

Mondrian war durch alle Jahrzehnte hindurch ein schreibender Künstler, seine Manifeste sind ein integraler Teil seines Werks, wichtig nicht zuletzt, weil sie dem Missverständnis entgegenwirken, seine Kunst habe sich in einer rein gestalterisch gefälligen Bildsprache erschöpft. Der utopisch-erzieherische Anspruch wird verdeutlicht, denn es geht hier um die Hoffnung auf eine bessere, friedlichere Welt. Die langen ersten Manifeste gehen dem Neoplastizismus voraus. Mondrian hörte allerdings nicht auf zu schreiben. So einfach seine Bilder wurden, seine Texte blieben anspruchsvoll. In der wirklich lesenswerten kritischen Ausgabe der *Complete Writings* von 2017 sind alle Texte im originalen Wortlaut mit historischer Ortho-

graphie, wenn möglich nach den Handschriften wiedergegeben; das Meiste auf Niederländisch, Vieles auf Französisch und in (weniger gewandtem) Englisch, Einzelnes auf Polnisch oder Litauisch. Für die Textvarianten muss auf eine digitale Version zurückgegriffen werden, die weniger gut als das Buch ist und das eine oder andere Faksimile sehr vermissen lässt. Aber das Buch ist auch so grossartig, ebenso wie das Buch zur Ausstellung und diese selbst.

DR. MIKKEL MANGOLD
mikkel.mangold@unibas.ch

„Entry in the Ark“. Zur Ikonographie eines Stahlstichs von Albert Henry Payne

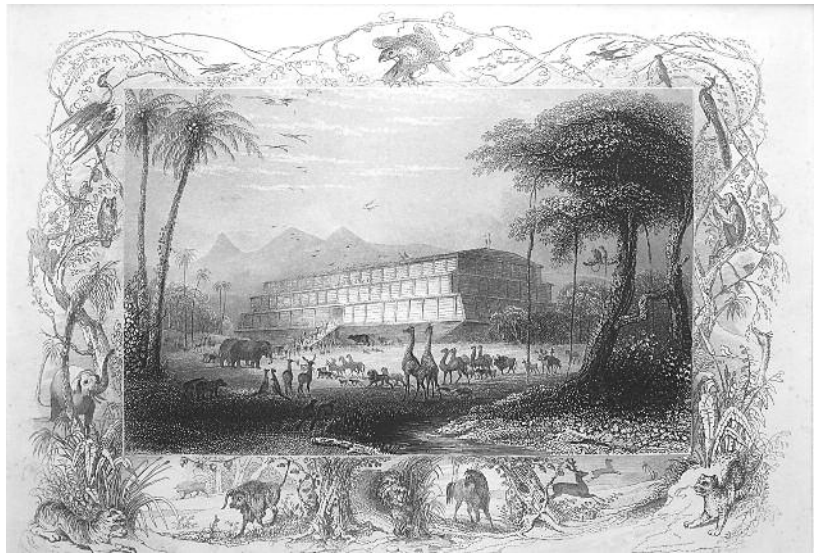
Die Szene des friedlichen Eintritts der Tiere in Noahs Arche gehört in der Geschichte der Bibelillustration zu den unermüdlich ins Bild gesetzten Narrativen des Alten Testaments. Auf einem bislang kaum beachteten Stahlstich des Engländers Albert Henry Payne wird diese Szene eingerahmt von exotischer Fauna und Flora und am unteren Bildrand von Jagdszenen, die der Utopie der Bewahrung der Schöpfung radikal widersprechen, indem sie die vermeintliche Idylle mit dem realen Überlebenskampf der Tiere kontrastieren (Abb. 1). Mit dieser Bildkomposition kopiert Payne nicht nur eine unbekannte Vorlage, sondern er greift mit der

Konzeption des Blattes auf alte Bilderzählungen zurück, die er mit seiner eigenen Bilderfindung fortschreibt, kommentiert und variiert. Auf diese Weise reiht sich Payne zugleich ein in die Tradition des Nachdenkens über die Originalität der Kopie, die so alt ist wie die Kunst selbst.

KOPIE UND ORIGINAL

„Kunstwerke, die sich als Wiederholungen früherer Kunstwerke verstehen und offen zu erkennen geben, sind charakteristischer Bestandteil des Selbstverständnisses europäischer Kulturen aller Epochen“ (*Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, hg. v. Tatjana Bartsch/Marcus Becker/Horst Bredekamp/Charlotte Schreiter, Berlin/New York 2010, 1). Gleichwohl gibt es „das pejorative Sprechen über ‚bloße‘ Kopien“ (ebd.). An Kopien, gerade, wenn sie sich unverstellt einem Vorbild andienen, haftet – in Abgrenzung vom mittelalterlichen Kopienwesen – spätestens seit der Entwicklung eines neuzeitlichen Kunstbegriffs (vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem*

