

**Analyse und Bewertung gegenwärtiger Rahmungsmaßnahmen
ausgewählter Museen**

**Inaugural-Dissertation
zur**

**Erlangung der Doktorwürde
der**

Philosophischen Fakultät

der

**Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn**

vorgelegt von

Tobias Schmitz

aus

Beckum

Bonn 2004



*Gewidmet Frau Hannelore King in München,
die mich bei diesem Vorhaben sehr unterstützt hat*

im Juni 2002

Tobias Schmitz



Gesuch des Kandidaten

Tobias Schmitz

Ich bitte in den Fächern

..... Kunstgeschichte (Hauptfach)
..... Italienische Philologie (Nebenfach)
..... Erziehungswissenschaften (Nebenfach)

geprüft zu werden.

An Eides Statt versichere ich, dass die Arbeit „Analyse und Bewertung gegenwärtiger Rahmungsmaßnahmen ausgewählter Museen“ von mir selbst und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt wurde, dass sie noch keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen hat, und dass sie weder ganz noch im Auszug veröffentlicht wurde. Die Stellen der Arbeit (einschließlich Tabellen, Karten, Abbildungen etc.), die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich kenntlich gemacht. Ich weiß, dass wegen einer falschen eidesstattlichen Versicherung bereits erfolgte Promotionsleistungen für ungültig erklärt werden und eine bereits verliehene Doktorwürde entzogen wird (§ 24 der Promotionsordnung). Außerdem versichere ich, dass ich mit der Promotionsordnung vertraut bin.

<u>Inhalt</u>	Seite
1. <u>Einleitung</u>	1
1.1. Zur Themenwahl	1
1.2. Forschungsstand	5
1.3. Zur Terminologie	8
1.3.1. Originalrahmung, historische Rahmen und historisierende Rahmen im Bereich der Alten Meister	8
1.3.2. Individuelle Künstlerrahmen, historisierende Künstlerrahmen und historisierende Kunst- händlerrahmen im Bereich der Neuen Meister	9
1.4. Allgemeine Voraussetzungen	9
1.5. Besondere Voraussetzungen	10
1.6. Untersuchungsmethoden und Darstellungsweise: Zur Gliederung der Darstellungen in die Bereiche Alte und Neue Meister	10
1.7. Themeneingrenzung	12
1.8. Zum Katalog: Typologie historischer Bilderrahmen	14
1.9. Zu den Abbildungen: Digitale Bildbearbeitung	16
2. <u>Alte Meister: Verlust und Ersatz der Originalrahmung sowie Herstellung historisierender Rahmen in historischer und in jüngster Zeit</u>	17
2.1. Verlust und Ersatz von Originalrahmungen	17
2.2. Die Herstellung historisierender Rahmen im 19. und im 20. Jahrhundert	22
2.2.1. Die Herstellung historisierender Bilderrahmen im 19. Jahrhundert	22

2.2.1.1.	Historisierende Bilderrahmen im Stilpluralismus der ersten Jahrhunderthälfte: Neugotik, Neurenaissance und Neubarock	23
2.2.1.2.	Historisierende Bilderrahmen im Stilpurismus der zweiten Jahrhunderthälfte: Die Kunstgewerbereform und der Streit um den richtigen Rahmen	28
2.2.2.	Die Herstellung historisierender Rahmen im 20. Jahrhundert	34
2.2.2.1.	Rahmenleisten in historischen Stilen	35
2.2.2.2.	Vergolderrahmen	38
2.2.2.2.1.	Vergolderrahmen ohne plastischen Dekor	38
2.2.2.2.2.	Vergolderrahmen mit plastischem Dekor	39
2.2.2.3.	Geschnitzte Rahmen	40
3.	<u>Alte Meister: Rahmungsmaßnahmen dargestellt am Beispiel ausgewählter Museen</u>	41
3.1.	Rahmungsmaßnahmen im Westfälischen Landesmuseum zu Münster	41
3.1.1.	Voraussetzungen	41
3.1.2.	Verwendung historisierender Rahmen für die Präsentation historischer Gemälde	42
3.1.2.1.	Historisierende Plattenrahmen der Renaissance	42

3.1.2.2. Historisierende Rahmen im Stil der holländischen Kabinettrahmen des 17. Jahrhunderts	50
3.1.2.3. Historisierende Rahmen im Louis-XVI-Stil	52
3.1.3. Zusammenfassung und Bewertung	53
3.2. Rahmungsmaßnahmen im Saarland Museum in Saarbrücken	55
3.2.1. Voraussetzungen	56
3.2.2. Historisierende Rahmen im Régence- und im Louis-XVI-Stil sowie historisierende Canaletto-Rahmen	56
3.2.3. Zusammenfassung und Bewertung	59
3.3. Rahmungsmaßnahmen in der Kunsthalle Bremen	60
3.3.1. Voraussetzungen	61
3.3.2. Rückführung von historischen und historisierenden Originalrahmungen	61
3.3.3. Ein historisierender Rahmen im Stil der marmorierten Platten und Profilrahmen des 17. Jahrhunderts	64
3.3.4. Zusammenfassung und Bewertung	65
3.4. Rahmungsmaßnahmen der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zu München	66
3.4.1. Voraussetzungen	67
3.4.2. Ein historisierender Rahmen im Stil des Klassizismus	67

3.5. Rahmungsmaßnahmen in der Alten Pinakothek zu München	68
3.5.1. Voraussetzungen	69
3.5.2. Restaurierung historischer Rahmen	70
3.5.3. Ankäufe historischer Rahmen	72
3.5.4. Historisierende Rahmungen von Altartafeln sowie ein historisierender Plattenrahmen im Stil der Renaissance	74
3.5.5. Zusammenfassung und Bewertung	77
3.6. Rahmungsmaßnahmen in der Hamburger Kunsthalle: Der Ankauf eines historischen Rahmens	80
3.7. Rahmungsmaßnahmen der National Gallery in London	81
3.7.1. Voraussetzungen	82
3.7.2. Historisierende Rahmen	83
3.7.2.1. Historisierende Rahmen im Stil der deutschen und holländischen Plattenrahmen der Renaissance	83
3.7.2.2. Historisierende Rahmen im Stil der italienischen Renaissance- und der spanischen Barock-Plattenrahmen	87
3.7.2.3. Geplante Neurahmungen mit historisierenden Rahmen	90
3.7.3. Ankäufe historischer Rahmen	91
3.7.4. Zusammenfassung und Bewertung	93
3.8. Rahmungsmaßnahmen in der National Portrait Gallery: Ankauf und Nachbildung von historischen Rahmen	95

3.9. Rahmungsmaßnahmen in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden	98
3.9.1. Voraussetzungen	98
3.9.2. Restaurierung historischer Rahmen	101
3.9.3. Historisierende Rahmen im Stil des Dresdener Galerierahmens	102
3.9.4. Historisierende Rahmen im Stil der italienischen Plattenrahmen der Renaissance	103
3.9.5. Zusammenfassung und Bewertung	107
4. <u>Neue Meister: Beispiele für Rahmungspraktiken aus dem 19. und 20. Jahrhundert</u>	110
4.1. Rahmungstendenzen bei den Impressionisten in Frankreich und Deutschland	110
4.1.1. Beispiele für Rahmen französischer Impressionisten und Pointillisten	111
4.1.2. Beispiele für Rahmen deutscher Impressionisten	117
4.2. Beispiele für Rahmen des deutschen Expressionis- mus: Karl Schmidt-Rottluff, Peter August Böck- stiegel, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner und Gabriele Münter	120
4.3. Beispiele für Rahmen der Neuen Sachlichkeit: Die Rahmen Otto Dix´ und Franz Radziwills	125
4.4. Beispiele für historisierende Kunsthändlerahmen	127

4.5. Aufstellung eines Systems für die Beschreibung von Rahmungsmaßnahmen im Bereich der Neuen Meister	128
5. <u>Neue Meister: Rahmungsmaßnahmen dargestellt am Beispiel ausgewählter Museen</u>	129
5.1. Rahmungsmaßnahmen im Westfälischen Landesmuseum zu Münster	129
5.1.1. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen für Gemälde von August Macke und Alexej von Jawlensky	130
5.1.2. Nachbildungen von individuellen Künstlerrahmen für Gemälde deutscher Expressionisten und der Neuen Sachlichkeit	132
5.1.3. Zusammenfassung und Bewertung	136
5.2. Rahmungsmaßnahmen im Saarland Museum in Saarbrücken	138
5.2.1. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen für Gemälde des Kubismus	139
5.2.2. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen für Gemälde des deutschen Impressionisten Albert Weisgerber	141
5.2.3. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen für Gemälde des deutschen Expressionismus	142
5.2.4. Zusammenfassung und Bewertung	144

5.3. Rahmungsmaßnahmen in der Kunsthalle Bremen	146
5.3.1. Rückführung von Originalrahmungen	146
5.3.2. Nachbildungen von individuellen und von historisierenden Künstlerrahmen sowie Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen	147
5.3.2.1. Nachbildung in der Art eines historisierenden Kunsthändlerrahmens für ein Gemälde von Franz Marc	147
5.3.2.2. Nachbildungen von historisierenden Künstlerrahmen für Gemälde von Fritz von Uhde und Max Liebermann	148
5.3.2.3. Nachbildung eines individuellen Künstlerrahmens für ein Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff	150
5.3.3. Zusammenfassung und Bewertung	150
5.4. Rahmungsmaßnahmen in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zu München	152
5.4.1. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen für Gemälde der Bernhard-Koehler-Stiftung (deutscher Expressionismus)	152
5.4.2. Die Rahmung der Gabriele-Münter-Stiftung (deutscher Expressionismus)	155
5.4.3. Zusammenfassung und Bewertung	157
5.5. Rahmungsmaßnahmen im Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück	158
5.5.1. Zur Kunst Felix Nussbaums	159
5.5.2. Voraussetzungen	161

5.5.3. Die Rahmung der Gemälde Felix Nussbaums mit dunkel gefassten Plattenrahmen	162
5.5.4. Zusammenfassung und Bewertung	163
6. <u>Zusammenfassende Betrachtungen</u>	164
7. <u>Ausblick</u>	175
<u>Quellenverzeichnis</u>	182
<u>Abbildungsnachweis</u>	191
<u>2. Band: Figuren, Abbildungen und Zeichnungen</u>	196

In nahezu dreißig Jahren, in denen ich die Wiedereinkleidung der Gemälde und der Bildwerke christlicher Epochen in gleichzeitige alte Rahmen, oder in selteneren Fällen in Kopien nach solchen angestrebt habe, ist mir dies soweit gelungen, daß jetzt wohl nur noch eine kleinere Zahl die früheren Schinkelrahmen oder ähnliche ungeeignete neuere Rahmen besitzt; (...)⁷

Ein altes Konzept, das noch immer aktuell ist.

So knüpft man in der Staatsgemäldesammlung Berlin/Preußischer Kulturbesitz heute unmittelbar an das Konzept Wilhelm von Bodes an und versucht, verbliebene Einheitsrahmen oder später hinzugekommene, unpassende Rahmungen durch authentische Epochen-Rahmen zu ersetzen.⁸

In dem Bericht von 1912 schreibt von Bode weiter, dass man bei der epochengerechten Umrahmung vieler historischer Gemälde auf den Ankauf oder das Kopieren historischer Rahmen zurückgreifen musste⁹, da sich der größte Teil der Originalrahmen nicht mehr in dem Museum befand. Die damit verbundenen Probleme beschreibt Wilhelm von Bode wie folgt:

(...) so haben auch wir (...) zuerst durch Kopien nach gleichzeitigen alten Rahmen uns zu helfen gesucht; (...) Allein es stellte sich bald heraus, daß die Kopisten, auch die sehr geschickten italienischen und französischen Rahmenmacher, nicht imstande waren und auch heute noch nicht imstande sind, Schnitzerei und Vergoldung mit wirklicher Empfindung zu arbeiten und dem Bilde gut anzupassen.¹⁰

Ich gab daher den Händlern den Auftrag, solche feine alte Rahmen für uns zu kaufen. Dadurch kam das Angebot, mit dem Angebot freilich auch höhere Preise, die in neuester Zeit bis auf das Zehnfache gestiegen sind; denn jeder Sammler will heutzutage

⁷ von Bode, Wilhelm, 1912, S.211

⁸ vgl.: Spindler, Sabine, in: **Der Kunsthandel**, November 2000, S.38

⁹ vgl.: ebd.

¹⁰ von Bode, Wilhelm, 1912, S.210

*ein wertvolles Bild in einem zeitgemäßen schönen Rahmen kaufen, womöglich einem Rahmen aus der Zeit des Bildes.*¹¹

Alte Probleme, die noch immer aktuell sind.

Denn ähnlich wie zur Zeit Wilhelm von Bodes kann man auch heute wieder ein zunehmendes Interesse von Sammlern, Händlern und der Öffentlichkeit an historischen Rahmen beobachten. Auf der einen Seite hat dies zu dem erfreulichen Umstand geführt, dass in den letzten drei Jahrzehnten viele Veröffentlichungen erschienen sind, die entscheidend zur Erforschung der historischen Rahmen beigetragen haben (siehe 1.2.). Auf der anderen Seite hat das wachsende Interesse erneut zu einem hohen Preisniveau auf dem Kunstmarkt geführt. So erzielte ein geschnitzter Tabernakelrahmen des 16. Jahrhunderts aus Italien (vgl. A480-491) mit den Maßen 78,7 x 61,8 cm bei Christie's in London auf der Auktion vom 12. Dezember 1995 einen Preis von 16.000 Britischen Pfund (circa 25.000 Euro)¹²; auf der Rahmenauktion des Auktionshauses Bonhams in Knightsbridge am 25. Oktober 2000 wechselte ein Louis-XV-Rahmen aus dem 18. Jahrhundert (vgl. PR249-261) mit einem lichten Maß von 121 x 81 cm für 7.200 Britische Pfund (circa 11.500 Euro) den Besitzer¹³.

Als *Kauf Tipp der Woche* stellte die Kunsthistorikerin Dr. Katharina Sayn-Wittgenstein in der *Welt am Sonntag* vom 26. März 2000 einen gut erhaltenen „Effner-Rahmen“ (PR372-380) aus Lindenholz mit originaler Vergoldung und einem lichten Maß von 90 x 70 cm vor, der bei der Münchener Firma Konrad Riggauer für 32.000 Deutsche Mark (circa 16.000 Euro) angeboten wurde.¹⁴

Heidi Bürklin beschreibt das wachsende Interesse der Öffentlichkeit und auch der Museen an historischen Rahmen wie folgt:

¹¹ ebd., S.211

¹² vgl.: **Kunstpreis Jahrbuch 1996: Deutsche und internationale Auktionsergebnisse**, München, 1996, Bände 1-3, S.229

¹³ vgl.: Liste der realisierten Preise der Rahmenauktion vom 25.10.2000 des Auktionshauses **Bonhams & Brooks** in Knightsbridge, London, Los Nr. 137 (abgebildet auf S.18 des Auktionskataloges)

¹⁴ vgl.: **Sayn-Wittgenstein, Katharina: Kauf Tipp der Woche: Rahmen aus der Galerie des Kurfürsten**, in: *Die Welt am Sonntag*, 26. März 2000

Heute ist der Rahmen wieder en vogue, fahnden Museen und Sammler nach dem passenden Exemplar, das Epoche oder Sammlergeschichte widerspiegelt.¹⁵

Rahmenhändler und -hersteller bringen es heute zu Sammlungen von beachtlicher Größe. Der Rahmenhersteller Conzen in Düsseldorf besitzt ebenso wie der Vergoldermeister Karl Pfefferle in München etwa 2.000 historische Rahmen¹⁶. Der Mailänder Rahmenhändler Franco Sabatelli verfügt über einen Bestand von 600 italienischen Rahmen von der Renaissance bis zum Klassizismus¹⁷, die Firma Konrad Riggauer und die Antik- und Rahmenhändlerin Christel Reuther in München besitzen je 1.000 historische Rahmen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert¹⁸. Über 3.000 historische Rahmen umfasst die Sammlung des Londoner Rahmenhändlers und -herstellers Paul Mitchell. Der New Yorker Rahmenhändler und -hersteller J. H. Guttmann hat es zu einer Sammlung von 5.000 historischen Rahmen von der Gotik bis zum Jugendstil gebracht¹⁹; die New Yorker Firma Julius Lowy Frame & Restoring Company Inc. in Manhattan gar auf 7.500 historische Rahmen aus fünf Jahrhunderten²⁰.

¹⁵ **Bürklin, Heidi:** *Seetiere, Muscheln, allerhand Blattwerk. Weil das Drumherum wichtig ist: – Zwei Londoner Ausstellungen zeigen mit 180 Beispielen „Die Kunst des Bilderrahmens“*, in: *Die Welt*, 10. Dezember 1996, S.8

¹⁶ vgl.: **Michels, Norbert:** *Vorwort*, in: **Brunke, Angelika:** *Historische Bilderrahmen der Sammlung F.G. Conzen*, Stuttgart 1996, S.6 und vgl.: **Lautenbacher, Alexandra:** *Rettung vor dem Verschwimmen: Die Rahmenwerkstatt Karl Pfefferle in München sorgt für authentisches Flair*, in: *Die Welt*, 07. März 1998

¹⁷ **Sabatelli, Franco**, Mailänder Rahmenhändler, Mailand im April 2001

¹⁸ **Hornsteiner, Matthias**, Inhaber der Antik- und Rahmenhandlung Konrad Riggauer, München im Dezember 2000 und **Reuther, Christel**, Inhaberin der Galerie für Alte Rahmen und Spiegel, Möbel, München im Oktober 2000

¹⁹ vgl.: **Weidmann, Horst:** *Haus voll alter Rahmen. Über einen weltbekannten Antik-Rahmenhändler in New York*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, Februar 1995, S.86

²⁰ vgl.: **Weidmann, Horst:** *Im Dienst an der Kunst: Der Komplett-Service von Lowy in New York*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, August 1996, S.62

Wie Ausstellungen und Publikationen über Bilderrahmen verschiedener Museen belegen (siehe 1.2.), beschäftigt man sich auch dort wieder intensiv mit den historischen Rahmen der eigenen Sammlungen und knüpft auch damit an die Bemühungen Wilhelm von Bodes an²¹. Interessanterweise ist dieser Trend seit der Mitte der siebziger Jahre zu beobachten, genau einhundert Jahre nachdem Wilhelm von Bode seine Arbeit im Kaiser-Friedrich-Museum begann. So fand im Jahre 1976 in der Alten Pinakothek zu München erstmals eine Ausstellung italienischer Bilderrahmen vom 14. bis zum 18. Jahrhundert statt.

Im Jahre 1990 veranstaltete das Metropolitan Museum of Art in New York eine umfangreiche Ausstellung mit dem Titel *Italian Renaissance Frames*, in der spektakuläre Beispiele italienischer Renaissance-Rahmen aus der weltbekannten Rahmensammlung, der Robert Lehmann Collection, gezeigt wurden. Die National Portrait Gallery in London widmete 1996/97 englischen Portraiträumen von der Renaissance bis zum Klassizismus eine Ausstellung mit dem Titel *The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*. Die Hamburger Kunsthalle machte mit der Ausstellung *Alte Rahmen – neue Sicht* vom 30. April bis 30. Juli 2000 auf einige Neuerahmungen vor allem im Bereich der Alten Meister aufmerksam (zur Einteilung der folgenden Betrachtungen in die Bereiche der Alten und Neuen Meister siehe 1.6. *Untersuchungsmethoden und Darstellungsweise*). Die zugekauften, historischen und in Epoche und Herkunft zu den Gemälden passenden Rahmen werden in dem gleichnamigen Katalog der Ausstellung den vorherigen Rahmungen gegenübergestellt²².

So ist die Hamburger Kunsthalle ebenfalls ein Beleg dafür, dass man in den Museen heute wieder das Konzept von Bodes verfolgt und um epochengerechte, authentische Rahmungen bemüht ist.

Zwei Kriege, moderne Kunstrichtungen, die Aufnahme der Neuen Meister in die Museen, das alles stellt die Verantwortlichen heute jedoch vor weitere, neue Probleme, die bei aktuellen Rahmungsmaßnahmen berücksichtigt werden müssen.

²¹ Auch dieser verfasste einige Beiträge über historische Rahmen wie den 1898 in der Kunstzeitschrift Pan erschienenen Aufsatz *Bilderrahmen alter und neuer Zeit*, Zitiert aus: **von Bode, Wilhelm**, 1912, S.209

²² vgl.: **Alte Rahmen – Neue Sicht**: Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 30. April – 30. Juli 2000, Hamburg 2000

Dass dabei dauerhafte Lösungen angestrebt werden sollten, liegt auf der Hand, wenn man sich allein die Kosten für hochwertige Kopien oder gar für den Erwerb historischer Rahmen vor Augen führt. Gerade in Zeiten knapper Kassen müssen kostspielige Rahmungsmaßnahmen in Museen wohl überlegt sein. Hier zeigt sich eine weitere Parallele zur Zeit Wilhelm von Bodes. So beklagt dieser in seinem Bericht die hohen Aufwendungen für die später zum größten Teil wieder entfernten uniformen Neurahmungen in dem Berliner Museum:

*Für diese Uniformierung der Galerie wurden in jener sparsamen Zeit 180.000 Mark ausgegeben.*²³

Dies war in der Tat eine gewaltige Summe, wenn man die Kaufkraft berücksichtigt. Im Jahre 1912 betrug das Nettoinlandsprodukt je Einwohner in Deutschland circa 700 Mark²⁴. Die heutige in etwa entsprechende Ziffer liegt bei 39.000 DM, also dem rund 56-fachen. Der Ausgabe von 180.000 Mark im Jahre 1912 würde heute einem Aufwand von etwa 10 Millionen DM (5.2 Mio Euro) entsprechen.²⁵

Gegenwärtige Rahmungsmaßnahmen in Museen, wie sie ansatzweise im Katalog der Hamburger Kunsthalle präsentiert werden, sind Thema der vorliegenden Arbeit. Dabei werden die Probleme sowie gegenwärtige Lösungen von Restaurierungsabteilungen ausgewählter Museen vorgestellt, bewertet und systematisiert. Die Darstellungen und die Bewertungen von Rahmungsmaßnahmen erfolgen unter dem Gesichtspunkt einer historisch korrekten und in Bezug auf einen bestimmten Künstler des 19. oder 20. Jahrhunderts möglichst authentischen Rahmung. Da Geschmack dem subjektiven Empfinden des Betrachters obliegt und damit keine verlässliche Größe bei der Suche nach dauerhaften Lösungen darstellt, wird auf Erörterungen ästhetischer Fragen verzichtet.

Ziel der Untersuchungen ist die Aufstellung eines Bewertungssystems verschiedener Lösungen, das die Museen bei der Entwicklung langfristiger Konzepte unterstützen kann.

²³ von Bode, Wilhelm, 1912, S.210

²⁴ vgl.: Borchardt, Knut: *Währung und Wirtschaft in Deutschland: 1876-1975*, Hrsg.: Deutsche Bundesbank, Frankfurt 1976, S.21

²⁵ berechnet nach: **Deutsche Bundesbank**: Monatsbericht, April 2002, Statistischer Teil, S.60*

1.2. Forschungsstand

Bis etwa zur Mitte der siebziger Jahre sind nur wenige Publikationen über historische Bilderrahmen erschienen. Zu nennen sind *Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen* von Erich Everth aus dem Jahre 1909²⁶ und *Bild und Rahmen im Altertum. Die Geschichte des Bilderrahmens* von Werner Ehlich, veröffentlicht im Jahre 1953²⁷.

Claus Grimm verfasste 1978 das Buch *Alte Bilderrahmen. Epochen – Typen – Material*²⁸. Darin werden die wichtigsten europäischen Rahmenstile von der Renaissance bis zum Historismus vorgestellt und erstmals nach Epochen und Landschaften geordnet. 1979 und 1983 erschienen *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik* von Werner Ehlich²⁹ und *Bilderrahmen: Stil - Verwendung - Material* von Friedrich G. Conzen und Gerhard Dietrich³⁰. In beiden Werken werden historische Bilderrahmen aus Europa in chronologischer Reihenfolge vorgestellt. Anfang der neunziger Jahre widmete sich die Autorin Eva A. Mendgen mit den Werken *Zur Geschichte des Bilderrahmens, zwischen Akademie und Sezession*, und *In perfect harmony: Picture and frame; 1850-1920* den Rahmen des Symbolismus, Historismus und des Jugendstils³¹. Eine ausführliche Stilgeschichte europäischer Bilderrahmen in englischer Sprache schrieben der Londoner Rahmenhändler Paul Mitchell und Lynn Roberts mit *Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames* und *A History of European Picture Frames*, beide erschienen im Jahre 1996³².

²⁶ **Everth, Erich:** *Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen*, Leipzig 1909, Dissertation

²⁷ **Ehlich, Werner:** *Bild und Rahmen im Altertum: Die Geschichte des Bilderrahmens*, Leipzig 1953

²⁸ **Grimm, Claus:** *Alte Bilderrahmen: Epochen – Typen – Material*, München 1986, 3. Auflage

²⁹ **Ehlich, Werner:** *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik*, Dresden 1979

³⁰ **Conzen, Friedrich G. und Dietrich, Gerhard:** *Bilderrahmen: Stil – Verwendung – Material*, München 1983

³¹ **Mendgen, Eva A.:** *Zur Geschichte des Bilderrahmens, zwischen Akademie und Sezession*, Bonn 1991, Dissertation und **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

³² **Mitchell, Paul und Roberts, Lynn:** *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London 1996 und **Mitchell, Paul**

Mit dem Standardwerk *La Cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico* leisteten der Mailänder Rahmenhändler Franco Sabatelli sowie die Autoren Enrico Colle und Patrizia Zambrano im Jahre 1992 einen entscheidenden Beitrag zur Erforschung der italienischen Bilderrahmen von der Renaissance bis zum Klassizismus. Neben stilistischen Beschreibungen enthält das Buch ausführliche Angaben zu Konstruktionen und Fassungen der historischen Rahmen. Ausschließlich holländische Rahmen des 17. Jahrhunderts sind Thema des 1984 erschienenen Buches *Prijst de Lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw* von Pieter J.J. van Thiel und C.J. de Bruyn Kops, das 1995 ins Englische übertragen wurde³³. Das Buch enthält neben der Beschreibung der verschiedenen Rahmentypen auch Angaben zu Holzarten, Konstruktionen und Fassungen sowie Zeichnungen, die die Profile der historischen Rahmen in den originalen Größenverhältnissen wiedergeben.

Wie in 1.1. erwähnt, haben sich in den letzten drei Jahrzehnten auch Museen mit der Erforschung historischer Rahmen beschäftigt. Als Kataloge zu den oben genannten Ausstellungen sind vor allem die folgenden zu erwähnen:

Der begleitende Katalog zur Ausstellung *Italienische Bilderrahmen des 14.-18. Jahrhunderts*³⁴, die 1976 in der Alten Pinakothek zu München stattfand, enthält neben einer Stilgeschichte auch technische Details über Fassungen, Konstruktionen und Holzarten der italienischen Rahmen, die auf Holzproben des Instituts für Holzforschung und Holztechnik der Universität München beruhen³⁵. Damit leistete die Alte Pinakothek München besonders im Hinblick auf Materialien und Techniken einen Pionierbeitrag zur systematischen Erforschung historischer Rahmen.

und Roberts, Lynn: *A History of European Picture Frames*, London 1996

³³ **van Thiel, Pieter J.J. und de Bruyn Kops C.J.:** *Framing in the Golden Age: Picture and Frame in the 17th-Century Holland*, aus dem Niederländischen ins Englische von Andrew P. McCormick übertragene Ausgabe, Zwolle 1995

³⁴ **Cremer, Leo und Eikemeier, Peter:** *Italienische Bilderrahmen des 14.-18. Jahrhunderts*, Sonderausstellung Alte Pinakothek München vom 06. Mai – 31. Oktober 1976, München 1976

³⁵ vgl.: **Steingraber, Erich:** *Vorwort*, in: **Cremer, Leo und Eikemeier, Peter,** 1976, S.4

1. Einleitung

1.1. Zur Themenwahl

Erst geraume Zeit später und sehr allmählich hat sich die Überzeugung Bahn gebrochen, daß jedes Bild nur in einem Rahmen im Charakter der Zeit und des Landes, in dem es entstand, zu seiner richtigen Geltung kommen könne.¹

So beschrieb der wilhelminische *Museumspotentat*² Wilhelm von Bode im Jahre 1912 das im Zuge des Historismus erwachte Interesse an authentischen Rahmungen historischer Gemälde. In einem Bericht über die Rahmen im Kaiser-Friedrich-Museum wendet sich der Verfasser gegen die Uniformierung der Rahmungen im Zeitgeist des Klassizismus³, wie sie beispielsweise Friedrich Wilhelm III im Jahre 1826 für das Museum am Lustgarten (heute Altes Museum) in Auftrag gab. Nach den Entwürfen des Architekten Karl Friedrich Schinkel wurde damals etwa die Hälfte der rund elfhundert Bilder mit einheitlichen Rahmen versehen (vgl. PR473-477).⁴ Dabei mussten den Einheitsrahmen, so von Bode weiter, auch historische Originalrahmungen weichen:

Die alten Originalrahmungen wurden beseitigt und sämtliche Bilder in diese gleiche Uniform gesteckt, nur einige Hauptstücke durch Achselklappen oder Fangschnüre ausgezeichnet.⁵

Als Wilhelm von Bode, wie er in seinem Bericht weiter schreibt, unter Julius Meyer die Leitung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin etwa in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts übernahm⁶, machte er sich zur Aufgabe, die Schinkelschen Leisten wieder durch epochengerechte Rahmungen zu ersetzen:

¹ **von Bode, Wilhelm:** *Die Ausstattung der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum mit alten Rahmen*, in: *Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen*, Ausgabe von Juni 1912, XXXIII. Jahrgang, Nr.9, Berlin 1912, S.210

² **Spindler, Sabine:** *Palmetten, Rosetten und neogotische Drehstäbe: Karl Friedrich Schinkels Rahmenmodelle und der Schinkel-Rahmen*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, November 2000, S.36

³ vgl.: **von Bode, Wilhelm**, 1912, S.210

⁴ vgl.: **Spindler, Sabine**, in: **Der Kunsthandel**, November 2000, S.38

⁵ **von Bode, Wilhelm**, 1912, S.210

⁶ vgl.: ebd.

Angaben zu Fassungen und Holzarten der ausgestellten Rahmen sind auch in dem Katalog *Renaissance Frames* zur gleichnamigen Ausstellung italienischer Renaissance-Rahmen im Metropolitan Museum of Art in New York enthalten, die im Jahre 1990 stattfand³⁶.

Ein Katalog über englische Portraitraahmen wurde von der National Portrait Gallery in London zur Ausstellung *The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain* 1996/97 veröffentlicht³⁷. Auch hier wird neben stilistischen Beschreibungen und Einordnungen auf Holzarten, Konstruktionen und Fassungen der historischen Rahmen eingegangen.

Obwohl die historischen Rahmen Europas dank der hier angeführten Publikationen in Stil, Material und Konstruktion weitgehend erforscht sind, bleibt das Problem einer historisch korrekten Rahmung von Gemälden in Museen fast gänzlich unberücksichtigt. Als historische Quelle kann lediglich der bereits zitierte Museumsbericht Wilhelm von Bodes von 1912 angeführt werden. In den meisten Büchern und Museumskatalogen wird der Rahmen dagegen als ein vom Gemälde losgelöstes Kunstobjekt betrachtet. Ausnahmen stellen lediglich die Werke über europäische und britische Portraitraahmen von Paul Mitchell, Lynn Roberts und Jacob Simon dar, in denen die historischen Rahmen mit den dazugehörigen Gemälden gezeigt und besprochen werden. In Müssen getroffene Maßnahmen, die zu historisch möglichst korrekten beziehungsweise zu authentischen Rahmungen der Gemälde im Bereich der Alten und der Neuen Meister beitragen, werden nur ansatzweise in dem unter 1.1. bereits vorgestellten Katalog der Hamburger Kunsthalle thematisiert. Die Betrachtungen beschränken sich dabei aber auf nur wenige Beispiele.

Für die Untersuchungen und Bewertungen der Rahmungsmaßnahmen im Bereich der Neuen Meister kommt als weitere Schwierigkeit hinzu, dass im Gegensatz zu den historischen Rahmen bis heute nur wenig Literatur über individuelle Rahmen und Rahmungsgewohnheiten von Künstlern, Kunsthändlern und Sammlern des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhun-

³⁶ vgl.: **Newbery, Timothy J./ Bisacca, George und Kanter, Laurence B.:** *Renaissance Frames*, Ausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York vom 05. Juni – 02. September 1990, New York 1990

³⁷ **Simon, Jacob:** *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, Ausstellung vom 08. November – 09. Februar 1996/97 in der National Portrait Gallery in London, London 1996

derts existiert. Über die Rahmen der französischen Impressionisten sind vor allem die Artikel *Les Cadres impressionistes* von 1987 und *Degas's Frames* von 1989, der Aufsatz *Edgar Degas: Gold or Colour*, der Katalog *Cadres de peintres* von 1989 für das Musée d'Orsay von Isabella Cahn³⁸ sowie der Aufsatz *Camille Pissarro: From impressionist frame to decorative object* von Matthias Waschek³⁹ zu nennen. Über die Rahmen der deutschen Impressionisten ist im Katalog einer Liebermann-Ausstellung von 1995 der Kunsthalle Bremen ein Aufsatz mit dem Titel „*Erst im Rahmen sind Bilder schön!*“ *Max Liebermann und die Frage der Bilderrahmung* erschienen⁴⁰. Mit lediglich zwei Beiträgen über die Rahmen Peter August Böckstieglers und Wassily Kandinskys sind die Rahmen der deutschen Expressionisten kaum erforscht⁴¹. Über die Rahmen vieler anderer moderner Kunstrichtungen existieren bis heute keine Veröffentlichungen. Oft besteht in solchen Fällen nur die Möglichkeit, durch Fotos von Ausstellungen oder aus den Ateliers der entsprechenden Künstler oder durch Vergleiche mit Rahmungen in anderen Museen oder Sammlungen Rückschlüsse auf eventuelle Rahmenvorlieben bestimmter Künstler oder Sammler zu ziehen.

³⁸ **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les impressionistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76 1987/ **Cahn, Isabelle:** *Degas' Frames*, in: *Burlington Magazine*, CXXXI, 1989/ **Cahn, Isabelle:** *Cadres de peintres*, Paris 1989 und **Cahn, Isabelle:** *Edgar Degas: Gold or Colour*, in: **Mendgen, Eva A.**, 1995

³⁹ **Waschek, Matthias:** *Camille Pissarro: From impressionist frame to decorative object*, in: **Mendgen, Eva A.**, 1995

⁴⁰ **von der Goltz, Michael/ Hartweg, Babette und Wiemers, Barbara:** „*Erst im Rahmen sind Bilder schön!*“ *Max Liebermann und die Frage der Bilderrahmung*, in: „*Nichts trägt weniger als der Schein*“ *Max Liebermann, der deutsche Impressionist*, Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 16. Dezember – 24. März 1995/96, Kunstverein Bremen, München 1995

⁴¹ **Roskamp-Klein, Eleonore:** *Die Einheit von Bild und Rahmen im Werk des Malers Peter August Böckstiegel*, in: *Sonderdruck aus der Zeitschrift „Westfalen“*, Münster 1993, Band 71 und **Traber, Christine:** *In perfect harmony? Escaping the frame in the early 20th century*, in: **Mendgen, Eva, A.:** 1995

1.3. Zur Terminologie

War die Rahmung in den Epochen der Renaissance, des Barock, des Rokoko und des Klassizismus weitgehend einheitlichen Stilen mit regionalen Varianten unterworfen, trifft man seit dem 19. Jahrhundert auf eine Vielfalt von individuellen Rahmungen. Für die Bereiche Alte Meister und Neue Meister ergeben sich dadurch besonders bei Neurahmungen von Gemälden in Museen unterschiedliche Kriterien. Diese drücken sich nicht zuletzt auch in der Terminologie aus. Daher sollen einige Begriffe erläutert werden, die für die folgenden Darstellungen von essentieller Bedeutung sind.

1.3.1. Originalrahmung, historische Rahmen und historisierende Rahmen im Bereich der Alten Meister

Um Neurahmungen, Rahmenrückführungen, Restaurierungen und Zukäufe historischer Rahmen richtig beschreiben und korrekt einordnen zu können, muss zwischen drei Begriffen unterschieden werden:

Mit **Originalrahmen** und **Originalrahmung** werden nur Rahmen bezeichnet, die ein Gemälde seit seiner Entstehung umgeben. In besonderem Maße trifft das auf Rahmungen von romanischen und gotischen Altartafeln zu, die fest mit den Bildträgern verbunden sind und die damit weniger den Geschmacksveränderungen der wechselnden Stilepochen unterworfen waren als die ablösbaren, eigenständigen Rahmen seit der Renaissance.

Ein **historischer Rahmen** kann eine Originalrahmung sein, wenn er ein Gemälde der gleichen Epoche umgibt; rahmt er dagegen ein Gemälde aus einer anderen Epoche oder nachweisbar ein fremdes Gemälde der gleichen Epoche, so handelt es sich nicht um eine Originalrahmung.

Historisierende Rahmen oder **Historismusrahmen** sind dagegen Nachbildungen historischer Rahmen, die im 19. oder 20. Jahrhundert angefertigt wurden.

Wenn auch seltener, kann es sich auch bei einem historisierenden Rahmen um eine Originalrahmung handeln, nämlich dann, wenn ein Maler aus der Epoche des Historismus oder später sein Gemälde selbst mit der Nachbildung eines historischen Rahmens ausgestattet hat. Dieser Fall kann auch den Bereich der Neuen Meister betreffen.

1.3.2. Individuelle Künstlerrahmen, historisierende Künstlerrahmen und historisierende Kunsthändlerahmen im Bereich der Neuen Meister

Hier sind ebenfalls drei Begriffe zu trennen:

Verwenden Künstler nachweislich historisierende Rahmen für ihre eigenen Werke, so spricht man von **historisierenden Künstlerrahmen**.

Statten dagegen Kunsthändler oder Sammler ein Gemälde moderner oder zeitgenössischer Kunst mit einem historisierenden Rahmen aus, so ist dies ein **historisierender Kunsthändlerahmen**. Dabei handelt es sich meist um Nachbildungen historischer Rahmen im Stil der dunkel gefassten Plattenrahmen der Renaissance aus Italien, Spanien und Mitteleuropa mit vergoldeten Innen- und Außenprofilen.

Individuell von Künstlern für eigene Bilder gestaltete Rahmen, die sich keinem historischen Stil zuordnen lassen, werden als **individuelle Künstlerrahmen** bezeichnet.

Sobald Erkenntnisse über individuelle Rahmenvorlieben eines Künstlers vorliegen, ist die Identifizierung eines „individuellen Künstlerrahmens“ als Originalrahmung recht einfach und eindeutig. Schwieriger ist dagegen die Originalität von „historisierenden Künstlerrahmen“ und besonders von „historisierenden Kunsthändlerahmen“ eindeutig nachzuweisen, da sie weniger individuell ausgeprägt sind. Grundsätzlich kann es sich aber bei allen drei Gruppen um Originalrahmungen handeln (Beispiele zu Rahmungspraktiken von Künstlern und Kunsthändlern des 19. und 20. Jahrhunderts und nähere Erläuterungen zu den Kategorien unter Kapitel 4).

1.4. Allgemeine Voraussetzungen:

Rahmungsmaßnahmen in Museen können nur unter Berücksichtigung der jeweiligen Gegebenheiten beschrieben und bewertet werden. Dabei ist anzumerken, dass heute in den Abteilungen der Alten Meister ein Gemälde in seiner Originalrahmung die Ausnahme ist. Selbst historisch zu den Gemälden passende Rahmen sind meist keine Originalrahmungen. Nicht selten sind diese sogar durch Beschneidungen an das Format eines historischen Gemäldes angepasst⁴² (siehe dazu Kapitel 2.1.). So gelingt die Rückführung einer Originalrahmung nur sehr selten. Dagegen muss man sich häufig mit einer adäquaten Rahmung durch einen in Epoche und Her-

⁴² vgl.: **Grimm, Claus**, 1986, S.10

kunft passenden historischen Rahmen oder einer Nachbildung eines entsprechenden Rahmenstils, einem historisierenden Rahmen, zufrieden geben. Wie unter 1.1. schon dargestellt wurde, ist dieses Problem allerdings nicht neu. Wilhelm von Bode schrieb dazu:

Bei der Erwerbung von alten Rahmen ohne ihre Bilder haben wir natürlich das höchste Ziel: für ein Gemälde einen Rahmen zu finden, so, wie ihn der Künstler entworfen hatte oder gedacht haben würde, wohl kaum erreicht. Nur ganz ausnahmsweise ist es einmal gelungen, zu einem Bilde noch seinen alten Rahmen aufzufinden. (...) Da die Wiederauffindung des Originalrahmens nur ein unerhörter Zufall ist, kann es nur die Aufgabe sein, Rahmen zu finden, die in jeder Beziehung zum Bilde möglichst passen. Natürlich nicht nur in den Maßen; der Rahmen muß vor allem nach Zeit und Ort dem Bilde entsprechen, er muß in den Profilen, Verhältnissen, in Farbe, Gold und Ton zu dem Gemälde stimmen, es richtig abschließen und seine Wirkung noch heben.⁴³

1.5. Besondere Voraussetzungen:

Die Rahmungsmaßnahmen einer Restaurierungsabteilung eines Museums hängen im wesentlichen von zwei Faktoren ab: von der Art der Sammlung und von der jeweiligen Rahmensituation in einem Museum. So greift man bei der Neurahmung eines noch unpassend gerahmten aber sehr hochkarätigen Gemäldes einer Sammlung Alter Meister von internationaler Bedeutung eher auf die kostenintensivere aber unter Umständen auch authentischere Lösung des Ankaufs eines passenden historischen Rahmens zurück. Bei einer Sammlung Alter Meister von eher regionaler Bedeutung wählt man dagegen fast ausschließlich den preisgünstigeren Weg der Neurahmung durch die Nachbildung eines historischen Rahmens. Wieder andere Museen wählen keine der beiden Möglichkeiten und beschränken sich auf die Rückführung von historischen Rahmen. Dabei werden die meist in den fünfziger und sechziger Jahren entfernten und durch einfache Leisten ersetzten Rahmen wieder verwendet, soweit sie sich noch in den Magazinen der Museen befinden. Für Restaurierungsabteilungen von Museen, die über einen relativ großen Bestand an historischen Rahmen verfügen, gehört die Restaurierung und die Pflege der historischen Rahmensubstanz zu

⁴³ von Bode, Wilhelm, 1912, S.212

den wichtigsten Aufgaben. Bei Museen, deren Gemälde in einem einheitlichen Stil gerahmt sind (besonders bei Sammlungen höfischen Ursprungs), stellt die Bewahrung der Einheitlichkeit der Rahmungen sowie eine äußerst präzise Nachbildung der Einheitsrahmen - wo diese fehlen - eine der zentralen Bestrebungen dar.

1.6. Untersuchungsmethoden und Darstellungsweise: Zur Gliederung der Darstellungen in die Bereiche Alte und Neue Meister

Die Untersuchungen der Rahmungsmaßnahmen der Museen basieren auf zum Teil mehrfachen Befragungen dort tätiger Restauratoren (siehe *Quellenverzeichnis: Gespräche*), da die Kenntnis der Literatur bei diesem Thema zwar eine notwendige Voraussetzung ist, sich aber allein nicht als hinreichend erweist (siehe 1.2.). In einer Vielzahl von Gesprächen mit Rahmenherstellern, Vergoldern und Rahmenhändlern wurden außerdem handwerkliche und technische Details erarbeitet.

Auswahlkriterien für die Museen waren die (zuerst vermuteten und dann verifizierten) unterschiedlichen Voraussetzungen für Rahmungsmaßnahmen: Museen mit überregionaler Bedeutung und solche mit eher regionalem Charakter, solche mit breitem Sammlungsspektrum und andere, die sich nur einem Künstler widmen, Museen mit fürstlichem Ursprung und solche, die aus einer bürgerlichen Sammlung hervorgegangen sind:

Das Westfälische Landesmuseum zu Münster, das Saarland Museum in Saarbrücken, die Kunsthalle Bremen, die Hamburger Kunsthalle, die Alte Pinakothek und die Städtische Galerie im Lenbachhaus, beide in München, die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden und das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück. Hinzu kommen noch die National Gallery und die National Portrait Gallery in London, die als besonders fortschrittlich in Bezug auf die Behandlung von Bilderrahmen gelten⁴⁴.

⁴⁴ So verfügen diese über eigene Rahmungsabteilungen (Framing Departments), in denen sich fest angestellte Restauratoren ausschließlich mit der Pflege, Restaurierung sowie Nachbildung von historischen Rahmen beschäftigen (**Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmungsabteilung der National Gallery, London im März 2001 und **Halls, Richard**, leitender Restaurator der Rahmungsabteilung der National Portrait Gallery, London im März 2001).

Eine Ausweitung der Befragung auf weitere Museen, auch im Ausland, hätte keine grundsätzlich neuen Erkenntnisse gebracht und nur zu Wiederholungen stets gleicher Probleme und Lösungsansätze geführt.

Angesichts der Unterschiede in den notwendigen Rahmungsmaßnahmen und ihrer Bewertung erschien eine Aufteilung der Arbeit in den Bereich der Alten und den der Neuen Meister sinnvoll. Innerhalb dieser Einteilung werden die Maßnahmen der oben genannten Museen exemplarisch beschrieben und bewertet.

Die Einteilung in Alte und Neue Meister richtet sich nicht nach dem Gesichtspunkt der Rahmenepochen, sondern nach den Epochen, aus denen die Gemälde stammen. So umfasst der Bereich der Alten Meister alle historischen Malereien bis zum Historismus des 19. Jahrhunderts einschließlich, während der Bereich der Neuen Meister etwa bei der Kunst der Impressionisten angesetzt wird und bis zur Gegenwartskunst reicht. Dies entspricht auch der Einteilung in den Museen.

Die Rahmen des Historismus des 19. Jahrhunderts kommen sowohl im Bereich der Alten Meister (zum Beispiel bei Gemälden von Franz von Lenbach und Arnold Böcklin, Kapitel 2.2.1.2. und Punkt 3.3.2.) als auch im Bereich der Neuen Meister vor (als historisierende Künstlerrahmen wie die der deutschen Impressionisten, Kapitel 4.1.2, 5.3.1. und 5.3.2.2.).

Der Besprechung der Rahmungsmaßnahmen im Bereich der Alten Meister ist in Kapitel 2 eine Darstellung der Problematik verlorengegangener Originalrahmungen und deren Ersatzmöglichkeiten vorangestellt. Eine zentrale Rolle beim Ersatz von Originalrahmungen nimmt dabei der historisierende Rahmen ein. So greift man, wie die folgenden Betrachtungen belegen werden, in allen Museen auf die Nachbildung von historischen Rahmen für adäquate Neurahmungen historischer Gemälde zurück. Daher

Zudem hat man in der National Gallery, einem Schreiben des Leiters der Rahmenabteilung zufolge, bereits mit einer systematischen Erfassung der historischen Rahmen des Museums begonnen:

We are building an inventory of all frames, collecting information from our archives and trying to make a pictorial record of each frame. (...) We are gathering and inputting data to a computer database.

England, John, in einem Schreiben vom 24.08.1997

wird in Kapitel 2 auch die Tradition der Herstellung solcher historisierender Rahmen vom Historismus des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart dargestellt. Dies ist insofern sinnvoll, da im folgenden auch Historismusrahmen des 19. Jahrhunderts besprochen werden, die sowohl im Bereich der Alten als auch der Neuen Meister zurückgeführt oder nachgebildet werden.

Der Analyse der Rahmungsmaßnahmen im Bereich der Neuen Meister geht eine Betrachtung einiger Rahmungspraktiken von Künstlern, Kunsthändlern und Sammlern des 19. und 20. Jahrhunderts voraus. Dabei werden Rahmungsvorlieben solcher Künstler vorgestellt, die für die nachfolgenden Betrachtungen im Bereich der Neuen Meister relevant sind.

Da sich sehr enge Parallelen in den Rahmungsmaßnahmen der National Portrait Gallery zur National Gallery einerseits sowie der Hamburger Kunsthalle zur Alten Pinakothek in München andererseits ergaben, erschien eine ausführliche Darstellung der Maßnahmen der National Portrait Gallery und der Hamburger Kunsthalle nicht notwendig (Wiederholungseffekt). Daher sind diese nur mit wenigen charakteristischen Beispielen vertreten.

Die abschließende Zusammenfassung enthält zur besseren Übersichtlichkeit je eine Tabelle für die Bereiche Alte und Neue Meister, in der die verschiedenen Rahmungsmaßnahmen nach dem Grad der erreichten Authentizität und historischen Korrektheit geordnet sind.

1.7. Themeneingrenzung:

Die vorliegende Arbeit befasst sich ausschließlich mit den vier Kernpunkten der Rahmungsaktivitäten in Museen:

der **Nachbildung** von historischen Rahmen sowie von Künstlerrahmen, Historismusrahmen und Kunsthändlerahmen, der **Restaurierung** sowie dem **Ankauf** historischer Rahmen und der **Rückführung** von historischen oder historisierenden Rahmen in Museen.

Das größte Gewicht fällt dabei auf die Nachbildung historischer Rahmen und von Historismusrahmen im Bereich der Alten Meister sowie auf die

Nachbildung von individuellen Künstlerrahmen und historisierenden Künstler- und Kunsthändlerrahmen im Bereich der Neuen Meister.

In einigen Museen ist die Restaurierung historischer Rahmen von besonderer Bedeutung, vor allem im Bereich der Alten Meister. Ein umfassender Überblick über Restaurierungstechniken kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht gegeben werden. Zum einen sind die Restaurierungsarbeiten an historischen Rahmen allein durch die Verschiedenartigkeit der Schäden äußerst vielfältig. Zum anderen geben Restauratoren verständlicherweise nur ungern ihre oft selbst entwickelten Rezepte besonders der künstlichen Patinierung und der Tönung von Fassungen restaurierter oder vollständig ersetzter Ornamenteile preis. Dennoch werden die wichtigsten Grundbegriffe der Vergoldungstechniken im Zusammenhang mit den gegenwärtigen Herstellungen von Rahmenleisten, Vergolderrahmen und geschnitzten Rahmen in historischen Stilen in Kapitel 2.2.2. kurz dargestellt.

Für den Ankauf historischer Rahmen können nur wenige Beispiele angeführt werden, da der Erwerb eines historischen Rahmens nicht nur kostenintensiv ist, sondern vor allem das Aufspüren eines passenden Rahmens von vielen Zufälligkeiten abhängt und nur selten gelingt. Die Beispiele für den Ankauf historischer Rahmen beschränken sich naturgemäß auf den Bereich der Alten Meister.

Da erfolgreiche Rückführungen von historischen Rahmen und vor allem von Originalrahmungen zu ehemals zugehörigen Gemälden ebenfalls selten sind, können auch dazu nur wenige Beispiele in den Bereichen der Alten und der Neuen Meister angeführt werden.

Die Ausführungen beschränken sich zudem auf die Rahmung von Gemälden, während die Rahmung von Graphiken unberücksichtigt bleibt. Dies ist darin begründet, dass Graphiken nur selten Gegenstand von Dauerausstellungen sind, meist in den Magazinen der Museen aufbewahrt und oft nur provisorisch für Sonderausstellungen gerahmt werden. Zudem sind vor allem historische Graphiken, die vor dem 19. Jahrhundert entstanden sind, häufig nicht als Einzelbilder konzipiert, sondern im Zusammenhang eines gebundenen Werkes zu sehen. Dies trifft auch auf einige Graphiken des

20. Jahrhunderts zu, die heute als Einzelwerke in Museen gezeigt⁴⁵ und im Kunsthandel angeboten werden. Beispiele sind zahlreiche Lithographien und Radierungen Chagalls, Braques und Picassos, die ursprünglich literarische, mythologische oder biblische Texte illustrierten wie die Lithographien und Radierungen zu den Fabeln von Jean de La Fontaine sowie zur Bibel von Marc Chagall aus den Jahren 1927-1939⁴⁶. Grundsätzliche Aussagen im Bezug auf die Authentizität von Rahmungen können daher bei Graphiken kaum getroffen werden.

Die folgenden Untersuchungen der Rahmung von Gemälden in Museen sind exemplarisch; eine Repräsentativität, die die Betrachtung sämtlicher deutscher, europäischer oder gar weltweiter Museen beinhalten müsste, kann in dieser Studie nicht gegeben werden. Dennoch sind die hier gewonnenen Erkenntnisse zum Untersuchungszeitraum durchaus von qualitativer Aussagekraft. Diese wird, wie in Kapitel 1.6. bereits erläutert, vor allem durch die gezielte Auswahl von Museen erreicht, aus deren Verschiedenartigkeit der Gemäldesammlungen sowie der Rahmungegebenheiten sich unterschiedliche Schwerpunkte für die Rahmungsmaßnahmen ergeben.

1.8. Zum Katalog: Typologie historischer Bilderrahmen (hier nur in Auszügen)

Um die Rahmungsmaßnahmen im Bereich der Alten Meister (besonders die Nachbildungen historischer Rahmen) darstellen und in ihrer Authentizität bewerten zu können, ist ein Vergleich mit entsprechenden historischen Rahmen unerlässlich. Im Katalog (Band 2) wird daher ein Überblick über historische Bilderrahmen Westeuropas von der Renaissance bis zum Klassizismus gegeben.

Die in dem Katalog angeführten Beispiele historischer Bilderrahmen beschränken sich dabei allerdings nicht allein auf die für diese Untersuchungen relevanten Stile, sondern umfassen nahezu die gesamte Bandbreite historischer Rahmenformen Westeuropas. Mit den auf die wesentlichen

⁴⁵ Ein Beispiel dafür ist das kürzlich erst eröffnete Picasso-Museum in Münster, in dem ausschließlich Graphiken des Künstlers zu sehen sind.

⁴⁶ vgl.: **Conrad, Christofer:** *Pictor in Fabula: Chagalls Lithographisches Werk*, in: *Chagall. Die Lithographien: La collection Sorlier*, Ostfildern-Ruit 1998, S.43

Merkmale eines Rahmentyps begrenzten und stichpunktartig aufbereiteten Angaben soll diese Übersicht in Form eines Handbuches eine Hilfe für Interessierte aus dem Bereich des Museums aber auch des Kunsthandels sein, die historische Rahmen ohne großen Aufwand klassifizieren oder sich über bestimmte Rahmenstile informieren möchten.

Neben stilistischen Merkmalen eines Rahmentyps werden auch technische Details (Konstruktionen, verwendete Holzarten und Aufbau der Fassungen) sowie gerahmte Genres und verwendete Literatur angeführt.

Eine präzise Klassifizierung eines historischen Rahmens gelingt mit Hilfe des Handbuches nicht zuletzt durch die umfangreiche Darstellung der verschiedenen Rahmenstile und besonders deren Varianten. So werden beispielsweise nicht nur die stilistischen und technischen Merkmale der französischen Barockrahmen vorgestellt, sondern auch deren Ausprägungen in anderen europäischen Ländern. Mit Hilfe des Katalogs kann etwa ein deutscher Rahmen im Stil der französischen Régence von einem französischen Régence-Rahmen allein durch die Angabe der für die jeweilige Region typischen Holzarten unterschieden werden.

Mit 510 Zeichnungen von Rahmenecken der verschiedenen Rahmenstile und deren Varianten sowie weiteren zahlreichen Profil- und Konstruktionszeichnungen stellt der Katalog das zur Zeit umfangreichste Bestimmungsbuch auf dem Gebiet dar.

Die in dem Katalog gezeigten historischen Rahmen sind in die Bereiche **Plattenrahmen (PL)**, **Profilrahmen (PR)**, **Architekturrahmen (A)** und **Ornamentrahmen (O)** untergliedert. Bei Vergleichen von Rahmungen in Museen mit historischen Rahmen wird in den folgenden Untersuchungen auf die von PL1 bis O510 durchnummerierten Zeichnungen des Katalogs verwiesen. Erläuterungen zu den Begriffen Platten-, Profil-, Architektur- und Ornamentrahmen sowie weitere Informationen über den Aufbau und die Systematik des Katalogs werden in Band 2 gegeben (unter: *Zur Gliederung und Systematik des Katalogs*).

Ausschlaggebend für die Erstellung eines solchen Handbuches war vor allem die Tatsache, dass man bei der Recherche nach Rahmungsmaßnahmen in Museen vielfach einer Indifferenz begegnet, die vermutlich auf mangelndes Problembewusstsein und geringe Kenntnisse zurückzuführen ist. Die an dieser Stelle gescheiterten Gesprächsversuche sollen hier nicht dargestellt werden. Trotz der zahlreichen in Kapitel 1.2. angeführten Publikationen über Bilderrahmen kann auch im Kunsthandel ein ähnliches Phänomen festgestellt werden. Als Beispiel soll hier die fehlerhafte Klassifizierung eines Sansovino-Rahmens des frühen Typs aus dem ausgehenden

16. Jahrhundert angeführt werden, der im Katalog der 93. Auktion des Kunstauktionshauses Schloss Ahlden mit *Barockspiegel (...) Frankreich, 18. Jahrh.*⁴⁷ beschrieben wird (Fig.1 und Katalog: O498). Möglicherweise hätte hier ein übersichtliches Rahmenhandbuch zu einer besseren Bestimmung geführt.

Wie leicht es auch in Museen zu fehlerhaften Klassifizierungen historischer Rahmen kommen kann, mag das folgende Zitat aus dem oben bereits angeführten Museumsbericht Wilhelm von Bodes von 1912 belegen:

*Neben solchen kostbaren französischen Rahmen haben wir für Bilder dieser Schulen auch die verwandten englischen und namentlich die zierlichen venezianischen Rahmen vom Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts verwandt, die man irrtümlich als französische auszugeben pflegte.*⁴⁸

So können auch Rahmungsmaßnahmen in Museen, die einer möglichst authentischen Präsentation historischer Gemälde durch passende Rahmungen dienen sollen, nur auf der Basis fundierter Kenntnisse über historische Rahmenstile und all ihrer regionalen Ausprägungen zu überzeugenden Ergebnissen führen. Wilhelm von Bode schrieb dazu:

*Es setzt das (Ausfindigmachen eines zum Bilde passenden Rahmens) voraus, daß man aus den an Ort und Stelle erhaltenen Gemälden mit alter Einrahmung – und deren gibt es ja zum Glück für alle Zeiten und Schulen noch eine mehr oder weniger große Zahl – eine möglichst vollständige Kenntnis über die lokale Ausbildung der Rahmen und ihrer Bedeutung für die Bilder mitbringt. Unter diesen Voraussetzungen wird manche Rahmung so gelingen, daß sie für den Originalrahmen gehalten wird.*⁴⁹

⁴⁷ **Schloss Ahlden:** Katalog der Auktion Nr. 93 vom 13. Mai 1995, Ahlden/ Aller 1995, S.326, Los 2670

⁴⁸ **von Bode, Wilhelm,** 1912, S.218

⁴⁹ **von Bode, Wilhelm,** 1912, S.212

1.9. Zu den Abbildungen: Digitale Bildbearbeitung

Um die Darstellungen der Rahmungsmaßnahmen in den untersuchten Museen anschaulicher zu gestalten, sind zahlreiche Bilder fotografiert worden.

Obwohl Aufnahmen mit analogen (optischen) Kameras qualitativ oft überzeugender sind als digitale Aufnahmen, wurde digitale Fototechnik benutzt. Dabei waren nicht etwa die bei der digitalen Bildbearbeitung entfallenden Entwicklungskosten entscheidend, sondern die Möglichkeit einer Bearbeitung der Fotografien am PC. So kann ein Gemälde durch Fotomontage in unterschiedlichen Rahmen gezeigt werden (zum Beispiel Abb.86-90). Auch können in Simulationen zum Vergleich neu gerahmte Gemälde wieder mit ihren vorherigen Rahmen versehen werden, die sich heute in den Magazinen der jeweiligen Museen befinden. Bei noch ausstehenden Neurahmungsprojekten erlaubt die digitale Fototechnik zudem das Erarbeiten von Vorschlägen. Die Anfertigung von Vergleichsvorschlägen für die Rahmung und Ausstellung eines Gemäldes ist mit der digitalen Bildbearbeitung ohne großen Aufwand und vor allem auf eine für Gemälde und Rahmen schonende Art möglich. Angesichts der Kompatibilität, die die digitale Bildbearbeitung auch bei der Erstellung von EDV gestützten Inventaren mit digitalen Bildern von Gemälden und Rahmen bietet (siehe Kapitel 7), ist anzunehmen, dass man diese in Zukunft auch innerhalb der Museen mehr nutzen wird als dies bisher der Fall ist.⁵⁰

Bei der für die Erstellung des Bildmaterials verwendeten Fotoausrüstung handelt es sich um die Digitalkamera *e Photo 1280* von *Agfa* mit einer Auflösung von 1,28 Megapixel und einem analogen Zoom. Als Speicher für die digitalen Aufnahmen wurden wiederbeschreibbare Speicherkarten verwendet. Diese haben eine Kapazität von 8 Megabyte. Das entspricht bei einer Auflösung von 1,28 Megapixel etwa 16 Aufnahmen pro Karte.

⁵⁰ Als Literatur über technische Daten digitaler Bildverarbeitung und deren Bedeutung für Museen ist vor allem folgendes Werk zu empfehlen: **Digitalisierte Bilder im Museum: Technische Tendenzen und organisatorisches Umfeld**: Berliner Schriften zur Museumskunde, Opladen 1996. Über das Urheberrecht digitaler Bildverarbeitung in Museen informiert: **Pfennig, Gerhard**: *Digitale Bildverarbeitung und Urheberrecht: Eine Einführung für die Museumspraxis*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Handbuch des Museumsrechts 6, Opladen 1998

Sicherlich hätte man mit höheren Auflösungen von etwa drei bis vier Megapixel mehr Schärfe und Farbtiefe bei den Abbildungen erreichen können. Aus Kostengründen musste davon allerdings abgesehen werden. Außerdem ist bei der Höhe der Auflösung zu beachten, dass je höher diese ist, um so mehr Speicherkapazität benötigt wird. Dies gilt sowohl für die mobilen Speicherkarten für die Kamera als auch für die Erstellung von Bilddateien im PC.

Mehr als unter der relativ geringen Auflösung leidet die Qualität einiger Aufnahmen unter den teilweise schwierigen Lichtverhältnissen in den Ausstellungsräumen der Museen. Um Gemälde und Rahmen zu schonen, wurde selbstverständlich bei sämtlichen Aufnahmen auf die Verwendung eines Blitzlichtes verzichtet.

2. Alte Meister: Verlust und Ersatz der Originalrahmung sowie Herstellung historisierender Rahmen in historischer und in jüngerer Zeit

2.1. Verlust und Ersatz von Originalrahmungen

Die meisten historischen Gemälde, die vor dem 19. Jh. entstanden sind, befinden sich nicht mehr in ihren Originalrahmungen. Diese sind im Laufe der wechselnden Stilepochen und des jeweiligen Zeitgeschmackes durch andere Rahmen ersetzt worden. Umrahmungen im aktuellen Geschmack der Zeit gab es schon seit der Existenz des Bilderrahmens als vom Bildträger unabhängiges und ablösbares Objekt des Kunsthandwerks. Beispiele hierfür lassen sich bereits in der Epoche der Renaissance finden, in der man in der Gotik entstandene Altartafeln im Zeitgeschmack der Renaissance umrahmte.

In dem Katalog *Renaissance Frames* des Metropolitan Museum of Art in New York stellen die Autoren George Bisacca und Laurence B. Kanter in der Einleitung fest, dass es bereits im 15. Jahrhundert Umrahmungen von Altartafeln des 14. Jahrhunderts im Geschmack der damaligen Zeit gegeben hat.⁵¹ Dabei wurden Tafeln auch beschnitten oder vergrößert, um sie den rechteckigen Bildausschnitten der neuen Tabernakelrahmen anzupassen. Ein Beispiel dafür ist das Polyptichon *Thronende Madonna mit Kind und Heiligen* (Fig.2) von Taddeo Gaddi. Dieses bestand ursprünglich aus einer großen spitzbogenförmigen Mitteltafel und vier kleineren, ebenfalls spitzbogenförmigen Seitentafeln. Um daraus ein rechteckiges Format für den neuen Tabernakelrahmen zu machen, wurde zunächst die originale Rahmung entfernt. Die Spitze der Mitteltafel sägte man bis auf die Höhe der Seitentafeln ab. Von der Werkstatt des Florentiner Malers Ghirlandaio wurden mit Evangelistenbüsten bemalte Zwickel angefertigt, um die Lücken zwischen den Spitzbögen zu füllen. Die Nähte zwischen den originalen Platten wurden von mit Kandelabermotiven bemalten Pilastern mit korinthischen Kapitellen verdeckt. Die zum Rechteckformat modifizierte Altartafel wurde schließlich in einen schweren Tabernakelrahmen mit wuchtigem Gesims und kannelierten Pilastern mit kompositen Kapitellen

⁵¹ vgl.: Newbery, Timothy J./ Bisacca, George/ Kanter, Laurence B., 1990, S. 22-23

eingefügt. Ähnliche Anpassungen findet man auch bei zahlreichen anderen Tafeln des 14. und 15. Jahrhunderts.⁵²

Umrahmungen von Gemäldesammlungen dokumentierten häufig auch Besitzerstolz. Einheitliche Rahmen sollten dabei die Zusammengehörigkeit einer Sammlung und den gesellschaftlichen Status zum Ausdruck bringen.⁵³ Ein Beispiel dafür sind die Gemälde der Sammlung Augustus des Starken aus den Epochen der Gotik, der Renaissance und des Barock in Dresden, die im 18. Jahrhundert mit einheitlichen Rahmen des Spätbarock mit dem Emblem des Königs „AR“ (Augustus Rex) versehen wurden (PR383-386, Kapitel 3.9. und Abb.92)

Häufig wurden Originalrahmen auch durch einheitliche, neue Rahmen im Geschmack der Zeit ersetzt, um die Gemälde dem Stil einer bestimmten Raumausstattung anzupassen.⁵⁴ Den Teil der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der seit 1714/26 in dem von den Architekten Enrico Zuccalli und Josef Effner errichteten Residenzschloss Schleißheim untergebracht war⁵⁵, rahmte man passend zur Inneneinrichtung der Grande Galerie mit Rahmen nach Entwürfen Josef Effners im Stil der französischen Régence-Rahmen (PR372-380 und Abb.41-43, 59)⁵⁶

Im 19. Jahrhundert gab es dann auch große Umrahmungsaktionen in Museen; meist im Stil des Klassizismus, wie die in Kapitel 1.1. geschilderte Uniformierung der Rahmung eines großen Teils der Gemälde im Königlichen Museum am Lustgarten nach Entwürfen des Architekten Karl Friedrich Schinkel.

Bereits im Historismus, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, kritisierte man allerdings die uniforme Rahmung. Wie in Kapitel 1.1. erwähnt, wurden die Schinkelschen Leisten zu einem großen Teil von Wilhelm von Bode wie-

⁵² vgl.: **Newbery, Timothy J./ Bisacca, George/ Kanter, Laurence B.**, 1990, S. 22-23

⁵³ vgl.: **Lautenbacher, Alexandra**, in: **Die Welt** vom 07.03.1998

⁵⁴ vgl.: **Hückel, Angela**: *Gemälderahmen im 19. Jahrhundert (I)*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, Dezember 1994, S.26

⁵⁵ vgl.: **an der Heiden, Rüdiger**: *Daten zur Geschichte der Sammlung*, in: *Alte Pinakothek München*, München 1999, S.24/25

⁵⁶ vgl.: **Grimm, Claus**, 1986, S.29

der entfernt und durch historische Rahmen beziehungsweise Kopien historischer Rahmen ersetzt.

Die Fortsetzung des Rahmungskonzeptes Wilhelm von Bodes kann zu heutiger Zeit allerdings aufgrund der kunsthistorischen Bedeutung, auch von klassizistischen Rahmen, und unter dem Aspekt von Sammlungsgeschichte wieder in Frage gestellt werden.

Auch im 20. Jahrhundert hat es zum Teil schwerwiegende Veränderungen der Rahmensituationen in Museen gegeben. Besonders hervorzuheben sind hier die fünfziger und sechziger Jahre. Sowohl im Westfälischen Landesmuseum zu Münster⁵⁷ als auch in der Kunsthalle Bremen sind zahlreiche historische Rahmen von den Gemälden abgenommen und in die Magazine gestellt worden⁵⁸. Die zum Teil beschädigten historischen Rahmen wurden durch einfache, oft ungefaste Leisten im natürlichen Ton des Holzes oder durch schmale Goldleisten ersetzt. Die schlichten Leisten hatten dabei vor allem Schutzfunktionen. Der Blick des Betrachters sollte durch die Rahmung nicht vom Gerahmten abgelenkt werden. In Bremen wurde sogar ein Teil des alten Rahmenbestandes versteigert. Dazu gehörten auch einige Originalrahmen um Gemälde von Wilhelm Busch.⁵⁹

Im Falle des Guggenheim-Museums in New York, das im Jahre 1959 bezogen wurde, hat man die Rahmungen der Gemälde der Architektur des Gebäudes angepasst. Durch die leichte Architektur des wendeltreppenförmig angelegten Museumsgebäudes steigt der Betrachter beim Rundgang durch die Galerie unbemerkt auf und erlangt den Eindruck einer leichten, fast schwerelosen Atmosphäre, in der die Gemälde an ihm vorbeigleiten. Da individuelle, schwere Rahmen den Eindruck des Gleitens stören, den Blick des Betrachters nach unten richten und damit die Schrägung des Bodens augenscheinlich machen würden, hat man die Gemälde der Sammlung einheitlich in eng an den Bildkanten anliegende, helle Kästen gesetzt.⁶⁰

⁵⁷ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums zu Münster im Oktober 2000

⁵⁸ **Wiemers, Barbara**, Restauratorin in der Kunsthalle Bremen im November 2000

⁵⁹ ebd.

⁶⁰ vgl.: **Hoffmann, Dieter**: *Braque und Picasso rahmten ihre kubistischen Bilder „alt“*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, September 1994, S.52

Im Kunstmuseum in Bern ersetzte man in den fünfziger bis siebziger Jahren die alten Rahmen gar durch schlichte Stahlleisten. Seit einigen Jahren hat man hier, wie auch in Bremen und Münster, mit der Rückführung der alten Rahmen begonnen.⁶¹ Solche Rückführungen historischer Rahmen zu den entsprechenden Gemälden gehören bis heute zu den wichtigsten Aufgaben der Restaurierungsabteilungen in vielen Museen.

Wie in 1.3. erwähnt, bemerkt Claus Grimm in seinem Buch *Alte Bilder-rahmen*, dass sich in vielen Museen keine Gemälde mehr befinden, die noch mit ihren Originalrahmungen versehen sind, und dass selbst der größte Teil der historischen Rahmen um Gemälde der Alten Meister nicht original zugehörig und nicht selten nachträglich an das gerahmte Gemälde angepasst sind.⁶² Solche Anpassungen können vielfältiger Art sein. Stilistische Veränderungen alter Rahmen im Geschmack der jeweiligen Stilepoche sind ebenso zu finden wie Anpassungen alter Rahmen an das Format des jeweiligen Gemäldes.

Ein Beispiel für eine vor allem stilistische Anpassung eines historischen Rahmens findet man in der National Portrait Gallery in London. Dabei handelt es sich um einen sogenannten Running Pattern Rahmen, einen vom französischen Louis-XIII-Stil inspirierten englischen Rahmentyp des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts (PR420-425), der das *Bildnis des Edward Jenner (1749-1823)* um 1803 von James Northcote (1746-1831) umgibt (Fig.3). Der aus einem mit stilisierten Blattspitzen besetzten inneren Karnies, einer schmalen, glatten Kehle und einem äußeren Wulst mit durchgehendem, fein geschnitzten Blatt- und Blütendekor bestehende Rahmen ist vermutlich Anfang des 19. Jahrhunderts im Stil der Régence-Rahmen mit Eck- und Mittelkartuschen aus Vergoldermasse versehen worden⁶³. Dies entsprach sicherlich eher dem Zeitgeschmack des ausgehenden 18. Jahrhunderts als der Running Pattern Rahmen im Stil Louis-XIII. Bereits in der Art der Historismusrahmen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Fig.10/11) ragen die aufgesetzten Kartuschen allerdings anders als die der meisten französischen und englischen Régence-Rahmen nicht über die Außenkanten des Rahmens hinaus (PR235-248 und

⁶¹ **Klein, Felicitas**, Restauratorin in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München im Oktober 2000

⁶² vgl.: **Grimm, Claus**, 1986, S.10

⁶³ **Hallas, Richard**, Leitender Restaurator der Rahmenabteilung der National Portrait Gallery im März 2001

PR429,430,448), sondern ordnen sich der geraden Tektonik der Rahmenschenkel unter. Zudem werden die durchgehenden Verzierungen der Rahmenschenkel von den Eck- und Mittelkartuschen abgeschnitten und sind nicht wie bei den historischen Régence-Rahmen aus Frankreich, Deutschland, England und Italien organisch mit den Verzierungen der Kartuschen verbunden. Mit einer gesandelten Einlage hat man schließlich noch im Stil der gesandelten Rahmenplatten zwischen äußerem Wulst oder Karnies und Innenprofil einiger französischer und englischer Barockrahmen das Format des Rahmens an das des Gemäldes angepasst. Im Originalzustand müsste der Rahmen etwa so wie die in Fig.4 (Computersimulation) gezeigte Eckverbindung ausgesehen haben.

Auch Rahmen, die aus Fragmenten historischer Rahmen zusammengesetzt wurden, sogenannte *Spolienrahmen*⁶⁴, sind keine Seltenheit in Museen. Ein Beispiel dafür ist der Cuvilliés-Rahmen um das 408 x 210,5 cm messende Gemälde *Die Anbetung der Könige* von Giovanni Battista Tiepolo aus dem Jahre 1753 (Fig.5). In der Detailaufnahme des unteren Rahmenschenkels sind deutlich die in kurzen Abständen aneinandergelegten Einzelstücke zu erkennen. Dies zeigt sich nicht nur in den Schnitten zwischen den Einzelstücken. Auffällig ist auch, dass der die Hohlkehle nach außen abschließende Rundstab des Mittelstücks etwas dünner ist, als die Rundstäbe der Seitenstücke. Auch der regelmäßige Rhythmus der Querriffelung der Hohlkehle ist an den Schnittstellen unterbrochen. Die kleinen, polierten Eichenblätter auf mattgoldenen Grund auf dem Innenprofil verlaufen bei dem Mittelstück von links unten nach rechts oben, während die Laufrichtung der Blätter auf den Innenprofilen der seitlichen Stücke genau entgegengesetzt ist. Dadurch, dass die Rahmenschenkel aus vielen Einzelstücken bestehen, verläuft auch die Innenkante nicht ganz gradlinig, wie das bei einem aus einem Stück gehobeltem Schenkel der Fall wäre⁶⁵.

⁶⁴ Der *Spolienrahmen* ist in manchen Fällen auch aus Schmuckleisten von Decken- oder Möbelverzierungen zusammengesetzt. Besonders häufig sind solche *Spolienrahmen* im 19. Jahrhundert zu finden. Vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1991, S.34/36

⁶⁵ Die Schnitte, die man in Fig.5 (2. Detailaufnahme) zwischen der Eckkartusche und den Schenkeln sehen kann, sind nicht unbedingt ein Indiz für einen Zusammenschritt eines Rahmens, da die Kartuschen bei der Herstellung der Rahmen oft einzeln geschnitzt wurden und dann erst mit den Profilleisten der Rahmenschenkel auf den Rohrahmen aufgesetzt wur-

Häufig sind historische Rahmen auch neu gefasst worden. Der originale Zustand kann nur dann wieder hergestellt werden, wenn die Veränderungen oder unsachgemäßen Restaurierungen den Rahmen nicht unwiederbringlich zerstört haben.⁶⁶

Ist der Originalrahmen eines Gemäldes im Laufe der Zeit verloren gegangen und die Recherche nach demselben erfolglos geblieben, ist eine Neu-rahmung mit einem entsprechenden historischen Rahmen noch die naheliegendste Lösung. Einen historischen Rahmen zu finden, der in Epoche, Stil und Herkunft mit dem Gemälde übereinstimmt und der zudem im Format passt, ist jedoch ein schwieriges, beinahe unmögliches Unterfangen. Hinzu kommt, dass historische Rahmen hoher Qualität rar sind und sich, wie in 1.1. dargestellt, nicht nur bei Museen, sondern auch bei Sammlern, Rahmenhändlern, Rahmenherstellern und privaten Nachfragern wachsender Beliebtheit erfreuen.

Dadurch kann sich das Preisniveau historischer Rahmen dem von historischen Gemälden durchaus annähern. Zum Vergleich sei das Gemälde *Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben* von Stefano Pieri (1542-1629) mit den Maßen 101,3 x 80,7 cm angeführt, das bei der Kunstauktion von Christie's in London vom 19.04.1996 für 22.000 Britische Pfund den Besitzer wechselte⁶⁷, ein Preis, der den des in Kapitel 1.1. genannten Tabernakelrahmens der gleichen Epoche, der auf der Auktion von Christie's am 12. Dezember 1995 versteigert wurde, nur um gut ein Drittel übersteigt.

Oft werden historische Rahmen aus finanziellen und zeitlichen Gründen nur für besonders hochkarätige Werke weltbekannter Meister, sogenannte Starstücke, angeschafft. Gemälde weniger bekannter Meister können dagegen oft nicht mit historischen Rahmen versehen werden, da die hohen Ausgaben für einen historischen Rahmen auch in Relation zum Wert des Bildes stehen müssen; so Dr. Güse, ehemaliger Leiter des Saarland Museums⁶⁸. Hier ist die Neu-rahmung durch entsprechende, hochwertige Kopien, durch sogenannte historisierende Rahmen, eine Alternative.

den (über die Konstruktion der Barockrahmen Frankreichs und der Barockrahmen anderer Länder im französischen Stil siehe Katalog).

⁶⁶ vgl.: **Grimm, Claus**, 1986, S.10

⁶⁷ vgl.: **Kunstpreis Jahrbuch**, 1996, S.219

⁶⁸ **Güse, Ernst-Gerhard**, ehemaliger Leiter des Saarland Museums in Saarbrücken im Oktober 2000

Wie auch die in 1.1. angeführten Zitate aus dem Museumsbericht Wilhelm von Bodes belegen, griff man schon Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Möglichkeit des Ersatzes verloren gegangener Originalrahmungen durch historisierende Rahmen zurück.

Beispiele dafür findet man unter anderem in der National Gallery in London. Dort hat man Anfang des 20. Jahrhunderts zahlreiche italienische Tafelbilder der Renaissance mit historisierenden Tabernakelrahmen des 15. und 16. Jahrhunderts versehen⁶⁹. Beispiele sind die Rahmen um die Gemälde *Madonna mit den Heiligen Dominic und Katharina von Siena* um 1500-1505 von Benvenuto Tisi da Garofalo und *Die Jungfrau der Felsen* um 1508 von Leonardo da Vinci. In den Verzierungen der Pilaster-Schäfte und der Architrave mit fein geschnitzten, vergoldeten Blattranken, Palmetten und Kandelaberbändern auf dunkelgrünem Grund entsprechen diese historisierenden Rahmen recht genau den historischen Vorbildern des 16. Jahrhunderts aus Florenz (Abb.75/76).

Heute, da der Markt historischer Rahmen noch um einiges begrenzter sein dürfte als zu von Bodes Zeiten, bedienen sich viele Museen der Möglichkeit, historische Gemälde durch Nachbildungen von in Epoche und Herkunft passenden historischen Rahmenstilen adäquat zu präsentieren, wie folgende Untersuchungen zeigen werden. Deshalb soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die Tradition der Herstellung historisierender Rahmen vom Historismus des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart gegeben werden.

2.2. Die Herstellung historisierender Rahmen im 19. und im 20. Jahrhundert

⁶⁹ vgl.: von Bode, Wilhelm, 1912, S.210

2.2.1. Die Herstellung historisierender Bilderrahmen im 19. Jahrhundert

Die historisierenden Bilderrahmen des 19. Jahrhunderts sind in der Wiedergabe ihrer historischen Vorbilder, in der Herstellungsweise sowie in den verwendeten Materialien sehr verschieden. So findet man Rahmen, die das Formengut der Gotik, der Renaissance und des Barock in sehr unterschiedlicher Weise aufnehmen. Über die Stile, Material und Verwendung historisierender Bilderrahmen des 19. Jahrhunderts sind bisher allerdings kaum wissenschaftliche Studien erschienen⁷⁰. Dies gilt in besonderem Maße für die historisierenden Rahmen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Da aber Literatur über das Kunsthandwerk dieser Zeit existiert⁷¹,

⁷⁰ Im Bezug auf die Herstellung und Verwendung historisierender Bilderrahmen des 19. Jahrhunderts sind vor allem die bereits in 1.2. erwähnten Werke **Eva A. Mendgens** von 1991 und 1995 zu nennen, die eindrucksvolle Beispiele historisierender Rahmen aus der zweiten Jahrhunderthälfte anführen, wie sie von Künstlern wie Arnold Böcklin und Franz von Lenbach verwendet wurden. Zudem findet man gelegentlich in Quellen des 19. Jahrhunderts Hinweise auf die damalige Rahmenproduktion. So enthalten Regelwerke zur Einrichtung des Hauses sowie Bücher über das Kunstgewerbe aus dem 19. Jahrhundert auch Hinweise zu Bilderrahmen des Historismus: **von Falke, Jakob**: *Die Kunst im Hause: Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Wien 1882, 4. Auflage sowie **von Falke, Jakob**: *Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes*, Berlin 1888 und **Hirth, Georg**: *Das deutsche Zimmer der Renaissance: Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, München 1882, 2. Auflage. In **Claus Grimms** *Alte Bilderrahmen: Epochen-Typen-Material* sowie in **Angelika Brunkes** *Historische Bilderrahmen der Sammlung F.G. Conzen* (Kapitel 1.2.) werden historisierende Rahmen nur am Rande behandelt. Gleiches gilt für die in 1.2. angeführten Werke **Paul Mitchells** und **Lynn Roberts** sowie für den Katalog zur Rahmenausstellung der National Portrait Gallery von **Jacob Simon**. Die zuletzt genannten Bücher zeigen vor allem Beispiele aus dem britischen Raum.

⁷¹ In der wissenschaftlichen Aufbereitung des Kunstgewerbes des 19. Jahrhunderts kann vor allem **Mundt, Barbara**: *Historismus: Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, München 1981 angeführt werden. Leider bleiben die Bilderrahmen auch in dieser Arbeit unberücksichtigt. In **Pieske, Christa**: *Bilder für jedermann: Wandbilddrucke 1840-1940*, Museum für deutsche Volkskunde SMPK Berlin, Wiesbaden 1988 ist den Rahmen zumindest ein kleines Kapitel gewidmet.

sollen in der Folge Parallelen vom allgemeinen Kunstgewerbe zur Bilderahmenproduktion des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden.

Demnach lässt sich die Rahmenproduktion der historisierenden Bilderahmen des 19. Jahrhunderts in zwei Bereiche einteilen.

So gab es besonders in der ersten Jahrhunderthälfte eine Tendenz zur Vermischung verschiedener historischer Stile und zum Ersatz aufwändiger Schnitzereien durch Vergoldermasse, Papiermaché oder Gussmasse sowie kostbarer Materialien wie Blattgold und Schildpatt durch Schlagmetalle und Celluloid.

In der zweiten Jahrhunderthälfte, nach der Kunstgewerbereform, gab es eine Tendenz zugunsten der alten Handwerkstraditionen, authentischen Materialien und der stilpuristischen Wiedergabe historischer Rahmenstile.

2.2.1.1. Historisierende Bilderrahmen im Stilpluralismus der ersten Jahrhunderthälfte: Neugotik, Neurenaissance und Neubarock

Die Abschaffung der Zünfte und die Einführung der Gewerbefreiheit Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zuerst in England, dann in Frankreich (1776-1791)⁷² und schließlich in Preußen (1811), und die damit einsetzende industrielle Revolution führten zu deutlichen Veränderungen in den Produktionen des Kunstgewerbes und auch der Bilderrahmen. So wichen aufwändige, handwerkliche Arbeiten und teure Materialien häufig mechanischen Produktionsverfahren und preiswerteren Ersatzstoffen. Aufwändige Tätigkeiten des Treibens und Gießens der Gold- und Silberschmiede sowie teure Materialien wie Gold und Silber konnten durch Patrizen und Matrizen, mit denen man Schmuckreliefs in Bleche stanzte, ersetzt werden. Dadurch wurde der Ausstoß großer Mengen möglich. Allerdings ging dies zu Lasten der Qualität der Produkte. So waren bei gestanzten Reliefs keine Unterschneidungen möglich, wodurch die Reliefs oft flach und weniger plastisch wirkten.⁷³ Der Ausstoß großer Mengen gleicher Muster hatte zur Folge, dass auch Gegenstände des Kunstgewerbes, die zuvor von Handwerkern nach eigenen Entwürfen individuell gestaltet waren, eben diese individuelle Note verloren. Handwerker wurden zu Fabrikarbeitern degradiert und die Formen und Verzierungen kunsthandwerklicher Gegenstände nach Musterblättern von Architekten und

⁷² vgl.: **Herbig, Rudolf:** *Notizen aus der Sozial- Wirtschafts- und Gewerkschaftsgeschichte vom 14. Jh. bis zur Gegenwart*, Berlin 1973, S.63

⁷³ vgl.: **Mundt, Barbara,** 1981, S.17-20

Zeichnern angefertigt, die an Gewerbe- Zeichenschulen ausgebildet wurden. Diese Musterblätter übernahmen im Historismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Formengut der Gotik und des Barock⁷⁴. Wie schon im Klassizismus waren auch in der Neugotik die Musterblätter für das Kunsthandwerk wesentlich von architektonischen Formen geprägt. Da es zu vielen Gegenständen des Kunstgewerbes keine Pendanten aus der Epoche der Gotik gab, wurden im Zuge der Neugotik (etwa 1820-1840) auch auf Gegenstände anderer Epochen (besonders des Klassizismus und des Empire) gotisierende Muster aufgesetzt. Möbel verzierte man oft nachträglich mit gotischen Architekturfragmenten, neuzeitliche Pressglasgefäße und Porzellantassen versah man mit gotisierenden Spitzbögen und Vierpässen sowie Steingutteller mit Dreipassbogenrändern. In der Phase des Neubarock und des Rokoko II mischten sich in die strengen Formen des Klassizismus und der Neugotik geschweifte Konturen. Tellerränder wurden mit dicken Rocailles, Teekannen mit Wellenfüßchen und Pressgläser mit Muschelornamenten versehen. Zum grenzenlosen Stilpluralismus kam es schließlich in den Jahren zur Jahrhundertmitte, als noch Motive aus der Renaissance mit üppigen Weinlaub-, Blumen- und Traubenmotiven hinzukamen.⁷⁵ Jakob von Falke schrieb im Jahre 1888 dazu:

*(...) das neunzehnte Jahrhundert hatte auch den (eigenen Geschmack) nicht (...) Jedes eigentliche Stilgefühl war ausgestorben; man suchte wohl, unter dem Vorgange der Architektur, nach einem Stil, brachte es aber auch nur zur falschverstandenen Anwendung bald des einen, bald des anderen (...)*⁷⁶

Eine ähnliche Übernahme gotischer Architekturfragmente wie bei den oben angeführten Gegenständen des Kunstgewerbes lässt sich auch bei den Bilderrahmen der Neugotik beobachten. Da die Epoche der Gotik noch keine eigenständigen Bilderrahmen und Rahmenprofile hervorbrachte und die Altarrahmen feste Bestandteile der Tafeln selbst waren⁷⁷,

⁷⁴ Zu nennen sind hier vor allem die klassizistischen Musterblätter des Architekten Karl Friedrich Schinkel und die neugotischen Musterblätter des Karl Alexander Heidelhoff wie *Die Ornamentik des Mittelalters*. Bis zur Jahrhundertmitte folgten auch Ornamentvorlagen aus dem Barock und dem Rokoko. Vgl.: ebd.

⁷⁵ vgl.: **Mundt, Barbara**, 1981, S.48

⁷⁶ **von Falke, Jakob**, 1888, S.214

⁷⁷ vgl.: **Grimm, Claus**, 1986, S.14

wurde der gotisierende Dekor wie bei den entsprechenden Gegenständen des Kunstgewerbes auf die Oberflächen von Rahmen anderer Epochen aufgebracht. Dabei bediente man sich häufig der klassizistischen Hohlkehlen- oder Karniesleisten (PR463-478). Ein Beispiel dafür ist der Hohlkehlenrahmen in Fig.6, dessen Kehle mit einem aus Vergoldermasse⁷⁸ gepressten Fries aus Sechspassbogenreihen besetzt ist. Häufig wurde auch das bei manchen Altarrahmen der Gotik zur Imitation der Architektur eines Kirchenfensters verwendete Motiv der sich an den Enden durchdringenden Rundstäbe mit dem klassizistischen Hohlkehlenprofil kombiniert. Ein solches Motiv findet man beispielsweise in der Umrandung der unteren Darstellung des rechten Seitenflügels des Altars von Sankt Wolfgang aus der Werkstatt Michael Pachers (Abb.68). Eine Kombination des Rundstabmotivs mit der klassizistischen Hohlkehle zeigen dagegen die neugotischen Rahmen um die Gemälde *Bildnis eines Jünglings* von Ludwig Georg Vogel und *Der Gang nach Emmaus* (1837) von Josef Ritter von Fühlich in eindrucksvoller Weise (Fig.7/8). Die Hohlkehle des letzteren ist sogar mit einer auf die Vergoldung gemalten, fortlaufenden Wellenranke mit Blüten verziert, die ebenfalls in der Tradition vieler Altarrahmen auf den heilsgeschichtlichen Inhalt des Gemäldes hindeutet.

Das Motiv der sich an den Enden durchdringenden Stäbe hat sich in der Epoche der Neugotik sogar zu einer eigenständigen Rahmenform entwickelt. Der sogenannte Achtendrahmen besteht lediglich aus sich an den Enden durchdringenden, einfach profilierten, meist schmucklosen Leisten (Fig.9). Auch die Tabernakelrahmenformen der Renaissance kombinierte man im 19. Jahrhundert mit Fragmenten gotischer Architektur. An die Stelle der Pilaster traten gotische Fialen, an die Stelle der Sockelzone Wasserschläge. Ein Beispiel dafür ist der in Abb.77 gezeigte Rahmen um das *Vermählungsbild des Giovanni Arnolfini* von Jan van Eyck in der National Gallery in London.

Die klassizistischen Hohlkehlen- und Karniesprofile wurden auch für zahlreiche Rahmen des Neubarock verwendet (Fig.10/11). Dabei ordnen sich die Eckkartuschen aus Vergoldermasse wie bei dem Rahmen in Fig.10 vollkommen der geraden Tektonik der Karniesleiste unter und verlieren dadurch jegliche plastische Qualität. Ein konkretes historisches Vorbild ist in diesem historisierenden Rahmen nicht mehr zu erkennen.

⁷⁸ Die Vergoldermasse besteht aus Leim, Kolophonium (Baumharz) und Kreide. Sie wird in Negativformen gepresst und auf die Kreideschicht der Rahmenvergoldung aufgelegt. Vgl.: ebd., S.36

Eine ähnliche Situation ist auch bei dem Rahmen in Fig.11 gegeben. Zwar sind die Kartuschen etwas plastischer und aufgrund der auf die Karniesleisten aufgelegten und an den Enden verknorpelten C-Schwung-Bänder ist auch ein historisches Vorbild erkennbar (Transition-Rahmen). Dennoch wirken die Kartuschen aus Vergoldermasse ähnlich wie die oben erwähnten aus Blech gestanzten Reliefs sehr flächig. Denn auch bei der Verwendung von in Modeln gepresster oder von Ornamentwalzen geformter Vergoldermasse ist das Erstellen unterschrittener Ornamente nicht möglich. Auch die lediglich aufgelegten C-Schwungbänder sind nicht mehr formgebend. So verläuft die Außenkante des Karnies anders als bei den historischen Transition-Rahmen absolut gradlinig und nimmt die geschwungene Form der Bänder nicht auf.

Typisch für die barockisierenden Rahmen des 19. Jahrhunderts im Stil der französischen Barockrahmen ist die Imitation von Gravuren auf den Rahmenschenkeln durch unter die Ornamente aus Vergoldermasse und unter die Vergoldung gelegte Spitze (Fig.12). Dadurch entsteht der Eindruck einer sehr engmaschigen Kreuzgravur. Der Unterschied zu den Gravuren der historischen Rahmen ist vor allem an der Regelmäßigkeit des Maschengeflechts der unterlegten Spitze zu erkennen. Diese Regelmäßigkeit wäre bei einer von Hand erstellten Gravur niemals möglich.

Eine ebenfalls im 19. Jahrhundert sehr verbreitete Rahmenform des Neubarock ist die Kombination aus dem klassizistischen Hohlkehlenprofil (PR463-469) und den für die süddeutschen, alpenländischen, holländischen und flämischen Kabinettrahmen des 17. Jahrhunderts typischen Wellen- und Flammleisten (PL143-151 und PL160-166). Während die unverzierte Hohlkehle entweder vergoldet oder schwarz gefasst war, zierten schmale Wellen- und Flammleisten die Außen- und Innenprofile (Fig.13).

In England waren die Kopien der französischen Barockrahmen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stärker an die historischen Vorbilder aus Frankreich angelehnt als in Deutschland. So findet man in England recht bemerkenswerte Kopien im Stil des französischen Barock und im Stil der englischen Carlo-Maratta-Rahmen des 18. Jahrhunderts, die vor allem für die Rahmung von Portraits, besonders des englischen Hofkünstlers und Präsidenten der Royal Academy Sir Thomas Lawrence verwendet wurden.

Man unterscheidet dabei vier Typen, die jeweils nach den Persönlichkeiten benannt sind, deren Bildnisse sie umgeben.⁷⁹

Der früheste Typ ist der sogenannte Sir-Graham-Moore-Rahmen im Stil des englischen Carlo-Maratta-Rahmens des 18. Jahrhunderts (Fig.14). Der nicht aus einer Manufaktur stammende, sondern vom königlichen Rahmenmacher William Adair geschnittene und vergoldete Rahmen um das Portrait des *Sir Graham Moore* (1792) von Sir Thomas Lawrence ist mit den historischen Vorbildern fast identisch; lediglich das Profil ist etwas breiter (vgl. PR452). Dieser Rahmentyp wurde vorwiegend für die Rahmung von Portraits verwendet, die um die Jahrhundertwende entstanden.⁸⁰

Für kleinformatigere Portraits um 1800 verwendete man den sogenannten Lord-Castlereagh-Rahmen (Fig.15). Die Ecken des Hohlkehlenrahmens um das Portrait des *Robert Stewart, 2nd Marquess of Londonderry (Lord Castlereagh)* 1909-10 von Sir Thomas Lawrence werden durch recht breite Kartuschen aus Vergoldermasse betont. Sie bestehen aus je einer großen Rocaille, die von geschwungenem Laubwerk eingefasst wird. Die Hohlkehle ist mit einem Pfeifenschnittmuster verziert. Damit haben diese Rahmen große Ähnlichkeit mit dem französischen Régence-Rahmen, der im Katalog unter PR245 abgebildet ist. Die Eckkartuschen sind mit Goldbronze belegt, die Hohlkehle ist vergoldet.⁸¹

Die Kartuschen des George-IV-Rahmens sind dagegen stark zurückgenommen und dem sehr feinen, flachen und durchgehenden Dekor der Rahmenschenkel aus Blattranken, Voluten und Blüten untergeordnet (Fig.16). Die aus Vergoldermasse bestehende Verzierungen des Rahmens ähnelt einigen Louis-XIV-Rahmen aus Frankreich (PR224-226). Unterschiede ergeben sich in der Punzierung des Karnies und vor allem in dem filigranen Blattrankendekor an Stelle der gesandelten Platte zwischen Innenprofil und verziertem Karnies. Der Rahmen um das von Sir Thomas Lawrence im Jahre 1827 gemalte Bildnis *George IV* wurde ebenfalls nicht in einer Manufaktur, sondern von dem Rahmenmacher Michael Tijou angefertigt. Diesen Typ verwendete Lawrence für Portraits, die zwischen

⁷⁹ vgl.: **Simon, Jacob**, 1996. S.99

⁸⁰ vgl.: ebd.

⁸¹ vgl.: **Simon, Jacob**, 1996. S.100

1810 und 1830 entstanden. Aber auch andere Künstler wie Thomas Phillips griffen gelegentlich auf diesen Rahmentyp für ihre Portraits zurück.⁸²

Bei dem George-Canning-Rahmen ist die Verzierung des Karnies noch feiner und reichhaltiger als bei dem George-IV-Rahmen; Eckkartuschen sind nur noch ansatzweise zu erkennen (Fig.17). Eine Ähnlichkeit dieses Rahmens um das Bildnis des George Canning, um 1825 von Sir Thomas Lawrence gemalt, kann zu dem im Katalog unter PR241 abgebildeten französischen Régence-Rahmen gesehen werden, wenngleich die Kartuschen des französischen Rahmens noch etwas stärker hervortreten. Auch bei diesem Rahmen ist der schmale Fries zwischen Innenprofil und Karnies mit filigranen Blattrankenornamenten versehen. Dieser Rahmentyp wurde ab 1825 verwendet; vorzugsweise für full-lengths- und half-lengths-Portraits von Lawrence. Da dieser Rahmentyp auch ein Bildnis des Lord Liverpool umgibt, das Sir Thomas Lawrence im Jahre 1827 malte, ist er auch unter dem Begriff *Liverpool-Rahmen* bekannt. Auch dieser Rahmen wurde von einem Rahmenmacher hergestellt und zwar von George Morant.⁸³

Die meist in Serie hergestellten und sich in Dekoren und Profilen stark gleichenden Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse sind typisch für die historisierenden Rahmen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dennoch ist dies nur eine Tendenz. Selbstverständlich wurden auch zwischen 1820 und 1850 stilpuristische Nachbildungen historischer Rahmen sowie individuelle Rahmen im Stil der Gotik und des Barock hergestellt, die aus wertvollen Materialien bestanden und aufwändig in der Herstellung waren. Als stilpuristisch in der Wiedergabe historischer Rahmenformen können bereits die oben besprochenen englischen Beispiele angeführt werden. Verhältnismäßig individuell gestaltete Rahmen der Neugotik sind auch die gusseisernen Relieftafeln und die schweren Eichenholzrahmen von Ludwig von Schwanthaler (Fig.18)⁸⁴. Das hier gezeigte Gusseisenrelief mit Gottesmutter und Christuskind wird am Rand von einem Rundbogen begrenzt, an den sich oben und an den Seiten gerade Rundstäbe anschließen. Je ein Dreipass zierte die beiden Zwickel zwischen Rundstäben und Rund-

⁸² vgl.: ebd.

⁸³ vgl.: **Simon, Jacob**, 1996. S.100

⁸⁴ vgl.: **Herzog, Erich**: *Einführung in die Kasseler Sammlung des Historismus*, in: *Historismus: Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert*, Hrsg.: Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Kassel 1989, Band 1, S.150/151

bogen. Auf der Außenkante des stark nach außen ansteigenden Eichenholzrahmens sind schließlich wieder die sich an den Enden durchdringenden Rundstäbe.⁸⁵

Ein weiteres Beispiel für eine individuelle Rahmung der Neugotik stammt aus dem Kreis der Präraffaeliten. Der von John Everett Millais entworfene Rahmen für das Gemälde *Convent Thoughts* von Charles Allson Collins (Fig.19) besteht aus einer flachen Platte mit einem rundbogenförmigen Ausschnitt, der von zwei großen, vollplastischen Lilien flankiert wird. Mit der Integration des Rundbogens als architektonisches Element und des Heilpflanzenmotivs (Verkündigungsblume) und dessen unmittelbarem Bezug zum Inhalt des Bildes, das eine Nonne in einem Klostersgarten zeigt, übernimmt dieser Rahmen in sehr individueller Weise die Rahmungstradition der Gotik. Über den Rahmen schrieb Millais in einem Brief aus dem Jahre 1851:

*I have designed a frame for Charles's painting of lilies which I expect will be acknowledged to be the best frame in England*⁸⁶

Diese schon eher individuell als historisierend gestalteten Rahmen, die von Künstlern um die Mitte des 19. Jahrhunderts entworfen wurden, stellen bereits eine Mischung aus historisierenden Rahmen und individuellen Künstlerrahmen dar (Beispiele für Künstlerrahmen werden in Kapitel 4 gezeigt).

2.2.1.2. Historisierende Bilderrahmen im Stilpurismus der zweiten Jahrhunderthälfte: Die Kunstgewerbereform und der Streit um den richtigen Rahmen:

Durch die Veröffentlichung der Vorlagenblätter *Kunstgewerbe und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance* Beckers und Hefner-Altenecks im Jahre 1852, nahm die Stilvermischung im Kunstgewerbe im Laufe der fünfziger Jahre zunächst noch zu, da man in der industriellen Fertigung oft mehrere verschiedene Musterblätter für die Erstellung eines einzigen Gegenstandes verwendete. Zu den Formen des Klassizismus, der Gotik, des Barock und des Rokoko kamen noch solche der Renaissance.⁸⁷

⁸⁵ vgl.: ebd.

⁸⁶ **Everett Millais, John**, zitiert aus: **Grimm, Claus**, 1986, S.171

⁸⁷ vgl.: **Mundt, Barbara**, 1981, S.23

Jedoch mehrten sich bereits in den fünfziger Jahren die Stimmen der Kritiker besonders in den von der Industrialisierung stark betroffenen Ländern wie England und Deutschland. Der traditionelle Handwerker aus vorindustrieller Zeit, der die Entwürfe für seine Produkte selbst erstellte, wurde zum Idealbild des Kunsthandwerkers. Dies führte schließlich gegen Ende der fünfziger Jahre zu einer Reformbewegung im Bereich des Kunstgewerbes; der sogenannten Kunstgewerbereform.

