



24/25

BAROCKBERICHTE

Abb. 1: Frankreich, Ludwig XIV., um 1700. Reste von Blattvergoldung, Gravur im Kreidegrund, Schnitzwerk in Eiche, Hauptprofil Rundstab, Eckverbindung durch Gratleisten, Rahmenschenkel aus einem Stück Eichenholz geschnitzt. Lichtmaß 54 × 45,2 cm, Außenmaß 75 × 66,5 cm. M. 1307.



Christian Burchard

## Historische Bilderrahmen, Sprache der Ornamente

Zur Ausstellung „Bilderrahmen im Barock – Beispiele aus der Sammlung Pfefferle“  
im Salzburger Barockmuseum

Als Stuck 1893 sein erotisches Meisterwerk „Die Sünde“ schuf, ließ er es nach seinen Angaben von der Kunsttischlerei Gebr. Oberndorfer mit einem prächtigen Ädikularahmen versehen: Das Gemälde von Eva und der Schlange wird eingefasst durch eine dorische Portalarchitektur mit schwerem Gebälk und Basis mit dem eingravierten Bildtitel „Die Sünde“. Der Rahmen nimmt mehr Fläche als das Bild ein und ist in einem metallischen Goldglanz gehalten, in den sich warme Rottöne des durchscheinenden Untergrundes von roten Poliment mischen. Der Rahmen reflektiert Licht in die verschatteten Partien des Gemäldes und gibt zugleich dem dargestellten Frauenkörper eine warme Leuchtkraft – ein theatralischer Effekt, den Stuck ganz bewußt in seinen Rahmenkonzeptionen anwandte. Das Bild verursachte einen Skandal und bewegte Thomas Mann zu der Novelle „Gladius Dei“. Der Skandal wurde nicht zuletzt durch ebendiesen Rahmen verursacht, denn der Ädikularahmen wurde seit seiner Entwicklung in der florentinischen Renaissance vom Publikum mit Andachtsbildern in Beziehung gebracht, insbesondere mit Darstellungen von Maria mit Kind. Stuck behält die sakrale Bedeutung des Rahmens bei und „heiligt“ damit seine verführerische „Sünde“. Das Bild hat für Stuck eine mystisch-kultische Bedeutung, und er be-

nützte es später für den Künstleraltar in seinem Atelier. Das architektonische Konzept des Ädikularahmens wiederholt Stuck in Form eines dorischen Portikus wenige Jahre später in seiner Künstlervilla in München. Das Beispiel von Stucks Rahmen steht hier am Anfang, um auf Schwierigkeiten mit der Betrachtung von historischen Bilderrahmen aufmerksam zu machen und mit einem Standpunkt der Moderne den Blick für den historischen Rahmen zu schärfen. Stuck spielt mit der ikonologischen und historischen Bedeutung des Rahmens und funktionalisiert die ästhetische Wirkung für sein Bildwerk. Die traditionellen Bilderrahmen verursachten keinen Skandal, aber sie sind nicht nur Ornament, sondern auch im modernen Sinne „historischer Kommentar“. „Historisch“ insofern, weil die Sprache des Ornaments älter ist als die der Motivmalerei, wie schon Ortega y Gasset in seinen Meditationen über Rahmen ausführte.<sup>1</sup> Lange vor der Entwicklung des Schutzrahmens für das mobile Bild im 15. Jh. wurden Bildmotive in Fresken und Mosaiken emblematisch in ein dekoratives Rahmenwerk eingebettet, um ihre Bedeutung hervorzuheben oder auch symbolische Bezüge herzustellen. Aber der Grund für das Überleben des Rahmens über Epochen und Kulturen hinweg liegt auch auf ei-

ner wahrnehmungspsychologischen Ebene. „Ohne ein bereits bestehendes Rahmenwerk . . . können wir die Welt nicht auffassen“<sup>2</sup>, sagt Ernst Gombrich und beschreibt, wie der Rahmen den elementaren Ordnungssinn der visuellen Wahrnehmung befriedigt, ja, daß sogar ohne eine Form der „Rahmung“ eine bewußte Wahrnehmung nicht möglich ist. In Ahnlehnung an Adorno ließe sich formulieren, daß die Kunst erst durch den Rahmen „konsumierbar“ wird.<sup>3</sup> Hinter dem Rahmen steht nicht ein Künstler aus Fleisch und Blut, dessen Werk und geschichtliche Epoche sich rekonstruieren und konkretisieren läßt, sondern man hat es zunächst mit einem anonymen kunsthandwerklichen Produkt zu tun. Nicht die semantische Bedeutung, sondern die formale Wirkung des Rahmens steht im Vordergrund, und der Zeitstil bestimmt das Konzept für den Rahmen. Es gilt die Sprache der Rahmen dieser Anonymität zu entreißen, was sich schon deshalb als schwierig gestaltet, weil oft das originale Bild zum Rahmen fehlt.

Zwei wichtige Elemente des Rahmens gehen verloren, die nur durch das originale Bild zu verstehen sind. Es sind die Feinabstimmung der Farbigkeit der Oberfläche und die Größenverhältnisse des Rahmens. Vergoldete Rahmen ließen sich durch verschiedenfarbigen Polimentgrund, durch Polieren mit dem



Achat oder Mattieren dem Bild anpassen. Ebenso wurde die Rahmenbreite und die Größe der Ornamente und Profile auf das Bild abgestimmt. Die Sprache der Rahmen ist also nicht nur eine Sprache der Ornamente, sondern auch eine Sprache der Polychromie und Proportionen, einer differenzierten Balance von metallischen und tonigen Farben, von plastischen und flächigen Ornamenten und Profilen. Vielleicht ist dies ein Grund für die Variationsbreite der Rahmen, so daß sich trotz der Einheit der Stile und Konformität der Musterbücher nur relativ selten exakt gleiche Rahmen (mit Ausnahme von Serien und Galerierahmen) finden lassen.<sup>4</sup>

Paul Mitchell und Lynn Roberts führen in ihrer Untersuchung von original gerahmten Portraitbildern einen weiteren Gesichtspunkt an, der sich nur aus der Zusammenschau von Bild und Rahmen erschließt: Rahmen, bei denen die Ecken und Schenkelmitten durch Ornamente hervorgehoben werden, ergeben ein Koordinatensystem, das Rückschlüsse auf den Bildaufbau ermöglicht bzw. das Bild in die umgebende Raumarchitektur am Ort der Original-Hängung einfügt.<sup>5</sup>

Dieses Defizit bedeutet aber nicht den Verlust der *conditio sine qua non*, denn der Rahmen besitzt als Produkt des Kunsthandwerks eine gewisse Selbständigkeit und läßt sich mit verschiedenen Bildern kombinieren, wie z. B. die historischen Rahmungen der „modernen“ Bilder in der Zeit des Impressionismus belegen.

Die Ausstellung *Bilderrahmen im Barock – Beispiele aus der Sammlung Pfefflerle* zeigt 26 Rahmen des 17. und 18. Jahrhunderts aus Frankreich, Italien, Spanien, Süddeutschland und den Niederlanden.

Die technische Erfassung der Rahmen erfolgte mit besonderer Berücksichtigung der Oberflächentechniken und Konstruktion. Im einzelnen umfaßt die Systematik folgende Angaben: Titel / Datierung / Technik der Oberfläche / Hauptprofil / Material / Eckverbindung / Größenangaben.

Den ausgewählten Rahmen für die Ausstellung zeigen Spuren des Alters und des Gebrauches. Die Schnitzarbeiten und die plastische Gestaltung ist intakt erhalten geblieben, aber die Fassung ist zum Teil bis auf den Holzgrund abgerieben. Dies ermöglicht dem Betrachter, den Aufbau und die Entstehung des Musters direkt am Rahmen abzulesen.

Die Klassifizierung von Rahmen nach kunsthistorischen Gesichtspunkten ist kontrovers. Claus Grimm beschreibt aufschlußreich die Entwicklungsgeschichte der Rahmen nach Region und Kunstlandschaft.<sup>6</sup> J. J. van Thiel bevorzugt eine chronologische Ordnung, weil topographische Begriffe und stilistische Angaben – z. B. „Canaletto-Rahmen“ oder Venetianischer Rahmen – sich als Begriff aus der Umgangssprache der Händler herleiten und wissenschaftliche Ungenauigkeiten beherbergen.<sup>7</sup> Angelika Brunke beschreibt eine überzeugende epochenübergreifende Systematik nach drei verschiedenen strukturellen Merkmalen: Architektonische Rahmen (die

antike Bauglieder rezipieren), Leistenrahmen (das gehobelte oder gefräste Grundprofil dominiert) und Ornamentrahmen, z. B. Blattrahmen, in welchen das geschnittene Ornament das tektonische Gerüst des Rahmens verdeckt und negiert.<sup>8</sup> Paul Mitchell und Lynn Roberts untersuchen Rahmen gegliedert nach Stilepochen.<sup>9</sup>

Für die hier ausgewählten Barockrahmen ist eine Einteilung nach Ländern bzw. Kunstlandschaften vorgenommen worden mit den tradierten Bezeichnungen im Titel. Obwohl historisch teilweise ungenau, so entspricht diese Einteilung nicht nur einer Händler-, sondern auch einer Kunsthandwerkertradition. Diese Kunsthandwerkertradition zu veranschaulichen und ihren kulturellen Beitrag zu würdigen, ist ein besonderes Anliegen der Ausstellung. Im Mittelpunkt stehen daher die Beschreibungen der Rahmen und kunsthandwerklichen Techniken, welche in Zusammenarbeit mit dem Münchner Bildschnitzer Ernst Streck erarbeitet wurden.

#### *Frankreich – Ludwig XIV. und Ludwig XV.*

Die Kunst der Rahmenherstellung erreichte ihren Höhepunkt in Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert durch ihre Vorrangstellung in der Ausstattungs- und Einrichtungskultur.<sup>10</sup> Durch die zentralisierte höfische Kultur entstanden künstlerische Normen, die über Jahrhunderte auch in anderen europäischen Staaten als Leitbilder inrezipiert wurden. Spiegelgeometrisch angeordnete Dekorationsmuster (Abb. 1) entwickeln sich in eine

Abb. 2 (links außen): Frankreich, Ludwig-XIV.-Rahmen, Ende 17. Jh. Reste von Blattvergoldung, Schnitzwerk in Eiche, Hauptprofil Rundstab, Eckverbindung durch Gratleisten, Rahmenschenkel aus einem Stück Eichenholz geschnitzt. Lichtmaß 48,6 × 36 cm, Außenmaß 66 × 54 cm. M. 1144.

Abb. 3 (rechts unten): Frankreich, nach französischem Vorbild, Ende 17. Jh. Reste von Blattvergoldung, Schnitzwerk in Eiche auf Rundstabs, Eckverbindung durch Gratleisten. Lichtmaß 26,7 × 23 cm, Außenmaß 40,2 × 37 cm. M. 1215.

Abb. 4 (links innen): Frankreich, Ludwig-XIV.-Rahmen, Ende 17. Jh. Blattvergoldung auf Orange-Poliment, Schnitzwerk in Eiche, Hauptprofil Rundstab, Eckverbindung durch Gratleisten. Lichtmaß 38,6 × 30,5 cm, Außenmaß 51,8 × 44 cm. M. 1701.

