

Thomas Huber

Das Ladenschild

Die Rue des Vieux-Grenadiers mündet in eine große Freifläche, die sich unterhalb der Altstadt von Genf ausbreitet. Der Plainpalais ist ein großer Platz inmitten der Stadt Genf. Bei schönem Wetter flanieren die Genfer über die Wege, die den Platz in allen Richtungen durchqueren. Regelmäßig finden an seinen Rändern Wochenmärkte statt. Aus der Helle über dem Platz tritt man in die schattige, schmale Straße, die Rue des Vieux-Grenadiers, die zum Quartier des Bains gehört. Wohnbauten und Industriegebäude, in der Wendezeit zum 20. Jahrhundert entstanden, wechseln sich entlang der Straße ab. Bis vor wenigen Jahren waren hier Handwerksbetriebe für die Metallverarbeitung angesiedelt. In mehreren Gebäuden am Ende der Straße befanden sich die Fabrikationshallen und Verwaltungsbüros einer weltweit bekannten Produktionsfirma für physikalische Messgeräte. Früher gehörte das Viertel den Maschinenbauern. Kleingewerbetreibende, Schlosser und Werkzeugmechaniker gingen hier ihrer täglichen Arbeit nach. Zwischen den Hauseingängen und in den Höfen hinter den Häuserzeilen befanden sich einige Autowerkstätten. Die Betriebsamkeit, der Lärm, der Schmutz und der Geruch des Handwerkes sind heute verschwunden. Anstelle der Arbeiter in Blaumännern laufen heute sauber und elegant gekleidete Angestellte die Straße entlang. In einem renovierten Industriegebäude am Ende der Straße ist das Mamco, das Museum für Gegenwartskunst eingezogen. In den Nebengebäuden haben Anwaltskanzleien Büros und Künstler Ateliers eingerichtet. Wie in vielen mitteleuropäischen Metropolen wurde ein ursprüngliches Gewerbegebiet im innerstädtischen Raum in ein schickes Szeneviertel umgewandelt. Um das neu eröffnete Museum siedelten sich mehrere Galerien an, die dreimal im Jahr zum gemeinsamen Vernissagenabend einladen. 1994 bezog die Galerie Skopia in der Rue des Vieux-Grenadiers 9 eine ehemalige Werkstatt, in der Kugellager hergestellt worden waren. Es ist ein bescheidener, zur Straße gelegener Raum, im rechtsseitigen Teil des Erdgeschosses, eines Wohnhauses aus dem 19. Jahrhundert. Vier Jahre später übernahm die Galerie auch die Räume auf der linken Seite, so dass sie heute das ganze, wenn auch schmale Sockelgeschoss des Hauses in Anspruch nimmt. Zwei Schaufenster erlauben den Blick in die Galerieräume. Die beiden Fenster, zur rechten und linken Seite des mittig liegenden Hauseinganges, sind spiegelbildlich angeordnet. Die Rahmen der Fenster sind grün gestrichen. Der obere Abschluss ist beidseitig beschriftet. Weiß auf grünem Grund steht der Schriftzug: Skopia art contemporain (siehe Buchumschlag). Das Erdgeschoss des Hauses, mit den beiden Schaufenstern und dem zentralen Hauseingang in der Mitte, ist streng symmetrisch angeordnet. Die Räumlichkeiten hinter der Fassade weichen jedoch von dieser Symmetrie ab. Im rechten Teil befand sich damals, als die Räume noch als Werkstatt genutzt wurden, ein Glaskasten. Er diente als Büro für den Werkmeister. Aus dem vor Lärm und Schmutz geschützten Kasten heraus, organisierte und beaufsichtigte der Meister die Arbeit in der Werkstatt. Im linken Teil der Galerie erinnern unterschiedlich ausgestaltete Böden, teilweise gegossen oder mit rauen Holzdielen belegt, an die unterschiedlichen Werksbereiche. Einen Glaskasten gibt es auf dieser Seite nicht.

Seit 1996 zeige ich regelmäßig meine Werke in der Galerie Skopia. Der Ort ist mir vertraut. Ich kenne die Tücken der Räume, die unvermittelten Mauervorsprünge, Reste lang zurückliegender Umbauten. Ich kenne den unregelmäßig ausgestalteten, hell gestrichenen Boden der alten Werkstatt. Aber vor allem musste ich mich bei jeder Hängung meiner Werke mit dem seltsamen Kasten auseinandersetzen, dem ehemaligen Büro des Werkmeisters. Nach meiner wiederholten und leidigen Erfahrung bestimmt der Kasten den Raum und verstellt ihn. „Warum reißt Du das Ding nicht einfach ab“, schlug ich dem Galeristen Pierre-Henri Jaccaud vor. „Du würdest sehr viel Hängefläche dazu gewinnen.“ Er schaute mich abwehrend an. Offensichtlich liegt ihm etwas an dieser Hinterlassenschaft, dem Zeugnis des Handwerks in seinen Räumen, obwohl hier heute keine Maschinen mehr lärmen und die Luft nicht mehr mit Öl und Staub geschwängert ist. „Mach einen Plan, wie ein solcher Umbau aussehen könnte“, sagte er schließlich. Ich konnte die Skepsis in seiner Stimme hören.

