

EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER
(1806-1882)

DIE TAGESZEITEN
(DER MORGEN), 1826

Federlithographie; 39,6 × 31,0 cm

Bez. u. r.: „Neureuther inv. 1826“

Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 99-1922/6

Literatur: Busch 1985, S. 58-60.

Bei Neureuthers ‚Tageszeiten‘ dürfte es sich um seine früheste lithographische Arabeske überhaupt handeln. Peter Cornelius empfiehlt Neureuther am 20. August 1828 an Goethe und schickt ihm Proben von dessen Können. Dabei handelt es sich um erste Zeichnungen zu ‚Goethes Balladen und Romanzen‘ (s. Kat. Nr. 131, 132), von denen Goethe, wie er Cornelius und Neureuther schreibt, sehr angetan ist, und um zwei Lithographien zu bayerischen Gebirgsliedern im Rahmen einer Folge, die erst 1831, nach den Lieferungen zu Goethes Texten von 1829 und 1830, erscheinen. Sie können frühestens 1827, eher Anfang 1828 lithographiert worden sein. Wenn die frühen Entwürfe zu den Gebirgsliedern in ihrem direkten Bezug auf die Lieder eher szenisch-illustrativ bleiben und arabeske Schnörkel in der Dürer-Tradition sich eher auf Marginalien im Text beschränken, sind die frühen Entwürfe zu Goethe, deren erste im Februar 1829 lithographiert wurden, bereits so weit entwickelt, dass sie die Arabeske zum Bildbestandteil werden lassen. Die Schreibmeisterschnörkel sind dabei deutlich an Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. orientiert, die in Strixners lithographischen Reproduktionen ab 1808 vorlagen (s. Kat. Nr. 33-35). Goethe war von ihnen begeistert, besprach sie äußerst positiv am 19. März 1808 in der ‚Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‘ und empfahl sie Cornelius als Vorbild, der antwortete, sie seien in seiner Werkstatt längst zu einer Art Vademecum geworden. Cornelius war 1825 wieder nach München zurückgekehrt, Neureuther, der sich bereits ab 1823 in München aufhielt, wurde für ihn tätig, half mit bei Raumdekorationen im Trojansaal der Glyptothek, und Cornelius wird ihn spätestens hier auf die Dürer-Arabesken als geradezu verpflichtendes Vorbild hingewiesen haben.



128

Die ‚Tageszeiten‘-Arabeske nutzt die dürerschen Schnörkel ebenfalls, verbindet sie aber mit einem deutlichen Reflex auf Runges ‚Zeiten‘-Arabesken (s. Kat. Nr. 49-52). Das betrifft vor allem die Strukturanlage, wobei Neureuther besonders sorgfältig Runges ‚Nacht‘ studiert haben dürfte. Die Basis von Neureuthers Darstellung bildet die schlafende Nacht in ihrem geblähten Sternenmantel mit einer Eule auf dem Schoß. Sie ist umgeben von dichtem, modrigem Nachtgewächs. Runge legt diese Partie in nächtliches Dunkel, aus dem sich wie aus einem Nebelmeer wuchernde Pflanzen, aber auch Andeutungen von irritierenden Gesichtern herauschälen. Neureuther lässt Tierfratzen aus den Schreibmeisterschnörkeln zu Füßen der Nacht auftauchen. Der Ursprung der Arabeske bei

Runge ist im Zentrum einer Sonnenblumenblüte zu sehen, bei Neureuther aber im Zentrum eines Spinnwebens, mithin in einem kaum greifbaren Punkt. Mit Hilfe der bei Runge nicht verwendeten abstrakten Schreibmeisterschnörkel aus Strixners Reproduktionen, erschienen nach der Publikation von Runges ‚Zeiten‘, ist Neureuther in der Lage, der Arabeske eine zentrale Dimension hinzuzufügen, die die Vorstellung von der Genese einer Arabeske auf den Punkt bringt. Sie steigt, noch gänzlich ungegenständlich und ungreifbar, aus dem Untergrund auf, wird zum Wurzelwerk der Pflanzen, um sich dann auf der Erde pflanzlich zu konkretisieren und aufzuwachsen. Abstraktes Ornament und konkrete Bedeutung werden im Übergang gezeigt.

Das, was Runge in vier Darstellungen entfaltet, fasst Neureuther in einer zusammen. In Runges ‚Morgen‘ steigt die Blüte mit den Kindern auf, bei Neureuther übernimmt dies die Morgentau ausgießende Verkörperung des Morgens auf der linken Seite. Während das Herabsinken am Abend bei Runge wieder von der Pflanze mit den Genien vollzogen wird und die Nacht sich an ihre Stelle setzen wird, ist bei Neureuther der Genius mit der verlöschenden Fackel auf der rechten Seite in dieser Rolle. In der Auffassung des Tages unterscheiden sich die beiden Künstler deutlicher. Runge macht ein irdisches Geschehen daraus, die Geschlechter trennen sich von der tellurischen Mutter zu des Tages Arbeit, Neureuther dagegen lässt im Zentrum Phoebus Apoll in seinem Sonnenwagen triumphieren und die Arabeske zur Erfüllung kommen. Denkbar ist, dass Neureuther hier auf Ferdinand Hartmanns Umschlagillustration zu Heinrich von Kleists Zeitschrift ‚Phöbus. Ein Journal für die Kunst‘ (s. Kat. Nr. 64) von 1808 rekurriert, auch da sprengt der strahlende Apoll auf seinem vierspännigen Sonnenwagen frontal auf uns zu, begleitet von Putten und drei Horen als Verkörperungen der fruchtbringenden Jahreszeiten, die Blumen streuen. Die aufsteigenden und die absteigenden Verkörperungen bei Neureuther sind von Reihen aufwachsender Pflanzen gerahmt, in der Mitte zwischen Apoll an der Spitze und der Nacht am Grund lassen sie ein Feld frei. Dieses wäre in der Lage, Schrift aufzunehmen und würde die Graphik zu einem Titelblatt machen, doch über die Funktion des Blattes wissen wir nichts. Dass Neureuther in dieser Graphik ein neues Konzept von Arabeske verfolgt, das um die Frage des Werdens konkreter Form aus abstraktem Lineament kreist, mag eine kleine Beobachtung unterstreichen. Unten rechts ist das Blatt signiert und datiert. Die Schrift ist so in die abstrakten Schnörkel inseriert, dass wir das „E“ des Vornamens Eugen zuerst für einen reinen Schnörkel halten, bis wir dahinter einen winzigen Abkürzungspunkt entdecken. Auch hier in der Schrift wird also der Übergang von abstrakter Form zu konkreter Bedeutung als das Grundprinzip der Arabeske demonstriert.

