

Man würde sich beinahe wünschen, dass diese rundum beglückende Kölner Ausstellung als Dauerausstellung beibehalten werden könnte. Natürlich wird dies ein frommer Wunsch bleiben. Trösten wir uns mit dem reich illustrierten, mit vielen Literaturhinweisen und einem Glossar versehenen Katalog, der bleiben wird und das Zeug dazu hat, in der universitären Lehre als *textbook* zu dienen. Denn eine Einführung, wie sie Katalog und Ausstellung bieten, sollte obligatorischer Bestandteil des kunsthistorischen *curriculums* sein. Schließlich hatte schon im 14. Jahrhundert ein Dichter, nämlich Giovanni Boccaccio, erkannt, dass eine gemalte Gestalt letztlich nichts anderes ist als „ein bisschen Farbe, mit einer gewissen Kunstfertigkeit auf eine Tafel aufgebracht“. Diese Kunstfertigkeit aber verleihe ihr die Macht, „die

Augen der Betrachter ganz oder teilweise zu überlisten und glauben zu machen, sie sei etwas, was sie gar nicht ist“ („[...] la figura dipinta da sè, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola [...] che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sè credere che ella sia quello che ella non è [...]“; *Il comento sopra la Commedia di Dante Alighieri di Giovanni Boccaccio nuovamente corretto sopra un testo a penna*, Bd. 3, Florenz 1832, 55; vgl. Kat., 10).

DR. BODO BRINKMANN
Kurator für Alte Meister am
Kunstmuseum Basel
BodoBrinkmann@gmx.net

Piet Mondrian zum 150. Geburtstag

Mondrian Evolution. Fondation Beyeler, Riehen, 5.6.–9.10.2022. K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 29.10.2022–10.2.2023. Kat. hg. v. Sam Keller und Ulf Küster für die Fondation Beyeler, Kathrin Beßen und Susanne Meyer-Büser für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Berlin, Hatje Cantz 2022. 264 S., 308 Abb. ISBN 978-3-7757-5236-7 (dt.), 978-3-7757-5237-4 (engl.). CHF 58,00. € 54,00

John Cage, ein Freund meiner Eltern, erzählte mir einmal nach einem gemeinsamen Besuch im Kunstmuseum Basel, dass Mondrian in New York in einer schönen Wohnung mit rundbogigen Türöffnungen gewohnt habe. Doch ihm war nicht wohl dabei, und so habe er die Rundungen oben sorgfältig mas-

kiert, zugeklebt, damit der Durchgang rechteckig würde. Cage war es auch, der mich darauf aufmerksam machte, wie wunderbar die Spuren des Alterns gerade diesen platonisch reinen Bildern anstehen. Er erwähnte die teils nahezu kreisrunden Risse in ihren Malschichten sogar in einem Gedicht. Eine Ironie des Schicksals? Ich frage mich bis heute, ob das ein unerwünscht hoher Preis für Mondrians Experimentieren mit der Farbe oder nicht eher mit eingepplant war. Tatsache ist: Die ab 1920 gemalten Ikonen der Neuen Gestaltung sind sehr unterschiedlich gealtert und wurden ganz verschieden, teils sehr stark restauriert.

Die Bilder aus der Sammlung Beyeler wirken unglaublich frisch, etwa die Komposition mit Gelb und Blau von 1932 (Kat. 169, 250 und 259) oder jene mit Doppellinie und Blau von 1935 (Kat. 171 und 251), auf den ersten Blick makellos. Das liegt aber nicht zuletzt daran, dass sie hier für ein paar Wochen so gezeigt werden, wie sie Mondrian selbst aufgehängt hätte: flach auf der Wand als mit ihren doppelten, weiss lasierten Randleisten dreistufig leicht vorstehende Objekte, also ohne begrenzenden Rahmen, ohne schützenden Kasten,



Abb. 1 Piet Mondrian, Oostzijder Mühle am Abend, um 1907/08. Öl/Lw., 67,5 x 117,5 cm. Den Haag, Kunstmuseum, Nr. 0334233 (<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/oostzijdse-mill-evening?origin=gml>)

für einmal nicht hinter Glas. Das lohnt nicht nur einen Umweg, das ist eine Reise wert.