Die Schaufenster der Galerie bieten einen guten Einblick in das Ladeninnere. Man kann von außen, von der Straße her, das meiste in der Galerie übersehen: die Wände rechts und links, und besonders den hölzernen Einbau, das Office des Werkmeisters. Ich müsste diesem Blick ins Innere der Galerie ein anderes Bild, ein verändertes Bild entgegenhalten, dachte ich. Ich könnte meine Vorstellung ins Fenster hängen, ich könnte das Bild der umgebauten Galerie dort anbringen. Es würde so präsentiert, wie in Geschäften manchmal der Name des Ladens oder die Art der Dienstleistung auf einem Schild vorgestellt werden. Ich würde meine Idee der umgebauten Galerieräume auf einem Ladenschild im Schaufenster der Galerie vorstellen. „Ich werde ein Ladenschild für Deine Galerie malen“, sagte ich zu Pierre-Henri Jaccaud.

„Auf dem Schild werde ich Deinen neuen, umgebauten Galerieraum vorstellen.“ Jaccaud war einverstanden.¹

Im Jahre 1719 mietete der Kunsthändler Edme-François Gersaint (1694–1750) ein Ladenlokal auf der Brücke Notre-Dame in Paris. Er hatte zuvor sein Geschäft auf der Petit-Pont. Diese überquert in der Verlängerung der Pont Notre-Dame, auf der anderen Seite der Insel, die Seine. Den Namen der alten Kunsthandlung „Au Grand Monarque“ übernahm Gersaint für den neuen Laden. Wie schon sein Vorgänger, verkaufte er „Tous les portraits de la Cour“. Der Name des Ladens war also Programm. Gersaint ließ das Ladenlokal 1720 von seinem Vermieter, der Stadt Paris, umbauen und es mit einem großen, steinernen Torbogen, den benachbarten Geschäften auf der Brücke, anpassen. In die Bogenöffnung wurde eine T-förmige Holzkonstruktion verspannt. Die unteren Öffnungen dienten als Schaufenster, bzw. als Eingang. Der bogenförmige Plafond darüber sollte verschlossen werden. Gersaint beauftragte den Maler Antoine Watteau (1684–1721) diesen Plafond als Ladenschild auszuführen.² (Abb. I) Auf einem über drei Meter breiten Schild entwarf Watteau den Einblick in jenen Galerieraum, den man unter dem Schild durch eine Türe betreten konnte. (Abb. II) Man sieht im Bild einen Verkaufstresen und verschiedene Bilder, sowie Spiegel an den Wänden, die in der Galerie zum Kauf angeboten werden. Man sieht Damen und Herren, vornehm gekleidet, die zusammen sitzen oder stehen. Sie sind in die Betrachtung der Bilder vertieft, die im Galerieraum aufgestellt sind. Eine Gruppe am Verkaufstresen begutachtet Schmuck, der ihr in einer geöffneten Schatulle vorgelegt worden ist. Man unterscheidet Kunden, Verkäufer und Angestellte des Geschäftes. Eine junge Frau, in einem ausladenden, glänzenden Kleid, ist soeben dabei die Galerie über eine Schwelle zu betreten. Ihren linken Fuß hat sie schon in die Galerie gesetzt, der Rechte steht noch auf dem rauhen Pflaster der Straße. Auf der linken Seite des Bildes wird soeben ein Portrait Louis XIV. verpackt. Damit trug Watteau dem Namen der Galerie „Au Grand Monarque“ Rechnung.

Watteau hatte ein Schild gemalt, ein Reklameschild für eine Galerie. Ob er den Auftrag für ein banales Schild, für einen Gebrauchsgegenstand, als Herabwürdigung seines Talentes ansah, ist nicht bekannt. Auftragsarbeiten waren in jener Zeit üblich. Beim Betrachten des Bildes heute vermute ich, dass ihm die Aufgabe Spaß gemacht haben musste und er all sein Können dafür eingesetzt hatte. Das Bild ist räumlich überzeugend angelegt, die darin dargestellte Szenerie ist lebendig und vielschichtig, die Ausführung, vor allem in den Draperien der unterschiedlichen Kleidungen, zeigt sein großes malerisches Können. Es schien ihn damals auch nicht gestört zu haben, dass er das Bild für den Außenraum malen musste, wo es vor der Witterung nur notdürftig geschützt war und seinem Bild also keine lange Aufenthaltsdauer in Aussicht gestellt werden konnte.

