

»Wilhelm Neufeld – vom Gebrauchsgraphiker zum Pressendrucker«

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereichs 04
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Alice Selinger

aus Frankfurt am Main

2002

»Wilhelm Neufeld – vom Gebrauchsgraphiker zum Pressendrucker«

Band I: Textband

Teil I: »Wilhelm Neufeld als Gebrauchsgraphiker«

1. Einleitung	S. 1
2. Zur Biographie	S. 9
3. Zu Neufelds Notizheften	S. 16
4. Überlegungen zur Gestaltung eines Buchumschlags	S. 24
5. Kleiner Exkurs zur Geschichte des Buchumschlags	S. 27
5.1. Der deutsche Buchmarkt in den ersten Jahren nach 1945	S. 38
5.2. Umschlaggestaltung in Deutschland in den ersten Jahren nach 1945	S. 40
6. Zu Neufelds Buchumschlägen	S. 43
7. Neufelds Arbeiten für den Müller & Kiepenheuer Verlag	S. 49
7.1. Zur Verlagsgeschichte	S. 50
7.2. Die Reihe zur Weltliteratur	S. 52
7.3. Neufelds Gestaltungen zur Weltliteratur-Reihe	S. 57
8. Neufelds Arbeiten für den Verlag Kurt Desch	S. 69
8.1. Zur Verlagsgeschichte	S. 69
8.2. Die »Welt im Buch« Klassiker-Reihe	S. 73
8.3. Weitere Arbeiten: Neufelds charakteristische Gestaltungsmittel	S. 74
8.3.1. Die Anordnung der Bildelemente	S. 75
8.3.2. Schrift als kalligraphisches Ornament	S. 76
8.3.3. Typographie mit Kontrasten	S. 76
8.3.4. Schrift als Bedeutungs- oder Emotionsträger	S. 77
8.3.5. Farbe als Emotionsträger	S. 78
8.3.6. Gestaltung mit Farbflächen	S. 79
8.3.7. Reduzierter Zeichenstil	S. 81
8.3.8. Originelle Bildideen	S. 82
8.3.9. Die Motive	S. 83
8.3.10. Sonstige Gestaltungsmittel	S. 84

9. Neufelds Arbeiten für den Atlantis Verlag	S. 85
9.1. Zur Verlagsgeschichte	S. 87
9.2. Atlantis Almanach und Verlagsprospekte	S. 90
9.3. Weitere Gestaltungen für Atlantis	S. 91
10. Neufelds Arbeiten für den Insel Verlag	S. 94
10.1. Zur Verlagsgeschichte	S. 95
10.2. Neufelds Gestaltungen der Insel Almanache	S. 96
10.3. Neufelds Gestaltungen der Insel-Bücherei	S. 100
11. Zum Taschenbuch	S. 101
12. Neufelds Arbeiten für den Diana Verlag	S. 103
12.1. Zur Verlagsgeschichte	S. 103
12.2. Neufelds Gestaltungen für Diana	S. 104
12.2.1. Schrift als Emotionsträger	S. 105
12.2.2. Gestaltung mit abstrakten Farbflächen	S. 106
12.2.3. Gestaltung mit stilisierten Motiven	S. 107
12.2.4. Christliche Motive, heitere Zeichnungen, originelle Bildideen	S. 108
13. Neufelds Arbeiten für den S. Fischer Verlag	S. 110
13.1. Zur Verlagsgeschichte	S. 110
13.2. Gestaltungen für S. Fischer	S. 112
14. Zu Neufelds Arbeiten für weitere Verlage	S. 113
15. Neufeld als Illustrator	S. 118
16. Neufelds Gestaltungen für den Max Hieber Musikbuch Verlag	S. 120
17. Zur Gestaltung der Sonderbriefmarken in der BRD 1954 bis 1964	S. 125
17.1. Der Streit um die Wohlfahrtsmarken 1958	S. 131
17.2. Neufelds Briefmarkengestaltungen	S. 134
17.2.1. Ausgewählte Entwürfe	S. 136
17.2.2. Zu den nicht angenommenen Entwürfen	S. 138

18. Neufelds Arbeiten für die Pharmafirma Fher	S. 141
18.1. Die Bilder zum Thema »Schmerz«	S. 145
18.2. Weitere Arbeiten für Fher	S. 153
18.2.1. Die Bilder zur Genesis	S. 156
19. Zu Neufelds Ikonographie	S. 159
19.1. Vorbild griechische Antike	S. 159
19.2. Die Tierkreiszeichen	S. 161
19.3. Christliche Symbole	S. 162
19.4. Antik oder christlich: Der Weinstock	S. 164
19.5. Vogel und Fisch	S. 165
19.6. Das Paar: »A & B«	S. 165
19.7. Sonstige Motive	S. 166
19.8. Vorbild Volkskunst	S. 167
20. Fazit zur Gebrauchsgraphik	S. 168
Teil II: »Wilhelm Neufeld als Pressendrucker«	
21. Zur Typologie	S. 178
21.1. Malerbücher	S. 178
21.2. Pressendrucke	S. 180
21.3. Die Buchkunstwerke der Avantgarde	S. 182
21.4. Neufelds Pressendrucke: angewandte oder freie Buchkunst?	S. 185
22. Kleiner Exkurs: Handpressen in Deutschland nach 1945	S. 188
23. Neufelds erste bibliophile Arbeiten	S. 195
23.1. Der 12. Druck der Drei König Presse: »Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater«	S. 195
23.2. Der 8. Druck der Grillen-Presse: »Haniel Long: Die Kraft in uns«	S. 196
23.3. Der Band »Herr Du bist da«	S. 199
24. Neufeld als Holzschneider und Pressendrucker	S. 202
24.1. Erste Versuche als Kinderbuchgestalter	S. 202
24.2. Neufeld als Holzschneider	S. 204
24.3. Zur Geschichte des Holzschnitts	S. 205

24.4. Die Methusalem-Presse	S. 208
24.4.1. Zu den Texten	S. 216
24.4.1.a. Texte antiker Autoren	S. 217
24.4.1.b. Goethe-Texte	S. 218
24.4.1.c. Neufelds Texte	S. 218
24.4.1.d. Texte verschiedener Autoren	S. 219
25. Texte antiker Autoren in der Methusalem-Presse	S. 221
25.1. Der 1. Druck: »Heraklit der Dunkle«	S. 221
25.2. Der 4. Druck: »Das Hohelied Salomos«	S. 229
25.3. Der 6. Druck: »Im Anfang / Die Genesis«	S. 236
25.4. Der 10. Druck: »Alles hat seine Zeit / Der Prediger Salomo«	S. 238
25.5. Der 12. Druck: »Der Homerische Hymnos vom Großen Pan«	S. 242
25.6. Der 13. Druck: »Die Töchter der Meere. Aus Hesiods Theogonie«	S. 248
25.7. Der 16. Druck: »Die Litanei vom Geheimen Lenker«	S. 254
25.8. Der 20. Druck: »Empedokles von Agrigent: Über die Natur der Seelen«	S. 259
26. Goethe-Texte in der Methusalem-Presse	S. 267
26.1. Der 11. Druck: »Magna mater. Goethes Fragment über die Natur, nebst einem Brief an den Kanzler von Müller«	S. 267
26.2. Der 21. Druck: »Goethe: Urworte orphisch. Die Stenzen und der Kommentar«	S. 271
26.3. Der 22. Druck: »Paralipomena zur Klassischen Walpurgisnacht«	S. 276
26.4. Der 23. Druck: »Johannes Daniel Falk erinnert den 14. Juni 1809 bei Goethe«	S. 279
27. Texte verschiedener Autoren in der Methusalem-Presse	S. 282
27.1. Der 2. Druck: »Die Zauberflöte. Zitate und Paraphrasen«	S. 282
27.2. Der 7. Druck: »Alte deutsche Sprichwörter, gesammelt von Michael Sailer (1759–1832)«	S. 288
27.3. Der 8. Druck: »Ars Amandi«	S. 291
27.4. Der 15. Druck: »Das Sinngedicht Omar Chajjams in der Nachdichtung von Klabund. Auswahl.«	S. 293
27.5. Der 19. Druck: »Eros pantokrator«	S. 297
27.6. Der 24. Druck: »Franz Kafka: Vier Texte«	S. 301

27.7. Der 25. Druck: »Heinrich von Kleist: Reportagen aus den Berliner Abendblättern«	S. 304
27.8. Der 27. Druck: »V. O. Stomps: Tage Jahre Menschen«	S. 308
28. Neufelds Texte in der Methusalem-Press	S. 310
28.1. Der 3. und der 18. Druck: »Schattenspiel«	S. 310
28.2. Der 5. Druck: »Farbenspiel«	S. 314
28.3. Der 9. Druck: »Der Anachoret«	S. 318
28.4. Der 14. Druck: »Gedichte und Bilder vom Glockengießer«	S. 320
28.5. Der 17. Druck: »Der Seiltänzer«	S. 323
28.6. Der 26. Druck: »Figuren«	S. 327
28.7. Der 28. Druck: »Der Freund«	S. 331
28.8. Der 29. Druck: »Epitaph«	S. 332
29. Fazit zur Methusalem-Press	S. 336
29.1. Die Bildwelt der Methusalem-Press	S. 344
29.1.1. Motive mit Bezug zur Antike	S. 344
29.1.2. Vögel und andere geflügelte Wesen	S. 346
29.1.3. Mensch und Kreatur	S. 348
29.1.4. Das Paar: »A & B«, Yin & Yang	S. 349
29.1.4. a. Das »Paar im Berg«	S. 352
29.1.5. Die weiblichen Figuren	S. 353
29.1.6. Spirale, Kreis und Kugel	S. 353
29.1.7. Abdrücke von Holzmaserungen und stilisierte Pflanzen	S. 355
30. Die »Signaturen«	S. 357
31. Neufelds Gestaltungen für die Edition Tiessen	S. 361
31.1. Der 40. Druck der Edition Tiessen: »Adolph Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit sich selbst«	S. 363
31.2. Der 56. Druck der Edition Tiessen: »Martin Buber: Rabbi Bunam«	S. 364
31.3. Der 61. Druck der Edition Tiessen: »Goethe: Klassische Walpurgisnacht, aus dem 2. Teil des Faust«	S. 366
32. Neufeld im Verlag Thomas Reche	S. 368

33. Einflüsse und Vorbilder	S. 370
33.1. Die Lehrer: Julius Hess und Johan Thorn Prikker	S. 371
33.2. Anreger für die Figurendarstellung: Matisse und Picasso	S. 373
33.3. Das Vorbild: Georges Braque	S. 374
33.4. Der Bewunderte: Piero della Francesca	S. 378
34. Neufeld und Grieshaber – ein Vergleich	S. 379
35. Neufeld als Lehrer	S. 386
36. Die FlugBlatt-Presse	S. 390
36.1. Neufelds Arbeiten für die FlugBlatt-Presse	S. 395
37. Schlußwort	S. 398
Literaturverzeichnis	S. 402

1. Einleitung

Das vielfältige und einzigartige Werk des Künstlers Wilhelm Neufeld (1908–1995) ist außerhalb von Fachkreisen weitgehend unbekannt. Es gibt bisher keine Publikation dazu. Dabei schuf Neufeld, der Malerei an der Münchner Akademie bei Julius Hess und Mosaiksetzen an der Kölner Werkkunstschule bei Johan Thorn Prikker studiert hatte, nicht nur als Maler ein unverwechselbares Werk. Er war vor allem ein einflußreicher Gebrauchsgraphiker und ein bedeutender Pressendrucker.

Das Medium Buch stand im Mittelpunkt seines Schaffens. In den Nachkriegsjahren war Neufeld einer der erfolgreichsten und produktivsten deutschen Buchgestalter. Er gilt als »Nestor der modernen Buchkunst«.¹ In seinem Todesjahr 1995 erhielt er für seine buchgraphischen Arbeiten den Gutenberg-Preis der Stadt Leipzig. Neufeld prägte das Erscheinungsbild mehrerer Verlage mit, die nach 1945 den kulturellen Neubeginn proklamierten und die deutsche Literaturlandschaft bestimmten. Für Müller & Kiepenheuer, Kurt Desch, Atlantis, Insel, Diana und S. Fischer gestaltete er viele Umschläge. Insgesamt arbeitete er für über dreißig Verlage. Außerdem entwarf er mehrere Sondermarken für die Bundespost, die in hohen Auflagen erschienen, und einige ungewöhnliche Editionen im Bereich der Pharmawerbung.

Als geschätzter und bekannter Gebrauchsgraphiker erhielt Neufeld einen Lehrstuhl an der Werkkunstschule in Mainz. Er unterrichtete dort von 1965 bis 1975. Die Entwicklung und das Werk einiger begabter Studenten beeinflusste er nachhaltig. Besonders die Flugblatt-Presse seiner ehemaligen Schüler Peter Malutzki, Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta stand in der Anfangszeit unter seinem Einfluß. Neufelds Rolle als Lehrer wird in einem abschließenden Kapitel beschrieben.

Die Beschäftigung mit Neufelds gebrauchsgraphischem Werk wirft zugleich ein Licht auf die Bemühungen um eine gestalterische Neuorientierung innerhalb der deutschen Gebrauchsgraphik der Nachkriegszeit. Die heftige Auseinandersetzung um eine zeitgemäße Gestaltung der Briefmarken in der jungen Republik, die in der vorliegenden Arbeit beschrieben wird, ist hierfür beispielhaft. Ebenso charakteristisch für die Jahre nach '45 sind die mit großem Pathos von den neugegründeten oder wiederbelebten Verlagen verkündeten Pläne zum kulturellen Wiederaufbau. In diesem Zusammenhang wird auch aufgezeigt, warum gerade Neufeld, einem humanistisch-bürgerlichen Bildungsideal

¹ Kahlefeldt, Nils: »Ich ergreife, was mich anmutet ...«. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandels, Nr. 22, 17.3.1995. S. 16.

zeitlebens verhaftet und an der griechischen Antike orientiert, in den Nachkriegsjahren als Buchgestalter reüssierte. Seine Hinwendung zur Vergangenheit ist symptomatisch für die Zeit.

Neben seinem wichtigen Beitrag zur deutschen Gebrauchsgraphik leistete Neufeld auch als Pressendrucker Herausragendes. Seine 1979 gegründete Methusalem-Presse stellt ein bedeutendes und originelles Unternehmen innerhalb der deutschen Handpressen dar. Im Alter von siebzig Jahren kehrte Neufeld noch einmal zum Buch zurück. Zugleich brachte er es nun in der Technik des Holzschnitts zur Meisterschaft. Die neunundzwanzig Bände seiner Handpresse, die sich in mehreren großen Bibliotheken befinden, versah Neufeld überwiegend mit Holzschnitten von klassisch-zeitloser Schönheit und großer Ausdruckskraft.² Seine Pressendrucke stellen in jeder Hinsicht die Ernte seines Lebens dar. Sie bilden qualitativ und inhaltlich sowohl den Abschluß als auch den Höhepunkt seines Lebenswerks. Daher werden sie in der vorliegenden Arbeit ausführlich vorgestellt. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang auch Neufelds Doppelbegabung als Autor und Maler, er schrieb kurze Prosatexte, Verse und Aphorismen. Bei seinen Pressendruckten gestaltete er auch Eigenes.

Mehrmals arbeitete Neufeld mit bekannten Pressendruckern zusammen. Für den Hamburger Typographie-Professor Richard von Sichowsky illustrierte er 1963 den achten Band der Grillen-Presse, für Melchior Mittl gestaltete er ein Jahr zuvor den zwölften Druck der Drei König Presse. In den achtziger und neunziger Jahren versah er drei bibliophile Bände der Edition Tiessen mit Holzschnitten. Außerdem brachte Thomas Reche Texte, Zeichnungen und Holzschnitte Neufelds in seinem bibliophilen Kleinverlag heraus. Diesen buchkünstlerischen Arbeiten ist ebenfalls ein Kapitel gewidmet.

Mit der Darstellung der Methusalem-Presse sowie Neufelds Gestaltungen für andere bibliophile Reihen wird ein Stück deutscher Buchkunst beschrieben, das neben avantgardistischen Tendenzen parallel existierte und existiert. Neufeld gehörte wie Sichowsky, Mittl und Tiessen zu den »bewahrenden« Buchkünstlern. Er steht mit seiner Presse in der Tradition der angewandten Buchkunst. Die Texte der Methusalem-Presse gehören zum klassischen Kanon der Bibliophilen. Es finden sich darunter Auszüge von Heraklit, Empedokles von Agrigent und Hesiod, von Omar Chajjam, Kafka, Goethe und Kleist,

² Einzelne Bände befinden sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, in der British Library in London und im Museum Meermann-Westreenianum. Komplett vorhanden sind alle Bände in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, in der Bayrischen Staatsbibliothek München und im Klingspor-Museum in Offenbach am Main.

zudem aus den Upanischaden, dem Hohelied Salomos und der Genesis. Mit den provokanten Buch-Experimenten der Avantgarde-Bewegungen verbindet Neufeld nichts. Innerhalb der angewandten Buchkunst nimmt er jedoch eine Sonderstellung ein: ihm war nicht am typographisch perfekten und edel verarbeiteten Buch gelegen, wie es von vielen traditionellen Pressendruckern angestrebt wird. Neufeld arbeitete mit einfachsten technischen Mitteln, seine bevorzugte Schrift war schlicht und primitiv, die Verarbeitung seiner Bände unpenibel. In dieser Hinsicht war er unkonventionell.

Die geistige Essenz der Texte verbindet sich bei ihm mit Bildern, die nie illustrieren, sondern durch einen Identifikationsprozeß entstanden. Neufelds Geistesverwandte sind unter den Malern zu suchen, er steht in der Tradition der Künstlerbücher von Braque oder Matisse – doch war er dabei zugleich Setzer und Drucker, Einbandgestalter und Typograph. Im Gegensatz zu vielen Malern überwältigte er die Texte nie mit Bildern. Seine jahrzehntelange Erfahrung mit dem Medium Buch befähigte ihn, ein Gleichgewicht der beteiligten Elemente zu wahren. Schrift, Text und Bilder ergänzen sich in seinen Bänden auf eine besondere Weise. Auch deshalb sind seine Pressendrucke außergewöhnliche Produkte im Bereich der angewandten Buchkunst in Deutschland.

Formal stand Neufeld unter dem Einfluß der Klassischen Moderne, Picasso und Matisse waren prägende Vorbilder. Besonders nahe stehen seine Arbeiten jedoch den Werken Georges Braques. Auch in der künstlerischen Absicht zeigt sich eine enge Verwandtschaft mit dem Spätwerk des französischen Künstlers. Beider Ziel ist eine Kunst der geistigen Verdichtung, der Reduktion, der Klärung. Dem Verhältnis Neufelds zu seinen Lehrern und Vorbildern ist ein weiteres Kapitel gewidmet.

Zwischen Neufelds Gebrauchsgraphik und den Pressendruckten seines Spätwerks ist die Verbindung sehr eng. In dieser Arbeit soll gezeigt werden, daß die gebrauchsgraphischen Arbeiten die Grundlage für die Pressendrucke bildeten. Sowohl seine Motivwelt als auch seinen charakteristischen, reduzierten Stil entwickelte Neufeld innerhalb der Gebrauchsgraphik, diese Entwicklung soll dargestellt werden.

Betrachtet man Neufelds Gesamtwerk, so ist zunächst seine enorme Produktivität ebenso auffällig wie die erstaunliche Vielseitigkeit der künstlerischen Medien, in denen er sich zeitlebens ausdrückte. Neben Ölgemälden und Bronzeplastiken schuf er meisterhafte Druckgraphiken sowie Zeichnungen in verschiedensten Techniken. Er hinterließ viele hundert Skizzen. Sogar ein Mosaik

für eine Berufsschule und ein Glasfenster für eine Kirche³ gestaltete er im Laufe seiner Künstlerkarriere. Er läßt sich nicht in eine Kategorie fassen. Seine außergewöhnlich vielseitige Begabung erschwert eine Etikettierung. Ebenso wenig lassen sich seine unverwechselbaren Werke mit wenigen Begriffen charakterisieren oder einer bestimmten Stilrichtung zuordnen.

Doch im Mittelpunkt von Neufelds umfangreichem Werk steht zweifellos die Graphik. Im Auftrag oder frei entstanden, bildet sie den Kern seines künstlerischen Schaffens. Besonders intensiv beschäftigte er sich mit der Lithographie und dem Holzschnitt, der schließlich zur beherrschenden Technik seines Spätwerks wurde.

Wie noch gezeigt wird, maß Neufeld seinen Plastiken und Ölgemälden keineswegs einen höheren Wert zu als seinen graphischen Werken. Er selbst erklärte sich seine Vorliebe für die Graphik mit frühesten Eindrücken: »Meine Liebe zum Schwarz, der Letter, der Graphik ... ablesbar an meinen Drucken und ihren Vorlieben, ist mir eingeboren: früheste Bilderbuch-Erinnerung zeigt mir ... die Illustration zu einem Grimmschen Märchen mit etwas vorwiegend schwarzem (einer Silhouette?); sie ist mir lebendig geblieben als ein bedeutendes Ereignis«.⁴

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, den bedeutendsten Teil von Wilhelm Neufelds Lebenswerk, seine gebrauchts- und druckgraphischen Arbeiten, erstmals darzustellen. Nur Arbeiten, die in vervielfältigbaren Techniken entstanden und eine gewisse Außenwirkung erreichten, wurden dabei berücksichtigt. Die Unikate, Ölgemälde, Plastiken und Zeichnungen, wurden nicht einbezogen, da aufgrund der enormen Menge eine Beschränkung nötig war. Die vorliegende Arbeit ist im Grenzgebiet zwischen Buchwissenschaft und Kunstgeschichte angesiedelt. Innerhalb der Kunstgeschichte spielt die Buchgestaltung des Zwanzigsten Jahrhunderts nur eine periphere Rolle. Das liegt vor allem daran, daß avantgardistische Strömungen in diesem Bereich erst umgesetzt wurden, wenn sie in der freien Kunstproduktion bereits ein neuer Stil abgelöst hatte. Daher ist die Buchgestaltung für die Erforschung kunsthistorischer

³ Die Schule befindet sich in Groß Gerau in Hessen, nicht weit entfernt von Mainz, wo Neufeld als Dozent von 1965 bis 1975 arbeitete. Das Mosaik ist schlecht erhalten. In dem von Neufeld zusammengestellten Band »Versuche Vermutungen«, Chieming 1992, ist eine schwarz-weiß Photographie abgebildet, Nr. 29.

Das Fenster ist abgebildet in der Zeitschrift »Das Münster«, Heft 11/12, München 1960, S. 415, in dem Kapitel »Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland, Innen-Ausstattung, Ausstellung München 1960«. Dort ist jedoch nicht angegeben, in welcher Kirche sich das Fenster befand. Motiv ist ein stilisiertes Fisch-Symbol zwischen abstrakten Formen. Ausgeführt wurde das Fenster, das 100 cm im Durchmesser mißt, von der Franz Mayer'schen Hofkunstanstalt in München 1959.

⁴ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, zweiter Teil, Nr. 13, 31.12.1994.

Prozesse meist uninteressant. Zudem wird die Buchillustration oft nur als ein Handwerk ohne eigenes Profil betrachtet: »Die meisten Illustrationen sind im besten Falle solide handwerklich-graphische Arbeiten mit dem Ziel, zu Texten Bilder zu schaffen, welche diese "erhellen", visualisieren. Das ist der Grund dafür, daß die Kunst der Illustration oft genug nur als Gebrauchsgraphik aufgefaßt wird und eben deshalb nicht oder nur ausnahmsweise in die kunstgeschichtliche Forschung einbezogen ist«.⁵ Doch Neufelds buchgestalterisches Werk stellt in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme dar. Seine Pressendrucke sind teils mehr Künstlermappe als Buch. Viele Holzschnitte und Lithographien aus den Bänden der Methusalem-Presse können auch für sich, als eigenständige Arbeiten, stehen. Illustrationen im Sinne einer Erläuterung oder Verdeutlichung eines Textes schuf Neufeld nie, seine Bilder sind eigenständige Kunstwerke, die dem Geist der Bücher entsprechen und die Texte auf einer eigenen Ebene begleiten.

Eine Besonderheit an Neufelds Werk ist, daß er über Jahrzehnte hinweg immer wieder dieselben Motive in verschiedenen Techniken und Medien gestaltete. In seiner Gebrauchs- und Druckgraphik stößt man auf dieselben Sujets und Bildideen, die er auch in der Malerei, der Plastik und unzähligen Zeichnungen umsetzte. Indirekt erscheinen seine Unikate somit doch in dieser Untersuchung. Denn die meisten Gemälde, die Neufeld bei seinem Tod hinterließ, zeigen Motive, die auch als Holzschnitte umgesetzt wurden. Seine Bronzeplastiken entstanden zu Themen, die er auch in gebrauchsgraphischen Arbeiten behandelte. Seine Kunst ist »modulartig«, er setzte dieselben Motivkreise in verschiedenen Medien um. Zwar passte er Bildideen und Sujets an die jeweiligen graphischen Bereiche und künstlerischen Techniken an, doch beschäftigte er sich immer mit denselben Themen. Innerhalb der Gebrauchsgraphik begegnen uns die gleichen Motive auf Buchumschlägen, Briefmarkenentwürfen und in der Pharmawerbung. Thomas Reche, Verleger bibliophiler Bücher, schrieb über Neufelds Werk: »Hier ist alles eine Sprache: Die Briefmarken, die er entwarf, die Plastiken, deren Motive mir aus den Holzschnitten bekannt schienen, und die nun, räumlich geworden, wie aus dem Buch gesprungen wirkten«.⁶ In den Jahren seiner Tätigkeit als Gebrauchsgraphiker entwickelte Neufeld seine persönliche Ikonographie, die in der Methusalem-Presse ihren intensiv-

⁵ Lang, Lothar: »Illustration und kunsthistorische Prozesse«. In: »Über das Vergnügen, Bücher zu machen. 1955–1995, Vierzig Jahre Institut für Buchkunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig«, Leipzig 1995. S. 58.

⁶ Reche, Thomas: »Schattenspiele – Wilhelm Neufeld zum 85. Geburtstag«. In: »Illustration 63, Zeitschrift für Buchillustration«, 30. Jahrgang, Heft 3, Nov. 1993. S. 101f.

sten Ausdruck fand. Stilisiert und abstrahiert stellte er die Motive dar, fern jeder mimetischen Abbildung. Im Laufe der Zeit wurden sie zu Chiffren.

Neufelds Kunst ist nicht eine der Stilwechsel, nicht die Suche nach immer neuen Formen und Themen bestimmte sein Schaffen, sondern die Konzentration, die Verdichtung. Von allem Unwesentlichen befreit, formal auf wenige Linien oder Flächen reduziert, präsentieren sich seine Arbeiten. Fast immer blieb bei aller Abstraktion ein Rest an Figürlichem.

Im Mittelpunkt von Neufelds Kunst steht der Mensch. Doch nicht das einzelne Schicksal war ihm wichtig, es ging ihm nicht um den Ausdruck von Emotionen oder Befindlichkeiten. Seine Figuren sind keine Individuen, sondern komprimierte Zeichen für »Mensch«. Die Grundlagen der menschlichen Existenz beschäftigten ihn, die paradoxe, jedem menschlichen Dasein zugrundeliegende Tatsache, ein vernunftbegabtes Wesen zwischen Himmel und Erde zu sein, das weder weiß, woher es kommt, noch, wohin es geht.

Neufeld behandelte dieselben Themen ebenso ernsthaft und anspruchsvoll in der angewandten wie in der freien Graphik. Die Ambivalenz zwischen wirtschaftlichem Produkt und künstlerischem Objekt spielte für ihn keine Rolle. Die Tatsache, daß Neufeld sich als junger Mann entschloß, bei Johan Thorn Prikker das Mosaiksetzen zu lernen, deutet auf eine Affinität zur Werkkunst-Bewegung hin. Diese propagierte ebenso wie das Bauhaus in den Jahrzehnten vor dem Zweiten Weltkrieg, in Neufelds Jugend, die Aufwertung der angewandten Kunst. Auch für Neufeld gab es keine Hierarchie der Gattungen, er unterschied nicht zwischen »hoher« und »niederer« Kunst. Daß er als Maler, nicht als Graphiker oder Typograph ausgebildet war, und sich zeitlebens auch intensiv seiner freien Kunstproduktion widmete, kam seinen gebrauchsgraphischen Arbeiten zugute. Sie zeichnen sich durch originelle Bildideen und gestalterische Vielfalt aus. Motive und formale Stilmittel gleichen sich in beiden Kategorien, die Grenzen sind fließend. »Was ich mache, ist mir alles gleich wichtig« erklärte er einmal.⁷ So sind zum Beispiel Neufelds Editionen für einen Pharmakonzern eigenständige Kunstwerke, die auch als Gemälde oder Druckgraphik bestehen könnten. Oft wählte Neufeld aus dem Fundus seiner frei gestalteten Arbeiten eine Zeichnung oder Lithographie, um damit eine Auftragsarbeit umzusetzen. An den Herausgeber der Zeitschrift »Gebrauchsgraphik« schrieb er 1951: »Es befriedigt mich in hohem Maße, in Werken der Gebrauchsgraphik die Einheit jener vielfältig erfahrenen Bild-Elemente herzustellen und auf eine gerade Weise wirksam werden zu lassen, die im Tafelbild unserer Tage ein so

⁷ Reche, S. 103.

bedenkliches Dasein führen – wenigstens was die lebendige Wirkung in der Welt angeht«.⁸

Von Fachleuten wurde Neufeld früh geschätzt, so beauftragte ihn der vielleicht wichtigste deutsche Typograph der Zeit nach 45, Gotthard de Beauclair, 1952 mit der Gestaltung des ersten Nachkriegs-Almanachs des Insel Verlages. Seine erste große Einzelausstellung hatte Neufeld 1962 im Klingspor-Museum für Schriftkunst in Offenbach. Der Schwerpunkt der Ausstellung lag auf Neufelds gebrauchsgraphischen Arbeiten, ergänzt von Handzeichnungen, freier Graphik und Plastik. Zwei Jahre später wurde Neufelds Werk im Gutenberg-Museum in Mainz präsentiert, auch hier standen Buchumschläge, Einbände, Illustrationen und Werbegraphik im Mittelpunkt, dazu kamen Handzeichnungen, Druckgraphik und Plastik. 1965/66 folgte eine Ausstellungsreise durch mehrere Goethe-Institute in Südeuropa, Stationen waren unter anderem Triest, Rom, Mailand, Palermo, Valencia, Granada und Beirut. Bereits 1967 widmete Hans Halbey, Direktor des Klingspor-Museums in Offenbach, Neufeld erneut eine Einzelausstellung, diesmal ausschließlich Zeichnungen vorbehalten, die kurz zuvor entstanden waren, ergänzt von einigen Bronzeplastiken. Ebenfalls Zeichnungen und zudem Druckgraphik zeigte 1969 das Gutenberg-Museum in Mainz.

