

Die Rahmungen von Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar*. Ein Aspekt der Sammlungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie

Martin Hanßen

(mit einem Beitrag von Bertram Lorenz)

Seit März 2025 wird Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar* in der Berliner Gemäldegalerie in einer neuen Rahmung ausgestellt. Der Aufsatz nimmt dies zum Anlass, um am Beispiel der niederländischen und deutschen Gemälde von vor 1520 wichtige Etappen der Rahmungspraxis in der fast 200-jährigen Sammlungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie nachzuzeichnen. Im Fokus stehen neben den verschiedenen Rahmungen des *Miraflores-Altars* zwei weitere Werke und ihre Rahmungsgeschichten: das *Martyrium des Hl. Sebastian* vom Meister des Bonner Diptychons (ehemals Gemäldegalerie, Berlin; heute LVR-Landesmuseum, Bonn) und die *Anbetung der Könige* von Hans Suess von Kulmbach.

Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar*¹ gilt als eines der bedeutendsten Zeugnisse der altniederländischen Malerei. Unter mittelbraunen Bogenarchitekturen mit eingestelltem weißem Skulpturenschmuck zeigen die drei gleichgroßen Bildtafeln mit der *Anbetung des Kindes*, der *Beweinung Christi* und der *Erscheinung des Auferstandenen vor seiner Mutter* zentrale Ereignisse aus dem Leben Mariens, welche die tiefe Verbindung zwischen Mutter und Sohn auf besonders ergreifende Weise zum Ausdruck bringen. Bis vor Kurzem wurden die Tafeln in der Berliner Gemäldegalerie in vergoldeten Profilrahmen² ausgestellt, welche durch einen breiten, ebenfalls vergoldeten Außenrahmen³ statisch zusammengefasst waren (Abb. 1). Dies war jedoch nicht die ursprüngliche Rahmung des *Miraflores-Altars*. Anders als in der älteren Literatur vermutet,⁴ waren die originalen Rahmen der drei Tafeln nicht starr miteinander verbunden. Durch verschiedene, sich ergänzende Funde und Beobachtungen der letzten Jahre ließ sich nachweisen, dass die Bildtafeln ursprünglich einzeln gerahmt waren und aufeinander geklappt werden konnten. Zugleich wurden die gemalten Architekturen durch die Rahmen ins Dreidimensionale fortgeführt. Mitsamt seiner originalen Rahmung ist der *Miraflores-Altar* auf einem Aquarell von 1842 dargestellt, das einen Blick in die Den Haager Galerie König Wilhelms II. von Holland zeigt.⁵ Aus dieser wurde er 1850 für die Berliner Museen erworben.⁶ Kurz nach dem Erwerb ging diese seltene Rahmung allerdings verloren.

Ein neuer Fund im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin belegte jüngst, dass es sich bei der auf dem Aquarell abgebildeten Rahmung um die ursprüngliche Einfassung von Rogiers Altarbild gehandelt haben muss.⁷ Bestätigt wurde dadurch auch eine bereits 2015 von Stephan Kemperdick, Kurator der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, per Photoshop realisierte Rekonstruktion der ursprünglichen Rahmenfassung.⁸ Aus ihrer ästhetisch überzeugenden Wirkung heraus entstand bereits damals der Wunsch, diese virtuelle Rekonstruk-

tion auch praktisch für Rogiers Gemälde umzusetzen. Diesen Plan konnte Kemperdick schließlich im Jahr 2024 durch den Restaurator Bertram Lorenz, ebenfalls tätig in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, umsetzen lassen.⁹ Der vergoldete Außenrahmen wurde entfernt und die Vergoldung der drei inneren Profilrahmen wurde abgenommen, bevor eine Neufassung dieser Rahmen mit einer illusionistischen, Holz imitierenden Malerei erfolgte. Das Ergebnis ist eindrucksvoll: Durch die umgearbeiteten Rahmen (Abb. 2) werden die gemalten Szenen aus dem Leben Mariens unter den Bogenarchitekturen gleichsam zu *tableaux vivants*; die ästhetische Grenze zwischen Malerei und Museumsraum scheint aufgehoben.

Mein Dank gilt insbesondere Stephan Kemperdick (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie), der mich mit seinem Fachwissen bei den Recherchen großzügig unterstützt hat. Auch möchte ich Katharina Liebetrau (LVR-Landesmuseum, Bonn) danken, die eine umfassende technische Untersuchung des Bonner Rahmens ermöglicht und mit ihren Untersuchungsergebnissen wesentlich zu diesem Aufsatz beigetragen hat.

1 Kat.-Nr. 534A, vor 1445, Eichenholz, linke Tafel 74,1 × 44,7 cm, Mitteltafel 74 × 44,8 cm, rechte Tafel 73,6 × 44,7 cm.

2 Inv.-Nr. R.I.93.1464, 81 × 158,7 cm (Gesamtbreite). 1993 gemeinsam mit einem furnierten Plattenrahmen mit drei separaten Kompartimenten nachinventarisiert.

3 Inv.-Nr. R.I.86.1, 94,7 × 176 cm.

4 So noch Rainald Grosshans, Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores, in: Jahrbuch der Berliner Museen 23, 1981, S. 65; Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Köln/Wien 1988, S. 31; ebenso Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden. *Miraflores-Altar*, Ausst.-Kat. [Frankfurt, Städel Museum, 21.11.2008–22.2.2009; Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 20.3.–21.6.2009], Ostfildern 2008, Nr. 29, S. 318 und Jochen Sander, Rogier van der Weyden. *Johannesaltar*, ebd., Nr. 37, S. 352. Kemperdick revidiert später seine Meinung und nimmt bewegliche Seitentafeln an. Vgl. Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden. *Miraflores Triptych*, Ausst.-Kat. [Madrid, Museo del Prado, 24.3.2015–28.6.2015], Madrid 2015, S. 96, Nr. 3.

5 Huib van Hove, Die Gotische Halle im Kneuterdijk Palast von König Wilhelm II., 1842, Wasserfarbe auf Papier, 49,6 × 46,3 cm, Den Haag, Koninklijke Verzamelingen, Inv.-Nr. AT-0010; Kemperdick 2015, wie Anm. 4, S. 96, Abb. 56, 57.

6 Zur Provenienz des *Miraflores-Altars* siehe Katrin Dyballa in dies., Stephan Kemperdick (Hg.), *Niederländische und französische Malerei 1400–1480*, Kritischer Bestandskatalog, Petersberg 2024, S. 264, Nr. 26.

7 Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 274–276.

8 Die Rekonstruktion abgebildet bei Stephan Kemperdick, *The Miraflores Triptych and the Issue of Rogier van der Weyden's »authenticated« Paintings*, in: Lorne Campbell, José Juan Pérez Preciado (Hg.), *Rogier van der Weyden y España*. Actas del congreso internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado, mayo de 2015, Madrid 2016, S. 31.

9 Zur Arbeitsvisualisierung und den erfolgten Maßnahmen an den Rahmen des *Miraflores-Altars* siehe den Abschnitt von Bertram Lorenz, S. 22–25.



1 Rogier van der Weyden, Marienthal (Miraflores-Altar), vor 1445, Kat.-Nr. 534A, in vergoldeter Rahmung, 94,7 × 176 cm, Inv.-Nr. R.I.86.1, in der Dauerausstellung der Gemäldegalerie vor März 2025

Seit März 2025 ist der *Miraflores-Altar* in diesem neuen Erscheinungsbild in der Gemäldegalerie zu sehen. Der vorliegende Beitrag zeichnet die Rahmungs-geschichte der Tafeln in Berlin nach und diskutiert diese im Kontext der Sammlungsgeschichte. Im Fokus steht dabei die Ausstattung der nordalpinen Gemälde von vor 1520 mit Bilderrahmen. Denn gerade für diesen Sammlungsbestand haben sich nur in den wenigsten Fällen die ursprünglichen Rahmen zu den Bildern erhalten, sodass sich hier die Frage nach einer adäquaten Präsentation im Museumsraum besonders komplex stellt. Die nachfolgend vorgestellte Forschung stützt sich vor allem auf die Fotosammlung des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin sowie auf die Einrichtungs- und Instandhaltungsakten der Gemäldegalerie, die ebenfalls im Zentralarchiv aufbewahrt werden. Zudem boten Untersuchungen an zwei Rahmen im LVR-Landesmuseum Bonn und im Depot der Gemäldegalerie neue Einblicke in die Rahmungs-geschichte der Berliner Gemäldesammlung.

Spätmittelalterliche Bilderrahmen in der Gemäldegalerie und die ursprüngliche Rahmung des *Miraflores-Altars*

Die Gemäldegalerie bewahrt eine beachtliche Zahl an niederländischen und deutschen Gemälden aus der Zeit vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert, deren ursprüngliche Rahmen erhalten geblieben sind, wenn gleich ihre Anzahl mit Blick auf den gesamten Sammlungsbestand überschaubar ist. Meist handelt es sich um Bildtafeln mit integralen oder teilintegralen Rahmen, also Rahmen, die aus demselben Stück Holz wie die Bildtafel gearbeitet wurden. Ein herausragendes Beispiel

dieser Gruppe ist die kleine Tafel mit der *Heiligen Familie mit den Engeln*¹⁰ eines nordniederländischen Malers aus dem Umkreis der Meister des Dirc van Delf von um 1400/10. Ihr integraler Rahmen mit ungewöhnlich aufwendig geschnitztem Profil zeigt nicht nur, dass die Tafel als Einzelbild konzipiert wurde; das Fehlen von Spuren einer Hängenvorrichtung suggeriert zudem, dass das Täfelchen nur selten hervorgeholt und dann vermutlich aufgestellt oder in Händen gehalten wurde. Darüber hinaus befindet sich auf der Rahmenplatte ein punziertes, komplexes Muster aus Buchstaben in Blütenranken, die womöglich auf den Stifter der Tafel oder dessen Devise verweisen.¹¹ Der Rahmen macht es somit möglich, wesentliche Rückschlüsse auf den einstigen Gebrauch des Bildchens zu ziehen. Während integrale Rahmen wie dieser unter den mittelalterlichen Rahmen am häufigsten erhalten geblieben sind, sind gerade Blend- und Nutrahmen, wie sie bereits im 14. Jahrhundert in den Niederlanden und in Deutschland vermehrt in Gebrauch kamen, heute eine extreme Seltenheit. Das ehemalige Hochaltarretabel der Soester Wiesenkirche, das Kölner Triptychon vom Meister der Heiligen Sippe d. Ä., die *Maria mit Kind* vom Meister des Marienlebens, der *Monforte-Altar* des Hugo van der Goes oder das *Antlitz Christi* aus der Nachfolge Jan van Eycks sind hierunter hervorstechende Ausnahmen.¹²

10 Kat.-Nr. 2116, Eichenholz, 31 × 25,1 cm, s. Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 22–31, Nr. 2.

11 Den Rahmen diskutiert Dyballa in dies., Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 24, 28.

12 In der Reihenfolge ihrer Nennung: Kat.-Nr. 1519, um 1340/50, Eichenholz, 103 × 341,5 cm; Kat.-Nr. 1238, um 1420, Eichenholz, Mitteltafel 39,5 × 35,6 cm, linker Flügel 39,8 cm × 17,6 cm, rechter Flügel 39,5 × 17,6 cm; Kat.-Nr. 1235B, um 1475, Eichenholz, 57,9 × 50,2 cm; Kat.-Nr. 1718, um 1470/75, Eichenholz, 170 × 263 cm; Kat.-Nr. 528, um 1500, Eichenholz, 53,1 × 42,2 cm.



2 Rogier van der Weyden, Marienaltar (*Miraflores*-Altar), vor 1445, Kat.-Nr. 534A, in umgearbeiteter Rahmung, 81 × 158,7 cm (Gesamtbreite), Inv.-Nr. R.I.93.1464, in der Dauerausstellung der Gemäldegalerie seit März 2025

Ihre Rahmen erlauben zum Teil detaillierte Einblicke in den Gebrauch dieser Bilder.¹³ Sie sind damit von besonderer Bedeutung für das Verständnis spätmittelalterlicher Malerei aus dem nördlichen Europa.

