

Erasmus Weddigen

## Von der Traurigkeit der Bilder

Zur Rahmungsproblematik in Berner Museen.

1921 äusserte sich José Ortega y Gasset in einem kurzen Essay zur Rahmung von Gemälden<sup>1</sup> zur Funktion des Goldrahmens, der dank des Umstandes, Reflexe zu erzeugen, die in Abwesenheit von Farbe keine Dingform evoziere, also formlose Farbe sei: "wir schreiben einem metallischen und gläsernen Gegenstand seine Reflexe nicht zu, wie wir ihm seine Oberflächenfärbung zuschreiben." In Hinweisung auf den Bühnenrahmen, "Einfalltor eines imaginären Hinterlandes", sei letzterer "je schmuckloser, desto besser". Die Bauhaus-Philosophie trug dem weiterführend Rechnung, indem man sich nicht nur vom Goldrahmen verabschiedete, da er noch immer sozial- und kulturpolitische Ambitionen beinhaltete, sondern die Angelfunktion des Rahmens zwischen Bild und Wand meist zugunsten der Wand entschied, indem farbneutrales Weiss oder Schwarz, Rohholz, Kastenformen oder rektanguläre Leisten zur Anwendung gelangten.

Als der vom Atelier 5 entworfene Erweiterungsbau des Kunstmuseums Bern 1982 dem Berner Publikum die Tore öffnete, feierte man das Ereignis noch als Pionierbau der kulturellen Landschaft der Schweiz und freute sich insbesondere, dass dieser mit einem erstaunlich bescheidenen Budget bewerkstelligt werden konnte. Auch wenn sich bald einmal herausstellte, dass mangels Koordination und Erfahrung die technische Infrastruktur (Heizung, Klima, Beleuchtung usw.) zu kurz gekommen war und erhebliche Nachbesserungen und Erweiterungskredite folgerten, hatte die ästhetische Diskretion und Funktionalität des aus Lavastein, Metall und Glas komponierten Oeuvres die zwei letzten Jahrzehnte im Herzen der Berner mit Wohlwollen überlebt. Konservatoren und technisches Hausgesinde bewiesen eine bewundernswerte Übung im Umgang mit den beschränkten Raumverhältnissen und schufen für jedes ihrer Vorhaben neue und überraschende Perspektiven der Präsentation, auch wenn das angestammte Sammlungsgut unermüdlich durch die Stockwerke pilgern musste.

Das erste Ausstellerteam war zur Eröffnung des Baus mit Vorgaben der Architekten und Ausstatter konfrontiert, die heute dank der besagten Modifikationen nicht mehr oder nur in abgeschwächter Weise noch existieren. Die von Remy Zaugg konzipierte Farblichkeit (metallgrau) und Materialität der Wände (kunstharzbeschichtete plastifizierte Leinwandtapeten) und wandnaher Beleuchtungseinfall riefen nach unkonventioneller Hängung und Rahmung der Bilder, um sich den teilweise niedrigen Räumen und ihrer unfarblichen Erscheinung anzupassen. Der Schreibende war als Restaurator und Kunsthistoriker gefordert, namentlich Sicherung und Rahmung des Ausstellungsgutes mitzuplanen, das nach einem alten Diktum von H.R. Hahnloser die "geschmackloseste und chaotischste gerahmte Sammlung der Schweiz" sei. In der Tat stammten die Sammlungskomplexe aus disparatesten

---

<sup>1</sup> José Ortega Y Gasset in: "Triumph des Augenblicks- Glanz der Dauer im Kapitel Meditation über den Rahmen (Meditaci'on del marco)dtv 125, München, Mai 1963, S.59-65.

Geschmacksrichtungen mit zumeist lieblos und antiquiert überkommenen Goldruinen, Schnitzmonstern oder Billigprofilen, Klee hatte man in neue geschmacklerisch farbgefasste Holzrahmen gepackt, die den Grundtönen des jeweiligen Gemäldes angepasst waren, Hodler und Anker glänzten in pompöser Ambition oder bröckelten in tristem Verfall ihrer Gipsornamente. Es galt also ein uniformierendes Präsentationssystem zu erdenken, das die Geschmacks-Chaotik bremste, aber alle originalen Künstlerrahmen strikte beibehielt und die glücklicherweise archivierten Klee-Leisten restituierte und vor allem die voluminösen schattenwerfenden Pompier-Schreine eliminierte.

Am Experimente der frühen italienischen Tafeln erarbeitete man ein System, das Hängung, Sicherung und Rahmung wandanliegend, also schattenverhindernd und den gesamten Bildgrund zeigend, zugleich aber auch farblich und materialgerecht mit Wand und Boden harmonierte.

Die Idee gab die damals neue (wohl vom venezianischen Künstler-Architekten Scarpa erfundenen) Rahmung der Primitiven der Sammlung Campana in Avignon. Wir entwickelten mit dem Burgdorfer Eisenkünstler Paul Wiedmer eine Montage mittels geschweissten eisernen L-Bändern die das Gemälde eng umschloss, ohne jede Abdeckung der Farbflächen, mit unsichtbarer Verschraubung gegen die Wand und einer zugleich sichernden Halterung mittels konisch gespitzter Imbus-Schraubchen, die nur ein Fachmann mit dem entsprechenden Schlüssel lösen konnte.