Trotz dieser Anerkennung als Graphiker wurde es in späteren Jahren still um Neufeld. Verglichen mit HAP Grieshaber, dessen Gemeinsamkeiten mit Neufeld in einem eigenen Kapitel untersucht werden, blieb er weitgehend unbekannt.

Die Grundlage für den ersten Teil dieser Arbeit bildete Neufelds Gebrauchsgraphik, die seine Erben dem Gutenberg-Museum in Mainz übergaben. Insgesamt sind es fast tausend Blätter.⁹ Die größte Gruppe besteht aus Drucken und Entwürfen zur Buchgestaltung (443 Stück). Diese sind auch im Hinblick auf Neufelds Spätwerk, die Methusalem-Presse, am bedeutsamsten. Hinzu kommen 131 Arbeiten für den Max Hieber Musikbuch Verlag. Neben etlichen Notenheften gestaltete Neufeld auch einige Schallplattenhüllen, Plakate und Liederbücher für Hieber. Es folgen zahlenmäßig Blätter zur Pharmawerbung (104) und Briefmarkenentwürfe (80). Diese Auftragsarbeiten, überwiegend in

⁸ Arnold, Fritz Volquard: »Eine neue Buchreihe, Einbandentwürfe von Wilhelm Neufeld«. In: Gebrauchsgraphik, 3/1951, S. 54f.

⁹ Neufeld stellte selbst noch Arbeiten für das Gutenberg-Museum zusammen, weitere gebrauchsgraphische Blätter wurden von Marie-Louise und Gerhard Meckbach, den Erben von Neufelds künstlerischem Nachlaß, an das Museum gegeben.

den fünfziger und sechziger Jahren entstanden, werden in den folgenden Kapiteln vorgestellt.

Außerdem befinden sich im Gutenberg-Museum noch Plakate, die Einzel- oder Gemeinschaftsausstellungen Neufelds ankündigen (57), Kalenderblätter (28) und Jahresgrüße (51). Für die Künstler-Plakate zu seinen Ausstellungen wählte Neufeld Vorlagen aus dem Fundus seiner Zeichnungen, Lithographien und Holzschnitte. Sie waren Nebenprodukte seines graphischen Werkes.

Dasselbe gilt für die Drucke und Entwürfe zum »Priener Künstlerkalender«, an dem Neufeld sich in den achtziger und neunziger Jahren regelmäßig beteiligte, und die künstlerisch gestalteten Grüße, die er zum Jahreswechsel an Freunde und Kollegen verschickte. Sie werden in dieser Untersuchung nicht behandelt, da sie ursprünglich für gebrauchsgraphische Aufträge oder im Zusammenhang mit Neufelds Pressendruckten angefertigt wurden.

Einige wenige Werbeplakate¹⁰, die als Auftragsarbeiten entstanden, ergänzen Neufelds gebrauchsgraphisches Werk.

Grundlage für den zweiten Teil dieser Arbeit waren die 29 Bände der Methusalem-Presse im Klingspor-Museum in Offenbach am Main. Dort befinden sich auch Werke von Neufelds Schülern, darunter 68 Einzeldrucke der FlugBlatt-Presse.

Es gibt kaum Literatur zu Neufelds Arbeiten. Zu den großen Einzelausstellungen im Klingspor- und im Gutenberg-Museum erschienen keine Kataloge. Mit Gerhard Meckbach, einem auf die Zusammenarbeit mit Künstlern spezialisierten befreundeten Drucker, erarbeitete Neufeld 1992 den Band »Versuche Vermutungen«. Es handelt sich um eine kleine Werkschau, Beispiele aus den verschiedensten Schaffensbereichen und aus mehreren Jahrzehnten sind hier abgebildet. Allerdings sind die Werke weder beschrieben noch kommentiert. Mehrere Artikel zu Neufelds Gebrauchsgraphik erschienen zwischen 1951 und 1974 in der internationalen Fachzeitschrift »Gebrauchsgraphik«. Auch seine Pressendrucke wurden in verschiedenen Publikationen zur Buchkunst vorgestellt. Diese Besprechungen in Fachzeitschriften waren eine wichtige Informationsquelle für die vorliegende Arbeit. Eine weitere war der Briefwechsel Neufelds, der sich zu großen Teilen im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet. Aufschlußreich war auch der Briefwechsel mit seinen Schülern, den Betreibern der FlugBlatt-Presse, der von Heidi Hübner-Prochotta zur Verfügung gestellt wurde.

¹⁰ 23 Blätter, die aber nur 7 verschiedene Motive zeigen, sind im Gutenberg-Museum vorhanden.

Während seiner letzten zehn Lebensjahre notierte Neufeld Gedanken zu unterschiedlichsten Themen in zwei Schulheften, diese kurzen Notate wurden ebenfalls für diese Arbeit herangezogen.¹¹

Es erwies sich als schwierig, Informationen zu den Verlagen zu finden, für die Neufeld in der Nachkriegsära tätig war. Die meisten existieren nicht mehr oder nur in gänzlich veränderter Form. Dasselbe gilt für die Pharmafirma, für die Neufeld arbeitete. Im Archiv des »Börsenblatts des Deutschen Buchhandels« sowie in dem der »Stiftung Buchkunst« in der Deutschen Bibliothek, beide in Frankfurt am Main ansässig, fanden sich manche Hinweise zu den Geschichten der Verlage.

2. Zur Biographie

Neufelds Leben scheint durch den Zweiten Weltkrieg wie zweigeteilt, über die erste Hälfte, die Jahre von seiner Geburt 1908 bis zu seiner Rückkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft 1947 ist kaum etwas bekannt. Kindheit und Jugend, seine Studienzeit, die ersten Jahre als freischaffender Kunsthandwerker und eine erste Ehe liegen weitgehend im Dunklen. Mit Freunden und Bekannten der Nachkriegszeit sprach er selten über diesen Lebensabschnitt, und es sind nur wenige Werke von ihm aus dieser Phase erhalten. Erst 1947, zwei Jahre nach Kriegsende, beginnt Neufelds dokumentiertes Leben: als erfolgreicher Gebrauchsgraphiker und Buchgestalter, als Bildhauer, Dozent, Holzschneider und Pressendrucker. Die Stationen dieser Lebenshälfte sind bekannt, und das immense künstlerische Werk, das Neufeld hinterließ, entstand in diesem Abschnitt. Neufeld war zu Beginn dieser zweiten Lebensphase bereits vierzig Jahre alt.

Er stammte aus einem gutbürgerlichen und vermutlich wohlstuierten Elternhaus, sein Vater war Professor der Chemie und Direktor des Instituts für Nahrungsmittel-Chemie an der Universität Würzburg.¹² Neufelds Mutter Anna Caroline, geborene Bleckmann, war bei seiner Geburt etwa fünfund-

¹¹ Diese Notate nummerierte Neufeld in beiden Heften, manchmal datierte er sie auch. In dieser Arbeit werden bei Zitaten diese Nummern und, sofern vorhanden, das dazugehörige Datum genannt.

¹² Aus zwei im Nachlaß Neufelds erhaltenen Glückwunschtelegrammen vom 5.11.1963 zum 90. Geburtstag an Frau Anna Neufeld geht hervor, daß der Vater einen Professorentitel trug. Der Hinweis auf dessen Anstellung in Würzburg steht in einem kurzen, selbstverfassten Lebenslauf von Wilhelm Neufeld, der sich im Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg befindet.

dreißig Jahre alt, ein relativ hohes Alter für damalige Verhältnisse. Sie starb 1965 hochbetagt in Traunstein.¹³

Die frühen Lebensjahre Neufelds wurden von zwei tragischen Ereignissen überschattet. Mit neunundvierzig Jahren starb 1914 sein Vater, genau am zehnten Geburtstag seines ältesten Sohnes Albert, Wilhelms einzigem Bruder. Albert, nach dem Vater benannt, wurde wenige Jahre nach dessen Tod als Kadett in ein Korps aufgenommen.¹⁴ Mit diesem gelangte er nach Brasilien, wo er 1931 ums Leben kam. Er wurde nur siebenundzwanzig Jahre alt.¹⁵

Beim Tod seines Bruders war Wilhelm Neufeld dreiundzwanzig. Inwieweit seine Ernsthaftigkeit, eine gewisse Schwermut und das Interesse an den Grundfragen des menschlichen Daseins in den Verlusten seiner Kindheit und Jugend wurzeln, läßt sich nur vermuten.

Noch vor dem Abitur zog Neufeld 1928 nach München und studierte dort an der Akademie der Bildenden Künste bei Julius Hess (1878–1957) sechs Semester, bis 1931, Malerei. Am Ende war er bei Hess Meisterschüler. Seine künstlerische Ausbildung vollendete er bei Johan Thorn Prikker an der Kölner Werkschule, hier lernte er die Technik des Mosaiksetzens. Thorn Prikker (1868–1932) war Niederländer, er lehrte seit 1904 in Hagen und Krefeld, wo unter anderen Helmuth Macke und Heinrich Campendonk seine Schüler waren.

Erst 1933, nach mehreren Jahren Kunststudium, legte Neufeld im Alter von fünfundzwanzig Jahren in Bonn schließlich sein Abitur ab.¹⁶ Das einzige »Sehr gut« erhielt er in Zeichnen.¹⁷

Während seiner Münchner Studentenjahre hatte er sich bereits am Kunstleben beteiligt, laut Neufelds eigener Aussage verbrannten 1931 im Münchner Glaspa-

¹³ Nachlaß Neufeld, Todesanzeige vom 1.9.1965.

¹⁴ In einem Brief vom 6. Mai 1915 teilte das Kriegsministerium in Berlin Frau Prof. Anna Neufeld mit, daß ihr Sohn Albert in das Kadettenkorps aufgenommen wurde. Nachlaß Neufeld.

¹⁵ Im Nachlaß Neufelds befinden sich drei schwarz-weiß Photographien eines Grabsteins. Die Inschrift lautet: »Prof. Dr. Carl Albert Neufeld, 7. August 1865 – 13. Januar 1914« und »Albert Neufeld, 13. Januar 1904 – 28. Oktober 1931 in Brasilien.«

¹⁶ Dies geht aus einem Brief im Nachlaß Neufelds vom 10.1.1965 hervor, den der Vorsitzende des »Vereins Ehemaliger Schüler Am Institut Kalkuhl, Ernst-Kalkuhl-Gymnasium zu Oberkassel-Bonn« an ihn schrieb, als Antwort auf eine Anfrage Neufelds vom 8.1.1965. Der Vorsitzende teilt Neufeld mit, er sei im Besitz des Zensuren-Notizbuchs der gesamten Klasse von 1933, dort seien alle Noten zum Abitur verzeichnet. Weiterhin erwähnt er zwei ehemalige Mitschüler, die »eidlich« bestätigen könnten, daß Neufeld mit ihnen das Abitur bestanden habe. Also hatte Neufeld ihn angeschrieben, weil er nachweisen mußte, überhaupt das Abitur abgelegt zu haben. Wahrscheinlich benötigte er dieses Zeugnis, als er 1965 seine Dozentenstelle in Mainz antrat. In den Kriegsjahren, als Neufelds gesamtes Hab und Gut in Berlin zerstört wurde, war wohl auch sein Zeugnis verschwunden.

¹⁷ ebd.

last zwei Gemälde, ein Bildnis und eine Landschaft, die er bei der »Neuen Secession« ausgestellt hatte.¹⁸ An deren Wiederbelebung in den zwanziger Jahren war sein Lehrer Julius Hess maßgeblich beteiligt gewesen, der auch regelmäßig bis zur Auflösung der Vereinigung 1933 bei der Secession ausstellte. Nach dem Abitur reiste Neufeld 1933 nach Florenz. Dort arbeitete er an Wandmalereien in einer »Villa Corte«.¹⁹ Im Gutenberg-Museum befinden sich vier schwarz-weiß Photos, auf denen diese zu sehen sind. Sie erinnern stilistisch an florentinische Meister der Frührenaissance.²⁰ In seinen Notizheften findet sich eine poetische Erinnerung an die Zeit in Italien: »Rifredi Sommer 1933 – Abende die wir empfindsamen Maler als etruskische verstanden; Luceli-Glühwürmchen, Funken, den Raum wie ein Meer rythmisch durchpulsend. Und dann die Grillen! allüberall diese magisch-insistierende Stimme ... «.²¹ Seit diesem Aufenthalt liebte Neufeld Italien und die italienische Kunst, auch noch im hohen Alter fuhr er fast jedes Jahr dorthin.

In den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg, von 1933 bis 1939, lebte Neufeld in Berlin, Stralsund und Potsdam.²² Er verdiente sich seinen Lebensunterhalt freischaffend mit kunsthandwerklichen Aufträgen. In Berlin bedruckte er im Einmannbetrieb Stoffe mit folkloristischen Motiven, über hundert selbstgeschnittene Druckstöcke aus Holz fertigte er hierfür an.²³ Diese Tätigkeit wies bereits weit in die Zukunft, in der er einmal die Technik des Holzschnitts für sein Alterswerk wählen sollte. Nach eigener Aussage verdiente er mit den Stoffdrucken gut,²⁴ es war das erste Mal, daß er durch eine künstlerische Arbeit seinen Lebensunterhalt erwirtschaftete.

Doch der Krieg zerstörte für viele Jahre auch Neufelds Leben: wenige Tage vor Kriegsausbruch 1939 wurde er eingezogen. 1944 geriet er in russische Gefangenschaft, aus der er erst 1947 entlassen wurde. Nach insgesamt acht Jahren Krieg und Gefangenschaft kehrte er, schwer lungenkrank, wieder nach

¹⁸ Neufeld, in einer Broschüre des Klingspor-Museums, Offenbach 1994, o. S.

¹⁹ Siehe den von Neufeld verfassten Lebenslauf im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

²⁰ Inv. Nr. GM-GS 99.263. Die in der vorliegenden Arbeit genannten Inventarnummern beziehen sich immer auf den Nachlaß Neufelds im Mainzer Gutenberg-Museum. »GM« ist die Abkürzung für Gutenberg-Museum, »GS« steht für Graphische Sammlung, 99 für das Jahr des Erfassens. Dann folgen bis zu drei Ziffern, die die durchgängige Numerierung der Gebrauchsgraphiken angeben.

²¹ Aus Neufelds Notizheften, Heft I, Nr. 390.

²² Siehe selbstverfassten Lebenslauf im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

²³ Gespräch der Verfasserin mit Hans Joachim Schnug, Student Neufelds an der Fachhochschule Mainz von 1965 bis 1968, am 2.9.1999.

²⁴ ebd.

Deutschland zurück,²⁵ wo er zunächst bei seiner Mutter in Berlin lebte, bevor er nach Chieming an den Chiemsee zog.²⁶

In einer Broschüre des Klingspor-Museums aus dem Jahr 1994 erwähnt Neufeld ausnahmsweise seine Jahre in russischer Gefangenschaft. Erstaunlicherweise gewinnt er ihnen etwas Positives ab. Er berichtet, er habe die Wände von sibirischen Lazarettbaracken bemalt, mit »den schönen Erdfarben des Steppenbodens«, sein Farbsinn sei durch diese Steppenfarben aufgeschlossen worden.²⁷ Tatsächlich bewahrte sich Neufeld in seinem gesamten Werk eine Vorliebe für erdige, gebrochene Farbtöne, die er subtil aufeinander abstimmte. In seinen Notizbüchern finden sich unter etwa tausend kurzen Notaten nur fünf Einträge, die sich auf die Kriegsjahre beziehen. Der erste Eintrag erzählt einen Traum, den der Vierundachtzigjährige 1992 aufschrieb: »Traum wie Inferno: Altes drängt heran, Gefangenschaft, Mengen Leute armselig zerlumpt: Gefangene Männer Frauen in großen Gruppen: hier die Entlassenen, gegenüber die Bleibenden, diese drängen gegen jene, vermischen sich mit ihnen, ... und entkommen so der Gefangenschaft. Bahnhof (Köln?) Bilder Bewegung Gestalten. Am Ende ich allein; will nach Bonn, kein Geld, weiß nicht die Telefonnummer von Mutter; eine Art Portier im Hintergrund eines tiefen dunkelverwahrlosten Pförtner-Raumes kann nicht helfen: "niemand werde mir helfen, nicht einmal die Tiere!; dieses !die Tiere! verstärkt die Trostlosigkeit – das Ganze schwindet jetzt, bleibt aber ein dunkles Gewühl. ... «.²⁸ Daß ihn dieser Traum noch siebenundvierzig Jahre nach Kriegsende einholte, läßt ahnen, wie tief ihn die damaligen Erlebnisse prägten. Wenige Seiten weiter findet sich ein Eintrag, den er sinngemäß noch einmal an anderer Stelle wiederholte: »Irgendwo habe ich das wohl schon notiert: in den Jahren des Krieges und der Gefangenschaft war ich bedrückt unter der gedachten Gewissheit: das Schicksal hat mich vergessen; ein Aspekt der Hölle«.²⁹

Aus folgendem Eintrag in seinen Notizheften läßt sich schließen, daß Neufeld anscheinend in einer Art Odyssee durch mehrere russische Lager geschleust wurde: »Endstation meiner Reise als Gefangener durch Rußland war, nahe Alma Ata, das Lager Spask, Lazarett-Lager ... Ich notiere hier: wie ich mit dem

²⁵ Gespräch der Verfasserin mit Klaus Kotter, einem engen Freund Neufelds aus dessen letzten Lebensjahren, am 31.8.1999.

²⁶ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta vom 9.7.1982.

²⁷ Vom 9.9. bis 30.10.1994 war die alljährliche Herbstausstellung im Klingspor-Museum Neufeld und der Methusalem-Presse gewidmet, dazu erschien ein schmaler Prospekt.

²⁸ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 128, »Traum notiert früh 29.10.92.«

²⁹ Heft II, Nr. 136, ähnlich wiederholt bei Nr. 336.

Fieber-Thermometer von Pritsche zu Pritsche ging, sagt ein Unbekannter (ich sehe ihn noch), liegend: du bist Künstler, du musst nachhause kommen«. ³⁰ Dieses Erlebnis umfasst zugleich einen Mythos, der für Neufelds Kunstauffassung kennzeichnend ist: den Mythos von der Sendung des Künstlers, von seiner besonderen Aufgabe. Wie eine Art Heiliger hat er eine Berufung. Zugleich ist das ganze Erlebnis magisch-surreal: der unbekannte Fremde, der hellstichtig zu sein scheint, der ihm angeblich völlig unbekannt ist.

Neufelds letzte Bemerkung zu seiner Zeit als Soldat: »Wäre einmal festzuhalten wie ich mich als Soldat empfand: allezeit fremd, ablehnend, aber ohne Alternative; wo Allen dieser Zwang aufgelegt war, hätte ich mich auch nicht absentiert. Ich erinnere: bei dem befohlenen Marsch-Gesang habe ich nie mitgesungen, vielmehr nur Mundbewegungen gemacht. Zunehmend in den dreieinhalb Jahren Gefangenschaft habe ich gelitten unter der Überzeugung, das Schicksal habe mich vergessen ... «.³¹

Ansonsten bleiben die Geschehnisse der Kriegsjahre in Dunkelheit getaucht. Im Oktober 1947 kehrte Neufeld schwer krank aus der Kriegsgefangenschaft zurück. Sein Haus in Berlin war völlig zerstört. In einem kurzen Prosatext, verfasst in den sechziger Jahren, beschrieb Neufeld detailliert eine solche Häuserruine.³²

Seine erste Frau hatte ihn verlassen. Einem Freund der letzten Lebensjahre berichtete Neufeld Jahrzehnte später, er habe es damals als Befreiung empfunden, alles verloren zu haben: seine Frau, sein Haus, seine Werkstatt. Nichts mehr zu besitzen auf der Welt habe ihn ungemein erleichtert.³³

Neufeld verließ Berlin bereits 1947 und zog in die Nähe des Chiemsees. Hier lebte ein Freund, den er in den Kriegswirren kennengelernt hatte: Graf Bylandt-Rheydt, ebenfalls Künstler und Bildhauer. Neufeld und Bylandt-Rheydt trafen in Smolensk zusammen, Neufeld notierte hierzu »dort ein viertel Jahr zusammen gemalt, größte gemeinsamkeit der künstlerischen gesinnung«. ³⁴ Zudem bewegte Neufeld wohl auch seine Bekanntschaft mit Irmgard Kiepenheuer, gerade diese Gegend zu wählen.³⁵ Denn 1947 begann er, Buchumschläge zu gestalten, seine ersten Auftraggeber waren die Verlage Ernst

³⁰ Heft II, zweiter Teil, Nr. 53.

³¹ Heft II, zweiter Teil, Nr. 119.

³² »Eine Münze für Charon: Zeichnungen und Prosa von Wilhelm Neufeld«, Verlag Thomas Reche, (Reihe refugium; 18), Passau 1994.

³³ Gespräch der Verfasserin mit Klaus Kotter am 31.8.1999.

³⁴ Brief Neufelds an den Pädagogen Dr. Carl Schietzel vom 18.11.1985, Archiv Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

³⁵ Gespräch mit Klaus Kotter, 31.8.1999.

Heimeran in München und Müller & Kiepenheuer, nach dem Krieg nun in Bergen in Oberbayern ansässig.³⁶ Bereits in Berlin hatte Neufeld erste Versuche als Buchgestalter gewagt: die frühesten Arbeiten aus seiner Hand sind nie umgesetzte Entwürfe für den kleinen Berliner Studio Verlag, der kurz nach der Gründung wieder unterging.³⁷

Von nun an verlief Neufelds Leben in angenehmeren Bahnen. Nach dem Leid und Unglück in der ersten Lebenshälfte waren ihm noch mehrere Jahrzehnte produktivsten Schaffens, eine erfolgreiche Karriere als Gebrauchsgraphiker und stabiles privates Glück vergönnt. Bereits in seinem ersten Jahr in Bayern lernte er seine zweite Frau, Lotte Fischer, kennen. Es wurde eine enge, fast fünfzig Jahre währende Lebensgemeinschaft, die erst mit Lottes Tod 1995 endete. Ihr markantes Gesicht ist in Hunderten von Zeichnungen, aber auch in Gemälden und sogar in einigen Bronzen erkennbar.

Auch beruflich ging es nun rasch aufwärts. 1949 wurde Neufeld mit einem Gemälde ein Preisträger des amerikanischen Blevin-Davis-Preises. Zudem avancierte er in wenigen Jahren zu einem gefragten Gebrauchsgraphiker. In seinen ersten Berufsjahren beschäftigte er sich ausschließlich mit Buchgestaltungen, er arbeitete für mehr als dreißig Verlage. Als 1955 unter F. H. Ehmcke der »Bund Deutscher Buchkünstler« entstand, war er eines der Gründungsmitglieder, ab 1961 saß er im Vorstand.³⁸ Trotzdem blieb die finanzielle Situation des Ehepaars zunächst schwierig, denn das Entwerfen von Buchumschlägen wurde in der Nachkriegszeit nicht gerade üppig honoriert. Sie lebten in gemieteten Zimmern auf einem Bauernhof, und Lotte half gelegentlich bei der Arbeit auf dem Hof. Finanziell kam der Durchbruch für Neufeld erst mit Aufträgen für die Pharmaindustrie, die er ab 1956 ausführte. Diese ermöglichten es ihm 1963 ein Grundstück in Chieming zu erwerben und ein Haus zu bauen. Auf einem Gemälde hielt er dieses Ereignis fest: in stilisiert naiv-primitiver, aber nicht sentimentaler Manier malte er seine Frau und sich, samt Katze, vor einem kleinen Haus, auf dessen Dach drei weiße Vögel sitzen, im Hintergrund die ländliche Landschaft mit Bergen und See.

³⁶ Inv. Nr. GM-GS 99.777 ist ein Interzonen-Reisepaß für Wilhelm Neufeld aus dem Jahr 1948, damals in Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstraße 86, Brit. Zone, wohnhaft. Als Grund für die Ausstellung des Passes ist eine Geschäftsreise genannt, als Beruf und Beschäftigung painter, Kunstmaler. Der Paß wurde mit »Bavaria« gestempelt. Wahrscheinlich reiste Neufeld also zu einem bayrischen Verlag, für den er tätig war.

³⁷ Handschriftliche Notiz Neufelds auf einem Entwurf, Inv. Nr. GM-GS 99.6.

³⁸ Siehe den selbstverfassten Lebenslauf Neufelds im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

Doch auch in seinem freien Kunstschaffen wurden die fünfziger und sechziger Jahre für ihn sehr produktiv. In der Werkstatt von Heinrich Kirchner an der Münchner Akademie, an der er einst studiert hatte, ließ er in den fünfziger Jahren die ersten Wachsplastiken als Bronzen gießen. Unter anderem stellte er diese 1958 beim Deutschen Künstlerbund aus, dessen Mitglied er seit 1956 war. Er wurde dort als Bildhauer aufgenommen.³⁹

Finanziell abgesichert war er schließlich durch eine Dozentur an der Werkkunstschule in Mainz. Von 1965 bis 1975 unterrichtete er dort Entwurf, Freies Zeichnen und Formbetrachtung. In den Mainzer Werkstätten konnte er zudem mit unterschiedlichsten graphischen Techniken experimentieren, vor allem mit der Lithographie beschäftigte er sich in dieser Zeit intensiv. In den sechziger Jahren fanden seine ersten großen Einzelausstellungen im Klingspor-Museum in Offenbach und im Gutenberg-Museum in Mainz statt, eine Wanderausstellung des Goethe-Instituts zeigte Arbeiten von ihm in mehreren südeuropäischen Städten. Im Jahr 1967 erkrankte Neufeld noch einmal schwer, eine späte Folge der russischen Gefangenschaft. Doch trotz seiner angegriffenen Gesundheit blieb er bis ins hohe Alter in der Lage, sich seinem Spätwerk, der 1979 gegründeten Methusalem-Presse, mit unverminderter Energie zu widmen. Er starb im Alter von siebenundachtzig Jahren am 21. November 1995, nur wenige Monate nach seiner Frau. Im selben Jahr war ihm der Gutenberg-Preis der Stadt Leipzig verliehen worden.

Hellsichtig erscheint eine Bemerkung, die er am ersten Tag des Jahres 1995 notierte, dem Jahr, in dessen Sommer seine Frau Lotte und an dessen Ende auch er selbst starb: »Benn: Erkenne die Lage. Nicht weit davon Rilkes "Tu mir kein Wunder zulieb, gib deinen Gesetzen recht." Das fiel mir ein als ich am Neujahrs-Nachmittag bei schneidendkaltem Wind meinen Höhenweg ging: was hat das Jahr 95 in seiner Pandora-Büchse? Zu ändern wird es auch künftig nicht sein – und ich wollte es auch nicht. Aber, die Lage mit Bewußtsein erkennend, kann man sich mit dem seinen einrichten ... das Außerordentliche würde in der Zustimmung, ja: Bewunderung liegen, daß eben kein Wunder geschieht«. ⁴⁰

³⁹ Selbstverfasster Lebenslauf Neufelds im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

⁴⁰ Aus Neufelds Notizbüchern, Heft II, zweiter Teil, Nr. 9, 1.1.1995.

3. Zu Neufelds Notizheften

Zur Einführung in Neufelds Gedankenwelt soll hier, bevor es um sein graphisches Werk geht, ein Blick auf seine Notizhefte geworfen werden, aus denen in den folgenden Kapiteln, besonders im Zusammenhang mit den Pressendruck, einige Male zitiert wird. Dabei wurde Neufelds Orthographie, die sehr unorthodox ist, unverändert übernommen.

Als Neufeld mit der Niederschrift kurzer Bemerkungen zu verschiedensten Themen begann, war er bereits 77 Jahre alt. Über ein Jahrzehnt, bis in sein Todesjahr 1995, setzte er diese Notate fort. Insgesamt füllte er drei schlichte linierte Schulhefte mit etwa tausend überwiegend durchnumerierten Eintragungen.⁴¹ Diese Reflexionen zeigen, um welche Themen sein Denken in seinem letzten Lebensjahrzehnt kreiste. Das erste Heft beginnt mit einem Eintrag im Mai 1985, der letzte Eintrag stammt vom Oktober 1991. Der zweite Band beginnt im Januar 1992, er besteht aus zwei zusammengefassten Heften.

Neufeld beendete seine Aufzeichnungen am 7. August 1995, wenige Tage nach dem Tod seiner Frau Lotte am 28. Juli. Die meisten Notate bestehen aus wenigen Sätzen, manche nur aus einem einzigen, es finden sich aber auch einige Texte von einer knappen halben Seite.

Die Angewohnheit, Gedankengänge schriftlich zu fixieren, hatte Neufeld schon in jüngeren Jahren, denn gegen Ende seiner Aufzeichnungen fügte er noch Nachträge aus den frühen Achtzigern hinzu. Offenbar notierte er sich in verschiedensten Lebenslagen auf Zettel, die gerade zur Hand waren, was ihm durch den Kopf ging: »Was hier pedantisch schönschriftlich ins Reine geschrieben ist, sah in seinen Urfassungen ganz anders aus: fliegend unleserlich auf Papierchen notiert; später, angesammelt, gesichtet, zu 40 % in den Papierkorb geworfen und den Rest diesen Seiten ordentlich übergeben«. ⁴² Auch in seinem Nachlaß fanden sich noch einige solcher kurzen Notizen, mit Bleistift an die Ränder von Briefen oder Zeitungsausschnitten geschrieben oder auf abgerissene Papierfetzen gekritzelt. In seinem letzten Lebensjahrzehnt machte er aus diesem Drang, Gedanken zu notieren, eine regelmäßige Tätigkeit. Anscheinend entwickelte diese Angewohnheit sogar eine eigene Dynamik, denn zu Beginn des Jahres 1994 hielt Neufeld fest: » ... Das Sammeln und das Aufschreiben dieser Einfälle, auch die Jagd nach denselben, ist Bedürfnis geworden. Das macht mich aufmerksam und misstrauisch; denn da ist nach & nach die

⁴¹ Der erste Band enthält 445 numerierte Einträge, plus einige ungezählte. Der zweite Band besteht aus zwei Heften, im ersten stehen 413 numerierte Notate, im zweiten 122, dazu kommen Ergänzungen auf den Einbandseiten sowie einige ungezählte Bemerkungen.

⁴² Heft I, Nr. 22.