ZUSTANDSBERICHT

Durch die gläserne Wand der Restaurierungswerkstatt im Untergeschoss der Fondation Beyeler konnte in den letzten Jahren das „Piet Mondrian Conservation Project“ teilweise mitverfolgt werden, das nun in diese (von Ulf Küster kuratierte) Ausstellung zum 150. Geburtstag des Niederländers mündete. Es war manchmal wie im Zoo: Man weiss, dass da Schneeleoparden leben, wenn auch nur selten einer zu sehen ist. In Ergänzung zur Ausstellung ist auf jeden Fall ein aufmerksames Studium der Homepage des Projekts zu empfehlen. Viele von Mondrians neoplastischen Bildern wurden früher ohne Bedenken übermalt, um dem idealistischen Geist, ihrer vermeintlichen „Entmaterialisierungsutopie“ gerecht zu werden (Nathalie Bäschlin, *Fragile Werte. Diskurs und Praxis der Restaurierungswissenschaften 1913–2014*, Bielefeld 2020, 55). Restaurierung ist heute oft mehr der Versuch einer Wiederherstellung des Zustandes vor früheren Eingriffen, soweit dies überhaupt noch möglich ist. Die unverfälschte Materialität der Objekte ist mehr denn je gefragt, in den Kulturwissenschaften und gewiss auch beim Publikum, zudem als Grundlage für die digitale Aufbereitung. Der doppelte Charakter gerade dieser Werke, universale Bildsprache und physische Individualität, macht ihren Reiz aus. Das Projekt

versuchte, genau zu eruieren, was der Zustand dieser ungegenständlichen Wandobjekte ist. So wurde etwa entdeckt, dass die Leinwand der genannten Komposition mit Gelb und Blau einst dubliert wurde, wie viele andere, zum Beispiel die grossen Rautenbilder in den amerikanischen Museen. Bescheid weiss man jetzt auch besser darüber, wie Mondrian arbeitete, wie er vorgegangen ist bei seiner Handarbeit.

Der Katalog bietet jedoch wenig Information zu diesen Forschungsergebnissen und der materiellen Dimension der Kunstwerke. Es fehlt in diesem Buch ein verbindlicher Bericht aus dem Atelier im Souterrain. Umso mehr, als offenbar keine gesonderte gedruckte Publikation dazu geplant ist. Weniges steht in der gelungenen kleinen Broschüre, die am Eingang zur Ausstellung in drei Sprachen aufliegt. Alle ausgestellten Werke sind darin maßstabgetreu abgebildet, jeweils mit den nötigen Basisinformationen, Raum für Raum. Das Büchlein (DIN A6) enthält nicht nur die Saaltexte und -inventare, sondern erklärt auch kurz und einleuchtend, wie die Räume funktionieren. Die Provenienzzgeschichten, die Wege der Bilder bis an ihre gegenwärtigen Heimorte, kann man im Catalogue raisonné (1998) nachschlagen, und dafür gibt es wiederum im Katalog die jeweils nötige Referenz. In den Sälen selbst wurde erfreulicherweise auf Wandtexte verzichtet. Nur die Bilder, ohne Kommentar.

Das von Irma Boom gestaltete Buch zur Ausstellung ist schön und erschwinglich. Bei den Textbeiträgen handelt es sich um kürzere Essays, die keinen synthetischen Anspruch haben wie etwa

Abb. 2 Piet Mondrian, Bäume am Gein: Aufgehender Mond, 1907/08. Öl/Lw., 79 x 92,5 cm. Den Haag, Kunstmuseum, Nr. 0333253 (<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/trees-gein-moonrise?origin=gml>)



der Katalog von 1994, als das Gemeentemuseum Den Haag, wie es damals noch hiess, seine grosse Retrospektive veranstaltete. Wiederabgedruckt ist zudem der einführende Beitrag von Bridget Riley zu der von ihr mitkuratierten Ausstellung in der Tate 1997. Die drei Mondrian-Kataloge in meinem Besitz: einer der Galerie Beyeler, älter als ich selbst; dann derjenige der Haager Ausstellung zum 50. Todestag; und nun, wieder knapp drei Jahrzehnte später, das Buch zum 150. Geburtstag, sagen schon äusserlich viel aus über die vergangene Zeit. Ich würde allerdings behaupten, dass Mondrians Bilder an sich gar nicht abbildbar sind. Reproduktionen können den spezifischen Charakter dieser Objekte, die Textur der Oberfläche und somit ihre flache wie räumliche Wirkung nur schlecht wiedergeben.

