

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
ANDREA VON HÜLSEN-ESCH	
Der Rahmen im Rahmen der Buchmalerei.....	9
JÜRGEN WIENER	
Rahmen und Ranke in der italienischen Skulptur um 1300	41
HANS KÖRNER	
Randfiguren der Kunst. Figur und ornamentaler »Kunst-Stoff« in Rahmendekorationen des 16. Jahrhunderts	69
WIEBKE WINDORF	
Giacomo della Porta und die Entwicklung des Ädikularahmens vom 16. bis zum mittleren 17. Jahrhundert.....	95
CHRISTIAN HECHT	
Das Bild am Altar: Altarbild – Einsatzbild und Rahmenbild – Vorsatzbild.....	127
FARBTAFELN	nach Seite 144
KARL MÖSENER	
Der Reiter im triumphalen Rahmen: Aspekte einer neuzeitlichen Bildformel.....	145
SIBYLLE APPUHN-RADTKE	
Text als Bild und Bild als Rahmen Zur Wiederentdeckung künstlerischer Buchgestaltung im 19. Jahrhundert.....	179
MANJA WILKENS	
Der Rahmen der Macht Zur Inszenierung der politischen Klasse	211
HANS DICKEL	
Der »Ausstieg aus dem Bild« – am Beispiel der italienischen Kunst.....	233
KARINA TÜRRE	
Bildzerstörung durch Riesenformate	249

Vorwort

Für die philosophische Reflexion ist der Bildrahmen seit längerem Anreiz und Anstoß, und jeweils bildet das Nachdenken über den Rahmen allgemeinere, geistes- und mentalitätsgeschichtlich virulente Vorstellungen über Grenzphänomene und Phänomene der Grenzüberschreitung mit ab. Die ästhetiktheoretischen Texte über den Bildrahmen von Edmund Husserl, Georg Simmel und José Ortega y Gasset finden über die Thematisierung des dem Kunstwerk Äußerlichen zu Bestimmungen des dem Kunstwerk Eigentlichen. Jacques Derrida stellte demgegenüber – auf dem Weg über seine kritische Lektüre des § 14 in Kants »Kritik der Urteilskraft« über die Zierraten – die Unterscheidung von Werk (»ergon«) und Beiwerk (»parergon«) und damit von Eigentlichem und Marginalem im und am Kunstwerk grundsätzlich in Frage und eröffnete die Möglichkeit, den Rahmen in neuer Weise als aktiv – mit dem Gerahmten interagierend, solcherart das »ergon« allererst produzierend – zu denken. Gegenüber dem Gewicht dieser ästhetiktheoretischen Tradition ist der Beitrag, den die Kunstgeschichte zur Rahmengeschichte geleistet hat, sieht man von den zuerst und zunächst an Liebhaber und Sammler adressierten Publikationen zum Rahmen als Teil des so genannten »Kunstgewerbes« einmal ab, vergleichsweise leichtgewichtig.

Auch in der Frage nach der Bedeutung des Formats für die Produktion und die Rezeption von Bildern sind innovative kunsthistorische Ansätze – Puttfarkens »Maßstabsfragen« beispielsweise – nicht im angemessenen Umfang weiterverfolgt worden. Der Bedeutung, die Gustav Theodor Fechners »Vorschule der Ästhetik« dem Bildformat für die ästhetische Wahrnehmung zuschrieb, wird das kunsthistorische Interesse am Thema »Bildformat« jedenfalls nicht gerecht.

Die vorliegende Publikation schlägt den großen Bogen vom Mittelalter bis zur Kunst der Gegenwart und behandelt an Fallbeispielen jeweils wichtige Aspekte der Rolle, die dem Bildformat und dem Bildrahmen in der Geschichte der Kunst zukommt. Hervorgegangen ist das Buch aus einer gemeinsamen Lehrveranstaltung des Seminars für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und des Instituts für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Als Veranstaltungsform war diese Vorlesung des Sommersemesters 2006 innovativ. Die erste »Interuniversitäre Vorlesung« bündelte Kompetenzen, machte die Studierenden vertraut mit den methodischen Prämissen und den Vermittlungsformen von Kolleginnen und Kollegen des jeweils anderen Instituts und eröffnete einen Raum des gemeinsamen Nachdenkens über eine zentrale Fragestellung des Faches.