Unschuld einer natürlichen Regung zurückgeblieben hinter einer sich etablierenden Absicht ... «.⁴³ Zwar betrachtete er also seine Motivation durchaus kritisch, füllte zu diesem Zeitpunkt aber schon seit fast zehn Jahren seine Hefte. Es sind die Notizen eines alten Mannes, man muß daher vorsichtig sein, will man aus ihnen Schlüsse auf Neufelds gesamtes künstlerisches Werk ziehen. Doch ist es legitim, sie in Bezug zur Methusalem-Presse zu setzen, denn 17 seiner 29 Pressendrucke entstanden in den zehn Jahren, in denen Neufeld auch die Notizhefte beschrieb. Da er diese Hefte zudem mit Nachträgen aus den achtziger Jahren ergänzte, ist auch dieser Zeitraum, in dem er seine ersten 12 Pressendrucke produzierte, mit den Reflexionen verwoben.

Neufeld zeigt sich in seinen Notaten als ein Suchender, den immer wieder dieselben Fragen umtreiben, der auch im hohen Alter keine gültigen Antworten kennt und sich nicht leicht Gewissheiten schafft. Diesem Umstand entsprechend nannte er das erste Heft »Vermutungen«.⁴⁴ Unter einem ähnlichen Titel, »Versuche Vermutungen«, versammelte er Beispiele seines künstlerischen Werkes 1992 in einer Art Katalog. Beide Titel sollen das Suchende signalisieren, das Herantasten an Antworten, etwas Offenes, nicht Abgeschlossenes – einen Prozeß und keinen Zustand. Das Alter hatte Neufeld keine Sicherheiten gebracht. In diesem Sinne notierte er: »85 Jahre vor Augen – was sehe ich? = schwach, fehlbar, unwissend«.⁴⁵

Eine melancholische Grundstimmung durchzieht die Reflexionen, hat man sie gelesen, ist man erstaunt über die Leichtigkeit und Fröhlichkeit vieler Zeichnungen, die im gleichen Zeitraum entstanden.

Verworren erscheint Neufelds Umgang mit der Frage, an wen sich die Notate richten. In einigen Eintragungen beschäftigt er sich mit der Überlegung, ob sie jemals einen Leser finden werden. So heißt es einmal: »... was ich auf diesen Blättern treibe ist ein Vorgang der Selbst-Unterhaltung. Der, streng genommen, nicht mitgeteilt werden sollte; zumal er vor sich geht in dem Bewusstsein schwacher Kräfte und von wenig Einsicht«.⁴⁶ Mehrmals behauptet er, die Reflexionen seien nicht für ein Publikum bestimmt, niemand werde sie lesen: »dieses hier sind wahrhaft Selbstgespräche, und nichts als das: Niemand wird sie lesen, niemand sie bedenken; ich sitze in einer Höhle, das Licht ist in mir, draußen ereignet Alles; ... «.⁴⁷

⁴³ Heft II, erster Teil, Nr. 284.

⁴⁴ Handschriftlich auf der ersten Seite des ersten Heftes: »Titel dieser Notate: Vermutungen.«.

⁴⁵ Heft II, erster Teil, Nr. 239, 31.8.1993.

⁴⁶ Heft II, erster Teil, Nr. 230.

⁴⁷ Heft II, erster Teil, Nr. 270.

Neufeld schwankt zwischen verschiedenen Haltungen, manchmal setzt er seine Notate herab, dann wieder bedauert er, daß sie nie jemand lesen wird und sorgt schließlich dafür, daß sie der Nachwelt erhalten bleiben. Bereits im März 1992 gab er das erste Heft, die »Vermutungen«, in das Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, beendet hatte er es im Spätherbst 1991. Also entschied er sich bereits vor Beginn des zweiten Heftes, das er von 1992 bis zu seinem Tod 1995 führte, seine Notate als »archivierungswürdig« zu erachten. Doch selbst nach dieser Übergabe notierte er 1993: »Monologe nenne ich jetzt diese Notizen – "Selbstgespräche" träfe sie weniger; Monologe bedeuten zugleich das Gefängnis, sind also in meinem Fall zutreffender...«. Diesen zweiten Band schenkte er schließlich einem Freund seiner letzten Lebensjahre. Selbst der Form seiner Kurztexte gegenüber blieb Neufeld kritisch, er war sich bewußt, wie apodiktisch kurze Feststellungen klingen können: »Die aphoristische Notiz in ihrer Dichte hat leicht etwas Dogmatisches; das macht sie bedenklich und unbefriedigend«. ⁴⁸

In den Notizheften entwickelte Neufeld kein zusammenhängendes Gedankensystem, keine geschlossenen Theorien. Es sind lediglich Ideen, Überlegungen, Eindrücke, die er fixierte. Diese festgehaltenen Gedanken kreisen um bestimmte Themen, die immer wieder betrachtet werden. Das Thema Kunst beschäftigte ihn, doch nehmen Überlegungen zu Kunst insgesamt keinen großen Raum ein, nur etwa 60 der 1000 Notate beschäftigen sich explizit damit und dies in völlig verschiedenen Zusammenhängen. Wenn man bedenkt, daß für Neufeld seine künstlerische Tätigkeit der Mittelpunkt seiner Existenz war, scheint dies zunächst erstaunlich. Bei der Lektüre seiner Notizhefte gewinnt man jedoch den Eindruck, daß für ihn dieses Thema von solcher Selbstverständlichkeit war, daß es ihn in seinem letzten Lebensjahrzehnt nicht mehr vor so fesselnde Fragen stellte wie manch andere Bereiche. Die Vertrautheit Neufelds mit den Werken bekannter Künstler war ebenso tiefgehend wie die mit seinen bevorzugten Autoren. In den Notizbüchern werden Picasso, Braque, Cézanne, Bernard, Watteau, Daumier, Michelangelo, Caspar David Friedrich, Chardin, Klee, Kandinsky und Tizian, also Maler verschiedener Epochen und Stile, beinahe nebenbei erwähnt, um Gedanken zu erläutern oder zu bestärken. Theorien über Kunst finden sich nicht, zu seinem eigenen Kunstschaffen äußert Neufeld sich nur selten.

So selbstverständlich wie die Namen von bildenden Künstlern tauchen diejenigen von Schriftstellern und Philosophen auf. Heine wird mehrmals zitiert, von

⁴⁸ Heft II, erster Teil, Nr. 212, 18.6.1993.

Franz Werfel notierte er nur eine Aussage: »Alles was in diesem Leben geschieht, geschieht aus Angst und Schmerz«. ⁴⁹ Zitate vermerkte er auch von Knut Hamsun, Jorge Luis Borges und Thomas Mann. Thomas Bernhard, Heimito von Doderer, Friedrich Hölderlin und Ernst Jünger werden erwähnt, von den amerikanischen Autoren Thornton Wilder. Von dem englischen Maler und Visionär William Blake zitierte Neufeld einen Satz gleich zweimal, er verwendete diesen auch in einem Band der Methusalem-Presse: »Wenn die Türen der Wahrnehmung gereinigt wären, würde jedes Ding dem Menschen erscheinen, wie es ist: unendlich«. ⁵⁰

Am häufigsten bezog Neufeld sich auf Goethe und dabei wird deutlich, wie sehr er in den Schriften dieses deutschen Klassikers zuhause war. Jeder Gedankengang, jede Formulierung scheint ihm vertraut gewesen zu sein, nicht nur gelesen, sondern auch bedacht. Auch andere Fragen beschäftigten ihn im Zusammenhang mit Goethe: »Goethe-Bildnisse: die meisten merkwürdig flach, nichtssagend, Person-los; liegt das an den Malern ... oder an der Distanz?«. ⁵¹ Auch die Philosophen Ludwig Wittgenstein, Arthur Schopenhauer und Martin Heidegger werden genannt. Zu Schopenhauer bemerkte er: »Schopenhauers abfällige Äußerungen über Frauen relativieren einigermaßen seine anderen Behauptungen und Confessionen; nicht daß sie an berechtigter Aufmerksamkeit verlören – aber generalisierte Fehltrübe – wenn aus Aversion, dann umso fahrlässiger – mindern jedenfalls auch in anderem Betracht Schopenhauers Autorität«. ⁵²

Doch meistens geht es nicht um Kunst oder Literatur, am häufigsten schweiften Neufelds Gedanken um die grundlegenden Fragen der menschlichen Existenz: Überlegungen zum Tod und zur Natur des Kosmos sind häufig. Das Phänomen der Zeit fesselte ihn ebenso wie das der Antizipation und des Zufalls. Doch die Relativität »allgemeingültiger« Einsichten blieb ihm immer bewußt, es finden sich mehrmals entsprechende Feststellungen: »Die allgemeine Zuverlässigkeit unserer Einsichten ist doch sehr eingeschränkt durch vielerlei Bedingtheiten: Nationalität, Herkunft, Konstitution ... wenn wenigstens die Köpfe der politischen Macht in aller Welt das einsehen und üben wollten wäre viel getan«. ⁵³

⁴⁹ Heft II, erster Teil, Nr. 119.

⁵⁰ Heft II, zweiter Teil, Nr. 80.

⁵¹ Heft II, erster Teil, Nr. 275.

⁵² Heft II, erster Teil, Nr. 116. 15.10.1992.

⁵³ Heft II, erster Teil, Nr. 158, April 93. Im selben Sinne die Bemerkung Nr. 166: »ich weiß nicht einmal ob ich überhaupt etwas zuverlässiges? denken, sagen kann – sind doch meine Begriffe a Priori geprägt und fixiert durch Nationalität, Herkunft ... 8.12.1992«.

Im Zusammenhang mit der Frage nach Gott lehnt Neufeld jedes Dogma und jede Institution ab. Seine Äußerungen zur christlichen Kirche, ihrer Geschichte und ihren Postulaten sind durchweg negativ. So notierte er unter anderem: »Die Kirchen (im weitesten Verstande) sind vor einem Welt-Tribunal anzuklagen der Verdummung und der Verhinderung geistiger, also menschlicher Entwicklung«. ⁵⁴ Die großen Religionsstifter haben für ihn lediglich den Rang von philosophierenden Theoretikern: »wenn z. B. Jesus, Buddha u. a. unter die Philosophen gezählt würden wäre im Sinne einer allgemeinen Aufhellung viel gewonnen«. ⁵⁵ Neben der christlichen kommen auch andere religiöse Vorstellungen nicht besonders gut weg: »Reinkarnation – was soll mir diese Banalität – wenn das die interessanteste Erfindung der Regie sein sollte – was für ein Flop! Was für eine klägliche Einrichtung gegenüber Einem Liebes-Blick, Einer Künstler-Vision! ... etwas für Leser von Frauenzeitschriften«. ⁵⁶ Und prinzipiell hielt er die Möglichkeit, Gott zu erkennen, ohnehin für fragwürdig: »Kann der Mensch seine mystischen Erwartungen und Hoffnungen überhaupt anders artikulieren als antropomorph? Was also ist zu halten von seinen Göttern bis hinauf zum Weltgeist?« ⁵⁷ Er lehnt eine Vernachlässigung des Jetzt zugunsten eines wie auch immer gearteten Jenseits vehement ab: »Die gegenwärtige Stunde. Gegenwart in der Natur. Ihre Vernachlässigung, Verachtung zugunsten eines Jenseits ist eine Krankheit der Psyche« und erklärt apodiktisch: »Der Sinn des Lebens? Leben! Sonst nichts«. ⁵⁸ Diese Erkenntnis hinderte ihn aber nicht daran, weiter zu spekulieren. Noch ein Fazit Neufelds zu diesem Themenbereich: »nochmals: glaube ich an "Gott"? ... Wenn ich mich ausdrücklich befrage, dann "glaube" ich an das Sein von Göttern, wirkender, funktionierender Emanationen menschlichen Willens; vermutetes Phänomen der Natur«. ⁵⁹ Auch an anderen Stellen wird deutlich, daß er dem menschlichen Geist, dem Willen, große Bedeutung zumaß: »nicht die Natur – der Geist ist das Höchste«. ⁶⁰ Interessant ist auch, daß er eher bereit war, von »Göttern« als von einem »Gott« zu sprechen, hier wird seine Nähe zur griechischen Geisteswelt deutlich. Im Zusammenhang mit der Kraft des Geistes stehen noch andere Überlegungen Neufelds, nämlich zur Natur des Zufalls. Mehrmals spekulierte er über dieses Phänomen, es geht aus seinen Notaten hervor, daß er eine Be-

⁵⁴ Heft II, erster Teil, Nr. 100, 17.9.1992.

⁵⁵ Heft II, erster Teil, Nr. 259, 3.9.1993.

⁵⁶ Heft II, erster Teil, Nr. 235.

⁵⁷ Heft II, erster Teil, Nr. 155.

⁵⁸ Heft II, erster Teil, Nr. 134.

⁵⁹ Heft I, Nr. 63.

⁶⁰ Heft II, erster Teil, Nr. 396.

einflussung durch den menschlichen Geist für möglich hielt. Neufeld blieb dabei aber immer kritisch, esoterische Spekulationen waren nicht seine Sache. Er mißtraute Dogmen jeder Art und blieb immer zweifelnd und skeptisch, ein intellektueller Einzelgänger, der Meinungen anderer nicht schnell übernahm. Und nicht nur die Antworten, auch die Fragen können falsch sein: »Die Frage nach dem Sinn des Lebens, der Welt, des Seins zu stellen ist recht eigentlich töricht ... eine hinlängliche Antwort gelänge nur einer Intelligenz, die außerhalb des Lebens, der Welt, des Seins ihren Ort hätte ... «.⁶¹

Dutzende von Eintragungen kreisen um die Zeit: »Daß es mit unserer Zeit nicht geheuer ist, kann jeder leicht erkennen: das Ereignete vergangenen Lebens ist ein schnell ablaufender Film; Gegenwart und Morgen sind langsam und zäh; Übermorgen pervertiert das Gestern als Irrtum. ("Was ist Zeit?")«.⁶² Eng verbunden mit den Überlegungen zum Wesen der Zeit und des Raums sind Gedanken über das Universum. Neufeld interessierte sich für Berichte über Astronomie, die einzige Abbildung in seinen Notizheften ist ein Zeitungsphoto von einer Sonnenprotuberanz.

In seinem Nachlaß im Gutenberg-Museum in Mainz befindet sich eine schwarz-weiß Aufnahme von einer Collage, der ebenfalls ein Photo von Sonnenprotuberanzen zugrunde liegt. Neufeld dachte über das Wesen des Lichts nach: » ... der Dualismus des Lichts: als Welle einerseits, als Teilchen andererseits, unentschieden unter Physikern: ob hier nicht eine dünne Stelle ist in dem kosmischen Gefüge der Dimensionen: Berührungs-Stelle der Dimension in der wir gegenwärtig sind und einer anderen – was die Vermutung erlaubt, das Licht gehöre nicht nur unserer erfahrbaren Wirklichkeit an – – (Beginn einer Spekulation)«.⁶³

Zu dem Phänomen der »Parallelen Universen« vermerkte er: »Andrej Lindes Kosmologie, nach der außer des uns bekannten andere, vielleicht unendlich viele Kosmen existieren mit anderen Dimensionen – diese These, besser: Vision leuchtet mir ein als ein Gedanke von säkularem Glanz. Denn es löst wunderbar und einsehbar das peinigende Dilemma von dem Vorher, dem Beginn, dem Big bang, der Verhaftung an Raum und Zeit, unserem Raum und unserer Zeit; die Vorstellung, in einem Gespinst unvorstellbarer Dimensionen sich zu befinden von denen uns nur die uns bedingenden ... erfahrbare sind wirkt erlösend in allen Ebenen des Denkens; nichts bleibt davon unberührt,

⁶¹ Heft I, Nr. 106.

⁶² Heft I, Nr. 23.

⁶³ Heft II, erster Teil, Nr. 229, 17.7.1993.

alles wird verändert ... «.⁶⁴ Doch die Grenzen solcher Überlegungen waren Neufeld durchaus bewußt: »Der Expandierende Kosmos, die Endlichkeit des Kosmos, der sich krümmende Kosmos – was sollen wir, als eine Spezies in Zeit & Raum, damit anfangen! Spekulationen im Unzugänglichen«. ⁶⁵

Neben solchen Überlegungen zu den großen kosmischen Rätseln von Zeit und Raum, Licht und Parallel-Universen nimmt in den Notizheften aber auch die Selbstreflexion einen großen Raum ein. Neufeld zeigt sich in seiner Selbsteinschätzung hin- und hergerissen zwischen entgegengesetzten Ansichten und stellte selbst fest: »Einmal halte ich mich für eine gleichgültige Existenz; ein andermal: ich sei verantwortlich für alles«. ⁶⁶ Sogar das eigene produktive Schaffen wird gelegentlich in Frage gestellt, so notierte er zur Methusalem-Presse: »Von der ersten gesetzten Letter bis zur Signatur im Impressum mache ich meine Bücher ja alle selbst & allein, das hält mich viele Stunden Tage Wochen an der Presse am Papier. Jetzt nach fast 13 Jahren seit Beginn der Presse frage ich mich ob dieser Preis nicht doch etwas zu hoch war für das Geleistete«. ⁶⁷ Nach Auskunft von Freunden und Bekannten verbrachte Neufeld fast seine gesamte Zeit an seiner Handpresse, für andere Aktivitäten blieb kaum Raum.

Gelegentlich scheinen in den Notaten, die sich überwiegend mit intellektuellen Fragen beschäftigen, auch Gefühle durch. Manchmal zeugen sie von tiefer Verzweiflung und Frustration: »Alles Alles Alles – was immer ich gedacht habe und denke, meine und für wahr halte ist nichtig«. ⁶⁸ Manchmal ist es Irritation: »Wer bin ich überhaupt? Moment äußerster Fremdheit ... als sehe ich, von außenher, eine mir ganz fremde Person. – wer ist das, der diese Bilder gemacht hat?«. ⁶⁹ Erklärungen zu diesen Stimmungen finden sich nicht in den Notizen. Neufeld war zwar ein exakter Beobachter, psychologisierte aber nie. Mehrere Eintragungen kreisen um das Thema Freundschaft, meist kommt dabei zum Ausdruck, daß er sich selbst bei Freunden oft fremd fühlte und als außenstehenden Einzelgänger empfand. In seinem letzten Lebensjahr notierte er: »Mir geht auf daß ich ein Leben lang die Beziehungen der Menschen zu mir ungenau bis falsch gedeutet habe und folglich meine Erwiderungen oft

⁶⁴ Heft II, erster Teil, Nr. 183.

⁶⁵ Heft I, Nr. 45.

⁶⁶ Heft II, erster Teil, Nr. 157. (Nachtrag, Ostern 1986.)

⁶⁷ Heft I, Nr. 11, 7.1.1992.

⁶⁸ Heft I, Nr. 94, 25.9.1992.

⁶⁹ Heft II, erster Teil, Nr. 330, 2.3.1994.

unpassend, schief, enttäuschend waren; trifft zu auf ferne und auf nächste, ohne Ausnahme ... «.⁷⁰

Zum Zeitgeist sah er sich im Widerspruch, an mehreren Stellen wird deutlich, daß er besonders im Geistesleben eine Entwicklung zum Schlechteren auszu-machen meinte. Einmal notierte er voll tiefster Verachtung: »mich umsehend unter Sprechenden, Zeitungen, Sendungen komme ich mir vor als sei ich in eine Hilfsschule geraten – mehr und mehr«.⁷¹ Es verstärkt sich beim Lesen der Notate der Eindruck des Anachronistischen, als habe Neufeld nicht so recht in das späte 20. Jahrhundert gepasst. Seine humanistische Bildung und immense Belesenheit, seine Strenge bei der Beurteilung literarischer und künst-lerischer Hervorbringungen, seine Genauigkeiten im Umgang mit Sprache sind Eigenschaften, die nicht mehr hoch im Kurs stehen. Dies erkannte er auch: »Zeitzeichen: Der schlechte, der vulgäre Geschmack dominiert, z. B. die Medien, unverschämtes Drängen in den Vordergrund; "Herren" der Zeit, des Tages«.⁷² Als Nachsatz notierte er selbstkritisch »so weit ist es schon gekommen + ich sträube mich das niederzuschreiben – daß ich aus behag-lichem Sessel das Elend geschundener Menschheit im TV ansehen kann«.⁷³ Mehrmals kommentierte er die fortschreitende Zerstörung der Natur, nicht weil er ein politisch orientierter Mensch war, sondern weil ihn die maßlose Destruktivität im Namen des materiellen Gewinns entsetzte: »Mach dir die Erde untertan – sagte nicht Gott (Druckfehler) sondern die Schlange zu Adam und zeigte ihm das Gold, die Kohle, das Erdöl, das Uran«⁷⁴ heißt es einmal, und an anderer Stelle: »den allerletzten Rest meiner Hoffnung muss ich weit weit über meine Frist hinauswerfen ins Fernste, unwahrscheinlich Vermutete, nicht Abzusehende: in eine ruhende atmende Erde, zu großen unverletzten Bäumen ... «.⁷⁵

Über das Alter dachte er häufig nach und, in so fortgeschrittenen Jahren nicht verwunderlich, über das Sterben: »Der Tod als die einem bewußten Wesen verordnete finale Katastrophe. Mit diesem Bild vor Augen: Gott ... als Projektion des Menschen. Unauflösbar«.⁷⁶ Neufeld tendierte dazu, das Ende als Erlösung, als Weg zu wirklichem Frieden zu sehen. Bereits 1992 vermerkte er in diesem Sinne: » – als käme ich nachhaus – mein Kopf erlaubt mir diesen

⁷⁰ Heft II, erster Teil, Nr. 359, 11.9.1994.

⁷¹ Heft II, zweiter Teil, Nr. 50, 9.4.1995.

⁷² Heft I, Nr. 251.

⁷³ Heft I, Nr. 279.

⁷⁴ Heft II, zweiter Teil, Nr. 108.

⁷⁵ Heft II, zweiter Teil, o. Nr., Nachtrag vom 30.1.1982.

⁷⁶ Heft I, Nr. 20.

Hauch eines Gedankens im andauernd starrenden Schlangenblick des zeitlichen Endes ... – vor mir das offene Meer ... «.⁷⁷ Doch nicht immer zeigt er sich in seiner Einstellung zum Sterben so positiv: »Schwierige Vorstellung: Leben, Tagleben mit dem Bewußtsein vom unabwendbaren Endigen, dem Schwinden alles Wirklichen; die Zeugnisse klinisch tot gewesener und durch ärztliche Tricks ins atmende Dasein zurückgezwungener von dem heiter freien Zustand den sie erfuhren – diese Zeugnisse mindern oder ändern nicht das "Adieu les belles choses" «.⁷⁸ Besonders in den Notizen aus seinen letzten Lebens-monaten taucht dieses Thema häufig auf, in dieser Zeit pflegte er hingebungs-voll seine kranke Frau. Die letzte längere Eintragung am Ende des dritten Heftes enthält Fragen zum Tod: »Es gibt keine Erlösung: der ersehnte Tod: wird er empfunden? ist er der Moment einer finalen Euphorie ... ? Erlösung, Lohn des zugemuteten Lebens, kann sie empfunden, genossen werden? Geht Bewusstsein über den Tod hinaus? Fragen eines sehr alten Mannes«.⁷⁹ Die noch folgenden Notizen sind Nachträge, bis auf den Vermerk von Lottes Tod. Der letzte Satz des letzten Heftes lautet: »hier beschließe ich meine Aufzeichnungen, am 7. August 1995. Lotte starb am 28. Juli kurz vor 24 Uhr«.

4. Überlegungen zur Gestaltung eines Buchumschlags

Die Gestaltung eines Einbandes stellt den Graphiker vor die Aufgabe, auf kleiner Fläche auszudrücken, welcher Art ein Buch von vielleicht etlichen hundert Seiten ist. Es ist seine Aufgabe »den Wesensgehalt des Buches herauszuschälen und auf dem Umschlag ins Visuelle umzusetzen«.⁸⁰ Daher ist der Graphiker zunächst ein Leser, er tritt mit dem Autor, wenn auch indirekt, in Kommunikation. Im Gegensatz zu einem Plakatgestalter sieht er sich vor der schwierigeren Aufgabe, nicht für einen Gegenstand oder eine Veranstaltung zu werben, sondern für ein geistiges Produkt.

Die Gattung eines Buches spielt dabei eine grundlegende Rolle, so ist bei Sachbüchern in der Regel ein Reihenkonzept vorgegeben. Bei wissenschaftlichen Einzelbänden ist eine nüchternere Gestaltung als bei einem Prosatext üblich. Prinzipiell besteht für Sachbücher, aber auch für zusammengehörige belletristische Reihen die Möglichkeit, Umschläge typisierend, also als charakteristisch für eine Reihe oder einen Verlag zu gestalten. Solche »Reihenbücher« sind

⁷⁷ Heft II, erster Teil, Nr. 85, 10.9.1992.

⁷⁸ Heft II, o. Nr., 17.10.1992.

⁷⁹ Heft II, zweiter Teil, Nr. 68, 2.7.1995.

⁸⁰ Rosner, Charles: »Die Kunst des Buchumschlages«, Stuttgart 1954. S. XiX.

meist gekennzeichnet durch gleiches Format, gleiche Schrifttypen und Typographie, die einheitliche Aufteilung von Farbflächen oder Feldern für Bilder sowie die gleiche Anordnung des Verlagssignets. Vor allem Verlage, die ein klares, profiliertes Programm vertreten, können ihren Produkten ein einheitliches und dabei unverwechselbares Aussehen geben. Doch besteht immer die Gefahr, daß über dem Reihenkonzent oder über einem typischen Graphik- oder Verlagsstil der Inhalt der Bücher vernachlässigt wird.

Neufeld gestaltete kaum Einbände für Sachbücher, er entwarf fast nur Umschläge für Romane. Auf diesem Gebiet gibt es wenige Reihen und Ausgaben mit Markencharakter, hier herrscht der individuell gestaltete Umschlag vor. Und gerade hier ist es am aufschlußreichsten, welchen Aspekt der Gestalter betont. Denn es gibt verschiedene Möglichkeiten, den Kern eines Buches bildlich darzustellen, etwas von seinem Inhalt, seinem Geist zu versinnbildlichen. Die illustrierende bildliche Darstellung der Hauptcharaktere oder des Schauplatzes einer Geschichte kann einen Eindruck von der geschilderten Zeit und ihren Menschen geben. Es läßt sich aber auch die Atmosphäre eines Buches vermitteln, ob es dramatisch und spannend, lustig und heiter oder traurig und ernst ist. Einzelne Motive können ein Thema versinnbildlichen. Formal kann der Charakter eines Buches ebenso nur durch Schrift wie durch ein Bild zum Ausdruck gebracht werden. Neufeld nutzte in kalligraphischen Entwürfen die Schrift häufig als Emotionsträger. Auch eine rein abstrakte Bildgestaltung kann Geist und Gehalt eines Buches überzeugend widerspiegeln. In jedem Fall soll die Gestalt des Buchumschlages der Eigenart und dem Inhalt des Buches in irgendeiner erkennbaren Weise entsprechen. Der Umschlag vermittelt zwischen Literatur und Konsument, er soll zwischen Büchern und Käufern einen unmittelbaren Kontakt herstellen. Während ein typisierender Umschlag nur Gleichförmigkeit anstrebt, entwarf Neufeld ausschließlich buchindividuelle Umschläge, die das Besondere des jeweiligen Buches betonen. Doch auch bei der buchindividuellen Gestaltung ist der Graphiker nicht gänzlich frei. Viele Vorlagen kommen von Seiten des Verlages: er gibt an, ob der Autorenname betont werden soll, ob ein Signet vorgesehen ist, vielleicht auch, welche Art der Gestaltung gewünscht wird: typographisch, kalligraphisch oder illustrativ. Auch technische Gegebenheiten engen den Spielraum des Graphikers ein: welches Reproduktionsverfahren angewandt wird, die Art des Papiers, die Anzahl der Farben. In der Regel bestimmt der Hersteller eines Verlages über Format, Umschlagmaterial, Papier, Druckverfahren und Farbenzahl. In den Nachkriegsjah-

ren waren die technischen Möglichkeiten noch sehr beschränkt und oft war das verwendete Material von minderwertiger Qualität.

Jeder Umschlaggestalter braucht entsprechende technische Kenntnisse. Er muß die Reproduktionsvorgänge kennen, denn seine Aufgabe ist es, Vorlagen herzustellen, die Tausenden von Exemplaren zugrunde liegen und dabei nichts an Qualität verlieren sollen. Neufeld eignete sich dieses Wissen erst im Laufe seiner Tätigkeit als Gebrauchsgraphiker an.

Ein Buchumschlag ist seiner Natur nach dreidimensional und darf nicht nur flach ausgebreitet beurteilt werden. »Vor allem Maler, die ja an große Flächen gewöhnt sind, schaffen gern solche Umschläge, die auch vorteilhaft zu Ausstellungszwecken verwendet werden können«. ⁸¹ Auch Neufelds Umschläge sind überwiegend verkleinerte Bilder. Zwar gestaltete er vor allem in späteren Jahren häufig auch die Rückseiten mit, doch lag der Schwerpunkt bei der Titelseite. Kurt Weidemann, ein bedeutender Buchgestalter und Typograph der Nachkriegszeit, beschrieb die Aufgabe eines Buchgraphikers: »Der gute Umschlaggestalter muß ein engagiertes Verhältnis zum Wort und zur Literatur haben. Seine erste Tätigkeit ist die eines Lektors und seine Aufgabe: den Gehalt meist mehrerer hundert Buchseiten auf der Schauseite zu komprimieren und visualisieren. Er muß etwas über die Käufergruppen wissen, die das Buch ansprechen soll, über die Bedeutung des Autors, über die verlagspolitischen Absichten, über Vertriebs- und Werbewege. ... Für einen Roman muß ... wirkungsvoller geworben werden als für ein Lehrbuch oder ein Nachschlagewerk. Hier gilt wie überall in der Werbung: Erfolg hat auf die Dauer nur, wer eine wahrheitsgetreue Übereinstimmung von Inhalt und Aufmachung erreicht, wer hält, was er verspricht«. ⁸²

Heute geht die Entwicklung dahin, daß Umschläge Marketing-Mittel innerhalb einer Kampagne sind, sie beziehen sich oft nicht auf den Inhalt des Buches, sondern sind Teil der verschiedenen Verkaufs- und Werbekonzepte der Verlage. Doch in der Nachkriegsära war es üblich, Umschläge individuell für einzelne Bücher zu gestalten. Auch Neufeld wurde mit einzelnen Titeln von verschiedenen Verlagen beauftragt und löste jede Aufgabe individuell.

5. Kleiner Exkurs zur Geschichte des Buchumschlags

⁸¹ Rosner, S. XXII.

⁸² »Buchumschläge 1900–1950. Aus der Sammlung Curt Tillmann«. Ausstellung Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach, Stuttgart 1971. S. 49.

Die Geschichte des Schutzumschlages und seiner Gestaltung kann hier nur kurz gestreift, die Entwicklung nur sehr verallgemeinert und in knappen Stichpunkten beschrieben werden. Es ist jedoch notwendig, diesen kurzen Exkurs einzufügen, um zu zeigen, in welcher Situation Neufeld seine Tätigkeit als Buchgestalter begann, welche bedeutenden Entwicklungen dieses graphische Gebiet vor dem zweiten Weltkrieg bestimmt hatten und worauf nach 1945 aufgebaut wurde.