W. B.

129

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

**27, 28, 29 JUILLET 1830 REPRESENTÉS EN TROIS TABLEAUX
RENFERMANT TROIS CHANSONS
PATRIOTIQUES**

Paris: Knecht & Roissy 1831; in Kommission bei Cotta

Federlithographie, Titel in den Farben der Trikolore gedruckt, 5 Blatt mit Fadenheftung gebunden; 55,0 × 43,0 cm

Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 38793-96

Literatur: Busch 1985, S. 66–75; Klemm 1995, S. 62–65; Busch 2010, S. 287–302; Busch 2013, S. 333.

Neureuthers Serie besteht aus fünf Blättern: einem Titelblatt, das die folgenden Tafeln vorbereitet, drei unendlich figurenreichen Szenen um drei französische Revolutionslieder und einer reinen abschließenden Schrifttafel, das „Tableau de la grande semaine de Juillet 1830“, auf dem in Sparten die Ereignisse vom 25.–31. Juli minutiös, geradezu stundenweise aufgelistet werden. Kein Geschichtswerk könnte präziser die revolutionären Tage Revue passieren lassen. Neureuther war unmittelbar nach den Julitagen von Cotta beauftragt worden, nach Paris zu reisen, um arabeske Illustrationen zu den Ereignissen um drei revolutionäre Lieder zu zeichnen: Um ‚Veillons au Salut de l’Empire‘, um ‚La Marseillaise‘ und um ‚La Parisienne‘. Die ersten beiden Lieder stammen direkt aus der Französischen Revolution von 1789, das dritte, die ‚Parisienne‘, entsteht erst, was zum Verständnis des Ganzen wichtig ist, im Rahmen der Julirevolution von 1830. Neureuther muss in Paris detailliert geforscht haben. Nicht nur, dass er die Orte der Ereignisse besucht und sie zeichnerisch aufgenommen hat: Wichtiger noch, er hat die gesamte „imagerie populaire“ studiert. Er hat die historischen Ereignisbilder, die in der zweiten Hälfte des Jahres 1830 gemalt wurden, offenbar in den Ateliers der Künstler gesehen, hat Zeitungsberichte studiert, aus alledem sein kleinteiliges historisches Gerüst gebaut und schließlich ein durchaus politisches Resümee als sein Verständnis der Ereignisse gezogen und vor allem seinen Darstellungen

anschaulich eingeschrieben. Erneut muss man sagen, dass die arabeske Struktur für eine derartige Reflexion besonders geeignet ist.

Das Titelblatt, bekenntnishaft in den Farben der Trikolore gedruckt, legt, liest man es richtig, Neureuthers politische Position bereits fest. Um den Titel, der die Serie ausdrücklich der französischen Nation widmet, sind links und rechts zwei aus Bäumen herauswachsende arabeske Gebilde angeordnet, die unten eine Szene vor der Stadtsilhouette von Paris einschließen und oben triumphal in zwei gekreuzte Nationalflaggen mit Bändern in arabesken Schnörkeln münden, ebenfalls in den Farben der Trikolore gehalten. Über den Flaggen thront auf der Mittelachse der gallische Hahn. In der unteren Szene halten drei Personen, je ein Vertreter von Militär, Volk und Nationalgarde, die emblematisch für die Revolution von 1830 stehen und in der volkstümlichen Graphik permanent zitiert werden, Tafeln vor sich. Diese geben abstrakt die Struktur der drei folgenden Blätter mit den Revolutionsliedern wieder. Die Felder sind nummeriert, darunter wird die Nummerierung aufgelöst, so dass alle Szenen der kommenden Blätter eine genaue Benennung haben. Zu Füßen der rahmenden Bäume sitzt links die Stadtgöttin von Paris mit ihrem Wappen, zu ihren Füßen in den freigelegten Wurzeln des Baumes ist die Verkörperung der so auch beschrifteten Anarchie gefangen, rechts schreibt die französische Geschichte in ihr Buch über die gerade abgeschlossenen Ereignisse. Zu ihren Füßen schließen die Baumwurzeln die Verkörperung des Despotismus ein. Zwei besonders hervorgehobene rote Medaillons auf den Spitzen der rahmenden Bäume zeigen links Louis Philippe, bezeichnenderweise beschriftet: „Roi des Français“, König der Franzosen, weil durch die Nationalversammlung legitimiert, nicht mehr französischer König aus bourbonischer Tradition. Rechts das Medaillon – und wir können es auch als Rückseite einer Louis Philippe-Medaille lesen – führt folgende Schrift: „Desormais la Charte sera une vérité“. Liest man die beiden Medaillons als zusammengehörig, ergibt sich daraus Louis Philippes Verpflichtung auf die Verfassung. Damit wird schon hier deutlich, dass auch Neureuther die Position



2728,29 JUILLET 1830.

