

Bilderlose Rahmen als Objekt und Bild von Peter Weibel

(2002)

5722-127

Gerold Millers re-framing der Rahmen-Problematik steht in einer langen modernistischen Tradition. Der Rahmen diente ursprünglich der Einfassung sakraler Bilder, er passte sich der Bildfläche genau an, um diese vom Hintergrund abzuheben. Der Rahmen bestand zumeist aus einfachen rechteckigen Holzeisten, oftmals mit Goldfarbe bemalt. Gotische Flügelaltäre hingegen wiesen meist aufwendige baldachinartige Schnitzwerke auf, Spitzbogenfelder mit faltenbegrenzten Ziergiebeln, welche die Bildfläche rahmen, wie z. B. in Simone Martinis *Verkündigung* (1333, Uffizien Florenz), sodass zwischen den Altartafeln und den rahmenden Architekturkulis- sen keine Trennung mehr auszumachen ist. Diese Beziehung zwischen der künstlerisch gestalteten Rückwand eines Altars und der umgebenden Architektur, also zwischen der Bildwand und dem Raum, ist genau der Ort der Referenz, an dem Miller seine Untersuchung zur Differenz zwischen Skulptur und Bild als Objekt jenseits der Krise der Repräsentation beginnt. (John Berger hat in seinem Artikel *Das Kunstwerk. Der Ort der Malerei*¹ darauf hingewiesen, dass bereits vor dem Bilderrahmen „das regelmäßige Format einer bemalten Fläche – sei sie nun rechteckig, rund oder oval“ – wie ein Rahmen wirke. „Das Bild hat Kanten, und da sie geometrisch sind, grenzen sie es ein.“ Der Rahmen bildet also die äußere, die Bildfläche umgrenzende Form, woraus sich die Notwendigkeit der Komposition ergibt. Die kompositorische Funktion des Rahmens bleibt erhalten, mit dem Unterschied, dass sie bisher auf das Innere abzielte, nämlich auf das Bild, aber nun sich verselbstständig und der Rahmen selbst zur Komposition wird. Dabei verwandelt sich allerdings der Rahmen vom Bildformat zur Wandskulptur. (Allerdings hat der Rahmen schon immer nicht nur das Bild begleitet und umrahmt, sondern ein selbstständiges Leben geführt, auch vor der Epoche der Moderne. Die Moderne hat nur die Selbstständigkeit des Rahmens radikalisiert und verabsolutiert. (Die Renaissance entwickelte neue Formen des Rahmens, die Rundform des Tondos und die Adikula als sakralen Schrein, um den räumlichen Illusionismus zu unterstreichen.² So erweiterte sich mit der stilistischen Entwicklung der Renaissancemalerei auch die Funktion des Rahmens. Er diente nicht nur als Bildträger, sondern wird zum wichtigsten Instrumentarium des Bildaufbaus aufgrund seiner gestalterischen Form und Proportion. In dem von der Renaissance entwickelten Bildthema der *Sacra Conversazione* wird oftmals die Madonna mit Kind und flankierenden Heiligen von einer illusionistischen Scheinarchitektur von Säulen, Pilastern und kassettierten Tonnengewölben umgeben, wobei den vor die Bildfläche gestellten Säulen der Rahmenarchitektur die Aufgabe zukommt, die illusionistische Bühnenbildwirkung als reale Zone fortzusetzen. Als überzeugendes Beispiel für die eine räumliche Imagination suggerierende Funktion des Rahmens kann Andrea Mantegnas Hochaltar in San Zeno (1457–59, Verona) gelten. (Parallel zu dieser ästhetischen Dimension des Rahmens, indem er durch Größe und Struktur die Innendekoration des Bildraumes aufnimmt, lässt sich auch seine Funktion für die inhaltliche