Die folgende versuchsweise Entfernung der nicht authentischen und Bildteile ungebührlich abdeckenden Rahmenleisten vom übrigen Gemäldegut war eine wahre Revelation: Impressionisten, Fauves, Kubisten, ja Anker und das schweizerische 19. Jh. und Jüngstes erblühten in einer Frische, als stünden sie noch unter der Hand des Malers auf der Staffelei. Die dünnen Metallbänder hatten keine farbliche noch materiale Eigenwirkung, als lediglich die, zwischen dem Grau der Wand zu vermitteln; naturgeschwärztes krudes Metall diente als puristische Halterung und bauhausnahe Materialität in einer Hülle von Glas Stein und Metall. Für delikate Gemälde wie solche von Picasso oder Braque erhielten die von Paul Wiedmer entworfenen und für jedes Bild einzeln ausgeführten und genau angepassten Profile zusätzlich eine verglasbare Variante.

So mancher Berner, der seine Lieblinge allen rahmenden Schmuckes beraubt – namentlich Anker – widersah, war entsetzt. Vielen war die Einheit von Raumbild und Bild im Raume, die neue Interaktion der Stile, der Gewinn an Hängungskapazität, die neue haptische Präsenz der Bilder, ihr Farbgewinn, ihre nun konfrontierbare Klassenlosigkeit egal oder zuwider. Es nützte wenig wenn man versicherte, jeder angestammte Rahmen sei ja archiviert und für den auswärtigen Ausstellungsbetrieb bzw. Ausleihen abrufbar, das Experiment sei reversibel und man könne nun endlich die originalen Rahmenschöpfungen der Künstler wie Kandinsky, Klee, Kirchner, oder der jüngeren Moderne genießen und unterscheiden. So mancher Kenner war zwar anfänglich irritiert, musste sich aber den Zugewinn an Zugang zur Bildmaterie eingestehen. Andere waren begeistert.

Als die dem Klima schädlichen Tapeten von den Wänden verschwanden, neue Farbmaterie und Strukturen an die neueren Ausstellungskonzepten dienenden, nun farblich variierenden Flächen gelangten, rückte man auch vom Unitätsprinzip der Präsentation ab, und dank der häufigen Umhängung der Werke und ihrer zunehmenden Ausleihe schwand auch die Lust am Rahmungssusus der Metallband-Halterung. Man ersetzte diese anfänglich an Einzelwerken kompromissbereit mit geschwärzten Holzleisten, die dem System kaum merklich zuwiderliefen, da auch sie keine Schatten warfen und die Bildfläche zur Gänze zeigten, aber man rahmte Anker

wieder ins gleissende publikumliebe Gold und schützte etwa Klees fragile Leisten in zusätzlichen schwarzen Kästen, die um so massiver wurden als man sie unter Glas zu bewahren suchte. Auch sind die Holzleisten von ihrer Materie her bedingt breiter und tiefer. Ihre schwarze organisch-wärmere Massigkeit wirkt nicht wie die Unfarbe des Metalls der Wand zugehörig und somit abstraktiv-architektonisch, sondern bildzugehörig, bildfortsetzend und somit eigenfarbig. Das Ende ist nun ein Sammelurium von Gemälden einerseits in ältlichem Festtagsprunk und andererseits in Trauerflor, ein Postkartentreff für Biederkeit oder Beileidsbezeugungen. Natürlich sind die Werke wieder zu akzentuierten Einzelstücken geworden, die sich abgrenzen und beliebig auf farbige Gründe hängen lassen, aber die anfängliche Architekturgebundenheit die raumübergreifende Kommunikation mit Böden, Fenstern und Licht ist verloren, die Architektur ist verwaist, zum Container reduziert, das hauseigene Kunstwesen darin zwar wieder autonom und wandelbar, aber es blickt aus traurig geränderten Augen auf die benachbarten, zu Ausstellungen angereisten, traditionell gewandeten Leihgaben.

Das Dilemma ist kaum zu lösen, will man nicht zur anfänglichen Apparenz und Unität der zweifelsohne originellen Spar-Architektur zurückkehren und der Sammlung mehr Immobilität zugestehen; das aber erforderte mehr Platz – das Kleemuseum versprach als Ventil zu dienen – und ein erneutes Bedenken vom Sinn und Unsinn musealer Rahmung, eine Disziplin die oft vernachlässigt wird, weil das Blendwerk *am* Werke, sein Rahmen, gut heideggerisch vom Blendwerk des Werkes *als* Werk gewöhnlich überblendet wird. Der weltweite Um- und Neurahmungs-Frevel an der Authentizität der Werke Klees ist hierfür ein mahnendes Omen.

Nachspiel Kleemuseum Bern 2005:

Mit der Eröffnung des Klee-Universums am Stadtrande Berns ist die gewaltig angewachsene Sammlung ihrem Rahmungsdilemma nicht entkommen. Besonders das neue Gut zeigt deutlich die Traumata vergangener Eingriffe ins originale Erscheinungsbild der Werke. Vom so gut wie unangetasteten Objekt bis hin zum gefälschten, geschmäckerlich abgetönten Kasten-im-Kasten sind alle Schattierungen von Ergänzung, Nachbau, Anpassung, proportionale Vergewaltigung und farblicher Interpretation vertreten, was den Laien wohl nicht kehrt, den kennerischen Liebhaber indessen empfindlich stört, weil jedes apokryphe Zutun die persönliche Aussage und Absicht des Künstlers verbiegt. Wenn man schon am einzelnen Objekt dem Geist des Schöpfers nicht gerecht werden kann oder will, so schwebt die Frage im einsteinisch gewellten Piano-Raume, ob das gesamte so intime und fragile Oeuvre Klees eine ihm adäquate Heimstätte gefunden habe!

Der Autor war von 1970-1986 Chefre Restaurator des Museums, ist heute Sammlungsberater und Mitbetreiber des Restaurierungsateliers Saveart in Bern.