SEHERLEBNISSE

Wie steht es mit dem ikonischen Werk dieses ultra-abstrakten Modernisten heute? Wie ist es als Ganzes gealtert? Lebt es überhaupt noch? Ist diese Moderne noch gleich viel wert? Ist der Fokus auf sein weniger bekanntes früheres Schaffen ein probates Mittel, um auch die Ikonen des Neoplastizismus wieder neu zu zeigen? In Riehen liegt der Akzent der Erzählung (scheinbar) auf dem früheren Werk (vor 1920), das umfangreicher ist und seinen eigenen Reiz hat, der Vorgeschichte gleichsam. 89 Werke werden gezeigt, knapp die Hälfte davon kommt aus dem Kunstmuseum Den Haag. Vier Bilder aus der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, wo die Ausstellung im Herbst neu inszeniert werden wird, ergänzen die sieben der Sammlung Beyeler. Es sind späte Werke, von denen zwei durch Ernst Beyeler, den Museums-

gründer, an Werner Schmalenbach, den in Riehen grossgewordenen Gründungsdirektor in Düsseldorf, vermittelt worden waren. Von den übrigen Leihgaben hingen einige vor langer Zeit auch schon einmal in der Galerie Beyeler, in einer Sonderausstellung noch an der Bäumleingasse in Basel (November 1964 bis Januar 1965). Der Katalog umfasste immerhin schon 58 Nummern. Viele der Exponate konnte man damals noch kaufen, nicht wenige hatte der Kunsthändler früher schon veräussert.

Nr. 1, ein Gemälde noch aus der Zeit von Mondrians akademischer Suche, war auch dort schon die alte Frau am Tisch, die jetzt in Saal 1 schweigend neben einer farblosen späten Komposition aus Linien und Flächen hängt (Kat. 2 und 222 bzw. 3, 170 und 251). Das andere Bildpaar in diesem Raum, das primär über seine Buntheit plausibel macht, dass es von ein und demselben Maler stammt, macht die Evolution vom provinziellen Naturalisten zum metropolitanen Rhythmiker der Avantgarde nachvollziehbar. Schnell wird deutlich, wie der noch junge niederländische Landschaftsmaler seriell vorging und in verschiedene, teils expressive, teils eher gedämpfte, aber selten wirklich konventionell gegenständliche Richtungen vorsties. Interessant ist auch die Chronologie, denn einige Ensembles sind später gemalt als vielleicht gedacht. Eine der Windmühlen, mit ihren im rechten Winkel kreisenden, doch in verdrehter



Abb. 3 Piet Mondrian, Komposition Nr. 7. Fassade, 1914. Öl/Lw., 120 x 100 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas (<https://kimbellart.org/collections/apg-198303>)

bronzefarbenen Randleisten. 1964 war dieses Bild offenbar noch nicht bekannt in Mondrians Œuvre; damals war an der Bäubleingasse (als Nr. 33) das fast gleichzeitige, noch abstraktere, kubistische Bild „No. I“ zu sehen (Kat. 131 und 241; **Abb. 3**), hier jetzt beide in Saal 6, nicht an der gleichen Wand und zusammen mit zwei früheren und drei späteren Windmühlen, darunter die genannte.

Die Rasterkomposition von 1918 am Eingang zum letzten, grössten Saal, das früheste aller Rautenbilder, scheint lebendig,

Nahaufnahme beschnittenen Flügeln, wurde im Katalog von 1964 noch auf das Jahr 1908 datiert, jetzt aber um 1917, in die späte Kriegszeit, als Mondrian in Holland sozusagen im Exil war (damals Nr. 22, vgl. im neuen Buch 151 und 247; **Abb. 5**). Diese Serie, aber auch schon der Bauernhof bei Duivendrecht (Saal 2 und 4), dessen vier späte, möglicherweise aufgrund der grösseren Nachfrage nach traditionellen Motiven gemalte Variationen man nicht einmal in Holland so nebeneinander versammelt sehen kann, ist ein Erlebnis.