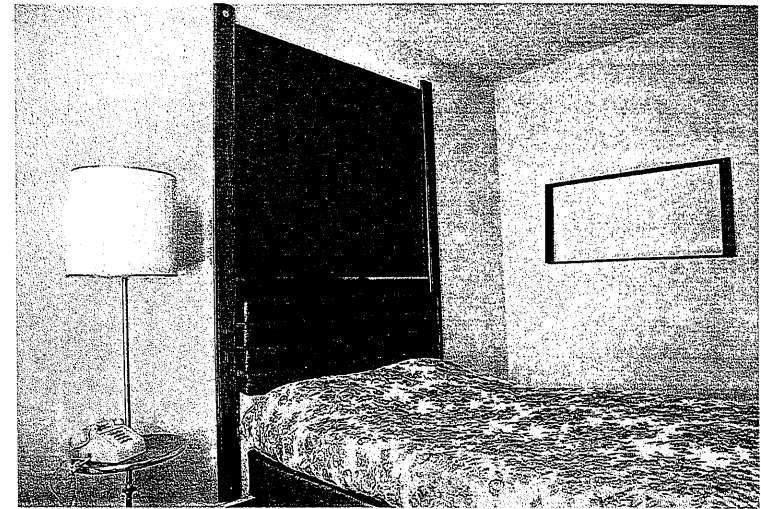
(122)

Ebene feststellen, da der Rahmen als narrative Montage, als genuine Symbolik, die „Rahmengeschichte“ in Form von Texten oder attributiven Bildern zum Bildthema erzählt, wie z. B. in dem Madonnenbild von Vincenzo Foppa *Maria mit dem Buch* (1464–68, Castello Sforzesco, Milano). (Mit der so genannten kopernikanischen Wende und dem Verlust des anthropozentrischen Weltbildes änderte sich auch das Verhältnis von Rahmen und Raum. Die klassischen Gesetze des Bildaufbaus werden außer Kraft gesetzt, auf eine kontinuierliche Entwicklung der Raumtiefe wird verzichtet, es dominieren Diagonalkompositionen, die sich in einer suggestiven Tiefenwirkung und einer außerordentlichen Bewegungsdynamik äußern, die den Rahmen zu sprengen droht. Diese Tendenz erfährt noch eine wesentliche Steigerung in der barocken Kunst, die gemäß der geänderten Weltanschauung die Grenzen zwischen Realität und Schein aufzuheben suchte. (Die ins Unendliche geöffnete Form, die alle Formgrenzen verunklärt, war das erstrebte Ziel, das eine adäquate Umsetzung in den illusionistischen Deckengemälden oder barocken Hochaltären fand. Durch die Größe der barocken Tafelbilder wurde der Rahmen zu einem bestimmenden Bindeglied zwischen Bildfläche und Innendekoration und zu höchster kunsthandwerklicher Meisterschaft geführt, um den Prachteinindruck des Raumes zu erhöhen. Durch die verschiedenen Materialien, von kostbaren Hölzern mit reichen Intarsien bis zu oftmals reicher Ornamentik unterstrich der Rahmen die Kostbarkeit des Gemäldes. Der Rahmen konnte sich erstmals verselbstständigen, sodass er in Konkurrenz zum Bild trat und selbst zum Kunstobjekt wurde. Man denke nur an die berühmten Chippendale-Rahmen um die Mitte des 18. Jahrhunderts. (Zur Mitte des 19. Jahrhunderts, im Zeitalter der fortschreitenden Industrialisierung und der Massenproduktion, verlor der Rahmen immer mehr an Bedeutung. Zwar erfüllte er für Maler wie Georges Seurat als integrierender Bestandteil für empirische Farbstudien eine wichtige bildgestalterische Funktion, wie er auch im Jugendstil ein häufig in die Bildkomposition einbezogenes Gestaltungsmittel darstellte. Der Historismus hingegen reduzierte den Rahmen auf seine ursprüngliche Trägerfunktion als autonomes dekoratives Element. Neben aufwendigen massengefertigten Gipsbordüren, die durch den homogenen Goldüberzug in massiver Schwere erscheinen, kamen in der Folge schmale Holz- und Metallleisten in Verwendung, die bald durch einfache Keilrahmen ersetzt wurden, bis man schließlich ganz auf den Rahmen verzichtete. (Das wohl früheste Beispiel eines Gemäldes, das sich ohne Rahmen präsentierte, bildet Pablo Picassos Porträt der *Gertrude Stein*, das der Künstler 1906 begonnen hatte, aber erst 1908 ohne Modell nur aus der Erinnerung vollendete. Mit diesem einschneidenden Schritt der Entgrenzung von Bildfläche und Umraum betonte Picasso die absolute Handlungsfreiheit und Eigenmächtigkeit des Künstlers und eröffnete der Malerei neue Dimensionen. (Die Rolle eines vorausdenkenden Anregers kann hierbei Maurice Denis zugesprochen werden, der in seiner berühmten These als Einleitung zu seiner *Definition des Neotraditionalismus* (1890) die Bildfläche auf ihre ursprüngliche Funktion als ein Stück Leinwand zurückführte. Ebenso richtungsweisend für die weitere Entwicklung in der Malerei war Henri Matisse, der den be-