Katrin Dyballa publizierte kürzlich ein bislang unbekanntes Schreiben aus dem Jahr 1850, das der Sammler und Kunstkenner Sulpiz Boisserée (1783–1854) an den damaligen Generaldirektor der Königlichen Museen Ignaz von Olfers (1793–1872) richtete und das belegt, dass auch der *Miraflores*-Altar beim Erwerb durch die Galerie im Jahr 1850 noch seinen ursprünglichen Rahmen besaß.¹⁴ Es handelte sich um eine kaum je bis heute überlieferte, einst jedoch nicht ganz unübliche Konstruktion:¹⁵ Über Scharniere miteinander verbunden, konnten die seitlichen Tafeln auf die gleichgroße Mitteltafel geklappt werden. Im aufgeklappten Zustand traten die Seitentafeln in einem kleinen Versatz hinter die Mitteltafel zurück, sodass diese räumlich wie optisch hervorgehoben wurde.¹⁶ Das komplexe Zusammenspiel von gemalter und plastischer Rahmenarchitektur, das Rogier für seinen Marienaltar entwickelte, war ein wichtiger Bestandteil für die Wahrnehmung des ursprünglichen Bildensembles. Trotz Boisserées nachdrücklicher Betonung der »Seltenheit« der mit gewisser Sicherheit ebenfalls aus Eichenholz gefertigten Nutrahmen mit verbundener, halbrunder Leiste und brauner Fassung wurden diese in Berlin entfernt und durch neue Rahmen ersetzt.

Bereits bei der Eröffnung des Königlichen Museums im Jahr 1830 wurde ein Großteil der Berliner Gemäldesammlung mit Galerierahmen nach Entwürfen Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) ausgestattet, womit man dem damaligen Ausstellungsstandard der großen fürstlichen Sammlungen in Florenz, Wien oder Dresden folgte. Diese Maßnahme betraf Gemälde, die ihre ursprüngliche Einfassung bereits vor

ihrem Erwerb verloren hatten oder deren Originalrahmen in einem derart schlechten Erhaltungszustand waren, dass eine Ausstattung mit neuen Rahmen wohl kostengünstiger als die Restaurierung des Originals war.¹⁷ Im Falle von alten Rahmen, deren Restaurierung lohnenswert

13 Martin Hanßen, *The Berlin Madonna and Child by the Master of the Life of the Virgin. Technical Observations and Art Historical Implications*, in: Lieve Watteuw (Hg.), *Cross-Media Perspectives – Technical Studies of Art on Panel, Paper and Parchment (1400–1600)*, Leuven and Brussels, 11–13 January 2024 (in Vorbereitung).

14 SMB-ZA, I/GG 80, Bl. 366r.–366v., Nr. 1833, abgedruckt in: Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 280, Anm. 73. Die ursprünglichen Scharniere waren schon zwischen 1843 und 1850 ausgetauscht worden.

15 Es haben sich mehrere Bildensembles aus dem 15. Jahrhundert erhalten, die aus drei gleichgroßen Tafeln bestehen und die in ähnlicher Weise wie der *Miraflores*-Altar aufeinander geklappt werden konnten. Zum Beispiel Meister von 1473, *Triptychon des Jan de Witte*, 1473, Eichenholz, je 84,5 × 45,7 cm, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste, Inv.-Nr. 7007; Hans Memling, *Triptychon des Benedetto Portinari*, 1487, Eichenholz, linke Tafel 45,5 × 34,5 cm, Mitteltafel 43,2 × 31,5 cm, rechte Tafel 45,0 × 34,0 cm, Kat.-Nr. 528B (Mitteltafel), Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1090 und 1100 (Seitentafeln); Hans Memling, *Triptychon der Irdischen Eitelkeit und der Himmlischen Erlösung*, um 1485, Eichenholz, je 22 × 15 cm, Straßburg, Museum für Schöne Künste, Inv.-Nr. 185 D–F; möglicherweise auch Rogier van der Weyden, *Johannesaltar*, um 1452/55, Eichenholz, linke Tafel 78,8 × 49,1 cm, Mitteltafel 78,8 × 49,1 cm, rechte Tafel 78,8 × 49,2 cm, Kat.-Nr. 534B.

16 In dieser Weise ist der *Miraflores*-Altar samt seiner ursprünglichen Rahmung auf dem Aquarell von Huib van Hove dargestellt, siehe Anm. 5. Weder im Fall des *Miraflores*-Altars noch bei den angeführten Vergleichsbeispielen ist Genaueres über die originalen Scharniere bekannt, die weitere Auskünfte über die Beweglichkeit und die daraus resultierende Konfiguration der einzelnen Bildtafeln geben könnten.

17 Frida Schottmüller, *Über die Bilderrahmen der Berliner Gemälde-Galerie* (K.F.M. und D.M.). Vorläufige Niederschrift vom 16.3.1936, SMB-ZA, I/GG 39, ohne Blattangabe.



3 Aufstellung der Gemäldegalerie im Kaiser-Friedrich-Museum, 1904, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.4./00693

erschien, habe es sich dem damaligen Direktor der Gemäldegalerie Gustav F. Waagen (1794–1868) zufolge derweil »von selbst [verstanden], daß durchgängig der alte beibehalten worden ist«. ¹⁸ Somit behielten Gemälde wie das *Antlitz Christi* oder das kleine Kölner Triptychon, die beide 1821 gemeinsam mit der Sammlung Solly erworben worden waren, ihre ursprünglichen Rahmen. ¹⁹ Mit der Rahmung des *Miraflores-Altars* wurde hingegen anders verfahren, weshalb Dyballa vermutet, dass dieser stark verwölbt oder »zu marode« ²⁰ gewesen sein muss.

Für das Aussehen der neuen Rahmung und für die Präsentation von Rogiers Marienaltar in der Gemäldegalerie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fehlt es indes an Hinweisen. Aufgrund der Passgenauigkeit, Formensprache und schnitztechnischen Qualität der kürzlich umgearbeiteten Profilrahmen mit seitlich eingestellten Säulen, die die gemalte Architektur weiterführen, wird es sich aber mit gewisser Wahrscheinlichkeit um dieselben Rahmen handeln, die 1850 als Ersatz für die ursprüngliche Rahmung des *Miraflores-Altars* gearbeitet wurden und die Innenprofile der ursprünglichen Rahmung vermutlich kopieren. ²¹

Der *Miraflores-Altar* und Wilhelm Bodes Konzept für das Kaiser-Friedrich-Museum

Ein erstes Zeugnis für das Aussehen der Rahmung des *Miraflores-Altars* in Berlin stammt aus dem Jahr 1904: Es handelt sich um zwei Fotografien, die anlässlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums zur

Dokumentation der Ersteinrichtung des Hauses aufgenommen wurden und auf denen der *Miraflores-Altar* zu sehen ist. ²² Die Aufnahmen zeigen je einen Blick in die nordöstliche Ecke von Oberlichtsaal 69 im Obergeschoss, in dem die größeren Formate der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts untergebracht waren (Abb. 3). Ausgestellt wurde Rogiers Altarbild bereits damals in drei vergoldeten Profilrähmchen mit verbundener, halbrunder Leiste und seitlich eingestellten Säulen, die eindeutig identisch mit den kürzlich umgearbeiteten Rahmen sind. ²³ Diese wurden spätestens seit 1904 in einem Ebenholzrah-

18 Gustav Friedrich Waagen, Entwurf einer Denkschrift, zit. n. Johannes Sievers, Die Möbel. Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Bd. 6), Berlin 1950, S. 77.

19 Ein weiteres herausragendes Beispiel ist das Epitaph der Johanna von Moers (Kat.-Nr. 1931, Niederländischer Meister, um 1470, Eichenholz, 87 × 94 cm), welches 1861 in seinem ursprünglichen Rahmen für die Gemäldegalerie erworben wurde. Kat.-Nr. 1931 wurde vermutlich während des Brandes im Friedrichshainer Flakturm im Mai 1945 vernichtet, vgl. Douglas Brine, Evidence for the forms and usage of Early Netherlandish Memorial Paintings, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 71, 2008, S. 139–168.

20 Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 274.

21 Siehe hierzu auch S. 22.

22 SMB-ZA, V/Fotosammlung, 2.4./00693 und 00695.

23 Eine Abbildung des *Miraflores-Altars* samt Innenrahmen im beschreibenden Katalog der Gemäldegalerie von 1911 ermöglicht die Identifizierung der auf der Aufnahme von 1904 erkennbaren Innenrahmen mit den heute erhaltenen Profilrahmen, vgl. Hans Posse, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Zweite Abteilung. Die Germanischen Länder, Berlin 1911, S. 108.

men mit drei separaten Kompartimenten zusammengefasst. Der bis vor Kurzem präsentierten Rahmung des *Miraflores-Altars* stand diese Rahmung formal also sehr nahe.

Auf der Fotografie ist auch Rogiers etwas größerer und ebenfalls dreiteiliger *Johannesaltar*²⁴ zu sehen, dessen ursprünglicher Aufstellungsort nach aktuellem Kenntnisstand ebenfalls in der Kartause Miraflores nahe Burgos lag und der sich formal stark auf den Marienaltar bezieht.²⁵ Anders als der *Miraflores-Altar* kamen die drei Tafeln des *Johannesaltars* jedoch auf unterschiedlichen Wegen ins Königliche Museum. Während die *Geburt des Johannes* und die *Taufe Christi* gemeinsam mit dem Marienaltar 1850 aus der Sammlung Wilhelms II. ihren Weg nach Berlin fanden, wurde die *Enthauptung des Täufers* 1851 aus dem Londoner Kunsthandel erworben. Über die Rahmung des Ensembles, das spätestens 1816 getrennt worden war, ist zum Zeitpunkt des Erwerbs nichts Konkretes bekannt. Wie der Fotografie zu entnehmen ist, wurden auch seine Tafeln spätestens seit 1904 in einer ähnlichen Konstruktion aus schmalen, jedoch einfacheren goldenen Profilrahmen in einem äußeren Ebenholzrahmen mit eingesetzten Leisten ausgestellt. Dadurch traten die formalen Bezüge zwischen beiden Werken umso deutlicher hervor. Beide wurden somit spätestens seit 1904 in modernen Rahmenkonstruktionen ausgestellt, die nur bedingt als Nachbauten historischer Vorbilder gelten können. Sie heben sich darin von dem übergreifenden Konzept ab, das Wilhelm Bode (1845–1929) für das Kaiser-Friedrich-Museum entworfen und dessen Grundzüge er bereits im 1891 erschienen Artikel im »Fortnightly Review« zur Neugestaltung der Präsentation der Gemäldegalerie im Königlichen Museum skizziert hatte: Jedes Werk solle möglichst in einem Umfeld präsentiert werden, das in allen materiellen Aspekten an den Raum erinnere, für welchen das Kunstwerk ursprünglich bestimmt war.²⁶ Dazu gehörte auch und besonders der Bilderrahmen.