Abb. 5 (rechts oben): Frankreich, Regence, erste Hälfte 18. Jh. Reste von Blattvergoldung, Schnitzwerk in Eiche, Hauptprofil Karnies, Eckverbindung durch Gratleisten, Rahmenschenkel aus einem Stück Eichenholz geschnitzt. Lichtmaß 14,7 × 11 cm, Außenmaß 30 × 26 cm. M. 1463.

rhythmisch bewegte Bandelwerk-Ornamentik mit Eckkartuschen (Abb. 5). Geradlinig begrenzte Ornamentfelder ohne Betonung der Ecken gehen zurück auf das Rahmenkonzept zur Zeit von Ludwig XIII. (Abb. 2). Das Rahmenmuster aus der Zeit Ludwig XV. (Abb. 6) mit durchbrochenen Schnitzornament ist bis auf den Holzgrund abgelaugt und macht deutlich, wie das aufwendige Schnitzwerk der Schenkel aus einem Stück Eiche gearbeitet ist. Interessant ist bei allen Rahmen die Trennung des Licht- und Außenprofils durch ein neutrales Sandfries oder glatten Stab bzw. Hohlkehle. Dadurch ergibt sich eine klare Trennung zwischen einer „intimen“ Binnenzone, in welcher der Dekor mit dem Bild korrespondiert, und einer peripheren Ornamentik, welche zur Raumarchitektur überleitet.

(Abb. 1) Ecken und Schenkelmitten betont durch stilisierte Lotusblüten und Bouquets mit Blattbekrönung. Ein exakt spiegelbildlich angeordnetes Bandelwerk mit aufgelegten Blättern zieht sich kontinuierlich durch den Außenstab. Der flache Karniesstab im Licht verziert mit Blattwerk. Eine Rautengravur akzentuiert Schenkelmitten und Ecken durch Glanzeffekte. Das Bandelwerk der Intervalle ist mit einer neutralen textilen Struktur hinterlegt. Außen- und Innenprofil sind getrennt durch ein Sandfries.

(Abb. 2) Durchlaufendes Ornament ohne Eckbetonung. Naturalistische Bouquets und Blattstände, die aus einer Volute entstehen. Im Licht Blattranken mit barocker Kröp-

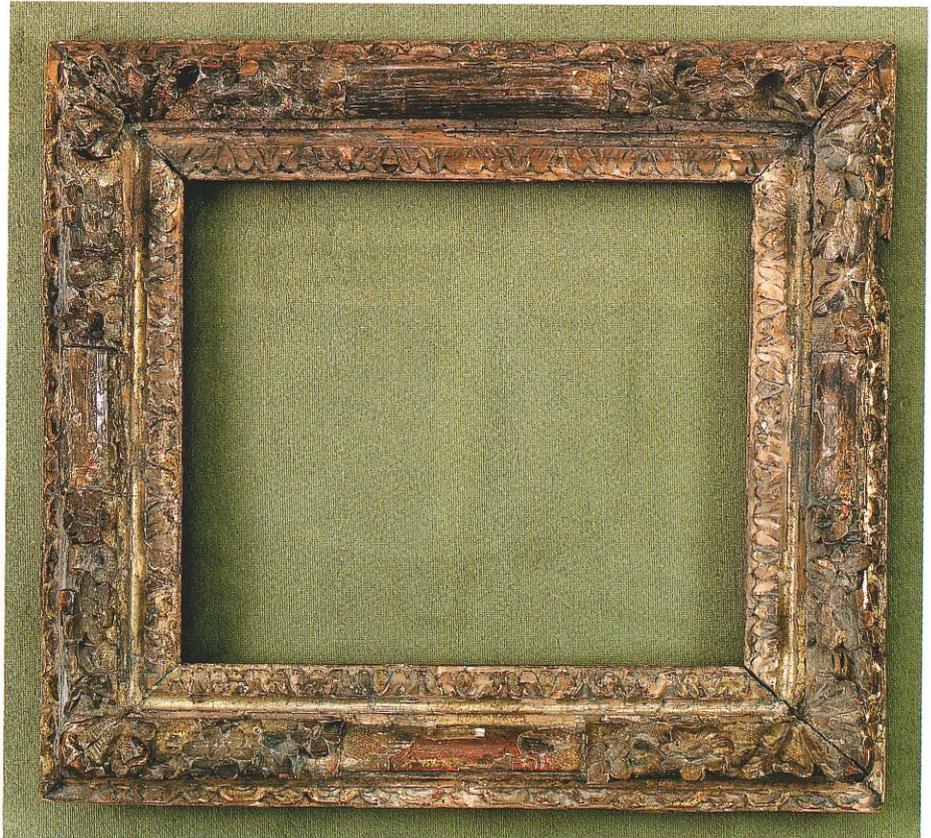




Abb. 8 (unten): Italien, Canaletto-Rahmen, Venedig, spätes 17. oder 1. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung auf rotem Poliment, Punzierung in Kreidegrund, Schnitzwerk in Nadelholz, Hauptprofil Karnies, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 67,6 × 52,5 cm, Außenmaß 83,5 × 68,5 cm. M. 1006.

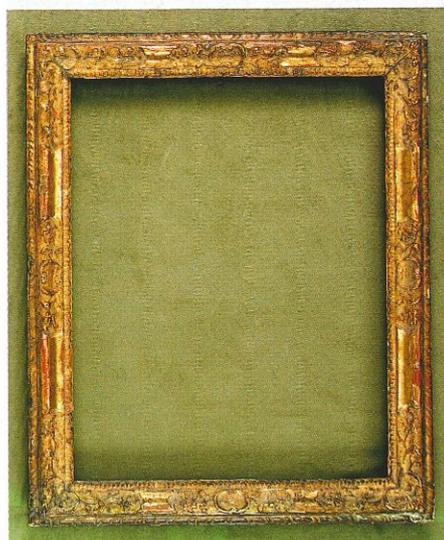


Abb. 9 (unten): Italien, Canaletto-Rahmen, Venedig, spätes 17. Jh. oder 1. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung auf Orange-Poliment, Punzierung in Kreidegrund, Schnitzwerk in Weichholz, Hauptprofil Karnies, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 41,6 × 31,3 cm, Außenmaß 50,6 × 40,2 cm. M. 1533.



fung, streng spiegelbildlich angeordnet (auf Renaissancerahmen nur als Volute ausgebildet). Glatte, ornamentlose Hohlkehle als Trennung von Licht- und Außenstab. Zierschnitt mit textilähnlicher Schraffur im Kreidegrund als Hintergrund für die Ornamente. (Abb. 3) Plastische Eckpalmetten mit naturalistischen Blüten wechseln mit glatten Spiegeln und geben dem Rahmen Rhythmus und Leichtigkeit. In den Karniestab im Licht ist ein klassisches Blattornament geschnitten (unverändert übernommen von Renaissancerahmen). Im Außenstab wechseln breite und schmale Blattformen. Außenprofil und Lichtprofil getrennt durch glatten Stab. Der Rahmen ist ein Beispiel für die Produktion aus vorfabrizierten Teilen im 17. Jh. Die Eckornamente wurden auf Vorrat hergestellt und durch verschieden lange Spiegel der Bildgröße angepaßt. Schnitzwerk und Spiegel sind, um Kosten zu sparen, in Eiche geschnitten und auf Weichholz aufgedoppelt. Die Paßfuge zwischen Eckornament und Spiegelfläche ist deutlich zu sehen.

(Abb. 4) Eckpalmette mit Springer (freistehender Teil) umrahmt von naturalistischen Blütenornamenten, Spiegel mit filigranem Blüten- und Laubdekor. Das Karniesprofil im Licht mit Blattranken verziert und hinterlegt mit Zierschnitt in den Kreidegrund. Breites Sandfries trennt Innen- und Außenprofil. Dadurch wird das Lichtprofil enger an das Bild gebunden und gibt dem Spiel der Ornamente im Außenprofil die Möglichkeit der freien Entfaltung.

(Abb. 5) Eckpalmetten und Schenkelmitten durch herausragende Blattbekrönung betont. Ornamente aus ebenmäßiger Abfolge von stilisierten Blattornamenten, Übergang zu Bandelwerk. Die Ornamentfolge, spiegelbildlich und von exakter, geradezu mechanischer Symmetrie, stellt hohe Anforderungen an das Können des Schnitzers. Rautengravur als Hintergrund der geschnitzten Ornamente ist der sichtbare Übergang von Barock zu Rokoko. Blattstab auf Ziergravur im Licht. Deutliche Trennung der Ornamentzonen durch glatte Stäbe und Stege.

(Abb. 6) Blattkartuschen in den Ecken und Schenkelmitten plastisch herausgearbeitet und durch freistehendes, geschweiftes Stengelband verbunden. Blattkartusche der Schenkelmittle mit Durchblick, Motiv direkt aus der Architektur übernommen. Stilisiertes Laubwerk im Lichtprofil, Ochsenauge-Ornament im abgesetzten Außenstab.

Die Zierform der Kartusche (gefaßtes schildartiges Feld) ist ein „Rahmen-im-Rahmen-Motiv“. Die Kartusche von Französisch cartouche, gilt als einziges Ornament der Neuzeit, für das es kein antikes Vorbild gibt. Die Kartusche war ein beliebtes Ornament in der Architektur und im Kunsthandwerk von der Zeit der Renaissance bis zum Rokoko.

Der Rahmen ist von einer beschwingten Eleganz. Es wirken die zu plastisch gewordenen Glieder der Ornamente. Die Form des Karniesprofils ist aufgelöst durch eine Vielzahl

Abb. 6 (links): Frankreich, Ludwig-XV.-Rahmen, Mitte 18. Jh. Ohne Fassung erhalten, Schnitzwerk in Eiche, Hauptprofil Karnies, Eckverbindung durch Gratleisten, Schenkel aus einem Stück Eichenholz geschnitzt. Lichtmaß 24,6 × 19,2 cm, Außenmaß 45 × 40,4 cm. M. 1793.

Abb. 7 (rechts): Frankreich, Ludwig XIV., Anfang 18. Jh. Blattvergoldung, Gravur in Kreidegrund, Schnitzwerk in Eiche, Hauptprofil Karnies, Eckverbindung durch Gratleisten, Rahmenschenkel aus einem Stück Eichenholz geschnitzt. Lichtmaß 96,5 × 78 cm, Außenmaß 127 × 108,5 cm. M. 1162.



Abb. 10 (unten): Italien, Canaletto-Rahmen, Venedig, spätes 17. oder 1. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung auf Rot-Poliment, Schnitzwerk in Weichholz, Punzierung in Kreidegrund, Hauptprofil Karnies, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 119,2 × 84,5 cm, Außenmaß 140 × 105 cm. M. 371.



von Durchbrüchen. Die Kraft der Ausgangsform, Eichenholz zu einem breiten Karnies gehobelt, läßt sich nur noch anhand der kurzen Spiegelemente erahnen.

(Abb. 7) Ecken und Schenkelmitten – betont durch Rocaille und Muschelwerk – sind durch geschweiften Bündelstab mit Gebinde verbunden. Eck- und mittige Ornamente korrespondieren durch spiegelbildliche Ausrichtung. Hohlkehle im Außenstab verziert mit gravierter Rautenform und Sternenmuster. Höfischer Prachtrahmen.

