

Wolfgang Kemp

Heimatrecht für Bilder

Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert

Wenn es nach der Ästhetik der autonomen Kunst gegangen wäre, die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts formuliert worden ist, hätte es mit dem Rahmen in der Folgezeit keine Probleme geben dürfen. Der Rahmen würde danach nur das vollziehen und bestätigen, was das Bild schon selbst, mit eigenen Mitteln und in seiner eigenen Sphäre geleistet hätte, nämlich Einheit, Ganzheit, Vollkommenheit zu sein. Karl Philipp Moritz: "Durch den Wert und Umfang des Gemäldes zeichnet die Grenzlinie sich von selber ... Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes dar; der Rahmen umgrenzt wieder das in sich Vollendete."¹ Noch kürzer sagt es Friedrich Schlegel: "Jedes Kunstwerk bringt den Rahmen mit auf die Welt ..."²

Der Gedanke einer innenbestimmten Ästhetik des Verhältnisses von Bild und Rahmen hat im 19. Jahrhundert seine Geltung behalten – in der Praxis und in der Theorie. Aber man kann nicht sagen, daß dieser Ansatz hat verhindern können, daß der Rahmen im 19. Jahrhundert erst eigentlich zum Thema, zur Aufgabe, zur "kritischen Form" wurde und daß ganz andere Ansatzweisen entwickelt worden sind. Dies alles nicht, weil Künstlerlaune oder Zeitmoden das so wollten, sondern weil dieses Funktionselement, dieses Trenn- und Bindeglied, das zwischen Innen und Außen steht, im 19. Jahrhundert von innen wie von außen unter Druck gesetzt wurde: von neuen Formen des Bildes und von neuen Beanspruchungen des Bildes. Man merkt diese Belastung den theoretischen Verlautbarungen an, auch und gerade denjenigen, welche der klassischen Theorie folgen. Georg Simmel hat sie 1902 noch einmal wie ein Dogma zusammengefaßt: "Das Wesen des Kunstwerks aber ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend." Daraus resultiere für den Rahmen, daß er "unbedingter Abschluß" sei, "der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in einem Akte ausübt."³ Auffällig ist bis in die Wortwahl hinein das kämpferische, "abwehrende" Moment, der Antagonismus gegen das Außen und der Druck auf das Innen – zwei Argumente, die in der entspannteren Definition von Moritz und Friedrich Schlegel noch ganz fehlen.

Daß schwierige Zeiten und Verhältnisse angesagt waren, erfährt

man aus jener berühmten Auseinandersetzung, die mit dem ersten nennenswerten Versuch eines Künstlerrahmens verbunden ist, den die Kunst des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen hat. Gemeint ist der sogenannte Ramdohr-Streit um Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar 1*, den der Maler 1808 zuerst in seinem Atelier einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt hatte, bevor er in den Besitz seiner Auftraggeberin nach Schloß Tetschen wechselte.⁴ Der glanzvergoldete Rahmen, den Friedrich nach seinem Entwurf bei dem Bildhauer Kühn anfertigen ließ, hat über "gotischen Säulen" eine aus Palmenzweigen gebildete Laube, in der fünf Engelköpfe sitzen, welche nach unten und innen schauen. Am Sockel erscheint in der Mitte das Auge Gottes in Dreieck und Strahlenkranz, zu dem sich Kornähren und Weinranken neigen. Während sich das Landschaftsgemälde selbst den Anforderungen der Gattung Altarblatt entzieht, also weder eine verehrungswürdige Gestalt noch eine repräsentative Szene des Heilsgeschehens vor Augen stellt, sind am Rahmen zentrale Zeichen des christlichen Glaubens angebracht – und was mehr ist: Der Rahmen fungiert nicht nur als Träger von Bedeutungen, er ist eine sich selbst tragende und selbst bedeutsame Architektur. Friedrich bezieht mit seinem Künstlerrahmen Stellung gegen die Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts, das Altargemälde mit einem inneren "nichtssagenden" Stuck- oder Holzrahmen einzufassen und im Abstand und unabhängig davon eine aufwendige und vielen Zwecken verpflichtete Altararchitektur aufzubauen. Friedrich faßt Rahmen und Architektur zusammen und bezieht sie direkt und "vielsagend" auf das Bild, zu dem Zwecke – darf man annehmen –, daß die beiden Medien und Modi kooperieren sollen: Die unbestimmtere Sprache der Malerei und zumal der romantischen Malerei könnte durch die faßliche Mitteilungsform der Architektur und der Zeichen ergänzt und abgesichert werden.

Die Reaktionen des Publikums und der Kritiker waren gespalten, auch in Sachen Rahmen. Während der antiromantischen Partei es nicht ins Konzept paßte, daß hier ein Künstler "demjenigen Bedeutung und Interesse zu geben suchte, was nur dazu dienen soll, das Bild zu begrenzen", nahmen die Gleichgesinnten Friedrichs Vorschlag "mit Enthusiasmus" auf, "durch einen eigens für das Bild ausgeführten Rahmen dasselbe mit der ganzen kleinen Kapelle in Harmonie zu bringen und mit derselben gewissermaßen organisch zu verknüpf-



1 Caspar David Friedrich *Das Kreuz im Gebirge* (Tetschener Altar),
1807-08, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Neue Meister

fen”.⁵ Was die Beziehung Bild und Rahmen anbelangt, so wurde sie von Basilius von Ramdohr, dem ersten und schärfsten Kritiker, angemessen dargestellt: “Hier muß ich des Rahmens erwähnen, der das Bild umgibt. Er steht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Gemälde und macht umso mehr einen integrierenden Teil desselben aus, als ohne ihn die Allegorie gar nicht verständlich sein würde und dieser Rahmen selbst den Aufsatz auf den Altar ausmacht.”⁶

Dennoch war der Kritiker alles andere als begeistert über dieses Vorgehen. Man merkt das schon daran, daß er mit der Behandlung des Rahmens sein vernichtendes Gesamturteil einleitet. Ramdohr stellt sich auf den Standpunkt der idealistischen Ästhetik, daß ein Kunstwerk sich mit eigenen, sprich inneren Mitteln auszudrücken habe. Eine Landschaft könne das ihr in diesem Falle Zugemutete nicht leisten, nämlich “die Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee”: “Die allegorische Deutung der Landschaft muß demnach immer außer dem Gemälde aufgesucht werden, in der Bestimmung des Orts, wo sie aufgestellt werden soll, oder in ihrem Rahmen. So hat es denn auch Herr Friedrich gemacht und machen müssen, weil, ohne diesen Rahmen in einer öffentlichen Galerie aufgehängt, seine Landschaft für die bloße Darstellung einer schlecht gewählten Naturszene und das Kruzifix für eine bloße Staffage oder Fabrik gelten würde. Aber er hat nicht bedacht, daß dadurch das selbständige Kunstwerk zu einem bloßen Symbole herabgewürdigt wird, das bloß, wie die Waage in der Hand der Gerechtigkeit, dadurch seine Erklärung erhält, daß man die Frage aufwirft: “Wie kommst du hierher in diesen Rahmen, in diese Kapelle, auf diesen Altar?”⁷