Die Ausstattung der Gemäldegalerie mit alten Rahmen war ein zentrales Anliegen in Bodes Museumsarbeit, über das er mehrfach publizierte und an dem er bereits vor seiner Ernennung zum Direktor der Gemäldegalerie im Jahr 1890 gemeinsam mit seinem Vorgänger Julius Meyer (1830–1893) gearbeitet hatte.²⁷ Im Zuge der Konzeption des Kaiser-Friedrich-Museums und unter entscheidender Mitwirkung Max J. Friedländers (1867–1958) nahm die Neuausstattung der Gemäldegalerie mit authentischen Rahmen deutlich an Fahrt auf. Zur Eröffnung des neuen Museumsbaus 1904 besaß sie infolgedessen eine der weltweit größten und bedeutendsten Sammlungen historischer Bilderrahmen. Noch heute werden in der Galerie einige niederländische und deutsche Gemälde des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in diesen alten, aber in der Regel nicht der Entstehungszeit oder -region entsprechenden und zum Teil stark umgearbeiteten Rahmen ausgestellt.²⁸

Finanziert wurde der Erwerb alter Rahmen seit den 1890er Jahren über den »Fonds für sächliche Anschaffungen«, der über jährliche Mittel von 9.000 Mark verfügte.²⁹ Dies reichte allerdings 1898 nicht länger aus, um zusätzlich zu den laufenden Ausgaben für die Instandhaltung der Galerie auch die Beschaffung von Rahmen zu finanzieren, deren Preise, wie Friedländer im Januar 1898 beklagte, »namentlich derjenigen des 15. und 16. Jahrhunderts jetzt andauernd steigen«.³⁰ Friedländer bat deshalb im selben Schreiben um die Erhöhung des Fonds um 1.000 Mark allein für den Erwerb alter Rahmen.³¹ An Beispielen wie diesem lässt sich Bodes Umrahmungskampagne in den Einrichtungs- und Instandhaltungsakten der Gemäldegalerie gut nachzeichnen. Die

Auskünfte, welche aus den Akten zu einzelnen Stücken zu gewinnen sind, bleiben hingegen spärlich und wenig spezifisch. Mit bestimmten Rahmen lassen sie sich in der Regel nur selten in Verbindung bringen.³² Ein Grund dafür mag sein, dass zumindest um 1900 die meisten Tischlerarbeiten und besonders das »Zurechtmachen und Reparieren von Rahmen« außer Haus durchgeführt und offenbar nur besondere solcher Arbeiten im Museum selbst erledigt wurden.³³

Wie überzeugend die Ausstattung der Sammlung mit alten Rahmen und Nachempfndungen nach historischen Vorbildern war, belegen viele der anlässlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums erschienenen Zeitungsartikel, die vor allem die »italienischen Fälscherkünste« und deren »Imitationen alter Rahmen« rühmen.³⁴ Die Rahmen der nordalpinen Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts werden jedoch in keinem Artikel explizit erwähnt. Dafür lohnt wiederum ein Blick in die 1904 von Paul Clemen (1866–1947) anlässlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums publizierte Festschrift. In dieser lobt er gerade die Präsentation der Gemälde in alten Rahmen, »worin die Berliner Gemäldegalerie es allen anderen voraus tut.«³⁵ Zwei Rahmen hatten ihn damals offenbar besonders begeistert: der breite, nach 1580 ge-

24 Kat.-Nr. 534B, um 1452/55, Eichenholz, linke Tafel 78,8 × 49,1 cm, Mitteltafel 78,8 × 49,1 cm, rechte Tafel 78,8 × 49,2 cm.

25 Die Provenienz und die Bezüge zwischen *Johannes-* und *Miraflores-Altar* diskutiert Dyballa in dies., Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 326–328.

26 Wilhelm Bode, The Renaissance Museum, in: Fortnightly Review 50, 1891, Nr. 298, S. 512.

27 Wilhelm Bode, Bilderrahmen in alter und neuer Zeit, in: Pan IV, 1898/99, III/IV, S. 243–256; ders., Die Ausstattung der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum mit alten Rahmen, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen 33, 1912, 9, Sp. 209–218; ders., Rahmen und Sockel in Italien zur Zeit der Renaissance, in: Kunst und Künstler III, 1919, S. 357–371.

28 Darunter: Jan van Eyck, *Bildnis des Baudouin de Lannoy*, um 1435/40, Eichenholz, 26,6 × 19,6 cm, Kat.-Nr. 525G, in einem florentinischen Sgraffito-Rahmen des 16. Jahrhunderts, 35,7 × 28,9 cm, Inv.-Nr. R.I.93.13; Jacques Daret, *Bildnis eines Mannes mit rotem Chaperon*, um 1455/60, Eichenholz, 38,1 × 30,4 cm, Kat.-Nr. 537, in einem spanischen Kehlleistenrahmen des 16. Jahrhunderts, 48 × 43 cm, Inv.-Nr. R.I.93.182; Rogier van der Weyden, *Bildnis einer jungen Frau*, um 1440, Eichenholz, 49,1 × 33 cm, Kat.-Nr. 545D, in einem deutschen Nussbaumrahmen des 16. Jahrhunderts, 58,6 × 44 cm, Inv.-Nr. R.I.93.172; Meister des Marienlebens, *Maria mit dem Kind in der Rosenlaube mit Heiligen und Stiftern*, um 1475/80, Eichenholz, 99,8 × 88,9 cm, Kat. Nr. 1235, in einem deutschen Plattenrahmen des 16. Jahrhunderts, 116,9 × 106,3 cm, Inv.-Nr. R.I.93.21; Hans Memling, *Bildnis eines Mannes*, um 1470/75, Eichenholz, 35,6 × 29,3 cm, Kat.-Nr. 529C, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins, Inv.-Nr. 96–4, in einem italienischen Leistenrahmen des 16. Jahrhunderts, 47 × 39,2 cm, Inv.-Nr. R.I.93.162.

29 Vgl. SMB-ZA, I/GG 9, Bl. 13–14; SMB-ZA, I/GG 10, Bl. 210; SMB-ZA, I/GG 11, Bl. 21.

30 SMB-ZA, I/GG 9, Bl. 13–14.

31 Dass sich die Lage auf dem Kunstmarkt in den folgenden Jahren weiter zuspitzte, wird aus einem Antrag Bodes vom 16.1.1902 ersichtlich, in dem er die Preisentwicklung für alte Rahmen beklagt und jährliche Mittel für den Erwerb alter Rahmen erbittet, vgl. SMB-ZA, I/GG 10, Bl. 210.

32 Eine Ausnahme sind die sechs Flügel des Genter Altars, deren Aufstellung und Präsentation zwar in zahlreichen Dokumenten erwähnt werden, aus denen sich zur konkreten Rahmungsgeschichte allerdings nur indirekt Rückschlüsse ziehen lassen. Zur Rahmungsgeschichte der Genter Tafeln in Berlin bis 1894 vgl. Ute Stehr, Hélène Dubois, Über die Spaltung und die Restaurierungsgeschichte der sechs Flügel des Genter Altars in Berlin, in: Stephan Kemperdick, Johannes Rößler (Hg.), Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung, Petersberg 2014, S. 127–130.

33 SMB-ZA I/GG 10, Bl. 108.

34 N.N., Das neue Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Ein Vorwort zur Eröffnung, in: Berliner Neueste Nachrichten, 15.10.1904, o. S.

35 Paul Clemen, Festschrift zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums, Leipzig 1904, S. 21–22.

schaffene venezianische Plattenrahmen³⁶ um Albrecht Dürers *Bildnis einer Venezianerin*,³⁷ der »ganz mit dünnem Renaissanceranken bemalt ist«³⁸, sowie ein »schöne[r] eingelegte[r] Rahmen«³⁹, in welchem die *Anbetung der Könige*⁴⁰ von Hans Suess von Kulmbach präsentiert wurde. Es sind die einzigen beiden Rahmen, die im Abschnitt über die niederländischen und deutschen Gemälde dezidiert Erwähnung finden.⁴¹

Weder für den *Miraflores*- noch für den *Johannesaltar* war es Bode und Friedländer gelungen, einen authentischen alten Rahmen zu erwerben. Gerade für den *Miraflores-Altar* ist dies nicht verwunderlich. Denn seine ursprünglichen Rahmen mit Bogen und freien Zwickeln waren nicht nur in der Form einmalig, sondern man hätte gleich drei entstehungsgeschichtlich passende Rahmen finden müssen. Somit wären nur die ursprünglichen Rahmen oder Kopien nach diesen als Rahmung der Tafeln infrage gekommen.

Gleichzeitig waren zur Zeit Bodes mittelalterliche Rahmen aus Deutschland und den Niederlanden überhaupt eine extreme Seltenheit. Bode selbst erklärt den Grund hierfür in seinem vielzitierten Aufsatz zur Ausstattung der Gemäldegalerie mit alten Rahmen von 1912: »Solche Bilder [...] pflegen ihre Rahmen nur dann noch zu haben, wenn sie als schmale Leisten mit aus dem Holz der Bildertafel geschnitzt oder auf diese aufgeschraubt sind, wie bei unseren Tafeln des Genter Altars, während einzelne Rahmen der Art fast nie in den Handel kommen.«⁴²

Dies erklärt auch, weshalb diejenigen deutschen oder niederländischen Gemälde von vor 1520, die in der Bode-Zeit mit einem alten Rahmen ausgestattet worden waren, zwar einen historischen Rahmen erhielten, dieser aber in der Regel nicht der Entstehungszeit und/oder dem Entstehungsort des Gemäldes entspricht – eine Entscheidung, die um 1900 aufgrund der schwierigen Erwerbsmöglichkeiten bewusst getroffen wurde.⁴³ Auch die Anfertigung von stilgerechten Nachempfindungen war damals und ist nach wie vor schwierig, da sich nur sehr wenige Originale erhalten haben, die als Vorbild dienen könnten.⁴⁴ Gleichzeitig geben historische Dokumente überhaupt selten Auskunft über ein Gemälde an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit, und sie bieten noch seltener Informationen über Bilderrahmen.⁴⁵ Wie aus Bodes Aufsatz weiter hervorgeht, war es ihm bis 1912 lediglich für zwei Gemälde der altniederländischen und altdeutschen Sammlung gelungen, Rahmen zu erwerben, die sowohl in zeitlicher wie räumlicher Verortung mit den Malereien übereinstimmen: ein »gotisches Rähmchen [...], welches gerade um ein Bild paßt, wie um unser kleines altniederländisches Sebastiansmartyrium« sowie die »alte Altareinrahmung« für die *Anbetung der Könige* von Hans von Kulmbach, die auch Clemen in seiner Festschrift von 1904 mit Begeisterung hervorhebt.⁴⁶ Diese beiden seltenen Erwerbungen haben sich bis heute erhalten.

Das *Martyrium des Hl. Sebastian*,⁴⁷ von dem Bode in seinem Aufsatz spricht, wurde 1851 aus der Berliner Sammlung Hennig für das Königliche Museum erworben.⁴⁸ Damals als »Niederländische Schule von 1450–1500« katalogisiert, handelt es sich bei der Tafel um das Gegenstück zu einer *Kreuzabnahme*,⁴⁹ mit welcher zusammen sie ursprünglich vermutlich ein Diptychon bildete.⁵⁰ Zugeschrieben werden beide Tafeln inzwischen einem anonymen Kölner Meister, dessen Schaffensphase um 1480/90 angesetzt wird und als dessen Hauptwerk sie gelten.⁵¹ Mit welcher Rahmung die *Sebastiansmarter* 1851 ins Königliche Museum gelangte, lässt sich aus den Erwerbungsakten dieses Jahres nicht entnehmen.⁵² Man darf jedoch annehmen, dass auch sie wie die vielen anderen altniederländischen und altdeutschen Gemälde

zunächst in einem der von Schinkel entworfenen gotisierenden Galerie- rahmen ausgestellt wurde. Später wurde sie mit dem neuerworbenen »gotischen Rähmchen« ausgestattet, welches Bode in seinem Artikel erwähnt und in dem die *Sebastiansmarter* bis heute ausgestellt wird (Abb. 4). Sowohl die Tafel als auch der Rahmen befinden sich seit 1936 in der Sammlung des ehemaligen Provinzialmuseums Bonn, dem heutigen LVR-Landesmuseum. Dorthin gelangten sie in jenem Jahr gemeinsam mit dem zwischenzeitlich ebenfalls von den Berliner Museen erworbenen Pendant der *Kreuzabnahme* und deren Rahmen im Tausch gegen einen *Hl. Hieronymus*⁵³ von Hans Schäufelin.⁵⁴

Das »gotische Rähmchen«, welches Bode für die *Sebastiansmarter* erwarb, stellt eine wahre Seltenheit unter den erhaltenen mittelalterlichen Bilderrahmen dar: Es ist hochrechteckigen Formats und ganzflächig mit plastischen Architekturelementen versehen. Ein Profil mit nach außen ansteigender Kehle und umlaufender, schmaler Platte rahmt das Bildfeld seitlich durch je eine eingestellte schlanke Säule auf hohem Sockel. Auf den Säulen sitzt ein mit Resten von Pässen gefüllter Kielbogen mit aufgesetzten Krabben auf, der einen Vorhang aus zehn blinden Lanzettfenstern überschneidet. Dieser Bogen endet in einer Kreuzblume, die bis an die Platte heranragt. Der Rahmen hat seine ursprüngliche, spätmittelalterliche Fassung aus Zinnoberrot, Grün und Schwarz weitgehend behalten. Diese wurde auf eine helle, bräunlich

36 Inv.-Nr. R.I.93.217, 61,2 × 53,2 cm.

37 Kat.-Nr. 557G, um 1506, Pappelholz, 29,1 × 23,5 cm.

38 Clemen 1904, wie Anm. 35, S. 40.

39 Ebd., S. 41.

40 Kat.-Nr. 596A, 1511, Lindenholz, 158,9 × 112,8 cm.

41 Clemen 1904, wie Anm. 35, S. 40–41.

42 Bode 1912, wie Anm. 27, Sp. 213–214.

43 Ebd., Sp. 214.

44 Moderne Kopien werden heute in der Regel nach historischen Vorbildern angefertigt, in Berlin zum Beispiel Albert van Ouwater, *Auferweckung des Lazarus*, um 1465/70, Eichenholz, 124,1 × 92,7 cm, Kat.-Nr. 532A, in einem modernen Profiltrahmen nach Vorbild des *Monforte-Altars* von Hugo van der Goes, Kat.-Nr. 1718.