#### Italien – Canalettorahmen

Der Canalettorahmen, benannt nach dem venetianischen Künstler Giovanni Antonio Canale (1697–1768), war im 17. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet und wurde in Deutschland, Frankreich und Italien variiert.<sup>12</sup> Kennzeichnend ist die feine Flächigkeit der Profile unterbrochen durch glatte Spiegel auf den Schenkelmitten. Die Blütenornamente überragen nicht die Spiegelflächen.

(Abb. 8) Rahmenecken und Schenkelmitten betont durch Palmetten und naturalistische Blüten auf punziertem Hintergrund. Wech-

sel von ornamentierter Fläche und glattem Spiegel. Lichtstab mit Pfeiffenornament. Außenstab hinterkehlt und durch einen Rundstab mit Kerbschnittmuster abgeschlossen. Das Schnitzwerk ist flach und steht nicht über die Spiegelfläche hervor. Das Hauptprofil ist auch im geschnitzten Bereich als Grundform spürbar.

(Abb. 9) Rahmenecken durch Blattranken auf punziertem Hintergrund betont. Schenkelmitten mit abgesetzten Spiegeln. Außenstab mit Schuppen, im Licht variiert. Rahmenproportionen und Ornamente sehr zurückhaltend. Punzieren wird im Barock „zur beherrschenden Hintergrundstruktur.“<sup>12</sup>

(Abb. 10) Im Karnies fortlaufendes Ornamentband aus Rocaille, Blatt- und Blütenwerk unterbrochen durch die in Form einer Glockenblüte abgesetzten Spiegel. Karnies unterkehlt und abgeschlossen durch Viertel-Rundstab mit reicher Verzierung aus Bandelwerk und stilisierten Muscheln. Pfeiffenornament im Lichtstab.

Italienischer Prachtrahmen. Trotz spielerischer Details hat der streng symmetrische Aufbau noch nicht die Leichtigkeit des Rokoko.

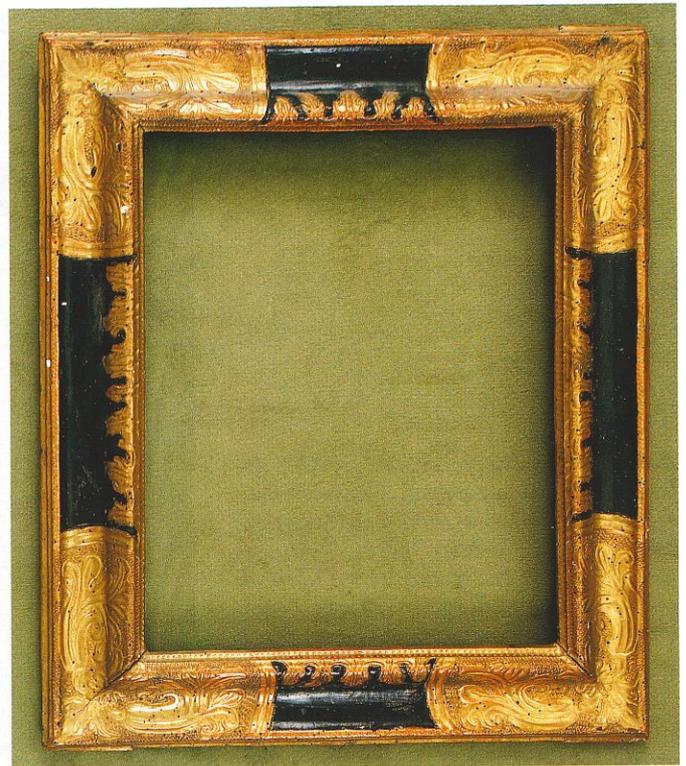
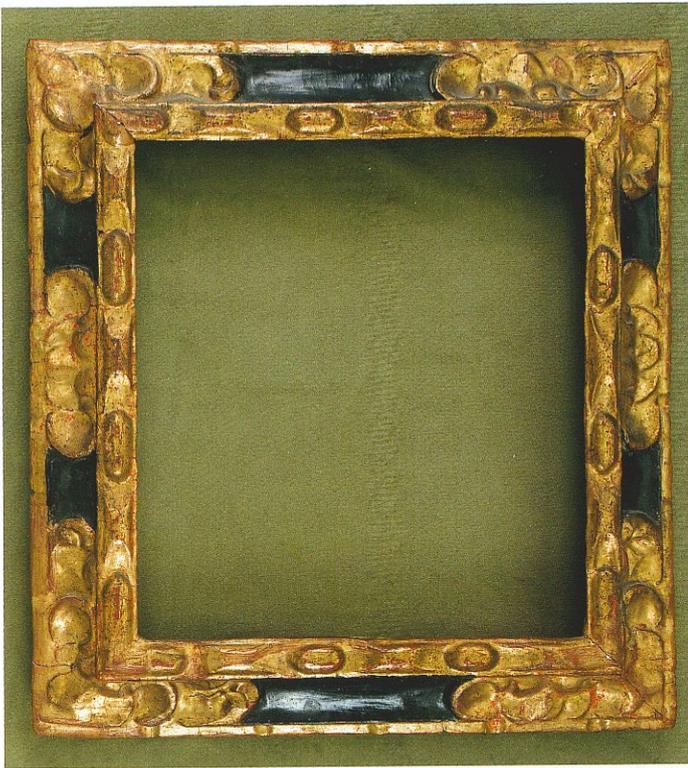


Abb. 11 (Seite 403 innen): Spanien, Plattenrahmen, 17. Jh. Reste von Blattversilberung im Licht- und Außenstab, Platte rot gefaßt, Schnitzwerk in Nadelholz, abgesetzte Ecküberplattung. Lichtmaß 38 × 27,5 cm, Außenmaß 52 × 41,5 cm. M. 1568.

Abb. 12 (oben links): Spanien, Profilrahmen, 17. Jh. Blattvergoldung und schwarze Fassung, Schnitzwerk in Nadelholz, Grundprofil Hohlkehle, Profile auf Gehrung, Blindrahmen mit abgesetzten Zapfen. Lichtmaß 40,2 × 35,7 cm, Außenmaß 57 × 52,5 cm. M. 216.

Abb. 13 (oben rechts): Spanien, Profilrahmen, 17. Jh. Blattvergoldung auf Orange-Poliment, schwarze Fassung, Gravurschnitzerei in Weichholz, Tremolierung in Kreidegrund, Grundprofil Karnies, Ecküberplattung. Lichtmaß 42,5 × 33,1 cm, Außenmaß 59,5 × 50,4 M. 1147.

Abb. 14 (Seite 403 außen): Spanien, Plattenrahmen, 1. Hälfte 17. Jh. Blattvergoldung auf Rot-Poliment, Schnitzwerk in Nadelholz, abgesetzte Ornamente, abgesetzte Ecküberplattung. Lichtmaß 23,5 × 32,5 cm, Außenmaß 37,5 × 46 cm. M. 1942.

#### Spanien – Plattenrahmen und Profilrahmen

Typisch für spanische Rahmen im 16. und 17. Jahrhundert ist der harte Schwarz-gold-Kontrast und die scheinbar „grobe“ Ornamentik, die auf originelle Weise italienische und französische Vorbilder variiert. Der Rhythmus des Kerbschnittmuster (Abb. 11) ist nur für ein geübtes Auge als Blattstab erkennbar.

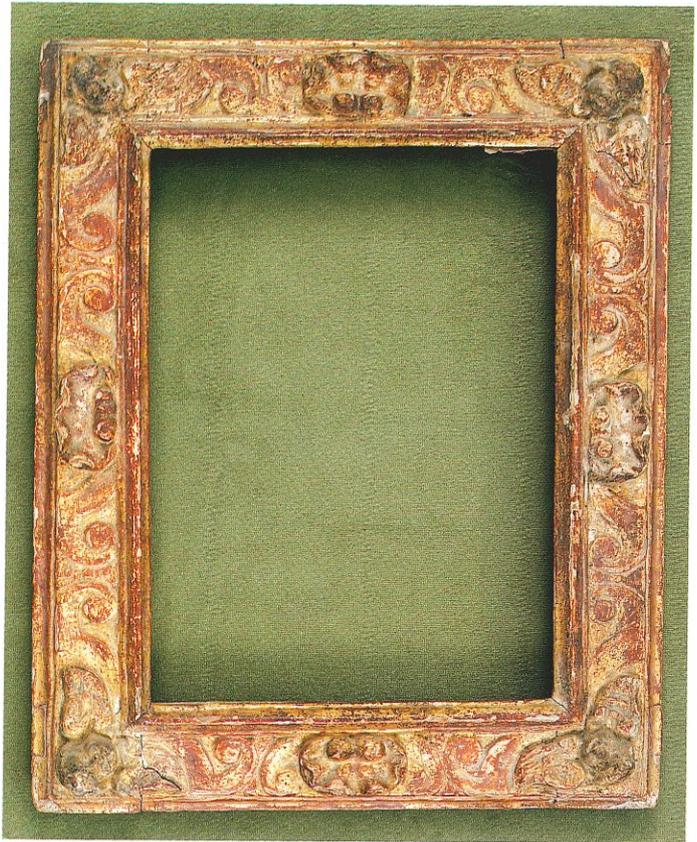
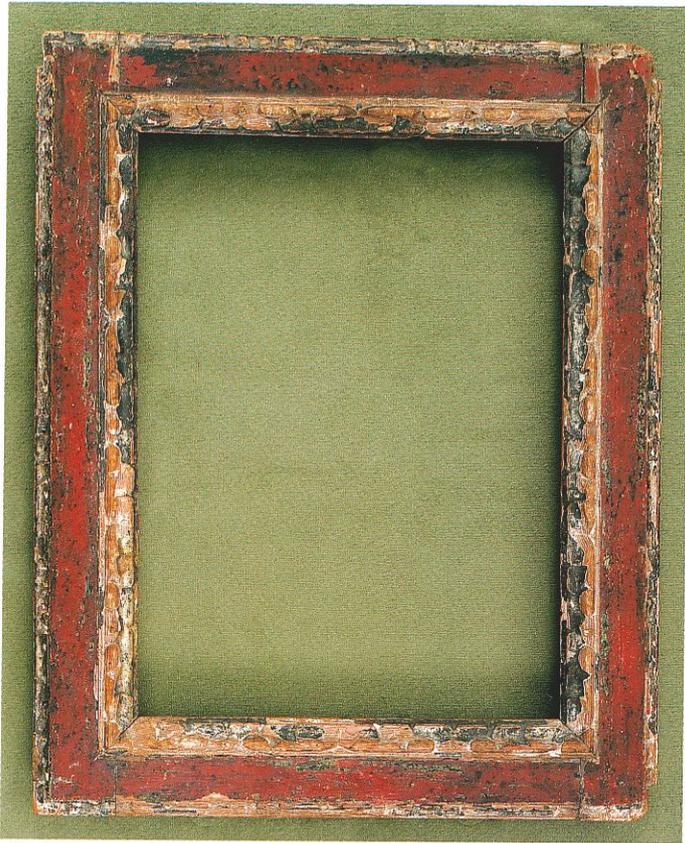
(Abb. 11) Karniesstab im Licht verziert mit Kerbschitzerei. Es ist ein aufgeschlagenes Blatt, das in einer der Olive ähnlichen Frucht endet. Im Außenstab Kerbschnittmuster. Das Ornament im Lichtstab wirkt auf den ersten Blick willkürlich, ist aber eine einfaches Muster, das sich wiederholt. Olive und Olivenblatt ist ein antikes Motiv – Symbol des Friedens und Siegespreis bei Olympischen Spielen –, aber in diesem Falle scheint das Motiv direkt nach der Natur abstrahiert.<sup>13</sup> Es handelt sich um einen einfachen Werkstattraahmen, der in jeder Holzwerkstatt hergestellt werden kann und nur einfache Werkzeuge voraussetzt. Norditalien gilt als Ursprungsland für Plattenrahmen (Anfang 15. Jahrhundert). In den eleganten Florentiner „oro e negre“ und den venezianischen „Pastigliarahmen“ findet dieser Rahmentyp seinen Höhepunkt.<sup>14</sup> Aber es ist durchaus denkbar, daß der Plattenrahmen aufgrund seiner einfachen konstruktiven Merkmale und seiner Materialgerechtigkeit – stabiles Gerüst einer Zarge aus dünnen Brettern mit Ecküberplattung, profiliertes Licht- und Außenstab auf Gehrung – sich parallel in verschiedenen Kunstlandschaften entwickelte.