Abb. 1 Albert Henry Payne, Entry in the Ark, zwischen 1847 und 1850. Stahlstich, 20 x 27 cm, äußerer Rand des Rahmens 16 x 21,5 cm, Bildmotiv in der Mitte 10,5 x 16 cm (Foto: Privat)



Zeitalter der Kunst, München 1990 und Ders., Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, München 1994)

der vermeintliche Makel der eigenen Ideenlosigkeit. Die Palette der Vorbehalte reicht von mangelndem Einfallsreichtum und vorsätzlichem Ideenraub über ein Defizit an Kunstfertigkeit und Geschmack bis zum berüchtigten ‚Verfall der Aura‘ bei Walter Benjamin. Doch die Apologeten der Reproduktion haben immer wieder versucht, den Vorwurf des Plagiats zu entkräften, die Kopie gegen ihre Kritiker zu verteidigen und ihre Ebenbürtigkeit im Vergleich mit dem Original unter Beweis zu stellen (vgl. z. B. Corinna Höper, „Mein lieber Freund und Kupferstecher“: Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Ausst.-kat. Ostfildern-Ruit 2001, 51–120; grundsätzlich zur Kritik der Reproduktionskritik im Anschluss an Benjamins Kunstwerk-Aufsatz vgl. *Reproduktion. Techni-*

ken und Ideen von der Antike bis heute, hg. v. Jörg Probst, Berlin 2011 und Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009). In diesem Sinne soll mit Paynes Stahlstich „Entry in the Ark“ ein konkreter Fall von Reproduktion vorgestellt werden, in dem die Kopie die Qualität ihrer Vorlage bei weitem übertrifft.

PAYNES KOMPOSITION

Der gelernte Stahlstecher, Reproduktionsgrafiker, Maler, Illustrator und Verleger Albert Henry Payne (1812–1902) hat in der Kunstgeschichtsschreibung bis heute keine hinreichende Würdigung erfahren, obwohl er dem Stahlstich auf dem

Abb. 2 Napoleon Sarony, Noah's Ark, 1847. Handkolorierte Lithographie, 25,4 x 35,9 cm. Museum of the City of New York, MNY 1364 (<https://collections.mcny.org/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24UAYWDKZ89SF&SMLS=1&RW=1366&RH=613>)



Kontinent in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Durchbruch verholfen hat (vgl. Christa Pieske, *Bilder für Jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940*. Ausst.kat. München 1988, v. a. 195ff.; zur Verlagsgeschichte und Biographie Paynes: Uwe Winkler, *Zeitungsdruck und Buchgewerbe – eine Einheit im Verlagsschaffen eines Engländers in Leipzig*, in: *Theorie und Praxis des sozialistischen Journalismus*, Leipzig 1989, 18–24; Ders., „Das Princip ist so ein neues und originelles“. A. H. Payne entwickelte 1878/79 die erste Vielfarben-Rotationsmaschine, in: *Buchhandels-geschichte*, hg. v. der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V., Frankfurt a. M. 1994, 1–12; *AKL*, Bd. 94, Berlin/Boston 2017, 468f.).

Seine ersten 30 Lebensjahre hat Payne anlässlich seines Gesuchs um das Leipziger Bürgerrecht am 23. April 1843 knapp zusammengefasst: „Ich bin laut des im Original und mit beglaubigter Übersetzung beigefügten Geburtsscheines im Januar 1812 in London geboren, habe damals die Stahlstecherkunst erlernt und diese Kunst bis zu meinem 26. Lebensjahr in London selbstständig ausgebaut“ (Winkler 1989, 18). Kurz nach seiner Ankunft in Leipzig war Payne in die von seinem Landsmann Ephraim Tipton Brain 1839 gegründete Englische Kunstanstalt als Mitarbeiter eingetreten und 1841 zum Kompagnon aufgestiegen. Mit Brain gründete er 1843 die englisch-deutsche Verlagsbuchhandlung Brain & Payne London – Leipzig. Ab 1846 wird Payne Alleininhaber der Englischen Kunstanstalt in Leipzig, während Brain im Gegenzug 1847 die Londoner Buchhandlung E. T. Brain & Co übernimmt. Bis zur Mitte der 1860er Jahre entstehen Verlagsniederlassungen in Dresden (1849), Wien (1861), Berlin (1862–66) und Altona (1864). Geschäftlich pflegt Payne auch in späteren Jahren seine Londoner Kontakte und beschäftigt in Leipzig englische Stahlstecher wie James Gray, William Colley Wrangmore und andere, die für ihn in der Englischen Kunstanstalt arbeiten und an den großen Stahlstich-Galerien *Payne’s Royal Dresden Gallery* (ab 1845) und *Payne’s book of Art with the Celebrated Galleries of Munich* (ab 1849) mitwirken.