45 Eine Ausnahme ist Jean Fouquets *Melun-Diptychon*, dessen heute verlorene Rahmung in einem Reisebericht von 1661 detailliert beschrieben wird, vgl. Denis Godefroy, *Histoire de Charles VII, Roy de France (...)*, Paris 1661, S. 885–886; die Rekonstruktion der Rahmung des *Melun-Diptychons* wurde zuletzt ausführlich diskutiert in Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 392–393.

46 Bode 1912, wie Anm. 27, Sp. 213–214.

47 Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1936.184, um 1480, Eichenholz, 37 × 26 cm.

48 Zum Erwerb siehe SMB-ZA, I/GG 2, Bl. 108, Nr. 532.

49 Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1936.185, um 1480, Eichenholz, 36,4 × 26 cm.

50 Die dendrochronologische Untersuchung wies nach, dass beide Tafeln aus demselben Stamm gearbeitet wurden. Es handelt sich um westdeutsches Eichenholz mit einem jüngsten Kernholzjahrring von 1459, sodass ein frühestes Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1466, wahrscheinlicher ab 1476 anzunehmen ist. Eine Entstehung der Gemälde wäre damit ab 1478 zu vermuten, vgl. Bericht von Peter Klein vom 12.8.2024.

51 Diskutiert von Götz Pfeiffer, Meister des Bonner Diptychons, Ausst.-Kat. [Brügge, Groeningemuseum, 29.10.2010–30.1.2011], Brügge 2010, S. 266, Kat.-Nr. 112; Annette Scherer, *Drei Meister – eine Werkstatt. Die Kölner Malerei zwischen 1460 und 1490*, Univ. Diss. phil. Universität Heidelberg, 1997, S. 318–319; Hans M. Schmidt, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln, Düsseldorf 1978*, S. 93–100, 243–244.

52 Erstmals in den Akten der Gemäldegalerie greifbar wird das *Martyrium des Hl. Sebastian* in einem auf den 19.3.1851 datierten Dokument, nachdem die Tafel bereits erworben worden war. Über die Rahmung informiert das Dokument nicht, vgl. SMB-ZA I/GG 2, Bl. 108v.

53 Kat.-Nr. 2101, um 1504/05, Lindenholz, 47 × 34,6 cm.

54 SMB-ZA I/GG 52, Bl. 6r. Für den Hinweis auf das Archivmaterial zum Tausch danke ich Franziska May.



4 Meister des Bonner Diptychons, Kreuzabnahme und Martyrium des Hl. Sebastian (Bonner Diptychon), um 1480, Eichenholz, 36,4 × 26 cm, 37 × 26 cm, Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1936.185/184

gelöschte Leim-Kreide-Grundierung aufgebracht.⁵⁵ Säulen, Dreipässe, Krabben und Lanzettfenster sind zudem auf ockerfarbenem Anlegemittel mattvergoldet; die Vergoldung wurde stellenweise erneuert und eine künstliche Patinierung in den vertieften Bereichen der Architektur aufgetragen.⁵⁶ Der Rahmen wurde aus einem einzigen Eichenholzbrett mit vertikalem Faserverlauf herausgeschnitzt, welches tangential aus dem Stamm getrennt wurde. Die dendrochronologische Untersuchung wies westdeutsches Eichenholz und einen jüngsten Kernholzjahrring von 1467 nach, der auf ein frühestes Fälldatum des Baumes ab 1474, wahrscheinlicher ab 1484 schließen lässt. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung des Rahmens somit ab 1486 zu vermuten.⁵⁷ In seinem heutigen Zustand misst er 50,3 × 30,6 × 3 cm.

Die gemeinsam mit Katharina Liebetrau (LVR-Landesmuseum, Bonn) zwischen 2023 und 2024 durchgeführten technologischen Untersuchungen an Rahmen und Tafel zeigen, dass beide aufwendig verändert wurden, um sie zusammenzufügen. Der mittelalterliche, heute noch 1,3–1,5 cm starke Rahmen wurde zweifach aufgedoppelt. Im Zusammenhang der ersten Aufdopplung sind vermutlich auch die beiden Bohrlöcher an der oberen Kante neben der Kreuzblume entstanden. Sie wurden in schrägem Winkel von vorn nach hinten durch die Fassung

und die Grundierschicht des Rahmens gebohrt, vermutlich mit der Absicht, ihn an einer Kette oder einer anderen Hängevorrichtung zu montieren. Die zweite, später erfolgte Aufdopplung ist rückwärtig abgefast. Diese Umänderungen lassen darauf schließen, dass der ursprüngliche Rahmen erst in späterer Zeit zu einem Falzrahmen umgearbeitet wurde, um ihn mit der *Sebastiansmarter* zusammenzubringen.

Das ursprüngliche Lichtmaß des Rahmens muss in der Höhe weitestgehend der Tafel entsprochen haben. In der Breite musste das lichte Rahmenmaß für die *Sebastiansmarter* jedoch reduziert werden. Dies fand vermutlich im Zuge der zweiten Aufdopplung des Rahmens und mit Gewissheit nach dessen Erwerb in Berlin statt. Die so entstandene hochrechteckige Öffnung mit ungewöhnlich breitem Falz wurde in einem weiteren Arbeitsschritt deutlich reduziert und in der Form verändert. So wurden seitlich und unten schmale Leisten aus Laubholz eingenaagelt sowie zwei Eichenholzblöcke eingesetzt, welche den Form-

⁵⁵ Mikroskopisch ermittelt durch Katharina Liebetrau am 20.11.2023.

⁵⁶ Vergoldung und Patina ebenfalls durch Katharina Liebetrau am 20.11.2023 mikroskopisch untersucht.

⁵⁷ Bericht über die dendrochronologische Untersuchung von Inv.-Nr. 1936.184 und 1936.185 von Peter Klein vom 12.8.2024.



5 Meister des Bonner Diptychons, Martyrium des Hl. Sebastian (Rückseite), um 1480, Eichenholz, 37 × 26 cm, Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1936.184

verlauf des Kielbogens des mittelalterlichen Rahmens sowie den oberen Abschluss der Tafel aufgreifen (Abb. 5). Im Anschluss wurde eine dreischenkligke Schlipsleiste aus Eichenholz eingearbeitet, um die Differenz zwischen der lichten Breite des Rahmens und der Breite der Tafel zu überbrücken. Etwa je 0,5 cm dieser Leiste sind seitlich der Säulen von der Vorderseite zu sehen, die abschließend bei Überarbeitung der Fassung mattvergoldet wurde (Abb. 4).

Bevor das *Martyrium des Hl. Sebastian* mit dem angepassten Rahmen ausgestattet werden konnte, wurden auch an der Tafel einige Eingriffe vorgenommen. Das Röntgenbild zeigt, dass der ursprünglich flache, beim Pendant der *Kreuzabnahme* noch vorhandene Kielbogen der *Sebastiansmarter* überarbeitet wurde. Seine Spitze wurde abgesägt und mit einem spitz zulaufenden Eichenholzplättchen hinterlegt, so dass sie dem Auszug des Kielbogens am Rahmen entspricht (Abb. 5). Hinterher wurde der Grundiergrat entlang des oberen Abschlusses geschliffen, die neue Fuge verfüllt und das angestückte Plättchen gemeinsam mit dem ursprünglich holzsichtigen Tafelrand grundiert. Abschließend wurde der Bereich übermalt.

Über die Erwerbs- und Instandhaltungsakten der Gemäldegalerie lässt sich weder der Ankauf noch die Herkunft dieses seltenen Rahmens rekonstruieren. Indes hilft eine der ältesten erhaltenen Innenraumaufnahmen der Gemäldegalerie von um 1900, aufgenommen im Alten Museum vor dem Umzug ins Kaiser-Friedrich-Museum, den Zeitpunkt seines Erwerbs und der anschließenden Umarbeitung recht genau zu bestimmen (Abb. 6).⁵⁸ Die Fotografie zeigt von links nach rechts Alois Hauser (1831–1909), Wilhelm Bode und Max J. Friedländer vor der Wand mit Hauptwerken der Berliner Altniederländersammlung im Alten Museum. Am rechten Rand hinter Friedländer ist das *Martyrium des Hl. Sebastian* zu sehen, hier bereits im Verbund mit dem gotischen Rahmen. Der Abgleich mit den aufeinanderfolgenden Auflagen der Gemäldeverzeichnisse der Gemäldegalerie von 1898 und 1904 belegt ferner, dass der Rahmen vermutlich kurz nach 1898 erworben und umgearbeitet wurde. Während die Rahmung der *Sebastiansmarter* in der vierten Auflage des beschreibenden Verzeichnisses von 1898 unkommentiert bleibt, wird sie ab der fünften Auflage von 1904 und in allen darauffolgenden bis zur Abgabe der Tafel im Jahr 1936 durchgehend erwähnt und stets als nicht ursprünglich zugehörig ausgewiesen.⁵⁹

Das Gegenstück zum *Martyrium des Hl. Sebastian* – die *Kreuzabnahme* – gelangte erst im Dezember 1933 über die Kunsthandlung Haberstock in die Gemäldegalerie.⁶⁰ Für sie muss kurz darauf eine ziemlich genaue Replik des gotischen Rahmens angefertigt worden sein, um beide Tafelchen in einem Diptychon vereinen zu können. Dieser Nachbau muss zwischen Januar 1934 und Januar 1936 entstanden sein, bevor beide Gemälde zusammen mit ihren Rahmen von Berlin nach Bonn kamen.

Anders als im Falle der *Sebastiansmarter* wird die *Anbetung der Könige* von Hans Suess von Kulmbach derzeit nicht in der »alten Altarrahmung«⁶¹ der Bode-Zeit ausgestellt. Doch hat sich auch dieser Rahmen erhalten. Er befindet sich aktuell im Depot der Gemäldegalerie.⁶² Es handelt sich um einen der seltenen deutschen Ädikularahmen aus dem 16. Jahrhundert, bestehend aus dunkelgebeiztem Nadel- und Laubholz mit umfangreichen Einlegearbeiten (Abb. 7). Der reich profilierte Sockel mit breiter Platte und mittig eingelassenem intarsiertem Spiegel kragt seitlich leicht aus. Auf den so gebildeten Plinthen stehen zwei Säulen vor ihrerseits intarsierten Flächen. Die Säulenschäfte sind durch Beizierden in einer für den nordeuropäischen Raum im 16. Jahrhundert typischen Weise untergliedert.⁶³ Eine vertikale Riefelung in den unteren beiden Fünfteln geht in den darüberliegenden beiden Fünfteln in eine Kannelierung über. Das obere Fünftel der Schäfte ist glatt und erneut mit Intarsien ausgestaltet. Die Kapitelle mit vertikalen Kehlungen und Kymation tragen schmale, gerade Kämpfer. Auf diesen

58 SMB-ZA, V/Fotosammlung 2.4./4772.

59 Wilhelm Bode, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, 4. Aufl. Berlin 1898, S. 211; ders., Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum, 5. Aufl. Berlin 1904, S. 272.