Für die Prunkbände alter Mönchshandschriften wurden reich geschmückte, mit Edelsteinen, Gold oder Silber besetzte Holzdecken angefertigt. Die mittelalterlichen Manuskripte schützte ein Deckblatt, bis sie ihren Einband erhielten. Mit Verzierungen versehene Schutzblätter gab es auch bei den Frühdrucken. Doch der abnehmbare Umschlag aus Papier, wie wir ihn heute für gebundene Bücher kennen, ist erst seit dem 19. Jahrhundert gebräuchlich. Ursprünglich war dieser Buchumschlag »... nichts anderes als eine Schutzhülle, mit der Londoner Buchhändler ihre Ware gegen Staub und Feuchtigkeit schützten. ... Kartonhüllen zum Schutz feiner Leder- und Seideneinbände waren schon vor dem ersten bekannten Papierumschlag in Gebrauch.«⁸³ Verleger und Händler benutzten Makulaturbögen oder billige, unbedruckte Papiere als schützende Umhüllung. Daß diese überhaupt nötig wurden, hing wiederum mit den empfindlichen und edlen Seiden- und Leinen-Einbänden zusammen: » ... 1833 wies das Buch "Heath's Keepsake" aus dem Verlag Longmans in London einen Umschlag aus blassem, gelblichem Papier mit rot bedrucktem Titel auf Dieser Titel mit dem ersten wirklichen Schutzumschlag heutiger Form erschien sieben Jahre nach der Einführung des Leinenbandes und vier Jahre nach der Verwendung von gewässerter Seide als Einbandmaterial, die sehr empfindlich war, und deshalb eines besonderen Schutzes bedurfte.«⁸⁴ Auf dem Umschlag von »Heath's Keepsake« stand der Name des Autors, der Titel und der Verlag, so wie es schon bei den frühesten Papierumschlägen üblich war. Hinzu kam bei diesem Band noch der Preis, das Erscheinungsdatum und Anzeigen für weitere Bücher des Verlages auf der Rückseite.⁸⁵ Es war der erste Band, der alle diese Merkmale vereinte.

⁸³ Rosner, S. VII.

⁸⁴ Nöbel, Heino: »Der Buchumschlag, Eine kleine Exkursion durch Geschichte, Aufgabe und Gestaltung des Buchumschlags«. In: »Der junge Buchhandel 3/1970«, Beilage zum Börsenblatt des deutschen Buchhandels, Nr. 18, 3.3.1970. S. J25.

⁸⁵ Weidemann, Kurt: »Buchumschläge und Schallplattenhüllen«, Stuttgart 1969. S. IX.

Bis ins letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wurden Bücher weiterhin in einfache Druckbogen eingeschlagen, manchmal ließ man am Buchrücken eine Öffnung, damit der Titel zu lesen war. Zur Jahrhundertwende hin wurde es gebräuchlich, transparentes Papier zu verwenden, damit potentielle Käufer die aufwendig geschmückten Einbände der Belle Epoque erkennen konnten. Als nächsten Schritt begannen Verleger, die bisher rein funktionalen Buchumschläge künstlerisch gestalten zu lassen: »Erst verhältnismäßig spät im neunzehnten Jahrhundert begann man, Schutzumschläge im modernen Sinne zu bedrucken und eigens für den Band zu entwerfen, den sie zu schützen hatten«. ⁸⁶ Diese Gewohnheit breitete sich von England nach Frankreich und Deutschland aus.

Auf den frühen Umschlägen wurden manchmal nur die Dekorationen des Einbandes wiederholt: »Das oft sehr empfindliche Einbandmaterial ist in Form und Farbe auf dem Umschlag sehr genau nachgebildet ... Die werbende Funktion war also noch Bestandteil des Buches, der Umschlag noch nicht als separater Teil verselbständigt«. ⁸⁷ Doch um die Wende zum 20. Jahrhundert wurde der Buchumschlag »allmählich als künstlerisch gestaltete Sonderaufgabe der Buchausstattung gesellschaftsfähig«. ⁸⁸ Illustrationen, die sich auf ein Ereignis oder eine Gestalt im Buch bezogen, schmückten nun die Umschläge, die nicht mehr nur dem Schutz der Bücher dienten, sondern zudem als Werbeträger entdeckt wurden: »Die Behandlung des Buchumschlags als dekoratives Blatt begann ... im Jahre 1894 sich allmählich Bahn zu brechen. ... Das Verdienst, die Bewegung für die künstlerische Ausgestaltung des Buchumschlages in Fluss gebracht zu haben, gebührt dem Verlage von A. Langen in München, der 1894 begann, seine Ausgaben moderner Romane ... mit Umschlägen zu schmücken, für die er Chéret, Forain und Steinlen heranzog«. ⁸⁹ Die frühesten Umschlaggestalter waren französische Künstler, die erfolgreich Plakate entworfen hatten: »... schon vor 1900 trat die Broschur-Schauseite als kleines Werbe- und Auskunftsplakat auf – man spürt den Einfluß von Toulouse-Lautrec«. ⁹⁰ Trotz des ganz anderen Formats wurde ein Umschlag wie ein verkleinertes Plakat behandelt: »Die deutsche Plakatbewegung hatte dieselbe Wirkung wie seinerzeit die

⁸⁶ Rosner, S. XiX.

⁸⁷ Weidemann, S. X.

⁸⁸ ebd.

⁸⁹ »Buchumschläge 1900–1950. Aus der Sammlung Curt Tillmann«, S. 31.

⁹⁰ Schauer, Kurt Georg: »Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhundert«, Ravensburg 1969. S. 323.

französische. Die Ähnlichkeit der Aufgabe veranlaßte zahlreiche Künstler zum Entwurf von Buchumschlägen ... «.⁹¹

Tatsächlich prägten die formalen Mittel der Plakatkunst auch noch Neufelds Umschlaggestaltungen: eine flächenhafte oder lineare Art der Darstellung unter Vermeidung tiefenräumlicher Komponenten, die Beschränkung der Zeichnung überwiegend auf Kontur, nur sparsame Binnenzeichnung sowie die eindeutige Konturierung und Farbgebung von Flächen sind typische Merkmale.

In Deutschland erschienen 1896 zum ersten Mal zwei einflußreiche Zeitschriften, die »Jugend«, das wichtige Blatt des Jugendstils, und der »Simplizissimus«, der eine satirische Richtung vertrat. Mit diesen beiden Zeitschriften trat eine ganze Reihe junger Künstler an die Öffentlichkeit, die sich der Gebrauchsgraphik widmeten und auch die Gestaltung der noch jungen Buchumschläge prägten. Der Zeichner und Maler Thomas Theodor Heine (1867–1948) war sowohl ein Mitarbeiter der »Jugend« als auch einer der drei Gründer des »Simplizissimus«, neben dem Verleger Albert Langen und Ludwig Thoma. Heine war der Hauptausstatter bei Albert Langen, entwarf aber auch viele Umschläge für andere Verlage, seine karikaturistischen Zeichnungen waren sehr beliebt. Der norwegische Maler und Karikaturist Olaf Gulbransson (1873–1959) zeichnete ebenfalls für den Simplizissimus und gestaltete Umschläge für Diederichs, Insel, Albert Langen und andere Verlage. Auch Heinrich Zille (1858–1929), der unter anderem die Umschläge für seine eigenen Bücher gestaltete, arbeitete für den Simplizissimus. Der Jugendstil und die humoristische Zeichnung prägten in Deutschland das Erscheinungsbild der frühen Buchumschläge.

Neben Albert Langen wird auch dem Verlag Karl Robert Langewiesche, gegründet 1902, zugesprochen, den modernen Typ der abnehmbaren Buchumschläge kurz nach der Gründung für seine »Blauen Bücher« miterfunden zu haben. Bei diesen war Farbe und Anlage ebenso einheitlich wie der Raum für Bild und Werbetext. In jedem Fall gehören sie zu den ersten Markencharakteren einer Verlagsproduktion.⁹²

In Berlin begann der Verleger Samuel Fischer als einer der ersten, seine Bücher mit einem Einband zu verzieren, der stilistisch zum Gehalt des Buches passte. »Unter allen Verlagen bemühte sich in den ersten vier Jahrzehnten nach 1900 der S. Fischer Verlag am konsequentesten um die Verwirklichung der indivi-

⁹¹ Zur Westen, Walter von: »Der künstlerische Buchumschlag«. In: »Zeitschrift für Bücherfreunde«, Jahrgang 3, Heft 1, April 1899. S. 3.

⁹² Nöbel, S. J26.

duell angemessenen Buchgestaltung«. ⁹³Zunächst prägte Otto Eckmann (1865–1902) die Bücher dieses Verlags, ⁹⁴er vertrat einen sehr dekorativen Jugendstil. Bei diesen dekorativen Umschlägen stand das werbende Element noch nicht im Vordergrund. Formen, die keinen Bezug zum Buchinhalt hatten, schmückten die Umschläge, es handelte sich meist nicht um bildliche Darstellungen, sondern um vegetabilische oder geometrische Ornamente. Girlanden, Ranken und stilisierte Blüten wurden oft verwendet. Manchmal erschienen aber auch auf das Buch bezogene, stilisiert dargestellte Einzelmotive, die dann meist symbolähnlichen Charakter hatten. Mit dem Abklingen des Jugendstils, als sich die programmatische Forderung »Tod dem Ornament« durchsetzte, trat das Dekorative zurück. »Eine dem Ornament ähnliche Funktion übernimmt nun teilweise der Buchstabe, der in origineller Anordnung als kompositorisches Element verwendet wird«. ⁹⁵

Ab 1907 brachte die Gründung des »Deutschen Werkbundes« neue Impulse. Einer der Gründer, F. H. Ehmcke (1878–1965), wurde einer der wichtigsten Buchgestalter und Pressendrucker in Deutschland. Er war auch der Wortführer der »Steglitzer Werkstatt«, einer Initiative, die 1901 von mehreren jungen Graphikern ins Leben gerufen wurde. Sie wandte sich gegen die Übersteigerung des Dekorativen und setzte sich für eine funktionale, sachdienliche Gestaltung ein. Es war die erste Arbeitsgemeinschaft für angewandte Graphik in Deutschland. Am Werkbund war zudem, neben dem Architekten Hermann Muthesius und den beiden Industriellen Wolf Dohrn und Peter Bruckmann, der Verleger Eugen Diederichs (1867–1930) beteiligt. Diederichs war einer der ersten, die forderten, daß jedes Buch seinem Gehalt gemäß gestaltet werden sollte. »Dies wurde der Leitgedanke der ganzen romantisch-individualistischen Epoche unseres Jahrhunderts«. ⁹⁶Zu Beginn beschäftigte sich der Werkbund ebenso intensiv mit dem Verlags- und Schriftwesen wie mit Architektur und Industrie-Design. Dabei wurden keine bestimmten Stilrichtungen vertreten, aber sachgerechte Arbeitsmethoden betont und ein dekorativer Formalismus abgelehnt. Später schwand das Interesse am graphischen Bereich, der Werkbund wandte sich intensiv dem Bauwesen und der industriellen Formgebung zu. Bis 1927, in den ersten zwanzig Jahren nach seiner Gründung, kamen jedoch viele Anregungen für das Buchwesen. Bei den graphischen Arbeiten des Werkbundes wurde der Respekt vor den Werkstoffen betont, Papiere und

⁹³ Schauer, S. 323.

⁹⁴ »Buchumschläge 1900–1950. Aus der Sammlung Curt Tillmann«, S. 48.

⁹⁵ a.a.O., S. 65.

⁹⁶ Schauer, S. 320.

Einbände entsprechend gestaltet. Die Arbeiten zeichnen sich durch Sachdienlichkeit und Materialgerechtigkeit aus. Hinzu kam eine Neigung zum Individualisieren und zur romantischen Verehrung der Überlieferung. Dieser neue Stil, sachlich, persönlich und überlieferungsgetreu, wird in der Fachliteratur häufig als »romantisch-individualistische Sachlichkeit« bezeichnet.⁹⁷ Während der Jugendstil zum Formalismus neigte und »ein Kochbuch wie ein Gesangbuch dekorierte«⁹⁸ sah der werkbündische Individualismus in der sachgetreuen Unterscheidung seine Hauptaufgabe. »Man unterschied typisierende, charakterisierende und individualisierende Buchausstattungen. Außerdem zeigten sich diese drei Stufen auch innerhalb jeder Herstellungsaufgabe. Hinsichtlich der Wahl von Format und Papier unterschied man Typen; es ergab sich eine Gruppenverschiedenheit. Satzbild und Einband konnten durch schärfere Charakterisierung unterschieden werden. Illustration und Schutzumschlag boten die Gelegenheit zu äußerster Individuation«.⁹⁹ Eine Hochburg des Individualismus war die »Staatliche Akademie der graphischen Künste« zu Leipzig. Bedeutendster Lehrer war dort ab 1903 Walter Tiemann (1876–1951), der die Akademie über zwanzig Jahre leitete. Auch in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte er noch, sein Lebenswerk dort fortzusetzen. Tiemann war, wie fast alle Schrift- und Buchgestalter der ersten Jahrhunderthälfte, eigentlich Maler und Zeichner. Neben Rudolf Koch wurde er der bedeutendste Schriftentwerfer bei der Schriftgießerei Karl Klingspor in Offenbach. Tiemanns Gestaltungen prägten zunächst den Leipziger Verlag Julius Zeitler (1904–1912), später den Insel Verlag. Auch dieser bemühte sich, seine Klassikerausgaben »von jeglicher Berührung mit dem abklingenden Jugendstil« zu lösen.¹⁰⁰ Englische Buchgestalter wie Eric Gill und Emery Walker wurden neben Tiemann für diese Aufgabe vom Insel Verlag herangezogen. In Leipzig studierten unter anderem Rudo Spemann, der bedeutendste Kalligraph der dreißiger Jahre, und Ignatz Wiemeler (1895–1952), der für seine Buchbindearbeiten bekannt werden sollte. Tiemann lehrte an der Akademie keinen bestimmten Stil, sondern ermutigte seine Schüler, ihre eigene Richtung zu entwickeln. Einer der wichtigsten Ausstatter vor 1942 war Emil Rudolf Weiß (1875–1942), der bedeutendste Individualist unter den Buchkünstlern seiner Zeit. Weiß war Dichter, Maler und Graphiker, arbeitete 1895 zum ersten Mal bei der Jugend-

⁹⁷ Schauer, S. 320.

⁹⁸ ebd.

⁹⁹ ebd.,

¹⁰⁰ a.a.O., S. 322.

stil-Zeitschrift »Pan« mit und lernte 1894 Eugen Diederichs kennen, dessen neugegründeten Verlag er bald gestalterisch prägte. Weiß entwarf auch viele Umschläge für den Insel Verlag, und er gewann in den zwanziger und dreißiger Jahren bei S. Fischer entscheidenden Einfluß auf die graphische und typographische Erscheinung der gesamten Verlagsproduktion. Zudem gestaltete er die von Julius Meier-Graefe bei R. Piper herausgegebenen Drucke der »Marées-Gesellschaft« (1917–1929) und entwarf etliche Schriften. Weiß vertrat die werkbündische Sachdienlichkeit, aber in sehr phantasievoller Ausführung. »In seinem Werk wurden alle Wesenszüge des werkbündischen und romantischen Individualismus sichtbar. Er war der Prototyp dieser Stilepoche, die fast den ganzen Raum zwischen der Jahrhundertwende und der Jahrhundertmitte füllte«. ¹⁰¹ Weiß beeinflusste auch die Entwicklung des Schutzumschlages nachhaltig. Noch bis in die zwanziger Jahre hinein hatte der Umschlag oft den festen Einband imitiert. Zwar kamen Auflockerungen vor, aber in der Regel lag der Umschlag, dem Einband äußerlich nachempfunden, als bloße Schutzhülle über diesem. Rahmungen und Ornamente waren üblich, es herrschte das Diktat der Symmetrie. Auch Weiß arbeitete zunächst in dieser Weise, doch in den dreißiger und vierziger Jahren ging er bei seinen Arbeiten für den S. Fischer Verlag, bei den Romanen von Jean Giono, Annette Kolb, Alexander Lernet-Holenia und Oskar Loerke neue Wege. Er trug mit seinen sachlichen, aber zugleich romantischen und individualistischen Gestaltungen dazu bei, daß das dritte Jahrzehnt nach 1900 die große Zeit des abnehmbaren, selbständigen und doch zum Buch gehörigen Schutzumschlages wurde. »Weiß löste den Umschlag vom Buchblock, nicht nur äußerlich, sondern schließlich auch in stilistischer Hinsicht. Im Schutzumschlag gipfelte die Individuation des Buches. Gewiß kam es auch in der Spätzeit vor, daß der Schutzumschlag das gleiche Bild trug wie der Einband. Aber in diesen Fällen waren Einband und Umschlag gemeinsam Träger der individuellen Kennzeichnung. Im übrigen hielt Weiß die Aufgabenteilung genau ein, die folgerichtige Steigerung vom typischen Buchblock über den charakterisierenden Einband zum individuellen Schutzumschlag«. ¹⁰² Nun hatte sich die zu Beginn nebensächliche Schutzhülle zum ausdrucksstärksten und individuellsten Teil der Buchausstattung entwickelt. Einen anderen Zugang vertrat Georg Salter (1897–1967), der als Bühnenbildner gearbeitet hatte: »Er sah im Schutzumschlag zwar keinen Bestandteil des Buches selbst, wohl aber eine sehr aussagefreudige Zugabe, vor allem ein unent-

¹⁰¹ Schauer, S. 324.

¹⁰² a.a.O., S. 326.

behrliches Werbemittel. Der Umschlag sollte am Buch für das Buch werben. Salter hielt sich nicht an die Regel, daß die äußere Hülle als Bestandteil des Buches ihre Ausdrucksmittel aus dem Buch selbst entnehmen oder ableiten müsse. Der neue Buchgraphiker inszenierte, d.h. er benutzte alle Mittel, die geeignet schienen, dem Beschauer das Buch nahezubringen«. ¹⁰³ In den Jahren von 1927 bis 1934 vollendete Georg Salter durch seine wirkungsvollen Inszenierungen die Individuation des Buches auf seine eigene Art. Zugleich aber wies er damit den Weg zu einer neuen Phase der Umschlaggestaltung.

Vor und auch nach dem Zweiten Weltkrieg war es noch nicht üblich, daß ein Verlag seine eigene Graphikabteilung hatte oder mit einer Werbeagentur zusammenarbeitete. »In den Jahrzehnten zwischen 1900 und 1950 arbeiteten die deutschen Buchgestalter nur vereinzelt oder zeitweilig für einen Verlag ausschließlich. Sie waren unabhängig und wurden von Fall zu Fall von den Verlagen für Gruppen- oder Einzelaufgaben verpflichtet. Man wählte nach Eignung. Eine Front von selbständigen Verlegern stand einer Reihe ebenso unabhängigen Gestaltern gegenüber. Merkwürdigerweise ... bildeten sich Zugehörigkeiten heraus«. ¹⁰⁴ So war Walter Tiemann eng mit dem Insel Verlag verbunden, F. H. Ehmcke arbeitete ein Vierteljahrhundert für Diederichs, wo auch E. R. Weiß und Ernst F. H. Schneider häufig herangezogen wurden. Als Neufeld ab 1947 mit seiner Tätigkeit als Umschlaggestalter begann war es noch immer so, daß selbständige, freiberufliche Graphiker von verschiedenen Verlagen mit einzelnen Aufträgen betraut wurden.

Zwischen den beiden Weltkriegen bewegte sich viel in der Kunst, bedeutende avantgardistische Strömungen und Stilrichtungen entstanden gleichzeitig oder kurz hintereinander. Dada, Bauhaus, De Stijl, die russischen Konstruktivisten – sie alle prägten auch die Umschlag- und Buchgestaltung. Ihre Beiträge können hier nur kurz erwähnt werden. Viele bedeutende Künstler illustrierten in dieser Phase Bücher, darunter Olaf Gulbransson, Alfred Kubin und Frans Masereel. Nach 1945 sollte das illustrierte Buch nie mehr eine so bedeutende Rolle spielen. Auch der Holzschnitt wurde in der Buchillustration noch, in der Folge der Expressionisten, als modernes Stilmittel benutzt. In den zwanziger Jahren erschienen zudem viele Umschläge mit gesellschaftskritischen oder politischen Bezügen, zeitgeschichtliche Tendenzen spiegelten sich in der Buchgestaltung. In bissigen Zeichnungen prangerten Karikaturisten Mißstände und Heuchelei an. Besonders bei Büchern sozialistischen oder sozialkritischen Inhalts fanden

¹⁰³ Schauer, S. 323.

¹⁰⁴ a.a.O., S. 322.

sich progressive künstlerische Gestaltungsmittel wie eine aggressive Art der Karikatur oder Experimente mit neuen Techniken wie der Photomontage und der Collage. John Heartfield gestaltete bahnbrechende Umschläge für den Malik Verlag mit Photomontagen.

El Lissitzky entwarf Einbände mit geometrischen Formen und wenigen Grundfarben, die den Prinzipien des Konstruktivismus nahestanden, er gestaltete zudem Anzeigen, Plakate, Zeitschriften, Kataloge und Briefbögen. Auch als Typograph leistete er Bedeutsames. Seine Gestaltung des Majakowski-Gedichtbandes »Für die Stimme« (Dlja golossa, 1923) ist ein Höhepunkt des Konstruktivismus. Nicht mehr die Synthese, die Zusammenfügung ästhetisch ansprechender Buchteile, wie vom Werkbund oder bibliophilen Handpressen propagiert, war hier das Ziel, sondern die Konstruktion.

Im 1919 gegründeten Bauhaus wurde eine eigene Typographie entwickelt, die sich vor allem durch serifenlose Schrift, den Verzicht auf Ornamente, die Verwendung fetter Linien, konsequente Kleinschreibung, Flattersatz und Asymmetrien auszeichnete. Bei der Bauhaustypographie spielte der Begriff der Funktion, der sachdienlichen Leistung, eine wichtige Rolle. Diese Vorstellung war auch dem Werkbund nicht fremd gewesen. Doch »der Unterschied liegt in der Bewertung des Persönlichen, das besonders im Bauhausbereich durch das Typische geradezu ersetzt worden ist.«¹⁰⁵ Richtungsweisend wurde das Bauhausbuch von 1923, » ... das deutlichste Zeichen für die Loslösung des Bildbuches von der traditionellen Anlage des vorwiegend dem Text dienenden Buches. Die frei komponierten Seitenbilder aus Text und Bildflächen sind mit jenen zwanziger Jahren immer häufiger und schließlich ganz üblich geworden.«¹⁰⁶ Die Bauhaus-Buchgestaltung betonte das Elementare und Formale, sie bewertete schließlich die Form höher als den Inhalt. Damit stand sie im Gegensatz zu den werkbündischen Ideen: Formalismus versus Funktionalismus.

Der bedeutende Typograph Paul Renner war dem Werkbund, nicht dem Bauhaus verpflichtet. Er entwarf die Schrift Futura und leitete die »Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker« in München von 1926 bis 1933. Seine Lehrbücher zur Typographie waren sehr einflußreich.¹⁰⁷ »Seine späten Theorien

¹⁰⁵ Schauer, S. 345.

¹⁰⁶ ebd.

¹⁰⁷ Renners Lehrbuch »Typographie als Kunst« erschien 1922, mit veränderten Beispielen wurde es mehrfach ab 1932 unter dem Titel »Die Kunst der Typographie« neu aufgelegt. 1947 publizierte er »Ordnung und Harmonie der Farben«. Hinzu kamen mehrere Veröffentlichungen über Typographie in den Gutenberg-Jahrbüchern, in den Jahren 1944 bis 1949 und 1951.

machten Front gegen den Formalismus und wurden zu wesentlichen Fundamenten des Funktionalismus. Von der neuen Typographie sagte er, sie werde "erstlich im höchsten Maße zweckdienlich" sein, so daß man sie eine "funktionelle Typographie" nennen dürfe.¹⁰⁸ Einer seiner Studenten wurde mit seiner »Neuen Typographie« der vielleicht einflußreichste Typograph der Vor- und Nachkriegszeit: Jan Tschichold. Dieser hatte zuerst bei Walter Tiemann in Leipzig studiert, dann bei Renner in München. Er vertrat zunächst die Gedanken Renners, stand aber auch dem Bauhaus nahe und orientierte sich an den dort propagierten formalen Mitteln. Auf dieser Grundlage entwickelte er schließlich seine »Elementare Typographie«. 1925 erschien in der Büchergilde Gutenberg der von ihm gestaltete Band »Fahrten- und Abenteuerbuch« des Autors Colin Ross, der bereits viele typische Elemente dieser Typographie vereinte und beispielhaft wurde. Kennzeichnend sind fette Groteskschriften in großen Graden, die Gestaltung mit verschiedenen dicken Balken, schräg gestellte Schriftzüge und gestürzte Bildlegenden, sowie die mit reinen Versalien geschriebenen Angaben zu Titel und Autor auf dem Einband. Tschichold orientierte sich für seine typographische Sprache auch an den russischen Suprematisten und den Konstruktivisten. »Die Neue Typographie baut sich auf den Erkenntnissen auf, die die konsequente Arbeit des russischen Suprematismus, des holländischen Neoplastizismus und insbesondere des Konstruktivismus vermittelte«, schrieb Tschichold im Sonderheft »Elementare Typographie« der »Typographischen Mitteilungen« im Oktober 1925. Tschichold nahm fast alle progressiven Gestaltungstendenzen auf und ging dann mit Phantasie und Mut noch einen Schritt weiter. Doch in seiner künstlerischen Entwicklung gab es einen Bruch. Trotz seiner bahnbrechenden, avantgardistischen Arbeiten entwickelte Tschichold sich in der Nachkriegszeit zu einem konservativen Typographen. Er wurde »in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg der bedeutendste Vorkämpfer einer aufgabengerechten, psychologisch und rational fundierten Typographie«.¹⁰⁹ Die Erkenntnis, daß eine lange typographische Tradition zu bestmöglicher Lesbarkeit geführt hatte und daher durchaus Beachtung verdiente, veränderte sein Denken. Er wandte sich der Tradition zu und beschäftigte sich in vielen Publikationen mit historischem Schriftgut. Formalistische Satzgewohnheiten, wie er selbst sie einst vertreten hatte, bekämpfte er nun vehement, Vernunft und Zweckentsprechung schienen ihm jetzt wichtig. Er verteidigte die deutsche Zweischriftigkeit und ließ seine eigenen Traktate

¹⁰⁸ Schauer, S. 346.

¹⁰⁹ a.a.O., S. 348.

sogar teils in der »Alten Schwabacher«, der von Hitler zunächst bevorzugten, dann diffamierten gebrochenen Schrift erscheinen. Letztlich gaben Tschicholds fortschrittliche Gestaltungen der Vorkriegszeit für die experimentierfreudige Werbetypographie entscheidendere Anstöße als für die deutsche Buchgestaltung.

Auch reine Schriftumschläge entstanden häufig in den zwanziger Jahren, neue Impulse in der Schriftgestaltung lösen das Ornament ab. Ausgehend von alten Schriften, sowohl von der Fraktur als auch von der Antiqua, wurden neue entwickelt, eine enorme, nie zuvor gekannte Vielfalt entstand.¹¹⁰ Den visuellen Gegensatz zu den progressiven neuen Stilrichtungen bildete eine ebenfalls weiterhin angewandte idyllisierende und heroisierende Darstellungsweise. Sie erschien oft in trockener Holzschnittmanier, versehen mit antiquierten Ornamenten und meist mit Frakturschrift – typische Kennzeichen konservativer, nationalistischer Themen und Gesinnungen. Diese Gestaltungsweise wurde ab 1933 gefördert und bestimmte schließlich das graphische Erscheinungsbild der Drucksachen in den Jahren der Naziherrschaft.

In den zwanziger und dreißiger Jahren waren einige Ausbildungsorte in Deutschland für Typographen, Graphiker und Buchgestalter schulbildende Zentren. Dazu gehörte neben Leipzig mit der bereits erwähnten Akademie unter Tiemann vor allem Offenbach. Hier wirkten Karl Klingspor, Schriftgießer und Mäzen, und Rudolf Koch (1876–1934) mit seiner Werkgemeinschaft. Koch war ein Verehrer des handwerklichen Könnens des späten Mittelalters und der Frühdrucker. Das Mißtrauen gegen die Maschinenteknik verband ihn mit den Begründern der englischen Buchkunstbewegung um William Morris.

»Während aber Morris zahlreiche Formen der alten Graphik und Druckschriftgestaltung ziemlich unverändert übernahm, war für Koch die alte Formenwelt Anregung und Mittel zur Selbstverwirklichung im Geiste des Handwerkes. ... Der Geist des Secessions- und Jugendstils war ihm fremd. In der Luft des jungen Werkbundes ... entfaltete er seine Fähigkeiten für die Bearbeitung von Metallen und Geweben, von Holz und Stein. ... Gemeinsam mit F. H. Ehmcke und Ernst F. H. Schneider machte er das geschriebene Wort zur Grundlage jedes Umgangs mit der Drucktype«.¹¹¹ Koch erneuerte den gesamten Bestand an Schriftarten, er pflegte auch die Frakturschriften. Neufeld

¹¹⁰ In dieser Arbeit werden alle gebrochenen Schriften als »Fraktur« bezeichnet, da dieses Thema hier nur eine periphere Rolle spielt und sich diese verallgemeinernde Bezeichnung weitgehend eingebürgert hat, obwohl die »Fraktur« genau genommen nur eine unter mehreren gebrochenen Schriften ist.

¹¹¹ Schauer, S. 326f.

lobte einmal Kochs »getreues Werkverständnis« als vorbildlich. An der Offenbacher Fachschule lehrte Koch neben Ignatz Wiemeler, dem bei Tiemann ausgebildeten Buchbinder, und Ernst Engel, der Handpressendruck unterrichtete. Eine weitere bedeutende Ausbildungsstätte war die Stuttgarter Akademie unter Ernst F. H. Schneidler (1882–1956). Schneidler war ursprünglich Architekt. In den Jahren von 1910 bis 1913 arbeitete er als Illustrator und Buchausstatter bei Diederichs, von 1920 bis 1948 lehrte er an der Stuttgarter Akademie, die damals noch »Württembergische Kunstgewerbeschule« hieß. Zu Schneidlers Schülern gehörten der Holzstecher und Buchgestalter Imre Reiner, der nach 1945 ein bedeutender Umschlaggestalter wurde und der Schriftentwerfer Georg Trump, in den Nachkriegsjahren Direktor der Akademie für das graphische Gewerbe in München.