Die Tatsache, dass Paynes Stahlstich zweisprachig betitelt ist, auf der linken Seite mit Bildunterschrift in deutscher Sprache EINZUG IN DIE ARCHE, auf der rechten in englischer ENTRY IN THE ARK, spricht dafür, dass dieses Blatt noch Ende der 40er Jahre entstanden ist, als Payne zwar schon seine Hauptwirkungsstätte in Leipzig hatte, seine Verbindungen nach England aber weiterhin für wichtig erachtete, nicht zuletzt auch aufgrund der Absatzmöglichkeiten seiner Stiche auf der Insel. Wenn man den Angaben zur Autorschaft des Stiches glauben darf, so ist von Payne als Stecher auszugehen, wie sein Name und die Abkürzung sc. (für *sculpit* = hat es gestochen) auf dem Blatt rechts unten belegen. Die Frage, auf wen die Bilderfindung zurückgeht, ist dem Stahlstich nicht eindeutig zu entnehmen, da eine Angabe zum *pinxit* (= hat es gemalt) in der linken unteren Ecke zwar vorhanden, die Signatur jedoch auch in Vergrößerung kaum lesbar ist. Der Vergleich mit Signaturen auf anderen Stahlstichen von Payne lässt aufgrund des Schriftzugs darauf schließen, dass es sich beim Bildgeber um Alexander Carse (um 1770–1843) handeln könnte, einen schottischen Genremaler, der für einige Stahlstiche Paynes die Vorlagen geliefert hat (abgebildet in: *Berlin and Its Treasures. Being a Series of Views of the Principal Buildings, Churches, Monuments, etc.*, hg. v. Daniel Appleton and Company, New York 1867). Diese Annahme führt jedoch auf eine falsche Fährte, denn die Vorlage für diesen Stich geht, wie zu zeigen sein wird, auf einen anderen Maler zurück.

Die Anlage des Stahlstichs ist gekennzeichnet durch das Zusammenspiel von Bildmotiv und Bildrahmen. Im Bildinneren des Stiches gibt Payne den Einzug in die Arche (Gen 7,14–15) im Einklang mit der ikonographischen Tradition wieder. Er zeigt das biblische Urschiff so, wie es im deutschsprachigen Raum etwa bei Athanasius Kircher oder in den späten Kupferstichen der bei Endter in Nürnberg gedruckten Lutherbibeln ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dargestellt wird: dreistöckig, hier mit leicht sich verjüngenden Etagen, einem abgeflachten Walmdach und dem Eingang an der Längsseite des Kastens, in

welchen die Landtiere und Vögel paarweise in friedlicher Eintracht einziehen. Die Szene strahlt eine Harmonie aus, die nicht allein auf den einvernehmlichen Einzug der Tiere zurückzuführen ist, sondern die sich dem gesamten Bildaufbau verdankt. Die von der Sonne ins Licht getauchte Arche wird eingefasst von kräftigen Laubbäumen am rechten und schlanken Palmen am linken Bildrand, deren Blattwerk sich jeweils so sehr zur Bildmitte neigt, dass die Bäume mit dem schattigen Vordergrund zu einem liegenden Oval zusammenwachsen, das die mächtige Arche einrahmt.

Der Zug der Tiere von der rechten in die linke Bildhälfte und die perspektivisch sich verjüngende Längsachse der Arche laufen auf das Gebirge im Hintergrund zu, das den realen Ararat zwar nicht abbilden möchte, wohl aber auf den Ausgang der Flutkatastrophe verweist. Ebenso wie die Horizontale ist auch die Vertikale komplementär angelegt. Dem hellen Himmel in der Ferne korrespondiert der dunkle, schattige Vordergrund. Die dunkel gehaltenen Tierpaare heben sich deutlich vom sonnenbeschienenen Mittelgrund vor der Arche ab. Der von den Tieren bevölkerte schmale Steg lenkt den Blick des Betrachters erneut in die linke Bildhälfte, wo weitere Paare, Elefanten, Kängurus und Damwild, geduldig warten, um sich in die lange Schlange der eintretenden Paare einzureihen. Der unscheinbar und wie zufällig als ein Stück Natur am unteren Bildrand positionierte Ast wirkt wie ein achsensymmetrisch gespiegeltes Pendant zur im Auftrag Gottes gefertigten Rampe. Die ungezwungene Harmonie der Szene ist das Produkt einer strengen Bildkomposition, in welcher kaum etwas dem Zufall überlassen scheint.