Ähnliche Rahmenkonstruktionen lassen sich im Innenausbau bei Wandtäfelungen und Schränken oder sogar als Unterkonstruktion finden. Deshalb nennt sie Paul Mitchell mit Recht „Schreinerrahmen“<sup>15</sup>. Dem Rahmen liegt eine klassische Gliederung zu Grunde, wobei die monochrome oder dekorierte Platte dem Fries entspricht, daß durch ein „Kranzgesims“ abgeschlossen wird. Mitchell nennt diese Variante Casseta- oder Architrav-Typ, da er antike architektonische Merkmale aufgreift.<sup>16</sup> Das abgebildete Muster ist beiden Rahmentypen verwandt.

(Abb. 12) Breite, schwarz gefaßte Hohlkehle nach außen abfallend. Ecken und Schenkelmitten betont durch großflächiges, überlappendes Blattornament in der Hohlkehle. Eirstab im Licht stark vergrößert. Muster den Rahmungen für Murillo-Bilder in der alten Pinakothek in München verwandt. Der kräftige Schwarz-gold-Kontrast ist typisch für spanische Rahmen dieser Zeit.

Der Rahmen stellt das Bild nach vorne und wirkt wie ein Sockel, auf dem das Bild liegt. Der nach innen ansteigende Rahmenaufbau wurde sowohl für Portraits, Stilleben und Landschaftsbilder verwendet, obwohl er im Falle von Landschaftsbildern der Perspektivwirkung entgegenwirkt.

(Abb. 13) Breites Karnies nach außen abfallend. Licht- und Außenstab schließen mit einer Hohlkehle ab. Ecken betont durch scharf abgesetzte Goldflächen mit geschnitzter Gravur in Weichholz, nur mit einer hauchdünnen Grundierung überzogen. Die stilisierte trompetenförmige bzw. glockenförmige Blüte als Eckornament scheint der Kürbisblüte oder



einem Nachtschattengewächs (Solanaceae) verwandt.<sup>17</sup> Im Licht geflammte Bätter. Die Ornamente sind durch eine Hintergrundstruktur (Tremolierung) hervorgehoben.

Für den Rahmen wurde Weichholz mit Markröhre, also von schlechter Qualität verwendet, vielleicht ein Hinweis für die Kostbarkeit von Holz in Spanien. Der Rahmen lebt von dem harten Schwarz-gold-Kontrast, der dem Rahmen eine plastische Qualität verleiht, obwohl er nur mit flacher Kerbschnitzerei verziert ist. Er übernimmt weder Architekturelemente noch antike Ornamente, sondern stilisiert auf originelle Weise heimische Pflanzenmotive.

(Abb. 14) Das Fries zwischen glattem Außen- und Innenstab verziert mit aufgeleimten Ornamenten und Flachsitzerei mit schneckenförmigem Muster. Ecken betont durch Engelsköpfe, die Schenkelmitten durch stilisierte Jakobsmuscheln (*Ostrea Jakobeae*). Der Rahmen verbindet ein tradiertes Ornament der Renaissance mit einem Motiv aus dem spanischen religiösen Alltag. Es ist ein Rahmen für ein sakrales Sujet.

#### Süddeutschland

Rahmen aus Süddeutschland sind vertreten durch Rahmen der „Effner-Schule“ und Rahmen aus dem fränkischen Raum. Der am französischen Hofe geschulte Johannes Effner wirkte als Baumeister und Dekorateur stilprägend. Seine Ornamentensprache löst sich

vom strengen Kanon der französischen Vorbilder.<sup>18</sup> Charakteristisch sind freistehende Pflanzenstengel, genannt Springer. Die phantasievollen fränkischen Rahmen verarbeiten italienische Einflüsse.

(Abb. 15, auf Seite 405) Ecken betont durch vorkragendes zergliedertes Akanthusblatt umrahmt von Bandelwerk, Rocaille und Blattwerk mit Springern. Das Blattwerk orientiert sich an der Architektur und ist mit einem schmalen Architrav unterbaut (keine Muschelform). Es umschließt wappenähnliche Felder mit Rautenstruktur, ebenfalls beliebtes Architekturmotiv.

(Abb. 16, auf Seite 405) Ausladende Eckkartuschen mit Springern umrahmt von Bandelwerk mit Rocaille und stilisiertem Blattwerk (vgl. Abb. 15). Rundstab mit feiner Gravierung. Der Aufbau des Rahmens ist dem Prachtrahmen für Rubens' „Jüngstes Gericht“ in der Alten Pinakothek München verwandt.

(Abb. 17, auf Seite 404) Feine Gravur von Blattranken auf Wugelstruktur in stark aufgetragenem Kreidegrund mit naturalistisch dargestellten Blüten, die aus Füllhörnern zu wachsen scheinen. Die Spiegel auf den Schenkelmitten sind den Blattornamenten angepaßt. Als Abschluß im Licht- und Außenstab glatte Profile. Außen gedrückter Rundstab (vgl. Abb. 19). Es handelt sich um einen typischen „Vergolderrahmen“ ohne Schnitzarbeit, der durch die Effekte von Glanz- und Mattgold wirkt.

(Abb. 18, S. 404) Ecken betont durch Blattrocaille mit naturalistischen rot gefaßten Blüten und grün gefaßten Blättern. Schenkel glattes Karnies, dessen äußerer Bogen wie ein Rundstab ausgebildet ist und in einer Schnecke endet. Diese elegante Überleitung zum Eckornament wird zum Kunstgriff bei Rokoko-Rahmen. Mit der Auflösung der Gehrung und der Entwicklung des plastischen Eckornaments wird die statische Tektonik des Rahmens aufgelöst, die Geometrie wird aber durch die Betonung der Ecken erhalten.

(Abb. 19, S. 408) Ecken betont durch vorkragende Blattrocaille und eine kleine Rocaille im Licht, die eine runde Eckenausbildung bewirkt. Schenkelmitten betont durch Blütenbouquet mit auslaufendem Blattwerk. Licht und Außenstab enden in einer Schnecke (vgl. Abb. 5). In der Hohlkehle wechseln Blattwerk und Spiegel auf gravierter Schraffur. Der Außenstab ist ein gedrückter Viertel-Rundstab. Besonders deutlich ist dies am Schnittpunkt der Gehrung zu erkennen, der – vergleichbar dem Unterschied von Rundbogen und Korbbogen – dem Profil Spannkraft gibt.

(Abb. 20, S. 408) Aufbau und Unterbau aus Blattrocailles kombiniert mit rot und grün gefaßten, naturalistisch gestalteten Blüten und Blättern. Im Aufbau ein Paradiesvogel, der den Schnabel in eine von Muschelwerk umrahmte Kartusche steckt. Die Rahmen-



schengel aus glatten Karniesstäben sind mit seitlich vorstehenden Zierformen versehen. Der Paradiesvogel, ein in den Molukken beheimateter Vogel mit prächtigem Fiederkleid und durch den Gewürzhandel in Europa bekannt, avancierte in Süddeutschland zu einem modischen Sujet für Dekorationsprogramme und Fresken. Die Blüten in der Bekrönung und dem Unterbau sind nicht Schnitzwerk, sondern aus Karton vorgefertigte Teile, die in loser Anordnung im Rocaille appliziert sind. Auf dem Karniesprofil sind Reste der altweißen Fassung mit aufgemalter Blumengirlande aus feinen Blütensternen zu erkennen. Es handelt sich nicht um Bauernmalerei, sondern um Porzellanimitation. Die Fassung wurde zu diesem Zweck mit dem Achat auf Hochglanz poliert. Die Ecken des Rahmens waren blattvergoldet. Trotz der inkonsequenten Kombination verschiedenen Techniken in diesem Rahmen ist das Resultat ein phantasievolles Ganzes.

(Abb. 21, auf Seite 408) Ecken betont durch drei ineinandergreifende Muscheln, die mittlere Muschel akzentuiert durch vorstehende bzw. zurückstehende „Bohnen“. Sowohl Lichtprofil als auch Hohlkehle sind durch eine Wügelstruktur belebt. Die Schenkelmitten erhalten einen Akzent durch glänzende schmale Spiegelfelder. Rundstab und Lichtstab enden in einer Blattform. Das Muster ist ein einfacher Galerierahmen aus Fertigteilen zusammengesetzt.

(Abb. 22, auf Seite 409) Ecken betont durch plastisches Bandelwerk mit Quergravur, Muschelwerk und stilisierte Blätter, die in der Gehrung eine Kartusche aus zurückgesetzten Herzformen bilden. Das breite Bandelwerk umschließt Felder mit Kassettenstruktur – Motiv aus der Architektur übernommen. Das abstrakte Eckornament mündet zur Rahmenmitte in naturalistisch gestalteten Margeritenblüten. Das Licht ist mit Weinblatt verziert, ebenfalls naturalistisch gestaltet.

Dem Rahmen fehlt die Grazie des Rokoko und die stringente Staffellung der Ornamentglieder des Frühbarock. Die aufwendige Technik erzeugt den Eindruck eines Prachtrahmens.

(Abb. 23, auf Seite 408) Ecken betont durch weitausladende Akanthusblätter, die Schenkelmitten durch ein nach innen gerolltes Doppelblatt mit „aufgerissener“ Rippe. Das applizierte „manieristische“ Eckornament steht für sich allein und wird nicht durch weitere Ornamentformen im Rahmen integriert. Der Rahmen widerspricht dem dynamischen Ornamentrhythmus der schon besprochenen Barockrahmen und wird nur durch den einheitlichen glänzenden Goldton zusammengehalten.

(Abb. 24, auf Seite 411) Rocaille mit Flügelansatz als Eckornament läuft in zierlichen stilisierten Blattformen zur Schenkelmittle aus. Die Eckornamente sind mit spielerischer

Freiheit spiegelbildlich angeordnet und auf zwei Schenkelseiten mit naturalistischen Blüten besetzt. Der Lichtstab mündet in einem Blattornament mit Springer. Der äußere Bogen vom Karnies ist zu einem leicht geschwungenen Stengelband geformt, der die Eckornamente verbindet. Den äußeren Abschluß bildet ein Karnies.