Die deutsche Buchgestaltung stand in Kontakt zu internationalen Bewegungen: »In den zwanziger und frühen dreißiger Jahren war die deutsche Buchkunst ... im Prinzip weltoffen; man wußte, was in den bedeutenden Buchkunst-Ländern, in England, in Holland, in Amerika geschah, man konnte die andersgeartete Entwicklung in Frankreich beobachten, man stand im Kontakt mit den ... verwandten buchkünstlerischen Bestrebungen in der Tschechoslowakei, es fand Austausch statt«. ¹¹² Dieser Austausch wurde nach 1933 immer schwieriger und kam schließlich zum Erliegen.

In den Jahren zwischen 1933 und 1940 emigrierten viele wichtige Buchgraphiker ins Ausland, darunter Hans Schmoller, der später die Penguin Books mit entwarf, Berthold Wolpe, Fritz Kredel und Imre Reiner. Das Bauhaus war mundtot gemacht, ebenso die Buchkünstler Paul Renner und Jan Tschichold. Auch an den stilbildenden Schulen für Typographen und Buchgestalter veränderte sich viel. Die wichtigsten Verlage mußten ihre Tätigkeit einstellen oder fanden sich in ihrer Arbeit sehr eingeschränkt. Die Zensur erschwerte oder verhinderte die Publikation vieler Werke. Neben direkten Verboten wurden in zunehmendem Umfang indirekte Maßnahmen der Zensur ergriffen, die Literatur und Kunstleben gängelten, so wurde beispielsweise die Papierbeschaffung erschwert. Einige bedeutende Buchgestalter konnten zwar nach 1933 noch arbeiten, solange ihre Kunst nicht als »entartet« verboten war, doch neue Stilrichtungen entstanden nicht mehr. Die Experimente mit Schrift als Gestaltungsmittel, die in den zwanziger Jahren zu neuen Lösungen geführt hatten, wurden nun unterbunden.

¹¹² Willberg, Hans Peter: »40 Jahre Buchkunst«, Frankfurt 1991. S. 9.

Eine Besonderheit der deutschen Typographie war die Zweischriftigkeit, die Konkurrenz von den gebrochenen Fraktur- und den glatten Antiqua-Schriften.

»Die einen sahen die Fraktur als provinziell und veraltet an, die anderen diffamierten Antiqua als "welsche" Schrift und pochten auf "unsere" Nationalschrift, die Fraktur«. ¹¹³ Ursprünglich, bis etwa um 1800, war die Fraktur die in Deutschland verwendete Schrift gewesen. Dann begann langsam die Verbreitung der »lateinischen« Antiqua-Schrift. Im Dritten Reich fand zunächst die Frakturschrift planmäßige Förderung, bis sie als angebliche »Judenschrift« diffamiert und verboten wurde. Ein »Führererlaß« beschied im Jahr 1941, daß alle offiziellen Drucksachen von nun in Antiqua-Schriften gestaltet werden sollten, die Fraktur sollte abgeschafft werden. »Die Schrift und damit die Buchkunst war also nicht mehr das Mittel, mit dem Buchkünstler stilbildend operierten, sie war ihnen vielmehr aus der Hand genommen und Mittel der Kulturpolitik geworden«. ¹¹⁴ In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, daß Neufeld in den fünfziger Jahren gelegentlich mit Fraktur-Schriften arbeitete, die auch von Tschichold wieder propagiert wurden.

Wie in der offiziellen Kunstproduktion des Dritten Reiches, so herrschten auch bei der Buchgestaltung während der Naziherrschaft Pathos und volkstümlicher Realismus. Vorher Randerscheinungen, stellten sie nun die staatlich geförderte Richtung dar. Bevorzugt wurde häufig eine Holzschnittmanier, die sich an vergangene Formen anlehnte.

5.1. Der deutsche Buchmarkt in den ersten Jahren nach 1945

Die deutsche Verlagslandschaft befand sich bei Kriegsende in einem katastrophalen Zustand. Alle materiellen Grundlagen waren zerstört und ein freier Markt existierte nicht. Das Militärregierungsgesetz vom November 1944 verbot zunächst jede publizistische Tätigkeit. In den verschiedenen Besatzungszonen wurde dieses Verbot jedoch langsam und kontrolliert aufgehoben, wobei in den einzelnen Zonen nach unterschiedlichen Grundsätzen gehandelt wurde. Die Besatzungsmächte teilten Papier zu und vergaben Lizenzen, dadurch lenkten sie indirekt auch die Inhalte der Verlagsprogramme. Alle Veröffentlichungen wurden vorzensiert. Auch die ersten politisch-literarischen Zeitschriften, in denen der geistig-kulturelle Neubeginn diskutiert wurde, wurden von

¹¹³ Willberg, S. 9.

¹¹⁴ a.a.O., S. 10.

den Besatzungsmächten oder deren Lizenzträgern gegründet.¹¹⁵ Preisbehörden überwachten die Kalkulation einzelner Produkte, und aus Ersparnisgründen waren Schutzumschläge in den ersten Nachkriegsmonaten sogar verboten. Es herrschte Mangel an Material und an ausgebildeten Fachleuten. Viele Papierfabriken, Druckereien, Bindereien und Schriftgießereien waren im Krieg zerstört worden. Trotzdem wagten einige Verlage bald den Neuanfang: 1945 erhielt Peter Suhrkamp eine britische Verlagslizenz, der Berliner Verleger Willy Droemer konnte 1946 mit einer Lizenz der amerikanischen Militärregierung seinen Massenbuchverlag Th. Knaur wieder zulassen. Heinrich Maria Ledig, Ernst Rowohlts Sohn, gelang es sehr früh, in allen vier Besatzungszonen lizenziert zu werden. Neben altbekannten Verlagsnamen, die wiederbelebt wurden, gab es auch viele Neugründungen. Ein kometenhafter Aufstieg war dem Münchner Verleger Kurt Desch beschert, der einer der wichtigsten Arbeitgeber Neufelds wurde. Allerdings gründete Deschs Unternehmen auf den alten Rechten des in den Kriegsjahren »arisierten« Wiener Zinnen Verlages, dessen Münchner Niederlassung Desch zuletzt noch geleitet hatte.

Aus der sowjetischen Besatzungszone zogen viele Verlage fort. Schon im Juni 1945 »transportiert die amerikanische Armee bei ihrem Abzug aus Leipzig Niederlassungen von Brockhaus und Insel ... nach Wiesbaden«.¹¹⁶ Annähernd 600 Buchverlage verzeichnete das Handbuch der Lizenzen deutscher Verlage bereits im Sommer 1947, darunter jedoch nur ungefähr 50 Verlage in der russischen Besatzungszone.¹¹⁷

Den Verlagen fehlten neue Autoren ebenso wie Autorenrechte. Aufgrund der Devisenbewirtschaftung waren die Rechte an den Werken deutscher Exilautoren oder ausländischer Schriftsteller schwer zu bekommen. Deshalb wurde oft auf frei zu verwertende Titel zurückgegriffen »die auch eine künstlerische Ausstattung in Form von Federzeichnungen, als Strichätzungen reproduziert, und seltener in Form von Originalholzschnitten erhalten konnten, um die Ausgabe aufzuwerten. Pinselzeichnungen ließen sich wegen des schlechten Papiers und der beschränkten Reproduktionsverfahren nur schwer umsetzen«.¹¹⁸

Nach der Währungsreform im Juni 1948 verbesserte sich die Lage, Material war nun wieder leichter zu beschaffen. In der Bizone wurden Papierzuteilung und

¹¹⁵ Zur Situation in den unmittelbaren Nachkriegsjahren siehe Ispording, Eduard: »Seitenansichten, Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen seit 1945. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg« Nürnberg 1999. S. 12f.

¹¹⁶ Altenrhein, Hans: »Wiedereröffnung. Westdeutsche Literaturverlage nach 1945«. In: »Neue deutsche Literatur«, Heft 2, 1994. S. 192.

¹¹⁷ a.a.O., S. 194.

¹¹⁸ Ispording, S. 12.

Auflagenbeschränkung aufgehoben, die französische Zone folgte ab April 1949. Schon einen Monat später benötigten Verleger in den westlichen Besatzungszonen keine Lizenzen mehr, lediglich in der Sowjetischen Zone bestand das Lizenzsystem weiterhin. Der Buchmarkt expandierte. Doch trotzdem kam es 1948/49 zu einer Krise, der Übergang zur Marktwirtschaft führte zu einer Verringerung der Geldmittel und der Kaufkraft. Es gab zu viele Bücher und zu wenige Käufer. Denn obwohl eine große Nachfrage nach Büchern bestand, wurden nun auch viele andere Güter angeboten, die ebenfalls sehr begehrt waren. Doch ab 1950 stabilisierte sich die Lage, es gab jetzt stagnierende Ladenpreise und eine erheblich verbesserte Buchausstattung.

Die Taschenbuchproduktion veränderte in den fünfziger Jahren den Buchmarkt völlig, die Zeit des Massenbuchs begann. Diese billigen Bücher waren für jeden erschwinglich und wurden nicht mehr als Statussymbole gekauft.

Neufeld begann seine Karriere als Buchgraphiker in einer Zeit des wirtschaftlichen Wachstums. Der Buchmarkt expandierte in den fünfziger Jahren, bereits im Jahr 1953 war die Buchproduktion wieder so hoch wie vor dem Krieg.

Auch die Mitgliederzahlen der Buchgemeinschaften stiegen bis Ende der sechziger Jahre. Es gab einen ungeheuren Nachholbedarf, besonders bei der Rezeption ausländischer Autoren. Die Rezeption der Entwicklungen in der internationalen Literatur und Kunst nach 1933 war ungefähr bis 1960 abgeschlossen.¹¹⁹

5.2. Umschlaggestaltung in Deutschland in den ersten Jahren nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die progressiven Tendenzen der Vorkriegszeit kaum weitergeführt, obwohl gelegentlich aus dem Fundus der avantgardistischen Buchgestaltung der Vorkriegszeit geschöpft wurde. Doch viele der innovativen künstlerischen Bewegungen und Ansätze der Vorkriegszeit waren nach dem Zweiten Weltkrieg fast vergessen, darunter der Konstruktivismus.¹²⁰ Auch die Gestaltung mit Photographien trat zunächst wieder in den Hintergrund, um erst Jahrzehnte später ihren endgültigen Siegeszug anzutreten. Ebenso hinterließ die Neue Typographie Tschicholds, von ihm selbst nun nicht mehr vertreten, nur vereinzelt und vor allem in der Werbetypographie ihre Spuren. Auch die Bauhaustypographie fand nach 1945 zunächst wenig Nachfolge, »doch um 1950, nach einer Ausstellung in München, kam es zur

¹¹⁹ Isphording, S. 17.

¹²⁰ Groothuis, Rainer: »Verlage zwischen Macht und Muse«. In: »Die vollkommene Lesemaschine«, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und der Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main und Leipzig 1997. S. 22.

verstärkten Rezeption, besonders durch die Hochschule für Gestaltung in Ulm ... «.¹²¹ Tatsächlich wurden manche typographischen Grundsätze des Bauhauses aus den USA re-importiert: angeregt durch emigrierte Bauhaustypographen wie Herbert Bayer war dort in den Nachkriegsjahren eine offenerere Seitengestaltung mit freierem Schriftensatz üblich geworden.

Hans Peter Willberg, Typograph und Buchgestalter, langjähriger Geschäftsführer der Stiftung Buchkunst und zudem Neufelds Nachfolger als Dozent in Mainz, beschreibt den Neuanfang: »Beim Neubeginn herrschte Unsicherheit ... der Kontakt zur Entwicklung in den großen Buchkultur-Ländern war noch nicht wieder hergestellt. Doch gab es auch Kontinuität und sicheren Grund. ... Der Wechsel vieler erstklassiger Fachleute von Ost nach West hatte nach dem Krieg die handwerkliche Basis bei uns verstärkt. ... Es gab Typographen, die uns durch ihre Arbeit zeigten, wie man wieder sicheren Boden gewinnen konnte, wie Gotthard de Beauclair und Herrmann Zapf in Frankfurt, wie Richard von Sichowsky und Siegfried Buchenau in Hamburg ... «.¹²²

Neufeld wurde sowohl von Sichowsky, der an der Kunstakademie in Hamburg lehrte und eine Handpresse betrieb, als auch von Beauclair geschätzt, beide beauftragten ihn mit Gestaltungsaufgaben. Seine handwerklich solide, formal moderne und häufig griechisch-antike Motive zitierende Gestaltungsweise passte zu den Bemühungen und Zielen der bedeutendsten Buchgestalter und Typographen der Nachkriegszeit.

Eine wichtige Instanz blieb auch nach 1945 Jan Tschichold: »Tschichold hatte entschieden: sein früherer Weg, der Weg von 1928, auf dem er die Typographie revolutionieren wollte ... war falsch. Der richtige Weg war der der klassischen Typographie, den schon die Venetianer des 15. Jahrhunderts ... gefestigt hatten«.¹²³

An der klassischen Typographie als probates Mittel für den Neuanfang orientierten sich Verlage wie die Büchergilde Gutenberg, Rainer Wunderlich, Prestel und Insel, aber auch die Bibliophile Gesellschaft, die Maximilian-Gesellschaft und viele Pressendrucker. Nicht nur in der Typographie, auch in der Umschlaggestaltung und der Illustration griff man zurück auf Klassisches. »Zu den ersten illustrierten Nachkriegsbüchern zählen Ausgaben mit Zeichnungen, Holzstichen und Holzschnitten von Karl Rössing, Alfred Kubin, Josef Hegenbarth, Franz Maria Jansen oder Johannes Lebeck. Man bewegt sich mit weni

¹²¹ Isphording, S. 12.

¹²² Willberg, S. 10.

¹²³ a.a.O., S. 11.

gen Ausnahmen innerhalb der ästhetischen Konvention, die an den mimetischen Darstellungszielen der realistischen Kunst festhält«,¹²⁴

Das Ergebnis dieser Bemühungen waren qualitativ hochwertige und relativ zeitlos wirkende Buchgestaltungen, die sich durch Mäßigung, Formschönheit und Gleichmaß auszeichnen. Die wilde Aufbruchsstimmung der Vorkriegsjahre, das Experimentieren der buchkünstlerischen Avantgarde mit vielfältigen neuen Stilrichtungen war vorüber. »In erster Linie zählt Restauratives, bestes Handwerk ... Avantgarde ist rar«. ¹²⁵ Erst in den sechziger und siebziger Jahren sollte eine neue Welle des Aufbruchs und der Provokation auch die Buchkunst ergreifen.

»Die "fünfziger Jahre" der Buchkunst waren nicht – wie die Innenarchitektur oder die neue Kunst der Formgestaltung – durch kurzlebige Modeströmungen gekennzeichnet. Die Typographie der illustrierten Zeitung, der Werbedrucksachen, die immer mehr an Bedeutung gewannen, die "Gebrauchs-Drucksachen" jener Zeit muten uns ebenso komisch und vergangen an wie Nierentische, Blumentreppen, Kofferradios oder die Kleidermode. Nicht so die "seriöse" Buchkunst. Wie gute Typographie auszusehen hatte, das hatten wir vor Augen. Georg Kurt Schauer, der kompromißlose Kämpfer für diese Welt der Buchkunst, hat ihr den treffenden Namen gegeben: Typographie der Mitte«. ¹²⁶ Diese Ausgewogenheit betraf nicht nur die Typographie, sondern alle Elemente, die an der Gestaltung eines Buches Anteil hatten: die Satzschriften der Gießereien, die Einbände und Umschläge, die ebenso schöne wie funktionsgerechte Anordnung der Schriften und auch die Illustrationen. »Diese ruhigen Formen, die weit verbreitet waren, entsprachen dem Bedürfnis nach Harmonie nach der Katastrophe. Sie zeigten, daß eine ausgeglichene Gestaltung ohne Experimente ein wesentliches Bedürfnis der Gestalter und Leser der Zeit war«. ¹²⁷

Neufelds Umschläge zeichnen sich von Beginn an durch moderne formale Mittel aus. Auch in seinen frühesten Arbeiten aus den späten vierziger Jahren griff er nicht auf historisierende oder biedermeierliche Vorbilder zurück, wie es in den ersten Nachkriegsjahren durchaus üblich war: »Die deutschen Nachkriegsumschläge bis etwa 1950 spiegeln das Bedürfnis wider, die dunkeln Jahre zu vergessen. In vielen Fällen führte das die Künstler dazu, auf die heiteren,

¹²⁴ Isphording, S. 12

¹²⁵ Groothuis, S. 24.

¹²⁶ Willberg, S. 11.

¹²⁷ Friedl, Friedrich: »Die Typografie und die Typografen eines Jahrhunderts«. In: »Die vollkommene Lesemaschine«, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und der Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main und Leipzig 1997. S. 80f.

dekorativen Gestaltungen zurückzugreifen, wie sie das glücklichste und sorgenloseste Zeitalter Deutschlands, das Biedermeier, auszeichnen: ornamentale Schriften, Schmuckmotive und Embleme, gedruckt in zarten bis süßlichen Farben, oft auf Phantasiepapieren«. ¹²⁸

Ungefähr ab 1950 entstand jedoch ein eigener Stil. Als unverfängliche und zugleich formschöne, zudem zu dem Objekt »Buch« passende Kunstform erlebte die Kalligraphie in den fünfziger Jahren eine Renaissance. Sie bot eine Möglichkeit, unpolitisch und unbelastet zu gestalten, weder altertümelnd noch progressiv. Die Gestaltung mit Lettern war zudem ein Ersatz für das Ornament. Dieses Mittels bediente sich auch Neufeld häufig, er malte und zeichnete unzählige Schriftzüge, entwarf viele rein kalligraphische Umschläge. »Verknapppt lassen sich die 50er Jahre als das "Jahrzehnt der kalligraphischen Umschläge" bezeichnen. Die geschriebene Schrift, verbunden mit Illustrationen (oder illustrativen Elementen) ist Verlagen und Gestaltern die zeitgemäße Ausdrucksform; die Fotografie spielt eine eher untergeordnete Rolle«. ¹²⁹ Ein typisches Charakteristikum dieser Jahre war auch das weite Sperren von Kursiv-Versalien. Tatsächlich erlebte die Umschlaggestaltung in den ersten beiden Jahrzehnten nach Kriegsende eine Blütezeit: »Die Einbandgestaltung war in jenen Jahren noch nicht das vernachlässigte Stiefkind, das sie später wurde und noch heute ist. Bei der Suche nach ausstellenswerten Bucheinbänden kamen uns zahlreiche Beispiele aus den fünfziger Jahren und nur wenige brauchbare Beispiele aus den siebziger Jahren in die Hand ...« ¹³⁰ schreibt Willberg in einem Resümée zur deutschen Buchgestaltung zwischen 1951 und 1990. Die Umschlaggestaltung, früher ein Nebenprodukt, erlebte auch deshalb eine Entwicklung zur Unabhängigkeit, weil dem werbenden Aspekt auf einem enger werdenden Markt immer größere Bedeutung zugemessen wurde.

6. Zu Neufelds Buchumschlägen

Das Hauptgebiet Neufelds als Gebrauchsgraphiker war die Gestaltung von Buchumschlägen. Dabei ist zu beachten, daß die Terminologie nicht eindeutig ist, denn unter dem Begriff »Buchumschlag« wird nicht ausschließlich eine abnehmbare Schutzhülle über einem fest angearbeiteten Einband verstanden.

¹²⁸ Rosner, S. XXIV.

¹²⁹ Willberg, S. 26.

¹³⁰ a.a.O., S. 12.

Genau genommen gestaltete Neufeld unterschiedliche Buchteile. Überwiegend waren es Schutzumschläge für gebundene Bücher, deren feststehende Einbände er manchmal ebenfalls entwarf. Zum Teil handelte es sich um Schutzumschläge für Einbände, deren Gestaltung nicht von ihm stammte. Außerdem schmückten seine Entwürfe Broschüren, wie beispielsweise bei der Reihe zur Weltliteratur des Müller & Kiepenheuer Verlags. Die Bände dieser Reihe erschienen sowohl in einer teureren, gebundenen und mit einem Schutzumschlag versehenen Ausgabe, als auch in einer preiswerteren Broschur, also mit einem Einband aus dickem, festem Karton, den kein zusätzlicher Umschlag schmückte. Der dritte Bereich waren schließlich die feststehenden, dünnen Einbände aus Pappe für den neuen Markt der Taschenbücher, der sich ungefähr ab 1950 in Deutschland etablierte.

Erst nach seinem Erfolg als Umschlaggestalter dehnte Neufeld seine Tätigkeit als Graphiker auch auf andere Gebiete aus, entwarf Briefmarken und Werbung für eine Pharmafirma. Das Buch blieb aber immer ein zentrales und bedeutendes Medium für ihn. Eine ununterbrochene Entwicklung verläuft von den Umschlaggestaltungen über erste kleinere Illustrationsaufträge hin zu der Zusammenarbeit mit bibliophilen Verlegern und Pressendruckern und schließlich zu seinem Spätwerk, den Bänden seiner eigenen Handpresse.

Neufeld fand nach Kriegsende erstaunlich rasch ein Auskommen als Buchgraphiker. Er hatte Malerei studiert und Mosaiksetzen an einer Werkkunstschule gelernt, außerdem eine Stoffdruckerei betrieben. Doch mit Typographie hatte er sich nie beschäftigt, und er war nicht als Graphiker ausgebildet. In knappen Worten schilderte Neufeld seinen Werdegang: »Von Profession bin ich Maler, habe in München gelernt, wie Julius Hess malt und an den Kölner Werkschulen Jan Thorn-Prikkers kluge Pädagogik erfahren. An Typographie und Buchkunst auch in den folgenden Jahren kein Gedanke. Heimgekehrt aus acht Jahren Krieg und Gefangenschaft, habe ich unverzüglich mit Gebrauchsgraphik begonnen, Buchumschläge entworfen. Erster Auftrag von Ernst Heimeran, dann Müller & Kiepenheuers Weltliteratur. Unerfahren in der Arbeit mit Druckereien habe ich alle Schrift gezeichnet, von Fall zu Fall dem Gegenstand angepaßt, indem ich historische und gegenwärtige Schriften zum Vorbild nahm; das war meine Lehre«.¹³¹

¹³¹ Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Press«. In: Philobiblon, Vierteljahresschrift für Buch und Graphiksammler, Jahrgang 40, Heft 1, März 1996. S. 10.

Seine ersten Einbandentwürfe entstanden noch 1947 in Berlin für den kleinen, auf Kunstbände spezialisierten Studio Verlag, sechs Blätter befinden sich im Gutenberg-Museum. Laut einem handschriftlichen Vermerk Neufelds wurden die Entwürfe nie umgesetzt, da der junge Verlag kurz nach seiner Gründung schon wieder unterging. Doch noch im selben Jahr wurde der Verlag von Ernst Heimeran in München Neufelds erster Auftraggeber, kurze Zeit später gefolgt von Müller & Kiepenheuer, damals in Oberbayern ansässig. Mit dessen bedeutendem Auftrag, eine Reihe zur Weltliteratur zu gestalten, etablierte sich Neufeld als Buchgestalter. Offensichtlich wurden seine Umschläge als äußerst gelungen betrachtet, denn innerhalb kurzer Zeit avancierte er zu einem vielbeschäftigten Buchgraphiker. Viele Arbeiten für den Münchner Verlag von Kurt Desch, für S. Fischer in Frankfurt und die Schweizer Verlage Atlantis und Diana folgten. Bereits 1952 beauftragte ihn Gotthard de Beauclair mit dem Entwurf für den ersten Insel Almanach der Nachkriegszeit. Ein Jahr später gestaltete er für den Westermann Schulbuchverlag drei Bände »Wege in die Welt«, für die er auch Illustrationen, Zwischentitel und Karten schuf.¹³² Auch für Blanvalet, Hanser, Herder, Knaur, List, Luchterhand, Nymphenburger, Schnell & Steiner, Suhrkamp, den ausländischen Pantheon Verlag und andere arbeitete Neufeld gelegentlich. Insgesamt befinden sich Arbeiten für dreißig verschiedene Verlage im Gutenberg-Museum. Im Jahr 1955 war Neufeld ein Gründungsmitglied des »Bundes Deutscher Buchkünstler«. Ein Photo aus dem Jahr 1961 zeigt ihn in illustrierer Gesellschaft in Offenbach: mit drei der bedeutendsten deutschen Typographen, Richard von Sichowsky, Gotthard de Beauclair und Otto Rohse, sowie dem Besitzer der gleichnamigen Schriftgießerei Karl Klingspor und dem damaligen Leiter des Klingspor-Museums Hans Halbey. Neufeld gehörte nun zur Elite der deutschen Buchgestalter.

Wahrscheinlich hatte Neufeld auf die innere Gestalt der Bücher, deren Umschläge er entwarf, keinen Einfluß. Es war in den fünfziger Jahren noch nicht üblich, das Buch in seiner Gesamterscheinung zu betrachten, die Typographie war häufig nicht auf den Einband abgestimmt. Oft wurde auch der Buchrücken nicht mitgestaltet, nur die Vorderseite wurde wie ein kleines Plakat betrachtet. Auch die Tatsache, daß Neufeld die von ihm entworfenen Umschläge sammelte, indem er meist nur die Vorderseiten auf eine Pappe aufklebte, weist darauf hin, daß er nur diese als seine Gestaltungsaufgabe übertragen bekam und

¹³² Die Westermann-Bände sind nicht im Gutenberg-Museum erhalten, aber in Neufelds Nachlaß.

ansah. Es kam jedoch vor, daß Neufeld auch auf die übrige Ausstattung Einfluß hatte, solche Aufträge blieben aber eine Ausnahme.

Es ist nicht möglich, im Rahmen dieser Arbeit alle 443 Umschlagentwürfe und Einbände Neufelds, die sich im Gutenberg-Museum befinden, ausführlich zu beschreiben. Daher werden Schwerpunkte gesetzt: zunächst wird ein Teil der Weltliteratur-Reihe des Müller & Kiepenheuer Verlags ausführlich vorgestellt. Die Gestaltung dieser Reihe war der erste große gebrauchsgraphische Auftrag Neufelds. Sein Erfolg als Buchgestalter gründete auf dieser Arbeit. Es war außerdem das einzige Mal, daß er eine umfangreiche Reihe gestaltete. Außerdem werden die Arbeiten für den Verlag Kurt Desch, der im Deutschland der Nachkriegszeit eine bedeutende Rolle spielte, besprochen. Sie bilden die größte Gruppe im Gutenberg-Museum: 76 Blätter. Ästhetisch besonders ansprechende Arbeiten fertigte Neufeld für den Schweizer Atlantis Verlag an, es handelt sich dabei überwiegend um rein typographische Entwürfe. Daneben sind, aufgrund der bedeutenden Rolle dieses Verlages im Bereich der Buchgestaltung, Neufelds Entwürfe für den Insel Verlag von besonderem Interesse. Außerdem entwickelte sich durch seine Tätigkeit für die Insel der Kontakt zu Beauclair und dessen Assistenten Wolfgang Tiessen, dem späteren Verleger der Edition Tiessen, für den Neufeld in den achtziger und neunziger Jahren drei bibliophile Werke mit Holzschnitten versah.

Ein eigenes Kapitel ist den Taschenbuch-Einbänden gewidmet, die Neufeld hauptsächlich für den Diana Verlag gestaltete sowie für S. Fischer, einen der Pioniere auf dem Gebiet der Taschenbücher. Von den übrigen Einbänden werden abschließend noch einige besonders herausragende Gestaltungen vorgestellt, außerdem die ersten Illustrationen Neufelds. Eine besondere Stellung nimmt der Max Hieber Musikbuch Verlag ein, mit dessen Besitzer Neufeld befreundet war und für den er in den siebziger und achtziger Jahren noch Einbände gestaltete.

Alle Verlage, für die Neufeld in den Nachkriegsjahren tätig war, zeichneten sich durch den erklärten Willen zum kulturellen Neubeginn aus. Sowohl der Verlag Kurt Desch als auch der Müller & Kiepenheuer Verlag behaupteten, einen Beitrag zur kulturellen Neuorientierung in Deutschland zu leisten. Dasselbe Ziel strebten auch die Schweizer Verlage Atlantis und Diana an. Zugleich war ein starkes Bedürfnis nach Ruhe und Harmonie vorhanden. Nicht die politische Analyse, nicht die Aufarbeitung schmerzhafter Themen war gefragt, sondern der Wunsch, unbelastet ein »neues« Leben zu beginnen.

Daß gerade Wilhelm Neufeld von diesen Verlagen als Gestalter geschätzt wurde, lag zum einem an seinem Stil, der sich für die angestrebte Erneuerung hervorragend eignete. Seine formal modernen graphischen Arbeiten waren dem von engagierten Verlegern oft mit viel Pathos propagierten Neuanfang angemessen. Neufeld war vertraut mit der Formensprache der klassischen Moderne. Nie griff er stilistisch auf Historisierendes oder Biedermeierlich-Betuliches zurück. Restauratives, wie es in der Nachkriegszeit durchaus häufig war, findet sich nicht unter seinen Entwürfen. Zugleich war er aber weder radikal noch provokant und mühte sich um formale, nicht um politische Fragen. Nie gestaltete er so avantgardistisch, daß sich ein an Verkaufszahlen orientiertes Produkt nicht mehr hätte vertreiben lassen. Die Form allein hatte nach Neufelds Auffassung Sorge des Künstlers zu sein: »Wie denn auch die Kriterien für Wert oder Unwert eines Werkes allein in der Form, nie aber in außerkünstlerischen Kategorien literarischer, ideologischer, konfessioneller und überhaupt bekenntnishafter Art beschlossen sind.«¹³³

Indem er sich häufig auf die Antike besann, bot er mit seinen Sujets ein Identifikationsangebot, das einen direkten Anschluß an eine unbefleckte Geistesgeschichte ermöglichte. In mancher Hinsicht stimmten Neufelds persönliche Bedürfnisse, den Krieg und die langen Jahre der Gefangenschaft hinter sich zu lassen und eine neue künstlerische, berufliche und private Lebensperspektive zu entwickeln, mit den Bestrebungen der deutschen Verlage überein. Seine Entwürfe entsprechen durchaus dem Üblichen in der deutschen Einbandgestaltung der fünfziger und frühen sechziger Jahre, allerdings zeichnen sie sich durch ihr durchgängig hohes künstlerisches Niveau und ihre Originalität aus. Sowohl formal als auch inhaltlich, hinsichtlich des geistigen Gehaltes der Bildideen, stehen sie qualitativ weit über dem Durchschnitt – nicht zuletzt deshalb, weil Neufeld ebenso ernsthaft und mit demselben hohen Anspruch an gebrauchsgraphische Aufgaben heranging wie an seine freie Kunstproduktion. Die in den Vorkriegsjahrzehnten von bedeutenden Gestaltern entwickelte Individuation des Buches, die im Umschlag gipfelte, setzte Neufeld fort. Jeden Einband gestaltete er individuell. Ungewöhnlich intensiv beschäftigte er sich mit den Autoren, deren Bücher er gestaltete. In seinem Nachlaß fanden sich fast in jedem Buch, dessen Einband er entworfen hatte, Zeitungsartikel zu dem Verfasser und dessen Werk. Seine Belesenheit und seine Leidenschaft für Bücher erleichterten ihm den Zugang zu seiner neuen Aufgabe.