(123)

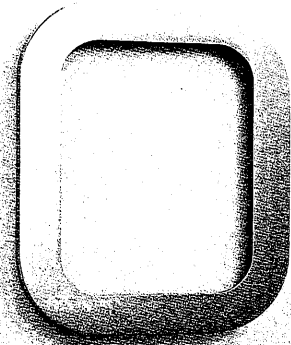
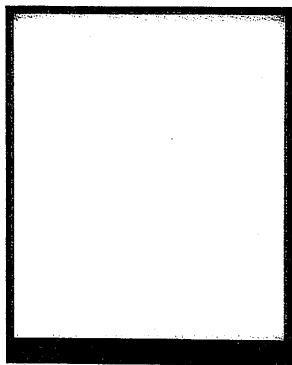
dingungslosen Verzicht der Perspektive zugunsten einer rein flächenhaften Bildordnung forderte. (In diese Tradition des Primats der Bildfläche reihte sich in radikaler Weise Lucio Fontana ein, der in der gezielten Geste der Aufschlitzung der Leinwand nicht nur die Leerform mit positivem Formenwert versah, als kompositorisches Spiel von Hohlraum und Umraum und deren wechselseitiger Durchdringung, sondern in letzter Konsequenz sowohl das beengende Ordnungsprinzip des Rahmens wie auch das der Bildfläche selbst in Frage stellte. Die Wand wird deutlich zum Bildelement. (Man könnte noch viele künstlerische Positionen anführen, die in ihren Bestrebungen nach Entsubstanzialisierung oder Verabsolutierung von Form, Farbe, Fläche und Leinwand grundlegende Schritte gesetzt haben, von Malewitsch, Rodtschenko, Delaunay, Mondrian, Arp bis hin zu Newman, Rothko oder Reinhardt und Richard Artschwager, Blinky Palermo, Robert Ruyman, Jo Baer, Robert Barry etc., die damit auch wesentliche Kapitel der Geschichte des Rahmens in unserem Jahrhundert geschrieben haben. (Die Entstehungsgeschichte des Rahmens sowie dessen Verlust ist eine lange und komplexe Geschichte. Obwohl in diesem Artikel der historische Rekurs zur Idee des Rahmens nur sehr beschränkt ausgeführt werden kann und dabei nicht der Anspruch erhoben wird, eine lineare Entwicklungsgeschichte darzustellen, sollen dennoch noch einige elementare Positionen angeführt werden: Als wichtige Wegbereiter, die ästhetische Lösungen zu dieser Thematik lieferten, fungieren spezifische Arbeiten Giulio Paolinis aus den 60er-Jahren. Jüngere Positionen, die in ihren Werken über Transformationen des Rahmens von dessen Eigenwert oder Abbildungswert referieren, sind u. a. Imi Knoebel, Georg Herold oder Christian Eckart. (Zu den wesentlichen Neuerungen der Moderne gehört erstens, den Rahmen nicht mehr auf das Bild, sondern auf den Raum zu beziehen, da der Rahmen selbst das autonome Bildwerk ist, zweitens den Rahmen als Bildwerk nicht kunstimmanent, sondern durch den Kontext, die Rahmenbedingungen zu definieren. Somit erfährt die Verweigerung der Abbildhaftigkeit eine neue Funktion. Es werden keine Landschaften oder Menschen abgebildet, da beim bildlosen Rahmen – im Gegensatz zum rahmenlosen Bild – dies auch gar nicht möglich wäre. Dafür jedoch bildet der Rahmen selbst das Bild oder die Skulptur. Die externe Referenz der gegenständlichen Malerei, die interne Referenz der expressiven Abstraktion, die Selbstreferenz des Materialbildes wurden ersetzt durch die spatiale Referenz. Das Geviert des Rahmens ist ein aus vier Elementen bestehendes Gebilde, ein Quadrupel. Dieses Quadrupel definiert sich selbst, aber auch den Raum, indem es ihn besetzt. Miller hat am konsequentesten diese Funktion des Rahmens vom Bild gelöst und ihn als skulpturales Element des Raumes definiert, Millers Rahmen sind Raumobjekte an der Wand oder am Boden. Der Rahmen umschließt nicht mehr eine Fläche, die Fläche eines Bildes, sondern – umschlossen vom Raum – punktiert er den Raum. In der präzisen reversiblen Funktion zwischen Bild und Objekt, zwischen Fläche und Raum, hat Miller das minimalistische Erbe zu Ende gedacht. Sein re-framing ist gleichsam ein re-framing der stacks (der an der Wand aufgestapelten Boxen) von Donald Judd, ähnlich wie John Armleder sich die Erbschaft