Alle Teile des Musters sind in Bewegung und greifen im leichten Rhythmus ineinander. Der Rahmen atmet Musikalität und zauberhafte Leichtigkeit.

#### *Niederlande*

Die ausgewählten Beispiele niederländischer Rahmen wirken nicht durch plastische Ornamente, sondern durch glatte Profile und Flächen und die Wirkung kostbarer Materialien von Schildpatt und Ebenholz (bzw. schwarz gebeiztem Birnbaum). Sie wurden von Ebenisten angefertigt mit dem Erfahrungshintergrund des Möbelschreiners. Sie sind Ausdruck der bürgerlich-puritanischen Kultur in Holland und entsprechen der kargen Innenarchitektur und Kleidermode aus schwarzer Atlasseide der Regentzeit

(Abb. 25, auf Seite 410) Schildpattfurniere werden hergestellt aus dem getrockneten Hornschild des Panzers der Karettschildkröte. Bei Zugabe von Hitze und Feuchte (um Sprödigkeit zu vermeiden) wird das Schildpatt plastisch verformbar und läßt sich auf

Abb. 15 (rechts oben): Süddeutschland, Leistenrahmen, Effner-Umkreis, erstes Drittel 18. Jh. Reste von Blattvergoldung auf Rot-Poliment, Gravur und Schnitzwerk in Lindenholz, Grundprofil Karnies, Rahmenschenkel aus einem Stück Lindenholz geschnitzt. Lichtmaß 20 × 16,6 cm, Außenmaß 25,5 × 22,2 cm. M.1475.

Abb. 16 (rechts unten): Süddeutschland, Leistenrahmen, Effner-Umkreis, 1. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung auf Orange-Poliment, Gravur in Kreidegrund, Schnitzwerk in Lindenholz, Grundprofil Rundstab, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 85,5 × 64,1 cm, Außenmaß 104 × 83 cm. M. 642.

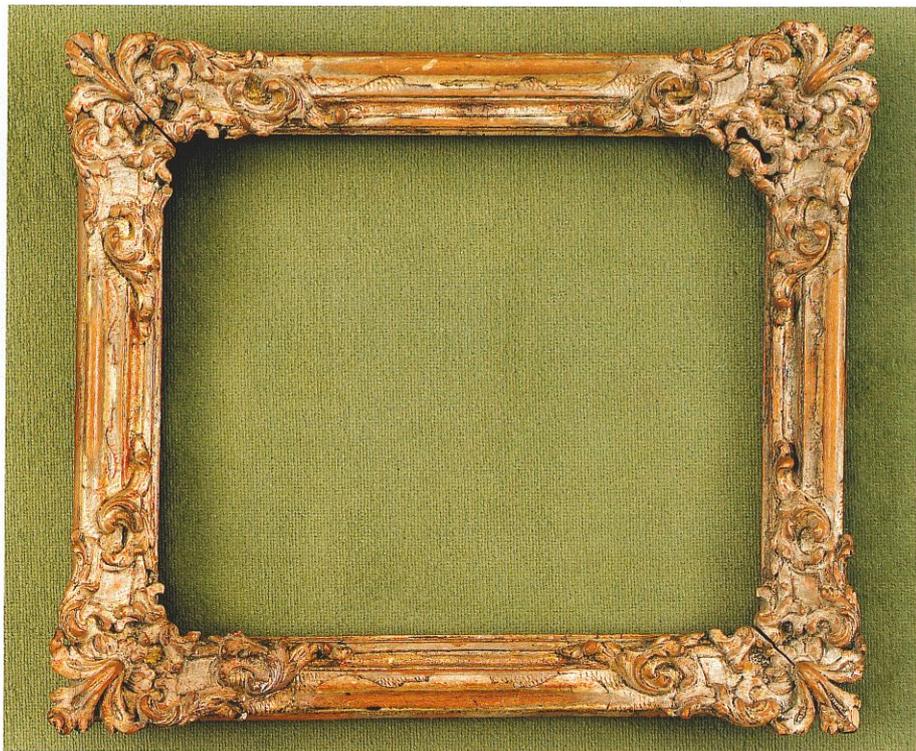
Abb. 17 (links außen): Süddeutschland, Leistenrahmen, 1. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung auf Rot-Poliment, Gravur und Tremolierung in Kreidegrund, Hauptprofil Karnies, Nadelholz, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 78,8 × 54,6 cm Außenmaß 91,5 × 72,4 cm. M. 1576.

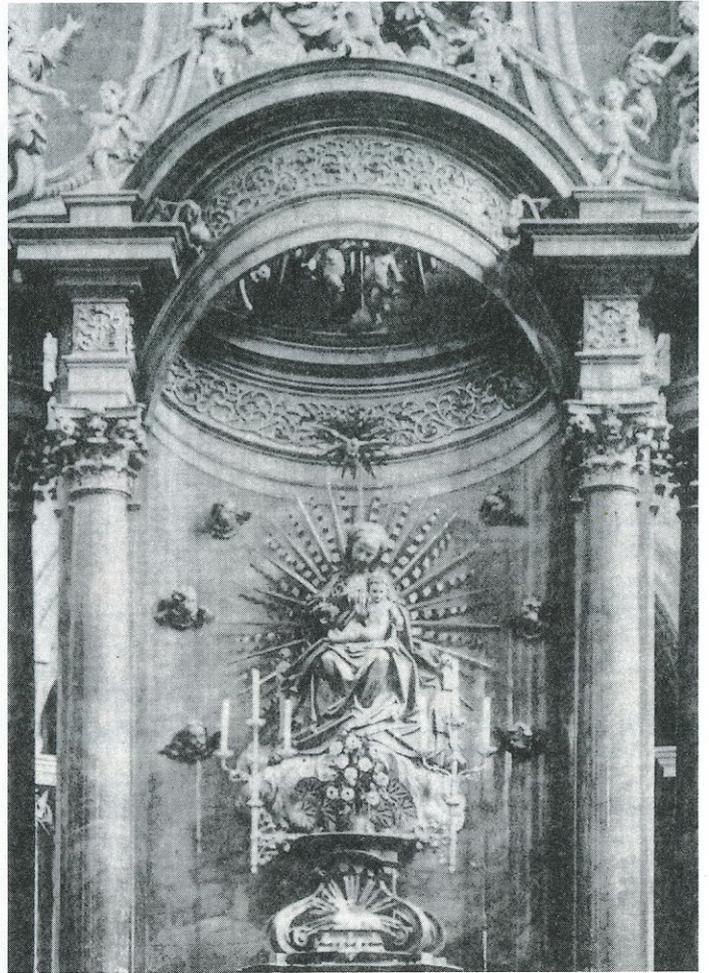
Abb. 18 (links innen): Süddeutschland (Franken), Leistenrahmen, Würzburg, Mitte 18. Jh. Reste von altweißer und farbiger Fassung, Schnitzwerk in Lindenholz, Grundprofil Karnies, Ecken eingesetzt, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 57 × 43 cm, Außenmaß 70 × 55,5 cm M. 1159.

die gewölbte Flächen aufleimen. Schildpatt hat von Natur eine ockerfarbene Tönung, Feuer und Tiefe erhält es nur durch Unterlegung. Bei vorliegendem Muster ist es eine rote Fassung, sichtbar an den Fehlstellen im Licht. Auch Blattgold, poliertes Messing oder gefärbtes Papier wurde verwendet. Das Schildpatt ist nicht poliert, sondern nur mit feinem Bims – ähnlich wie bei Spiegelglas – geschliffen. Die Außenkante ist mit Palisanderholz furniert, da hier das Schildpatt ohne den direkten Lichteinfall seine Wirkung nicht entfalten kann. Schildpatt war durch den Indienhandel vom 16. bis 18. Jahrhundert beliebtes Material für Luxusgegenstände.

Im Licht und Außenstab wurde ein feines Profil in den Schildpatt geschabt (Profilbreiten von weniger als 1 mm). Die Profile treffen exakt in den Gehrungen zusammen. Eine Meisterleistung.

(Abb. 26, auf Seite 410) Der steilen Hohlkehle im Licht entspricht die flache Hohlkehle als Außenstab. Profile akzentuiert durch schlanke Rundstäbe. Das glatte schwarze Fries steht im Einklang mit der reduzierten Plastizität der feingegliederten Profile. Der Rahmen atmet Ruhe und verhaltene Eleganz. Populärer Rahmentyp in den Niederlanden im 17. Jahrhundert sowohl für Bildnisse als auch Landschaften. Ursprung des Rahmens ist wahrscheinlich Den Haag oder Delft um 1640.<sup>19</sup>





*Ein Beruf im Dienst der Denkmalpflege  
Die Kunstgewerblichen Werkstätten Pfefferle,  
München*

Die Rahmensammlung Pfefferle ist die bedeutendste Sammlung an historischen Rahmen im süddeutschen Raum. Die in einem Zeitraum von mehr als hundert Jahren gewachsene Sammlung umfaßt über 2000 historische Originalrahmen und Kopien. Sie dokumentiert die Geschichte des Rahmens von den ersten Anfängen einfacher gotischer Fensterrahmen über Renaissance, Barock und Klassizismus bis zum Jugendstil. Ein besonderer Teil der Sammlung ist Rahmen des 20. Jahrhunderts gewidmet, u. a. von Emil Nolde und August Macke, sowie Muster nach Entwürfen von Bruno Paul und Bernhard Pankok, den Architekten der Vereinigten Werkstätten. Die Vergolderwerkstatt verfügt über ein Archiv mit Gußformen historischer Ornamente und über 6000 technische Zeichnungen von Rahmenquerschnitten. Die Sammlung ist ein Teil der „Kunstgewerblichen Werkstätten für Rahmen und Restaurierung Pfefferle“ in München. Im Verbund von Vergolder- und Schreinerwerkstatt werden in arbeitsintensiver Handarbeit exakte maßstabgetreue Einzelkopien von historischen Rahmen mit alten Holzverbindungen und tradierten Oberflächentechniken nach

denkmalpflegerischen Richtlinien angefertigt. Als einer der wenigen Betriebe auf diesem Gebiet genießt sie Weltruf. Parallel zu den historischen Rahmungen werden Werke von Gegenwartskünstlern (Sigmar Polke, Baselitz, A. R. Penck u. a.) gerahmt und neue Rahmenkonzepte entwickelt (Michelangelo Pistoletto). Manchmal legen die Künstler bei der Fertigung selber Hand mit an. Aus den Kontakten zur Gegenwartskunst entstand 1983 eine Galerie für Gegenwartskunst. Die Firmengeschichte spiegelt ein Kapitel bayrischen Kunsthandwerks und Denkmalpflege der letzten 140 Jahre: Sie beginnt mit der Hochkonjunktur des Kunsthandwerks während der „Gründerzeit“ in den letzten Regierungsjahren von König Maximilian II., welche den gelernten Faßmaler Joseph Pfefferle, Urgroßvater des heutigen Firmeninhabers und Namensträgers, im Jahre 1858 aus Tirol nach München lockte. 1872 erhielt Joseph Pfefferle das Bürgerrecht und wurde fortan als Maler und Vergolder, später als Faßmaler im Münchner Stadtadreßbuch aufgeführt. 1956 erhielt die Fa. Pfefferle die Gesamtbauleitung für die Restaurierung der Fassungen des 1944 völlig zerstörten Cuvilliésschen „Alten Residenztheaters“ in München. Otto Meitinger, damals Vorstand der Residenzbauleitung und spätere Ordinarius für Ent-