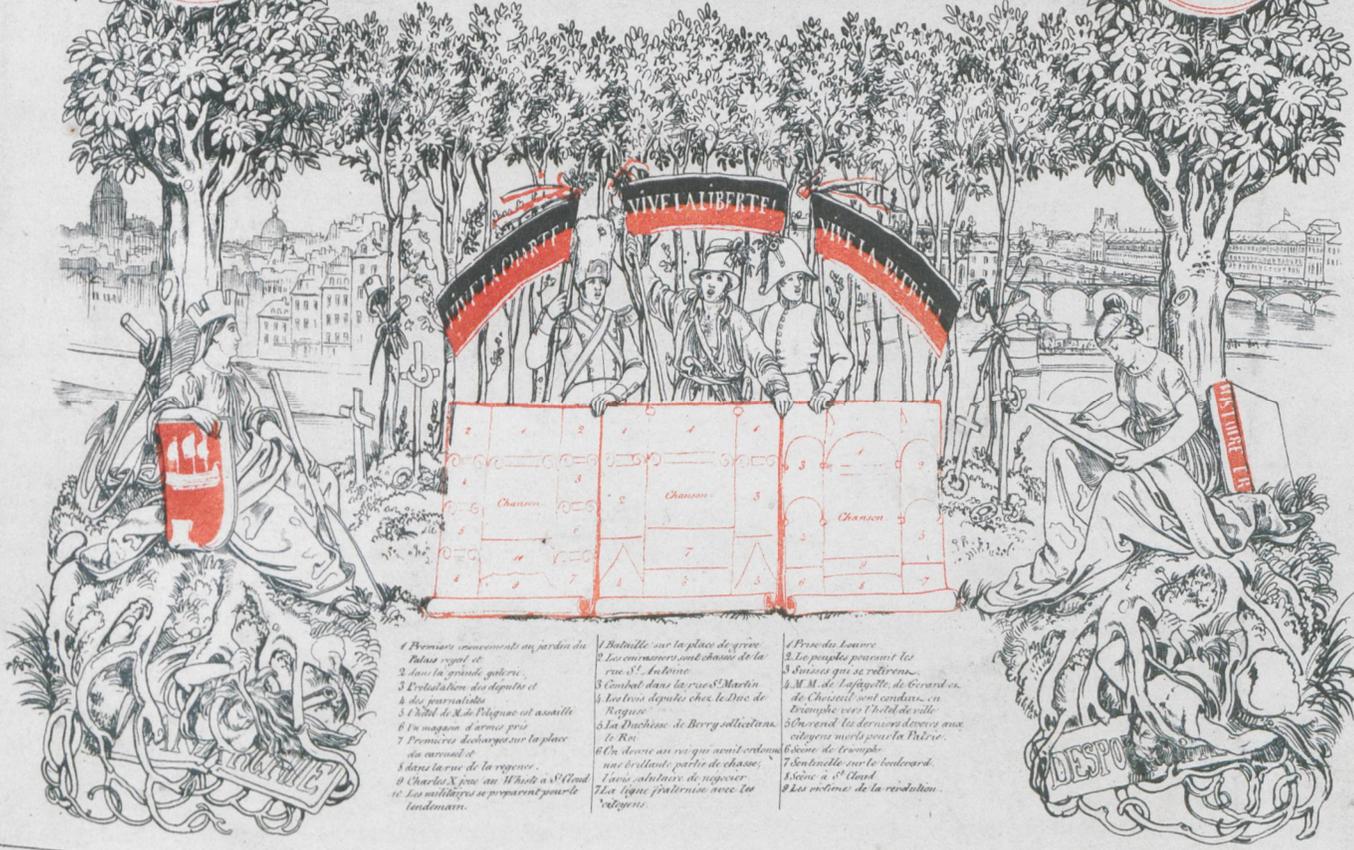
representés

EN TROIS TABLEAUX

RENFERMANT TROIS CHANSONS PATRIOTIQUES.

PARIS

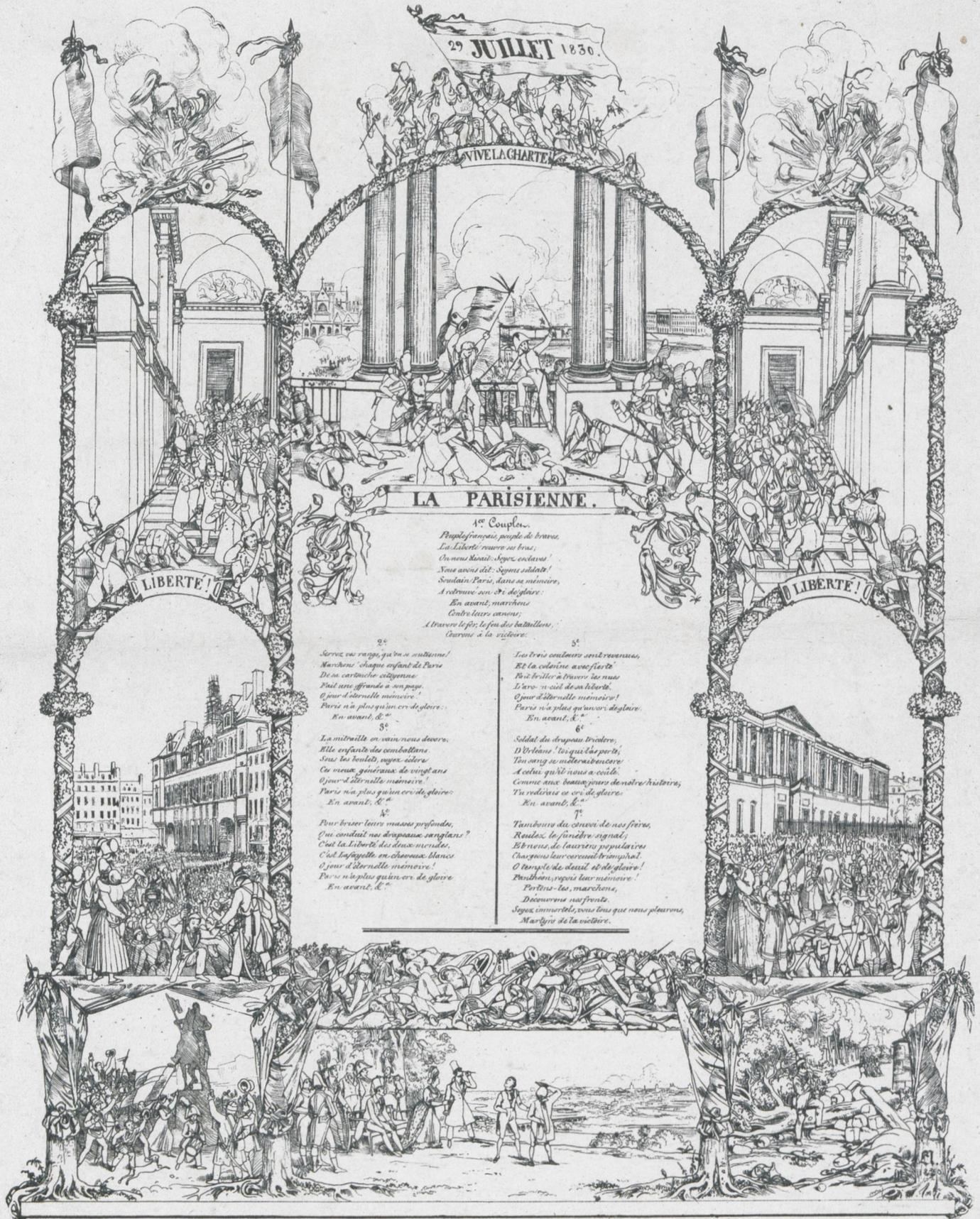
Dédié à la Nation Française.