[1 2 4]



von Rodtschenko als Neo-Avantgarde angeeignet hat. Nicht von ungefähr hat Miller sowohl mit John Armleder als auch mit Pietro Sanguineti zusammen ausgestellt, denen gemeinsam ist, die Ergebnisse der Avantgarde der 60er-Jahre von hard:edge über shaped canvas zur minimal sculpture zu aktualisieren. (Erst wenn die Rahmengestaltung formale Probleme der Kunst aufnimmt, insbesondere das Problem Umfeld – Bildfeld, beginnt im historischen Sinne die Kunst. Durch die flächenhafte Bildordnung entstand das Primat der Bildfläche in der abstrakten Malerei in der ersten Jahrhunderthälfte. Dieses Primat ermöglichte auch seine Negation. Der Verlust der Bildfläche im bildlosen Rahmen ist nur die negative Dialektik des kolorierten Flächenprimats. Im Zuge der Vorbereitung dieses Verlustes war die Wand schon Teil des Bildes geworden. Das Bild (feld) war nicht mehr klar von der Wand, seinem Umfeld, unterscheidbar. Dadurch traten Rahmen und Raum in ein neues, nämlich nicht illusionistisches oder repräsentatives Verhältnis. Der Rahmen fasst kein Bild mehr ein, sondern den Raum. Bildfeld und Umfeld bilden Variable in einer neuen Gleichung. Die in der Kunstgeschichte schon mehrmals angestrebte Entgrenzung von Bildfläche und Umraum hat ihre Vollendung gefunden, auch wenn der Preis der Verlust der Bildfläche ist. Das ‚Bild‘ wurde durch die negativen Bilder, die nur aus fragmentarischen Rahmen bestehen, in der Tat eine ins Unendliche geöffnete Form. Die Grenze zwischen Bildfeld und Umfeld ist undeutlich und offen. (Diese Rahmenbilder sind rein spatial organisiert, auf den Um-

[1 2 5]



raum bezogen. Sie sind als Erben des Minimalismus vollkommen kontraillusionistisch und kontrarepräsentativ. Der Rahmen ist kein Dekor mehr für ein Bild, sondern ein autonomes Objekt, das den Raum akzentuiert und artikuliert. Er wird ein räumliches Element. Die Wandfläche ersetzt die Bildfläche. Der Bildraum wird zum realen Raum. Der Rahmen wechselt vom dekorativen Element zum autonomen Gebilde, von einem Instrument der Bildgestaltung und des Bildaufbaus zu einem Instrument des Wandaufbaus und der Raumgestaltung. Der Rahmen wird dabei von einer äußeren zu einer inneren Form. Er umgrenzt nicht mehr, sondern entgrenzt. Die eine Bildfläche umgrenzende Form, welche auch die innere Komposition definiert, wird autonom und selbst umgrenzt, bildet selbst eine äußere Komposition innerhalb der sie umgebenden Wandflächen. Die Rahmen, die normalerweise ein Bild rahmen, brauchen selbst wieder Rahmen. Der Rahmen ist das Displaysystem des Bildes, dennoch braucht auch der Rahmen ein Displaysystem. Durch die Emanzipation des Rahmens wird auch das Displaysystem des Rahmens selbst aufgewertet. Alle Stützelemente des Rahmens, also Hilfselemente des Rahmens selbst, werden als autonome Kunstobjekte ausgestellt. (In der einflussreichen Ausstellung des Jahre 1966, *Systemic Painting* am Guggenheim Museum, die minimalistische Malerei zeigte, in der die Aktion und Gestik der abstrakten Malerei durch das System ersetzt wurde, waren die Arbeiten von Jo Baer, die neben Agnes Martin, Larry Poons, Robert Mangold und Dorothea Rockburne gezeigt wurde, besonders auffallend. Um die Objekt-Natur der Gemälde zu betonen, waren diese mit massiven, dreidimensionalen