werfen und Denkmalpflege an der TU München, schreibt „die Wiedererrichtung des Cuvilliésschen Residenztheates war zweifellos die interessanteste Aufgabe beim Wiederaufbau der Müncher Residenz und darüber hinaus wohl auch die am meisten beachtete denkmalpflegerische Arbeit der ersten Nachkriegsjahrzehnte in Bayern“.<sup>20</sup> Nun kurz die Geschichte des Wiederaufbaus: Das Cuvillié-Theater, das auch als das schönste Rokokothater bezeichnet wird, wurde 1753 nach knapp drei Jahren Bauzeit eingeweiht. Zeitweise galt es als das überladenste Schnörkelwesen altfranzösischer Baukunst und Dekoration.<sup>21</sup> Zur 800-Jahr-Feier der Stadt München im Jahre 1958 wurde das im Krieg zerstörte Theater in einer gewaltigen Anstrengung innerhalb von zwei Jahren restauriert. Das geschnitzte Interieur war während des Krieges ausgelagert. Ein Teil der Schnitzarbeiten lagerte im Unterbau der Befreiungshalle und hatte sich durch Feuchte und Aufquellen der Leimfugen in Tausende von Einzelteilen der Größe eines 5-Mark-Stückes aufgelöst. Es gelang, das Puzzle aus Einzelteilen zusammenzufügen, aber die Fassungen waren zerstört. Ein zweiter Teil der Schnitzwerke hatte den Krieg ohne Schaden überstanden, aber die originale Fassung war unter mehreren Schichten von Ölfarbe verborgen.

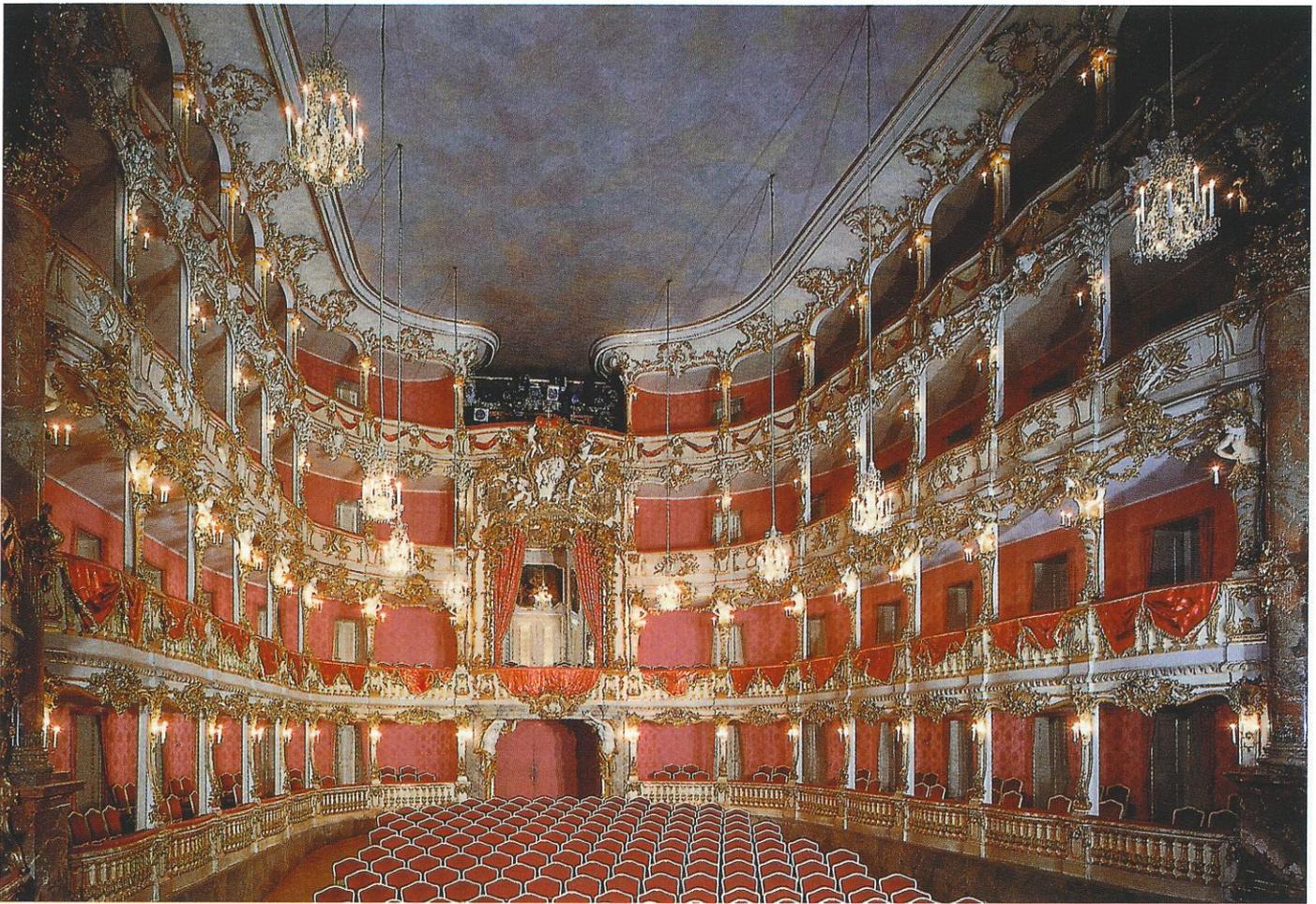


Abbildung auf Seite 406 links und rechts: Der Mittelteil des nach Entwurf des J. B. Fischer von Erlach 1709/1710 errichteten Hochaltars der Salzburger Franziskanerkirche mit der zentralen thronenden Madonna Michael Pachers wurde bei den historistischen Renovierungen des späten 19. Jahrhunderts „gereinigt“ (rechts der Zustand von 1912 nach der Abbildung in der „Österreichischen Kunsttopographie“). Die Rekonstruktion der Umgebung um die Madonna in der Mittelnische erfolgte 1939 (vergleiche Text) durch die Fa. Pfefferle, München, nach der Zeichnung des Fischer von Erlach.

Abbildung oben: Einblick in den Zuschauer-raum mit der Loge des Kurfürsten im Münchner Residenztheater nach Entwurf des François Cuvillies. Die geschnitzten und gefäusten Holzverkleidungen vor dem Mauerwerk waren glücklicherweise vor den Bombenangriffen des Zweiten Weltkriegs ausgebaut und gerettet worden. Ihre Wiederherstellung erfolgte 1958 durch die Fa. Pfefferle.

Es wurde entschieden, die alten Fassungen zu entfernen und ganz neu zu fassen. Karl Pfefferle, dem Vater des jetzigen Firmeninhabers, ist die historische Entscheidung zu verdanken, nicht neu zu fassen, sondern die alten Fassungen freizulegen und zu erhalten. Diese Entscheidung war bahnbrechend für spätere denkmalpflegerische Vorhaben und ist umso mehr zu würdigen, als das zeitaufwendige und kostspielige Verfahren den Termin der Wiedereröffnung des Theaters zum Stadtjubiläum in Frage stellte. Meitinger beschreibt die besonderen Schwierigkeiten der Vergolder: „Während bei den vergoldeten Flächen die Goldbronzeübermalung durch Laugen aufgelöst und abgeschoben [sic] werden konnte, mußten die Ölfarbschichten über der Polierweißfassung der figürlichen Darstellungen partikelweise vorsichtig mit dem Stichel beseitigt werden. Gerade diese Arbeiten waren außerordentlich mühsam und zeitraubend, weil die Vergolder nur mit einer vor das Auge geklemmten Uhrmacherlinse beurteilen konnten, wo die Übermalungen aufhörten und die kostbare originale Polierweißschicht begann . . . Überall dort, wo sich die alte Fassung durch die Feuchtigkeit abgelöst hatte, wurde mit großer Sorgfalt versucht, auch kleinste Reste der originalen Vergoldung zu erhalten, um bei der Einstimmung der Neuvergoldungen Vorgaben zu haben.“<sup>422</sup>

1960 stürzte Karl Pfefferle während Restaurierungsarbeiten im Cuvillies-Theater tödlich von einem Gerüst. Seine beiden Geschwister Therese und Josef führten die folgenden Jahre den Betrieb alleine weiter. In diese Zeit fiel der Wiederaufbau des Bayrischen Nationaltheaters, für das in der Fa. Pfefferle sämtliche Rahmen für die Künstlerportraits gefertigt wurden (über 100). Als 1967 Joseph Pfefferle einem Krebsleiden erlag, mußte Karl Pfefferle (erst 21jährig), Urenkel des Firmengründers, die Firma übernehmen. Er hatte bereits die Gesellenprüfung hinter sich und absolvierte die Meisterausbildung berufsbegleitend (als Bester seines Jahrgangs in der Bundesrepublik). Inzwischen befindet sich sein Sohn Michael auf der Meisterschule, und somit ist die Weiterführung der Firma in fünfter Generation gesichert. 1939 erhielt die Fa. Pfefferle durch Empfehlung von Prälat Dr. Michael Hartig den Auftrag für die Renovierung des Hochaltars von J. B. Fischer von Erlach von 1709/1710 in der Salzburger Franziskanerkirche (vgl. nebenstehende Abbildung). P. Berard Jäger, der damalige Guardian des Salzburger Konvents, konnte einige festgelegte Kapitalien vor der Vertreibung der Franziskaner durch die Nationalsozialisten für diesen schon lange bestehenden Plan retten. Reste des Schriftverkehrs und ein Kostenvoranschlag befinden sich im Salzburger Konsistorialarchiv.