DIE VORLAGE VON NAPOLEON SARONY

Dass Payne diese Szene nicht erfunden hat, sondern sich unverkennbar auf eine Vorlage bezieht, zeigt der Vergleich mit einem Druck des amerikanischen Lithographen und späteren Photographen Napoleon Sarony (1821–1896). Sarony, dessen Biographie erstaunliche Parallelen zu der Paynes aufweist, beginnt seine berufliche Laufbahn ebenfalls als Druckgraphiker. Er erlernt das Handwerk der Lithographie in New York, arbeitet als Ange-



Abb. 3 Payne, *Entry in the Ark*. Detail aus Abb. 1

steller in der Druckerei des Lithographen und Verlegers Nathaniel Currier – wie Payne in London bei E. T. Brain – und gründet schließlich 1843 (in eben dem Jahr, in dem Brain und Payne ihren Verlag in London gründen) eine eigene lithographische Anstalt in New York, die sich, der Englischen Kunstanstalt Paynes wiederum vergleichbar, unter seiner Leitung zu einer der bedeutendsten druckgraphischen Institutionen des Landes entwickelt.

Auf welchem Wege Payne die Lithographie Saronys bekannt wurde, ist unklar. Sicher aber ist, dass bedeutendere Kunstverleger wie Payne immer auch Sammler waren und sich auf In- und Auslandsreisen einen Überblick über die neuesten Erscheinungen auf dem Graphikmarkt verschafften (Pieske 1988, 105ff.). Ob sich Payne und Sarony kennengelernt haben, ist ebenfalls ungewiss. Immerhin könnten sie sich in den frühen 60er Jahren begegnet sein, in denen sich Sarony für Studienaufenthalte in Berlin, München und London befunden haben soll (AKL, Bd. 101, Berlin/Boston 2018, 194). Dass Payne als Verleger wegen des Nachdrucks von Lithographien und sonstiger Druckgraphik in verschiedene juristische Streitsachen mit anderen Verlagen und Verlegern verwickelt war, belegen im Stadtarchiv Leipzig einsehbar Akten.

Sarony hat seine Lithographie (Abb. 2), die offensichtlich auf ein eigenes frühes Gemälde zurückgeht, zunächst in der Druckerei von Currier & Ives unter dem Titel „Noah’s Ark“ veröffentlicht. Später hat er sie auch in das eigene Verlagsprogramm von Sarony & Major übernommen, wie ein



Abb. 4 Payne, *Entry in the Ark*. Detail aus Abb. 1

Exemplar mit den entsprechenden Angaben belegt. Die auf diesem Blatt angegebene Adresse 99 Nassau near Fulton St. N. York war nur in den Jahren 1846/47 der Firmensitz. Ab 1847 wird 117 Fulton Street angegeben. 1843 hatte Sarony in Zusammenarbeit mit James P. Major eine eigene lithographische Anstalt gegründet, ab 1845 in Partnerschaft mit Henry B. Major. Unter diesem Namen wurde die Firma bis 1853 geführt, von 1853 bis 1857 als Sarony & Company, ab 1857 ergänzt um Joseph F. Knapp unter dem Namen Sarony, Major & Knapp (vgl. die Angaben der American Historical Print Collectors Society: <https://ahpcs.org/publisher/sarony-major-knapp/> [11.03.2022]). Als Erscheinungsdatum der Lithographie Saronys ist daher das Jahr 1847 anzunehmen, was der Angabe des Museum of the City of New York entspricht. Bei Currier & Ives gehörte das Blatt bis zur Schließung der Firma im Jahre 1907 zu den „Favorites“ des Verlags. Es hat in den verlagseigenen Anthologien bis heute zahlreiche Auflagen erlebt (z. B. in: *100 Currier & Ives Favorites*, New York 1978, 155; der Kommentar von Albert K. Baragwanath, des damaligen Senior Curators des Museum of the City of New York, bietet jedoch keine weiteren Informationen).

AUFSCHLUSSREICHER VERGLEICH

Der unmittelbare Vergleich des Stiches von Payne mit der Lithographie von Sarony ergibt nun interessante Aufschlüsse über die Arbeit Paynes und die Originalität seiner Graphik. Während Payne die äußere Gestalt der Arche nahezu identisch

übernimmt und sich auch in der Anordnung der Pflanzen und Tiere an Saronys Lithographie orientiert, liegen die entscheidenden Verbesserungen des Stahlstiches in zahlreichen Details, die Payne als den sowohl handwerklich als auch kompositorisch überlegenen Graphiker ausweisen. Dabei ist eine Kritik an den Stahlstichen der Englischen Kunstanstalt, die das *Athenaeum* angesichts der Massenproduktion des Verlags bereits im Jahr 1843 formulierte („A medley of annual plates and reduced copies of popular prints, with only cheapness to excuse badness“, Pieske 1988, 197), zumindest für das vorliegende Blatt zurückzuweisen. Gleichwohl ist die Tatsache, dass ein so guter Stecher wie Payne sich einer Vorlage minderer Qualität bedient, vermutlich auch auf den enorm hohen Bilderbedarf der Reproduktionsfirmen zurückzuführen, der allein mit eigenen Bildideen nicht abgedeckt werden konnte.