Während die Utopisten der Kunstgewerbereformer wie William Morris, der wie Millais zum Kreis der Präraffaeliten gehörte, industrielle Produktionsmethoden ablehnten und eine Rückkehr zu mittelalterlichen Verfahren forderten, hatten die Realisten der Kunstgewerbereformer erkannt, dass das Rad der Industrialisierung nicht mehr zurückzudrehen war. Letztere, zu denen auch Gottfried Semper zählte, forderten daher nicht die radikale Abkehr von industrieller Fertigung, verlangten aber wesentliche Verbesserungen der Qualität der industriellen Produkte. Diese sollte sich vor allem in der puristischen Wiedergabe historischer Stile manifestieren.⁸⁸ Für die Erziehung zum Stilpurismus forderte Gottfried Semper bereits in den frühen fünfziger Jahren, dass das Kopieren von historischen Originalen zu einem wesentlichen Bestandteil der Ausbildung zum Kunstgewerbezeichner werden sollte. In seinem Aufsatz *Unterrichtsplan für die Abteilung für Metall- und Möbeltechnik am Department of practical art* von 1852/53 betitelt er den Abschnitt 2 unter *B.2: Gegenstände des Unterrichts* mit:

*2. Die Grundlehren des Stiles, erläutert durch Beispiele, welche die Schüler zu kopieren haben. (...)*⁸⁹

Weiter forderte Semper, dass das Entwerfen kunstgewerblicher Gegenstände wieder unmittelbar mit dem Fertigungsprozess verbunden werden sollte. Neben dem Abzeichnen historischer Gegenstände sollte auch das Studium der traditionellen Materialien und Herstellungstechniken zur Ausbildung eines Kunstgewerbezeichners gehören. So bemerkte Semper unter Punkt *IV.3: Die Werkstätten* seines Aufsatzes *Wissenschaft, Indust-*

⁸⁸ vgl.: ebd., S.28

⁸⁹ **Semper, Gottfried:** *Unterrichtsplan für die Abteilung für Metall- und Möbeltechnik am Department of practical art (1852-1853)*, in: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Hrsg.: Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1966, S.84

rie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles von 1851:

Der Schüler muß von Anfang an einsehen lernen, daß die Zeichnung in den meisten Fällen Mittel zum Zweck, nicht an sich Zweck ist. Um praktischer Zeichner zu werden, muß er das Zeichnen in der Ausübung seines näheren Kunstberufes sich aneignen (...) Es kommt alles darauf an, wieder zu vereinigen, was eine falsche Theorie früher trennte. (...) Wir erreichen den Zweck durch die Förderung des Werkstattunterrichtes, des einzigen erspriesslichen für unsere zukünftigen Kunstzustände.⁹⁰

Den Forderungen Sempers entsprechend wurden 1864 das Museum für Kunst und Industrie in Wien und 1868 das Deutsche Gewerbemuseum in Berlin gegründet, beide mit integrierter Zeichenschule, in der die Schüler die historischen Ausstellungsgegenstände des Museums als Vorlagen für den Zeichen- und Werkunterricht verwenden konnten.⁹¹

Ende der sechziger Jahre stellten Unternehmen in Deutschland zunehmend Absolventen dieser Zeichen-, Gewerbe- und Kunstgewerbeschulen ein, die sich dort für die exakte und reine Wiedergabe eines bestimmten historischen Stils und für die Verwendung möglichst originaler Materialien einsetzten. Dies führte schließlich zu einem Trend zugunsten einer puristischen Stilübernahme und der Verwendung möglichst originaler Materialien, soweit dies serielle Fertigungsmethoden erlaubten. Um auch die Bevölkerung für die reine, puristische Übernahme historischer Stile und für möglichst originale Materialien zu sensibilisieren, wurden zahlreiche Regelwerke zu Wohnungseinrichtungen unter anderem von Jacob von Falke und Georg Hirth herausgegeben (siehe 2.2.1.). Diese Ratgeber enthielten auch Vorschläge zur Auswahl der passenden Bilder und deren adäquaten Rahmungen. Sowohl Hirth als auch von Falke lehnten dabei das stark nach außen ansteigende Hohlkehlenprofil der klassizistischen und der historistischen Rahmen der ersten Jahrhunderthälfte ab, da diese bei seitlicher Beleuchtung, einen Schlagschatten auf die Gemälde würfen. Als Alternative zeigt von Falke einen mit reichem Schnitzwerk verzierten deutschen Re-

⁹⁰ **Semper, Gottfried:** *Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles (1851)*, in: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Hrsg.: Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1966, S.67

⁹¹ vgl.: **Mundt, Barbara**, 1981, S.29/30

naissance-Tabernakelrahmen (Fig.20) und Hirth einen Bologneser Laubwerkrahmen des Hochbarock (Fig.21). Die Abbildungen in den beiden Werken gleichen den im Katalog unter A492 und O502 angeführten Rahmen⁹².

In Deutschland waren es vorwiegend Münchener Künstler, die ihre Bilder mit historischen oder mit äußerst stilgetreuen historisierenden Rahmen versahen: Arnold Böcklin, Franz von Lenbach, Hans von Marées, Anselm Feuerbach und Hans Thoma. Dabei bevorzugte man vor allem Rahmen im Stil der italienischen Renaissance und des italienischen Barock.⁹³

Während man sich darüber einig war, dass historisierende Rahmen historische Stile in puristischer Manier wiedergeben sollten, ergaben sich in der Frage der verwendeten Materialien und einer künstlichen Patinierung große Differenzen. Die einen lehnten die Verwendung von Vergoldermasse und Schlagmetall an Stelle von Schnitzwerk und Blattvergoldung sowie eine künstliche Patinierung der Nachbildungen ähnlich den Utopisten der Kunstgewerbereform radikal ab, während andere dies durchaus akzeptierten. So befürwortete Georg Hirth die Verwendung von Surrogaten und über die künstliche Patinierung von Nachbildungen schrieb er 1882 in *Das Deutsche Zimmer der Renaissance*:

*Eine rationelle Täuschung über das Alter wird sich lediglich zur Aufgabe machen, den Gegenständen den Glanz der Neuheit zu nehmen.*⁹⁴

In ähnlicher Weise äußerte sich auch Jakob von Falke über die Vorzüge einer künstlichen Patinierung 1892 in *Rahmen, Eine Auswahl aus der Sammlung des K.K. Österreichischen Museums*:

Jedes kunstgebildete Auge, jeder richtige Geschmack wird daher viel eher trachten, das Gold zu dämpfen als seine Wirkung zu er-

⁹² vgl.: **von Falke, Jacob**, 1882, S.287-290 und **Hirth, Georg**, 1882, S.175

⁹³ vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1995, S.30

⁹⁴ **Hirth, Georg**, 1882, S.73-74

*höhen; es wird den alten Goldrahmen oder den altvergoldeten dem modernen, blanken, neuglänzenden vorziehen.*⁹⁵

Unter den Münchener Künstlern war es besonders Franz von Lenbach, der für die Rahmung seiner Gemälde neben historischen Rahmen auch historisierende Nachbildungen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und Schlagmetallfassungen verwendete und der die Rahmen stets patinierte und zum Teil sogar auf den Grundton des jeweiligen Gemäldes abstimmte. Für Franz von Lenbach mussten Bild, Rahmen und Wandgestaltung eine harmonische Einheit bilden. Der Kunstkritiker André Germain nannte Lenbach einen Meister der Inszenierung und schrieb 1902 zur harmonischen Abstimmung der Rahmen auf die Bilder und zu Lenbachs Kopien der Portraits alter Meister in *Le peintre Franz von Lenbach*:

*Qui pourrait distinguer les Lenbachs des Titiens? Originaux et copies se confondent, l'artiste est un metteur en scène si habile qu'il semble un enchanteur. (...) Ce cadre très heureux complète vraiment ses tableaux. Pour les comprendre, il faut savoir dans quelle atmosphère ils ont été conçus, exécutés.*⁹⁶

Arnold Böcklin gehörte dagegen zu denen, die die künstliche Patinierungen von Nachbildungen historischer Rahmen sowie die Verwendung von Vergoldermasse und Schlagmetallen strikt ablehnten. Böcklin bestand bei der Verwendung historisierender Rahmen für seine Gemälde auf geschnitzten Nachbildungen mit unpatinierten Doppelvergoldungen (in doppelter Stärke aufgelegtes Blattgold). Da Böcklin keinen Rahmenhersteller in Deutschland fand, dessen Rahmen seinen hohen Anforderungen entsprechen hätten, ließ er viele seiner Nachbildungen in Italien (vorzugsweise Florenz) anfertigen, da Italien weniger als Deutschland und England von der industriellen Revolution betroffen war und die alten Handwerks-traditionen dort noch gepflegt wurden.⁹⁷ Die Portraits und Rahmen Franz

⁹⁵ **von Falke, Jakob**: *Rahmen, Eine Auswahl aus der Sammlung des K.K. Österreichischen Museums*, Wien, 1892, S.8; zitiert aus: **Mendgen, Eva A.**, 1995, S.51

⁹⁶ **Germain, André**: *Le peintre Franz von Lenbach*, Paris 1902, S.6; zitiert aus: **Mendgen, Eva A.**, 1995, S.35

⁹⁷ vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1995, S.35

von Lenbachs bezeichnete er als *braunsoßige Portraits mit auf alt gemachten Rahmen*⁹⁸.

Wilhelm von Bode war wie Böcklin gegen künstliche Patinierungen bei Nachbildungen historischer Rahmen. Darüber schrieb er bereits im Jahre 1898 in *Alte und Neue Bilderrahmen*:

*Aber wie diese Künstler in ihren Bildern nicht selten nachgedunkelte und verschmutzte Gemälde mit herausgeputzten Köpfen nachahmen, so bestreben sie in den Nachbildungen der alten Rahmen vor allem auch den Schmutz wiederzugeben, indem sie die Vergoldung bis auf den roten Grund verputzen und dann mit Beinschwarz, Kaffeesatz und ähnlichen Zaubermitteln dem Rahmen den „schönen alten Ton“ zu geben suchen.*⁹⁹

Als Beispiele für exakt nachgebildete Rahmen im Stil der italienischen Renaissance und des italienischen Barock können hier einige Rahmen Franz von Lenbachs, Arnold Böcklins, und andere in Kunstgewerbeschulen und Museen angefertigte Exemplare angeführt werden.

Unter den historisierenden Rahmen Franz von Lenbachs, die heute noch im Lenbachhaus in München ausgestellt sind, befinden sich vor allem Kopien von italienischen Plattenrahmen und Sansovino-Rahmen.

Nicht ganz puristisch in der Stilwiedergabe ist der aus Zierleisten eines alten Schrankes bestehende Spolienrahmen um das *Bildnis der Bertha von Piloty* (Fig.22)¹⁰⁰. Die mit Vergoldermasse auf die Leisten aufgebrachten, flachen und scharf geschnittenen Dekore in Form von Blattranken in den Schenkelmitten und flachen Medaillons in den Ecken erinnern an die Sienesischen Plattenrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts (PL38). Das aus einer steil nach innen abfallenden Schräge bestehende Innenprofil entspricht jedoch eher den Profilen der früheren nord- und mitteleuropäischen Plattenrahmen des 16. Jahrhunderts (PL135,138,172,175). Die Ölvergoldung des Rahmens ist passend zum Bildnis mit einer rotbraunen Patina überzogen¹⁰¹.

⁹⁸ **Böcklin, Arnold**, in: **Floerke, Gustav**: *Arnold Böcklin*, München 1921, S.149; zitiert aus: **Mendgen, Eva A.**, 1991, S.45

⁹⁹ **von Bode, Wilhelm**: *Alte und Neue Bilderrahmen*, 1898, S.244, zitiert aus: **Mendgen, Eva A.**, 1991, S.45

¹⁰⁰ vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1991, S.258

¹⁰¹ vgl.: ebd.

Wesentlich authentischer sind dagegen die in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts angefertigten Nachbildungen der Sansovino-Rahmen¹⁰². Eine Nachbildung des frühen Typs des Sansovino-Rahmens umgibt das *Bildnis des Prinzen Guido Henckel von Donnersmarck* (Fig.23 und O497,498). Die Nachbildung ist geschnitzt und echt vergoldet. Ebenfalls geschnitzt, aber mit einer zu den Farben des Gemäldes passenden Bronzefassung versehen, ist die Nachbildung eines Münchener Rahmenmachers und Vergolders um 1898, die das *Portrait des Ludwig von und zu der Tann-Rathsamhausen* umfasst.(Fig.24)¹⁰³ In recht originalgetreuer Weise ist hier der spätere Typ des Sansovino-Rahmens kopiert worden, dessen üppige Ornamente aus Volutenspangen, Blatt-, Blüten- und Fruchtgirlanden die Gradlinigkeit der Außenkante des Rahmens aufsprengt (O498 und besonders 499). In fast identischer Weise ist die Nachbildung um die *Kopie des Selbstbildnisses des Peter Paul Rubens* gestaltet (Fig.25). Allerdings sind bei dieser Nachbildung die Ornamente aus einer stückhaltigen Gussmasse geformt.

Gegen die Rahmen Franz von Lenbachs wirken die unpatinierten Nachbildungen italienischer Plattenrahmen und geschlossener Bologneser Blattrahmen um die Gemälde Arnold Böcklins geradezu grell und auffällig. Ein Beispiel dafür ist der Plattenrahmen um das Gemälde *Bildnis der Viola* (Fig.26)¹⁰⁴. Der Rahmen gleicht den Galerierahmen des 17. Jahrhunderts aus den Marken und Mittelitalien (PL61,62). Im Unterschied zu den mit dunklen Temperafarben auf die Vergoldung der Rahmenplatten aufgemalten Dekore der historischen Rahmen heben sich die Blattranken auf der Rahmenplatte der Nachbildung nur dadurch vom Goldgrund ab, dass sie glanzvergoldet und poliert sind, während der Grund unpoliert bleibt. Dadurch scheinen die Ornamente je nach Lichteinstrahlung heller oder dunkler zu sein als der Grund der Rahmenplatten. Der Rahmen ist mit Doppelgold belegt. Böcklin ließ den Rahmen vermutlich um 1866 in Rom anfertigen.¹⁰⁵ Auch die zwischen 1872 und 1887 zum Teil nach eigenen Entwürfen in Florenz geschnitzten Nachbildungen des Geschlossenen Bologneser Blattrahmens ließ Böcklin mit einer unpatinierten Doppelgoldfas-

¹⁰² vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1995, S.32-37

¹⁰³ vgl.: ebd.

¹⁰⁴ vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1991, S.271

¹⁰⁵ vgl.: ebd.

sung belegen. Polierte und unpolierte Stellen in der Vergoldung erhöhen dabei die plastische Wirkung der geschnitzten Ornamente.¹⁰⁶

Ein Beispiel für eine Nachbildung eines Bologneser Blattrahmens des 17. Jahrhunderts ist der Rahmen um das Gemälde *Meeresstille* (Fig.27 und PR296,297). Der innere Wulst, über den sich die quer zum Profil gestaffelten Akanthusblätter bei den historischen Rahmen legen, wird bei den Rahmen Böcklins allerdings durch eingerollte Blattenden ersetzt und die Akanthusblätter fallen nach außen nicht so stark ab wie bei den historischen Vorbildern.

Auch die umgekehrte Form des Bologneser Blattrahmens mit außen liegendem Wulst, bei dem die Spitzen der Akanthusblätter innen liegen (PL302,303), findet man häufig unter den Rahmen Böcklins. Beispiele dafür sind der Bologneser Blattrahmen um das Gemälde *Der Abenteurer* in der Bremer Kunsthalle (Abb.36) und der Bologneser Blattrahmen um das Gemälde *Heiliger Hein* aus dem Jahre 1886 in der Hamburger Kunsthalle (Abb.37).

Ein genaues Abbild der Sienesischen Kassettenrahmen mit vollplastisch geschnitzten Köpfen in Medaillons als Eckverzierungen und fein geschnitzten Blattranken auf den Rahmenschenkeln ist der um 1870 in Florenz geschnitzte Nussholzrahmen von Luigi Frullini und Francesco Morini im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien (Fig.28 und PL39).

Nachbildungen im Stil des französischen Barock wurden vor allem von den deutschen Impressionisten Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt verwendet (siehe Kapitel 4.1.2.). Diese Rahmen sind in der Regel patiniert; die plastischen Verzierungen nicht geschnitzt, sondern aus Vergoldermasse (Abb.126-148). Dennoch sind diese Rahmen, anders als die oben gezeigten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, recht originalgetreu an die historischen Rahmen des französischen Barock angelehnt (vgl. PR204-267). So treten auch die Kartuschen besonders bei den von Liebermann häufig verwendeten Louis-XV-Stil-Rahmen deutlich über die Außenkanten des Rahmens hervor. Die Außenkante der Hohlkehle nimmt wie bei den französischen Originalrahmen den C-förmigen Schwung der Bänder auf.

¹⁰⁶ vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1991, S.283-300

Wie in Kapitel 2.1. bereits erwähnt, findet man zahlreiche Beispiele für Architekturrahmen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts im Stil der italienischen Renaissance in der National Gallery in London (Abb.75/76 und Kapitel 3.7.2.3.). So ähneln die im 19. Jahrhundert hergestellten Tabernakelrahmen um die Tafeln *Madonna mit den Heiligen Dominic und Katharina von Siena* um 1500-1505 von Benvenuto Tisi da Garofalo und *Die Jungfrau der Felsen* um 1508 von Leonardo da Vinci¹⁰⁷ recht stark den florentinischen Tabernakelrahmen des 16. Jahrhunderts (A486,487). Lediglich Sockelzone und Architrav fallen bei den Nachbildungen im Vergleich zu den historischen Rahmen etwas mächtiger aus. Obwohl diese Nachbildungen bereits sehr nahe am Original, qualitativ hochwertig und von einem Laien kaum von den historischen Vorbildern zu unterscheiden sind, kritisierte Wilhelm von Bode 1912:

*Aber dabei (beim Kopieren italienischer Renaissance-Tabernakelrahmen in der National Gallery) blieb man stehen; auch wurden die alten Vorbilder für jene Rahmen kritiklos gewählt und schlecht kopiert.*¹⁰⁸

Diese harte Kritik Wilhelm von Bodes an den recht originalgetreuen Kopien der National Gallery zeigt bereits, wie sehr man auch in Museen schon um die Jahrhundertwende an absolut authentischen Nachbildungen historischer Rahmen interessiert war.

Vehement forderte Wilhelm von Bode, dass Gemälde, die ihres Originalrahmens beraubt waren, mit einem in Epoche und Herkunft passenden historischen Rahmen oder mit einer hochwertigen Kopie versehen werden sollten. Auswahl und Kopie der historischen Vorbilder sollten dabei mit höchster Sorgfalt erfolgen.¹⁰⁹ Interessant ist allerdings, dass Wilhelm von Bode die künstliche Patinierung strikt ablehnte, obwohl diese die Nachbildungen zunächst authentischer erscheinen lassen als unpatinierte, hell glänzende Goldfassungen.

2.2.2. Die Herstellung historisierender Rahmen im 20. Jahrhundert

¹⁰⁷ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

¹⁰⁸ **von Bode, Wilhelm**, 1912, S.210

¹⁰⁹ vgl.: **Spindler, Sabine**, in: **Der Kunsthandel**, November 2000, S.36

Heute orientiert man sich bei der Herstellung historisierender Rahmen recht genau an den jeweiligen historischen Vorbildern und folgt damit im wesentlichen der Tradition des Historismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gemische aus verschiedenen Stilen unterschiedlicher Epochen findet man nur selten. In den meisten Fällen orientieren sich die Rahmenhersteller bei der Anfertigung von Nachbildungen historischer Rahmen an konkreten Exemplaren aus Museen oder aus ihren eigenen Sammlungen¹¹⁰.

Bei den gegenwärtigen Produktionen ist eine deutliche Tendenz zugunsten der künstlichen Patinierung festzustellen. Dabei beschränkt man sich nicht nur auf das partielle Durchreiben der Blattgoldfassungen auf den Bolus und auf das Tönen von Goldfassungen. In den meisten Fällen werden die Nachbildungen noch zusätzlich künstlich verschmutzt, wie dies auch Franz von Lenbach bei vielen seiner historisierenden Rahmen praktizierte. Die Methoden sind dabei äußerst vielfältig und beruhen auf jahrelangen Experimenten von Vergoldern, die ihre selbst entwickelten Rezepte naturgemäß nicht gerne preisgeben.

Die Tendenz zugunsten einer künstlichen Patinierung findet auch in den Richtlinien zur Meisterprüfung im Vergolderhandwerk Ausdruck. Hier ist das Patinieren ein fester Bestandteil der Ausbildung.¹¹¹

Dass sich die Tradition in der Herstellung historisierender Rahmen seit dem 19. Jahrhundert offenbar nahtlos fortgesetzt hat, mag daran liegen, dass viele der heute auf Nachbildungen historischer Rahmen spezialisierten Firmen schon im 19. Jahrhundert gegründet wurden. Hier konnte man unmittelbar an alte Herstellungstechniken anknüpfen und sogar alte Ornamentformen aus dem 19. Jahrhundert weiter verwenden. Beispiele für solche Rahmenhersteller, von denen auch Museen Rahmen beziehen, sind

¹¹⁰ **Pfefferle, Karl**, Vergoldermeister und Inhaber einer Vergolder- und Rahmenwerkstatt, München im September 1997 und **Wittkamp, Dieter**, Produktionsleiter der F.G. Conzen GmbH, Düsseldorf im Oktober 1997

¹¹¹ vgl.: **Handwerkskammer Hamburg: Meisterprüfungsordnung VergMstrV: Verordnung über das Berufsbild und über die Prüfungsordnungen im praktischen und im fachtheoretischen Teil der Meisterprüfung für das Vergolder-Handwerk**, Nr.7 vom 28. Februar 1990, Hamburg 1990, S.283,284, 1. und 2. Abschnitt §§ 1,3 und 4

die F.G. Conzen GmbH in Düsseldorf, die 1854 gegründet wurde¹¹² sowie die Münchener Rahmenwerkstatt Karl Pfefferle, die seit 1858 existiert¹¹³. Aus der Nachfrage nach Kopien alter Rahmen entwickelte sich bereits im 19. Jahrhundert besonders im deutschsprachigen Raum eine regelrechte Rahmenindustrie. Das Zentrum war vor allem Berlin. Von dort exportierten zahlreiche Fabrikanten ihre Bilder- und Spiegelrahmen in alle Welt. Bereits 1877 konnte man im Adressbuch von Berlin 60 Bilder- und Goldrahmenfabrikanten finden; 1905 waren es bereits 135¹¹⁴. Aber auch in Köln, Kiel und München war die Rahmenindustrie, dem Deutschen Reichsanzeiger vom 6. Januar 1877 zufolge, bereits stark präsent.¹¹⁵

Das Handwerk der Erstellung hochwertiger Replikationen hat sich bis heute erhalten und ist, wie die Untersuchungen in Kapitel 3 zeigen werden, auch heute noch für die Präsentation historischer Malereien von essentieller Bedeutung; nicht nur für private Interessenten sondern auch für Museen.

Bei der gegenwärtigen Herstellung historisierender Rahmen unterscheidet man drei Gruppen: geschnitzte Rahmen, Vergolderrahmen und Meterware. Ob ein historisierender Rahmen geschnitzt wird oder dessen Ornamente aus Vergoldermasse hergestellt werden oder ob er gar in großen Mengen als Leiste produziert wird, richtet sich nach der Art der Ornamentierung des historischen Rahmens. So können als Meterware nur solche historischen Rahmenformen als Vorbild dienen, die entweder keinen plastischen Dekor haben oder deren plastischer Dekor gleichmäßig verläuft, keine Unterschneidungen aufweist und nicht auf die Rahmenecken oder Schenkelmitten begrenzt ist oder diese besonders hervorhebt. So eignen sich die französischen Barockrahmen mit ihren Eck- und Mittelkartuschen naturgemäß nicht für die Herstellung und die Verarbeitung von Rahmenleisten. Diese werden dagegen oft als Vergolderrahmen hergestellt. Hier können die Kartuschen aus Vergoldermasse geformt und auf den bereits vorgefertigten Rohrahmen aufgelegt werden.

¹¹² vgl.: **Kunst, Exklusive Einrahmungen:** Produktheft der F.G. Conzen GmbH, Schanzenstraße 56, Düsseldorf 1997, Deckblatt

¹¹³ vgl.: **Zachow, Bernd:** *Hier zählen die Spuren des Alters: Rahmenmanufaktur, Vergolderei und Galerie Karl Pfefferle in München*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, Januar 1996, S.40

¹¹⁴ vgl.: **Pieske, Christa**, 1988, S.136

¹¹⁵ vgl.: ebd.

Geschnitzt werden dagegen nur Rahmen, deren Gestalt durch sehr ausladende, durchbrochene und unterschrittene Ornamente bestimmt wird, wie dies bei den Architekturrahmen und vor allem den Ornamentrahmen der Fall ist. In den folgenden Punkten sollen einige Beispiele für jede der drei Kategorien vorgestellt werden.

2.2.2.1. Rahmenleisten in historischen Stilen:

Als historische Vorbilder für historisierende Meterware sind besonders häufig klassizistische Hohlkehlen- und Schmuckstabrahmen, Römische und Neapolitanische Salvator-Rosa-Rahmen und geschlossene Bologneser Blattrahmen sowie holländische, flämische, alpenländische und süddeutsche Kabinettrahmen mit Wellen- und Flammdekoren vertreten. Seltener werden auch der Louis-XIII-Rahmen und italienische Plattenrahmen mit flachen Dekoren in der Art des Bologneser oder Sieneser Plattenrahmens als Meterware hergestellt.

Die Herstellung einer historisierenden Rahmenleiste mit plastischem Zierat erfolgt in mehreren Schritten. Zuerst wird das Rohprofil aus einer Vierkantleiste gefräst. Die Ornamente aus Vergoldermasse¹¹⁶ werden dann mit einer stählernen Ornamentwalze (Fig.29) geformt. Die Masse läuft dabei auf einem Stahlband unter der Walze her, in deren Wandung Negativformen eingelassen sind. Das Ergebnis sind absolut gleichmäßig verlauf-

¹¹⁶ **Die Vergoldermasse** kann sich aus unterschiedlichen Materialien zusammensetzen. In den meisten Fällen greift man auf herkömmliche Rezepturen aus dem 19. Jahrhundert zurück. Demnach besteht die Masse aus Leim, Kolophonium (Baumharz) und Kreide. Jeder Hersteller hat allerdings eigene Rezepte für die Zusammensetzung der Masse. So verwendet man beispielsweise in der Firma Europa-Leisten King in München Kreide, China Clay, Hasenhautleim und Kolophonium. An Stelle der herkömmlichen Masse bevorzugt die italienische Firma C.C.C. De Concilio s.r.l. in Neapel eine Art Holzteig (pasta di legno), der sich aus Holzfasern und Sägemehl eines meist minderwertigeren Holzes und aus Leim zusammensetzt.

Vgl.: **Kehsler, Astrid:** *Einkaufstage als Werbemedium bei Europa-Leisten: Eine Geste, die verbindet*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, April 1997, S.29 und **De Concilio, Francesco und Enzo**, Inhaber der Rahmen- und Leistenfabrik C.C.C. De Concilio s.r.l., Neapel im September 1997

fende und in immer gleichen Abständen wiederkehrende Ornamentmotive. Die so geformte Masse wird schließlich auf die Rohleisten aufgelegt. Nach dem Aushärten der Vergoldermasse wird in den meisten Fällen an Stelle mehrerer Kreideschichten und eines Bolus nur eine Kreideschicht und eine Lackschicht aufgetragen, die als Grundlage für die dann von Hand angeschossenen Blattgold- oder Schlagmetallfassungen meist auf Ölbasis¹¹⁷ dienen. Die meisten der heute verwendeten Ornamentwalzen stammen noch aus dem 19. Jahrhundert, als man erstmals größere Mengen historisierender Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse herstellte. Diese müssen besonders gut gewartet werden, da schon kleinste Beschädigungen zu Pressfehlern führen können, die sich dann in gleichmäßigen Abständen wiederholen.¹¹⁸ Diese Ornamentwalzen eignen sich besonders für die Herstellung von Rahmenleisten mit plastischen Dekoren aus Vergolder-

¹¹⁷ Die Technik der **Mixtion-Öl-Vergoldung** ist erheblich einfacher als die der Polimentvergoldung und auch von Laien recht gut zu beherrschen. Während die **Polimentvergoldung**, die man bei vergoldeten historischen Rahmen stets antrifft, aus Leimtränke, mehreren Kreideschichten und einer Bolusschicht besteht, kann das Blattgold bei einer Ölvergoldung direkt (nach Ablauf der Trocknungszeit) auf die mit Anlegeöl behandelten Flächen angelegt werden. Um einen ähnlichen Effekt wie bei der Polimentvergoldung zu erzielen, kann der Rahmen vor dem Auftragen des Anlegeöls farblich gefasst werden, um einen Bolusgrund vorzutäuschen. Bei einer Ölvergoldung kann allerdings nicht poliert und daher keine so starke Glanzwirkung erreicht werden wie bei der Polimentvergoldung. Daher eignet sie sich besonders für Schlagmetallfassungen (**Silber oder Kompositionsgold**, eine Kupfer-Zink-Legierung), da Schlagmetalle ebenfalls nicht poliert werden können.

Vgl.: **von Merhart, Nenna und Zulehner, Traudl: Du Mont's Handbuch Vergolden und Fassen**, Köln 1987, S.90,139

¹¹⁸ Die F.G. Conzen GmbH in Düsseldorf verfügt über einen Fundus von etwa 2000 originalen Stahlwalzen: **Wittkamp, Dieter**, Produktionsleiter der F.G. Conzen GmbH, Düsseldorf im Oktober 1997

Auch die Firma Europa-Leisten King in München kann bei den Ornamentierungen aus Vergoldermasse auf ein ähnlich großes Repertoire zurückgreifen. Dass man heute fast ausschließlich Walzen aus dem 19. Jahrhundert verwendet, liegt unter anderem daran, dass heute weltweit nur noch zwei Hersteller existieren, die solche Walzen produzieren. Die Herstellung einer Walze kann bis zu 20.000 DM kosten. Vgl.: **Kehsler, Astrid**, in: **Der Kunsthandel**, April 1997, S.29

masse, da die Herstellung der Ornamente „am laufenden Meter“ erfolgen kann, und die komplizierte Ornamentierung von Rahmenecken bei den Leisten entfällt.

Ein Beispiel für eine gute Nachbildung eines Geschlossenen Bologneser Blattrahmens findet man im Leistensortiment der Neapolitanischen Firma C.C.C. De Concilio s.r.l. (Fig.30 und PR296). Anhand des Profilquerschnitts ist deutlich das auf den Rohrahmen (b) gesetzte und aus Vergoldermasse beziehungsweise Holzteig bestehende Ornament (a) zu erkennen. Ebenfalls im Programm der Neapolitanischen Firma ist eine Leiste im Stil des Salvator-Rosa-Rahmens aus Rom (Fig.31 und PR355).

Die einfachere, neapolitanische Variante des römischen Salvator-Rosa-Rahmens mit schwarzer Hohlkehle und vergoldetem Innenprofil findet man sowohl bei C.C.C. De Concilio als auch bei der Münchener Firma Europa-Leisten (Fig.32 und PR366).

Sehr authentisch nachempfundene Rahmenleisten im Stil des Klassizismus sind ebenfalls fester Bestandteil der Firma Europa-Leisten. Die quergeriffelte Hohlkehle mit Perlstab als Innenprofil und einem Flechtband zwischen zwei Vierkantstäben als Außenprofil (Fig.33) findet man in ähnlicher Form auch im Katalog unter PR463.

Eine außergewöhnliche und selten unter der Meterware zu findende Form, aber in der Kopie recht authentisch ist die den Sieneser Plattenrahmen nachempfundene Leiste im Sortiment der Firma Europa-Leisten (Fig.34 und PL38 und 39). Die flachen Blattranken-Ornamente aus Vergoldermasse auf breiter Rahmenplatte erinnern an die flachen Schnitzereien des Sieneser Holzbildhauers Giovanni Antonio Barile. Auf die für die Sieneser Plattenrahmen typische Abteilung der Rahmenecken von den Schenkeln und deren Hervorhebung durch flache Stege, Medaillons, Rosetten oder vollplastisch geschnitzte Köpfe muss naturgemäß bei der Herstellung von Meterware verzichtet werden.

Eher selten zu finden im Bereich der Meterware sind schwarz gefasste Leisten mit Wellendekoren im Stil der flämischen, alpenländischen und süddeutschen Kabinettrahmen des 17. Jahrhunderts (Fig.35). In ähnlicher Weise wie bei den historischen Vorbildern besteht die Leiste aus einer gewellten Rahmenplatte und mehreren gewellten Profilen, zwischen die glatte Kehlen und Halbbrundstäbe gesetzt sind (PL150).

Der Louis-XIII-Rahmen gehört auch zu den selteneren historischen Vorbildern für die Produktion von Rahmenleisten. Ein Beispiel dafür ist die Leiste der Enrique López S.A. in Murcia (Fig.36). Der breite, außen liegende und unterkehlt Wulst ist mit flachen Blatt- und Blütenranken be-

setzt; zwischen Wulst und Innenprofil liegt eine breite flache Kehle (PR215).

Äußerst anspruchslos in der Herstellung sind die einfachen Profile der farbig gefassten Plattenrahmen des 17. und 18. Jahrhunderts aus Frankreich und Italien (PL77). Ein Beispiel dafür ist die grün gefasste Leiste ohne Außenprofil und mit einem Perlstab als Innenprofil von der italienischen Firma Pisana Cornici (Fig.37). Gleiches gilt auch für unverzierte, schwarz oder dunkel gefasste Plattenrahmen mit vergoldeten Innen- und Außenprofilen im Stil vieler nord- und mitteleuropäischer sowie spanischer Plattenrahmen der Renaissance und des Barock (PL86,94 und PL134,136,138).

Besonders bei der Verarbeitung von Rahmenleisten mit plastischen Dekoren lassen sich leichte Unstimmigkeiten im Dekor der Rahmenecken nicht vermeiden (Fig.38). Zur Kaschierung der Gehrungsschnitte bei verarbeiteter Meterware werden in den Galerien häufig fertige Eckornamente aus versilbertem oder vergoldetem Blei über die Schnitte gelegt (siehe die in Abb.40 gezeigten klassizistischen Palmettenornamente, die auch in Form von Akanthusfächern, Lorbeerlaub et cetera erhältlich sind).

2.2.2.2. Vergolderrahmen

Zum Begriff Vergolderrahmen sei zunächst angemerkt, dass dieser nicht goldene Rahmen im allgemeinen bezeichnet, sondern Rahmen, deren Dekore allein von Vergoldern hergestellt werden. Der Begriff bezieht sich dabei nicht auf die Goldfassung eines Rahmens, sondern auf den Berufsstand und die Tätigkeiten des Vergolders. Nach der Verordnung zur Meisterprüfung des Vergolders von 1990 gehört zu den nachzuweisenden Fertigkeiten neben den traditionellen Arten der Vergoldung auch das Anfertigen von Druck- und Gussmasseornamenten als Ersatz für Schnitzereien sowie Gravier-, Radier- und Punziertechniken¹¹⁹ und das Fassen, Marmo-

¹¹⁹ Bei der **Radierung** wird auf die vergoldete Fassung eine Farbschicht aufgetragen, die nach einem bestimmten Ornamentmuster mit einem Holzstift partiell wieder abgeschabt wird, so dass das darunterliegende Gold wieder sichtbar wird. Diese Technik entspricht in etwa der des Sgraffito. Es entsteht eine flächige Verzierung.

rieren und Patinieren von Oberflächen¹²⁰. Auch in der Gesellenprüfung der Vergolder müssen bereits grundlegende Vergoldertechniken nachgewiesen werden, wie die Gesellenplatte des Vergoldermeisters Karlheinz Jakob aus Prutting bei Rosenheim zeigt (Fig.39).

Das wesentliche Merkmal der Vergolderrahmen im Gegensatz zur verarbeiteten Meterware ist, dass die Rahmen stets „über Eck“ gearbeitet sind. Die aufgemalten, radierten, punzierten oder marmorierten Ornamente sowie die plastischen Dekore aus Vergolder- und Gussmasse werden auf einen vorgefertigten Rohrahmen aufgelegt. Unstimmigkeiten im Dekor der Rahmenecken werden so vermieden.

Unter den Vergolderrahmen gibt es solche ohne und solche mit plastischem Dekor.

2.2.2.2.1. Vergolderrahmen ohne plastischen Dekor

Die meisten historischen Vorbilder für die „über Eck gearbeiteten“ Vergolderrahmen sind solche Rahmen, deren Mitten und Ecken durch besondere Dekore hervorgehoben sind und die daher nicht als Leiste hergestellt werden können. Dazu gehört der florentinische Plattenrahmen mit oro-e-negre-Dekor, dessen Rahmenecken und -mitten besonders durch goldenes Blattrankendekor auf dunkel gefasster Rahmenplatte oder durch unterschiedlich farbige Fassungen betont sind (PL29,30,31). Eine Nachbildung dieses Rahmentyps ist der dunkelblau gefasste Plattenrahmen mit aus dem

Vgl.: **Weidmann, Horst:** *Vergolderrahmen sind ihren Preis wert: Fachwissen, das bei der Beratung von Kunden nützlich sein kann*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, Juni 1996, S.38

Beim **Punzieren** werden die Muster mit Prägestempeln in die Oberfläche des Holzes oder in die Kreideschicht der Vergoldung getrieben. Meistens handelt es sich dabei um Ring-, Stern- oder Punktmuster. Vgl.: **Born, Erwin:** *Die Kunst zu Schnitzen: Technik der Schnitzerei und Bildhauerei*, München 1985, S.34

¹²⁰ vgl.: **Handwerkskammer Hamburg**, 1990, S.283/284, 1. und 2. Abschnitt §§ 1,3 und 4

überfassten Goldgrund radierten Blattrankendekoren in Ecken und Mitten der F.G. Conzen GmbH (Fig.40).

Die Firma Europa-Leisten hat dagegen einen von Hand marmorierten Profilrahmen mit vergoldeten und gravierten Rahmenecken im Programm, der an die Dekore der Profil- und Plattenrahmen des Barock aus den Marken und Mittelitalien erinnert (Fig.41 und PR352 und PL59).

2.2.2.2.2. Vergolderrahmen mit plastischem Dekor

Die auf die Rahmenecken aufgelegten Dekore von Vergolderrahmen können wie die der Meterware auch von Ornamentwalzen geformt werden. In diesen Fällen sind in die Wandung einer Walze keine durchlaufenden Ornamente sondern mehrere Negativformen von Eckverzierungen einge-lassen.

Mit Silikonkautschuk werden gelegentlich auch einzelne Negativabdrücke von Ornamenten historischer Rahmen genommen. In die daraus entstehenden formstabilen Negativformen wird die Vergoldermasse gegeben. Nach der Aushärtung der Vergoldermasse kann das fertig nachgebildete Ornament entnommen und auf den Rahmen aufgesetzt werden; eine Technik, auf die man vor allem bei der Restaurierung beschädigter Ornamente häufig zurückgreift (Fig.42). Bei Ornamenten mit starken Unterscheidungen müssen allerdings gesonderte Negativformen für eine stuckhaltige Gussmasse erstellt werden, die zwar im Gegensatz zu den Vergoldermasseformen sehr elastisch aber dennoch formstabil sind¹²¹. Die stuckhaltige

¹²¹ Die **Gussmasse** besteht im wesentlichen aus einer Mischung aus Kreide, Gips, Stuck und Leim oder Leimtränke; einem Gemisch aus Wasser und Leim. **Pfefferle, Karl**, Vergoldermeister und Inhaber einer Vergolder- und Rahmenwerkstatt, München im September 1997 und **Wittkamp, Dieter**, Produktionsleiter der F.G. Conzen GmbH, Düsseldorf im Oktober 1997

Aufgrund der elastischen aber formstabilen Negativformen, lassen sich auch unterschrittene Ornamente nach dem Aushärten der Gussmasse leicht aus der Negativform lösen. Im 19. Jahrhundert verwendete man besonders sogenannte Doppelformen, die aus zwei Negativformen bestanden, die nach dem Gießen und Aushärten der Masse auseinandergenommen werden konnten. Heute verwendet man für die Erstellung von Negativformen verschiedene Gießharze, zu denen Epoxid- oder Polyesterharze

Masse wird dann in die Negativform gegossen und nicht wie die Vergoldermasse in die Negativform gedrückt. Daher spricht man bei nicht unterschrittenen Ornamenten aus Vergoldermasse auch von Druckmasseornamenten, während die in die Negativformen gegossenen Stuckmasseverzierungen als Gussmasseornamente bezeichnet werden.

Auf die Produktion von hochwertigen Nachbildungen französischer Barockrahmen mit Ornamenten aus Vergolder- und Gussmassen hat man sich bei Europa-Leisten spezialisiert. Beispiele dafür sind der Louis-XIII-Rahmen in Fig.43, der Régence-Rahmen in Fig.44 und der Louis-XV-Rahmen in Fig.45. Sogar Details wie die Kreuzgravuren auf den Rahmenschenkeln einiger Louis-XIII-Rahmen und in den Kartuschen vieler Régence-Rahmen und die feine Ornamentierung der C-Schwung-Bänder einiger Louis-XV-Rahmen sind genau kopiert worden (PR217,236,250). Gleiches gilt auch für den von der F.G. Conzen GmbH hergestellten Régence-Rahmen für das Portrait des *Friedrich Joachim Stengel, Nassauisch-Saarbrückischer Generalbaumeister und Direktor* eines Saarbrücker Malers des 18. Jahrhunderts (Lucius) im Saarland Museum in Saarbrücken (Abb.25). Von der Conzen GmbH stammt auch die Nachbildung eines Canaletto-Rahmens für die *Ansicht von Saarbrücken mit Schloss und St. Johann* um 1765 von einem Saarbrücker Maler, das sich ebenfalls im Saarland-Museum befindet (Abb.28). Auch dieser ist den historischen Vorbildern recht nahe (PR268).

Ein Modell des Louis-XVI-Rahmens mit gekröpften Ecken und einer Vase mit seitlich herabhängenden Lorbeerbändern als Aufbau ist in Fig.46 abgebildet. Das durchbrochene Ornament des Aufbaus besteht dabei aus Gussmasse, während die Verzierungen der Ecken und der Rahmenschkel aus Vergoldermasse gefertigt sind. Auch dieser Rahmentyp ist sehr authentisch nachgebildet worden (PL113).

zählen sowie unterschiedlichste Formen von Silikonkautschuken. Beim Erstellen von Negativformen werden meist Abdrücke von historischen Rahmen genommen. Die auf das originale Ornament aufgesetzten Harz- oder Silikonmassen können nach der Vulkanisation (Aushärtung) problemlos vom originalen Ornament abgelöst werden. Vgl.: **Reichard, Horst:** *Modelle: Verzierungen für Rahmen auswählen und herstellen*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, April 1994, S.42-44

2.2.2.3. Geschnitzte Rahmen

Unter den geschnitzten Rahmen findet man vor allem solche historischen Vorbilder, deren Form weitgehend von Ornamenten bestimmt wird. Dazu gehören vor allem Architektur- und Ornamentrahmen.

Ein recht beeindruckendes Beispiel für einen geschnitzten Architekturrahmen ist der Tabernakelrahmen der Abe Munn Picture Frame Inc. in New York (Fig.47). In der Tradition vieler Rahmen des Historismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist hier der für den Renaissance-Tabernakelrahmen typische Aufbau aus Sockel, Pilaster, Architrav und Gesims mit gotischen Formen vermischt worden (A485-489 und Abb.77). An die Stelle der Pilaster treten feingliedrige gotische Fialen; die Zwickel zwischen dem rundbogenförmigen Ausschnitt und dem Gesims sind mit einem plastischen Schleifenmuster besetzt. Die Basen der Fialen und den Sockelquader ziert eine Reihe von kleinen, quadratischen Vierpassrahmen, die je eine Blüte umfassen.

Ein puristisch nachempfundenes Beispiel des gleichen Herstellers ist der in Fig.48 zu sehende Sansovino-Rahmen. Aus Karyatiden bestehende Pilaster, ein Aufbau aus einem Puttenkopf mit Girlanden und Volutenspangen sowie angedeutete Sockelzonen an der Unterkante des Rahmens findet man auch bei historischen Rahmen des 17. Jahrhunderts (O499).

Eine Ornamentrahmenform, die sich ebenfalls kaum als Vergolderrahmen oder gar Leiste herstellen lässt, ist der Offene Bologneser Blattrahmen. Eine geschnitzte Kopie dieses Rahmentyps mit seinen durchbrochenen und äußerst filigranen Ornamenten hat die Rubens Art Gallery in Hong Kong im Programm (Fig.49 und O501).

Eher selten findet man dagegen geschnitzte Rahmen im Stil der französischen Barockrahmen, da diese auch als Vergolderrahmen recht gut herstellbar sind. Dennoch können diese nicht an den individuellen Charakter und die filigranen und scharfkantigen Ornamentierungen geschnitzter Nachbildungen heranreichen. Beispiele dafür sind die geschnitzten Louis-XIII-, Louis-XIV- und Louis-XV-Rahmen von Europa-Leisten (Fig.50-52). Diese ähneln den historischen Vorbildern in PR204,223 und 249-251).

3. Alte Meister: Rahmungsmaßnahmen dargestellt am Beispiel ausgewählter Museen

3.1. Rahmungsmaßnahmen im Westfälischen Landesmuseum zu Münster

Die Sammlung des Westfälischen Landesmuseums in Münster umfasst über zweitausend Gemälde und Tafelbilder von der Gotik bis ins 20. Jahrhundert. Davon werden etwa 80 bis 90 Prozent dauerhaft ausgestellt. Den Schwerpunkt im Bereich der Alten Meister bilden norddeutsche und niederländische Kunstwerke aus den Epochen der Gotik, der Renaissance, des Barock und des Klassizismus. Im Bereich der Neuen Meister sind ebenfalls vorwiegend deutsche Künstler vom Expressionismus bis Emil Schumacher vertreten. Der Träger des Museums ist der Landesverband Westfalen-Lippe. Je nach Art und Anzahl der Sonderausstellungen wird eine jährliche Besucherzahl von etwa vierhunderttausend erreicht.¹²²

3.1.1. Voraussetzungen

Wie in Kapitel 1 bereits erwähnt, wurden auch im Landesmuseum Münster in den fünfziger Jahren viele historische Rahmen durch einfache, ungefasste Holzleisten (meist Eichenholz) ersetzt und in die Magazine des Museums verbracht. Unter der Leitung von Dr. Benfer, der sich für Rahmungen in möglichst authentischem Stil aussprach, begann man in Münster mit der Rückführung der alten Rahmen. Heute sind bis auf einige stark beschädigte Rahmen des 19. Jahrhunderts alle alten Rahmen zurückgeführt worden. Eine Restaurierung der während des zweiten Weltkrieges stark zerstörten Ornamente aus Vergoldermasse und Pappmachée der noch im Archiv befindlichen Rahmen des 19. Jahrhunderts wäre so aufwändig, dass über den Ersatz derselben durch Nachbildungen nachgedacht wird. Trotz der umfangreichen Rückführungen der historischen Rahmen sind noch viele Gemälde in den einfachen Holzleisten der fünfziger Jahre verblieben, wie die Tafeln der vier Evangelisten von Hermann tom Ring aus dem Jahr 1594 (Abb.5). Dank des Engagements der Restauratorin Eleonore Roskamp-Klein sind heute viele Gemälde des Landesmuseums mit in Stil, Epoche und Herkunft passenden Nachbildungen historischer

¹²² **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

Rahmen versehen. Dabei erarbeitet die Restauratorin Konzepte, die sie den kunsthistorischen Leitern der jeweiligen Abteilungen vorstellt. Seit den achtziger Jahren beauftragt das Westfälische Landesmuseum auch externe Vergolder mit dem Fassen von Rahmen mit aufwändigen Dekoren. Hier ist vor allem die Vergoldermeisterin Marianne Stermann aus Tecklenburg zu erwähnen.¹²³

3.1.2. Verwendung historisierender Rahmen für die Präsentation historischer Gemälde

Bei den mit Nachbildungen historischer Rahmen versehenen Gemälden im Westfälischen Landesmuseum zu Münster handelt es sich vor allem um Gemälde der Renaissance und des Barock aus dem norddeutschen und niederländischen Raum. Dementsprechend werden im folgenden Nachbildungen von Plattenrahmen der Renaissance sowie holländischer Kabinett-rahmen des 17. Jahrhunderts vorgestellt. Dazu kommt aus der Abteilung des 18. Jahrhunderts noch ein Beispiel für Nachbildungen von Rahmen im Louis-XVI-Stil.

3.1.2.1. Historisierende Plattenrahmen der Renaissance

Zu den spektakulärsten Neurahmungsprojekten des Landesmuseums können die Neurahmungen der Tafelbilder der Malerfamilie tom Ring gezählt werden. Dabei orientierte man sich an einem noch erhaltenen Originalrahmen um das Portrait des *Gottfried von Raesfeld*, das im Jahre 1560 von Hermann tom Ring (1521-1596) gemalt wurde (Abb.1). Die Profilfolge des schwarz gefassten und teilvergoldeten Rahmens setzt sich von innen nach außen aus einer schmalen, glatten Kehle und einem schmalen Karnies zusammen, an den sich eine breite Rahmenplatte anschließt. Dann folgen ein schmaler, glatter Absatz, eine weitere schmale Platte, ein steil nach außen ansteigender, glatter Karnies und ein schmaler Vierkantstab (PL133). Das Innenprofil aus Kehle und Karnies ist vergoldet; ebenso wie der schmale Absatz und die schmale Platte zwischen Außenprofil und der breiten Rahmenplatte. Der Rest des Rahmens ist schwarz gefasst. Bei der

¹²³ ebd.

restaurierten¹²⁴, aus der schwarzen Fassung der Rahmenplatte radierten goldenen Inschrift handelt es sich um Zitate aus der Genesis, dem Buch Jesaja, den Psalmen und den Paulinischen Briefen über die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins¹²⁵. Diese identifizieren den Rahmen als original zugehörig zu einem klerikalen Bildmotiv; in diesem Fall zu dem Portrait des Gottfried von Raesfeld (1522-1586), der der bedeutendste Geistliche des Münsterlandes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war¹²⁶.

Mit einer in Profilverlauf und Fassung identischen Nachbildung hat man das Bildnis *Graf Eberwin III. von Bentheim* (1536-1562) von Hermann tom Ring gerahmt, welches im Jahre 1560 entstand (Abb.2). Da von dem Originalrahmen dieses Portraits keinerlei Spuren mehr existieren, ist auf eine Inschrift auf der Rahmenplatte der Nachbildung verzichtet worden. Für eine ansonsten genaue Orientierung an dem Originalrahmen des Raesfeld-Portraits entschied man sich vermutlich zum einen deshalb, weil es sich bei dem in der Bildkomposition, Farbpalette und Format sehr ähnlichen Portrait des Grafen Eberwin III. um den gleichen Künstler und das gleiche Entstehungsjahr handelt und es daher gut möglich ist, dass dieses Portrait ursprünglich in gleicher oder sehr ähnlicher Weise gerahmt war. Zum anderen ist der Originalrahmen des Raesfeld-Portraits ein sehr typisches Beispiel für die historischen Rahmen der Renaissance und des Barock aus dem mitteleuropäischen Raum (PL133-136,138). Ähnlich schlichte schwarz-goldene Fassungen ohne Dekor wie bei der Neurahmung findet man ebenfalls sehr häufig bei einem Großteil der historischen Rahmen. Symptomatisch für die Rahmen jener Zeit sind die breiten, linear angelegten und reichhaltig untergliederten Profile mit dominierender Platte und steil ansteigenden Außenprofilen.

¹²⁴ vgl.: **Veldman, Ilja M.:** *Bildnis Gottfried von Raesfeld*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2, S.565

¹²⁵ oberer Schenkel: *Pulvis es et in pulverem reverteris. Genesis 3./* linker Schenkel: *Cum morietur homo hereditabit serpentes et bestias et vermes. Ec.10./* rechter Schenkel: *Omnis caro foenum et omnis gloria eius quasi flos agri. Esa.40./* unterer Schenkel: *Universa vanitas omnis homo vivens. Psal.38.*

¹²⁶ vgl.: **Veldmann, Ilja M.,** 1996, S.565-566

In gleicher Weise wie das Portrait des Grafen hat man auch das Bildnis *Bürgermeister Albert Bußmann* (gest. 1613) aus dem Jahr 1576 von Ludger tom Ring d.J. (1522-1584) gerahmt (Abb.3). Obwohl das Portrait erst sechzehn Jahre später entstand, ist die stilistische Verwandtschaft in Komposition und Farbwahl zu den Bildnissen des Bruders Hermann tom Ring unübersehbar. Auch hier entschied man sich für die Verwendung des gleichen historischen Vorbildes bei der Neurahmung.

Die Notwendigkeit einer Neurahmung kann sich auch dann ergeben, wenn einzelne, ursprünglich zusammengehörende Fragmente einer im Laufe der Jahrhunderte zerlegten Bildtafel wieder zusammengefügt werden. Ein Beispiel dafür ist das *Familienbild des Grafen Johann II. von Rietberg* von Hermann tom Ring aus dem Jahre 1564 (Abb.4). Von der Tafel, die im 19. Jahrhundert in drei Teile zerteilt wurde, befanden sich seit den fünfziger Jahren nur zwei im Landesmuseum Münster: die der Töchter im Heiratshabitus (erworben am 22.02.1956 bei Sotheby's in London) und die des Vaters (erworben 1958 im Londoner Kunsthandel)¹²⁷. Da der Mittelteil mit dem Bildnis der Mutter fehlte, waren die beiden anderen Teile einzeln gerahmt und ausgestellt. Der mittlere Teil mit dem Bildnis der Mutter befand sich bis 1989 in einer Pariser Privatsammlung und wurde vom Landesmuseum am 02.12.1989 auf einer Auktion von Sotheby's in Monaco ersteigert. Die Tafel der Mutter war an der rechten Seite leicht beschnitten; der untere Teil mit den Händen der Portraitierten auf der mit einem gemusterten Tuch versehenen Tischplatte fehlte ganz. Dieser wurde 1992 durch eine Neutralretusche der Restauratorin Eleonore Roskamp rekonstruiert.¹²⁸ Schließlich konnte die Tafel zusammengesetzt werden. Die so komplettierte Tafel, die Hermann tom Ring nur vier Jahre nach den Portraits des *Gottfried von Raesfeld* und des *Grafen Eberwin III. von Bentheim* malte, wurde in gleicher Weise wie die oben gezeigten neu gerahmt.¹²⁹

Die Profile der Neurahmungen wurden im Museum gefräst und im Atelier der Vergoldermeisterin Marianne Stermann in Tecklenburg gefasst und

¹²⁷ vgl.: **Veldman, Ilja M.:** *Familienbild des Grafen Johann II. von Rietberg*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2, S. 560-561

¹²⁸ vgl.: ebd.

¹²⁹ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

vergoldet. Durch das Fräsen der Profile im Museum und die recht nüchternen Fassungen ohne Dekor sind die Kosten für Neurahmungen dieser Art recht niedrig und liegen je nach Größe des Bildformats bei etwa 150 bis 500 Euro.¹³⁰ Das entspricht nur einem Bruchteil des Preises, den man für einen ähnlichen historischen Renaissance-Rahmen aus Mitteleuropa zahlen müsste, sofern es überhaupt gelingt, einen entsprechenden historischen Rahmen zu finden.

Ein ähnliches Motiv für eine Neurahmung könnte sich in Zukunft auch bei den vier Tafeln der *Evangelisten* von Hermann tom Ring ergeben (Abb.5). Die noch in ungefassten Eichenholzleisten aus den fünfziger Jahren gerahmten Tafeln stammen ursprünglich aus der Liebfrauenkirche in Münster¹³¹. Die Tafel des Lukas trägt eine Datierung, von der nur noch die ersten beiden Ziffern 15 und die letzte Ziffer 4 zu lesen sind. Man nimmt an, dass die Evangelisten im Jahre 1594 zusammen mit zwei Seitentafeln mit der *Verkündigung an Maria* (Abb.6) entstanden sind und zu einem heute nicht mehr erhaltenen, vermutlich geschnitzten Altarschrein mit der Darstellung der Kreuzigung Christi gehörten. Möglicherweise hat es sich bei den vier Tafeln um die Predella des Hochaltars gehandelt. Denkbar wäre aber auch, dass Hermann tom Ring die Evangelisten als eigenständige Serie schuf.¹³² So lange eine Zugehörigkeit nicht eindeutig geklärt ist, ist eine Neurahmung problematisch. Wenn die Tafeln ursprünglich zusammen mit den Seitenflügeln zu dem verlorengegangenen Hochaltar gehörten, waren sie vermutlich im gleichen Stil wie die Seitentafeln gerahmt. Dementsprechend müsste dann eine Neurahmung aussehen. Um dann auch in der Breite zu den Seitentafeln zu passen, müsste jede einzelne Tafel der vier Evangelisten mit einem 6 cm breiten Rahmen versehen werden¹³³. Bildeten die Tafeln dagegen eine eigenständige Serie, wäre auch eine Neurahmung im Stil der oben genannten Bildnistafeln denkbar.

¹³⁰ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

¹³¹ vgl.: **Veldman, Ilja M.:** *Hermann tom Ring: Die vier Evangelisten*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2, S.326

¹³² vgl.: ebd., S.324,326

¹³³ vgl.: ebd., S.326

Eine noch preiswertere Variante als das Anfertigen neuer Rahmen im Museum ist das Neufassen eines bereits vorhandenen Naturholzrahmens aus den fünfziger Jahren. Im Westfälischen Landesmuseum zu Münster hat man die schmalen und ursprünglich ungefassten Eichenholzrahmen um die sieben Tafeln von fünf Sybillen und zwei heidnischen Propheten von Ludger tom Ring d.Ä. (1490-1547), um 1538,¹³⁴ neu gefasst und so stilistisch an die Tafeln angepasst (Abb.7). Die Rahmenplatten hat man schwarz gefasst, Innen- und Außenprofile vergoldet.¹³⁵ Durch die neue Fassung der Rahmen entsteht der Eindruck einer authentischen Renaissance-Rahmung. Da man sich aber in den fünfziger Jahren bei Neurahmungen kaum an historischen Vorbildern orientierte, kann bei näherem Hinsehen auch die neue Fassung nicht über den Charakter einer Neurahmung aus dieser Zeit hinwegtäuschen. Das Profil der Rahmen ist wesentlich schmaler, schlichter und weicher als die der entsprechenden historischen Rahmen. Besonders im Vergleich zu den vielfach untergliederten, linearen, scharfkantigen und breit angelegten Profilen der oben beschriebenen Rahmen um die Bildnisse des Hermann und des Ludger tom Ring d.J. vermitteln die Profile der neu gefassten Rahmen der fünfziger Jahre einen eher matten und unscheinbaren Eindruck. Die lediglich aus einer schmalen Platte und aus einem Halbrundstab innen und außen bestehenden Profile lassen erkennen, dass es sich nicht um historische Originalrahmen handelt. Das Ziel dieser Neufassungen war offensichtlich eine Verbesserung der vorherigen Rahmensituation mit einem finanziellen Minimalaufwand. In Verbindung mit der Neufassung der Rahmen hat man die Tafeln in engen Abständen zueinander fest auf ein Holzbrett montiert¹³⁶. Dadurch

¹³⁴ Ursprünglich bestand die Serie aus insgesamt neun Tafeln: sieben Sibyllen und zwei heidnische Propheten. Die Tafeln der Sibyllen Tiburtina und Delphica fehlen. Vgl.: **Smits, Anneloes**: *Die Sibyllen und heidnischen Propheten von Ludger tom Ring d.Ä., um 1538*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2, S.245

¹³⁵ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

¹³⁶ Dabei wurde auch die vermutlich ursprüngliche Reihenfolge der Tafeln eingehalten, nach der die Serie sich aus zwei Dreiergruppen und drei Einzelfafeln zusammensetzte. Die beiden Dreiergruppen bestanden aus je einem heidnischen Propheten, der von je zwei Sibyllen flankiert wurde. Die Reihenfolge wurde anhand der Serie aus vierzehn Tafelbildern von

soll die Zusammengehörigkeit der Tafeln gesichert und zugleich dem Betrachter verdeutlicht werden.

Das *Tierbild mit Ginsterkatze* von Ludger tom Ring d.J. (Abb.8) entstand 1560; in demselben Jahr wie die Portraits des *Gottfried von Raesfeld* und des *Graf Eberwin III. von Bentheim* von Hermann tom Ring. Das außergewöhnliche Tierbild, mit Öltempera auf eine parkettierte Eichenholztafel gemalt, erhielt im Jahre 1994 einen neuen Rahmen.¹³⁷ Als das Museum das Gemälde 1988 aus dem Londoner Kunsthandel erwarb, war es mit einer einfachen, hellbraun gefassten Wellenprofilleiste gerahmt¹³⁸, in der die Tafel mit Hilfe einer Computersimulation in Abb.9 gezeigt werden kann. Bei der Produktion der Vorgängerleiste dienten offensichtlich die Wellendekore der niederländischen, flämischen, süddeutschen und alpenländischen Kabinettrahmen des 17. Jahrhunderts als Vorbild. Sowohl das schmale Wulstprofil als auch die hellbraune Fassung verzerren die Wiedergabe eines historischen Kabinettrahmens aus dem 17. Jahrhundert allerdings so stark, dass kein konkretes historisches Vorbild zu erkennen ist. Das schmale, gewellte Wulstprofil und die helle Fassung sind in dieser Form weder typisch für die holländischen noch für die flämischen oder süddeutschen Wellenrahmen. Die Profile der dunklen, meist schwarzen historischen Wellenrahmen aus den Niederlanden sind erheblich breiter. Sie bestehen im wesentlichen aus unverzierten und glatt polierten Platten, Kehlen oder Wulsten, in die nur sparsam dünne Wellenleisten eingearbeitet sind (PL160-162,164-166 und PR405,406). Auch die flämischen und süddeutschen Kabinet- und Wellenrahmen kommen als direktes Vorbild

Sibyllen und heidnischen Propheten des Hermann tom Ring, um 1570 rekonstruiert. Dieser orientierte sich bei der Erstellung der vierzehn Tafeln offensichtlich an dem Werk seines Vaters. Die eine Gruppe bestand demnach aus der Sibylle Tiburtina, Vergil und der Sibylle Cumaea, von der die Tafel der Sibylle Tiburtina fehlt. Die andere Gruppe setzte sich vermutlich aus der Sibylle Libyca, Milesius und der Sibylle Delphica zusammen, von der die Sibylle Delphica fehlt. Vgl.: **Smits, Anneloes**, 1996, S.245 und **Smits, Anneloes**: *Die Sibyllen und heidnischen Propheten von Hermann tom Ring, um 1570*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2, S.261

¹³⁷ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

¹³⁸ ebd.

für die schmale, braune Leiste nicht in Frage. Die Profile dieser Rahmen sind ebenfalls erheblich breiter. Wellen- und Flammleisten können dabei mit glatten Rahmenplatten oder flachen Profilen aus dunklem Tropenholz, gebeiztem und poliertem Birnbaumholz oder Schildpatt kombiniert sein (PL143-151 und PL153,155,156). Auch die flämischen und süddeutschen Kabinett- und Wellenrahmen sind dunkel, beziehungsweise schwarz gefasst.

Die Restaurierungsabteilung des Museums stufte die schmale braune Leiste als unzureichende Nachbildung ein. Auch eine, in diesem Falle schwarze Neufassung, wie bei der oben beschriebenen Folge von sieben Tafeln des Ludger tom Ring d.Ä., wurde nicht in Betracht gezogen, da diese den laienhaften Eindruck der Leiste nicht zu überdecken vermocht hätte.

Die Restauratorin Eleonore Roskamp-Klein beschreibt die Leiste im Restaurierungsprotokoll unter den Punkt *Befund* wie folgt:

*Ein neuer Wellenleistenrahmen, Fabrikware (Amerika) gibt dem Gemälde ein eher dürftiges Aussehen. Das Braun des Rahmens lässt sich nicht einfach farbig verändern; es bleibt eine Fabrikleiste.*¹³⁹

Stattdessen entschloss man sich zu einer Neurahmung der Tafel, deren Profil von der Restauratorin Roskamp-Klein entworfen und im Museum gefräst wurde. Mit der Fassung des Rahmens beauftragte man die Vergoldermeisterin Marianne Stermann aus Tecklenburg. Als Vorbild für die Ornamentierung diente ein historischer Plattenrahmen um *Das Urteil Salomons*, eine kleine Grisaille um 1497-1502 von Andrea Mantegna aus dem Louvre. Dem Restaurierungsprotokoll liegt eine Kopie des Fotos der Ecke des Originalrahmens aus Paris bei (Abb.10).¹⁴⁰ Demnach sind die goldenen Ornamente auf der schwarz gefassten Rahmenplatte originalgetreu übernommen worden. Die auf die Ecken und die Mitten des oberen und unteren Schenkels begrenzte Verzierung besteht aus je einer Rosette, die in den Ecken zu beiden Seiten von stilisierten Rankenmotiven flankiert ist. Der Golddekor wurde dabei nicht in die schwarze Fassung des Rahmens radiert, sondern auf die Rahmenplatte aufgemalt¹⁴¹. Das breit ange-

¹³⁹ **Roskamp-Klein, Eleonore**, im Restaurierungsprotokoll des Westfälischen Landesmuseums zu Münster von 1994 mit der Inventar Nr.LM 1761
¹⁴⁰ vgl.: ebd.

¹⁴¹ Dabei wird das Goldornament per Ölvergoldung mit Hilfe einer Schablone auf die Rahmenplatte aufgetragen. Die Wirkung ist im Vergleich zu

legte, reich gegliederte und scharfkantige Profil des Rahmens besteht aus einem schmalen, vergoldeten Innenprofil, einer breiten, schwarz gefassten Rahmenplatte und einem in einem Karnies steil nach außen ansteigenden Außenprofil. Letzteres ist ebenfalls schwarz gefasst und nur an der Innen- und Außenkante vergoldet. Sowohl die Profilverfolge des Rahmens als auch die schwarze Fassung und die teilvergoldeten Innen- und Außenprofile entsprechen der Form vieler historischer Rahmen aus Mittel- und Nordeuropa (PL133-138). Die auf die Ecken und Mitten begrenzten goldenen Ornamente aus stilisierten Pflanzenmotiven findet man dagegen vor allem bei Renaissance-Plattenrahmen aus dem florentinischen Raum (PL29), aus dem wohl auch das historische Vorbild für die Ornamentierung stammen dürfte. Gelegentlich tauchen jedoch auch im mitteleuropäischen Raum ähnliche Dekore auf, die aber oft die gesamte Rahmenplatte bedeckten wie bei dem Rahmen in PL137. Die unten angeführte Originalrahmung des Gemäldes *Die Belagerung Alkmaars durch die Spanier im Jahre 1573*, gemalt von einem unbekanntem niederländischen Meister (Abb.12), zeigt allerdings, dass es auch im mitteleuropäischen Raum solche, auf die Ecken und Mitten begrenzte Golddekore gab; als typisch für die Renaissance-Rahmen nördlich der Alpen kann diese Art der Verzierung jedoch nicht angesehen werden.

Wie aus dem Restaurierungsprotokoll des Westfälischen Landesmuseums hervorgeht, hat man sich auch aus ästhetischen Gründen für einen mit feinen, goldenen Wellenranken dekorierten Plattenrahmen entschieden. So steigert das filigrane Golddekor zweifellos den Eindruck der Kostbarkeit der gerahmten Tafel. Dies wird besonders im Vergleich mit der braunen Wellenleiste deutlich, die die Tafel zuvor umgab. Unter dem Punkt *Maßnahmen* des Restaurierungsprotokolls schreibt die Restauratorin:

Der neue Schwarzgold (Rahmen) mit Ornamenten entspricht eher der Kostbarkeit des Gemalten.(...)¹⁴²

Der schwarz gefasste Plattenrahmen mit Golddekor um das Gemälde *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes* von Jan Boeckhorst (Münster

den radierten, scharfkantigen und wie Metallintarsien erscheinenden Ornamenten malerischer. **Stermann, Marianne**, Vergoldermeisterin und Inhaberin einer Vergolderwerkstatt, Tecklenburg im September 2000

¹⁴² **Roskamp-Klein, Eleonore**, im Restaurierungsprotokoll des Westfälischen Landesmuseums Münster von 1994 mit der Inventar Nr. LG 1968

1604-1668 Antwerpen) um 1650 ist eine Neurahmung im Zuge der Restaurierung des Gemäldes (Abb.11). Wie aus dem Restaurierungsprotokoll des Westfälischen Landesmuseums hervorgeht, war das Leinwand-Gemälde mit den Maßen 118 x 160 cm zuvor mit einer einfachen Goldleiste (Meterware) gerahmt. Der Entwurf für das Profil des neuen Rahmens stammt aus dem Buch *Prijst de Lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zewentiende eeuw* von Pieter J.J. Thiel und C.J. de Bruyn Kops.¹⁴³ Das Standardwerk über holländische Rahmen des 17. Jahrhunderts dient dem Landesmuseum seit dem Erscheinungsjahr 1984 als Vorlage für Neurahmungen, besonders von holländischen, flämischen und deutschen Gemälden der Spätrenaissance, des Manierismus und des Barock (siehe auch Beispiele unter 3.1.2.2.)¹⁴⁴. Besonders wichtig für die Verwendung der in dem Buch abgebildeten historischen Rahmen als Vorbilder für Neurahmungen ist die maßstabsgetreue Wiedergabe der Profile. Dabei sind die Größenverhältnisse der Außen- und Innenprofile zur Gesamtbreite eines Rahmens originalgetreu dargestellt. So ist das Profil der hier gezeigten Neurahmung in der englischen Ausgabe des Buches von 1995¹⁴⁵ auf Seite 120 abgebildet. Als Vorbild für die Neurahmung diente die Originalrahmung des 188,7 x 216,7 cm messenden Gemäldes *Die Belagerung Alkmaars durch die Spanier im Jahre 1573*, das sich im Stedelijk Museum in Alkmaar befindet (Abb.12)¹⁴⁶. Das eher flache und für holländische Plattenrahmen dieser Zeit typische Profil setzt sich von innen nach außen aus einem schmalen Absatz, einem Viertelrundstab, einem schmalen Absatz und einem Vierkantstab als Innenprofil, einer breiten Rahmenplatte sowie einem Viertelrundstab, einem breiten Absatz, einem schmalen, nach außen ansteigenden Karnies und einem Vierkantstab als Außenprofil zusammen. Die Gesamtbreite des Profils wurde dem kleineren Format des Boeckhorst-Gemäldes angepasst, ohne jedoch die Verhältnismäßigkeit der Innen- und Außenprofile zur Gesamtbreite des Rahmens zu verändern. Das Fräsen des Profils erfolgte nach den Zeichnungen der Restauratorin Roskamp-Klein im Museum. Mit der Fassung des Rahmens wurde Marianne

¹⁴³ vgl.: ebd.

¹⁴⁴ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

¹⁴⁵ **van Thiel, P.J.J./ de Bruyn Kops, C.J.:** *Framing in the Golden Age: Picture and Frame in the 17th-Century Holland*, aus dem Niederländischen ins Englische von Andrew P. McCormick übertragene Ausgabe, Zwolle 1995

¹⁴⁶ vgl.: ebd., S. 120

Stermann beauftragt. Anders als bei dem historischen Rahmen wurde bei der Nachbildung nicht das gesamte Außen- und Innenprofil vergoldet. Statt dessen sind vom Innenprofil nur der schmale Absatz der Innenkante sowie der äußere Absatz und der an der Rahmenplatte anliegende Vierkantstab vergoldet; die Vergoldung des Außenprofils ist auf den an die Rahmenplatte angrenzenden Viertelrundstab sowie den Karnies und den Vierkantstab an der Außenkante des Rahmens begrenzt. Die Rahmenplatte sowie die restlichen Teile des Innen- und Außenprofils sind schwarz gefasst. Die stilisierten und auf die Rahmenecken und Schenkelmitten begrenzten, goldenen Wellenranken auf schwarzem Grund wurden von Marianne Stermann eigens für den neuen Rahmen des Boeckhorst-Gemäldes entworfen¹⁴⁷. Hier konnte man sich aufgrund der nur noch sporadisch erhaltenen Verzierung des historischen Rahmens nicht genau an das Vorbild halten. Deutlich zu sehen ist bei dem historischen Rahmen jedoch, dass auch dort die goldenen Blattranken nur die Rahmenecken zieren. In der Mitte des oberen Schenkels ist bei dem Originalrahmen in goldenen Lettern der Schriftzug *Anno Domini* zu lesen; die Mitte des unteren Schenkels trägt die ebenfalls in Gold aufgebrachte Jahresszahl 1603. Diese Schriftzüge sind bei der Neurahmung durch goldene Blattranken ersetzt worden. Um den manieristisch-malerischen Charakter des Gemäldes im Dekor des Rahmens wiederzugeben, wurden die Wellenranken per Ölvergoldung auf die schwarz gefasste Rahmenplatte aufgemalt, statt sie aus einem schwarz überfassten Goldgrund zu radieren.

Sowohl mit der absolut originalgetreuen Übernahme des fein gegliederten, breit angelegten Profils des historischen Vorbildes aus Holland als auch mit den Teilvergoldungen an Innen- und Außenkanten ist auch diese Neurahmung ein überzeugendes Beispiel einer hochwertigen Kopie eines für die Renaissance und den Barock in Mitteleuropa typischen Plattenrahmens (PL133-138). Der Golddekor der Rahmenplatte ist besonders in seiner Begrenzung auf Ecken und Schenkelmitten zwar eher typisch für Plattenrahmen aus dem florentinischen Raum, kann aber, wie das Beispiel aus Holland zeigt, in ähnlicher Weise auch bei historischen Rahmen aus Mitteleuropa vorkommen.

Die Kosten für die Neurahmung des großformatigen Gemäldes lagen bei etwa 1.500 Euro¹⁴⁸.

¹⁴⁷ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

¹⁴⁸ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

Der dunkelbraun gefasste Plattenrahmen um das 1615 von Hendrik Goltzius (Mühlbracht 1558-1617 Haarlem) gemalte Ölbild *Der heilige Sebastian* ist gleichfalls eine Neuanfertigung des Museums (Abb.13). Als Vorbild für die Nachbildung diente das Profil eines historischen Rahmens der National Gallery in London, das nach Angaben der Restauratorin Roskamp-Klein an das größere Format des Gemäldes von Goltzius (101 x 90 cm) angepasst werden musste.¹⁴⁹ Um welches konkrete Vorbild es sich handelte, konnte nicht geklärt werden. Ein im Profilverlauf sowie im Verhältnis der Breite der Innen- und Außenprofile zur Gesamtbreite des Rahmens fast identischer Rahmen befindet sich allerdings um das erheblich kleinere Gemälde *Eine Frau mit einem Eichhörnchen und einem Star* von Hans Holbein d.J. (1497/8/-1543), das um 1526-1528 entstand (Abb.78). Das Profil des Plattenrahmens aus dem 16. Jahrhundert setzt sich ähnlich wie das der Neurahmung aus einem schmalen Rundstab, einer schmalen, nach außen ansteigenden Schräge und einem weiteren schmalen Halbrundstab als Innenprofil, einer breiten unverzierten Rahmenplatte sowie einer Schräge, einem Absatz und einem steil nach außen ansteigenden Karnies als Außenprofil zusammen. Lediglich in der Fassung unterscheiden sich die beiden Rahmen. Während die Neurahmung, dem Stil der Plattenrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts aus Mitteleuropa entsprechend, dunkel gefasst ist, präsentiert sich der historische Rahmen in der National Gallery im natürlichen Ton des Eichenholzes. Ungefasste Eichenholzrahmen kommen zwar gelegentlich auch bei historischen Exemplaren vor, sind aber eher untypisch. Tatsächlich ist die originale Fassung des Rahmens um das Holbein-Gemälde bei einer unsachgemäß durchgeführten Restaurierung zerstört worden und musste schließlich ganz entfernt werden¹⁵⁰. Bei der Neurahmung handelt es sich um ein in Profil und Fassung durchaus typisches Beispiel für die deutschen und holländischen Plattenrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts.

Von dem Haarlemer Rahmenmacher De Roo in Saint Hill, einem Spezialisten für Nachbildungen holländischer Rahmen der Renaissance und des Barock, stammt der Rahmen um das Gemälde *Muttergottes mit Kind und Johannesknaben (Allegorie auf den Westfälischen Frieden)*; gemalt 1648

¹⁴⁹ ebd.

¹⁵⁰ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen des Framing Departments der National Gallery, London im März 2001

von Joachim von Sandrart (1606-1688).¹⁵¹ Der schwarz gefasste Plattenrahmen (Abb.14) mit schmalem, vergoldetem Innenprofil, breiter, glatter und polierter Rahmenplatte sowie einem steil nach außen ansteigenden, teilvergoldeten Außenprofil ist eine Nachbildung nach einem historischen Rahmen, der sich im Städtischen Museum von Delft befindet.¹⁵² Im Profil ähnelt der Rahmen dem um das *Tierbild mit Ginsterkatze* von Ludger tom Ring d.J. Die Teilvergoldungen an Innen- und Außenprofilen sind allerdings wesentlich zurückhaltender; auf eine Verzierung der Rahmenplatte ist ganz verzichtet worden. Auch diese Neurahmung ist sowohl im Profil als auch in der Fassung historisch korrekt.

3.1.2.2. Historisierende Rahmen im Stil der holländischen Kabinettrahmen des 17. Jahrhunderts

Ein großer Teil der Gemälde des mitteleuropäischen Barock im Westfälischen Landesmuseums zu Münster wurde im Stil der holländischen Kabinettrahmen mit Wellendekoren und der holländischen Flachrahmen des 17. Jahrhunderts neu gerahmt. Viele dieser Neurahmungen stellte man im Museum selbst her. Wie bereits unter 3.1.2.1. erwähnt, bediente man sich seit Mitte der achtziger Jahre häufig der maßstabgetreuen Profilverlagen aus *Prijst de Lijst* von Pieter J.J. Thiel und C.J. de Bruyn Kops.

Solche, nach einem Profil aus *Prijst de Lijst* gefertigte Nachbildungen rahmen beispielsweise die Gemälde *Seestück mit Fels in der Brandung und Schiffbruch* von Simon de Vlieger (1600-1653) und *Seestück* von Jan Porcellis (1584-1632).¹⁵³ Das Profil der Nachbildungen (Abb.15) besteht aus einem breiten, flachen, glatten und nach außen leicht abfallenden Karnies, der von schmalen, gewellten Leisten als Außen- und Innenprofile eingefasst wird. Sowohl das Profil als auch die schwarz gebeizte, polierte Fassung entsprechen exakt dem in der englischen Ausgabe von *Prijst de Lijst* von 1995 auf Seite 172 angeführten historischen Flachrahmen mit Wellendekor um das *Bildnis der Aleth Meerman*, das im Jahre 1648 von einem unbekanntem holländischen Meister gemalt wurde (Abb.16 und

¹⁵¹ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

¹⁵² ebd.

¹⁵³ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

PR405)¹⁵⁴. Die Wahl eines holländischen Kabinettrahmens aus der Mitte des 17. Jahrhunderts als Vorbild für die Neurahmung der beiden Marine-motive erweist sich in Stil und Epoche als passend, da die beiden Künstler in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig waren und aus Rotterdam (Simon de Vlieger) beziehungsweise aus Gent (Jan Porcellis) stammten. Die schwarz glänzende und polierte Fassung der Nachbildung ist originalgetreu den aus Tropenholz (meist Ebenholz) hergestellten oder aus mit Ebenholz furniertem Eichenholz oder schwarz gebeiztem und poliertem Birnbaumholz bestehenden Flachrahmen des 17. Jahrhunderts nachempfunden.

Neben den im Museum angefertigten Nachbildungen wurden aber auch Neurahmungen bei externen Rahmenherstellern in Auftrag gegeben. Dies betrifft besonders die Neurahmungen, die in der Zeit vor 1980 entstanden sind.

Ein Beispiel dafür ist der Rahmen um das *Fischstilleben* von Alexander Adriaenssen (1587-1661); gemalt um 1650 (Abb.17). Der neue Rahmen im Stil der holländischen Flachrahmen mit Wellendekoren des 17. Jahrhunderts wurde von der Münchener Vergolderei Ehmer angefertigt¹⁵⁵. Ob das Profil des Rahmens, das sich aus einem aus mehreren schmalen, gewellten Leisten bestehenden Innenprofil, einem breiten, flach nach außen abfallenden Karnies und einem schmalen, gewellten Außenprofil zusammensetzt, einem konkreten historischen Rahmen nachgebildet ist, lässt sich nicht eindeutig klären. In jedem Fall entspricht die Neurahmung aber sowohl im Profilverlauf als auch in der schwarz polierten, glänzenden Fassung exakt dem Stil der historischen Flachrahmen mit Wellendekoren des 17. Jahrhunderts (PR405). So sind die Profile der oben gezeigten Flachrahmen um die Seestücke von Simon de Vlieger und Jan Porcellis mit dem dieses Rahmens fast identisch. Ein kleiner Unterschied besteht lediglich in dem etwas breiteren Innenprofil des Ehmer-Rahmens, das um einen zwischen die schmalen Wellenleisten eingefügten, glatten Halbrundstab erweitert ist. Die Nachbildung der besonders im 17. Jahrhundert populären schlichten Flachrahmen mit Wellendekoren ist in Herkunft und Epoche passend zu dem um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden Stilleben des aus Antwerpen stammenden Malers.

¹⁵⁴ vgl.: **van Thiel, P.J.J./ de Bruyn Kops, C.J.**, 1995, S.172

¹⁵⁵ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

Bemerkenswert ist bei der Neurahmung Ehmers die Anpassung des Rahmenfalzes an die Form der Bildtafel, die sich im Laufe der Jahrhunderte verzogen hatte. Die konvexe Wölbung der Platte wird durch einen konkaven Einschnitt des Rahmenfalzes an den Seitenschenkeln aufgefangen. Durch die Anpassung des Rahmens sitzt die Tafel zum einen fest im Rahmen, zum anderen verringert sich dadurch der Abstand der Ober- und der Unterkante der Tafel zum Rahmenfalz und damit auch der Schlagschatten, den der Rahmen auf die Tafel wirft.

Ohne Wellendekor ist die von der Münsteraner Kunsthandlung Fryé im Stil der holländischen Flachrahmen angefertigte Nachbildung um das *Selbstbildnis* des Wolfgang Heimbach (1615-1678) von 1660 (Abb.18).¹⁵⁶ Von einem konkreten historischen Rahmen als Vorlage kann auch hier nicht definitiv ausgegangen werden. Das für die schwarz glänzenden Rahmen des 17. Jahrhunderts typische Profil dieser Nachbildung lässt eine solche Orientierung allerdings vermuten. Das Profil des Rahmens wird von einem glatten, sehr flach verlaufenden, breiten Karnies beherrscht, der durch ein mehrfach gestuftes Innenprofil und ein steil nach außen ansteigendes, ebenfalls mehrfach untergliedertes Außenprofil begrenzt wird. Ähnliche Profile findet man auch im Katalog unter PR407 und 408.

An Stelle einer vollständigen Neurahmung hat man sich bei dem Gemälde *Dorfstraße mit Paar* von Joost Cornelisz Droochsloot aus dem Jahr 1647 für die Neufassung eines bereits vorhandenen Rahmens entschieden (Abb.19). Der in früheren Jahren hergestellte Neurahmen war ursprünglich ungefasst.¹⁵⁷ Ähnlich wie die in 3.1.2.1. beschriebenen Rahmen um die sieben Tafeln der Sibyllen und Propheten von Ludger tom Ring d.Ä. hat man den natürlichen Holzton des Rahmens im Stil der Epoche des Gemalten überfasst. In diesem Fall wurde der Rahmen schwarz gebeizt und poliert. Wie bei den Rahmen um die Tafeln des Ludger tom Ring handelt es sich jedoch auch hier um eine nicht ganz stilgetreue Nachbildung. Zwar lässt das gewellte Außenprofil des Rahmens vermuten, dass als Vorbild die holländischen Kabinettrahmen dienten. Die Querriffelung der Rahmenplatte ist allerdings völlig untypisch für die holländischen Kabinet- und Flachrahmen des 17. Jahrhunderts, deren Profile stets von unverzierten, breiten, glatten Platten, Kehlen oder einem unverzierten Karnies beherrscht sind (PL160-166 und PR405-410). Querriffelungen dieser Art

¹⁵⁶ ebd.

¹⁵⁷ ebd.

findet man dagegen besonders bei Rahmen des Klassizismus und des Historismus aus dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert (PR463-466). Durch diese Stilvermischung ist leicht zu erkennen, dass die Rahmung des Gemäldes keinesfalls original sein kann.

3.1.2.3. Historisierende Rahmen im Louis-XVI-Stil

Im Louis-XVI- beziehungsweise klassizistischen Stil sind das Bildnis der *Drei Kinder von Lutterbeck* um 1810/11 und das Portrait des *Karl Alexander Ludwig von Zinnow* von 1796 von Johann Christoph Rincklage (1764-1813) neu gerahmt worden (Abb.20/21). Als Vorbild diente der noch erhaltene Originalrahmen um das Portrait des *Johann Friedrich Mayberg*, das Rincklage in den Jahren 1810-12 schuf (Abb.22).¹⁵⁸ Der Originalrahmen mit ovalem Bildausschnitt besteht im wesentlichen aus einer glatten, vergoldeten und unverzierten Hohlkehlenleiste. Der ovale Ausschnitt liegt in einer ebenfalls vergoldeten, flachen und weitgehend unverzierten Platte. Lediglich die Zwickel zwischen den Ecken der Hohlkehlenleiste und dem Bildausschnitt werden durch leicht erhöhte Ecken, die innen die Rundung des ovalen Ausschnitts aufnehmen, betont. Der ovale Bildausschnitt liegt mit einer schmalen Kehle auf dem Bildträger auf.

Bei den Nachbildungen, die von dem Vergolder und Restaurator Jetter aus Vreden angefertigt wurden¹⁵⁹, orientierte man sich exakt am historischen Vorbild. Die rechteckigen Formate der neu zu rahmenden Gemälde machten allerdings eine Umwandlung des ovalen zu einem rechteckigen Bildausschnitt notwendig. Statt die Hohlkehlenleiste aber direkt an die Gemälde zu legen, hat man die Fläche mit dem ovalen Ausschnitt in eine glatte unverzierte Rahmenplatte umgewandelt, die ebenfalls durch eine schmale Kehle zum Bildträger überleitet. Damit hielt man sich bei den Nachbildungen so weit wie möglich an den Originalrahmen. Ähnlich schlichte, unverzierte Rahmenformen, die aus einer Rahmenplatte und einer Hohlkehle bestehen, findet man auch bei historischen Rahmen im Louis-XVI-Stil und des Klassizismus. Der im Katalog unter PL120 abgebildete Rahmen hat ein fast identisches Profil. Der einzige Unterschied besteht in dem zwischen die Hohlkehle und die Rahmenplatte gelegten Perlstab des Rahmens im Katalog.

¹⁵⁸ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

¹⁵⁹ ebd.

3.1.3. Zusammenfassung und Bewertung:

Die in den letzten Jahren durchgeführten Rahmungsmaßnahmen der Restaurierungsabteilung des Westfälischen Landesmuseums zu Münster bestehen im wesentlichen in der Neurahmung von Gemälden, die nach der Rückführung fast sämtlicher historischer Rahmen in noch unpassenden Rahmungen beziehungsweise in einfachen Leisten verblieben waren. Der Schwerpunkt der Rahmungsmaßnahmen liegt dabei vor allem in der Nachbildung historischer Rahmenformen.

Mit dem Ankauf historischer Rahmen hält man sich dagegen zurück. Lediglich ein in Epoche und Herkunft passender frühklassizistischer Rahmen mit einem aus einer querverrifelten Hohlkehle und einem Lorbeerstab bestehenden Profil kann hier angeführt werden. Diesen hat das Museum für das Gemälde *S. Pietro in Vincoli, Rom* aus dem Jahre 1883 von Oswald Achenbach, von der Münsteraner Kunsthandlung Frye & Sohn angeschafft (Abb.23 und PR466)¹⁶⁰.

Ein Grund für die Beschränkung der Rahmungsmaßnahmen auf die Nachbildung historischer Rahmen liegt darin, dass es nur selten gelingt, einen in Epoche, Herkunft und Format zum Gemälde passenden Rahmen zu finden. Hinzu kommen noch die in Kapitel 1.1. bereits erwähnten, meist recht hohen finanziellen Aufwendungen, die mit dem Erwerb eines historischen Rahmens verbunden sind und die auch in einer vernünftigen Relation zum Wert des zu rahmenden Gemäldes stehen sollten. So wären zum Beispiel 15.000 Euro für einen passenden historischen Rahmen für ein Gemälde von Peter Paul Rubens durchaus angemessen¹⁶¹; eine Ausgabe in gleicher Höhe für die Rahmung eines Gemäldes des holländischen Malers Simon Jacobsz de Vlieger, für das heute vielleicht 15.000 Euro verlangt werden¹⁶², wäre dagegen kaum zu rechtfertigen.

¹⁶⁰ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

¹⁶¹ Das bei Sotheby's in London am 6. Dezember 1995 versteigerte Bildnis des *Erzherzogs Albrecht von Österreich* von Peter Paul Rubens und Werkstatt erzielte 100.000 Britische Pfund. Vgl.: **Kunstpreis Jahrbuch**, 1996, Band 2, S.292

¹⁶² Am 6. März 1996 wurde im Dorotheum in Wien das Gemälde *Fischerboote und Staatsjacht* von Simon Jacobsz de Vlieger für 220.000 ÖS versteigert. Vgl.: **Kunstpreis Jahrbuch**, 1996, Band 2, S.464

Dagegen liegen die Aufwendungen für eine Neurahmung fast immer deutlich unter den Preisen, die man für einen historischen Rahmen zahlen müsste¹⁶³. Selbst die Kosten für relativ aufwändige Nachbildungen für großformatige Gemälde übersteigen selten einen Betrag von 2.000 Euro, wie das Beispiel der Neurahmung des Boeckhorst-Gemäldes zeigt.

Bei der Nachbildung historischer Rahmen stützt sich die Restaurierungsabteilung des Landesmuseums auf drei verschiedene Quellen: erstens auf noch erhaltene Originalrahmungen, die Gemälde des gleichen Künstlers umgeben, aus dessen Hand auch die neu zu rahmenden Gemälde stammen;

zweitens auf historische Rahmen oder Originalrahmen von Gemälden anderer Künstler aus der gleichen Epoche wie das neu zu rahmende Gemälde;

drittens auf Beispiele historischer Rahmen aus der Literatur.

Bei den ersten beiden Quellen kann es sich um eigene Rahmen handeln, aber auch um solche aus fremden Sammlungen.

Beispiele für die erste Quelle sind die Nachbildungen um die drei Portrait-Tafeln Hermann tom Rings und Ludger tom Rings d.J. nach der Originalrahmung des Bildnisses des *Gottfried von Raesfeld* von Hermann tom Ring sowie die Neurahmungen der Portraits Johann Christoph Rincklages. Die genauen Kopien der Originalrahmungen können als unumstritten historisch korrekt angesehen werden.

An einem historischen Rahmen um ein Gemälde eines anderen Künstlers der gleichen Epoche orientierte man sich unter anderem bei der Neurahmung des *Tierbildes mit Ginsterkatze* von Ludger tom Ring d.J. Hier ergaben sich bereits leichte Abweichungen in dem eher italianisierenden Dekor der Rahmenplatte, das man zwar auch bei Plattenrahmen nördlich der Alpen finden kann, aber nicht bezeichnend für diese ist. Auch hier wäre die Kopie der Originalenrahmung um das Bildnis des *Gottfried von Raesfeld* unter Fortlassung der goldenen Inschrift möglich gewesen. Andererseits bringt gerade der Golddekor der Platte des Rahmens um das Tierbild nicht zuletzt im Hinblick auf das andersartige Bildthema ein wenig Abwechslung in die Rahmungen der tom-Ring-Gemälde. Grundsätzlich ist die Präsentation unterschiedlicher Ausprägungen innerhalb eines Rahmen-

¹⁶³ **Güse, Ernst-Gerhard**, ehemaliger Leiter des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

stils zu begrüßen, da diese dem Besucher auch einen Eindruck von der immensen Vielfalt historischer Rahmenformen vermittelt. Wünschenswert wäre bei der Auswahl eines historischen Vorbildes aber eine noch genauere Beachtung typischer regionaler Ausprägungen eines jeweiligen Rahmenstils.

Auf die dritte der oben genannten Quellen stützte man sich besonders bei den Neurahmungen in der Abteilung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit Hilfe in der Literatur originalgetreu abgebildeter Profilquerschnitte konnten sowohl im Profil als auch im Dekor sehr authentische Nachbildungen erstellt werden. Diese Methode ist allerdings lediglich bei der Nachbildung holländischer Rahmen des 17. Jahrhunderts möglich, da ähnliche Standardwerke zu anderen Rahmenformen bisher nicht existieren.

Da sich die meisten Rahmenhersteller, wie in Punkt 2.2.3. erläutert, beim Kopieren historischer Stile ebenfalls an konkreten Vorbildern orientieren, sind auch die vollständig von externen Rahmenherstellern angefertigten Nachbildungen historisch korrekt.

Wie der Fall der Neurahmung des Gemäldes *Fischstilleben* von Alexander Adriaenssen gezeigt hat, kann eine maßgeschneiderte Nachbildung sogar authentischer wirken als ein zugekaufter historischer Rahmen. Die starke Wölbung der Tafel konnte durch den der Bildtafel genau angepassten Rahmenfalz der Nachbildung ausgeglichen werden, sodass viel eher der Eindruck entsteht, dass sich die Rahmung im Laufe der Zeit mit der Tafel verändert hat. Natürlich hätte man auch einen historischen Rahmen auf diese Weise an die Wölbung der Tafel anpassen können. Dies würde allerdings einen empfindlichen Eingriff in die Originalität des historischen Rahmens bedeutet haben.

Im besten Fall Interimslösungen sind dagegen die lediglich in den Fassungen an den Stil der Bildtafeln angepassten einfachen Leisten aus den fünfziger Jahren. Durch das Überfassen der einfachen Leisten um die Tafeln der Sibyllen und Propheten des Ludger tom Ring d.Ä. ist zwar mit wenig Aufwand auf den ersten Blick eine Verbesserung der Rahmensituation erreicht worden. Im Hinblick auf die Authentizität der Rahmungen kann das Ergebnis allerdings auf Dauer nicht zufriedenstellend sein. Gleiches gilt für die Überarbeitung des Rahmens um das Droochsloot-Gemälde.

Insgesamt sind die Nachbildungen im Westfälischen Landesmuseum zu Münster unter dem Gesichtspunkt der Authentizität als historisch korrekt anzusehen.

3.2. Rahmungsmaßnahmen im Saarland Museum in Saarbrücken:

Die Sammlung des Saarland-Museums umfasst im Bereich der Alten Meister Gemälde, Plastiken und Mobiliar vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, vor allem aus der Region des Saarlandes. Die Sammlung wird in der ehemals preußischen Schillerschule ausgestellt, einem klassizistischen Gebäude aus dem Jahre 1864¹⁶⁴.

Der Bereich der Neuen Meister ist dagegen in einem modernen Pavillon untergebracht (1965 nach Plänen Hanns Schöneckers errichtet), der sich in unmittelbarer Nähe zur Schillerschule befindet. Auf mehreren Ebenen werden auf einer Gesamtfläche von rund 2.300 qm Kunstwerke vom Impressionismus bis zur Informellen Malerei ausgestellt; von Claude Monet bis Sigmar Polke. Den Schwerpunkt der Sammlung der Neuen Meister bilden Gemälde des deutschen Impressionismus und Expressionismus, aber auch einige Werke aus der französischen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts sowie des Kubismus, des Surrealismus und der Neuen Sachlichkeit.

Das Saarland Museum ist seit 1982 Bestandteil der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz.¹⁶⁵ Die Jährliche Besucherzahl liegt bei 80-100.000, je nach Art und Anzahl der Sonderausstellungen.¹⁶⁶

¹⁶⁴ vgl.: **Grewenig, Meinrad Maria:** *Alte Sammlung des Saarland Museums*, in: *Saarland-Museum: Alte Sammlung in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz: Eine Auswahl*, Saarbrücken 1984, S.9

¹⁶⁵ vgl.: **Saarland Museum Saarbrücken: Moderne Galerie:** Prestel Museums-Führer, München u.a. 1999, S.5,6

¹⁶⁶ **Güse, Ernst-Gerhard**, ehemaliger Leiter des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

3.2.1. Voraussetzungen

Obwohl es im Saarland Museum in den fünfziger und sechziger Jahren keinen *Rahmensturm*¹⁶⁷ wie im Westfälischen Landesmuseum zu Münster oder in der Kunsthalle Bremen gegeben hat, sind die meisten Gemälde des Museums nicht mehr von ihren Originalrahmen umgeben¹⁶⁸. In der Sammlung der Alten Meister befinden sich allerdings viele historische Rahmen, die sowohl zeitlich als auch räumlich zu den Gemälden passen und größtenteils auch mit den Gemälden in das Museum gekommen sind.¹⁶⁹ Eine originale Zugehörigkeit ist in diesen Fällen zwar möglich, kann aber bisher nicht nachgewiesen werden. Ein Beispiel ist die Rahmung des Gemäldes *Landschaft mit Wasserfall, Ruine und Personen* um 1780/85 von Philippe Jacques de Loutherbourg d.J. (Abb.24). Das Gemälde des in Straßburg geborenen Künstlers ist mit einem historischen Louis-XVI-Rahmen mit Lorbeerband und wappenförmigem Aufsatz am oberen Schenkel versehen, dessen Profil sich aus einer mit stilisierten Blattspitzen besetzten Kehle innen, einer breiten, unverzierten Rahmenplatte und einem Drehstab und einem glatten Vierkantstab als Außenprofil zusammensetzt. Damit ist das Profil des Rahmens fast identisch mit den unter PL113 und 116 abgebildeten Rahmen im Katalog. Auch die zu beiden Seiten herabhängenden Lorbeerbänder sind ein häufiges Motiv des Louis-XVI-Stils (PL112). Daher entspricht der Rahmen dem Gemälde sowohl in der Epoche als auch in der Herkunft; eine originale Zugehörigkeit ist wahrscheinlich, aber nicht eindeutig nachzuweisen.

3.2.2. Historisierende Rahmen im Régence- und im Louis-XVI-Stil sowie historisierende Canaletto-Rahmen

Die Neurahmungen im Bereich der Alten Meister im Saarland Museum betreffen vor allem Gemälde aus dem ausgehenden 17., dem 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Dementsprechend hat man sich bei der Neurahmung auch an den Rahmenstilen der jeweiligen Epochen orientiert.

¹⁶⁷ **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im 30. Oktober 2000

¹⁶⁸ **Güse, Ernst-Gerhard**, ehemaliger Leiter des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

¹⁶⁹ ebd.

Das *Bildnis des Friedrich Joachim Stengel (1694-1787), Nassauisch-Saarbrückischer Generalbaumeister und Direktor*, gemalt um 1750 von einem Saarbrücker Meister, wurde durch die Düsseldorfer F.G. Conzen GmbH mit einer Nachbildung eines französischen Régence-Rahmens versehen (Abb.25).¹⁷⁰ Bei dem Vergolderrahmen handelt es sich um eine äußerst genaue Wiedergabe der frühen Régence-Rahmen, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verbreitet waren. Das Profil des Rahmens wird von einem breiten, nach außen ansteigenden Karnies beherrscht, der durch eine schmale, glatte und leicht tiefer gelegte Platte vom Innenprofil getrennt wird. Den äußeren Abschluss des seitlich unterkehnten Karnies bildet ein glatter, gerader Rundstab. Das Innenprofil besteht aus einem nach außen leicht ansteigenden, schmalen und mit stilisierten Blattspitzen besetzten Karnies. Das Außenprofil ist auf einen hinter die Unterkehlung des Karnies zurückgesetzten Viertelrundstab reduziert. Die Rahmenecken werden von recht plastischen, über die Außenkante des Rahmens deutlich hervortretenden Kartuschen betont. Die Innenflächen der Kartuschen sind mit je einem längs gravierten Blattfächer auf einer engmaschigen Kreuzgravur gefüllt, der von Akanthusblatt- und Rollwerk umschlossen wird. Die Rahmenschenkel sind auf dem Karnies durchgehend mit flach geschnitzten und leicht stilisierten Akanthusranken-, Voluten- und Bandwerkmotiven auf glattem Grund verziert.

Sowohl das Profil als auch die Ornamentik der Neurahmung findet man in fast identischer Form auch bei dem im Katalog unter PR236 abgebildeten historischen Rahmen, der um 1630-40 entstand. Kleine Unterschiede ergeben sich lediglich in der Gravierung der Kartuschen und der Rahmenschenkel. Im Unterschied zur Nachbildung sind die Kreuzgravuren der Kartuschen bei dem historischen Rahmen grobmaschiger; der Karnies ist dagegen mit einer ähnlich engmaschigen Kreuzgravur versehen wie die Kartuschen der Nachbildung. Die Polimentvergoldung der Nachbildung ist stellenweise auf den roten Bolus durchgerieben und in den Ornamenttiefen patiniert, wodurch der Rahmen ein antikes Aussehen erhält.