Der ganz abstrakte Eukalyptus, das früheste unter den sieben hauseigenen Sammlungsstücken, der hier inmitten anderer, nicht weniger „gut verborgener“ Bäume hängt, war früh im Besitz von Beyeler (Nr. 28 im Kat. 1964, im neuen Buch 112 und 238); die späteren Werke wurden erst viel später erworben. Faszinierend in Bezug auf den Abstraktionsprozess der Pariser Zeit kurz vor dem Krieg ist die nach einem seiner Fassade verlustig gegangenen Abbruchhaus in der Nähe des Ateliers in der Rue du Départ gemalte „Composition No. VI“ (Kat. 132 und 242; **Abb. 4**), mit rekonstruierten

wenn man darauf zukommt (Kat. 152, 247 und 263). Links davon die berühmte, aber weniger ansehnliche Damebrettkomposition mit dunklen Farben (Kat. 156 und 248). Das helltonige Gegenstück fehlt, aber die „Compositie No. 3“ mit hellen Farbflächen ist ein guter Ersatz (Kat. 149 und 246). Interessant nun die Gegenüberstellung des (auf der Rückseite der Stellwand mit der Raute aufgehängten) Düsseldorfer Bildes von 1930 (Komposition mit Gelb, Lotteriegewinn von Jan Tschichold, Basel, dann Galerie Beyeler) mit der Komposition mit Gelb und Blau von 1932. Ebenso interessant wäre allerdings eine Gegenüberstellung mit der „Composition A“ aus demselben Jahr im Kunstmuseum Winterthur (Legat Clara und Emil Friedrich-Jezler) gewesen, wo die linke obere Fläche nicht gelb, sondern rot ist, bei gleichen Massen und gleicher Anordnung. Das war auch bei der letzten Gelegenheit im Kunstmuseum nicht möglich (Mondrian, Newman, Flavin 2013/14), wo zwar jenes Bild hing, aber das hier gezeigte nicht. Beide zusammen waren 1994 in Den Haag zu sehen.

Abb. 4 Piet Mondrian, *Composition No. VI (Composition 9, Blue Façade)*, 1914. Öl/Lw., 95,5 x 68 cm. Riehen, Fondation Beyeler (© Mondrian/Holtzman Trust, c/o HCR International Warrenton, VA USA, Foto: Robert Bayer, Basel; <https://www.fondationbeyeler.ch/medien/pressebilder>)

Spektakulär wäre gewesen, neben der grösseren Komposition mit Doppellinie und Blau das unvollendete Bild aus dem Israel Museum zu sehen. Es ist genau gleich angelegt, mit verwischten Stäben in Kohle und einem gültigeren Gitter in einer ersten Malschicht in Öl, in etwas kleinerem Format. Der oft in Geldnöten ausharrende Avantgardist behielt es bis zuletzt bei sich. An der Bäumleingasse wurde es 1964 zum Kauf angeboten (Nr. 56).

MONDRIANS WELTBILD

Der Titel „Mondrian Evolution“ legt nahe, nicht vom Neoplastizismus auszugehen, sondern die Entwicklung des Œuvres aus dem Frühwerk heraus zu verstehen, die offenen Perspektiven zu erkunden, samt möglichen Sackgassen. Evolution ist der Gegenbegriff zur Revolution. Georg Schmidt hatte im Vorwort zum Katalog von 1964 (bzw. dem Buch von Michael Seuphor 1956) noch geschrieben: „Das radikal, ja revolutionär Neue der Kunst Mondrians gegenüber fast aller früheren Kunst war, daß Mondrian erstmals die Möglichkeit eines Gleichgewichts im Asymmetrischen erkannt hat“. „Evolutie“ war der Titel eines (im Katalog auf S. 15 abgebildeten) berüchtigten Triptychons aus einer Zeit, noch bevor die Theosophie überhaupt eine Rolle für den Künstler spielte oder jedenfalls, bevor er Mathieu Schoenmaekers las (vgl. die christologisch-kubistische „Composition No. VII“, Kat. 127 und 240). Mondrian benutzte den Begriff also selbst, häufig auch in seinen Schriften.