Heute gilt das *Ladenschild* als Hauptwerk von Antoine Watteau und als Schlüsselwerk der europäischen und französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Eine banale Auftragsarbeit, ein Werbeschild wird heute als hohe Kunst verehrt. Das hochgeachtete und viel besprochene Bild wird oft in eine Reihe mit so programmatischen Bildern wie Diego Velásquez' *Las Meninas* (1656) und Gustave Courbets *Das Atelier des Malers* (1855) gestellt. Die beiden Bilder zeigen ein neu erwachtes Selbstbewusstsein dieser Maler gegenüber der bestimmenden Macht ihrer Zeit. Für Velásquez war es der Spanische Hof, für Courbet das aufkommende Bürgertum, dem sie in den genannten Bildern das aufbegehrende Selbstbewusstsein des eigenständigen Künstlers gegenüberstellten. Ein solches Aufbegehren in eigener Sache ist im *Ladenschild* von Watteau nicht zu erkennen. Vielmehr ist das Schild ein Zugeständnis an die bestimmende Macht des Marktes, des Kunstmarktes, der offensichtlich bereits im 18. Jahrhundert das Schicksal eines Künstlers bestimmte.

¹ Ein Schild ist etwas anderes als ein Bild. Ein Schild ist handfester als ein Bild. Die Vorstellung eines Schildes ist mit dem Material verbunden, worauf es zu sehen ist. Ein Schild ist aus Blech, aus Holz, ein Schild hat selbstverständlich eine Vorder- und eine Rückseite. Unsere Vorstellung vom Bild hingegen ist losgelöst vom Grund, der es trägt. Ein Bild ist ohne Ort. Das Niederländische berücksichtigt im Wort *schilderij* für Tafelbild den Bezug zum Schild. Es war auch die niederländische Malerei, die das Tafelbild verbreitete, dem Bild damit einen Körper gab. Bis dahin war das Bild als Fresco auf einem Mauerwerk wie körperlos.

² Alle historische Informationen über das Watteau-Bild, seine Entstehung und Schicksal, stammen aus Christoph Martin Vogtherr, *Antoine Watteau, L'Enseigne*, in *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, Bestandskataloge der Kunstsammlungen Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, S. 183-212

Der Name der Galerie Skopia in Genf ist griechisch. *Skopos, skopein* heißt sehen im Sinne von: In den Blick nehmen, anvisieren. Es ist also ein entschiedenes, ein gerichtetes Sehen, es ist absichtsvoll und will sich am dergestalt Betrachteten orientieren. Skopia ist so verstanden ein passender Name für eine Galerie. Ich kann mir vorstellen, dass man mit dieser Absicht eine Galerie besucht. Man will dort etwas in den Blick nehmen, man schaut sich etwas an, um es zu verstehen. Es ist kein beiläufiges, sondern von Interesse gelenktes Schauen.

Das Ladenschild für die Galerie Skopia sollte so groß angelegt sein, dass es, im Schaufenster aufgehängt, den Blick ins Innere nicht ganz versperrt. Es sollte Platz gelassen werden, damit die Ansicht auf dem Bild mit jener, die sich dem Blick in die Galerie hinein bietet, in Beziehung gesetzt und verglichen werden kann. Ich stand jedoch vor dem Dilemma, dass es zwei Schaufenster und dahinter zwei durch einen Hauseingang getrennte Räumlichkeiten gibt. Sollte ich also zwei Schilder malen? Ich erinnerte mich an das große Gemälde Watteaus, das ich im Schloss Charlottenburg in Berlin vor langer Zeit gesehen hatte. Ich hatte eine vage Erinnerung daran, vor allem wegen der merkwürdigen, weil so banalen Packszene, die das Bild eher im Abseits darstellt. Auch an den Titel erinnerte ich mich. *Das Ladenschild*. Es war darum naheliegend das Bild vor Ort erneut zu besichtigen, um meine Erinnerung daran aufzufrischen. Vor dem Original stellte ich mit Erstaunen fest, dass das Gemälde aus zwei scheinbar gleich großen Teilen zusammengefügt ist. Darauf hatte ich beim ersten Mal nicht geachtet. Deutlich konnte ich den Schlitz zwischen den beiden Leinwänden in der Mitte erkennen. „Ich werde das Ladenschild für die Galerie Skopia genauso in zwei Teilen malen“, entschied ich bei dieser überraschenden Entdeckung. „Einen Teil werde ich für das linke, den anderen Teil für das rechte Fenster malen. Man mag die beiden Teile später, nach der Präsentation in den Schaufenstern, wie bei diesem Bild hier, wieder zusammenfügen.“ Die Lösung war einfach und überzeugend. Die Teilung entsprach genau auch der Teilung der Galerie in zwei voneinander getrennte Räumlichkeiten, die im Prinzip jedoch zusammengehören sollten. Führte man also die beiden Bildteile zusammen, würde man auch die bisher in zwei Teile getrennte Galerie - jedenfalls im Bild - ganz einfach zusammenfügen können. Als Maler nahm ich mir diese Freiheit. Das ehemalige Büro des Werkmeisters im rechten Raum übertrug ich spiegelbildlich im linken Raum. Damit wurde der enge Kasten doppelt so groß und würde sich als geräumiges Büro für die Galerie bestens eignen. Ich entfernte alle Zwischenwände und erhielt dadurch einen zusammenhängenden Raum, der das Büro als Ausstellungsfläche großzügig umschloss. Dafür dachte ich mir die Eingangstür und das dahinter liegende Treppenhaus einfach weg. Die Beiden waren immer schon eine störende Barriere. Jetzt war es möglich, in einem großzügigen Raum, eine durchgängige Ausstellung zu zeigen. Würden die beiden Bildhälften später wieder zusammengefügt, entstünde aus der bis dahin getrennten Galerie ein zusammenhängendes Ganzes. Was man doch mit Bildern alles erreichen kann!