Die Neurahmung ist nicht zuletzt aufgrund der geographischen Nähe des Saarlandes zu Frankreich, sowohl die Herkunft des Bildnisses als auch die Epoche betreffend, recht authentisch. Sicherlich hätte man auch angesichts der Entstehungszeit des Gemäldes einen späteren Typ des französischen Régence-Rahmens aus dem beginnenden 18. Jahrhundert, wie die unter

¹⁷⁰ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000 und Akten der Restaurierungsabteilung aus den Jahren 1990-1998

PR238-248 im Katalog abgebildeten, wählen können. Ebenso wären unter dem Gesichtspunkt der Entstehungszeit des Gemäldes auch die um 1740-50 verbreiteten Louis-XV- und Transition-Rahmen als Vorbilder für eine Neurahmung in Frage gekommen (PR249-267). Möglicherweise hat man sich jedoch für diesen im Dekor noch etwas zurückhaltenderen Régence-Rahmen als Muster für eine Nachbildung entschieden, um dem recht strengen Bildaufbau und der nüchternen Gestaltung des Hintergrundes in der Rahmung zu entsprechen. Da die Herstellung einzelner Typen von französischen Barockrahmen sich nicht nur auf die Zeiten der höchsten Verbreitung beschränkte, sondern die Rahmen auch noch lange danach produziert und verwendet wurden, ist dieser frühe Typ des 17. Jahrhunderts als Vorbild für eine Neurahmung des Saarbrücker Bildnisses durchaus als historisch korrekt zu bezeichnen.

Ebenfalls von der F.G. Conzen GmbH stammt der Rahmen um das *Bildnis des Saarbrücker Holzhändlers Koehl mit seinem Meisterknecht Servaes*, das der Saarbrücker Hofmaler und Portraitist Johann Friedrich Dryander im Jahre 1810 malte (Abb.26).¹⁷¹ Das einfache, gradlinige und nüchterne Profil des Rahmens, das von innen nach außen aus einem Perlstab, einem breiten, nach außen ansteigenden, sehr flachen, fast plattenähnlichen Karnies, einem Vierkantstab und einem stark tiefer gelegten Absatz als äußerem Abschluss besteht, erinnert an die Profile der Louis-XVI-Rahmen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Leicht variiert findet man das schlichte Profil der Nachbildung bei den im Katalog abgebildeten französischen Louis-XVI-Rahmen aus dem 18. Jahrhundert (PL113,115,116,), bei denen die Verzierungen vollständig entfallen beziehungsweise auf einen Perl- oder Drehstab oder eine schmale, mit stilisierten Blattspitzen besetzte Kehle als Innenprofil reduziert sind.

Ein genaues historisches Ebenbild des Profils der Nachbildung befindet sich in der Sammlung antiker Rahmen der F.G. Conzen GmbH (Abb.27 und PL68). Das Profil des im Katalog der Sammlung als vermutlich italienischer Louis-XVI-Rahmen des 18. Jahrhunderts klassifizierten Rahmens¹⁷² könnte als Muster für die Nachbildung gedient haben. Im Unterschied zum historischen Rahmen trägt die Nachbildung allerdings keinen

¹⁷¹ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000 und Akten der Restaurierungsabteilung aus den Jahren 1990-1998

¹⁷² vgl.: **Brunke, Angelika**, 1997, Kat.Nr.38

Aufbau und die Rahmenecken sind durch erhöhte, quadratische Klötze mit je einer Rosette betont.

Diese Art der Eckverzierungen findet man bei historischen Louis-XVI-Rahmen eher selten. Wie die Abbildungen französischer Louis-XVI-Rahmen im Katalog zeigen, werden die Ecken der historischen Rahmen, wenn überhaupt, durch die Kröpfung derselben und eventuell durch in die gekröpften Ecken gesetzte Rosetten hervorgehoben (PL112,114).

Ein neapolitanischer Rahmen im Louis-XVI-Stil zeigt bei ähnlich schlichtem Profil sogar eine Hervorhebung nicht gekröpfter Ecken durch Blütenrosetten (PL72); allerdings sind diese direkt auf die Rahmenplatte gesetzt und befinden sich nicht auf erhöhten Klötzen.

Üblich sind bei den französischen Louis-XVI-Rahmen auch dezentere und weniger plastische Hervorhebungen durch flache, auf die Ecken gelegte Akanthusfächer (PL119,121,124,125).

Ein einzelner, erhöhter, quadratischer Klotz mit Blütenrosette zielt lediglich die Stirn eines ovalen Louis-XVI-Rahmens (PL110). Dabei ist der Klotz direkt unter dem Bandaufsatz des Rahmens angebracht.

Eine Betonung der Rahmenecken durch erhöhte, quadratische, auf das Profil gesetzte und mit Rosetten verzierte Klötze wie bei der Nachbildung ist dagegen ein typisches Merkmal der deutschen Biedermeierrahmen (PL201-203). Die Profile dieser Rahmen sind meist noch einfacher als das der hier angeführten Nachbildung. Außen- und Innenprofile sind, falls überhaupt vorhanden, häufig eingetieft; die Rahmenplatten sind sparsam mit geschnitzten, eingelassenen Schmuckbändern oder Intarsien dekoriert oder gänzlich unverziert. Besonders einfach gehaltene Exemplare bestehen lediglich aus einer Rahmenplatte mit Falz. Im Gegensatz zur Nachbildung sind die Biedermeierrahmen normalerweise nicht vergoldet. Die Fassungen tragen den natürlichen Ton der verwendeten Hölzer (oft Tropenhölzer; besonders Mahagoni) oder sind gebeizt. In selteneren Fällen findet man auch Biedermeierrahmen mit vergoldeten Innenprofilen (besonders Perlstäbe). Die meist erhöhten Quadrate auf den Rahmenecken sind häufig mit geschnitzten oder mit aufgenagelten Messingrosetten versehen. Meist bestehen sie aus einem anderen (oft dunkleren) Holz als die Rahmenplatte, wodurch die Ecken zusätzlich eine farbliche Betonung erfahren.

Die Neurahmung des Gemäldes von Dryander ist also eine Mischung aus dem Profil und der Vergoldung eines Louis-XVI-Rahmens und den erhöhten Eckverzierungen mit Blütenrosetten der Biedermeierrahmen. Unter dem Aspekt der historischen Authentizität betrachtet, passt sowohl ein Louis-XVI- als auch ein Biedermeierrahmen zur Datierung und zur Her-

kunft des Gemäldes. Die Existenz einer solchen Rahmenform wie die hier gezeigte Nachbildung unter den historischen Rahmen kann zwar nicht ausgeschlossen werden. Um ein typisches Beispiel für einen Biedermeier-rahmen oder einen Louis-XVI-Rahmen handelt es sich bei der Nachbildung jedoch nicht. Dagegen erinnert der Rahmen eher an die für die historisierenden Rahmen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblichen Stilmischungen (siehe 2.2.1.1.).

Eine weitere Neurahmung der Conzen GmbH ist der Rahmen um das Gemälde *Ansicht von Saarbrücken mit Schloss und St. Johann* um 1765 von einem unbekanntem Saarbrücker Meister (Abb.28).¹⁷³

Für die Vedute von Saarbrücken entschied man sich für eine Neurahmung im Stil des sogenannten venezianischen Canaletto-Rahmens. Das Profil der Nachbildung setzt sich von innen nach außen aus einem schmalen, nach außen ansteigenden und mit stilisierten Blattspitzen besetzten Karnies, einer schmalen, leicht tiefer gelegten, glatten Rahmenplatte und einem breiten, nach außen steil ansteigenden und seitlich unterkehnten Karnies zusammen und entspricht so genau den Profilen der historischen Vorbilder (PR268-271). Ebenfalls typisch für den Stil der Canaletto-Rahmen ist die Verzierung der Rahmenecken durch flach geschnitzte oder zum Teil auch gravierte Akanthusblätter, von denen aus sich Zweige mit Blüten und Blättern auf die Rahmenschenkel legen. In den meisten Fällen ist der Grund unter den Ornamenten der Rahmenecken wie bei diesen Nachbildungen punziert, während die Schenkelmitten glatt und unverziert bleiben. Die getönte und patinierte Polimentvergoldung verleiht dem Rahmen ein antikes Aussehen. Die Wahl eines Canaletto-Rahmens als Vorbild für die Rahmung dieser Gemälde erweist sich als historisch durchaus passend, da die Canaletto-Rahmen besonders im 18. Jahrhundert auch über die Grenzen Venetiens hinaus für die Rahmung von Veduten verwendet wurden (zum Beispiel englische Panel- oder Lely-Rahmen: PL416-418). Die äußerst genaue Kopie lässt kaum erkennen, dass es sich um eine Nachbildung handelt.

¹⁷³ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000 und Akten der Restaurierungsabteilung aus den Jahren 1990-1998

3.2.3. Zusammenfassung und Bewertung:

Ähnlich wie im Westfälischen Landesmuseum zu Münster hat man sich im Bereich der Alten Meister auf die Neurahmung von Gemälden mit Nachbildungen historischer Rahmen spezialisiert. Für einen Ankauf eines historischen Rahmens kann hier kein Beispiel angeführt werden. Dies ist sicherlich, wie auch in Münster, auf den eher regionalen Charakter der Sammlung der Alten Meister zurückzuführen.

Da Nachbildungen fast immer günstiger sind als historische Rahmen, konnte die Verhältnismäßigkeit der Ausgaben für Neurahmungen zum Wert der jeweiligen Gemälde gewahrt bleiben. Die Kosten beliefen sich wie im Landesmuseum zu Münster auf etwa 500-2.000 Euro pro Neurahmung¹⁷⁴.

Die oben beschriebenen Nachbildungen sind, abgesehen von den etwas eigenwilligen Eckverzerrungen des Rahmens um das Bildnis Joachim Stengels, insgesamt als historisch korrekt anzusehen. Da die Nachbildungen ausschließlich von der F.G. Conzen GmbH stammen, ist anzunehmen, dass die Kopien nach historischen Rahmen aus der umfangreichen Sammlung des Düsseldorfer Unternehmens hergestellt wurden.

Auf Originalrahmungen als Vorbilder konnte dagegen bei den Neuanfertigungen nicht zurückgegriffen werden. So ist aufgrund der eher regionalen Bedeutung Dryanders das Ausfindigmachen eines original gerahmten Gemäldes besonders außerhalb des eigenen Museums äußerst problematisch; bei einem anonymen Meister gar unmöglich.

Durch die äußerst geschickt angelegten Patinierungen (Durchreiben und Tönen der Goldfassungen sowie künstliche Verschmutzungen in den Ornamenttiefen) sind die Nachbildungen jedoch kaum von historischen Rahmen zu unterscheiden.

¹⁷⁴ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000 und Akten der Restaurierungsabteilung aus den Jahren 1990-1998

3.3. Rahmungsmaßnahmen in der Kunsthalle Bremen:

Die Sammlung der Kunsthalle Bremen hat ihren Ursprung in dem über 200.000 Handzeichnungen und druckgraphische Blätter von Albrecht Dürer bis Max Beckmann sowie 1.700 illustrierte Bücher von den Anfängen der Buchdruckkunst bis zu Künstlerbüchern des 20. Jahrhunderts umfassenden Kupferstichkabinett, das von dem Bremer Kunstverein seit 1823 zusammen getragen wurde.¹⁷⁵ Ferner beinhaltet die Sammlung des Bremer Kunstvereins etwa 1.300 Gemälde, von denen circa 450 auf einer Fläche von rund 3.600 qm dauerhaft ausgestellt sind.¹⁷⁶ Die Gemäldesammlung beinhaltet Werke europäischer Maler vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Schwerpunkte der Sammlung bilden Tafeln deutscher und italienischer Maler des 15. und 16. Jahrhunderts (unter anderem von Albrecht Dürer, Altdorfer und Masolino da Panicale), Gemälde niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts (Pieter Claesz, Bartholomeus Breenbergh und andere) sowie französische und deutsche Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Unter den Neuen Meistern befinden sich Gemälde der französischen Impressionisten wie Manet, Monet und Pissarro und besonders der deutschen Impressionisten Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt. Außerdem zählen noch Exponate von Malern der Brücke und des Blauen Reiters sowie der Worpsweder Künstlergemeinschaft dazu. Die Sammlung ist in der im klassizistischen Stil errichteten Kunsthalle untergebracht, die nach den Plänen des Architekten Lüder Rutenberg im Jahre 1849 im Auftrag des Bremer Kunstvereins gebaut wurde. Der Träger des Museums ist der heute über 5.000 Mitglieder zählende Kunstverein Bremen.¹⁷⁷

¹⁷⁵ vgl.: **Kunsthalle Bremen: Informationsbroschüre:** Kunsthalle Bremen, Am Wall 207, Bremen 1999

¹⁷⁶ **Wiemers, Barbara**, Restauratorin der Kunsthalle Bremen im November 2000

¹⁷⁷ vgl.: **Kunsthalle Bremen: Informationsbroschüre:** Kunsthalle Bremen, Am Wall 207, Bremen 1999

3.3.1. Voraussetzungen

Auch die Kunsthalle Bremen ist in den sechziger Jahren nicht von einem „Rahmensturm“¹⁷⁸ verschont geblieben. Der größte Teil der Gemälde wurde aus den Rahmen genommen und mit unscheinbaren Holzleisten versehen. Die Rahmungen der Gemälde *Erster Sommer* aus dem Jahre 1902 (Abb.29) und *Verkündigung* aus dem Jahre 1901 von Heinrich Vogeler (Abb.30) sind Beispiele dafür. Die alten Rahmen stellte man ins Archiv. Wie in Kapitel 2 bereits erwähnt, wurden einige der alten Rahmen sogar versteigert, darunter Originalrahmen von einigen Ölskizzen Wilhelm Buschs. Zum Teil hat man in den siebziger Jahren auch alte Rahmen für die Rahmung von Gemälden verwendet, zu denen sie ursprünglich nicht gehörten. Die Formate der Rahmen hat man dann beschnitten oder mit Stoffeinlagen an die Größe der Gemälde angepasst. Beispiele dafür sind die Rahmen um die Gemälde *Die heilige Elisabeth von Thüringen verteilt Almosen* um 1734-36 von Giovanni Battista Pittoni (1687-1767), *Christus am Kreuz* um 1846-47 von Eugène Delacroix (1798-1863) und von Fritz Overbeck (1869-1909) *Malerin an der Staffelei (Lisbeth)* um 1905-06 (Abb.31-33). Die allmähliche Beseitigung dieser Einlagen und der Ersatz der zu großen Rahmen durch passende ist innerhalb des Museums unumstritten, da diese Art der Rahmung mit passerpartoutartigen Stoffeinlagen für Gemälde besonders aus der Abteilung der Alten Meister nicht authentisch ist. Ebenso sollen auch die oben gezeigten einfachen Holzleisten durch die Rückführung der original zugehörigen Rahmen ersetzt werden, so weit diese noch vorhanden sind.¹⁷⁹

3.3.2. Rückführung von historischen und historisierenden Originalrahmungen

Entsprechend der oben geschilderten Voraussetzungen gehört die Rückführung von Originalrahmungen zu den jeweiligen Gemälden bis heute zu den wichtigsten Aufgaben der Restaurierungsabteilung der Kunsthalle Bremen. Bisher hat man 118 alte Rahmen dokumentiert und zu den ur-

¹⁷⁸ **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im Oktober 2000

¹⁷⁹ **Wiemers, Barbara**, Restauratorin der Kunsthalle Bremen im November 2000

sprünglich zugehörigen Gemälden zurückgeführt; etwa 1.000 Rahmen in den Magazinen sind den entsprechenden Gemälden noch zuzuordnen.¹⁸⁰

Dies ist sehr zeitaufwändig, da die Rückführung eines Rahmens zu dem vormals oder sogar original zugehörigen Gemälde oft intensive Recherche voraussetzt. Nur selten sind Rahmen aufgrund eines Namensschildes leicht als original zugehörig zu identifizieren wie der Louis-XIV-Rahmen um das mit Pastellfarben auf Papier gemalte *Bildnis eines Herren* (Abb.34) von Rosalba Carriera. In diesem Fall kann aufgrund des stark gealterten Namensschildes vermutet werden, dass dieses zumindest annähernd aus der Zeit der Entstehung des Gemäldes und des Rahmens stammt und der Rahmen somit original zu dem Gemälde gehört. Zudem stimmt der Rahmen sowohl im Format als auch in der Epoche genau mit dem Gemälde überein. Lediglich der französische Barockstil des Rahmens scheint nicht zur venezianischen Herkunft der Künstlerin zu passen. Allerdings findet man Rahmen im französischen Louis-XIV-Stil gelegentlich auch in Italien, besonders in Norditalien. So kann hier auf drei Beispiele für Louis-XIV-Stil-Rahmen aus dem Piemont verwiesen werden, in dem der französische Barock im 18. Jahrhundert besonders stark verbreitet war (PR342,343,345). Auch aus Venetien lässt sich ein Beispiel für einen Louis-XIV-Stil-Rahmen anführen (PR278). Hinzu kommt noch, dass die Künstlerin im Jahre 1719 nach Paris reiste und dort Pastellportraits unter anderem für den Pariser Kunsthändler Mariette, den Maler Antoine Watteau und den damals zehnjährigen Louis XV malte¹⁸¹.

Oft ist man jedoch auf Fotomaterial von Ausstellungen aus der Zeit vor den großen Umrahmungsaktionen sowie auf Dokumente in den Akten des Museums angewiesen. Letztere müssen dann auf Hinweise über die Rahmung der entsprechenden Gemälde durchsucht werden. Außerdem können Beschriftungen auf den Rückseiten der Rahmen Aufschluss über deren originale Zugehörigkeit geben. Dies war bei der Rückführung des Originalrahmens des Gemäldes *Mondnacht bei Neapel* aus dem Jahre 1881 von Oswald Achenbach der Fall (Abb.35). Durch Übereinstimmungen in den Beschriftungen der Rückseiten des Gemälde-Keilrahmens und des dazugehörigen Stuckrahmens konnte auf eine Zusammengehörigkeit der beiden Teile geschlossen werden. Die Beschriftungen stammen demnach aus der Zeit um 1891, als das Gemälde nur zehn Jahre nach der Entstehung samt

¹⁸⁰ ebd.

¹⁸¹ vgl.: **Thieme-Becker**, Band 5/6, S.76

Rahmen in den Besitz der Kunsthalle Bremen gelangte und dort inventarisiert wurde (Inventarnummer 4).¹⁸²

Die Passgenauigkeit der Gemäldeformate ist bei der Zuordnung zu den Originalrahmen nur von begrenzter Aussagekraft. Nachdem sie aus ihren Originalrahmen genommen wurden, sind viele Leinwandgemälde im Laufe der Zeit mehrere Male aufgekeilt worden. Dadurch hat sich der Umfang der Leinwände vieler Gemälde so stark vergrößert, dass sie oft nicht mehr in ihren Originalrahmen passen. Bei der Zuordnung nach Größenkriterien bedient man sich daher einer Tabelle, in der verschiedene Normgrößen verzeichnet sind, nach denen seit dem 18. Jahrhundert sowohl Rahmen als auch Leinwände hergestellt wurden.¹⁸³ In Frankreich gab es für die drei Genres Portrait, Landschaft und Marinemotiv je 19 Standardgrößen. So verwendete man für Portraits meist Hochformate, deren obere und untere Rahmenschenkel nur geringfügig kürzer waren als die Seitenschenkel. Landschaften und Marinemotive waren dagegen querformatig. Während die Länge der Seitenschenkel der hochformatigen Portraitrahmen genau der Länge des oberen und unteren Schenkels der Querformate entsprachen, wurden die Seitenschenkel der Querformate in einer Stufe für Landschaften und einer weiteren für Marinedarstellungen reduziert. Dadurch wurde eine stufenweise Verlängerung der Querformate für die panoramaartigen Landschafts- und besonders Marinemotive erreicht.¹⁸⁴ Bei einem Rahmen

¹⁸² vgl.: **Wiemers, Barbara**: *Atelier und Werkstatt: Rahmennotiz zu Oswald Achenbachs „Mondnacht bei Neapel“*, in: *Art Profil, Fachmagazin für Kunst, Rahmen und Design*, 2. Jahrgang, Heft 1, Januar/ Februar 1996, S.23

¹⁸³ **Wiemers, Barbara**, Restauratorin der Kunsthalle Bremen im November 2000

¹⁸⁴ Während das System der standardisierten Leinwand- und somit auch Rahmengrößen in Frankreich bereits 19 verschiedene Größen für Portraits, Landschaften und Marinemotive umfasste, beinhalteten die englischen und amerikanischen Standardisierungen insgesamt nur acht verschiedene Größen für Portraits und drei verlängerte Formate für Landschaften und Seestücke. Tabelle: **Mayer, Ralph**: *A Dictionary of Art Terms and Techniques*, London 1969, zitiert aus: **Mitchell, Paul und Roberts, Lynn**, 1996, S.421:

mit einem langen, querformatigem Bildausschnitt kann daher angenommen werden, dass dieser ursprünglich zu einer Landschaft oder einem Seestück gehörte. Bei einem Rahmen mit einem fast quadratischen Bildausschnitt ist eine originale Zugehörigkeit zu einem Portrait zu vermuten. Die Identifizierung des original zugehörigen Gemäldes zu einem Rahmen mit Hilfe des Formats ist aber nicht immer verlässlich. Häufig haben Künstler auch Portraitformate für Landschaftsmotive verwendet. Besonders bei den Impressionisten wie Monet, Pissarro und Renoir war die Verwendung von Portrait-Formaten für Landschaften recht verbreitet¹⁸⁵. In solchen Fällen können jedoch auch Löcher von ehemaligen Aufhängungen, Haken oder Ösen Aufschluss darüber geben, ob der Rahmen ursprünglich ein quer- oder ein hochformatiges Bild rahmte¹⁸⁶. Häufig findet man auf der Rahmenrückseite auch für die Aufhängung angebrachte

<u>England/ Amerika</u>		<u>Frankreich</u>			
<u>Portrait:</u>	(inches)	No.	<u>Figure</u>	<u>Paysage</u>	<u>Marine</u> (cm)
Bishop´s whole length	106 x 70	1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
Whole length	94 x 58	2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
Small whole length	88 x 52	3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
Bishop´s half length	56 x 44	4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
Half length	50 x 40	5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
Small half length	44 x 34	6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
Kit-Cat	36 x 28	8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
Three-quarter	30 x 25	10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
		12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
<u>Landscapes/ Marines</u>	(inches)	15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
		20	73 x 60	73 x 54	73 x 50
	30 x 50	25	81 x 65	81 x 60	81 x 54
	36 x 54	30	92 x 73	92 x 65	92 x 60
	40 x 60	40	100x 81	100x73	100x65
		50	116x 89	116x 81	116x 73
		60	130x 97	130x 89	130x 81
		80	146x114	146x 97	146x 89
		100	162x130	162x114	162x 97
		120	195x130	195x114	195x 97

¹⁸⁵ vgl.: **Mitchell, Paul und Roberts, Lynn**, 1996, S.421

¹⁸⁶ vgl.: **Wiemers, Barbara**: *Rahmennotiz zu einer Landschaft von Carl Friedrich Lessing*, in: *Art Profil, Fachmagazin für Kunst, Rahmen und Design*, 2. Jahrgang, Heft 2, März 1996, S.42/43

Stützklötze, die ebenfalls eine Hoch- oder Querausrichtung des Rahmens erkennen lassen¹⁸⁷.

In den meisten Fällen bedarf es so mehrerer Hinweise für eine erfolgreiche Rückführung eines alten Rahmens zu einem ursprünglich zugehörigen Gemälde.

Ein Beispiel für eine vor allem stilistische Identifizierung eines original zugehörigen Rahmens ist der Rahmen um das Gemälde *Der Abenteurer* aus dem Jahre 1882 von Arnold Böcklin (Abb.36). Der zum Gemälde zurückgeführte Originalrahmen¹⁸⁸ entspricht den unter 2.2.1.2. angeführten Nachbildungen der Bologneser Blattrahmen aus dem 19. Jahrhundert, die Böcklin vorzugsweise von einem Rahmenhersteller in Florenz nach eigenen Entwürfen anfertigen ließ¹⁸⁹. So ist auch dieser Rahmen geschnitzt und die Fassung glanz- und mattvergoldet und vor allem unpatiniert. Wie bei dem historisierenden Blattrahmen um das Gemälde *Heiliger Hein* in der Hamburger Kunsthalle (Abb.37) liegt auch hier der Wulst außen und fällt leicht nach innen ab. Der Wulst ist mit flach geschnitzten und quer zum Profil verlaufenden Akanthusblättern versehen. Diese Form des Bologneser Blattrahmens mit äußerem Wulst findet man gelegentlich auch unter den historischen Rahmen des 17. Jahrhunderts (PR302,303).

3.3.3. Ein historisierender Rahmen im Stil der marmorierten Platten- und Profiltrahmen des 17. Jahrhunderts

In Anbetracht der noch nicht vollendeten Rückführung hält man sich mit der Neurahmung von Gemälden zurück. Für den Bereich der Alten Meister kann daher nur ein Beispiel angeführt werden.

Für das Gemälde *Petrus und der Magier Simon* um 1743 von Paul Troger (1698-1762) hat man einen marmorierten Rahmen angefertigt¹⁹⁰, der den

¹⁸⁷ vgl.: **Wiemers, Barbara:** *Rahmennotiz zu Max Liebermanns Papageienallee*, in: *Art Profil, Fachmagazin für Kunst, Rahmen und Design*, 1. Jahrgang, Heft 1, 1995, 1995, S.39

¹⁸⁸ **Wiemers, Barbara**, Restauratorin der Kunsthalle Bremen im November 2000

¹⁸⁹ vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1995, S.51

¹⁹⁰ **Wiemers, Barbara**, Restauratorin der Kunsthalle Bremen im November 2000

im 17. Jahrhundert in Spanien und Italien verbreiteten marmorierten Plattenrahmen ähnelt (Abb.38). Das Innenprofil setzt sich von innen nach außen aus einer schmalen, vergoldeten Kehle und einem Absatz sowie einem dunkelblau gefassten Halbrundstab zusammen. Dann folgt eine in hellen Blautönen marmorierte, flache und leicht nach außen abfallende Kehle, die in eine Rahmenplatte übergeht. Das Außenprofil ist auf eine schmale, eingetiefe und dunkelblau gefasste Kehle reduziert.

Aufgrund des Profils lässt die Nachbildung zunächst an ein Vorbild aus dem spanischen Raum denken. Es entspricht genau der Form vieler spanischer Akanthusplattenrahmen aus dem 17. Jahrhundert, deren Schenkel gelegentlich auch marmoriert waren (PL96,97). Im Gegensatz zu den recht grob, schwungvoll und plastisch geschnitzten Akanthus-Eckverzierungen der spanischen Rahmen sind hier aber die Ecken und Mitten mit gravierten und vergoldeten Spiegeln versehen. Diese erheblich flacher und filigraner wirkenden Verzierungen sind für Spanien untypisch. Man findet sie eher bei den marmorierten Plattenrahmen aus den Marken und Mittelitalien. Beinahe genaue Entsprechungen der Marmorierung und des Dekors der Rahmenecken der hier gezeigten Nachbildung sind im Katalog unter PL59 und PR352 abgebildet. Als Vorbild ist daher ein italienischer Rahmen des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich.

Die Frage ist nur, warum man für das Gemälde des aus Österreich (Welsberg/ Zell, Pustertal) stammenden und im 18. Jahrhundert tätigen Künstlers eine Nachbildung eines italienischen Rahmens im Stil des 17. Jahrhunderts gewählt hat. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass Troger in Venedig unter anderem von Sebastiano Ricci (1659-1734) und Giovanni Battista Pittoni d. J. (1687-1767) ausgebildet wurde und zudem als Tafelbild- und Freskomaler in Mailand, Padua, Bologna, Rom und Neapel tätig war¹⁹¹.

Die Entscheidung für einen recht prunkvoll wirkenden, marmorierten Rahmen ist auch insofern nachvollziehbar, als man in der näheren Umgebung seiner späteren Wahlheimat Wien monumentale Deckenfresken Trogers findet, die neben Kirchen und Bibliotheken auch einige Prunk- und Marmorsäle schmücken (besonders die 1731-37 entstandenen Fresken in Melk, Sankt Pölten und Seitenstetten sowie in Röhrenbach und Altenburg).¹⁹² So kann die Rahmung des Gemäldes einen Eindruck von der oft prunkvollen Umgebung vermitteln, in der sich ein Großteil der Fresken und Tafelbilder Trogers befinden.

¹⁹¹ vgl.: **Thieme-Becker**, Bd. 33/34, S.,415

¹⁹² vgl.: ebd.

3.3.4. Zusammenfassung und Bewertung:

Da die Rückführung der historischen Rahmen beziehungsweise der Originalrahmungen zu den jeweiligen Gemälden in der Kunsthalle Bremen noch lange nicht abgeschlossen ist, gehört dies bezüglich der Rahmungsmaßnahmen zu den zentralen Aufgaben der Restaurierungsabteilung. Um so verständlicher ist es, dass man sich mit Neurahmungen zurückhält. So sind in den letzten Jahren nur sehr wenige Nachbildungen für die Neurahmung von Gemälden der Alten und auch der Neuen Meister angefertigt worden (siehe 5.3.1.). Historische Rahmen wurden nicht angekauft; immerhin besteht die Möglichkeit, dass eine kostspielige Nachbildung oder gar ein teurer historischer Rahmen angekauft würde für ein Gemälde, dessen Originalrahmung noch in den Magazinen des Museums liegt.

Dass man heute noch am Anfang der Rückführung der alten Rahmen steht, während andere Museen diese längst abgeschlossen haben, mag einerseits als bedauerlich empfunden werden. Andererseits eröffnet dieser Umstand aber auch die Chance, die Rückführung auf der Basis intensiver Forschungen durchzuführen. Grobe Anpassungen durch Beschneiden originaler Rahmensubstanz, wie dies mit einigen Cuvilliés- und Effner-Rahmen in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen noch bis zum Anfang der siebziger Jahre geschehen ist (siehe Kapitel 2.1. und Fig.5), können in der Kunsthalle Bremen weitgehend vermieden werden. So besteht hier noch die Möglichkeit der Rückführung eines großen Teils der noch unbeschädigten historischen Rahmen.

In Bezug auf eine historisch korrekte Rahmung ist bei der Neurahmung des Troger-Gemäldes ein recht gutes Ergebnis erzielt worden. Die Nachbildung eines marmorierten Plattenrahmens des 17. Jahrhunderts aus Mittelitalien ist nachvollziehbar, wenngleich man sich auch hier nicht an einer Originalrahmung orientierte und marmorierte Rahmen dieser Art für Troger nicht nachweisbar sind.

3.4. Rahmungsmaßnahmen der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zu München

Die Sammlung der Städtischen Galerie in München ist in den Räumen des Lenbachhauses untergebracht, das von dem Architekten Gabriel Seidl im

Stil der toskanischen Renaissance-Villen erbaut wurde.¹⁹³ In dieser ursprünglichen Umgebung sind bis heute die Werke Franz von Lenbachs (1836-1904) zu sehen, die zum größten Teil in ihren Originalrahmungen verblieben sind (siehe 2.2.1.2.). Neben den Gemälden Franz von Lenbachs besitzt die Städtische Galerie noch zahlreiche Werke anderer Künstler des 19. Jahrhunderts, bei denen die Münchener Schule einen Schwerpunkt bildet: Josef Haubner (1766-1834), Max Joseph Wagenbauer (1775-1829), Johann Georg von Dillis (1759-1841), Heinrich Bürkel (1802-1869), Carl Rottmann (1797-1850), Wilhelm Leibl (1844-1900), Carl Spitzweg (1808-1885) und andere.

Durch die von Gabriele Münter (1877-1962) am 19. Februar 1957 der Stadt München gestiftete Sammlung von 25 eigenen Gemälden, 90 Ölbildern, 330 Aquarellen und Zeichnungen sowie Skizzenbüchern und Hinterglaspildern Wassily Kandinskys (1866-1944) und weiteren Werken von Künstlerfreunden des *Blauen Reiters* wie Alexej von Jawlensky, Franz Marc, August Macke und Marianne von Werefkin erlangte das Lenbachhaus im Bereich der Neuen Meister den Stellenwert eines internationalen Museums. Im Jahre 1965 gelangten durch die Stiftung des Onkels von Elisabeth Macke und Mäzen des *Blauen Reiters*, des Berliner Fabrikanten Bernhard Koehler, noch weitere Gemälde von Macke, Marc, Jawlensky und Niestlé in die Sammlung der Städtischen Galerie. Die Gabriele-Münter-und-Johannes-Eichner-Stiftung rundete 1966, dem Jahr, in dem sie rechtskräftig wurde, die Sammlung der Kunst des 20. Jahrhunderts durch Werke von Paul Baum, Wladimir von Bechtejew, Erma Bossi, Delaunay, Klee und anderen ab.¹⁹⁴ Heute umfasst die Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus rund 40.000 Gemälde und Graphiken (Anteil der Graphiken etwa ein Drittel); Werke aus der Gegenwartskunst zum Beispiel von Gerhard Richter, Sigmar Polke, Sean Scully oder Anselm Kiefer eingeschlossen. Die Anzahl der Besucher der auf einer Fläche von circa 2.000 qm ausgestellten Sammlung beträgt pro Jahr etwa 240.000. Der Träger des Museums ist die Stadt München.¹⁹⁵

¹⁹³ vgl.: **Mendgen, Eva A.**, 1991, S.28

¹⁹⁴ vgl.: **Städtische Galerie im Lenbachhaus München:** Prestel Museums-Führer, München 1996, 2. Auflage, S.7-14

¹⁹⁵ **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im Oktober 2000

3.4.1. Voraussetzungen

In der Abteilung des 19. Jahrhunderts hat es so gut wie keine Neurahmungen gegeben, da die Gemälde fast ausnahmslos noch mit ihren meist klassizistischen oder historistischen Originalen gerahmt sind. Auch in den fünfziger und sechziger Jahren hat es in der Abteilung der Alten Meister dank einer stets recht konservativen Museumsleitung keinen „*Rahmensturm*“¹⁹⁶ gegeben. So waren auch keinerlei Rückführungen alter Rahmen zu den zugehörigen Gemälden notwendig.¹⁹⁷ Als Beispiel für eine Neurahmung in der Abteilung des 19. Jahrhunderts kann daher nur eine Neurahmung im Stil des Klassizismus angeführt werden.

Interessant sind dagegen die Neurahmungen der Gemälde der Gabriele-Münter- und der Bernhard-Koehler-Stiftung in der Abteilung der Neuen Meister, die unter den Kapiteln 5.4.1. und 5.4.2. vorgestellt werden.

3.4.2. Ein historisierender Rahmen im Stil des Klassizismus

Aus der Münchener Vergolderwerkstatt Albert Kirnberger stammt der klassizistische Hohlkehlenrahmen um das *Selbstbildnis* des in Mainz geborenen und seit 1820 in München tätigen Malers Joseph Karl Stieler. Das Profil der vergoldeten Rahmenleiste (Abb.39) um das im Jahre 1806 entstandene Gemälde besteht von innen nach außen aus einer schmalen Kehle, einem schmalen Halbrundstab, einer breiten, unverzierten Hohlkehle, einem Absatz und einem flachen Viertelrundstab. Die Rahmenecken werden durch je eine in die Hohlkehle gelegte Palmette – vermutlich aus Vergoldermasse – betont. Die Zwickel der ebenfalls vergoldeten Einlage mit ovalem Bildausschnitt sind mit je einer kleinen Rosette verziert.

Die Neurahmung ist in ihrem schlichten Hohlkehlenprofil und der recht nüchternen, klassischen Ornamentierung ein typisches Beispiel für die Rahmen des Klassizismus, besonders des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts aus Frankreich, Italien und vor allem aus Deutschland. Die Hervorhebung der Rahmenecken durch Palmettenornamente findet man besonders bei den Schinkel-Rahmen, die bis 1830 in Berlin als Galerie- und Einheitsrahmen in Museen verwendet wurden¹⁹⁸ (PR473-475).

¹⁹⁶ ebd.

¹⁹⁷ ebd.

¹⁹⁸ vgl.: **Spindler, Sabine**, in: **Der Kunsthandel**, November 2000, S.36

Statt aus Vergoldermasse bestanden die Eckpalmetten allerdings aus vergoldetem Blei oder Zink und wurden auf das Profil aufgenagelt, in der Art der in Abb.40 gezeigten Metallverzierungen aus der Restaurierungswerkstatt Heinrich & Karlheinz Jakob in Prutting bei Rosenheim. Palmetten aus Vergoldermasse findet man nur bei solchen Schinkel-Rahmen, bei denen auch die Rahmenschenkel mit quer zum Profil aufgebrauchten Palmetten verziert sind. Die Eckpalmetten sind aber bei diesen Rahmen normalerweise etwas größer als die der Schenkel und ebenfalls aus Metall.

Rosettenornamente auf den Zwickeln zwischen ovalem, rundem oder rundbogenförmigem Bildausschnitt und Rahmenecken in der Art der hier gezeigten Neurahmung kommen auch bei einigen Schinkel-Rahmen vor (PR477). Allerdings sind die Zwickel der Schinkel-Rahmen meist stärker ausgefüllt als die der Nachbildung. Von den großen Rosetten des im Katalog gezeigten Schinkel-Rahmens laufen kurze Akanthuszweige, die sich in die seitlichen Spitzen der Zwickel legen. Auch bei klassizistischen Rahmen mit ovalen, rundbogenförmigen oder runden Bildausschnitten aus anderen Regionen sind die Zwickel meist stärker ausgefüllt wie die der unter PR469-471 und 478 angeführten Rahmen aus Italien, Frankreich und München zeigen.

Da man sich bei der Neurahmung des *Selbstbildnisses* von Stieler nicht an einer Originalrahmung eines anderen Gemäldes des Künstlers orientierte und der Neurahmung kein bestimmter historischer Rahmen zugeordnet werden kann, ist unklar, ob die Neurahmung nach einem konkreten historischen Vorbild angefertigt wurde. Trotz der Abweichungen zu den im Katalog abgebildeten Rahmen ist dies angesichts der Fülle der verschiedenen Formen von klassizistischen Hohlkehlen- und Karnies- Rahmen im 19. Jahrhundert zumindest nicht auszuschließen.

Die Frage ist allerdings, ob die Nachbildung eines Münchener Galerie-Rahmens von Karl Albert von Lespilliez oder von Leo von Klenze (PL198 und PR478) zu dem *Selbstbildnis* Stielers nicht passender gewesen wäre, da der Künstler besonders in München tätig war.

3.5. Rahmungsmaßnahmen in der Alten Pinakothek zu München

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Alten Pinakothek zu München umfassen europäische Malerei des 14. bis 18. Jahrhunderts von internationalem Rang. Schwerpunkte sind die deutsche und die niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, die flämische Malerei des 17. und die italienische Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts. Gemälde und

Skulpturen des 18. bis 20. Jahrhunderts befinden sich in der Neuen Pinakothek in München.¹⁹⁹ Die Ursprünge der Sammlung liegen bei Herzog Wilhelm IV von Bayern (1493-1550) und Herzog Albrecht V (1528-1579). Unter der Regierung des Kurfürsten Maximilian I (1573-1651) wurde die Sammlung durch zahlreiche Erwerbungen entscheidend erweitert (unter anderem durch Werke Dürers). Im Jahre 1698 kaufte der Kurfürst Maximilian II Emanuel (1662-1726) für 90.000 brabantische Gulden 101 Gemälde aus Antwerpen; darunter Werke von Peter Paul Rubens (1577-1640), van Dyck (1599-1641) und Adriaen Brouwer (1605/06-1638). Seit 1714/26 wurde ein großer Teil der Sammlung in der Grande Galerie des Schleißheimer Residenzschlosses untergebracht, das von den Architekten Enrico Zuccalli (um 1642-1724) und Josef Effner (1687-1745) errichtet wurde.²⁰⁰ Aus dieser Zeit stammen auch zahlreiche sogenannte Effner-Rahmen im französischen Régence-Stil. Diese wurden in den Münchener Hofwerkstätten zwischen 1720 und 1740 angefertigt (PR372-380). In der Alten Pinakothek sind besonders Gemälde von Peter Paul Rubens in dieser Weise gerahmt (Rubenssaal).²⁰¹ 1733 baute der Architekt François Cuvilliés unter dem Kurfürsten Karl Albrecht (1697-1745) die Grüne Galerie in der Münchener Residenz.²⁰² Aus dieser Zeit sind noch zahlreiche Galerierahmen in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erhalten. Die sogenannten „Cuvilliés-Rahmen“ entstanden in den Münchener Hofwerkstätten nach 1740 im Stil der späten Régence-Rahmen (PR381,382)²⁰³. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts kamen die Zweibrücker Sammlung (besonders niederländische und französische Gemälde) und die Mannheimer Sammlung (besonders holländische Gemälde) hinzu. Im Zuge der Säkularisierung 1803 wurde die Sammlung nochmals um 1.500 Kunstwerke (besonders deutsche Tafelbilder) erweitert. Nach der Grundsteinlegung für den Bau des heutigen Gebäudes der Alten Pinakothek durch Leo von Klenze (1784-1864) unter König Ludwig I wurden die Bestände noch einmal durch den Ankauf der Sammlungen Boisserée im Jahre 1827 und Oettingen-Wallerstein im Jahre 1828 vergrößert.

¹⁹⁹ vgl.: **Riederer, Josef**: *Konservieren und Restaurieren in Deutschland*, Bonn 1993, S.9

²⁰⁰ vgl.: **an der Heiden, Rüdiger**: *Daten zur Geschichte der Sammlung*, in: *Alte Pinakothek München*, München 1999, S.24/25

²⁰¹ vgl.: **Grimm, Claus**, 1986. S.29

²⁰² vgl.: **an der Heiden, Rüdiger**, 1999, S.24/25

²⁰³ vgl.: **Grimm, Claus**, 1986. S.29

bert.²⁰⁴ Aus dieser Zeit gibt es noch viele Gemälde-Rahmen im Stil des Klassizismus von Leo von Klenze (PL478).²⁰⁵ In den Jahren 1943-44 wurde ein Teil des Gebäudes der Alten Pinakothek durch Luftangriffe zerstört. Erst 1957 konnte die Alte Pinakothek wiedereröffnet werden. Nach zahlreichen Arbeiten im Innenbereich und einer Sanierung der Fassade sowie der Installation einer Klima- und Beschattungsanlage in den Jahren 1983-98 sind die Hauptwerke der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit dem 23. Juli 1998 in zwölf Sälen und sechs Kabinetten zu sehen.²⁰⁶

3.5.1. Voraussetzungen

Bis zum Anfang der siebziger Jahre hat man historische Rahmen, die besonders im 19. Jahrhundert durch klassizistische Rahmen nach Entwürfen Leo von Klenzes ersetzt worden waren, zu den jeweiligen Gemälden zurückgeführt. Neben der Rückführung einiger Effner-Rahmen, unter anderem zu Gemälden von Peter Paul Rubens, versah man auch zahlreiche Gemälde mit im 19. Jahrhundert ausgemusterten Cuvilliés-Rahmen, die in den Magazinen des Museums standen²⁰⁷.

Die Rückführung der Effner- und Cuvilliés-Rahmen war nicht so sorgfältig wie man sich das heute wünschen würde. Viele Rahmen wurden an andere Gemäldeformate angepasst, verkürzt oder verbreitert.²⁰⁸ In extremen Fällen hat man sogar nicht genau passende Bruchstücke zu neuen Rahmen zusammengesetzt, wie dies in Kapitel 2.1. beschrieben wurde (Fig.5).

In manchen Fällen hat man auch Rahmen, die ursprünglich als Querformate gedacht waren, für die Rahmung hochformatiger Gemälde verwendet und umgekehrt. Das zeigt sich besonders bei den Effner-Rahmen, deren Eckkartuschen unterschiedlich groß sind. Bei einem Querformat, das in oberster Reihe aufgehängt wurde, hat man häufig die oberen Kartuschen

²⁰⁴ vgl.: **an der Heiden, Rüdiger**, 1999, S.25-27

²⁰⁵ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München im März 2001

²⁰⁶ vgl.: **an der Heiden, Rüdiger**, 1999, S.27

²⁰⁷ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München im März 2001

²⁰⁸ ebd.

etwas größer und tiefer geschnitzt als die unteren, um sie von dem Standpunkt des Betrachters, der zu dem Gemälde aufschaut, gleich groß erscheinen zu lassen. Dreht man einen solchen Rahmen um 90°, hat dies die fatale Folge, dass die Kartuschen der einen Seite größer sind als die der anderen und der Rahmen dadurch unsymmetrisch wirkt. Auch die Richtung von an Rahmenschenkeln entlanglaufenden Ornamenten wird durch solche Formatänderungen verfälscht.²⁰⁹

3.5.2. Restaurierung historischer Rahmen

Seit den siebziger Jahren bemüht man sich um eine möglichst originalgetreue Präsentation der alten Rahmen mit den dazugehörigen Gemälden sowie um die Beseitigung der in der Vergangenheit durchgeführten Veränderungen, soweit dies möglich ist.

Häufig müssen verlorengegangene und beschädigte Ornamentierungen rekonstruiert oder restauriert werden. Ein Beispiel für die zahlreichen Restaurierungen und Rekonstruktionen von Ornamenten von Effner-Rahmen ist die obere Mittelverzierung des Rahmens um das Gemälde *Löwenjagd*, das Peter Paul Rubens im Jahre 1621 malte (Abb.41). Die Verzierung mit dem Grotteskenkopf war ab der Außenkante des Rahmens abgebrochen. Als Vorbild konnte bei der Rekonstruktion des verloren gegangenen Ornamentes auf ein noch vollständig erhaltenes Pendant zurückgegriffen werden: den Rahmen um das Gemälde *Friedensallegorie*, gemalt ebenfalls von Rubens um das Jahr 1630 (Abb.42). Da sowohl das noch erhaltene Stück der Mittelverzierung als auch die Form der Kartuschen und die Gravierungen der Rahmenschengel des restaurierten Rahmens mit dem hier gezeigten, noch vollständigen Rahmen übereinstimmen, lag die Vermutung nahe, dass beide Rahmen von demselben Schnitzer stammten und dass damit auch die Köpfe der Mittelverzierungen identisch waren.²¹⁰

Der abgebrochene Kopf der Mittelverzierung ist von der Restaurierungsabteilung des Museums so perfekt rekonstruiert worden, dass er vom Original kaum zu unterscheiden ist. Lediglich bei sehr genauer Betrachtung können minimale Unterschiede in der Fassung der neuen Teile zur Fas-

²⁰⁹ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldeesammlungen, München im Oktober 2000

²¹⁰ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldeesammlungen, München im März 2001

sung der noch original erhaltenen gesehen werden, die aber in der Abbildung bereits nicht mehr erkennbar sind. Das liegt unter anderem daran, dass der im 18. Jahrhundert für die Vergoldung der Effner-Rahmen verwendete, leicht transparente, hell orangefarbene armenische Bolus heute nicht mehr abgebaut wird und durch das Mischen von gelbem mit rotem Bolus nicht absolut naturgetreu imitiert werden kann²¹¹. Die dadurch um eine Nuance veränderte Farbe der Vergoldung ist aber spätestens dann nicht mehr wahrnehmbar, wenn das Gemälde in zweiter Reihe aufgehängt und der Abstand zwischen Bild und Betrachter dementsprechend groß ist.

Ein weiteres Beispiel für eine Restaurierung ist der recht individuell gestaltete Effner-Rahmen um das Gemälde *Heinrich IV. in der Schlacht bei Arques*, das Peter Paul Rubens und Pieter Snayers (1592-1667) zwischen 1621 und 1625 malten (Abb.43). Bei der Restaurierung mussten abgebrochene Ornamentteile der filigran geschnitzten Mittelverzierungen aus Blattwerk und Schlangen ersetzt werden. Diese sind nachgeschnitzt, angefügt und der Fassung des alten Rahmens angepasst worden. Auch in der Detailaufnahme sind die angefügten Teile nicht von den original erhaltenen Teilen zu unterscheiden.

Neben der Restaurierung von Effner- und Cuvilliés-Rahmen werden im Dörner-Institut (Restaurierungsabteilung der Bayerischen Staatsgemaldesammlungen) auch zahlreiche andere historische Rahmen der Alten Pinakothek gewartet. So zum Beispiel der Schildpattrahmen aus dem 16. Jahrhundert um das Gemälde *Rast auf einem Hügel* (1612) von Jan Brueghel d.Ä. (Abb.44). Große Teile der Fassung des Rahmens, die sich abgelöst hatten, wurden im 19. Jahrhundert ausgebessert. Dafür verwendete man Celluloid, das man auf einen im Schildpattmuster bemalten und mit Schellack überfassten Grund aufbrachte und polierte. Die Imitation war vom Original kaum zu unterscheiden. Durch Lichteinwirkung zerfiel das Celluloid allerdings und die Farben der Fassung verblassten. Zudem begann das Celluloid, Blasen zu werfen. Auch die vermutlich mit Metallbeschlägen verzierten Rahmenecken aus dem 16. Jahrhundert sind im 19. Jahrhundert mit Celluloid belegt worden. Dafür, dass die Rahmenecken im 16. Jahrhundert mit anderen Materialien (vermutlich Metall) belegt waren als die Schenkel, sprechen vor allem die gleichmäßig verlaufenden Schnittlinien zwischen Schenkeln und Ecken. Da Schildpatt sehr kostbar ist, hätte man bei einem ganz mit Schildpatt belegten Rahmen die Blätter möglichst

²¹¹ ebd.

unbeschnitten, in ihrer natürlichen Form aufgelegt, um den Verschnitt möglichst gering zu halten.

Bei der Restaurierung hat man sich dafür entschieden, das Celluloid in den Ecken durch auf Knochenleim gelegtes Schildpatt zu ersetzen, da leider unbekannt ist, wie die Ecken im 16. Jahrhundert verziert waren. Mit dem Ersatz des beschädigten Celluloids durch Schildpatt hat man so zumindest das Erscheinungsbild des Rahmens im 19. Jahrhunderts erhalten. Heute ist lediglich der untere Rahmenschapel mit einer noch recht gut erhaltenen Celluloid-Fassung aus dem 19. Jahrhundert versehen.²¹²

Ein Projekt für die Zukunft wäre die Restaurierung zahlreicher Klenze-Rahmen, deren flache Kehlen und Platten in der Vergangenheit mit grünem Kasein überfasst worden sind. Die originale Vergoldung der Rahmen ist dagegen nur noch an den Außen- und Innenprofilen erhalten. Die Restaurierung dieser klassizistischen Rahmen des 19. Jahrhunderts, die vor der Rückführung der Effner- und Cuvilliés-Rahmen zahlreiche Gemälde des Peter Paul Rubens rahmten, ist allerdings sehr aufwändig, da das Kasein nur schwer von der alten Fassung zu entfernen ist, ohne diese zu beschädigen; ein Aufwand, der sich aber nicht nur angesichts der historischen Bedeutung dieser Rahmen lohnen würde; auch im Kunsthandel erfreuen sich die Rahmen des 19. Jahrhunderts eines wachsenden Interesses²¹³.

3.5.3. Ankäufe historischer Rahmen:

Ankäufe passender historischer Rahmen für eine möglichst authentische Präsentation der Alten Meister wurden besonders in den sechziger und siebziger Jahren getätigt, einer Zeit, in der man den alten Rahmen in vielen Museen wenig Bedeutung zumaß, wie die Beispiele in Münster, Bremen

²¹² **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München im Oktober 2000

²¹³ So brachte ein französischer Hohlkehlenrahmen des Klassizismus mit Eckakanthus aus Vergoldermasse aus dem frühen 19. Jahrhundert mit den Maßen 134 x 95,9 cm auf einer der Rahmenauktionen des Jahres 2000 in London 1.500 Britische Pfund. Andere, etwas kleinere Rahmen aus dem 19. Jahrhundert erreichten Preise zwischen 320 und 480 Britische Pfund. Vgl.: **Bonhams & Brooks**: Katalog der Rahmenauktion in Knightsbridge London am 20. Juni 2000, London 2000

und Saarbrücken zeigen. Zu verdanken ist dies besonders dem Engagement Leo Cremers, der sich für eine möglichst authentische Rahmung der Gemälde einsetzte und mit dessen Hilfe bereits 1976 eine Sonderausstellung italienischer Bilderrahmen des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Alten Pinakothek stattfinden konnte²¹⁴. Der in Kapitel 1.1. erwähnte und unter anderem von Leo Cremer verfasste Katalog der Ausstellung beeindruckt durch fundierte Kenntnisse über Stile, Konstruktionen, Holzarten und Fassungen italienischer Rahmen. Im Vorwort des Katalogs würdigt Erich Steingraber die Arbeit Cremers:

*Während der letzten Jahrzehnte ist es Leo Cremer mit unermüdlicher Hingabe und großer Kennerschaft gelungen, zahlreiche alte Rahmen aufzuspüren und die Präsentation der Gemälde in der Alten Pinakothek und in den übrigen Galerien der Staatsgemäldesammlungen entscheidend zu verbessern. Seine Kenntnisse und praktischen Erfahrungen waren die entscheidenden Voraussetzungen für die Verwirklichung dieser Ausstellung (...)*²¹⁵

Beispiele für Ankäufe historischer Rahmen findet man unter anderem in den Abteilungen der niederländischen und spanischen Meister des 17. Jahrhunderts.

Für die zuvor von einfachen Leisten umgebenen Gemälde Bildnis eines Mannes und Bildnis einer Frau von Ferdinand Bol hat man zwei holländische Kabinettrahmen mit schmalen Wellenprofilen des 17. Jahrhunderts erworben (Abb.45/46). Die sparsam in das Plattenrahmenprofil eingestreuten, schmalen Wellenleisten bestehen aus massivem Ebenholz; die Rahmenplatte, die Schräge und die flache Kehle des Außenprofils sind dagegen mit Ebenholzfurnier belegt (vgl. PL160,164-166). Als besonders glücklicher Umstand erwies sich, dass die von dem damals in London ansässigen Antiquitätenhändler Peter Schade angebotenen Rahmen nicht nur in Stil und Herkunft zu den Bildnissen Bols passten, sondern auch die lichten Maße der Rahmen mit den Formaten der Gemäldeleinwände übereinstimmten.²¹⁶

²¹⁴ vgl.: **Steingraber, Erich**, in: **Cremer, Leo und Eikemeier, Peter**, 1976, S.3,4

²¹⁵ **Steingraber, Erich**, 1976, S.4

²¹⁶ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München im Oktober 2000

Dem Restaurator der Alten Pinakothek, Johannes Engelhardt, zufolge, ergab sich ein ähnlich günstiger Umstand bei der Neurahmung der vier Gemälde des spanischen Malers Bartolomé Estéban Murillo Die kleine Obsthändlerin, Buben beim Würfelspiel und Häusliche Toilette, alle um 1670-75 (Abb.47/48/49), sowie Trauben- und Melonenesser um 1645/46 (Abb.50) und bei der Neurahmung des Gemäldes Junger spanischer Edelmann von Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (1599-1660) aus den Jahren zwischen 1623-30 (Abb.51). Auch hier entsprachen die Formate der erworbenen Rahmen den Leinwänden (bei den Gemälden Murillos etwa 143-149 x 108-113 cm), so dass keine Anpassungen notwendig waren.²¹⁷ Erwähnenswert sind die Unterschiede der erworbenen Akanthusplattenrahmen in den Dekoren und Profilen. Während der Dekor aus vergoldeten Akanthusvoluten auf schwarz gefasster Rahmenplatte des Gemäldes Die kleine Obsthändlerin auf die Rahmenecken beschränkt ist, werden bei dem Rahmen um das Gemälde Häusliche Toilette auch die Schenkelmitten mit vergoldeten Akanthusvoluten hervorgehoben. Bei dem Rahmen um das Gemälde Buben beim Würfelspiel fehlt dagegen eine Verzierung der schwarzen Rahmenplatten. Das Profil des Akanthusplattenrahmens um das Gemälde Trauben- und Melonenesser wird statt von einer schwarz gefassten Platte von einer marmorierten, breiten, flachen und in eine Rahmenplatte übergehenden Kehle bestimmt; Rahmenecken und Schenkelmitten sind hier ebenfalls mit vergoldeten Akanthusvoluten hervorgehoben. Ein an die Bologneser Blattrahmen des 17. Jahrhunderts erinnernder vollvergoldeter Profilrahmen aus Spanien zielt das Gemälde Junger spanischer Edelmann von Velázquez. Auf diese Weise wird dem Besucher ein recht breites Spektrum spanischer Platten- und Profilrahmen des 17. Jahrhunderts präsentiert.

Heute werden kaum noch Anpassungen historischer Rahmen durch Verkürzungen oder Erweiterungen durchgeführt. Anpassungen an kleinere Formate der Gemälde finden in der Alten Pinakothek höchstens noch in Form von Einlagen statt. Von Beschneidungen historischer Rahmen mit original erhaltenen Eckverbindungen sieht man heute ab²¹⁸.

Ein Beispiel für eine in früherer Zeit durchgeführte Anpassung ist der holländische Kabinettrahmen aus dem 16. Jahrhundert um das Gemälde

²¹⁷ ebd.

²¹⁸ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München im Oktober 2000

Das Schlaraffenland (1566) von Pieter Brueghel d.Ä. (Abb.52). Die Verkürzung der Schenkel des ansonsten zweifelsohne in Epoche und Herkunft mit dem Gemälde übereinstimmenden Rahmens hat man in den diagonal gegenüberliegenden Rahmenecken durchgeführt. Dies fällt besonders durch die Gehrungsschnitte in der linken unteren und der rechten oberen Rahmenecke auf. Diese wirken angesichts der Konstruktion der Rahmenplatte (Verblattung) überflüssig. Die originalen Verblattungen sind noch in den beiden anderen Rahmenecken vorhanden. In diesen sind auch keinerlei Gehrungsschnitte zu sehen (Abb.52, Details). Der Originalzustand des Rahmens ist durch diese Anpassung unwiederbringlich verändert worden.

3.5.4. Historisierende Rahmungen von Altartafeln sowie ein historisierender Plattenrahmen im Stil der Renaissance

Angesichts der Rückführung und Restaurierung vieler alter Rahmen sowie Neuerwerbungen historischer Rahmen wirkt die Zahl der Neurahmungen durch historisierende Neuanfertigungen vergleichsweise klein. So können hier für einen Zeitraum von fast vierzig Jahren nur vier Beispiele für Nachbildungen historischer Rahmen gegeben werden.

Die Neurahmung des Triptychons *Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar)* um 1455 von Rogier van der Weyden (Abb.54)²¹⁹ ist stilistisch stark an die Rahmung des Triptychons *Der Tod Mariae* von Joos van Cleve (Abb.53) angelehnt.

Das recht einfache Profil der originalen Rahmung um den Flügelaltar des Joos van Cleve setzt sich von innen nach außen aus einem schmalen Absatz, einer breiten Hohlkehle und einem schmalen Rundstab als Innenprofil sowie einer schmalen Rahmenplatte zusammen. Bei dem unteren Schenkel tritt an die Stelle der Hohlkehle und des Rundstabs ein für viele Altar- und Profanrahmungen aus der Spätgotik und der Frührenaissance in Mittel- und Nordeuropa (besonders Van-Eyck-Rahmen, PL130,131) typischer Wasserschlag, durch den die Illusion eines Kirchenfensters erzeugt wird. Die Innenprofile und der Wasserschlag sind vergoldet, die schmale Rahmenplatte schwarz gefasst. Die illusionistische Wirkung des Blickes durch ein Fenster wird durch die Fortführung der Teppichmotive auf den Wasserschlägen der Seitentafeln verstärkt (Abb.53, Detail).

²¹⁹ ebd.

Das Profil der vermutlich in den sechziger Jahren angefertigten Neurahmung des *Dreikönigsaltars* von Rogier van der Weyden (Abb.54)²²⁰ ist dem der oben angeführten Rahmung um die Tafeln des Joos van Cleve sehr ähnlich. Lediglich das Innenprofil ist durch einen in die Mitte der Hohlkehle eingefügten Rundstab zusätzlich untergliedert, wodurch die Nachbildung mehr noch als die oben gezeigte Rahmung an die Architektur eines Kirchenfensters angelehnt ist. Auf die illusionistische Bemalung des Wasserschlags hat man bei der Nachbildung allerdings verzichtet. Eine Fortführung von Gewändern oder anderen Details der unteren Bildhälften auf den Wasserschlägen der Rahmung bietet sich bei diesen Tafeln auch deshalb nicht an, weil die Darstellungen der Figuren, Gewänder und anderer Gegenstände innerhalb der Tafeln vollständig abgeschlossen und nicht wie bei dem Altar von Joos van Cleve zum Teil durch die unteren Kanten der Tafeln abgeschnitten sind. Die Vollendung eines auf der Tafel nicht vollständig dargestellten Details auf der unteren Rahmenkante ist daher nicht möglich. Da nicht bekannt ist, wie die Originalrahmung der Tafel ausgesehen hat, wäre eine solche Bemalung des Wasserschlags ohnehin problematisch.

Eine Nachbildung nach einer Originalrahmung eines Altars des gleichen Künstlers konnte für das Polyptichon aus *vier Szenen des Marienlebens* (*Verkündigung, Darbringung im Tempel, Pfingstwunder und Marien Tod*) um 1523/24 des Ulmer Malers Martin Schaffner hergestellt werden (Abb.55). Als Vorbild für die vor etwa 35 Jahren von der Vergolderwerkstatt Karl Pfefferle durchgeführte Neurahmung diente eine original gerahmte Tafel Schaffners aus einer Bayerischen Kirche²²¹. Die Rahmung des an der Oberkante geschwungenen Polyptichons setzt sich aus einem vollvergoldeten und aus mehreren schmalen Kehlen und einem Halbrundstab bestehenden Innenprofil sowie einer dunkel gefassten Rahmenplatte und einem ebenfalls vollvergoldeten Halbrundstab als Außenprofil zusammen. Die Rahmenplatte ist durchgehend mit vergoldeten Blattrankenmotiven versehen. Da leider nicht geklärt werden konnte, um welchen Altar Schaffners es sich als Vorbild handelte, kann an dieser Stelle kein direkter Vergleich gezogen werden. Eine ähnliche Rahmenform findet man allerdings im Katalog unter PL137.

²²⁰ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München im Oktober 2000

²²¹ **Pfefferle, Karl**, Vergoldermeister und Inhaber einer Vergolder- und Rahmenwerkstatt, München im September 2000

In Anbetracht der Unversehrtheit der Fassung handelt es sich bei der Neu-rahmung des *Johannesaltars*, gemalt um 1518 von dem Augsburger Maler Hans Burgkmair, vermutlich um eine Anfertigung aus jüngerer Zeit (Abb.56)²²². Die Originalrahmung ist vermutlich spätestens bei der Vergrößerung der Tafel durch Anfügungen im 17. Jahrhundert²²³ verloren gegangen. Da die Neu-rahmung aus vollvergoldeten Innen- und Außenprofilen und dunklen Rahmenplatten mit goldenen Blattrankendekoren der oben gezeigten Rahmung in Abb.55 ähnelt, ist nicht auszuschließen, dass man sich aufgrund der künstlerischen Beziehung Schaffners zu Burgkmair für eine ähnliche Rahmung entschieden hat²²⁴. Der aus Rosetten, Blatt-ranken und Kandelaberbändern bestehende Golddekor ist aus der schwarzen Rahmenplatte radiert. Im Unterschied zu der oben angeführten Neu-rahmung des Schaffner-Altars ist die Ornamentierung der Rahmenplatten allerdings auf je eine Rosette in den Ecken und je eine Rosette in den Schenkelmitten begrenzt. Von letzteren laufen zur linken und rechten Seite Blatt- und Kandelaberbänder. In dieser Art des auf die Ecken und Mitten reduzierten Golddekors mit Rosetten erinnert die Neu-rahmung des *Johannesaltars* an den Rahmen des unter 3.1.2.1. gezeigten *Tierbildes mit Ginsterkatze* von Ludger tom Ring d.J. im Westfälischen Landesmuseum zu Münster (Abb.8). Unterschiede bestehen lediglich darin, dass bei dem Rahmen um das Tierbild tom Rings in umgekehrter Weise die Ecken stärker durch Blattrankenornamente betont sind als die Mitten des oberen und unteren Schenkels, die nur mit je einer Rosette verziert sind. In dieser Art der nicht durchgehenden Verzierung der Rahmenplatte gleicht die Neu-rahmung wie auch die des Tierbildes aus Münster eher den Renaissance- und Barockrahmen aus dem florentinischen Raum (PL29). Wie jedoch das unter 3.1.2.1. angeführte Beispiel aus dem Standardwerk über holländische Rahmen des 17. Jahrhunderts ebenfalls zeigt, findet man die auf Ecken und Mitten reduzierten Golddekore auch in Nord- und Mitteleuropa, wengleich sie nördlich der Alpen seltener vorkommen.

²²² **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München im Oktober 2000

²²³ vgl.: **Goldberg, Gisela**: *Burgkmair, Hans: Johannesaltar*, in: *Alte Pinakothek München*, München 1999, S.123

²²⁴ Martin Schaffner ließ sich unter anderem von den Werken Hans Burgkmairs, Hans Schäufeleins und Albrecht Dürers inspirieren. Vgl.: **Goldberg, Gisela**: *Schaffner, Martin*, in: *Alte Pinakothek München*, München 1999, S.487

Interessant ist auch, dass man mit der Rahmung die Teile der Tafel verdeckt hat, die im 17. Jahrhundert im Burgkmaierschen Stil angefügt wurden²²⁵, sodass nur die original von Burgkmair gemalten Teile aus dem 16. Jahrhundert zu sehen sind. So kann die Tafel in ihren originalen Ausmaßen präsentiert werden, ohne dass die angefügten Teile des 17. Jahrhunderts entfernt werden mussten.

Eine Parallele zu den Neurahmungen im Westfälischen Landesmuseum zu Münster lässt sich auch bei der Neurahmung des Gemäldes *Ein Steuereintnehmer mit seiner Frau* von Marinus van Reymerswaele um 1538 beobachten (Abb.57). Mit dem vergoldeten Innenprofil, der breiten, schwarzen Rahmenplatte und dem nach außen steil ansteigenden, mehrfach untergliederten und teilvergoldeten Außenprofil zeigt auch diese Rahmung eine enge Verwandtschaft zu der Neurahmung des *Tierbildes mit Ginsterkatze* von Ludger tom Ring d.J. in Münster. Auf eine Verzierung der Rahmenplatte ist hier allerdings verzichtet worden. Damit entspricht auch diese Neurahmung dem Stil der historischen Plattenrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts aus Nord- und Mitteleuropa (PL133-138). Lediglich die Ölovergoldungen auf gelbem Bolus wirken etwas matt im Vergleich zu den meist polimentvergoldeten Profilen vieler historischer Rahmen.

3.5.5. Zusammenfassung und Bewertung:

Im Gegensatz zum Saarland Museum und zum Westfälischen Landesmuseum konzentriert man sich in der Restaurierungsabteilung der Alten Pinakothek in München auf die Restaurierung der historischen Rahmensubstanz sowie auf den Ankauf historischer Rahmen für nicht authentisch gerahmte Gemälde.

Dies liegt zum einen daran, dass die Restaurierungsabteilung der Alten Pinakothek, das Dörner-Institut, nicht nur die Sammlungen von Gemälden und alten Rahmen der Alten Pinakothek betreut, sondern sämtliche Gemälde und Rahmen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. So wurden bis etwa August 2001 Gemälde und Rahmen (besonders Effner-Rahmen) der im Residenzschloss Schleißheim (Neues Schloss) untergebrachten Sammlung im Dörner-Institut restauriert²²⁶. Zudem verfügt die

²²⁵ vgl.: **Goldberg, Gisela**, 1999, S.123

²²⁶ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München

Alte Pinakothek allein bereits über eine umfangreiche Sammlung historischer Rahmen, die nicht zuletzt durch zahlreiche Ankäufe in der Vergangenheit erweitert wurde und die einer ständigen Pflege und Restaurierung bedarf.

Die unter 3.5.2. angeführten Beispiele für Restaurierungen zeigen ein sehr hohes Maß an Qualität. So können ergänzte, nachgeschnittene und neu gefasste Ornamentteile kaum von der originalen Substanz unterschieden werden.

Durch die Restaurierungen der Effner-Rahmen ist es gelungen, die Gemälde des Peter-Paul Rubens wieder in den einheitlichen Rahmungen des 18. Jahrhunderts zu präsentieren. Dies ist vor allem unter sammlungsgeschichtlichen Aspekten interessant. So vermittelt der Rubenssaal heute ein eindrucksvolles Bild der kurfürstlich-bayerischen Rahmungstradition des frühen 18. Jahrhunderts. Eine Rückführung der original zugehörigen Rahmen wäre ohnehin nicht möglich gewesen, da die meisten Originalrahmen vermutlich bereits bei der Ausstattung großer Teile der Kurfürstlichen Sammlung mit Effner-Rahmen verloren gingen.

Zwar ist das ebenfalls im Rubenssaal ausgestellte Gemälde *Der sterbende Seneca* um 1611 mit dem schlichten, schwarz gefassten holländischen Kabinettrahmen aus schmalen Wellenleisten als Innen- und Außenprofile und breiter Rahmenplatte die Epoche und die Herkunft des Gemäldes betreffend passender gerahmt als die anderen Gemälde (Abb.58), wenn auch hier die originale Zugehörigkeit des Rahmens nicht eindeutig ist. Dennoch wirkt der Wellendekorrahmen durch den starken Kontrast der dunklen Fassung zu den ansonsten ausschließlich mit vergoldeten Effner-Rahmen versehenen Gemälden ein wenig fremd zwischen den einheitlichen Rahmungen des 18. Jahrhunderts (Abb.59).

Relativ groß ist auch der Anteil von Ankäufen historischer Rahmen durch die Alte Pinakothek. Sicherlich ist man, was die Aufwendungen für Rahmenankäufe angeht, angesichts der vielen hochkarätigen Gemälde flexibler als Museen mit eher regionaler Ausrichtung. Die von der Alten Pinakothek angekauften historischen Rahmen sind sowohl in der Herkunft als auch in der Epoche zu den Gemälden passend und als historisch unumstritten korrekt anzusehen. Besonders gut gelungen ist vor allem die Rahmung der Gemälde der spanischen Abteilung, da diese ein recht breites Spektrum der spanischen Akanthusplattenrahmen des 17. Jahrhunderts zeigen,

das man anderenorts kaum zu sehen bekommt.²²⁷ Ein Besuch dieser Abteilung würde sich daher schon allein wegen der ausgestellten Rahmen lohnen²²⁸.

Einen historischen Rahmen zu finden, der nicht nur stilistisch sondern auch im Format passt, ist allerdings ein äußerst seltener Glücksfall; ganz besonders dann, wenn Gemälde und Rahmen aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert stammen, als es, wie in Kapitel 3.3.2. erwähnt, noch keine Standardgrößen für Leinwände und Rahmen gab. Daher kann man vermuten, dass auch heute noch historische Rahmen, die vor dem 18. Jahrhundert entstanden sind, an Gemäldeformate angepasst werden. Solche Anpassungen können zum Teil so geschickt durchgeführt werden, dass sie von der Vorderseite des Rahmens kaum zu erkennen sind. Ein Beispiel dafür ist die Anpassung eines spanischen Plattenrahmens des 17. Jahrhunderts an ein Gemälde von Diego de Velázquez in der National Gallery in London (Abb.61 und Kapitel 3.7.3.). Auf den Rahmenrückseiten sind solche Einschnitte in Rahmenecken oder an Rahmenschenkeln allerdings sichtbar.

Wenn man den historischen Rahmen als ein eigenständiges Kunstwerk betrachtet und wertschätzt, sind allerdings auch die geschicktesten Verkürzungen oder Erweiterungen durch Beschneidungen problematisch, da sie einen empfindlichen Eingriff in den Originalzustand bedeuten. Um so erfreulicher ist die Tatsache, dass in der Alten Pinakothek schon seit vielen

²²⁷ So enthalten selbst die umfangreichen Rahmensammlungen der F.G. Conzen GmbH und des Vergoldermeisters Karl Pfefferle keine spanischen Rahmen. Vgl.: **Brunke, Angelika**, 1996 und **Pfefferle, Karl**, Vergoldermeister und Inhaber einer Vergolder- und Rahmenwerkstatt, München im September 1997

²²⁸ In der gleichen Abteilung ist außerdem noch ein spanischer Herrera-Rahmen mit gekröpften Ecken, dunkelgrün gefasster Rahmenplatte und vergoldeten Innen- und Außenprofilen um das Gemälde *Die Entkleidung Christi (El Espolio)* um 1585-1608 von El Greco zu sehen. Da der Herrera-Stil unter Philip II. bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und damit etwas früher entstand als die Akanthusplattenrahmen, entspricht der Rahmen genau der Entstehungszeit des Gemäldes. Vgl.: **Mitchell, Paul und Roberts, Lynn**, 1996, S.81 und PL79-83

Jahren keinerlei Formatanpassungen historischer Rahmen an Gemälde durch Beschneidungen mehr vorgenommen werden²²⁹.

Nachbildungen historischer Rahmen sind in der Alten Pinakothek selten. Eine Ausnahme machen da die Neurahmungen von Altartafeln. Dies ist insofern nicht verwunderlich, als die Rahmungen von Altartafeln etwa vom 13. bis zum 16. Jahrhundert im Gegensatz zu denen profaner und für Privathäuser bestimmter Malereien normalerweise fest mit dem Bildträger verbunden waren und somit keine eigenständigen Kunstobjekte darstellten. Aus diesem Grund sind Altarrahmungen als losgelöste Objekte auch kaum auf dem Kunstmarkt zu erwerben. Hier bleibt als einzige Möglichkeit für den Ersatz fehlender Originalrahmungen nur die Nachbildung einer noch erhaltenen historischen Rahmung.

Mit der recht genauen Kopie der Originalrahmung des Altars von Joos van Cleve konnte die Tafel des Rogier van der Weyden in authentischer Weise neu gerahmt werden; wenn auch zu bedenken ist, dass das die Schaffenszeit des Rogier van der Weyden etwa fünfzig Jahre vor der des Joos van Cleve lag. Die Wirkungsstätten beider Künstler lagen allerdings nahe beieinander (Brüssel und Antwerpen). Durch das Einfügen einer weiteren Untergliederung innerhalb des vergoldeten Innenprofils wirkt die Nachbildung, die der Architektur eines Kirchenfensters erheblich näher kommt, fast schon authentischer als das historische Vorbild. Lediglich die unpatiierte Fassung verringert den Eindruck einer originalen Rahmung.

Mit der Neurahmung des Schaffner-Altars, die nach einer originalen Rahmung einer Tafel des gleichen Künstlers angefertigt wurde, hat man, wenn man von einer detailgetreuen Nachbildung der Originalrahmung ausgeht, eine unumstritten historisch korrekte Lösung gefunden. Bezeichnend ist auch, dass gerade bei dieser Nachbildung die Verzierungen der Rahmenplatte durchlaufend sind und darin ein typischeres Bild von den Renaissance-Plattenrahmen aus Nord- und Mitteleuropa vermitteln als die auf die Ecken und Mitten beschränkten Dekore vieler anderer Nachbildungen.

Nachzuvollziehen ist dann auch die Neurahmung des Burgkmair-Altars in ähnlicher Weise, da Schaffner sich offensichtlich auch am Werk Burgkmairs orientierte. Warum man allerdings in dem wieder eher florentinischen Dekor der Rahmenplatten von der Rahmung des Schaffner-Altars

²²⁹ **Engelhardt, Johannes**, Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München im Oktober 2000

abweicht, bleibt unklar. Denn aufgrund der künstlerischen Verwandtschaft und der annähernd gleichen Schaffenszeit der beiden Künstler hätte sich eine genauere Kopie der Originalrahmung des Schaffner-Altars auch für die Tafel Burgkmairs angeboten. Vielleicht wollte man auch hier ähnlich wie bei der Rahmung des *Tierbildes mit Ginsterkatze* von Ludger tom Ring d.J. im Landesmuseum zu Münster ein wenig Abwechslung in die Rahmen der Ausstellung bringen.

Während die Vergoldungen der Nachbildungen historischer Rahmen im Saarland Museum zu Saarbrücken auf den Bolus durchgerieben, getötet und künstlich verschmutzt wurden, (3.2.) beschränkte man sich im Westfälischen Landesmuseum bei der Patinierung allein auf die Tönung und das partielle Durchreiben der Vergoldungen (3.1.3.). In der Alten Pinakothek hat man dagegen bei den Nachbildungen gänzlich auf künstliche Patinierungen verzichtet. Lediglich die Ergänzungen fehlender Teile bei der Restaurierung von Ornamenten alter Rahmen wurden durch eine künstliche Patina an die Fassung der original erhaltenen Teile angeglichen. Durch das Fehlen einer Patina sind die Nachbildungen bei näherem Hinsehen als solche erkennbar. Aufgrund der Verschiedenartigkeit der ausgestellten Rahmen fallen die unpatinierten Fassungen im Gesamtbild der Ausstellungsräume allerdings kaum auf.

In bezug auf die Stellung des Bilderrahmens im Museum, zeigte sich die Alte Pinakothek bereits seit der Mitte der siebziger Jahre äußerst progressiv. Dies äußerste sich nicht nur in der Restaurierung vorhandener historischer Rahmen und in der äußerst sorgfältigen Auswahl bei Ankäufen historischer Rahmen, sondern vor allem auch darin, dass man, wie in Kapitel 1.1. erwähnt, bereits 1976 den italienischen Rahmen eine eigene Ausstellung widmete, in einer Zeit, in der man in anderen Museen erst zaghaft mit der Rückführung historischer Rahmen begann und sich erstmals seit der Nachkriegszeit Gedanken über die Präsentation der historischen Gemälde und Tafeln mit authentischen Rahmungen machte. Im Katalog der Ausstellung, der weit über die bloße Stilanalyse hinausgeht, wird deutlich, wie intensiv man sich bereits in den siebziger Jahren unter Leo Cremer in der Alten Pinakothek mit der Erforschung des Bilderrahmens beschäftigte. Der Katalog stellt den Beginn einer systematischen Erforschung des Bilderrahmens dar, an die die meisten Autoren der heute bekannten Stan-

dardwerke erst in den achtziger und neunziger Jahren anknüpfen²³⁰. So sind in anderen internationalen Gemäldegalerien von Weltgeltung erst viel später Kataloge über historische Rahmen erschienen (siehe 1.1. und Quellenverzeichnis).

Leider kann man heute, nach der Ära Leo Cremers, zumindest in bezug auf die Erforschung historischer Rahmen und die Publikation derselben offensichtlich nicht mehr an die beeindruckende Progressivität der siebziger Jahre anknüpfen. So ist der Katalog von 1976 heute leider nur noch mit etwas Glück antiquarisch zu erwerben. Außer einem Aufsatz von Helge Siefert über die Rahmen Claude-Joseph Vernets im Katalog einer Studio-Ausstellung im Jahre 1997 der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen²³¹ ist heute weder in der Alten noch in der Neuen Pinakothek zu München Literatur über die historischen Rahmen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erhältlich.

3.6. Rahmungsmaßnahmen in der Hamburger Kunsthalle: Der Ankauf eines historischen Rahmens

Aufgrund der starken Ähnlichkeiten der Rahmenpolitik der Kunsthalle Hamburg zu der der Alten Pinakothek sei hier nur ein Beispiel für eine Neurahmung aus jüngster Zeit aus der Sammlung der Hamburger Kunsthalle erwähnt, die 4.000-5.000 hochkarätige Gemälde vom 14. Jahrhundert bis zur zeitgenössischen Kunst mit dem Schwerpunkt der niederländischen Malerei beinhaltet. Wie in der Alten Pinakothek beschränkt man sich in bezug auf die Neurahmung von historischen Gemälden im wesentlichen auf den Ankauf historischer Rahmen.²³² Ein recht beeindruckendes Beispiel aus dem Jahre 1996 ist der Ankauf eines historischen Rahmens für das Gemälde *Fischerboote in einer Flussmündung* um 1655 von Jan van Goyen (1596-1656). Dabei wurde der aufwändig verzierte und vergoldete Régence-Rahmen aus Frankreich durch einen holländischen Flachrahmen

²³⁰ Eines der frühesten Standardwerke in deutscher Sprache ist das Buch *Alte Bilderrahmen: Epochen-Typen-Material* von **Claus Grimm**, das 1978 erschienen ist.

²³¹ vgl.: **Siefert, Helge**: *Die Rahmung der Bilder*, in: *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, Studio-Ausstellung vom 10 April – 06. Juli 1997 der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1997

²³² **Roskamp, Hyma**, leitende Restauratorin der Hamburger Kunsthalle, Hamburg im Januar 2001

aus Obstbaum- und Ebenholz mit schwarzer, polierter Fassung ersetzt (Abb.60)²³³. Ein ähnliches Profil mit flacher Kehlung wie das der Neurahmung findet man auch im Katalog unter PR408. Diese recht schlichte Art der Rahmung war vor allem in den protestantischen Niederlanden des 17. Jahrhunderts sehr populär und ist in bezug auf eine historisch korrekte Rahmung eine eindeutige Verbesserung im Vergleich zur Vorgängerrahmung (Abb.60, rechts).

Mehr noch als in der Alten Pinakothek zu München hat man in den letzten Jahren auf diese Art der Neurahmung historischer Gemälde zurückgegriffen. Während die meisten Ankäufe historischer Rahmen in der Alten Pinakothek zu München schon länger zurückliegen (besonders viele Einkäufe in den siebziger Jahren), hat die Hamburger Kunsthalle noch in den letzten drei Jahren etwa 30-40 historische Rahmen erworben²³⁴.

Sechs der Neuerwerbungen und Neurahmungen der letzten Jahre (darunter auch oben gezeigte) werden auch in dem Katalog *Alte Rahmen – neue Sicht* zur gleichnamigen Ausstellung der Hamburger Kunsthalle im Jahre 2000 der Öffentlichkeit vorgestellt. Ob die Formate der zugekauften Rahmen an die der Gemälde angepasst werden mussten, erfährt man allerdings nicht.²³⁵ Den hier angeführten Flachrahmen aus Holland hat man offensichtlich durch eine schmale, vergoldete Einlage an das etwas kleinere Format des Gemäldes angeglichen. Wie der Restaurator der Alten Pinakothek versichert jedoch auch die Restauratorin der Hamburger Kunsthalle, dass keine historischen Rahmen durch Beschneidungen an andere Bildformate angepasst werden. Die historischen Rahmen werden dagegen so ausgesucht, dass sie auch im Format etwa mit den Gemälden übereinstimmen. Nicht zuletzt kämen dadurch etwa 95 % der in Auktionskatalogen oder bei Rahmenhändlern gefundenen Rahmen, die zwar in Epoche und Stil zu den jeweiligen Gemälden passen, nicht für den Ankauf in Frage.²³⁶

²³³ vgl.: **Görgen, Annabelle:** *Jan van Goyen (1596-1656): Fischerboote in einer Flussmündung*, in: *Alte Rahmen – Neue Sicht*, Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 30. April – 30. Juli 2000, Hamburg 2000 (keine Seitenzählung)

²³⁴ **Roskamp, Hyma**, leitende Restauratorin der Hamburger Kunsthalle, Hamburg im Januar 2001

²³⁵ vgl.: **Alte Rahmen – Neue Sicht:** Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 30. April – 30. Juli 2000, Hamburg 2000 (keine Seitenzählung)

²³⁶ **Roskamp, Hyma**, leitende Restauratorin der Hamburger Kunsthalle, Hamburg im Januar 2001

3.7. Rahmungsmaßnahmen der National Gallery in London:

Die Sammlung der National Gallery wurde im Jahre 1824 mit dem Ankauf von 38 Gemälden durch den englischen Staat gegründet. Seit der Fertigstellung des klassizistischen Gebäudes am Trafalgar Square im Jahre 1838, das nach Entwürfen des Architekten William Wilkins aus Norwich (1778-1839) errichtet wurde, ist die Sammlung dort untergebracht.²³⁷ Sie umfasst heute über 6.500 Gemälde²³⁸ europäischer Meister von 1250 bis um 1900 von internationaler Bedeutung. Neben italienischen Meistern der Renaissance und des Barock wie Duccio di Buoninsegna, Paolo Uccello, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini, Tiziano und Paolo Veronese findet man Werke holländischer und flämischer Maler des 15. bis 17. Jahrhunderts wie etwa von Jan van Eyck, Pieter Brueghel d.Ä., Hans Holbein d.J., Rembrandt van Rijn und Peter Paul Rubens sowie Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts aus Deutschland; darunter unter anderem Lucas Cranach, Stephan Lochner und Albrecht Dürer. Hinzu kommen noch französische und spanische Gemälde aus dem 17. Jahrhundert; unter anderem von Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Francisco de Zurbarán und Diego Velázquez sowie englische und italienische Meister aus dem 18. und 19. Jahrhundert wie John Constable und Giovanni Antonio Canal (genannt il Canaletto) und Francesco Guardi. Die Besucherzahl lag für das Jahr zwischen April 1999 und März 2000 bei etwa 5.000.000²³⁹. Der Träger des Museums ist der britische Staat; der Eintritt für die Dauerausstellung ist frei. Einzelne Projekte wie aufwändige Restaurierungen oder Zukäufe werden unter anderem mit den Einnahmen von Sonderausstellungen und mit der Unterstützung durch private Sponsoren finanziert. Letztere werden in Monats- und Jahresberichten sowie auf Hinweistafeln zu einzelnen Gemälden oder Rahmen erwähnt.

²³⁷ vgl.: **Pearcy, Katherine:** *London*, deutsche Ausgabe, London 1984, S.33

²³⁸ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella,** Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²³⁹ vgl.: **National Gallery, London:** *The National Gallery Review: April 1999 – March 2000*, London 2000, S.7

3.7.1. Voraussetzungen

Auch in der National Gallery wurden in den fünfziger Jahren einige alte Rahmen durch einfache Holzleisten ersetzt. Einen regelrechten „Rahmensturm“²⁴⁰ hat es allerdings nicht gegeben und die Rückführung der damals ausgetauschten und in die Magazine des Museums gebrachten alten Rahmen ist schon seit vielen Jahren abgeschlossen.

Zukäufe historischer Rahmen für Gemälde mit unpassenden Rahmungen konnten in den letzten Jahren besonders mit Hilfe privater Sponsoren durchgeführt werden. Bezogen werden diese Rahmen vor allem von den Auktionshäusern Sotheby's, Christie's und Bonhams sowie von den Rahmenhändlern Paul Mitchell und Arnold Wiggins in London. Ein Beispiel für einen mit finanzieller Unterstützung eines privaten Sponsors erworbenen Rahmen ist der spanische Plattenrahmen des 17. Jahrhunderts um die *Toilette der Venus*, um 1647-51 (Abb.61) von Diego Velázquez. Unter der Bezeichnung des Gemäldes auf einem Hinweisschild rechts des Bildes findet man auch eine kurze Notiz zum Rahmen und zu dessen Stifter:

*The 17th-century Spanish frame is similar in type to the one which was on the picture in 1651 shortly after Velázquez painted it. It has been donated by Dr. and Mrs Alan Horan.*²⁴¹

Das Museum besitzt eine eigene Rahmungsabteilung (Framing Department), in der drei fest angestellte Restauratoren tätig sind. Eine Teilzeitkraft ist mit der Erfassung der Rahmenbestände beauftragt. Die Rahmenabteilung verfügt über einen eigenen Etat, der zu einem großen Teil aus Spenden privater Sponsoren gespeist wird. Neben der Restaurierung von alten Rahmen und dem Erarbeiten von Vorschlägen für Neuankäufe historischer Rahmen stellt das Framing Department auch hochwertige Kopien für eine möglichst authentische Präsentation der Alten Meister her. Dabei wird zunächst eine Zeichnung des Profils und der Ornamente in der Frontalansicht und in perspektivischer Sicht angefertigt. Nach dem Einverständnis des jeweiligen Kurators einer bestimmten Abteilung wird ein Musterwinkel mit geschnitzten Ornamenten und endgültiger Fassung her-

²⁴⁰ **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im Oktober 2000

²⁴¹ Bezeichnung des Rahmens auf der Tafel rechts neben dem Gemälde *Die Toilette der Venus* von Diego Velázquez in der **National Gallery**, London, März 2001

gestellt. Erst wenn auch dieser vom Kurator akzeptiert wurde, beginnt man mit der Herstellung des Neurahmens.²⁴² Etwa fünf bis sechs Kopien historischer Rahmen sind innerhalb des Jahres 2000 angefertigt worden²⁴³. Auf die Nachbildung historischer Rahmen greift man allerdings erst dann zurück, wenn für ein Gemälde kein passender historischer Rahmen gefunden werden kann. Bevor man jedoch durch Beschneidungen das Format eines historischen Rahmens an das eines Gemäldes anpasst, wird eine hochwertige Kopie des alten Rahmens angefertigt; es sei denn, der historische Rahmen hat schon in früherer Zeit Beschneidungen erfahren.²⁴⁴

3.7.2. Historisierende Rahmen:

Ähnlich wie bei den Neurahmungen durch Nachbildungen historischer Rahmen im Westfälischen Landesmuseum zu Münster bilden vor allem Plattenrahmen der Renaissance und des Barock einen Schwerpunkt bei den historischen Vorbildern. Neben deutschen und holländischen Bildtafeln der Renaissance findet man auch Neurahmungen um italienische Tafelgemälde sowie um ein Gemälde des spanischen Barock.

3.7.2.1. Historisierende Rahmen im Stil der deutschen und holländischen Plattenrahmen der Renaissance

Aus den sechziger Jahren stammt die Neurahmung der Tafel *Die Heiligen Christina und Ottilia* (Abb.62), um 1506 von Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553).²⁴⁵ Das Profil des Rahmens besteht aus einem schmalen, flachen Rundstab an der Innenkante, einer Rahmenplatte und einer steil nach außen ansteigenden Schräge mit glattem Absatz als Außenkante. Das rotbraune Holz des Rahmens ist naturbelassen und nicht gefasst. Die Neu-

²⁴² **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²⁴³ **England, John**, Restaurator der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²⁴⁴ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²⁴⁵ ebd.

rahmung unterscheidet sich in dem einfachen, grob gegliederten Profil deutlich von den feinen, scharfkantigen Profilen der historischen Renaissance-Plattenrahmen aus Holland und Deutschland (PL133-142). Auch die Rahmenplatte ist im Vergleich zu den historischen Rahmen zu schmal. Der natürliche mattbraune Ton des Holzes ist ebenfalls eher untypisch für die Plattenrahmen aus der Epoche der Tafel. Wie im Katalog zu sehen ist, sind die Außen- und Innenprofile der Renaissance-Rahmen voll- oder teilvergoldet und die Rahmenplatten dunkel beziehungsweise schwarz gefasst.

Wesentlich näher an historischen Rahmenformen orientiert sich dagegen die Neurahmung der Tafel *Das Ende der Silberzeit*, um 1530, ebenfalls von Lucas Cranach d.Ä. (Abb.63).²⁴⁶ Das erheblich breiter angelegte und feiner untergliederte Profil der Neurahmung aus von innen nach außen schmaler Kehle, Absatz, breiter, nach außen ansteigender Schräge, Absatz, schmalem Halbrundstab, breiter Rahmenplatte, Absatz, steil nach außen ansteigendem Karnies, Absatz und schmalem Vierkantstab ist mit dem im Katalog unter PL138 abgebildeten Plattenrahmen fast identisch. Die schmale Kehle des Innenprofils ist vergoldet. Die Schräge und die Rahmenplatte sind mit leicht rötlichem Wurzelholzfurnier belegt. Dadurch hat die Fassung der Nachbildung eine ähnliche Wirkung wie die Schildpattfassungen der Kabinettrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts aus Flandern, Süddeutschland und den Alpenländern (PL152,153,155-158). Da Schildpatt aus Gründen des Artenschutzes heute kaum noch verwendet wird²⁴⁷, ist Wurzelholz aufgrund der sehr ähnlichen Struktur für die Nachahmung von Kabinettrahmen durchaus eine Alternative.

Eine ebenfalls recht originalgetreue Nachbildung ist der Rahmen um die Tafel *Jean de Dinteville und Georges de Selve (Die beiden Gesandten)*, datiert 1533 (Abb.64), von Hans Holbein d.J. (1497/98-1543)²⁴⁸. Das reich untergliederte Profil des schwarz gefassten Rahmens setzt sich von innen

²⁴⁶ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²⁴⁷ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

²⁴⁸ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

nach außen aus einem schmalen Absatz, einem vergoldeten Halbrundstab, einer schmalen, nach außen ansteigenden Schräge, einer breiten Rahmenplatte, einem Absatz, einer steil nach außen ansteigenden Kehle, einem Absatz und einem schmalen Vierkantstab zusammen. In der reichhaltigen Untergliederung des Profils, der schwarzen Fassung und einer äußerst zurückhaltenden und auf den Halbrundstab des Innenprofils begrenzten Vergoldung ähnelt der Rahmen den historischen Plattenrahmen der Renaissance und des Barock aus Deutschland und Holland (PL133-138). Ein steil nach außen ansteigender Karnies an Stelle einer Kehle am Außenprofil der Nachbildung wäre allerdings der für die historischen Rahmen aus Holland und Deutschland typischen Form der Außenprofile näher gekommen. Möglicherweise hat man sich bei der Rahmung des Gemäldes aber auch an den englischen Plattenrahmen der Renaissance und des Barock, den sogenannten Tudor-Rahmen orientiert. Dies wäre insofern nachzuvollziehen, als der aus Augsburg stammende Künstler seit 1532 in London weilte und das Bildnis des französischen Gesandten am englischen Hofe Dinteville (links) und des späteren Bischofs von Lavaur George de Selve (rechts) wahrscheinlich auch in England entstand²⁴⁹. Aber auch die Profile der ebenfalls dunkel gefassten Tudor-Rahmen mit Teilvergoldungen unterscheiden sich kaum von denen aus Holland und Deutschland. Auch hier wird die Form der Außenprofile meist durch einen steil ansteigenden Karnies und nicht durch eine Kehle bestimmt (PL171-173). Anstelle der sonst häufig etwas glänzenden, tiefschwarzen Fassungen der historischen Rahmen (besonders der holländischen), hat man sich bei der Neurahmung aus Eichenholz für eine anthrazitfarbene, matte Fassung des recht breiten Profils entschieden, um zu vermeiden, dass eine zu kräftig und dunkel gefasste Leiste das Gemalte dominiert und die Dargestellten mit ihren überwiegend schwarzen Gewändern in den Hintergrund treten lässt²⁵⁰.

Die Neurahmung der Tafel *Christus nimmt Abschied von seiner Mutter*, gemalt nach 1520 von Wolf Huber²⁵¹ entspricht in Profil und Fassung exakt der oben beschriebenen um die Tafel von Holbein (Abb.65). Da die mit Öl bemalte Tafel aus Tannenholz sich im Laufe der Jahrhunderte verzogen hat und heute eine starke konvexe Wölbung aufweist, hat man sich

²⁴⁹ vgl.: **Thieme-Becker**, Band 17/18, S.349

²⁵⁰ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery,
London im März 2001

²⁵¹ ebd.

für eine Schattenfugenkonstruktion des historisierenden Rahmens entschieden, in der die Tafel durch Metallklammern an den Ober- und Unterkanten gehalten wird. Dadurch sollte verhindert werden, dass die Rahmung einen Schlagschatten auf die Teile der Tafel wirft, die aufgrund der Wölbung einen relativ großen Abstand zu dem Rahmenfalz einer herkömmlichen Rahmenkonstruktion gehabt hätten.

Wie sehr ein solcher Schlagschatten die Wirkung einer Tafel stören kann, beweist die stark gewölbte Tafel *Das letzte Abendmahl*, um 1480 (Abb.69) von Ercole de Roberti. Der durch den höher stehenden Falz der Neurahmung²⁵² entstehende Schatten verdeckt die fein gemalte Struktur des Architravs an der oberen Kante der Tafel fast völlig. Wie das Beispiel der Tafel von Wolf Huber zeigt, bleibt ein solch negativer Effekt durch die Schattenfugenkonstruktion der Neurahmung aus. Allerdings ist die Neurahmung durch die moderne Konstruktion auch von Laien als solche zu erkennen. Weder das historisierende Profil noch die dezente schwarze Abtönung der Zwischenräume zwischen Tafel und Rahmenprofil sowie der vier Metallklammern an den Kanten der Tafel können den Charakter einer modernen Rahmung verbergen.

Eine Neurahmung in Form eines Altarrahmens mit Andeutungen architektonischer Fragmente wurde für die Tafel *Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen*, um 1475, zugeschrieben Michael Pacher, angefertigt (Abb.66)²⁵³. Der Rahmen setzt sich aus einer schmalen, nach außen ansteigenden Kehle, einem Viertelrundstab, einem an den Seitenschenkeln zu schmalen Säulen stilisierten Halbrundstab, einem weiteren Halbrundstab, einer breiten, glatten Hohlkehle und einem Absatz zusammen. Die stilisierten Kapitelle und Basen der Säulen an den Seitenschenkeln werden lediglich durch dezente Einkerbungen am oberen und unteren Ende des innen liegenden Halbrundstabs angedeutet. Eine weitere architektonische Anlehnung ist der etwas vorgelagerte und in die Hohlkehle des unteren Schenkels gelegte gotisierende Vierpassfries, der für die stilisierten Säulen eine Art Sockel bildet. Die Neurahmung ist ein Kompromiss zwischen den Kuratoren, die eine schlichte Rahmung auf der Basis eines Hohlkehlenprofils favorisierten und den Restauratorinnen, die eine architektonische

²⁵² ebd.

²⁵³ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

Rahmung mit spitzem Giebel und gotischen Fialen bevorzugt hätten.²⁵⁴ Die Kombination aus Fragmenten der gotischen Architektur und dem für die klassizistischen Rahmen des 19. Jahrhunderts typischen Hohlkehlenprofil lässt zunächst an die neugotischen Rahmen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts denken, die unter 2.2.1.1. beschrieben wurden (Fig.6-8). Tatsächlich findet man solche Hohlkehlenprofile aber auch bei Altarrahmungen. Die Rahmung des Altars *Der Tod Mariae* von Joos van Cleve in der Alten Pinakothek in München (Abb.53) ist ein Beispiel dafür. Im Unterschied zu dem hier gezeigten Rahmen ist bei der Rahmung des Altars von Joos van Cleve allerdings die Hohlkehle ein Teil des eingetieften Innenprofils; eine Besonderheit, die gelegentlich auch bei den Van-Eyck-Rahmen des 14. und 15. Jahrhunderts vorkommt (PL130,131). Auch jene durch Einkerbungen säulenartig stilisierten Rundstäbe kann man in fast identischer Form bei einigen Rahmungen aus dem späten 14., dem 15. und dem frühen 16. Jahrhundert beobachten; so bei der Originalrahmung des *Monforte-Altars*, um 1470-75 von Hugo van der Goes (Abb.67). An Stelle einer glatten Hohlkehle ist die Rahmung der Tafel des Hugo van der Goes allerdings feiner profiliert und mündet am unteren Schenkel in einem für die damalige Zeit typischen Wasserschlag.

Ähnlich einfache Hohlkehlenprofile wie das der Neurahmung findet man bei Originalrahmungen spätgotischer Altartafeln aus Südtirol²⁵⁵. Da Michael Pacher aus Südtirol stammte (vermutlich Neustift bei Brixen), ist die Wahl gerade dieses Hohlkehlenprofils absolut passend. So kann das Hohlkehlenprofil mit Rundstäben sogar als Originalrahmung eines Altars aus der Werkstatt Pachlers nachgewiesen werden. Dabei handelt es sich um die Umrahmung der unteren Darstellung des rechten Seitenflügels des Altars von Sankt Wolfgang in Oberösterreich von 1471-81 mit den Darstellungen der *Hochzeit zu Kanaa* und der *Ehebrecherin vor Christus* (Abb.68). Die marmorierte Hohlkehle ist mit sich an den Enden durchdringenden Rundstäben verziert. Die auf den ersten Blick neugotisch erscheinende Synthese aus Hohlkehlenprofil und gotischen Architekturfragmenten erweist sich daher bei der Neurahmung der hier gezeigten Pacher-Tafel als sehr authentisch. Lediglich für den vorgelagerten Vierpassfries am unteren Rahmenschenkel kann im Zusammenhang mit dieser Kombination kein Nachweis erbracht werden. Ein einfacher Wasserschlag am unteren Rahmenschenkel (wie auch bei dem Altar von Sankt Wolfgang) wäre sicherlich typischer für die Rahmungen jener Zeit gewesen.

²⁵⁴ ebd.

²⁵⁵ vgl.: **Grimm, Claus**, 1886, S.52

3.7.2.2. Historisierende Rahmen im Stil der italienischen Renaissance- und der spanischen Barock-Plattenrahmen

Als Vorbild für die Neurahmung der Tafel *Das letzte Abendmahl*, um 1480 von Ercole de Roberti²⁵⁶ könnten die für die Van-Eyck-Rahmen typischen Profile gedient haben (Abb.69). So besteht das eingetiefte Innenprofil aus einem breiten, recht steil ansteigenden Karnies, der in einen Halbrundstab übergeht. Daran schließt sich eine schmale Rahmenplatte ohne Außenprofil an. Auch die stellenweise auf den roten Bolus durchgeriebene Vergoldung verleiht der Neurahmung eine marmorähnliche Struktur. Fast identische Profile wie das der Nachbildung sind im Katalog unter PL127-131 abgebildet. Um allerdings vollständig der Art der Van-Eyck-Rahmen zu entsprechen, hätte man die Rahmenplatte marmorieren oder mit einer steinartigen Struktur versehen oder zumindest schwarz fassen müssen, statt die gesamte Rahmenfläche zu vergolden. Abgesehen davon ist die Verwendung eines für die Van-Eyck-Rahmen typischen Profils für die Neurahmung einer italienischen Tafel zwar in der Epoche zum Bild passend, in der Herkunft allerdings untypisch zum Gemalten.