Unser Dank gilt deshalb zunächst allen Kolleginnen und Kollegen, die dieses Experiment mittrugen und – jetzt mit ihren Aufsätzen – mittragen. Finanziert wurden die erste »Interuniversitäre Vorlesung« und die Publikation des vorliegenden Bandes vom Universitätsbund der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen, von der Dr. Alfred Vinzl-Stiftung, der Dr. German Schweiger-Spende, vom Kreis der Freunde des Seminars für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Heinrich-Heine-Universität. Für die großzügige Förderung danken wir den Sponsoren. Herr Dr. Markus Hörsch hat sich durch redaktionelle Hilfe Verdienst erworben.

Die Herausgeber

Randfiguren der Kunst. Figur und ornamentaler »Kunst-Stoff« in Rahmendekorationen des 16. Jahrhunderts

Die Produktivität des Rahmens

Was leistet ein Rahmen und was darf ein Rahmen nicht leisten? Auf die erste Frage gab André Félibien eine Antwort, und hinsichtlich der zweiten Frage belehrte uns Immanuel Kant: »Rahmen schmücken Bilder nicht nur, sie lassen sie auch vorteilhafter erscheinen. Händler und Sammler zeigen deshalb gewöhnlich ihre Gemälde nur in gerahmtem Zustand, damit sie einen schöneren Eindruck machen; und das ist der Grund, weshalb die Italiener sagen, ein schöner Rahmen agiere für das Gemälde wie ein Kuppler.«¹ Nicht nur wegen der Referenz auf die käufliche Liebe stieß diese von Félibien 1699 gegebene Funktionsbestimmung des Bildrahmens in der Aufklärung auf Ablehnung. Bereits die von Félibien mit Verweis auf die Praktiken des Kunstbetriebs angesprochene Aufgabe des Rahmens, ein Gemälde »vorteilhafter erscheinen« zu lassen, widersprach Immanuel Kants ästhetischem »Reinheitsgebot«.

Nur dann lässt Kants *Kritik der Urteilkraft* ein Geschmacksurteil als rein gelten, wenn »kein bloß empirisches Wohlgefallen dem Bestimmungsgrunde desselben beigemischt wird. Dieses aber geschieht allemal, wenn Reiz oder Rührung einen Anteil an dem Urteile haben, wodurch etwas für schön erklärt werden soll.«² So kommt der »Reiz der Farben oder angenehmer Töne des Instruments« zur Form nur hinzu,³ und ihren ästhetischen Wert haben sie nicht in sich, sondern nur darin, »die Form genauer, bestimmter und vollständiger anschaulich (zu) machen«.⁴ »Selbst was man Zierraten (parerga) nennt, das ist dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierrat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht: so heißt er alsdann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch.«⁵

Jacques Derridas dekonstruktivistische Lektüre von Kants *Kritik der Urteilkraft* konzentriert sich insbesondere auf diese kleine Passage des § 14 über die Zierraten. Im Widerspruch zu Kants Herabwürdigung des zur Schönheit nur Hinzukommenden, als Schmuck die Schönheit des Bildes sogar mindernden Rahmens unterstrich Derrida die Bedeutsamkeit des Rahmens in Hinblick auf einen grundsätzlichen »Mangel« des Werkes, den nämlich, sich selbst als »ergon« ausweisen zu können.⁶ Indem der Rahmen Eigentliches und Uneigentliches, Innen und Außen voneinander abgrenzt, konstituiert er erst den Status des Eigentlichen und des Innen. Das »eigentliche« Werk ist, Derrida zufolge, ein Effekt der Rahmung; die »Arbeit des Rahmens« produziert das Kunstwerk.⁷