- 1 Premiers amoncelés au jardin du Palais royal et dans la grande galerie
- 2 Evolution des députés et des journalistes
- 3 Le duc de Nemours est assailli
- 4 Le magasin d'armes pris
- 5 Premiers desarmés sur la place du carrousel
- 6 dans la rue de la regence.
- 7 Charles X part au Wood à 8 heures
- 8 Les militaires se préparent pour le lendemain.
- 9 Bataille sur la place de grève
- 10 Les canonniers sont chassés de la rue d'Anjou
- 11 Combat dans les rues! Martin
- 12 Les braves députés chez le Duc de Nemours
- 13 La Duchesse de Berry sollicitant le Roi
- 14 On donne au roi qui avait obtenu une brillante parole de chasse; l'avis salutaire de se retirer
- 15 Les lignes s'interrompent avec les régents.
- 16 Près du Louvre
- 17 Les peuples poursuivent les régents qui se retirent
- 18 M.M. de Lafayette, de Girard et de Chevillon sont conduits en triomphe vers l'Hôtel de ville
- 19 On rend les derniers devoirs aux citoyens morts pour la Patrie.
- 20 Scene de triomphe
- 21 Sentinelle sur le boulevard
- 22 Paris à 8 heures
- 23 Les ordres de la révolution

Publié par KNECHT & ROISSY, Paris 1831.

En commission pour l'Allemagne à l'Institut Litt. et Art. de la librairie J. G. Cotta.



LA PARISIENNE.

1^{er} Couplets.

Peuple français, peuple de héros,
 La Liberté reconnois tes bras,
 On nous dit: Signes, enlève!
 Nous avons dit: Signes, enlève!
 Soudain Paris, dans sa victoire,
 A rebrousse-voile: de gloire,
 En avant, marchons!
 Contre leurs canons;
 A travers le fer, le feu des bataillons,
 Courons à la victoire.

2^e
 Serrez vos rangs, qu'en sa souterrain!
 Marchons! chaque enfant de Paris
 De sa cartouche citoyenne
 Fait son offrande à son pays.
 O jour d'éternelle mémoire!
 Paris n'a plus qu'un cri de gloire:
 En avant, ô Paris!

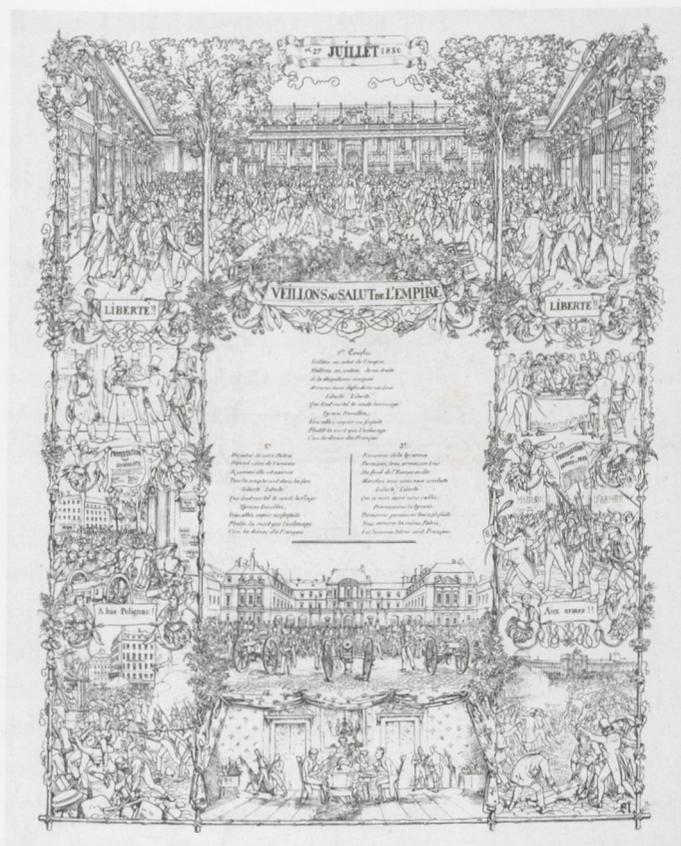
3^e
 La mitraille en vain nous devoit,
 Elle enfante des combattans
 Sous les boulets, voyez s'élever
 Ce vieux guerrier de vingt ans
 O jour d'éternelle mémoire!
 Paris n'a plus qu'un cri de gloire:
 En avant, ô Paris!

4^e
 Pour briser leurs murs profonds,
 Que conduis-tu nos drapeaux anglais?
 C'est la Liberté des deux mondes,
 C'est la Liberté en chaque langue
 O jour d'éternelle mémoire!
 Paris n'a plus qu'un cri de gloire:
 En avant, ô Paris!

5^e
 Les trois couleurs sont revenues,
 Et la couleur aux fiertés
 Et les braves à travers les murs
 Et les braves à travers les murs
 O jour d'éternelle mémoire!
 Paris n'a plus qu'un cri de gloire:
 En avant, ô Paris!

6^e
 Soldat du drapeau tricolore,
 D'ailleurs! toi qui t'es porté,
 Tu seras le héros d'aujourd'hui
 A celui qu'il nous a coûté,
 Comme aux beaux jours de notre histoire,
 Tu vaincras ce cri de gloire:
 En avant, ô Paris!

7^e
 Tambours du drapeau de nos frères,
 Reulez le tambour signal;
 Et nous, de la victoire populaires
 Nous nous levons comme un seul homme!
 O tambour de drapeau d'éternelle mémoire!
 Marchons, marchons!
 Déroulons nos fronts,
 Soyons immortels, nous tous que nous pleurons,
 Martyrs de la victoire.



des, zumindest zu Beginn, liberalen Bürgerkönigtums unterschreibt. Das Volk hatte die Republik gefordert, nach Vorstellung des Bürgerkönigtums würde die Einlösung zur Anarchie führen, auf der anderen Seite war die Ablösung der verhassten Regierung Karls X. als Resultat der Revolution absolut notwendig, denn der König vertrat einen verfassungslosen Despotismus. Beide Extreme waren von daher zu bändigen (vgl. Marrinan 1988).