Ein weiteres Problem ist, wie unter 3.7.2.1. erläutert, dass sich die Neurahmung nicht der konvexen Wölbung der Tafel anpasst, sodass sie einen breiten Schlagschatten auf die obere Kante der Tafel wirft. Dadurch wird die fein gemalte Struktur des Architravs fast vollständig verdeckt. Eine mögliche Lösung wäre die konkave Einkerbung des Rahmenfalzes an den Seitenschenkeln, so weit dies möglich ist. Dadurch würden Ober- und Unterkante näher an die obere und untere Innenkante des Rahmens gebracht und der Schlagschatten vermindert. Ähnlich ist man bei der Neurahmung der ebenfalls konvex gewölbten Tafel mit dem *Fischstilleben* von Alexander Adriaenssen im Westfälischen Landesmuseum in Münster vorgegangen (Kapitel 3.1.2.2.).

Eine optimale Lösung dieses Problems hat man bei der Rahmung der ebenfalls konvex gewölbten Tafel *Die Beweinung Christi*, um 1515 von Francesco Francia (um 1450-1517) gefunden (Abb.70). Die Neurahmung wurde so der Wölbung der Tafel angepasst, dass der Eindruck entsteht, die Rahmung hätte sich mit der Tafel verändert. Die Innenkanten der Rah-

²⁵⁶ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

mung liegen trotz recht starker Wölbung der Tafel an allen Stellen gleich eng auf den Kanten der Tafel auf.

Das Profil aus nach außen ansteigendem Karnies, Halbrundstab, Absatz, recht schmaler Rahmenplatte, Halbrundstab, Absatz und schmaler, nach außen abfallender Kehle ähnelt den Profilen der frühen florentinischen Plattenrahmen des 14. und 15. Jahrhunderts, die auch in etwa der Entstehungszeit der Tafel entsprechen (PL30,31). Allerdings waren die Platten dieser Rahmen normalerweise polychrom gefasst (meist rot und blau) und mit aus der farbigen Fassung radierten Goldornamenten versehen; lediglich Außen- und Innenprofile sind bei diesen frühen Plattenrahmen ganz vergoldet. Vollständig vergoldete Rahmen findet man dagegen eher in der Epoche des Barock im 16. und besonders im 17. Jahrhundert (PL64). Vor allem die römischen Galerierahmen des 17. Jahrhunderts waren bei vollkommen unverzierten Rahmenplatten vollständig vergoldet. Da Francesco Francia aus Bologna kam, ist eine Nähe zur Kunst Roms und Mittelitaliens denkbar. Außerdem findet man in Bologna und in der Emilia ebenfalls vollständig vergoldete Rahmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Rahmenplatten der Rahmen aus der Emilia waren aber meist breiter und mit geschnitzten oder punzierten Dekoren versehen (PL16,17). Auch die Nähe Francias zum Goldschmiedehandwerk, das der Künstler von einem französischen Goldschmied erlernte und sein Leben lang neben der Malerei praktizierte, könnte die Entscheidung für eine reine Goldfassung für die kleinformatige Tafel erklären. Für das frühe 16. Jahrhundert, der Entstehungszeit der Tafel, sind diese reinen Goldfassungen aus dem Barock aber eher untypisch. Die durch die komplizierte Anpassung des Rahmens an die Wölbung der Tafel erreichte Einheit von Bild und Rahmen wird zudem dadurch beeinträchtigt, dass die Goldfassung weder getönt noch patiniert ist. Dadurch wirkt der Rahmen recht neu und beinahe wie ein Fremdkörper zu der Malerei des frühen 16. Jahrhunderts.

Eine ebenfalls vollvergoldete Neurahmung umfasst die Tafel *Die Anbetung der drei heiligen Könige*,²⁵⁷ vermutlich in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts von Bramantino²⁵⁸ gemalt (Abb.71). Das Profil des Rah-

²⁵⁷ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²⁵⁸ Auf dem Schild neben der Tafel ist lediglich *Bramantino (active 1490; died 1530)* angegeben. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine Arbeit des nachweislich ab 1490 in Mailand und spätestens ab 1508 auch

mens besteht aus einer breiten Rahmenplatte, die von stark betonten Innen- und Außenkanten eingefasst wird. Das mehrfach abgestufte Außenprofil steigt steil nach außen an. Damit entspricht die Nachbildung im Profil den historischen Plattenrahmen aus dem Florentinischen und in der sehr breiten Rahmenplatte besonders denen aus dem Emilianischen Raum (vor allem PL29,31-33 und PL16,24). Das Fehlen jeglichen Dekors und die Mattvergoldung der gesamten Rahmenfläche auf rotem Bolus lässt dagegen wie die oben gezeigte Neurahmung der Tafel von Francesco Francia an den Römischen Galerie-Rahmen des 17. Jahrhunderts denken. In Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei dem Künstler um Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, handeln könnte, der auch in Rom tätig war, würde die Neurahmung zur eventuellen Herkunft der Tafel passen. Dies ist allerdings äußerst vage, da die Tafel, wenn es sich tatsächlich, wie im Museum ausgeschildert, um ein Frühwerk aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert handelt, aus Mailand stammen müsste, da Bramantino mindestens bis 1503 in Mailand tätig war²⁵⁹. Außerdem war der vollvergoldete Römische Galerierahmen ohne Dekor erst ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts in Mittelitalien verbreitet, so dass der Rahmen auch zeitlich nicht mit der gut einhundert Jahre früher entstandenen Tafel übereinstimmt. Vielleicht hätte man in diesem Fall dem Wunsch der Restauratorinnen stattgeben sollen, die die Rahmenplatte gerne mit punzierten Blattrankenmotiven verziert hätten²⁶⁰. Solche ganzvergoldeten Plattenrahmen mit wie bei der Neurahmung stark betonten Innen- und Außenprofilen und sehr breiten und punzierten Rahmenplatten findet man nämlich schon seit dem 16. Jahrhundert in der Region um Bologna und in der Emilia (PL16).

in Rom tätigen Künstlers Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, der sich unter anderem von der Malerei Leonardo da Vincis und von der lombardischen Kunst inspirieren ließ. Bei Thieme-Becker wird auch eine kleine Tafel der Anbetung der Könige erwähnt, die um 1500 datiert wird. Nachdem Leonardo und Bramante Mailand im Jahre 1499 verließen, wurden Bramantino dort zahlreiche Aufträge erteilt, die zum Teil erst nach 1503 ausgeführt wurden. Als Sterbedatum wird bei Thieme-Becker allerdings das Jahr 1536 angegeben. Vgl.: **Thieme-Becker**, Band 3/4, S.519/520

²⁵⁹ vgl.: **Thieme-Becker**, Band 3/4, S.519/520

²⁶⁰ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

Das Bildnis *Philips IV. von Spanien in einem braun-silbernen Gewand*, um 1631/32 von Diego de Velázquez (1599-1660) ist mit einer Nachbildung der spanischen Akanthusplattenrahmen des 17. Jahrhunderts versehen worden (Abb.72). Das Profil der Nachbildung setzt sich aus einer schmalen Kehle, einem Halbrundstab mit in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden, je eine Perle umfassenden, cabochonartigen Einkerbungen und einem schmalen Astragalstab als Innenprofil, einer flachen, in eine Rahmenplatte übergehenden Kehle und einem eingetieften Eierstab als Außenprofil zusammen. Die Rahmenplatten sind in den Ecken und in den Mitten der beiden Seitenschenkel mit geschnitzten Akanthusranken und Voluten versehen. Die Kehle und der schmale Astragalstab des Innenprofils sowie die geschnitzten Dekore der Rahmenplatten und die eingetieften Außenprofile sind vergoldet; der Rest des Rahmens ist schwarz gefasst. Sowohl im Profil als auch im Dekor und in der Fassung ist die Nachbildung eine recht originalgetreue Kopie des historischen Rahmens um das *Bildnis des Erzbischofs Fernando de Valdés*, das um 1640-45 ebenfalls von Velázquez gemalt wurde (Abb.73). Unterschiede bestehen lediglich in der Fortlassung der Mittelverzierungen des oberen und unteren Schenkels und in der Hinzufügung des schmalen Astragalstabs bei der Nachbildung. Die Fassung der Kopie weicht von dem historischen Original nur in der Beschränkung der Vergoldung des Innenprofils auf die schmale Kehle und den Astragalstab des Innenprofils ab; der Halbrundstab mit den Cabochon-Einkerbungen bleibt dagegen schwarz. Die Eck- und Mittelverzierungen der Rahmenplatten sind im Vergleich zu den historischen Vorbildern aus Spanien ein wenig zu fein geschnitzt und wirken weniger pastos, grob und schwungvoll als die für die spanischen Barockrahmen typischen Verzierungen (PL92,95-97). Die feinen und überaus kunstvollen Schnitzereien der Rahmenplatten der Neurahmung erinnern dagegen ein wenig an die Dekore italienischer Rahmen. Insgesamt trifft die Neurahmung den Charakter der spanischen Akanthusplattenrahmen des 17. Jahrhunderts jedoch recht genau. Die Wahl eines solchen Akanthusplattenrahmens als Vorbild für die Neurahmung zu dem Bildnis Philips IV. erweist sich sowohl in der Epoche als auch in der Herkunft als historisch korrekt.

3.7.2.3. Geplante Neurahmungen mit historisierenden Rahmen

Für die nähere Zukunft ist eine Neurahmung der Landschafts- und Venedigveduten der italienischen Künstler Giovanni Antonio Canal, genannt

Canaletto, und Francesco Guardi geplant.²⁶¹ Die Gemälde befinden sich wie die hier gezeigte Ansicht des *Eton College*, um 1754 von Canaletto (Abb.74) bisher in französischen Barockrahmen in den Stilen Louis XIV und Louis XV. Diese sollen durch sogenannte Canaletto-Rahmen (PR268-271) ersetzt werden, mit denen man im 18. Jahrhundert besonders in Venedig Veduten der Stadt, vorzugsweise die Canalettos aber auch die anderer Künstler, gerahmt hat. Diese Rahmenform war auch in England im 18. Jahrhundert unter der Bezeichnung Panel oder Lely Frame sehr verbreitet (PR416-418). Daher bietet sich der Canaletto-Rahmen, sowohl die Epoche als auch die Herkunft und die Inhalte der Gemälde betreffend, am ehesten für eine Neurahmung an, wie auch die Computersimulation in Abb.74 zeigt.

In Zukunft sollen zudem noch einige übriggebliebene historisierende Rahmen aus dem 19. Jahrhundert und Rahmen von Sammlern und Kunsthändlern durch zur Epoche und zur Herkunft der Gemälde passende Rahmen ersetzt werden.²⁶² So hat man, wie unter 2.1. bereits erwähnt, im 19. Jahrhundert in der National Gallery viele italienische Tafelbilder der Renaissance mit historisierenden Tabernakelrahmen des 15. und 16. Jahrhunderts versehen, die zwar den historischen Vorbildern des 16. Jahrhunderts sehr nahe kommen, aber recht uniform sind und nicht ganz an die Qualität der historischen Vorbilder heranreichen können (Abb.75/76). Wie das in Kapitel 2.1. bereits angeführte Zitat aus dem Museumsbericht von 1912 von Wilhelm von Bode belegt, beklagte dieser die oft nicht befriedigende Qualität von Nachbildungen historischer Rahmen und nennt dabei unter anderem auch die Kopien in der National Gallery²⁶³.

So beschränkte man sich bei der Rahmung der italienischen Tafeln offensichtlich auf die Nachbildung der florentinischen Tabernakelrahmen der Renaissance. Typisch für diese Rahmen ist die Verzierung der Pilasterschäfte und der Architrave mit fein geschnitzten, vergoldeten Blattranken, Palmetten und Kandelaberbändern auf dunkelgrünem Grund (A486,487). Die Nachbildungen sind allerdings meist nicht ganz so fein dekoriert wie die historischen Rahmen und unterscheiden sich von diesen zudem durch

²⁶¹ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²⁶² ebd.

²⁶³ vgl.: **von Bode, Wilhelm**, 1912, S.210

die etwas zu mächtig geratenen Sockelzonen und Architrave. Beispiele dafür findet man um die Tafeln *Madonna mit den Heiligen Dominic und Katharina von Siena*, um 1500-1505 (Abb.75) von Benvenuto Tisi da Garofalo und *Die Jungfrau der Felsen*, um 1508 (Abb.76) von Leonardo da Vinci sowie *Die Jungfrau mit Kind und den Heiligen Jerome und Dominik*, um 1485 von Filippino Lippi und *Maria mit Kind und dem Heiligen Nicolas von Bari* aus dem Jahre 1505 von Raffaello Sanzio.

Ob man allerdings die historisierenden Rahmen vollständig durch exaktere und passendere Rahmungen ersetzt, ist noch nicht entschieden. In zunehmendem Maße erkennt man heute auch in den Museen den historischen Wert eben dieser Historismusrahmen des 19. Jahrhunderts. In der National Gallery äußert sich dies unter anderem in der Rückführung des neugotischen Rahmens um das *Vermählungsbild des Giovanni Arnolfini* von Jan van Eyck (Abb.77)²⁶⁴. Zur Diskussion für die Rahmung der Tafel standen zwei Nachbildungen aus dem 20. Jahrhundert und dieser neugotische Rahmen, mit dem das Gemälde nachweislich im 19. ausgestellt wurde. Da von der Originalrahmung nichts bekannt ist, hat man sich für die Präsentationsart des 19. Jahrhunderts entschieden, um damit zumindest die historisch ebenfalls interessanten Rahmenstile des 19. Jahrhunderts zu dokumentieren.²⁶⁵ Der Rahmen ist ein für die Epoche der Neugotik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts typisches Gemisch aus der Tektonik eines Renaissance-Tabernakelrahmens und gotischen Architekturfragmenten (Kapitel 2.2.1.1.). An die Stelle der sonst üblichen Pilaster treten fein geschnitzte gotische Fialen. Die Sockelzone wird durch einen für Altarahmungen und für einen Großteil der Van-Eyck-Rahmen (PL130,131) typischen Wasserschlag ersetzt. Um darauf hinzuweisen, dass es sich bei diesem Rahmen nicht um die Originalrahmung sondern um einen neugotischen Rahmen des 19. Jahrhunderts handelt, hat man auf dem Hinweisschild neben der Tafel auch eine Notiz zum Rahmen angefügt:

*The gothic oak revival style frame was used to exhibit the picture during the 19th century.*²⁶⁶

²⁶⁴ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²⁶⁵ ebd.

²⁶⁶ Hinweisschild links neben dem *Arnolfini-Portrait* von Jan van Eyck in der **National Gallery**, London, März 2001

Sicherlich hätte für die Rahmung der Tafel die Nachbildung eines Van-Eyck-Rahmens nahe gelegen. Der neugotische Rahmen ist jedoch eine interessante Variante, die mit dem Hinweis auf dem Museumsschild den Besucher zusätzlich über die Epoche des Historismus informiert.

3.7.3. Ankäufe historischer Rahmen

Als Beispiele für Ankäufe historischer Rahmen können ein Plattenrahmen im Stil der Renaissance sowie ein Plattenrahmen im Stil des Barock angeführt werden.

Der in 3.1.2.1. bereits erwähnte Rahmen um das Gemälde *Eine Frau mit einem Eichhörnchen und einem Star* um 1526-28 von Hans Holbein d.J. wurde von dem Londoner Rahmenhändler Paul Mitchell bezogen (Abb.78).²⁶⁷ Der Eichenholzrahmen zeigt das für die mitteleuropäischen und englischen Plattenrahmen der Renaissance typische, fein untergliederte Profil aus schmaler Innenkante, breiter Rahmenplatte und in mehreren Stufen steil nach außen ansteigender Außenkante (PL133-138 und PL171-173). Die originale dunkle Fassung ist allerdings bei einer unsachgemäßen Restaurierung des Rahmens, die man außerhalb des Museums durchführen ließ, zerstört worden, so dass sich der Rahmen heute in dem natürlichen Ton des Eichenholzes präsentiert.²⁶⁸ Die Neurahmung entspricht sowohl der Herkunft als auch der Epoche des Gemäldes. Ein wenig störend wirkt sich allerdings die natürliche Holzfarbe aus. Sicherlich wäre die originale, dunkle Fassung des Rahmens mit eventuell teilvergoldeten Innen- und Außenprofilen passender gewesen, wie die Computersimulation in Abb.79 zeigt. Auch hier ist eine kurze Notiz über den Rahmen auf dem Schild neben dem Gemälde zu lesen:

²⁶⁷ **England, John**, Restaurator der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

²⁶⁸ **England, John**, Restaurator der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

*The frame, of severe design, dates from the 16th century – both section and material (oak) indicate, that it was made north of the Alps.*²⁶⁹

In einem sehr passablen Zustand ist der von einem Pariser Händler zugekaufte Rahmen um das Gemälde *Maria mit Kind (Madonna della Cesta)* um 1524 von Correggio (Abb.80). Sowohl das Profil aus schmaler Kehle und Perlstab innen, breiter Rahmenplatte und einer schmalen Kehle und steil nach außen ansteigendem Pfeifenschnitt außen als auch die fein geschnitzten Ornamente aus Blattranken mit Blüten auf der Rahmenplatte erinnern an die Plattenrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts aus Bologna und der Emilia (PL17). Die Unterschiede zu dem im Katalog abgebildeten Rahmen sind minimal. Anstelle des Perlstabs des zugekauften Rahmens tritt bei dem im Katalog dargestellten ein Astragalstab. Während der letztere ganz vergoldet ist, beschränkt sich die Vergoldung des Rahmens in der National Gallery auf die Außen- und Innenprofile sowie die fein geschnitzten Ornamente auf der Rahmenplatte. Der Grund der Rahmenplatte ist dunkelgrün gefasst.

Die Neurahmung des Gemäldes von Antonio Allegri (Correggio) erweist sich unter dem Gesichtspunkt einer historisch korrekten Rahmung als äußerst passend, da Correggio, der Geburts- und Sterbeort des Künstlers, in der Emilia liegt. Außerdem war der Künstler zur Zeit der Entstehung der *Madonna della Cesta*, neben der Ausführung kleinerer Kompositionen und Altarbilder mit der Ausmalung der Kuppel des Doms in Parma, ebenfalls in der Emilia, beschäftigt²⁷⁰.

In Stil und Epoche ähnlich passend ist der für das Gemälde *Die Toilette der Venus* von Diego de Velázquez angekaufte historische Plattenrahmen des 17. Jahrhunderts aus Spanien (Abb.61). Dieser musste allerdings, wie unter 3.7.1. bereits erwähnt, an das Format des Gemäldes angepasst werden.²⁷¹ Zwar ist auch diese Neurahmung historisch absolut korrekt (PL86,87) und die Spuren der äußerst geschickt durchgeführten Beschnei-

²⁶⁹ Bezeichnung des Rahmens auf dem Hinweisschild rechts neben dem Gemälde *Eine Frau mit einem Eichhörnchen und einem Star*, um 1526-28 von Hans Holbein d.J., **National Gallery**, London, März 2001

²⁷⁰ vgl.: **Thieme-Becker**, Band 7/8, S.459-466

²⁷¹ **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

dung sind auf der Vorderseite des Rahmens nicht sichtbar. Dennoch stellt die Veränderung des ursprünglichen Rahmenformats bereits einen Eingriff in die Originalität des Rahmens dar, der nicht mehr rückgängig zu machen ist.

3.7.4. Zusammenfassung und Bewertung:

Im Gegensatz zur Alten Pinakothek in München und zur Hamburger Kunsthalle nimmt die Herstellung von historisierenden Rahmen bei der Neurahmung von Gemälden der Alten Meister in der National Gallery in London eine zentrale Rolle ein. So konnte hier eine ganze Reihe von historisierenden Rahmen gezeigt werden, die in den letzten drei Jahrzehnten von der Rahmungsabteilung der National Gallery angefertigt wurden.

Dies mag zum einen daran liegen, dass man keinerlei Anpassungen historischer Rahmen an die Formate von Gemälden vornimmt; abgesehen von der Rahmung des oben genannten Velázquez-Gemäldes. So wird, selbst wenn ein in Epoche und Herkunft passender Rahmen für ein historisches Gemälde in den Rahmenbeständen des Museums gefunden wird, der aber im Format nicht mit dem Gemälde übereinstimmt und noch gänzlich unbeschnitten ist, eine exakte Nachbildung des historischen Rahmens angefertigt. Der historische Rahmen verbleibt dann im Magazin des Museums.²⁷²

Zum anderen sind es vor allem Tafeln der Renaissance aus Deutschland und Italien, die mit Nachbildungen historischer Rahmen versehen wurden. Wie unter 3.5.5. erwähnt, kann das Auffinden eines in Epoche, Herkunft und Format zu einem Gemälde passenden historischen Rahmens aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert, als es noch keine standardisierten Größen von Rahmen und Leinwänden gab, nur ein außergewöhnlicher Zufall sein. Wenn man schließlich auf die Anpassung historischer Rahmen verzichtet, bleibt nur die Möglichkeit der Nachbildung eines passenden historischen Rahmens.

Zu den Nachbildungen in der National Gallery konnte nur eine Originalrahmung als Vorbild gezeigt werden. Dabei handelte es sich um die Rahmung des Gemäldes *Erzbischof Fernando de Valdés* von Velázquez, die für die Neurahmung des Bildnisses *Philip IV. von Spanien* des gleichen

²⁷² **Keller, Claire und Kotschum, Isabella**, Restauratorinnen der Rahmenabteilung der National Gallery, London im März 2001

Künstlers kopiert wurde. Abgesehen von den etwas zu fein geschnitzten Eck- und Mittelverzierungen ist hier eine unumstritten historisch korrekte Lösung gefunden worden.

Die anderen Neurahmungen der italienischen und deutschen Gemälde der Renaissance sind auf den ersten Blick zwar ebenfalls recht authentisch, zeigen aber leichte Abweichungen in den Profilen, den Dekoren oder den Fassungen von den für die jeweilige Herkunft und Epoche der Gemälde typischen Rahmungen. Dabei kann selbstverständlich für die einzelnen Neurahmungen nicht absolut ausgeschlossen werden, dass es in Italien und im deutschsprachigen Raum im 15. und 16. Jahrhundert Entsprechungen dieser Art gegeben hat. Dennoch sind die typischen Merkmale besonders der verschiedenen italienischen Landschaftsstile bei der Neurahmung der italienischen Tafeln weniger beachtet worden.

So kann keine der Neurahmungen der italienischen Tafeln als typisches Beispiel für die Regionen angesehen werden, aus denen die jeweiligen Malereien stammen.

Mit den einfachen schwarz gefassten Leisten mit vergoldeten Innenprofilen um die Tafel Wolf Hubers und um das großformatige Gemälde *Jan Dinteville und Georges de Selve* von Hans Holbein d.J. bewegt man sich dagegen schon erheblich näher an den historischen Vorbildern. Allerdings hätten auch hier die Profile noch feiner untergliedert sein können und die Vergoldungen der Innen- und Außenprofile noch etwas reichhaltiger ausfallen dürfen.

Dagegen ist die Neurahmung der Tafel von Lucas Cranach d.Ä. sowohl in dem fein untergliederten Profil als auch in der Fassung aus Wurzelholz-furnier in Anlehnung an die Kabinetttrahmen mit Schildpattfassungen des 16. Jahrhunderts aus Süddeutschland, Flandern und den Niederlanden sehr authentisch ausgefallen. Ähnliches gilt auch für die Neurahmung des Pacher-Altars, die die gerade für Südtirol typische Hohlkehle im Zusammenhang mit dem leicht architektonisch strukturierten Rundstab als Innenprofil aufgreift.

Besonders bemerkenswert sind die verschiedenen Techniken der Anpassungen der nachgebildeten Rahmen an die zum Teil starken Wölbungen der Tafeln; vor allem die der Neurahmung um die *Beweinung Christi* von Francesco Francia. In dem kunstvollen Auffangen der Form der stark verzogenen Holztafel in einer leichten Wölbung der Seitenschenkel der Nachbildung zeigt sich das handwerkliche Geschick der Restauratorinnen.

Unter dem Gesichtspunkt einer historisch korrekten Rahmung sind die Nachbildungen in der National Gallery als recht zufriedenstellend zu bewerten, wenn man auch in manchen Fällen genauere Lösungen hätte finden können. Wünschenswert wäre in Zukunft eine noch präzisere Orientierung an historischen Rahmenformen und vor allem an deren mannigfaltigen regionalen Ausprägungen, wie dies besonders bei der Rahmung des Pacher-Altars geschehen ist.

Die beiden Beispiele für Ankäufe historischer Rahmen sind, die Authentizität der Neurahmungen betreffend, als äußerst passend zu bewerten. Bei dem Bologneser Plattenrahmen für die Tafel *Maria mit Kind* von Correggio hat man sogar die Region beachtet, aus der der Künstler stammte und damit einen Rahmen ausgewählt, der ein typisches Beispiel für die Plattenrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts aus Bologna und der Emilia darstellt. Anpassungen an das Format der Tafel kann es hier kaum gegeben haben, da die direkt in die Rahmenplatte geschnitzten Ornamente durchgehend und völlig unbeschädigt sind.

Besonders fortschrittlich ist die National Gallery mit der Einrichtung einer eigenständigen Abteilung für die Pflege und die Restaurierung historischer Rahmen sowie für die Erstellung hochwertiger Kopien. Zudem hat man, wie in Kapitel 1.6. bereits erwähnt, im Jahre 1997 mit einer Inventarisierung der ausgestellten und der in den Magazinen des Museums befindlichen historischen Rahmen begonnen. Im Zuge dieser Inventarisierung ist ebenfalls im Jahre 1997 ein Rahmenführer erschienen, der den Besucher recht ausführlich über die wichtigsten historischen Rahmenformen in der National Gallery informiert²⁷³.

3.8. Rahmungsmaßnahmen in der National Portrait Gallery: Ankauf und Nachbildung von historischen Rahmen

Die National Portrait Gallery zeigt in den Rahmungsmaßnahmen der jüngeren Zeit Parallelen zu den Rahmungsmaßnahmen der National Gallery. So wurden auch hier sowohl passende historische Rahmen angekauft als auch kopiert. Wie die National Gallery hat man auch in der National Port-

²⁷³ **Penny, Nicholas:** *Frames*, Pocket Guides, Rahmenführer der National Gallery, London 1997

rait Gallery eine eigenständige Rahmungsabteilung eingerichtet, die über einen eigenen Etat verfügt. In der Rahmenabteilung arbeiten ebenfalls drei Restauratoren. Für die Gemäldesammlung, die etwa 4.000 Portraits (davon 2.000 dauerhaft ausgestellt) und etwa 4.500 historische Rahmen umfasst, wurden in den letzten fünf Jahren etwa 20 Nachbildungen historischer Rahmen angefertigt. Die Zahl der Ankäufe historischer Rahmen betrug in den letzten fünf Jahren über einhundert. Aber auch hier verfährt man bei der Neurahmung historischer Gemälde nach dem Prinzip, dass man einen original erhaltenen historischen Rahmen eher nachbildet, als ihn an das Format eines Gemäldes anzupassen. Dadurch liegt die Zahl der historischen Rahmen ohne Gemälde, die leer in den Magazinen gelagert werden, bei beachtlichen 500 Exemplaren.²⁷⁴

Ein zur Zeit laufendes Projekt der National Portrait Gallery ist die Nachbildung eines historischen Carlo-Maratta-Rahmens (vgl. PR451-453), die von einem Londoner Rahmenhersteller angefertigt wird. Als Vorbild für die Kopie dient ein historischer Rahmen, der zur Zeit das Bildnis *Horace Walpole (1717-1797)* um 1756-57 von Sir Joshua Reynolds umgibt (Abb.81).²⁷⁵

Das Gemälde des Sir Joshua Reynolds war zuvor mit einem klassizistischen Hohlkehlenrahmen mit geriffelter Kehle und Eckakanthus gerahmt (vgl. PR463,464), der etwa aus der Zeit des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts stammte (zu sehen in der Computersimulation Abb.82). Bei dem historischen Rahmen, der jetzt das Reynolds-Gemälde umgibt, handelt es sich um eine originale Rahmung des Portraits *Der Politiker John Wilkes (1727-1797) und seine Tochter Mary (1750-1802)* von Johan Zoffany, um 1782 fertiggestellt. Da das Reynolds-Gemälde von der Museumsleitung als wichtiger erachtet wurde als das von Zoffany, hat man die Originalrahmung des Zoffany-Gemäldes abgenommen und um das gleichformatige Reynolds-Bildnis gesetzt. Das Zoffany-Gemälde versah man dann mit einem dem englischen Maratta-Rahmen sehr ähnlichen italienischen Salvator-Rosa-Rahmen aus dem Magazin des Museums (Abb.83 und vgl. PR355-358), der aber durch eine schmale Einlage dem Format des Gemäldes anpasst werden musste. Im Unterschied zu dem Maratta-Rahmen ist die Hohlkehle des Salvator-Rosa-Rahmens unverziert; der für die Maratta-Rahmen typische, in die Hohlkehle gelegte Karnies aus

²⁷⁴ **Hallas, Richard**, Restaurator der Rahmenabteilung der National Portrait Gallery, London im März 2001

²⁷⁵ ebd.

Akanthusblattspitzen entfällt. Nach Fertigstellung der Nachbildung erhält das Zoffany-Gemälde seinen ursprünglichen Rahmen zurück (hier bereits in einer Computersimulation zu sehen: Abb.84). Das Reynolds-Portrait wird dann mit der Nachbildung gerahmt.²⁷⁶

Die Nachbildung eines englischen Maratta-Rahmens für ein von Sir Joshua Reynolds gemaltes Bildnis ist insofern gut nachvollziehbar, weil dieser dem italienischen Salvator-Rosa-Stil nachempfundene Rahmentyp besonders im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts häufig für die Rahmung von Portraits in England verwendet wurde. Noch entscheidender ist allerdings die Tatsache, dass in der National Portrait Gallery noch ein weiteres Werk des englischen Portraitisten Reynolds ausgestellt ist, das sich aller Wahrscheinlichkeit nach noch in der originalen Maratta-Rahmung befindet. Dabei handelt es sich um das Bildnis des *David Garrick und seiner Frau Eva Maria*, das Reynolds im Jahre 1773 malte (Abb.85). Für die Originalität des Rahmens spricht zum einen das außergewöhnliche Format des Gemäldes, aufgrund dessen angenommen werden kann, dass der Rahmen eigens für das Gemälde angefertigt wurde. Zum anderen findet man ähnliche Rahmenformen auch um andere Gemälde von Reynolds. Jacob Simon schreibt in seinem Buch über englische Portrait-Rahmen dazu:

*It is probable that the Maratta frame on this portrait of David Garrick and his wife is the original in which the picture was shown at the Royal Academy in 1773 since the canvas's unusual size makes it unlikely that the frame has subsequently been changed. (...) Although Garrick is known for his interest in framing, it was probably Reynolds who chose the Maratta frame, his usual favourite, albeit differing in certain details (such as the placing of the enriched acanthus-and-shell ornament on the sight edge) from the more classic Maratta pattern he used in the same exhibition for his "Ugolino and his Children in the Dungeon", now at Knoke.*²⁷⁷

Aufgrund des noch vorhandenen, wahrscheinlich original gerahmten Vergleichsstücks kann man davon ausgehen, dass das Portrait von Reynolds in einem Carlo-Maratta-Rahmen in authentischerer Weise präsentiert wird als in der klassizistischen Vorgängerrahmung.

²⁷⁶ **Hallas, Richard**, Restaurator der Rahmenabteilung der National Portrait Gallery, London im März 2001

²⁷⁷ **Simon, Jacob**, 1996, S.163

Ein interessantes Beispiel für den Ankauf eines historischen Rahmens ist der im Jahre 1983 von dem Londoner Rahmenhersteller und Händler John Davies gekaufte Schildpattrahmen des 16. Jahrhunderts. Der vollständig mit Schildpatt belegte und vermutlich aus Flandern stammende Rahmen mit flachem Profil umgibt heute das Portrait *William Shakespeare (1564-1616)*, zugeschrieben dem um 1610 tätigen John Taylor (Abb.86 und PL157). Der Kabinetterahmen musste nur geringfügig an das etwas kleinere Format des Gemäldes angepasst werden. Dieses Problem hat man mit einer kaum als solche identifizierbaren Einlage, bestehend aus einem schmalen, schildpattfarbenen Halbbrundstab gelöst. Dadurch konnte die Beschneidung und somit die Zerstörung der originalen Konstruktion des Rahmens vermieden werden.²⁷⁸

Als das Gemälde im Jahre 1856 in die National Portrait Gallery kam, war es von einem Carlo-Maratta-Rahmen umgeben, der zu dem über 150 Jahre vor der Zeit der Maratta-Rahmen entstandenen Gemälde nicht original sein konnte. Zudem hat man den Maratta-Rahmen im 19. Jahrhundert verkürzt und kleine Rocailles in die Rahmenecken gesetzt, von denen allerdings nur noch die der unteren Ecken erhalten sind (Abb.87).

Diesen Rahmen hat man im Jahre 1864 durch einen von der Londoner Rahmenfirma Foord & Dickinson angefertigten Historismusrahmen im Stil der sogenannten Panel- oder Lely-Rahmen des 17. Jahrhunderts ersetzt (Abb.88).²⁷⁹ Im Unterschied zu den Lely-Rahmen sind die flach geschnitzten und vergoldeten Eckverzierungen allerdings schwarz unterlegt, während die sogenannten Lely-Rahmen mit ihren glatten Spiegeln auf den Rahmenschenkeln und den flachen Schnitzereien in den Rahmenecken ganz vergoldet waren (PR416-418). Der Lely-Rahmen-Stil stimmt durchaus sowohl in Epoche als auch in der Herkunft in etwa mit dem Gemälde überein. Die schwarzen Unterlegungen, die wahrscheinlich den Kontrast zur Vergoldung der Eckornamente verstärken und diese dadurch besonders hervorheben sollten, machen allerdings den Historismuscharakter dieser Rahmung offensichtlich.

In den fünfziger oder sechziger Jahren hat man den Historismusrahmen entfernt und das Gemälde ungerahmt in einen mit Seide ausgelegten

²⁷⁸ **Hallas, Richard**, Restaurator der Rahmenabteilung der National Portrait Gallery, London im März 2001

²⁷⁹ vgl.: **Simon, Jacob**, 1996, S.29

Schaukasten gebettet, bevor man das Gemälde schließlich mit der heutigen Rahmung versah (Abb.86).²⁸⁰

Aber auch mit dieser Rahmung ist man noch nicht zufrieden, da diese in der Epoche und vor allem in der Herkunft nicht genau mit dem Gemälde übereinstimmt²⁸¹. In einer Rahmenausstellung der National Portrait Gallery im Jahre 1997/98 hat man dieses Rahmungsproblem auch der Öffentlichkeit vorgestellt.²⁸²

Als mögliche Alternativen für den Schildpattrahmen kommen mehrere englische Portrait-Rahmen des 17. Jahrhunderts in Frage wie der sogenannte Van-Dyck-Rahmen mit goldenen Blattranken auf schwarzer Rahmenplatte (PL174) oder auch ein vergoldeter Sunderland-Rahmen (O508,509), wie die Computersimulationen in den Abb.89 und 90 zeigen.

Ähnlich wie in der National Gallery hat man auch in der National Portrait Gallery bereits seit einigen Jahren mit der Inventarisierung der historischen Rahmen begonnen. Bisher besteht die Datenbank allerdings nur aus textlichen Angaben zu Stil, Maßen, Fassung, Standort des Rahmens im Museum und einer kurzen Zustandsbeschreibung, während die Erfassung der Rahmen mit digitalen Bildern bisher noch nicht in Angriff genommen wurde. Lediglich im Gemäldeinventar können aus dem EDV-Programm auch Abbildungen abgerufen werden. Die Inventarisierung der Rahmen erfolgt mit dem Programm *Multi Mimsy* auf der Basis von *Windows*.²⁸³

Im Zusammenhang mit der Inventarisierung der historischen Rahmen und einer Rahmenausstellung im Jahre 1996 hat die National Portrait Gallery das bereits in Kapitel 1.1. angeführte Buch *The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain* herausgebracht, in dem der Verfasser Jacob Simon englische Portrait-Rahmen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert vorstellt und auch auf technische Details wie Konstruktion, Holzarten und Art der Fassungen eingeht. Damit leistete die National Portrait Gallery einen entscheidenden Beitrag zur Erforschung von englischen Portrait-Rahmen von der Renaissance bis zum Historismus.

²⁸⁰ vgl.: ebd.

²⁸¹ **Hallas, Richard**, Restaurator der Rahmenabteilung der National Portrait Gallery, London im März 2001

²⁸² ebd.

²⁸³ **Hallas, Richard**, Restaurator der Rahmenabteilung der National Portrait Gallery, London im März 2001

3.9. Rahmungsmaßnahmen in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden

Am 17. Juli 1745 kaufte der König von Polen und Kurfürst von Sachsen August III. insgesamt einhundert Gemälde berühmter italienischer Meister für einen Preis von 100.000 Zechinen von Francesco III., Herzog von Este. Die Gemälde trafen im September 1746 in Dresden ein²⁸⁴.

Dies war der Beginn der heute im Dresdener Zwinger untergebrachten Sammlung. Diese beinhaltet neben zahlreichen Kunstwerken bekannter italienischer Meister wie Correggio, Caravaggio, Tiziano, Tintoretto, Reni, Leonardo da Vinci und Albani auch Gemälde niederländischer Künstler des Barock wie Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens, Anton van Dyck, Aert de Gelder und Pieter Claesz sowie deutsche Kunst von hochwertigem Rang; unter anderem Werke von Albrecht Dürer und Jörg Bräu d.Ä. Auch die französische Kunst ist besonders aus der Epoche des Barock mit eindrucksvollen Beispielen vertreten. Es werden Gemälde von Claude Lorrain und Nicolas Poussin gezeigt. Die Sammlung der Alten Meister in Dresden ist Bestandteil des Kulturbesitzes des Landes Sachsen.

3.9.1. Voraussetzungen

Die einheitliche Rahmung der Gemälde mit dem spätbarocken Dresdener Galerierahmen erfolgte bereits kurze Zeit nach dem Eintreffen der Gemälde aus Italien im Jahre 1746. Die Bildhauer Matthäus Kugler (1690-1752) und Joseph Deibel (1716-1793) entwarfen diesen Rahmentyp eigens für die Sammlung Augusts III. Bis zu 400 Rahmen wurden vor 1750 hergestellt.²⁸⁵ Das recht schmale Profil der Dresdener Galerierahmen (PR383-386) setzt sich von innen nach außen aus einem schmalen Absatz, einem

²⁸⁴ vgl.: **Weber, Gregor J.M.:** *Stationen des Ruhms: „Die Heilige Nacht“ Correggios 1530 bis 1746*, in:

Kloppenburg, Birgit und Weber, Gregor J.M.: *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte*, Ausstellung im Semperbau vom 12. Dezember – 25. Februar 2000/2001, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2000, S.15

²⁸⁵ vgl.: **Giebe, Marlies:** *„Der heilige Sebastian“ von Nicolas Régnier*, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken*, Heft 8, Berlin und Dresden 1999, S.93/94

Halbrundstab, einer schmalen, quengeriffelten Platte, einem flachen Vierkantstab, einer quengeriffelten Hohlkehle, einem schmalen Absatz, einem seitlich unterkehnten Halbrundstab und einem zurückgesetzten Eierstab zusammen. Die Rahmenecken und seitlichen Schenkelmitten zieren asymmetrisch geformte Rocailles aus gefiederten Blattwedeln, von denen aus sich zu beiden Seiten Blatt- und Blütenzweige in die Hohlkehlen der Rahmenschenkel legen. Die Mitte des oberen Schenkels ziert das königlich polnische und kurfürstlich sächsische Wappen mit dem Orden vom goldenen Vlies, flankiert von zwei Adlerflügeln; die Mitte des unteren Schenkels ist mit einem Emblem mit dem Monogramm *AR* (Augustus Rex) versehen.

Ursprünglich waren auf die Mittelverzierungen der oberen Schenkel kleine, geschnitzte und vergoldete Kronen aufgebracht. Diese sind bis auf acht Ausnahmen bei allen Rahmen abgeschlagen worden²⁸⁶. Unklar ist, wann und aus welchem Grund dies geschah. Auf einer Radierung aus dem Jahre 1830 des Dresdener Kupferstich-Kabinetts, die die Innenansicht der Gemäldegalerie am Jüdenhof zeigt (Abb.91), sind die Kronen auf den Rahmen noch eindeutig erkennbar. Lange Zeit wurde vermutet, dass die Kronen zur Zeit der Novemberrevolution 1918 als Symbol des Sieges der parlamentarischen Demokratie über die Monarchie abgeschlagen wurden²⁸⁷. Auf dem Gemälde *In der Dresdener Galerie* von Karl Louis Preusser aus dem Jahre 1881 (Abb.92) ist aber bereits deutlich das Fehlen der Kronen auf den Rahmen erkennbar. Interessant ist auch, dass bei den unter 4.1.2. angeführten Nachbildungen der Dresdener Galerierahmen, die Corinth und Liebermann nachweislich schon vor 1918 für ihre Gemälde verwendeten, auf die Kronen verzichtet und das Königswappen und die Initialen *AR* in den Mittelverzierungen des oberen und unteren Schenkels durch neutrale Blatt- und Blütenranken ersetzt wurden (Abb.146). Aufgrund dieser Tatsachen ist zu vermuten, dass die Kronen zwischen 1830 und 1881 entfernt wurden. Möglicherweise hat man sie auch deshalb entfernt, weil sie bei der extrem engen Hängung der Gemälde, die in Preussers Innenansicht der Galerie zu sehen ist, gestört hätten.

Neben dem Entfernen der Kronen sind im Laufe der Zeit aber noch weitere Veränderungen an den Rahmen durchgeführt worden. So zeigen viele

²⁸⁶ **Stölzel, Christoph**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

²⁸⁷ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

Rahmenfassungen unsachgemäße Ausbesserungen. Offensichtlich wurden die Rahmen in der Vergangenheit vergleichsweise gering geschätzt. So begnügte man sich bei der Restaurierung der Rahmen oft damit, Fehlstellen mit dilettantisch aufgetragener Goldbronze auszubessern.²⁸⁸ Nicht selten sind Rahmen auch komplett mit Goldbronze überfasst worden wie der um das Gemälde *Der Heilige Hieronimus* um 1618 von Anton van Dyck (Abb.93). Der Farbauftrag ist zum Teil so dick, dass sogar die geschnitzten Ornamente an Kontur verloren haben und feine Gravuren wie die Querriffelungen der Hohlkehle fast vollkommen verdeckt sind. Diese künstliche Bronzepatina wurde meist mit Öl, Schellack oder anderen Lacken aufgebracht, die nur schwer von der ursprünglichen Goldfassung ablösbar sind²⁸⁹. Deutlich wird der Unterschied vor allem im Vergleich zu der noch original erhaltenen Fassung des Rahmens um das Gemälde *Die Ausstellung Christi* aus dem Jahre 1671 von Aert de Gelder (Abb.94). Oft sind Beschädigungen oder gar der Verlust der originalen Fassungen durch das Entfernen solch hartnäckiger Überfassungen nicht zu vermeiden.²⁹⁰ Leichter zu entfernen sind dagegen die mit der Zeit graustichig gewordenen Patinierungen auf der Basis von Bienenwachs und Terpentin, die man in jüngster Zeit besonders in den Jahren zwischen 1976 bis 1978 verwendete.²⁹¹ Die mit den Kronen abgeschlagenen Teile der oberen Mittelverzierungen sind nur provisorisch mit Vergoldermasse ausgebessert worden. Deutlich zu sehen ist dies bei dem Rahmen um das Gemälde *Verstoßung der Hagar*, das Adriaen van der Werff um 1696/97 malte (Abb.95). Der obere Teil des Königswappens ist mit grobmaschig kreuzgravierter Vergoldermasse ergänzt worden. Weder die Gravur noch die Form der Ergänzung entsprechen dem Rest des noch erhaltenen Wappens.

Bei einigen Neurahmungen, die seit dem 19. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden, hat man die Ornamente, statt sie zu schnitzen, aus Vergoldermasse geformt. Diese unterscheiden sich von den geschnitzten Ornamenten der Originalrahmen vor allem dadurch, dass sie weniger scharfkantig und flacher sind. Ein Beispiel ist der Rahmen um das

²⁸⁸ **Stölzel, Christoph**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

²⁸⁹ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

²⁹⁰ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

²⁹¹ ebd.

Gemälde *Die Findung Mosis* um 1653 von Jan Victors (Abb.96). Die Kartuschen der hier gezeigten Rahmung aus den fünfziger Jahren treten weniger stark über die Außenkanten des Rahmens hervor und sind somit von geringerer plastischer Qualität. Zudem ist auf eine Strukturierung der Hohlkehlen der Rahmenschenkel durch eine gravierte Querriffelung verzichtet worden. Die Goldfassung ist dünner als bei den Originalrahmen. Durch die Hängung des Gemäldes in der obersten Reihe fallen die fehlenden Gravuren und weniger plastischen Eck- und Mittelornamente allerdings kaum auf. Dennoch sollen diese Vergolderrahmen in Zukunft durch geschnitzte Neuanfertigungen ersetzt werden.²⁹²

Die einheitliche Rahmung der Gemälde ist zwar bis in die heutige Zeit beibehalten worden. Durch die zahlreichen Veränderungen, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis heute an vielen Rahmen vorgenommen wurden, präsentieren die Rahmen heute aber kein einheitliches Bild mehr. Das Problem sind dabei nicht nur die technischen und geschmacklichen Veränderungen selbst, sondern auch die Tatsache, dass diese Veränderungen in der Vergangenheit nie konsequent durchgeführt wurden – von der Entfernung der Kronen abgesehen - und so immer nur ein Teil der Rahmen von einer bestimmten Art der Veränderung betroffen ist. Die Restaurierung der vorhandenen Rahmensubstanz stellt die Restaurierungsabteilung der Alten Meister in Dresden vor eine nur sehr langfristig zu bewältigende Aufgabe. Das vorrangige Ziel ist dabei die Wiederherstellung des einheitlichen Urzustandes der Rahmen. Dies soll durch das Entfernen der Veränderungen und durch die Restaurierung der ursprünglichen Fassungen erreicht werden.

3.9.2. Restaurierung historischer Rahmen

Zwei recht unterschiedlich ausgefallene Beispiele für bereits durchgeführte Restaurierungen sind die Rahmen um die Gemälde *Die Himmelfahrt Mariae* um 1587 (Abb.97) von Annibale Carracci und *Die Darstellung im Tempel* um 1650-60 (Abb.98) von Jacob Jordaens.

Bei der Entfernung der Bronzierungen und der Temperabemalungen von der originalen Fassung des großformatigen Rahmens um das Carracci-Gemälde konnten große Teile der originalen Fassung nicht mehr gerettet

²⁹² ebd.

werden (Abb.97). Diese mussten durch komplette Neufassungen ersetzt werden. Die originale Fassung ist im wesentlichen nur noch in der äußeren Unterkehlung der Schenkel sowie in dem zurückgesetzten Eierstab erhalten geblieben, auf deren Überfassung in der Vergangenheit offensichtlich verzichtet worden war (Abb.97, Detail). Der durch die natürlich abgeriebene Vergoldung schimmernde rote Bolus ist an diesen Stellen deutlich zu sehen. Gut erkennbar sind auch die in nicht ganz regelmäßigen Abständen wiederkehrenden, schmalen, quer zu den Leisten verlaufenden Goldlinien (Anschläge) von unterschiedlicher Stärke. Diese sind durch die Überlappung der Goldblätter an den Rändern entstanden, an denen das Gold dann doppelt lag und somit an diesen Stellen resistenter gegen den natürlichen Abrieb war. Das Problem beim Anlegen einer neuen Fassung ist zum einen, dass es auch bei nahezu optimalen Mischungen des neuen Poliments immer zu leichten Abweichungen in der Farbigkeit im Vergleich zum original erhaltenen Poliment kommt, wie dies auch schon unter 3.5.2. dargestellt wurde. So wirken die neuvergoldeten Teile des Rahmens im Vergleich zur originalen Fassung der Unterkehlung und des Außenprofils insgesamt etwas gelber. Zum anderen ist die Neuvergoldung nicht künstlich auf das Poliment durchgerieben worden. Dadurch fehlen bei den restaurierten Stellen die für die originalen Vergoldungen typischen Querlinien der Anschläge und das stellenweise Durchschimmern des Bolus. Möglicherweise hat man bei der Neuvergoldung dieses Rahmens auf eine künstliche Patinierung deshalb verzichtet, weil das Imitieren eines natürlichen Abriebs des Blattgoldes ein sehr hohes Maß an Sensibilität erfordert und sehr aufwändig ist. Denn die Abstände zwischen den Querlinien der Anschläge dürfen weder zu unregelmäßig, noch zu regelmäßig sein. Auf der einen Seite ist eine gewisse Regelmäßigkeit durch die stets gleiche Breite der Goldblätter vorhanden. Andererseits entstehen aber dadurch, dass die Goldblätter nie ganz genau angelegt werden können und sich daher an den Rändern unterschiedlich stark überlagern, leichte Unregelmäßigkeiten in der Stärke der Anschläge und der Breite der Zwischenräume.

Das Imitieren einer natürlichen Patina ist dagegen bei der Neuvergoldung des Rahmens um das Gemälde von Jacob Jordaens (Abb.98) hervorragend gelungen. In der Detailabbildung ist deutlich zu erkennen, wie meisterhaft der natürliche Abrieb einer alten Goldfassung nachempfunden wurde. Dabei sind die vom natürlichen Abrieb am meisten betroffenen Stellen wie der Halbrundstab des Außenprofils, Teile des Innenprofils und die Ornamenthöhlungen besonders stark durchgerieben, während die Vergoldung in

der Kehle vor allem in den Tiefen der Gravuren kaum Abriebstellen aufweist. Wie ein Vergleich der neuen Fassung mit der original erhaltenen um das Gemälde *Die Ausstellung Christi* aus dem Jahre 1671 von Aert de Gelder zeigt (Abb.94), ist die sehr detailgetreu patinierte Neufassung kaum von der originalen zu unterscheiden. Auch der rote Ton des Poliments der Neufassung ist nahezu identisch mit dem der Originalfassung.

Wie aufwändig Restaurierungsarbeiten wie die oben beschriebenen sind, zeigen unter anderem auch die Preise für Neufassungen von großformatigen Galerierahmen (circa 200 x 300 cm), die von Vergolderwerkstätten außerhalb des Museums verlangt werden. Eine komplette Restaurierung der Fassung sowie das Festigen sich von dem Blendrahmen lösender Ornamentteile würde bei einem großformatigen Rahmen etwa 25.000,- Euro kosten; für eine komplette Neuvergoldung müssten circa 14.000,- Euro aufgebracht werden. Nicht zuletzt aus diesem Grund werden auch die auf Gemälderestaurierungen spezialisierten Fachkräfte des Museums mit der Restaurierung der Rahmen beauftragt.²⁹³

3.9.3. Historisierende Rahmen im Stil des Dresdener Galerierahmens

Neben den oben angeführten umfangreichen Restaurierungsarbeiten müssen Neuanfertigungen für verlorengegangene Galerierahmen hergestellt werden, die häufig durch einfache Leisten ersetzt wurden. Dabei sollen die Kopien den Originalen so exakt wie möglich entsprechen; eine gewaltige Aufgabe, wenn man bedenkt, dass allein das Nachschneiden und Vergolden einer einzigen Krone eine Investition in Höhe von etwa 250-500 Euro erfordert²⁹⁴.

Die Neurahmung des Gemäldes *Lot mit seinen Töchtern* von Giovanni Francesco Barbieri (Abb.99) wurde von der auf höfischen Barock spezialisierten Kunstschnitzerin Rosi Schwabe angefertigt, die auch für das Grüne Gewölbe und für die Frauenkirche in Dresden arbeitet. Den Originalrahmen entsprechend besteht der im Museum hergestellte Konstruktionsrahmen aus Nadelholz; die geschnitzten und auf den Blendrahmen aufgesetz-

²⁹³ **Stölzel, Christoph**, Restaurator der Gemädegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

²⁹⁴ ebd.

ten Teile aus Lindenholz.²⁹⁵ Der Rahmen entspricht damit sowohl in den geschnitzten Ornamenten als auch in den verwendeten Hölzern exakt den historischen Vorbildern. Lediglich die auf das Durchreiben der Vergoldung auf den Bolus beschränkte Patinierung verleiht dem Rahmen ein eher neues Aussehen. Das durch die Vergoldung durchscheinende Poliment ist in der Farbigkeit dem der Originalrahmen allerdings sehr nahe.

Bei der Neurahmung der Gemälde *Der Zahnzieher* aus dem Jahre 1622 von Gerrit (Gerard) von Honthorst und *Die Ehebrecherin vor Christus* um 1545 von Jacopo Tintoretto hat man dagegen auf jegliche Art der Patinierung verzichtet (Abb.100/101). Dadurch wirken die Rahmen trotz der exakt nachgeschnitzten Ornamente im Vergleich zu den Rahmungen der benachbarten Gemälde zu grell und zu neu. Besonders deutlich zeigt sich dies bei dem Rahmen um das Gemälde des Gerrit von Honthorst (Abb.100), dessen grelle Goldfassung sich deutlich von den anderen Rahmen absetzt.

Für diese beiden Rahmen ist allerdings noch eine nachträgliche Patinierung vorgesehen. Dabei sollen die Goldfassungen an den erhabenen Stellen der Ornamente sowie des Innenprofils und des Halbrundstabs oberhalb der Hohlkehle stellenweise auf den roten Bolus durchgerieben und mit Talkum patiniert werden.²⁹⁶

3.9.4. Historisierende Rahmen im Stil der italienischen Plattenrahmen der Renaissance

Nur wenige Gemälde der Dresdener Sammlung der Alten Meister sind nicht mit dem Dresdener Galerierahmen des 18. Jahrhunderts gerahmt. Zu ihnen gehören acht Gemälde des aus Venedig stammenden Künstlers Bernardo Bellotto²⁹⁷ (genannt Canaletto, 1721-1780), die Motive aus Dresden und Pirna aus der Zeit zwischen 1749-56 zeigen. Sie werden in schlichten, mattvergoldeten und teilweise bronzierten und unverzierten Karnies- und

²⁹⁵ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

²⁹⁶ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

²⁹⁷ Schüler des Antonio Canal in Venedig, ebenfalls Canaletto genannt, 1697-1768, vgl.: **Thieme/Becker**, Band 5/6, S.485,487-489

Hohlkehlenrahmen im Stil des Klassizismus präsentiert, die möglicherweise aus dem 19. Jahrhundert stammen. Eigentlich wäre die Rahmung gerade dieser Gemälde aus der Mitte des 18. Jahrhunderts mit den fast zeitgleich entstandenen Dresdener Galerierahmen konsequent gewesen. Möglicherweise kamen die Gemälde aber erst im 19. Jahrhundert zu der Dresdener Sammlung, sodass sie dann im Zeitgeschmack des Klassizismus gerahmt wurden.

Eine weitere Ausnahme stellt die noch erhaltene Originalrahmung des Gemäldes *Die Heilige Familie mit Elisabeth und dem kleinen Johannes* um 1495-1500 von Andrea Mantegna (um 1431-1506) dar (Abb.102). Der Rahmen setzt sich von innen nach außen aus einer schmalen Kehle, einem nach außen ansteigenden Karnies, einem Halbrundstab, einem Viertelrundstab und einer schmalen Kehle als Innenprofil, einer breiten Rahmenplatte sowie einem schmalen Halbrundstab als Außenprofil zusammen. Mit den vergoldeten Profilen und dem Golddekor (stilisierte Blattrankenmotive) auf blau und rot gefasster Rahmenplatte handelt es sich um ein typisches Beispiel für die Florentiner Plattenrahmen des 16. Jahrhunderts (vgl. PL30).

In einer dem Florentiner Originalrahmen ähnlichen Art hat man im Jahre 1956 das Gemälde *Mariae Tempelgang* um 1500 von Giovanni Battista Cima neu gerahmt (Abb.103)²⁹⁸. Die erheblich schmalere Rahmenplatte, das wesentlich breitere und plastischere Außenprofil sowie die stärker stilisierten, goldenen Blattrankenmotive auf ebenfalls rot und blau gefasster Rahmenplatte der Nachbildung erinnern an Florentiner Plattenrahmen der Frührenaissance um 1450-1500 (PL31). Damit entspricht die Neurahmung im florentinischen Frührenaissancestil exakt der Entstehungszeit des Gemäldes; wenngleich der aus Conegliano stammende Maler Zeit seines Lebens seiner Heimatstadt und Venetien treu blieb²⁹⁹ und insofern ein venezianischer Rahmen der Frührenaissance, etwa mit gewölbter Rahmenplatte und einem Flecht-, Rosetten- oder Schuppenbanddekor der Herkunft des Gemäldes mehr entsprochen hätte als der florentinische Typ (PL1-7). Die Frage ist ohnehin, warum man für dieses Gemälde nicht auch einen Neurahmen im Stil des Dresdener Galerierahmens angefertigt hat, um das Prinzip der einheitlichen Rahmung der Dresdener Sammlung zu

²⁹⁸ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

²⁹⁹ vgl.: **Thieme-Becker**, Band 5/6, S.593-596

wahren. Dass man das Gemälde durch eine andersartige und dadurch sich von den Einheitsrahmen abhebende Rahmung als besonders wertvolles Stück der Sammlung hervorheben wollte, ist angesichts von ebenfalls in der Sammlung enthaltenen Gemälden Raffaels, Tizians, Tintoretts, Correggios, Carraccis und anderen wesentlich bekannteren Künstlern als Cima da Conegliano nicht anzunehmen.

Bei der weltbekannten *Sixtinischen Madonna*, die Raffaello Sanzio in den Jahren 1512-13 im Auftrag des Papstes Julius II. für die Kirche des Benediktinerklosters San Sisto in Piacenza malte³⁰⁰, ist eine Hervorhebung als besonders wertvolles Stück durch eine außerordentliche Rahmung dagegen eher nachvollziehbar (Abb.104). Das großformatige und mit einem Plattenrahmen gerahmte Gemälde Raffaels steht auf einem hölzernen Sockel vor der mit rotem Stoff bespannten Stirnwand des westlichen großen Oberlichtsaals (Raum 117: *Italienische Gemälde des 16. Jahrhunderts*). Es wird lediglich von den wesentlich kleineren Gemälden *Die Madonna mit der Waschschüssel*, um 1525 von Giulio Romano auf der linken Seite und *Die Heilige Familie* von Giulio Cesare Procaccini auf der rechten Seite flankiert (Abb.105). Neben der andersartigen Rahmung kommt die gesonderte Stellung, die das Raffael-Gemälde innerhalb der Sammlung einnimmt, auch in der exponierten Art der Aufstellung und in der spärlichen Behängung des Umfeldes zum Ausdruck. Im Vergleich dazu sind die Wände der anderen Säle dichter behängt.

Die gesonderte Stellung des Raffael-Gemäldes in der Dresdener Sammlung hat durchaus Tradition. Diese begründet sich allerdings erst im 19. Jahrhundert.

Anhand der Inventare von 1747-1750 und von 1754 sowie des gedruckten Katalogs von 1765 lässt sich die Hängung der Gemälde im 18. Jahrhundert an den U-förmig angelegten Ausstellungswänden weitgehend rekonstruieren³⁰¹.

Demnach nahm die *Sixtinische Madonna* im 18. Jahrhundert noch keine gesonderte Stellung ein. Dagegen genoss das Gemälde *Die Heilige Nacht*

³⁰⁰ vgl.: **Walther, Angelo:** *Die Sixtinische Madonna*, Katalog der Gemädegalerie Alte Meister in Dresden, Leipzig 1994, S.3

³⁰¹ vgl.: **Weber, Gregor J.M.:** *Ein Ehrenplatz in Dresden: „Die Heilige Nacht“ Correggios 1746 bis 1816*,

in: **Kloppenburg, Birgit und Weber, Gregor J.M.,** 2000, S.47

(*La famosissima Notte*) von Correggio (Abb.106) eine besondere Wertschätzung. Diese äußerte sich allerdings allein in der zentralen Hängung des Gemäldes, das ansonsten in der gleichen Art gerahmt war wie die anderen Gemälde.

Seit 1754 präsentierte man das Gemälde Correggios, das dieser für die Kapelle der Familie Pratonieri in der Kirche San Prospero in Reggio nell'Emilia schuf³⁰², an zentraler Stelle an der Hauptwand des Ausstellungssaales.³⁰³ Es war das Mittelbild der mittleren von neun Divisionen an der westlichen Hauptausstellungswand³⁰⁴. Innerhalb der Division wurde es von den gleichen Madonnendarstellungen Giulio Romanos und Giulio Cesare Procaccinis flankiert, die heute neben der Sixtinischen Madonna Raffaels ausgestellt sind. Über dem Gemälde Correggios befand sich das monumentale Werk *Die Almosen des heiligen Rochus* von Annibale Carracci. Unterhalb der *Heiligen Nacht* hingen noch weitere, kleinformatige Gemälde anderer italienischer Meister (Abb.107).

Die *Sixtinische Madonna* war dagegen ganz rechts außen an der gleichen Wand untergebracht. Offenbar wurde ihr keine besonders große Bedeutung zugemessen. Der *Heiligen Nacht* widmete der Verfasser Carl Heinrich von Heinecken³⁰⁵ im 2. Band des Gemäldekatalogs aus dem Jahre 1757³⁰⁶ seine besondere Aufmerksamkeit, indem er die mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitete Druckgraphik-Reproduktion der *Heiligen Nacht* an den Anfang des Katalogs stellte. Die *Sixtinische Madonna* von Raffael ist

³⁰² vgl.: **Weber, Gregor J.M.**, 2000, S.7

³⁰³ vgl.: ebd., S.47-50

³⁰⁴ Die enge Hängung der Gemälde aus Modena, die ab 1747 im umgebauten Stallgebäude am Jüdenhof untergebracht wurden, erforderte eine systematische Einteilung der etwa einhundert Meter langen und acht Meter hohen Ausstellungswände in sogenannte Divisionen. Vgl.: **Weber, Gregor J.M.**, 2000, S.47-50

³⁰⁵ Carl Heinrich von Heinecken war Sekretär des Premierministers Heinrich Graf Brühl unter August III., König von Polen und Kurfürst von Sachsen. Er war nicht nur der Herausgeber des Gemälde-Katalogs, sondern auch enger Berater Heinrich Graf Brühls und stand diesem auch bei Ankäufen beratend zur Seite. Vgl.: **Weber, Gregor J.M.**, 2000, S.53

³⁰⁶ **von Heinecken, Carl Heinrich**: *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, 2 Bände, herausgegeben von Carl Heinrich von Heinecken, Dresden, 1753 und 1757, zitiert aus: **Weber, Gregor J.M.**, 2000, S.50

dagegen weder im ersten noch im zweiten Band des Katalogs aufgeführt.³⁰⁷

Dies änderte sich allerdings zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Da die wertvolleren Gemälde im 19. Jahrhundert bereits verglast waren, verlor die westliche Hauptausstellungswand an Attraktivität zugunsten der kürzeren Stirnwand. Das direkte Licht, das vom Innenhof des Ausstellungssaals auf die westliche Wand fiel, reflektierte in den Verglasungen der Gemälde. Die *Sixtinische Madonna* erhielt bei der Umhängung der Gemälde im Jahre 1816 den für verglaste Gemälde besten Platz in der Mitte der Division an der rechten Seite der Stirnwand. An dieser Stelle wurde der Blick des Betrachters bei dem von schräg rechts einfallenden Licht des Innenhofes nicht durch Reflexionen auf der Verglasung getrübt. Der Madonnen-darstellung Raffaels musste die *Madonna des Heiligen Georg* um 1530-32 von Correggio weichen. Diese wurde an die Stelle der *Heiligen Nacht* gehängt, welche wiederum den ehemaligen Platz der *Sixtinischen Madonna* ganz rechts außen an der westlichen Ausstellungswand einnahm. Diese Hängung ist auch auf der Radierung *Innenansicht der Gemäldegalerie am Jüdenhof* von 1830 im Kupferstichkabinett Dresden zu erkennen (Abb.91). Deutlich sieht man die *Sixtinische Madonna* an der Stirnwand. Damals trug das Gemälde allerdings noch den einheitlichen Dresdener Galerierahmen. Von der *Heiligen Nacht* Correggios ist an der rechten Seite der Darstellung ansatzweise der am linken Bildrand dargestellte Hirte zu sehen.

Ab dem 28. Juli 1855 wurde für die *Sixtinische Madonna* ein eigener Raum im Nordwesten des Hauptgeschosses im Galerieneubau mit Fenstern zum Theaterplatz und Wallgelände eingerichtet. Die Wände des Raumes bespannte man mit rotgetöntem und gemustertem Seidendamast. Das Gemälde wurde mit einem von dem Architekten und Semperschüler Bernhard Krüger (1821-1881) entworfenen und aufwändig gearbeiteten Ädikularahmen gerahmt und wie ein Altar auf einem Postament aufgestellt (Abb.108).³⁰⁸ Der klassizistische Ädikularahmen bestand aus einem recht breiten Architrav mit flach geschnitzten Verzierungen aus Blattranken und je einem Lorbeerkranz in den leicht vorgezogenen Ecken, der von zwei mit flach geschnitzten Kandelaberbändern verzierten Pilastern mit kompositen Säulenkapitellen getragen wurde. Auf dem Architrav ruhte ein weit vorgezogenes und in den Ecken gekröpftes Gesims, das von einem Drei-

³⁰⁷ vgl.: **Weber, Gregor J.M.**, 2000, S.50-53

³⁰⁸ vgl.: **Walther, Angelo**, 1994, S.33

ecksgiebel gekrönt wurde. Der Giebel setzte sich aus zwei mächtigen Volutenspangen zusammen, in deren Mitte eine große Palmette angebracht war. Besonders im Dekor des Architravs und in der Gestaltung des Giebels zeigt der Rahmen eine stark klassizistische Ausprägung (A496 und PR469-471,473-475).

Nachdem der historisierende Tabernakelrahmen aus dem 19. Jahrhundert in den Bombenangriffen auf Dresden am 13. Februar 1945 zerstört wurde³⁰⁹, rahmte man das Gemälde nach dem zweiten Weltkrieg neu (Abb.104)³¹⁰. Der Plattenrahmen, der das Gemälde heute umgibt, setzt sich von innen nach außen aus einer schmalen Kehle, einem Absatz und einem Halbrundstab als Innenprofil, einer gewölbten, recht schmalen Rahmenplatte, einer schmalen Kehle, einem sehr breiten, seitlich unterkehlt und nach außen stark ansteigenden Wulst sowie einem zurückgesetzten, nach außen abfallenden Karnies als Außenprofil zusammen. Der Absatz des ansonsten vergoldeten Innenprofils sowie die Rahmenplatte und die Unterkehlung des ebenfalls vergoldeten, breiten Wulstes sind in Hellblau gefasst. Die Rahmenecken werden durch leicht vorstehende, quadratische Klötze hervorgehoben. Aus der hellblauen Fassung der gewölbten Rahmenplatte ist ein die gesamte Länge der Schenkel bedeckendes Golddekor (Kandelabermotive) radiert (Abb.104, Detail).

Ein Plattenrahmen im Stil der italienischen Renaissance erscheint durchaus angemessen als Neurahmung für das aus dem frühen 16. Jahrhundert stammende Gemälde Raffaels. Allerdings stellt diese Neurahmung eine Mischung aus verschiedenen Plattenrahmenstilen dar. Während die gewölbte Rahmenplatte eher den Plattenrahmen aus dem venezianischen Raum entspricht (PL1-7) erinnert das aus dem überfassten Goldgrund radierte Dekor der Rahmenplatte eher an Plattenrahmen aus dem Florentiner Bereich (PL29-31). Für beide Rahmentypen ist die übermäßige Betonung des Außenprofils durch einen vergoldeten und unterkehlt Wulst, der etwa der Breite der Rahmenplatte entspricht, allerdings untypisch. Stark betonte Außen- oder Innenprofile findet man dagegen bei Neapolitanischen Plattenrahmen (PL69,70). Diese haben zwar auch farbig (meist aber dunkel) gefasste Rahmenplatten mit radierten Golddekoren, waren aber eher in der zweiten Hälfte des 16. und vor allem im 17. Jahrhundert

³⁰⁹ vgl.: ebd.

³¹⁰ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

verbreitet. Außerdem findet man hier keine gewölbten Rahmenplatten. Ebenfalls untypisch für italienische Plattenrahmen der Renaissance sind die leicht hervorgehobenen quadratischen Klötze in den Rahmenecken, die eher für die deutschen Biedermeierrahmen des 19. Jahrhunderts kennzeichnend sind (PL201-203).

3.9.5. Zusammenfassung und Bewertung:

Sowohl die Restaurierungen der historischen Rahmen als auch deren Nachbildungen in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden sind von hoher Qualität. So werden die Ornamente der Nachbildungen der Dresdner Galerierahmen stets von ausgebildeten Kunstschnitzern angefertigt³¹¹. Sie sind so den Originalrahmen sehr genau nachempfunden. Zudem werden für die Nachbildungen die gleichen Hölzer verwendet, aus denen auch die historischen Rahmen hergestellt wurden (vgl. Katalog: *PR (D) Dresdener Galerierahmen*)³¹².

Dennoch unterscheiden sich die neu gefassten historischen Rahmen und die Nachbildungen in den Fällen recht deutlich von den original erhaltenen Rahmen, in denen auf eine künstliche Patinierung verzichtet wurde. Das unpatinierte, strahlend helle und stark glänzende Blattgold dieser Rahmen hebt sich hart von den original gefassten, rötlich schimmernden Goldrahmen ab, die im Laufe der Zeit eine natürliche Patina angelegt haben.

Im Unterschied zu den Neurahmungen der anderen Museen, deren Gemälde mit Rahmen unterschiedlicher Epochen und Herkunft gerahmt sind, entfällt in der Dresdener Galerie zwar aufgrund der Einheitlichkeit der historischen Rahmungen die aufwändige Recherche nach geeigneten historischen Vorbildern. Die oben genannten Beispiele machen aber deutlich, dass bei der Nachbildung der spätbarocken Einheitsrahmen erheblich genauer nach den historischen Vorbildern gearbeitet werden muss als in den anderen Museen. So können schon relativ feine Abweichungen von den Originalen das einheitliche Gesamtbild eines Ausstellungsraumes beeinträchtigen und eine Nachbildung als solche erkennbar machen. Besonders beim Anlegen neuer Fassungen kommt es darauf an, durch sensibel austarierte Mischungen den Ton des Poliments der alten Rahmen mög-

³¹¹ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

³¹² ebd.

lichst genau zu treffen und durch eine weder zu starke noch zu schwache sowie weder zu regelmäßige noch zu unregelmäßige Patinierung der Fassungen die natürliche Patina der historischen Rahmen nachzubilden. Während in den anderen Museen zum Teil sogar von einer künstlichen Patinierung von Nachbildungen abgesehen werden konnte, ohne dass diese in den Ausstellungsräumen als Nachbildungen besonders auffielen, ist eine künstliche Patinierung bei der Nachbildung und Neufassung der Dresdener Galerierahmen unverzichtbar. Auch beim Nachschneiden von Ornamenten und bei der Gravierung von Rahmenschenkeln und Kartuschen muss sehr genau gearbeitet werden, da die historischen Vergleichsobjekte in den Ausstellungsräumen unmittelbar neben den Nachbildungen aufgehängt sind.

Zwar wird man auch bei den original erhaltenen Rahmen leichte Unterschiede in den geschnitzten Verzierungen finden, da besonders bei den größeren Formaten jede Kartusche einzeln geschnitzt und auf den Blendrahmen aufgesetzt wurde (vgl. Katalog: *PR (D) Dresdener Galerierahmen*). Denn anders als bei Gussmasseverzierungen des 19. und 20. Jahrhunderts, die durch die Verwendung gleicher Negativformen ein stets identisches Aussehen haben, handelt es sich bei den geschnitzten Kartuschen und Ornamenten der Dresdener Galerierahmen um handwerklich hergestellte Einzelstücke.

Dennoch ist davon auszugehen, dass die Rahmung der Sammlung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein recht einheitliches Bild bot, da der größte Teil dieser Rahmen in einer relativ kurzen Zeitspanne von nur vier Jahren angefertigt wurde.

Die Verwendung gleicher Kreide- und Bolussorten sowie gleicher Blattgoldlegierungen und Stärken bei der Fassung der Rahmen ist ebenfalls aufgrund der recht kurzen Zeitspanne der Entstehung der Rahmen wahrscheinlich. Bei der Nachbildung der Dresdener Galerierahmen ist daher ganz besondere Sorgfalt beim Anlegen und beim Patinieren der Fassungen erforderlich, wenn die Gemälde der Sammlung in der höfischen Tradition des 18. Jahrhunderts in konsequent einheitlichen Rahmungen präsentiert werden sollen.

Dass die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheitlichkeit grundsätzlich angestrebt wird³¹³, ist unter dem Gesichtspunkt einer authentischen Präsentation der Gemälde der Sammlung sehr zu begrüßen, obwohl es sich

³¹³ **Rüger, Gerhard**, Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden im Januar 2001

bei den Einheitsrahmen nicht um Originalrahmungen handelt. Die einheitliche Rahmung der Gemälde der Dresdener Sammlung stellt jedoch ein bewahrenswertes Zeugnis von Sammlungsgeschichte und höfischen Rahmungstraditionen des 18. Jahrhunderts dar.

Durch die vielen verschiedenartigen Veränderungen, die in der Vergangenheit an den Rahmen durchgeführt wurden, wird dieses Vorhaben der Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit allerdings nur langfristig umzusetzen sein. Unklar ist auch noch, ob die Kronen, die sich ursprünglich auf den oberen Mittelkartuschen befanden, ersetzt werden sollen. Bei den Nachbildungen der Dresdener Galerierahmen wurden die Kronen interessanterweise angebracht; vielleicht ein Hinweis auf die zukünftige Entscheidung.

Die aufwändig gestaltete Neurahmung des Gemäldes *Die Sixtinische Madonna* von Raffael in Form eines Plattenrahmens sowie dessen exponierte Ausstellung auf einem hölzernen Postament vermittelt den Eindruck, dass es sich bei dem Gemälde Raffaels um das zentrale und somit wertvollste Objekt der Sammlung handelt. Mit dieser den anderen Gemälden der Sammlung übergeordneten Position der Madonnendarstellung knüpft man offensichtlich an die Wertschätzung an, die das Gemälde im 19. Jahrhundert genoss. Damit wird, ähnlich wie bei der Rückführung des neugotischen Rahmens zu dem *Arnolfini-Portrait* von Jan van Eyck in der National Gallery, ein Stück weit die Ausstellungstradition des 19. Jahrhunderts dokumentiert. Dies ist insofern interessant, als diese Art der Ausstellung dem Betrachter einen Einblick in den klassizistischen Zeitgeist des 19. Jahrhunderts gewährt, in dem man die klaren, klassischen Formen der Madonnendarstellung Raffaels der gefühlvollen Chiaro-Scuro-Malerei eines Correggio offenbar vorzog.

Fraglich ist allerdings, warum man diese ungewöhnliche Plattenrahmenform für die Neurahmung des Gemäldes wählte. Da die Neurahmung keinem konkreten Typ eines historischen Plattenrahmens zugeordnet werden kann, gewährt sie nur einen ungefähren Einblick in die Rahmungstraditionen der italienischen Renaissance.

Die Frage ist ohnehin, ob nicht eine Rahmung des Gemäldes in der Art des 19. Jahrhunderts konsequenter gewesen wäre, wenn man schon an die Tradition der gesonderten Ausstellung der *Sixtinischen Madonna* des 19. Jahrhunderts anknüpft. Dabei hätte sich die Reproduktion des Ädikularahmens Bernhard Krügers angeboten. Die besondere Stellung, die das Gemälde im 19. Jahrhundert innerhalb der Dresdener Sammlung einnahm,

hätte man damit in authentischerer und sicherlich auch eindrucksvollerer Weise dokumentieren können.

Für eine der ursprünglichen Rahmung des 17. Jahrhunderts möglichst nahe kommende Neurahmung hätte sich als Vorbild der ausladende und aufwändig geschnitzte sowie vergoldete Ornamentrahmen angeboten, den Giovanni Setti im Jahre 1698 für die *Sixtinische Madonna* anfertigte³¹⁴. Dieser befindet sich in der Klosterkirche San Sisto in Piacenza und enthält seit dem Verkauf des Originals eine Kopie des Raffael-Gemäldes, die Pier Antonio Avanzini im Jahre 1754 malte (Abb.109)³¹⁵. Da nicht bekannt ist, ob und wie das Gemälde Raffaels vor der Barockrahmung Settis gerahmt war, würde die Nachbildung des Setti-Rahmens, zumindest den Zustand des Gemäldes repräsentieren, in dem es sich an seinem originalen Standort Ende des 17. Jahrhunderts befand.

Der Ausstellungstradition unter August III. in Dresden seit 1747 hätte eine Nachbildung in der Form der Dresdener Galerierahmen entsprochen. Dann hätte man auch die Wand, an der das Raffael-Gemälde steht, enger mit anderen Gemälden behängen können.

In der heutigen Art der Rahmung des Raffael-Gemäldes ist dagegen kein eindeutig historisch motiviertes Konzept zu erkennen.

³¹⁴ vgl.: **Walther, Angelo**, 1994, S.9

³¹⁵ vgl.: ebd.

4. Neue Meister: Beispiele für Rahmungspraktiken aus dem 19. und 20. Jahrhundert

Da heute kaum noch Originalrahmungen existieren, liegt für die Museen das Problem vor allem in der Suche nach einem adäquaten historischen Rahmen oder einem historischen Vorbild für eine Kopie. Während man sich im Bereich der Alten Meister zumindest an den jeweiligen Rahmenstilen einer Epoche und eines bestimmten Herkunftsgebietes orientieren kann, aus denen das Gemälde stammt, ist dies im Bereich der Neuen Meister nicht mehr ohne weiteres möglich. Wie in Kapitel 1.3. bereits erwähnt, gab es seit dem Historismus im 19. Jahrhundert keine allgemeinverbindlichen Rahmenstile mehr. Künstler rahmten ihre Gemälde zunehmend selbst oder überließen dies Kunsthändlern oder Sammlern. So befassten sich beispielsweise van Gogh, Arnold Böcklin, Franz von Lenbach, Hans Makart, Hans Thoma, Franz von Stuck, Edgar Degas, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Gustav Klimt, Fernand Khnopff, Edvard Munch, Emil Nolde, Paul Signac, Frederic Lord Lighton, George Frederic Watts, James Mc Neill Whistler, Piet Mondrian und viele andere mit der Rahmung ihrer Bilder³¹⁶. Dadurch kann man bei den Neuen Meistern eine besondere Vielfalt an Rahmenvorlieben oder individuellen Rahmungen von Künstlern, Kunsthändlern oder Sammlern feststellen.

Die Suche nach einem verlorengegangenen Originalrahmen oder nach einem originalen Künstler- oder Kunsthändlerahmen als Vorbild für eine Nachschöpfung ist daher besonders im Bereich der Neuen Meister äußerst schwierig. Aus diesem Grund sollen im folgenden Rahmungstendenzen einiger Kunststile seit dem Historismus vorgestellt werden. Dabei sind vor allem solche Kunststile ausgesucht worden, die auch für die nachfolgenden Untersuchungen in den verschiedenen Museen relevant sind.

Die Beispiele beziehen sich besonders auf den Impressionismus, Expressionismus und die Neue Sachlichkeit. Jugendstil-Rahmen, auf denen sich die Bildmotive häufig fortsetzen wie bei einigen Rahmen Franz von Stucks und besonders Gustav Klimts bleiben hier weitgehend unberücksichtigt, da diese als ein Teil des gemalten Bildmotivs meist recht eindeutig als Originalrahmungen zu identifizieren sind und daher weniger geschmacklichen Veränderungen weichen mussten als die nüchterneren

³¹⁶ vgl.: **Weidmann, Horst:** *Die Kunst, ein Bild zu rahmen*, in: *Stuttgarter Zeitung*, Wochenbeilage 25. Juli 1998

Rahmungen der Impressionisten, der Expressionisten und der Neuen Sachlichkeit.

4.1. Rahmungstendenzen bei den Impressionisten in Frankreich und Deutschland

Über die Rahmen der Impressionisten existiert nur wenig Literatur. Bis heute verbindet man mit dem Begriff Impressionistenrahmen fälschlicherweise häufig nur weiß oder farbig getünchte Louis-XIV- oder Louis-XV-Rahmen oder klassizistische Goldleisten. Alexandra Lautenbacher schreibt, dass viele französische Impressionisten ihre Bilder mit historischen Rahmen umgaben, deren Fassungen sie überstrichen oder weiß tünchten oder gar schwere, vergoldete Hohlkehlenrahmen für ihre Gemälde verwendeten.³¹⁷

Die Tatsache, dass heute die meisten impressionistischen Gemälde in der von Lautenbacher beschriebenen Weise gerahmt sind, täuscht darüber hinweg, dass die ursprüngliche Vielfalt der Rahmen sowohl bei den französischen als auch bei den deutschen Impressionisten erheblich größer war.

4.1.1. Beispiele für Rahmen französischer Impressionisten und Pointillisten

Wie in 1.2. bereits erwähnt, leistete die Autorin Isabelle Cahn mit ihren Aufsätzen und Artikeln *Les Cadres impressionistes*³¹⁸ von 1987, *Degas's Frames*³¹⁹ von 1989 und *Edgar Degas: Gold or Colour*³²⁰ sowie dem Katalog *Cadres de peintres*³²¹ von 1989 für das Musée d'Orsay den wohl wichtigsten Beitrag zur Erforschung der Rahmen der französischen Impressionisten und Pointillisten. Die Rahmen Camille Pissarros sind ferner Gegenstand eines Beitrags von Matthias Waschek³²². Edwin Becker be-

³¹⁷ vgl.: Lautenbacher, Alexandra, in: **Die Welt**, vom 07.03.1998

³¹⁸ Cahn, Isabelle, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.57-62

³¹⁹ Cahn, Isabelle, in: **Burlington Magazine**, 1989, S.289-292

³²⁰ Cahn, Isabelle, in: **Mendgen, Eva A.**, 1995

³²¹ Cahn, Isabelle, 1989

³²² Waschek, Matthias: *Camille Pissarro: From impressionist Frame to decorative object*, in:

fasst sich mit den Rahmen Paul Signacs³²³. In den Beiträgen wird eine reiche Vielfalt von einfachen, verschiedenfarbig oder weiß bemalten Leisten vorgestellt, die die Impressionisten für ihre Werke anfertigten und von denen heute bis auf wenige Exemplare nur noch schriftliche Zeugnisse erhalten sind. Isabelle Cahn beschreibt das Problem der vielfach verlorengegangenen Originalrahmungen wie folgt:

*De ces bordures, ne subsistent aujourd'hui que des témoignages. Où sont les cadres rouges et verts de Degas (E. Durand-Greville), «ses fameux cadres de jardin» dont parlait Whistler (Ambroise Vollard), et les cadres blancs qu'entouraient les toiles impressionnistes du temps où les intransigeants formaient «un petit bataillon d'éclaireurs faisant sonner haut leurs trompettes» (J. Claretie)? Les marchands, les amateurs, les conservateurs...ne les ont pas retenus. Durand-Ruel, lui-même, dès la crise du milieu des années 80, était revenu au cadre doré de la pratique traditionnelle (Jean Renoir). Loin de la conception originale des artistes, c'est cette présentation édulcorée, qui le plus souvent, est parvenue jusqu'à nous aujourd'hui.*³²⁴

Wie aus dem Zitat hervorgeht, waren es vor allem die Händler und Sammler, die die einfachen Rahmen der Impressionisten gegen Rahmen in traditionellen Stilen austauschten. Viele Impressionisten und Pointillisten wie Camille Pissarro, Paul Signac, Georges Seurat, Edgar Degas, Paul Gauguin und Mary Cassatt verwendeten dagegen bei ihren Ausstellungen

Mendgen, Eva A., 1995

³²³ **Becker, Edwin:** *White, Blue and Gold: In search of harmony*, in:

Mendgen, Eva A., 1995

³²⁴ **Cahn, Isabelle**, in: *Revue de l'Art*, 1987, S.59; Übersetzung: *Von diesen Rahmen existieren heute lediglich Bezeugungen. Wo sind die roten und grünen Rahmen von Degas, «seine berühmten Gartenrahmen», von denen Whistler sprach, und die weißen Rahmen, die die impressionistischen Gemälde umgaben in der Zeit, als die Starrsinnigen «ein kleines Bataillon von Aufklärern» bildeten, die «ihre Trompeten laut erschallen ließen»? Die Händler, die Kunstliebhaber, die Konservatoren... haben sie nicht zurückgehalten. Durand-Ruel selbst war, seit der Krise Mitte der achtziger Jahre, zum Goldrahmen traditioneller Praxis zurückgekehrt. Weit entfernt vom ursprünglichen Konzept der Künstler ist diese ausdruckschwache Präsentation zu uns gelangt, meist bis heute.*

einfache, farbig gefasste oder weiße Leisten. Die traditionelle Goldfassung wurde dabei nicht ausgeschlossen, aber an den Rand gedrängt. So waren die Künstler des Impressionismus und Pointillismus über die Verwendung von Goldfassungen geteilter Meinung. Von van Gogh ist beispielsweise bekannt, dass dieser aufwändigeren Goldrahmen gegenüber nicht grundsätzlich abgeneigt war. Anders als Degas, der Goldrahmen ablehnte, da sie die Wirkung eines Gemäldes seiner Meinung nach zerstörten.³²⁵ Degas ging in seiner Abneigung gegenüber Goldrahmen sogar so weit, dass er von Bekannten seine Gemälde zurückverlangte, wenn diese die von ihm ausgesuchten Rahmen um seine Werke durch Goldrahmen ersetzten.³²⁶ Im Gegensatz dazu war Matisse der Ansicht, dass ein Bild von einem Goldrahmen gerahmt sein müsse und dass die Wirkung eines wirklich guten Bildes die eines Goldrahmens noch überstrahlen würde.³²⁷

Bei den farbig oder weiß gefassten Leisten Signacs, Seurats, Degas', Pissarro und Gauguins wurde allerdings ganz oder zumindest weitgehend auf die Verwendung von Blattgold verzichtet. Die meist einfachen, kaum profilierten und unverzierten Vierkanteleisten schlossen etwa in gleicher Höhe mit den Gemälden ab und stellten somit keine Abgrenzung des Gemäldes von seiner Umgebung dar wie dies bei den traditionell verzierten Rahmen mit plastischen Dekoren der Fall war. Die neuen Rahmen sollten dagegen unmittelbar von dem Gemälde zur Umgebung des Raumes überleiten; kein Schattenwurf sollte die Lichteinstrahlung auf das Gemälde stören.³²⁸ Beispiele für solche flachen Leisten sind die noch original erhaltenen Rahmungen um die Gemälde *Port en Bessin* (1888) von Georges Seurat und *Frauen am Brunnen* (1892) von Paul Signac (Abb.110/111). Seurat versah seine pointillistischen Werke sogar häufig mit ebenfalls im pointillistischen Stil auf die Leinwand gemalten Umrandungen wie bei den Gemälden *Sich pudernde junge Frau* von 1888-90 (Abb.112) und *Ein Sommernachmittag auf der Insel La Grande Jatte* von 1885 (Abb.113).

³²⁵ vgl.: **Weidmann, Horst**, in: **Stuttgarter Zeitung**, vom 25. Juli 1998

³²⁶ vgl.: **Graber, Hans**: *Edgar Degas*, Basel 1942, S.123, zitiert aus: **von der Goltz, Michael/ Hartwieg**,

Babette und Wiemers, Barbara: „*Erst im Rahmen sind Bilder schön!*“ *Max Liebermann und die Frage der Bilderrahmung*, in: „*Nichts trägt weniger als der Schein*“ *Max Liebermann, der deutsche Impressionist*, Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 16. Dezember – 24. März 1995/96, Kunstverein Bremen, München 1995, S.108

³²⁷ vgl.: **Weidmann, Horst**, in: **Stuttgarter Zeitung**, vom 25. Juli 1998

³²⁸ vgl.: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.57-58

Auch bei Camille Pissarro findet man noch ähnlich einfache Rahmungen. So besteht der originale Rahmen um das Gemälde *Die Wirkung des Nebels* (1888) aus einer breiten Rahmenplatte, die von dem Gemälde lediglich durch einen Lorbeerstab getrennt wird (Abb.114). In einem Brief an seinen Sohn Lucien von 1887 beschreibt Pissarro zudem einen Rahmen wie den oben gezeigten, den er für eine Impressionisten-Ausstellung entworfen hatte³²⁹. Um eine Einheit von Bild und Raum zu erlangen, stimmten die Impressionisten und Pointillisten auch die Farbigkeit der Wände und Einrichtungsgegenstände von Ausstellungsräumen auf ihre Werke ab. So berichtet Camille Pissarro seinem Sohn Lucien, dass er die Wände seines Ausstellungssaales lila gestrichen und mit zeisiggelben Bordüren versehen habe:

*Ma salle était lilas avec bordure jaune serin.*³³⁰

Je nach Gemälde verwendete man auch weiße Rahmen, die zum Teil mit einer mit Gold bestäubten Außenkante versehen waren, oder vergoldete Leisten mit gesandelter Oberfläche, Leisten in der Farbe von Zigarrenkisten oder Holzdielen, Messing- oder geschwärzte Birnbaumleisten und für Papierarbeiten Passepartouts aus rohem, unbearbeitetem Karton. So rahmte zum Beispiel Pissarro seine Gemälde für eine Ausstellung im Jahre 1877 mit weißen Rahmen³³¹. Wenn auch nicht so streng wie die Pointillisten Seurat und Signac, folgte auch Pissarro den Gesetzmäßigkeiten des Farbkontrastes, der Farbharmonie und der reinen Farbe, die der Chemiker Michel Eugène Chevreul im Jahre 1839 publizierte³³². Die weißen Rah-

³²⁹ vgl.: **Waschek, Matthias**, 1995, S.142

³³⁰ **Pissarro, Camille**: *Lettre de Pissarro à son fils Lucien*, 28. février 1883, in: **Bailly-Herzberg, J.:** *Correspondance de Camille Pissarro*, 1980, S.177-178, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.57

³³¹ vgl.: **Lecomte, Georges**: *Camille Pissarro*, in: **Les hommes d'aujourd'hui**, VIII, no. 366, Paris, 1890, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

³³² zu erwähnen ist vor allem das Werk: *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs*, von 1839. Bereits Eugène Delacroix befasste sich mit dem Werk Chevreuls, das zu einer der wesentlichen Grundlagen des Impressionismus und besonders des Pointillismus wurde. Vgl.: **Gottmann, Claudia**: *Malerei und Naturwissenschaft: Versuche einer Synthese*, in: **Neuberger, Helmut**: *Künstler und ihre Mäzene: Eine Auswahl aus der Mo-*

men sollten dabei den Farbtönen der Gemälde ihren exakten Wert lassen. Georges Lecomte schrieb dazu 1890 in der Zeitschrift *Les hommes d'aujourd'hui*:

*A l'exposition de 1877, M. Pissarro appliquant dans sa rigoureuse logique la loi des complémentaires, sertit ses toiles dans des cadres blancs qui, sans influence sur les couleurs, laissent aux tons leur valeur exacte.*³³³

Von Edgar Degas existiert sogar noch eine solche weiße Rahmung mit dem besonders für Degas typischen Profil aus breiter Rahmenplatte und kanneliertem, mit Gold bestäubtem Vierkantstab als Außenprofil. Dabei handelt es sich um den Rahmen des Gemäldes *Ausruhende Tänzerin* von 1879 (Abb.115). Mit unterschiedlichen Bemalungen und leicht variiert findet man dieses Profil auch um andere Gemälde von Degas wie *Der Graphiksammler* (1866), *Madame Gobillard-Morisot* (1869) und *Tänzerinnen auf einer Treppe* um 1886-88 (Abb.116-118). Bei den letzten beiden bestehen die Außenprofile aus einem unverzierten Vierkantstab beziehungsweise einem Schraubstab. In der Hamburger Kunsthalle ist das Gemälde *Studie zu einem Damenbildnis* (1867) mit einem solchen Profil zu sehen (Abb.119). Vermutlich sind die Vergoldungen der hier gezeigten Rahmen erst nachträglich auf die originalen, weißen oder farbigen Fassungen aufgelegt worden, um so den Konventionen der Salons und vieler Kunsthändler und Sammler zu entsprechen.³³⁴ Dass Degas ein solches Profil aus Platte und Vierkantstab häufig verwendete und möglicherweise selbst entworfen hat, belegt zudem eine Profilzeichnung von Degas, die sich heute in der Nationalbibliothek in Paris befindet (Abb.120)³³⁵.

Ein genau der Originalrahmung des Gemäldes *Ausruhende Tänzerin* von Degas gleichender Rahmen umgibt auch das Gemälde *Santa Maria della Salute in Venedig*, (1908) von Paul Signac im Niedersächsischen Landesmuseum zu Hannover (Abb.121).

natszeitschrift „Die Kunst“ Zusammengestellt und eingeleitet von Helmut Neuberger, Herrsching (ohne Jahr), S.173-190

³³³ **Lecomte, Georges**, in: **Les hommes d'aujourd'hui**, VIII, no. 366, Paris, 1890, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

³³⁴ vgl.: **Cahn, Isabelle**, in: **Mendgen Eva A.**, 1995, S.134

³³⁵ vgl.: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

Auch Gauguin benutzte häufig einfache weiße Rahmen für seine Gemälde. Van Gogh bezeichnete ihn sogar in seinen Briefen als den „Erfinder“ des weißen Rahmens.

*C'est un peu Gauguin l'inventeur du cadre blanc.*³³⁶

Oft bemalten die Impressionisten und Pointillisten die einfachen Leisten auch in der jeweiligen Farbe beziehungsweise Kontrastfarbe des Grundtons des Gemäldes. Van Gogh nagelte häufig einfache Holzleisten an die Keilrahmen seiner Gemälde, die er entweder im natürlichen Ton des Holzes (Fichte, Tanne, Kastanie, Eiche und Nussbaum) beließ oder grob mit weißer, schwarzer, gelber, chromorangener, königsblauer, dunkelblauer oder roter Farbe bemalte.³³⁷ Die einzige von van Gogh bemalte Rahmung, die bis heute überdauert hat, ist der in den Farben des Gemäldes gefasste Fichtenholzrahmen um das *Stilleben mit Früchten* von 1887 (Abb.122)³³⁸.

Auf einer Ausstellung im Jahre 1880 rahmte Pissarro seine Gemälde ganz nach der Lehre der Kontraste Chevreuls mit bunten Rahmen. Für eine untergehende Sonne mit der Dominante Rot wählte er einen grünen Rahmen, für eine Leinwand in violett einen gelben und für das frische Grün des beginnenden Frühlings einen rosafarbenen Rahmen.³³⁹ Mary Cassatt präsentierte auf der vierten Impressionistenausstellung von roten und grünen Rahmen umgebene Portraits, von den einen als hässlich empfunden, von anderen als genial erachtet.³⁴⁰

Auf grenzenlose Ablehnung stießen diese neuen Rahmengewohnheiten besonders in den offiziellen Salons in Paris und Rouen; aber auch die Kritiker, die Öffentlichkeit und die Kunsthändler betrachteten die neuen Rahmen mit Skepsis.

³³⁶ **Van Gogh, Vincent:** *Brief an seinen Bruder Theo im November 1888*, in: **Correspondance complète de Vincent Van Gogh**, 1960, S.271, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

³³⁷ vgl.: **Weidmann, Horst**, in: **Stuttgarter Zeitung**, vom 25. Juli 1998

³³⁸ vgl.: **van Tilborgh, Louis:** *Framing van Gogh 1880-1890*, in: **Mendgen Eva A.**, 1995, S.164

³³⁹ vgl.: **Lecomte, Georges**, in: **Les hommes d'aujourd'hui**, VIII, no.366, Paris, 1890, zitiert aus: **Cahn,**

Isabelle, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.59

³⁴⁰ vgl.: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.59

Die Salons schrieben in Artikel 3 ihres Regelwerkes eine bestimmte Rahmung der Gemälde obligatorisch vor. Im Jahre 1884 wurde dies noch auf eine goldene, schwarze oder aus natürlich nachgedunkeltem Holz bestehende Rahmung mit Ausschluss aller anderen Rahmungsarten spezifiziert (Artikel 2).³⁴¹ Paul Signac beklagte sich darüber, dass die Salons Gemälde mit einer weißen, diskreten und logischen Rahmung ohne Prüfung allein wegen der Rahmung kategorisch ablehnen würden.

*Amusons-nous à signaler en passant, qu'un tableau bordé d'un de ces cadres blancs, discrets et logiques (...) est d'emblée et sans examen, pour ce simple motif, exclu des Salons Officiels ou pseudo-officiels.*³⁴²

Auch Gauguin schrieb an Pissarro im Juli 1884, dass seine weiß gerahmte Landschaft für eine Ausstellung in Rouen wegen des Rahmens abgelehnt wurde³⁴³ und dass die Jury beim Anblick eines weißen Rahmens erschauerte:

*Messieurs les professeurs membres du jury ont frêmi à la vue d'un cadre blanc et d'un effet de neige modelé avec des couleurs.*³⁴⁴

Félix Féneon beschrieb 1886 in der Zeitschrift *L'Art moderne* die unbändige Heiterkeit der ersten Besucher von impressionistischen Ausstellungen als Reaktion auf den Anblick weißer Rahmen.

*Autrefois devant les cadres blancs qui enferment les tableaux des impressionistes, le public se tordait dans les convulsions d'une joie effrénée (...).*³⁴⁵

³⁴¹ vgl.: ebd., S.58

³⁴² **Signac, Paul:** *D' Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, in: **La Revue Blanche**, Paris 1899, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

³⁴³ vgl.: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

³⁴⁴ **Gauguin, Paul:** *Brief an Pissarro, Ende Juli 1884*, in: *Correspondance de Paul Gauguin*, 1. éd. V. Merlhès, 1984, S.66, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

Die Ausstellungen der Impressionisten in den Jahren 1877, 79, 80, 81, 86 mussten aufgrund der Ablehnung der Salons häufig in bürgerlichen Wohnungen stattfinden, die passend zu den Gemälden vollständig eingerichtet und dekoriert wurden.³⁴⁶ Der Pariser Photograph und Förderer der Impressionisten G. F. Tournachon, bekannt unter dem Pseudonym Nadar, stellte sein Atelier gelegentlich für die Ausstellungen der Impressionisten zur Verfügung.³⁴⁷

Selbst der Pariser Kunsthändler und Förderer der Impressionisten Durand-Ruel zeigte sich, vermutlich nicht zuletzt aufgrund des Drucks der Öffentlichkeit, der Kritiker und vor allem der Kunden, gegenüber den einfachen weißen und bemalten Leisten zurückhaltend. Camille Pissarro schrieb an seinen Sohn Lucien am 28. Februar 1883, dass er den Kampf um die weißen Rahmen letztendlich aufgeben musste:

*Tu as vu la lutte que j'ai soutenue pour les encadrements blancs et que finalement j'ai dû abandonner*³⁴⁸

Wie Fénéon schreibt, kamen bei der Entscheidung vieler Impressionisten für einfache, bemalte Leisten anstelle der Goldrahmen in traditionellen Stilen zu den ästhetischen zweifelsohne auch wirtschaftliche Überlegungen hinzu. Die Herstellung dieser bemalten und weißen Leisten war erheblich weniger kostspielig als die aufwändigen historischen oder historisierenden Rahmen. Fénéon bemerkt, dass viele Impressionisten, nachdem sie die wirtschaftlich schlechten Zeiten überwunden hatten und sich der Wohlstand einzustellen begann, für ihre Gemälde durchaus traditionelle Rahmungen besonders im Stil des französischen Barock verwendeten.

³⁴⁵ **Fénéon, Félix:** *L'impressionnisme aux Tuileries*, in: **L'Art moderne**, Brüssel, 19. September 1886, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, no. 76, 1987, S.58

³⁴⁶ vgl.: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.57

³⁴⁷ vgl.: **Kunstler, Charles:** *Camille Pissarro*, deutschsprachige Ausgabe, München 1975, S.42,43

³⁴⁸ **Pissarro, Camille:** *Brief an seinen Sohn Lucien vom 28. Februar 1883*, in: **Bailly-Herzberg, J.:** *Correspondance de Camille Pissarro*, 1980, S.178; zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

*Dans leur premières expositions, les Impressionnistes (Monet, par exemple) ont employé le cadre plat, blanc ou teinté. Des considérations d'économie étaient en jeu, sans doute, car, le moment difficile passé, ces peintres se parèrent des cadres traditionnels.*³⁴⁹

Ob dies aber wirklich aus der Überzeugung der Künstler resultierte oder man sich dem Druck der Öffentlichkeit, der Sammler und Händler beugte, bleibt angesichts des offensichtlichen Engagements von Künstlern wie Pissarro, Degas, Gauguin, Seurat und Signac für die einfachen Rahmungen fraglich.