Die phänomenologische Festlegung und die qualitative Gewichtung des Verhältnisses von Werk und Beiwerk, von Ergon und Parergon, ja bereits die Unterscheidung von Ergon und Parergon verweigerte Derrida: »Ich weiß nicht, was an einem Werk wesentlich und was nebensächlich ist. Und vor allem weiß ich nicht, was dieses Ding ist – weder nebensächlich, weder rein noch unrein –, was Kant Parergon nennt, zum Beispiel den Rahmen. Wo hat der Rahmen seinen Ort. Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?«⁸ Derridas Rede über den Rahmen entzieht sich der Festlegung – wie könnte es auch anders sein. Gänzlich unbestimmt bleibt der Rahmen freilich nicht. Zwar weiß Derrida nach eigenem Bekunden nicht, was der Rahmen »ist«, wohl aber was der Rahmen hat, »Dichte« nämlich,⁹ die sich in anderer Weise mitteilt als die Materialität des Bildes und die deshalb notwendig ist, um das Bild als das Ding sichtbar zu machen, das es als Kunstwerk auch ist. Darin besteht Derrida zufolge die Produktivität des Rahmens, die eben auch ein Arbeiten des Materials im Material impliziert: »Der Rahmen arbeitet in der Tat. (...) Wie das Holz. Er knackt, verzieht sich, fällt auseinander.«¹⁰

Bei der »Produktion des Produkts«, die dem Mangel des »ergon« Abhilfe schafft, »überbordnet« der Rahmen das Bild, so wie das Bild ihn »überbordnet«.¹¹ Derrida dachte das Phänomen der Rahmenbegrenzung als ein dynamisches Wechselverhältnis von Umfeld, Rahmen und Bild, bei dem der Rahmen sich nach beiden Seiten hin in seiner Realität nicht nur abgrenzt, sondern auch mitteilt und zugleich vom Bild (aber eben auch vom Umfeld um Bild und Rahmen) Realität mitgeteilt bekommt. In diesem Austausch wird der Rahmen jeweils auffällig und verschwindet. »In Bezug auf das Werk (...) geht er in der Mauer auf«, an der das Bild mit seinem Rahmen hängt. »In Bezug auf den Hintergrund«, d. h. in Bezug auf die Wand, den Raum, den historischen und sozialen Kontext, im weitesten Verstande dem »allgemeinen Text« »geht er im Werk auf, das sich vor dem allgemeinen Hintergrund abhebt.«¹²

Fragt man nach den ästhetiktheoretischen Voraussetzungen von Derridas Rahmen-Begriff wird man trotz des Abstandes, den Derrida zur Phänomenologie hielt, in erster Linie Edmund Husserl nennen müssen.¹³ In Husserls erst nach seinem Tod gedrucktem, aber bereits 1898 verfassten Text setzt die phänomenologische Analyse des Bildrahmens ebenfalls beim Konstatieren eines Mangels ein. Im Unterschied zu Derrida, der den Rahmen als Antwort auf einen Mangel des Werkes verstand, ist es für Husserl der Rahmen, der zunächst durch einen Mangel definiert ist: Der Rahmen repräsentiert nichts im Unterschied zum Bild, das er rahmt. Das Bild stellt etwas dar, beispielsweise – es ist das von Husserl gewählte Beispiel – die »erhabene Frauengestalt auf einer Wolke thronend« in Raffaels Disputa. In dieser Betrachtereinstellung sieht der Betrachter nur das Sujet und blendet dabei aus, dass ihm dieses Sujet durch ein Bild vermittelt wird. Die »Betrachtungsweise« kann sich jedoch »von dem vorgestellten Bildobjekt auf das es vorstellig machende Bild« wenden. In dieser »Betrachtungsweise« wird bewusst, dass die thronende Frau ziemlich klein ist und dass sie in Grauabstufungen erscheint, eben weil Raffaels Disputa in Husserls Arbeitszimmer nur als Kupferstichreproduktion gegenwärtig war. In dieser »Betrachtungsweise« erfahren wir somit das Bildsujet als in einem bestimmten Format und einem bestimmten Medium Vermitteltes.