Vom romantischen Standpunkt aus gesehen hat dieser Einwand wenig Gewicht: Grenzüberschreitung, Medienwechsel, gegenseitige Erhellung und Steigerung der Mittel und Ausdrucksformen sind bekannte Strategien des romantischen Kunstprogramms. Aber unabhängig von diesen parteilichen Differenzen spricht Ramdohrs Kritik Sachverhalte von übergeordneter Bedeutung an. Friedrich ist ein Maler, der, wie aus diesem Anlaß ein Freund erklärt, “nur malt und zu seiner Genugtuung schaffen kann, wenn er aus eigenem Antriebe, ohne einen von außen her bestimmten Zweck, sondern durch unwillkürliche innere Begeisterung dazu angetrieben, den Pinsel ergreift”.⁸ Hat er sich in diesem besonderen Fall überwunden und eine Auftragsarbeit angenommen, so heißt das nicht unbedingt, daß er etwas anderes als ein Ausstellungsbild produziert: Es war ja eine große Studie, die, auf der Akademie-Ausstellung von 1807 präsentiert, zur Auftragserteilung führte; gezeigt wurde das fertige Werk einer größeren Öffentlichkeit zuerst im Atelier des Malers. Was der Maler nicht wissen und voraussehen konnte, war der Umstand, daß das Werk in linearer Fortsetzung dieser Vorgeschichte nie seinen Zweck als Altarbild erfüllen sollte. Auf Schloß Tetschen war der einzige Platz dafür bereits vergeben; die Auftraggeber wußten durch Ausreden zu verhindern, daß Friedrich die Aufstellung selbst vornahm; so endete der *Altar als Friedrich*, als Kabinettbild unter anderen Gemälden an einer Wand des Schlafzimmers der Gräfin. Man kann nicht eigentlich sagen, daß das Werk dort fehl am Platze war,

denn wenn Friedrich auch erklärt hatte, daß er es “auf die gesamte Umgebung seines künftigen Bestimmungsortes berechnet hatte” (aufgrund welcher Informationen?), unterscheidet es sich doch nicht wesentlich von anderen Landschaftskompositionen des Malers. Insofern hat Ramdohr Recht: Ohne den Rahmen und ohne den Ort wird man das Gemälde nicht als religiöses Gemälde ansprechen dürfen.

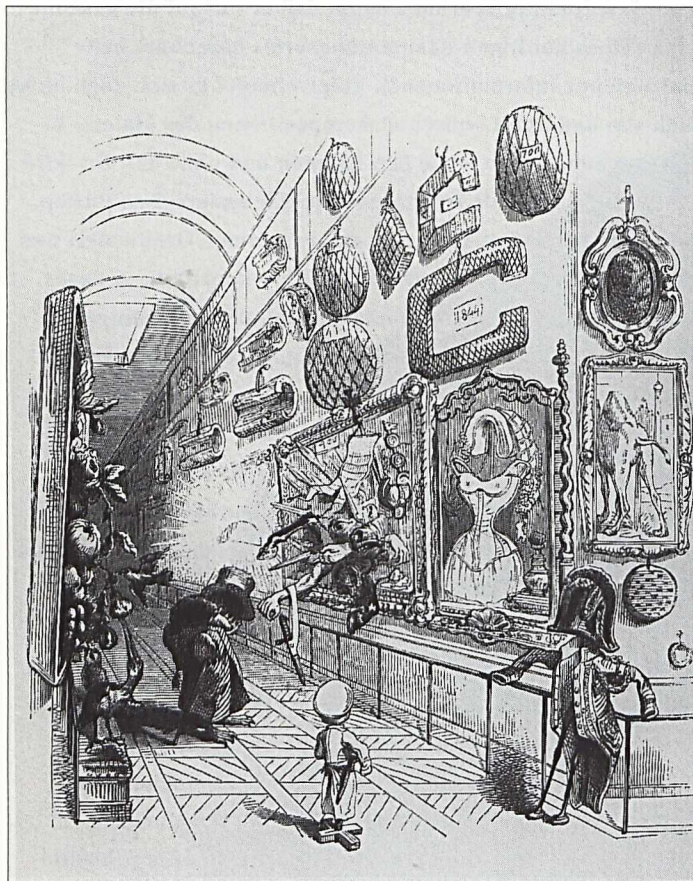
Selbst wenn es das Schlafzimmer einer frommen Gräfin zierte und dort andächtige Gedanken anregt, bleibt es ein konstitutiv ortloses, ein unbehaustes Bild. Die institutionellen “Rahmenbedingungen” werden spätestens hier zum Problem der Kunst; sie können keine Sicherheiten mehr bieten. Der Künstlerrahmen antwortet darauf, indem er “dem Bilde”, wie Fritz Schumacher am Ende des Jahrhunderts formuliert, “eine Art Heimatrecht geben” soll. “Kurz, der individuelle Rahmen, der von seinem Bild untrennbar ist, entstand, und man hatte darin ein gewisses Äquivalent gefunden, für den Reiz, auf den unsere heimatlosen Staffeleibilder verzichten müssen, denjenigen Werken alter Zeit gegenüber, die in eine ganz bestimmte Umgebung, in den Zusammenhang eines fest ausgebildeten Raumes gedacht und geschaffen waren.”⁹

Heimatrecht, das kann nun Verschiedenes heißen:

- Schutz und Auszeichnung des Werkes in einer feindlichen oder indifferenten Umwelt: der Rahmen als Visier und Blickfang.
- Die intensive formale Verknüpfung des Bildes mit jener Schwundstufe von Kontext, über welche es mit dem Rahmen noch verfügt: der Rahmen als Unterbrechung und Fortsetzung des Bildes.
- Die Bereitstellung eines zusätzlichen Registers, das die Bildintentionen fortführt oder konterkariert bzw. den Blick auf sich selbst richtet: der Rahmen als Kommentar und Selbstkommentar.

Diese drei Optionen lassen sich leicht aus den Grundgegebenheiten ableiten, die für den Rahmen gelten. Der Rahmen “ist unterschieden sowohl vom Werk als auch von der Umgebung; er hebt sich als Figur von einem Grund ab. Aber er ist nicht auf die gleiche Weise unterschieden wie das Werk, das sich ebenfalls vom Grund abhebt. Der Rahmen unterscheidet sich von zwei Gründen, aber in Beziehung zu einem von diesen geht er in dem anderen auf. In Beziehung zum Werk gesehen, das als sein Grund dienen kann, verschwindet er in der Wand und nach und nach in der allgemeinen Umgebung. In Beziehung zur Umgebung gesehen verschwindet er im Werk.”¹⁰ Das heißt, als Aufgabe formuliert, wir müssen das Verhältnis des Rahmens zum Bild und des Rahmens zur Umgebung des Bildes untersuchen. Und was ist mit dem Rahmen selbst? “Immer eine Figur auf einem Grund ist der Rahmen dennoch eine Form, die traditionell dadurch bestimmt ist, daß sie sich nicht selbst auszeichnet, sondern verschwindet, versinkt, sich selbst vergessen macht, sich gerade darin auflöst, daß sie ihre größte Energie entfaltet. Der Rahmen ist weder selbst Grund so wie das Werk oder die Umgebung es sind, noch bildet seine marginale Plastizität eine Form. Am wenigsten eine Form, die aus eigener Macht entsteht.”