¹³³ Neufeld, Wilhelm: »Die Relation von Zeitgeist und Kunststil«, undatiertes Typoskript, Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. S. 1.

Selten gestaltete Neufeld Sachbücher, er beschäftigte sich fast ausschließlich mit Romanen, daneben mit Verlagsprospekten und Almanachen. Daher war für ihn jedes Buch eine eigene Aufgabe, die völlig unterschiedlich gelöst werden konnte. Die Zuspitzung auf eine Marke, einen im Regal des Buchhändlers rasch zu erkennenden Markenartikel, war im Verlagswesen der fünfziger und sechziger Jahre noch nicht ausgeprägt.

Neufeld prägte ein Stück deutscher Buchgestaltung in der Nachkriegsära mit. Seine Tätigkeit auf diesem Gebiet läßt sich klar begrenzen: sie beginnt 1947 kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges, als noch elementare Fragen wie Lizenzen und Papierbeschaffung den Verlagen Sorgen machen. Sie endet Mitte der Sechziger, als eine umwälzende Veränderung auch die Buchgestaltung ergreift. Die aufkeimenden gesellschaftlichen Diskussionen, die Gründung zahlreicher neuer Verlage und das Interesse an neuen Themen und unbekanntem Autoren, alles Folgen der Studenten- und Protestbewegung, erlebte Neufeld nicht mehr als aktiver Buchgestalter mit. Weder hatte er es als Dozent in Mainz ab 1965 aus ökonomischen Gründen nötig, noch verfügte er über genügend Zeit, um weiterhin als Umschlaggestalter zu arbeiten. In diesen Jahren war er häufig für einen pharmazeutischen Konzern tätig und nahm nur noch vereinzelt Aufträge zur Buchgestaltung an. Nur wenige Entwürfe aus der Zeit nach 1965 sind im Gutenberg-Museum erhalten. Auch die Auswirkungen des Photosatzes, der um 1960 Verbreitung fand, spielten für Neufeld keine Rolle mehr. Der Photosatz hatte unter anderem zur Folge, daß das typographische Repertoire schneller und einfacher einsetzbar war, das Schriftangebot wurde enorm. Was zuvor aus handwerklich technischen Gründen nicht möglich gewesen war, konnte nun umgesetzt werden. Komplizierteste Bild- und Textkonstruktionen entstanden, die nicht nur auf den Bereich der Künstlerbücher Einfluß hatten, sondern auch auf das Gebrauchsbuch. Für Neufelds Umschlaggestaltungen und auch für seine Pressendrucke hatte diese technische Neuerung jedoch keine Bedeutung.

Neufelds Arbeitsweise bei den Umschlagentwürfen und den Briefmarken läßt sich von den gebrauchsgraphischen Blättern im Gutenberg-Museum ablesen. Häufig zeichnete er mit Bleistift die Motive vor, dies ist besonders bei seinen frühen Arbeiten der Fall. In späteren Jahren fühlte er sich als Zeichner so sicher, daß er meist auf Vorzeichnungen verzichtete. Die Schriften zeichnete Neufeld von Hand, hierfür orientierte er sich sowohl an historischen als auch an zeitgenössischen Vorbildern. Er malte die Schriften jedoch nicht einfach nach, sondern veränderte ganze Schriftzüge oder einzelne Lettern individuell,

wie es ihm für den jeweiligen Bucheinband passend schien. Auch bei den Entwürfen für Briefmarken sind die Schriften, mit Ausnahme einiger später Arbeiten, von Hand gemalt.

Bei fast allen Entwürfen sind Korrekturen mit Deckweiß zu erkennen, es störte ihn offensichtlich nicht, wenn diese sichtbar blieben. Auch seinen Schülern an der Fachhochschule in Mainz riet er, freizügig mit Deckweiß zu korrigieren.¹³⁴ Überhaupt war er nicht pedantisch bei der Ausführung seiner Entwürfe. Es kam ihm auf die Idee, den Gedanken an, nicht auf eine penible Umsetzung. Typisch ist bereits bei seinen frühesten Arbeiten für den Studio Verlag die collageartige Technik. Oft klebte er bei seinen gebrauchsgraphischen Entwürfen einzelne Bildelemente, wie Schriftzüge, Balken, abstrakte Farbfelder oder Figuren auf, diese Arbeitsweise erleichterte ihm das Zusammenfügen und Ausprobieren. Schon in seinen ersten gebrauchsgraphischen Entwürfen benutzte Neufeld beim Zeichnen häufig eine ungewöhnliche Negativ-Technik. Mit Deckfarben malte er den Hintergrund und sparte dabei, ohne Vorzeichnung, die Motive als helle Flächen aus. Dies demonstriert seine große Sicherheit beim Entwerfen. Außerdem scheint es bereits in seinen frühesten gebrauchsgraphischen Arbeiten wie eine Vorstufe zum Holzschnitt, der bevorzugten Technik seines Spätwerkes. Hier zeigt sich schon sein sicheres Gespür dafür, wie sich helle Flächen in einem dunkleren Umfeld ausnehmen, und die Freude am Spiel mit negativen und positiven Farbformen. Diese Vorgehensweise ist bei sehr vielen Einbänden zu sehen.

Die gebrauchsgraphischen Blätter im Gutenberg-Museum sind fast alle undatiert, auf vielen Einbandentwürfen ist kein Verlag, auf einigen sind nicht einmal Autor oder Titel genannt. Die Verlage, für die Neufeld tätig war, existieren heute überwiegend nicht mehr. Seine wichtigsten Auftraggeber, die Verlage Müller & Kiepenheuer, Kurt Desch, Atlantis und Diana wurden längst aufgelöst. Daher erweist es sich als schwierig, Neufelds Spuren als Buchgraphiker nachzugehen.

7. Neufelds Arbeiten für den Müller & Kiepenheuer Verlag

Vielleicht Neufelds bedeutendster Auftrag als Umschlaggestalter überhaupt kam 1947 vom Verlag Müller & Kiepenheuer, damals in Oberbayern ansässig. Es handelte sich um die Gestaltung einer Reihe zur Weltliteratur. Mit diesem

¹³⁴ Gespräch der Verfasserin mit Hans Joachim Schnug, von 1965 bis 1968 Student Neufelds, am 2.9.1999.

Projekt etablierte Neufeld sich als Buchgestalter, es brachte ihm Anerkennung innerhalb der Branche und diente ihm zugleich als graphische Lehre. Zudem stellte es ein wichtiges Unternehmen in der deutschen Verlagslandschaft der späten vierziger Jahre dar. Für die damalige Zeit waren einige der Einbände außergewöhnlich modern. Die Gestaltung der Reihe wurde im Buchhandel gelobt und in der Fachpresse sehr positiv besprochen. Es ist aufschlußreich, mit welchem Repertoire an bildnerischen Mitteln Neufeld als Buchgestalter begann und diese erste große Aufgabe bewältigte, welche Möglichkeiten er bei der Weltliteratur-Reihe ausprobierte und welche formalen Mittel und Sujets er später vertiefte. Deshalb werden 21 von den 39 verschiedenen Umschlägen zu dieser Reihe, die im Gutenberg-Museum¹³⁵ erhalten sind, einzeln vorgestellt.

7.1. Zur Verlagsgeschichte

Verlegerische Kenntnisse und Erfahrungen sammelte Irmgard Kiepenheuer (1887–1971) im 1909 gegründeten Verlag ihres Mannes Gustav (1880–1949) in Weimar, in dem sie intensiv mitarbeitete.¹³⁶ 1920 wurde die Ehe der Kiepenheuers geschieden, doch schon ein Jahr zuvor hatte Irmgard Kiepenheuer in Potsdam mit Hans Müller, dem Prokuristen von Kiepenheuer, einen eigenen Verlag gegründet. Dieser etablierte sich bald in der bewegten Verlagslandschaft der Vorkriegszeit: »Der Verlag Müller & Co. bzw. Müller & Kiepenheuer hatte schnell internationales Ansehen gewonnen durch inhaltlich bedeutende Werke in einer besonders hochwertigen Ausstattung, die dem Geist der frühen zwanziger Jahre und dem Bedarf neuer Sammler entsprachen. Als Beispiele seien hier eine dreibändige Boccaccio-Ausgabe mit Original-Radierungen und Reprints von Inkunabeln sowie fünf Mappen "Bauhaus-Drucke" genannt.«¹³⁷ Der Schriftsteller, Philosoph und Herausgeber mehrerer literarischer oder bibliophiler Zeitschriften Franz Blei (1871–1942) wurde als Herausgeber gewonnen, unter seiner Federführung erschien eine zehnbändige Goethe-Ausgabe und die Reihe der Sanssouci-Bücher, darunter Erzählungen von Nathanael Hawthorne mit Holzschnitten von W. Schnarrenberger und »Das Tosa Niki« von Ki No Tsurayuki mit farbigen Lithographien von Erich Glas.

¹³⁵ Im Nachlaß Neufelds sind noch drei weitere von ihm gestaltete Titel vorhanden, Henryk Sienkiewicz »Der Leuchtturmwärter«, hrsg. von Josef Hahn, Polen Nr. 34, 1949; Lisa Tetzner »Englische Märchen«, England Nr. 27/28, 1949, und Theodor Storm »Der Schimmelreiter«, 1948.

¹³⁶ Zur Verlagsgeschichte vgl. Tripmacker, Wolfgang: »Die Fasanerie in Sanssouci als Verlagsort«, Mitteilungen der Studiengemeinschaft Sanssouci e.V., Verein für Kultur und Geschichte Potsdams, o. J.

¹³⁷ a.a.O., S. 5.

Bücher zur Architektur und Kunst, zur Zeitgeschichte und Philosophie, zu Geographie und Völkerkunde wurden verlegt, außerdem Biographien und Romane. Dabei waren die Ansprüche der Verleger sowohl an den Inhalt als auch an die Ausstattung hoch. Irmgard Kiepenheuer pflegte Kontakte zu den Weimarer Bauhaus-Lehrern und interessierte sich sehr für moderne Architektur. Für eine Beitragssammlung gewann sie unter anderen die bedeutenden Architekten Taut, Gropius, May, Neutra und Tessenow. Mit der Gestaltung des Buches »Flucht« von Francesco F. Nitti über die Erlebnisse eines politischen Gefangenen, der von der faschistischen Teufelsinsel Lipari befreit wurde, beauftragte sie Jan Tschichold, den einflußreichsten und radikalsten Typographen der Vorkriegszeit. Will Grohmann gab das Verzeichnis der Handzeichnungen von Paul Klee bei Müller & Kiepenheuer heraus. Die umtriebige Irmgard Kiepenheuer unterhielt auch einen Salon, in dem unter anderem die Dadaisten Kurt Schwitters und Johannes Baader auftraten. Sie war mit allen progressiven Strömungen in Kunst und Literatur vertraut, kannte viele wichtige Künstler persönlich und leistete mit ihrem Verlag einen bedeutenden Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte der Vorkriegszeit.

Ab Frühjahr 1934 befand sich der Verlag in Berlin. Wie für viele andere Verlage auch, wurden die Produktionsbedingungen immer schwieriger. Doch erst zehn Jahre später erging eine Schließungsverfügung der Reichsschrifttumskammer: am 31.8.1944 war das Schicksal des Verlags offiziell besiegelt.

Der Neubeginn fand bereits zwei Jahre später in Bergen in Oberbayern statt. Die Reihe zur Weltliteratur und Bildwandkarten für Schulen¹³⁸ waren die beiden ersten großen Verlagsprojekte nach dem Zweiten Weltkrieg. Beide wurden von Wilhelm Neufeld gestaltet. Irmgard Kiepenheuer, vertraut mit der modernen Kunstszene und äußerst anspruchsvoll bei der Gestaltung der Bücher, die sie verlegte, muß von Neufelds Fähigkeiten eine hohe Meinung gehabt haben. Da Neufeld zu diesem Zeitpunkt kaum als Graphiker hervorgetreten war, ist dies umso erstaunlicher. Wahrscheinlich kannte sie Neufeld aus Berlin, wo beide in den Vorkriegsjahren gelebt hatten. In jedem Fall schätzte sie seine Belesenheit, einmal machte sie ihm in einem Brief das Kompliment, nur wenige Menschen seien »so ausnahmsweise gebildet«¹³⁹ wie er. Die wenigen Briefe Frau Kiepenheuers an Neufeld, die im Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg erhalten sind, zeichnen ein vertraulicher Umgangston

¹³⁸ Im Gutenberg-Museum sind von diesen Karten nur kleine Bruchstücke erhalten.

¹³⁹ Brief Irmgard Kiepenheuer an Wilhelm Neufeld vom 12.3.1951, Archiv Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

und freundschaftliche Anteilnahme auch am privaten Leben aus. Regelmäßige gegenseitige Besuche waren üblich. Sicherlich zog Neufeld hauptsächlich wegen der Möglichkeit, für den Müller & Kiepenheuer Verlag zu arbeiten, von Berlin nach Bayern.

Vereinzelt gestaltete Neufeld noch weitere Müller & Kiepenheuer Bücher, doch entstanden alle Arbeiten in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre, danach wurde die Produktion gesenkt und 1962 verkaufte Irmgard Kiepenheuer ihren Verlag.

Für den Müller & Kiepenheuer Verlag fertigte Neufeld neben Buchumschlägen auch Karten an: vier umfangreiche Kartenwerke entstanden. Zwei geographische Karten, eine zu Europa und eine zu Deutschland, zeigten topographische Besonderheiten wie Flüsse oder Wälder in Form von naturalistischen, leicht erkennbaren Zeichnungen, Städte wurden anhand bedeutender Bauwerke dargestellt. Außerdem produzierte der Verlag eine Karte zum Thema Tabak, die alle Herstellungsphasen von Produkten wie Zigaretten oder Zigarren aufzeigte und eine Sternenkarte, auf der alle Himmelskörper in Form von griechischen Göttern oder den astrologischen Figuren dargestellt sind. Aus dem Briefwechsel Neufelds mit Irmgard Kiepenheuer geht hervor, daß Neufeld anscheinend die gesamte Produktion leitete. Man arbeitete mit mehreren Pädagogen zusammen. Die Verleger besprachen ihr Projekt mit Lehrern und Schulbehörden, Kritik wurde angenommen und umgesetzt. In einem Brief erwähnte Frau Kiepenheuer, daß sie vielleicht doch einen Pädagogen für die Gesamtleitung des Projekts heranziehen müßte, da es die Schulvertreter befremden könne, wenn alles in der Hand eines Graphikers läge.¹⁴⁰

7.2. Die Reihe zur Weltliteratur

Die Weltliteratur-Reihe war ein außergewöhnliches Unternehmen, mit dem der Verlag an seine anspruchsvollen Projekte der Vorkriegszeit anknüpfen wollte. Herausgegeben wurde sie unter dem Protektorat der Schriftsteller Hans Carossa, Hans Ludwig Held und Rudolf Alexander Schröder. Laut eines Werbeprospekts waren 1250 Einzeltitel geplant, mit je ungefähr 32 Seiten. Jeder Titel war mit einem erläuternden Nachwort versehen. Es gab preiswerte broschiierte Ausgaben und etwas teurere gebundene. Die Gestaltung war bei

¹⁴⁰ Brief Irmgard Kiepenheuers an Neufeld, 12.3.1951.

beiden Einbandarten identisch. Die Subskription verpflichtete zur Abnahme des gesamten Werkes von 1250 Nummern, broschiert oder gebunden.¹⁴¹ In einem Prospekt des Verlags hieß es zum Programm: »Eine preiswerte Bücherei, die auf übersichtlichem Raum das Wichtigste und Lebendigste aus der Literatur aller Völker und Zeiten vermittelt. Es erscheinen Mythen, Sagen, Märchen, auch die heiligen Schriften der großen Religionen, Lyrik, Dramen, Novellen, Erzählungen und die Romane der Völker. Herausgeber und Mitarbeiter, unter denen sich Namen von europäischer Bedeutung finden, bürgen für den Rang des Werkes und das künstlerische Niveau der Auswahlen und Übertragungen. So bietet das Werk anregende Lektüre, zuverlässiges Studienmaterial und gibt den Grundstock zu einer Bibliothek der Weltliteratur«. ¹⁴² Der Gesamtplan, in dem Prospekt abgedruckt, teilte die 1250 geplanten Titel nach folgendem Schlüssel auf: Antike 80, Altchristliche Literatur 15, Deutschland 340, Frankreich und Italien 140, Spanien, Portugal, Mittel- und Südamerika 60, England und USA 140, Dänemark, Norwegen, Schweden 45, Rußland, Ukraine, Polen, Tschechoslowakei 130, Südosteuropa 25, Türkei, Persien, Arabien, Abessinien 36, Ägypten 15, Indien 30, China, Japan 100, Korea, Mandschurei, Mongolei, Tibet, Birma und andere 30, Naturvölker 5, Märchen, Kinderlieder, Volkslieder der Welt 59. Der Schwerpunkt lag eindeutig bei deutschen Autoren (340), gefolgt von angelsächsischer (140) und romanischer (140) Literatur. Europa und Nordamerika bildeten somit das Zentrum, um welches sich die anderen Literatur-Traditionen scharten. Immerhin 130 Titel waren für Rußland und Osteuropa geplant, 100 für China und Japan. Die hochfliegenden Pläne wurden jedoch nicht in die Tat umgesetzt, es kamen insgesamt nur ungefähr hundert Bände zustande.¹⁴³ Die Farben der Einbände sollten zunächst den Kulturkreisen zugeordnet sein, dieser Plan wurde aber irgendwann aufgegeben.

¹⁴¹ Aus einem Werbezettel des Müller & Kiepenheuer Verlags, Nachlaß Neufeld, o. J., vermutlich aus dem Jahr 1948: »Die broschierte Ausgabe durch verschiedenfarbige Umschläge auch optisch zu Völker- und Ländergruppen geordnet, errechnet sich für 32 Seiten mit 0,50. Hinzu kommen für Umschlag und Buchbindearbeit pro Titel je nach Umfang DM 0,20 bis 0,25. Die gebundene Ausgabe ist von hervorragenden Graphikern individuell gestaltet und kostet bis zu 100 Seiten DM 0,60, über 100 Seiten DM 0,80 mehr als die broschierte Ausgabe«. Weiter heißt es: »Die Subskription verpflichtet zur Abnahme des gesamten Werkes von 1250 Nummern broschiert oder gebunden. Der Subskribent erhält jeweils 5% Nachlaß und wird in erster Linie beliefert. Die Verpflichtung des Subskribenten soll für die broschierte Ausgabe 3,50, für die gebundene Ausgabe 5 DM monatlich nicht übersteigen«.

¹⁴² ebd.

¹⁴³ Auskunft des Archivars des Börsenvereins des Deutschen Buchwesens, Frankfurt am Main, am 9.5.2000.

Wie die anderen Verlage, für die Neufeld später tätig wurde, definierte sich auch der Verlag Müller & Kiepenheuer damit, einen Anteil am kulturellen Wiederaufbau zu leisten. Auch in den Medien wurde dies entsprechend dargestellt. In einer Besprechung des Süddeutschen Rundfunks 1949 hieß es dementsprechend pathetisch zur Weltliteratur-Reihe: »In einer Zeitstunde wie dieser, in der die Völker spüren, daß die alten Lebensformen nicht mehr genügen – laßt uns die Fenster öffnen, damit Weltluft frei, geistgetränkt, hereinwehe! Das ist es, was die Herausgeber des im Verlage Müller & Kiepenheuer erscheinenden Lesewerks "Weltliteratur" wollen. Die Namen von Hans Carossa und R. A. Schröder bezeugen seinen Ernst und seine Bedeutung. Herausgeber und Mitarbeiter sind als Kenner ihrer Gebiete bekannt. Durch sie wird der Rang der ausgewählten Werke ebenso verbürgt wie die philologische Genauigkeit und die Höhe der Übertragung«. ¹⁴⁴

Dem Bestreben, die Zeit der Nazierrschaft möglichst schnell zu vergessen und stattdessen »geistgetränkte Weltluft« in Deutschland wehen zu spüren, sollte diese Reihe dienen. In der Nachkriegszeit wurde der Aspekt der Völker-verbinding besonders betont, Deutschland sollte aus der Isolation befreit werden, sowohl politisch als kulturell, und wieder ein Teil der Staatengemeinschaft werden. Eine »Weltliteratur« schien für diesen Zweck besonders geeignet. Auch die Märchensammlungen aus verschiedenen Ländern schienen ein probates Mittel, denn: »In den Märchen der Welt tritt die Eigenart und das Gemeinsame aller Völker überzeugend zutage«. ¹⁴⁵ Sogar Thomas Mann ließ sich auf einem Werbeprospekt zitieren: »Ich finde den Plan großartig und zeitgemäß und wage hinzuzufügen, daß es sich dabei um eine im besten und höchsten Sinne deutsche Idee handelt. Ich vertraue, daß man das in Deutschland zu empfinden und zu schätzen wissen wird und hoffe für das Unternehmen, das unter dem Protektorat so würdiger Namen steht, und dem so berufene Herausgeber und Mitarbeiter dienen, auf einen guten Erfolg«. ¹⁴⁶ Nun war die »im besten und höchsten Sinne deutsche Idee« auf einmal positiv besetzt, sollte auf eine geistige Tradition verweisen, deren man sich nicht zu schämen brauchte. Die Kulturbarbarei, das negative Erbe des Dritten Reichs sollte schnellstmöglich verdrängt werden, neue »alte« Werte wurden ans Tageslicht gezerzt. Als Gestalter war Neufeld gefordert, diesen Vorstellungen des Verlags zu entsprechen, der Reihe ein passendes Gesicht zu geben. Seine Arbeiten

¹⁴⁴ Walter Bauer im Süddeutschen Rundfunk, Stuttgart, August 1949. Zitiert nach einem Prospekt des Verlags, Nachlaß Neufeld, o. J.

¹⁴⁵ Verlagsprospekt, Nachlaß Neufeld, o. J.

¹⁴⁶ ebd.

sollten modern, frei von Deutschtümelei oder Konservatismen, dabei aber zugleich versöhnlich und nicht provokant sein. Neufeld gelang dies zum einen durch den Einsatz formal moderner Mittel, deren Vorbilder in der französischen Malerei der klassischen Moderne, nicht in den politisch brisanten Kunstströmungen der deutschen Vorkriegsära zu finden sind. Zum anderen beschloß er, für jeden Band ein eigenes Bild zu entwerfen, dem Geiste des jeweiligen Buches angemessen. Es gelang ihm, ein Gesamt-Erscheinungsbild zu schaffen, das sich nicht durch Gleichförmigkeit, sondern durch permanent praktizierte Experimentierfreude und Vielfältigkeit auszeichnet. Neben konventionellen Arbeiten finden sich ungewöhnlich moderne Gestaltungen. Bei der Weltliteratur-Reihe zeichnete Neufeld neben den Titelbildern auch die Schriften. Häufig orientierte er sich an historischen Vorbildern, die er individuell abwandelte. Auffällig ist, daß er seine Signatur »N« immer sichtbar auf dem Einband plazierte, wie ein Maler sein Gemälde, so signierte er seine Umschläge.¹⁴⁷ Diese Angewohnheit behielt Neufeld auch bei manchen späteren gebrauchsgraphischen Arbeiten noch bei.

Die abwechslungsreiche Mannigfaltigkeit der Umschläge demonstrierte anschaulich seine vielseitige Begabung. Daher avancierte er innerhalb kürzester Zeit von einem gänzlich unbekanntem Maler zu einem bekannten Umschlagentwerfer. Zwei Artikel in der Fachpresse bezeugen das positive Echo. In der Zeitschrift »Der Bibliophile« hieß es: »Hohes Lob verdienen die Einbandentwürfe, die fast ausnahmslos von Wilhelm Neufeld stammen. Er ist offenbar ein leidenschaftlicher Leser. So kann er allen Sprachen, Ländern und Epochen dieses weltweiten Unternehmens abwechslungsreich folgen.

Sämtliche Einbände gehören durch seine Hand zusammen, jeder Einband kann aber zugleich als Einzelleistung bestehen: Einheit ohne Uniform. Die Entwürfe zu "Lenz", "Die Judenbuche", "Ein Mann namens Wakefield", "Der Mantel" und "Der Altar der Toten" gehören zu den besten Arbeiten unserer Zeit«.¹⁴⁸

Ausführlich wurden Neufelds Arbeiten 1951 in der Zeitschrift »Gebrauchsgraphik« vorgestellt, es war Neufelds erste Besprechung in dieser Fachzeitschrift. Etliche weitere sollten folgen. Einige Jahre später gestaltete er außerdem mehrere Titelblätter für diese einflußreiche, zweisprachige Publikation, die den Untertitel »International Advertising Art« trug und alle Artikel auch in Englisch abdruckte.

¹⁴⁷ Einige Bände sind auch mit dem ausgeschriebenen Namen, »Neufeld«, signiert.

¹⁴⁸ Hauffe, Hans Günter in »Der Bibliophile«, Internationale Zeitschrift für Bücherfreunde, Wien-Bocklet-Zürich-Florenz, o. J., o. S., Nachlaß Neufeld.

Eine Folge des mehrseitigen, mit 16 Abbildungen versehenen Artikels von 1951 war eine Anfrage des S. Fischer Verlags, für den Neufeld daraufhin ebenfalls Umschläge gestaltete. Wahrscheinlich kam auch die Zusammenarbeit mit dem englischsprachigen Pantheon Verlag mit Sitz in New York durch diese Besprechung zustande. Zu der Weltliteratur-Reihe hieß es: »Die Einbandgestaltung einer Reihe erscheint als ein besonders schwieriges Problem der Buchausstattung. Bei Wahrung einer gewissen typischen Einheitlichkeit soll gleichzeitig der individuelle, dem Inhalt entsprechende Charakter jedes einzelnen Bandes zum Ausdruck kommen. Die Inselbücherei erweist sich noch immer als die klassische Lösung dieses Problems: die bunt gemusterten Pappbände haben sich nicht nur der jeweiligen Eigenart der Texte vorzüglich angeglichen, sondern auch den allgemeinen Stilwandel in den Jahrzehnten ihres Bestehens mitgemacht, ohne dabei ihre eigene Art zu verlieren. ... Eine geglückte und wohl auch für lange Zeit verbindliche Lösung ist auch die Neugestaltung der Reclam-Bändchen durch Alfred Finsterer. ... Einen Schritt weiter auf diesem Weg ist nun der Müller & Kiepenheuer Verlag bei der neuen Ausstattung seiner Reihe "Die Weltliteratur" gegangen. Den einzelnen Bänden sieht man kaum noch ihre Zugehörigkeit zu einer Reihe an. Obwohl von einem Künstler – Wilhelm Neufeld – entworfen, unterscheiden sie sich untereinander doch in der größtmöglichen Weise im Stil der Schriften wie der Zeichnungen. Neben Entwürfen, die in mehr oder weniger konventioneller Weise ein Zeit- oder Lokalkolorit wiedergeben, stehen überraschende, eindrucksvolle Gestaltungen des jeweiligen Themas aus dem Geist der modernen Malerei, wie vor allem bei den Bändchen Gogol, Hawthorne, James und Französische Märchen. Auch bei einem bewußten Anklang an frühere Manieren, wie etwa den frühen Holzschnitt, gelingen Neufeld reizvolle eigene Wirkungen (Villon, Rabelais). Im Gegensatz zu anderen Reihen, die meist nur durch eine ungefähre gemeinsame Tendenz innerlich zusammengehalten werden, erscheinen die Bändchen der "Weltliteratur" nach einem genau überlegten festen Plan. Dieses feste innere Gerüst erlaubt es, die Vielfalt der Dichtungen aus aller Welt auch äußerlich deutlich zu zeigen und den Leser stärker durch die Individualität der einzelnen Bändchen anzulocken, ohne dadurch den Begriff der Reihe gänzlich aufzulösen. Mit der stattlichen Anzahl von 33 Entwürfen stellt sich Wilhelm Neufeld zum erstenmal einem größeren Publikum als Gebrauchsgraphiker vor. Er kommt von der reinen Kunst ... «.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Arnold, Fritz Volquard: »Eine neue Buchreihe, Einbandentwürfe von Wilhelm Neufeld«. In: Gebrauchsgraphik 3/1951, S. 54.

7.3. Neufelds Gestaltungen zur Weltliteratur-Reihe

Im Gutenberg-Museum befinden sich Drucke und Entwürfe zu 39 verschiedenen Titeln der Reihe, dazu noch 7 weitere Entwürfe. Diese Arbeiten entstanden zwischen 1948 und 1952, keine ist datiert. Manchmal hob Neufeld nur die Vorderseite eines Umschlags auf, manchmal den gesamten Einband. Die Rückseiten sind meist nicht in die Gestaltung einbezogen. Informationen über den Herausgeber, die Reihenummer, den Übersetzer oder Ähnliches finden sich nie auf den Blättern. Die vollständigen Angaben zu den einzelnen Bänden der Reihe waren daher nicht immer zu ermitteln. Die folgenden beispielhaften Beschreibungen von 21 Umschlägen sind, soweit möglich, chronologisch geordnet.

Mörike, Eduard: »Gedichte«, 1947.

Abb. 1

Diese Einbandgestaltung aus dem Jahr 1947 ist eine der frühesten Arbeiten Neufelds als Gebrauchsgraphiker. Interessant ist, daß hier bereits zwei Motive erscheinen, die jahrzehntelang, auch noch in den Pressendruckten des Spätwerks, zu seiner Ikonographie gehören: der Vogel und der Henkelkrug. Alle Motive sind stilisiert dargestellt. Sie beziehen sich weder auf den Inhalt der Gedichte noch auf die Lebenswelt des Autors. Neufeld verwendete sie vielmehr als Symbole für den geistigen Gehalt der Lyrik. Neufeld selbst schätzte den Einband zu Mörike besonders. Er schrieb 1981 in einem Brief: »Dieser Umschlag ... aus der Reihe Weltliteratur bei Müller & Kiepenheuer war mir immer einer der liebsten: ich habe ihn erzeugt auf einem Spaziergang in Innerlohen, bin an meinen Tisch zurückgekehrt und habe ihn niedergeschrieben. Wie alle Schriften meines Anfangs habe ich auch diese, dem Gegenstand angemessen, gezeichnet«. ¹⁵⁰ Bezeichnend ist die Ausdrucksweise: eine dem »Gegenstand angemessene« Schrift zu zeichnen. Auch bei seinen Bildfindungen verfuhr Neufeld nach diesem Prinzip: den Wesensgehalt eines Buches setzte er als Graphiker in ein »angemessenes« Bild um. Diese Art, sich als Umschlaggestalter den Büchern zu nähern, behielt er bei. Sie blieb auch prägend bei seinen Pressendruckten.