Neben seinem Sein als »repräsentierte(s) Bildobjekt« und neben seinem Sein als »repräsentierende(s) Bildobjekt« kann sich die »Betrachtungsweise« auch auf das Bild

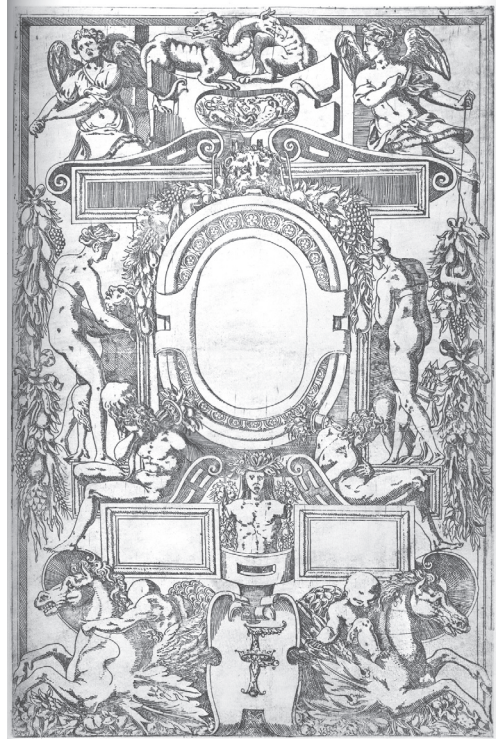


Abb. 1: Antonio Fantuzzi, Schmuckschild mit leerem Oval, 1542/43

als einem »physischen Ding« richten, eben auf jenes Ding, das z. B. an der Wand des Arbeitszimmers hängt.¹⁴ Als »physisches Ding« ist das Bild auf der gleichen Realitäts-ebene wie der Rahmen. Der Rahmen ist insofern nach Husserl nicht nur etwas um das Kunstwerk Gefügte, sondern Teil des Kunstwerks selbst, insofern dieses als »physisches Ding« vom Wahrnehmenden gemeint ist. Dieser Teil aber ist ein ausgezeichnete Teil, der dann »zu momentanem Bemerken durch(drängt)«, sobald in der Wahrnehmung das »physische Ding«-Sein des Bildes aus dem Blick gerät.¹⁵ »Fassen wir die bildlich vorgestellten Objekte als aus dem Rahmen hervortretende auf, oder erscheint er uns als ein Fenster, durch welches wir in ihren Raum (in die gemalte Landschaft u. dgl.) hineinsehen, so ist innerhalb dieses einheitlichen Zusammenhanges zwischen Wirklichkeit und Bildlichkeit für das physische Bild-Ding offenbar kein Platz, sondern eben nur für seinen Rahmen.«¹⁶ Der Rahmen isoliert das »erscheinende Bildobjekt«, verleiht ihm seine illusionistische Überzeugungskraft. Nach der anderen Seite zu ist der Rahmen der auffälligste Teil des »physischen Dinges« Bild, ist somit der Teil des Bildes, der die nichtillusionistische nichtrepräsentierende Dinglichkeit des Bildes vertritt. Diese Aktivität des Rahmens, die Derrida mit entschieden größerem Nachdruck und weiterreichenden Implikationen noch betonen und als »Produktion« beschreiben wird,¹⁷ macht in Husserls Phänomenologie die besondere Gegenständlichkeit des Rahmens aus.