¹¹ Demzufolge käme der Rahmen nicht eigentlich selbst vor, sondern würde sich in seinen Funktionen verzehren, also jeweils in einem der beiden Gründe verschwinden. Dieser Beitrag, diese Ausstellung führen



2 **Grandville** "Les gardiens feront bien d'empêcher les visiteurs d'approcher de ces tableaux, de peur d'accident", 1844. Aus: *Un autre monde*

3 **Grandville** L'Exposition, 1844. Aus: *Un autre monde*



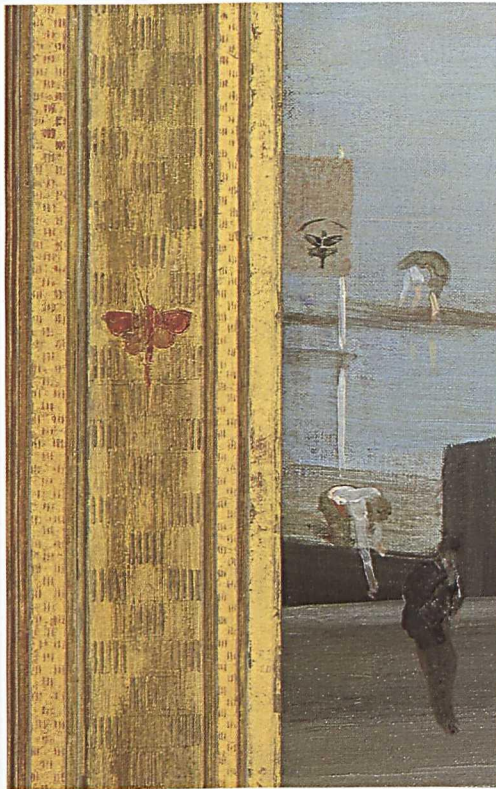
den Beweis für die Gegenthese: Tertium datur! Der Rahmen hat im 19. Jahrhundert als drittes Element zwischen Werk und Werkumgebung durchaus seine große Chance: Er kann entgegen der gerade zitierten Auffassung Derridas selbst Grund werden, er kann selbst ausgezeichnet sein, ja vielleicht entsteht er sogar aus eigener Macht, vor allem aber geht von ihm ein Machtstreben aus, das ihn und das Werk, dem er angeblich dient, weit hinter sich läßt.

Visier und Blickfang: Rahmen und Kontext

Das konzentrierte Arbeiten an der Präsentation und nicht nur an der Repräsentation ist im 19. Jahrhundert als Ringen um Aufmerksamkeit in der großen Konkurrenz der Bilder zu begreifen. Die Marktsituation, die überbordende Fülle des Angebots in den Kunstausstellungen forderte den gezielten Einsatz aller Mittel des Kunstwerks: sogar der Rest an äußerer Präsentation, der dem Tafelbild noch anhaftete, der Rahmen, wurde in diesen Kampf ums Überleben eingespannt.¹² Die Karikaturisten, die nichts mehr reizt, als aus Hilflosigkeit geborene Anmaßung, sind an diesem Thema nicht vorbeigegangen. Grandville zeigt in seinen Salonkarikaturen keine "Andere Welt", wie der Titel

dieser berühmten Sammlung behauptet, sondern ziemlich genau die Realität der Pariser Salons: Werke, die im "Krieg der Bilder" durch außergewöhnliche Größe, durch extreme Formate und durch exorbitante Rahmen auf sich aufmerksam machen **2 3**. Ein englischer Kritiker warnt noch viel später vor den "eccentricities" solcher "fancy frames", wie er sie auf dem Kontinent erblicken mußte – sein Beispiel ist eine Pariser Ausstellung im Jahr 1878, und er scheint doch nur zu beschreiben, was wir da auf Grandvilles Grafiken sehen können: "Rahmen, roh wie das Nest eines Vogels, mit Reptilien und anderen Tieren, alles lebensecht im Hochrelief ausgearbeitet, so daß der Körper einer Schlange sich vor die Leinwand legen kann – all das überschreitet weit unsere begrenzten Vorstellungen von Realismus."¹³

So ist das schiere Faktum, daß ein Künstler über seine Rahmen selbst bestimmt, eine Maßnahme, die ihm, die seinen Bildern Aufmerksamkeit sichert, ganz gleich wie konkret und wirksam seine Bilder in diesen Rahmenkreationen sich im Kontext behaupten. Das gilt schon für Friedrichs Altarrahmen, der ihm und seinem Werk nicht wenig Publicity einbrachte. In seinem berühmten Prozeß gegen Ruskin gefragt, was die dunkle Markierung auf dem Rahmen zu bedeuten habe, antwortete Whistler: "That is all a part of my scheme."¹⁴



4 James McNeill Whistler Variations in Pink and Grey: Chelsea (Detail), ca. 1871, Freer Gallery of Art, Washington

Tatsächlich handelte es sich um die Signatur des Künstlers: Whistler signierte, japanischen Vorbildern folgend, seine Rahmen mit seiner bekannten "farbigen Randverzierung, welche auf japanischen Stellwänden die Adresse des Malers oder Händlers nennt"¹⁵ – in Whistlers Fall ist es der Schmetterling –, und oft signiert er nur den Rahmen und nicht das Bild 4. Der Künstlerrahmen und die Signatur des Künstlers auf dem Rahmen als Teil eines "scheme": Diese Strategie wird gerne als Ausdruck einer integrativen Ästhetik interpretiert (Tendenz zum Gesamtkunstwerk), seien wir bescheidener und sagen wir zunächst einmal, daß hier ein Markenzeichen geschaffen worden ist. Der Rahmen wird zum Signaturrahmen, was, wie wir gesehen haben, durchaus wörtlich zu verstehen ist. Es ist die schlichte Tatsache hervorzuheben, daß jetzt, so wie früher Farben nach Künstlern genannt wurden (Paynes Grau, Tizianrot), sich bestimmte Profile und ihre Verarbeitung mit dem Namen ihrer Urheber verbinden: die Whistler-Leiste, der Böcklin-Rahmen, der Seurat-Rahmen etc.¹⁶ Das geht dann soweit, daß Streitigkeiten um das Copyright ausbrechen, daß Fragen der Priorität und des geistigen Eigentums aufgeworfen werden. Wer erfand den farbigen Rahmen, den auf das Farbgefüge des Bildes abgestimmten Rahmen? Der ewig streitsüchtige Whistler erklärte 1873 zu solchen

"harmonisierenden Rahmen": "Diese sind ganz und gar originell und niemals zuvor dagewesen. Ich möchte, daß dies in Paris ganz klar ist, daß ich der Erfinder dieses Typus von farbiger Dekoration auf dem Rahmen bin und daß ich nicht dulde, daß ein Haufen kleiner schlauer Franzosen mir auf diesem Gebiet Konkurrenz macht."¹⁷

Einmal darauf eingestellt, erwarten das Publikum und die Kritiker wie selbstverständlich von den immer schneller sich ablösenden Stilen, Schulen und Richtungen, daß sie ihre jeweilige Programmatik ("scheme") auf den Rahmen ausdehnen. Es wird zur Konvention, daß man gegen "l'éternel cadre doré" verstößt und "experimentelle Rahmen" vorzeigt. Ob die Impressionisten über das folgende Lob froh sein konnten, sei allerdings dahingestellt: "Die größte Originalität dieser Revolutionäre besteht darin, daß die Rahmen um ihre Werke weiß sind. Sie haben die Goldrahmen den Feinden leuchtender Bilder, den Schmierern der Gemäldesauce überlassen."¹⁸ Ein anderer Kritiker weiß das Rezept der impressionistischen Künstler genau anzugeben: "Um ein guter Impressionist zu sein, muß man zu allererst alle überkommenen Anschauungen und alle Naturgesetze über den Haufen werfen, die eine geduldige Beobachtung seit vielen Jahrhunderten formuliert und die man Tag für Tag bestätigt finden kann. ... Ist das Werk dann fertig, dann gestalte man den Rahmen so originell wie nur möglich."¹⁹ Die Bestimmungen der Ausstellungskommissionen taten ein Übriges, um dem Protestbegehren und dem Verlangen nach Sensationen den nötigen Widerstand entgegenzusetzen. Wenn festgelegt war, daß alle Ausstellungsstücke in goldenem Rahmen zu präsentieren waren, wurde der Künstler automatisch zum Refusé, der sein Bild im "falschen" Rahmen einreichte.