Auch Jean Renoir, Sohn des Pierre-Auguste bestätigt in seinem Buch *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, dass Händler und Sammler die originalen Impressionistenrahmen gegen Louis-XIV- und Louis-XV- sowie klassizistische Rahmen austauschten. Als Beispiele nennt er die Sammlung Depeaux, die dem Musée des Beaux-Arts in Rouen gestiftet und mit Louis-XIV-Rahmen ausgestattet wurde, die Sammlung Walter-Guillaume in Paris, deren Gemälde man mit Louis-XV-Rahmen versah sowie die heute im Musée d'Orsay untergebrachte Sammlung Camondo, deren Gemälde man mit klassizistischen Leisten rahmte. Als Beispiel für eine der wenigen Ausnahmen noch erhaltener, original impressionistischer Rahmungen führt der Autor einen flachen und gesandelten Rahmen an, mit dem Jacques Doucet das Gemälde *Sur la plage* von Manet gerahmt hat, das sich, noch immer in derselben Rahmung, im Musée d'Orsay befindet.³⁵⁰

Sicherlich sind traditionelle Rahmen wie der geschnitzte Louis-XIV-Rahmen aus dem späten 18. Jahrhundert um das Gemälde *Sonnenuntergang bei Eragny* (1902) von Pissarro (Abb.123) ein Beleg dafür, dass Künstler des französischen Impressionismus besonders für die späteren Werke auch konventionelle Rahmen verwendet haben. Denn dafür, dass es sich bei diesem Beispiel um eine Originalrahmung handelt, spricht zum

³⁴⁹ **Fénéon, Félix:** *Les Cadres*, in: **Bulletin de la vie artistique**, 1. Februar 1922, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**,

in: **Revue de l'Art**, 1987, S.58

³⁵⁰ vgl.: **Renoir, Jean:** *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, 1981, S.108-109, zitiert aus: **Cahn, Isabelle**, in:

Revue de l'Art, 1987, S.59

einen die in den Farben des Gemäldes vollständig übermalte Goldfassung des Rahmens und zum anderen die Tatsache, dass sich das Gemälde lange Zeit in der Sammlung des Sohnes Lucien befand³⁵¹. Eine Umrahmung des Gemäldes hat daher wahrscheinlich nicht stattgefunden. Die Verwendung solcher Rahmen im Stil des französischen Barock, deren Goldfassungen die Künstler oft weiß oder farbig übertünchten, kann somit keineswegs bestritten werden. Mit der weit verbreiteten Bezeichnung allein dieser konventionellen Rahmungen als typische Impressionistenrahmen wird man allerdings der ursprünglichen Vielfalt der meist verlorengegangenen Künstlerleuten vieler französischer Impressionisten und Pointillisten nicht gerecht.

4.1.2. Beispiele für Rahmen deutscher Impressionisten

Die Rahmungsgewohnheiten der deutschen Impressionisten sind in den letzten Jahren erst erforscht worden. Wie unter 1.2. bereits erwähnt, leisteten die Autoren Michael von der Goltz, Babette Hartwig und Barbara Wiemers in ihrem Aufsatz „*Erst im Rahmen sind Bilder schön!*“ *Max Liebermann und die Frage der Bilderrahmung*³⁵² den wohl wichtigsten Beitrag.

Demnach verwendeten die deutschen Impressionisten Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth im Gegensatz zu den französischen fast ausschließlich historisierende Vergolderrahmen im Stil der französischen Barockrahmen und des Klassizismus mit Ornamenten aus Guss- und Druckmasse, die nicht weiß getüncht oder in hellen Farben bemalt, sondern eher dunkel patiniert wurden. Dadurch erhielten sie ein antikes und den Rahmungen der alten Meister ähnliches Aussehen.

Max Liebermann rahmte seine frühen Werke häufig mit klassizistischen Rahmen, die sich an den Konventionen der Salons und der Weltausstellungen orientierten. Diese klassizistischen Rahmen bestanden meist aus einer breiten und mit einem Pfeifenschnitt quer zum Profil ornamentierten Hohlkehle und Lorbeerstäben als Außenprofile (PR466).³⁵³ Ein solcher Rahmen zierte noch die Gemälde *Holländische Dorfstraße* von 1885 im

³⁵¹ vgl.: **Waschek, Matthias**, 1995, S.146

³⁵² **von der Goltz, Michael/ Hartwig, Babette/ Wiemers, Barbara**, 1995, S.103-108

³⁵³ vgl.: ebd., S.107

Niedersächsischen Landesmuseum Hannover (Abb.124) und *Frau mit Geißen in den Dünen* von 1890 in der Neuen Pinakothek in München (Abb.125). Später verwendete Liebermann auch Rahmen im Stil Louis-XIII (PR213,217,218) wie für die Gemälde *Terrasse im Café Jacob in Nienstedt an der Elbe* von 1902 in der Hamburger Kunsthalle und *Papageienallee* aus dem selben Jahr in der Kunsthalle Bremen (Abb.126). Am häufigsten findet man jedoch die dunkel patinierten und auf einem braunschwarzen Bolus polimentvergoldeten Rahmen im Louis-XV-Stil (PR251) wie bei den Gemälden *Strandzene bei Noordwijk* von 1908, *Selbstbildnis* von 1916 und *Garten des Künstlers* von 1918 im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover (Abb.127-129) sowie bei der *Holländischen Landschaft* von 1912 in der Neuen Pinakothek zu München (Abb.130).³⁵⁴ Einige seiner späteren Arbeiten versah Max Liebermann mit weniger fein ausgearbeiteten Exemplaren wie die Vergolderrahmen im Stil des Dresdener Galerie-Rahmens aus dem 18. Jahrhundert (PR383-385), deren Ornamente aus vorgeformten Einzelstücken aus Vergoldermasse bestanden. Ein Beispiel dafür ist das *Bildnis von Paul von Hindenburg* von 1927 im Niedersächsischen Landesmuseum (Abb.131).³⁵⁵ Die Rahmen Liebermanns können aufgrund von Farbspuren als Originalrahmen zu den Gemälden identifiziert werden, die Liebermann, der seine Gemälde oft im Rahmen vollendete, auf der Innenkante des Rahmens hinterließ. So weist zum Beispiel der rote Farbtupfer in der oberen Hälfte der linken Innenkante des Rahmens um die *Papageienallee* den Rahmen als Originalrahmen zum Gemälde aus (Abb.126, Detail). Die Praxis Liebermanns, seine Gemälde im Rahmen zu vollenden, belegt auch das *Selbstbildnis* im Niedersächsischen Landesmuseum (Abb.128), das Liebermann zeigt, wie er eine mit einem französischen Barockrahmen gerahmte Leinwand bearbeitet. Auch auf einem Photo von 1932, auf dem Liebermann in seinem Atelier zu sehen ist, bemalt der Künstler eine bereits im Louis-XV-Stil gerahmte Leinwand (Abb.132). Ein weiteres Indiz dafür, dass Liebermann seine Bilder im Rahmen vollendete, sind die unbemalten Kanten vieler Leinwände wie die des Gemäldes *Selbstbildnis*, die von dem Rahmenfalz bedeckt und dadurch unbemalt blieben (Abb.128, Detail). Gelegentlich passte Liebermann sogar das Format seiner Gemälde den lichten Maßen bereits vorhandener Rahmen an. So ist ein Stück der bereits bemalten Leinwand

³⁵⁴ vgl.: ebd., S.106

³⁵⁵ vgl.: von der Goltz, Michael/ Hartweg, Babette/ Wiemers, Barbara, 1995, S.107

des Gemäldes *Papageienallee* umgeschlagen.³⁵⁶ Eine weitere Rahmenform, die von Liebermann gelegentlich verwendet wurde, sind Vergolderahmen im Louis-XIV-Stil mit kaum über die Außenkante vortretenden Kartuschen und durchgehend mit flachen Blatt- und Blütenranken verzierten Rahmenschenkeln in der Art der Louis-XIV-Rahmen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (PR223,224) wie den um das Gemälde *Garten mit Sonnenblumen* von 1895 im Niedersächsischen Landesmuseum zu Hannover (Abb.133). Selten sieht man bei Liebermann dunkle Rahmen mit Wellendekoren als Innenprofile im Stil der holländischen Flachrahmen des 17. Jahrhunderts (PR406) wie ein Photo einer Ausstellung in der Bremer Kunsthalle von 1954 belegt. Demnach war das *Bildnis des Literaturhistorikers Georg Brandes* von 1902 ursprünglich mit einem solchen Rahmen versehen (Abb.134).³⁵⁷ Aufgrund von Stempeln auf der Rückseite der Rahmen können als die wichtigsten Rahmenlieferanten Liebermanns der Berliner Albert Suckow, Gemälde-Rahmen-Fabrik, Vergolderei, Bildhauerei und Modellierwerkstatt in der Steglitzer Straße 82 und Alfred Suckow, Gemälde-Rahmen in der Würzburger Straße 18 in Berlin identifiziert werden.

Auch Slevogt malte häufig im Rahmen. So trägt der Transition-Stilrahmen um das *Bildnis des Musikers Conrad Ansorge* von Slevogt aus dem Jahre 1915 Farbspuren des Gemäldes an der Lichtkante (Abb.135 und Detail).³⁵⁸ Bei Slevogt findet man auch die für Liebermann typischen Louis-XV-Rahmen mit dunkel patinierten Goldfassungen. Solche Rahmen umgeben die Gemälde *Die Auktion der Sammlung Huldshinsky, Berlin* von 1928 und *Einzug 17.6.1913* von 1913 im Niedersächsischen Landesmuseum zu Hannover (Abb.136/137) sowie *Sonnige Gartenecke im Neukastel* von 1921 in der Neuen Pinakothek in München (Abb.138). Rahmen im Stil der Louis-XIV-Rahmen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts mit durchgehend verzierten Rahmenschenkeln und kaum über die Außenkanten hinausragenden Kartuschen umgeben ebenfalls einige Gemälde Slevogts wie *Landhaus in Godramstein* von 1909 in der Kunsthalle Bremen und *Ansicht von Frankfurt am Main* von 1911 im Landesmuseum Hannover (Abb.139/140).

³⁵⁶ vgl.: ebd., S.104/105

³⁵⁷ vgl.: ebd., S.107

³⁵⁸ vgl.: ebd., S.106

Lovis Corinth rahmte seine Gemälde ebenfalls vorzugsweise in historisierenden Barockrahmen. Ein Rahmen wie der Louis-XIII-Rahmen um die *Papageienallee* von Liebermann zierte zum Beispiel das Gemälde *Großes Selbstportrait vor dem Walchensee* von 1924 in der Neuen Pinakothek zu München (Abb.141). Auch die für Liebermann bezeichnenden, dunkel patinierten Louis-XV- oder Transition-Stil-Rahmen wurden von Lovis Corinth verwendet. In der Bremer Kunsthalle sind der *Schlachterladen in Schäfilarn* von 1897 und *Blumenstrauß* von 1911 in dieser Weise gerahmt (Abb.142/143). Weitere Louis-XV-Stilrahmen zieren die Gemälde *Großmutter und Enkelin* von 1919 im Niedersächsischen Landesmuseum zu Hannover (Abb.144) und *Walchensee* von 1921 in der Neuen Pinakothek zu München (Abb.145). Auch der Vergolderrahmen im Stil der Dresdener Galerierahmen aus dem 18. Jahrhundert ist bei Corinth zu finden, so um das Gemälde *Die Kindheit des Zeus* von 1902 in der Kunsthalle Bremen (Abb.146). Häufig kommen bei Corinth auch Rahmen im Louis-XIV-Stil des ausgehenden 17. Jahrhunderts mit etwas deutlicher über die Rahmenkanten hervortretenden Kartuschen und durchgehend verzierten Rahmenschenkeln (PR223) vor wie die um den *Walchensee mit Abhang des Jochberges* von 1924 im Niedersächsischen Landesmuseum (Abb.147), um das *Bildnis Eduard Graf von Keyserling* von 1900 und um das *Selbstbildnis im Atelier* von 1914 in der Neuen Pinakothek in München (Abb.148). Bei Corinth ist eine originale Zugehörigkeit des Rahmens zum Gemälde allerdings nicht so sicher nachzuweisen wie bei Slevogt und Liebermann, da Corinth seine Gemälde niemals im Rahmen vollendete und sich erst nach Fertigstellung des Gemäldes um die Rahmung kümmerte. In *Das Erlernen der Malerei* schrieb Corinth dazu:

Vielfach herrscht die Sitte, ein Bild bereits in seinen ersten Stadien mit einem Rahmen zu versehen, um die Malerei – wie man sich ausdrückt – nach dem Rahmen zu stimmen. Ich wähle zuerst den Rahmen, nachdem das Bild vollständig fertig ist, und zwar suche ich den Rahmen passend zu der Malerei zu bekommen. Da das Bild die Hauptsache ist, scheint mir das richtiger. Außerdem wird man verführt, falls der Rahmen schon Anfangs um das Bild ist, dieses weniger sorgfältig durchzubilden, da es eingerahmt viel besser aussieht wie ungerahmt.³⁵⁹

³⁵⁹ **Corinth, Lovis:** *Das Erlernen der Malerei*, Berlin 1920, S.191, zitiert aus: **von der Goltz, Michael/ Hartweg, Babette/ Wiemers, Barbara**, 1995, S.106

Über die originale Zugehörigkeit des Rahmens im Stil der Dresdener Gallerierahmen zu dem Gemälde *Die Kindheit des Zeus* existiert allerdings ein schriftliches Zeugnis, aus dem hervorgeht, dass Corinth für diesen Rahmen 200 Mark bezahlt hat.³⁶⁰

4.2. Beispiele für Rahmen des deutschen Expressionismus: Karl Schmidt-Rottluff, Peter August Böckstiegel, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner und Gabriele Münter

Über die Rahmungsgewohnheiten der deutschen Expressionisten ist bisher noch weniger bekannt als über die der Impressionisten. Lediglich zwei Beiträge über die Rahmen Peter August Böckstiegels und Wassily Kandinskys (siehe 1.2. und *Quellenverzeichnis*) vermitteln einen Eindruck von deren Rahmungspraxis³⁶¹. Durch Vergleiche der in den Aufsätzen als Originalrahmungen beschriebenen Beispiele mit den Rahmungen anderer deutscher Expressionisten in verschiedenen Museen können in Folge zudem Übereinstimmungen zu Rahmen Otto Muellers, Ernst Ludwig Kirchners und Karl Schmidt-Rottluffs festgestellt werden.

Interessanterweise lassen die schlichten und farblich auf die Gemälde abgestimmten Rahmungen der Expressionisten eine Verwandtschaft zu den einfachen weiß oder farbig gefassten Rahmen der französischen Impressionisten erkennen.

So verwendete der Westfälische Maler Peter-August Böckstiegel oft einfache, auf eine Platte und einen breiten Wulst als Innen- oder Außenprofil reduzierte Rahmungen, deren Fassungen er auf den Grundton des jeweiligen Gemäldes abstimmte. Ein sehr typisches Beispiel für die Rahmen Böckstiegels ist der Rahmen um das *Stilleben mit Flasche* von 1913 (Abb.149). Das Profil des Rahmens setzt sich aus einer schwarzen Platte

³⁶⁰ In einem Brief aus dem Jahre 1906 an seine Frau schrieb Corinth: *Der“ Zeus“ hat jetzt seinen 200 Mark Rahmen und macht sich darin gut.* Brief vom 17.03.1906 an Charlotte Corinth in Meran, zitiert in: **Corinth, Thomas:** *Lovis Corinth: Eine Dokumentation*, Tübingen, 1979, S.95, zitiert aus: **von der Goltz, Michael/ Hartweg, Babette/ Wiemers, Barbara,** 1995, S.108

³⁶¹ **Roskamp-Klein, Eleonore,** in: **Sonderdruck aus der Zeitschrift „Westfalen“,** 1993 und **Traber, Christine,** 1995

und einem inneren, breiten und pastos in bräunlich-bronzener Farbe bemalten Wulst zusammen.

Böckstiegel variierte die Profile aus Platte und Wulsten wie bei den Rahmen um das Gemälde *Der Rhein bei Linn* von 1912 (Abb.150) und um das *Selbstbildnis* von 1913 (Abb.151). Während das Profil des ersten aus einer von zwei mächtigen halbrunden Wulsten eingefassten Rahmenplatte besteht, setzt sich das wesentlich filigraner gestaltete Profil des zweiten aus einer breiten Rahmenplatte und einem relativ schmalen Halbrundstab als Außenprofil zusammen. Besonders letzterer stimmt sowohl in der Fassung als auch im Profil mit den in den Abb.115/121 gezeigten Rahmen von Signac und Degas überein, die ebenfalls helle, breite Plattenrahmen mit schmalen Außenprofilen verwendeten (Kapitel 4.1.1.).

Neben den Platte-Wulst-Profilen verwendete Böckstiegel Rahmen aus einer Platte mit einfachen, unverzierten Vierkantstäben als Außen- und Innenprofile wie den um das *Selbstbildnis mit Mutter* um 1929 (Abb.152). Plattenrahmenformen mit breiten und hohen Innenprofilen aus mehreren Vierkantstäben, einer schmalen Rahmenplatte und ohne oder auf einen Absatz reduzierte Außenprofile zieren die Gemälde *Winter in Arrode* und *Blick aus dem Atelierfenster* (Abb.153) aus den zwanziger Jahren. Auch die Kombination von Vierkantstäben als Innenprofil und einem breiten Wulst als Außenprofil kann man gelegentlich beobachten. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde *Mein Vater*, ebenfalls aus dem Jahre 1929 (Abb.154).

Typisch für die Böckstiegel-Rahmen sind auch die massiven, nach alten Handwerkstraditionen gefertigten Konstruktionen, die aus Rahmenplatten mit auf Gehrung geschnittenen Außen- und Innenprofilen auf einem 20-28 mm starken, kompliziert verblatteten Blendrahmen bestehen³⁶². Aufgrund der massiven und recht aufwändigen Konstruktionen kann davon ausgegangen werden, dass die einfachen Profile keine preiswerten Provisorien, sondern vom Künstler durchaus beabsichtigte Rahmungen waren.

Die Fassungen der Böckstiegel-Rahmen sind ebenfalls vielfältig und auf die Farben des jeweiligen Gemäldes abgestimmt. Die Fassung des Rahmens um das Gemälde *Der Rhein bei Linn* besteht aus einer vom Künstler über die ursprünglich schwarze Fassung des Rahmens gelegten, braunen, pastosen Ölgrundierung, die sowohl den Grundton des Gemäldes als auch die im Gemälde dargestellten Wellenbewegungen des Rheins auffängt³⁶³. Der Rahmen um das *Selbstbildnis* von 1913 trägt dagegen eine weißpati-

³⁶² vgl.: **Roskamp-Klein, Eleonore**, 1993, S.263

³⁶³ vgl.: ebd., S.262

nierte Silberfassung³⁶⁴, während das Innenprofil des ansonsten schwarz gefassten Rahmens um das *Selbstbildnis mit Mutter* rot bemalt ist und damit die intensiven Rottöne des Gemäldes aufnimmt. Wie Liebermann und Slevogt vollendete auch Böckstiegel seine Werke gelegentlich in gerahmtem Zustand. Das beweist ein Photo, das den Künstler in seinem Atelier mit einer Palette in der Hand vor einem noch unvollendeten aber bereits gerahmten Gemälde zeigt (Abb.155)³⁶⁵. Der Rahmen auf dem Photo hat die für Böckstiegel typische Plattenrahmenform.

Bezeichnend für die Böckstiegel-Rahmen sind vor allem die meist intuitiv aufgebrauchten, künstlerisch-malerisch und ein wenig unperfekt wirkenden Fassungen.

Ähnliches gilt für die Rahmen einiger anderer Künstler des deutschen Expressionismus, besonders innerhalb der Dresdener Künstlervereinigung *Die Brücke*. Auch hier sind Rahmenformen aus Platte und breiten Wulsten als Innen- und Außenprofile sowie einfache Plattenrahmen mit stark reduzierten Profilen und groben Bemalungen zu finden. Möglicherweise haben sich Böckstiegel und andere Künstler der Vereinigung auch in Rahmenfragen gegenseitig inspiriert. In den Jahren 1913-1915 studierte Böckstiegel an der Dresdener Akademie, lernte dort seinen späteren Freund und Schwager Conrad Felixmüller kennen³⁶⁶ und kam auch mit der Kunst der Brücke-Maler Ernst-Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff in Berührung.

Der *Patroklusturm* von Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) aus dem Jahre 1922 ist mit einer aus einer schmalen Platte und einem breiten Wulst als Innenprofil bestehenden Leiste gerahmt (Abb.156). Der Originalrahmen³⁶⁷ gleicht dem um das *Stilleben mit Flasche* von Böckstiegel; lediglich die Rahmenplatte ist bei Schmidt-Rottluff deutlich schmaler. Wie die meisten Originalrahmen bei Böckstiegel ist auch die Fassung dieses Rahmens relativ grob und auf die Farbigkeit des Gemäldes abgestimmt. Der an manchen Stellen des Gemäldes dunkel olivgrün bis braun changierende Sandstein der Soester Kirche wird in der Rahmung wiedergegeben.

³⁶⁴ vgl.: ebd., S.271

³⁶⁵ vgl.: ebd., S.270

³⁶⁶ vgl.: **Franz, Erich**: *Die Zeit der Betrachtung: Werke der Moderne bis 1945 im Westfälischen Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster*, Münster 1999, S.76

³⁶⁷ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2001

Auch in der Gemäldegalerie Neue Meister im Grünen Gewölbe in Dresden sind Gemälde Schmidt-Rottluffs mit solchen Rahmen ausgestellt. Das aus einer Platte und einem breiten inneren Wulst bestehende Profil des Rahmens um das Gemälde *Baumlandschaft* aus dem Jahre 1912 (Abb.157) ist mit dem oben gezeigten Profil des Rahmens um den *Patroklusturm* fast identisch. Die polimentvergoldete Fassung ist an einigen Stellen künstlich auf den roten Bolus durchgerieben und mit brauner Farbe patiniert. Ein identisches Profil rahmt auch das Gemälde *Wald* von 1921 in der Hamburger Kunsthalle (Abb.158). Selbst die umgekehrte Profilfolge aus Rahmenplatte und äußerem Wulst kommt bei einigen Rahmungen Schmidt-Rottluffs vor, so bei der Rahmung des Gemäldes *Nach dem Bade* von 1912 in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden (Abb.159). Auch hier ist die Rahmenplatte schmäler als bei den Böckstiegel-Rahmen, die Fassung ist aber in ähnlicher Weise auf die Farben des Gemäldes abgestimmt. Ebenso wie das Dunkelgrün der Rahmenplatte findet man auch die bronze bis dunkelbraune Farbe des äußeren Wulstes im Hintergrund des Gemäldes wieder.

Wohnzimmer in Davos, im Jahre 1921 von dem Brücke-Maler Ernst Ludwig Kirchner gemalt, ist ebenfalls mit einem einfachen Plattenrahmenprofil gerahmt, das aus einem inneren, breiten Wulst, einer Rahmenplatte und einem schmalen Halbrundstab als Außenprofil besteht. Auch dieser Rahmen nimmt in der recht groben Bemalung mit Orange, Rot und Gold Bezug auf die Farben des Gemäldes (Abb.160).

Wie der Rahmen um *Kopf einer Frau mit Maske* von 1912 in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden (Abb.161) belegt, verwendete Schmidt-Rottluff neben den Platte-Wulst-Rahmen auch andere Profile, die aber ähnlich einfach waren. Der Rahmen des Gemäldes besteht lediglich aus einer Rahmenplatte, die an den Außenkanten abgeschrägt ist. Das Innenprofil wird nur durch eine dünne, gerade in das Holz geritzte Linie entlang der Innenkante angedeutet. Die Rahmenplatte ist zudem mit einer in das Holz geritzten, geflammten Linie versehen, die ähnlich ungelenkt wirkt wie die Linien einer Kaltnadelradierung. Der Rahmen ist im natürlichen Ton des Holzes belassen und schließt wie die oben beschriebenen Künstlerleisten der französischen Impressionisten und Pointillisten fast in gleicher Höhe mit dem Gemälde ab (Abb.110/111/114). Aus der individuellen Gestaltung auch dieser einfachen Rahmungen kann man gleichfalls schließen, dass diese vom Künstler durchaus erdacht waren und nicht nur preiswerte Zwischenlösungen darstellten.

Ganz ähnliche, nur aus einer einfachen Platte bestehende Rahmungen findet man auch um Gemälde Otto Muellers und Ernst-Ludwig Kirchners.

Der noch vor kurzer Zeit von der F.G. Conzen GmbH restaurierte braun-bronzefarbene Rahmen um *Badende im Raum* aus dem Jahre 1908 (Abb.162)³⁶⁸ besteht aus einer an den Ecken grob verblatteten Leiste ohne Innen- und Außenprofile; der ebenfalls braun-bronzefarbene Rahmen um *Zwei Frauen an der Waschschüssel (Die Schwestern)* von 1913 im Städelschen Museumsverein Frankfurt hat lediglich ein schmales, eingetieftes Innenprofil und einen flachen Vierkantstab als äußeren Abschluss (Abb.163). Wenn Kirchner seine Rahmen nicht in den Farben des Gemäldes bemalte, verwendete er häufig jene bronzefarbenen Fassungen wie die der hier genannten Rahmen³⁶⁹. Die Rahmen um das Gemälde *Russisches Haus* (1921) und *Zigeuner mit Sonnenblumen* (1927) von Otto Müller sind in ähnlich einfacher Weise konstruiert und ebenfalls braun beziehungsweise schwarz gefasst (Abb.164-165). Von Nolde ist bekannt, dass dieser seine Gemälde vorzugsweise mit einfachen schwarzen Leisten versah³⁷⁰, die etwa dem Rahmen um *Zigeuner mit Sonnenblumen* von Müller entsprachen.

Die Tendenz zu einfachen und auf die Farbigkeit der Gemälde abgestimmten Rahmen zeigt sich auch über die Grenzen der Künstlergemeinschaft *Die Brücke* in Dresden hinaus.

So schreibt die Restauratorin Eleonore Roskamp-Klein in ihrem Aufsatz *Die Einheit von Bild und Rahmen im Werk des Malers Peter August Böckstiegel*, dass man ähnliche Rahmen wie den um das *Stilleben mit Flasche* auch bei der Worpweder Malerin Paula Modersohn Becker findet. Über Gabriele Münter kann man lesen, dass sie Gold- oder Schlagmetallfassungen von Rahmen häufig durch Tönen oder Übermalen auf die Farben ihres jeweiligen Gemäldes abstimmte.³⁷¹

Gleiches kann man über die Rahmungen der volkstümlichen Hinterglasmalereien Münters sagen, die in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München und im Münter-Haus in Murnau ausgestellt sind, so *Madonna mit Kind* (Abb.166) und *Die Heiligen Franz, Seraph und Julie*, beide um 1909-1910 (Abb.167). Die silbernen Fassungen der für die Hinterglasma-

³⁶⁸ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

³⁶⁹ vgl.: **Traber, Christine**, 1995, S.226

³⁷⁰ vgl.: **Sello, Thomas**: *Rahmen in der Krise zwischen Prunk, Verzicht und Spielerei*, in: *Der Rahmen ist das halbe Bild: Bilderrahmen in der Hamburger Kunsthalle*, Katalog der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995

³⁷¹ vgl.: **Roskamp-Klein**, Eleonore, 1993, S.262

lereien typischen, eher flach profilierten Rahmen³⁷² sind in der flächigen Art der Malereien mit verschiedenen Farben bemalt. Bei Hinterglasmalereien aus der Murnauer Phase Kandinskys findet man auch solche mit in der Art des Bildes bemalten Rahmen wie den um *Die Apokalyptischen Reiter* von 1911 (Abb.168). Zu Ölgemälden Kandinskys gibt es nur wenige individuell vom Künstler bemalte Rahmungen. Aus seiner frühen Murnauer Phase ist das Gemälde *Reiter auf einer Brücke* (1910) in der Neuen Pinakothek zu München noch mit einem in den Farben des Bildes bemalten Rahmen ausgestattet. Aber auch zu späterer Zeit hat Kandinsky offensichtlich einige seiner Rahmen selbst bemalt. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde *Süßes Ereignis* von 1928 im Musée National d'Art moderne in Paris (Abb.169). Der aus einer nach innen ansteigenden Rahmenplatte und einer schmalen, nach innen abfallenden Schräge als Innenprofil bestehende Rahmen wiederholt in seiner braun-grünen Fassung die Farben des Bildes.³⁷³

Die farbkräftigen Kompositionen von Hinterglasmalereien könnten auch Böckstiegel zur farbenfroheren Gestaltung späterer Rahmen aus der Zeit nach dem ersten Weltkrieg inspiriert haben, wie dies ansatzweise bei dem Rahmen des *Selbstbildnisses mit Mutter* von 1929 zu erkennen ist³⁷⁴.

Die weiß patinierte Fassung des *Selbstbildnisses* von Böckstiegel (Abb.151) lässt vermuten, dass manche Expressionisten ihre Werke gelegentlich auch weiß rahmten. Dafür spräche der bereits in Kapitel 4.1.1. erwähnte Brief Van Goghs an seinen Bruder Theo aus dem Jahre 1888, in dem van Gogh Gauguin als den Erfinder des weißen Rahmes bezeichnet. Van Gogh schrieb diesen Brief just zu der Zeit, als Gauguin sein impressionistisches Frühwerk hinter sich ließ und mit der ersten Überseereise (1887) und dem Kontakt zur Kunst der primitiven Völker den Weg zu expressiver Farbigkeit und flächenhafter Komposition einschlug. Dass Gauguin seine für die Entwicklung des Expressionismus in Europa wegweisenden Spätwerke gelegentlich auch mit weißen Rahmen versah, ist somit naheliegend. Auch der weiße Rahmen um das Gemälde *Meditation <Das Gebet>* aus dem Jahre 1922 von Jawlensky im Lenbachhaus

³⁷² vgl.: **Gockerell, Nina:** *Das Mürter-Haus: Hinterglasbilder, Schnitzereien und Holzspielzeug*, (Prestel Museums-Führer), München 2000, S.10

³⁷³ vgl.: **Traber, Christine**, 1995, S.246

³⁷⁴ Böckstiegel kam möglicherweise während des Krieges als Soldat in Rumänien mit der Technik der Hinterglasmalerei in Brührung. Vgl.: **Roskamp-Klein, Eleonore**, 1993, S.262

(Abb.170) könnte original sein. Franz Marcs *Blaues Pferdchen*, aus dem Jahre 1912 war möglicherweise im Originalzustand wie in der Computersimulation (Abb.213) gerahmt. Besonders der Rahmen um das Jawlensky-Gemälde erinnert mit dem sehr breiten, flachen Karnies und den drei schmalen, mit Gold bestäubten Halbrundstäben des Außenprofils an die oben beschriebenen weißen Rahmen um das Gemälde *Santa Maria della Salute in Venedig* von Signac und *Ausruhende Tänzerin* von Degas (Abb.115/121). Das Profil des weißen Rahmens um das Marc-Gemälde ist dagegen mit dem Profil des Rahmens um das *Süße Ereignis* von Kandinsky (Abb.169) fast identisch. Nachzuweisen ist die Originalität dieser Rahmen allerdings nicht.

Einfach im Profil sind auch die Rahmen um einige Frühwerke Kandinskys und Gabriele Münters die aus der Stiftung Münters am 19. Februar 1957 an die Stadt München stammen und sich heute in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus befinden. Die Gemälde wurden Anfang der sechziger Jahre mit dem Einverständnis Gabriele Münters unter dem damaligen Direktor des Lenbachhauses Hans Konrad Röthel einheitlich mit schwarz oder grau gefassten Rahmen ausgestattet.³⁷⁵ Das Profil dieser Rahmen besteht aus einer breiten, schwarz oder seltener auch grau gefassten und nach außen ansteigenden Schräge sowie einer schmalen, weiß gefassten oder vergoldeten Leiste als Innenprofil wie die um die Gemälde *Allee im Park von St. Cloud* (1906) von Gabriele Münter (Abb.171) und *Achtyrka-Herbst* (1901) von Wassily Kandinsky (Abb.172). Trotz der Einfachheit des Profils unterscheiden sich diese Rahmen von den oben angeführten durch die schaukastenartige Anlage der nach innen schräg gestellten Rahmenplatten, eine genaue Umkehrung des Profils des Originalrahmens um

³⁷⁵ Der Direktor Hans Konrad Röthel engagierte sich in den Nachkriegsjahren besonders für die Kunst Wassili Kandinskys und Gabriele Münters. Durch zahlreiche, auch von Röthel organisierte Ausstellungen erlangten die Werke Kandinskys und Münters in Deutschland erneut ein hohes Ansehen. Auf Betreiben des späteren Direktors des Lenbachhauses Röthel stiftete Gabriele Münter ihre Sammlung der Stadt München. Vgl.: **Münter-Haus: Informationsbroschüre:** Münter-Haus, Kottmüllerallee 6, Murnau, Bonn 2000

Über die Neurahmung der Gemälde Kandinskys und Münters aus der Stiftung existiert heute als einzige Quelle nur noch ein Brief Röthels, in dem er schreibt, dass er sich mit Gabriele Münter über die Rahmung ihrer gestifteten Bilder unterhalten hat. **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im Oktober 2000

das oben genannte Kandinsky-Gemälde. Hier macht sich die Tendenz der sechziger Jahre zur Rahmung mit den sogenannten Schattenfugen bemerkbar, wie man sie besonders im Guggenheim-Museum in New York, aber auch im Lenbachhaus, bei einigen Werken Kandinskys findet (Abb.249,250). Auch die Fassungen der Rahmen sind weniger malerisch. Die Rahmenplatten zeigen weder farbliche Nuancen noch plastische Strukturen des Farbauftrags. Die Uniformität der Lenbachhaus-Rahmen ist untypisch, vergleicht man sie mit der Vielfalt der Profile und Fassungen der Rahmen Böckstieghels, Schmidt-Rottluffs, Münters, Kandinskys und anderer Expressionisten aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg.

4.3. Beispiele für Rahmen der Neuen Sachlichkeit: Die Rahmen Otto Dix' und Franz Radziwills

Auch Künstler der Neuen Sachlichkeit wie Otto Dix und Franz Radziwill hatten offensichtlich bestimmte individuelle Vorlieben bei der Rahmung ihrer Bilder. So sind die Gemälde *Zerschmetterter Baum* von 1942 im Saarlandmuseum (Abb.173), *Bildnis des Malers Willy Kriegel mit dem Portrait seiner Frau* von 1932 im Westfälischen Landesmuseum zu Münster (Abb.174) sowie das *Familienbildnis* von 1925 (Abb.175), *Frau mit Kind* von 1921 (Abb.176) und das Triptychon mit dem Titel *Der Krieg* von 1929-32 (Abb.177) in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden mit im Profil fast identischen Rahmen versehen. Dabei handelt es sich um einen Plattenrahmen ohne Außen- und mit eingetieftem Innenprofil. Dieser Profiltyp erinnert an die sogenannten Van-Eyck-Rahmen, die besonders im 15. Jahrhundert in Nord- und Mitteleuropa verbreitet waren (PL127-132). Die meist dunklen Fassungen der Rahmen variieren und sind vom Künstler auf das jeweilige Gemälde abgestimmt. Offensichtlich blieb Dix diesem Rahmenprofil bei der Rahmung eines großen Teils seiner Werke bis zu seinem Tode treu. Dafür spricht, dass das Triptychon *Der Krieg*, das er im Jahre 1968 dem Museum in Dresden schenkte³⁷⁶ direkt aus den Händen des Künstlers in das Museum gelangte. Aufgrund der komplizierten Rahmenkonstruktion des Triptychons ist nicht davon auszugehen, dass das Museum die Rahmung verändert hat. Sowohl die Art der

³⁷⁶ Auf einem Hinweisschild des Museums ist neben den Lebensdaten des Künstlers und dem Titel des Bildes folgendes vermerkt:

1968 Schenkung des Künstlers an das Museum

Rahmung als auch die Anlage des Bildes als Triptychon mit Antependium unterstreichen den apokalyptischen Charakter der Darstellung von Tod und Zerstörung des Krieges. Sie erinnern an Altartafeln der Spätgotik und der Frührenaissance.

Dass Dix diese Van-Eyck-Profile häufiger verwendete, belegt außerdem ein Foto aus dem Jahre 1964, das Dix in seinem Atelier zeigt. Im Hintergrund sind neben anderen Plattenrahmenformen auch jene Van-Eyck-Rahmen zu erkennen, die zum Teil an der Wand hängende Gemälde rahmen oder in Stapeln an einer Wand lehnen (Abb.178).

Franz Radziwill bevorzugte für seine Gemälde braun oder schwarz gefasste Plattenrahmen. Die meist aus Halbrundstäben, Kehlen und Vierkantstäben bestehenden Außen- und Innenprofile sind dabei in der gleichen Farbe gefasst wie die Rahmenplatte oder aber mit einer stark getönten und patinierten Vergoldung versehen. Die Fassungen der Rahmen sind auf die Farben der Gemälde abgestimmt. Besonders deutlich wird dies bei dem Rahmen um das Gemälde *Der Streik* von 1931 im Westfälischen Landesmuseum zu Münster (Abb.179). Die fleckig braun bemalte Fassung des Rahmens nimmt sowohl in den Farben als auch in der Struktur die staubige und erdige Wirkung der Straße und einiger Häuserwände auf.

Ähnliche Rahmen mit recht dunkel gefassten Rahmenplatten und vergoldeten und patinierten Innen- und Außenprofilen findet man außerdem um die Gemälde *Verlorene Erde* von 1939 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und *Der kleine Hafen* von 1951 im Saarland Museum in Saarbrücken (Abb.180/181). Einige Fotos von Radziwill in seinem Atelier und in seinem Haus aus den dreißiger bis sechziger Jahren, auf denen auch gerahmte Gemälde zu sehen sind, belegen, dass Radziwill seine Gemälde offensichtlich ausschließlich mit Plattenrahmen versah. Die Rahmen Radziwills sind sehr solide und zum Teil „über Eck“ gearbeitet. Auf einem Foto von 1950, das Radziwill vor seinem Gemälde *Die andere Landschaft* zeigt, ist außerdem zu erkennen, dass der Maler ähnlich wie Liebermann, Slevogt und Böckstiegel seine Gemälde im Rahmen vollendete (Abb.182). Das Profil des Rahmens auf dem Foto ist fast identisch mit dem um das Gemälde *Der Streik* im Landesmuseum zu Münster. Auch die fleckige und malerisch wirkende Fassung ist ähnlich. Ein Rahmen wie der um *Den kleinen Hafen* im Saarland Museum umgibt ein Gemälde im Hintergrund eines Fotos, das Radziwill mit seiner Tochter Konstanze Anfang der sechziger Jahre zeigt (Abb.183). Das Foto in Abb.184 wurde um 1941 im Atelier des Malers aufgenommen. Es zeigt auf der rechten Seite, neben Franz Radziwill und seiner Frau Johanna-Inge eine Staffelei mit dem Gemälde

Auslaufendes U-Boot, das um 1936 entstand (Abb.184). Der Rahmen um das *Auslaufende U-Boot* gleicht mit den offensichtlich vergoldeten und aus mehreren Kehlen und Halbrundstäben bestehenden Innen- und Außenprofilen sowie der dunklen Rahmenplatte dem Rahmen um das Gemälde *Verlorene Erde* im Lenbachhaus.

Ähnlich wie bei Dix ist auch bei Radziwill eine Vorliebe für Plattenrahmenprofile und für auf die Gemälde abgestimmte Fassungen offensichtlich. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass die Plattenrahmen von Radziwill stärker betonte Innen- und Außenprofile haben und damit eher den italienischen und besonders den spanischen Plattenrahmen der Renaissance und des Barock ähneln (vgl. PL29,30 und PL86). Die von Radziwill verwendeten Plattenrahmen gleichen noch mehr als die von Dix den schwarz-golden gefassten Rahmen, die für Kunsthändler und Sammler typisch sind (Kapitel 4.4.).

4.4. Beispiele für historisierende Kunsthändlerahmen

Neben den oben angeführten Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich selbst der Rahmung ihrer Gemälde annahmen, überließen andere dies oft Händlern oder Sammlern. So schreibt der Sammler Heinz Berggruen über Picasso, dass dieser zwar ein passionierter Sammler von alten Rahmen war und sich von seinen Händlern, besonders von Ambroise Vollard, historische Rahmen besorgen ließ, diese aber nie für die Rahmung seiner eigenen Werke verwendete, sondern ausschließlich für die Cézanne-, Renoir-, Rousseau-, Matisse- oder Miró-Gemälde seiner Privatsammlung³⁷⁷. Berggruen schreibt weiter, dass viele Händler, denen die Rahmung von den Künstlern überlassen wurde, nur darauf bedacht waren, eine möglichst effektvolle Wirkung der Bilder mit möglichst preiswerten Kopien historischer Rahmen zu erzielen. Durch historisierende Goldrahmen oder Nachbildungen von schweren, dunklen spanischen, holländischen oder deutschen Rahmen des 17. Jahrhunderts sollten die Verkaufschancen der Bilder erhöht werden.³⁷⁸ Das Gemälde *Die Reife* um 1912 von Alexej von Jawlensky, das die Städtische Galerie im Lenbachhaus von einem Kunsthändler erwarb, trägt einen solchen Rahmen (Abb.185). In recht detailgetreuer Weise erinnert der patinierte Rahmen mit schwarz gefasster Rah-

³⁷⁷ vgl.: **Berggruen, Heinz:** *Hauptweg und Nebenwege: Erinnerungen eines Kunstsammlers*, Frankfurt am Main 2000, 4. Auflage, S.188

³⁷⁸ ebd.

menplatte, vergoldeten Innen- und Außenprofilen und vergoldeten, sehr schwungvoll geschnitzten und plastisch wirkenden Akanthusranken in den Ecken und Mitten an die spanischen Akanthusplattenrahmen aus dem 17. Jahrhundert (PL92). Auch heute verwenden Galerien historisierende, schwarz gefasste Plattenrahmen mit Teilvergoldungen (besonders Vergoldung der Innenprofile) vorzugsweise für die Rahmung hochwertiger Graphiken von Picasso, Miró, Chagall oder Braque. Beliebt sind vor allem Nachbildungen von italienischen oder spanischen Plattenrahmen der Renaissance und des Barock. Ein Beispiel dafür ist die in dem Kunstbuch der Galerie Mensing³⁷⁹ abgebildete Lithographie von Miró in einer Nachbildung eines spanischen Herrera-Rahmens (Abb.186 und PL78,80) Typisch für die spanischen Rahmen sind der cabochonartige Besatz der Rahmenplatte sowie die hakenförmigen Umklammerungen des recht hohen und steil nach außen ansteigenden Außenprofils.

Typisch für Kunsthändler sind auch einfacher gestaltete Rahmen, die nur im Profil an die historischen Rahmenformen erinnern und meist aus schwarz gefassten Rahmenplatten und vergoldeten Innen- und Außenprofilen bestehen. Der Düsseldorfer Kunsthändler Alfred Flechtheim verwendete sogar einfache schwarze Leisten ohne Innen- und Außenprofile und ohne jegliche Verzierungen für die Rahmung expressionistischer Gemälde (Abb.187). So sind auch einige expressionistische Werke im Westfälischen Landesmuseum zu Münster mit sogenannten Flechtheim-Leisten gerahmt; darunter Gemälde, Aquarelle und Graphiken Wilhelm Morgners, die seit 1996 in der Westfälischen Galerie im Kloster Bentlage/ Rheine ausgestellt sind. Die sogenannte Flechtheim-Leiste wurde auch für Werke Morgners nachgebildet, deren Rahmen verloren gegangen waren.³⁸⁰

Diese extrem schlichte, schwarze Leiste entspricht wieder eher dem einfachen Rahmenprinzip vieler Expressionisten als die meist historisierenden Plattenrahmen anderer Kunsthändler. Ein ähnlicher, vermutlich originaler Rahmen umgibt das Gemälde *Zigeuner mit Sonnenblumen* von Otto Müller (Abb.165).

Viele Gemälde, die von Sammlern an Museen gestiftet oder von Museen aus dem Kunsthandel bezogen wurden, sind so im Geschmack der jeweili-

³⁷⁹ **Die Galerie Mensing präsentiert Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts:** Katalog der Galerie Mensing, Ostendorf 10, Hamm-Rhynern (ohne Jahr), S.11

³⁸⁰ **Roskamp-Klein, Eleonore,** Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

gen Sammler oder Kunsthändler gerahmt. Der Kunstsammler Heinz Berggruen hatte zum Beispiel bei der Rahmung seiner Bilder eine Vorliebe für italienische und spanische Rahmen des 16. und 17. Jahrhunderts sowie für fein geschnitzte Louis-XIII-Rahmen im Naturholzton oder mit Mattgoldfassungen³⁸¹. Letztere verwendete der Kunstsammler gern für Werke von Paul Klee oder für Zeichnungen von Picasso aus den frühen zwanziger Jahren³⁸².

4.5. Aufstellung eines Systems für die Beschreibung von Rahmungsmaßnahmen im Bereich der Neuen Meister

Im Bereich der Alten Meister konnte die Authentizität der Rahmungsmaßnahmen in Museen anhand von vorgegebenen, festen und allgemeinverbindlichen Größen historischer Rahmenformen wie Stilepochen und Landschaften gemessen und bewertet werden. Diese festen Größen beginnen sich, wie in Kapitel 1.3. bereits erwähnt, seit dem Historismus des 19. Jahrhunderts aufzulösen, als es keine allgemeinverbindlichen Rahmenstile mehr gab. Die Rahmungstendenzen der deutschen und der französischen Impressionisten belegen in eindrucksvoller Weise, wie verschiedenartig die individuellen und historisierenden Rahmentypen selbst innerhalb eines Malstils im 19. beziehungsweise 20. Jahrhundert sein können.

Da dieses vorgegebene System im Bereich der Neuen Meister seine Gültigkeit verliert, muss für die folgenden Untersuchungen der Rahmungsmaßnahmen ein Hilfskonstrukt entwickelt werden, nach dem man die Authentizität der Rahmungsmaßnahmen in den Museen beurteilen kann. Dabei tritt an die Stelle der historischen Korrektheit einer Rahmungsmaßnahme als Maßstab der Bewertung die Frage, wie sehr man sich mit einer Rahmungsmaßnahme an Rahmenvorlieben oder Gewohnheiten eines Künstlers oder Sammlers annähern konnte.

Nach den Befragungen der Restaurierungsabteilungen in den Museen und den oben beschriebenen Beispielen bietet sich die Aufstellung der unter 1.3.2. erwähnten drei Kategorien des individuellen Künstlerrahmens, des historisierenden Künstlerrahmens und des historisierenden Kunsthändlerrahmens an.

³⁸¹ vgl.: **Berggruen, Heinz**, 2000, S.189

³⁸² vgl.: ebd.

So kopieren Museen noch erhaltene Originalrahmungen von Gemälden der Kunst des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts, die sich keinem konkreten historischen Rahmenstil zuordnen lassen sowie individueller Ausprägung und damit bezeichnend für einen bestimmten Künstler oder eine Kunstrichtung sind. Die Kopien solcher Originalrahmungen, die Künstler selbst für ihre Gemälde entworfen oder durch individuelle Bemalungen zu ihren Gemälden gestaltet haben, werden in Folge unter **Nachbildungen von individuellen Künstlerrahmen** vorgestellt.

Das Kopieren noch erhaltener historisierender Originalrahmungen, die nachweislich bezeichnend für die Rahmenvorlieben oder Rahmungsgewohnheiten eines bestimmten Künstlers sind, wird als **Nachbildung historisierender Künstlerrahmen** bezeichnet.

Werden hingegen historisierende Rahmenformen kopiert, die nicht bezeichnend für eine bestimmte Rahmenvorliebe eines Künstlers sind, aber der Art der historisierenden Rahmungen von Kunsthändlern oder Sammlern entsprechen, handelt es sich um **Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen**. Die folgenden Untersuchungen werden zeigen, dass man in diesem Bereich besonders häufig jene oben beschriebenen Plattenrahmen im Stil der italienischen Renaissance sowie des italienischen und des spanischen Barock mit schwarz gefassten Rahmenplatten und vergoldeten Innen- und Außenprofilen findet.

Grundsätzlich kann es sich bei allen drei Gruppen um die Nachbildung einer Originalrahmung handeln.

5. Neue Meister: Rahmungsmaßnahmen dargestellt am Beispiel ausgewählter Museen

5.1. Rahmungsmaßnahmen im Westfälischen Landesmuseum zu Münster:

In der Abteilung der Neuen Meister im Westfälischen Landesmuseum zu Münster findet man sowohl Nachbildungen von individuellen Künstlerrahmen als auch Nachbildungen historisierender Kunsthändlerrahmen. Während die Nachbildungen der Künstlerrahmen von der Restaurierungsabteilung des Museums angefertigt wurden, erfolgten die Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen durch externe Rahmenhersteller. Der größte Teil der zuletzt genannten stammt von der F.G. Conzen GmbH in Düsseldorf.³⁸³

5.1.1. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen für Gemälde von August Macke und Alexej von Jawlensky

Mit einem schwarz-golden gefassten Plattenrahmen von der Conzen GmbH hat man das Gemälde *Modegeschäft* von 1913 von August Macke versehen³⁸⁴ (Abb.188). Das Profil des Rahmens setzt sich aus einem recht breiten und hohen, aus mehreren vergoldeten Halbrundstäben bestehenden Innenprofil, einer schwarz gefassten Rahmenplatte und einem schmalen, ebenfalls vergoldeten Halbrundstab als Außenprofil zusammen. Damit gleicht der Rahmen den spanischen oro-e-negre-Plattenrahmen des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts (PL85,86,87). Mit dem relativ einfachen und nüchternen Profil und dem Verzicht auf jegliche Verzierungen handelt es sich bei diesem schwarz-golden gefassten Plattenrahmen um eine Nachbildung in der für die historisierenden Kunsthändlerrahmen typischen Art.

Eher an die mitteleuropäischen Plattenrahmen der Renaissance und des Barock ist die Neurahmung des Gemäldes *Tunesisches Hafengebäude* (1914) von August Macke angelehnt (Abb.189). Das Profil des ebenfalls von der

³⁸³ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

³⁸⁴ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

Conzen GmbH hergestellten Plattenrahmens³⁸⁵ setzt sich aus einem mehrfach abgestuften und vergoldeten Innenprofil, einer dunkel gefassten Rahmenplatte und einem steil nach außen ansteigenden, reichhaltig untergliederten und vergoldeten Außenprofil zusammen. Die feine Profilierung und das hoch ansteigende Außenprofil sind typische Merkmale der mitteleuropäischen Plattenrahmen des ausgehenden 15. bis 17. Jahrhunderts. Bei den historischen Rahmen aus Mitteleuropa sind jedoch die Außenprofile meist nur teil- und nicht wie hier vollvergoldet und die Rahmenplatten breiter (PL133-138). Vollvergoldete Profile wie die des oben gezeigten Rahmens um das Gemälde *Die Belagerung Alkmaars durch die Spanier im Jahre 1573* (unbekannter Meister, Abb.12) findet man dagegen relativ selten. Auch diese Nachbildung (Abb.189) ist in der Art der nüchternen schwarz-goldenen Fassung und dem historisierenden Profil ein typisches Beispiel für einen historisierenden Kunsthändlerahmen. Die unpatinierte Fassung lässt erkennen, dass es sich um einen neuen Rahmen handelt.

Das Profil des Plattenrahmens um das Gemälde *Sonniger Weg* (1913) von August Macke (Abb.190) von der Conzen GmbH³⁸⁶ besteht lediglich aus einer breiten, dunkel gefassten Rahmenplatte mit einem eingetieften und vergoldeten Innenprofil und erinnert so an die mitteleuropäischen Van-Eyck-Rahmen aus dem 15. Jahrhundert (PL127-131). Der künstliche Abrieb der dunklen Fassung an einigen Stellen der Rahmenplatte verleiht dem Rahmen ein antikes Aussehen und hat ansatzweise eine ähnliche Wirkung wie die für die Van-Eyck-Rahmen typische Marmorierung. Möglicherweise hat man mit den hellen Abriebstellen auch die in dem expressionistischen Gemälde dargestellten Lichtflecken, die die Sonne in die Baumkronen und auf den Weg wirft, in der Rahmung auffangen wollen. In der Kombination des für einen Van Eyck-Rahmen aus dem deutsch-niederländischen Raum typischen Profils mit einer schwarz-goldenen Fassung ist diese Rahmung ebenfalls bezeichnend für die Rahmungsart vieler Kunsthändler.

Ein ähnlich gestalteter Rahmen wie der um das Gemälde *Sonniger Weg* wurde von der Münchener Vergolderwerkstatt Ehmer für das *Bildnis der Frau des Künstlers mit Hut* (1909) von August Macke angefertigt

³⁸⁵ ebd.

³⁸⁶ ebd.

(Abb.191)³⁸⁷. Der Plattenrahmen ohne Außenprofil und mit schwarz gefasster, unpatinierter Rahmenplatte sowie eingetieftem und vergoldetem Innenprofil ähnelt wie die oben gezeigte Neurahmung der Conzen GmbH den mitteleuropäischen Van-Eyck-Rahmen aus dem ausgehenden 14. und dem 15. Jahrhundert. Besonders das im Verhältnis zur Rahmenplatte recht breit angelegte Innenprofil findet man bei einer Vielzahl der historischen Van-Eyck-Rahmen (PL127,129,130). Lediglich die recht hart wirkende Fassung der unpatinierten Vergoldung des Innenprofils und der schwarzen Rahmenplatte verleihen der Nachbildung in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen ein neues Aussehen.

Eine Mischung aus individuellem Künstlerrahmen und historisierendem Kunsthändlerrahmen stellt die Neurahmung des Gemäldes *Kopf* aus dem Jahre 1912 von Alexej von Jawlensky (1864-1941) dar, die in den fünfziger Jahren angefertigt und in jüngster Zeit überarbeitet wurde (Abb.192)³⁸⁸. Das Profil des mächtigen Rahmens besteht aus einer breiten, schwarzen und an der Außenkante leicht abgeschrägten Platte und einer schmalen, nach innen abfallenden Schräge als Innenprofil.

Um die leuchtenden Farben des Gemäldes zu verstärken, wurde das Innenprofil vergoldet. Eine nachträglich aufgemalte, dünne rote Linie zwischen Rahmenplatte und Innenprofil soll die kräftigen Rottöne des Hintergrundes im Rahmen auffangen.³⁸⁹ Obwohl auch hier das Motiv eines schwarz-golden gefassten Plattenrahmens gewählt wurde, lässt die recht eigenwillige Neurahmung keine Orientierung an konkreten historischen Vorbildern mehr erkennen. Dagegen kommt besonders das Profil des Rahmens im Gegensatz zu den oben angeführten Neurahmungen den individuell gestalteten Künstlerrahmen der Expressionisten recht nahe. Das einfache Profil aus einer an der Außenkante abgeschrägten Rahmenplatte und einer nach innen abfallenden, schmalen Schräge ähnelt vor allem dem in Kapitel 4.2. beschriebenen Rahmen um den *Kopf einer Frau mit Maske* von Karl Schmidt-Rottluff (Abb.161). Der nachträglich zwischen Innenprofil und Rahmenplatte aufgebraute rote Einlass des Rahmens um das Jawlensky-Gemälde³⁹⁰ entspricht der grob eingeritzten Linie des Schmidt-Rottluff-Rahmens, die die Grenze zwischen Rahmenplatte und Innenprofil

³⁸⁷ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

³⁸⁸ ebd.

³⁸⁹ ebd.

³⁹⁰ ebd.

bildet. Die unpatinierte und ungetönte Vergoldung des Innenprofils gibt dem Rahmen dagegen eher wieder das Aussehen eines Kunsthändlerrahmens. Vielleicht hätte man die Vergoldung zumindest durch Tönen oder Patinieren in der malerischeren Art der Expressionisten etwas zurücknehmen sollen, wie beispielsweise bei dem unter 4.2. beschriebenen Rahmen um das Gemälde *Baumlandschaft* von Karl Schmidt-Rottluff, dessen Vergoldung des Innenprofils stellenweise auf den roten Bolus durchgerieben und mit brauner Farbe patiniert ist (Abb.157).

5.1.2. Nachbildungen von individuellen Künstlerrahmen für Gemälde deutscher Expressionisten und der Neuen Sachlichkeit

Als Nachbildungen von individuellen Künstlerrahmen bei den Neuen Meistern im Westfälischen Landesmuseum zu Münster können die Gemälde *Bildnis des Malers Conrad Felixmüller* aus dem Jahre 1914 von Peter August Böckstiegel (Abb.193), das Gemälde *Ruhrrevier II* von Conrad Felixmüller, entstanden im Jahre 1920 (Abb.194), sowie *Kakteen und Semaphore* von Georg Scholz, 1923, angeführt werden (Abb.195). Die Neurahmungen wurden in der Restaurierungsabteilung des Westfälischen Landesmuseums angefertigt.³⁹¹

Der Originalrahmen des *Bildnisses des Malers Conrad Felixmüller* von Böckstiegel (Abb.193) wurde vermutlich ebenso wie ein Großteil seines gesamten Œuvres Opfer der Flammen des Luftangriffs auf Dresden im Jahre 1945³⁹². Viele der am Tage vor dem Luftangriff geretteten Gemälde wurden nach dem Krieg provisorisch und nur zum Schutz mit einfachen, lackierten Holzleisten gerahmt³⁹³.

Für das Frühwerk des westfälischen Künstlers galt es nun, ein passendes Vorbild für eine Neurahmung im Stil der Böckstiegelschen Rahmen zu finden. Dabei orientierte man sich an noch erhaltenen Originalrahmungen anderer Werke Böckstiegels aus der frühen Phase vor dem ersten Weltkrieg. Die noch original gerahmten Gemälde *Selbstbildnis* (Abb.151) und *Stilleben mit Flasche* (Abb.149) entstanden nur etwa ein Jahr früher als das *Bildnis des Malers Conrad Felixmüller* und kamen daher als Vorbilder

³⁹¹ **Roskamp-Klein**, Eleonore, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

³⁹² ebd.

³⁹³ vgl.: **Roskamp-Klein**, Eleonore, 1993, S.270

für die Neurahmung in Frage. Man entschied sich für die Nachbildung der Originalrahmung des *Stillebens mit Flasche*. Das recht einfache Profil des Rahmens setzt sich aus einem goldbronzefarbenen, sehr breiten halbrunden Wulst als Innenkante und einer schwarz gefassten Rahmenplatte zusammen. Wie in Kapitel 4.2. bereits erwähnt, ist dieser Rahmen mit seinem einfachen Platte-Wulst-Profil und seiner recht groben Fassung ein besonders typisches Beispiel für die Art, in der Böckstiegel seine Bilder rahmte. Während das Profil der Neurahmung (Abb.193) exakt dem der Originalrahmung des *Stillebens* entspricht, weicht die Fassung vom Vorbild ab. Anstelle des goldbronzefarbenen Innenprofils ist der Wulst des nachgebildeten Rahmens glanzvergoldet. Die Rahmenplatte ist ebenfalls schwarz gefasst. Eine Variation der Fassung des Originalrahmens um das *Stilleben mit Flasche* ist bei der Neurahmung des Felixmüllerbildnisses aufgrund der Vielfalt von verschiedenartigen Fassungen, die Böckstiegel seinen Rahmen gab, nachzuvollziehen. Denn die Fassungen der von Böckstiegel entworfenen Rahmen variierten je nach Gemälde. So findet man im Lindenau-Museum in Altenburg um das *Stilleben mit Sonnenblumen* von 1915 eine ähnliche Rahmung mit einer in den Farben des Bildes abgetönten Vergoldung³⁹⁴. Eine polierte, unpatinierte und ungetönte Polimentvergoldung des Innenprofils ist allerdings eher untypisch für die Böckstiegelrahmen. Wie die unter 4.2. angeführten Beispiele zeigen, sind die Fassungen der Originalrahmen meist pastoser und auf den Grundton der Gemälde abgestimmt. Der Farbigkeit des Bildes entsprechend wurden die stets auf Ölbasis angelegten Schlagmetall- oder Silberfassungen (meist auf rotem Kadmiumgrund) getönt oder übermalt³⁹⁵. Das Anlegen der Rahmenfassungen geschah oft intuitiv; gelegentlich wurden sie auch nachträglich von Böckstiegel verändert.³⁹⁶ Dagegen wirkt die Fassung des neuen Rahmens um das Portrait Felixmüllers regelrecht unberührt. Möglicherweise hat man sich aber für diese recht neutrale Art der Fassung des Neurahmens entschieden, da unbekannt ist, in welcher Weise der verlorengegangene Originalrahmen auf das Bildnis abgestimmt war. In der unpatinierten, wenig künstlerisch wirkenden Schwarz-Gold-Fassung erinnert die Neurahmung jedoch ein wenig an die historisierenden Kunsthändlerahmen. Nur das individuelle und für Böckstiegel typische Profil, in dem kein historisches Vorbild erkennbar ist, gibt der Neurahmung den Charakter eines individuellen Künstlerrahmens. Vielleicht hätte man den

³⁹⁴ vgl.: **Roskamp-Klein, Eleonore**, 1993, S.262

³⁹⁵ vgl.: ebd., S.264

³⁹⁶ vgl.: ebd.

inneren Wulst zumindest matt vergolden und tönen sollen, um dem Rahmen ein künstlerischeres Aussehen zu verleihen und ihn weniger steril wirken zu lassen.

Das Gemälde *Ruhrrevier II* von Conrad Felixmüller (Abb.194) trug vor der Neurahmung einen einfachen, schmucklosen und vermutlich nicht originalen Rahmen³⁹⁷. Ob Felixmüller sich überhaupt mit der Rahmung seiner Gemälde befasste und welche Art von Rahmungen er favorisiert haben könnte, ist nicht bekannt.³⁹⁸ Daher orientierte man sich bei der Neurahmung des Ruhrreviers an den Rahmen eines anderen Künstlers, der Felixmüller sowohl in künstlerischem als auch in persönlichem Sinne nahe stand: Peter August Böckstiegel. Böckstiegel pflegte einen regen künstlerischen Austausch mit seinem Freund und Schwager Felixmüller. Neben dem oben bereits erwähnten *Bildnis des Malers Conrad Felixmüller* von Böckstiegel existiert auch ein von Felixmüller gemaltes Bildnis Böckstiegels, das diesen vor seinem Elternhaus zeigt. Felixmüller fertigte das Bildnis im Jahre 1926 an und schenkte es seinem Freund Böckstiegel³⁹⁹, der es mit einem Rahmen versah. Das sehr plastische und für Böckstiegel typische Profil dieses Rahmens, von dem hier ein Detail einer Rahmenecke gezeigt wird (Abb.196), besteht aus einer Rahmenplatte und einem breiten Wulst als Außenprofil. Auch hier setzt sich die für die Rahmen Böckstiegels typische, recht aufwändige Konstruktion aus mehreren übereinandergesetzten Leisten zusammen; die Schlagmetallvergoldung auf Ölbasis ist in Brauntönen patiniert⁴⁰⁰. Damit ist der Rahmen um das von Felixmüller gemalte Bildnis eindeutig als Werk Böckstiegels identifizierbar. Das Profil dieses Rahmens diente nun als Vorlage für die Neurahmung des *Ruhrreviers II*.⁴⁰¹

Anders als bei der oben angeführten, in neutralem Schwarzgold gefassten Neurahmung des *Bildnisses des Malers Conrad Felixmüller* von Böckstiegel übernahm man nicht nur exakt das Profil der Originalrahmung. In der

³⁹⁷ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

³⁹⁸ vgl.: **Roskamp-Klein, Eleonore**, 1993, S.265

³⁹⁹ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

⁴⁰⁰ vgl.: **Roskamp-Klein, Eleonore**, 1993, S.265

⁴⁰¹ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

Böckstiegerschen Rahmungstradition wurde hier auch die Fassung der Nachbildung auf die Farbigekeit des Gemäldes abgestimmt. So entspricht die fahle Blautönung des Rahmens der Farbe des graublauen Himmels und der Dächer der Industriehütten im Hintergrund sowie der Schiebermütze des Arbeiters im Vordergrund. Die roten Armbinden der Bewaffneten werden in dem mit roter Farbe bemalten, schmalen, leicht abgestuften Innenprofil des Rahmens aufgefangen. In ähnlicher Weise hatte Böckstiegel auch das Innenprofil des ansonsten schwarz gefassten Rahmens um das *Selbstbildnis mit Mutter* rot bemalt (Abb.152 und Kapitel 4.2.), um den intensiven Rottönen des Gemäldes einen äußeren Abschluss geben zu können. Auf diese Weise konnte man die schlichte Leiste der Vorgängerrahmung durch eine interessante und auf das Gemälde abgestimmte Rahmung ersetzen, die sich zudem aufgrund der engen Verbindung Felixmüllers zu Böckstiegel rechtfertigen lässt. Vorsichtshalber ist die Neurahmung jedoch lediglich über die Vorgängerrahmung gestülpt worden, sodass sich die alte Rahmung noch immer am Gemälde befindet⁴⁰². Dadurch kann, falls sich die Vorgängerrahmung wider Erwarten einmal als original herausstellen sollte, der vorherige Zustand jederzeit wieder hergestellt werden.

Das Profil der Originalrahmung um den *Patroklusturm*, von Karl Schmitt-Rottluff (Abb.156) diene als Vorbild für die in den sechziger Jahren angefertigte Neurahmung seines Gemäldes *Frau mit verbundenem Kopf* aus dem Jahre 1920 (Abb.197)⁴⁰³. Während man das Profil der Originalrahmung exakt kopiert hat, weicht die recht nüchterne schwarz-goldene Fassung der Nachbildung von der auf die Farbigekeit des Gemäldes abgestimmten Fassung des Vorbildes ab. Ähnlich wie die Neurahmung des Gemäldes *Bildnis des Malers Conrad Felixmüller* von Böckstiegel ist auch hier der innere Wulst glanzvergoldet und die Rahmenplatte schwarz gefasst. Lediglich der an einigen Stellen der Vergoldung durchschimmernde rote Bolus verleiht der ansonsten etwas sterilen Fassung eine leicht künstlerische Note und nimmt in der Art der Fassung des Vorbildes die Rottöne im Hintergrund des Gemäldes auf. Möglicherweise hat man sich auch hier für eine neutralere Fassung der Neurahmung entschieden, da unbekannt ist, in welcher Art der ursprüngliche Rahmen gefasst war, falls es überhaupt einen gegeben hat.

⁴⁰² ebd.

⁴⁰³ ebd.

Das gleiche Profil wie das des Rahmens um das 1926 von Felixmüller gemalte und von Böckstiegel gerahmte Bildnis (Abb.196) verwendete man auch als Vorbild für die Neurahmung des im Jahre 1996 aus dem Kunsthandel erworbenen Gemäldes *Kakteen und Semaphore* von Georg Scholz (Abb.195)⁴⁰⁴. Auch hier hat man wie bei der Neurahmung des *Ruhrreviers II* (Abb.194) die Fassung des Rahmens auf die Farbigkeit des Gemäldes abgestimmt. Das dunkle Grün des breiten, äußeren Wulstes ist in mehreren Grünschattierungen der Kakteen und der Landschaft im Hintergrund enthalten. Die Verwendung der Böckstiegelschen Rahmenform bietet sich als Vorbild für die Neurahmung des Scholz-Gemäldes an, da das äußerst plastische Profil aus Rahmenplatte und breitem, recht hohem äußerem Wulst den Effekt des in dem Gemälde dargestellten Fensterausblicks unterstützt⁴⁰⁵. Die Frage ist nur, in wie weit sich dies unter dem Gesichtspunkt der Authentizität vertreten lässt. Können bei Felixmüller zumindest direkte Bezüge zu Böckstiegel und dessen Kunst festgestellt werden, dürfte dies bei Georg Scholz schwerfallen. Allerdings gab es die Tendenz zu einfachen, sehr plastischen Rahmen, deren Fassungen man an die jeweiligen Gemälde farblich anpasste, auch über die Grenzen der Brücke in Dresden hinaus. Die Restauratorin Eleonore Roskamp-Klein stellt in ihrem Aufsatz fest, dass man ähnliche Rahmen wie den um das *Stilleben mit Flasche* auch bei der Worpsweder Malerin Paula Modersohn Becker findet und dass Gabriele Münter Gold- oder Schlagmetallfassungen von Rahmen häufig durch Tönen oder Übermalen auf die Farbigkeit des jeweiligen Gemäldes abstimmte.⁴⁰⁶ Auch bei den Hinterglasmalereien Kandinskys konnte dies beobachtet werden (Abb.168 und Kapitel 4.2.). Dennoch zählen Paula Modersohn Becker, Gabriele Münter und andere Künstler der Vereinigungen des Blauen Reiters, der Brücke und der Worpsweder Künstlerkolonie ebenso wie Böckstiegel und Felixmüller im weiteren Sinne zum Kreis der deutschen Expressionisten, sodass auch bei Münter, Kandinsky, Felixmüller oder Modersohn Becker ähnliche Rahmungspraktiken wie die Böckstiegels nicht überraschen. Ob allerdings auch Scholz, der zu den Künstlern der Neuen Sachlichkeit zu zählen ist⁴⁰⁷, seine Rahmen selbst gestaltete und die Fassung der Rahmen den Farben der Gemälde anpasste, ist fraglich. Für Otto Dix und Franz Radziwill, zwei wichtige

⁴⁰⁴ vgl.: **Kunstpreis Jahrbuch**, 1996, S.333

⁴⁰⁵ **Roskamp-Klein, Eleonore**, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

⁴⁰⁶ vgl.: **Roskamp-Klein, Eleonore**, 1993, S.262

⁴⁰⁷ vgl.: **Franz, Erich**, 1999, S.168

Vertreter der Neuen Sachlichkeit⁴⁰⁸, kann dies allerdings bestätigt werden. Dix' Rahmen waren flacher und weniger plastisch als die Böckstiegels (Abb.173-177). Die farbliche Abstimmung der Rahmen auf die Gemälde ist bei Dix evident. Ähnliches gilt für einige Rahmen Franz Radziwills wie den Rahmen um das Gemälde *Der Streik* (Abb.179). Die historisierenden Profile der Plattenrahmen Dix' und Radziwills ähneln aber eher den historisierenden Rahmen der Kunsthändler (Kapitel 4.4.) als den individuellen Rahmen der Expressionisten. Im Unterschied zu den Kunsthändlerrahmen sind die Fassungen dieser Rahmen allerdings wie die Böckstiegels, Münters et cetera individuell auf die jeweiligen Gemälde abgestimmt und selten einheitlich in Schwarz und Gold gehalten.

5.1.3. Zusammenfassung und Bewertung:

Während die Neurahmungen im Bereich der Alten Meister in Bezug auf die Authentizität recht klar zu bewerten sind, kommt man bei der Bewertung der Neurahmungen im Bereich der Neuen Meister nicht immer zu eindeutigen Ergebnissen.

Grundsätzlich kann man beobachten, dass im Landesmuseum zu Münster Gemälde von Künstlern, über deren eventuelle Rahmenvorlieben nichts bekannt ist, wie August Macke und Alexej von Jawlensky meist mit historisierenden Rahmen versehen werden, da dies, wie unter 4.4. erläutert, zumindest der Rahmungspraxis vieler Kunsthändler des 20. Jahrhunderts entspricht. Dabei hat man sich vor allem für schwarz-golden gefasste Plattenrahmenformen entschieden, die für die Rahmen der Kunsthändler typisch sind. Möglicherweise favorisiert man im Landesmuseum zu Münster auch deshalb diese Art von Rahmen, da die meist unverzierten und recht nüchternen Plattenrahmenprofile mit schwarz-goldenen Fassungen neutral und unverbindlich wirken.

Für Gemälde von Künstlern, von denen dagegen eine bestimmte Art zu rahmen bekannt ist, werden sehr originalgetreue Kopien der sogenannten individuellen Künstlerrahmen hergestellt, die in ihren verschiedenartigen Ausprägungen und zum Teil farbenfrohen Fassungen besonders im Vergleich zu den eher monotonen Kunsthändlerrahmen recht abwechslungsreich sind.

⁴⁰⁸ vgl.: ebd., S.170-174

So lange keine eindeutigen Erkenntnisse über eventuelle Rahmungsursachen Mackes existieren, ist die Rahmung der Gemälde mit Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen vertretbar. Als mit Sicherheit authentisch können diese aber nur dann bezeichnet werden, wenn sich in Zukunft tatsächlich nachweisen lässt, dass Macke ähnlich wie Picasso die Rahmung seiner Gemälde Kunsthändlern oder Sammlern überließ oder sogar selbst diese Art der Rahmung für seine Gemälde favorisierte. Auszuschließen ist dies freilich nicht.

Die Neurahmungen der Gemälde Peter August Bockstiegers, Karl Schmidt-Rottluffs und Konrad Felixmüllers sind dagegen nicht zuletzt aufgrund der von der Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Eleonore Roskamp-Klein, durchgeführten Untersuchungen mit Sicherheit als authentisch zu bezeichnen. Diese zur Gruppe der individuellen Kunsthändlerrahmen gehörenden Neurahmungen konnten nach eindeutig identifizierten Originalrahmen Bockstiegers erstellt werden. Da ähnliche Rahmen, wie Bockstiegel sie verwendete, auch viele Gemälde Schmidt-Rottluffs (auch in anderen Museen) umgeben und beide Künstler zur Bewegung *Die Brücke* in Dresden gehörten, ist die Authentizität der Neurahmung des Gemäldes *Frau mit verbundenem Kopf* von Karl Schmidt-Rottluff sehr wahrscheinlich. Auch die persönlich und künstlerisch enge Beziehung Bockstiegers zu Felixmüller rechtfertigt die Neurahmung des Gemäldes *Ruhrrevier II* von Konrad Felixmüller in der Art Bockstiegers. Problematischer ist dagegen die Neurahmung des Scholz-Gemäldes in der Bockstiegerschen Art.

Sowohl im Bereich der Alten als auch im Bereich der Neuen Meister kann man feststellen, dass die Nachbildungen historischer Rahmen im Westfälischen Landesmuseum kaum künstlich patiniert worden sind. Während man bei den gegenwärtigen Herstellungen der Rahmenwerkstätten eine Tendenz zugunsten der künstlichen Patinierung durch Tönen und Durchreiben der Vergoldungen sowie künstliche Verschmutzungen der Fassungen feststellen kann, beschränkt man sich im Westfälischen Landesmuseum höchstens auf ein leichtes Tönen und Durchreiben der Vergoldungen auf den Bolus. Auf eine künstliche Verunreinigung der Fassungen besonders in den Rahmenecken und in den Ornamentiefen wird dagegen verzichtet. Der Grund dafür liegt darin, so die Restauratorin des Landesmuseums, dass man den künstlich patinierten Neurahmungen besonders im Bereich der Neuen Meister den Charakter eines Stilrahmens zu sehr anse-

hen kann⁴⁰⁹. Mit dem Tönen und partiellen Durchreiben der Vergoldung auf den Bolus soll lediglich der harte Glanz von Goldfassungen abgemildert aber kein Alter vorgetäuscht werden. Die neuen Rahmen werden dagegen, so die Restauratorin, im Laufe der Zeit von selbst eine natürliche Patina annehmen.⁴¹⁰

Die oben angeführten Beispiele zeigen, dass eine weitere Erforschung der Rahmen des 19. und des 20. Jahrhunderts für eine auf Dauer erfolgreiche Rahmenpolitik der Museen im Bereich der Neuen Meister von großer Wichtigkeit ist. Dies gilt nicht nur für die Neurahmung sondern auch für die Erhaltung originaler Rahmensubstanz. So konnte in den achtziger Jahren im Landesmuseum zu Münster zum Beispiel der damals von der Museumsleitung geplante Ersatz der Originalrahmung des Gemäldes *Der Rhein bei Linn* durch eine Neuanfertigung verhindert werden. Die Restauratorin hatte sich zuvor mit den Rahmen Böckstiegels befasst und den Rahmen des Gemäldes als Originalrahmung identifiziert. Diese wurde aufgrund einiger Schadstellen an der Fassung⁴¹¹ von der Museumsleitung als nicht mehr „schön“ empfunden und sollte daher entfernt werden.⁴¹² Das Beispiel macht deutlich, dass nur durch intensive Forschungen und Publikationen wie die Eleonore Roskamp-Kleins durch Neurahmungen verursachte Verluste originaler Rahmungen in Zukunft vermieden werden können. So bemerkt die Restauratorin zum Schluss ihres Aufsatzes zu Recht:

*Ohne diese individuellen, prachtvollen, originalen Künstlerrahmen erscheinen die Gemälde von P.A. Böckstiegel vor allem geistig – das Emotionale, ein Teil der Seele, wäre ihnen genommen. Mögen Bild und Rahmen als untrennbare Einheit – als Gesamtkunstwerk gesehen werden – und erhalten bleiben.*⁴¹³

⁴⁰⁹ **Roskamp-Klein**, Eleonore, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

⁴¹⁰ ebd.

⁴¹¹ Die von Böckstiegel nachträglich passend zum Grundton des Gemäldes aufgelegte, pastose Ölgrundierung hatte sich an manchen Stellen von dem schwarzen Grund des Rahmens zu lösen begonnen. Vgl.: **Roskamp-Klein, Eleonore**, 1993, S.262

⁴¹² **Roskamp-Klein**, Eleonore, Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums, Münster im Oktober 2000

⁴¹³ **Roskamp-Klein, Eleonore**, 1993, S.271

5.2. Rahmungsmaßnahmen im Saarland Museum in Saarbrücken:

Ähnlich wie in der Abteilung der Alten Meister sind auch bei den Neuen Meistern einige Gemälde bereits bei ihrer Aufnahme in das Museum in zu den jeweiligen Künstlern passenden Stilen gerahmt gewesen. Eine Originalität ist aber auch hier nicht ohne weiteres nachweisbar. Beispiele dafür sind die Gemälde *Der Hafen von Honfleur* von Claude Monet aus dem Jahre 1917 (Abb.198) und *Trabrennbahn* von Lovis Corinth (Abb.199). Während der Louis-XIV-Stil-Rahmen um das Gemälde Monets vermutlich erst später zu dem Gemälde gekommen ist (möglicherweise durch einen Kunsthändler, einen Sammler oder durch das Museum selbst)⁴¹⁴, kann man bei dem Rahmen um die *Trabrennbahn* von Corinth davon ausgehen, dass es sich um eine Originalrahmung handelt. Dafür sprechen nicht zuletzt die mit diesem Louis-XV-Stil-Vergolderrahmen fast vollkommen identischen Rahmungen anderer Gemälde Corinths wie *Schlachterladen in Schäftlarn* von 1897 und *Blumenstrauß* von 1911 in der Kunsthalle Bremen sowie *Walchensee* von 1921 in der Neuen Pinakothek zu München und *Großmutter und Enkelin* von 1919 im Niedersächsischen Landesmuseum zu Hannover (Abb.142-145). Wie bereits erläutert, findet man solche Vergolderrahmen auch bei Liebermann, der diese größtenteils von der Gemälderahmenfabrik und Vergolderei Suckow in Berlin bezog. Möglicherweise kaufte auch Corinth bei Suckow. Der Nachweis einer originalen Zugehörigkeit der Rahmen zu den Gemälden, dürfte sich bei Corinth allerdings schwieriger gestalten als bei Liebermann. Eine eindeutige Identifizierung der Originalrahmen ist bei Liebermann, wie unter 4.1.2. erwähnt, aufgrund von Farbspuren auf den Lichtkanten der Rahmen möglich, die der Künstler beim Bemalen bereits gerahmter Leinwände hinterließ. Diese wird man bei den Rahmen um die Corinth-Gemälde vergeblich suchen, da Corinth im Gegensatz zu Liebermann der Auffassung war, dass man ein Bild erst nach seiner Fertigstellung rahmen dürfe (Kapitel 4.1.2.).

⁴¹⁴ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums in Saarbrücken, am 17. Oktober 2000

Wie gezeigt, sind eindeutige Identifizierungen von Originalrahmungen sowohl im Bereich der Alten als auch der Neuen Meister nur selten möglich. Dennoch sind die oben genannten Gemälde von durchaus passenden historisierenden Rahmen umgeben, die die Gemälde in recht authentischer Weise präsentieren. Besonders bei dem Gemälde Corinths ist eine originale Zugehörigkeit der Rahmung wahrscheinlich.

Neben diesen zumindest passend gerahmten Gemälden befanden sich im Saarland Museum vor einigen Jahren noch etliche Gemälde in der Abteilung der Neuen Meister, deren Rahmungen nicht mit den jeweiligen Künstlern in Verbindung gebracht werden konnten. Nach Angaben des ehemaligen Leiters des Saarland Museums, Dr. Güse, sind deshalb in den letzten Jahren viele Gemälde neu gerahmt worden.⁴¹⁵ Dazu zählen Gemälde, die das Museum im ungerahmten Zustand erhielt und die dem jeweiligen Zeitgeschmack oder dem persönlichen Geschmack eines ehemaligen Kurators oder Direktors entsprechend gerahmt wurden.⁴¹⁶ In den Jahren zwischen 1990 und 1998 hat man sich daher um eine möglichst authentische Neurahmung der Gemälde bemüht. Dabei wurden Nachbildungen historischer Rahmenformen bevorzugt. Den größten Teil dieser Neurahmungen fertigte die F.G. Conzen GmbH in Düsseldorf an.⁴¹⁷

5.2.1. Nachbildungen in der Art historisierender Kunst- händlerrahmen für Gemälde des Kubismus

Wie im Westfälischen Landesmuseum zu Münster ist im Bereich der Neuen Meister auch im Saarland Museum eine Tendenz zur Verwendung von Rahmen mit schwarz-goldenen Fassungen für Neurahmungen zu beobachten. Dabei orientiert man sich auch hier an Profilen historischer Plattenrahmen der Renaissance und des Barock. Besonders für die Neurahmungen einiger Gemälde von Pablo Picasso und Georges Braque sind solche Rahmen, sogenannte historisierende Kunsthändlerrahmen, angefertigt worden.

⁴¹⁵ **Güse, Ernst-Gerhard**, ehemaliger Leiter des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

⁴¹⁶ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

⁴¹⁷ ebd.

Große Ähnlichkeiten mit der Neurahmung des Gemäldes *Modegeschäft* von August Macke im Westfälischen Landesmuseum (Abb.188) hat die Neurahmung des Gemäldes *Stuhl mit Schädel und Buch* (1946) von Pablo Picasso, die in den neunziger Jahren angefertigt wurde (Abb.200)⁴¹⁸. In der Art der spanischen Plattenrahmen des 17. Jahrhunderts ist das vergoldete Innenprofil aus schmalen Kehlen und einem Halbrundstab im Vergleich zu dem lediglich aus einem schmalen, vergoldeten Halbrundstab bestehenden Außenprofil stark hervorgehoben (PL85,86,87). Wie bei der Neurahmung in Münster hat man auch bei dieser Nachbildung auf eine Verzierung der Rahmenplatte verzichtet. Die Patinierung der Goldfassungen der Außen- und Innenprofile sowie der schwarzen Rahmenplatte lassen die Nachbildung antik erscheinen.

Eine Neurahmung in sehr ähnlicher Art stammt von der F.G. Conzen GmbH und umgibt das Gemälde *Krug mit Schädel* aus dem Jahre 1943 (Abb.201) von Georges Braque⁴¹⁹. Während das Profil mit dem der Neurahmung des Picasso-Gemäldes übereinstimmt, ist die Rahmenplatte dunkelbraun gefasst und damit auf den Grundton des Gemäldes von Braque abgestimmt. Ähnlich wie bei der Neurahmung des *Stillebens* von Picasso ist auf jegliche Verzierungen der Rahmenplatte oder der Innen- und Außenprofile verzichtet worden. Der Rahmen ist ebenfalls patiniert und zudem an den Außenkanten unregelmäßig wie durch natürliche Druckstellen oder Abrieb leicht geschwungen. Dadurch wirkt der Rahmen antik.

Nach Dieter Hoffmann kann man gerade bei den Kubisten eine Vorliebe für die Verwendung historischer Rahmen für die eigenen Werke beobachten.⁴²⁰ Als Gründe führt der Autor nicht nur an, dass die Renaissance- und Barockrahmen zu den Schaffenszeiten der Kubisten noch relativ preiswert waren, sondern auch, dass man durch die Verwendung alter Rahmen eine Nobilitierung der avantgardistischen Werke erreichen wollte. Die alten Rahmen sollten eine Brücke zu den Alten Meistern schlagen.⁴²¹ Tatsächlich sind zahlreiche Werke der Kubisten vorzugsweise in Plattenrahmen der Renaissance und des Barock gerahmt, sofern diese nicht von

⁴¹⁸ ebd.

⁴¹⁹ ebd.

⁴²⁰ vgl.: **Hoffmann, Dieter:** *Braque und Picasso rahmten ihre kubistischen Bilder „alt“*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, September 1994, S.52

⁴²¹ vgl.: ebd

einem Museum durch einen Rahmen im Geschmack der sechziger Jahre ersetzt wurden (wie im Guggenheim-Museum, New York, Kapitel 2.1.). Ein Beispiel ist das Gemälde *Frau mit Mandoline*, das Braque im Jahre 1910 malte und das mit einem schwarz-golden gefassten Plattenrahmen des 16. Jahrhunderts gerahmt ist (Abb.202).

Neben den Werken Braques und Picassos findet man auch um Gemälde anderer Künstler des Kubismus historische oder historisierende Rahmen, wie den erst 1997 restaurierten Plattenrahmen⁴²² um das Gemälde *Badende mit Baumstumpf* aus dem Jahre 1930 von Fernand Léger, ebenfalls im Saarland Museum (Abb.203). Die Rahmung, mit der das Gemälde in das Museum kam, könnte trotz der Anpassung des Rahmens an das Format des Bildes durch eine Einlage original sein. Das Profil des Rahmens, das sich aus einem vergoldeten Lorbeerstab als Innenprofil, einer schwarz gefassten Rahmenplatte und einem vergoldeten Drehstab als Außenprofil zusammensetzt, entspricht besonders in dem Lorbeerstabmotiv des Innenprofils der Art der spanischen Akanthusplattenrahmen aus dem 17. Jahrhundert, hier allerdings mit unverzierter Rahmenplatte (PL93,94).

Ob die Kubisten die historischen oder historisierenden Rahmen selbst für ihre Werke auswählten, ist allerdings ungewiss, viele überließen dies Händlern oder Sammlern. Dies gilt, Berggruen zufolge, besonders für Picasso⁴²³. So kann man zumindest bei Picasso davon ausgehen, dass selbst Originalrahmungen im Stil historischer Plattenrahmen auch Kunsthändlerrahmen sind. Dafür, dass Picasso diese Art, seine Bilder zu rahmen, aber zumindest akzeptiert, wenn nicht gar favorisiert hat, spricht die gemalte Umrandung des kubistischen Ölgemäldes *Gitarrenspieler* von 1918 in der Hamburger Kunsthalle (Abb.204). Der gemalte Rahmen besteht wie viele der historisierenden Kunsthändlerrahmen aus einer breiten, schwarzen Rahmenplatte und einem schmalen hellen Steifen, der wie ein dünner, vergoldeter Halbbrundstab wirkt. Interessant ist bei dieser Komposition, dass Picasso hier durch einen breiten weißen Rand zwischen gemaltem Rahmen und dem Motiv des Gitarrenspielers sowie durch die dünne, schwarze, rechteckige Umrandung des Bildmotivs einen weißen Passepartout andeutet, sodass das Ölbild wie eine gerahmte Graphik wirkt.

Den Rand des Gemäldes *Pfeife und Notenblatt* von 1914 versah Picasso mit einer aufgeklebten Umrandung aus mit Blattranken bedrucktem Papier (Abb.205). Diese nimmt das punzierte Blattrankendekor der Rahmenplatte

⁴²² **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

⁴²³ vgl.: **Berggruen, Heinz**, 2000, S.188

des vermutlich historischen Plattenrahmens (Italien, 17. Jahrhundert, vgl. PL16) auf. Mit dem auf die aufgeklebte Umrandung des Gemäldes aufgesetzten Museumsschild mit dem Namen des Künstlers nimmt die Umrandung der Leinwand die Form eines Trompe-L'œil-Rahmens an. In dieser eindeutigen Korrespondenz der aufgeklebten Umrandung mit dem Dekor der realen Rahmung wird deutlich, dass Picasso die Rahmung seiner Gemälde in dieser historischen beziehungsweise historisierenden Art duldete, wenn nicht gar favorisierte. Auf einem Photo, das Picasso in seinem Atelier zeigt, ist sogar eine Rahmung im Transition-Stil (vgl. PR262) um eine kubistische Komposition erkennbar (Abb.206 und Detail).

Die Neurahmung eines kubistischen Gemäldes mit einer Nachbildung im Stil der historisierenden Kunsthändlerrahmen ist somit zumindest für Gemälde Picassos unter dem Gesichtspunkt der Authentizität korrekt. Da aber bei anderen Kubisten ebenfalls häufig solche einfachen, schwarz-goldenen gefassten Plattenrahmen zu beobachten sind, kann auch die Neurahmung des Braque-Gemäldes als authentisch angesehen werden.

5.2.2. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen für Gemälde des deutschen Impressionisten Albert Weisgerber

Anders als bei den Kubisten ist die Neurahmung von Gemälden des aus St. Ingbert im Saarland stammenden Impressionisten Albert Weisgerber im Stil der historisierenden Kunsthändlerrahmen problematisch. In den achtziger und neunziger Jahren hat man die Gemälde *Im Biergarten* von 1904, *Prozession in St. Ingbert* von 1906 sowie *Absalom* und *Selbstbildnis im Bademantel*, beide von 1912 mit schwarz-goldenen Plattenrahmen versehen (Abb.207-210)⁴²⁴. Auch diese Nachbildungen entsprechen sowohl in den Profilen als auch in den Fassungen recht genau der Neurahmung des Gemäldes *Modegeschäft* von August Macke in Münster (Abb.188). Die Rahmen um das *Selbstbildnis im Bademantel* und um *Absalom* weichen lediglich durch die versilberten oder mit Weißgold gefassten Innen- und Außenprofile beziehungsweise die ausschließliche Vergoldung des Innenprofils von der Münsteraner Neurahmung des Macke-Gemäldes leicht ab (Abb.209/210).

⁴²⁴ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

Diese Art des historisierenden Plattenrahmens ist für Weisgerber allerdings nicht nachweisbar. Ein Rahmen, der dagegen zumindest aus der Schaffenszeit Weisgerbers stammt, umgibt das Gemälde *Sommernachmittag Picknick* von 1910 (Abb.211). Der ganz vergoldete und unverzierte Rahmen setzt sich von innen nach außen aus einer schmalen Schräge als Innenprofil, einem schmalen Vierkantstab, einer flachen, breiten Hohlkehle, einem Absatz und einem Vierkantstab als Außenprofil zusammen. Schwarze Stellen auf der Oberfläche des Rahmens sprechen dafür, dass die Schlagmetallfassung (Kompositionsgold oder Silberfassung mit Schellacküberzug) des Rahmens an beschädigten Stellen des Lacküberzugs oxidiert ist. Der Rahmen kommt der sogenannten Berliner Leiste recht nahe, die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts sehr verbreitet war (PR479). Außerdem findet man, wie unter 4.1.2. dargestellt, ähnliche Hohlkehlenprofile auch um Frühwerke Liebermanns (Abb.124,125) sowie um Gemälde von Fritz von Uhde und Paul Huet (Abb.224,225). Zwar unterscheiden sich die Hohlkehlenrahmen Liebermanns, Fritz von Uhdés und Paul Huets von dem hier gezeigten dadurch, dass sie im Stil des Klassizismus beziehungsweise des Historismus verziert waren (Querriffelung der Hohlkehle und Lorbeerstab als Außenprofil beziehungsweise gewellte und geflammte Innen- und Außenprofile), dennoch sind sie ein Beleg dafür, dass das Profil des Hohlkehlenrahmens bei den deutschen Impressionisten recht häufig verwendet wurde und daher als durchaus typische Rahmenform für die deutschen Impressionisten gelten kann. Zudem sind viele Gemälde im Weisgerber Museum in St. Ingbert mit sehr ähnlichen Rahmen gerahmt⁴²⁵. Insofern könnte der hier gezeigte Rahmen durchaus original sein. Dafür spräche auch die Rahmung des Gemäldes *Selbstbildnis* aus dem Jahre 1908 von Weisgerber im Niedersächsischen Landesmuseum zu Hannover, die mit der hier gezeigten fast identisch ist (Abb.212).

5.2.3. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerahmen für Gemälde des deutschen Expressionismus

Eine selbst innerhalb des Museums umstrittene Neurahmung ist die des Gemäldes *Das blaue Pferdchen* von Franz Marc aus dem Jahre 1912, die von der Museumsleitung in jüngster Zeit veranlasst wurde.⁴²⁶ Das Profil

⁴²⁵ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

⁴²⁶ ebd.

der in der Computersimulation (Abb.213) gezeigten Vorgängerrahmung besteht aus einer breiten, nach innen ansteigenden Schräge sowie einer leicht tiefergelegten, schmalen Platte als Innenprofil. Der Rahmen ist monochrom cremeweiß gefasst. Als besonders störend empfand man die leicht orange durch die Fassung schimmernden Astlöcher des weißen Rahmens. Im Museum hat man daraufhin das Profil des Rahmens exakt kopiert und die Kopie mit einer schwarz-goldenen Fassung versehen (Abb.214).⁴²⁷ Dabei ist die breite Schräge des Rahmens schwarz gefasst, während das Innenprofil eine stellenweise auf den roten Bolus durchgeriebene und patinierte Polimentvergoldung trägt.

Dass der weiße Vorgängerrahmen ursprünglich zu dem Gemälde *Das blaue Pferdchen* gehörte, ist möglich, aber keinesfalls nachgewiesen. Nur selten findet man in anderen Museen Gemälde deutscher Expressionisten mit ähnlich weiß gefassten Rahmen. Möglicherweise sind viele dieser eher unscheinbaren Rahmen bereits früher ausgetauscht worden. Eine Ausnahme könnte der weiße Rahmen um das Gemälde *Meditation <Das Gebet>* (1922) von Alexej von Jawlensky (Abb.170) in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus sein. In seinem flachen Profil und in der mit Gold bestäubten Außenkante erinnert er an die weißen Leisten der französischen Impressionisten; besonders die Degas' und Signacs (Abb.115/121). Im Profil fast identisch mit der ersetzten weißen Rahmung des Marc-Gemäldes ist die Originalrahmung des Kandinsky-Gemäldes *Süßes Ereignis* von 1910 (Abb.169). Da der Künstlervereinigung *Der Blaue Reiter* vor allem die Freundschaft Kandinskys mit Jawlensky vorausging und 1911 Franz Marc und August Macke hinzukamen, könnte der im Saarland Museum ausgetauschte Rahmen um *Das blaue Pferdchen* von Franz Marc auch eine mögliche Parallele zur Rahmung des Jawlensky-Gemäldes im Lenbachhaus und zur Originalrahmung des Kandinsky-Gemäldes darstellen. Nachzuweisen ist dies allerdings nicht.

Dafür, dass solche weiß gefassten Rahmen bereits vor dem ersten Weltkrieg gebräuchlich waren, spricht auch der vermutlich original zu dem Gemälde *Messingstadt* (1914) von Max Beckmann gehörende Rahmen⁴²⁸ im Saarland Museum (Abb.215).

⁴²⁷ ebd.

⁴²⁸ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

Ein weiteres Indiz, das für die Originalität des weißen Rahmens spricht, kann die Widmung⁴²⁹ in der rechten oberen Ecke des Gemäldes *Das blaue Pferdchen* sein. Demnach widmete Marc das Gemälde dem am 13. April 1910 geborenen Sohn seines Freundes August Macke. Möglich wäre nun, dass Marc das Gemälde als eine Art Kinderbild konzipierte. Der Charakter einer kindlichen Unbeschwertheit würde durch eine helle Rahmung eher hervorgehoben als durch eine dunkle⁴³⁰.

Der neue schwarz-goldene Rahmen entspricht dagegen eher den Rahmen um einen Teil der Gemälde Gabriele Münters und Wassily Kandinskys, die etwa zum Beginn der sechziger Jahre mit dem Einverständnis der Stifterin Gabriele Münter angefertigt wurden (Abb.171/172). Eine Parallele zu den sogenannten Münter-Rahmen im Lenbachhaus wäre insofern nachzuvollziehen, als auch Franz Marc sich in der Zeit zwischen 1911 und 1914 oft im Münter-Haus in Murnau aufhielt. Allerdings findet man, wie unter 4.2. erwähnt, in dem Schaukastenprinzip und in den nüchternen, schwarz-goldenen und gleichmäßigen Oberflächen der Rahmenfassungen bereits Tendenzen der sechziger Jahre. Außerdem weicht das Profil der Neurahmung des Marc-Gemäldes von dem der Münter-Rahmen dadurch ab, dass die schwarz gefasste Rahmenplatte nicht wie bei den Münter-Rahmen nach innen abfällt, sondern wie bei der oben angeführten Originalrahmung des Kandinsky-Gemäldes ansteigt. Dadurch hebt das Profil des Rahmens um *Das Blaue Pferdchen* das Gemälde von der Wand ab und hält es dem Betrachter entgegen, statt den Blick des Betrachters nach dem Prinzip des Schaukastens in das Bild zu führen wie bei den Münter-Rahmen. Möglicherweise hat man sich bei der Neurahmung des Gemäldes für das gleiche Profil wie das der Vorgängerrahmung entschieden, da man eine originale Zugehörigkeit des Vorgängerrahmens zu dem Gemälde Franz Marcs nicht ausschließen kann. Dementsprechend wird der vorherige Rahmen auch im Magazin des Museums aufbewahrt; die Möglichkeit einer eventuellen Rückrahmung bleibt damit bestehen.

In Profil und Fassung mit der Neurahmung des Gemäldes *Das blaue Pferdchen* fast identisch sind auch die um 1989 angefertigten Rahmen um

⁴²⁹ *Dem 1. Walterchen Macke gewidmet 1912*, zitiert aus: **Güse, Ernst-Gerhard: Das Blaue Pferdchen**, in: **Saarland Museum Saarbrücken. Moderne Galerie: Prestel Museums-Führer**, München u.a. 1999, S.51

⁴³⁰ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

die Gemälde *Viktoriabrücke im Regen* und *Weiden am Bach* von August Macke, beide aus dem Jahre 1912 sowie die Gemälde *Schwarze Haare in gelbem Hintergrund* (1912) und *Stilles Leuchten* (1921) von Alexej von Jawlensky (Abb.216-219).⁴³¹ Während die Rahmen um die *Weiden am Bach* von Macke (Abb.217) und um *Stilles Leuchten* von Jawlensky (Abb.219) exakt mit der Neurahmung um *Das Blaue Pferdchen* von Franz Marc übereinstimmen, sind die Innenprofile der Rahmen um die *Viktoriabrücke im Regen* von Macke (Abb.216) und um *Schwarze Haare in gelbem Hintergrund* von Jawlensky (Abb.218) nach innen leicht abgeschrägt. Damit entsprechen diese im Profil genau der Originalrahmung des *Süßen Ereignisses* von Kandinsky.

Bei der Rahmung des Gemäldes *Schwarze Haare in gelbem Hintergrund* hat man zudem auf die Vergoldung des Innenprofils verzichtet und statt dessen die Außenkante des Rahmens vergoldet, da der Goldton in unmittelbarer Nähe zum gelben Hintergrund des Gemäldes gestört hätte.

Möglicherweise wollte man auch bei diesen Neurahmungen zumindest an das Profil des weiß gefassten Vorgängerrahmens um *Das blaue Pferdchen* anknüpfen; dies wäre ein weiteres Zeichen dafür, dass man sich in der Originalitätsfrage des weißen Rahmens zu dem Marc-Gemälde unsicher ist.

5.2.4. Zusammenfassung und Bewertung:

Ähnlich wie im Westfälischen Landesmuseum zu Münster kommt man auch im Saarland Museum in bezug auf die Authentizität der Neurahmungen zu recht unterschiedlichen Ergebnissen.

So können die schwarz-golden gefassten Rahmen mit Profilen im Stil der spanischen Plattenrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts als sogenannte historisierende Kunsthändlerrahmen für die Neurahmung der Gemälde Braques und besonders Picassos als recht passend betrachtet werden, da viele Kubisten offensichtlich die einfachen Plattenrahmenformen für ihre Gemälde bevorzugten oder die Rahmung ihrer Gemälde Kunsthändlern überließen.

⁴³¹ **Dietzen-Seitz, Ute**, Restauratorin des Saarland Museums, Saarbrücken im Oktober 2000

Dagegen sind die Neurahmungen der Weisgerber-Gemälde in der gleichen Art in bezug auf die Authentizität eher unbefriedigend, da diese Art zu rahmen bei den deutschen Impressionisten nicht üblich war und dies auch für Weisgerber nicht nachzuweisen ist.

Die Neurahmungen der Gemälde Franz Marcs, August Mackes und Alexej von Jawlenskys sind wie die Rahmen um die Macke-Gemälde in Münster ebenfalls mit schwarz-goldenen Fassungen versehen. Allerdings sind die Neurahmungen des Saarland Museums keinen historischen Vorbildern mehr zuzuordnen. Eine gewisse Ähnlichkeit dieser einfachen Profile und der einheitlichen Fassungen besteht zu den Münter-Rahmen in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zu München sowie zu dem Profil der Originalrahmung des Kandinsky-Gemäldes (Abb.169) in Paris.

Wenn man mit den Neurahmungen eine Anlehnung an die Münter-Rahmen im Lenbachhaus beabsichtigte, wäre allerdings auch die Übernahme der schaukastenähnlichen Profile konsequent gewesen. Mit den Profilen der Neurahmungen hat man dagegen zwar recht genau das Profil der Originalrahmung des Kandinsky-Gemäldes getroffen; allerdings stimmen hier wiederum die schwarz-goldenen Fassungen nicht mit dem Original überein.

Allein die Tatsache, dass die Originalität des weißen Rahmens um *Das Blaue Pferdchen* keinesfalls auszuschließen ist, macht den Ersatz dieses Rahmens durch eine Neurahmung problematisch. Da man sich außerdem bei der Neurahmung des Gemäldes weder exakt an das Vorbild der weißen Vorgängerrahmung noch an das der Münter-Rahmen hielt, ist sie keinesfalls als authentisch anzusehen.