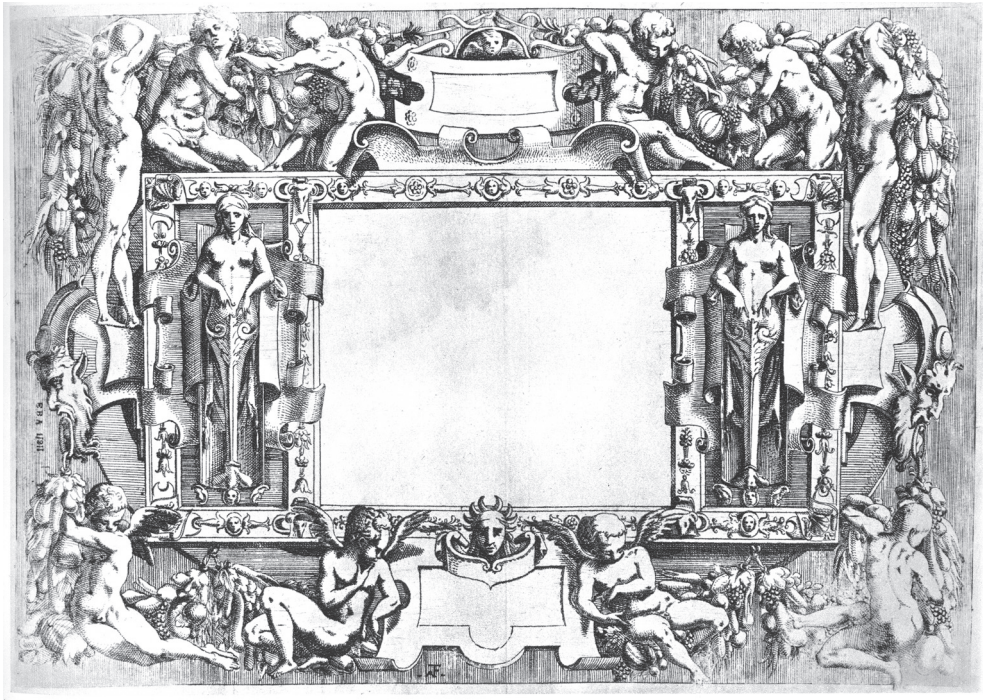


Abb. 2: Antonio Fantuzzi, Leere rechteckige Kartusche, 1544/45

Es ist diese Aktivität, bzw. Produktivität des Rahmens, die Husserls und Derridas Ausführungen zum Rahmen von denen unterscheiden, die den Status des Kunstwerks als »Welt für sich« (Simmel 1902)¹⁸ oder als »imaginäre Insel« (Ortega y Gasset 1952),¹⁹ kennzeichnen, die dem Rahmen somit die Aufgabe zuweisen, das »rings von Wirklichkeit umbrandet(e)« Kunstwerk gegen das Leben zu isolieren,²⁰ »also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus(zuschließen)«.²¹ Die Rahmendefinitionen von Georg Simmel und José Ortega y Gasset sind das Komplement des vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis weit in die klassische Moderne hinein dominanten Bildbegriffs.²² Jacques Derrida hatte andere Bilder und andere Rahmen im Blick. »Was ist ihr Rahmen?«²³ fragte Derrida in Hinblick auf die »Verwicklung(en)« im komplexen Dekorationssystem von Michelangelos Sixtinischer Decke (*Farbtafel IV*). Im Text nicht erwähnt, in jedem Fall aber kunstgeschichtlich folgerichtig an die Erwähnung der »Verwicklung(en)« in der Sixtinischen Decke anschließend, illustrieren u. a. drei Graphiken der Fontainebleau-Stecher Derridas *Wahrheit in der Malerei*: eine Stichreproduktion der Pinien-grotte im Schlosspark von Fontainebleau, sowie zwei Rahmen mit leerem Bildfeld von Antonio Fantuzzi (*Abb. 1, 2*). Ich greife die Anregung auf und werde im folgenden die in Fontainebleau entwickelten Rahmensysteme auf ihre »Produktivität« und auf ihre »Dichte« hin befragen. Dabei werde ich der Frage nicht ausweichen können, ob diese Rahmensysteme eindeutige Rahmensysteme sind, oder solche in der Rezeption erst werden.