Alle Reformmaßnahmen in Sachen Rahmen sind vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Präsentation von Kunst zu betrachten – das heißt nicht, daß sie in ihm aufgehen, daß der Reklamewert der einzige Wert ist und der Blickfang-Rahmen das einzige bleibt, was den Blick beschäftigt. Unter den Bedingungen der großen Bilderschauen war der Rahmen aber nicht nur ein Faktor, der Aufmerksamkeit sicherte; er wurde notwendiger denn je, um materiell die Individualität und Identität des einzelnen Bildes zu sichern.

Versetzen wir uns mit Brian O'Doherty noch einmal in die Kunstaustellungen und Bildergalerien des 19. Jahrhunderts 5: Ihre Hängeweise "bedeutet eine Zumutung für den heutigen Betrachter: Meisterwerke erscheinen da als Tapeten, keines ist gesondert und hervorgehoben. Abgesehen von dem für uns schauerhaften Durcheinander von Perioden und Stilen geht die Hängeweise und die Anforderung, die sie an den Betrachter stellt, über unsere Vorstellungen. Soll man sich Stelzen mieten, um an die Decke zu reichen, oder auf allen Vieren kriechen, um alles, was in Bodennähe ist, zu erforschen? Beides, Höhe und Tiefe, sind unterprivilegierte Zonen. Viele Künstler haben sich damals beklagt, daß sie zu hoch gehängt wurden, aber über das Gegenteil ist nichts bekannt. Nahe am Boden waren Bilder wenigstens zugänglich und konnten der Nahsicht des Kenners entsprechen, bevor er sich in eine günstigere Distanz zur Beurteilung zurückzog. Auf Galeriestücken sehen wir, wie das Publi-



5 Victor Duval *Vue de la Grande Galerie du Louvre*, ca. 1880
Musée du Louvre, Paris

kum des 19. Jahrhunderts durch die Ausstellung wandert, nach oben späht, seine Nase in Bilder steckt, in diskutierenden Gruppen zusammensteht, mit einem Stock zeigt, wieder die Runde macht und so Bild für Bild der Ausstellung abklappert. Größere Gemälde wurden unter die Decke gehängt, wo sie aus einiger Entfernung besser zu betrachten waren, und bisweilen wurden sie von der Wand weg nach vorne gekippt, um den Schwinkel des Betrachters zu verbessern. Die 'besten Gemälde' bleiben in der mittleren Höhe; kleine Gemälde wurden in die Bodenzone verbannt. Das Ideal der Hängekommissionen bestand darin, ein kunstvolles Mosaik aus Bildern zu schaffen, das keine vergeudeten Wandstücke dazwischen sehen ließ.²⁰ Die Frage ist dann in der Tat: "Welches Gesetz der Wahrnehmung konnte diese (in unseren Augen) Barbarei rechtfertigen? Nur eines, daß nämlich jedes Gemälde als selbständige Einheit galt, die durch einen schweren Rahmen und durch ein komplettes System der Perspektive vollkommen vom hautnah andrängenden Nachbarn abgeschottet wurde."²¹ "Diese klassischen Pakete aus Perspektive und verziertem Goldrah-

men lassen sich dicht an dicht nebeneinanderhängen. Es gibt keine Anzeichen dafür, daß der Raum innerhalb des Gemäldes eine Fortsetzung im Raum außerhalb des Gemäldes hat."²²

Die Geschichte der Wechselbeziehung von institutionellen Rahmen und Bilderrahmen hat in den großen Bilderschauen des 19. Jahrhunderts nur ihre erste Etappe; über das, was danach geschieht, über die "experimentellen Kunstaustellungen", wissen wir weniger gut Bescheid als über die "experimentellen Rahmen".²³ Eines steht fest: Es sind die Künstler selbst, die den Kontext für ihre Werke radikal transformieren, und wie in der Architekturgeschichte, die jetzt ein Primat der Innenarchitektur kennt, gehen die Impulse von den Wohnungen und Ateliers der Künstler aus und greifen dann über auf die Inszenierung sezessionistischer Kunst- und Fotografie-Ausstellungen, schließlich auch auf offizielle Bilderschauen und ganz zuletzt auf die Museen und ihre Präsentation.

Whistler geht vielleicht nicht voran, aber sicher früh am weitesten. Erinnerung sei an seine von ihm selbst organisierten Ausstellungen in

London, etwa an seine erste "one man show" 1874, wo er 13 Bilder und 50 Radierungen "well spaced" vor grauem Grund zeigte, oder an seine zweite Ausstellung venezianischer Radierungen in der Fine Art Society, wo er die ganze Galerie und nicht nur diese einem gelb-weißen Farbschema unterwarf: Weiß für die Wände, dunkleres Gelb für die Vorhänge, helleres Gelb für den Bodenbelag und die Sitzmöbel, Weiß und Gelb für die Livree des Türstehers und Gelb für die Socken des Künstlers und die Kravatten seiner Assistenten.

Was das Publikum erregte, die Tatsache, daß "auch eine Bilderausstellung schön sein kann" ²⁴, überraschte die Cognoscenti, sprich die Freunde und Kollegen des Künstlers, nicht eigentlich mehr: Diese Präsentationstechniken und noch viel kühnere hatte Whistler schon seit 1866 in seinem Haus in Chelsea ausprobiert.²⁵ Sein Motto, das er im Zusammenhang eines anderen Ausstattungsprojekts ausgab, war wie immer erfrischend provokativ: "Beim Malen von Bildern hat man oft genug den Raum berücksichtigt, in dem sie hängen sollten. In diesem Fall habe ich einen Raum so ausgemalt, daß er mit meinem Bild harmoniert." ²⁶ Im öffentlichen Raum geschieht der Durchbruch im Ausstellungsdesign um 1900. Wichtige Stationen sind die Ausstellungen der Sezessionisten, für die ich auf Eva Mendgens Beitrag zu diesem Katalog verweise, und die Berliner Ausstellung "Ein Jahrhundert Deutscher Kunst" 1906, für die Peter Behrens die Räume der Nationalgalerie radikal umgestaltete.

Die Errungenschaften dieser Reform des Ausstellungswesens lassen sich leicht ex negativo ermitteln, wenn man dagegenhält, was vorher galt: Es werden sehr viel weniger Bilder gezeigt, sie erscheinen auf einer Höhe und in sicherem Abstand voneinander; ihre Rahmen sind farbig aufeinander, auf das Bild und auf die Wand abgestimmt; und die Wand, die ja nun überhaupt erst als Fläche und Grund in Erscheinung tritt, ist farbig neutral und hell gehalten und kann selbst abgeteilt und gerahmt werden – die Lamperie kehrt wieder, und das Wandfeld des Empire und Biedermeier erlebt eine Renaissance. Kurz: Wo sich früher die Bilder vermehrten und die Wand negierten, wächst nun die Zahl der Rahmen im Raum, als Raum. Das Bild wird zu einem Ausstattungsstück, es wiederholt die planar Aufteilungssysteme der Flächendekoration bzw. setzt durch seine modularen Elemente Maßstäbe für seine Umgebung. In diesem Sinne verstehe man etwa die "Mehrfeldrahmen" Franz von Stucks²⁷, die bisweilen ein Vielfaches der eigentlichen Bildfläche einnehmen und als eine Art Raumbesetzung wirken sollten. Seurat versuchte, die Reichweite seiner Malerei bis an die äußerste Grenze der Rahmen auszudehnen; Stuck nimmt diese als Ausgangsbasis oder als Imperativ einer Gesamtgestaltung, die nicht nur die Umgebung, sondern auch den Lebensraum erreichen will. Das Mündel ist Vormund geworden; aus dem Künstlerrahmen ist die Rahmenkunst geworden.