Watteau malte, so ist es überliefert, *das Ladenschild* in acht Tagen; am Vormittag, wie besonders betont wird. Er malte es in den Räumen der Galerie, denn er kam direkt aus London und besaß offensichtlich noch kein Atelier in Paris. Beneidenswert, wie zügig er das Bild fertigstellte. Er malte das Bild als bogenförmigen Ausschnitt auf eine rechteckig aufgespannte Leinwand. Die Zwickel oben rechts und links blieben also unbemalt. Das Bild wurde dann von der Innenseite unter dem Bogen angebracht und vorne mit einer Goldleiste dem Torbogen angepasst. Heute noch kann man auf dem mittlerweile rechteckigen Bild, Reste der Vergoldung auf einem Bogen, der das Bild durchspannt, erkennen.

Ich benötigte für die Fertigstellung des Ladenschildes deutlich mehr Zeit als nur acht Vormittage. (Abb. III) Im Bild baute ich die beiden Schaufenster der Galerienfassade aus und deponierte sie im Ladeninnern. Den Eingang zwischen den Schaufenstern ließ ich verschwinden. Es bot sich so über die ganze Bildbreite ein großzügiger Einblick in den gesamten Galerieraum. Der Galerieboden ist von den Überbleibseln der ehemaligen Werkstatt befreit. Er glänzt sauber geputzt, so dass sich der Raum in seiner klaren Oberfläche darin spiegelt. Von der staubigen mit einfachen Gehwegplatten ausgelegten Straße tritt man in eine sauber ausgefegte, hell erleuchtete Galerie, die durch eine Stufe vom Straßenniveau abgehoben ist. Auf der angehobenen Ebene des Galerieraumes präsentiert sich, wie auf einer Bühne, das verdoppelte Büro des Werkmeisters. Es ist jetzt grün gestrichen. Es wurde vorher schon „das Aquarium“ genannt, als präsentierte es durch seine Glasscheiben, eine künstlich ausgegrenzte, andere Wirklichkeit. So ist die Hinterlassenschaft aus einer anderen Epoche, das Werkstattbüro einer ehemaligen Manufaktur zum Ausstellungsstück geworden. Es ist jetzt das isolierte Kunst-Stück inmitten des Galerieraumes.

Watteaus Ladenschild hing in Paris nicht lange unter dem Torbogen der Galerie. Watteau starb bereits ein Jahr nach der Fertigstellung des Schildes. Gersaint ließ es nach dessen Tod abbauen und beauftragte einen namentlich heute nicht mehr bekannten Künstler das Schild zu verändern. Es sollte zu einem Galeriebild umgebaut werden. Dieses sogenannte Kunstkabinett, auf dem eine Sammlung von