Die drei folgenden, den Revolutionsliedern gewidmeten Blätter fächern die Ergebnisse der „trois glorieuses“ im Detail auf. Und dem Prinzip der Arabesque folgend sind sie in der Lage, jeweils Ursache und Wirkung zu beschreiben. Bei allen drei Szenen ist jeweils unten in der Mitte der Ausgang allen Übels markiert, das korrupte Königtum Karls X. Auf dem Blatt, das den Ereignissen des 26. und 27. Juli gewidmet ist, spielt unten, herausgelöst aus allem anderen, die königliche Gesellschaft ungerührt in St. Cloud Whist, dabei haben die Unruhen in Paris bereits heftig begonnen. Karl X. hatte durch seine Unterschrift unter die vier sogenannten Ordonnanzen am 25. Juli, die die Verfassung weitgehend aufhoben, die Unruhen ausgelöst. Am 26. wurden sie publiziert, die illegale Presse reagierte empört, erste Versamm-

lungen fanden im Garten des Palais Royal statt, der Volkszorn gegen Karls Ultraroyalisten machte sich Luft, eine Protestaktion folgte auf die nächste. Neureuther zeigt dies im Einzelnen, überwölbt von der großen Versammlung im Garten des Palais Royal. Der Ruf nach Freiheit erfolgt allenthalben – der Freiheitsbegriff spielt die zentrale Rolle im zugehörigen Revolutionslied ‚Veillons au Salut de l’Empire‘, zumal seine doppelte Berufung jeweils im Zentrum des Refrains der drei Strophen steht. Am Abend des 27. versammelten sich die königlichen Truppen vor dem Palais Royal, in dem Glauben, sie könnten durch diese Drohgebärde die Revolution verhindern. Neureuther bringt dies im Wortsinn auf den Punkt, indem er exakt auf der Mittelachse über den Whistspielern eine Kanone frontal auf uns ausgerichtet zeigt – auch wir sind bedroht und zur Stellungnahme herausgefordert.

Die zweite Szene um die ‚Marseillaise‘ zeigt heftige Kämpfe. In St. Cloud mit fernem Blick auf Paris ist man zuerst noch nicht wirklich beunruhigt, man glaubt, die Dinge im Griff zu haben. Man versammelt sich zu einer Jagdgesellschaft, als wäre nichts geschehen. Doch der Duc de Raguse meldet schriftlich dem König, dass es sich in Paris nicht nur um Unruhen

handelt, sondern um eine Revolution. Rechts bekniert die Herzogin von Berry den König, doch etwas zu tun. Links und rechts der Liedkolumne führt Neureuther Kampfszenen vor. Das gipfelt oben in ganzer Breite, die aufwachsenden Blütenstengel, die einzelne Kompartimente bilden, überschreitend, im Kampfgetümmel auf der Place de Grève, der heutigen Place de l’Hôtel de Ville. Und um das Hôtel de Ville ging der Kampf, es wurde schließlich von den Aufständischen genommen, und die verbotene Trikolore wurde auf dem Dach aufgepflanzt. Neureuther lässt im Kampf tollkühn die Fahne von einem Zögling der École Polytechnique vorantragen. Die Eleven waren an ihrem Zweispitz leicht zu erkennen, tauchten während der Revolutionstage überall auf, solidarisierten sich mit dem Volk, was ihrer Geschichte geschuldet war, denn sie als Mitglieder einer Napoleon treuen Institution hatten 1814 Paris und die Trikolore gegen die Alliierten verteidigt, sie waren während der gesamten Restauration deutlich anti-bourbonisch eingestellt. Man verband sie mit der Verfassung von 1814, die Karl X. weitgehend aufgehoben hatte. Auch sie wurden emblematisch für die Revolution und die folgende legitimistische orléanistische Propaganda Louis Philippes.

Über den sich für die Jagd Rüstenden und am Fuße einer riesigen Barrikade, wieder genau auf der Mittelachse, findet die Vereinigung von Volk und Teilen des Militärs statt. Damit deutet sich das Ende der Herrschaft Karls X. an, das in der dritten Szene um ‚La Parisienne‘ mit der Erstürmung des Louvre vollzogen wird. Nun ist man in St. Cloud ernstlich besorgt, weiß aber nichts Rechtes zu tun, man schaut mit dem Fernrohr auf das wogende Paris, wo die Entscheidung und der Untergang der Hofgesellschaft anstehen. Während der Ablösung der Schweizer Garde war der Louvre kurzfristig unbewacht, die Aufständischen drangen ein, bei der Garde brach Panik aus, sie wurde vertrieben. Das Hôtel de Ville wurde im Triumph bezogen, den für das Vaterland Gefallenen wird die letzte Ehre erwiesen, Wachposten werden eingerichtet. Louis Philippe, von Lafayette, dem alten Revolutionskämpfer gestützt und so beim Volk durchsetzbar, kann die Macht übernehmen. Neureuther zeigt all dies im Einzelnen. Und auch die Moral wird noch einmal berufen, denn auf der hilflosen Hofgesellschaft lastet der Berg der Gefallenen, sie hat ihren Tod auf dem Gewissen. An ihre Stelle tritt, so will es uns die Graphik weismachen, weniger Louis Philippe als die Verfassung als solche. Sie wird im Gipfel der letzten Arabeske gefeiert und die Trikolore mit dem siegreichen Datum flattert über allem. Dabei konnte schon der Text von ‚La Parisienne‘ deutlich machen, dass nicht das Volk, sondern die liberale Bourgeoisie den Sieg davongetragen hatte. Denn die ‚Parisienne‘ bildete unter Louis Philippe anstelle der ‚Marseillaise‘ von 1830 bis 1848 die Nationalhymne. Die ‚Parisienne‘ besingt zwar die zurückgekehrte Trikolore und Paris, aber eben doch unter der Herrschaft Orléans.

In Paris erschien Neureuthers Serie bei Knecht & Roissy, in Deutschland bei Cotta in Kommission. In Deutschland hatte Neureuthers Bekenntnis zum Liberalismus keinen Erfolg. Im Gegenteil, man fürchtete französische Verhältnisse. Cotta musste die Auslieferung der Serie schnell unterdrücken, König Ludwig I. von Bayern ließ Neureuther seine Abneigung aufgrund des liberalen Bekenntnisses dauerhaft spüren. Goethe war empört und erst durch

weitere Lieferungen zu seinen ‚Balladen und Romanzen‘ zu versöhnen. Neureuther selbst versuchte sich aus der Schusslinie zu bringen, indem er alles auf den Auftraggeber schob. All dies hat dazu geführt, dass die Serie, zumal mit dem Titelblatt in den Farben der Trikolore, in Deutschland so gut wie nicht vorkommt. Dabei handelt es sich, unter Anwendung der Argumentationsmöglichkeiten der Arabeske, um die differenzierteste, historisch präziseste Stellungnahme zur Französischen Revolution von 1830, die, wie schon das Titelblatt deutlich macht, für die Verfassung, für die Freiheit und für das Vaterland unternommen wurde. Zudem muss man sagen, dass Neureuther der Erste in der deutschen Kunst gewesen ist, der Massenszenen überzeugend darstellen konnte. Es handelt sich weder um volkstümliche Graphik noch um gehobene, idealisierende Historie, sondern um Kunst der bürgerlichen Mitte, die in Ansätzen eine eigene Sprache gewinnt. Mit dem Begriff des historischen Ereignisbildes scheinen die Blätter nicht falsch benannt. Zugleich aber ermöglicht es diese Darstellungsform aufgrund ihrer arabesken Struktur, die Vielfältiges und Disparates zusammenführen kann, im Nachvollzug des Gezeigten Geschichtsprozesse zu reflektieren.