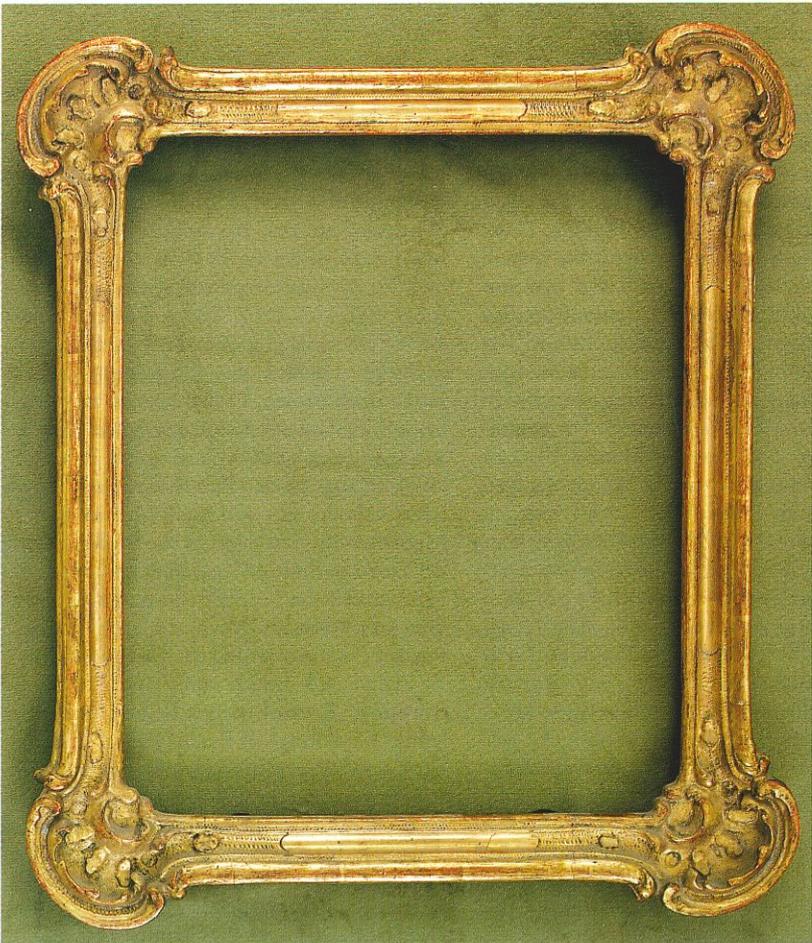


Abb. 19 (S. 408, links oben): Süddeutschland (Franken), Leistenrahmen, fränkisches Rokoko, Mitte 18. Jh. Blattvergoldung auf Orange-Poliment, farbige Fassung, Gravur in Kreidegrund, Schnitzwerk in Lindenholz, Grundprofil Hohlkehle mit aufgesetztem Rundstab, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 75,5 × 59 cm, Außenmaß 90,3 × 74 cm. M. 1037.

Abb. 20 (S. 408, rechts oben): Süddeutschland, Leistenrahmen mit Bekrönung und Paradiesvogel, fränkisches Rokoko, 2. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung, Fassung in Altweiß, Schnitzwerk in Linde, Grundprofil Karnies, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 41,3 × 25,8 cm, Außenmaß 47,5 × 31,8 cm.

Abb. 21 (S. 408, links unten): Süddeutschland, Gallerierahmen (Kopie), Bayreuth, 2. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung, Tremolierung in Kreidegrund, Schnitzwerk in Lindenholz, Hauptprofil Hohlkehle mit aufgesetztem Rundstab, eingesetzte Ecken, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 44,0 × 36,2 cm, Außenmaß 53 × 44,7 cm. M. 1727.

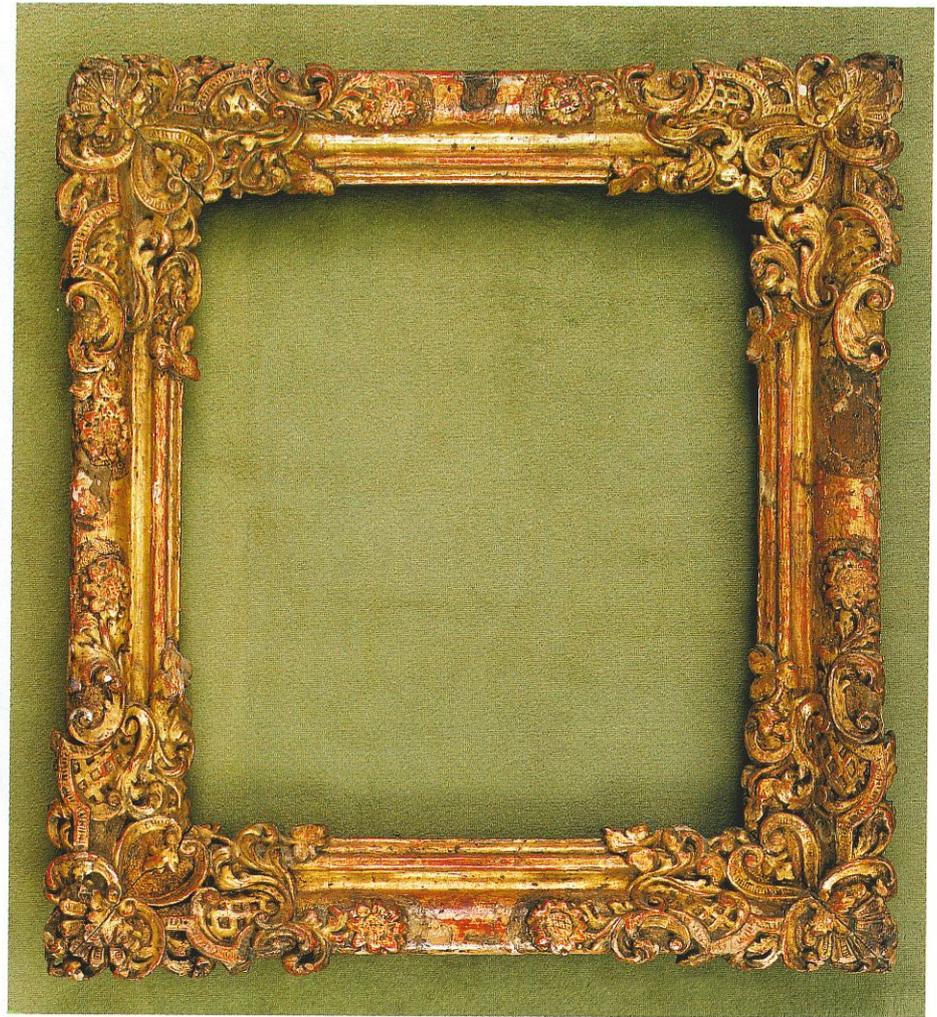


Abb. 22 (S. 409): Süddeutschland, Leistenrahmen, 1. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung auf Rot-Poliment, Gravur und Punzierung in Kreidegrund, Schnitzwerk in Lindenholz, Grundprofil Rundstab, Rahmenschenkel aus einem Stück Lindenholz geschnitzt, Eckverbindung durch vorstehende Gratleisten. Lichtmaß 36,0 × 31,5 cm, Außenmaß 47,5 × 43,1 cm. M. 752.

Abb. 23 (S. 408, rechts unten): Süddeutschland, Leistenrahmen, 2. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung auf Rot-Poliment, Gravur in Kreidegrund, Schnitzwerk in Lindenholz, Hauptprofil Hohlkehle mit aufgesetztem Rundstab, Eckverbindung durch Gratleisten. Lichtmaß 16 × 14 cm, Außenmaß 25 × 21,2 cm.

Aus denkmalpflegerischer Sicht ist der Kostenvoranschlag interessant. Nach einem kurzen Befund beschreibt Pfefferle die Kosten für die Restaurierung. Im Zentrum steht das Bemühen, die Originalfassung freizulegen, wenn möglich originale Partien durch Konservierung zu erhalten. Für den Hochaltar empfiehlt Pfefferle: „Vor allem wird darauf geachtet, daß die ursprüngliche Marmorisierung sorgfältig herausgeholt wird durch vorsichtige Bloßlegung und Entfernung der Farb- und Lackschichten, die auch nachgedunkelt sind . . . defekte Stellen werden in gleicher Technik und Manier ausgebessert. Der figürliche Teil mit Ausnahme der Pacher-Muttergottes wird ebenfalls nach alter ursprünglicher Fassung und Vergoldung untersucht, auch bloßgelegt und in gleicher Technik ausgebessert, wo sich Schäden zeigen.“ Es folgt noch eine Beschreibung von Teilen, die sich erhalten lassen, z. B. die Chorkapelle und der Marmoraltar: „Der wunderbare Stuck ist jetzt mit dicken Leimfarbschichten überstrichen, so daß die Modellierung und die Einzelheiten gar nicht mehr in Erscheinung treten. Diese Farbstriche werden sorgfältig abgekratzt, so daß der Stuck wieder in seiner vollen Schönheit

wirkt. . . Es werden sich beim Abkratzen ursprüngliche Farbspuren zeigen an den Hintergründen, Putten, Vorhangdraperien. Es wird darauf geachtet, daß beim Abkratzen des Stuckes die Schärfe desselben nicht Schaden leidet.“<sup>23</sup> Der Befund im Kostenvoranschlag beschränkt sich nicht nur auf Arbeiten der Faßmaler, sondern versucht ein Gesamtbild der anfälligen Arbeiten und Kosten zu entwerfen, gegebenenfalls, wie bei Arbeiten am Stuckmaterial, auch fremdes Fachpersonal einzubeziehen. Es ist nicht zuletzt dieser denkmalpflegerische Ansatz, der das Guardianat der Franziskaner veranlaßte, dem Landesdenkmalamt in Salzburg die Firma Pfefferle zu empfehlen.<sup>24</sup>

Für die Restaurierung und Rekonstruktion der im Zweiten Weltkrieg völlig zerstörten Innenaustattung des „Goldenen Saales“ im Augsburger Rathaus (1979–1985), das in der deutschen Kunstgeschichte als einzigartig gilt, übernahm die Fa. Pfefferle die Rekonstruktion der Bilderrahmen. Während des Krieges waren die Bilder ausgelagert, aber alle Rahmen aus Nußbaumholz verbrannten bei einem Fliegerangriff. Die Arbeit erforderte aufwendige Recherche, da als Vorlage nur noch ein schlechtes Foto existierte.

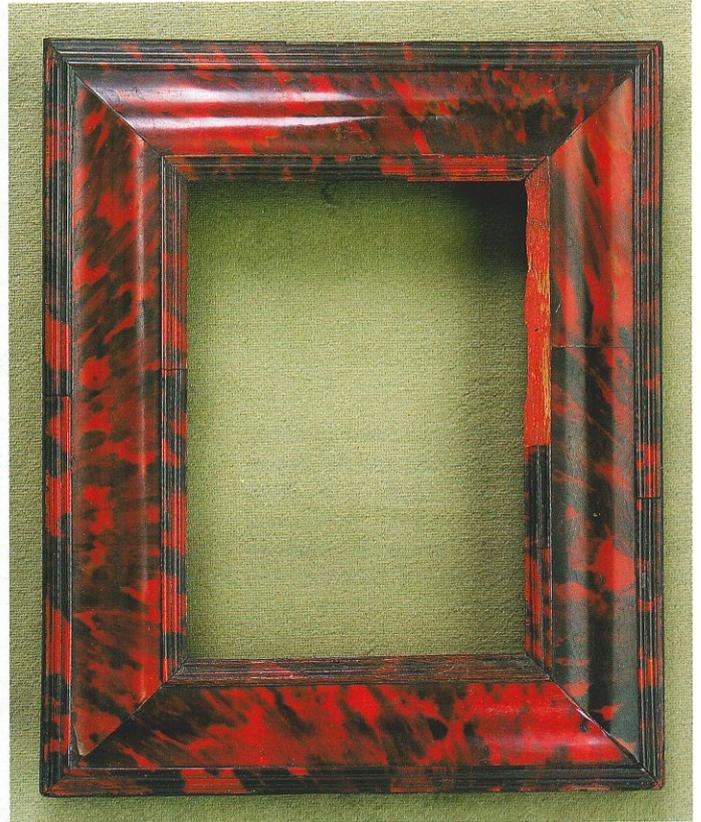


Abb. 24 (rechts auf Seite 411): Süddeutschland, Leistenrahmen, 2. Hälfte 18. Jh. Blattvergoldung auf Rot-Poliment, Gravur in Kreidegrund, Schnitzwerk in Lindenholz, Hauptprofil Karnies, Profilrahmen auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß 25,5 × 20,3 cm, Außenmaß 33,5 × 28,2 cm. M. 1359.