Der Begriff Evolution kommt auch im Katalog der Ausstellung von 1994 bereits mehrfach vor, etwa im vorderen Klappentext, wo „de continuïteit van zijn evolutie“ betont wird. Mondrian selbst nannte die Theosophie eine Evolutionslehre (Kat. 1994, 332), und auch wenn jetzt im Riehener Katalog behauptet wird, er habe den Begriff nicht im Sinne Darwins benutzt (12, 15), meinen andere, sie sei in ihrem Wesen darwinistisch. Vielleicht zieht man Mondrians politischer Utopie, seinem „Konzept ästhetischer Umweltgestaltung“ zu viele Zähne, wenn man sich von den biologistischen Diskursen des frühen 20. Jahrhunderts allzu sehr absetzen möchte. Bei ihm geht es aber in der Tat nicht um das „survival of the fittest“, sondern um einen sozialverträglichen „guten“ Darwinismus: Wenn er von „de evolutie van den nieuwen mensch“ spricht (Piet Mondrian, *The Complete*



Abb. 5 Piet Mondrian, Windmühle, um 1917. Öl/Lw., 100,3 x 95,25 cm. Dallas, Museum of Art, Nr. 1989.142 (<https://collections.dma.org/artwork/5294698>)

pie einer egalitären Welt als teleologische Vision kollektiver Evolution.

FILMISCHER BILDKOMMENTAR

Mondrian ist wohl über den Neuplatonismus zum Neoplatizismus gekommen. Zum Teil liegt das auf der Hand: Bis auf wenige Buchstaben ist es ohnehin das gleiche Wort, und der Fundus an „absoluten“ Metaphern einer göttlichen Schau der „wahren“ Realität ist in

Writings. Essays and Notes in Original Versions, compiled and ed. by Louis Veen, Leiden 2017, 175), oder wenn er über Mann und Frau schreibt, schwebt ihm eine vollkommen egalitäre Gesellschaft vor, die auch den Kapitalismus überwunden haben wird.

Der theosophische Hintergrund und die darin enthaltenen, biologistisch übersteigerten Genderstereotype (vgl. Kat. 26 oder ausführlicher Kat. 1994, 332 und 338): horizontal = weiblich, vertikal = männlich, die Mondrian, laut Theo van Doesburg, von dort übernommen habe, sind heute kaum nachzuvollziehen. Aber trotz aller Gemeinplätze, an denen er als Kind seiner Zeit Anteil hatte, scheint mir seine künstlerische Utopie vollkommen akzeptabel. Spätestens in den 1920er Jahren distanzierte sich Mondrian auch von der Theosophie und von Rudolf Steiner. Und schon früher löste er die misogynen Stereotype seiner Jahrhundertwende auf in Visionen sowohl ästhetischer als auch sozialer Harmonie. Grundlage dafür ist sorgfältige „Beziehungsgestaltung“, wie es auf Deutsch in seinem Begleittext zu der ersten grösseren Ausstellung in der Schweiz in der *Neuen Zürcher Zeitung* hiess (Morgenblatt vom 26.10.1929): die Uto-

Mondrians Texten, wenn auch nicht auf bestimmte Vorbilder zurückzuführen, so doch mit einer auch in den Niederlanden weit länger als alle antimodernen spiritualistischen Lehren vorhandenen Tradition in Beziehung zu setzen. Die Verwandtschaft seiner Texte mit den einschlägigen mittelalterlichen Traktaten kommt schon darin zum Ausdruck, dass sie keine leichte Lektüre sind. Im ersten in Dialogform geschriebenen Text empfiehlt Mondrian einem überforderten fiktiven Gesprächspartner, die frühen Manifeste in der Zeitschrift *De Stijl* wiederholt zu lesen: „Herhaald lezen is aan te bevelen“ (*The Complete Writings*, 134). Die vielen, teils recht gekünstelten Formulierungen sind eine Annäherung an das Unsagbare aus verschiedenen Richtungen, lebenslange Variationen. Es lässt sich nicht einfach auf den Punkt bringen, was Sache der höheren Anschauung ist, darum kreisen auch ältere solche Texte spiralförmig um das Gemeinte herum. Das hat zur Folge, dass im gleichen Text in verschiedenen Handschriften einmal das eine Wort, im Vergleichstext jedoch genau das vermeintliche Gegenteil steht, aber ohne dass sich deshalb die Aussage als Ganze widersprechen würde. Der Sinn erschliesst sich

nach und nach. Auch die Metapher des Schleiers ist bezeichnend, als tragende textile und visuelle Doppelfigur.