W. B.

130

EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER (1806–1882)

PARABEL, 1831

Aquarell, Graphit, Goldbronze, Feder in Schwarz und Grau um Goethes Gedicht;
51,6 × 35,1 cm

Bez. u. l.: „18 EN [ligiert] 31.“

Klassik Stiftung Weimar, Inv. Nr. GHZ/AK Nr. 1858
Literatur: Ruppert 1956, S. 200–204; Busch 2013, S. 336f.

An Sulpiz Boisserée schreibt Goethe am 3. Oktober 1830: „Neureuther macht mich durch das 3. und 4. Heft seiner Randzeichnungen wahrhaft glücklich“ (WA IV, 47, S. 266). Man staunt immer wieder, mit welcher Begeisterung Goethe Neureuthers, nun allerdings auf Goethes eigene Balladen und Romanzen bezogene Arabesken bedacht hat. Auf seinem Felde habe es Neureuther zur Perfektion ge-

bracht. Das ist großes Lob und Einschränkung zugleich. Denn bei aller Wertschätzung beschränkt Goethe Arabeske und Randzeichnung auf eine eher niedere Gattung mit dienender Funktion. Als Begleitung von Gedichten, als deren spielerisches musikalisches Echo – Goethe benutzt die musikalische Metaphorik in Zusammenhang mit Neureuther beständig –, als Begleitmelodie erhöht und steigert die Arabeske den Text noch, wenn sie denn, was Goethe für Neureuther in Anschlag bringt, kongenial ist, das Gedicht in seinem tieferen Sinn erfasst hat. So nimmt es nicht Wunder, dass Goethe am 7. September 1830 an Boisserée schreibt: „Auf die leere Seite lasse ich eine Parabel setzen, welche Neureuthern zu übergeben bitte. Ich hatte längst eine Zeichnung von ihm gewünscht, kann er diesem Gedicht, nach seiner Weise, etwas abgewinnen, so würde mir es sehr angenehm seyn, wenn er mir damit noch ein Andenken zueignen wollte“ (WA IV, 47, S. 209). Neureuther antwortet darauf mit einer gewissen Verspätung und schreibt, er könne Goethes Bitte auch nicht unmittelbar Folge leisten, denn Cotta habe ihn nach Paris geschickt, „um die französischen Nationallieder mit Zeichnen auf diese Tage beziehend zu umgeben“ (Paris, 4. Dezember 1830, zit. nach Ruppert 1956, S. 201f.). „Auf diese Tage beziehend“: Gemeint waren die glorreichen Julitage der Revolution von 1830 (s. Kat. Nr. 129). Im März 1831 jedoch schickt Neureuther Goethe seine fertige Zeichnung um die ‚Parabel‘ und hofft, deren tieferen Sinn richtig verstanden zu haben. Goethe ist erneut restlos begeistert, rahmt das Blatt sofort und zeigt es all seinen Besuchern. An Zelter schreibt er am 1. Juni 1831: „Er hat wirklich den Sinn ganz wundersam penetriert, ja, was merkwürdig ist, das Geheimmaßliche, was in dem Gedichte liegt, recht bescheiden kühn herausgesetzt“ (WA IV, 48, S. 206f.). Das ist eine klassische goethesche Bemerkung: „recht bescheiden kühn“. Neureuther ist also in den Gattungsgrenzen verblieben, hat sie aber vollständig ausgelotet. Auch Neureuther selbst gegenüber bedankt er sich überschwänglich. Wenig später allerdings fragt Goethe bei Cotta nach, was Neureuther denn eigentlich in Paris gemacht habe. Cotta schickt ihm daraufhin

die Revolutionsarabesken (s. Kat. Nr. 129), und Goethe ist verstimmt. Er sieht eine direkte politische Stellungnahme für die Revolution und hält die Arabeske nach seinem Gattungsverständnis nicht dafür geeignet, ins politische Tagesgeschäft einzugreifen, sie vertrate auf diese Weise ihren poetisch-spielerischen, musikalischen Ton. Abgesehen von Goethes politischen Einwänden, könnte man auch sagen, das Ornament wird konkret und verlässt seine Wesensbestimmung – so wie Goethe sie versteht.

Die Parabel, wie ihre arabeske Begleitung, ist dagegen locker und leicht. Vier Freunde besuchen den Eigner eines gepflegten Gartens, er will gerade in einem luftigen Pavillon sein Frühstück einnehmen, lädt die Freunde ein und bietet ihnen einen Reichtum an Früchten an. Doch diese wollen es noch besser haben, die Früchte selber pflücken. Der erste schaut gleich zu hoch im Baum befindlichen Äpfeln, der zweite vermeint im Dunkel einer Laube noch versteckte Genüsse finden zu können, der dritte schließlich klettert in die Weinranken. Der vierte findet nichts und sucht gleich die Pforte des Hinterausgangs, so frühstückt der Hausherr kopfschüttelnd alleine. Neureuther stellt all dieses dar: Unten sitzt der Hausherr (mit Zügen Goethes?) allein bei seinem Frühstück vor reich beladener Tafel, entspannt dem kommenden Tag entgegenschauend. Über ihm, neben den Kolonnen der Parabel, erscheint die versteckte Laube, darüber die am Gartentor ankommenden Gäste. Vermittelt ist all dies durch eine aus dem Pavillon aufwachsende künstliche Pflanzenarabeske, die oben in den besagten Apfelbaum übergeht. Dort wird auch der Garten gezeigt, der Enttäuschte ist dabei ihn zu verlassen. Vom Grund aus erhebt sich rechts die Rebenranke mit dem Kletternden; sie sendet zum Text der Parabel hin zarte Arabeskenschnörkel aus. Sehr arabesk ist das Ganze allerdings nicht, doch zeigt der Parabeltext, der nicht mittig angeordnet ist, immerhin Randverzierungen, als entstünden aus ihnen erst die Bilder. Und doch hat Neureuther die Prinzipien der Arabeske eingehalten und versteckt ihre Struktur zur Anschauung gebracht. Goethe wird es verstanden haben, denn ein entsprechendes