60 SMB-ZA, I/GG 39, Nr. 1714. Die Tafel wurde am 18.12.1933 für 1.200 Reichsmark erworben und unter Kat.-Nr. 2092 inventarisiert. Für den Hinweis auf das Archivmaterial danke ich Franziska May.

61 Bode 1912, wie Anm. 27, Sp. 214.

62 Inv.-Nr. R.I.383, 209,8 × 153,2 cm.

63 Vgl. Günter Irmscher, Ornament in Europa 1450–2000. Eine Einführung, Köln 2005, S. 56.



6 Wilhelm Bode (sitzend) mit dem Restaurator Alois Hauser (links) und Max J. Friedländer im Alten Museum, um 1900, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.4./4772



7 Deutschland, Ädikularahmen, 16. Jahrhundert, verschiedene Laub- und Nadelhölzer, 209,8 × 153,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. R.I.383

liegt ein schmaler Architrav mit ebenfalls vertikalen Kehlungen auf, die seitlich zu Dreiergruppen und mittig zu einer Vierergruppe zusammengefasst sind. Der Rahmen schließt oberhalb mit einem breiten, eingelegten Fries und einem stark vorspringenden, stufenartigen Gesims ab.

Die Einlegearbeiten sind aus unterschiedlichen Laubhölzern gefertigt. Sockelplatte, seitliche Flächen, Säulenschäfte und Fries zierte ein geometrischer, um Blattranken angereicherter Maureskendekor, während auf den Vorderseiten beider Plinthen sowie an den Enden und in der Mitte des Frieses insgesamt fünf quadratische, gerahmte Architekturveduten eingelegt sind. Dabei wurde zwischen verschiedenen Gebäudetypen und -ansichten variiert: Auf den Plinthen sind die im Vergleich etwas größeren Ansichten jeweils als Durchsicht durch ein Biforium auf eine Ortschaft gestaltet. Entlang des Frieses sind von links nach rechts eine Kirche, ein turmartiger Torbau in einer Mauer und ein umfriedeter Hof dargestellt.

Der Rahmen hat heute ein Außenmaß von 209,8 × 153,2 cm und ein Lichtmaß von 153,5 × 110,4 cm. Wie der Rahmen der *Sebastiansmarter* wurde auch er umfassend verändert und zum Teil ergänzt, um ihn für die *Königsanbetung* anzupassen. Die Maßnahmen griffen derart tief in den Originalbestand ein, dass der Rahmen offenbar in seine einzelnen Bestandteile zerlegt wurde, um eine Erweiterung in Höhe und Breite vorzunehmen. Jeweils um 18,3 cm in der Höhe verlängert wurden die Säulenschäfte, die dahinterliegenden Flächen um 20,4 cm. Deutlich aufwendiger war wiederum die Verbreiterung, von der alle Bestandteile betroffen waren: Nach Entfernung der unteren Profilleiste am Sockel wurde beidseitig neben dem Spiegel ein Stück von 4,1 cm eingesetzt. Bevor die alte Profilleiste wieder angebracht werden konnte, wurde ein Stück des Profils nachgearbeitet und links aufgesetzt, um die

entstandene Differenz zu überbrücken. Die verbreiterte Säulenstellung erforderte eine beidseitige Verbreiterung des Gebälks. Erneuert beziehungsweise ergänzt wurden ferner die Standflächen und Profile der Plinthen. Darüber hinaus wurden an den seitlichen Flächen hinter den Säulen außen wie innen Profilleisten angesetzt, sodass zum Bildfeld hin ein Falz von rund 2–2,3 cm entstand. All diese Maßnahmen führten dazu, dass der gesamte Dekor des Rahmens heute von Asymmetrie gekennzeichnet ist. So befinden sich weder die Dreierriefelungen auf dem Architrav noch die seitlichen Architekturveduten auf dem Fries auf einer Achse mit den Säulen.

Da sich weder eine Raumaufnahme aus dem Alten Museum noch aus dem Kaiser-Friedrich-Museum erhalten hat, die die *Königsanbetung* dokumentiert, lässt sich nicht nachvollziehen, in welchem Rahmen das Gemälde seit seinem Erwerb im Jahr 1876 in der Gemäldegalerie ausgestellt wurde. Gleichzeitig schweigen hierzu sowohl die Erwerbungs- und Instandhaltungsakten als auch die Gemäldeverzeichnisse und Museumsführer. Es bleibt damit einzig Clemens begeisterter Kommentar aus dem Jahr 1904, der belegt, dass Kulmbachs *Anbetung der Könige* spätestens kurz vor Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums, aber vermutlich ähnlich wie das *Martyrium des Hl. Sebastian* bereits in den Jahren zuvor, mit ihrem Ädikularahmen ausgestattet wurde und dieser somit vor 1904 erworben worden sein muss.

Die um 1900 für die *Anbetung der Könige* und das *Martyrium des Hl. Sebastian* erworbenen Rahmen zeigen schlaglichtartig auf, wie schonungslos selbst mit historisch herausragenden und äußerst seltenen Stücken umgegangen wurde, um Bodes Museumskonzept umzusetzen. Im Falle der *Sebastiansmarter* betraf dies sogar die Struktur der Gemäldetafel. Vornehmlich ging es Bode bei der Ausstattung der Gemäldegalerie mit alten Rahmen um die Wirkung der Bilder, gerade im Vergleich zu Schinkels Galerierahmen. Indem die neuerworbenen alten Rahmen in »den Profilen, Verhältnissen, in Farbe, Gold und Ton zu dem Gemälde stimmen, es richtig abschließen«,⁶⁴ sollten sie diese in ihrer ästhetischen Wirkung maßgeblich heben. Gleichwohl gilt es festzuhalten, dass weder die *Anbetung der Könige* noch das *Martyrium des Hl. Sebastian* ursprünglich derartige Architekturrahmen besessen haben dürften. Da es sich bei dem Gemälde Kulmbachs um die ehemalige Mitteltafel eines Triptychons aus dem Paulinerkloster auf dem Skalkahügel bei Krakau handelt, kommt ein derartiger Ädikularahmen ursprünglich wohl kaum in Betracht.⁶⁵ Auch die technischen Befunde an der *Sebastiansmarter*, die sich ebenso an ihrem Pendant finden, sprechen gegen einen derartigen Architekturrahmen in der Art des jetzt vorhandenen. Stattdessen lässt sich eine ganz andere ursprüngliche Rahmung recht genau rekonstruieren: Während beide Tafeln umlaufend leicht beschnitten sind, hat sich jeweils die originale Malkante und ein unterschiedlich breiter, holzsichtiger Rand erhalten. Zudem sind beide Tafeln rückwärtig abgefast. Beides lässt darauf schließen, dass sie bereits vor Ausführung der Malerei mit Nutrahmen ausgestattet waren und anschließend gemeinsam mit diesen grundiert wurden. Darüber hinaus finden sich wenige Zentimeter unterhalb der Kielbögen rechteckige Einkerbungen an den seitlichen Rändern beider Tafeln. Bei diesen handelt es sich wahrscheinlich um Spuren einer Dübelung oder Nagelung, die seitlich und damit parallel zur später zu bemalenden Fläche durch den Rahmen getrieben wurde, um Rahmenschenkel und Bildtafel sicher miteinander zu verbinden und dadurch gleichzeitig das Spiel der arbeitenden Holztafel im Rahmen zu limitieren. Damit

widerspricht die Maßnahme eigentlich den grundlegenden Vorteilen, die die Konstruktion eines Nutrahmens bietet. Gleichwohl ist diese Technik in einigen zeitgenössischen niederländischen Beispielen nachgewiesen.⁶⁶ Auch in diesen Fällen wurden die Holzdübel oder -nägeln seitlich eingebracht, um den Spielraum der Holztafel im Rahmen einzuschränken. Gleichzeitig darf man davon ausgehen, dass die ursprünglichen Nutrahmen der Bonner Tafeln aus schmalen und mehr oder weniger stark profilierten Leisten zusammengesetzt und seitlich durch Dübel zusätzlich an den Tafeln befestigt waren, wie dies auch bei den anderen Rahmen mit dieser Konstruktionstechnik der Fall ist. Auf die Fassung dieser Rahmen lassen sich keine Rückschlüsse ziehen.⁶⁷

Bei der Ausstattung der Gemäldegalerie mit alten Rahmen stand für Bode besonders die Verbesserung der ästhetischen Wirkung im Vordergrund. Den historischen Kontext, aus welchem ein Gemälde stammte, konnte er in den Räumen des Kaiser-Friedrich-Museums durch die Bilderrahmen – sicherlich auch aufgrund des überhaupt geringen erhaltenen Bestandes an mittelalterlichen Bilderrahmen aus dem nördlichen Europa – nur bedingt und in wenigen Fällen nachzeichnen. Ein Fund wie der Architekturrahmen für die *Martyriumstafel* belegt jedoch die umfassende kunsthistorische Kenntnis Bodes, dem es hier gelungen war, einen zeitlich sowie geografisch passenden Rahmen für das *Martyrium des Hl. Sebastian* zu erwerben. Für Rogiers *Miraflores-Altar* war Gleiches wiederum nicht möglich – aufgrund der Einzigartigkeit des Zusammenspiels von verlorenem Originalrahmen und erhaltener Malerei.

Die Rahmen des *Miraflores-Altars* und der *Anbetung der Könige* von den 1930er bis in die 1950er Jahre

Während die beiden Diptychontafeln in Bonn noch heute in denselben Rahmen von etwa 1900 beziehungsweise 1935 ausgestellt werden, mit denen sie Berlin 1936 verließen, gilt dies weder für die *Anbetung der Könige* noch für den *Miraflores-* oder den *Johannesaltar*. Um die Rahmungs-geschichte dieser Werke weiter zu verfolgen, lohnt ein Blick auf zwei Innenraumaufnahmen aus dem Deutschen Museum von vor 1937. Dorthin waren die deutschen und niederländischen Gemälde zwischenzeitlich transferiert worden und seit der Eröffnung des Hauses im Nordflügel des Pergamonmuseums im Jahr 1930 ausgestellt. Wie bereits im Kaiser-Friedrich-Museum wurden auch im Deutschen Museum anlässlich der Eröffnung zahlreiche Aufnahmen zur Dokumentation der Aufstellung angefertigt. Eine dieser Fotografien zeigt einen Blick in den Rogier van der Weyden-Saal in Raum 24 im Obergeschoss, in welchem neben dem *Johannes-* auch der *Miraflores-Altar* ausgestellt wurde (Abb. 8).⁶⁸ An der Einfassung beider Bildensembles hatte sich

64 Bode 1912, wie Anm. 27, Sp. 213–214.

65 Die Herkunft der Tafel und ihre Rekonstruktion als Mitteltafel eines Triptychons zuletzt diskutiert von Masza Sitek, »Der Schüler von Albrecht Dürer in Polen« – zwischen Quelle und Auslegung, Ausst.-Kat. [Krakau, Muzeum Narodowe, 27.9.2018–27.1.2019], Krakau 2018, S. 39–82.

66 Hélène Verougstraete, *Frames and Supports in 15th- and 16th Century Southern Netherlandish Painting*, Brüssel 2015, S. 68.

67 Zwar findet sich an fast allen Grundiergraten Goldflitter, dabei handelt es sich allerdings zweifelsfrei nicht um Spuren einer entstehungszeitlichen Rahmenvergoldung.