Zum Schluss gibt es im Anschluss an die Ausstellung (Saal 10) einen Film, wie kurz vor der Pandemie schon zu Edward Hopper, damals von Wim Wenders, jetzt von Lars Kraume – eine gelungene Art, einen von Mondrians fingierten Dialogtexten und damit das literarische Werk in die Ausstellung einzubauen (Abb. 7). Er basiert auf einem der zentralen, in Fortsetzungen erschienenen Texte des Malers über „Natuurlijke en abstracte realiteit“, der zwar bearbeitet und arg gekürzt ist und den ursprünglichen Dialog Mondrians in eine Art schizophrene Selbstgespräch verwandelt. Aber das ist nicht unpassend – sogar gut. Ein schönes Geburtstagsgeschenk! Vielleicht hätte Lars Eidinger, der den Maler verkörpert, sich besser einen Bart zugelegt? Denn in der Ausstellung haben die Besucherinnen und Besucher dreimal Gelegenheit, dem Jubilar in Selbstportraits gegenüberzutreten, in einem aus konservatorischen Gründen abgedunkelten Saal, wie er mit geweiteten Augen in einer im Dämmerlicht grotesk verzerrten Wirklichkeit die „eigentliche“ Realität anschaut (Abb. 6; Kat. 79 und 230). Der Schauspieler wirkt wie eine Figur aus dem 19. Jahrhundert; ein vormoderner Romantiker, vielleicht doch eher Rudolf Steiner als Mondrian, der allerdings seit Paris keinen Bart mehr getragen zu haben scheint. Der Text, der als Grundlage diente, ist auch darum lesenswert, weil er ein paar der ausgestellten Bilder ziemlich direkt kommentiert, etwa die

Abb. 7 Lars Kraume, Piet & Mondrian, Kurzfilm 2022. Filmstill mit Lars Eidinger (<https://images.app.goo.gl/kcnYoy5n442xWoRu5>)

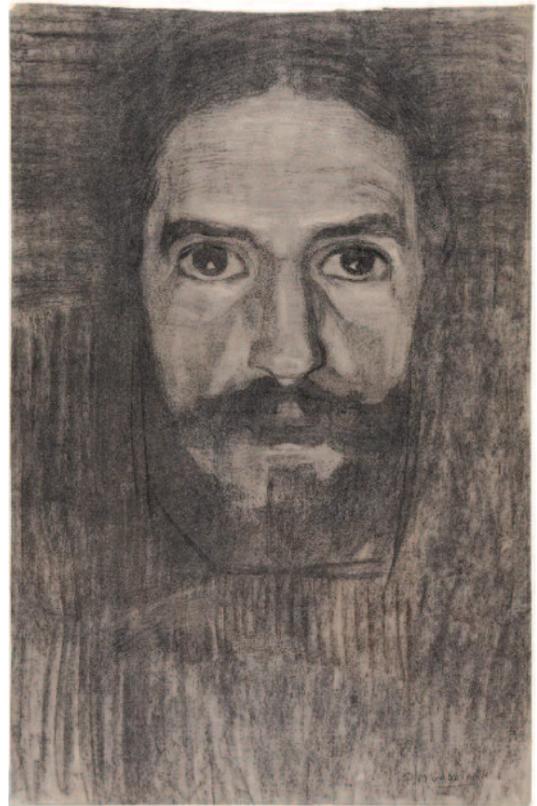


Abb. 6 Piet Mondrian, Selbstporträt, 1908. Kohle und schwarzer Bleistift auf Papier, 79,5 x 53 cm. Den Haag, Kunstmuseum, Nr. 0320927 (<https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/self-portrait-28?origin=gm>)

bizarren „Bäume am Gein“ mit aufgehendem Mond (Saal 2, Kat. 57 und 227, Abb. 2) oder die Windmühlen (Abb. 1, Kat. 64f. und 228; die berühmte rote ist im Katalog auf S. 186 abgebildet), die beide auch die Location des Films direkt nachvollziehbar machen.

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*