Charakteristisch und auf den Stil seiner folgenden Arbeiten vorausweisend ist zudem die äußerst sparsame und reduzierte Art der Darstellung. Neufeld ließ viel freie Fläche um die Motive, füllte das Bild nicht aus. Etwas einfalllos in der gleichmäßig gesperrten Aufteilung wirkt noch die Schrift. Ihre Fragilität und die

¹⁵⁰ Brief Neufelds an Manfred Prochotta vom 13.2.1981.

zierlich geschwungenen Lettern passen jedoch zu den dezenten, zarten Bildmotiven. Die altertümelnden Fraktur-Elemente entsprechen zudem, ebenso wie die unauffälligen Motive, dem geistigen Rahmen des Autors Mörike. Konventionelle Elemente sind der Rahmen und die Unterstreichung des Titels, auf solche Mittel verzichtete Neufeld später konsequent. Die gesamte Gestaltung wirkt zurückhaltend, im Regal eines Buchhändlers sticht dieser Band nicht hervor, die Werbewirkung ist gering. In den unmittelbaren Nachkriegsjahren war der Konkurrenzdruck zwischen den deutschen Verlagen noch nicht stark, die Umschläge dementsprechend noch nicht so plakativ und auffällig gestaltet wie in späteren Jahrzehnten.

Büchner, Georg: »Lenz«, 1948.

Abb. 2

Als Motiv wählte Neufeld die Hauptfigur der Erzählung, in zeitgenössischer Kleidung und mit detaillierter Binnenzeichnung dargestellt, aber ohne räumliches Umfeld oder irgendwelche Attribute. Diese Isolation der Figur im Bild entspricht ihrer seelischen Verfassung in der Novelle. Angst und Entsetzen drückt sich in der abwehrenden, sich schützen wollenden Haltung und in den weit aufgerissenen Augen des jungen Mannes aus. Er scheint von einem Sturm umtost, Haare und Kleider flattern im Wind, eine Art Wirbel, an tanzende Blätter in heftigen Böen erinnernd, umgibt ihn. Neufeld hat damit den Kern der Geschichte, die psychische Erkrankung des jungen Dichters, zum Ausdruck gebracht. Er zeigt die panische Angst, Symptom der schrecklichen Krankheit, der Lenz nicht entrinnen kann. Auch der Schriftzug des Titels, wie handschriftlich rasch hingeworfen, unterstreicht diese Aussage. Es ist der erste zaghafte Versuch Neufelds, Schrift als Emotionsträger einzusetzen. Diesen Weg baute er in Zukunft weiter aus.

Wie bei mehreren Umschlägen Neufelds für diese Reihe erschließt sich das Bild erst ganz, wenn der Betrachter weiß, worum es in dem Band geht. Neufeld setzte bei dieser Klassiker Reihe offensichtlich voraus, daß die berühmten Werke der abendländischen Literaturgeschichte allgemein bekannt waren. Bei späteren Arbeiten für andere Verlage legte er diese Prämisse nicht mehr zugrunde.

Droste-Hülshoff, Annette: »Die Judenbuche«, 1948.

Abb. 3

Dieser Einband weist nicht nur formal eine sehr moderne Gestaltungsweise auf sondern auch eine weitgehende Abstraktion bei der zugrundeliegenden Bildidee. Er zeigt keine eindeutig zu identifizierende Person oder Episode aus der

Geschichte. Auf räumliche Angaben verzichtete Neufeld ebenso wie auf eine Ausschmückung der Szene durch Gegenstände oder Symbole. Er gab weder zeitliche noch geographische Hinweise. Stattdessen schuf er ein bildliches Äquivalent zu dem Kern der Geschichte, mit stilisierten, fast abstrakten Bildmitteln verwies er so indirekt auf die Handlung. Der Einband ist das Ergebnis eines Identifikationsvorgangs. Neufeld empfand den Text nach, um ein »angemessenes« Bild zu erschaffen. Verzweiflung drückt die Geste der Person auf dem Umschlag aus. Verglichen mit dem Büchner-Band ist die Figur hier nicht mehr als Individuum gekennzeichnet, sie ist flächig und mit wenigen Linien dargestellt, wirkt androgyn, ihr Geschlecht ist nicht sicher zu bestimmen. Sowohl die Stilisierung zu einem Zeichen für »Mensch« als auch der androgyne Typus sind kennzeichnend für Neufelds gesamtes Werk. Die weißen Flecken, die den Hintergrund beherrschen, erinnern an das Blattwerk eines großen Baumes. Die braune Schrift des Titels assoziiert Holz, Äste, einen Stamm. Damit ist die Buche, die in dem Werk eine zentrale Rolle spielt, auf sehr abstrakte Art angedeutet. Die Titelschrift, krakelig und unbeholfen, könnte ähnlich ausgesehen haben, wäre sie in einen Stamm geritzt wie das Zeichen der Judenschaft in der Erzählung. Die Farbgebung, grün und braun, impliziert ebenfalls einen Baum. Bemerkenswert ist, daß Neufeld ein sehr ähnliches Motiv auch in einem Ölgemälde umsetzte, das sich in seinem Nachlaß befindet. Stilistisch ist dieses Gemälde seinem frühen Werk zuzurechnen, es ist denkbar, daß es zur selben Zeit wie der Umschlag entstand. Auch hier hält eine Person, frontal zum Betrachter stehend, den Arm, allerdings den linken, wie abwehrend vor das Gesicht. Der Hintergrund, in dunklen Farben und ocker gehalten, ist nicht näher bestimmt. Dieses frühe Beispiel demonstriert, wie stark sich bei Neufeld immer wieder Auftragsarbeiten und freie Kunstproduktion überschneiden, wie seine Auseinandersetzung mit bestimmten Sujets in allen Medien stattfand.

»Französische Märchen«, 1948.

Abb. 4

Sein zeichnerisches Talent konnte Neufeld bei der Müller & Kiepenheuer Reihe bereits voll zur Geltung bringen. Sein charakteristischer Zeichenstil, Figuren extrem stilisiert und mit nur sparsamst gesetzten Strichen darzustellen, ist bereits sehr ausgeprägt. Auch sein Talent für heitere Zeichnungen mit karikaturistischem Einschlag wird deutlich. Bei den beiden Personen auf diesem Umschlag kann es sich ebenso um einen Märchenerzähler und seine kleine ZuhörerIn handeln wie um zwei Figuren aus einer der Geschichten. Diese

Doppeldeutigkeit ist sicherlich beabsichtigt. Extrem vereinfacht sind die beiden Figuren gezeichnet, gegen jede akademische Tradition. So verdeckt beispielsweise der rechte Arm des Mannes nicht die Linie, die seinen Rumpf begrenzt, wie es eigentlich sein müsste, wäre dem Zeichner an naturalistischer Darstellung gelegen. Das Kind wirkt, und natürlich ist dies auch Kalkül, als sei es von einem Kind gezeichnet. Der Einfluß der Moderne ist hier unverkennbar. Auch der abstrakte dunkle Fleck, der die Figuren diffus umgibt, ist ein modernes Gestaltungsmittel. Ein Element, das Neufeld später nicht mehr einsetzen wird, ist die doppelte Umrahmung des Titelblattes und der Rückseite, die hier mitgestaltet ist, einziges Motiv sind dort die kalligraphisch gemalten Initialen des Verlages. Vielleicht wählte er diese Rahmung, um die Farben rot und blau ins Bild zu bringen, der Einband ist hierdurch in den Farben der französischen Flagge gehalten. Laut einem Werbeprospekt des Verlages sollten die Farben der einzelnen Bände ursprünglich bestimmte Völker und Kulturen repräsentieren. Die Buchstaben des Titels sind an eine gebrochene Schrift angelehnt, aber glatter und vereinfacht, im Gegensatz zu der modernen Zeichenweise der Figuren wird damit auf die historische Tradition der Märchen verwiesen.

Kenko, Yoshida: »Tsurezuregusa«, 1948.

Abb. 5

Neufeld wählte hier als Thema eine »typisch asiatische« Szene, die beim Betrachter unwillkürlich Assoziationen an die japanische Lebenswelt weckt. Die Motive sind auf helle Flächen gesetzt. Drei mit Kimonos bekleidete Personen knien meditativ versunken und konzentriert auf einer Bambusmatte, neben der auf einer Seite das zeremonielle Teeeschirr, auf der anderen die traditionellen japanischen Bambusschlappen stehen. Eine Laterne, mit asiatischen Schriftzeichen bedeckt, prangt über der Szene. Die Buchstaben von Titel und Autorenname sind mit einzelnen, verschieden dicken Tuschestrichen gezeichnet. Sie sind den Pinsellinien nachempfunden, aus denen japanische und chinesische Schriftzeichen bestehen. Die Perspektive könnte von japanischen Farbholzschnitten inspiriert sein. Auch bei anderen Titeln asiatischer Autoren wählte Neufeld Motive, die dem Betrachter auf den ersten Blick signalisieren, aus welchem Kulturkreis die Erzählungen stammen. Eine Dschunke, stilisierte Bambusäste vor einem Vollmond und eine hockende, dickbäuchige Gestalt, die wahrscheinlich nach einer chinesischen Porzellanfigur gezeichnet wurde, kommen vor. Für die Darstellung mancher Motive waren asiatische Tuschezeichnungen Vorbild. Die Schrift erinnert bei diesen Titeln immer an asiatische Piktogramme.

Saltykow, M. J.: »Märchen«, 1948.

Abb. 6

Verschiedene Figuren und Szenen aus den Märchen gruppierte Neufeld auf diesem Einband in einem lockeren Kreis um die Schriftzüge. Die Motive sind sehr vereinfacht gezeichnet, zugleich ist die Zeichnung karikierend, der satirischen Schreibweise des russischen Autors des 19. Jahrhunderts entsprechend. Karikaturistische Zeichnungen sind ein durchgehender Zug in Neufelds Werk, sie zeigen ihn als treffsicheren und genauen Beobachter mit Freude an der zugespitzten, humoristischen Darstellung. Die Schrift ist nicht an ein historisches Vorbild angelehnt, sondern für diesen Band neu gemalt. Die großen Buchstaben bedecken die beiden hellen Flächen, auf denen sie stehen, wie ein farbiges Muster. Sie wirken derb und ein wenig ungenau, wie die dargestellten Personen. Zugleich bringen die beiden Schrift-Flächen durch ihre geschwungene Form Dynamik in das Bild.

»Arabische Beduinen-Erzählungen«, 1949.

Abb. 7

Der Reiter ist an seinem spitzen Hut, dem Umhang, der Haartracht und der weiten Hose unschwer als fremdländisch zu erkennen. Mit Speer und Schild angetan, scheint er kriegerische Absichten zu verfolgen, impliziert Kühnheit und Wagemut. Der arabische Schriftzug unter dem Reiter verstärkt das Motiv des Orientalischen und erhöht zugleich die Neugier des deutschsprachigen Lesers. Originell ist auch die Idee, das Titelmotiv wie auf einem abgerissenen Blatt darzustellen, als sei die Zeichnung teils weggerissen. Der Betrachter wünscht unweigerlich, das ganze Blatt sehen zu können, möchte sich ein komplettes Bild machen. Damit wird sein Interesse verstärkt auf das Buch gelenkt. Die Schrift ist ungewöhnlich bearbeitet, jeder Buchstabe einzeln gestaltet, eine serifenlose Antiqua mit Versalien diente als Grundlage. Jeweils der erste und der letzte Buchstabe sind bei beiden Worten des Titels durch lange, geschwungene Bögen hervorgehoben. Die gleichen Buchstaben sind zudem nicht immer gleich gestaltet, so ist zum Beispiel das »N« in »Beduinen« nicht identisch mit demselben Buchstaben in »Erzählungen«. Es ist eine der frühesten originellen, individuell abgewandelten Schriftgestaltungen Neufelds.

Emerson, Ralph Waldo: »Essays«, 1949.

Abb. 8

Dies ist die früheste rein kalligraphische Umschlaggestaltung Neufelds. Sie zeigt, wie weit er sich bereits von den gleichförmigen Schriftgestaltungen seiner ersten Arbeiten entwickelt hatte. Der Titel wirkt wie handschriftlich notiert, der

Betrachter scheint hierdurch dem Autor ein Stück näher zu kommen, scheint einen Blick auf dessen persönliche Aufzeichnungen zu erhaschen. Der Autorennamenname ist hingegen kunstvoll in Druckschrift gestaltet, die Buchstaben schweben in verschiedenen Höhen, teils mehr über- als nebeneinander, teils schräg gestellt. In die serifenlose Antiqua bringt Neufeld hierdurch Bewegung, indem er die Buchstaben so abwechslungsreich anordnet, wirken sie leicht und ein wenig verspielt. Dadurch nimmt er der Antiqua ihre Starre und erreicht einen Eindruck von Dynamik.

Mit Gegensätzen zwischen Schreib- und Druckschrift, zwischen Antiqua und Fraktur und zwischen Versalien und Kleinbuchstaben experimentierte Neufeld bei einem Teil der Müller & Kiepenheuer Einbände bereits, um Spannung und Bewegung zu erzeugen.

Gogol, Nikolai: »Der Mantel«, 1949.

Abb. 9

Als Motiv wurde eine Szene aus der Erzählung gewählt, ein Mann bekommt seinen Mantel abgenommen. Die originelle Zeichnung ist formal sehr modern, die Figuren sind extrem reduziert, mit wenigen Strichen skizziert. Ihre Formen sind hell aus dem braunroten Untergrund ausgespart, eine Zeichenweise, die Neufeld häufig und von Beginn seiner graphischen Tätigkeit an wählte. Sie entstand wahrscheinlich aus der Beschränkung, da es bei den Müller & Kiepenheuer Bänden aus Kostengründen nur zwei Druckfarben pro Einband gab. Durch das Nutzen der hellen Papierfläche erweiterte Neufeld die Farbenzahl auf drei. Karikaturistische Ansätze wie bei dem Band von Saltykow oder den »Französischen Märchen« sind unverkennbar. Die ebenfalls hell ausgesparte Schrift wirkt gewollt ungenau und unregelmäßig, wie von ungeübter oder Kinderhand geschrieben. Sie passt zu der vereinfachten, gewollt naiven bildlichen Darstellung. Neufeld gestaltete hier formal sehr frei und eigenwillig, es ist eine seiner überzeugendsten frühen Arbeiten, die zugleich auf seine weitere Entwicklung voraus weist.

Hawthorne, Nathanael: »Ein Mann namens Wakefield«, 1949. Abb. 10

Spannung erzeugte Neufeld hier durch drei verschiedene Schriften. Der Autorennamenname ist klar und unauffällig in serifenlosen Versalien geschrieben, der Titel jedoch ist ungewöhnlich gestaltet. Die drei Worte »ein«, »mann« und »namens« sind untereinander gesetzt, in Form eines aufragenden Berges oder einer Pyramide. Alle drei sind klein geschrieben, ein beliebtes Stilmittel der Schriftgestaltung in den fünfziger Jahren, und mit kalligraphisch individuell gestalteten

Druckbuchstaben. Das Wort »Wakefield« zieht sich in schwungvoller Handschrift darunter quer über das Titelblatt, über die Zeichnung des Männerprofils und den türkisfarbenen Hintergrund. Es erinnert an eine Signatur oder Unterschrift. Ein mit wenigen Linien gezeichnetes Männerprofil ist das einzige bildliche Motiv. Es weckt die Neugier des Betrachters: ein älterer Mann mit etlichen Falten und einem mißtrauischen Blick, die Lippen verkniffen, eine interessante Person, die offensichtlich vieles erlebt hat. Sowohl die originelle Zeichnung als auch der freie und spielerische Umgang mit der Schrift machen diesen Einband zu einer der gelungensten frühen Arbeiten Neufelds.

Hölderlin, Friedrich: »Gedichte«, 1949.

Abb. 11

Neufeld charakterisierte Hölderlin als antike Gestalt, damit den Wesensgehalt seines Denkens und Dichtens kennzeichnend. Dabei ist die Zeichenweise unnaturalistisch und stark stilisiert. Der Kopf erinnert an eine Statue, besonders durch die Augenhöhlen, die marmornen Vorbildern nachempfunden scheinen. Zeichnungen nach antiken Vasenmalereien oder Skulpturen erscheinen besonders auf Neufelds frühesten gebrauchsgraphischen Arbeiten häufig.

Die Schrift lebt von dem Spannungsverhältnis zwischen den versalen, schlanken Druckbuchstaben des Autorennamens und der schwungvollen, kursiven Schreibschrift des Titels.

James, Henry: »Der Altar der Toten«, 1949.

Abb. 12

Dies ist vielleicht der bemerkenswerteste Umschlag Neufelds im Rahmen der gesamten Weltliteratur-Reihe. Neufeld näherte sich diesem Buch mit einer Herangehensweise, die viele seiner späteren buchkünstlerischen Arbeiten prägte. Bei diesem Einband stellte er weder eine Szene des Buches noch ein Symbol für den Inhalt dar, er kennzeichnete auch nicht die Lebenswelt des Verfassers. Stattdessen schuf er ein Bild, das dem Geist, der Atmosphäre der Geschichte entspricht, und außerdem Assoziationen an die im Titel genannten »Toten« weckt. Maskenartige Gesichter sind mit einem Minimum an Linien und starken schwarz-weiß Kontrasten gezeichnet, sie wirken unreal und vage bedrohlich. Formal erinnern sie an manche Arbeiten Picassos und an afrikanische Masken. Von Picasso stammt auch das irritierende Motiv des ungleichen Augenpaares, eindrucksvoll bei seinem Porträt von Gertrude Stein, das Neufeld hier bei einem Gesicht verwendete. Die Pupillen der Augen sitzen auf verschiedenen Höhen und scheinen in verschiedene Richtungen zu blicken. Die geisterhaften Masken bilden eine eigene Welt, die der des Buches auf einer

geistig-abstrakten Ebene entspricht. Das Bild steht analog zu dem Text, ohne ihn zu illustrieren oder zu erklären.

In einem anderen künstlerischen Medium benutzte Neufeld dieses Motiv der maskenartigen Gesichter noch einmal, in seinem Nachlaß befindet sich ein Wandteppich, den seine Frau Lotte nach einem seiner Entwürfe webte. Dieser Umstand zeigt, daß Neufeld selbst diesem Motiv einen besonderen Stellenwert zumaß.

Plutarch: »Alexander und Caesar«, 1949.

Abb. 13

Gleich mehrmals und in höchst unterschiedlichen Kontexten spielt diese Figur, eine geflügelte Gestalt in antikem Gewand mit einem Lorbeerkranz und einer gesenkten Fackel in den Händen, in Neufelds Werk eine Rolle. In welchem Maße sie ihm etwas Besonderes war, zeigt sich daran, daß sie das Grabmal seines Vaters und seines früh verstorbenen Bruders schmückt, dort ist sie als Relief in einen Grabstein gemeißelt.¹⁵¹ Ob Neufeld selbst diesen Stein bearbeitete oder nur die Vorlage für einen Bildhauer oder Steinmetz lieferte, ist nicht bekannt. In seinem Nachlaß befinden sich nur Skulpturen aus Bronze und einige wenige aus Holz. Ein drittes Mal verwendete Neufeld die geflügelte Figur bei einem Wettbewerb für eine Briefmarkengestaltung: eine Sondermarke zum Olympischen Jahr 1956 (Abb. 135).¹⁵² Hierfür wandelte Neufeld die Vorlage des Buchumschlags und des Grabsteins geringfügig ab, die gesenkte Fackel verschwand, nur der Lorbeerkranz blieb. Im Zusammenhang mit dem Grabmal kann die gesenkte Fackel als das ausgelöschte Lebenslicht, die geflügelte Gestalt als Thanatos, der Gott des Todes, Bruder von Hypnos, dem Schlaf, interpretiert werden. Vermutlich gefiel Neufeld auch die Doppeldeutigkeit, die dieses Sujet als Grabsteinrelief auf einem christlichen Friedhof bekam, wo auch ein Engel assoziiert werden konnte. Die Verschmelzung antiker und christlicher Motive kommt in Neufelds frühen Arbeiten mehrmals vor, auch benutzte er bestimmte Symbole, wie beispielsweise den Weinstock, sowohl im Rahmen christlicher Ikonographie als auch im Kontext antiker Themen. Als Briefmarke für eine Olympiade und als Einbandgestaltung für das Buch eines griechischen Philosophen und Historikers liegt jedoch eine Identifizierung der geflügelten Gestalt mit der antiken Siegesgöttin Nike nahe.

¹⁵¹ Drei schwarz-weiß Photographien befinden sich im Nachlaß Neufelds.

¹⁵² Das Motiv wird im Kapitel zur Briefmarkengestaltung ausführlich beschrieben.

Villon, Francois: »Balladen«, 1949.

Abb. 14

Die Farben, schwarz auf orange, wobei der Untergrund stellenweise für die Figuren weiß ausgepart blieb, sind dieselben wie bei dem Band »Das Leben des Gargantua« von Francois Rabelais (54), der ein Jahr zuvor herauskam. Auch die holzschnittartige Manier der Titelzeichnung ist sehr ähnlich. Damit sind die beiden Bände der französischen Schriftsteller des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts als zusammengehörig zu erkennen. Diese formale Ähnlichkeit entspricht einer geistigen Verwandtschaft der beiden Autoren. Sie entwickelten beide außergewöhnlich individuelle Schreibstile.

Originell und makaber zugleich ist die Idee, den Buchstaben »F« im Vornamen des Autors, der in seiner Gestalt an einen Galgen erinnert, als solchen aufzufassen und an ihm einen Gehenkten baumeln zu lassen. Dies ist eine Analogie zum Leben Villons, der zum Tode verurteilt wurde. Zugleich erinnert es an die »Galgenlieder«, seine bekanntesten Balladen. Auch das »V« des Nachnamens setzte Neufeld effektiv in Szene, indem er ein Liebespaar um diesen Buchstaben plazierte. Schwungvoll, wie von einer energischen Hand geschrieben, steht der Titel im unteren Bildteil. Der Name des Autors ist sehr individuell gestaltet. Motive und Schriftzüge sitzen nicht symmetrisch in der Mitte, die Anordnung der Bildelemente auf der Fläche ist originell und abwechslungsreich. Zudem verwendete Neufeld hier einen schmalen Balken, ein in den Vorkriegsjahren bei Jan Tschichold, den Bauhaus-Typographen und den Konstruktivisten beliebtes Mittel. Neufeld benutzte solche Balken bei der Müller & Kiepenheuer Reihe jedoch nur als Unterstreichungen oder zur optischen Trennung von Bildfeldern, nicht als eigenständige Bildelemente.

Boccaccio, Giovanni: »Das Dekamerone«, 1950.

Abb. 15

Dieses Umschlagmotiv ist im Gutenberg-Museum einmal auf bräunlichem, einmal auf bläulichem Papier erhalten, die gedruckte Ausgabe erschien auf dem blaustichigen Grund.¹⁵³ Bei diesen Liebesnovellen der Renaissance unterteilte Neufeld die Schauseite in drei Felder, sie werden von Rahmen mit Schmuckelementen umgeben. Es ist eine seiner konventionellsten Gestaltungen für die Reihe zur Weltliteratur. In der mittleren Fläche ist detailreich eine Szene des Buches dargestellt: ein junger Mann betritt das Schlafgemach einer Frau, deren Schoßhündchen scheint ihn anzubellen. Die Renaissance wird anschaulich durch Attribute dieser Periode, Kleidung, Mobiliar, Haartracht und Hündchen charakterisieren die Zeit, in der das Geschehen spielt. Die Schrift des Autoren-

¹⁵³ Nachlaß Neufeld.

namens ist an historische Vorbilder angelehnt. Seine Initialen hat Neufeld ornamentartig gestaltet und im unteren Bildfeld plaziert.

»Frühe Geistliche Dichtung«, 1950.

Abb. 16

Bei dieser Darstellung orientierte Neufeld sich an mittelalterlichen Vorbildern. Der Typus der »Maiestas Domini« zeigt Christus auf dem Thron, umgeben entweder von den Evangelistensymbolen, adorierenden Aposteln oder Engeln. Wie bei den mittelalterlichen Darstellungen zeigt Neufeld Christus mit Nimbus, die rechte Hand mit den beiden ausgestreckten Fingern zum Segensgestus erhoben. Doch während er auf den Werken der frühchristlichen Kunst üblicherweise ein Buch oder eine Schriftrolle in einer Hand hält, hat er hier beide Hände erhoben. Typisch mittelalterliche Stilmerkmale sind die Falten des Gewandes, die Dreiteilung des Nimbus und die Haltung der Füße. Links und rechts des Sitzes, der antiken Vorbildern nachgebildet ist, plazierte Neufeld je einen Engel mit gespreizten Flügeln. Auffällig ist, daß in Neufelds Entwurf die beiden Engel von der zentralen Figur wegsehen, zu den Bildrändern hin, während sie in den mittelalterlichen Vorbildern zu dem Thronenden hinschauen. Noch ungewöhnlicher ist die Tatsache, daß die Engel drei Flügel haben. Das Motiv des Engels spielt in Neufelds Gesamtwerk eine bedeutende Rolle, auch in Bronze bildete er es mehrmals. Dies ist nun eine frühe, vielleicht die erste Darstellung von Engeln mit drei Flügeln, ein Sujet, das sich bei Neufeld immer wieder findet. Die beiden Engel sind mit Augen bedeckt, so wie Hesekiel die Cherubim beschrieb: »Wesen mit vier Flügeln und vier Gesichtern, die den Thronwagen für die Herrlichkeit Gottes bilden. Sie sind ganz mit Augen bedeckt und stehen auf rollenden Rädern, die ununterbrochen in Bewegung sind.«¹⁵⁴ Die Cherubim bilden, zusammen mit den Seraphim, die oberste der neun Engelhierarchien, sie nehmen den ersten Platz neben Gottes Thron ein.¹⁵⁵

»Pantschatantra, fünf Bücher altindischer Staatsweisheit und Lebenskunst in Fabeln und Sprüchen«, 1952.

Abb. 17

Diesen Band zum indischen Kulturkreis gestaltete Neufeld mit mehreren Tiermotiven, ausgespart als helle Flächen vor dem roten Hintergrund. In Indien heimische Tiere wie die Kobra und der Leopard sind mit wenigen Linien gezeichnet, aber auch Fische und ein Vogel, zwei wichtige Sujets aus

¹⁵⁴ Sachs, Badstübner, Neumann: »Wörterbuch zur Christlichen Kunst,« Leipzig, Berlin, Hanau o. J., S. 75.

¹⁵⁵ Die Seraphim erwähnt nur Jesaja (6,1–8) im Alten Testament in der Berufungsvision, wo sie als Wesen mit sechs Flügeln beschrieben werden.

Neufelds Ikonographie, gesellen sich dazu. Im Wechsel mit vier unregelmäßig geformten, unterschiedlich großen hellblauen Farbflächen, auf denen der lange Untertitel steht, gliedern die Tierdarstellungen, asymmetrisch verteilt, die Bildfläche. Unregelmäßig geformte Farbflächen zu benutzen, um eine bewegte und ungeometrische Bildkonstruktion aufzubauen, ist eines der häufigsten formalen Stilmittel Neufelds bei seinen Umschlaggestaltungen. Hier wendete er es zum ersten Mal an.

Bei den Schriftzügen ist der Umlaut »Ü« aus den Buchstaben »U« und »E« zusammengesetzt, auf diese Weise verschmolzen zu einem Buchstaben, zeigt er anschaulich seine Entstehung. Neufeld stellte Umlaute häufig als zwei optisch miteinander verbundene Einzelbuchstaben dar. Die Farbgebung, Weiß und Hellblau auf leuchtendem Rot, ist kontrastreich und impliziert sowohl die schillernde Welt der Fabeln als auch die Exotik Indiens. Einen Hinweis auf das relativ späte Entstehungsdatum dieses Einbandes gibt vor allem die lockere Anordnung der Bildelemente.

Boogle, Francis: »Winter am See«, o. J.

Abb. 18

Bei diesem Entwurf handelt es sich um eine der formal modernsten Gestaltungen Neufelds für die gesamte Buchreihe. Das Motiv ist flächig, ohne jede räumliche Tiefe dargestellt. Es ist mit wenigen Linien eher angedeutet als detailliert gezeichnet. Man erkennt ein fischschwänziges Wesen unklaren Geschlechts, fast zu einem Kreis gebogen, die Flossenspitze berührt das Kinn. Das Gesicht ist nicht mehr als eine unregelmäßige Umrißlinie mit drei weißen Punkten darin. Das Türkis dieser Figur erinnert an Wasser, das umgebende Braun an Land, das Weiß im oberen Bildteil an Eis und Schnee, womit der Bezug zum Titel hergestellt ist. Das Motiv muß Neufeld besonders gefesselt haben, denn er ließ eine sehr ähnliche Figur als Entwurf für eine Brunnenfigur in Bronze gießen.¹⁵⁶ Diese ist allerdings durch langes Haar als weiblich gekennzeichnet, und sie hält einen Fisch in den erhobenen Händen.

Die Schrift auf dem Umschlag wirkt gewollt un gelenk, die Buchstaben sind schief und unregelmäßig, wie von ungeübter Hand gekritzelt. Neufeld betonte damit einen Gegensatz zur ästhetisch ansprechenden, harmonisch gestalteten Kalligraphie.

¹⁵⁶ Höhe 37 cm, eine schwarz-weiß Photographie befindet sich in Neufelds Nachlaß, das Entstehungsjahr der Skulptur ist nicht bekannt.

Crane, Steven: »Im Rettungsboot«, o. J.

Abb. 19

Fast abstrakt wirkt dieses formal moderne Einbandmotiv auf den ersten flüchtigen Blick. Bei eingehenderer Betrachtung ist ein Teil eines Ruderboots, hölzerne Planken in der linken oberen Ecke, zu erkennen. Dementsprechend werden die weißen Farbflächen auf dem blauen Grund als Wellen oder Lichtspiele auf einer Wasseroberfläche gedeutet. Das Bild erschließt sich erst im Zusammenhang mit dem Titel. Ungewöhnlich ist vor allem der Bildausschnitt, der nur Bruchstücke aus einem extremen Blickwinkel zeigt und den Betrachter zwingt, das Bild im Geiste zu ergänzen. Dies ist ein typisches Gestaltungsmittel der klassischen Moderne, besonders seit der Vorliebe Degas, Van Goghs und anderer Künstler für die japanischen Farbholzschnitte, in denen häufig solche extrem angeschnittenen Perspektiven gewählt wurden, die der in der europäischen Malerei dominierenden Zentralperspektive nicht entsprachen.