Abb. 25 (oben rechts): Augsburg – Niederlande, Schildpatrahmen, 17. Jh. Rot geflammtes Schildpatt, Grundprofil Karnies, Eckverbindung durch Verzäpfung. Lichtmaß 18,8 × 13,4 cm Außenmaß 30,2 × 24,8 cm.

Abb. 26 (oben links): Niederlande. Niederländischer Plattenrahmen (Kopie), 1640. Birnbaum schwarz gebeizt, Grundprofil Hohlkehle und Rundstab, Profilrahmen mit Deckplatte auf Blindrahmen aufgedoppelt. Lichtmaß, 70 × 55 cm, Außenmaß 90 × 75 cm. M 1900.

Die Fa. Pfefferle ist Projekten im Denkmalschutz durch das Berufsbild des Vergolders verbunden, im engeren Sinne dem Beruf des Faßmalers, den die Familie nun schon in fünfter Generation ausübt. Die Kenntnisse über Techniken der Oberflächenbearbeitung und der Zusammensetzung von Materialien und Rezepten werden von Generation zu Generation weitergegeben. Es sind subtile Nuancen, nur für das geschulte Auge wahrnehmbar, welche die Optik einer gelungenen Oberfläche bestimmen. Das ist charakteristisch für das Handwerk des Faßmalers, wo ein Generationsbetrieb nicht selten ist.

Faßmaler ist der Begriff für den Kunsthandwerker oder Maler, der „Holzbildwerken (seltener auch Skulpturen aus Stein) in langwieriger, genau abgemessener Arbeitsfolge die farbige ‚Fassung‘ verleiht.“ (Lexikon der Kunst, Seemann Verlag). Der Faßmaler macht also nicht nur Vergoldungen, sondern beherrscht das ganze Spektrum polychromer Fassungen, dennoch hat sich im allgemeinen Sprachgebrauch der Begriff Vergolder eingebürgert – es ist auch sein wichtigstes Fach. Faßmaler ist in mehrfacher Hinsicht ein ganz besonderer Tätigkeitsbereich. Die Techniken des Faßmalers haben sich seit dem Mittelalter bis an die Schwelle des High-Tech-Jahrhunderts unverändert erhalten. Es ist die Sprache kleinster Nuancen, die für eine Poliment-Vergoldung bis zu 15 Arbeitgänge erfordert. Die Geschichte des Schmückens von Gegenständen durch hauchfeines Blattgold ist älter als 7000 Jahre und reicht bis in die ägyptischen Hochkultu-

ren zurück. Dabei entwickelte sich als eigener Gewerbezweig der Beruf des Goldschlägers, der mit verschiedenen Hämmern aus dünnen Tafeln des Edelmetalls Blattgold der Stärke von nur wenigen Molekülen herstellte.

Im 17. und 18. Jh. waren die Arbeiten des Faßmalers kein eigenes Berufsbild, sondern ein besonderer Aufgabenbereich des Malers, die er während seiner Lehrzeit zunftgemäß zu erlernen hatte.<sup>25</sup> Zuweilen erhielten auch die Holzschnitzer eine entsprechende Ausbildung und faßten ihre Bildwerke selbst. Erst im 19. Jahrhundert, mit der Trennung von freiem Künstlertum und Kunsthandwerker, entwickelten sich die Faßmaler als selbständiges Berufsbild. Überraschenderweise erlebte das Faßmalerhandwerk im Zeitalter des Historismus und der Gründerzeit eine Blüte und den Höhepunkt seiner gesellschaftlichen Anerkennung. Der Faßmaler ging zur Arbeit in Frack mit Zylinder.<sup>26</sup>

Erst nach 1872 werden Faßmaler als eigener Berufszweig in dem Münchner Stadtadressenbuch aufgeführt, für das Jahr 1890 sind es neun selbständige Faßmaler, im Vergleich dazu 182 Bildhauer. Die Bildhauer sind der Berufszweig, mit denen die Faßmaler sowohl in der Denkmalpflege als auch in der Rahmenherstellung traditionell eng zusammenarbeiten.

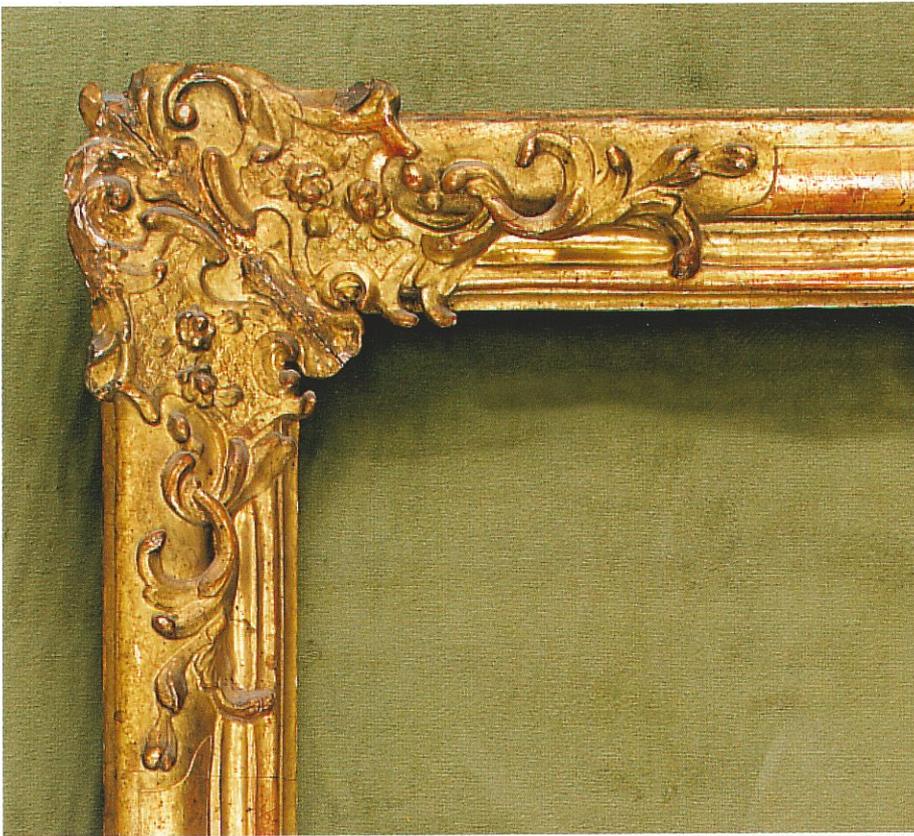
In der bayrischen Innung sind heute nur etwa 20 Faßmalerbetriebe vertreten. Wegen dieser geringen Zahl wurden die Faßmaler und die Kirchenmaler – ca. 40 Betriebe bzw. Selbständige – in den 80er Jahren zusam-



mengelegt. Beide Berufsgruppen arbeiten schwerpunktmäßig im Denkmalschutz. Ausbildungszentren für Faßmaler gibt es nur drei in Deutschland: Hamburg (Gesellenprüfung), Augsburg (Gesellenprüfung) und München (Meisterprüfung). Im letzten Jahr

legten 15 Lehrlinge ihre Gesellenprüfung in Augsburg ab, und zehn Faßmaler erhielten den Meistertitel in München zugesprochen. Mit seiner barocken Tradition ist Bayern, insbesondere München als sein kultureller Mittelpunkt, die wichtigste Region für das

Vergolderhandwerk in Deutschland. Trotz seinem Gewicht als kulturschaffender Faktor und seinem Beitrag in der Erhaltung kulturellen Erbes gibt es bis heute keine geschlossene Darstellung des Faßmalerhandwerks mit Auswertung historischer Dokumente.



Detail aus Abb. 16 auf Seite 405 unten.

Anmerkungen:

- (1) Vgl. José Ortega y Gasset, *Meditations on the Frame*, in: Richard R. Bretell/Steven Starling, *The Art of the Edge. European Frames 1300–1900*, Chicago 1986, S. 22 (span. Original 1943).
- (2) Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmuckbetrieb und Ordnungssinn des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 13 (engl. Original, *The Sense of Order*, 1979).
- (3) Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 11. Aufl., Frankfurt/Main, 1992 (1973), S. 32.
- (4) So sind z. B. die 16 Skizzen von Rubens zum Medici-Zyklus in der Alten Pinakothek in München mit wenigen Ausnahmen in verschiedenen Rahmen – vielleicht bedingt durch verschiedene Vorbesitzer.
- (5) Paul Mitchell and Lynn Roberts, *Frame-works. Form Function and Ornament in European Portrait Frames*, London 1996.
- (6) Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen. Epochen – Typen – Material*, München 1978.
- (7) Pieter J. J. van Thiel und C. J. de Bruyn Kops, *Framing in the Golden Age. Picture and Frame in the 17th Century*, Holland, Zwolle 1995, S. 27 (niederländischer Originaltitel: *Prijst de Lijst*, Den Haag 1984).
- (8) Angelika Brunke, *Architektonische Rahmen, Leistenrahmen und Ornamentrahmen*, in: *Historische Bilderrahmen. Sammlung F. G. Conzen*, Dessau 1996.
- (9) Mitchell, wie Anm. 5.
- (10) Grimm, wie Anm. 6, S. 25.
- (11) Brunke, wie Anm. 8, S. 33.
- (12) Hans Kellner, *Vergolden. Das Arbeiten mit Blattgold*, München 1992, S. 30.
- (13) Vgl. Franz Sales Meyer, *Handbuch der Ornamentik*, 12. Aufl., Leipzig 1927, Tafel 27.
- (14) Vgl. Brunke, wie Anm. 8, S. 27 f.
- (15) Mitchell, wie Anm. 5, S. 88.
- (16) Vgl. Mitchell, ebenda, S. 27.
- (17) Gespräch mit dem Agrarjournalisten Christian Seiffert in Eresing am 15. 7. 1999.
- (18) Vgl. Grimm, wie Anm. 6, S. 30.
- (19) Vgl. van Thiel / de Bruyn Kops, wie Anm. 7, S. 184 f.
- (20) Otto Meitinger, *Das „Wunder“ des ersten Wiederaufbaujahrzehnts*, in: Tino Walz, Otto Meitinger, Toni Beil, *Die Residenz zu München, Bavaria Antiqua*, München 1987, S. 67.
- (21) Meitinger, ebenda, S. 69.
- (22) Meitinger, ebenda, S. 73.
- (23) Kostenvoranschlag der Fa. Pfefferle für die Franziskanerkirche in Salzburg vom 18. 5. 1939.
- (24) Schreiben des Guardianat der Franziskaner Salzburg an das Landesdenkmalamt vom 1. 7. 1939.
- (25) Vgl. Ulrich Schiessl, *Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko*, Mittenwald 1979, S. 8.
- (26) Gespräch mit Herrn Meyerhofer, Leiter der bayrischen Innung, am 1. 7. 1999.

Anschrift des Verfasser:

Dr. Christian Burchard  
Lohackerstraße 31  
D-86922 Eresing