68 SMB-ZA, V/Fotosammlung, 2.4./05276.



8 Aufstellung des Deutschen Museums im Pergamonmuseum, Raum 24, Rogier van der Weyden-Saal, 1930, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.3./05276



9 Aufstellung des Deutschen Museums im Pergamonmuseum, Raum 15, Daucher-Saal, 1930–1937, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.3./08608

seit 1904 nichts verändert – in den 1930er Jahren wurden sie nach wie vor in den vergoldeten Profilrahmen mit einfassenden Ebenholzrahmen ausgestellt. Selbes gilt für Kulmbachs *Anbetung der Könige*. Sie wurde im Daucher-Saal in Raum 15 im Obergeschoss des Deutschen Museums auf einem hölzernen Sockel weiterhin in dem Ädikularahmen ausgestellt, mit dem sie vor 1904 ausgestattet worden war (Abb. 9).⁶⁹

Mit der kriegsbedingten Schließung der Berliner Museen 1939 und der Evakuierung der Gemäldegalerie in den darauffolgenden Jahren

wurden zahlreiche Gemälde von ihren Rahmen getrennt. Dies gilt auch für die *Anbetung der Könige*: Während das Gemälde zunächst mit dem Großteil der Berliner Gemäldesammlung in den Flakturm im Friedrichshain eingelagert und im März 1945 in das Bergwerk Kaiseroda-Merkers in Thüringen verbracht wurde, verblieb der Architekturrah-

⁶⁹ SMB-ZA, V/Fotosammlung, 2.4./08608.



10 Deutsche und Niederländische Gemälde aus der Berliner Gemäldegalerie im Depot der National Gallery of Art, Washington D.C., 1. März 1948, National Gallery of Art Archives, NGA-026_137758_001

men wie der überwiegende Teil der historischen Bilderrahmen in den Kellern auf der Museumsinsel.⁷⁰ Unterdessen wurde Kulmbachs Gemäldetafel nicht gänzlich ohne Rahmen ausgelagert. Als die *Anbetung der Könige* nach Kriegsende im August 1945 im Central Collecting Point in Wiesbaden eintraf, wurde sie in einem »Packing frame«⁷¹ registriert.

Weitere Einblicke in den Umgang mit Rahmen in der Zeit während und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg lassen sich über den *Miraflores-Altar* gewinnen: Zunächst gelangte auch er über den Flakturm im Friedrichshain nach Kaiseroda-Merkers und im August 1945 in den Central Collecting Point in Wiesbaden. Auf der dort ausgestellten Property Card wird auch er als »framed«⁷² vermerkt, bevor er gemeinsam mit 201 weiteren Werken aus der Berliner Gemäldegalerie im Dezember 1945 in die USA überführt wurde. Dort wurden die Gemälde zunächst im Depot der National Gallery of Art in Washington eingelagert. Es ist ein Glücksfall, dass sich aus dem Washingtoner Depot eine Fotografie erhalten hat, auf der zwei Stellwände dokumentiert sind, an denen einige der Berliner Werke zwischengelagert wurden (Abb. 10).⁷³ Auf der vorderen Stellwand sind in der obersten Reihe auch der *Miraflores-* und der *Johannesaltar* sowie ihre Rahmen deutlich zu erkennen. Es handelt sich zweifellos um dieselben Rahmen aus drei inneren Profilrahmen, zusammengefasst in den dunklen Außenrahmen, in denen sie seit spätestens 1904 im Kaiser-Friedrich-Museum gezeigt wurden.⁷⁴

Die Fotografie liefert noch genauere Informationen über den Umgang mit Bilderrahmen im Zuge der kriegsbedingten Evakuierung der Gemäldegalerie. So lassen sich die auf ihr identifizierbaren Gemälde anhand der abgebildeten Rahmen in unterschiedliche Gruppen einteilen: Wie bereits für den *Miraflores-* und den *Johannesaltar* festgestellt, wurde ein Teil der Bilder samt ihren modernen Rahmen, in denen sie bereits im Kaiser-Friedrich-Museum beziehungsweise im Deutschen Museum ausgestellt wurden, ausgelagert und später nach Washington verbracht. Dies gilt auch für die *Glatzer Madonna*, Rogier van der Weydens *Bildnis Karls des Kühnen*, Simon Marmions Altarflügel aus St.

70 Zur Lagerung der Rahmensammlung der Berliner Museen während des Krieges siehe Christine Exler, *Der Rahmenbestand der Berliner Gemäldegalerie. Geschichte und Gegenwart*, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 15.11.2002–23.2.2003], Berlin 2002, S. 19–20.

71 National Archives and Records Administration (NARA), Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, Records Relating to Property Transfers, Paintings: WIE 289/64/1, *Adoration of The Kings*, NAID 74166092.

72 NARA, Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, Records Relating to Property Transfers, Paintings: WIE 0/195, *Altar 3 Wings*, NAID 74163642.

73 NGA Archives, NGA-026_137758_001.

74 Der *Miraflores-Altar* samt der Innenrahmen ist in einem der Ausstellungskataloge der USA-Tournee abgebildet. The Cleveland Museum of Art (Hg.), *Masterpieces from the Berlin Museums*, Ausst.-Kat. [The Cleveland Museum of Art, 6.–22.10.1948], Cleveland 1948, S. 46.



11 Blick in die Ausstellung »Paintings from the Berlin Museums« (17. März bis 25. April 1948), National Gallery of Art, Washington D.C., National Gallery of Art Archives, NGA-026_137753_009

Omer oder Hans Memlings *Portinari-Madonna*.⁷⁵ Von diesen lässt sich wiederum eine andere Gruppe an Gemälden unterscheiden, die ohne ihre modernen Rahmen ausgelagert und stattdessen in einfachen Leistenrahmen evakuiert wurden. Hierzu zählen Rogier van der Weydens *Bladelin-Altar* oder Pieter Brueghels d. Ä. *Niederländische Sprichwörter*.⁷⁶ Eine weitere Gruppe lässt sich aus Werken zusammenstellen, die bereits in Berlin mit alten Rahmen ausgestattet worden waren, welche aber offenbar in Berlin verblieben. Auch diese Gemälde reisten in einfachen Leistenrahmen nach Washington. Hierunter fallen zum Beispiel die *Anbetung der Könige* vom Meister der Virgo inter Virgines, Lucas van Leydens *Maria mit dem Kind und Engeln* und Hans Memlings *Thronende Maria mit Kind*.⁷⁷ In diese letzte Gruppe lässt sich auch Kulmbachs *Anbetung der Könige* einreihen, von deren »Packing Frame« anzunehmen ist, dass es sich auch bei diesem um einen einfachen Leistenrahmen wie den hier abgebildeten gehandelt haben wird.

Vor ihrem Rücktransport nach Deutschland wurden die in Washington gelagerten Berliner Gemälde in der Ausstellung »Paintings from the Berlin Museums« vom 17. März bis zum 25. April 1948 in der National Gallery of Art gezeigt.⁷⁸ Eine Fotografie, die während der Laufzeit der Ausstellung aufgenommen wurde, lässt eine weitere Gruppe erkennen: Gemälde, die samt den alten, durch Bode erworbenen Rahmen ausgelagert worden waren. Die Aufnahme zeigt Lucas Cranachs d. Ä. *Bildnis der Frau eines Rechtsgelehrten*⁷⁹ links und Rogier van

der Weydens *Bildnis einer jungen Frau*⁸⁰ rechts (Abb. 11).⁸¹ Rogiers Porträt war bereits vor 1920 mit dem deutschen Kehlleistenrahmen⁸² aus hellbeiztem Nussbaum ausgestattet worden, in dem das Bildnis in Washington zu sehen war und in dem es auch heute noch in der Gemäldegalerie am Kulturforum gezeigt wird. Gleiches gilt für das Frauenporträt von Lucas Cranach d. Ä., welches ebenfalls bereits im Kaiser-Friedrich-Museum mit demselben italienischen Plattenrahmen mit radierten Eckornamenten⁸³ ausgestellt wurde, welcher auf der Fotogra-

75 In der Reihenfolge ihrer Nennung: Kat.-Nr. 1624, um 1350, Ahornholz (?), 187,6 × 102,8 cm; Kat.-Nr. 545, um 1460/63, Eichenholz, 51 × 33,5 cm; Kat.-Nr. 1645/1645A, 1459, Eichenholz, linker Flügel 58,4 × 146,7 cm, rechter Flügel 58,4 × 146,2 cm; Kat.-Nr. 528B, 1487, Eichenholz, 43,2 × 31,5 cm.

76 In der Reihenfolge ihrer Nennung: Kat.-Nr. 535, um 1445/50, Eichenholz, Mitteltafel 93,5 × 91,9 cm, linker Flügel 93,5 × 40,8 cm, rechter Flügel 93,4 × 40,6 cm; Kat.-Nr. 1720, 1559, Eichenholz, 117,2 × 163,8 cm.

77 In der Reihenfolge ihrer Nennung: Kat.-Nr. 1672, um 1485, Eichenholz, 64,5 × 50 cm; Kat.-Nr. 584B, um 1520, 77,5 × 46,4 cm; Kat.-Nr. 529, um 1480/85, Eichenholz, 82,9 × 57,7 cm.

78 Eine Auswahl ging im Anschluss auf USA-Tournee und wurde in weiteren Ausstellungshäusern gezeigt.

79 Kat.-Nr. 1907, 1503, Fichtenholz, 52,6 × 36,7 cm.

80 Kat.-Nr. 545D, um 1440, Eichenholz, 49,1 × 33 cm.

81 NGA Archives, NGA-26_137753_009.

82 Inv.-Nr. R.I.93.172, 58,6 × 44 cm.

83 Inv.-Nr. R.I.93.248, 47,8 × 63 cm.



12 Aufstellung der Gemäldegalerie im Bruno-Paul-Bau in Berlin-Dahlem, Juli 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, GG_Dahlem_1973_49

fie aus Washington dokumentiert und in dem das Bildnis nach wie vor in der Gemäldegalerie zu sehen ist.

Eine konsequente Vorgehensweise bei der kriegsbedingten Auslagerung der Gemäldegalerie im Hinblick auf den Umgang mit Bilderahmen lässt sich folglich nicht erkennen. Das Format hat dabei offenbar ebenso wenig eine Rolle gespielt wie die Tatsache, ob ein Gemälde einen alten Rahmen hatte oder nicht.

Die Rahmungen der *Königsanbetung* und des *Miraflores-Altars* von den 1950er Jahren bis heute

Nach Zunahme des öffentlichen Drucks auf US-Präsident Harry S. Truman (1884–1972) begann ab 1948 die Rückführung der in die USA verbrachten Gemälde nach Wiesbaden. In Erwartung einer baldigen Rückkehr von dort nach West-Berlin wurde wiederum bereits ab 1949 damit begonnen, neue alte Rahmen zu erwerben. Darüber informiert das ab 1950 provisorisch angelegte Rahmeninventar der Gemäldegalerie. Gerade ab den 1950er Jahren wurden zudem Umarbeitungen und Neuherstellungen vorgenommen, und so nahm der Rahmenbestand kontinuierlich zu.⁸⁴

Aus Wiesbaden gelangten die Berliner Gemälde unterdessen erst ab 1951, nach Klärung der neuen Eigentumsverhältnisse, allmählich nach West-Berlin, wo sie im Anschluss im Bruno-Paul-Bau in Dahlem ausgestellt wurden.⁸⁵ So auch die nach dem Krieg in Wiesbaden ver-

bliebene *Anbetung der Könige*. Zurück in Berlin konnte diese allerdings nicht wieder mit ihrem alten Rahmen zusammengeführt werden. Denn der Architekturrahmen war auf der Museumsinsel in Ost-Berlin verblieben. Ein ähnliches Schicksal teilten zahlreiche weitere in West-Berliner Hand befindliche Bilder: Ihre Rahmen waren unerreichbar in Ost-Berlin oder Kriegsverlust.⁸⁶ Daher wurde Kulmbachs *Königsanbetung* in Dahlem zunächst in einem einfachen, schmalen und hellgebeizten Plattenrahmen gezeigt (Abb. 12).⁸⁷ Zur Ruhe kam das Bild in dieser Rahmung allerdings nicht. Bereits 1981 wurde die Tafel mit einem neuen Rahmen ausgestattet, in welchem sie auch aktuell in der Dauerausstellung der Gemäldegalerie am Kulturforum ausgestellt wird. Bei diesem handelt es sich ebenfalls um einen schmalen Plattenrahmen⁸⁸ mit vergoldeten Innen- und Außenprofilen. Dessen Platte ist mit geschnitz-

84 Exler 2002, wie Anm. 70, S. 21.

85 Zur Geschichte der Sammlung siehe Michael Eissenhauer (Hg.), *Gemäldegalerie. 200 Meisterwerke der Europäischen Malerei*, Leipzig 2019, hier besonders S. 31–34.

