

107

**EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER
(1806–1882)**

**DIE BLÜTE DER KUNST IN
MÜNCHEN, 1856–1861**

Öl, weitgehend in Grisaillefarben, Malkarton,
auf Leinwand aufgezogen; 75,4 × 102,0 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesamm-
lungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 11481

Literatur: Kat. München 1969, S. 270–274;
Busch 1985, S. 108–114; Kuhlmann-Hodick
1993, Bd. 1, S. 532–543, Bd. 2, Abb. 101–108.

Neureuthers grisailleartiges Gemälde ‚Die Blüte der Kunst in München‘ häuft eine derartige Fülle von Details an, dass schon die erste ausführlichere Rezension im Jahr der endgültigen Vollendung und ersten Ausstellung des Bildes 1861 in der Zeitschrift ‚Die Dioskuren‘ anmerkt, die Darstellung sei „ohne Aufklärung über die einzelnen Persönlichkeiten nicht recht verständlich. Im ornamentalen Arabeskenstile höchst gewandt und geistvoll

angelegt, scheint sie voll sinnreicher Motive zu sein“ (Die Dioskuren 6, 1861, S. 318). Im Jahr darauf, 1862, wurde das Gemälde von Graf Schack erworben, der dazu bemerkt: „Ich fand in seinem [Neureuthers] Atelier ein Ölbild, das mich außerordentlich fesselte. Es stellte Peter Cornelius unter seinen Kunstgenossen vor und wäre gewiss vor allem geeignet gewesen, die Wand einer der Kunstsammlungen Münchens zu schmücken“ (Adolf Friedrich von Schack, *Meine Gemäldesammlung*, 5. Aufl., Stuttgart 1889, S. 94). Die Komplexität des Bildes, seine in der Forschung etwas unsichere Beurteilung, dürfte verschiedene Gründe haben.

Zum Ersten: Neureuther hat das Bild wohl ohne Auftrag in Angriff genommen, ihm schwebte aus späterer Sicht eine Hommage an seinen Lehrer Peter Cornelius vor, da auch er, Neureuther, zur Schar der von König Ludwig I. mit Aufträgen gesegneten Künstlergruppe um Cornelius gehörte, als man das Zeitalter in der Tat als eines der Blüte der Kunst in München unter einem der Kunst verpflichteten Monarchen verstehen konnte. Doch diese Zeit war lange vorbei. Cornelius war im Streit mit König Ludwig über die Bilder in der Ludwigskirche tief enttäuscht aus München gegangen. Neureuther hatte in der Folge mit Auftragsschwierigkeiten zu kämpfen. Zum



107

Zweiten: Neureuther hat erste Gesamtentwürfe zu dem Bild seit 1847 gefertigt; da sie große freigelassene Schrifttafeln aufweisen, ist ihre Funktion unklar. Sollten sie in Druckgraphik umgesetzt werden oder einem Ausstattungsprogramm angehören? Auf ein Ölgemälde zielten sie offenbar nicht. Zum Dritten: Die eigentliche Gemäldefassung, die auf viele Details der drei bekannten Gesamtentwürfe und eine Reihe von Vorzeichnungen für einzelne Partien zurückgreift, entstand ab 1856, diese Datierung ist noch unter der späteren von 1861 sichtbar. Offenbar hat Neureuther für die Ausstellungen in München und Köln das Bild noch einmal überarbeitet. Zu diesem späten Zeitpunkt war König Ludwig unter dem Druck der Verhältnisse längst zurückgetreten. 1848 hat er für seinen Sohn Maximilian II. Platz gemacht. Wie war jetzt im Gemälde mit Ludwig umzugehen? Im Grunde genommen ist die Arabeske wie keine andere Gattung in der Lage, Historisches ein wenig wehmütig zu

reflektieren, durch Einbettung in Naturge-spinnst auch zu verklären. Zugleich ist sie geeignet, eine Fülle von Details und seien sie auch widersprüchlich durch ein alles durch-waltendes Ornament zusammenzubinden. Lange konnte Neureuthers Entwurf keine endgültige Form gewinnen, schließlich sollten historische Details und ihre allegorische Auf-hebung unter gewandelten politischen Ver-hältnissen verschränkt werden. Wer sollte do-minieren: Ludwig oder Cornelius? Wie sollte ihr Verhältnis zur Anschauung kommen, wo sie doch schließlich zerstritten waren? Vor allem aber, welchen Wirklichkeitscharakter konnte dieses komplexe Konglomerat gewin-nen, wie eine künstlerische Form? Wie sich das für eine Arabeske gehört, sollte eine Beschreibung bei ihrem Ursprung im unteren Teil beginnen. Er markiert hier zu-gleich den Vordergrund und eine Art Prosze-nium. Um eine Quelle, exakt auf der senk-rechten Mittelachse, haben sich Kinder und