Sicherlich gibt die neue Rahmung dem Gemälde Marcs einen edleren Charakter, bringen das Gold des Innenprofils und das Schwarz der schräg gestellten Platten die expressiven Farben des Gemäldes mehr zum Leuchten als der weiße Vorgängerrahmen. Den leichten Charakter eines Kinderbildes hat das Gemälde durch den neuen, schweren Rahmen allerdings verloren. Unter ästhetischen Gesichtspunkten ist die Neurahmung des Gemäldes durchaus nachzuvollziehen; ein Kunsthändler hätte sicherlich ähnlich gehandelt. Darüber allerdings, ob der neue schwarz-goldene Rahmen um das Gemälde *Stilles Leuchten* von Jawlensky mit den zarten Grau- und Blautönen des Gemäldes harmoniert, lässt sich ebenfalls streiten. Eine weiße Rahmung ähnlich wie die um das Jawlensky-Gemälde im Lenbach-

haus (Abb.170) wäre den zarten Farben des Gemäldes vielleicht näher gekommen (Computersimulation, Abb.220).

Im Gegensatz zum Landesmuseum zu Münster ist zu beobachten, dass die Nachbildungen historischer Rahmen vor allem bei den Neuen Meistern im Saarland Museum stärker patiniert sind. Dies gilt in besonderem Maße für die Nachbildungen um die Gemälde Picassos und Braques.

Hier sind die Vergoldungen nicht nur auf den Bolus durchgerieben, sondern die dunkel gefassten Rahmenplatten zudem künstlich verschmutzt und die Außenkanten bei der Neurahmung des Braque-Gemäldes sogar künstlich bestoßen. Dadurch wirken diese durchaus antik; dass es sich um Stilrahmen handelt, ist ihnen aufgrund der perfekt angelegten Patinierungen kaum anzumerken.

5.3. Rahmungsmaßnahmen in der Kunsthalle Bremen:

Wie in der Abteilung der Alten Meister beschränkt man sich in der Kunsthalle Bremen auch in der Abteilung der Neuen Meister im wesentlichen auf die Rückführung von Originalrahmungen. Zu groß wäre auch hier die Gefahr, eine aufwändige Neurahmung eines Gemäldes durchzuführen, dessen Originalrahmung noch im Magazin des Museums steht. Aber auch hier stellt die Rückführung von Originalrahmungen und von original zugehörigen Rahmen eine nur langfristig zu bewältigende Aufgabe dar. Daher können in Folge nur wenige Beispiele für Rückführungen und Neurahmungen vorgestellt werden.

5.3.1. Rückführung von Originalrahmungen

Wie der Rahmen um das Portrait der venezianischen Künstlerin Rosalba Giovanna Carriera (Abb.34) konnte auch der aus einem breiten Wulst aus gedrehten Akanthusblättern bestehende Rahmen um das Bildnis *Frühlingstag* von Hans am Ende (1864-1918), gemalt um 1897/98 (Abb.221), aufgrund eines Namensschildes leicht als Originalrahmung identifiziert werden.

Bei der Rückführung von historisierenden Originalrahmungen im Stil des französischen Barock zu Gemälden Liebermanns musste man sich dage-

gen mit den individuellen Rahmungspraktiken des Künstlers auseinanderzusetzen. Liebermann, der seine Gemälde gerne im gerahmten Zustand vollendete, hinterließ Farbspuren auf der inneren Kante der Rahmen, die eine sichere Identifizierung als Originalrahmungen ermöglicht. So konnte der originale Vergolderrahmen im Louis-XIII-Stil um das Gemälde *Papageienallee* (1902) aus dem Magazin des Museums zum Gemälde zurückgeführt werden. Die roten Farbtupfer an der linken Innenkante des Rahmens in gleicher Höhe mit dem roten Federkleid des Papageis sind ein eindeutiges Indiz für die Originalität des Rahmens (Abb.126). Diese Rückrahmung war unter anderem durch Nachforschungen möglich, die die Restauratorin der Bremer Kunsthalle Barbara Wiemers zusammen mit Michael von der Goltz und Babette Hartweg anstellte und deren Ergebnisse in dem unter 4.1.2. erwähnten Aufsatz *Erst im Rahmen sind Bilder schön!* zusammengefasst sind.

5.3.2. Nachbildungen von individuellen und von historisierenden Künstlerrahmen sowie Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerahmen

Als Nachbildung in der Art der historisierenden Kunsthändlerahmen ist das Gemälde *Reh im Blumengarten* aus dem Jahre 1913 von Franz Marc zu nennen (Abb.222). Beispiele für die Nachbildung historisierender Künstlerrahmen sind die Rahmen um das *Bildnis des Literaturhistorikers Georg Morris Cohen Brandes* (1902) von Max Liebermann (Abb.232) und um das Gemälde *Zwei Mädchen* von Fritz von Uhde um 1902 (Abb.223). Für *Das Rote Haus* von Karl Schmidt-Rottluff hat man dagegen eine Nachbildung in der Art der individuellen Künstlerrahmen Schmidt-Rottluffs angefertigt (Abb.234).⁴³²

5.3.2.1. Nachbildung in der Art eines historisierenden Kunsthändlerahmens für ein Gemälde von Franz Marc

Die Neurahmung des Gemäldes *Reh im Blumengarten* aus dem Jahre 1913 von Franz Marc (Abb.222) entstand nach dem Vorbild einer Neurahmung

⁴³² **Wiemers, Barbara**, Restauratorin der Kunsthalle Bremen im November 2000

aus der Städtischen Galerie im Lenbachhaus⁴³³ und zwar nach dem Rahmen um das Gemälde *Der Tiger* aus dem Jahre 1912 von Marc (Abb.235), den der Münchener Vergoldermeister Karl Pfefferle anfertigte. Das Innenprofil des Plattenrahmens setzt sich von innen nach außen aus einer schmalen Hohlkehle, einem breiten, an der Außenseite unterkehlten Wulst und einer weiteren schmalen Hohlkehle zusammen. Dann folgt eine breite Rahmenplatte und ein schmaler Halbrundstab als Außenprofil.

Mit der starken Betonung des unterkehlten Innenprofils erinnert der Rahmen an die Form der neapolitanischen Plattenrahmen aus dem 17. Jahrhundert (PL69). Im Gegensatz zu den historischen Rahmen aus Neapel ist bei diesem Rahmen allerdings auf jegliche Art von Verzierung verzichtet worden. Während die Wulste der Innenprofile bei den neapolitanischen Rahmen des 17. Jahrhunderts meist mit geschnitzten Pfeifenschnitten oder Eierstäben verziert oder mit gold-schwarz gefassten Zahnschnitten versehen sind, ist der Wulst des Innenprofils der Nachbildung glatt und unverziert. Bei der Nachbildung fehlen auch die für die neapolitanischen Rahmen typischen, aus der Fassung der Rahmenplatte radierten oder aufgemalten Golddekore auf dunklem Grund. Statt dessen ist der Rahmen einheitlich schwarz gefasst und damit weniger an die historischen Rahmen angelehnt als der Rahmen um das Marc-Gemälde im Lenbachhaus, bei dem das Außenprofil sowie Teile des Innenprofils vergoldet sind und eine Verzierung der Rahmenecken zumindest leicht angedeutet wird.

5.3.2.2. Nachbildungen von historisierenden Künstlerrahmen für Gemälde von Fritz von Uhde und Max Liebermann:

Als Vorbild für die von der Münchener Vergolderwerkstatt Karl Pfefferle hergestellte Neurahmung des Gemäldes *Zwei Mädchen* um 1902-10 von Fritz von Uhde (Abb.223) diente der Rahmen um das Gemälde *Waldweg* von Paul Huet (Abb.224).⁴³⁴ Das Profil der beiden polimentvergoldeten Rahmen besteht aus einer gewellten Leiste als Innenkante, einer breiten Hohlkehle und einem geflammten Halbrundstab als Außenkante.

Während die vergoldete Hohlkehle typisch für die Rahmen des Klassizismus ist (PR463-469), erinnern die Wellen- und Flammprofile an die

⁴³³ ebd.

⁴³⁴ **Wiemers, Barbara**, Restauratorin der Kunsthalle Bremen im November 2000

schwarz glänzenden Kabinett- und Flachrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts aus Flandern, Süddeutschland, den Alpenländern und Holland (PL143-151, PL160-166 und PR405,406). Solche Kombinationen aus klassizistischer Hohlkehle mit Fragmenten aus dem Formengut der Gotik, der Renaissance oder des Barock sind besonders typisch für die Rahmenproduktion des Historismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Fig.13). Da Huet (1803-1869) in dieser Zeit tätig war, ist die originale Zugehörigkeit des Rahmens zu dem Gemälde *Waldweg* sehr wahrscheinlich.

Obwohl seit der Kunstgewerbereform Mitte des 19. Jahrhunderts eher detailgetreue Kopien historischer Vorbilder hergestellt wurden, sind solche Kombinationen aus verschiedenen historischen Stilen noch bis in das 20. Jahrhundert hinein gebräuchlich gewesen. Offenbar verwendete auch der fünfundvierzig Jahre später geborene Fritz von Uhde für seine Gemälde solche Rahmen des frühen Historismus. Ein Beleg dafür ist das Gemälde *Die Tochter des Künstlers im Garten* aus dem Jahre 1901 im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, das sich in einem identischen Rahmen befindet (Abb.225).

Zudem war das Motiv des Flammdekors auch Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts recht beliebt. Ein mit den hier gezeigten Hohlkehlenrahmen mit Wellenprofil innen und Flammprofil außen fast identischer Rahmen zierte das Gemälde *Akt mit Putten*, das Lovis Corinth im Jahre 1921 schuf (Abb.226). Flamm- und Wellendekorrahmen findet man in abgewandelten Formen auch um Gemälde wie Oskar Zwintschers *Die Frau des Künstlers* um 1901 und Franz von Stucks *Wilde Jagd* um 1888 (Abb.227,228). Viele Künstler verwendeten diese Motive auch für ihre selbst entworfenen Rahmen. Hier können zwei Rahmen von Franz von Stuck angeführt werden, die die Gemälde *Kopf eines jungen Mädchens* um 1906 in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden und *Die Tochter des Künstlers mit Kornblumen im Haar* um 1909 im Westfälischen Landesmuseum zu Münster umgeben (Abb.229,230). An primitive Volkskunst mag das Flamm-Motiv auf dem Rahmen um das Gemälde *Kopf einer Frau mit Maske* aus dem Jahre 1912 von Karl Schmidt-Rottluff in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden erinnern. Die geflammte Linie ist nur grob in die Rahmenplatte geritzt (Abb.161).

Nachdem man das Format des Originalrahmens des *Bildnisses des Literaturhistorikers Georg Morris Cohen Brandes* aus dem Jahre 1902 von Max Liebermann an das kleinere Format des *Stillebens* aus dem Jahre 1647 von Pieter Claes angepasst hatte (Abb.231), war eine Rückführung des

schwarz glänzenden Rahmens im Stil der holländischen Flachrahmen des 17. Jahrhunderts mit gewelltem Innenprofil nicht mehr möglich. Bei der Anpassung sind die Schenkel des Rahmens in den Gehrungen verkürzt worden. Zu spät hatte man die originale Zugehörigkeit des Stilrahmens zu dem Gemälde Liebermanns erkannt. Diese konnte erst aufgrund eines auf der Rückseite des Rahmens befestigten Zettels und eines Fotos von einer Liebermannausstellung in Bremen aus dem Jahre 1954 festgestellt werden, auf dem das Bildnis des Literaturhistorikers in dem schwarzen Flachrahmen zu sehen ist.⁴³⁵ Einen Eindruck von der originalen Rahmung soll die Computersimulation in Abb.134 vermitteln.

Bei der Neurahmung des Liebermann-Gemäldes entschied man sich für einen vergoldeten Hohlkehlenrahmen in der Art des frühen Historismus (Abb.232). Wellenprofile wie bei den Kabinettrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts zieren die Innen- und Außenprofile, die die glatte Hohlkehle flankieren.

Die Verwendung eines für die Kabinettrahmen typischen Dekors ist bei der Neurahmung insofern plausibel, als Liebermann seine Gemälde auch mit solchen Rahmen im Stil der holländischen Flachrahmen wie den um das Stilleben von Pieter Claes gerahmt hat. Allerdings hätte die Fassung des Rahmens dann in der Art der holländischen Rahmen schwarz poliert sein sollen und nicht vergoldet. Auch wäre ein flacherer und reichhaltiger gegliederter Profilaufbau der Originalrahmung näher gekommen. Zwar verwendete Liebermann einfache klassizistische Hohlkehlenprofile⁴³⁶, eine Kombination mit Wellendekoren ist aber nicht nachweisbar. Besonders die früheren Werke Liebermanns sind zum Teil mit vergoldeten Hohlkehlenrahmen versehen, die in der Regel aber reicher und ausschließlich im Stil des Klassizismus verziert waren. Solche Rahmen sind im Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover und in der Neuen Pinakothek in München zu sehen (Abb.124,125). Die Rahmen um die Gemälde *Holländische Dorfstraße* aus dem Jahre 1885 und um *Frau mit Geißen in den Dünen* von 1890 übernehmen in dem Pfeifenschnittdekor der Hohlkehle sowie in dem Lorbeerstab des Außenprofils recht genau die Form der klassizistischen Hohlkehlenrahmen, wie sie Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts hergestellt wurden (PR466).

Eine vergoldete, unverzierte Hohlkehle mit kabinettrahmenartigen Dekoren an Innen- und Außenprofilen findet man lediglich um ein Gemälde

⁴³⁵ vgl.: von der Goltz, Michael/ Hartweg, Babette/ Wiemers, Barbara, 1995, S.106-107

⁴³⁶ vgl.: ebd.

Liebermanns in der Neuen Pinakothek zu München: *Die Badenden Knaben* aus dem Jahre 1898 (Abb.233). Anders als bei dieser Nachbildung ist bei dem Rahmen in der Neuen Pinakothek das Außenprofil jedoch in der Art der Rahmen Fritz von Uhdes und Paul Huets geflammt und nicht in gleicher Weise wie das Innenprofil gewellt. Die originale Zugehörigkeit des Rahmens in der Pinakothek kann außerdem bisher nicht nachgewiesen werden. Da die Verwendung solcher Rahmen wie die von Paul Huet und Fritz von Uhde für Liebermann eher untypisch ist, wäre es vielleicht ratsamer gewesen, für das Bildnis des Literaturhistorikers eine Nachbildung anzufertigen, die sich auf einen konkreten und für Liebermann nachweislich typischen Rahmen als Vorbild bezieht. Dabei hätte sich die Nachbildung der oben gezeigten Originalrahmung angeboten. Allerdings kann nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass Liebermann vergoldete Hohlkehlenrahmen mit Wellendekoren an Innen- und Außenprofilen für seine Gemälde verwendete, da diese Rahmen auch in der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts noch verbreitet waren.

5.3.2.3. Nachbildung eines individuellen Künstlerrahmens für ein Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff

Die Neurahmung des Gemäldes *Das Rote Haus* (1913) von Karl Schmidt-Rottluff (Abb.234)⁴³⁷ entspricht in Profil und Verzierung fast vollständig dem vermutlich originalen Rahmen um das oben gezeigte Gemälde *Kopf einer Frau mit Maske* von 1912 in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden (Abb.152). Der Plattenrahmen ist in gleicher Weise an der Außenkante abgeschrägt; ein Innenprofil wird durch eine in die Rahmenplatte eingeritzte Linie angedeutet. Im Unterschied zu der in die Platte geritzten Flammlinie des Dresdener Rahmens bleibt die Rahmenplatte des Bremer Rahmens unverziert. Statt dessen hat man den Rahmen um *Das Rote Haus* in seiner hellgrau-blauen Fassung und der rot bemalten Linie farbig auf das Gemälde abgestimmt, während der Dresdener Rahmen ungefasst im natürlichen Ton des Holzes verblieben ist. Die ursprünglich maschinell aufgetragene rote Linie wurde von der Restauratorin Barbara Wiemers von Hand nachgezogen, um der Neurahmung den zu exakten, maschinellen Charakter zu nehmen⁴³⁸. Wie das Beispiel aus Dresden und auch die unter

⁴³⁷ **Wiemers, Barbara**, Restauratorin der Kunsthalle Bremen im November 2000

⁴³⁸ ebd.

4.2. angeführten Rahmen Böckstiegers, Münters und Kandinskys zeigen, sind die Fassungen der Rahmen der Brücke-Maler eher künstlerisch gestaltet und weniger technisch perfekt gearbeitet. Auch bei anderen Künstlern der Brücke findet man ähnlich schlichte, oft nur aus einer Vierkante bestehende Rahmen in der Art des hier gezeigten, die entweder gar nicht oder recht grob bemalt waren, wie die Rahmen um die Gemälde Otto Muellers und Ernst-Ludwig Kirchners (Abb.162-165).

5.3.3. Zusammenfassung und Bewertung

Die Rückführung eines Rahmens wurde nur selten durch eindeutige Indizien erleichtert. Alte, am Rahmen befestigte Namensschilder des Künstlers, Beschriftungen der Rückseiten, eindeutige Dokumente oder Fotomaterial aus Zeiten vor den Umrahmungen, eindeutige Passgenauigkeit oder einen für einen bestimmten Künstler markanten Rahmenstil findet man nur selten vor. Häufig müssen mehrere Indizien zusammenkommen, ehe man von der originalen Zugehörigkeit eines Rahmens zu einem Gemälde überzeugt sein kann.

In den meisten Fällen bedürfen Rückrahmungen daher intensiver Nachforschungen. Besonders im Bereich der Neuen Meister gilt es dabei, neue Erkenntnisse über Rahmenvorlieben eines Künstlers aus der Literatur, anhand von Vergleichsobjekten in anderen Museen oder anhand von Spuren zu gewinnen, die der Künstler, ein Kunsthändler oder ein Museum unter Umständen auf der Rückseite der originalen Rahmung hinterlassen haben. Dass sich dies lohnt, zeigen nicht nur die erfolgreichen Rückführungen von Originalrahmungen besonders zu Werken Liebermanns, sondern auch die damit verbundenen Veröffentlichungen, die in den letzten Jahren entscheidend zur Erforschung der Rahmungspraxis deutscher Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts beigetragen haben. Hier sind die unter 3.3.2. zitierten Artikel über Originalrahmungen von Gemälden Carl Friedrich Lessings und Oswald Achenbachs sowie der Aufsatz über die Rahmen der deutschen Impressionisten Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth zu nennen.

Die wenigen Neurahmungen im Bereich der Neuen Meister können überzeugen. Besonders gelungen ist die Neurahmung des Gemäldes *Zwei Mädchen* von Fritz von Uhde. Bei der Nachbildung im Stil des frühen Historismus handelt es sich nachweislich um ein typisches Beispiel für die Art, in der viele deutsche Künstler im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts

ihre Werke rahmten. Da das Gemälde *Die Tochter des Künstlers im Garten* aus der Hand des gleichen Malers stammt und die vermutlich originale Rahmung mit der Nachbildung identisch ist, hat man bei der Neurahmung der *Zwei Mädchen* die wohl beste Lösung gefunden.

Ein ähnlich gutes Ergebnis konnte man auch mit der Nachbildung um das Gemälde *Das rote Haus* von Karl Schmidt-Rottluff erreichen. Dabei orientierte man sich an den besonders für Schmidt-Rottluff und für die Dresdener Brücke-Bewegung typischen, einfachen Plattenrahmen. Auch hier lässt sich der Neurahmung eine recht genaue Entsprechung um ein Gemälde aus der Hand des gleichen Künstlers zuordnen: der vermutlich originale Rahmen um *Kopf einer Frau mit Maske* in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden.

Die Authentizität der Nachbildung um das *Bildnis des Literaturhistorikers Georg Morris Cohen Brandes* von Max Liebermann ist dagegen nicht so eindeutig. Da sich ein fast identisch gerahmtes Gemälde Liebermanns in der Neuen Pinakothek zu München befindet, ist es durchaus möglich, das Liebermann auch diese Art der Rahmung verwendete. Eine unter dem Gesichtspunkt der Authentizität unumstrittene Lösung wäre allerdings die exakte Nachbildung der beschnittenen Originalrahmung gewesen.

In der Abteilung der Neuen Meister der Kunsthalle Bremen findet man im Vergleich zu anderen Museen recht wenig historisierende Kunsthändlerrahmen. Die Neurahmung des Gemäldes *Reh im Blumengarten* von Franz Marc stellt mit einer im Profil an die Neapolitanischen Plattenrahmens des 17. Jahrhunderts erinnernden Nachbildung eher eine Ausnahme dar.

Zur Zeit sind besonders im Bereich der Neuen Meister noch viele Gemälde mit den einfachen Leisten der fünfziger und sechziger Jahre gerahmt. Dies ist einerseits zwar kein erfreulicher Zustand, andererseits zeigt dies aber, dass man sich mit dem Ersatz der Leisten durch adäquate Rahmungen Zeit lässt. Dabei nimmt man die Aufgabe der korrekten Rückführung der ehemals zugehörigen Rahmen äußerst ernst und gibt sich nicht mit Neurahmungen im Stil der sogenannten historisierenden Kunsthändlerrahmen zufrieden.

5.4. Rahmungsmaßnahmen in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zu München

Im Bereich der Neuen Meister sind im Lenbachhaus zu München in den sechziger Jahren große Teile der Gabriele-Münter- und der Bernhard-Koehler-Stiftungen mit neuen Rahmen versehen worden. Während die Neurahmen der Koehler-Stiftung von der Münchener Vergolderwerkstatt Karl Pfefferle hergestellt wurden und in der Art der historisierenden Kunsthändlerrahmen italienische und spanische Rahmen im Stil der Renaissance und des Barock zum Vorbild haben, sind die Neurahmen für die Münter-Stiftung im Museum angefertigt worden und zeigen keine Parallelen zu historischen Rahmenformen.

5.4.1. Nachbildungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen für Gemälde der Bernhard-Koehler-Stiftung (deutscher Expressionismus)

Die von der Münchener Vergolderwerkstatt Karl Pfefferle in den sechziger Jahren hergestellten Rahmungen der Gemälde Franz Marcs und August Mackes aus der Bernhard-Koehler-Stiftung⁴³⁹ nach dem Vorbild der italienischen und spanischen Plattenrahmen der Renaissance und des Barock zeigen deutliche Parallelen zu den Neurahmungen deutscher Expressionisten im Westfälischen Landesmuseum zu Münster, im Saarland Museum und zu der Neurahmung des Gemäldes *Reh im Blumengarten* von Franz Marc in der Kunsthalle Bremen.

So ist das Profil des schwarz gefassten Rahmens um das Gemälde *Der Tiger* (1912) von Franz Marc (Abb.235), das der Kunsthalle Bremen als Vorbild für die Rahmung des Gemäldes *Reh im Blumengarten* diente (Abb.222), an die Plattenrahmen des italienischen Barock angelehnt. Besonders die oro-e-negre-Rahmen des 17. Jahrhunderts aus Neapel zeigen eine ähnlich starke Betonung des Innenprofils durch einen hohen und an der Außenseite unterkehnten Wulst, während das Außenprofil lediglich aus einem schmalen Halbrundstab besteht (PL69). Von den historischen Rahmen weicht diese Nachbildung allerdings in dem fehlenden Golddekor der Rahmenplatten und in der nur sehr sparsamen Vergoldung der Profile ab. Die für die Neapolitanischen Rahmen typischen oro-e-negre-Verzierungen der Rahmenplatte werden nur durch flache Reliefs in Form von Blattranken in den Rahmenecken angedeutet. Möglicherweise ist ein ursprünglich vorhandenes Golddekor mit schwarzer Farbe überdeckt worden. Eine

⁴³⁹ **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im Oktober 2000

Verwandtschaft dieser Nachbildung zu den historischen Rahmen aus Neapel ist in den noch erkennbaren Ansätzen des Golddekors der Rahmenplatte sowie in den Teilvergoldungen der Profile eher nachzuvollziehen als bei dem Rahmen um das Bremer Gemälde. Die Tönung und die Patinierung der Teilvergoldungen sowie die durch die Übermalungen der Eckverzierungen wie natürlich verschmutzt wirkenden Rahmenplatten verleihen der Nachbildung den Charakter eines alten Rahmens.

Ein in Fassung und Profil fast identischer Rahmen umgibt das Gemälde mit dem Titel *Liebe*, das Alexej von Jawlensky im Jahre 1925 malte (Abb.236). Im Unterschied zu dem Rahmen um das Marc-Gemälde *Der Tiger* ist hier auf eine Verzierung der Rahmenecken ganz verzichtet worden. Die Vergoldung wurde abgetönt und patiniert.

Erheblich näher kommt den historischen Plattenrahmen aus Neapel dagegen der Rahmen des Gemäldes *Rehe in der Dämmerung* aus dem Jahre 1909 von Franz Marc (Abb.237). Das Profil dieser Rahmung ist mit dem der oben gezeigten identisch. Der Wulst des Innenprofils ist in der typisch neapolitanischen Art des 17. Jahrhunderts mit einem schwarz-goldenen Zahnschnitt verziert. Ein in gleicher Weise bemalter und seitlich unterkehler Wulst zierte das Außenprofil des im Katalog unter PL70 abgebildeten Plattenrahmens aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wenn auch nur schwach, so sind in den Rahmenecken der schwarz gefassten Rahmenplatte Verzierungen erkennbar angedeutet. Die Teilvergoldungen des Innen- und Außenprofils wirken bei diesem Rahmen durch Abtönen und Patinieren antik. Von einem historischen Rahmen des 16. oder 17. Jahrhunderts ist diese Nachbildung kaum zu unterscheiden.

Das Profil des barocken Plattenrahmens aus Neapel scheint vor allem bei der Rahmung der Marc-Gemälde in den sechziger Jahren sehr beliebt gewesen zu sein. So ist auch das Gemälde *Kühe, gelb-rot-grün* (1912) von Franz Marc mit dem gleichen Profil wie die oben besprochenen Beispiele versehen (Abb.238). Allerdings ist hier die Innenseite des Innenprofils ganz vergoldet. Die ebenfalls abgetönten und patinierten Vergoldungen verleihen auch diesem Rahmen ein antikes Aussehen.

Die Rahmung des *Bildnisses Bernhard Koehlers* aus dem Jahre 1910 von August Macke hat ein ähnlich stark betontes Innenprofil sowie ein auf einen schmalen Halbbrundstab reduziertes Außenprofil und eine breite Rahmenplatte (Abb.239). Die getönten und patinierten Vergoldungen der

Profile sind denen der oben gezeigten Neurahmungen sehr ähnlich. Die schwarz gefasste Rahmenplatte ist in der Art der italienischen oro-e-negre-Rahmen in den Ecken und Schenkelmitten mit goldenen Blattranken versehen. Die stilisierten Blattranken in den Ecken und besonders die zu beiden Seiten in drei Punkten auslaufenden Blattranken der Schenkelmitten gleichen der Verzierung des im Katalog unter PL70 gezeigten historischen Rahmens. Allerdings ist hier die Gestaltung der Außen- und Innenprofile im Vergleich zu den historischen Rahmen recht nüchtern. Die Profile der Nachbildung bestehen lediglich aus glatten Kehlen und Halbrundstäben, während die der Neapolitanischen Rahmen mit Pfeifenschnitten, Zahnschnitten, Astragalstäben oder stilisierten Blattspitzen verziert sind. Auch dieser Rahmen wirkt durch die Tönung und Patinierung der Vergoldungen antik.

Aus glatten, unverzierten Kehlen und Halbrundstäben setzten sich die Innen- und Außenprofile des Plattenrahmens um das Gemälde *Hutladen* aus dem Jahre 1913 von August Macke zusammen (Abb.240). Das hochgezogene und recht breite Außenprofil des Rahmens ist bei dieser Nachbildung stärker betont als das etwas flacher gehaltene Innenprofil. Die Rahmenplatte ist schwarz und unverziert, Außen- und Innenprofile sind dagegen ganz vergoldet. Profil und Fassung dieser Nachbildung sind weitgehend identisch mit der Neurahmung des Gemäldes *Tunesisches Hafengebäude* von August Macke im Westfälischen Landesmuseum, die von der F.G. Conzen GmbH angefertigt wurde (Abb.189). Im Gegensatz zu den oben gezeigten Rahmungen lässt die feine Untergliederung des Innen- und des steil nach außen ansteigenden Außenprofils eher eine Parallele zu den mitteleuropäischen Plattenrahmen des 15. bis 17. Jahrhunderts erkennen. Wie bei der unter 5.1.1. vorgestellten Neurahmung ist die Rahmenplatte ein wenig zu schmal im Vergleich zu den historischen Rahmen Mitteleuropas (PL133-142). Ähnlich schmale Rahmenplatten findet man bei Rahmen der Frührenaissance aus dem Florentiner Raum; diese waren allerdings meist mit Golddekoren verziert und oft auch mehrfarbig (besonders blau und rot) gefasst (PL31). Im Unterschied zu der Neurahmung der F.G. Conzen GmbH im Landesmuseum zu Münster ist die Vergoldung der Profile hier stark abgetönt. Dadurch ist der Rahmen zumindest auf den ersten Blick nicht als Nachbildung zu erkennen.

Der Ersatz der schlichten Holzleiste um das Gemälde *Rückenstudie eines Königs* um 1895 von Fritz von Uhde (Abb.241) durch eine Neurahmung steht noch an. Als Vorbild für die Neurahmung sind der Hohlkehlenrah-

men um das Gemälde *Des Künstlers Töchter (Studie)* aus dem Jahre 1898 und der grob gewellte Profilrahmen um das Gemälde *Engel* (1910) von Fritz von Uhde im Gespräch (Abb.242,243). Sowohl das Motiv des Wellenkors als auch das des Hohlkehlenprofils würden der Entstehungszeit des Gemälde entsprechen. (Abb.225). Da der Rahmen um das Gemälde *Die Töchter des Künstlers im Garten* von Fritz von Uhde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt vermutlich original ist, böte sich auch eine Neu-rahmung in dieser Art an (Computersimulation, Abb.244).

5.4.2. Die Rahmung der Gabriele-Münter-Stiftung (deutscher Expressionismus)

Wie in Kapitel 4.2. bereits erwähnt, wurde in den sechziger Jahren ein großer Teil der von Gabriele Münter im Jahre 1957 gestifteten Gemälde unter dem damaligen Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus Hans Konrad Röthel und mit dem Einverständnis der Stifterin gerahmt.⁴⁴⁰ Dabei handelt es sich um Gemälde Münters und Kandinskys, die in der Murnauer Zeit vor dem ersten Weltkrieg entstanden sind. Beispiele dafür sind das Gemälde *Achtyrka-Herbst* (Abb.172) sowie eine Gruppe von sechs kleinformatigen Gemälden mit den Titeln *Blick vom Hotel St. Georges, Tunis* (1905), *Bucht von Rapallo* (1906), *Bei Paris* (1906), *Karthago* (1905), *St. Margherita* (1906) und *Rapallo vom Fenster* (1906) von Wassily Kandinsky (Abb.245) sowie *Stilleben mit Pinselevase* (1907) und *Allee im Park von St. Cloud* (1906) von Gabriele Münter (Abb.246/171). Die breiten, nach innen abfallenden Schrägen sind schwarz und in einigen Fällen auch grau gefasst. Die schmalen, weißen oder goldenen Innenprofile setzen sich davon kontrastreich ab. Während die Einfachheit der Profile an die Künstlerrahmen der Expressionisten erinnert, machen sich in der glatten, fleckenlosen Oberfläche der Fassungen sowie in dem Schaukastenprinzip der nach innen abfallenden Schrägen, die den Blick des Betrachters in das Bild führen, bereits Tendenzen der sechziger Jahre bemerkbar. Statt intuitiv und künstlerisch wie die Rahmen Schmidt-Rottluffs, Böckstiegels oder Kirchners Anfang des 20. Jahrhunderts wirken die im Museum hergestellten Neu-rahmungen sehr exakt. Gefördert wird dieser Eindruck durch die einheitliche Rahmung der Gemälde, die lediglich in der weißen oder goldenen Fassung der Innenprofile und der schwarzen oder grauen Fassung der Rahmenplatten sowie in der Intensität

⁴⁴⁰ **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im Oktober 2000

der Schrägung der Rahmenplatten leichte Variationen zeigt. Dass man Anfang des 20. Jahrhunderts auch so rahmte, ist trotz der Rahmen um die im Münter-Haus verbliebenen Gemälde *Blumenbild* (1934) von Gabriele Münter (Abb.247) und *Gabriele Münter beim Malen der Tochter des Griesbräuwirts* (1908) von Wassily Kandinsky (Abb.248) unwahrscheinlich, da die Rahmen der Münter-Haus-Bilder vermutlich gleichzeitig mit denen im Lenbachhaus entstanden sind. Dafür sprechen nicht zuletzt die ebenfalls recht neu wirkenden, unversehrten Fassungen der Rahmen im Münter-Haus.

Wie unter 4.2. dargestellt, unterscheiden sich die Rahmen der sechziger Jahre deutlich von denen der Hinterglasmalereien, die in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg entstanden. Diese nahmen in ihren individuellen Bemalungen zum Teil die Motive der Darstellungen auf oder setzten diese fort. Als Beispiele wurden dazu bereits die Hinterglasmalereien *Madonna mit Kind* und *Die Heiligen Franz, Seraph und Julie* um 1910 von Münter (Abb.166/167) und *Die Apokalyptischen Reiter* (1911) von Kandinsky gezeigt (Abb.168). Dennoch ist diese Art der Rahmung der Gemälde unter dem Gesichtspunkt der Authentizität zu vertreten, da die Rahmung der Gemälde in Absprache mit Gabriele Münter durchgeführt wurde, wie aus einem Brief des Direktors Röthel hervorgeht⁴⁴¹.

Ganz im Stil der sechziger Jahre und in der Art des Guggenheim-Museums in New York hat man im Lenbachhaus das ebenfalls aus der Münter-Stiftung stammende Gemälde *Impression IV (Gendarme)* aus dem Jahre 1911 von Kandinsky mit einer weißen Schattenfuge gerahmt (Abb.249). Durch diese Rahmung sollten auch die von Kandinsky zum Teil akribisch bemalten Ränder der Leinwand sichtbar gemacht und nicht von einem Rahmenfalz verdeckt werden. Allerdings betrachtet man diese Rahmung im Lenbachhaus heute kritisch. Die recht kompakte Komposition des Frühwerkes wirkt in der zu breit angelegten, weißen Einkastelung verloren und haltlos. Die Schattenfugen-Rahmungen der meist abstrakten Spätwerke Kandinskys im Guggenheim-Museum scheinen zumindest für die kompakt angelegten Kompositionen der Frühwerke nicht geeignet zu sein.⁴⁴² Ganz abgesehen davon ist diese Art der Rahmung unter dem Gesichtspunkt einer möglichst authentischen Präsentation des Gemäldes problematisch. Dagegen fügt sich das Gemälde *Improvisation 18 (mit*

⁴⁴¹ ebd.

⁴⁴² **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im Oktober 2000

Grabstein) aus dem Jahre 1911 (Abb.250) in die etwas enger anliegende und schwarz lackierte Schattenfuge bereits besser ein. Aber auch diese Rahmung ist unter dem Aspekt der Authentizität nicht begründbar.

Ein Kompromiss wurde schließlich in der Kombination des Schattenfugenprinzips mit dem Profil des sogenannten Münter-Rahmens gefunden. Die *Romantische Landschaft* (1911) ist von einer eng an die Leinwand angelegten und dunkelbraun gefassten Schattenfuge in der Form der Münter-Rahmen umgeben (Abb.251). Auf diese Weise wird man einerseits der kompakteren Komposition des Frühwerkes Kandinskys und der noch mit Gabriele Münter abgesprochenen Rahmungsart gerecht, ohne auf der anderen Seite die Kanten der Leinwände verdecken zu müssen. Unterschiede zu den oben gezeigten Münter-Rahmen bestehen lediglich in der Fortlassung des Innenprofils und in der glänzenden, dunkelbraunen Schellack-Fassung an Stelle der sonst matt, schwarz oder grau getönten Oberflächen. Im Laufe der Zeit erwies sich der Schellack jedoch als lichtempfindlich und bleichte stellenweise aus. Besonders deutlich ist das bei der ehemals gleichmäßig dunkelbraunen Fassung des Rahmens um das Gemälde *Orientalisches* (1909) von Kandinsky zu sehen, die heute in verschiedenen dunkel- bis hellbraunen Tönen changiert (Abb.252).⁴⁴³ Darüber, ob die hellbraune Fassung des Rahmens mit den kräftigen Farben Kandinskys harmoniert, lässt sich sicherlich streiten. Zumindest verleiht die fleckige Struktur der Schellack-Fassung dem Rahmen eher das Aussehen eines individuell gestalteten Künstlerrahmens, wie er in der Zeit der Entstehung des Gemäldes für viele Künstler des deutschen Expressionismus üblich war. Die experimentell und wie spontan aufgetragen wirkende Schellack-Fassung des in Abb.252 gezeigten Rahmens erinnert an die Originalrahmung des Gemäldes *Der Rhein bei Linn* von Böckstiegel, deren ursprünglich schwarze Fassung vom Künstler nachträglich mit einer braunen Ölgrundierung übermalt wurde (Abb.150). Auch das allmähliche Ablösen der Ölgrundierung von dem Böckstiegel-Rahmen (Kapitel 5.1.3.) stellt die Restauratoren heute vor ähnliche konservatorische Probleme wie die ausbleichende Schellack-Fassung des hier gezeigten Rahmens. Leichte Unregelmäßigkeiten sind auch in der noch dunkelbraunen Schellack-Fassung des Rahmens um *Romantische Landschaft* zu beobachten (Abb.251). Auch dieser Rahmen verliert dadurch das allzu perfekte Aussehen einer gleichmäßigen, maschinell hergestellten Rahmung, ein vielleicht nicht gewollter, aber durchaus gelungener Effekt.

⁴⁴³ ebd.

5.4.3. Zusammenfassung und Bewertung

Trotz der hochwertigen Qualität der Nachbildungen haben die hier angeführten Rahmungen der Gemälde der Koehler-Stiftung ebenso wenig mit den individuellen Künstlerrahmen vieler deutscher Expressionisten gemeinsam wie die des Saarland Museums, des Landesmuseums zu Münster und der um das Marc-Gemälde in der Kunsthalle Bremen. Sie erinnern eher an die historisierenden Rahmen der Sammler und der Kunsthändler (Kapitel 4.4.).

Im Unterschied zu den meisten Neurahmungen in Münster, Saarbrücken und der in Bremen orientieren sich die Nachbildungen dieser Rahmen nicht zuletzt durch das genauere Übernehmen von Dekoren, das Abtönen der Vergoldungen und durch die Patinierungen noch konsequenter an den historischen Vorbildern.

Darin, dass die Rahmungen der hier gezeigten Gemälde aus den sechziger Jahren stammen, während die des Landesmuseums zu Münster, des Saarland Museums und der Kunsthalle Bremen späteren Datums sind, zeigt sich bei der Rahmung der neuen Meister mit historisierenden Kunsthändlerrahmen eine Tendenz zugunsten der nur schwach oder gar nicht patinierten Rahmen und einer weniger genauen Übernahme der historischen Stile.

Insgesamt sind diese Rahmen als historisierende Kunsthändlerrahmen unter dem Gesichtspunkt der Authentizität zumindest so lange vertretbar, wie keine andersartigen Rahmenvorlieben Franz Marcs, August Mackes und Alexej von Jawlenskys bekannt werden. Den individuell gestalteten und oft farbenfrohen Künstlerrahmen, die besonders für die Expressionisten der Brücke-Bewegung in Dresden typisch sind, entsprechen diese Rahmungen allerdings nicht. Dass die Künstler des „Blauen Reiters“ eine ähnliche Vorliebe für individuell gestaltete Rahmen hatten, ist nicht zuletzt aufgrund der bemalten Originalrahmungen der oben gezeigten Hinterglasbilder Münters und Kandinskys sowie der Originalrahmung um das Ölbild *Süßes Ereignis* von Kandinsky (Abb.169) wahrscheinlich. Allerdings sind individuelle Künstlerrahmen für Ölgemälde Marcs, Mackes, von Jawlenskys und Münters nicht nachweisbar. Dafür, dass die Künstler des „Blauen Reiters“ historisierende Rahmen mit nüchternen Schwarz-Gold-Fassungen für ihre Gemälde bevorzugten, lassen sich jedoch ebenfalls keine Indizien finden. Möglicherweise haben sie sich kaum mit der Rahmung ihrer Gemälde befasst und überließen dies Kunsthändlern, Samm-

lern oder Mäzenen. In diesem Fall wären die Rahmungen in der Art historisierender Kunsthändlerrahmen unter dem Gesichtspunkt der Authentizität korrekt.

Die Neurahmungen der Gemälde der Münter-Stiftung zeigen dagegen keine erkennbaren Parallelen zu bestimmten historischen Rahmenformen. Erstaunlich ist allerdings, dass man einen Großteil der sogenannten Münter-Rahmen auch mit einer schwarz-goldenen Fassung versehen hat. In der Uniformität und dem Schaukastenprinzip haben auch diese Rahmen nicht viel mit den individuellen Künstlerrahmen vieler Expressionisten gemeinsam. Lediglich das einfache Profil und die unregelmäßig ausgeblichenen Schellackfassungen einiger Rahmen erinnern ein wenig an die spontane Gestaltung expressionistischer Künstlerrahmen. Da die Rahmungen aber zumindest mit der Stifterin abgesprochen waren, sind sie unter dem Gesichtspunkt der Authentizität ebenfalls akzeptabel.

In der eher bewahrenden Tradition der Leitung des Lenbachhauses ist man mit dem Ersatz von zwar nicht nachweislichen aber möglichen Originalrahmungen durch Neurahmungen in der Art der Kunsthändlerrahmen eher vorsichtig. So behält man die weiße Rahmung um das unter 4.2. und 5.2.3. angeführte Jawlensky-Gemälde *Meditation* <Das Gebet> von 1922 bei (Abb.170)⁴⁴⁴.

5.5. Rahmungsmaßnahmen im Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück

Die Aufgabe, die Werke Nussbaums angemessen zu rahmen, enthält eine besondere Komponente durch den Lebensweg und die dadurch geprägte künstlerische Aussage des Malers sowie durch die Besonderheit der Museumsarchitektur. Zum besseren Verständnis wird daher eine kurze Beschreibung des Bauwerkes sowie des Œuvres des Künstlers vorangestellt.

Das Felix-Nussbaum-Haus ist Bestandteil des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück, das aus dem 1888/89 im Rundbogenstil errichteten Hauptgebäude, dem kleineren Akzisehaus von 1817 (heute Museumsladen und Kassenschalter) sowie der 1900/01 errichteten Villa Schlicker besteht, die heute die Volkskundliche Abteilung des Museums beherbergt.

⁴⁴⁴ **Klein, Felicitas**, Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München im Oktober 2000

In dem im Jahre 1994 gebauten und 1998 eröffneten Felix-Nussbaum-Haus sind etwa 160 Werke des Osnabrücker Malers Felix Nussbaum (1904-1944) untergebracht.⁴⁴⁵ Der Bau eines eigenen Hauses für die Werke Nussbaums auf dem Gelände des Kulturgeschichtlichen Museums wurde durch den Verkauf der Nussbaum-Sammlung der Stadt Osnabrück an die Niedersächsische Sparkassenstiftung möglich, die die Sammlung als Dauerleihgabe in dem neuen Museumsgebäude ausstellt.⁴⁴⁶

Das Nussbaum-Haus wurde von dem Architekten Daniel Liebeskind gebaut. Die Architektur des aus mehreren spitzwinkligen, nahezu fensterlosen, scharfkantigen und ineinander verschränkten Gebäuden bestehenden Nussbaum-Hauses entspricht den für Liebeskind typischen Formen, die Dynamik und Expressivität ausdrücken, indem sie den Gleichklang und die symmetrische Ausgewogenheit der klassischen Architektur durchbrechen (Abb.253). Mit dieser Art der Architektur sollte eine Symbiose mit der Malerei Nussbaums hergestellt werden. So findet man diese asymmetrischen Kompositionen, die durch viele diagonal verlaufende Linien und aggressive, spitze Winkel gekennzeichnet sind, auch in einigen Gemälden Nussbaums wieder. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde *Selbstbildnis mit Judenpass* um 1943, dessen Komposition von den schräg zu den Bildkanten verlaufenden Linien der oberen Mauerkante im Hintergrund bestimmt wird (Abb.254).⁴⁴⁷

Das Konzept eines *Museums ohne Ausgang*⁴⁴⁸ bezieht sich auf den ausweglosen Schicksalsweg des jüdischen Künstlers, der unter dem nationalsozialistischen Regime zunächst in Deutschland und später auch in Belgien verfolgt und schließlich im August 1944 in Auschwitz ermordet wurde⁴⁴⁹. Dunkle Gänge, mit unebenen, ansteigenden und wieder abfallenden

⁴⁴⁵ vgl.: **Rodiek, Thorsten**: *Museum ohne Ausgang: Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück*, in: *Vernissage: Die Zeitschrift zur Ausstellung: Felix Nussbaum: Die Sammlung: Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück mit der Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung*, 7. Jahrgang, Nr.16, Heidelberg 1999, S.6

⁴⁴⁶ vgl.: **Fip, Hans-Jürgen und Haverkämper, Jörn**: *Geleitwort*, in: **Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst: Felix Nussbaum**, Ausstellung vom 06. Mai – 26. August 1990 im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Bramsche/ Osnabrück 1994, 3. Auflage, S.9

⁴⁴⁷ vgl.: **Rodiek, Thorsten**, in: **Vernissage**, Nr.16/1999, S.10,11

⁴⁴⁸ vgl.: ebd., S.6

⁴⁴⁹ vgl.: **Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst: Felix Nussbaum**, 1994, S.34-36 und S.455,456

und zum Teil mit Gitterrosten belegten Fußböden, die statt ins Freie zu führen in Sackgassen enden, symbolisieren die Orientierungslosigkeit des Künstlers, der sich ständig auf der Flucht befand und dessen ausweglose Situation sich mehr und mehr zuspitzte, um schließlich in Auschwitz zu enden (Abb.255). Mit den verwendeten Baumaterialien, die an Kälte zunehmen, je mehr man sich dem letzten Gebäude des Komplexes nähert, wird auch in der äußeren Gestaltung des Hauses Bezug auf den Lebensweg des Künstlers genommen. Während die Fassade des Haupttraktes mit Eichenholz verkleidet ist, besteht der Nussbaum-Gang aus Sichtbeton. Die Fassade der Nussbaum-Brücke ist schließlich mit Zinkblechen verkleidet (Abb.253).⁴⁵⁰ Die Gemälde sind innerhalb des Hauses in chronologischer Reihenfolge ausgestellt.

Das Museum zählt jährlich etwa 100.000 Besucher. Die circa 160 Arbeiten Nussbaums werden auf einer Fläche von 1.200 qm ausgestellt. Träger des Museums ist die Stadt Osnabrück.⁴⁵¹

5.5.1. Zur Kunst Felix Nussbaums

In den ersten Räumen des Museums sind die frühen Werke Nussbaums um 1926 ausgestellt, die in der Strichführung Einflüsse van Goghs erkennen lassen. Ein Beispiel ist das Gemälde *Erinnerung an Grüssau* von 1925 (Abb.256)⁴⁵². Danach weicht die Strichelung der Kompositionen einem durch Farbflächen bestimmten Bildaufbau. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde *Meine Mutter* von 1926, in dem das Gesicht und die Kleidung der Dargestellten sowie der Hintergrund flächig angelegt sind, während der Blumenstrauß im Vordergrund noch jene feine Strichelung der frühesten Werke zeigt (Abb.257)⁴⁵³. Durch die Auseinandersetzung mit den Darstellungen menschenleerer Straßen des französischen Malers Maurice Utrillo gewinnt das Motiv der Verlassenheit und der Leere an Bedeutung. Nussbaum bringt dies in flächig angelegten und perspektivisch leicht verzeich-

⁴⁵⁰ vgl.: **Rodiak, Thorsten**, in: **Vernissage**, Nr.16/1999, S.9-11

⁴⁵¹ **Jaehner, Inge**, Leiterin des Felix-Nussbaum-Hauses, Osnabrück im Oktober 2000

⁴⁵² vgl.: **Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst: Felix Nussbaum**, 1994, S.45-49

⁴⁵³ vgl.: **Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst: Felix Nussbaum**, 1994, S.49

neten Straßenzügen begrenzter Farbigkeit zum Ausdruck: *Süsterstraße* aus dem Jahre 1927 (Abb.258).⁴⁵⁴

Zwischen 1930 und 1936 wird das Motiv der Leere und Verlassenheit mit dem des aussichtslosen Wartens kombiniert; Nussbaums direkter Bezug auf sein Emigrantendasein. Ein Beispiel ist das *Hafenbild* von 1935, das an Stelle eines bunten Treibens erstarrte Figuren wie in einer regungslosen Momentaufnahme zeigt (Abb.259).⁴⁵⁵ Ohne Horizont bauen sich Meer und Himmel zu einer verschwommen Einheit, einer undurchdringbaren, weißen Wand hinter der Kaimauer auf. Hier zeigt sich die Nähe zu Karl Hofer, der an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst lehrte und den Nussbaum, ab 1924-25 Schüler an dieser Schule, sehr verehrte⁴⁵⁶. Das Hafenmotiv Hofers mit dem Titel *Arbeitslose* von 1932 drückt eine ähnliche Stimmung des ausweglosen Wartens aus (Abb.260).

In dem dinghaften Ausdruck von vereinzelt und vereinsamt dargestellten Menschen als von der Gesellschaft und von Klassenverhältnissen losgelöste Wesen ist sowohl bei den Gruppenbildnissen als auch bei den Portraits Nussbaums um 1940 bis 1944 eine Nähe zu Christian Schad, Otto Dix und der Neuen Sachlichkeit erkennbar. Dies äußert sich zum Beispiel in der *Zeichnung nach dem Portrait der Frau Etienne von Felka Platek* um 1940 von Felix Nussbaum, das dem Portrait *Maika* von Christian Schad aus dem Jahre 1929 ähnelt (Abb.261,262).⁴⁵⁷ Übereinstimmungen in Komposition und Ausdruck findet man auch in dem *Selbstbildnis an der Staffelei* von Nussbaum aus dem Jahre 1943 mit dem gleichnamigen Selbstbildnis von Otto Dix, das im Jahre 1926 entstand (Abb.263,264). Vereinsamte Individuen innerhalb einer Gruppe mit beinahe maskenhaften Gesichtszügen sind die Figuren in den Gruppenbildnissen *Mummenschanz* um 1939 von Nussbaum und *Die Kunsthändler Günther Francke und Karl Nierendorf sowie der Kunsthistoriker Ferdinand Schmidt* von Otto Dix aus dem Jahre 1923 (Abb.265,266).⁴⁵⁸

Auch das Bildnis des *Jaqui auf der Straße*, das Nussbaum im Januar 1944 schuf, könnte von dem Gemälde *Streichholzhändler II* von Otto Dix (1926) inspiriert sein, welches Nussbaum vermutlich auf einer umfangreichen Ausstellung der Werke des Otto Dix im Kunstsalon seines Osnabrücker Förderers und Kunsthändlers Otto Meyer im Jahre 1929 gesehen hat.

⁴⁵⁴ vgl.: ebd., S.54

⁴⁵⁵ vgl.: ebd., S.223

⁴⁵⁶ vgl.: ebd., S.46

⁴⁵⁷ vgl.: ebd., S.246,247

⁴⁵⁸ vgl.: ebd., S.286-287

In gleicher, anklagender Weise wird die Not des am Rande der Gesellschaft stehenden Kindes durch die trostlose Monochromie der Architektur und der Farbpalette zum Ausdruck gebracht (Abb.267,268).⁴⁵⁹

Die Resignation im Angesicht des Todes wird schließlich in dem letzten Gemälde Nussbaums *Triumph des Todes* deutlich, dass am 18. April 1944 entstand⁴⁶⁰ und gleichsam den Schusspunkt der Ausstellung im letzten Saal des Museums setzt (Abb.269).

5.5.2. Voraussetzungen

Mit einem umfangreichen Konvolut von Nussbaum-Gemälden, das dank des Einsatzes der Cousine Felix Nussbaums, Auguste Moses-Nussbaum, nach Osnabrück gelangte, begann 1970 die Wiederentdeckung des Osnabrücker Malers, dessen Werke in den Kellern von Freunden und Bekannten in Brüssel vor dem Zugriff der Nationalsozialisten in den Jahren 1942-44 versteckt werden mussten. Um die Gemälde möglichst platzsparend verstauen zu können, hatte man in den Kriegswirren die Rahmen der Bilder entfernt, die bemalten Leinwände von den Keilrahmen genommen und zum Teil gerollt. Einen großen Teil der Gemälde brachte Nussbaum bei seinen Freunden Dr. Grosfils und Dr. Lefèvre unter. Diese Gemälde konnten von der Stadt Osnabrück im Jahre 1970 erworben werden. Ein weiterer großer Teil der Gemälde war bei dem Brüsseler Antiquitätenhändler Willy Billestraet verblieben, der diese dem Museum im Jahre 1975 anbot. Daneben erwarb das Museum noch einzelne Gemälde aus belgischem Privatbesitz sowie aus dem Besitz Philipp Nussbaums, dem Vater des Künstlers.⁴⁶¹

Als die Gemälde in das Kulturgeschichtliche Museum in Osnabrück kamen, trug keines mehr die Originalrahmung. Die meisten Leinwände mussten sogar auf neue Keilrahmen gespannt werden. Einige Bilder aus dem belgischen Kunsthandel waren mit sehr preiswerten Leisten gerahmt, die oft mit Ornamenten aus Vergoldermasse verziert und dunkel gefasst

⁴⁵⁹ vgl.: **Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst: Felix Nussbaum**, 1994, S.411,436

⁴⁶⁰ vgl.: ebd.

⁴⁶¹ vgl.: **Jaehner, Inge: Zur Geschichte der Sammlung**, in: *Vernissage: Die Zeitschrift zur Ausstellung: Felix Nussbaum: Die Sammlung. Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück mit der Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung*, 7. Jahrgang, Nr.16, Heidelberg 1999, S.56-59

waren und aus den jeweiligen Kunstgalerien stammten.⁴⁶² Ein Beispiel dafür ist der Rahmen um das Gemälde *Weinende Frau* von 1941, das sich noch heute im Besitz von Shulamith und Seev Jaari-Nussbaum befindet und als Dauerleihgabe im Felix-Nussbaum-Haus ausgestellt ist (Abb.270)⁴⁶³.

Den größten Teil der ungerahmten Gemälde hat man zunächst mit einfachen, ungefassten Holzleisten versehen, um sie überhaupt ausstellen zu können. In den neunziger Jahren wurden diese durch neue Rahmen der Münchener Vergolderwerksatt Karl Pfefferle ersetzt. Die Kosten für die Neurahmungen betragen knapp 90.000 Euro. Heute sind nur noch wenige Werke Nussbaums im Besitz des Kulturvereins Osnabrück mit den ehemaligen Naturholzleisten gerahmt: zum Beispiel das *Selbstbildnis (Bildnis eines Jünglings)*, das Nussbaum im Jahre 1925 malte (Abb.171). Die noch in den einfachen Leisten verbliebenen Gemälde stehen noch zur Neurahmung an.⁴⁶⁴

5.5.3. Die Rahmung der Gemälde Felix Nussbaums mit dunkel gefassten Plattenrahmen

Das größte Problem bei der Neurahmung war, dass nur spärliche Zeugnisse von den gänzlich verloren gegangenen Originalrahmungen existieren. So konnte man sich bei der Neurahmung nur an wenigen und zum Teil unscharfen Schwarzweißfotos aus Nussbaums Ateliers orientieren, auf denen nur im Hintergrund gerahmte Gemälde zu erkennen sind.

Auf einem Foto von 1929, das Nussbaum in seiner Atelierwohnung in der Xantener Straße 23 in Berlin zeigt, sind Gemälde zu erkennen, die von dunkel gefassten Profilrahmen mit zum Teil hellen Innenprofilen umgeben sind (Abb.272). Das Gemälde *St. Cyprien* war ursprünglich mit einem ähnlichen, dunkel gefassten Rahmen mit hellem (vermutlich vergoldetem) Innenprofil gerahmt, wie ein Photo des Gemäldes belegt (Abb.273). Auf dem Foto ist das gerahmte Bild auf einer Staffelei auf dem Balkon des Brüsseler Ateliers in der Rue Archimède 22 zu sehen. Das Profil des Rahmens ist allerdings auf dem unscharfen Foto kaum auszumachen. Eine

⁴⁶² **Jaehner, Inge**, Leiterin des Felix-Nussbaum-Hauses, Osnabrück im Oktober 2000

⁴⁶³ laut Hinweisschild des Museums

⁴⁶⁴ **Jaehner, Inge**, Leiterin des Felix-Nussbaum-Hauses, Osnabrück im Oktober 2000

gemalte Umrandung in Form eines dunklen Platten- oder Profilrahmens mit außen liegendem, recht breitem Wulst umgibt das Gemälde *Surreale Landschaft* von 1939 (Abb.274).

Aus diesen recht spärlichen Dokumenten kann man schließen, dass Nussbaum vorwiegend dunkel gefasste Rahmen mit zum Teil hellen oder vergoldeten Innenprofilen verwendete.

Daher entschied man sich im Felix-Nussbaum-Haus für ähnliche Rahmen. Obwohl auf dem Foto von 1929 Profilrahmen mit breiten, außen liegenden Wulsten zu erkennen sind, hat man die Gemälde ausschließlich mit Plattenrahmenprofilen versehen. Bis auf wenige Ausnahmen sind diese recht neutral gehalten und lassen in ihren spärlichen Vergoldungen und gänzlich unverzierten Profilen keine konkreten historischen Vorbilder erkennen.

Neurahmungen, bei denen historische Rahmen als Vorbilder gedient haben könnten, sind lediglich bei einigen Frühwerken Nussbaums zu finden, so zum Beispiel der dunkel gefasste Plattenrahmen mit Wellendekoren in der Art der holländischen Kabinettrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts um das Gemälde *Erinnerung an Grüssau* von 1925 (Abb.256 und PL164).

In dem Rahmen um das Gemälde *Meine Mutter* von 1926 (Abb.257) kann in der breiten Rahmenplatte, in dem steil nach außen ansteigenden und teilvergoldeten Außenprofil sowie in dem teilvergoldeten Innenprofil eine Parallele zu den Renaissance- und Barock-Plattenrahmen aus Deutschland, Flandern und Holland gesehen werden (PL133-136).

Bei den späteren Werken besonders aus den vierziger Jahren, in denen die Motive der Leere, der Resignation, der Ausweglosigkeit und des Todes vorherrschen, hat man sich für immer schlichter werdende Rahmungen ohne Verzierungen entschieden, die entweder gar keine oder nur spärliche und abgetönte Vergoldungen an den Innenprofilen zeigen und keinen historischen Vorbildern mehr zugeordnet werden können: *St. Cyprien* von 1942 (Abb.275), *Orgelmann* von 1942/43 (Abb.276) sowie *Selbstbildnis mit Judenpass* von 1943 (Abb.254), *Jaqui auf der Straße* von 1944 (Abb.267) und *Der Triumph des Todes* von 1944 (Abb.269).

Nur für das *Selbstbildnis an der Staffelei* von 1943 wählte man noch einmal eine historisierende Rahmung im Stil der holländischen Flachrahmen des 17. Jahrhunderts, die aber ohne jegliche Verzierungen und Vergoldungen auskommt (Abb.263 und PR408).

Gerade für die späteren Werke, die den Tod und den Holocaust zum Thema haben, galt es, Rahmen zu finden, die die Gemälde zwar einerseits gut zur Geltung bringen und den ästhetischen Anforderungen der Gemälde mehr entsprechen als die Vorgängerrahmungen aus einfachen Naturholzleisten (Abb.271). Andererseits sollten diese Rahmen aber nicht verspielt

sein oder die Form von malerisch wirkenden, historisierenden Stilrahmen annehmen.⁴⁶⁵

So spielten neben der Orientierung an den wenigen noch erhaltenen Originaldokumenten auch ästhetische Fragen bei der Rahmung besonders der Spätwerke Nussbaums eine Rolle.

5.5.4. Zusammenfassung und Bewertung

Bei der Fassung der Rahmungen der Nussbaum-Gemälde orientierte man sich so weit wie möglich an den wenigen noch verbliebenen Zeugnissen von Originalrahmungen.

Die Frage ist allerdings, warum man sich ausschließlich auf Plattenrahmenprofile beschränkte, obwohl Nussbaum zumindest bei einigen Frühwerken offensichtlich auch Profilrahmen mit breiten außen liegenden Wulsten verwendete, wie das Foto von 1929 belegt.

Ein Grund dafür könnte in der Architektur des Museums und in der Komposition einiger Bilder Nussbaums liegen. So werden die Räume des Museums, wie oben gezeigt, durch scharfkantige, gerade Linien und spitze Winkel dominiert, die zum Teil ineinander verschränkt sind. Diese Scharfkantigkeit sich kreuzender Linien, die auch einige Kompositionen Nussbaums bestimmen (Abb.254, 267), spiegeln sich in den meist recht reich profilierten und scharf geschnittenen Profilen der Plattenrahmen wieder.

So wie die Baumaterialien der Gebäude an Kälte zunehmen, je mehr man sich dem Ende der Ausstellung nähert, nimmt auch die Nüchternheit und Gesichtslosigkeit der Rahmungen der chronologisch ausgestellten Gemälde zu. Damit sind die Rahmen auch ein Teil des gesamten Museumskonzeptes.

Die Entscheidung für Plattenrahmenprofile passt aber auch zur Nähe vieler Bilder aus der Spätphase Nussbaums zu Gemälden von Otto Dix, Christian

⁴⁶⁵ **Jaehner, Inge**, Leiterin des Felix-Nussbaum-Hauses, Osnabrück im Oktober 2000

Schad, Karl Hofer und anderen Künstlern der Neuen Sachlichkeit, wie in Abb.259-268 gezeigt. Eben diese dunkel gefassten Plattenrahmenprofile mit voll- oder teilvergoldeten Innen- und Außenprofilen findet man auch bei zahlreichen Gemälden von Otto Dix und Franz Radziwill.

Während man für die Frühwerke noch Rahmen mit zum Teil leicht verspielten, historisierenden Profilen verwenden konnte (Abb.256,257), hätten diese den Bildinhalten der Spätwerke sicherlich nicht entsprochen. Die meist scharfkantig profilierten, nüchternen und dunkelbraun beziehungsweise schwarz gefassten Rahmen ohne Dekore bringen dagegen die Farben der Spätwerke deutlich zur Geltung, ohne aber durch zu üppige Vergoldungen oder Verzierungen die Bildinhalte zu stören. So konnte bei der Rahmung der Nussbaum-Gemälde ein Kompromiss erreicht werden, der sowohl die Notwendigkeit der Orientierung an den auf den Fotos zu sehenden Originalrahmungen berücksichtigt als auch den Notwendigkeiten der Bildinhalte, der Ästhetik und des Museumskonzeptes gerecht wird.

6. Zusammenfassende Betrachtungen

Wie in den Untersuchungen deutlich wurde, sind die Rahmungsmaßnahmen der Museen unter dem Gesichtspunkt der historischen Korrektheit und der Authentizität unterschiedlich zu bewerten. So lassen sich für den Bereich der **Alten Meister** folgende Authentizitätsgerade aufstellen:

1. Der höchste Grad an Authentizität wird durch die Pflege der historischen Rahmensubstanz sowie durch die Rückführung historischer Rahmen und besonders von Originalrahmungen zu den ursprünglich zugehörigen Gemälden erreicht.

Die in der Untersuchung beschriebenen Restaurierungen sind von durchgehend hoher Qualität, meist recht aufwändig und nur von geschulten Restauratoren und Vergoldern durchzuführen, da das Nachschneiden von Ornamenten sowie das Anlegen der Fassungen und vor allem das Patinieren der restaurierten Stellen ein hohes Maß an technischem Wissen, handwerklichem Geschick und genauem Arbeiten erfordern. Wie wichtig es bei der Neufassung eines historischen Rahmens ist, bei der Vergoldung exakt den Ton des Poliments noch original erhaltener Fassungen zu treffen und die neue Fassung so zu patinieren, dass sie den Ton einer natürlich durchgeriebenen und verschmutzten Originalfassung annimmt, zeigen besonders die Restaurierungsbeispiele aus der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. Vor allem bei der Restaurierung und der Neufassung beschädigter historischer Rahmen oder Rahmenteile erweist sich das Anlegen einer künstlichen Patinierung als unumgänglich. Nur so kann gewährleistet werden, dass sich die restaurierten Teile eines Rahmens oder ein neu gefasster historischer Rahmen harmonisch in die original erhaltene Rahmensubstanz eingliedern. Trotz des hohen Aufwandes lohnt sich die Restaurierung des historischen Rahmenbestandes schon allein wegen des meist sehr hohen und bleibenden Wertes eines historischen Rahmens, den eine Nachbildung, so hochwertig sie auch sein mag, kaum erreichen kann.

Die Rückführung einer Originalrahmung zu einem Gemälde gelingt nur selten. Sie erfordert ein hohes Maß an Forschung. Zudem handelt es sich bei den in vielen Museen in den fünfziger und sechziger Jahren ausgemusterten und in jüngster Zeit zurückgeführten Rahmen ohnehin nur selten um nachweisbare Originalrahmungen.

Dennoch präsentieren ehemalig zugehörige historische Rahmen, die also keine Originalrahmungen sind, die jeweiligen Gemälde sicherlich in authentischerer Weise als Nachbildungen. Voraussetzung ist allerdings, dass die Rahmen entweder in Epoche und Herkunft mit den Gemälden überein-

stimmen oder wie die Dresdener Galerierahmen, Effner-Rahmen und Cu-villliés-Rahmen Sammlungsgeschichte widerspiegeln oder wie die neugo-tische Rahmung des Arnolfini-Gemäldes von Jan van Eyck (Abb.77) Rahmungs- und Ausstellungstraditionen einer Epoche dokumentieren.

Das Recherchieren nach Originalrahmungen, die sich möglicherweise in den Sammlungen anderer Museen oder in privaten Rahmensammlungen befinden, würde allein durch die Besichtigung der verschiedenen Samm-lungen einen hohen Aufwand erfordern, dessen Erfolgsaussichten äußerst dürftig eingeschätzt werden müssen. Im Rahmen dieser Untersuchung konnte kein Beispiel für eine außerhalb der Sammlung des jeweiligen Museums aufgespürte Originalrahmung recherchiert werden.

2. Ein sehr hoher Grad an Authentizität wird erreicht, wenn es gelingt, eine verloren gegangene Originalrahmung durch einen in Epoche, Her-kunft und Format genau mit dem Gemälde übereinstimmenden histori-schen Rahmen zu finden

Da historische Rahmen selbst originale Zeugnisse sind, die das Formengut des Kunsthandwerks einer Epoche, einer Region oder auch einer Werkstatt widerspiegeln, können diese ein historisches Gemälde sicherlich in au-thentischerer Weise präsentieren als eine Nachbildung. Zwar sind die Aufwendungen für historische Rahmen meist wesentlich höher als für Nachbildungen. Allerdings muss bei einer solchen Investition auch der bleibende und in vielen Fällen sogar steigende Wert der alten Rahmen gesehen werden, die eine Sammlung Alter Meister zweifellos bereichern. Die Recherche nach einem in Herkunft, Epoche und im Format passenden historischen Rahmen ist allerdings fast so schwierig, wie die nach einer Originalrahmung. Dies gilt besonders für solche Malereien, die vor dem 18. Jahrhundert entstanden sind. Denn überregional gültige Standardgrö-ßen für Leinwände und Rahmen sind erst seit dem 18. Jahrhundert be-kannt. Wahrscheinlich sind in den Museen erheblich mehr historische Rahmen besonders aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert an Gemäldefor-mate angepasst worden, als man allgemein annehmen sollte. Durch ge-schickte Restauratoren können Anpassungen so durchgeführt werden, dass selbst Beschneidungen historischer Rahmen kaum zu sehen sind und die Rahmen daher oft so wirken, als stimme ihr originales Format mit dem jeweiligen Gemälde überein. Der Rahmen um *Die Toilette der Venus* von Diego Velázquez in der National Gallery in London (Abb.61) ist ein Bei-spiel dafür. Eindeutige Spuren von Beschneidungen originaler Rahmen-formate finden sich dann nur auf den Rahmenrückseiten.

Trotz dieser Anpassung jüngerer Datums betonen die Restauratoren aller untersuchten Museen, die gelegentlich historische Rahmen ankaufen, dass man heute von Beschneidungen historischer Rahmen, besonders solcher mit original erhaltenen Eckverbindungen, absieht.

In der Tat genügt in vielen Fällen bereits eine schmale Einlage, die bei geschickter Anpassung an die Fassung des Rahmens kaum auffällt wie bei dem oben erwähnten Gemälde *Fischboote in einer Flussmündung* von Jan van Goyen in der Hamburger Kunsthalle (Abb.60).

Die Tendenz, historische Rahmen nicht durch Beschneidungen an die Formate von Gemälden anzupassen, ist um so erfreulicher, da eine ungeschickte oder zu starke Verkürzung oder Verlängerung die Proportionen eines historischen Rahmens unter Umständen vollkommen zerstören kann, vor allem dann, wenn der Rahmen plastische Verzierungen enthält. Die Kartuschen eines Barockrahmens wirken beispielsweise schon bei geringfügigen Verlängerungen oder Verkürzungen der Rahmenschel im Verhältnis zu klein beziehungsweise zu groß. Aber auch bei solch schlichten Rahmen ohne Dekor wie dem um *Die Toilette der Venus* von Velazquez können allzu starke Vergrößerungen oder Reduzierungen des Formats gravierende Folgen auf die Wirkung des Rahmens haben. So wirkt das Profil eines stark verkleinerten Rahmens häufig zu dick, das eines stark vergrößerten dagegen zu dünn. Obwohl die Veränderungen des spanischen Plattenrahmens der National Gallery nur sehr geringen Ausmaßes sind, bedeuten sie eine empfindliche Verfälschung des originalen Zustandes des historischen Rahmens. Grundsätzlich ist die Methode der Anpassung eines historischen Rahmens durch Beschneidungen sehr kritisch zu betrachten und die Anpassung vor allem noch unbeschnittener Rahmen durch eine Einlage unbedingt vorzuziehen; auch wenn diese unter Umständen eher erkennen lässt, dass es sich bei einem historischen Rahmen nicht um eine Originalrahmung handelt. Wie das Beispiel der ehemaligen Originalrahmung des *Bildnisses des dänischen Literaturhistorikers Georg Morris Cohen Brandes* von Max Liebermann (Abb.134,232) an das *Stilleben* von Pieter Claesz (Abb.231) in der Kunsthalle Bremen zeigt, ist die Chance auf die Rückführung eines bereits beschnittenen Rahmens zu einem später als original zugehörig identifizierten Gemälde verwirkt.

Insgesamt sind die in den Untersuchungen angeführten Beispiele für Ankäufe von historischen Rahmen aus jüngster Zeit als historisch korrekt anzusehen und stellen eine gute Alternative dar, wenn weder eine Originalrahmung noch ein passender historischer Rahmen in den eigenen Beständen gefunden werden kann.

3. Ein hoher Grad an Authentizität wird mit der Nachbildung einer Originalrahmung erreicht.

Bei der Nachbildung historischer Rahmen ist es im Bezug auf eine historisch korrekte Rahmung immer von Vorteil, wenn als Vorbild ein original gerahmtes Gemälde des gleichen Künstlers oder aus dessen Werkstatt gefunden werden kann. Wie die Untersuchung gezeigt hat, stimmen die nach Originalrahmungen erstellten Nachbildungen in Herkunft und Epoche genau mit den jeweiligen Gemälden überein, während andere Nachbildungen oft leichte Abweichungen besonders bei regionalen Varianten zeigen. Aber auch das Aufspüren einer solchen Originalrahmung als Muster für die Nachbildung erfordert häufig aufwändige Recherchen innerhalb der eigenen oder in anderen Sammlungen, die nicht immer von Erfolg gekrönt sind.

4. Ein akzeptabler Authentizitätsgrad wird durch die Kopie eines passenden historischen Rahmens erreicht.

Fehlt auch die Möglichkeit, eine Originalrahmung zu kopieren, bleibt als Alternative nur, einen in Epoche und Herkunft mit dem Gemälde möglichst genau übereinstimmenden historischen Rahmen als Vorlage zu nehmen. Dabei sollte noch mehr als bei den in den Untersuchungen gezeigten Beispielen auf regionale Varianten geachtet werden.

Einheitlich gerahmte Sammlungen höfischen Ursprungs wie die der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden nehmen eine Sonderstellung bei der Bewertung von Rahmungsmaßnahmen ein. Anders als in Museen mit unterschiedlich gerahmten Gemälden geht es nicht darum, in Epoche und Herkunft passende Rahmungen für einzelne Gemälde zu finden, sondern die einheitlichen Rahmungen als Zeugnis von Sammlungsgeschichte zu erhalten und, wo diese verloren sind, zu ergänzen. Die gesonderte Ausstellung einzelner Gemälde, die sich auch in andersartigen Rahmungen manifestiert, ist durchaus legitim, wenn diese sammlungs- oder ausstellungsgeschichtlich motiviert ist und konsequent durchgeführt wird. Darüber, ob man Nachbildungen historischer Rahmen künstlich patinieren sollte, lässt sich sicherlich streiten. Bei Nachbildungen von Einheitsrahmen, die in unmittelbarer Nähe zu original erhaltenen Rahmen ausgestellt werden, erweist sich eine künstliche Patinierung allerdings als unverzichtbar, wenn die Rahmungen der Sammlung ein einheitliches Bild vermitteln sollen.

Trotz der grundsätzlich anderen Voraussetzungen für Rahmungsmaßnahmen im Bereich der **Neuen Meister** kommt man zu ähnlichen Ergebnissen wie bei den Alten Meistern. Aus der Untersuchung lassen sich folgende Authentizitätsgrade ableiten:

1. Der höchste Grad an Authentizität wird durch die Pflege der originalen Rahmensubstanz sowie durch die Identifizierung und die Rückführung von Originalrahmungen zu den ursprünglich zugehörigen Gemälden erreicht.

Auch im Bereich der Neuen Meister erfordert die Rückführung einer Originalrahmung oft ein hohes Maß an Recherche, wie das Beispiel der Originalrahmung um die *Papageienallee* von Max Liebermann aus der Kunsthalle Bremen gezeigt hat. Schnelle Erfolge, die durch ein am Rahmen befestigtes Museumsschild oder ein außergewöhnliches Format erzielt werden können, sind selten. Oft muss nach subtileren Spuren gesucht werden, die ein Künstler, ein Sammler, ein Kunsthändler oder ein Museum auf einem Rahmen hinterlassen haben. Auch schriftliche Dokumente von oder über einen Künstler, Sammler oder Kunsthändler sowie Fotos von Ausstellungen und Künstlerateliers können Aufschluss über originale Rahmungen geben. Vergleiche mit Rahmungen in anderen Museen stellen eine weitere Möglichkeit bei der Identifizierung von Originalrahmungen dar. Grundsätzlich können sowohl individuelle Künstlerrahmen als auch historisierende Künstler- und Kunsthändlerrahmen original sein. Die Identifizierung von Originalrahmungen fällt bei individuellen Künstlerrahmen jedoch leichter als bei historisierenden Rahmen, da ausgefallene Profile und Bemalungen eher auf die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gemälde schließen lassen als stets dunkel gefasste oder vergoldete Rahmen in gängigen historischen Stilen, die seit dem 19. Jahrhundert vielfach in Serie hergestellt werden. Um so wichtiger sind Veröffentlichungen wie die der Kunsthalle Bremen über die historisierenden Konfektionsrahmen Liebermanns, Slevogts und Corinths. Mit solchen Veröffentlichungen, die oft aus erfolgreichen Rückführungen resultieren, leisten Museen einen wichtigen Beitrag zur Erforschung von Rahmungsgewohnheiten von Künstlern, Sammlern oder Kunsthändlern.

2. Ein hoher Grad an Authentizität wird mit der Nachbildung einer Originalrahmung erreicht.

Fehlt die Möglichkeit der Rückführung einer Originalrahmung, ist im Bereich der Neuen Meister die Anfertigung eines neuen Rahmens die einzige Alternative. Dabei ist es auch hier von Vorteil, wenn man sich an

Originalrahmungen orientieren kann. Die Recherche nach solchen Originalrahmungen kann allerdings einen ähnlich hohen Aufwand erfordern wie die Identifizierung und die Rückführung einer Originalrahmung. Wie die Neurahmungen der Gemälde Peter-August Böckstiegers, Conrad Felixmüllers und Karl Schmidt-Rottluffs in Münster und die Neurahmung eines Gemäldes von Fritz von Uhde in Bremen gezeigt haben, rechtfertigen die Ergebnisse jedoch den Aufwand.

3. Ein akzeptabler Authentizitätsgrad wird durch die Nachbildung von sogenannten historisierenden Kunsthändlerrahmen mit schwarz-goldenen Fassungen für Gemälde von Künstlern erreicht, von denen man annimmt, dass sie in dieser Art gerahmt haben oder die Rahmung Händlern und Sammlern überließen.

Auch wenn man sich beispielsweise im Saarland Museum bei der Neurahmung der kubistischen Kompositionen von Braque und Picasso nicht an Originalrahmungen orientiert hat, sind diese durchaus authentisch, da kubistische Künstler ähnliche Rahmenvorlieben hatten, beziehungsweise Händler und Kunstsammler die Rahmung der Gemälde übernahmen.

4. Ein vorübergehend akzeptabler Authentizitätsgrad wird durch eine in der Authentizität nicht begründbare Nachbildung von historisierenden Kunsthändlerrahmen für Gemälde von Künstlern erreicht, deren eventuelle Rahmungsgewohnheiten bisher nicht erforscht sind.

Zwar ist diese Art der Neurahmung zum Beispiel bei Gemälden deutscher Expressionisten und besonders Impressionisten unter dem Gesichtspunkt der Authentizität bereits problematisch. So lange aber keine Erkenntnisse über Rahmungsgewohnheiten der jeweiligen Künstler vorliegen, können diese Rahmen vorübergehend akzeptiert werden, es sei denn, sie ersetzen Rahmungen, deren Originalität nicht zweifelsfrei zu negieren ist.

Die folgende Übersicht fasst die Bewertung der einzelnen Rahmungsmaßnahmen unter dem Gesichtspunkt der Authentizität und der historischen Korrektheit für den Bereich der Alten und der Neuen Meister zusammen.

Alte Meister:

Grad der Authentizität	Art der Rahmung	Rahmungsmaßnahme
1. höchster Grad	<u>Originalrahmung</u> , die ein Gemälde ursprünglich seit der Entstehung des Gemäldes umgibt	Pflege, Restaurierung, Rückführung
2. sehr hoher Grad	<u>Historischer Rahmen</u> : nachträglich zugefügt, passend in Epoche, Herkunft und Format	Ankauf historischer Rahmen
3. hoher Grad	<u>Historisierender Rahmen</u> : Nachbildung einer historischen Originalrahmung um ein Gemälde des gleichen oder eines sehr verwandten Künstlers	Anfertigung einer Nachbildung von der Restaurierungsabteilung des Museums oder einem externen Rahmenhersteller nach einer Originalrahmung
4. akzeptabler Grad	<u>Historisierender Rahmen</u> : Nachbildung eines historischen Rahmens, der in Epoche und Herkunft mit dem Gemälde übereinstimmt	Anfertigung einer Nachbildung eines historischen Rahmens um ein Gemälde eines Künstlers etwa gleicher Epoche und Herkunft oder eines entsprechenden historischen Rahmens aus einer Rahmensammlung

Problematik	Beispiel
<p>nur noch sehr selten in Museen vorhanden; aufwändige Recherche bei Rückführungen oder Identifizierungen von Originalrahmungen</p>	<p>Rückführung des Originalrahmens (frz. Louis-XIV-Rahmen) zu dem Gemälde <i>Bildnis eines Herren</i>, von Rosalba Giovanna Carriera (1675-1757) in der Kunsthalle Bremen, s. Abb.34, Kapitel 3.3.2.</p>
<p><u>Aufwändige Recherche; nur in sehr seltenen Fällen Passgenauigkeit; kostenintensiv; wird normalerweise nur bei sehr hochkarätigen Gemälden durchgeführt</u></p>	<p><u>Neurahmungen von vier Gemälden des Bartolomé Estéban Murillo (1617/18-1682) mit spanischen Akanthusplattenrahmen des 17. Jh. in der Alten Pinakothek zu München, s. Abb.47-51, Kapitel 3.5.3.</u></p>
<p>Oft recht aufwändige Recherche nach einem historischen Vorbild; normalerweise weniger kostenintensiv als der Zukauf historischer Rahmen</p>	<p>Nachbildung der Originalrahmung des <i>Bildnisses des Gottfried von Raesfeld</i>, 1560, von Hermann tom Ring für das <i>Bildnis des Grafen Eberwin III. von Bentheim</i> des gleichen Künstlers im Westf. Landesmuseum zu Münster, s. Abb.1 und 2, Kapitel 3.1.2.1.</p>
<p>Weniger aufwändige Recherche; grobe Orientierung an einem dem Gemälde entsprechenden Rahmenstil; wesentlich weniger kostenintensiv als der Ankauf eines historischen Rahmens</p>	<p>Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens um eine Grisaille von Andrea Mantegna im Louvre für das <i>Tierbild mit Ginsterkatze</i>, um 1560 von Ludger tom Ring d.J. im Westf. Landesmuseum zu Münster, s. Abb.8 und 10, Kapitel 3.1.2.1.</p>

5. nicht authentisch	<p><u>Historisierender Rahmen:</u> Nachbildung eines historisch nicht zum Gemälde passender Rahmens oder/ und fehlerhafte Nachbildung eines historischen Rahmenstils</p>	<p>Oft bei Gemälden, die aus dem Kunsthandel erworben werden und im Geschmack des Kunsthändlers gerahmt sind; auch bei Anfertigungen historisierender Rahmen in Museen, bei denen die Recherche nach einem historischen Vorbild nicht gründlich genug verlaufen ist; außerdem bei oberflächlichen Anpassungen von nicht zum Gemälde passenden Rahmungen durch Verändern der Fassungen</p>
	<p><u>Historischer Rahmen:</u> in Epoche und/ oder Herkunft nicht zum Gemälde passender historischer Rahmen</p>	<p>Ankauf eines historischen Rahmens</p>
	<p><u>Angepasster historischer Rahmen:</u> Anpassung eines historischen Rahmens an das Format eines Gemäldes durch Beschneidung oder Verlängerung der Rahmenschengel</p>	<p>Der historische Rahmen wird meist an zwei diagonal gegenüberliegenden Ecken durchtrennt, in denen die Rahmenschengel verkürzt oder verlängert werden</p>
	<p><u>Einfache Leisten:</u> Rahmungen, die aus einfachen, modernen Leisten bestehen</p>	<p>Einfache Leisten, besonders in den 50 er und 60 er Jahren angefertigt; oft wurden historische Rahmen oder Originalrahmungen gegen solche einfachen Leisten ausgetauscht; der Blick des Betrachters sollte nicht durch aufwendige Rahmen vom Gemälde abgelenkt werden</p>
Sonderfall	<p><u>Historische Einheitsrahmung:</u> einheitlich im Stil des Barock, Rokoko oder Klassizismus gerahmte Sammlung; historische Einheitsrahmen spiegeln Sammlungsgeschichte wieder wie Dresdener Galerierahmen, Effner-Rahmen, Schinkel-Rahmen etc. und sind somit von historischer Relevanz, auch wenn sie weder in Epoche noch in Herkunft mit den jeweiligen Gemälden übereinstimmen</p>	<p>Pflege, Restaurierung, Rückführung, Neuanfertigung</p>

<p>Oft sehr preiswerte aber mangelhaft nachempfundene Nachbildungen historischer Rahmenformen, die nur oberflächlich mit den jeweiligen historischen Rahmenstilen übereinstimmen</p>	<p>Vorgängerrahmung des <i>Tierbildes mit Ginsterkatze</i>: fehlerhafte Kopie der mitteleuropäischen Kabinett-rahmen des 17. Jh., s. Abb.9, Kapitel 3.1.2.1.</p> <p>oberflächliche Anpassung der Fassung der zu schlichten Leisten aus den 50er Jahren um die <i>Reihe von sieben Sibyllen</i> von Ludger tom Ring d.Ä. im Westf. Landesmuseum zu Münster s. Abb.7, Kapitel 3.1.2.1.</p>
<p>Trotz hoher Investition keine befriedigende Lösung erreicht</p>	<p>Heute weitgehend eliminiert</p>
<p>Zerstörung der originalen Konstruktion des historischen Rahmens; besonders bei Rahmen mit plastischen Dekoren (z.B. frz. Barockrahmen mit Eckkartuschen) sind die Proportionen nach einer Veränderung des Formats nicht mehr gewahrt, die Originalität der Eckverbindungen zerstört</p>	<p>Anpassung des holl. Kabinettrahmens aus dem 16. Jh. an das Format der Tafel <i>Das Schlaraffenland</i>, 1566 von Pieter Brueghel d.Ä. in der Alten Pinakothek zu München, s. Abb.52, Kapitel 3.5.3.</p>
<p>sehr preiswerte Rahmungen, in denen die historischen Gemälde aber in keiner Weise adäquat präsentiert werden</p>	<p>einfache, ungefasste Leisten der 50er Jahre um <i>Die Evsten Markus und Matthäus</i>, 1594 von Hermann tom Ring Westf. Landesmuseum zu Münster, s. Abb.5, Kapitel 3</p>
<p>Aufwändige Recherche nach einem passenden Rahmentyp entfällt; die Restaurierung der alten Rahmen sowie die Anfertigung von Neurahmungen erfordern höchste Präzision bei der Nachempfindung der Profile, der Ornamente und vor allem der Fassung, um einheitliches Bild der Rahmung zu wahren</p>	<p>Restaurierungen und Nachbildungen von Dresdener Gallerierahmen des 18. Jh. in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, s. Abb.97-101, Kapitel 3.9.2./3.9.3.</p>

Neue Meister:

Grad der Authentizität	Art der Rahmung	Rahmungsmaßnahme
1. höchster Grad	<u>Originalrahmung:</u> Künstlerrahmen, historisierende Rahmen oder Kunsthändlerrahmen, die nachweislich original zu einem Gemälde gehören	Pflege, Restaurierung, Rückführung
2. hoher Grad	Nachbildung einer Originalrahmung: Nachbildung eines individuellen oder historisierenden Künstler- oder seltener auch eines historisierenden Kunsthändlerrahmens	<u>Wenn ein Künstler für eine bestimmte Art, seine Werke zu rahmen, bekannt ist und noch originale Künstler- oder Kunsthändlerrahmen zu anderen Werken existieren, kann die Kopie nach diesem Vorbild erstellt werden</u>
3. akzeptabler Grad	Nachbildung eines Kunsthändlerrahmens: aber nur, wenn bekannt ist, dass der Künstler die Rahmung seiner Gemälde Kunsthändlern überließ oder ähnliche Rahmenvorlieben hatte wie Händler oder Sammler: z.B. Picasso	Nachbildung von Kunsthändlerrahmen nach einem konkreten Beispiel, das bezeichnend für einen Sammler oder einen Händler des jeweiligen Künstlers ist (meist historisierende Plattenrahmen im Stil der Renaissance mit schwarz gefassten Rahmenplatten und vergoldeten Innen- und Außenprofilen ohne Dekor)
4. vorübergehend akzeptabler Grad	Nachbildung eines Kunsthändlerrahmens: für ein Gemälde eines Künstlers über dessen Rahmenvorlieben nichts bekannt und dessen Vorgängerrahmung nachweislich nicht original ist	Die Nachbildung eines Kunsthändlerrahmens ist nur so lange akzeptabel, wie besondere Rahmenvorlieben eines Künstlers nicht erforscht sind; liegen Erkenntnisse vor, die belegen, dass der Künstler seine Bilder in anderer, individueller Weise gerahmt hat, sind Nachbildungen von Kunsthändlerrahmen nicht mehr als authentisch anzusehen

Problematik	Beispiel
<p>Der Nachweis der Originalität ist besonders bei den Neuen Meistern recht schwierig, da es seit dem Historismus keine allgemeinverbindlichen Rahmenstile mehr gibt, an denen man sich orientieren kann; Künstler rahmten ihre Bilder zunehmend selbst, entwickelten individuelle Rahmen oder überließen die Rahmung ihrer Gemälde Kunsthändlern oder Sammlern; der Nachweis der Originalität einer Rahmung setzt meist aufwändige Recherche voraus</p>	<p>Rückführung eines originalen historisierenden Rahmens (Louis-XIII-Stil) zu dem Gemälde <i>Papageienallee</i>, 1902 von Max Liebermann in der Kunsthalle Bremen, s. Abb.126, Kapitel 5.3.1.</p>
<p>Setzt ebenfalls ein recht hohes Maß an Recherche voraus; hilfreich sind vor allem Vergleiche mit Rahmungen in anderen Museen, Untersuchung von schriftlichen Quellen über einen Künstler oder Kunsthändler; Fotomaterial von gerahmten Gemälden zu Lebzeiten des Künstlers etc.; in der Produktion meist recht preisgünstig</p>	<p>Nachbildung des originalen Künstlerrahmens um das Gemälde <i>Stilleben mit Flasche</i>, 1913 von Peter-August Böckstiegel für das <i>Bildnis des Malers Conrad Felixmüller</i>, 1914 des gleichen Künstlers im Westf. Landesmuseum zu Münster, s. Abb.149 und 193, Kapitel 5.1.2.</p>
<p>Aufgrund der Schlichtheit der meisten Kunsthändlerrahmen recht preiswerte Lösung; setzt ein gewisses Maß an Recherche voraus</p>	<p>Nachbildung eines Kunsthändlerrahmens im Stil der Renaissance-Plattenrahmen mit schwarz-goldener Fassung für das Gemälde <i>Stuhl mit Schädel und Buch</i>, 1946 von Pablo Picasso im Saarland Museum in Saarbrücken, s. Abb.200, Kapitel 5.2.1.</p>
<p>Ebenfalls preiswerte Lösung; setzt kaum Recherche voraus; häufig werden Kunsthändlerrahmen in Form von historisierenden, dunkel gefassten Plattenrahmen mit vergoldeten Innen- und Außenprofilen für Gemälde des deutschen Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und des Kubismus verwendet</p>	<p>Nachbildung eines Kunsthändlerrahmens im Stil der Renaissance-Plattenrahmen mit schwarz-goldener Fassung für das Gemälde <i>Modegeschäft</i>, 1913 von August Macke im Westf. Landesmuseum zu Münster, s. Abb.188, Kapitel 5.1.1.</p>

Darüber, ob eine historisch motivierte und möglichst authentische Rahmung auch ästhetisch am höchsten zu bewerten ist, lässt sich in Einzelfällen sicherlich streiten. Zumindest vermittelt diese aber einen Eindruck vom Kunsthandwerk einer Epoche, einer Region oder sogar einer Werkstatt eines Künstlers und ist damit weniger angreifbar als eine rein ästhetisch motivierte Rahmung. Dass man heute bei Rahmungsmaßnahmen weitgehend an das Konzept Wilhelm von Bodes anknüpft, könnte somit auch zur Langfristigkeit heute getroffener Rahmungsmaßnahmen beitragen. Historisch korrekte und im Bereich der Neuen Meister möglichst authentische Rahmungen müssen dabei keineswegs im Widerspruch zum ästhetischen Empfinden stehen. Im Gegenteil können sich historisch begründbare Rahmungsmaßnahmen auch ästhetisch als optimale Lösung herausstellen. Dies gilt besonders für die Pflege und die Rückführung von Originalrahmungen.

Noch einmal soll an dieser Stelle ein Zitat Wilhelm von Bodes angeführt werden, das bis heute sowohl für den Bereich der Alten als auch für die Neuen Meister an Gültigkeit nichts verloren hat:

*Da für fast jedes Bild eines bedeutenden Meisters der Entwurf des Rahmens durch den Künstler selbst gemacht und die Abtönung des Goldes wie die Bemalung eigenhändig ausgeführt ist, um in vollster Harmonie mit dem Bilde oder farbigen Skulptur zu stehen, so ist die volle beabsichtigte Wirkung fast immer nur durch den Originalrahmen jedes Kunstwerks zu erzielen.*⁴⁶⁶

Selbstverständlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch die Tendenz zur historisch korrekten Rahmung in Museen nur von begrenzter Dauer ist und heute getroffene Rahmungsmaßnahmen in Zukunft wieder zugunsten anderer Konzepte zurückgenommen werden. Die zahlreichen Veränderungen, die an den Rahmungen vieler Sammlungen in den vergangenen Jahrhunderten bis heute durchgeführt wurden, legen diese Vermutung sogar nahe. So sind sowohl historisch passende Rahmungen als auch ästhetische Dogmen eines Zeitgeistes, sei es zugunsten barocker oder klassizistischer Einheitsrahmungen oder zugunsten neutraler, schlichter Leisten in späteren Zeiten oft ganz oder zum Teil zurückgenommen worden. Möglicherweise kann aber durch eine Inventarisierung der Rahmen zusammen mit den Gemälden vermieden werden, dass in Zukunft die in heutiger Zeit zurückgeführten Originalrahmungen, angekauften, passenden

⁴⁶⁶ von Bode, Wilhelm, 1912, S.211

historischen Rahmen oder hochwertigen Kopien historischer Rahmen und von Künstlerrahmen wieder entfernt werden. Eine Sensibilisierung der Museumsfachleute und der Öffentlichkeit durch weitere Publikationen und durch Rahmenausstellungen wäre ebenfalls hilfreich.

7. Ausblick

Wie die vorangegangenen Untersuchungen zeigen, trifft man heute noch beim Streben nach authentischen Rahmungen in Museen auf nahezu die gleichen Probleme wie sie Wilhelm von Bode vor neunzig Jahren schon beschrieb. Originalrahmungen sind kaum noch vorhanden, passende historische Rahmen kaum zu bekommen und bei der Nachbildung historischer Rahmen stellen sich gelegentlich Ungenauigkeiten bei der Auswahl der historischen Vorbilder ein.

Was die historische Korrektheit und die Authentizität der Rahmungen in Museen betrifft, werden die Rahmungsmaßnahmen in Zukunft nur durch noch genauere Recherchen nach Originalrahmungen, passenden historischen Rahmen zum Ankauf oder als Vorbild für eine Kopie und nach individuellen Rahmenvorlieben von Künstlern zu optimieren sein.

Diese Recherchen, für die man noch mehr als bisher, vor allem Vergleiche mit Rahmungen in anderen Museen und mit historischen Rahmen großer Sammlungen durchführen müsste, sind sehr aufwändig. Denn es wird dabei nicht zu vermeiden sein, andere Museen sowie Rahmenhändler und Auktionshäuser aufzusuchen und vor Ort nach optimalen Lösungen zu fahnden.

Als ein großer Vorteil gegenüber der Zeit Wilhelm von Bodes könnte sich allerdings die Technik der Datenverarbeitung erweisen.

Als eine Vision für die Zukunft wäre die Schaffung einer zentralen Datenbank, ähnlich wie im Bibliothekswesen, denkbar, in der nach festgelegten Beschreibungskriterien Museen und Händler ihre Gemälde und Rahmen inventarisieren.

Die Recherche nach passenden historischen Rahmen, auch für die Nachbildung derselben, könnte dann am Bildschirm erfolgen und wäre dadurch erheblich weniger aufwändig und kostspielig. Je größer die Datenbank durch Inventarisierungen der Museen schließlich wird, desto mehr Material steht für Recherchen zur Verfügung und desto effektiver und genauer kann die Suche nach passenden Rahmen erfolgen.

Bedauerlicherweise haben bisher nur wenige Museen weltweit (besonders englische und amerikanische) mit der Inventarisierung der historischen Rahmen mittels EDV begonnen. In vielen Museen sind selbst die Gemälde noch nicht in einer elektronischen Datenbank erfasst.

Am Abschluss dieser Arbeit ist daher ein Muster für ein Inventar historischer Rahmen erarbeitet worden. Enthalten sind darin die wichtigsten Daten über einen historischen Rahmen sowie ein Bezug zum jeweiligen Gemälde, das der Rahmen umgibt. Die Abbildungen der Rahmen und Gemälde könnten durch digitale Fotoaufnahmen erstellt werden, die man in die Datenbank einspeist.

Das Inventarverzeichnis besteht aus einer Maske aus grau unterlegten Feldern, die von dem Eingebenden nicht verändert werden kann. Beschreibbar sind nur die weißen Felder. Das Inventar ist eine Mischung aus Multiple-Choice-Verfahren und frei formulierten Texten. Die starke Normierung fördert die Vollständigkeit und die Einheitlichkeit der gespeicherten Informationen und ermöglicht Zugriffe nach verschiedenen Kriterien. Das unten angeführte Inventar enthält keine Angabemöglichkeiten zur Konstruktion eines Rahmens. Diese befinden sich am Ende des Katalogs (Band 2) unter *Konstruktionszeichnungen (K)* auf den Seiten 264-266.

Zusammen mit einem Software-Entwickler ließe sich ein EDV-Programm erarbeiten oder bereits bestehende Programme, wie sie schon heute von Auktionshäusern verwendet werden, an die Bedürfnisse von Museen anpassen. Schwieriger dürfte es allerdings sein, Museen und Rahmenhändler sowie Sammler zur Teilnahme an einer solchen Datenbank zu bewegen. Aber man weiß: Jeder noch so lange Weg beginnt mit dem ersten Schritt und das ist die Erfassung der Bilder und der Rahmen im eigenen Hause.

Inventarisierungsbogen für Rahmen, ein Vorschlag

Museum	Alte Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Name des Eingebenden/ Ort/ Datum	Tobias Schmitz, 59510 Lippetal, 18.01.2002

Abb. gesamter Rahmen mit/ ohne Gemälde	Angaben zum Gemälde
---	----------------------------



Künstler	Bartolomé Estéban Murillo
Lebensdaten/ Ort	Sevilla 1617/18-1682 ebd.
Titel	Die kleine Obsthändlerin
Datierung	um 1670-75
Herkunftsland	Spanien
Maltechnik	Öi/Lwd.
Maße	149 cm x 113 cm
ausgest. ja/nein	ja

Abb. Detail (z.B. einer Rahmenecke)	Angaben zum Rahmen
--	---------------------------



Epoche Jahrhundert	Barock ausgehendes 16. und 17. Jh.
Herkunft Bezeichnung	Spanien spanischer Akanthusplattenrahmen
Lichtes Maß	150,5 cm x 114
Außenmaß	177,31 cm x 140,81 cm
Falztiefe	3,7 cm
Standort	Saal....

Rahmenstatus (ohne Neurahmungen aus jüngster Zeit)		
Alte Meister	Neue Meister	
	Originalrahmung	Originalrahmung, Künstlerrahmen
	Originalrahmung vermutet	Originalrahmung Künstlerrahmen vermutet
	Originalrahmung möglich	Originalrahmung Künstlerrahmen möglich
x	historischer Rahmen original zu	Originalrahmung Historismusrahmen
	Historismusrahmen original zu	Originalrahmung Historismusrahmen vermutet
	originale, historische Einheitsrahmung	Originalrahmung Historismusrahmen möglich
	originale, historische Einheitsrahmung vermutet	Historismusrahmen original zu
	originale, historische Einheitsrahmung möglich	nicht passender Historismusrahmen/ Provisorium
	historische Einheitsrahmung original zu	Originalrahmung Kunsthändlerrahmen
	nicht passender historischer Rahmen/ Provisorium	Originalrahmung Kunsthändlerrahmen vermutet
	nicht passender Historismusrahmen/ Provisorium	Originalrahmung Kunsthändlerrahmung möglich
	Sonstiges	nicht passender Kunsthändlerrahmen/ Provisorium
		Sonstiges

Profilfolge von innen nach außen	
a.	vergoldeter, nach außen ansteigender, mit stilisierten Blattspitzen besetzter Karnies
b.	breite, schwarz gefasste, glatte Rahmenplatte
c.	vergoldete, nach außen abfallende, schmale, mit stilisierten Blattspitzen besetzte Kehle
d.	
e.	
f.	
g.	
h.	
j.	
k.	
l.	
m.	
n.	
o.	