86 Rund 150 der bedeutendsten Rahmen der Berliner Sammlung wurden ebenfalls in den Flakbunker im Friedrichshain ausgelagert, wo sie im Mai 1945 vermutlich verbrannten, vgl. Exler 2002, wie Anm. 70, S. 19–20.

87 SMB-ZA, V/Fotosammlung_GG_Dahlem_1973_49. Ob die Ausstattung der Tafel mit diesem Rahmen allerdings bereits in Wiesbaden oder erst in Berlin erfolgte, bleibt unklar. Nach Auskunft des Landesmuseums Wiesbaden haben sich keine Aufnahmen erhalten, die die Rahmung der *Anbetung der Könige* vor der Rückkehr nach Berlin dokumentieren. Ferner unklar ist der aktuelle Verbleib dieses Rahmens. Vermutlich wurde er nach der Umrahmung von 1981 für ein anderes Gemälde weiterverwendet.

88 Inv.-Nr. R.I.81.5, 126,5 × 169,5 cm.



13 Hans Suess von Kulmbachs Anbetung der Könige in dem Plattenrahmen aus dem Jahr 1981 in Saal III der Gemäldegalerie im April 2025 (links) und Visualisierung der Tafel im alten Ädikularahmen in Saal III (rechts)

tem und vergoldetem Astwerk vor blauem Grund und gekehlem, ebenfalls vergoldetem Wasserschlach gestaltet. Die enorme Tiefenwirkung des Gemäldes und das ausgefeilte Kolorit, für welches Kulmbachs Malerei gerühmt wird, können in diesem Rahmen ihr Potenzial allerdings nicht voll entfalten. Dies liegt unter anderem an den räumlichen Gegebenheiten in Saal III der Gemäldegalerie, in welchem die *Anbetung der Könige* vor der blaugrauen Wandbespannung ausgestellt wird. In dieser Umgebung setzt der jetzige Plattenrahmen aufgrund seiner schmalen Leisten und farblichen Gestaltung in Gold vor Blau kein ausreichendes Gegengewicht, um das Gemälde von der Wand abzuheben. Die positive Auswirkung, welche indes der alte Architekturrahmen auf die Wahrnehmung des Gemäldes hatte, lässt sich durch eine Visualisierung der Tafel in diesem Rahmen gerade im Vergleich mit der aktuellen Ausstellungssituation gut veranschaulichen (Abb. 13). Durch den dunkelgebeizten Architekturrahmen wird nicht nur die gemalte Architektur der Palastruine aufgegriffen, in der Kulmbach die Anbetung spielen lässt; es ist vor allem das ausgeklügelte Kolorit, das durch die dunkle und breite Rahmung seine volle Farbwirkung vor der Wand von Saal III entfalten könnte.

Der *Miraflores-Altar* wiederum wurde in der Dahlemer Galerie zunächst weiterhin in seiner Rahmung von vor 1904 gezeigt (Abb. 14).⁸⁹ Doch auch er erhielt – wie bereits die *Anbetung der Könige* – in den 1980er Jahren eine neue Einfassung. 1986 wurde der äußere Ebenholzrahmen durch einen vergoldeten Galerierahmen mit Kehlleiste⁹⁰ ersetzt, während die drei vorhandenen Profilrahmen lediglich neu ver-



14 Aufstellung der Gemäldegalerie im Bruno-Paul-Bau in Berlin-Dahlem, Juli 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, GG_Dahlem_1973_16

⁸⁹ SMB-ZA, V/Fotosammlung_GG_Dahlem_1973_16.

⁹⁰ R.I.86.1, 94,7 × 176 cm. Laut Inventareintrag vom 31.1.1988 wurde dieser »Umfassungsrahmen« für 478,80 Mark von Paul Kienitz in Berlin erworben.

goldet wurden. Das grelle Gold dieser dicken Rahmung überstrahlte buchstäblich die Malereien und unterband gerade die besondere Wirkkraft von Rogiers gemalter Bogenarchitektur. In dieser Rahmung von 1986 waren die drei Tafeln bis vor Kurzem zu sehen. Nach der Umarbeitung von 2025 ist es nun möglich, dieses Hauptwerk Rogier van der Weydens völlig neu zu bewerten. Die Neurahmung vermittelt einen authentischen Eindruck der eindringlichen Beziehung zwischen gemaltem und realem Raum und lässt die zentrale Stellung des *Miraflores-Altars* im Schaffen Rogiers deutlich werden. Das Ergebnis muss daher zweifellos als eine der bedeutendsten Neurahmungen eines alt-niederländischen Gemäldes in der jüngeren Vergangenheit gelten.

Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Rahmenfassung des *Miraflores-Altars* von Rogier van der Weyden

Bertram Lorenz

Bei den ursprünglichen Rahmen des *Miraflores-Altars* von Rogier van der Weyden dürfte es sich um aus Eichenholz gefertigte Nutrahmen gehandelt haben, deren untere Leisten als Wassersschlag gestaltet waren. Werke Rogiers mit erhaltenen Originalrahmen folgen zumeist diesem Prinzip.⁹¹ Die Rahmen wurden vom Tafelmacher direkt auf die Ränder der dünnen Eichenholztäfel gesteckt, gemeinsam mit diesen grundiert und anschließend von Rogier bemalt. Die originalen Bilderrahmen blieben bis zum Ankauf durch die Berliner Museen im Jahr 1850 erhalten, wurden dann jedoch aus unbekannten Gründen entfernt und durch Nachbildungen ersetzt.⁹² Auf diese Weise gingen sämtliche Scharniere, Beschläge oder Verschlüsse ebenso verloren wie mögliche Inschriften, Werkspuren oder andere wichtige Primärinformationen auf den Rückseiten der Originalrahmen.

Die damals hergestellten Repliken fassen noch heute Rogiers Bildtafeln ein. Sie wiederholen in Volumina und Form wahrscheinlich die verlorenen Originale,⁹³ unterscheiden sich von diesen jedoch deutlich in Material, Konstruktion und Fassung: Es handelt sich um Falzrahmen aus Laubholz – vermutlich Birne –, deren Eckverbindungen durch eingelassene und verschraubte Eisenbänder gesichert sind. Nicht dem Original entsprachen bis vor Kurzem zudem die massiv ausgeführte Vergoldung auf diesen Falzrahmen sowie der zunächst schwarze Außenrahmen aus Ebenholz, der 1986 durch einen vergoldeten Galerienrahmen ersetzt wurde.⁹⁴ In diesem waren die drei Einzelrahmen zu einer starren Einheit zusammengefasst, wodurch die ursprüngliche Funktion der Tafeln als Wandelaltar nicht mehr nachvollziehbar war (Abb. 1).

Die Änderungen des mittleren 19. und späten 20. Jahrhunderts wurden der Malerei nicht gerecht; die grobe Goldumfassung dominierte visuell und trat in Konkurrenz zu den Gemälden, die sie eigentlich zur Geltung bringen sollte. Sie mag dem Wunsch entsprungen sein, Rogiers *Miraflores-Altar* als eines der Hauptwerke der Sammlung besonders repräsentativ zu inszenieren. Diese Wertschätzung bezog sich jedoch nur auf die Tafelgemälde und ließ die originalen Rahmen sowie deren funktionale, stilistische und rezeptionsästhetische Relevanz weitgehend außer Acht.

Die Gemäldetafeln selbst liefern wichtige Hinweise auf die ursprüngliche Fassung der Rahmen (Abb. 15). Bei allen drei Tafeln ist der obere Bildabschluss mit illusionistisch gemalten Zwickeln versehen, die

mit gotischem Maßwerk gefüllt sind. Diese Trompe-l'œil-Elemente sind als integraler Bestandteil der ursprünglichen, dreidimensionalen Rahmung zu verstehen. Gleichzeitig finden sich an den Grundiergraten⁹⁵ keine Spuren einer entstehungszeitlichen Rahmenvergoldung, sondern nur die ockerbraune Farbe der Zwickel und der gemalten Portalgewände. Diese Farbigkeit muss sich folglich im Rahmen fortgesetzt haben. Rogiers virtuose, illusionistische Malweise erstreckte sich damit über das Bildfeld hinaus bis in die Rahmung und verband beide Bereiche optisch und konzeptuell. So wurde der Bildraum subtil in den realen Raum der Betrachter:innen erweitert, und diese wurden gleichsam in die Szene hineingezogen.

Das Thema der Grenzüberschreitung zwischen gemaltem und realem Raum wird in der niederländischen Malerei spätestens seit Jan van Eyck verhandelt, der illusionistisch bemalte Rahmen mit Inschriften oder in den Rahmen übergehende Portalgewände dargestellt hat.⁹⁶ Rogier hob solche Grenzüberschreitungen auf eine neue Stufe, indem er die realen Bilderrahmen mit weit in die Bildfläche hineinragenden, illusionistisch gemalten architektonischen Elementen wie Maßwerk oder Gewände weiterführte – so in seiner *Kreuzabnahme*⁹⁷ oder im *Altar der sieben Sakramente*.⁹⁸ Dass sich keine dieser kunstvoll gefassten großen Originalrahmen Rogiers erhalten haben, ist ein schwerwiegender Verlust für unser Verständnis des Künstlers.

91 Rogier van der Weyden, *Das jüngste Gericht* (Beaune-Altar), um 1443/1451, Öl auf Eichenholz, 220 × 548 cm, Beaune, Hospices de Beaune, mit innen vergoldeten Originalrahmen mit Wassersschlag; Rogier van der Weyden, *Medici-Madonna*, um 1460/65, Öl auf Holz, 61,7 × 46 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 850, in vergoldetem Originalrahmen mit schwarzer Außeneinfassung, Wassersschlag; Rogier van der Weyden (Werkstatt), *Sforza-Triptychon*, um 1460, Öl auf Eichenholz, 59,5 × 134 cm (inkl. Rahmen), Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste, Inv.-Nr. 2407, in vergoldetem Originalrahmen mit Wassersschlag; Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, um 1452, Öl auf Eiche, Mitteltafel 34 × 62 cm, Flügel je 34 × 27 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 2063, vergoldeter Originalrahmen mit schwarzer Außeneinfassung, kein Wassersschlag.

92 Zur ursprünglichen Rahmung siehe Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 280.

93 Interessanterweise zeigt der noch originale Rahmen des um 1470 entstandenen *Monforte-Altars* von Hugo van der Goes (Kat.-Nr. 1718) eine ähnliche Gestaltung. Allerdings sind dort Rahmenprofile bereits deutlich plastischer und voluminöser ausgeführt, ebenso wie die gemalten Figuren Hugos. Im Gegensatz dazu bleiben Rogiers Figuren eher reliefhaft und flach, mit einer stärkeren Tendenz zur Zweidimensionalität. Dies spiegelt sich auch in den architektonischen Formen wie den Säulen und Säulenbasen der gemalten Portalgewände sowie der Falzrahmen wider, was nahelegt, dass Letztere nach dem Original gearbeitet worden sein dürften.