Unterbrechung und Fortsetzung: Rahmen und Bild

Das 19. Jahrhundert als das Zeitalter des Realismus hat die Frage des Rahmens notwendig in seine Grundsatzdebatten über Kunst und

Realität, über Illusion und Wahrheit hineingezogen. Verlangt wird, daß der Rahmen mitspricht, daß er auf das Bild zuleitet, die Leinwand so einfaßt, wie die Kulissen das Bühnenbild umgeben und in eine illusionistische Tiefe führen. Die realistische Grundtendenz der Malerei des 19. Jahrhunderts hat sicher eine Auffassung der ästhetischen Funktion des Rahmens gefördert, die ihn beim Namen seines Gegenstückes in der Realität nennt: Der Rahmen ist ein Fenster – Rahmen, das Bild ein Fenster in die Welt. Philip Hamerton: "Die erste Idee, die sich mit dem Rahmen verbindet, ist die des offenen Fensters. ... Obwohl wir wissen, daß die optische Illusion nicht der Zweck der Kunst ist, so wird man doch ein gewisses Zugeständnis dem kindlichen oder instinktiven Bedürfnis, getäuscht zu werden, machen müssen. Durch seine nach innen abfallenden Teile führt uns der Rahmen zum Vordergrund und nach und nach in die Tiefe des Bildes ... und verhilft uns so zu dem Grad der Illusion, der auch für die höchste Kunst notwendig ist. Denn der typische Bilderrahmen ist nicht nur eine Randbegrenzung – vielmehr bedeutet er das für die Handlung und Szenerie eines Bildes, was die Wände und Kulissen des Theaters für das Spiel auf der Bühne sind."²⁸ So geht die Forderung auch dahin, dem realistischen Bild, "whose ideal is force", einen "kräftigen" Rahmen beizugeben. "Dies wird am besten dadurch erreicht, daß man einen stark vorspringenden Rahmen wählt, dessen Profile in steilen Sprüngen vom Betrachter weg abfallen. ... In manchen Fällen ist es gestattet, daß der Rahmen im rechten Winkel von der Wand vorstößt und wie ein Kasten wirkt, ohne daß irgendwelche Mittel angewandt würden, um diese Härte zu mildern. Besonders dort, wo die Bilder so dicht hängen, daß sich ihre Rahmen berühren, ist das angebracht..."²⁹

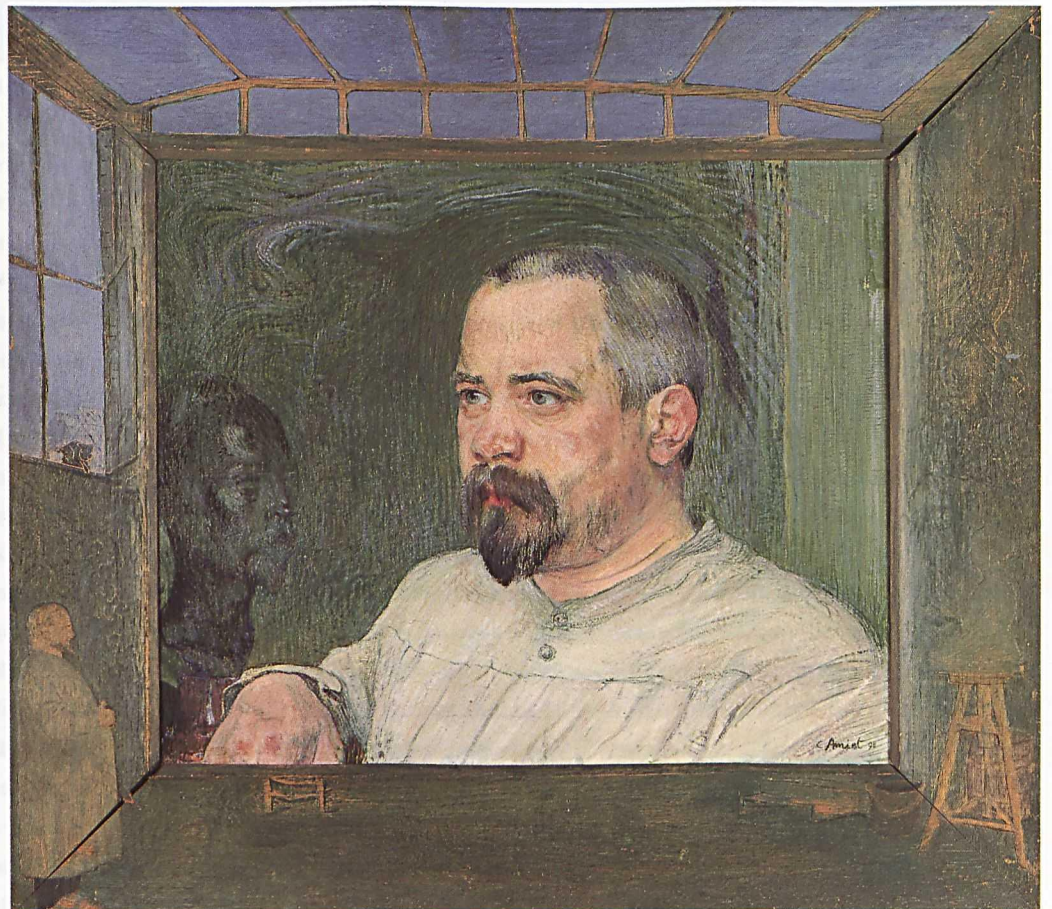
Der Rahmen als Fenster zur Welt des Bildes und überhaupt das Fenster im Bild und das Bild als Fenster – das ergibt ein Formkonzept, das der Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich angehört **6**. Die Ausschnittfunktion des Rahmens wird betont, die illusionsfördernd und illusionsstörend zugleich sein kann **7**. Quatremère de Quincy dazu 1823: "Wenn der Maler einen weiten Ausschnitt in einem kleinen Format einschließt, wenn er mich auf einer flachen Oberfläche bis in die Unendlichkeit führt und erreicht, daß Licht und Luft um flache Erscheinungen zirkulieren, dann gebe ich mich gerne den von ihm erzeugten Illusionen hin. Aber dann möchte ich auch, daß ein Rahmen da ist; ich möchte sicher sein, daß alles, was ich sehe, doch nur Leinwand und Fläche ist."³⁰

Die Theorie, die den Hintergrund dieser Äußerung bildet, hat die Ästhetik auch ein gutes Jahrhundert lang beschäftigt: als "Ästhetik des Als ob" ist sie später bekannt geworden. Ich habe eingangs Friedrich Schlegels Diktum zitiert: "Jedes Kunstwerk bringt den Rahmen mit auf die Welt..." – hier ist die Gelegenheit gegeben, die Fortsetzung mitzuteilen: "...muß die Kunst merken lassen".³¹ Den Sinn, der sich aus dem Nachsatz ergibt, verstehe ich so, daß Kunst durch Elemente wie Rahmung zu erkennen gibt, daß sie Kunst ist. Die Grundüberzeugung dieser Ästhetik besagt, daß "der Kern des künstlerischen Genusses in der bewußten Selbsttäuschung" (Konrad



6 **Ferdinand Waldmüller** Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster, 1840, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek

7 **Cuno Amiet** Bildnis Max Leu, 1898, Kunstmuseum Solothurn



Lange) liege, daß also die Illusion niemals überhand nehmen dürfe, sondern immer eine vom Betrachter eingeräumte und jederzeit zurücknehmbare Wirkung bleiben müsse. In diesem Zusammenhang erfüllt der Rahmen die positive Funktion eines "illusions-störenden Momentes": "Er sagt damit gewissermaßen zu dem Beschauer: das, was du da siehst, ist nicht ein Werk der Natur ... , sondern das Werk eines Künstlers, das nur angeschaut und genossen sein will. ... Die Täuschung, in die er dich versetzen wollte, sollte nur bis zu einem gewissen Grade gehen. Du solltest dir trotz aller Illusion immer bewußt bleiben, daß es sich nur um ein Scheinbild handle, d.h. du solltest dich einer bewußten Selbsttäuschung hingeben."³²