eingängigen Bildern aus der Kunstgeschichte an den Wänden zu sehen ist, stand damals in höherem Ansehen, als ein gemeines Ladenschild. Wahrscheinlich ging es dem Kunsthändler um die Sicherung des Nachruhmes seines Künstlers. Dazu taugte ein banales Ladenschild wenig. Vom abgenommenen Schild wurden Streifen auf der linken, wie auf der rechten Seite abgeschnitten und an die obere Bildkante angefügt. Dergestalt wurde das Bild in der Breite verkürzt und in der Höhe vergrößert. Die angestückelten Teile der Leinwand wurden mit dem Untergrund verkittet. Auf der hinzugewonnen Fläche wurde der Galerieraum nach oben hin erweitert. Der Bilderwand rundum wurden weitere Gemälde hinzugefügt. Der bogenförmige, obere Abschluss des Gemäldes wurde übermalt. Das Bild zeigte nun in einem rechteckigen Format eine Bildergalerie, ein Genre, mit dem vor allem die niederländischen Maler Erfolg am Kunstmarkt hatten. Nach dem massiven Umbau des Bildes gab der Kunsthändler Gersaint beim Kupferstecher Pierre-Alexandre Aveline (1702-1760) eine Reproduktion des veränderten Gemäldes in Auftrag. Dabei stellte sich heraus, dass das Bild mit seiner Breite von über drei Metern zu groß war, um in das Atelier des Stechers verbracht zu werden, wo es als unabdingbare Vorlage gebraucht wurde. So wurde der Maler Jean-Baptiste Pater (1695-1736)³ beauftragt eine Kopie in einer handlichen Größe anzufertigen. Von dieser Kopie fertigte Aveline die Reproduktion an, die 1732, von Gersaint mit einem Text versehen, in Umlauf gebracht wurde. (Abb. IV) Gersaint bezeichnet sich darin selbst als Freund von Watteau, „son amy Marchand“. Watteau habe das Bild „à la fleur de ses ans“, in der Blüte seines Lebens gemalt. Die schwerwiegende Veränderung des Bildes wurde in diesem Begleittext verschwiegen. Legenden woben sich in der Folge um das Bild. Es wäre das einzige Werk gewesen, das Watteau selbst zufrieden gestellt hätte, es wurde fälschlicherweise zu seinem letzten Werk vor seinem Tode und zu seinem künstlerischen Testament erhoben. Ein banales Ladenschild hätte diesen Nimbus wohl nie erreichen können, vor allem aber, das ist zu vermuten, war die Verwandlung auch eine verkaufsfördernde Maßnahme des Händlers Gersaint. Die Maßnahme zahlte sich aus. Tatsächlich konnte er das Bild 1746 an den holländischen Kunsthändler Pieter Boetgens verkaufen. Erstaunlicher ist, dass ab diesem Datum von zwei Bildern die Rede ist. Das Bild war offensichtlich in zwei gleich große Teile zerschnitten worden. War es Gersaint der es zerstückeln ließ, um mit zwei Bildern einen größeren Erlös zu erzielen? Geschah der Kunstfrevel auf Veranlassung des Käufers Boetgens? Es darf vermutet werden, dass der Endabnehmer Friedrich II., König von Preußen den Ausschlag dazu gegeben hatte. Er erwarb die Bilder vom niederländischen Händler für die Konzertkammer im Schloss Charlottenburg. Dort hätte es als Ganzes nicht Platz gefunden. In zwei Teile zerschnitten hing es von nun an rechts und links neben einer Türe. Fast 200 Jahre lang wurde das zerteilte Bild zusammen mit weiteren Bildern Watteaus aus der königlichen Sammlung in dieser Weise präsentiert. (Abb. V) Die Literatur beschäftigte sich erst ab Ende des 19. Jh. mit den beiden Bildern. Dass sie zusammen gehörten, war auch damals offensichtlich. Es wurde darum in ausführlichen Studien erklärt, dass Watteau die Bilder getrennt gemalt hätte, weil er in der Galerie von Gersaint keinen Platz gehabt hätte, das Bild in einem Stück zu malen. Erst der wieder aufgetauchte Stich von Aveline belehrte die verantwortlichen Kuratoren und Kunsthistoriker eines besseren. 1930 wurde das Bild darum, anlässlich einer Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, wieder als Ganzes vorgestellt. Die Präsentation war als Provisorium gedacht, fand jedoch beim Publikum soviel Anklang, dass entschieden wurde, es als Ensemble in dieser Form zu erhalten. Der Stich von Aveline jedoch ist ein zwielichtiges Zeugnis für den ursprünglichen Zustand des Bildes. Denn er gibt nicht das Ladenschild wieder, sondern die verfälschende nachträgliche Erweiterung durch einen anonymen Künstler, der es zu einem Galeriebild umgefälscht hatte. Der Druck wurde auch nicht nach diesem erheblich veränderten Gemälde, sondern nach einer verkleinerten Kopie eines weiteren Künstlers gestochen. Eine Rekonstruktion des Originalzustandes hätte die Konsequenz gefordert, nicht allein die Teilung rückgängig zu machen, sondern auch das Bild in seiner ursprünglichen Form unter einem Bogen zu rekonstruieren und so als ehemaliges Ladenschild für eine vorbestimmte Situation kenntlich zu machen. Das Dilemma seiner Präsentation im musealen Rahmen wäre geblieben. Seine Funktion als Ladenschild, als Gebrauchskunstwerk hätte im Museum nicht wiederhergestellt werden können. Denn im Museum wird auch der banalste Gegenstand zum wertvollen Kunstwerk geadelt.

Die abenteuerliche Geschichte vom Schicksal dieses Bildes beleuchtet auch die Veränderung des Originalbegriffes gegenüber einem Kunstwerk. Wir hätten heute unüberwindbare Skrupel an einem Kunstwerk Veränderungen vorzunehmen, wie es mit Watteaus Ladenschild geschehen ist. Auch würden wir ein Gemälde aus Platzgründen nicht in zwei Teile zerschneiden.⁴

³ Jean-Baptiste Pater nach Antoine Watteau und einem unbekanntem Maler, *L'Enseigne*, Öl auf Leinwand, 50,8 x 83,2 cm, Privatsammlung, Schweiz.