Zunächst verändert Payne den Bildausschnitt. Er lässt dem Vordergrund mit Fluss und Buschwerk weniger Raum und weitet dafür den Himmel, sodass die Bäume nahezu vollständig sichtbar werden und die Arche im Bild tiefer liegt. Trotz ähnlicher Längenverhältnisse scheint Paynes Arche weiter entfernt vom Betrachter und daher größer und erhabener, was Payne zum einen durch den Bildrahmen bewerkstelligt, der die Arche in den Hintergrund treten lässt, zum anderen dadurch, dass er in allen drei Stockwerken die Anzahl der vertikalen Balken erhöht und so die Imagination noch größerer Ausmaße der Holzkonstruktion erzeugt. Statt der vier Gipfel, die bei Sarony gleichmäßig und in analoger Gestalt am Horizont verteilt sind, beschränkt sich Payne auf nur drei, dafür aber unterschiedlich spitze Gipfel in der linken Bildhälfte und erweckt so die Illusion einer größeren Tiefe, was durch die im Verhältnis zu den großen Palmen am linken Bildrand stark verkleinerten tropischen Bäume im Mittelgrund unterstützt wird.

Dabei ist zu beachten, dass die realitätsgetreue Darstellung biblischer Orte Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewann (vgl. *Orientalism, Assyriology and the Bible*, hg. v. Steven W. Holloway, Sheffield 2006 und Suzanne L. Mar-



Abb. 5 Gustave Doré, *And now on Earth the seventh Evening arose in Eden*, in: *Milton's Paradise Lost*, illustrated by Gustave Doré, New York/London/Paris 1866, S. 188 (https://archive.org/details/miltonsparadisel00milt_0/page/n322/mode/1up?ref=ol&view=theater)

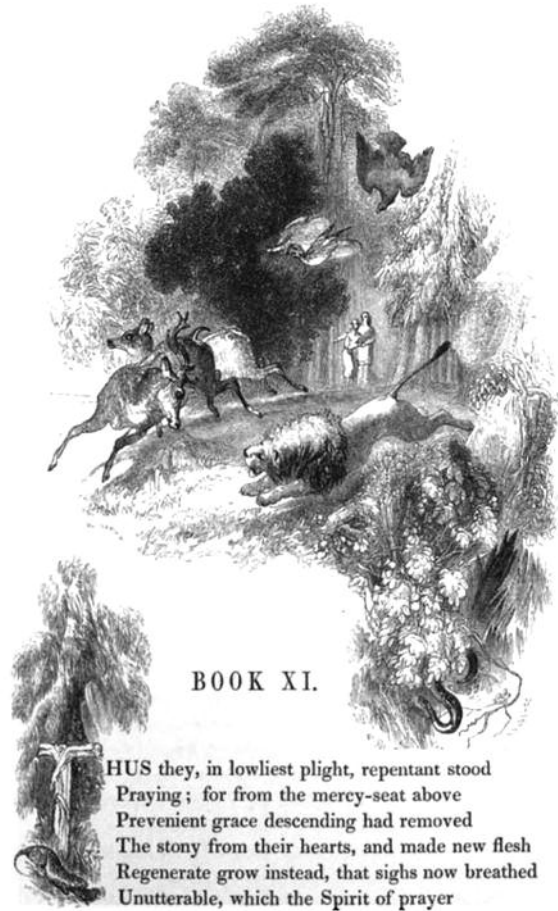
und zur Erstbesteigung des Großen Ararat im Rahmen einer russischen Expedition unter Oberst Chodzko im Jahr 1850 belegen, wie der Realismus der heiligen Stätten den Wahrheitsgehalt der Bibel untermauern sollte.

Auch die Anordnung der Tiere, die sich bei Payne erkennbar zu einer langen Schlange formieren, ermöglicht dem Betrachter, die Distanz vom Vordergrund bis zum Steg der Arche perspektivisch nachzuvollziehen, während die Tiere bei Sarony in der Bildmitte noch viel ungeordneter und weniger systematisch auf der Fläche verteilt sind. Allein die schwarze Kuh rechts der Rampe

chand, *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship*, Washington/Cambridge 2009). 1862 wird Payne in seinem Verlag eine *Illustrierte Pracht-Bibel* mit erklärenden Anmerkungen von Otto Delitsch herausgeben. Delitsch, 1821 geboren, seit 1850 Oberlehrer an der Städtischen Realschule zu Leipzig und 1866 zugleich Privatdozent der Geographie an der Universität, beschreibt in seinem Kommentar zu Genesis 8 ausführlich das Ararat-Gebirge. Der Große Ararat wird „mit seinen schönen majestätischen Formen [...] mitten unter einer Menge von untergeordneten Bergzügen und Kegeln, welche nur vorhanden zu sein scheinen, um jenem als Basis zu dienen“, geradezu bewundert. Die umfangreichen Informationen der kommentierten „Pracht-Bibel“ zur Form des Gebirges, zur exakten Höhe der Gipfel