Heranwachsende mit ihren sorgenden Müt-tern versammelt. Ein bereits etwas älterer Jüngling schöpft aus der Quelle. Ganz offen-sichtlich sollen wir dies als einen Verweis auf die Musenquelle Hippokrene auf dem Par-nass und die Kinder als potentielle Kunstele-ven lesen. Die Quelle ist von Efeu gefasst, die Naturelemente bekommen ein wenig mehr Farbe als das Übrige in seinem Architektur-rahmen. Offenbar ist die Natur der eigentli-che Ursprung der Kunst. Auf der nächsten Stufe vor und in einer dreigliedrigen Bogen-halle, die an das Münchner Siegestor erinnert, das Ludwig zum Eingangstor zu dem von ihm gestalteten Stadtorganismus begriffen hat, ha-ben sich die Künstler, die unter Ludwigs Ägi-de tätig waren, versammelt. Auf der Mittel-achse, abgeschattet, aber mit weit ausgebrei-ten Armen präsidiert Cornelius auf einer Art Thron sitzend, vorn am Fuße des middle-ren Bogens der Säulenhalle links sitzend

rechts stehend Klenze mit einem Plan der Walhalla – sie haben Cornelius und seiner Schule den Raum zur malerischen Ausstattung zur Verfügung gestellt. Hinter Cornelius aber im Freien, im Licht ein wenig verschwommen, ein Denkmal über einem Brunnen, es ähnelt in den Formen, was die Forschung irritiert hat, den Entwürfen – von denen Neureuther einen geliefert hatte – zum Denkmal für Maximilian II., das allerdings erst 1875 vollendet wurde. Das Denkmal kann in Neureuthers Rückschau allerdings nur Ludwig I. gewidmet sein. Aber vielleicht wählt Neureuther bewusst die Möglichkeit, das Denkmal sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Vergangenheit zu beziehen? Im Hintergrund sind Hauptbauten der ludwigschen Bauaktivitäten zu identifizieren, in der Mitte die Residenz, links unter dem linken Bogen die Glyptothek, rechts entsprechend die Propyläen. Weitere Künstler aus Cornelius' Künstlerkreis lassen sich identifizieren, wie rechts unter dem Bogen Carl Rottmann vor der Staffelei bei der Fertigung eines seiner griechischen Hofgartenarkadenbilder. Irritie-

rend ist die architektonische Rahmung der Bogenhalle, sie blendet eine eigene Ebene vor die Halle, auf der links und rechts große Wandpaneele als hochrechteckige Arabeskenfelder angeordnet sind. Unten links zeigen sie Ludwig Schwanthaler an der Arbeit am Kopf der riesigen Bavaria, oben rechts Kaulbach in seinem Atelier. Ganz oben links malt Peter Heß die Allerheiligenkirche aus, entsprechend ganz oben rechts diskutieren Julius Schnorr von Carolsfeld und Franz Fernbach über die von Letzterem erfundene enkaustische Malerei und die Möglichkeiten ihrer Verwendung für die Residenzfresken. Auch Ludwigs Kunstindustrieförderung hat ihr Vorkommen: durch die Porzellanmanufaktur, der Neureuther lange vorstand, um abgesichert zu sein, oder die Münze, die Erzgießerei und die Glasmalereianstalt; sie finden sich zum Teil in Reliefform als oberer Abschluss der Bogenhalle. Dort im Zentrum, wieder auf der Mittelachse, erscheint die vielbrüstige Diana von Ephesos als Verkörperung der Natur. So ist das gesamte Geschehen, das die Hauptprotagonisten Cornelius und Ludwig auf der senk-

rechten Mittelachse zeigt, oben und unten gerahmt von der Ursprungsquelle der Natur und ihrer Verkörperung. So sehr sie auf unterschiedlichen Ebenen angeordnet sind, so sehr lesen wir sie doch aufgrund ihrer Anordnung auf einer Achse als einander bedingend. In dieser Hinsicht ist Neureuthers Darstellung auch Raffaels ‚Schule von Athen‘ verpflichtet. Die Realitätsebenen bleiben ohnehin offen: Was ist Wirklichkeitsvorstellung, was Bild im Bild, was ist allegorisch zu verstehen, was Geschichte reflektierend? Ludwig als Denkmal wird in den Seitenbögen durch die Figuren von Apoll und Minerva gerahmt, die für die Förderung von Kunst und Wissenschaft einstehten. Die Dinge changieren, interagieren, verweisen auf Weiteres, verklären Vergangenes und resignieren ein wenig vor den Verhältnissen der Gegenwart. Lässt man sich auf eine derartige, alles verschränkende arabeske Darstellung ein, so wird sie zu einem Denk- und Reflexionsbild, das keiner endgültigen Lösung zuzuführen ist, das aber aufgrund seiner arabesken Gestalt ein immer erneutes Vertiefen in das Gewesene ermöglicht. W. B.