⁴ Heute gilt: Der Eigentümer eines Kunstwerkes ist nicht befugt dasselbe zu verändern. Es gilt das Urheberrecht des Autors. Das Zerschneiden eines Gemäldes in zwei Teile, also aus einem einzigen Bild zwei scheinbar eigenständige Bilder zu machen, gilt als Urheberrechtsverletzung und ist darum nicht statthaft. Dem Eigentümer ist es nach heutigem Recht jedoch überlassen das Kunstwerk gänzlich zu zerstören.

Das Bild - oder sollte man besser von einem Bastard sprechen? - befindet sich auch heute noch im Schloss Charlottenburg. Dort ist es in der ständigen Schausammlung der Stiftung Preussische Gärten und Schlösser zu betrachten. Den Schlitz zwischen den beiden zusammengefühten Leinwänden kann man deutlich erkennen. Gerahmt ist das Bild mit einem dem Rokoko nachempfundenen Rahmen. Er umgibt das Bild mit der vorgetäuschten Aura eines gehobenen Kabinetstückes, zu dem das Bild kurz nach dem Tod des Künstlers gemacht wurde. Seine ursprüngliche, seine banale Funktion ist nur noch dem Titel zu entnehmen. Es war einmal ein Ladenschild.

Ein Bild soll sich wie ein Fenster zur Welt hin öffnen. Das forderte Leon Battista Alberti (1404-1472) in der Zeit der italienischen Renaissance. Die Holländer drehten diesen Blick um und schauten durch das Bildfenster, von einer heimlichen Neugierde getrieben, in die wohnlichen Interieurs ihrer Landsleute. Im 19. Jahrhundert schließlich, eröffneten die Schaufenster in den neu geschaffenen Ladenpassagen einen bisher ungewohnten und aufregenden Blick auf die künstlich und absichtsvoll arrangierte Warenwelt des Kaufhauses. Der Blick durch das sehr viel größere Schaufenster veränderte erneut die westliche Bildauffassung und bestimmte schließlich das Bildverständnis der Popart. Das 20. Jahrhundert entwarf aber auch eine andere Lesart der Metapher vom Bild als Fenster. Ein Bild ist nicht etwas durch das man hindurch sieht, sondern eine Sache, auf die man drauf schaut. Als Fenster ist das Bild ein Gegenstand. Das Fenster ist nicht etwas, das man sehend übersieht, weil man durch das Fenster hindurchschaut. Ein Bild ist ein Fenster und nicht das was man dahinter sieht. 1949 malte Ellsworth Kelly (*1923) das Bild *Window, Museum of Modern Art, Paris*.⁵ (Abb. VI) Der Titel verweist lapidar auf seine Referenz, das Fenster des Musée d'art moderne am Trocadero in Paris. Zuerst gab Kelly dem Bild den beschreibenden Titel *Black and white relief*. Er zögerte wohl zuerst sein Werk als „Readymade“ zu dekuvirieren. Später, nach Änderung des Titels sprach er dann vom „already made“. Anlass des Bildes war Kellys Besuch einer Ausstellung im Musée d'art moderne während seiner Pariser Zeit. Beim Rundgang stellte er fest, dass ihn die ausgestellten Werke nicht so sehr interessierten, wie die Fenster zwischen den Bildern. Er malte, oder besser baute daraufhin ein solches Fenster in verkleinertem Maßstab nach. Das Bild-Ding eröffnet weder einen Blick nach draußen noch nach drinnen, sondern bietet die Aufsicht auf unterschiedlich angeordnete opake Flächen.

1970 realisierte der Künstler Blinky Palermo (1943-1977) ein Wandbild im „Kabinett für aktuelle Kunst“ in Bremerhaven. Das Bild wiederholt die Silhouette des Schaufensters auf der Wand im Galerieraum. Die vorgefundene Gestaltung des Fensterrahmens dient auch Palermo als Sujet seiner Malerei. Im Unterschied zu Kelly setzt Palermo sein Werk direkt neben das Beispiel gebende Motiv und verschränkte damit Vorbild und Abbild. (Abb. VII)⁶

Die Schaufenster der Galerie Skopia habe ich aus der Fassade ausgebaut. Diese Maßnahme erlaubt einen ungehinderten Blick ins Galerieinnere. Im gleichen Maßstab auf Leinwand gemalt, sieht man die Fenster als Bilder in der Galerie ausgestellt. Die Galerie zeigt zwei Fensterbilder, die jene Fenster wiedergeben, die bisher die Galerie nach außen geschlossen haben. Die Aufschrift „Skopia art contemporain“ auf den Fensterrahmen ist geblieben. In der Galerie werden also nicht nur Fensterbilder gezeigt, sondern auch die ursprünglichen Ladenschilder der Galerie. Eines der Bilder ist abgehängt worden. Eine passende Kiste steht davor. Das Bild soll demnächst darin eingepackt werden.