hat Payne offensichtlich unkritisch und daher perspektivisch zu groß von Sarony übernommen. Die mächtige Schlange, die sich auf Saronys Lithographie als eine allzu vordergründige Anspielung auf den Sündenfall um einen der Palmenstämme windet, wird bei Payne durch dezente Efeuranken ersetzt. Schließlich führt der Kontrast dunkler und heller Partien, sonnenbeschienener Flächen und im Schatten davor platzierter Tierpaare zu größerer Plastizität als in der handkolorierten Lithographie Saronys. Nicht zuletzt die feinere Zeichnung der Details, z. B. des Blattwerks, und die auch in den Proportionen stimmigeren Tiergestalten weisen Payne als souveränen Kopisten aus, der seine Vorlage zwar nicht verleugnet, sich aber auch nicht scheut, sie zu verfeinern, wo es ihm geboten und technisch möglich scheint.

Abb.6 Illustration des Kapitelfangs des 11. Buches, in: *The Poetical Works of John Milton*, vol. 1, London 1843, S. 325 (https://www.google.de/books/edition/The_poetical_works_of_John_Milton_with_a/AuYDAAAQAAJ?hl=de&gbpv=1&dq=milton+poetical+works+vol+i&pg=PA378&printsec=frontcover)



Die Eigenständigkeit Paynes geht über die von ihm vorgenommenen Verbesserungen allerdings weit hinaus. Der Clou seines Stahlstichs liegt im Konflikt von Bildmitte und Bildrahmen, den Payne dem Motiv seiner Vorlage hinzufügt. Die Rahmung eines Bildmotivs ist für die Werkstatt Paynes durchaus typisch und eine in der Reproduktions- und Populargraphik des 19. Jahrhunderts verbreitete Dekorationsform (vgl. Pieske 1988, 123ff.). Die Rahmenhandlung des Stiches konterkariert, wenngleich nicht weniger symmetrisch komponiert, die paradiesische Harmonie, indem sie dem einvernehmlichen Vollzug der Anordnungen Gottes beim Einzug in die Arche den sprachlosen Überlebenskampf der Arten gegenüberstellt – besonders deutlich im Verhältnis der Löwen und Pferde (vgl. Abb. 3 und 4). Statt sich auf offenem Feld im Gleichschritt auf die Arche zuzubewegen, verbirgt sich der Löwe in der Rahmenhandlung lauend im Schilf. Er scheint nur noch auf den passenden Moment zu warten, um zum Angriff überzugehen. Das Pferd wittert die Gefahr, es hat den Löwen als Feind erkannt und ist im Begriff, die Flucht zu ergreifen. Die Tiere gehen nicht miteinander, sondern sie agieren gegeneinander, sie betreten die Szene nicht paarweise, sondern als Einzelgänger.

VON PFERDEN UND LÖWEN

Mit dieser Bilderfindung konfrontiert Payne auf ein und demselben Blatt den mythischen Eintritt in die Arche, Zeichen des Bundes zwischen Gott und Noah (Gen 6,18), mit dem nachparadiesischen Zustand, in welchem auch die Tiere einander zu Feinden werden, weil Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis gegessen hatten. In John Miltons *Paradise Lost* ist der Verlust des Paradieses, „the end / Of this new glorious world“, das zentrale Ereignis, das in den Versen wortgewaltig erzählt und in den Illustrationen späterer Ausgaben präzise nachempfunden ist. Während die Tiere am Abend des siebten Schöpfungstages noch friedlich beieinander lagern, wie es beispielsweise ein Stich Gustave Dorés aus dem Jahr 1866 zeigt (Abb. 5), hat der Sündenfall nicht nur die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies zur Folge, sondern auch die Entfremdung der Tiere von ihrem

Schöpfer und ihren Kampf untereinander: „[...] Discord first, / Daughter of Sin, among the irrational / Death introduced through fierce antipathy. / Beast now with beast ‘gan war, and fowl with fowl, / And fish with fish: to graze the herb all leaving, / Devour’d each other; nor stood much in awe / Of man, but fled him, or with countenance grim, / Glared on him passing.“ (*The Poetical Works of Milton*, London 1843, 310)

Dieser populäre Text und insbesondere die hier zitierte Ausgabe mit Stichen verschiedener Künstler nach Zeichnungen von William Harvey aus dem Jahr 1843 sind für die Interpretation des Payne’schen Stiches in mehrfacher Hinsicht interessant. Benennen die zitierten Verse die unmittelbaren Auswirkungen des epochalen Regelverstoßes, so setzt der Stich, der den Kapitelanfang des 11. Buches illustriert (Abb. 6), die Situation vor der Vertreibung und die Folgen des weltverändernden Ereignisses zugleich ins Bild. Noch im Paradies stehend, müssen Adam und Eva gewärtigen, dass mit ihrer Grenzüberschreitung der Kampf der Tiere bereits begonnen hat, der Adler die vor ihm fliehenden Vögel verfolgt und der Löwe dem überraschten Damwild nachjagt (ebd., 325). Erschienen ist diese Ausgabe 1843 bei den Verlegern Tilt and Bogue: London, Fleet Street 86. Die Verlagsbuchhandlung Brain & Payne residierte seit 1843 in unmittelbarer Nachbarschaft: London, Fleet Street 88. Payne wird diese Ausgabe seiner direkten Nachbarn also gekannt und das Produkt seiner Konkurrenten vermutlich genau studiert haben.