Ein neues Paradigma, das Verhältnis von Rahmen und Bild betreffend, ergibt sich erwartungsgemäß aus der wahrnehmungstheoretischen Wende, die Malerei und Kunsttheorie gemeinsam im frühen 19. Jahrhundert nehmen. Mit explizitem Bezug auf die Rahmenproblematik begegnen wir diesem Ansatz zuerst in einer Schrift des jungen John Ruskin. Für ihn ist die Frage des Rahmens gleichbedeutend mit der Formatfrage des Bildes. Er begreift das Bild als Sehlaß, der dem natürlichen Wahrnehmungsverhalten entsprechen soll. Wenn unser Auge nur einen Punkt scharf und alles in seiner Umgebung zum Rand hin zunehmend unscharf sieht, dann ergibt sich die Frage, wie groß und wie gestaltet das Bild sein muß, wenn es "ein Ersatz für das natürliche Sehfeld" sein soll, wenn also die äußerste Zone der Unschärfe mit dem Rand unseres Sehbildes zusammenfallen soll. Eigentlich – so folgert Ruskin – müßten die idealen Bilder Kreise sein und der von ihnen vorgegebene Betrachterabstand müßte ihrem Durchmesser entsprechen. Im Laufe einer sehr scharfsinnigen Argumentation verwirft Ruskin diese scheinbare Ideallösung und kommt zu dem Ergebnis, daß die Ellipse und als ihre Näherungsform bestimmte Rechtecke dem ästhetisch gestalteten Seherlebnis viel eher angemessen sind. Wichtig ist hier für unseren Zusammenhang nur die Tendenz des Fazits: "Der Rand oder Rahmen des Bildes repräsentiert trotz seiner rechteckigen Form, bona fide, die Grenzen des natürlichen Sehfeldes: er ist keine beliebige Eingrenzung einer bestimmten Zahl von Pinselstrichen oder einer bestimmten Menge von Farben innerhalb von vier geraden Linien; er kann auch nicht einfach erweitert oder verkleinert werden, wenn der Künstler mehr oder weniger Gegenstände zeigen will; er steht genauso eindeutig für eine Linie in der Natur wie irgendein anderer Teil des Bildes, und seine Größe und Form sind von den Gesetzen der Perspektive ebenso klar und unwiderruflich geregelt."³³ Deutlicher und extremer ist es wohl nie gesagt worden: Der Rahmen ist eine Funktion der Rezeption, seine optische Gegenwart hat gegen Null zu tendieren.

Hat diese Auffassung, die das Bild "zum Stellvertreter für das natürliche Sehbild" deklariert, Folgen für unseren Gegenstand gehabt? Wenn die Bilder so klein ausfallen, etwa als grafische Illustration eines Buchs, daß man den idealen Abstand, der Sehfeld und Bildfeld zur Deckung bringt, nicht einnehmen kann, dann verbietet sich nach Ruskin überhaupt eine klare seitliche Begrenzung. Kleine Bilder sollten als Vignetten angelegt sein, "durch deren verschwimmende

Ränder das Auge in dem Gefühl gelassen wird, es betrachte nicht ein ganzes Bild, sondern nur ein Fragment davon. Alle Härte des Randes ist so vermieden und wir haben den Eindruck, wir könnten jenseits dieser träumerisch unentschiedenen Grenze noch mehr sehen, wenn wir wollten, aber wir wollen nicht, sondern bleiben bei diesem uns angebotenen Punkt der Konzentration."³⁴

Damit ist eine der leisen, aber bildtheoretisch tiefreichenden Transformationen in der Kunst des 19. Jahrhunderts angesprochen. Während die Buchgrafik früherer Epochen nicht nur auf scharfen Grenzziehungen bestanden hatte, sondern zuletzt im 18. Jahrhundert noch regelrechte Bilderrahmen um ihre Kreationen legte, läßt die Grafik mit der Vignette des 19. Jahrhunderts den Rahmen weg und die Ränder des ovalen Formgebildes verschwimmen **8**.

Die Auffassungen Hamertons, Quatremère de Quincy's und Ruskin's haben gemeinsam, daß sie das Bild als Sehfeld begreifen – einmal klar begrenzt, so wie die Realität uns häufig auch nur fragmentarisch und verstellt erscheint, das andere mal unbegrenzt bzw. randunscharf, so wie sich im Auge des Betrachters etwa eine Landschaftsszenerie abbildet. Sie unterscheiden sich, wenn sie die Präsenz des Rahmens definieren sollen: Bei Hamerton hat er eine gewissermaßen katalysatorische Funktion – er leitet in das Bild ein und wird dort bestätigt, etwa durch Rahmen, durch Fenster im Bild; bei Quatremère wirkt er durch Präsenz und Absenz zugleich; bei Ruskin erfüllt er dann seinen Zweck perfekt, wenn er überhaupt nicht in Erscheinung tritt.

Es läßt sich unschwer folgern, daß der Abbau realistischer Erwartungen an die Malerei auch andere Vorstellungen über das Verhältnis von Bild und Rahmen hervorbringt.³⁵ Spielt in den zuletzt skizzierten



8 P. P. Choffard nach P. A. Baudoin Galanter Stich, 1782

Theorien das Konzept der ästhetischen Grenze die entscheidende Rolle, geht es also um Differenzen im Seinsmodus, in der Wirklichkeitsstufung, so pflegen Impressionismus und Symbolismus eher das Konzept der Harmonie und der komplementären Ergänzung von Bild und Rahmen. Nicht die materielle Verschiedenheit von Bild und Rahmen und Fragen des Formats, sondern die Gestaltungsmittel Fläche und Farbe stehen im Vordergrund, womit wir endgültig bei der innenbestimmten Ästhetik angelangt sind. Was, um beim einfachsten anzufangen, den Goldrahmen zum Punkt des Angriffs macht, der also nicht nur aus institutionskritischen Gründen abgelehnt wird. Gold kommt nach Substanz und Wirkung im Bild nicht vor und kann auch auf Grund der besonderen Palette der neuen Malerei nicht oder nur schwer optisch integriert werden. Die Antwort sind neutral weiße Rahmen, sind farbige Rahmen, welche die Hauptkontraste der Malerei aufnehmen oder ergänzen, sind Rahmen, welche nicht nur das Farbschema, sondern auch die Faktur des Bildes fortsetzen. Gemeint sind die Rahmen Seurats und seiner Nachfolger.³⁶

Kommentar und Selbstkommentar: Der Rahmen an sich

Als einige Künstler in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts begannen, ihre Rahmen selbst zu entwerfen oder herzustellen, wurden sehr schnell Konzeptionen wirksam, die den kritischen Normen der Zeit und allen "Philosophien des Rahmens" strikt widersprachen. Durch verschiedene Experimente mit dem Rahmen herausgefordert, gab der bereits zitierte Hamerton einer Normaltheorie des Rahmens 1871 folgende Fassung: "Bei unseren Reformversuchen sollten wir nie vergessen, daß dem Rahmen einzig und allein eine Hilfsfunktion zukommt und daß seine Schönheit an sich nicht zählt, wenn er diesen Zweck nicht erfüllt. Viel ist experimentiert worden, aber nichts befriedigt so sehr wie die Vergoldung. Kein geschnitztes Holz hilft der Erscheinung der Malerei so sehr wie es die Vergoldung tut."³⁷