(1 2 6)

Rahmen ausgestattet, über welche die Leinwand gespannt worden war. Jo Baer malt nur die vertikalen Ecken oder sogar nur auf den Flanken des Bildes. In diesem Spiel mit Faktur und Farbe, physischer Präsenz und Illusion, Objekt und Malerei verschiebt sich die Wahrnehmung. Die Ambiguität zwischen Bild und Objekt in der reinen flachen Malerei wird offensichtlich. Die Malerei, bis zum Rande ausgereizt, ereignet sich nun wörtlich am Rand, auf der Ecke: mechanisch, statt gestisch, fabriziert, nicht expressiv. Die Reduktion auf die Ecken und Kanten betonte die Dialektik des gemalten Objekts. Die leere Wüste der weißen Oberfläche wird durch die Eckenmalerei begrenzt und gleichzeitig erweitert. Malerei als ein rein zufälliges Phänomen transformiert das Bild in seine eigene Mimesis: ein Objekt und sein Schatten, sichtbar und seltsam abwesend. „The painting is an object, but that object is not identical with what is actually confined within its bounds. I have always had the feeling, that an object is larger than its outline, that it has a field of force beyond itself.“³ Die Malerei von Jo Baer der 60er-Jahre wie die *Edge Paintings* (1966–68) von Sam Francis haben die Oberfläche des Tafelbildes freigesetzt, entleert und befreit und damit erstmals als Wandobjekte definiert. Robert Ryman konnte daran ansetzen, indem er die Wandfläche zum Teil des Gemäldes erklärte. Er zog eine immer dünnere Linie zwischen der Kante des Tafelbildes und der Wand, sodass die Gemälde ohne die Wand keinen Sinn ergeben würden. Die Wand selbst wurde zum Bild und damit wurde die Wand von ihrer Trägerfunktion, von ihrer Subordination als reines Trägermedium der Malerei befreit. Wir können also in der Entwicklung einer absoluten Kunst feststellen, dass die Malerei das Bild vollkommen verloren hat und dass an die Stelle des Bildes der emanzipierte Rahmen und die befreite Wand getreten sind. Der Rahmen als Objekt und die Wand als Bild sind die letzten Stationen in einer Kette von Befreiungsakten: nach der Befreiung und Verselbstständigung von Farbe, Form und Fläche haben sich auch Rahmen und Wand befreit. Millers Arbeiten stehen in dieser Tradition eines radikalen Modernismus, dessen Zentrum das Problem der Fläche war. Indem Miller die Fläche selbst preisgibt und auf die Wand als letzte Fläche verweist, erreicht er nicht nur die Grenzen der geometrischen Abstraktion und der minimalistischen Skulptur, sondern des Modernismus selbst. 1 John Berger: *Das Sichtbare & das Verborgene*, München/Wien 1990, S. 228. 2 Vgl. Christa Steinle, *Der Kontrakt des Künstlers mit der Neuen Galerie. Eine Rahmengeschichte*, in: Kat. Peter Weibel, *Malerei zwischen Anarchie und Forschung*, Graz 1992. 3 Jo Baer, Kat. Whitney Museum of American Art, N.Y. 1975.

(Seite 125 / page 125) Cass Hotel, Chicago, 1991

(Seite 126 links / page 126 left) Anlage 146, 1997, Stahl/Lack/steel/paint, 190 x 150 x 9 cm

(Seite 126 rechts / page 126 right) ready-mix c8, 1999, Aluminium poliert/polished aluminium, 50 x 42 x 3 cm

(Seite 128 / page 128) ready-mix c16, 1999, Aluminium/Lack/aluminium/paint, 50 x 42 x 3 cm

(Seite 131 / page 131) Galerie Albrecht, München, 1999

(1 2 7)