Anregungen für seinen Stahlstich kann Payne jedoch auch von anderen Tierdarstellungen erhalten haben. Die Rahmenhandlung seines Stiches bedient einen beliebten Bildtopos. Das Faszinierende der wild gewordenen Natur und die Darstellung drastischer Kampfszenen zwischen wilden und domestizierten Tieren hatten in der zeitgenössischen Kunst Konjunktur, auch und gerade im Kontext naturgeschichtlicher Forschungen und theologischer Grabenkämpfe, in denen mit heute kaum mehr vorstellbarer Leidenschaft um die Frage gerungen wurde, wie Aggression und Bestialität nach der Schöpfung in die Welt kommen konnten.

So hat sich beispielsweise der englische Maler, Kupferstecher und Dozent für „Anatomie der Menschen und der Tiere“ am York County Hospital George Stubbs (1724–1806), der u. a. als Ergebnis seiner jahrelangen anatomischen Studien 1766 das Buch *The Anatomy of the Horse* veröffentlichte, auch in seiner Kunst über Jahre mit dem Thema „The Lion and the Horse“ (Abb. 7) auseinandergesetzt (vgl. die instruktive Studie von Diana Donald, *Picturing Animals in Britain 1750–1850*, New Haven/London 2007, v. a. Kapitel 2: The Struggle for Existence: A new Vision of Nature and Man, 65–100). Auch die populären Plastiken des französischen Bildhauers Antoine-Louis Barye (1795–1875) und die zahlreichen Kampfszenen in den Gemälden und Skizzen des mit Barye befreundeten Eugène Delacroix entstehen in dieser Zeit und werden dem informierten Verleger und Illustrator Payne bekannt gewesen sein.

HISTORISCHE BIBELILLUSTRATIONEN

Die Spannung, die Payne durch den Gegensatz von Bildmitte und Bildrahmen erzielt, hat ihre historischen Wurzeln aber auch in deutlich früheren Tierkampfdarstellungen und Bibelillustrationen. Schon lange vor dem Buchdruck ist in der christlichen Ikonographie dieser Kontrast genutzt worden, um das friedliche Miteinander im Paradies vor dem Sündenfall vom prekären Leben auf der feindlichen Erde jenseits dieser Grenze zu betonen. So finden sich ähnliche Szenen wie bei Payne z. B. in den Illuminationen der Bibel für Matteo de Planisio aus dem Jahr 1352 (Abb. 8, S. 512; vgl. Andreas Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento. Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I.*, 2 Bde., Wiesbaden 2007 und Horst Bredekamp, *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*, Berlin 2016, 32). Während die quadratisch gefassten Bildmotive den Schöpfungsbericht illustrieren und in der Mitte der unteren Bildzeile Adam und Eva, ein Franziskaner und die paradiesisch gezähmten Tiere (unter anderem ein Löwe in entspannter Sitzhaltung) die Erscheinung Christi in der Mandorla anbeten, zeigt der außerhalb des Heilsgeschehens liegende Bildrand neben Ornamenten und weiteren Tieren (unter an-

derem Elefanten und Vögel wie bei Payne) wiederum Löwen, die einen Hirsch und einen Bären reißen. Auch hier bilden die Tierkampfsszenen des Bildrahmens einen Kontrast zu den von Gottes Hand erschaffenen und deshalb friedfertigen Tieren des Schöpfungsberichts.

Vergleichbare Darstellungen finden sich schon auf einem Diptychon aus der St. Gallener Stiftsbibliothek, das auf das frühe 9. Jahrhundert datiert wird (Abb. 9). Horst Bredekamp hat diese Darstellungen im Kontext der Bildpolitik Karls des Großen interpretiert und die Idee des Tiergartens auf die Utopie des Paradiesgartens in der Urgeschichte des Alten Testaments bezogen. Seine Beschreibung des Tiergeheges der Aachener Pfalz nimmt explizit Bezug auf die biblische Vorstellung vom friedlichen Paradies: „Vermutlich waren auch Wege eingezäunt, welche zugleich die unverträglichen Tiere voneinander trennten und auf diese Weise die Illusion des Paradieses zu erzeugen vermochten, wie sie bis heute in zoologischen Gärten mitschwimmt“ (*Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*, Berlin 2014, 52). Bredekamp beschreibt die Tiergärten Karls d. Gr. als Teil einer „Strategie, lebendige Körper in Bilder ihrer selbst zu verwandeln, die über den ihnen zugewachsenen Symbolwert eine utopische Form gemeinschaftlicher Bindung vorführten“ (ebd., 54). Von dieser Strategie zehrt noch Payne, wenn er die alttestamentliche Utopie des friedlichen Eintritts in die Arche zitiert und durch ein *bellum omnium contra omnes* im Reich der Tiere kommentiert. Zumindest am unteren Bild-