Gegen die Rahmen der Präraffaeliten hatte er erwartungsgemäß einzuwenden: "Der Hauptnachteil des Präraffaelitischen Rahmens war sein mangelnder Illusionseffekt, der aus seiner Flachheit resultiert."³⁸ Die Präraffaeliten führten breite, vergoldete, aber ihre Holzstruktur durchaus bewahrende Holzrahmen ein, die weder wie Fensterrahmen wirken, noch im Sinne Ruskins die notwendige, aber unauffällige Randbegrenzung bilden. Indem sich solche Passepartout-Rahmen mit breiten Innenflächen um das Bild legen, treten sie als eigenständige Ebene mit den Flächen des Bildes und der Wand in Konkurrenz.³⁹ Bei diesen Rahmen geht tendenziell verloren, was man den Kippfigur-Charakter des Rahmens nennen könnte. Ich zitiere noch einmal Derrida: "Immer eine Figur auf einem Grund ist der Rahmen dennoch eine Form, die traditionell dadurch bestimmt ist, daß sie sich nicht selbst auszeichnet, sondern verschwindet, versinkt, sich selbst vergessen macht, sich gerade darin auflöst, daß sie ihre größte Energie entfaltet. Der Rahmen ist weder selbst Grund, so wie das Werk oder die Umgebung es sind, noch bildet seine margina-



9 Dante Gabriel Rossetti Dantis Amor, ca. 1863
Tate Gallery, London

le Plastizität eine Form. Am wenigsten eine Form, die aus eigener Macht entsteht."⁴⁰

Die Rahmen der Präraffaeliten wirken wie ein bewußter Widerspruch gegen diese Bestimmungen Derridas 9. Um bei einem Detail zu beginnen – schon die Art und Weise, wie die Leisten zusammengefügt sind und wie die Fugen sichtbar oder unsichtbar eingesetzt werden, ist nicht ohne Konsequenz für die ästhetische Funktion des Rahmens. Bereits Georg Simmel hat das am Fall der diagonalen Gehrungsschnitte festgehalten: "An ihnen gleitet der Blick nach innen; indem das Auge sie auf ihren ideellen Schnittpunkt zu verlängert, wird die Beziehung des Bildes auf sein Zentrum von allen Seiten her betont. Diese zusammenführende Wirkung der Rahmenfigur verstärkt man ersichtlich, indem man die äußeren Rahmenseiten den inneren gegenüber etwas erhöht, so daß die vier Seiten konvergierende Ebenen bilden."⁴¹ Der präraffaelitische Rahmen kennt keine Tendenz auf das Bild zu: Entweder sind die Gehrungsschnitte mit quadratischen, ornamentalen Feldern überplattet oder die Rahmenbretter stoßen stumpf gegeneinander. Auch fällt die flache Holzeinfassung als ganze nicht zum Bild hin ab. Und das Gold erscheint nicht deckend und strahlend über diversen Grundierungen, sondern ist häufig direkt auf das Holz aufgetragen, was den nicht nur äußerlichen Effekt hat, daß beide Materialien, Ölvergoldung und Holz, auch in der Überlagerung unterscheidbar bleiben und das Gold als Farbe und nicht als Überzug wirkt.

Am auffälligsten aber ist, daß diese Rahmen selbst Grund sind, tragen sie doch Ornamente, Beschriftungen, Figuren, weitere Bilder

etc. So geht es schon im Jahr 1849 los, als die Präraffaeliten an die Öffentlichkeit treten: Auf den ersten, von ihm später erneuerten Rahmen von *The Girlhood of Mary Virgin* (1848/49) hatte Rossetti ein Sonett befestigt.⁴² Harmlos und durch das Vorbild der deutschen Romantik vorbereitet wirkt noch, wenn Hunt in *The Awakening Conscience* 10 auf dem Rahmen lauter kleine Glocken läuten läßt.⁴³ Bei anderen Künstlern wird der Rahmen zur Argumentationsebene mit eigenem medialen Charakter. Was lebensnah und konkret im Bild erscheint, wird durch den symbolischen Kommentar des Rahmens ergänzt und übersetzt. Rossettis Diptychon *The Salutation of Beatrice* 45 hat auf der breiten, naturhölzernen Einfassung nicht nur Dantezitate und Bildunterschriften, sondern auch – zwischen den Bildfeldern – die in Gold gemalte, allegorische Gestalt des “Dantis Amor”. Solche schwerwiegenden Zutaten verhindern natürlich, daß der Rahmen, wie Derrida schreibt, sich selbst vergessen macht und entweder im Werk oder in der Umgebung aufgeht. Für Simmel, der, wie erinnerlich, den Rahmen als absolute Grenze definiert, ist die “Fortsetzung des Bildinhaltes in den Rahmen hinein ... eine zum Glück seltene Verirrung, die das Für-sich-Sein des Kunstwerks und eben damit den Sinn des Rahmens völlig verneint”.⁴⁴

Für die Präraffaeliten dagegen war der Rahmen ein Mittel, derart geschützte Wahrnehmungsweisen aufzubrechen. Ein einheitlich gestaltetes, der natürlichen oder der ästhetisch geschulten Wahrnehmung entsprechendes Sehbild stellt sich vor ihren Bildern nicht ein; der Betrachter wird vielmehr gezwungen, dem Medienwechsel auch einen Distanzwechsel folgen zu lassen, also sukzessive und differenziert wahrzunehmen und zu vergleichen.

Dabei wird ihr oder ihm kaum entgehen, daß es mit dem Rahmen um das Bild herum nicht sein Bewenden hat. Die Präraffaeliten kennen zwar keinen positiven bzw. negativen inneren Rahmen im Sinne der klassizistischen Kompositionslehre bzw. der Wahrnehmungsästhetik Ruskins, aber sie können sich kaum genug tun, wirkliche Rahmen in ihren Bildern zu reproduzieren: Das können Rahmen um Bilder, um Spiegel, um Fenster, um Türen sein; das können Rahmen sein, die sich einem präraffaelitischen Reformschema verdanken oder die die gängige Meterware der Industrieproduktion nachahmen.

Ein Blick in den golden gerahmten Spiegel im Hintergrund von *The Awakening Conscience* zeigt uns, daß die nur in seiner Reflexion existierenden beiden anderen Wände des Raumes rahmende Elemente in Hülle (wörtlich verstanden) und Fülle aufweisen. Wir registrieren: ein sechsteiliges Sprossenfenster, dessen feste Scheiben den Blick in einen Garten freigeben, dasselbe – ohne Glas dazwischen – gilt für die Fensteröffnung darunter, während die beiden nach innen geöffneten Fensterflügel das Außen auf ihren Scheiben widerspiegeln. Das französische (!) Fenster, welches solcherart die Außenwelt als Bild faßt und als Bild reproduziert, ist seinerseits gerahmt: außen von einer niedrigen Brüstung und einer Markise, innen von einem leichten weißen Vorhang, von einer Schabracke und von einem elaborierten goldenen Rokokorahmen. Dieser setzt sich seitlich fort in einem schmalen Spiegelkompartiment, das sich

wie der Flügel eines Triptychons zum Fenster verhält – wir dürfen vermuten, daß ein zweites Element sich auf dessen anderer Seite anschloß. In diesem Spiegel im Spiegel sehen wir nicht viel mehr als Einfassungen und Rahmen, welche die linke Wand des Zimmers markieren; den Kaminrahmen und den Schirm davor, die breite, golden und ornamental verzierte Tapetenbordüre, das Profil der Zimmerdecke und über dem Kamin einen golden gerahmten Spiegel, der seinen eigenen goldenen Rahmen widerspiegelt. Wenn man das nachrechnet, ist das gewissermaßen das fünfgestrichene hohe C, das in diesem Gemälde angeschlagen wird: der Spiegel im Spiegel im Spiegel im Bild – er spiegelt seinen goldenen Rahmen. Anders gesagt: Ein Stück goldene Rahmenleiste erscheint viermal golden gerahmt.⁴⁵ Man wird nicht umhin können, das künstlerische Verfahren und das dadurch präparierte Objekt als thematischen Hinweis zu verstehen, den wir am leichtesten begreifen, wenn wir die inneren und äußeren Rahmen, die inneren und äußeren Bilder in Beziehung bringen.