Verzierungen	
plastisch	flach
	flache Schnitzereien
	graviert
x	tiefe Schnitzereien
	punziert
	tiefe Schnitzereien mit Unterscheidungen
	gesandelt
	Durchbruchschnitzereien
	radiert
	Druckmasse (Vergoldermasse aus Leim, Baumharz, Kreide) mit Modeln oder Walzen geformt,
	Stoffgrundierung (auf die Kreideschicht aufgelegte, feinmaschige Stoffe/ Spitzen zur Imitation feiner Gravuren;

		bes. bei Historismus-Rahmen im Stil des frz. Barock im 19. Jh.)
	Druckmasse (Papiermaché, bes. 19. Jh.)	aufgemalte Dekore
	Gussmasse (Kreide, Gips, Stuck, Leim) in Negativformen gegossen, erlaubt Unterschneidungen	marmoriert
	Pastiglia (mit Modeln in den Kreidgrund gedrückt; bes. im Spätmittelalter und der Renaissance, Italien)	x monochrome Bemalung
	Beschreibung	polychrome Bemalung
	in den Rahmenecken vergoldete, recht grob geschnitzte, pastos und schwungvoll wirkende Akanthusranken/ vergoldetes Innenprofil aus schmalen Karnies mit stilisierten Blattspitzen/ vergoldetes, schmales Außenprofil eingetieft und mit stilisierten Blattspitzen besetzt	geschabt (bes. bei Flamm- und Wellendekoren)
		Beschreibung
		schwarz gefasste Rahmenplatte

Fassung: Blattmetall				
Blattmetall		Bulus		Kreidegrund/ Kreideart
x	Poliment-Glanzvergoldung		rot	stark
	Poliment-Mattvergoldung		gelb	mittelstark
	Öl-Vergoldung		dunkelrot	dünn
	Zwischgold (Blattsilber mit Goldauflage)		orange	Bologneser Kreide
	Kompositionsgold (Kupfer-Zink-Legierung, Goldwirkung)		orange, transparent aus Armenien	Champagnerkreide
	Weißgold		schwarz	Stein/ Bergkreide
	Silber		braun	keine Kreide
	Bronze (auch aufgemalte Bronze)		grau	x unbekannt
	andere Blattmetalle		blau	andere Kreiden
			violett	
			kein Bulus;	
		x	unbekannt	
			anderer Bulus	

* Tönende Überzüge bei Blattmetallfassungen	
	Waschgold (nicht wässrig; Silberfassung mit Lemon-Schellack-Überzug; wirkt wie Goldfassung)
	Lüsterüberzüge (nicht wässrig; verschiedenfarbige Lacküberzüge von Blattsilber, bes. mit Acrylharzen)
	getönte Blattmetallfassung mit Holzbeizen (wässrige Überzüge)
	getönte Blattmetallfassung mit Tinten (wässrige Überzüge)
	getönte Blattmetallfassung mit Gummigutt (wässrige Überzüge; z.B. Berliner Leiste; ähnliche Wirkung wie Lemon-Schellack)
	getönte Blattmetallfassung mit Lackbindemitteln (nicht wässrige Überzüge)
	getönte Blattmetallfassung mit farbigen Harzen (nicht wässrige Überzüge)
x	keine tönenden Überzüge
	nicht bestimmbar tönende Überzüge
	andere tönende Überzüge

*erarbeitet mit: **Weidmann, Horst**, Taunusstein im April 2002

* Klare Überzüge bei Blattmetallfassungen (reflexmindernd bei Blattgoldfassungen und zum Schutz gegen Oxydation bei anderen Metallfassungen)	
	Hautleim-Überzug (wässrig; natürliche, reflexmindernde Wirkung, keine Vergilbungen, nicht sehr resistent)
	Überzüge mit Bindemitteln aus Gummen (wässrig; natürliche, reflexmindernde Wirkung, keine Vergilbungen, nicht sehr resistent)
	Kasein-Überzüge (wässrig; natürliche, reflexmindernde Wirkung, keine Vergilbungen, nicht sehr resistent)
	Naturharz-Überzüge (nicht wässrig; reflexmindernde Wirkung, sehr resistent aber Vergilbungen; bes. bei ital. Renaissance-Rahmen, deren Fassungen oft etwas gelblich-speckig wirken)
	Zaponlack-Überzüge (nicht wässrig; reflexmindernde Wirkung, sehr resistent aber Vergilbungen)
	Acryllack-Überzüge (nicht wässrig; reflexmindernde Wirkung, sehr resistent aber Vergilbungen)
	keine klaren Überzüge
x	nicht bestimmbare oder keine klaren Überzüge
	nicht bestimmbare klare Überzüge
	andere klare Überzüge

*erarbeitet mit: **Weidmann, Horst**, Taunusstein im April 2002

Andere Fassungen	
	Furnier aus Ebenholz
	Furnier aus Mahagoni
	Furnier aus Amboina
	Furnier aus Birnholz, schwarz gebeizt und poliert
	Furnier aus Wurzelholz (bes. Nussbaum)
	Schildpattfassung auf Blattgold
	Schildpattfassung auf rotem Bolus
	Fassung aus Schildpattimitat (Celluloid-Fassung)
	gebeizte Oberflächen
	Messingbeschläge
	Silberbeschläge
	Zinnbeschläge
	Zinnbeschläge, vergoldet
	Holzintarsien
	Strohintarsien
	Metallintarsien, Silber
	Metallintarsien, Messing
	Metallintarsien, Zinn
	Metallintarsien, Eisen
	Elfenbeinintarsien
	Glasintarsien
	Steinintarsien
	Marmoreinlagen
	andere

Hölzer			
verzierte Teile und Profile		Blendrahmen	
x	Kiefer	x	Kiefer
	Zirbelkiefer		Zirbelkiefer
	Pinie		Pinie
	Zypresse		Zypresse
	Tanne/ Fichte		Tanne/ Fichte
	Nadelholz		Nadelholz
	Pappel		Pappel
	Nussholz		Nussholz
	Birnbaum		Birnbaum
	Kirsche		Kirsche
	Obstholz		Obstholz
	Linde		Linde
	Eiche		Eiche
	Birke		Birke
	Ebenholz		andere Hölzer
	Mahagoni		
	Amboina		
	andere Hölzer		

natürliche Spuren der Abnutzung sowie in der Vergangenheit durchgeführte Veränderungen			
natürliche Spuren der Abnutzung		in der Vergangenheit durchgeführte Veränderungen	
	Abnutzungserscheinungen der Fassung stark	Reduzierung des Formats durch Durchtrennen der Rahmenecken	Restaurierung der Rahmenkonstruktion
	mittel	Reduzierung des Formats durch Durchtrennen der Schenkel	vollständige Erneuerung der Rahmenkonstruktion
	leicht	Erweiterung des Formats durch Durchtrennen der Rahmenecken	Aufhängung versetzt
	offene Gehrungen in Rahmen-ecken	Erweiterung des Formats durch Durchtrennen der Schenkel	Restaurierungen von beschädigten Ornamenten
	Rahmenschenkel stark verzogen	Neuvergoldungen	Ersetzen fehlender Ornamenteile
	verzogen	teilweise Neuvergoldungen	unsachgemäß ausgebesserte Ornamentschäden
	leicht verzogen	Übervergoldungen	Zufügungen nicht original zugehöriger Ornamente
	Rahmenecken sehr instabil	Überbronzierungen (mit Goldbronze übermalt)	x keine
	instabil	nachträgliche Versilberungen	andere Veränderungen
	leicht instabil	nachträgliche tönende Überzüge	
	Stuckornamente stark bestoßen	nachträgliche Bemalungen/ Übermalungen	
	bestoßen	nachträglich nachgeschnittene Ornamente	
	leicht bestoßen	originale Fassung zum Teil abgenommen	
	teilweise Fehlen von geschnitzten oder von Stuckornamenten	originale Fassung völlig abgenommen	
	teilweise Fehlen von Intarsien	Überarbeitung der Grundierung	

	Ablösungen von Furnieren oder Schildpatt von der Grundierung		Einfügen von Abstandsleisten für Verglasungen	
x	keine		Vertiefen des Rahmenfalzes für Verglasungen	
	andere Spuren der Abnutzung		nachträglich angebrachte Stabilisierungen der Rahmenkonstruktion auf der Rückseite	

Zustand des Rahmens & Dringlichkeit der Restaurierung		
	hoher Handlungsbedarf	kurze Beschreibung möglicher Restaurierungsmaßnahmen
	mittlerer Handlungsbedarf	
	niedriger Handlungsbedarf	
x	kein Handlungsbedarf	

Quellenverzeichnis:

I. Monographien:

Alte Pinakothek München: Katalog der Alten Pinakothek, München 1999

Alte Rahmen – Neue Sicht: Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 30. April – 30. Juli 2000, Hamburg 2000

Berggruen, Heinz: *Hauptweg und Nebenwege: Erinnerungen eines Kunstsammlers*, Frankfurt am Main 2000, 4. Auflage

von Bode, Wilhelm: *Alte und Neue Bilderrahmen*, 1898, S.244, zitiert aus: Mendgen, Eva A.: *Zur Geschichte des Bilderrahmens, zwischen Akademie und Sezession*, Bonn 1991, Dissertation

Bonhams & Brooks: Katalog der Rahmenauktion in Knightsbridge London am 25. Oktober 2000 sowie die Liste der realisierten Preise und der Katalog der Auktion in Knightsbridge London am 20. Juni 2000, London 2000

Borchardt, Knut: *Währung und Wirtschaft in Deutschland: 1876-1975*, Hrsg.: Deutsche Bundesbank, Frankfurt 1976

Born, Erwin: *Die Kunst zu Schnitzen: Technik der Schnitzerei und Bildhauerei*, München 1985

Brunke, Angelika: *Historische Bilderrahmen der Sammlung F.G. Conzen*, Stuttgart 1996

Cahn, Isabelle: *Cadres de peintres*, Musée d'Orsay, Paris 1989

Claude-Joseph Vernet 1714-1789: Studio-Ausstellung vom 10 April – 06. Juli 1997 der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1997

Conrad, Christofer: *Pictor in Fabula: Chagalls Lithographisches Werk*, in: *Chagall. Die Lithographien. La collection Sorlier*, Ostfildern-Ruit 1998

Conzen, Friedrich G. und Dietrich, Gerhard: *Bilderrahmen: Stil – Verwendung – Material*, München 1983

Corinth, Lovis: *Das Erlernen der Malerei*, Berlin 1920, S.191, zitiert aus: **von der Goltz, Michael/ Hartweg, Babette/ Wiemers, Barbara:** „*Erst im Rahmen sind Bilder schön!*“ *Max Liebermann und die Frage der Bilderrahmung*, in: „*Nichts trägt weniger als der Schein*“ *Max Liebermann, der deutsche Impressionist*, Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 16. Dezember – 24. März 1995/96, Kunstverein Bremen, München 1995

Corinth, Thomas: *Lovis Corinth: Eine Dokumentation*, Tübingen, 1979, S.95, zitiert aus: **von der Goltz, Michael/ Hartweg, Babette/ Wiemers, Barbara:** „*Erst im Rahmen sind Bilder schön!*“ *Max Liebermann und die Frage der Bilderrahmung*, in: „*Nichts trägt weniger als der Schein*“ *Max Liebermann, der deutsche Impressionist*, Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 16. Dezember – 24. März 1995/96, Kunstverein Bremen, München 1995

Cremer, Leo und Eikemeier, Peter: *Italienische Bilderrahmen des 14.-18. Jahrhunderts*, Sonderausstellung Alte Pinakothek München vom 06. Mai – 31. Oktober 1976, München 1976

Deutsche Bundesbank: Monatsbericht, April 2002, Statistischer Teil

Digitalisierte Bilder im Museum: Technische Tendenzen und organisatorisches Umfeld: Berliner Schriften zur Museumskunde, Opladen 1996

Ehlich, Werner: *Bild und Rahmen im Altertum: Die Geschichte des Bilderrahmens*, Leipzig 1953

Ehlich, Werner: *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik*, Dresden 1979

Everth, Erich: *Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen*, Leipzig 1909, Dissertation

von Falke, Jakob: *Die Kunst im Hause: Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Wien 1882, 4. Auflage

von Falke, Jakob: *Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes*, Berlin 1888

von Falke, Jakob: *Rahmen: Eine Auswahl aus der Sammlung des K.K. Österreichischen Museums*, Wien, 1892, S.8; zitiert aus: **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

Fip, Hans-Jürgen und Haverkämper, Jörn: *Geleitwort*, in: *Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandkunst: Felix Nussbaum*, Ausstellung vom 06. Mai – 26. August 1990 im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Bramsche/Osnabrück 1994, 3. Auflage

Floerke, Gustav: *Arnold Böcklin*, München 1921, S.149; zitiert aus: **Mendgen, Eva A.:** *Zur Geschichte des Bilderrahmens, zwischen Akademie und Sezession*, Bonn 1991, Dissertation

Franz, Erich: *Die Zeit der Betrachtung: Werke der Moderne bis 1945 im Westfälischen Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster*, Münster 1999

Die Galerie Mensing präsentiert Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts: Katalog der Galerie Mensing, Ostendorf 10, Hamm-Rhynern (ohne Jahr)

Germain, André: *Le peintre Franz von Lenbach*, Paris 1902, S.6; zitiert aus: **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

Gockerell, Nina: *Das Münster-Haus: Hinterglasbilder, Schnitzereien und Holzspielzeug*, (Prestel Museums-Führer), München 2000

von der Goltz, Michael/ Hartwig, Babette und Wiemers, Barbara: *„Erst im Rahmen sind Bilder schön!“ Max Liebermann und die Frage der Bilderrahmung*, in: *„Nichts trägt weniger als der Schein“ Max Liebermann, der deutsche Impressionist*, Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 16. Dezember – 24. März 1995/96, Kunstverein Bremen, München 1995

Graber, Hans: *Edgar Degas*, Basel 1942, zitiert aus: **von der Goltz, Michael/ Hartwig, Babette und Wiemers, Barbara:** *„Erst im Rahmen sind Bilder schön!“ Max Liebermann und die Frage der Bilderrahmung*,

in: „Nichts trägt weniger als der Schein“ Max Liebermann, der deutsche Impressionist, Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 16. Dezember – 24. März 1995/96, Kunstverein Bremen, München 1995

Grimm, Claus: *Alte Bilderrahmen: Epochen-Typen-Material*, München 1986, 3. Auflage

Handwerkskammer Hamburg: *Meisterprüfungsordnung VergMstrV: Verordnung über das Berufsbild und über die Prüfungsordnungen im praktischen und im fachtheoretischen Teil der Meisterprüfung für das Vergolder-Handwerk*, Nr.7 vom 28. Februar 1990, Hamburg 1990

von Heinecken, Carl Heinrich: *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, 2 Bände, herausgegeben von Carl Heinrich von Heinecken, Dresden, 1753 und 1757, zitiert aus: **Weber, Gregor J.M.:** *Ein Ehrenplatz in Dresden: „Die Heilige Nacht“ Correggios 1746 bis 1816*, in: **Kloppenburg, Birgit und Weber, Gregor J.M.:** *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte*, Ausstellung im Semperbau vom 12. Dezember – 25. Februar 2000/2001, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2000

Herbig, Rudolf: *Notizen aus der Sozial- Wirtschafts- und Gewerkschaftsgeschichte vom 14. Jh. bis zur Gegenwart*, Berlin 1973

Hirth, Georg: *Das deutsche Zimmer der Renaissance: Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, München 1882, 2. Auflage

Historismus. Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert: Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Kassel 1989, Band 1

Kloppenburg, Birgit und Weber, Gregor J.M.: *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte*, Ausstellung im Semperbau vom 12. Dezember – 25. Februar 2000/2001, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2000

Kunst, Exklusive Einrahmungen: Produktheft der F.G. Conzen GmbH, Schanzenstraße 56, Düsseldorf 1997

Kunsthalle Bremen: Informationsbroschüre: Kunsthalle Bremen, Am Wall 207, Bremen 1999

Künstler, Charles: *Camille Pissarro*, deutschsprachige Ausgabe, München 1975

Kunstpreis Jahrbuch 1996: *Deutsche und internationale Auktionsergebnisse*, München, 1996, Bände 1-3

Die Maler tom Ring: Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2

Mayer, Ralph: *A Dictionary of Art Terms and Techniques*, London 1969, zitiert aus: **Mitchell, Paul und Roberts, Lynn:** *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London, 1996

Mendgen, Eva A.: *Zur Geschichte des Bilderrahmens, zwischen Akademie und Sezession*, Bonn 1991, Dissertation

Mendgen, Eva A.: *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

von Merhart, Nenna und Zulehner, Traudl: *Du Mont's Handbuch Vergolden und Fassen*, Köln 1987

Michels, Norbert: *Vorwort*, in: **Brunke, Angelika:** *Historische Bilderrahmen der Sammlung F.G. Conzen*, Stuttgart 1996

Mitchell, Paul und Roberts, Lynn: *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London, 1996

Mitchell, Paul und Roberts, Lynn: *A History of European Picture Frames*, London, 1996

Mundt, Barbara: *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, München 1981

Münter-Haus: Informationsbroschüre: Münter-Haus, Kottmüllerallee 6, Murnau, Bonn 2000

National Gallery, London: *The National Gallery Review: April 1999 – March 2000*, London 2000

Newbery, Timothy J./ Bisacca, George und Kanter, Laurence B.: *Renaissance Frames*, Ausstellung des Metropolitan Museums of Art in New York vom 05. Juni – 02. September 1990, New York 1990

Pearcy, Katherine: *London*, deutsche Ausgabe, London 1984

Penny, Nicholas: *Frames*, Pocket Guides, Rahmenführer der National Gallery, London 1997

Pfennig, Gerhard: *Digitale Bildverarbeitung und Urheberrecht: Eine Einführung für die Museumspraxis*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Handbuch des Museumsrechts 6, Opladen 1998

Pieske, Christa: *Bilder für jedermann: Wandbilddrucke 1840-1940*, Museum für deutsche Volkskunde SMPK Berlin, Wiesbaden 1988

Der Rahmen ist das halbe Bild. Bilderrahmen in der Hamburger Kunsthalle: Katalog der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995

Riederer, Josef: *Konservieren und Restaurieren in Deutschland*, Bonn 1993

Saarland Museum Saarbrücken. Moderne Galerie: Prestel Museumsführer, München u.a. 1999

Schloss Ahlden: Katalog der Auktion Nr. 93 vom 13. Mai 1995, Ahlden/ Aller 1995

Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt am Main 1860, Band 1

Siefert, Helge: *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, Studio-Ausstellung vom 10. April – 06. Juli 1997 der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1997

Simon, Jacob: *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, Ausstellung vom 08. November – 09. Februar 1996/97 in der National Portrait Gallery in London, London 1996

Städtische Galerie im Lenbachhaus München: Prestel Museumsführer, München 1996, 2. Auflage

Steingräber, Erich: *Vorwort*, in: **Cremer, Leo und Eikemeier, Peter:** *Italienische Bilderrahmen des 14.-18. Jahrhunderts*, Sonderausstellung Alte Pinakothek München vom 06. Mai – 31. Oktober 1976, München 1976

van Thiel, Pieter J.J. und de Bruyn Kops C.J.: *Framing in the Golden Age: Picture and Frame in 17th-Century Holland*, aus dem Niederländischen ins Englische von Andrew P. McCormick übertragene Ausgabe, Zwolle 1995

Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandkunst: Felix Nussbaum: Ausstellung vom 06. Mai – 26. August 1990 im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Bramsche/Osnabrück 1994

Walther, Angelo: *Die Sixtinische Madonna*, Katalog der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, Leipzig 1994

II. Aufsätze in Monographien:

Becker, Edwin: *White, Blue and Gold: In search of harmony*, in: **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

von Bode, Wilhelm: *Die Ausstattung der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum mit alten Rahmen*, in: *Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen*, Ausgabe von Juni 1912, XXXIII. Jahrgang, Nr.9, Berlin 1912

Cahn Isabelle: *Edgar Degas: Gold or Colour*, in: **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

Giebe, Marlies: „Der heilige Sebastian“ von Nicolas Régnier, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken*, Heft 8, Berlin und Dresden 1999

Goldberg, Gisela: *Schaffner, Martin*, in: *Alte Pinakothek München*, München 1999

Goldberg, Gisela: *Burgkmair, Hans. Johannesaltar*, in: *Alte Pinakothek München*, München 1999

Görgen, Annabelle: *Jan van Goyen (1596-1656): Fischerboote in einer Flussmündung*, in: *Alte Rahmen – Neue Sicht*, Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 30. April – 30. Juli 2000, Hamburg 2000

Gottmann, Claudia: *Malerei und Naturwissenschaft: Versuche einer Synthese*, in: **Neuberger, Helmut:** *Künstler und ihre Mäzene: Eine Auswahl aus der Monatszeitschrift „Die Kunst“* Zusammengestellt und eingeleitet von Helmut Neuberger, Herrsching (ohne Jahr)

Grewenig, Meinrad Maria: *Alte Sammlung des Saarland Museums*, in: *Saarland-Museum: Alte Sammlung in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Eine Auswahl*, Saarbrücken 1984

Güse, Ernst-Gerhard: *Das Blaue Pferdchen*, in: *Saarland Museum Saarbrücken: Moderne Galerie*, (Prestel Museums Führer), München u.a. 1999

an der Heiden, Rüdiger: *Daten zur Geschichte der Sammlung*, in: *Alte Pinakothek München*, München 1999

Herzog, Erich: *Einführung in die Kasseler Sammlung des Historismus*, in: *Historismus: Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert*, Hrsg.: Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Kassel 1989, Band 1

Mendgen, Eva A.: *In perfect harmony*, in: **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

Sello, Thomas: *Rahmen in der Krise zwischen Prunk, Verzicht und Spielerei*, in: *Der Rahmen ist das halbe Bild: Bilderrahmen in der Hamburger Kunsthalle*, Katalog der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995

Semper, Gottfried: *Unterrichtsplan für die Abteilung für Metall- und Möbeltechnik am Department of practical art (1852-1853)*, in: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Hrsg.: Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1966

Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles (1851)*, in: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Hrsg.: Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1966

Smits, Anneloes: *Die Sibyllen und heidnischen Propheten von Ludger tom Ring d.Ä., um 1538*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2

Smits, Anneloes: *Die Sibyllen und heidnischen Propheten von Hermann tom Ring, um 1570*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2

van Tilborgh, Louis: *Framing van Gogh 1880-1890*, in: **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

Traber, Christine: *In perfect harmony? Escaping the frame in the early 20th century*, in: **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

Veldman, Ilja M.: *Bildnis Gottfried von Raesfeld*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2

Veldman, Ilja M.: *Familienbild des Grafen Johann II. von Rietberg*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2

Veldman, Iija M.: *Hermann tom Ring: Die vier Evangelisten*, in: *Die Maler tom Ring*, Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster vom 01. September – 10. November 1996, Münster 1996, Band 2

Waschek, Matthias: *Camille Pissarro: From impressionist frame to decorative object*, in: **Mendgen, Eva A.:** *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995

Weber, Gregor J.M.: *Ein Ehrenplatz in Dresden: „Die Heilige Nacht“ Correggios 1746 bis 1816*, in: **Kloppenburg, Birgit und Weber, Gregor J.M.:** *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte*, Ausstellung im Semperbau vom 12. Dezember – 25. Februar 2000/2001, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2000

Weber, Gregor J.M.: *Stationen des Ruhms: „Die Heilige Nacht“ Correggios 1530 bis 1746*, in: **Kloppenburg, Birgit und Weber, Gregor J.M.:** *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte*, Ausstellung im Semperbau vom 12. Dezember – 25. Februar 2000/2001, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2000

III. Aufsätze in Zeitschriften:

Cahn, Isabelle: *Les Cadres impressionnistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Cahn, Isabelle: *Degas's Frames*, in: *Burlington Magazine*, Nr.131, 1989

Fénéon, Félix: *L'impressionnisme aux Tuileries*, in: *L'Art moderne*, Brüssel, 19. September 1886, zitiert aus: **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionnistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Fénéon, Félix: *Les Cadres*, in: *Bulletin de la vie artistique*, 1. Februar 1922, zitiert aus: **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionnistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Gauguin, Paul: *Brief an Pissarro, Ende Juli 1884*, in: *Correspondance de Paul Gauguin*, 1. éd. V. Merlhès, 1984, S.66, zitiert aus: **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionnistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Van Gogh, Vincent: *Brief an seinen Bruder Theo im November 1888*, in: *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, 1960, S.271, zitiert aus: **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionnistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Hamming, Annette: *The Picture Frame: An Influential Art Form* in: *Tableau Fine Arts Magazine*, Band 15 Nr.3, Nachdruck für Paul Mitchell Ltd., London 1992

Hoffmann, Dieter: *Braque und Picasso rahmten ihre kubistischen Bilder „alt“*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, September 1994

Hückel, Angela: *Gemälde Rahmen im 19. Jahrhundert (I)*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, Dezember 1994

Jaehner, Inge: *Zur Geschichte der Sammlung*, in: *Vernissage: Die Zeitschrift zur Ausstellung: Felix Nussbaum: Die Sammlung: Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück mit der Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung*, 7. Jahrgang, Nr.16, Heidelberg 1999

Kehsler, Astrid: *Einkaufstage als Werbemedium bei Europa-Leisten. Eine Geste, die verbindet*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, April 1997

Lecomte, Georges: *Camille Pissarro*, in: *Les hommes d'aujourd'hui*, VIII, no. 366, Paris, 1890, zitiert aus: **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionnistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Pissarro, Camille: *Lettre de Pissarro à son fils Lucien, 28. février 1883*, in: **Bailly-Herzberg, J.:** *Correspondance de Camille Pissarro*, 1980, S.177-178, zitiert aus: **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionnistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Reichard, Horst: *Modelle: Verzierungen für Rahmen auswählen und herstellen*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, April 1994

Renoir, Jean: *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, 1981, S.108-109, zitiert aus: **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionnistes: A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Rodiek, Thorsten: *Museum ohne Ausgang: Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück*, in: *Vernissage: Die Zeitschrift zur Ausstellung: Felix Nussbaum: Die Sammlung: Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück mit der Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung*, 7. Jahrgang, Nr.16, Heidelberg 1999

Roskamp-Klein: *Die Einheit von Bild und Rahmen im Werk des Malers Peter August Böckstiegel*, in: *Sonderdruck aus der Zeitschrift „Westfalen“*, Münster 1993, Band 71

Signac, Paul: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, in: *La Revue Blanche*, Paris 1899, zitiert aus: **Cahn, Isabelle:** *Les Cadres impressionnistes. A la recherche d'une harmonie nouvelle entre le tableau et la bordure, le fond peint et le cadre, grâce au cadre <coloré>, les Impressionnistes ont élaboré un nouveau modèle*, in: *Revue de l'Art*, No.76, 1987

Spindler, Sabine: *Palmetten, Rosetten und neogotische Drehstäbe. Karl Friedrich Schinkels Rahmenmodelle und der Schinkel-Rahmen*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, November 2000

Weidmann, Horst: *Haus voll alter Rahmen. Über einen weltbekannten Antik-Rahmenhändler in New York*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, Februar 1995

Weidmann, Horst: *Im Dienst an der Kunst. Der Komplett-Service von Lowy in New York*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, August 1996

Weidmann, Horst: *Vergolderrahmen sind ihren Preis wert. Fachwissen, das bei der Beratung von Kunden nützlich sein kann*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, Juni 1996

Wiemers, Barbara: *Atelier und Werkstatt. Rahmennotiz zu Oswald Achenbachs „Mondnacht bei Neapel“*, in: *Art Profil, Fachmagazin für Kunst, Rahmen und Design*, 2. Jahrgang, Heft 1, Januar/ Februar 1996

Wiemers, Barbara: *Rahmennotiz zu einer Landschaft von Carl Friedrich Lessing*, in: *Art Profil, Fachmagazin für Kunst, Rahmen und Design*, 2. Jahrgang, Heft 2, März 1996

Wiemers, Barbara: *Rahmennotiz zu Max Liebermanns Papageienallee*, in: *Art Profil, Fachmagazin für Kunst, Rahmen und Design*, 1. Jahrgang, Heft 1, 1995

Zachow, Bernd: *Hier zählen die Spuren des Alters. Rahmenmanufaktur, Vergolderei und Galerie Karl Pfefferle in München*, in: *Der Kunsthandel*, Heidelberg, Januar 1996

IV Aufsätze in Zeitungen:

Bürklin, Heidi: *Seetiere, Muscheln, allerhand Blattwerk. Weil das Drumherum wichtig ist. – Zwei Londoner Ausstellungen zeigen mit 180 Beispielen „Die Kunst des Bilderrahmens“*, in: *Die Welt*, 10. Dezember 1996

Lautenbacher, Alexandra: *Rescue before the Drowning. The Frame Workshop Karl Pfefferle in Munich cares for authentic Flair*, in: *Die Welt*, 07. März 1998

Savn-Wittgenstein, Katharina: *Buying tip of the week. Frames from the Gallery of the Elector*, in: *Die Welt am Sonntag*, 26. März 2000

Weidmann, Horst: *The Art, a picture to frame*, in: *Stuttgarter Zeitung*, Wochenbeilage 25. Juli 1998

V. Schriftverkehr:

England, John: Leiter der Rahmenabteilung der National Gallery, Trafalgar Square, London, Schreiben vom 24. August 1997

Roskamp-Klein, Eleonore: in den Restaurierungsprotokollen des Westfälischen Landesmuseums zu Münster mit den Inventar Nr. LM 1761 und LG 1968, Münster 1994

VI. Gespräche und Besichtigungen:

De Concilio, Francesco und Enzo: Kaufleute und Inhaber der C.C.C. De Concilio s.r.l., Via S. Maria del Pianto 80, Neapel am 26. September 1997

Dietzen-Seitz, Ute: Restauratorin des Saarland Museums, Bismarckstraße 2, Saarbrücken am 17. Oktober 2000 und Akten der Restaurierungsabteilung des Saarland Museums aus den Jahren 1990-1998

Engelhardt, Johannes: Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Alte und Neue Pinakothek, Barer Straße 29, München am 31. Oktober 2000 und am 14. März 2001

England, John: Leiter der Rahmenabteilung der National Gallery, Trafalgar Square, London am 19. März 2001

Güse, Ernst-Gerhard: ehemaliger Leiter des Saarland Museums, Bismarckstraße 2, Saarbrücken am 17. Oktober 2000

Hallas, Richard: Leiter der Rahmenabteilung der National Portrait Gallery, St. Martin's Place, London am 21. März 2001

Hornsteiner, Matthias: Inhaber der Antik- und Rahmenhandlung Konrad Riggauer, Antiquitäten, Spiegel und Rahmen des 16.-19. Jh., Vergolderei und Restaurierung antiker Plastiken, Lilienstraße 11-13, München am 12. Dezember 2000

Jaehner, Inge: Leiterin des Felix-Nussbaum-Hauses, Lotterstraße 2, Osna-brück am 10. Oktober 2000

Keller, Claire: Restauratorin der Rahmenabteilung der National Gallery, Trafalgar Square, London am 19. März 2001

Klein, Felicitas: Restauratorin der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Luisenstraße 33, München am 20. Oktober 2000

Kotschum, Isabella: Restauratorin der Rahmenabteilung der National Gallery, Trafalgar Square, London am 19. März 2001

Montgomery, Alan: Leiter der Rahmenabteilung des Auktionshauses Bonhams, Lots Road, Chelsea London am 23. März 2001

Pfefferle, Karl: Vergoldermeister und Inhaber einer Werkstatt für Rahmen, Gewürzmühlstraße 5, München am 30. September 1997 und am 19. September 2000

Reuther, Christel: Inhaberin einer Galerie für Alte Rahmen, Spiegel und Möbel, Seestraße 2-4, München am 31. Oktober 2000

Roskamp, Hyma: Restauratorin der Hamburger Kunsthalle, Glockengießer Wall, Hamburg am 08. Januar 2001

Roskamp-Klein, Eleonore: Restauratorin des Westfälischen Landesmuseums zu Münster, Domplatz 10, Münster am 09. Oktober 2000

Rüger, Gerhard: Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, am 22. Januar 2001

Sabatelli, Franco: Spezialist für Italienische Rahmen und Inhaber einer Rahmenhandlung, Via Fiori Chiari 5, Mailand am 09. April 2001

Stermann, Marianne: Vergoldermeisterin und Inhaberin einer Vergolderwerkstatt, Ibbenbürener Straße 16, Tecklenburg am 08. September 2000

Stölzel, Christoph: Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, Dresden am 22. Januar 2001

Weidmann, Horst: Dr. der Sinologie, Rahmenfachmann und Geschäftsführer der Rahmenmanufaktur CON ARTE, Rahmen für Kunst, Römergasse 16, Wiesbaden-Dotzheim, Taunusstein am 28. April 2002

Wiemers, Barbara: Restauratorin der Kunsthalle Bremen, Am Wall 207, Bremen am 21. November 2000

Wittkamp, Dieter: Vergoldermeister und Produktionsleiter der Conzen GmbH, Düsseldorf am 31. Oktober 1997

Abbildungsnachweis

I. Monographien:

Alte Pinakothek München: Katalog der Alten Pinakothek, München 1999
Abb.55

Alte Rahmen – Neue Sicht: Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 30. April – 30. Juli 2000, Hamburg 2000
Abb.60

Brunke, Angelika: *Historische Bilderrahmen der Sammlung F.G. Conzen*, Stuttgart 1996
Fig.9
Abb.27

C.C.C. De Concilio s.r.l.: Via S. Maria del Pianto 80, Katalog der Firma, Neapel 1996
Fig.30,31

Europa-Leisten: Rahmen und Spiegel, Inh. R. King, Dachauer Straße 13-15, Katalog der Firma, München (ohne Jahr)
Fig.32-35,41,43-46, 50-52

Franz Radziwill 1895 bis 1983 >Das größte Wunder ist die Wirklichkeit<: Katalog für die Ausstellungen in der Kunsthalle Emden vom 11. Februar – 23. April 1995, des Ulmer Museums vom 07. Mai – 16. Juli 1995 und die Staatliche Galerie Moritzburg Halle vom 30. Juli – 24. September 1995, Köln 1995
Abb.183,184

Die Galerie Mensing präsentiert Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts: Katalog der Galerie Mensing, Ostendorf 10, Hamm-Rhynern (ohne Jahr)
Abb.186

Gockerell, Nina: *Das Münter-Haus: Hinterglasbilder, Schnitzereien und Holzspielzeug*, (Prestel Museums-Führer), München 2000
Abb.166

von der Goltz, Michael/ Hartweg, Babette und Wiemers, Barbara: „Nichts trägt weniger als der Schein“ *Max Liebermann, der deutsche Impressionist*, Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 16. Dezember – 24. März 1995/96, Kunstverein Bremen, München 1995
Abb.132

Grimm, Claus: *Alte Bilderrahmen: Epochen-Typen-Material*, München 1986, 3. Auflage
Fig.6,8,19,28
Abb.67,68

Karcher, Eva: *Otto Dix 1891-1969: Leben und Werk*, Hrsg.: Ingo F. Walther, Köln 1988
Abb.178,264,268

Kloppenburg, Birgit und Weber, Gregor J.M.: *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte*, Ausstellung im Semperbau vom 12. Dezember – 25. Februar 2000/2001, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2000
Abb.91,107

Kunst, Exklusive Einrahmungen: Produktheft der F.G. Conzen GmbH, Schanzenstraße 56, Düsseldorf 1997
Fig.40

Die Maler tom Ring: Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, 01. September – 10. November 1996, Hrsg.: Angelika Lorenz, Münster 1996, Band 2
Abb.6

Mendgen, Eva A.: *In perfect harmony: picture and frame; 1850-1920*, Wien 1995
Fig.22-27
Abb.110,111,114-118,120,122,123,163,169,205,206

Mitchell, Paul und Roberts, Lynn: *Frameworks: Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London, 1996
Abb.112,161,225,229

Newbery, Timothy J./ Bisacca, George und Kanter, Laurence B.: *Renaissance Frames*, Ausstellung des Metropolitan Museums of Art in New York vom 05. Juni – 02. September 1990, New York 1990
Fig.2

Pisana Cornici s.r.l.: Via Marmicciolo 2, Katalog der Firma, Ospedaletto/Pisa (ohne Jahr)
Fig.37,38

Der Rahmen ist das halbe Bild: Bilderrahmen in der Hamburger Kunsthalle: Katalog der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995
Abb.119,158,160,204
Rubens Art Gallery Co.Ltd: Middle Road, Kowloon, Katalog der Firma, Hong Kong (ohne Jahr)
Fig.49

Sabatelli, Franco/ Colle, Enrico und Zambrano, Patrizia: *La Cornice Italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, Mailand 1992

Abb.109

Schloss Ahlden: Katalog der Auktion Nr. 93 am 13. Mai 1995, Ahlden/ Aller 1995

Fig.1

Simon, Jacob: *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, Ausstellung vom 08. November – 09. Februar 1996/97 in der National Portrait Gallery in London, London 1996

Fig.14-17

Abb.85-88

van Thiel, Pieter J.J. und de Bruyn Kops C.J.: *Framing in the Golden Age: Picture and Frame in 17th-Century Holland*, aus dem Niederländischen ins Englische von Andrew P. McCormick übertragene Ausgabe, Zwolle 1995

Abb.12,16

Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandkunst: Felix Nussbaum:

Ausstellung vom 06. Mai – 26. August 1990 im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Bramsche/ Osnabrück 1994, 3. Auflage

Abb.258-262,265,266,272-274

Walther, Angelo: *Die Sixtinische Madonna*, Katalog der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, Leipzig 1994

Abb.108

II. Zeitschriften und Zeitungen:

Der Kunsthandel: Zeitschrift für Bild und Rahmen, Heidelberg, Juni 1996: Zwei geschnitzte Rahmen der Abe Munn Picture Frames Inc, 50-0221st Street, New York

Fig.47,48

Der Kunsthandel: Zeitschrift für Bild und Rahmen, Heidelberg, September 1994: Bild zu dem Artikel von **Hoffmann, Dieter:** *Braque und Picasso rahmten ihre kubistischen Bilder „alt“*
Abb.202

Neuberger, Helmut: *Künstler und ihre Mäzene: Eine Auswahl aus der Monatszeitschrift „Die Kunst“ Zusammengestellt und eingeleitet von Helmut Neuberger*, Herrsching (ohne Jahr), Abbildung aus dem Artikel von **Gottmann, Claudia:** *Malerei und Naturwissenschaft: Versuche einer Synthese*
Abb.113

Roskamp-Klein: *Die Einheit von Bild und Rahmen im Werk des Malers Peter August Böckstiegel*, in: Sonderdruck aus der Zeitschrift „Westfalen“, Münster 1993, Band 71
Abb.149,151-155,182,196

Vernissage: Die Zeitschrift zur Ausstellung: *Felix Nussbaum: Die Sammlung: Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück mit der Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung*, 7. Jahrgang, Nr.16, Heidelberg 1999
Abb.255

Welt am Sonntag: 06. Dezember 1998, Nr.49
Abb.168

III. Eigene Fotos (Museen und Rahmenwerkstätten):

Alte Pinakothek: Barer Straße 29, München
Fig.5
Abb.41-54,56-59

Enrique López S.A.: Murcia, Spanien, Foto eines Rahmenmusters der Firma López
Fig.36

Europa-Leisten: Rahmen und Spiegel, Inh. R. King, Dachauer Straße 13-15, München, Foto in der Werkstatt des Unternehmens
Fig.29

Felix-Nussbaum-Haus: Lotterstraße 2, Osnabrück
Abb.253,254,256,257,263,267,269-271,275,276

Gabriele-Münter-Haus: Kottmüllerallee 6, Murnau
Abb.247,248

Gemäldegalerie Alte Meister: Dresden
Abb.92-106

Gemäldegalerie Neue Meister: Dresden
Abb.157,159,175-177

Heinrich & Karlheinz Jakob: Gemälderestaurierungen + Einrahmungen,
Nendelberg 1a, Prutting/ Rosenheim
Fig.39,42
Abb.40

Kunsthalle Bremen: Am Wall 207, Bremen
Fig.7,10,11,13,
Abb.29-38,126,135,139,142,143,146,221-224,231,232,234

National Gallery: Trafalgar Square, London
Abb.61-66, 69-78,80

National Portrait Gallery: St. Martin's Place, London
Fig.3
Abb.81,83

Neue Pinakothek: Barer Straße, München
Abb.125,130,138,141,145,148,233

Niedersächsisches Landesmuseum: Hannover
Fig.12
Abb.121,124,127-129,131,133,136,137,140,144,147,212

Saarland Museum: Bismarckstraße 2, Saarbrücken
Abb.24-26,28,162,164,165,173,181,198-201,203,207-211,213 (Rahmen-
ecke),214-219

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau: Luisenstraße 33,
München

Abb.39,167,170-172,180,185,226-228,235-243,245,246,249-252

Westfälisches Landesmuseum zu Münster: Domplatz 10, Münster

Abb.1-5,7-10,11,13-15,17-23,150,156,174,179,187-195,197,230

IV. Eigene Computersimulationen

Fig.4

Abb.5,9 (rechte Abbildung),74 (rechte Abbildung),

79,82,84,89,90,134,213,220,244

V. Eigene Zeichnungen nach Abbildungen aus Monographien:

von Falke, Jakob: *Die Kunst im Hause: Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*,
Wien 1882, 4. Auflage

Fig.20

Herzog, Erich: *Einführung in die Kasseler Sammlung des Historismus*,
in: *Historismus: Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert*, Kassel 1989,
Band 1

Fig.18

Hirth, Georg: *Das deutsche Zimmer der Renaissance: Anregungen zu
häuslicher Kunstpflege*, München 1882, 2. Auflage

Fig.21

Sabatelli, Franco/ Colle, Enrico und Zambrano, Patrizia: *La Cornice
Italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, Mailand 1992

Zwei eigene Zeichnungen nach Abbildungen auf der Widmungsseite

**Analyse und Bewertung gegenwärtiger Rahmungsmaßnahmen
ausgewählter Museen**

Katalog der Abbildungen

**Inaugural-Dissertation
zur**

**Erlangung der Doktorwürde
der**

Philosophischen Fakultät

der

**Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn**

vorgelegt von

Tobias Schmitz

aus

Beckum

Bonn 2004

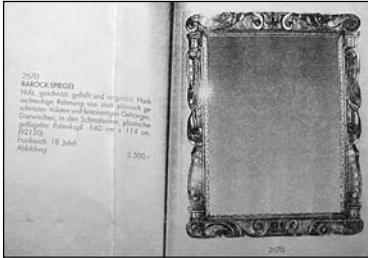


Fig. 1 Abbildung eines Sansovino-Rahmens (15./16. Jh., Venedig), im Katalog eines Kunstauktionshauses mit der Bezeichnung: *Barockspiegel Holz, geschnitzt, gefasst und vergoldet. Hochrechteckige Rahmung aus stark plastisch geschnitzten Voluten und festonartigen Gehängen.... 140 cm x 114 cm (92150), Frankreich. 18. Jahrh.*

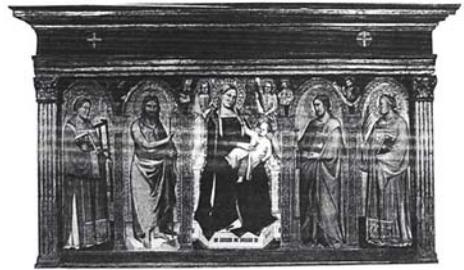


Fig. 2 An den Renaissance-Tabernakelrahmen angepasste Tafel von Taddeo Gaddi (tätig 1334, gest. 1366), *Thronende Madonna mit Kind und Heiligen*, ca. 1340, The Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 3 Engl. Running-Pattern-Rahmen im Stil Louis-XIII mit nachträglich (verm. 19. Jh.) aufgesetzten Kartuschen aus Vergoldermasse, um: **James Northcote** (1746-1831), *Edward Jenner* (1749-1823), Öl/Lwd., 1803



zu **Fig.3** Detail einer Eckkartusche aus Vergoldermasse



Fig. 4 Computersimulation: ursprünglicher Zustand der Rahmenecke ohne Kartusche



Fig. 5 Aus Bruchstücken verschiedener Rahmen zusammengesetzter Cuvilliés-Rahmen, um: **Giovanni Battista Tiepolo** (1696-1770), *Die Anbetung der Könige*, 1753, Lwd., 408 cm x 210,5 cm, Alte Pinakothek München
rechts: Details

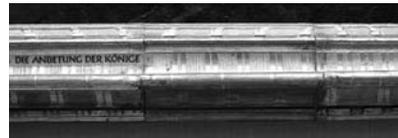




Fig. 6 Neugotischer Hohlkehlenrahmen mit Sechspassbogenfries aus Vergoldermasse, deutsch, 1810-1830, Riggauer, München



Fig. 7 Neugotischer Rahmen um: **Ludwig Georg Vogel** (1788-1879), *Bildnis eines Jünglings*, Öl/Lwd., 45,5 cm x 37,5 cm, Kunsthalle Bremen



Fig. 8 Neugotischer Rahmen, original zu: **Josef Ritter von Führich** (1800-1876), *Der Gang nach Emmaus*, 1837, Öl/Lwd. Kunsthalle Bremen



Fig. 9 Neugotischer Achtendrahmen, 1. Hälfte 19. Jh., Außenmaß: 61,5 cm x 51 cm, Lichtes Maß: 45,5 cm x 35 cm, Sammlung F.G. Conzen, Düsseldorf



Fig. 10 Neubarocker Rahmen mit Dekor aus Vergoldermasse, um: **Heinrich Jakob Fried** (1802-1870), *Die Blaue Grotte von Capri*, 1835, Öl/Lwd., Kunsthalle Bremen



Fig. 11 Historisierender Transition-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Johann Martin von Rohden** (1778-1868), *Heroische Landschaft*, 1844, Öl/Lwd., Kunsthalle Bremen

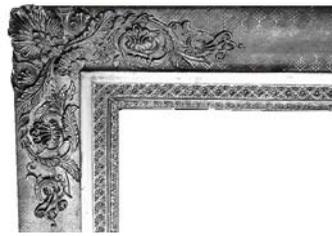


Fig. 12 Neubarocker Rahmen mit Eckverzierungen aus Vergoldermasse, um: **Carl August Rottmann** (1797-1850), *Sikyon mit Korinth*, Lwd. Landesmuseum Hannover



Fig. 13 Historisierender Hohlkehlenrahmen im Stil der Kabinettahmen mit Wellen- und Flammdekoren, um: **Paul Huet** (1803-1869), *Waldweg*, Öl/Lwd., Kunsthalle Bremen

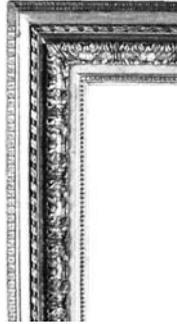


Fig. 14 Historisierender Carlo-Maratta-Rahmen, um: **Sir Thomas Lawrence** (1769-1830), *Sir Graham Moore*, 1792, Öl/Lwd., National Portrait Gallery, London



Fig. 15 Historisierender Régence-Rahmen mit Vergoldermasse-Kartuschen, um: **Sir Thomas Lawrence** (1769-1830), *Robert Steward*, 1809-1810, Öl/Lwd., National Portrait Gallery, London



Fig. 16 Historisierender Rahmen im Stil Louis XIV mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Sir Thomas Lawrence** (1769-1830), *George IV*, um 1814, Öl/Lwd., National Portrait Gallery, London



Fig. 17 Historisierender Rahmen im Régence-Stil mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Sir Thomas Lawrence** (1769-1830), *George Canning*, 1825, Öl/Lwd., National Portrait Gallery, London

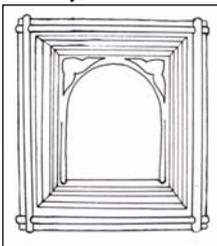
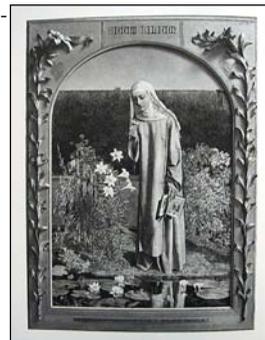


Fig. 18 Gotisierender Eichenholzrahmen von **Ludwig von Schwanthaler** mit Achtendleiste als Außenprofil, um 1840-1848

Fig. 19 Gotisierender Rahmen von **John Everett Millais**, entworfen für das Gemälde *Cobvent Thoughts* von **Charles Allson Collins**, 1851, Ashmolean Museum, Oxford



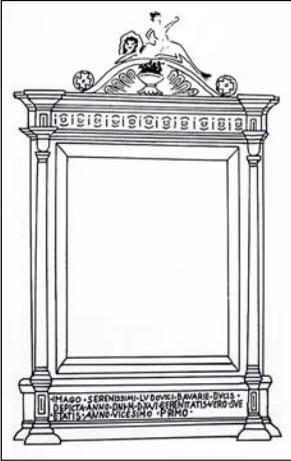


Fig. 20 Deutscher Renaissance-Tabernakel-Rahmen, Zeichnung nach der Tafel XXXI des Buches *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Dekoration und Ausstattung der Wohnung* von Jakob von Falke, Wien, 1882



Fig. 21 Laubwerkrahmen, Bologna. 17. Jh., Zeichnung nach der Abbildung 56 des Buches *Das Deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege* von Georg Hirth, München, 1882



Fig. 22 Historisierender Plattenrahmen aus Zierleisten eines alten Schrankes zusammengesetzt und mit Druckmasseornamenten im Stil der Sieneser Plattenrahmen des 16. Jh. verziert (Spolienrahmen), vergoldet und mit rot-brauner Patina überzogen, um: **Franz von Lenbach** (1836-1904), *Bildnis der Bertha von Piloty*, 47 cm x 40 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Fig. 23 Historisierender Sansovino-Rahmen, geschnitten und vergoldet, ca. 1895, um: **Franz von Lenbach** (1836-1904) *Bildnis des Prinzen Guido Henckel von Donnersmarck*, Außenmaß: 100,5 cm x 85 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Fig. 24 Historisierender Sansovino-Rahmen um 1898, geschnitzt, mit Bronzefassung, vermutlich Münchener Werkstatt, um: **Franz von Lenbach** (1836-1904), *Portrait des Ludwig von und zu der Tann-Rathsamhausen*, Außenmaß: 111 cm x 90 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Fig. 25 Historisierender Sansovino-Rahmen aus Gussmasse, Vergoldung/ rotem Bolus, vermutlich Münchener Werkstatt, um: **Franz von Lenbach** (1836-1904), *Kopie des Selbstbildnisses des Peter Paul Rubens*, Außenmaß: 111 cm x 90 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Fig. 26 Historisierender Plattenrahmen im Stil der ital. Galerierahmen des 17. Jh., um 1866-1869, vermutlich Rahmenwerkstatt in Rom, geschnitzt und doppelt glanz- und mattvergoldet, ohne Patinierung, um: **Arnold Böcklin** (1827-1901), *Bildnis der Viola*, Außenmaß: 98,5 cm x 81,8 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel



Fig. 27 Historisierender Rahmen im Stil der Bologneser Blattrahmen, nach Entwürfen Böcklins geschnitzt und doppelt matt- und glanzvergoldet, keine Patinierung, Florentiner Werkstatt, um: 1887, um: **Arnold Böcklin** (1827-1901), *Meeresstille*, Kunstmuseum Bern



Fig. 28 Historisierender Rahmen im Stil der Sieneser Plattenrahmen um 1870, geschnitzt von **Luigi Frullini** / **Francesco Morini**, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien



Fig. 29 Ornamentwalze aus Stahl mit in die Wandung eingelassenen klassizistischen Palmettenornamenten, Werkstatt der Firma Europa-Leisten, Inh. R. King, München

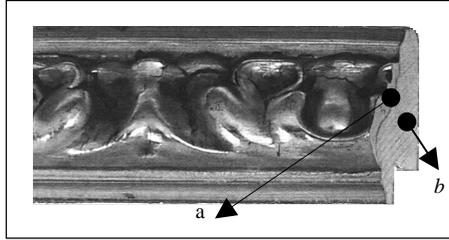


Fig. 30 Historisierende Rahmenleiste im Stil des Bologneser Blattrahmens, vergoldet und in den Ornamenttiefen patiniert, C.C.C. De Concilio s.r.l., Neapel

a. auf die Rohleiste aufgelegtes und mit einer Stahlwalze geformtes Akanthusornament aus Vergoldermasse

b. gefrästes Rohprofil aus Tannenholz



Fig. 31 Historisierende Rahmenleiste im Stil des römischen Salvator-Rosa-Rahmens, mit Schmuckstäben aus Vergoldermasse, vergoldet, patiniert, C.C.C. De Concilio s.r.l., Neapel



Fig. 32 Historisierende Rahmenleiste im Stil des neapolitanischen Salvator-Rosa-Rahmens, schwarz lackiert, goldenes Innenprofil aus Vergoldermasse, Europa-Leisten, Inh. R. King, München

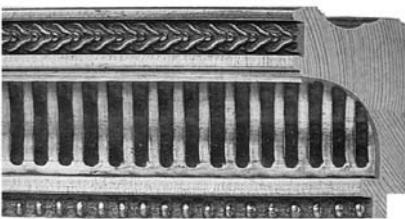


Fig. 33 Historisierende Rahmenleiste im Stil der klassizistischen Hohlkehlenrahmen mit Schmuckstäben aus Vergoldermasse, vergoldet, mit wachsgebundenen Farben patiniert, Europa-Leisten, Inh. R. King, München



Fig. 34 Historisierende Rahmenleiste im Stil der Sieneser und Bologneser Plattenrahmen der Renaissance, Ornamente aus Vergoldermasse, vergoldet, mit wachsgebundenen Farben patiniert, Europa-Leisten, Inh. R. King, München



Fig. 35 Historisierende Rahmenleiste im Stil der flämischen, süddeutschen und alpenländischen Kabinettrahmen des 17. Jh., schwarz lackierte Leiste mit gewellten Ornamenten aus Vergoldermasse, Europa-Leisten, Inh. R. King, München



Fig. 36 Historisierende Rahmenleiste im Stil der Louis-XIII-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, in den Ornamentiefen patiniert (Gummilack), Enrique López S.A., Murcia

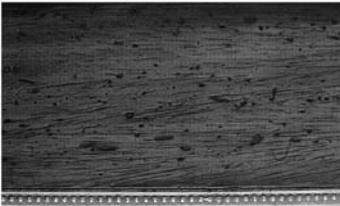


Fig. 37 Historisierende Rahmenleiste im Stil der farbig gefassten Plattenrahmen des 17./18. Jh. aus Italien und Frankreich, grün gefasste Rahmenplatte mit vergoldetem Perlstab aus Vergoldermasse, Patinierung mit künstlichen Wurmstichen im Stil der *arte povera*, Pisana Cornici, Pisa



Fig. 38 Ecke eines aus historisierenden Leisten zusammengesetzten Rahmens im Stil der Bologneser Blattrahmen, leichte Unstimmigkeiten des Akanthusornaments in der Gehung, Ornamente aus Vergoldermasse, patiniert, Pisana Cornici, Pisa

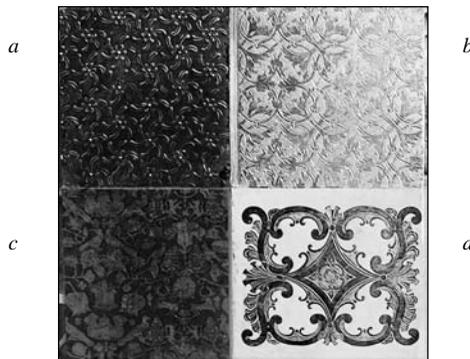


Fig. 39 Gesellenplatte des Vergoldermeisters Karlheinz Jakob aus Prutting/ Rosenheim:

- a* künstlich oxidierte Silberfassung
- b* Polimentvergoldung mit Gravuren (Matt- und Glanzvergoldung)
- c* radierte Ornamente
- d* Kreideschicht mit Gravuren & Vergoldungen



Fig. 40 Historisierender Vergolderrahmen im Stil der Florentiner Renaissance-Plattenrahmen mit aus dunkel gefasster Rahmenplatte radiertem Golddekor in Ecken und Mitten, patiniert, F.G. Conzen GmbH, Düsseldorf



Fig. 41 Historisierender Vergolderrahmen im Stil der marmorierten Profilrahmen des Barock aus den Marken und Mittelitalien mit blau marmoriertem Schenkeln und vergoldeten, marmorierten Ecken, Europa-Leisten, Inh. R. King, München



Fig. 42 Negativform aus Silikonkautschuk mit Positiven aus Vergoldermasse (links vergoldet, rechts ungefasst), Vergolder- und Restaurierungswerkstatt Karlheinz Jakob, Prutting/ Rosenheim



Fig. 43 Historisierender Vergolderrahmen im Stil Louis XIII mit Ornamenten aus Druckmasse, vergoldet und patiniert, Europa-Leisten, Inh. R. King, München



Fig. 41 Historisierender Vergolderrahmen im Régence-Stil mit Ornamenten aus Guss- und Druckmasse, vergoldet und patiniert, Europa-Leisten, Inh. R. King, München



Fig. 45 Historisierender Vergolderrahmen im Stil Louis XV mit Ornamenten aus Guss- und Druckmasse, vergoldet und patiniert, Europa-Leisten, Inh. R. King, München



Fig. 46 Historisierender Vergolderrahmen im Stil Louis XVI mit Ornamenten aus Guss- und Druckmasse, vergoldet und patiniert, Europa-Leisten, München

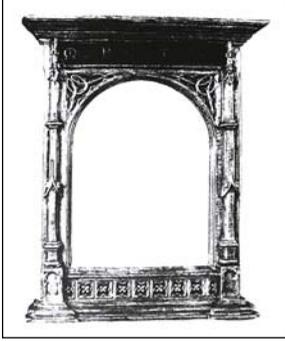


Fig. 47 Gotisierender Tabernakelrahmen im Stil der Neugotik mit Fialen als Pilaster und Vierpassfries auf Sockelzone, geschnitzt und vergoldet, Abe Munn Picture Frame Inc., New York



Fig. 48 Historisierender Sansovino-Rahmen mit Volutenspannen, Karyatiden, Puttenköpfen und Girlanden, geschnitzt und vergoldet, Abe Munn Picture Frame Inc., New York

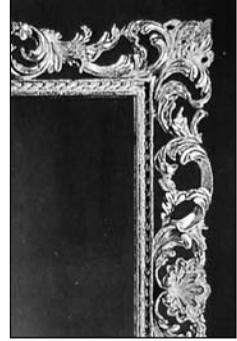


Fig. 49 Historisierender Rahmen im Stil der Offenen Bologneser Blattrahmen, geschnitzt und vergoldet, Rubens Art Gallery, Hong Kong



Fig. 50 Historisierender Rahmen im Stil Louis XIII, geschnitzt und vergoldet, patiniert, Europa-Leisten, Inh. R. King, München



Fig. 51 Historisierender Rahmen im Stil Louis XIV, geschnitzt und vergoldet, patiniert, Europa-Leisten, Inh. R. King, München

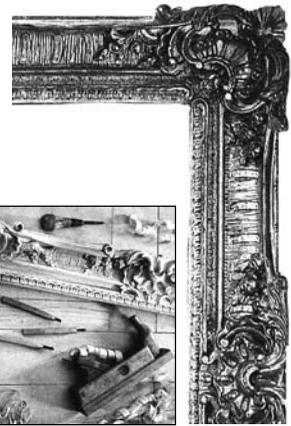


Fig. 52 Historisierender Rahmen im Stil Louis XV, geschnitzt (s. mittlere Abb.), vergoldet und patiniert, Europa-Leisten, Inh. R. King, München

Abbildungen

Alte

Meister

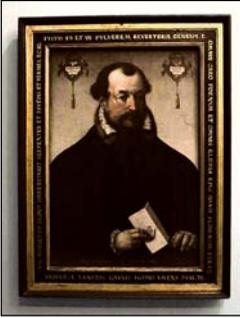


Abb. 1 Originalrahmung, um: **Herrmann tom Ring** (1521-1597), *Gottfried von Raesfeld*, 1566, Öl/ Eichenholz, 60,7 cm x 42,3 cm, Westfälisches Landesmuseum, Münster



Abb. 2 Nachbildung des Rahmens in Abb. 1, um: **Herrmann tom Ring** (1521-1597), *Graf Eberwin von Benheim*, 1560, Öl/ Eichenholz, 60,5 cm x 41,9 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 3 Nachbildung des Rahmens in Abb. 1, um: **Ludger tom Ring d.J.** (1522-1584), *Albert Bussmann*, 1576, Öl/Eichenholz, 61 cm x 46 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



zu Abb. 1 Detail der rechten, unteren Ecke der Originalrahmung



Abb. 4 Nachbildung des Rahmens in Abb. 1, um: **Herrmann tom Ring** (1521-1597), *Familienbild des Grafen Johann II. von Rietberg*, 1564, Mischtechnik/ Eichenholz, 56,5 cm x 166,5 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



zu Abb. 4: Bestandteile der ehemals zerteilten Tafel:

a Tafel mit dem Bildnis des Vaters, seit 1958 im Besitz des Museums

b Tafel mit den Bildnissen der Töchter im Heiratshabitus, seit 1956 im Besitz des Museums

c Tafel mit dem Bildnis der Mutter, beschnitten, Teil unten fehlt, seit 1989 im Besitz des Museums

d. im Museum angefertigte Neutralretusche



Abb. 5 Ungefasste Eichenholzrahmen der 50 er Jahre, um: **Hermann tom Ring** (1521-1597), *Die vier Evangelisten Markus, Matthäus, Johannes und Lukas*, verm. 1594, Mischtechnik/ Eichenholz, 65 cm x 59 cm (je Tafel), möglicherweise zugehörig zu einem nicht mehr erhaltenen Hochaltar aus der Überwasserkirche zu Münster (Pfarrkirche St. Liefrauen), Westf. Landesmuseum, Münster

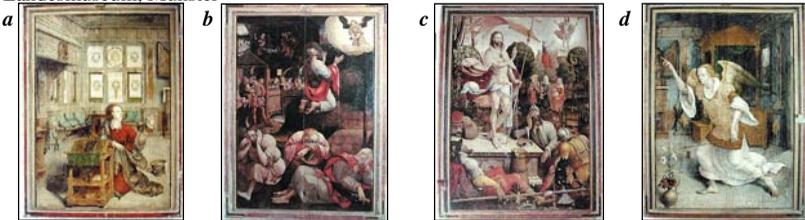


Abb. 6 Noch erhaltene Seitenflügel von **Hermann tom Ring** (1521-1597), zugehörig zum ehemaligen Hochaltar aus der Überwasserkirche zu Münster (nicht mehr erhalten), Seitenflügel mit verm. im 19. Jh. übermalten Originalrahmungen, um 1594, Öl/ Holz, 199 cm x 141,5 cm (je Tafel), Westf. Landesmuseum, Münster, Dauerleihgabe des Westf. Kunstvereins:

- a. Außenseite des linken Flügels mit der Darstellung Mariae*
- b. Innenseite des linken Flügels mit der Darstellung Christi am Ölberg*
- c. Innenseite des rechten Flügels mit der Darstellung der Auferstehung*
- d. Außenseite des rechten Flügels mit der Darstellung des Verkündigungsendels*



zu Abb. 5 Computersimulation: *Die vier Evangelisten* in den Rahmungen der Seitenflügel in Abb. 6; Möglichkeit einer Neurahmung bei nachgewiesener Zugehörigkeit zu den Seitenflügeln des ehemaligen Hochaltars der Überwasserkirche zu Münster



zu Abb. 5 Computersimulation: *Die vier Evangelisten* in Nachbildungen der Originalrahmung in Abb. 1, Möglichkeit einer Neurahmung bei nachgewiesener Eigenständigkeit der vier Tafeln



Abb. 7 In der Art der Renaissance-Plattenrahmen nachträglich mit einer schwar-goldenen Fassung versehene Rahmungen aus Eichenholz (ursprünglich ungefasst), um: **Ludger tom Ring d.Ä.** (1490-1547), *Folge von Sibyllen und heidnischen Propheten: Die Cimerische und die Samische Sibylle sowie der Dichter Vergil*, um 1538, Öl/ Eichenholz, 40,3 cm x 30,5 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



zu Abb. 7 Durch das Montieren der Tafeln auf ein Holzbrett und durch die gleichartige Rahmung wird die Zusammengehörigkeit der Tafeln dokumentiert



zu Abb. 7 Aus der Folge der Sibyllen und Propheten von Ludger tom Ring d.Ä.: *Die Sibylla Cumana und die Sibylla Phrygia*



zu Abb. 7 Aus der Folge der Sibyllen und Propheten von Ludger tom Ring d.Ä.: *Die Lybische Sibylle und Milesius*



Abb. 8 Nachbildung der Rahmung um die Grisaille *Salomons Urteil* von **Andrea Mantegna** aus dem Louvre in der Art der Renaissance-Plattenrahmen um: **Ludger tom Ring d.J.** (1522-1584), *Tierbild mit Ginterkatze*, um 1560, Tempera, Öl und Harz/ Eichenholz, 37,5 cm x 58 cm, Westf. Landesmuseum, Münster

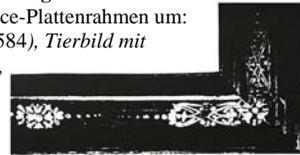


Abb. 9 Ecke der Vorgängerrahmung des *Tierbildes mit Ginterkatze*, Wellenleiste in der Art der Kabinett-rahmen mit Wellendekoren des 16. und 17. Jh.

rechts: Computersimulation mit dem Tierbild in der Vorgängerrahmung

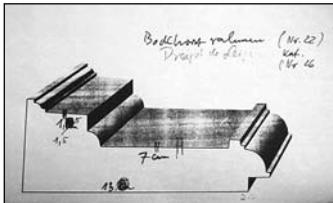




Abb. 11 Nachbildung nach dem historischen Rahmen um das Gemälde *Die Belagerung Alkmaars durch die Spanier im Jahre 1573* (Abb. 12), im Stil der Renaissance-Plattenrahmen um: **Jan Boeckhorst** (1604-1668), *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes*, um 1650, Öl/ Lwd., 118 cm x 160 cm, Westf. Landesmuseum, Münster, rechts: Detail: aufgemaltes Dekor der Nachbildung



Abb. 12 Originalrahmung um: *Die Belagerung Alkmaars durch die Spanier im Jahre 1573*, **anonymer Meister**, Öl/ Holz, Stedelijk Museum, Alkmaar rechts: Detail: rechte untere Rahmenecke mit goldenem Blattrankendekor auf schwarzer Platte



zu **Abb. 12** Kopie der Profilzeichnung zu dem oben abgebildeten Rahmen als Anlage des Restaurierungsprotokolls des Westf. Landesmuseums, Profilzeichnung aus *Framing in the Golden Age* von P.J.J. van Thiel und C.J. de Bruyn Kops, S. 120



Abb. 13 Nachbildung im Stil der Renaissance-Plattenrahmen des 16. und 17. Jh. nach einem historischen Rahmen in der National Gallery in London (verm. nach der Rahmung des Gemäldes *Eine Frau mit einem Eichhörnchen und einem Star* von Hans Holbein d.J., Abb. 78), um: **Hendrick Goltzius** (1558-1617), *Der Heilige Sebastian*, 1615, Öl/ Lwd., 101 cm x 90 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 14 Nachbildung im Stil der Renaissance-Plattenrahmen des 16. und 17. Jh. von Niederländischen Rahmenwerkstatt de Roo in Saint Hill, um: **Joachim von Sandrart** (1606-1688), *Muttergottes mit Kind und Johannesknaben – Allegorie auf den Westfälischen Frieden*, 1648, Öl/Lwd., 112,5 cm x 90 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 15 rechts: Nachbildungen im Stil der holländischen Flachrahmen mit Wellendekoren des 17. Jh. nach dem historischen Rahmen um das *Bildnis der Aleth Meerman* (Abb. 16), aus: *Framing in the Golden Age* von P.J.J. van Thiel und C.J. de Bruyn Kops, S. 172, um: **Simon de Vlieger** (1600-1653), *Seestück mit Fels in der Brandung und Schiffbruch* und **Jan Porcellis** (1584-1632), *Seestück*, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 16 Historischer Rahmen um das *Bildnis der Aleth Meerman*, 1648 von einem **anonymen Meister** aus den Niederlanden, Hofje Mermansburg, Leyden, aus: *Framing in the Golden Age* von P.J.J. van Thiel und C.J. de Bruyn Kops, S. 172



Abb. 17 rechts oben: Nachbildung im Stil der holländischen Flachrahmen mit Wellendekoren des 17. Jh. von der Münchener Rahmenwerkstatt Ehmer, um: **Alexander Adriaenssen** (1587-1661), *Fischstilleben*, um 1650, Westf. Landesmuseum, Münster
rechts unten: Detail der rechten unteren Rahmenecke





Abb. 18 Nachbildung im Stil der holländischen Flachrahmen mit ovalem Bildausschnitt von der Münsteraner Kunsthandlung Fryé & Sohn, um: **Wolfgang Heimbach** (um 1615, gest. nach 1678), *Selbstbildnis*, 1660, Öl/ Holz, 26,3 cm x 20 cm (oval), Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 19 Nachträglich schwarz gebeizter Plattenrahmen mit Wellendekor und quer geriffelter Rahmenplatte aus den 50 er Jahren (vorher ungefasst), um: **Joost Cornelisz Droochsloot** (1586-1666), *Dorfstraße mit Paar*, 1647, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 20 Nachbildung der Originalrahmung um das *Bildnis des Johann Friedrich Mayberg*, (Abb. 22), um: **Johann Christoph Rincklage** (1764-1813), *Drei Kinder Lutterbeck*, um 1810/ 11, Öl/ Lwd., Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 21 Nachbildung der Originalrahmung um das *Bildnis des Johann Friedrich Mayberg*, (Abb. 22), um: **Johann Christoph Rincklage** (1764-1813), *Bildnis des Karl Alexander Ludwig von Zinnow*, 1796, Öl/ Lwd., Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 22 Originalrahmung, um: **Johann Christoph Rincklage** (1764-1813), *Bildnis des Johann Friedrich Mayberg*, um 1810/ 12, Öl/ Lwd., Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 23 Von der Kunsthandlung Fryé & Sohn in Münster angekaufter, klassizistischer Rahmen um: **Oswald Achenbach** (1827-1905), *S. Pietro in Vincoli*, 1883, Öl/ Lwd. Westf. Landesmuseum



Abb. 24 Historischer Louis-XVI-Rahmen, um: **Philippe Jacques de Loutherbourg d.J.**, (1740-1812), *Landschaft mit Wasserfall, Ruine und Personen*, um 1780/ 85, Öl/ Lwd., 50,5 cm x 58,4 cm, Saarland Museum, Saarb.



Abb. 25 Nachbildung eines Régence-Rahmens von der F.G. Conzen GmbH, um: **Saarbrücker Maler (Lucius), Friedrich Joachim Stengel**, Öl/ Lwd., 85,5 cm x 70 cm, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 26 Nachbildung eines Louis-XVI-Rahmens von der F.G. Conzen GmbH, um: **Johann Friedrich Dryander** (1756-1812), *Der Saarbrücker Holzhändler Koehl mit seinem Meisterknecht*, Öl/ Lwd., 84,4 cm x 71 cm, Saarland Museum, Saarb.



zu Abb. 25 Detail der rechten unteren Rahmenecke des Bildnisses in Abb. 25



zu Abb. 26 Detail der linken oberen Rahmenecke des Bildnisses in Abb. 26



Abb. 27 Historischer Louis-XVI-Rahmen, 18. Jh., verm. Italien, Slg. Conzen, Düsseld.



Abb. 28 Nachbildung eines Canaletto-Rahmens von der Conzen GmbH, um: **Saarbrücker Maler, Ansicht von Saarbrücken und St. Johann**, um 1765, Öl/ Lwd., 63 cm x 82 cm, Saarland Museum, Saarbrücken

rechts: Detail der linken oberen Rahmenecke





Abb. 29 Einfache, ungefasste Holzleiste, um: **Heinrich Vogeler** (1872-1942), *Erster Sommer*, 1902, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 30 Einfache, ungefasste Holzleiste, um: **Heinrich Vogeler** (1872-1942), *Verkündigung*, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 31 Mit passepartoutartiger Stoffeinlage angepasster Régence-Rahmen, um: **Giovanni Battista Pittoni** (1687-1767), *Die heilige Elisabeth von Thüringen verteilt Almosen*, um 1734/ 36, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 32 Mit passepartoutartiger Stoffeinlage angepasster Régence-Rahmen, um: **Eugène Delacroix** (1798-1863), *Christus am Kreuz*, um 1846/ 47, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 33 Mit passepartoutartiger Stoffeinlage angepasster Goldrahmen, um: **Fritz Overbeck** (1869-1909), *Malerin an der Staffelei (Lisbeth)*, um 1905/ 06, Öl/ Papp, Kunsthalle Bremen



Abb. 34 Zurückgeführte Originalrahmung zu: **Rosalba Carriera** (1675-1757), *Bildnis eines Herren*, Pastell/ Papier, Kunsthalle Bremen



Abb. 35 Zurückgeführte Originalrahmung um: **Oswald Achenbach** (1828-1905), *Mondnacht bei Neapel*, 1881, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



zu **Abb. 35** oben: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 36 links: Zurückgeführte Originalrahmung, um: **Arnold Böcklin** (1827-1901), *Der Abenteurer*, 1882, Tempera/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 37 Originaler, historisierender Bologneser Blattrahmen mit außen liegendem Blattwulst in der Art des zurückgeführten Rahmens in Abb. 36, um: **Arnold Böcklin** (1827-1901), *Heiliger Hain*, 1886, Öl/ Lwd., Rahmen: 135,5 cm x 186,5 cm, Hamburger Kunsthalle



Abb. 38 Nachbildung eines marmorierten Plattenrahmens des 17. Jh. aus den Marken und Mittelitalien, um: **Paul Troger** (1698-1762), *Petrus und der Magier Simon*, um 1743, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 39 Nachbildung eines klassizistischen Rahmens mit ovalem Ausschnitt, Rosetten und Eckpalmetten, um: **Josef Karl Stieler** (1781-1858), *Selbstbildnis*, 1806, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 40 Versilberte und vergoldete Bleiornamente in Form von Palmetten, Lorbeerzweigen, Voluten und Rocailles aus der Vergolder- und Restaurierungswerkstatt Karlheinz Jakob in Prutting/ Rosenheim



Abb. 41 Restaurierter Effner-Rahmen, um: **Peter Paul Rubens** (1577-1640), *Löwenjagd*, ca. 1621, Lwd., 249 cm x 377 cm, Alte Pinakothek, München



Abb. 42 Original erhaltener Effner-Rahmen als Pendant zum oben gezeigten Rahmen, um: **Peter Paul Rubens** (1577-1640), *Friedensallegorie*, um 1630, Lwd., 232 cm x 346 cm, Alte Pinakothek, München

rechts: Obere Mittelkartusche mit Grotteskenkopf



Abb. 43 Restaurierter Effner-Rahmen, um: **Peter Paul Rubens** (1577-1640) und **Pieter Snayers** (1592-1667), *Heinrich IV. in der Schlacht bei Arques*, zwischen 1621 und 1625, Lwd., 340 cm x 273 cm, Alte Pinakothek, München
rechts oben: Restaurierte Mittelkartusche des unteren Schenkels



Abb. 44 Restaurierter Schildpattrahmen des 16. Jh., um: **Jan Brueghel d.Ä.** (1568-1625), *Rast auf einem Hügel*, 1612, Kupferplatte, 24,7 cm x 33,1 cm, Alte Pinakothek, München

Abb. 45 Angekaufter Kabinetttrahmen mit Wellendekor, 17. Jh., um: **Ferdinand Bol** (1616-1680), *Bildnis eines Mannes*, ca. 1645-50, Öl/Lwd., 87,5 cm x 72,5 cm, Alte Pinakothek, München



Abb. 46 Angekaufter Kabinetttrahmen mit Wellendekor, 17. Jh., um: **Ferdinand Bol** (1616-1680), *Bildnis einer Frau*, ca. 1645-50, Öl/Lwd., Alte Pinakothek, München

Abb. 47 Angekaufter Akanthusplattenrahmen, Spanien, 17. Jh., um: **Bartolomé Estéban Murillo** (1617/ 18-1682), *Die kleine Obsthändlerin*, um 1670-1675, Lwd., 149 cm x 113 cm, Alte Pinakothek, München
rechts: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 48 Angekaufter Akanthusplattenrahmen, 17. Jh., Spanien, um: **Bartolomé Estéban Murillo**, (1617/ 18-1682), *Buben beim Würfelspiel*, um 1670-75, Lwd., 143 x 108 cm, Alte Pinakothek, München



Abb. 49 Angekaufter Akanthusplattenrahmen, 17. Jh., Spanien, um: **Bartolomé Estéban Murillo** (1617/18-1682), *Häusliche Toilette*, um 1670-75, Lwd., 147 x 113 cm, Alte Pinakothek, München

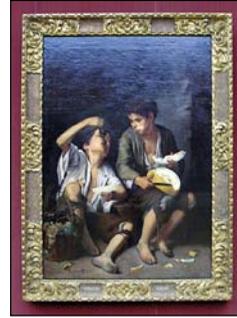


Abb. 50 Angekaufter Akanthusplattenrahmen, 17. Jh., Spanien, um: **Bartolomé Estéban Murillo** (1617/ 18-1682), *Trauben- und Melonesser*, 1645/46, Lwd., 146 cm x 104 cm, Alte Pinakothek, München



Abb. 51 Angekaufter Profilrahmen, 17. Jh., Spanien, um: **Diego de Velázquez** (1599-1660), *Junger spanischer Edelmann*, 1623-30, Lwd., 89 cm x 69 cm, Alte Pinakothek, München



Abb. 52 An das Format des Gemäldes angepasster Kabinettrahmen des 16. Jh., Verkleinerung durch Verkürzen der Rahmenschelkel in zwei diagonal gegenüberliegenden Ecken, um: **Pieter Bruegel d.Ä.** (1525-1569), *Das Schlaraffenland*, 1566, Eichenholz, 52 cm x 78 cm, Alte Pinakothek, München



zu Abb. 52:
links: Durchtrennte rechte obere Rahmenecke mit Gehrungsschnitt

rechts: Original erhaltene Verblattung der rechten unteren Rahmenecke ohne Gehrungsschnitt





Abb. 53 Originale Altarrahmung, um: **Joos van der Beke, gen. Joos van Cleve**, (tätig zwischen 1511-1540), *Der Tod Mariae*, Flügeltaltar, Mittelbild: *Tod Mariae*, Eichenholz 130 cm x 154 cm, linker Flügel: *Die Stifter Nicasius und Georg Hackeney mit den Heiligen Nicasius und Georg*, 132 cm x 73 cm, rechter Flügel: *Die Frauen der Stifter Christina und Sibilla mit den Heiligen Christina und Gundula*, 132 cm x 73 cm, Alte Pinakothek, München



links: Detail des Wasserschlages des linken Seitenflügels, auf dem sich die Motive der Tafel fortsetzen



Abb. 54 Nachbildung nach dem Vorbild der oben gezeigten Originalrahmung, um: **Rogier van der Weyden** (1399/ 1400-1464), *Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar)*, um 1455, Triptychon, Mitteltafel: *Anbetung der Könige*, Eichenholz, 138 cm x 153 cm, linker Flügel: *Verkündigung an Maria*, Eichenholz, 138 cm x 70 cm, rechter Flügel: *Darbringung im Tempel*, Eichenholz, 138 cm x 70 cm, Alte Pinakothek, München



links: Detail des unbemalten Wasserschlages des rechten Seitenflügels



Abb. 55 Nachbildung nach einer Originalrahmung eines Schaffner-Altars, angefertigt von der Münchener Vergolderwerkstatt Karl Pfefferle, um: **Martin Schaffner** (um 1478/ 79-1546/49), *Die Flügel des Wetttenhausener Hochaltars* von links nach rechts: *Verkündigung/ Darbringung im Tempel/ Pfingstwunder/ Marien Tod*, Nadelholz, oben geschweift, je 300 x 158 cm Alte Pinakothek, München



zu **Abb. 55** links: Detail der Rahmungen zwischen den ersten beiden Tafeln



Abb. 56 rechts: Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens mit goldenen Blattranken und Rosetten in Ecken und Mitten, um: **Hans Burgkmair** (1473-1531), *Johannesaltar*, 1518, Nadelholz, Gesamtmaß: 153,1 cm x 127,2 cm, Alte Pinakothek, München



Abb. 57 Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens um: **Marinus van Reymerswaele** (1506/ 9- unbekannt), *Ein Steuereintnehmer mit seiner Frau*, 1538, Eichenholz, 67 cm x 103 cm, Alte Pinakothek, München

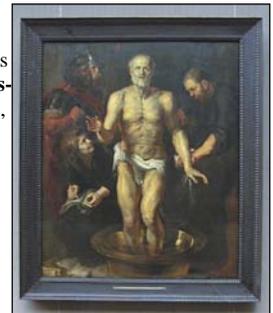


Abb. 58 Kabinetttrahmen mit Wellendekor des 17. Jh. (evtl. Originalrahmung), um: **Peter Paul Rubens** (1577-1640), *Der Sterbende Seneca*, um 1611, Eichenholz, Alte Pinakothek, München



Abb. 59 Eine Wand des Rubenssaales in der Alten Pinakothek



Abb. 60 Angekaufter holländischer Flachrahmen des 17. Jh., durch eine schmale, vergoldete Einlage an das Gemäldeformat angepasst, um: **Jan van Goyen** (1596-1656), *Fischerboote in einer Flussmündung*, 1655, Öl/Eichenholz, 33 cm x 41,9 cm, Hamburger Kunsthalle

rechts: das Gemälde van Goyens im vorherigen Régence-Rahmen



Abb. 62 Neuraumung aus den 60er Jahren mit einfachen, ungefassten Holzleisten mit Plattenrahmenprofil, um: **Lucas Cranach d.Ä.** (1472-1553), *Die Heiligen Christina und Otilia*, um 1506, Öl/Holz, National Gallery, London



Abb. 61 angekaufter spanischer Plattenrahmen des 16./17. Jh., durch Verlängern der Rahmenschenkel an das Format des Gemäldes angepasst, um: **Diego de Velázquez** (1599-1660), *Die Toilette der Venus*, 1647-51, Öl/Lwd., National Gallery, London



Abb. 63 Nachbildung eines Kabinettrahmens des 16./17. Jh., mit Wurzelholz furniert (als Schildpattimitat) um: **Lucas Cranach d.Ä.** (1472-1553), *Das Ende der Silberzeit*, um 1530, Öl/Eichenholz, National Gallery, London



Abb. 64 Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens des 16./17. Jh. um: **Hans Holbein d.J.** (1497/98-1543), *Jean de Dinteville und Georges de Selve*, 1533, Öl/Eichenholz National Gallery, London



Abb. 65 Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens als Schattenfugenkonstruktion, in der die stark gewölbte Tafel frei aufgehängt ist, um: **Wolf Huber** (1480/85-1553), *Christus nimmt Abschied von seiner Mutter*, nach 1520, Öl/Tannenholz, National Gallery, London



rechts: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 66 Nachbildung einer gotischen Altarrahmung im Stil der Rahmungen aus Südtirol, 15. und 16. Jh., um: **Michael Pacher** (1435-1498), zugeschrieben, *Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen*, um 1475, Öl/Tanne, National Gallery, London



Abb. 67 Detail der Originalrahmung um: **Hugo van der Goes** (1437/40-1482), *Monforte-Altar*, 1470-75, Berlin, Gemäldegalerie Museum Dahlem



Abb. 68 Detail der Originalrahmung um: **Michael Pacher** (1435-1498), Rahmung zwischen den Darstellungen *Die Hochzeit zu Kanaa* und *Die Ehebrecherin vor Christus*, rechter Innenflügel des Altars von St. Wolfgang, 1471-1481, Oberösterreich

Abb. 69 Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens mit Van-Eyck-Profil, die nicht an die Wölbung der Tafel angepasste Neurahmung wirft einen Schlag-schatten auf die Tafel, um: **Ercole de Roberti** (tätig um 1479, gest. 1496), *Das letzte Abendmahl*, um 1480, Ei-Tempera/Holz, National Gallery, London





Abb. 70 Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens, deren Seitenchenkel die Wölbung der Tafel exakt aufnehmen, um: **Francesco Francia** (1450-1517/18), *Die Beweinung Christi*, um 1515, Öl/Holz, National Gallery, London

rechts: Seitenansicht der Rahmung



Abb. 71 links: Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens um: **Bramantino** (Bartolommeo Suardi, tätig 1490; gest. 1536?), *Die Anbetung der drei heiligen Könige*, um 1490, Öl/Pappel, National Gallery, London

Abb. 72 rechts: Nachbildung eines spanischen Akanthus-Plattenrahmens des 17. Jh. um: **Diego de Velázquez** (1599-1660), *Philip IV. von Spanien in einem braun-silbernen Gewand*, um 1631/32, Öl/Lwd., National Gallery, London



zu **Abb. 72**: etail der rechten unteren Rahmenecke des Bildnisses Philip IV. von Spanien in einem braun-silbernen Gewand



Abb. 73 historischer Akanthusplattenrahmen des 17. Jh. (möglicherweise Originalrahmung) um: **Diego de Velázquez** (1599-1660), *Bildnis des Erzbischofs Fernando de Valdés*, um 1640-1645, Öl/Lwd., National Gallery, London



Abb. 74 Geplante Umrahmung: Ersatz des bisherigen Louis-XIV-Rahmens durch eine Nachbildung eines Canaletto-Rahmens, um: **Giovanni Antonio Canal**, genannt Canaletto (1697-1768), *Eton College*, um 1754 Öl/Lwd., National Gallery, London
rechts: Computersimulation: das *Eton College* in einem Canaletto-Rahmen



Abb. 75 Historisierender Tabernakelrahmen des 19. Jh., um: **Benvenuto Tisi da Garofalo**, (Garofolo, 1481-1559), *Madonna mit den Heiligen Dominic und Katharina von Siena*, 1500-1505, Öl/ Holz., National Gallery, London

Abb. 76 Historisierender Renaissance-Tabernakelrahmen des 19. Jh., um: **Leonardo da Vinci** (1452-1519), *Die Jungfrau der Felsen*, um 1508, Öl/ Holz, National Gallery, London

Abb. 77 Gotisierender Tabernakelrahmen des 19. Jh., um: **Jan van Eyck** (tätig 1422, gest. 1441), *Das Vermählungsbild des Giovanni Arnolfini*, Öl evtl. mit Ei-Tempera/ Eichenholz, National Gallery, London



Abb. 78 Angekaufter Renaissance-Plattenrahmen des 16. Jh.; originale Fassung nicht mehr vorhanden, um: **Hans Holbein d.J.** (1497/98-1543), *Eine Frau mit einem Eichhörnchen und einem Star*, um 1526-28, National Gallery, London



Abb. 79 Computersimulation: möglicher Originalzustand des Rahmens mit schwarz gefasster Rahmenplatte



Abb. 80 links: angekaufter Renaissance-Plattenrahmen, Bologna/ Emilia, 16. Jh., um: **Antonio Allegri**, genannt **Correggio** (1489-1534), *Madonna della Cesta*, um 1524, Öl/ Holz, National Gallery, London



Abb. 81 rechts: Carlo-Maratta-Rahmen, Originalrahmung des Zoffany-Gemäldes in Abb.83/ 84, um: **Sir Joshua Reynolds** (1723-1792), *Horace Walpole*, um 1756/ 57, Öl/Lwd., National Portrait Gallery, London



zu **Abb. 81:**links: Detail der linken unteren Rahmenecke des Bildnisses *Horace Walpole*



Abb. 82 Mitte: Computersimulation: das Walpole-Portrait in seiner Vorgänger-rahmung, einem klassizistischen Hohlkehlenrahmen des 19. Jh. mit Querriffelung und Eckkanthus

Abb. 83 rechts: italienischer Salvator-Rosa-Rahmen des 18. Jh. als provisorischer Ersatz für die Originalrahmung, um: **Johan Zoffany** (1733-1810), *Der Politiker John Wilkes und seine Tochter Mary*, 1779-1782, Öl/ Lwd., National Portrait Gallery



zu **Abb 83:** links: Detail der linken unteren Rahmenecke: die schmale, schwarze und dezente Einlage zur Anpassung des Rahmens an das Format des Gemäldes ist kaum sichtbar



Abb. 85 rechts: Originale Carlo-Maratta-Rahmung, um: **Sir Joshua Reynolds** (1723-1792), *David Garrick und seine Frau Eva Maria*, 1773, Öl/ Lwd., 140,3 cm x 169,9 cm, National Portrait Gallery

Abb. 84 Mitte: Computersimulation: das Zoffany-Gemälde in der Originalrahmung, die sich z.Zt. um das Walpole-Portrait befindet

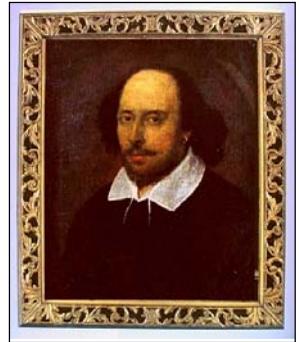
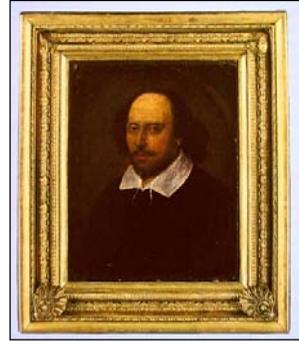


Abb. 86 links oben: durch eine schmale Einlage an das Format des Gemäldes angepasster Schildpatt-Kabinett-rahmen des 16. Jh., angekauft 1983 von dem Londoner Rahmenhändler John Davies, um: **John Taylor**, zugeschr. (tätig um 1610), *William Shakespeare*, um 1610, Öl/Lwd., 52,2 cm x 43,8 cm, National Portrait Gallery, London

Abb. 87 rechts oben: Vorgängerrahmung von 1856; ein Carlo-Maratta-Rahmen des 18. Jh. mit nachträglich (verm. 19. Jh.) angefügten Eckcroacillen (nur noch in den unteren Rahmenecken vorhanden), National Portrait Gallery, London

Abb. 88 Mitte links: Neurahmung aus dem Jahre 1864 mit einem historisierenden Profilrahmen im Stil der Panel-Rahmenwerkstatt Foord & Dickinson für die National oder Lely-Rahmen, angefertigt von der Londoner Portrait Gallery, London

Abb. 89 Mitte rechts: Coputersimulation: das Shakespeare-Portrait in einem besonders für Bildnisse des 17. Jh. in England häufig verwendeten sog. Van-Dyck-Rahmen

Abb.90 links unten: Coputersimulation: das Shakespeare-Portrait in einem ebenfalls für Bildnisse englischer Künstler des 17. Jh. populären Sunderland-Rahmen



Sixtinische Madonna
Die Heilige Nacht



Abb. 91 Radierung aus dem Dresdener Kupferstich-Kabinett, *Innenansicht der Gemäldegalerie am Jüdenhof*, 1830, 19,8 cm x 25 cm

Abb. 92 **Karl Louis Preusser** (1845-1902), *In der Dresdener Galerie*, 1881, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



zu **Abb. 92** Details aus dem Gemälde Karl Louis Preussers



Abb. 93 Dresdener Galerie-Rahmen des 18. Jh., Fassung komplett mit Goldbronze überfasst, um: **Anton van Dyck** (1599-1641), *Der Heilige Hieronimus*, um 1618, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

rechts: Detail des unteren Rahmenschenkels mit Mittelkartusche



Abb. 94 Dresdener Galerie-Rahmen des 18. Jh. mit original erhaltener Fassung, um: **Aert de Gelder** (1645-1727), *Die Ausstellung Christi*, 1671, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden
rechts: Detail des unteren Rahmenschenkels



Abb. 95 Dresdener Galerie-Rahmen des 18. Jh., durch das Abschlagen der Krone beschädigte obere Mittelkartusche mit provisorischer Ausbesserung aus Vergoldermasse, um: **Adriaen van der Werff** (1659-1722), *Verstoßung der Hagar*, um 1696/97, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden
rechts: Detail der oberen Mittelkartusche



Abb. 96 (links) Detail der linken unteren Rahmenecke eines historisierenden Dresdener Galerierahmens mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Jan Victors** (1619- nach 1676), *Die Findung Moses*, 1653, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 97 (rechts) restaurierter Dresdener Galerierahmen, Abnehmen der Bronzierungen und der Temperabemalungen, Fassung nur noch in der äußeren Unterkehlung und am Außenprofil (Eierstab) original, um: **Annibale Carracci** (1560-1609), *Die Himmelfahrt Mariae*, um 1587, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



unten rechts: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 98 restaurierter Dresdener Galerierahmen, originale Fassung nur noch rudimentär vorhanden, Neuvergoldungen auf den roten Bolus durchgerieben, um: **Jacob Jordaens** (1593-1678), *Die Darstellung im Tempel*, um 1650-1660, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

rechts: Detail des unteren Schenkels



Abb. 99 Nachbildung eines Dresdener Galerierahmens, Fassung nur leicht auf den roten Bolus durchgerieben, um: **Giovanni Francesco Barbieri**, genannt **Guercino** (1591-1666), *Lot mit seinen Töchtern*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

Abb. 100 Nachbildung eines Dresdener Galerierahmens, Fassung unpatiniert, zu beiden Seiten mit alten Rahmen versehene Gemälde, um: **Gerrit (Gerard) von Honthorst**, gen. **Gherard della Notte** oder **Fiammingo** (1590-1656), *Der Zahnzieher*, 1622, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 101 Nachbildung eines Dresdener Galerierahmens, Fassung unpatiniert, um: **Jacopo Robusti**, genannt **Tintoretto** (1518-1594), *Die Ehebrecherin vor Christus*, um 1545, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

rechts: die unpatinierte Neurahmung des Tintoretto-Gemäldes zwischen alten Rahmen



Abb. 102 Florentiner Plattenrahmen mit polychromer Fassung und radiertem Golddekor (Originalrahmung), 16. Jh., um: **Andrea Mantegna** (um 1431-1506), *Die Heilige Familie mit Elisabeth und dem kleinen Johannes*, um 1495-1500, Tempera/ Lwd., 75,5 cm x 61,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

rechts: Detail der linken unteren Rahmenecke



Abb. 103 Nachbildung eines polychrom gefassten Renaissance-Plattenrahmens aus Florenz, um: **Giovanni Battista Cima**, genannt **Cima da Conegliano** (1459/ 60-1517/18), *Mariae Tempelgang*, um 1500, Pappelholz, 89,5 x 73,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

rechts: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 104 Nachbildung eines Renaissance-Plattenrahmens mit radiertem Golddekor, um: **Raffaello Santi** (1483-1520), *Die Sixtinische Madonna*, 1512-1513, Lwd., 265 cm x 196 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

rechts: Detail der linken unteren Rahmenecke



Abb. 105 Ausstellung der *Sixtinischen Madonna* auf einem hölzernen Postament, flankiert von:

links: **Giulio Pippi**, genannt **Giulio Romano** (1499-1546), *Die Madonna mit der Waschschüssel*, um 1525

rechts: **Giulio Cesare Procaccini** (um 1570-1625), *Die Heilige Familie*



Abb. 106 Dresdener Galerie-rahmen des 18. Jh. mit Krone, um: **Antonio Allegri**, genannt **Correggio** (1489-1534), *Die Heilige Nacht*, 1522-1530, Pappelholz, 256 cm x 188 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

Abb. 107 Hängung des Correggio-Gemäldes im Jahre 1754 in der Mitte der mittleren von neun Divisionen an der Hauptausstellungswand:
oben: **Annibale Carracci**, *Die Almosen des Heiligen Rochus*
links: **Giulio Romano**, *Die Madonna mit der Waschschüssel*
rechts: **Giulio Cesare Procaccini**, *Die Heilige Familie*
unten: kleinformatige Gemälde anderer italienischen Meister



Abb. 108 Ausstellung der *Sixtinischen Madonna* im nord-westlichen Eckraum des Hauptgeschosses in einem klassizistischen Tabernakel-Standrahmen des Semper-Schülers **Bernhard Krüger** zwischen 1855 und 1939; klassizistische Rahmung nicht mehr erhalten



Abb. 109 im Jahre 1698 von Giovanni Setti angefertigte Rahmung für die *Sixtinische Madonna* im Chorraum von San Sisto in Piacenza (mit Kopie des Raffael-Gemäldes)

Abbildungen

Neue

Meister



Abb. 110 Originalrahmung, um: **Georges Seurat** (1859-1891), *Port-en-Bessin, Flut*, 1888, Musée D'Orsay, Paris



Abb. 111 Originalrahmung um: **Paul Signac** (1863-1935), *Frauen am Brunnen*, 1892, Musée D'Orsay, Paris



Abb. 112 Gemalte Umrandung um: **Georges Seurat** (1859-1891), *Sich pudernde junge Frau*, 1888-90, Öl/Lwd., Courtault Inst. Galleries



Abb. 113 Gemalte Umrandung, um: **Georges Seurat** (1859-1891), *Ein Sommernachmittag auf der Insel La Grande Jatte*, 1885, Öl/ Lwd., 206 cm x 306 cm, The Art Institute, Chicago



Abb. 114 Originalrahmung um: **Camille Pissarro** (1830-1903), *Die Wirkung des Nebels*, 1888, Philadelphia Museum of Art



Abb. 115 Originalrahmung, um: **Edgar Degas** (1834-1917), *Ausruhende Tänzerin*, 1879, Privatsammlung



Abb. 116 Originalrahmung um: **Edgar Degas** (1834-1917), *Der Graphiksammler*, 1866, The Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 117 Originalrahmung, um: **Edgar Degas** (1834-1917), *Madame Gobillard-Moriso*, 1869, The Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 118 Originalrahmung, um: **Edgar Degas** (1834-1917), *Tänzerinnen auf einer Treppe*, ca. 1886-88, Musée D'Orsay, Paris



Abb. 119 Originalrahmung, um: **Edgar Degas** (1834-1917), *Studie zu einem Damenbildnis*, um 1867, Öl/ Lwd., 41 cm x 32,5 cm, Hamburger Kunsthalle

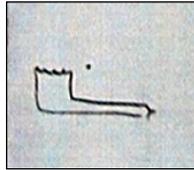


Abb.120 Profilzeichnung von **Edgar Degas** aus Studien und Notizbüchern, 1858-86, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Paris



Abb. 121 Originalrahmung, um: **Paul Signac** (1863-1935), *Santa Maria della Salute, Venedig*, 1908, Lwd., 65,3 cm x 81 cm, Nieders. Landesmuseum, Hannover

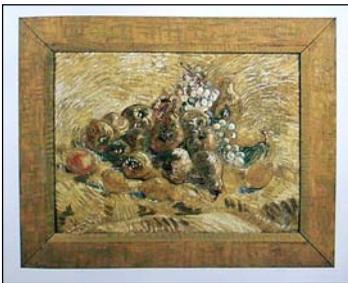


Abb. 122 Originalrahmung, um: **Vincent van Gogh** (1853-1890), *Stilleben mit Früchten*, 1887, Van Gogh Museum, Amsterdam



Abb. 123 Originalrahmung, um: **Camille Pissarro** (1830-1903), *Sonnenuntergang bei Eragny*, 1902, Ashmolean Museum, Oxford



Abb. 124 Klassizistischer Hohlkehlenrahmen mit Pfeifenschnitt in der Hohlkehle und Lorbeerstab als Außenprofil, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Holländische Dorfstraße*, 1885, Lwd., 60 cm x 117 cm, Nieders. Landesmuseum, Hannover
rechts: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 125 Klassizistischer Hohlkehlenrahmen mit quergeriffelter Hohlkehle und Akanthusdrehstab als Außenprofil, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Frau mit Geißen in den Dünen*, 1890, Neue Pinakothek, München

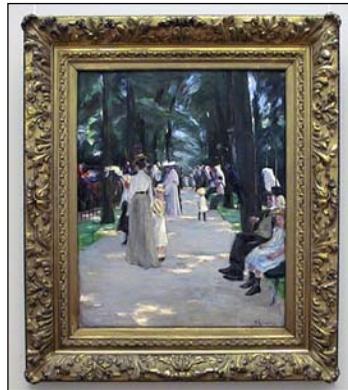


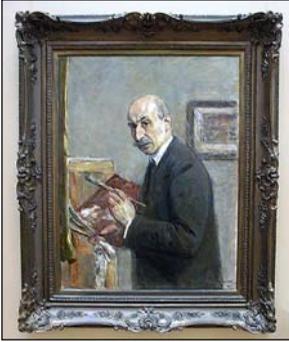
Abb. 126 Historisierender Louis-XIII-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, hergestellt von dem Berliner Rahmenhersteller Albert Suckow, Gemälde-Rahmen-Fabrik, Vergolderei, Bildhauerei und Modellierwerkstatt, Steglitzer 82, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Papageienallee*, 1902, Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 127 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und künstlicher Patinierung, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Strandszene in Nordwijk*, 1908, Lwd., 66 cm x 80,2 cm, Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 126 Detail des linken Seitenschenkels mit rotem Farbtupfer an der Innenkante mit gleicher Farbigkeit des Papageis



zu **Abb. 128** Detail der linken unteren Ecke der Leinwand des *Selbstbildnisses*



Abb. 128 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und künstlicher, braun-schwarzer Patinierung, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Selbstbildnis*, 1916, Lwd., 94 cm x 73,7 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover

zu **Abb. 128**: rechts: Detail des linken Bildrandes: Liebermann malt auf bereits gerahmter Lwd.