Die Packszene am linken Bildrand von Watteaus Ladenschild hatte mich von Anfang an gefangen genommen. Die praktische Banalität der abseitig dargestellten Handlung steht im Gegensatz zur Galanterie der im Zentrum des Bildes vorgestellten Personen, die sich in ihrer herausgeputzten Kleidung und müßigen Pose zu gefallen scheinen. Ihr eleganter Auftritt könnte ganz vergessen machen, dass jedes Geschäft, und also auch der Verkauf von Kunstwerken, praktische Arbeiten zur Folge hat, die Muskelkraft und Schweiß bedeuten. Die Kunstwerke müssen abgehängt, eingepackt und schließlich in schweren Kisten an den neuen Ort transportiert werden. Der ärmlich gekleidete Mann neben der Kiste steht mit dem Gestell auf dem Rücken schon bereit den mühseligen Kunsttransport zu übernehmen. Es kann in der abseitigen Packszene aber auch noch ein anderer verborgener Nebenschauplatz vermutet werden, der beim Kunstgeschäft auch heute noch gern im Hintergrund gehalten wird. Im Jahre 1720 herrschte in Frankreich eine große Inflation. Der Aktienhandel brach zusammen. Es wurden in großen Mengen neue Geldscheine gedruckt, der Besitz von Edelmetallen wurde eingeschränkt, der Besitz von Goldmünzen wurde verboten, sie sollten an die Bank abgegeben werden. Diese Münzen, die sogenannten Louis d'or waren mit dem Portrait Louis XIV versehen. Es lag also nahe, den Besitz dieses Zahlungsmittels zu verheimlichen, die Goldmünzen „wegzupacken“. Auf dieses Schwarzgeld spielt vielleicht die Packszene im

⁵ Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris*, 1949, Öl und Holz auf Leinwand 128,3 x 49,5 x 1,9 cm, Privatsammlung

⁶ Das Werk habe ich nach Fertigstellung meines Bildes entdeckt. Die formale Ähnlichkeit der Situation hat mich erstaunt und überrascht.

linken Bildteil an. Der Louis d'or wird sorgfältig eingepackt und versteckt. Es ist auch naheliegend zu vermuten, dass dieses Schwarzgeld durch den Tausch in werthaltige Bilder gewaschen wurde. Auf diese Transaktion könnte die Szene im Bild hinweisen. Möglicherweise stand der Kunsthandel dem Geldadel schon damals für solche dunklen Geschäfte hilfreich zur Seite. Demnach hätte sich seit 300 Jahren das Kunstgeschäft nicht wesentlich geändert.

Mein Interesse am Bild von Watteau wurde, wie gesagt, durch diese Packszene geweckt. Das Bild zeigt im Zentrum viel glänzende, rauschende Seide, galante Posen, gepuderte Perücken, das nichtsnutzige selbstgefällige Leben der parfümierten Oberschicht, die sich darin gefällt, bei ihrem scheinbaren Interesse an Kunst, vor allem selbst gesehen zu werden.⁷ Am Rand steht der Packer, eine erbarmungswürdige Figur mit seltsam durchgedrückten, lädierten Knien. Er erinnert an den ebenfalls von Watteau gemalten *Pierrot*, den Spaßmacher und Unterhalter für diese selbstgerechte, übergesättigte Gesellschaft.⁸ Er wird von Watteau im Bild *Pierrot* von 1719 in sich versunken, in einer linkischen Ausweglosigkeit und unauflösbaren Trauer vorgestellt. Ins Ladenschild übertragen, darf er hier, in der Rolle des Packers, die wertvolle und schwere Fracht aus der Galerie wegtragen. Die Kiste steht neben ihm. Das Portrait von Louis XIV. wird soeben darin verstaut. Sein goldener Rahmen wurde vorsichtshalber mit einem Stoff bezogen. Auf der Straße, außerhalb des Galerieraumes liegen Strohbindel bereit, mit denen das fragile Bild gepolstert werden soll.

In der Galerie Skopia wird das linke Fensterbild demnächst in eine dafür eigens fabrizierte, dem Format angepasste Kiste verpackt. Die heute übliche Noppenfolie, in die das Bild vorsorglich und zusätzlich eingeschlagen wird, bevor es in die Kiste eingepackt wird, liegt aufgerollt im Vordergrund auf der Straße. Das Schillernde, Gleissende des Materials, wie es bei Watteau in den seidenen Roben der elegant gekleideten Damen und Herren vorgeführt wird, ist hier auf die Oberfläche der Noppenfolie reduziert. Es schillert nur noch die banale Verpackung des Bildes und nicht mehr die Kleiderordnung der eleganten Kundschaft.⁹