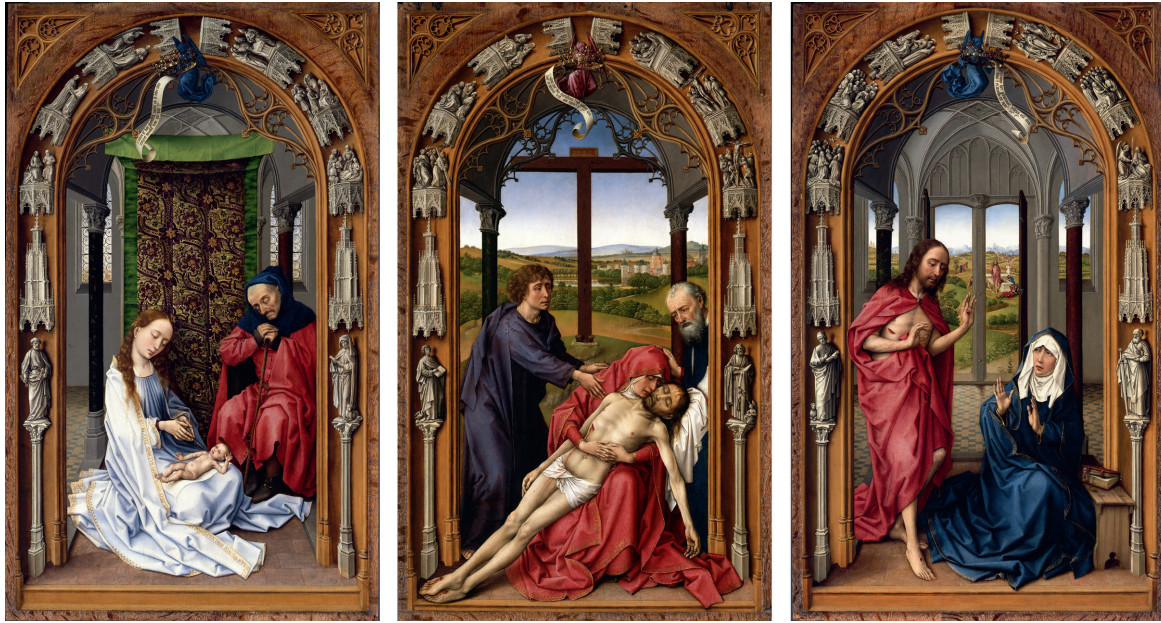
94 Zur Diskussion der Rahmungsgeschichte des *Miraflores-Altars* in Berlin siehe S. 9–11, S. 16–22.

95 Bezeichnung für die Abrisskante der Malerei samt Grundierung zum verlorenen Nutrahmen hin.

96 Jan van Eyck, *Verkündigungsdiptychon*, um 1434/36, Öl auf Holz, je 39 × 24 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv.-Nr. 137.a-b. Hier sind in der Bildtafel helle Portalgewände dargestellt; die Skulpturensockel sind illusionistisch über das Bildfeld hinaus bis auf die als roter Stein gefassten Bilderrahmen gemalt.

97 Rogier van der Weyden, *Kreuzabnahme*, um 1440, Öl auf Eiche, 204,5 × 261,5 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P002825.

98 Rogier van der Weyden, *Altar der sieben Sakramente*, um 1450, Öl auf Holz, 200 × 223 cm, Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste, Inv.-Nrn. 393–395. Die Tafeln wurden zwischen 2006 und 2009 von Griet Steyaert restauriert und erhielten im Zuge der Restaurierung eine neue Rahmung, die dem verlorenen Original ähneln soll. Diese Rekonstruktion wurde aus der gemalten Rahmung abgeleitet und zeigt sehr ähnliche Säulenbasen und eine vergleichbare Profilierung wie im *Miraflores-Altar*. Zur Neurahmung siehe Griet Steyaert, *The Seven Sacraments: Some Technical Aspects observed during the Restoration*, in: Lorne Campbell, Jan van der Stock (Hg.), *Rogier van der Weyden in context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting*, Löwen 2012, S. 119–136, besonders S. 120–121.



15 Rogier van der Weyden, Marienaltar (Miraflores-Altar), vor 1445, Eichenholz, linke Tafel 74,1 × 44,7 cm, Mitteltafel 74 × 44,8 cm, rechte Tafel 73,6 × 44,7 cm, Kat.-Nr. 534A, ausgerahmt



16 Arbeitsvisualisierung der Rahmenfassung in Ocker und mit schwarzer Außeneinfassung, Stephan Kemperdick 2015, überarbeitet von Bertram Lorenz 2024

Insbesondere die Portalrahmung des *Miraflores*-Altars wirft Fragen zur Materialität und deren interpretativer Relevanz auf, da sie unmittelbare Auswirkungen auf das Verhältnis von Bildmaßstab und dargestellter Realität hat. Die folgenden Überlegungen wurden gemeinsam mit Stephan Kemperdick angestellt: So ließen sich die gemalten Portale als Holz mit kaum ausgeprägter Maserung (etwa Buchsbaum) deuten; in diesem Fall wären dessen skulpturale Elemente als Elfenbein-Imitationen lesbar und die gemalten zentralen Darstellungen der Maria, Josephs und des Kindes als kleine Figurinen in nahezu tatsächlicher Größe zu verstehen. Alternativ könnte das braune Gewände auch Sandstein mit weißem Skulpturenschmuck evozieren, was eine Darstellung lebensgroßer Personen nahelegen würde, die jedoch miniaturisiert wie-

dergegeben sind. Bemerkenswerterweise vermeidet Rogier durch das Fehlen texturaler Details wie etwa Maserungen, Fugenverläufe oder Absplitterungen eine eindeutige Festlegung auf eines dieser Lesemodelle. Gewiss griffen die heute verlorenen Originalrahmen diese ambivalente Materialität auf und trugen somit zur intendierten Wirkung bei. Vor diesem Hintergrund erscheint der Wunsch, sich bei einer Rekonstruktion der Rahmung des *Miraflores*-Altars so weit wie möglich an die historische Originalfassung anzunähern, nicht nur nachvollziehbar, sondern kunsthistorisch geboten.

Vor Beginn der praktischen Arbeiten wurde dafür eine Visualisierung der geplanten Neufassung angefertigt (Abb. 16). Das Ziel der Maßnahmen war es, die bestehende Rahmung so weit wie möglich an



17 Stephan Kemperdick (links) und Marlene Sommer (rechts) bei der Abnahme der Vergoldung von 1986 in der Rahmenwerkstatt der Gemäldegalerie, 3. September 2024



18 Rogier van der Weyden, Der Abschied Christi von seiner Mutter (rechte Tafel des Miraflores-Altars), Profilrahmen im Zwischenzustand mit Untermalung in Ölfarbe im Lokaltönen der Portalgewände; Schattenmodellierung und Alterungsspuren noch nicht ausgeführt

die verlorene originale Rahmenfassung anzunähern. Dies allerdings in dem Bewusstsein, dass das historische Original unersetzlich ist und die Rekonstruktion folglich nur eine Annäherung darstellen kann. Der bislang vorhandene starre Außenrahmen gehörte, den Beschreibungen des 19. Jahrhunderts zufolge, nicht zur ursprünglichen Konzeption und wurde daher entfernt. Neben der konsequenten Fortführung der farblichen Gestaltung der gemalten Architekturen entstand bei der Weiterentwicklung der virtuellen Visualisierung von 2015 die Idee, die einzelnen Rahmen an den Außenkanten schwarz zu fassen. Dies orientiert sich an erhaltenen historischen Rahmen mit originaler Fassung⁹⁹ und bewirkt eine stärkere räumliche Präsenz gegenüber einer monochromen, ockerfarbenen Lösung, ohne die Eigenlogik der ursprünglichen Gestaltung zu überlagern.

Nach dem behutsamen Ausrahmen der Tafelgemälde und der Entfernung des starren Außenrahmens wurde von den drei inneren Rahmen die stark glänzende Polimentvergoldung der Neufassung von 1986 mit feinem Schleifpapier abgetragen (Abb. 17). Ein neuer Aufbau aus rotem und gelbem Poliment bildete die Grundlage für die Neufassung. Der Fond wurde entsprechend dem Lokalfarbtönen der gemalten Architekturteile mit Ölfarbe monochrom in Ocker gefasst.¹⁰⁰ Die Außenkan-

ten der Rahmen erhielten eine schwarze Fassung (Abb. 18). Es folgten die malerisch anspruchsvollen Arbeiten: Mit Ölfarben – insbesondere mit gebrannter Umbra – wurden Volumina durch Licht- und Schattenmodulation akzentuiert. Dieser Arbeitsschritt ergab sich zwingend aus den unterschiedlich verschattet gemalten Rahmenarchitekturen, deren variierende Helligkeitswerte in den angrenzenden Rahmen weitergeführt werden müssen, um eine Einheit zu erreichen. Die zu rekonstruierende Lichtführung mit von links oben einfallender Beleuchtung orientierte sich an derjenigen der Gemälde. Zudem wurden Alterungsspuren simuliert, unter anderem durch das Einschlagen kleiner Dellen und Unebenheiten, um die gleichmäßige Oberfläche zu unterbrechen. Diese subtilen Eingriffe lassen sich bei genauer Betrachtung als handwerklich erzeugte Spuren erkennen. Im Anschluss wurde eine künstliche Patina aus pigmentversetzter, stark verdünnter Ölfarbe so aufgetragen und wieder abgerieben, dass sie vor allem in Vertiefungen und zu erwartenden Staubablageflächen haften blieb. Nach dem Trocknen er-

99 Zum Beispiel Hans Memling, *Johannesaltar*, 1479, Öl auf Eiche, Mitteltafel inkl. originalem Rahmen 193,5 × 194,7 cm, Brügge, Sint-Janshospitaal, Inv. no. O.SJ0175.I.

100 Verwendete Farbtöne: Goldocker, Nickeltitan, Umbra, Bleiweiß, Elfenbeinschwarz.



19 Rogier van der Weyden, Marienaltar (*Miraflores*-Altar), wie Abb. 2, Details der rechten Bildtafel im neu gefassten Bilderrahmen

folgten abschließende kleinere Korrekturen, und die Oberfläche bekam durch Abfrottieren ihren seidenmatten Glanz (Abb. 19). Auf die Rekonstruktion historischer Scharniere und Verschlüsse ist vorerst verzichtet worden, da die Quellenlage hierzu bislang unzureichend ist.

Aus konservatorischen Gründen war eine Verglasung für die Präsentation im Museumsraum erforderlich. Diese wurde mittels Klammern vor den Rahmen befestigt, um die optische Einheit von Bild und Einfassung nicht zu beeinträchtigen. Zudem ist es vorgesehen, dem *Miraflores*-Altar einen als Mensa gestalteten Sockel beizugeben, der seine ursprüngliche Aufstellung zitiert und zugleich seine Stellung als Hauptwerk der Berliner Altniederländer-Sammlung betont.

Die neue Rahmenfassung tritt optisch bewusst zurück und stärkt dadurch die Wirkung der Gemälde: Raumtiefe und Farbigkeit erscheinen differenzierter, und Nuancen in der Malerei treten klarer hervor. Unterschiede in der künstlerischen Handschrift innerhalb des Triptychons – etwa in der Modellierung der Skulpturenschatten oder der Lichtführung im Maßwerk – werden nun wieder deutlicher lesbar, wo-

bei insbesondere die rechte Tafel in ihrer Wirkung hervorsticht.¹⁰¹ Zudem macht die Rekonstruktion der Rahmenfassung anschaulich, dass Rogier van der Weyden Bild und Rahmen nicht nur als funktionale, sondern auch intellektuelle Einheit konzipierte. Die Rahmen erfüllten nicht nur eine Schutzfunktion, sondern dienten auch als Übergangszone zwischen der gemalten Welt und dem realen Raum.

Abbildungsnachweis

1, 15: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. – 2: Stephan Kemperdick. – 3, 6, 8, 9, 12, 14: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. – 4, 5: LVR-Landesmuseum, Bonn, Jürgen Vogel. – 7, 17, 18, 19: Bertram Lorenz. – 10, 11: Courtesy of the National Gallery of Art Archives. – 13: Martin Hanßen. – 16: Stephan Kemperdick, Bertram Lorenz.

¹⁰¹ Hierzu bereits Johannes Taubert, Die beiden Marien-Altäre des Rogier van der Weyden. Ein Beitrag zur Kopienkritik, in: *Pantheon* 18, 1960, II, S. 67–75.