Parabel
 Ich trat in meine Gartenthür,
 Drei Freunde kamen, auch wohl vier,
 Ich bat sie höflich zu mir ein,
 Und sagte, sie sollten willkommen seyn.
 Da in der Mitte, im hitzigen Saal
 Stund grade ein hübsches Frühstücksmahl.
 Sollt jedem der Garten wohlgefallen.
 Darin nach seiner Art zu wahlen.
 Der eine schlich in die Laube,
 Der andere kletterte nach Trauben,
 Ein Bruder nach hohen Äpfeln schicht,
 Die er für ganz vorzüglich hielt.
 Ich sagte: Die Stunden alle frisch
 Zusammen drinnen auf rundem Tisch,
 Und wären ihnen gar schön empoblen,
 Sie aber wollten sie selber hoblen.
 Auch war der letzte wie ein Maus,
 Ich glaube zur Hintertür hinaus,
 Ich aber ging zum Saal hinein,
 Versehrte mein Frühstück ganz allein.

Verfahren hat Neureuther schon im Widmungsblatt der „Balladen und Romanzen“ zur Anwendung gebracht. Auch im Titelblatt des ersten Heftes von 1829 ist der Ursprung der Arabeske verhüllt, aber eben doch zu entdecken. Bei der Parabel ist es ein hinter der Brüstung kaum sichtbarer Kirchturm, dessen Spitze ins Freie ragt und damit genau die Mitte der Textkolumne markiert; dass dies kein Zufall ist, bestätigt Neureuther dadurch, dass er exakt in der Verlängerung des Kirchturms im oberen Bildfeld zwei schlanke hochaufwachsende Baumstämme schnurgrade in

den Himmel steigen lässt, um die Hauptachse zu betonen. Die vier, die vergeblich das Bessere suchen, wo doch das Wahre und Gute so nahe liegt, sie können es in ihrem selbstsüchtigen Drange nicht sehen. Die eigentlichen Gaben sind ihnen verstellt. Dies in Form eines geheimen Signums hervorgebracht zu haben, musste Goethe höchlichst erfreuen. Auf einfache Weise, aber eben in künstlerischer Form – wozu die arabeske Struktur besonders geeignet ist – wird im Spiel der Formen höherer Sinn freigelegt, dem Wesen der Parabel entsprechend.

W. B.

EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER
(1806–1882)

UMSCHLAG ZUM VIERTEN HEFT
DER ‚RANDZEICHNUNGEN
ZU GOETHE’S BALLADEN UND
ROMANZEN‘

München/Stuttgart/Tübingen:

J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1830

Holzschnitt und Federlithographie;

49,0 × 63,0 cm (Blatt)

Privatbesitz Berlin.

Derartige Umschläge in einem groben gräulichen oder zumeist bläulichen Papier waren im 18. und 19. Jahrhundert üblich, wenn die Werke ungebunden in einzelnen Lieferungen erschienen. Da häufig bei Abschluss der Lieferungen die Einzelblätter durch Heftung gebunden wurden, haben sich die Umschläge selten erhalten. Dieser ist besonders schön und reich von Neureuther ausgestaltet worden. Die Vorderseite des Umschlages wird von einem umlaufenden Fries mit einem streifenförmigen, sich wiederholenden Ornament gerahmt, das aus Weinblättern gebildet wird, die, sieht man genau hin, sich um einen Holzstamm winden. Sie sind in Form eines ‚laufenden Hundes‘ gestaltet, also der gerundeten Abwandlung einer Mäanderform, und

wie ein Mäander in der klassischen Kunst kommen die wellenartig angeordneten Blätter jeweils oben und unten einander von den entgegengesetzten Seiten entgegen. Dadurch wird selbst bei diesem Ornament die senkrechte Mittelachse betont, der auch die Schrift auf zwei breiten Schriftbändern und die eigentliche Arabeske zugeordnet sind. Die Schrift auf den zwei Schriftbändern gibt die beiden letzten Strophen von Goethes Gedicht ‚Künstlers Abendlied‘ (V. 13–20) wieder, das Anfang Dezember 1774 entstanden ist, von Goethe unter dem Titel ‚Lied des physiognomischen Zeichners‘ an Johann Caspar Lavater geschickt wurde, seinen neuen Titel dann in den ‚Schriften 1789‘ erhielt. Es geht um des Künstlers Wunsch, der Natur in der Dichtung Gerechtigkeit zu tun. Die erste Strophe lautet:

Ach, daß die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle!
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle! (WA I, 2, S. 185)

Neureuther mag in Analogie dazu an den süßen Saft des Weines gedacht haben. Denn zusätzlich zum umlaufenden Fries findet sich unter den Schriftbändern in arabesker Form ein Weinstock mit Trauben, der unten in abstrakte Wurzeln ausläuft und oben durch ei-

nen symmetrischen komplizierten Schreibmeisterschnörkel geziert ist, der immer noch blätterlosen Weinreben ähnelt. Die Rückseite trägt ein ähnliches Rankenband als umlaufenden Fries und ist in der Mitte durch von Weinblättern gerahmte Trauben mit sich kräuselnden Ranken geschmückt, die, im Gegensatz zur Arabeske auf der Front, die in Federlithographie gestaltet wurde, wie der Fries im Holzschnitt erscheinen. W. B.

EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER
(1806–1882)

RANDZEICHNUNGEN ZU GOETHE’S
BALLADEN UND ROMANZEN,
4. HEFT, 1830

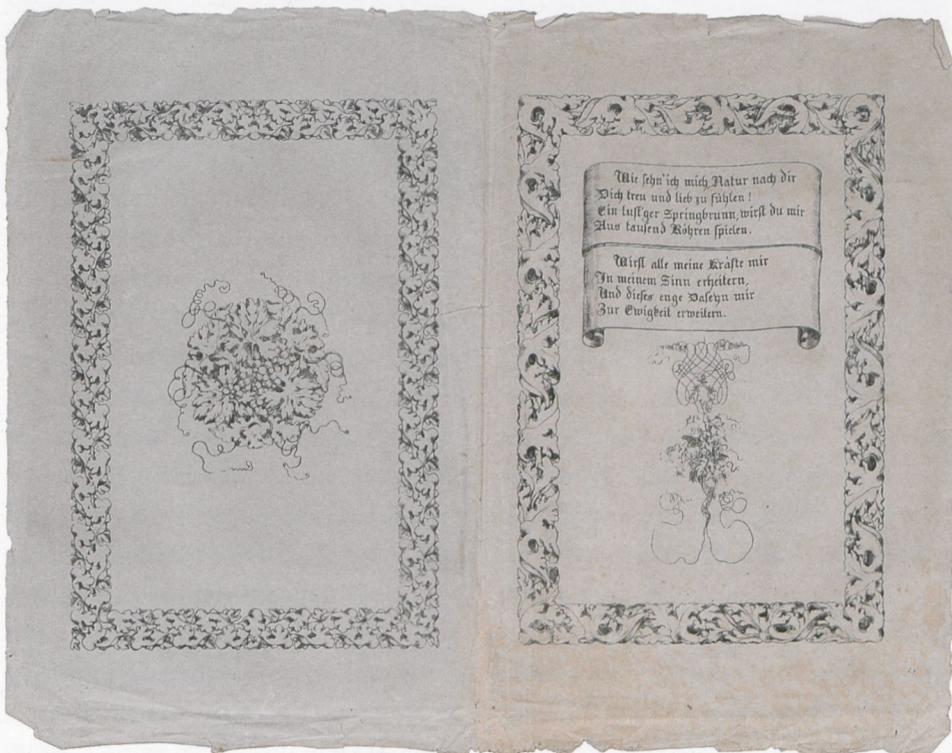
Illustration zum zweiten Teil von Goethes

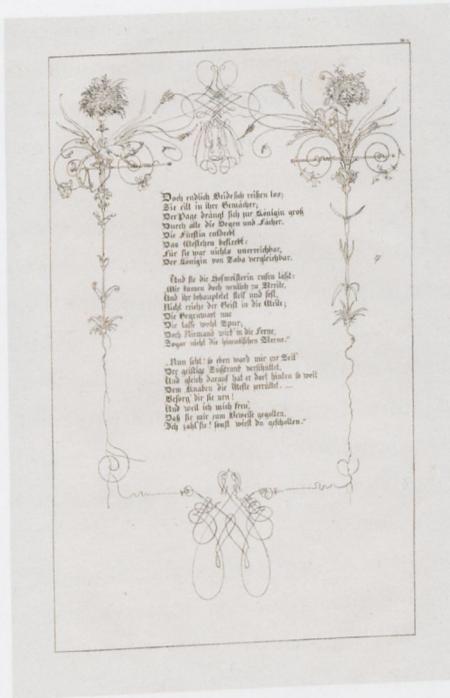
Ballade ‚Wirkung in die Ferne‘

Federlithographie; 45,0 × 31,7 cm (Blatt)

Privatbesitz Berlin.

Goethes Ballade ‚Wirkung in die Ferne‘ (Erstdruck 1815; s. WA I, 1, S. 202f.) besteht aus sechs Strophen; Neureuther begleitet sie auf zwei Seiten zu je drei Strophen und verfährt wie so oft bei etwas längeren Texten: Der erste Teil illustriert primär szenisch, der zweite primär ornamental. Das macht häufig auch im Sinne des Gedichts oder der Ballade Sinn. Denn im ersten Teil wird eine Geschichte entfaltet, im zweiten kommt es zu einer Nutzanwendung im weiteren Sinne oder zur moralischen Conclusio. Man könnte auch sagen, erst die Erzählung, dann die Gedanken zur Erzählung, und diese Gedanken sind eben nicht szenisch zu illustrieren. Im Falle der goetheschen Kunstballade ‚Wirkung in die Ferne‘ handelt es sich um ein doppeltes, harmloses Malheur, das von der beobachtenden Königin intelligent, einsichtig und nicht ohne leise Ironie aufgelöst wird. Sie schickt aus einer Versammlung im hohen Saal den Pagen, aus ihren Gemächern den Spielebeutel zu holen. Kaum ist er auf und davon, zerbricht die Schönste der Frauen, oh Pein, ihre Tasse am Mund und befleckt ihre schöne Robe. Voll Scham stürzt auch sie davon und trifft in den hinteren Gemächern den zurückeilenden Pagen. Schon lange sehnten sie sich nacheinan-





der, jetzt fallen sie sich, oh Glück, in die Arme. Der Page kehrt zurück – und dies zeigt Neureuther nicht mehr szenisch, denn gleich stellt die kluge Königin Beobachtungen an. Der Page hat nun seinerseits Flecken auf der Chemisette und sofort realisiert die Königin den Zusammenhang, kleidet ihn aber in eine Reflexion darüber, inwieweit der Geist in die Ferne reicht, was erst neulich die Hofmeisterin bestritten hatte. Nun kann die Königin ihr den Beweis für die Reichweite des Geistes liefern – und über das Glück des Pagen freut sie sich, mit uns. Neureuthers erstes szenisches Blatt zur Ballade sondert zwar die Umarmung der beiden Liebenden aus, indem es sie ornamental einfasst – was, wenn wir uns dem überlassen, die hastige Umarmung nachvollzieht, doch herrscht auf diesem Blatt die Entfaltung der Geschichte vor. Das zweite Blatt dagegen, das hier interessiert, ist rein ornamental angelegt – und doch können wir es im Sinne der Ballade lesen: Zwei Blumenranken wachsen links und rechts auf, gekrönt von einem Blumen- und einem Obstkorb, davor turnt je ein Affe. Die Affen jedoch sind angekettet und, obwohl sie die Ranken ergreifen, können sie nicht zueinander finden. Die Verbindung der beiden Blumenranken, sowohl unten beim Wurzelwerk wie auch oben bei den Körben erfolgt abstrakt durch auf der Symmetrieachse angebrachte Schreibmeisterschnörkel. Sie mögen einer-

seits für den Geistesblitz der Königin einste-
hen, die die Verbindung zwischen den beiden
kleinen Ereignissen und deren Konsequenz
begrift und andererseits deuten sie die Ver-
einigung der beiden Liebenden an, die nur
mit Hilfe des königlichen Segens geschehen
kann. Es ist an uns, dies so zu lesen. Die Ara-
beske ist immer eine Zusammenhangstifterin
auf einer höheren Ebene, wenn auch nur im
Modus der Andeutung. Doch ist gerade dies
reizvoll, da es unseren Anteil an der Sinnstif-
tung einfordert.

W. B.