Das Pendant, zum abseits stehenden ärmlichen Packer auf der linken Seite im Ladenschild, bietet der Hund auf der rechten Seite unten im Bild. Er liegt deutlich außerhalb und vor der Galerieszene auf dem groben und schmutzigen Pflaster und laust sich das Fell. Packer und Hund gehören nicht zur eleganten Gesellschaft. Denselben Hund habe ich für das Ladenschild der Galerie Skopia übernommen und an der entsprechenden Stelle platziert. Es ist jener Ort, wo auf einem Bild üblicherweise die Signatur des Künstlers steht: unten rechts. Hier räkelt sich nun der Hund als Zeichen, als Kreatur gewordene Signatur des Künstlers. Der auf den Hund gekommene Künstler hält sich abseits der illustren Gesellschaft, die soeben dabei ist, seine Werke zu begutachten. Er gehört nicht dazu, auch wenn er der Schöpfer der beäugten Werke ist. Er muss draußen bleiben, so wie es die Schilder mit einem stilisierten Hund allerorten signalisieren. *Kyon* (griechisch) der Hund ist der Namensgeber der Kyniker, einer philosophischen Bewegung aus dem 4. Jh. vor Christus, die sich außerhalb jeder gesellschaftlichen Norm sah, keine Schule begründen wollte und in der Bedürfnislosigkeit das größere Gut, nämlich die Unabhängigkeit von allen gesellschaftlichen Werten und Gütern, sah. Der Künstler, wie eben auch der Hund, sie haben beide ihren Platz außerhalb der galanten Welt des Kunstbetriebes. Dies war im 18. Jahrhundert offensichtlich nicht anders als heute.

Nachsatz

Stadtviertel verändern sich im Laufe der Zeit. Das Quartier des Bains in Genf, eine Gegend der Handwerker und Feinmechaniker, verwandelte sich in ein Museen- und Galerienviertel. Die Orte einer Stadt wurden den neuen Anforderungen und Bedürfnissen der Zeit angepasst. Offensichtlich unterliegen auch Kunstwerke solchen Umwandlungen. Die Veränderungen habe ich am Bild *Das Ladenschild* von Watteau nachgezeichnet. Uns fällt es leichter den Umbau unserer nächsten realen Umgebung zu akzeptieren, die gemalten Fiktionen, die künstlerischen Darstellungen, möchten wir hingegen im Original

⁷ Ovid in *Ars amandi* (1. Buch), „veniunt spectant, spectantur ut ipsae“, 43. v. Chr., „Sie kommen um zu sehen, aber auch um selbst gesehen zu werden“.

⁸ Antoine Watteau, *Pierrot sog. Gilles*, 1718/19, Öl auf Leinwand, 184,5 x 149 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁹ Die Noppenfolie ist heutzutage im Kunstbetrieb ein überall gegenwärtiges Material. Die Noppenfolie ist zum Synonym für die Ortlosigkeit von Kunstwerken geworden. Sie werden darin eingepackt und wieder ausgepackt, von Kunstmesse zu Kunstmesse gekarrt. In Noppenfolie eingemottet verdämmern diese Kunstwerke schließlich in den endlosen Depots, in den ausufernden Kunstlagern der Großsammler.

erhalten wissen. Kunstwerke sollten nicht modernisiert werden. *Das Ladenschild* für die Galerie Skopia ist einerseits der Vorschlag für einen Umbau, also die Veränderung einer Galerie. Es ist aber auch eine Aktualisierung und Modernisierung eines mehrfach bereits umgebauten Kunstwerkes, *des Ladenschildes* von Watteau. Der von ihm dargestellte Galerieraum wurde von mir ausgekehrt, und die historisch gewordenen Ausstellungsstücke von den Wänden abgenommen. Eine neue Ausstellung wird jetzt darin vorgestellt. Die Art der Räumlichkeit hingegen ist trotz der Renovation die Gleiche geblieben. Der Ort für die Kunst ist auch nach 300 Jahren noch der Gleiche, wo auch immer er sich befinden mag, ob in Paris im 18. Jahrhundert oder in Genf im 21. Jahrhundert. Die Kunden besuchten damals die Galerie in seidenen Roben und gepuderten Perücken, heute gönnen sie sich den Besuch einer Vernissage in legerer Freizeitkleidung. „Es muss sich alles ändern, damit alles bleibt, so wie es ist.“¹⁰ Die sozialen Rangordnungen und also auch die Produktionsbedingungen sind in der Welt des Kunstbetriebes offensichtlich die Gleichen geblieben. Daran hat sich nichts verändert. Es gibt betuchte Käufer, gerissene Händler, dienstfertige Packer und schließlich auch genügsame Hunde, die es vorziehen draußen vor der Tür zu bleiben.

Quellennachweise

Christoph Martin Vogtherr, *Antoine Watteau, L'Enseigne*, in *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, Bestandskataloge der Kunstsammlungen Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, S. 183-212

Yve-Alain Bois, „Kelly in Frankreich oder die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien“, in *Ellsworth Kelly, Die Jahre in Frankreich 1948-54*, Katalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Prestel-Verlag, München 1992, S. 15-16

Franz Dahlem, Evelyn Wiess, Max Wechsler, *Blinky Palermo, 1943-1977*, Delano Greenidge Editions, New York 1989, S. 140

¹⁰ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, „Der Leopard“, 1958.