Abb. 129 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und künstlicher schwarz-brauner Patinierung, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Garten des Künstlers*, 1918, Lwd., 85,5 cm x 106 cm, Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 130 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und schwarz-brauner Patinierung, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Holländische Landschaft*, 1912, Neue Pinakothek, München



Abb. 132 Foto von **Max Liebermann** an der Staffelei aus dem Jahre 1932



Abb. 131 Historisierender Dresdener Galerierahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Paul von Hindenburg*, 1927, Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 133 Historisierender Louis-XIV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Garten mit Sonnenblumen*, 1895, Holz, Nieders. Landesmuseum



Abb. 134 Computersimulation: an ein Stillleben von Pieter Claes (Abb.231) angepasste Originalrahmung im Stil der holländischen Kabinettrahmen, ursprünglich um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Bildnis des dänischen Literaturhistorikers Georg Morris Cohen Brandes*, 1902, Bild & Originalrahmung hier per Simulation zusammengeführt



Abb. 135 Historisierender Transition-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Max Slevogt** (1868-1932), *Bildnis des Musikers Conrad Ansoerge*, 1915, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



zu **Abb. 135** Detail der rechten unteren Rahmenecke mit leichten Farbspuren in der Innenkante des Rahmens, die den Farben des Gemäldes entsprechen



Abb. 136 Historisierender Louis-XVI-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und Patinierung, um: **Max Slevogt** (1868-1932), *Die Auktion der Sammlung Huldshinsky, Berlin*, 1928, Lwd., Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 137 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse & schwarz-brauner Patinierung, um: **Max Slevogt** (1868-1932), *Einzug 17.6.1913*, 1913, Lwd., 48,3 cm x 57,5 cm, Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 138 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Max Slevogt** (1868-1932), *Sonnige Gartenecke im Neukastel*, 1921, Neue Pinakothek, München



Abb. 139 Historisierender Louis-XIV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse mit Patinierung, um: **Max Slevogt** (1868-1932), *Landhaus in Godramstein*, 1909, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 140 Historisierender Louis-XIV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse mit Patinierung, um: **Max Slevogt** (1868-1932), *Ansicht von Frankfurt am Main*, 1911, Lwd., 64,5 cm x 74,5 cm, Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 141 Historisierender Louis-XIII-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Großes Selbstportrait am Walchensee*, 1924 Neue Pinakothek, München



Abb. 142 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und Patinierung, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Schlachterladen in Schäflarn*, 1897, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 143 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse & Patinierung, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Blumenstrauß*, 1911, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 144 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und Patinierung, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Großmutter und Enkelin*, 1919, Lwd. Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 145 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Walchensee*, 1921, Neue Pinakothek, München



Abb. 146 Historisierender Dresdener Gallerierahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Die Kindheit des Zeus*, 1905/ 06, Kunsthalle Bremen



zu **Abb. 146** Details der rechten unteren Rahmenecke sowie der unteren Mittelkartusche



Abb. 147 Historisierender Louis-XIV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Walchensee mit Abhang des Jochberges*, 1924, Lwd., 72 cm x 92,3 cm, Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 148 Historisierender Louis-XIV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Selbstbildnis im Atelier*, 1914, Neue Pinakothek, München



Abb. 149 Originalrahmung, um: **Peter August Böckstiegel** (1889-1951), *Stilleben mit Flasche*, 1913



Abb. 150 Originalrahmung, um: **Peter August Böckstiegel** (1889-1951), *Der Rhein bei Linn*, 1912, Öl/Lwd., 78,5 cm x 78,5 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb.151 Originalrahmung, um: **Peter August Böckstiegel** (1889-1951), *Selbstbildnis*, 1913

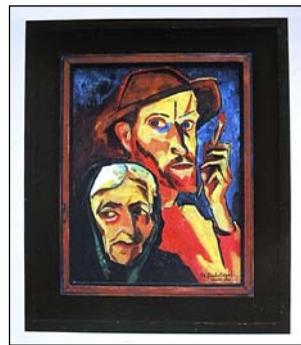


Abb. 152 Originalrahmung, um: **Peter August Böckstiegel** (1889-1951), *Selbstbildnis mit Mutter*, um 1929



Abb. 153 Originalrahmung, um: **Peter August Böckstiegel** (1889-1951), *Blick aus dem Atelierfenster*



Abb. 154 Originalrahmung, um: **Peter August Böckstiegel** (1889-1951), *Mein Vater*, 1929



Abb. 155 Peter August Böckstiegel in seinem Atelier bei der Vollendung des bereits gerahmten Gemäldes *Elbsandsteingebirge* von 1938 (Foto aus Familienbesitz)



Abb. 156 Originalrahmung, um: **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), *Patroklusturm in Soest*, 1922, Öl/ Lwd., 112 cm x 97,5 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 157 Vermutlich Originalrahmung, um: **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), *Baumlanschaft*, 1928, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden



Abb. 158 Verm. Originalrahmung, um: **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), *Wald*, 1921, Öl/ Lwd., Rahmenaußenmaße: 127 cm x 112 cm, Hamburger Kunsthalle



Abb. 159 Vermutlich Originalrahmung, um: **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), *Nach dem Bade*, 1912, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden



Abb. 160 Verm. Originalrahmung, um: **Ernst-Ludwig Kirchner** (1880-1938), *Wohnzimmer in Davos*, 1921, Öl/ Lwd., Rahmenaußenmaße: 112 cm x 171,5 cm, Hamburger Kunsthalle



Abb. 161 Originalrahmung, um: **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), *Kopf einer Frau mit Maske*, 1912, Öl/ Lwd., 84,5 cm x 76,5 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden



Abb. 162 Restaurierter Rahmen (verm. original), um: **Ernst-Ludwig Kirchner** (1880-1938), *Badende im Raum*, Öl/ Lwd., 151 cm x 198 cm, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 163 Originalrahmung, um: **Ernst-Ludwig Kirchner** (1880-1938), *Zwei Frauen an einer Waschschüssel (Die Schwestern)*, 1913, Städelscher Museumsverein, Frankfurt



Abb. 164 Verm. Originalrahmung, um: **Otto Mueller**, (1874-1930), *Russisches Haus*, 1921, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 165 Verm. Originalrahmung, um: **Otto Mueller** (1874-1930), *Zigeuner mit Sonnenblumen*, 1927, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 166 Originalrahmung, um: **Gabriele Münter** (1877-1962), *Madonna mit Kind*, 1909/ 10, Hinterglasmalerei, Lenbachhaus, München.



Abb. 167 Originalrahmung, um: **Gabriele Münter** (1877-1962), *Die Heiligen Franz, Seraph und Julie*, um 1910, Hinterglasmalerei, Lenbachhaus



Abb. 168 Originalrahmung, um: **Wassily Kandinsky** (1866-1944), *Apo-kalyptische Reiter*, 1911, Hinterglas-malerei, Lenbachhaus, München



Abb. 169 Originalrahmung, um: **Wassily Kandinsky** (1866-1944), *Süßes Ereignis*, 1928, Musée National d' Art Moderne, Paris



Abb. 170 Möglicherweise Originalrahmung, um: **Alexej von Jawlensky** (1864-1941), *Meditation* <Das Gebet>, 1922, Lenbachhaus, München



Abb. 171 Münter-Rahmen etwa um 1960, um: **Gabriele Münter** (1877-1962), *Allee im Park von St. Cloud*, 1906, Lenbachhaus, München



Abb. 172 Münter-Rahmen etwa um 1960, um: **Wassily Kandinsky** (1866-1944), *Achtyrka-Herbst*, 1901, Lenbachhaus, München



Abb. 173 Verm. Originalrahmung, um: **Otto Dix** (1891-1969) *Zerschmetterter Baum*, 1942, Öl/ Holz, Saarland Museum, Saarb.



Abb. 174 Verm. Originalrahmung, um: **Otto Dix** (1891-1969), *Bildnis des Malers Willy Kriegle mit dem Portrait seiner Frau*, 1932, Öl, Tempera/ Holz, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 175 Verm. Originalrahmung, um: **Otto Dix** (1891-1969), *Familienbildnis*, 1925, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden



Abb. 176 Verm. Originalrahmung, um: **Otto Dix** (1891-1969), *Frau mit Kind*, 1921, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden



Abb. 177 Originalrahmung, um: **Otto Dix** (1891-1969), *Der Krieg*, 1929-1932, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden



zu **Abb. 177** Detail der Rahmung des Triptychons *Der Krieg* von Otto Dix

Abb. 178 Foto von Stefan Moses: **Otto Dix** in seinem Atelier in Hemmenhofen im Jahre 1964





Abb. 179 Originalrahmung, um: **Franz Radziwill** (1895-1983), *Der Streik*, 1931, Öl/Sperrholz, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 180 Verm. Originalrahmung, um: **Franz Radziwill** (1895-1983), *Verlorene Erde*, 1939, Lenbachhaus, München



Abb. 181 Verm. Originalrahmung, um: **Franz Radziwill** (1895-1983), *Der kleine Hafen*, 1951, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 182 Foto von **Franz Radziwill** vor der Staffelei mit dem Gemälde *Die andere Landschaft*, um 1950



Abb. 183 Foto von **Franz Radziwill** mit seiner Tochter Konstanze vor einem gerahmten Gemälde



Abb. 184 Foto von **Franz Radziwill** mit Johanna-Inge vor dem Nordfenster des Ateliers; auf der rechten Seite das bereits gerahmte Gemälde *Auslaufendes U-Boot*, um 1936 auf einer Staffelei



Abb. 185 Kunsthändlerrahmen im Stil der spanischen Akanthusplattenrahmen, um: **Alexej von Jawlensky** (1864-1941), *Reife*, um 1912, Lenbachhaus, München



Abb. 186 Kunsthändlerrahmen im Stil spanischer Herrera-Rahmen, um eine Lithographie von **Joan Miró** (1893-1983), Galerie Mensing, Hamm-Rhynern



Abb. 187 Originale Leiste des Düsseldorfener Kunsthändlers **Alfred Flechtheim**, Westfälisches Landesmuseum, Münster



Abb. 188 Historisierender Rahmen im Stil der Renaissance-Plattenrahmen, um: **August Macke** (1887-1914), *Modegeschäft*, 1913, Öl/ Lwd., 50,8 cm x 61 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb.189 Historisierender Rahmen im Stil der Renaissance-Plattenrahmen, um: **August Macke** (1887-1914), *Tunesisches Hafengebäude*, 1914, Öl/Lwd., 55 cm x 46 cm, Westfälisches Landesmuseum, Münster

Abb. 190 rechts: Historisierender Renaissance-Plattenrahmen, um: **August Macke** (1887-1914), *Sonniger Weg*, 1913, Öl/ Pappe, Westf. Landesmuseum, Münster





Abb. 191 Neurahmung: historisierender Renaissance-Plattenrahmen, um: **August Macke** (1887-1914), *Frau des Künstlers mit Hut*, 1909, Öl/Lwd., 49,7 cm x 34 cm, Westf. Landesmuseum, Münster

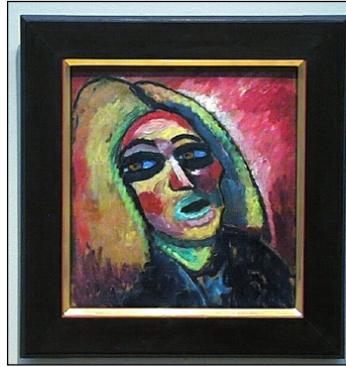


Abb. 192 Schwarz-golden gefasster Plattenrahmen, um: **Alexej von Jawlensky** (1864-1941), *Kopf*, 1912, Öl/Lwd., 54 cm x 50,5 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 193 Nachbildung eines Künstlerrahmens in der Art Peter August Böckstiegel, um: Peter August Böckstiegel (1889-1951), *Bildnis des Malers Conrad Felixmüller*, 1914, Öl/Lwd., 125,5 cm x 99 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 194 Nachbildung eines Künstlerrahmens in der Art Peter August Böckstiegels, um: Conrad Felixmüller (1897-1977), *Ruhrrevier II*, 1920, Öl/Lwd., 95 cm x 75 cm, Westfälisches Landesmuseum, Münster



Abb. 195 Nachbildung eines Künstlerrahmens in der Art Peter August Böckstiegels, um: Georg Scholz (1890-1945), *Kakteen und Semaphore*, 1923, Öl/ Malpappe, 69 cm x 52,3 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb.196 rechts: Seitenansicht des Rahmens um: Conrad Felixmüller (1897-1977), *Bildnis des Peter August Böckstiegel*, 1926; Rahmen in der typischen Art Böckstiegels konstruiert (massive Konstruktion aus drei übereinandergesetzten Leisten) und patiniert (braune Patina auf Schlagmetallvergoldung)



Abb. 197 Nachbildung eines Künstlerrahmens in der Art Peter August Böckstiegers und Karl Schmidt-Rottluffs, um: **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), *Frau mit verbundenem Kopf*, 1920, Öl/Lwd., 90 cm x 75,5 cm, Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 198 In den Farben des Gemäldes bemalter Louis-XIV-Rahmen, um: **Claude Monet** (1840-1926), *Der Hahn von Honfleur*, 1917, Öl/Lwd., 59,5 cm x 79,4 cm, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 199 Historisierender Louis-XV-Rahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse, verm. Originalrahmung, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Trabrennbahn*, 80 cm x 100 cm, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 200 Neurahmung: Historisierender Renaissance-Plattenrahmen, um: **Pablo Picasso** (1881-1973), *Stuhl mit Schädel und Buch*, 1946, Öl/ Sperrholz, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 201 Neurahmung: Historisierender Renaissance-Plattenrahmen, um: **Georges Braque** (1882-1963), *Krug und Schädel*, 1943, Öl/Lwd., 43 cm x 73 cm, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 202 Historischer Plattenrahmen (Florenz, 16 Jh.), Originalrahmung um: **Georges Braque** (1882-1963), *Frau mit Mandoline*, 1910



Abb. 203 möglicherweise Originalrahmung im Stil der spanischen Akanthusplattenrahmen des 16./17. Jh., um: **Fernand Léger** (1881-1955), *Badende mit Baumstumpf*, 1930, Öl/Lwd., 54 cm x 64 cm, Saarland Museum, Saarbrücken

Abb. 204 rechts: gemalter Rahmen und Passepartout um: **Pablo Picasso** (1881-1973), *Gitarrenspieler*, 1918, Öl/Lwd., Hamburger Kunsthalle



Abb. 205 Historischer Plattenrahmen mit punziertem Dekor (Mittelitalien, Emilia, 17./18.Jh.), vermutlich Originalrahmung, in der sich die Blattranken der aufgeklebten, inneren Umrandung wiederholen, um: **Pablo Picasso** (1881-1973), *Pfeife und Notenblatt*, 1914, The Museum of Fine Arts, Houston



Abb. 206 Photo von **Pablo Picasso** in seinem Atelier mit einer kubistischen Komposition in einem Transition-Rahmen

rechts: Detail

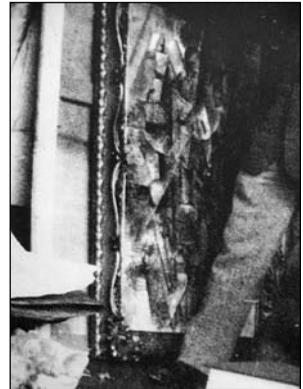




Abb. 207 Neurahmung im Stil der Renaissance-Plattenrahmen um: **Albert Weisgerber** (1878-1915), *Im Biergarten*, 1904, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 208 Neurahmung im Stil der Renaissance-Plattenrahmen, um: **Albert Weisgerber** (1878-1915), *Prozession in St. Ingbert (II)*, 1907, Öl/ Lwd., Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 209 Neurahmung im Stil der Renaissance-Plattenrahmen um: **Albert Weisgerber** (1878-1915), *Absalom*, 1912, Saarland Museum, Saarbrücken

Abb.210 Neurahmung im Stil der Renaissance-Plattenrahmen um: **Albert Weisgerber** (1878-1915), *Selbstbildnis im Bademantel*, 1912, Öl/Lwd., 120 cm x 90 cm, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 211 Hohlkehlenrahmen (Berliner Leiste) aus der Zeit Albert Weisgerbers, möglicherweise Originalrahmung, um: **Albert Weisgerber** (1878-1915), *Sommernachmittag Picknick*, 1910, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 212 Hohlkehlenrahmen aus der Zeit Albert Weisgerbers, möglicherweise Originalrahmung, um: **Albert Weisgerber** (1878-1915), *Selbstbildnis*, 1908, Nieders. Landesmuseum, Hannover



Abb. 213 Computersimulation: weiße Vorgängerrahmung um: **Franz Marc** (1880-1916), *Das Blaue Pferdchen*, 1912, Öl/ Lwd., Saarland Museum, Saarbrücken

Abb. 214 Neurahmung: Gleiches Profil mit schwarz-goldener Fassung, um: **Franz Marc** (1880-1916), *Das Blaue Pferdchen*, 1912, Öl/ Lwd., Saarland Museum, Saarbrücken

links: Ecke des Rahmens



Abb. 215 Weiße Rahmung mit ähnlichem Profil wie die Rahmung in Abb 213, möglicherweise Originalrahmung, um: **Max Beckmann** (1884-1950), *Messingstadt*, 1944, Öl/ Lwd., Saarland Museum, Saarbrücken

Abb. 216 Neurahmung: Ähnliches Profil wie in Abb. 213 mit schwarz-goldener Fassung, um: **August Macke** (1887-1914), *Viktoriabridge im Regen*, 1912, Öl/ Pappe, 43 cm x 45 cm, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 217 Neurahmung: gleiches Profil wie in Abb. 213 mit schwarz-goldener Fassung, um: **August Macke** (1887-1914), *Weiden am Bach*, 1912, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb. 218 Neurahmung: Ähnliches Profil wie in Abb. 213 mit schwarz-goldener Fassung, um: **Alexej von Jawlensky** (1864-1941), *Schwarze Haare in gelbem Hintergrund*, 1912, Öl/ Pappe, 53 cm x 50 cm, Saarland Museum, Saarbrücken

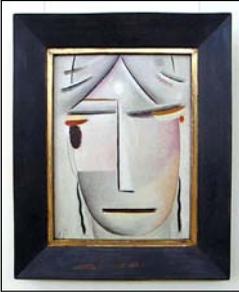


Abb. 219 Neurahmung: Gleiches Profil wie in Abb. 213 mit schwarz-goldener Fassung, um: **Alexej von Jawlensky** (1864-1941), *Stilles Leuchten*, 1921, Öl/Pappe, 37 cm x 28 cm, Saarland Museum, Saarbrücken



Abb.220 rechts: Computersimulation: das Gemälde *Stilles Leuchten* in der weißen Rahmung des Gemäldes *Meditation <Das Gebet>*, ebenfalls von Jawlensky, im Lenbachhaus (Abb.170)



Abb. 221 Zurückgeführter Originalrahmen, um: **Hans am Ende** (1864-1918), *Frühlingstag*, 1897/98, Öl/Lwd., Kunsthalle Bremen



rechts oben: Detail des unteren Rahmenschenkels mit dem mittig angebrachten Museumsschild



Abb. 122 Neurahmung mit dem Profil der Neapolitanischen oro-e-negre-Plattenrahmen des Barock; hier allerdings ohne Vergoldungen und ohne Dekor, um: **Franz Marc** (1880-1916), *Reh im Blumengarten*, 1913, Öl/ Lwd., Lenbachhaus, München



rechts: Detail der linken unteren Rahmenecke



Abb. 223 Neurahmung im Stil der Hohlkehlenrahmen des 19. Jh. mit Wellen- und Flammprofilen nach der vermutlichen Originalrahmung des Gemäldes *Waldweg* von Paul Huet (Abb.224), um: **Fritz von Uhde** (1848-1911), *Zwei Mädchen*, um 1902/ 10, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen,

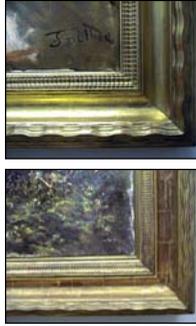


Abb. 224 Hohlkehlenrahmen des Historismus mit Wellen- und Flammprofilen, um: **Paul Huet** (1803-1869), *Waldweg*, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen

Mitte: Details



Detail zu Abb. 225



Detail zu Abb. 226

Abb. 225 links oben: Hohlkehlenrahmen des Historismus mit Wellen- und Flammprofilen, Originalrahmung, um: **Fritz von Uhde** (1848-1911), *Die Töchter des Künstlers im Garten*, 1901, Öl/Lwd., 137 cm x 151,5 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

Abb.226 rechts oben: Hohlkehlenrahmen des Historismus mit Wellen- und Flammprofilen, möglicherweise Originalrahmung, um: **Lovis Corinth** (1858-1925), *Akt mit Putten*, 1921, Öl/Lwd., 140 cm x 200 cm, Lenbachhaus, München



Abb.227 gewellter Profilrahmen, vermutlich Originalrahmung, um: **Oskar Zwintscher** (1870-1916), *Die Frau des Künstlers*, 1901, Lenbachhaus, München



Abb. 228 Profilrahmen mit Wellendekor, verm. Originalrahmung um: **Franz von Stuck** (1863-1928), *Wilde Jagd*, um 1888, Lenbachhaus, München



Abb. 229 Rahmen mit gewellter Platte, Originalrahmung, um: **Franz von Stuck** (1863-1928), *Kopf eines jungen Mädchens*, Öl/ Holz, 39 cm x 32 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden



Abb. 230 Plattenrahmen mit gewellter Rahmenplatte, Originalrahmung um: **Franz von Stuck** (1863-1928), *Die Tochter des Künstlers mit Kornblumen im Haar*, um 1909, Öl/Buchenholz, 31,5 cm x 31,5 cm (oktogonal), Westf. Landesmuseum, Münster



Abb. 231 Ehemalige Originalrahmung zum *Bildnis des dänischen Literaturhistorikers Georg Cohen Brandes* von Max Liebermann (Abb.134 und 232), verkürzt für: **Pieter Claesz** (um 1597-1660), *Stilleben*, 1647, Öl/ Eichenholz, Kunsthalle Bremen



Abb. 232 Neurahmung im Stil der Hohlkehlen des 19. Jh. mit Wellenprofilen, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Bildnis des dänischen Literaturhistorikers Georg Morris Cohen Brandes*, 1902, Öl/Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 233 Historistischer Hohlkehlenrahmen mit Wellen- und Flammprofilen, um: **Max Liebermann** (1847-1935), *Badende Knaben*, 1898, Neue Pinakothek, München



Abb. 234 Nachbildung eines Künstlerrahmens in der Art Schmidt-Rottluffs (Abb.152), um: **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), *Das rote Haus*, 1913, Öl/ Lwd., Kunsthalle Bremen



Abb. 235 Neurahmung mit einem historisierenden Plattenrahmen im Stil der Renaissance, um: **Franz Marc** (1880-1916), *Der Tiger*, 1912, Öl/ Lwd., Lenbachhaus, München



Abb. 236 Neurahmung mit einem historisierenden Plattenrahmen im Stil der Renaissance, um: **Alexej von Jawlensky** (1864-1941), *Liebe*, 1925, Öl/ Pappe, 59 x 49,5 cm, Lenbachhaus, München

rechts oben: Detail der rechten unteren Rahmenecke des Gemäldes *Der Tiger* in Abb.235

rechts unten: Detail der linken unteren Rahmenecke des Gemäldes *Liebe* in Abb. 236



Abb. 237 Neurahmung mit einem historisierenden Plattenrahmen im Stil der Renaissance, um: **Franz Marc** (1880-1916), *Rehe in der Dämmerung*, 1909, Lenbachhaus, München

rechts unten: Detail der rechten unteren Rahmenecke





Abb. 238 Neurahmung mit einem historisierenden Plattenrahmen im Stil der Renaissance, um: **Franz Marc** (1880-1916), *Kühe, gelb - rot - grün*, 1912, Lenbachhaus, München
rechts oben: Detail: rechte untere Rahmenecke

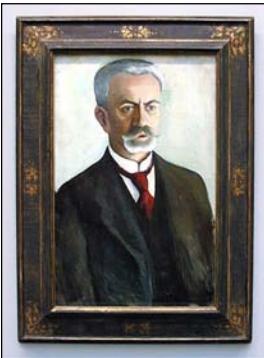


Abb. 239 Neurahmung mit einem historisierenden Plattenrahmen im Stil der Renaissance, um: **August Macke** (1887-1914), *Bildnis Bernhard Koehler*, 1910, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 240 Neurahmung mit einem historisierenden Plattenrahmen im Stil der Renaissance, um: **August Macke** (1887-1914), *Hutladen*, 1913, Lenbachhaus, München



Abb. 241 Schlichte, ungefasste Holzleiste aus den 50 er Jahren um: **Fritz von Uhde** (1848-1911), *Rückenstudie eines Königs*, um 1895, Lenbachhaus, München



Abb. 242 Möglicherweise Originalrahmung, um: **Fritz von Uhde** (1848-1911), *Des Künstlers Töchter (Studie)*, 1898, Lenbachhaus, München



Abb. 243 Gewellter Profilrahmen, möglicherweise Originalrahmung, um: **Fritz von Uhde** (1848-1911), *Engel*, 1910, Lenbachhaus, München



Abb. 244 Computersimulation: Das Gemälde *Rückenstudie eines Königs* in dem für von Uhde typischen Hohlkehlenrahmen mit Wellen- und Flammprofilen wie in Abb. 225



Abb. 245 Münter-Rahmen aus den frühen 60 er Jahren, um: **Wassily Kandinsky** (1866-1944):
oben v.l.n.r.: *Blick vom Hotel St. Georges, Tunis*, 1905/ *Bucht von Rapallo*, 1906/ *Bei Paris*, 1906
unten v.l.n.r.: *Karthago*, 1905/ *Santa Margherita*, 1906/ *Rapallo vom Fenster*, 1906, Lenbachhaus, München



Abb. 246 Münter-Rahmen aus den frühen 60 er Jahren, um: **Gabriele Münter** (1877-1962), *Stilleben mit Pinselvase*, 1907, Lenbachhaus, München



Abb. 247 Münter-Rahmen der frühen sechziger Jahre um: Gabriele Münter (1877-1962), *Blumenbild*, 1934, Öl/Pappe, Gabriele-Münter-Haus, Murnau



Abb. 248 rechts: Münter-Rahmen der frühen 60 er Jahre, um: **Wassily Kandinsky** (1866-1944), *G. Münter beim Malen der Tochter des Griesbräuwirts*, 1908, Gabriele-Münter-Haus



Abb. 249 Weiße Schattenfugenleiste um:
Wassily Kandinsky (1866-1944), *Impression IV*
(*Gendarme*), 1911, Städtische Galerie im
Lenbachhaus, München



Abb. 250 Schwarze Schattenfugenleiste,
um: **Wassily Kandinsky** (1866-1944),
Improvisation 18 (mit Grabstein), 1911,
Lenbachhaus, München



links: Detail der rechten unteren Rahmenecke des
Gemäldes *Improvisation 18 (mit Grabstein)* in
Abb.250



Abb. 251 rechts: Münter-Rahmenprofil als
eng anliegende Schattenfuge, z.T. ausgeblichene
Schellack-Fassung, um: **Wassily Kandinsky**
(1866-1944), *Romantische Landschaft*, 1911, Öl/
Lwd., 94,3 cm x 129 cm, Lenbachhaus, München



links: Detail der rechten unteren Rahmenecke des
Gemäldes *Romantische Landschaft* in Abb. 251

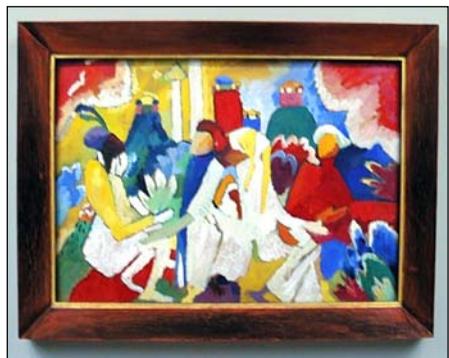


Abb.252 Münter-Rahmen aus den sechziger
Jahren mit vergoldetem Innenprofil und z.T. stark
ausgeblischener Schellack-Fassung, um: **Wassily
Kandinsky** (1866-1944), *Orientalisches*, 1909,
Lenbachhaus, München



Abb. 253 Das von dem Architekten **Daniel Liebeskind** konzipierte und 1998 eröffnete Felix-Nussbaum-Haus



Abb. 254 Dunkel gefasster Plattenrahmen mit weißer Einlage, um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Selbstbildnis mit Judenpass*, 1943, Öl/ Lwd., Felix-Nussbaum-Haus



zu **Abb. 256**: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 255 Blick in einen Gang des Felix-Nussbaum-Hauses: der Gang endet abrupt vor einer Mauer; die Wände und die Decke sind aus Sichtbeton und zeigen querverlaufende und sich kreuzende Linien

Abb. 256 Historisierender, dunkel gefasster Plattenrahmen im Stil der nord- und mitteleuropäischen Renaissance um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Erinnerung an Grüssau*, 1925, Öl/ Lwd., Felix-Nussbaum-Haus



Abb. 257 Historisierender, dunkel gefasster Plattenrahmen im Stil der nord- und mitteleuropäischen Renaissance um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Meine Mutter*, 1926, Öl/Lwd., 50 cm x 55 cm, Felix-Nussbaum-Haus

Abb. 258 **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Süsterstraße*, 1927, Öl/Lwd., 37,5 cm x 33 cm, Felix-Nussbaum-Haus





Abb. 259 Felix Nussbaum (1904-1944), *Hafenbild*, 1935, Öl/ Sperrholz, 49 cm x 63,5 cm, Felix-Nussbaum-Haus



Abb. 260 Karl Hofer (1878-1955), *Arbeitslose*, 1932, Öl/ Lwd., 167 cm x 172 cm, Felix-Nussbaum-Haus



Abb. 261 Felix Nussbaum (1904-1944), *Zeichnung nach dem Portrait der Frau Etienne*, um 1940, Röteln, Tusche, Gouache/ Papier, 27,4 cm x 22,5 cm, Felix-Nussbaum-Haus



Abb. 262 Christian Schad (1894-1982), *Maika*, 1929, Öl/ Lwd., 65 cm x 52,5 cm, Privatbesitz, Geislingen



Abb. 263 historisierender, schwarz gefasster Rahmen im Stil der holländischen Flachrahmen des 17. Jh., um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1943, Öl/Lwd., 75 cm x 55 cm, Felix-Nussbaum-Haus

Abb. 264 Otto Dix (1891-1961), *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1926, Tempera/Holz, 80 cm x 55 cm, Leopold-Hoesch-Museum, Düren





Abb. 265 Felix Nussbaum (1904-1944), *Mummenschanz*, 1939, Tempera und Öl/Lwd., 72,4 cm x 97,8 cm, Felix-Nussbaum-Haus

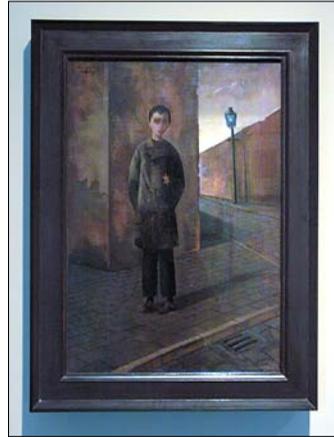


Abb. 267 Dunkel gefasster Plattenrahmen, um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Jaqui auf der Straße*, 1944, Öl/ Sperrholz, 71 cm x 49 cm, Felix-Nussbaum-Haus



Abb. 266 **Otto Dix** (1891-1969), *Gruppenbildnis (die Kunsthändler Günther Francke und Karl Nierendorf, in der Mitte der Kunsthistoriker Ferdinand Schmidt)*, 1923, Öl/Lwd., 40 cm x 75 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin



Abb. 268 links: **Otto Dix** (1891-1969), *Streichholzhändler II*, 1926, Mischtechnik/ Holz, 120 cm x 65 cm, Städtischen Kunsthalle, Mannheim



Abb. 269 oben rechts: dunkel gefasster Plattenrahmen um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Triumph des Todes (Die Gerippe spielen zum Tanz)*, 1944, Öl/Lwd., 100 cm x 150 cm, Felix-Nussbaum-Haus



rechts unten: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 270 Kunsthändlerrahmen mit Ornamenten aus Vergoldermasse und dunkelbrauner Fassung, um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Weinende Frau*, 1941, Öl/Sperrholz, 52 cm x 48 cm, Felix-Nussbaum-Haus
in der Mitte: Detail der rechten unteren Rahmenecke



Abb. 271 rechts: Provisorische Holzleiste, ungefasst, um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Selbstbildnis (Bildnis eines Jünglings)*, 1925, Öl/Lwd., 64 cm x 39 cm, Felix-Nussbaum-Haus



Abb. 272 Photo von Felix Nussbaum in seiner Atelierwohnung, Xantener Straße 23, Berlin; im Hintergrund einige gerahmte Gemälde aus dem *Jahrhundert des Sports*, Photo G: Stein, um 1929



Abb. 273 Photo des Gemäldes *St. Cyprien* auf dem Balkon von Nussbaums Wohnung in der Rue Archimède 22, Brüssel, Photo von Felix Nussbaum, 1942



Abb. 274 links oben: gemalte Umrandung um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Surreale Landschaft*, 1939, Öl/Sperrholz, 50,7 cm x 65,4 cm, Felix-Nussbaum-Haus



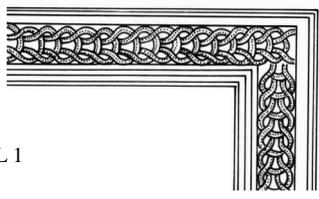
Abb. 275 rechts oben: dunkel gefasster Plattenrahmen um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *St. Cyprien (Gefangene in St. Cyprien)*, 1942, Öl/Lwd., 68 cm x 138 cm, Felix-Nussbaum-Haus
rechts unten: Detail der rechten unteren Rahmenecke



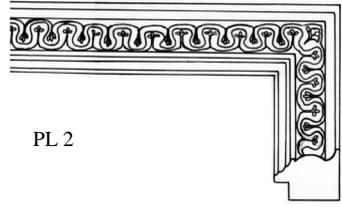
Abb. 276 links unten: dunkel gefasster Plattenrahmen um: **Felix Nussbaum** (1904-1944), *Orgelmann*, 1942, Öl/Lwd., Felix-Nussbaum-Haus

Katalog

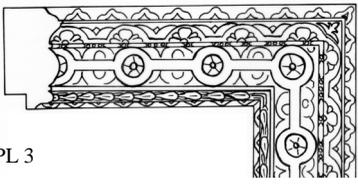
PL (I) Venezianische Plattenrahmen



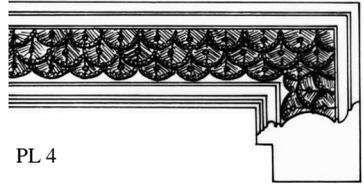
PL 1



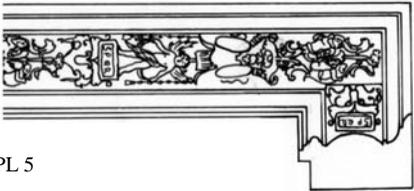
PL 2



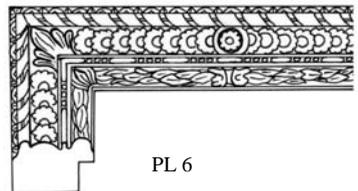
PL 3



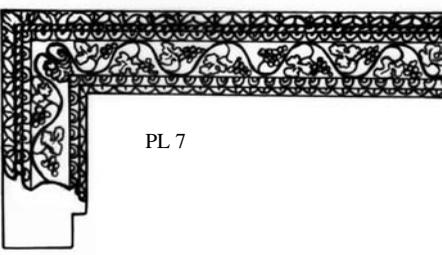
PL 4



PL 5

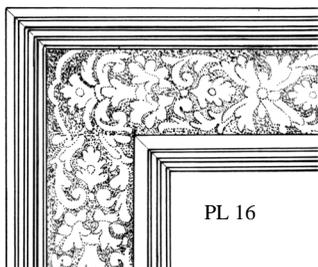


PL 6

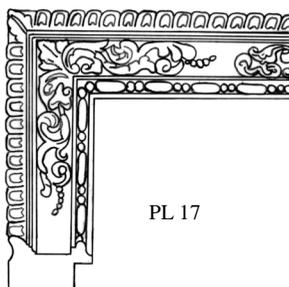


PL 7

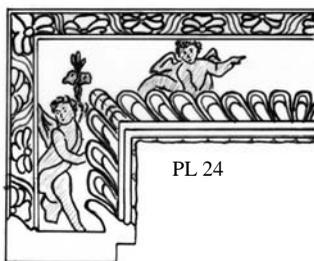
PL (I) Plattenrahmen aus Bologna und der Emilia



PL 16

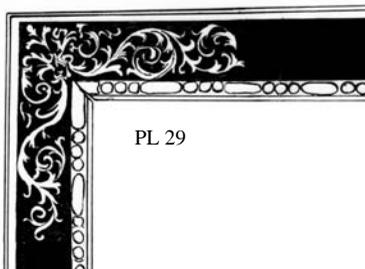


PL 17

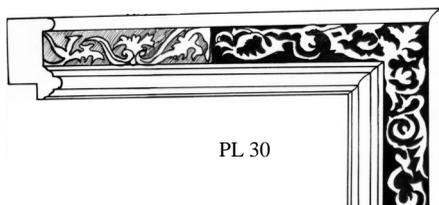


PL 24

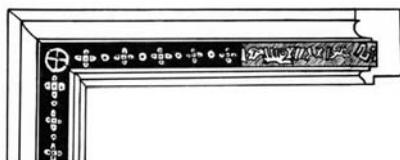
PL (I) Florentiner Plattenrahmen mit oro-e-negre-Dekor und polychromen Fassungen



PL 29



PL 30



PL 31

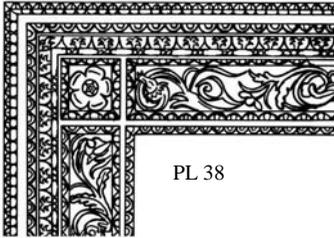


PL 32

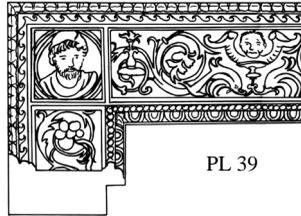


PL 33

PL (I) Sienesische Platten- und Kassettenrahmen

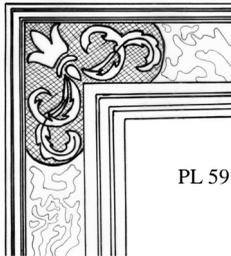


PL 38



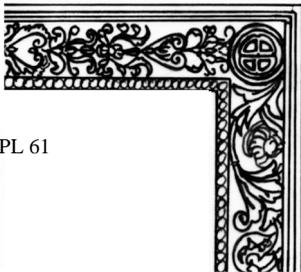
PL 39

PL (I) Marmorierte Plattenrahmen aus den Marken und Mittelitalien

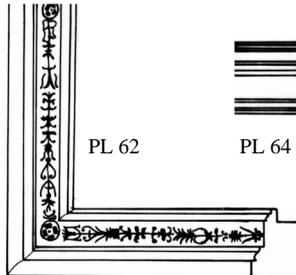


PL 59

PL (I) Plattenrahmen aus Mittelitalien und den Marken mit dunklem Dekor auf Goldgrund



PL 61

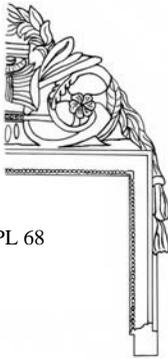


PL 62



PL 64

PL (I) Der Louis-XVI-Stil und klassizistische Plattenrahmen aus Mittelitalien und Rom

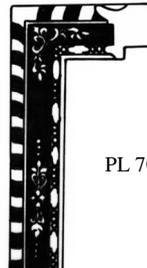


PL 68

PL (I) Plattenrahmen aus Neapel mit oro-e-negre-Dekor

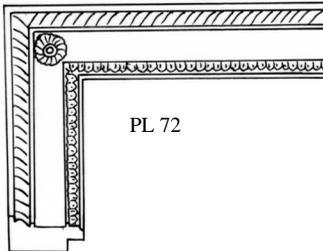


PL 69



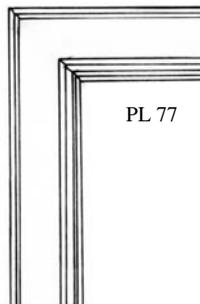
PL 70

PL (I) Plattenrahmen aus Neapel mit plastischem Dekor



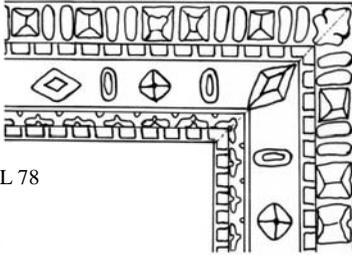
PL 72

PL (I/F) Farbige gefasste Plattenrahmen in Italien und Frankreich

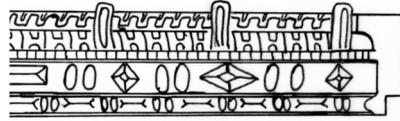


PL 77

PL (E) Herrera-Rahmen aus Spanien

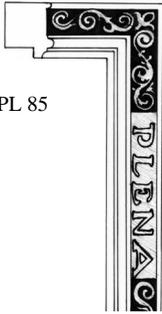


PL 78

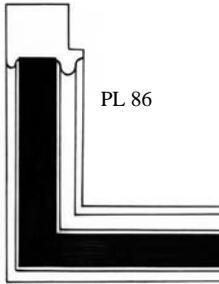


PL 80

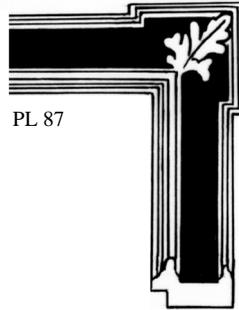
PL (E) Spanische Plattenrahmen mit oro-e-negre-Dekor und polychromen Fassungen



PL 85



PL 86



PL 87

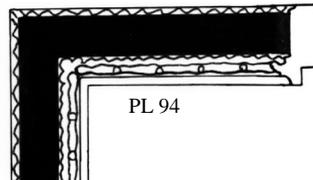
PL (E) Spanische Akanthus-Plattenrahmen



PL 92



PL 93



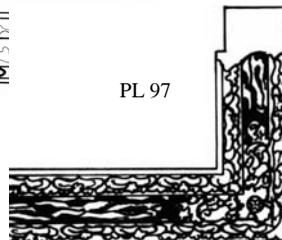
PL 94



PL 95

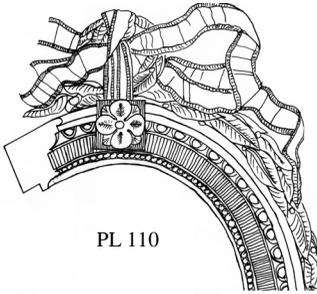


PL 96

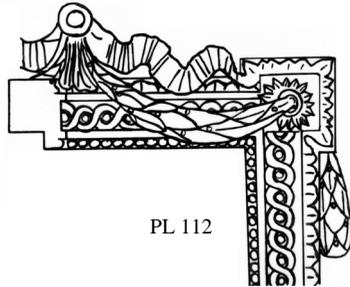


PL 97

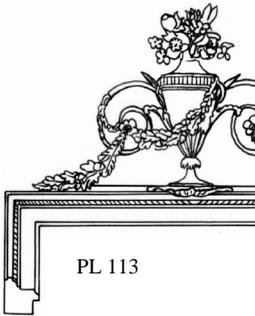
PL (F) Der Louis-XVI-Rahmen



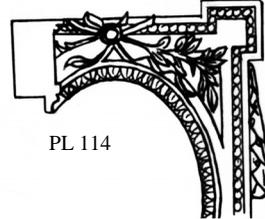
PL 110



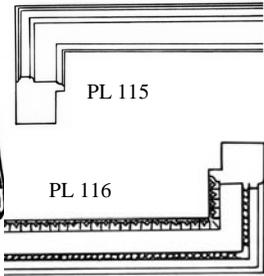
PL 112



PL 113

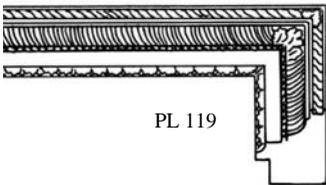


PL 114

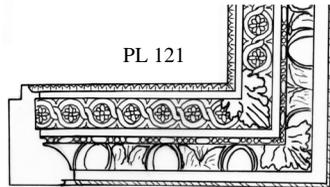


PL 115

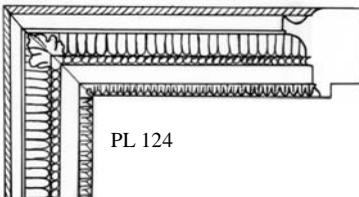
PL 116



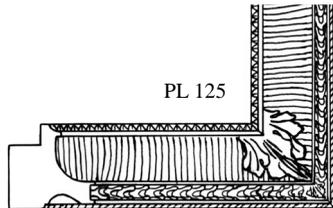
PL 119



PL 121

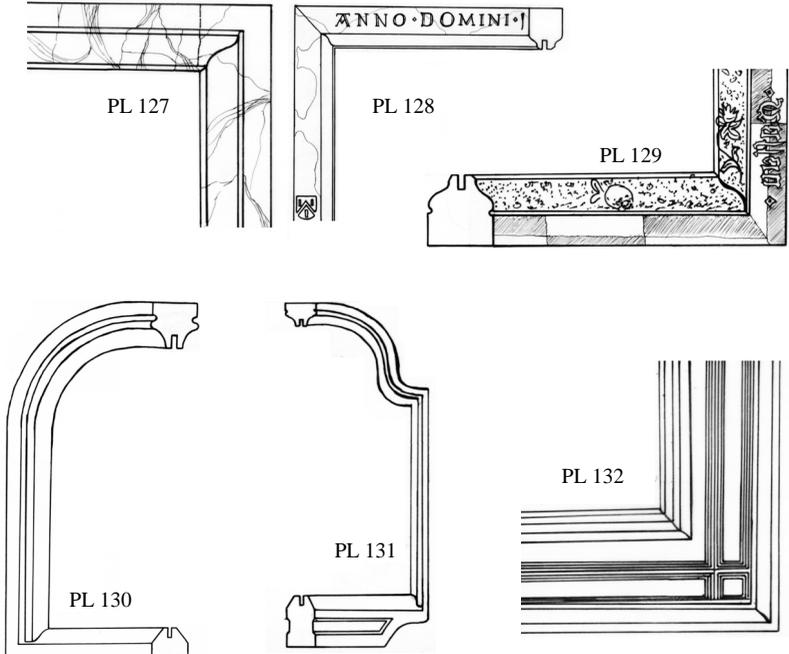


PL 124

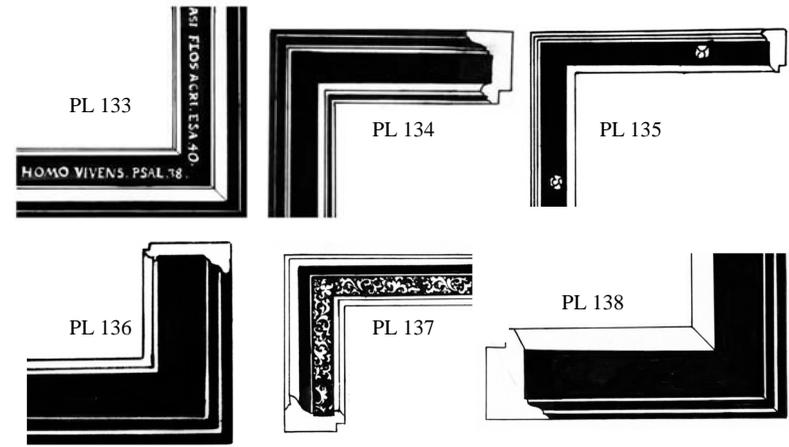


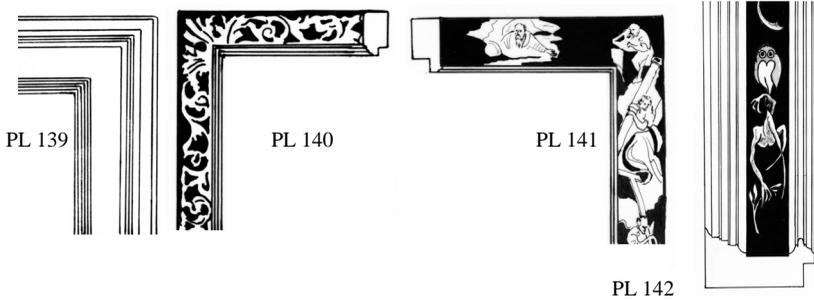
PL 125

PL (D/B/NL) Van-Eyck-Rahmen: Spätgotik und Frührenaissance in Deutschland, Flandern und den Niederlanden

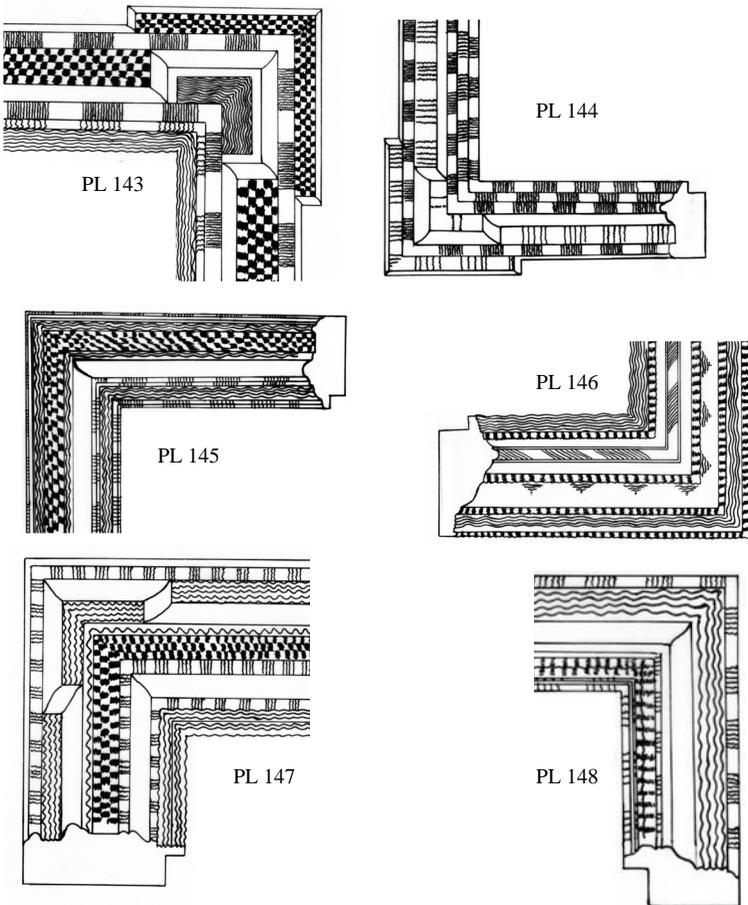


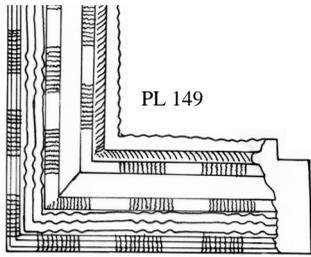
PL (D/B/NL) Plattenrahmen der Renaissance und des Frühbarock in Deutschland, Flandern, den Niederlanden und Mitteleuropa



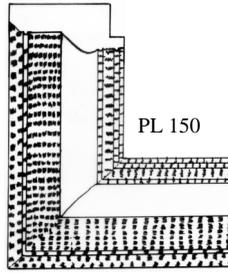


PL (B/A/D) Flämische, Alpenländische und Süddeutsche Kabinetterahmen mit Wellen- und Flammprofilen





PL 149

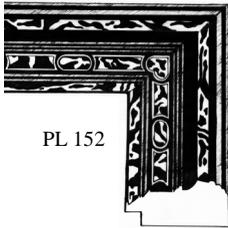


PL 150

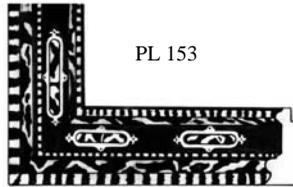


PL 151

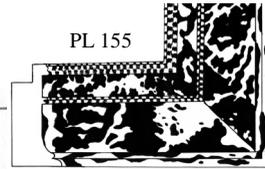
PL (B/A/D) Flämische, Alpenländische und Süddeutsche Kabinеттраhmen mit Schildpatt-, Metall- und Elfenbeineinlagen



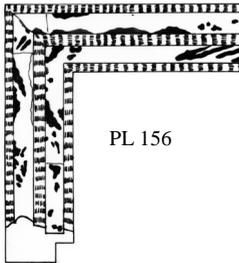
PL 152



PL 153



PL 155



PL 156

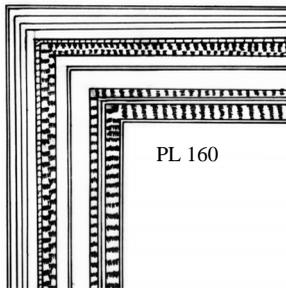


PL 157

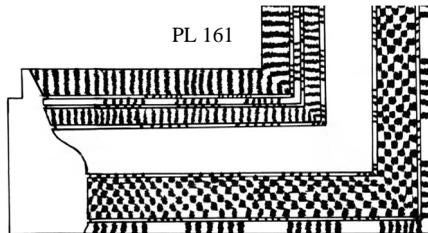


PL 158

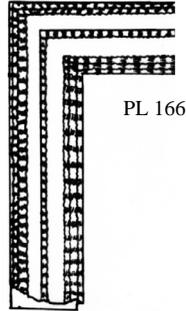
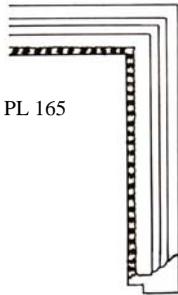
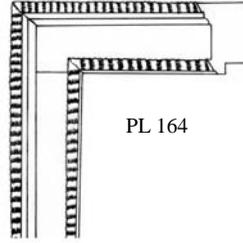
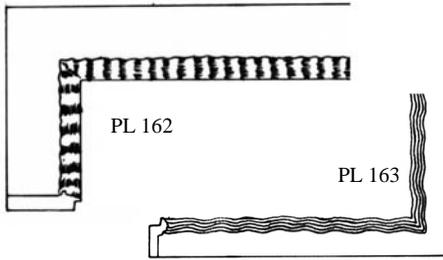
PL (NL) Holländische Kabinеттраhmen mit Wellen- oder Flammprofilen



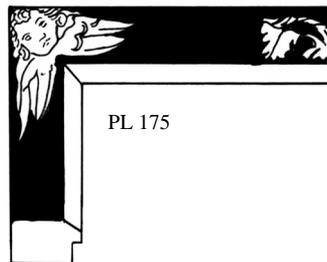
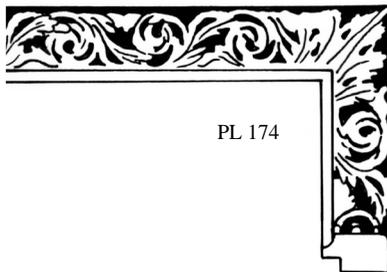
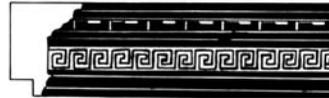
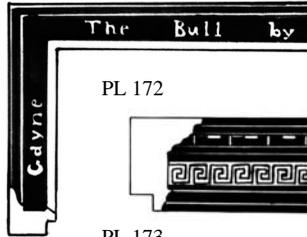
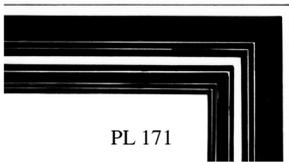
PL 160



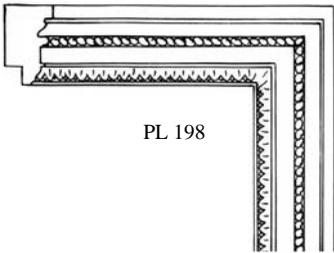
PL 161



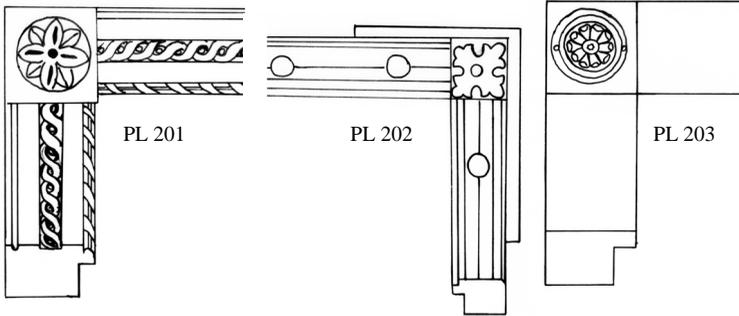
PL (GB) Tudor- und Stuart- Plattenrahmen



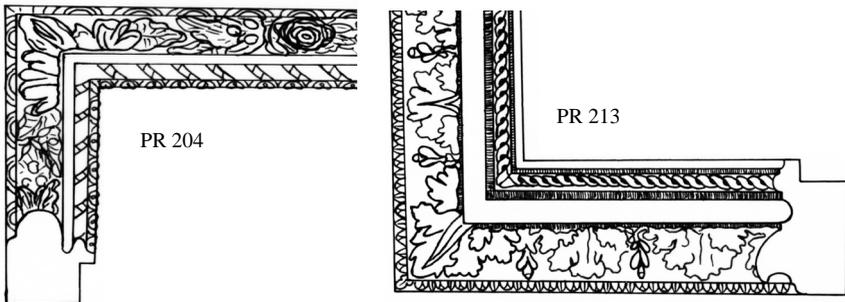
PL (D) Deutsche Galerierahmen: Spätrokoko, Louis-XVI-Stil und Klassizismus

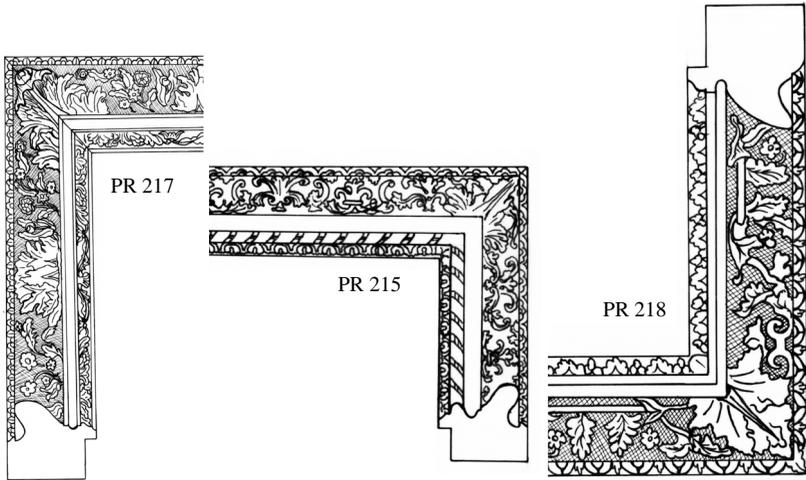


PL (D) Deutsche Biedermeier-Rahmen

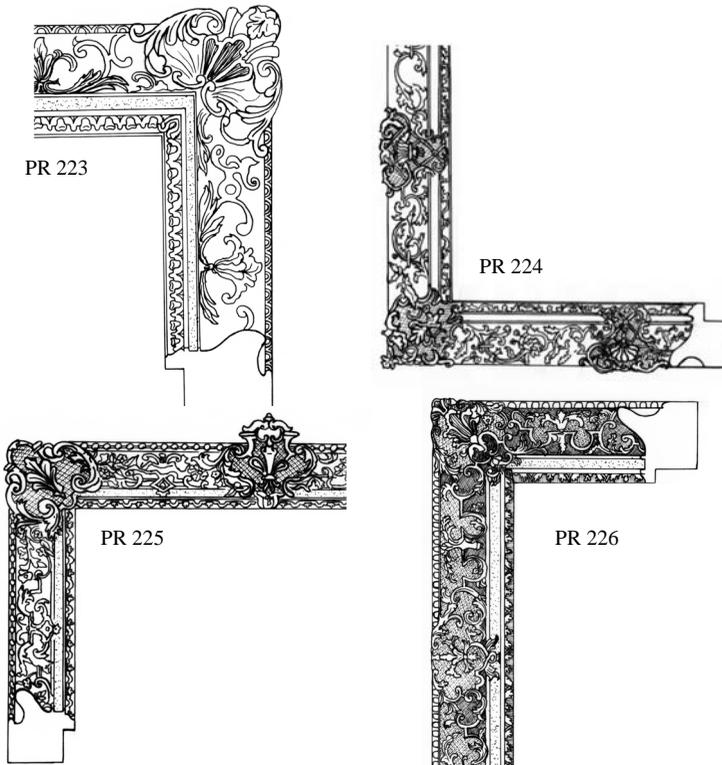


PR (F) Der Louis-XIII-Rahmen

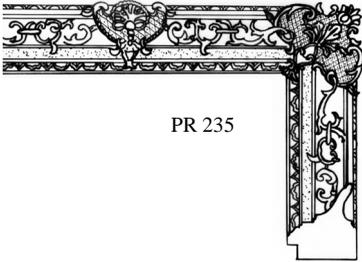




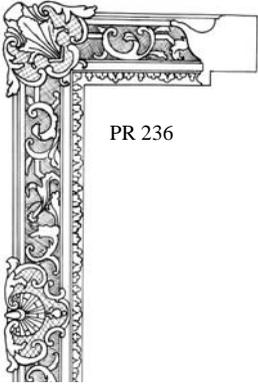
PR (F) Der Louis-XIV-Rahmen



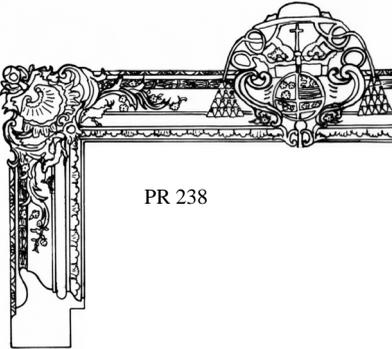
PR (F) Der Régence-Rahmen



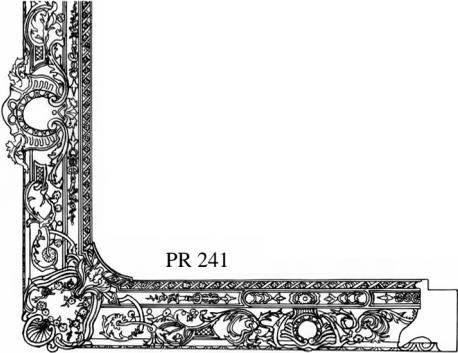
PR 235



PR 236



PR 238



PR 241

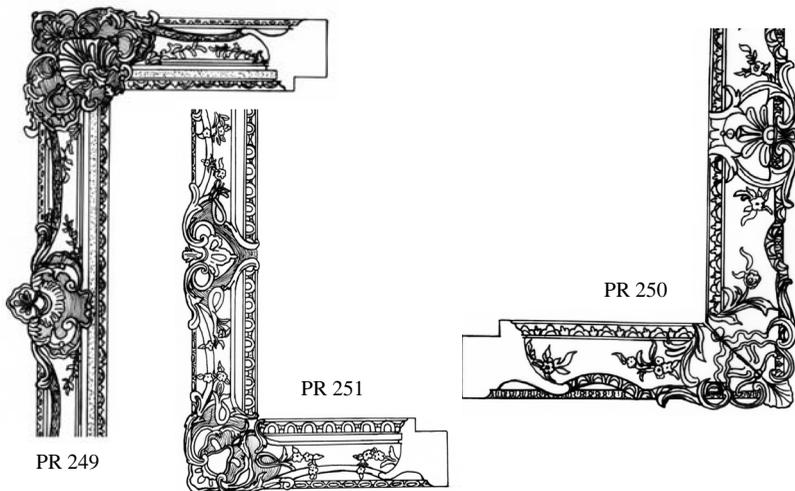


PR 245

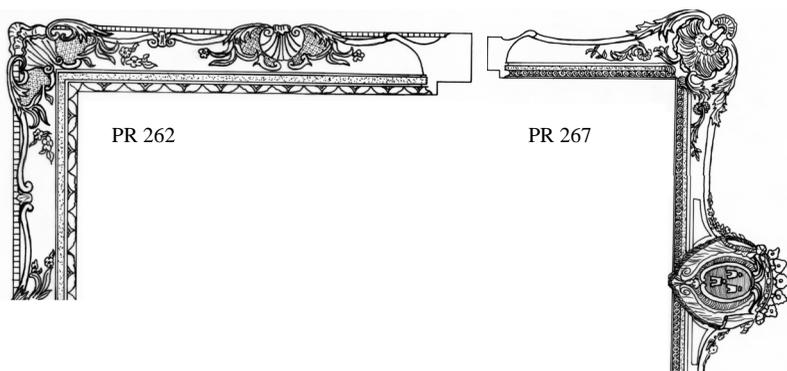


PR 248

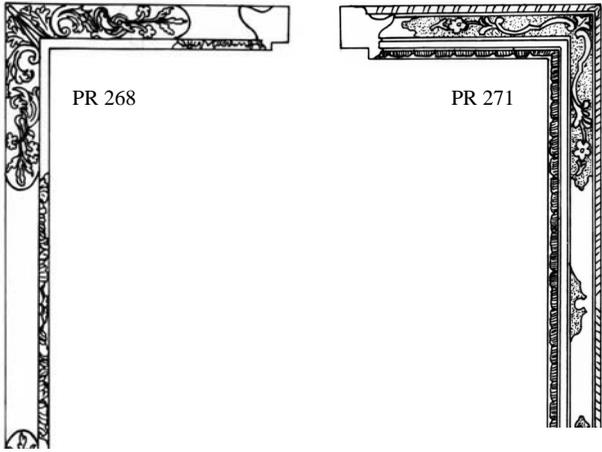
PR (F) Der Louis-XV-Rahmen



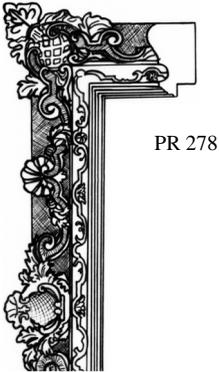
PR (F) Der Transition-Rahmen



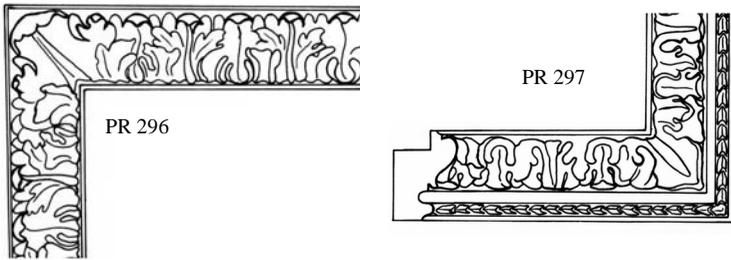
PR (I) Der Canaletto-Rahmen, Venedig

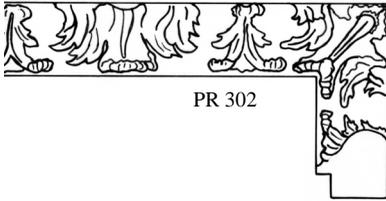


PR (I) Venezianische Profilrahmen im Stil des französischen Barock

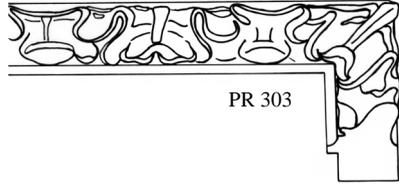


PR (I) Geschlossene Blattrahmen aus Bologna



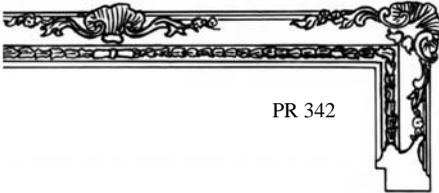


PR 302

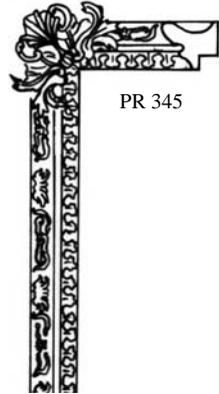


PR 303

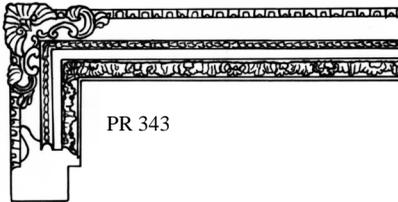
PR (I) Profilrahmen aus dem Piemont im Stil des französischen Barock



PR 342

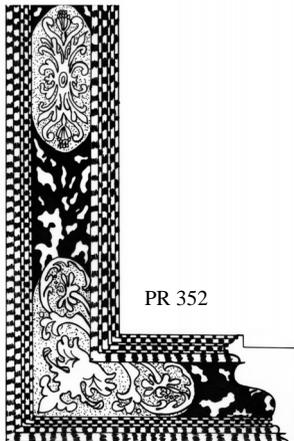


PR 345



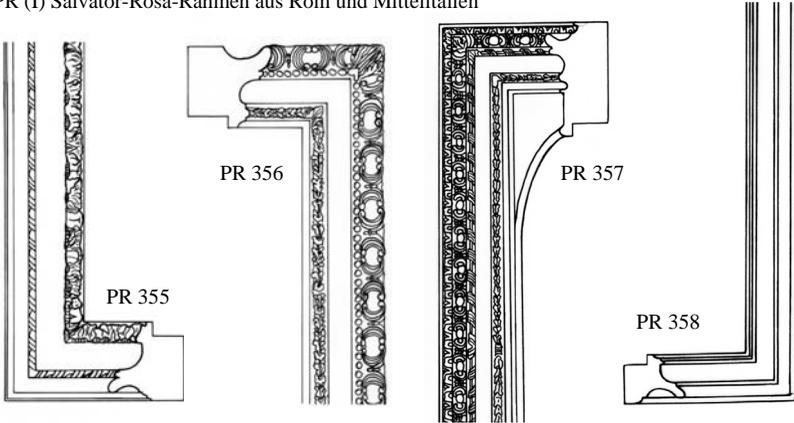
PR 343

PR (I) Profilrahmen aus den Marken und Mittelitalien

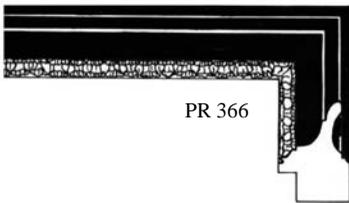


PR 352

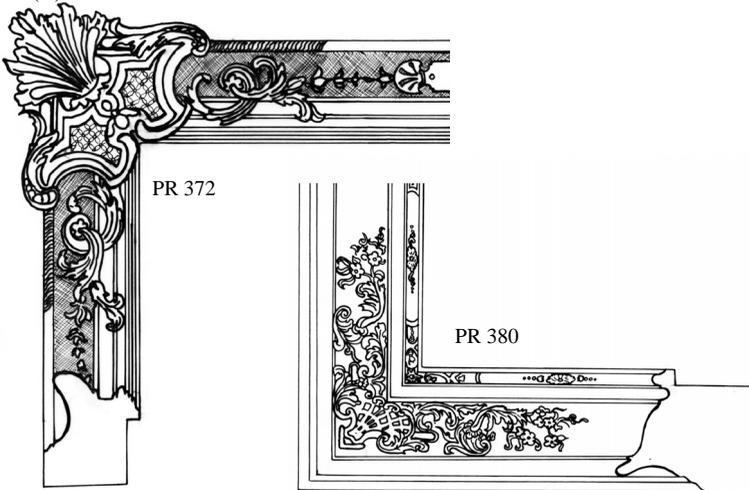
PR (I) Salvator-Rosa-Rahmen aus Rom und Mittelitalien



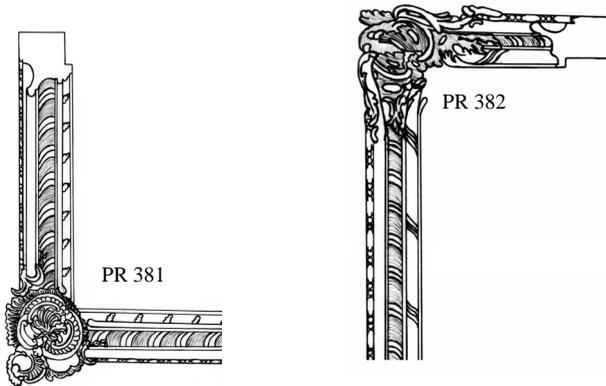
PR (I) Profilrahmen aus Neapel und Sizilien



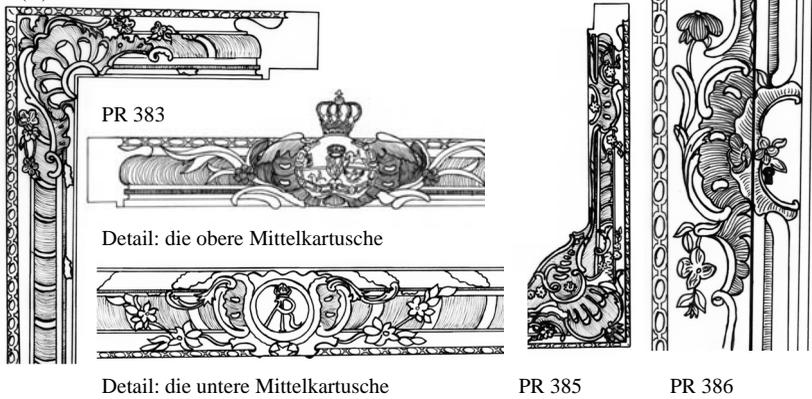
PR (D) Süddeutsche Galerierahmen: Der Effner-Rahmen



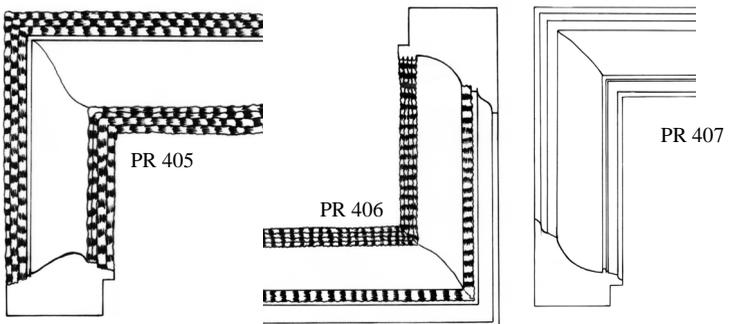
PR (D) Süddeutsche Galerierahmen: Der Cuvilliés-Rahmen

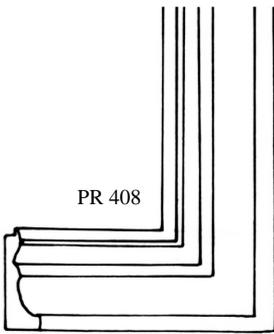


PR (D) Dresdener Galerierahmen

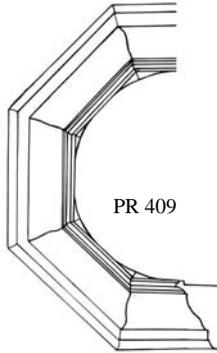


PR (NL) Holländische Flachrahmen

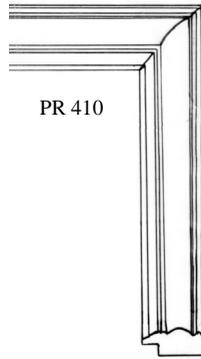




PR 408

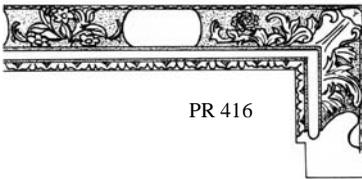


PR 409

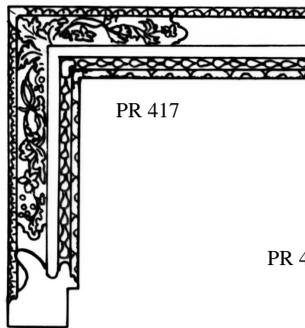


PR 410

PR (GB) Der Lely oder Panel Frame: Profilrahmen im Stil der Canaletto- und der Bologneser Blattrahmen



PR 416

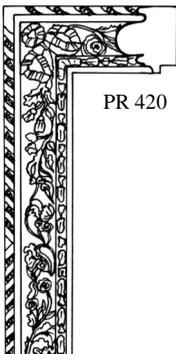


PR 417

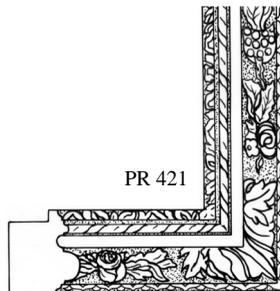


PR 418

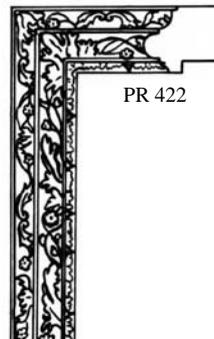
PR (GB) Britische Profilrahmen im Stil der französischen Louis-XIII-Rahmen (Running Patter oder Kneller Frames) und der Louis-XIV-Rahmen



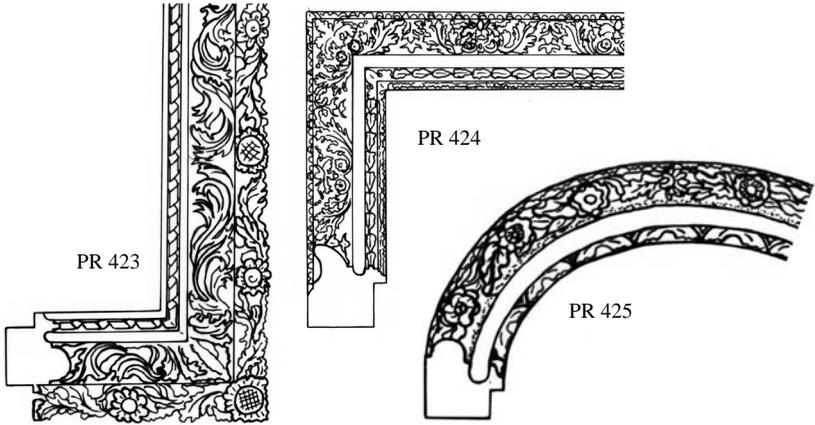
PR 420



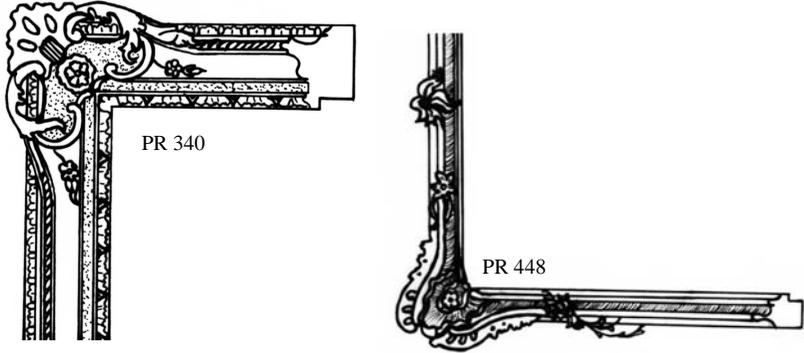
PR 421



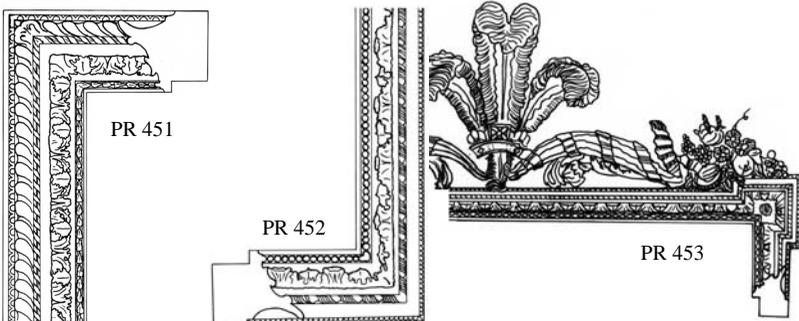
PR 422



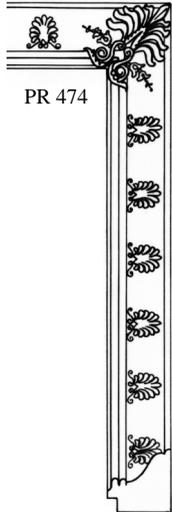
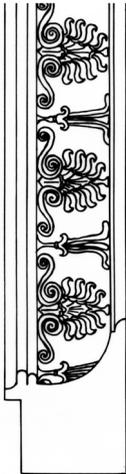
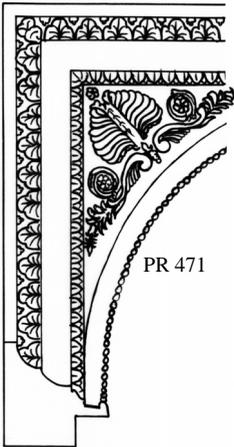
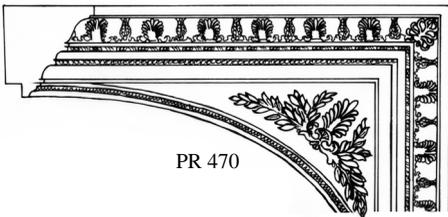
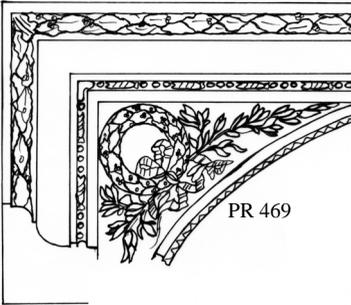
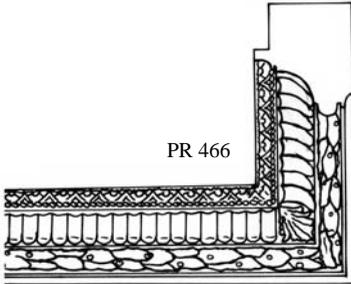
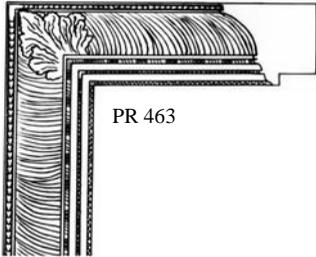
PR (GB) Britische Profilrahmen im Stil der französischen Régence, Louis-XV- und Transition-Rahmen: Die Wright- und die George-II/III-Rahmen

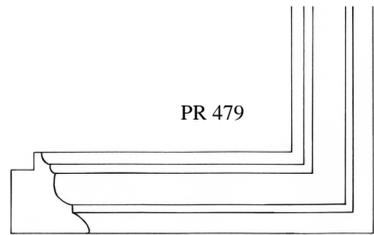
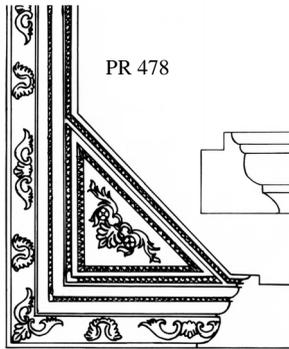
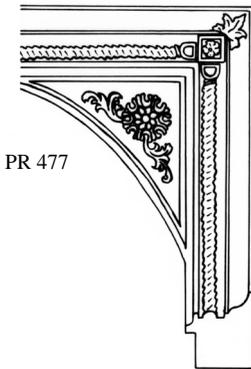
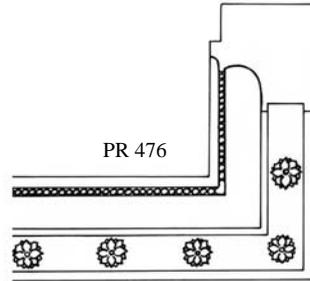
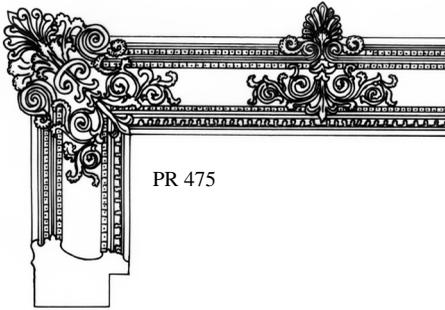


PR (GB) Der Carlo-Maratta-Rahmen

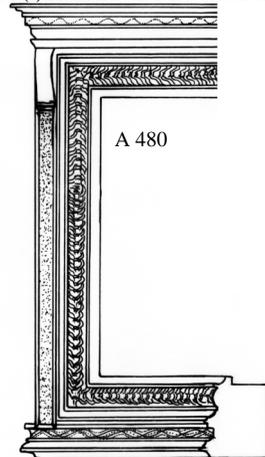


PR (Europa) Profilrahmen des Empire und des Klassizismus

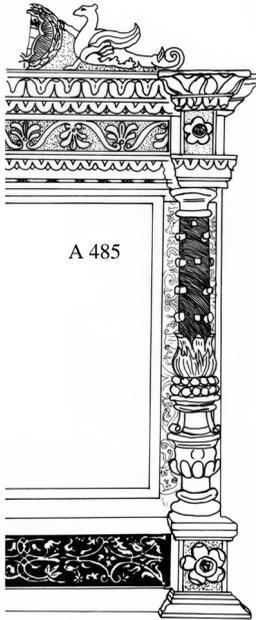




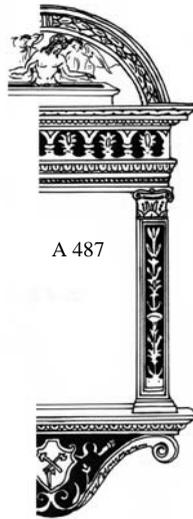
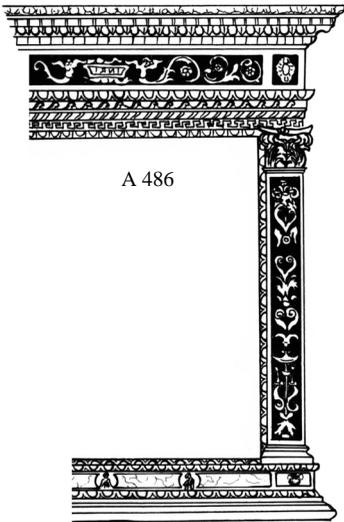
A (I) Ädikula- und Tabernakelrahmen aus Venetien

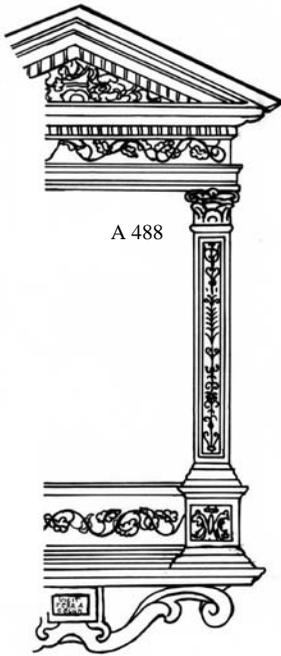


A (I) Ädikula- und Tabernakelrahmen aus der Lombardei



A (I) Ädikula- und Tabernakelrahmen aus Florenz, der Toskana und Mittelitalien

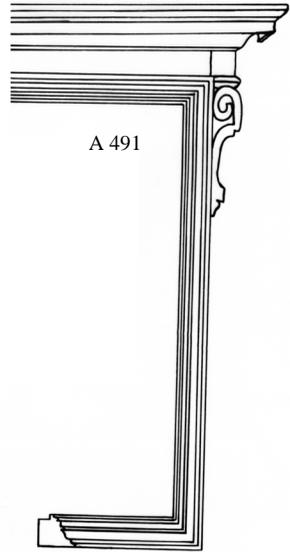




A 488

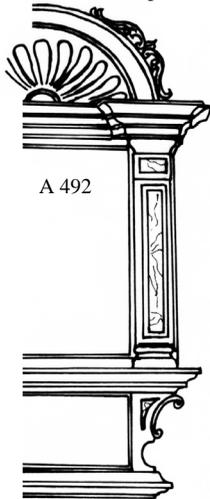


A 489

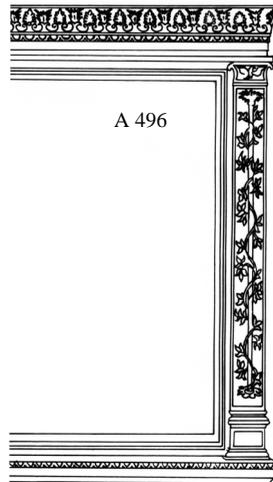


A 491

A (Europa) Ädikula- und Tabernakelrahmen aus Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und Spanien

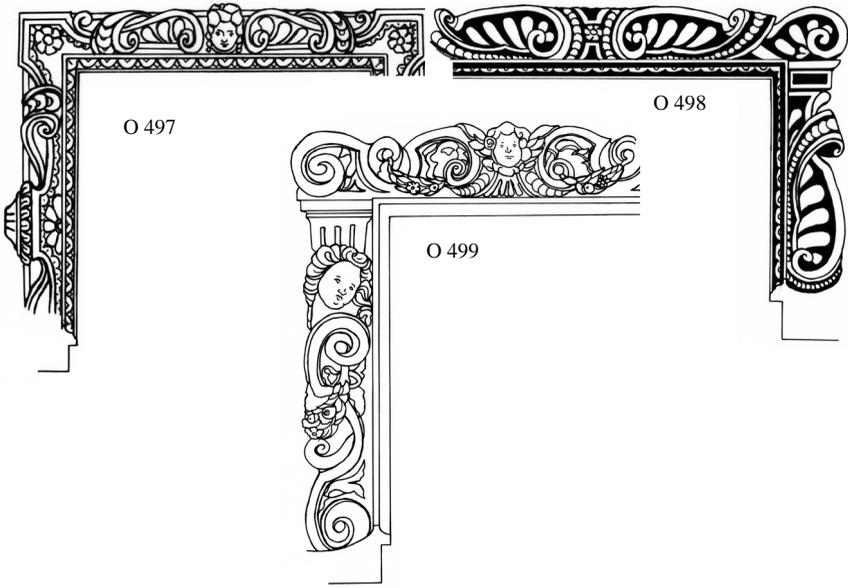


A 492

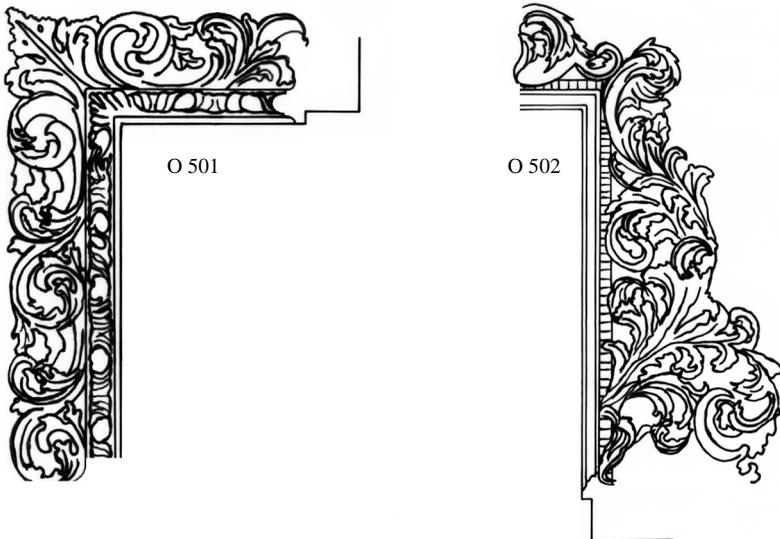


A 496

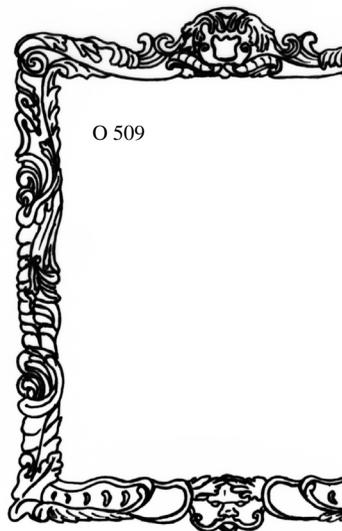
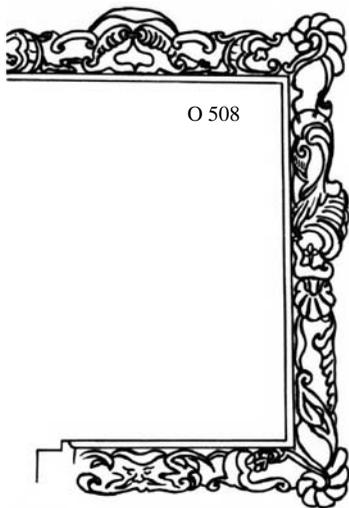
O (I) Der Sansovino-Rahmen aus Venedig und der Lombardei



O (I) Offene Blatt- und Laubwerkrahmen aus Bologna



O (GB) Der Auricular-Stil in Großbritannien: Der Sunderland-Rahmen



Quellenverzeichnis

I. Monographien:

Bonhams & Brooks: Katalog der Auktion in Knightsbridge, London am 28. Oktober 1999

Bonhams & Brooks: Katalog der Auktion in Knightsbridge, London am 20. Juni 2000

Bonhams & Brooks: Katalog der Rahmenauktion in Knightsbridge, London am 25. Oktober 2000

Brunke, Angelika: *Historische Bilderrahmen der Sammlung F.G. Conzen*, Stuttgart 1996

Cremer, Leo und Eikemeier, Peter: *Italienische Bilderrahmen des 14.-18. Jahrhunderts*, Sonderausstellung Alte Pinakothek München vom 06. Mai – 31. Oktober 1976, München 1976

Grimm, Claus: *Alte Bilderrahmen. Epochen-Typen-Material*, München 1986, 3. Auflage

Klinger, Johannes und Thomas Roland: *Die Kunst zu Vergolden*, München 1989

Kloppenburger, Birgit und Weber, Gregor J.M.: *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte*, Ausstellung im Semperbau vom 12. Dezember – 25. Februar 2000/2001, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2000

(1) Mitchell, Paul und Roberts, Lynn: *Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London, 1996

(2) Mitchell, Paul und Roberts, Lynn: *A History of European Picture Frames*, London, 1996

Newbery, Timothy J./ Bisacca, George und Kanter, Laurence B.: *Renaissance Frames:* Ausstellung des Metropolitan Museums of Art in New York vom 05. Juni – 02. September 1990, New York 1990

Penny, Nicholas: *Frames, Pocket Guides, Rahmenführer der National Gallery*, London 1997

Sabatelli, Franco/ Colle, Enrico und Zambrano, Patrizia: *La Cornice Italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, Mailand 1992

Salzburger Barockmuseum: *Bilderrahmen im Barock. Beispiele aus der Sammlung Pfefferle München*, Ausstellung vom 24. November 1999 bis 30. Januar 2000, Salzburg 1999

Siefert, Helge: *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, Studio-Ausstellung vom 10 April – 06. Juli 1997 der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1997

Simon, Jacob: *The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, Ausstellung vom 08. November – 09. Februar 1996/97 in der National Portrait Gallery in London, London 1996

Tate Gallery Wright of Derby: *Wright's Picture Frames. An Essay from the Tate Gallery Wright of Derby*, Ausstellungskatalog 1990

van Thiel, Pieter J.J. und de Bruyn Kops C.J.: *Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17th-Century Holland*, aus dem Niederländischen ins Englische von Andrew P. McCormick übertragene Ausgabe, Zwolle 1995

Trevisan, Mariagrazia: *Le Cornici. Riconoscere gli stili, distinguere i falsi, il restauro*, Guida all'Antiquariato, Mailand 1994

II. Aufsätze:

Giebe, Marlies: „Der heilige Sebastian“ von Nicolas Régnier, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken*, Heft 8, Berlin und Dresden 1999

III. Aufsätze in Zeitschriften:

Hamming, Annelette: *The Picture Frame: An Influential Art Form*, in: *Tableau Fine Arts Magazine*, Band 15 Nr.3, Nachdruck für Paul Mitchell Ltd., London 1992

Hückel, Angela: *Vergoldungstechniken und Ornamentapplikationen. Deutsche Gemälde Rahmen im 19. Jahrhundert*, in: *Restauro: Zeitschrift für Bild und Rahmen*, Februar 1990

Spindler, Sabine: *Palmetten, Rosetten und neogotische Drehstäbe. Karl Friedrich Schinkels Rahmenmodelle und der Schinkel-Rahmen*, in: *Der Kunsthandel: Zeitschrift für Bild und Rahmen*, Heidelberg, November 2000

Volk, Peter: *Hinterglasmalerei der Renaissance*, in: *Kunst & Antiquitäten: Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, Heft 2, München, Passau 1988

IV. Gespräche und Besichtigungen:

Engelhardt, Johannes: Vergolder und Restaurator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Alte und Neue Pinakothek, Barer Straße 29, München am 31. Oktober 2000 und am 14. März 2001

Hornsteiner, Matthias: Inhaber der Antik- und Rahmenhandlung Konrad Riggauer, Antiquitäten, Spiegel und Rahmen des 16.-19. Jh., Vergolderei und Restaurierung antiker Plastiken, Lilienstraße 11-13, München am 12. Dezember 2000

Keller, Claire: Restauratorin der Rahmenabteilung der National Gallery, Trafalgar Square, London am 19. März 2001

Reuther, Christel: Inhaberin einer Galerie für Alte Rahmen, Spiegel und Möbel, Seestraße 2-4, München am 31. Oktober 2000

Rüger, Gerhard: Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, Dresden am 22. Januar 2001

Stölzel, Christoph: Restaurator der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, Dresden am 22. Januar 2001

Abbildungsnachweis:

I. Eigene Zeichnungen nach Abbildungen in Monographien:

Bonhams & Brooks: Katalog der Auktion in Knightsbridge, London am 28. Oktober 1999
PR244,249
A495

Bonhams & Brooks: Katalog der Auktion in Knightsbridge, London am 20. Juni 2000
PR225

Bonhams & Brooks: Katalog der Rahmenauktion in Knightsbridge, London am 25. Oktober 2000
PL85,89,90
PR235,448

Brunke, Angelika: *Historische Bilderrahmen der Sammlung F.G. Conzen*, Stuttgart 1996
PL68,77
PR204,216,221,232,264,268,269,479

Cremer, Leo und Eikemeier, Peter: *Italienische Bilderrahmen des 14.-18. Jahrhunderts*, Sonderausstellung Alte Pinakothek München vom 06. Mai – 31. Oktober 1976, München 1976
A480,482,483

Grimm, Claus: *Alte Bilderrahmen. Epochen-Typen-Material*, München 1986, 3. Auflage
PL1-3,6,8,16,18,22,23,29,36,40-42,66,67,69-71,80-84,91,95,98,99,101-103,106-110,112,
114,127-129,131,132,134,135,138,139,141,142,147-151,154,158,159,167,168,170,175,185,
192,195,197-203
PR206,209,217,219,222,227,229,230,234,239,241,242,243,252,254-260,267,273,275,276,
278,286,287,296,297,300,301,322,357,366,369,371,373,376-380,385,387-390,393,396-398,400-
404,407,409,416,420,423,425,426,446,447,452,461,463,466,468,472,474,478
A492
O501,502

(1) Mitchell, Paul und Roberts, Lynn: *Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*, London, 1996
PL7,13,78,79,87,92,96,104,105,111,121,140,144,156,163,165,166,174,176-180,
PR207,220,224,226,228,238,240,248,250,251,253,262,265,314,324,347,356,358-
360,363,392,394,395,406,410,449,451,453,456,458,462,

(2) Mitchell, Paul und Roberts, Lynn: *A History of European Picture Frames*, London, 1996
PL4,5,64,88,93,94,97,100,115-120,136,137,162,169,171,173,186,187,189-191,194,196
PR208,210-214,218,231,236,237,246,247,261,263,266,270,277,279,282,299,304,328,348-
350,364,365,374,375,382,384,391,399,408,412-414,418,424,430,432,434,435,437,439,445,
454,457,459,460,464,465,467,469-471
A493

Newbery, Timothy J./ Bisacca, George und Kanter, Laurence B.: *Renaissance Frames:* Ausstellung des Metropolitan Museums of Art in New York vom 05. Juni – 02. September 1990, New York 1990
PL9,14,15,28,65,
A481,484,488-491

Penny, Nicholas: *Frames*, Pocket Guides, Rahmenführer der National Gallery, London 1997
PL38,130

Sabatelli, Franco/ Colle, Enrico und Zambrano, Patrizia: *La Cornice Italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, Mailand 1992

PL10-12,19-21,24-27,30-32,34,35,37,39,43-63,72-76,

PR271,272,274,280,281,284,285,288-295,298,302,303,305-313,315-321,323,325-327,329-346,351-355,361,362,367,368

A485-487

O498-500,503

Salzburger Barockmuseum: *Bilderrahmen im Barock. Beispiele aus der Sammlung Pfefferle München*, Ausstellung vom 24. November 1999 bis 30. Januar 2000, Salzburg 1999

PR370

Simon, Jacob: *The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, Ausstellung vom 08. November – 09. Februar 1996/97 in der National Portrait Gallery in London, London 1996

PL181-184,188,193,

PR411,415,417,419,421,422,427-429,431,436,444,450,455

O508-510

Tate Gallery Wright of Derby: *Wright's Picture Frames. An Essay from the Tate Gallery Wright of Derby*, Ausstellungskatalog 1990

PR433,438,440,441-443

van Thiel, Pieter J.J. und de Bruvn Kops C.J.: *Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17th-Century Holland*, aus dem Niederländischen ins Englische von Andrew P. McCormick übertragene Ausgabe, Zwolle 1995

A494

O504-507

Trevisan, Mariagrazia: *Le Cornici. Riconoscere gli stili, distinguere i falsi, il restauro*, Guida all'Antiquariato, Mailand 1994

O497

II. Eigene Zeichnungen nach Abbildungen in Zeitschriften:

Kunst & Antiquitäten: Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, Heft 3, Jubiläumsausgabe, München, Passau 1986, Zeichnung nach einer Abbildung in: **Maurice, Klaus:** *Wie Zeit lange verinnt. Sanduhrkonstruktionen für 24 Stunden*

PL172

Kunst & Antiquitäten: Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, Heft 2, München, Passau 1988: Zeichnung nach einer Abbildung in: **Volk, Peter:** *Hinterglasmalerei der Renaissance*

PL33

Der Kunsthandel: Zeitschrift für Bild und Rahmen, Heidelberg, November 2000, Zeichnung nach Abbildungen in: **Spindler, Sabine:** *Palmetten, Rosetten und neogotische Drehstäbe. Karl Friedrich Schinkels Rahmenmodelle und der Schinkel-Rahmen*

PR473,476,477 A 496

Restauro: Zeitschrift für Bild und Rahmen, Februar 1990, Zeichnung nach einer Abbildung in:
Hückel, Angela: *Vergoldungstechniken und Ornamentapplikationen. Deutsche Gemälderahmen im 19. Jahrhundert*
PR475

Tableau Fine Arts Magazine: Band 15 Nr.3, Nachdruck für Paul Mitchell Ltd., London 1992,
Abbildungen aus: **Hamming, Annette:** *The Picture Frame: An Influential Art Form*
PL113,122,126
PR215,245,283

III. Eigene Zeichnungen nach eigenen Fotos:

Alte Pinakothek zu München: Barer Straße 29, München
PL152,153,155,160,164
PR372,381

Antik- und Rahmenhandlung Konrad Riggauer: Antiquitäten, Spiegel und Rahmen des 16.-19.
Jh., Vergolderei und Restaurierung antiker Plastiken, Lilienstraße 11-13, München
PL161
PR205,223

Galerie Christel Reuther: Galerie für Alte Rahmen, Spiegel und Möbel, Seestraße 2-4, München
PL17,143,145,146

Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden
PR383,386

National Gallery: Trafalgar Square, London
PL86

National Portrait Gallery: St. Martin´s Place, London am 21. März 2001
PL157

Neue Pinakothek zu München: Barer Straße, München
PL123-125
PR233

Westfälisches Landesmuseums zu Münster: Domplatz 10, Münster
PL133
PR405