Dann erscheint sogleich Hunts naiv wirkender Glockenrahmen in einem anderen Licht. Er rahmt einen “goldenen Käfig”, wie der Maler selbst sagte, eine Wohnung vollgestellt mit Möbeln nach neuestem Geschmack: vergoldet, poliert, überdekoriert. Er rahmt ein Interieur,



10 William Holman Hunt *The Awakening Conscience*, 1853-54
Tate Gallery, London

das kaleidoskopartig in immer mehr und immer tiefer gestaffelte Interieurs zerfällt, die ihren schwierigen ontologischen Status nur diesem Trennungsglied, dem goldenen Rahmen verdanken, ohne daß die vielfache Rahmung bewirken könnte, was man herkömmlicherweise von ihr erwartet: Hervorhebung, Auszeichnung, Aura. Der äußerste Rahmen, der Künstlerrahmen, ist kein Fensterrahmen; er bereitet diese Tiefen des Bildes nicht vor. Dafür ist er ein vollständiger Rahmen, der einzige in diesem verwirrenden Aufgebot von Fragmenten. Und er ist ein Unikat; seine Sprache wirkt bieder, fromm, demonstrativ naiv: ein einfacher Rapport aus zwei natürlichen Zeichen, eine Glocke, eine Blume, keine historischen Assoziationen. So ist eigentlich alles in und an diesem Bild ein Widerspruch zu dem gleichzeitigen Sonett "Le cadre" in *Les Fleurs du Mal*, das einer Frau und dem Thema der "Rahmenverträglichkeit" der schönen Frau gewidmet ist. Ich gebe das Gedicht Baudelaires in der Übersetzung Stefan Georges wieder:

Bei dem gemälde geben schöne rahmen
Auch wenn es aus berühmten pinsel stammt
Ein eignes wunderbares dem gesammt
Da sie es erst dem weiten all entnahmen.

So fügten sich die möbel die drapierung
Der schmuck zu ihrer seltnen schönheit ganz
Kein ding verdunkelte den vollen glanz
Und alles diente ihr nur zur verzierung.

Sie schien zu glauben dass die ganze erde
Sie lieben müsse, es erstickten fast
Mit ihren küssen linnen und damast

Den körper nackt und schön und stets erregt
Er zeigte hastig oder sanft bewegt
Der jungen katze kindliche geberde.

Hunt hatte, als er *The Awakening Conscience* malte, der Behandlung jenes literarischen Motivs vorgearbeitet, das ihn sein Leben lang fesseln sollte und das eine sagenhafte Vorform seines "modern moral subject" von 1853 darstellt: *The Lady of Shalott* nach Tennysons gleichnamiger Ballade.⁴⁶ In beiden Fällen geht es um eine Frau, die in einem besonders reich ausgestaltetem Gefängnis lebt. In Tennysons Vorlage ist es eine Burg, ein Turm, der die Lady von der Stadt Camelot, von der Welt fernhält, und ein Fluch, der ihr untersagt, anders als durch einen Spiegel mit der Außenwelt zu verkehren. In beiden Fällen ist die junge Frau mit textiler Handarbeit beschäftigt, was beide Male ihr Angebundensein, ihre Fesselung sinnfällig macht. Die Lady webt in einen riesigen Teppich, was ihr der Spiegel an Außenwelt ins Zimmer holt; Hunts ausgehaltene Frau hatte, wie der Stickrahmen rechts von ihr beweist, an einem Wandbehang oder Kissen mit üppi-gen Blumenmotiven gearbeitet.

In beiden Fällen ist die Frau dabei, sich aus der Gefangenschaft zu

befreien. Die Lady wendet sich von Spiegel und Webrahmen ab und der Welt zu, als Ritter Lancelot an ihrem Turm vorbeireitet; ihr modernes Gegenstück wendet sich vom Manne ab und der Natur zu, die wir uns vor dem Bild, vor dem Fenster denken müssen. Im Bild der Lady von Shalott – ich beziehe mich auf die späteste Fassung von 1886 bis 1905¹¹ – wird sogleich deutlich, daß diese Befreiung nicht gelingen wird. Die Frau verwirrt sich in die Fäden ihrer Arbeit; sie verdreht sich quasi in sich selbst, der Teppich reißt. In den vorherrschenden Eindruck einer großen Verwirrung wird der Betrachter hineingezogen, weil er sich, vor so viele Bilder und Rahmen gestellt, wiederum nur mühsam einen Reim auf die Realitätsgrade der Darstellungen in der Darstellung machen kann. Vor uns, gerahmt vom Webrahmen, steht die Lady von Shalott, die Bewohnerin der Innenwelt, hinter ihr das von ihr produzierte, im Moment zerreißen Bild der Außenwelt, der Teppich; darüber erscheint der Spiegel mit einem anderen und durch eine offene Arkatur gerahmten Bild der Außenwelt, das im gleichen Moment zerspringt, noch höher öffnet ein Fenster des Turmes den Blick auf den Wolkenhimmel, was im ersten Moment wie eine Fortsetzung des Bildes darunter wirkt, tatsächlich aber eine weitere Realitätsstufe markiert; und links und rechts vom Spiegelbild sind "veritable" Bilder in die Wand eingelassen, zwei Szenen, welche dem momentanen Bild der Gegenwart ein Kompendium der Zeiten anfügen; die Antike, vertreten durch Herakles, und das Christentum im Bild der Mutter Gottes mit Kind rahmen das Bild des ritterlichen Mittelalters.

Der Wunsch von Tennysons Lady, "alles zu sehen", wird von Hunt aufgegriffen und für den Betrachter mit allen Mitteln seiner Feinmalerei erfüllt. Wie auch immer es um die Aktualität der Themenwahl bestellt ist, Hunt bleibt dem realistischen Kunstprogramm verpflichtet. Der Unterschied zu den Zeit- und Weggenossen, zu Whistler, zu Rossetti ist freilich nicht zu verkennen. Gleichwohl: Es war mir wichtig zu zeigen, daß auch die realistische Malerei, ob sie nun für neue oder für herkömmliche Rahmen optiert, in ihren Bildern das Thema Rahmen bearbeitet. In kritischer Sichtweise: So wird von Hunt der ebenso manische wie hilflose Versuch kritisiert, das moderne Leben im sicheren Futteral des Interieurs einfangen und erfassen zu wollen. Was eben nicht gelingt. So wie die Frau sich anschickt, auszubringen, so erweisen sich die multiplen Fassungen, Leisten, Bordüren als Fragmente, als Schein, als Surrogat. In selbstkritischer Sichtweise: So malt Hunt zweimal nicht eigentlich ein Spiegel-, sondern Rahmenkabinett. Eine aus lauter relativen und vereinzelter Wirklichkeitsbruchstücken zusammengesetzte Bilderwelt, in der sich mit Nachdruck und wie unter Zwang wiederholt, was außerhalb des Bildes, im Habitat der Kunstwerke in der Kunstaussstellung und in der Galerie gilt, das Nebeneinander heterogener Weltausschnitte, in feste, aufwendige Rahmen gepackt.

11 William Holman Hunt *The Lady of Shalott*, 1886-1905
Wadsworth Atheneum, Hartford