rand wirken auch Paynes Raubtiere bedrohlich, der Bibelillustration des 14. Jahrhunderts und den St. Gallener Tierkampfsszenen aus dem 9. Jahrhundert ähnlich. Und zugleich erscheinen auch sie als „Teil einer ornamentalen Struktur, in der sie insgesamt domestiziert und als Bild gebändigt sind“ (ebd., 60).

Bemerkenswert bei Payne ist nun, dass die Divergenz von Bildmitte und Bildrand, von Innen und Außen, und damit der Realitätssinn Paynes, der in der Rahmenhandlung manifest wird, auch im 19. Jahrhundert nicht dazu führt, den alttestamentlichen Mythos zu verwerfen. Ganz im Gegenteil bildet die Erzählung von der Bewahrung der Schöpfung bei Payne das Zentrum der Darstellung, welche die wirklichkeitsnahen Jagdszenen selbstbewusst an den unteren Bildrand verweist. Durch diesen Gegensatz wird auch bei Payne die Bedeutung des biblischen Narrativs untermauert und die innere Struktur des Arche-Mythos ikonologisch in Szene gesetzt: In der Genesis-Erzählung entscheidet der Eintritt in die Arche über Bewahrung und Vernichtung, über Leben und Tod. Im Angesicht der vollkommenen Zerstörung der Schöpfung durch die angekündigte Sintflut wird



Abb. 7 George Townley Stubbs nach George Stubbs, *The Horse and the Lion*, 1770. Schabtechnik, 45,7 x 55,6 cm. London, The British Museum, 2010,7081.5624 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-5624)



Abb. 9 Evangelium S. Johanns, Elfenbeintafel im rückwärtigen Holzdeckel des Einbandes, frühes 9. Jahrhundert, Detail. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 60 (<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0060>)

die künstliche, abgedichtete Innenwelt der Arche zur einzig möglichen Umwelt für ihre Insassen. Mit dieser Konstruktion eines Innen- und eines Außenraumes und der kritischen Grenze dazwischen wird die Arche zum Instrument der Selektion. Eben diese Figur überträgt Payne auf die Bildebenen seines Stahlstiches. Die ins Bild gesetzte Narration selbst wird zur Arche angesichts der drohenden Katastrophe des „survival of the fittest“. Von den mittelalterlichen Darstellungen bis zu den zeitgenössischen Illustrationen zu Miltons *Paradise Lost* erklärten sich die Tierkampfszenen noch aus dem biblischen Paradiesgeschehen. Die Tiere waren wild, gerade weil der Mensch aus dem Paradies vertrieben worden war. Seine Lebenswirklichkeit war die Folge seiner Vertreibung aus dem Garten Gottes. Für Payne dürfte die Realität des Überlebenskampfes in der Natur – auch wenn der Stich einige Jahre vor der Veröffentlichung der Darwin'schen Evolutionstheorie erschienen ist – kaum mehr in diesem urgeschichtlichen kausalen Zusammenhang stehen. Die Realität des Selektionskampfes wird nicht mehr zurückgeführt auf die biblische Erzählung der Genesis, sondern die Paradiesgeschichte wird zur Utopie, die als Sehnsuchtsort auch im 19. Jahrhundert noch funktioniert, weil die Natur als Kampf erfahren wird. Auf diese Weise erfüllt der Arche-Mythos auch für Darwins Zeitgenossen Payne noch seine Funktion. Er antwortet auf existenzielle Fragen, die Menschen – bis heute – umtreiben.

Paynes Kopie ist insofern nicht nur eine künstlerisch bemerkenswerte Arbeit, die ihre Vorlage handwerklich übertrifft. Der Leipziger Stahlstich überzeugt darüber hinaus in seiner Anlage aus Bildmotiv und Rahmen als eigenständiger Kommentar, der sich in eine ikonographische Tradition einschreibt, diese transformiert und damit eine neue Aussage formuliert. Paynes Komposition zeigt, dass die großen Narrationen nie ganz abgelegt werden können. Auch für Payne hat sich der alte Mythos nicht erledigt. „Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es“, wie Hans Blumenberg es formuliert hat, „die ästhetischen Kraftakte des Zuenbringens immer wieder gibt“ (*Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979, 685).

DR. BERTRAM ROHDE
 bjrohde@t-online.de