Gezelle, Guido: »Gedichte«, o. J.

Abb. 20

Zwei Motive erscheinen auf diesem Entwurf, die zu Neufelds lebenslanger persönlicher Ikonographie gehören: die Weinranke und der Vogel. Diese beiden Symbole werden in den folgenden Kapiteln noch ausführlich erörtert. Bemerkenswert ist zudem, daß dieser Entwurf noch einmal einen Einband zierte. Er wurde zur Vorlage für den Insel Almanach 1954/55. Neufeld benutzte gelegentlich Bildfindungen wieder, teils in anderen Medien, teils leicht abgeändert. Manche frühen Motive erscheinen Jahrzehnte später erneut in seinem Werk.

Noch waren seine typischen Motivkreise nicht so präsent und erschlossen wie bei den Arbeiten für den Verlag Kurt Desch wenige Jahre später. Doch scheint er schon bei seinen frühesten Buchgestaltungen einen Teil seines individuellen Bilderkosmos im Kopf gehabt zu haben, zu dessen Motiven Vogel, Fisch, geflügelte Wesen, Henkelkrug, Weinranke, griechisch-antiken Vorbildern nachempfundene Figuren sowie Halbmond und Sonne gehören.

Sophokles: »Antigone«, o. J.

Abb. 21

Für dieses klassische Dreiviertel-Profil waren Skulpturen der griechischen Antike Vorbild. Die Geisteswelt und die Kunst der griechischen Klassik fesselten Neufeld zeitlebens. Der Kopf, mit wenigen Linien gezeichnet, erinnert an eine Statue, dieser Eindruck wird besonders durch die leeren Augenhöhlen und das Haar erweckt, das massiv und wie aus Stein gemeißelt scheint. Das Gesicht ist ebenmäßig und ohne jeden individuellen Ausdruck, es verkörpert

nicht nur Antigone, sondern zugleich das Schönheitsideal der Antike und die griechische Kunst insgesamt. Die serifenlose, klare Schrift entspricht dem Inhalt des Bandes, der zum humanistisch-klassischen Kanon gehört. Die Lettern stehen aufrecht gerade und sind ebenso regelmäßig wie die Gesichtszüge des Kopfes.

In den folgenden Kapiteln werden die Arbeiten Neufelds nicht mehr einzeln vorgestellt. Anhand von einigen Beispielen wird für jeden Verlag exemplarisch beschrieben, welche Strategien Neufeld als Umschlaggestalter verfolgte, welche Bildmittel er verwendete und wie er sich an das inhaltliche Profil und den graphischen Stil des jeweiligen Verlages anpasste.¹⁵⁷

8. Neufelds Arbeiten für den Verlag Kurt Desch

Neufeld arbeitete etwa ein Jahrzehnt für den Münchner Verlag von Kurt Desch, der in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten eine herausragende Rolle innerhalb der deutschen Verlagslandschaft spielte. Den ersten Umschlag entwarf Neufeld 1953, nachdem die Weltliteratur-Reihe für Müller & Kiepenheuer ihn bekannt gemacht hatte, den letzten gestaltete er 1964, vor dem Antritt seiner Dozentenstelle in Mainz. Im Gutenberg-Museum sind 76 Drucke und Entwürfe für Desch vorhanden. An ihnen lässt sich exemplarisch Neufelds Vielfältigkeit und seine Entwicklung als Buchgraphiker aufzeigen. Motive aus seiner individuellen Ikonographie sind auf den Umschlägen für Desch häufig vertreten.

8.1. Zur Verlagsgeschichte

Der charismatische Münchner Verleger Kurt Desch, der für sein Signet die Bourbonischen Lilien, drei streng stilisierte Blumenblätter, wählte, lenkte die Geschicke eines der erfolgreichsten deutschen Verlage. Bereits 1945 wurde dieser gegründet, die Unternehmenstätigkeit fand 1970 mit dem Tode Deschs ein plötzliches Ende. Bis dahin hatte der Desch Verlag rund 4000 Buchtitel herausgebracht, mit einer Gesamtauflage von etwa vierzig Millionen.¹⁵⁸ Zu den Autoren des Verlages gehörten neben vielen anderen Jean Anouilh, Pearl S.

¹⁵⁷ Die Nummern der Abbildungen sind jeweils in Klammern angegeben. Nicht jede im Text erwähnte Arbeit Neufelds wurde auch abgebildet, da dies nicht sinnvoll gewesen wäre. Wenn es keine Abbildung gibt, steht in Klammern die Inventarnummer des Gutenberg-Museum in Mainz. Wegen des ungestörteren Leseflusses und aus Platzgründen sind innerhalb der Fließtexte nur die letzten Ziffern der Inventarnummern genannt. Das immer gleichbleibende davor gesetzte »Inv. Nr. GM-GS. 99.« wurde weggelassen.

¹⁵⁸ »25 Jahre Verlag Kurt Desch 1945–1970. Ein Almanach«. München 1970. S. 5.

Buck, Albert Camus, Jean Cocteau, Kasimir Edschmid, Hans Fallada, André Gide, Knut Hamsun, Hermann Kesten, Hans Hellmut Kirst, Arthur Koestler, D. H. Lawrence, Alberto Moravia, Erich Maria Remarque, John Steinbeck, Ernst Wiechert, Thyde Monnier, Gertrud von le Fort, Romain Rolland und Robert Neumann. Das umfangreiche Verlagsprogramm bot Anspruchsvolles ebenso wie Unterhaltung, klassische Literatur neben den Werken junger und zeitgenössischer Schriftsteller, politische Sachbücher neben Kriminalromanen. Es gab Taschenbuchreihen und gebundene Ausgaben. Neben vielen Romanen und einer Buchreihe zur Welt des Theaters wurden auch Reiseführer und Kunstbücher, preiswerte, aber gut ausgestattete Klassikerausgaben, Lyrikbände, Werke zur Literaturwissenschaft und sogar Karikaturisten verlegt. Das umfassende Programm zeichnete sich nicht durch eine bestimmte Profilierung aus. Ab 1948 erschien die Hauszeitschrift »Aus der Romanstraße«. Porträts der Autoren und Bücher des Desch Verlages bildeten das Hauptthema, die Broschüre war eine Art Werbeprospekt mit persönlicher Note, die Mitarbeiter erschienen wie eine große Familie, die sich gemeinsam einem anspruchsvollen Ziel widmete. Der erste Verlagsalmanach als gebundenes Buch erschien 1950, ebenfalls »Aus der Romanstraße« betitelt.¹⁵⁹ Der Verlag war in jeder Hinsicht von seinem dynamischen Eigentümer geprägt, Kurt Desch stand im Mittelpunkt, er scharte eine »herausgehobene literarische Gesellschaft« um sich. »Diese Personalisierung eines Verlagsimages substituierte die inhaltliche Profilierung des literarischen Programmes, das von Anfang an keine innere ästhetische Konsistenz aufwies«.¹⁶⁰

Desch profilierte sich in den Jahren nach 1945 als missionarisch beflügelter Verleger der ersten Stunde, der einen bedeutsamen Beitrag zum kulturellen Neubeginn leistete. Er war einer der ersten, der nach Kriegsende eine Verlagslizenz der Besatzungsmächte erhielt. In einer Feierstunde am 17.11.1945 in Garmisch-Partenkirchen wurde ihm die erste Lizenz in der amerikanisch besetzten Zone übertragen. Anlässlich dieser Zeremonie erklärte er in einer Rede: » ... Diese Zeit verlangt eine ehrliche, unmißverständliche und realistische Sprache, eine klare und eindeutige Haltung. Es mag bequem und amüsant sein, wenn man als Verleger nur Bücher herausbringt, die Spaß machen, die gefällig sind und die mehr oder weniger geistvoll unterhalten. Ich glaube vielmehr, daß es für die Erfüllung der Aufgabe, die uns heute gestellt ist, ein größeres Ziel geben muß. So will ich meine verlegerische Arbeit von jenem

¹⁵⁹ Gruschka, Bernd: »Der gelenkte Buchmarkt«. Frankfurt am Main 1995. S. 157.

¹⁶⁰ a.a.O., S. 158.

Gedanken leiten lassen, dem Spinoza einmal in einem seiner frühesten Traktate mit den beiden Worten "Restitutio Hominis" Ausdruck gegeben hat. Restitutio Hominis: das ist die Wiedereinsetzung des Menschen! So wird für mich stets entscheidend sein, ob ein Buch, sei es neu oder alt, deutsch oder fremdländisch, diesem Leitgedanken entspricht. Danach sind für mich alle anderen Fragen nach der Stilart, der Herkunft oder Richtung, der religiösen oder gar konfessionellen Gebundenheit nur noch Fragen zweiten Ranges. Diese wenigen Worte mögen die Haltung meiner verlegerischen Arbeit aufzeigen. Die Absicht ist zweifach: das Alte, Unvergängliche und Unzerstörbare, in welcher Sprache es sich bieten mag, als Beispiel, Trost und Hilfe in unsere des Lichtes so sehr bedürftigen Tage zu stellen, und dem Neuen, Jungen, Gegenwärtigen, dem Kommenden das Wort zu geben, wenn es der Wiedereinsetzung des Menschen dienen will«. ¹⁶¹

Solche programmatischen Erklärungen voller Pathos waren bei den Neugründungen der Verlage nach dem Krieg durchaus üblich. Dem Verleger kommt nun, nach dem Ende der Naziherrschaft, laut Desch eine Erzieher-Rolle zu. Er soll dem kulturellen Wiederaufbau dienen, humanistische Ideale wieder verbreiten. Von Beginn an präsentierte sich Desch in dieser Rolle, so erklärte er in markigen Formulierungen ebenfalls 1945:

»Jetzt kämpfen wir mit offenem Visier und werden mit unseren Büchern dem deutschen Volke die Wahrheit über die furchtbare Schuld seiner Verführer aufzeigen, ihm aber auch gleichzeitig die Bücher geben, die sein Herz und sein Gewissen stärken, sein verdüstertes Gemüt erheitern und seinen Geist aufschließen und weiten, damit es einmal wieder ein freies Volk werde, gleichgachtet im Reigen der Völker«. ¹⁶²

Bernd Gruschka, der in seiner Dissertation die Tätigkeiten des Desch Verlags untersuchte, stellt hierzu fest: »Mit dem Versprechen, einen kulturellen Wiederaufstieg zu ermöglichen, eröffnet der Verleger, der aufgrund seiner Widerstandstätigkeit geistig, politisch und buchwirtschaftlich als privilegiert erscheint, dem Volk der Buchleser einen Weg, sich in vielfältigem Sinne von der Verantwortlichkeit für das Dritte Reich zu befreien«. ¹⁶³

Für dieses Unterfangen schien Neufelds Graphik gut geeignet. Einem humanistischen Bildungsideal verpflichtet, beherrschte Neufeld formal die Stilmittel

¹⁶¹ Dankesrede des Verlegers Kurt Desch bei der Übergabe der Lizenzurkunde der amerikanischen Besatzer am 17.11.1945. Abgedruckt in »25 Jahre Verlag Kurt Desch 1945–1970. Ein Almanach«. S. 3.

¹⁶² ebd.

¹⁶³ Gruschka, S. 153.

der Moderne. Er war der richtige Mann für die von Desch angestrebte und propagierte »Erneuerung« auf der Basis humanistischer Wertvorstellungen und Traditionen. Der Verlag betrieb eine sehr intensive Öffentlichkeitsarbeit, die sich in einer Vielzahl von Rezensionen über Desch Bücher, Artikel über Desch Autoren, Hörfunkinterviews und Anzeigen im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel niederschlug.¹⁶⁴ Gruschka erklärt in seiner Untersuchung: »Die besondere Intensität der Öffentlichkeitsarbeit, die das Unternehmen betrieb, geht auf die berufliche Praxis des Verlegers zurück, die er als Fachmann auf dem Gebiet der Werbung und des Vertriebes im Dritten Reich erworben hatte. Ein beträchtlicher Teil der Selbstdarstellung des Unternehmens in der Öffentlichkeit wurde von Kurt Desch selbst betrieben.«¹⁶⁵

Desch prägte den Buchmarkt in den beiden Jahrzehnten nach 1945 mit, und Neufeld prägte das Erscheinungsbild der von Desch verlegten Bücher mit. Er gestaltete für Desch neben einer Klassiker-Reihe, wenigen Sachbüchern und einigen Verlagsprospekten überwiegend Romane.

Ab 1953 versuchte Desch mit der Buchgemeinschaft »Welt im Buch« neue Leserschichten zu erschließen. Ausgewählte Bücher wurden im Abonnement angeboten, jeweils ein Band pro Monat. Die Abonnenten wurden durch den Buchhandel beliefert. Desch war einer der ersten, der dieses Konzept ausprobierte. In den folgenden Jahren eiferten ihm viele Verlage nach, Buchgemeinschaften und -clubs erlebten einen enormen Aufschwung bis in die sechziger Jahre hinein.

Desch brachte Werke bekannter klassischer Autoren zu einem günstigen Preis heraus, in gehobener Ausstattung. Der erste Band erschien 1953 in einer vorbestellten Großauflage von über 150.000 Exemplaren. Dem Unternehmen war ein gewaltiger Erfolg beschieden: nach zehn Jahren Buchgemeinschaft waren über sieben Millionen Vorschlagsbände und über drei Millionen Wahlbände ausgeliefert. Bereits ab Herbst 1953 wurde das »Welt im Buch« Programm noch durch Dünndruckausgaben der Klassiker erweitert. Die Reihe bot nun neben den erschwinglichen Luxusausgaben in Leinen, Halb- oder Ganzleder mit Goldschnitt auch etwa 1200 Seiten umfassende Bände auf Dünndruck-Papier mit farbigem Schutzumschlag, die noch preiswerter waren. Jeweils im Frühjahr und im Herbst wurde eine Klassiker-Ausgabe produziert.

Wilhelm Neufeld wurde mit der Gestaltung dieser Klassiker-Reihe beauftragt, es waren seine ersten Arbeiten für den Verlag Kurt Desch.

¹⁶⁴ Gruschka, S. 151.

¹⁶⁵ ebd.

8.2. Die »Welt im Buch« Klassiker-Reihe

Neufelds Gestaltung der Klassiker-Reihe »Welt im Buch« gehört zu seinen konventionellsten Arbeiten, sie erinnert in ihrer illustrativen Art an manche Müller & Kiepenheuer Umschläge. Im Gegensatz zur Mannigfaltigkeit der Kiepenheuer-Bände gab Neufeld der Klassiker-Reihe bei Desch jedoch ein einheitliches Erscheinungsbild. Allen Einbänden liegt dasselbe Gestaltungsprinzip zugrunde, die Bildfläche auf der Vorderseite des Umschlags ist jeweils in drei Felder unterteilt, die durch ornamentartige breite Rahmungen mit verschiedenen Mustern voneinander getrennt sind. Diese Aufteilung hatte Neufeld erstmals bei der Gestaltung der Müller & Kiepenheuer Ausgabe von Boccaccios »Dekamerone« 1950 (Abb. 15) benutzt.

Bei den Desch-Bänden prangt im oberen Feld der Autorenname, im unteren steht die Bezeichnung der Buchreihe, ergänzt von einer kleinen Illustration. Das Mittelfeld zeigt eine detailreiche, illustrative Zeichnung, die auf die Lebenswelt des Autors verweist. Auf dem Buchrücken setzt sich das Gestaltungsprinzip der Vorderseite fort, das Muster der Rahmen wiederholt sich in vier Querbalken, die ebenfalls den Autorennamen, die Bezeichnung der Buchreihe sowie eine kleine Illustration einschließen. Die Rückseite des Einbandes ist fast leer, nur die Reihenbezeichnung, begleitet von einer Wiederholung der kleinen Zeichnung im unteren Bildfeld der Vorderseite, ist hier zu sehen. Alle Schriftzüge sitzen symmetrisch und zentriert zur Mittelachse.

Den ersten Einband der Reihe gestaltete Neufeld 1953 zu Theodor Storm (Abb. 22). Fünf Entwürfe hierzu im Gutenberg-Museum¹⁶⁶ zeigen, daß er zunächst nicht an eine Dreiteilung der Einbandfläche dachte, sie zeigen eine freiere Gestaltung als die endgültige Ausführung, auch die Anordnung der Schriftzüge ist lockerer. Doch die Idee, für den Einband die Lebenswelt des Autors anhand einer vereinfachten Darstellung zu symbolisieren, ist bei den Entwürfen bereits vorhanden. So wählte Neufeld für den Band zu Theodor Storm als Motive Küste und Strand, Möwen und einen Nachen.

Ein Jahr später wurden die Werke Conrad Ferdinand Meyers herausgegeben, nur ein Entwurf hierzu ist im Gutenberg-Museum erhalten (Abb. 23). Bei diesem zeichnete Neufeld eine Berglandschaft, die erhabene Landschaft der Schweiz. Für das untere Bildfeld wählte er eines seiner Lieblingsmotive, die traubenbehängene Weinranke. Ebenfalls 1954 erschien als dritter Band eine Auswahl von Theodor Fontane (Abb. 24). Diesen Umschlag ziert im unteren

¹⁶⁶ Inv. Nr. GM-GS 99. 199; -103, zweimal -185; zweimal -186.

Bildfeld unter der Reihenbezeichnung ein Kiefernast, die Illustration in der Bildmitte zeigt eine flache Landschaft, ein Birkenwäldchen, das in diesem Zusammenhang an Brandenburg denken lässt.

Eine Ausgabe mit den Werken des russischen Schriftstellers Nikolai Gogol schmückte 1955 das Bild eines Dorfes und eines Pferdeschlittens in winterlicher Landschaft, die charakteristischen Zwiebeltürme mit den Kreuzen und die Form der Gebäude lassen keinen Zweifel daran, daß es sich um eine Szenerie in Rußland handelt (Abb. 25). Diesen Band gestaltete Neufeld auffälliger, in Orange und Grün, während die übrigen Einbände farblich sehr dezent sind, auf beigem Grund heben sich schwarz, rot oder blau Motive und Schrift ab.

Ein Band zu Eichendorff erschien ebenfalls 1955, er ist nicht im Gutenberg-Museum vorhanden. Bemerkenswert ist, daß Neufeld das Motiv eines Eichendorff-Bandes der Müller & Kiepenheuer Reihe hier noch einmal verwendete, leicht abgewandelt. Ein Band zu Stendhal war 1956 geplant, auf einem Probedruck hierzu im Gutenberg-Museum (94) notierte Neufeld: »einziges Exemplar, wurde nicht als Auflage gedruckt«. Alle Umschlagzeichnungen der Klassiker-Reihe sind für Neufeld ungewöhnlich detailreich und naturalistisch, die Gestaltung ist zugleich dezent und gediegen. Sie sollte dem Käufer signalisieren, daß es sich trotz des günstigen Abonnement-Preises bei den Klassiker-Ausgaben um ein hochwertiges, anspruchsvolles Produkt handelte. In dieser Reihe folgten noch Ausgaben zu Eduard Mörike 1956, Iwan Turgenjew und Guy de Maupassant 1957, E. T. A. Hoffmann und Anton Tschechow 1958, Griechischen Klassikern 1959 und ein Band zu Honoré de Balzac 1961. Zu diesen Titeln sind keine Einbände von Neufeld im Gutenberg-Museum erhalten.

8.3. Weitere Arbeiten: Neufelds charakteristische Gestaltungsmittel

Neufeld arbeitete bei seinen späteren Gestaltungen für Desch freier. Sicherlich waren die Vorgaben von Verlagsseite für die Klassiker-Reihe besonders konservativ gewesen. Konventionelle Mittel wie Rahmungen, reine Schmuckelemente oder eine Aufteilung der Bildfläche in geometrische Felder kommen außer bei den »Welt im Buch« Umschlägen nicht vor. Die Schrift gestaltete Neufeld wesentlich origineller und individueller als bei den Müller & Kiepenheuer Bänden. Seine bildlichen Umsetzungen für Desch sind, verglichen mit seinen früheren Arbeiten, abstrakter und weniger illustrativ. Schon bei der Müller & Kiepenheuer Reihe nutzte Neufeld unregelmäßige Farbflächen, originell gestaltete Lettern und symbolische Motive, diese Bildelemente ent-

wickelte er bei den Einbänden für Desch konsequent weiter. Die Rückseiten der Umschläge wurden nun meist mit bedacht, Neufeld behandelte den gesamten Einband als zu gestaltende Bildfläche. Im folgenden werden die charakteristischen Gestaltungsmittel, die Neufeld bei seinen Arbeiten für Desch einsetzte, beschrieben.

8.3.1. Die Anordnung der Bildelemente

Im Bildaufbau, bei der Anordnung von Motiven und Schriftzügen wurde Neufeld mutiger, es gelangen ihm originelle Lösungen. Die Einbände wirken lockerer und bewegter. Es finden sich kaum Symmetrien und selten ist ein Motiv in der Mitte der Bildfläche plazierte, wie es bei den Müller & Kiepenheuer Einbänden und bei der »Welt im Buch«-Klassikerreihe von Desch noch häufig der Fall war. Ausgefallen ist die Bildkomposition auf dem bereits 1957 entstandenen Entwurf zu Gert Ledigs »Faustrecht« (Abb. 26 a). Oben rechts an der Bildkante positionierte Neufeld zwei männliche Gesichter, mit unverkennbar grobschlächtigen Zügen, so angeschnitten, daß sie nur als Ausschnitt zu sehen sind. Es entsteht der Eindruck, sie lauerten im Hintergrund. Ein weibliches Gesicht scheint sich im Bild räumlich weiter vorne zu befinden, den Rücken zu den Männern gewandt, was eine Opferrolle suggeriert. Durch diese Anordnung der Bildmotive wird die Atmosphäre der Gewaltbereitschaft und Brutalität, die auch durch Schrift und Farbwahl ausgedrückt wird, zusätzlich betont. Der Umschlag zu »Die Hexen von Paris« von Hans Rehfisch ist ebenfalls ein Beispiel für eine abwechslungsreiche Komposition (Abb. 27). Den Schriftzug des Autorennamens und den des Titels setzt Neufeld in Weiß auf sechs schwarze Querbalken, wobei er die Anfangsbuchstaben »H« und »R« jeweils farblich hervorhob, die Korrespondenz zwischen den Initialen des Verfassers und dem Titel betonend. Die Balken sind unterschiedlich lang und breit, wodurch Abwechslung und Bewegung ins Bild kommt. Zwei senkrechte Balken, ein kurzer mit dem Wort »Roman« und ein langer auf dem Buchrücken mit den kompletten Titelangaben, bilden ein vertikales Gegengewicht. Auf der Rückseite setzen sich die drei waagrechten Balken der Titelseite fort. Als Bildmotiv ist, asymmetrisch verteilt in den Freiräumen zwischen den Balken, dreimal das Gesicht einer rothaarigen Frau abgebildet, sie scheint auf jedem Bild näher heranzurücken, wie mit dem Objektiv einer Kamera herbeigeht wird ihr Bild immer größer und zugleich der Ausschnitt, in dem sie zu sehen ist, kleiner.

8.3.2. Schrift als kalligraphisches Ornament

Wesentlich freier und sicherer wurde Neufeld als Kalligraph und Typograph. Er setzte Schrift nun mit unterschiedlichsten Intentionen und Wirkungen ein. Einige Desch-Umschläge schmücken kunstvoll gemalte Lettern, die wie ornamentale Bildelemente wirken. Solche kalligraphischen Umschläge sind ein typisches Stilmerkmal der Buchgestaltung der fünfziger Jahre in Deutschland. Doch Neufeld vollzog auch im Rahmen seiner Entwürfe für Desch sowie für den Schweizer Atlantis Verlag den Übergang von der individuellen Kalligraphie der fünfziger Jahre zu den ruhigeren und sachlicheren typographischen Einbänden der Sechziger.

Bei einem 1956 erschienenen Desch Verlagsprospekt bildete Neufeld aus den kalligraphisch gemalten Initialen des Verlegers eine üppige, schmückende Form, die die Bildfläche ornamentartig überzieht (Abb. 28). Rein kalligraphisch gestaltete Neufeld auch den Einband von Hans Helmut Kirsts »Kameraden« 1961 (Abb. 29). Die Schrift, aus dicht gesetzten, großflächigen Buchstaben bestehend, bedeckt den größten Teil der Bildfläche. Sie wirkt wie ein Farbmuster, sieht gewollt malerisch und »handgemacht« aus in ihrer Unregelmäßigkeit. Ein häufig von Neufeld bei Schriftentwürfen angewandtes Mittel ist hier zudem augenfällig: das Wort »Kameraden« auf dem Buchrücken ist getrennt in »Kame« und »raden«, ohne einen Trennstrich. Noch in den Drucken seiner Methusalem-Presse zeigt sich Neufelds Vorliebe für solche betonten Trennungen ohne Satzzeichen.

Zwei Jahre später zeigt ein Vergleich zwischen dem Entwurf (Abb. 30 a) und dem Auflagendruck (Abb. 30 b) zu »Liebe 1963, Liebesgeschichten junger europäischer Schriftsteller«, daß die kalligraphischen Gestaltungen der fünfziger Jahre zunehmend von sachlicheren, klareren Schriften ersetzt werden. Bei dem Entwurf gestaltete Neufeld die Schrift noch malerisch und ornamental. Im Vergleich wirkt die Druckschrift des Einbandes nüchtern und unpersönlich, dadurch moderner, sie verlor ihren individuellen, betont handgemalten Charakter. Die Ära der kalligraphischen Einbände ging langsam zu Ende.

8.3.3. Typographie mit Kontrasten

Neufelds Umgang mit Schrift ging weit über das Zeichnen ästhetischer Kalligraphien hinaus, er entwickelte sich zu einem versierten Typographen. Er nutzte häufig Gegensätze zwischen verschiedenen Schriftarten und -größen, um Spannung und Dynamik zu erzeugen. Oft arbeitete er mit dem Kontrast zwischen sachlich nüchternen Druckbuchstaben und dem Duktus bewegter

Handschrift. Auf vielen Entwürfen kombinierte er Schriftzüge in Versalien mit solchen in Kleinbuchstaben, oder massive und breite Schriften mit zierlichen und eng laufenden.

Eines der wenigen Sachbücher, die Neufeld für den Desch-Verlage gestaltete, ist Wolfgang Drews »Theater« 1961 (Abb. 31). Auch hier kommt der Schrift große Bedeutung zu. Spannung entsteht durch den Gegensatz zwischen der Schreibschrift von Titel und Verlagsnamen, beides in grellem Rot, sowie der weißen Druckschrift der sonstigen Angaben. Bei dem Autorennamen und dem langen Untertitel in Druckschrift bearbeitete Neufeld die Schrift: besonders der Buchstabe »R« wirkt jeweils durch den langgezogenen Abstrich dynamisch und belebt. Die starken, aggressiven Kontraste erinnern an expressionistische Gestaltungsweisen. Die Umschlaggestaltung charakterisiert, mit rein typographischen Mitteln, das Theater nicht als einen Ort betulicher Erbaulichkeit für Bildungsbürger, sondern als eine Stätte des Aufrüttelns und der Auseinandersetzung.

Bei dem Einband von John O’Haras »Stolz und Leid, die Chronik der Familie Chapin« 1956 spielt die Schrift eine tragende Rolle: der Untertitel ist in der Manier einer Handschrift gezeichnet und wirkt dadurch wie zu den privaten Aufzeichnungen eines Chronisten gehörend. Der Haupttitel hingegen prangt in mächtigen, schwarzen Drucklettern (Abb. 32).

8.3.4. Schrift als Bedeutungs- oder Emotionsträger

Die Schrift diente Neufeld ebenso wie die Farbe bei den Desch-Umschlägen oft als Emotionsträger, was sich bei den Gestaltungen für Müller & Kiepenheuer in dem Büchner-Band »Lenz« erst zaghaft andeutete. Zudem verwies Neufeld oft durch die Form der Lettern auf deren Bedeutung. Deutlich wird das bei dem bereits erwähnten Desch-Einband zu John O’Haras »Stolz und Leid, die Chronik der Familie Chapin« (Abb. 32). Das Wort »Stolz« dominiert groß und massiv die Fläche, sein Sinn ist bildlich in der Form der Schrift umgesetzt. Noch überzeugender nutzte Neufeld zu Beginn der Sechziger bei den beiden Werken »Die Festung« (Abb. 33) und »Rebellion der Verlorenen« (Abb. 34) von Henry Jaeger die Schrift als abstrahiertes Bild. Eindrucksvoll drückt die Form der Buchstaben den Wesensgehalt des Titels aus. Der Schriftzug »Die Festung« ist mächtig, er wirkt wie aus einer massiven Form geschnitten. Die einzelnen Buchstaben schließen sich fast zu einer großen Fläche zusammen, sie stehen ganz eng, es gibt nur kleine Zwischenräume. Dadurch wirken sie »festungsartig«, wie die Mauern einer Burg. Zugleich scheinen sie

auch wehrhaft, durch die zackigen Spitzen der Lettern. Bei »Rebellion der Verlorenen« evoziert Neufeld nur mittels der Schrift und vier Balken das Gefühl der Bedrohung und der Auswegslosigkeit. Die roten Balken bedrängen die Schrift, sperren sie ein. Dicht gedrängt stehen die Buchstaben des Titels zwischen den Balken, wie eine Horde eingekesselter Menschen, denen kein Fluchtweg mehr offen steht. Es ist eine sehr anschauliche Umsetzung des Titels mit rein typographischen Mitteln.

Überzeugend wirkt die Schrift als Emotionsträger auch bei dem zweifarbigen Einband von Günther Weisenborns »Der Verfolger« 1961 (Abb. 35). Die schwarze Schrift auf gelbem Grund ist das einzige Motiv. Sie wirkt wie von dem Schreibenden hastig und unter großer Anspannung hingeworfen. Damit ist auf den »Verfolger« verwiesen, ohne jede figürliche Darstellung oder weitere Angaben.

Auf Gert Ledigs »Faustrecht« ist der Titel in die Begriffe »Faust« und »recht« zerlegt, sie sind in einem handschriftlichen, zackigen Duktus geschrieben, der unbeherrscht und aggressiv wirkt. Man kann diese Schrift überspitzt als ein typographisches Äquivalent zu einem Faustschlag bezeichnen (Abb. 26 b). Bei dem Umschlag von John Howard Griffins »Reise durch das Dunkel« dient die Schrift 1962 ebenfalls als einziger Bedeutungs- und Emotionsträger (Abb. 36). Die Schriftzüge stehen schräg auf dem Blatt, sie neigen sich nach unten, scheinen fast abzugleiten, die einzelnen Lettern sind unregelmäßig und verunstaltet. Sie wirken wie von einem Blinden oder im Finstern unbeholfen gezeichnet und verweisen dadurch auf den Titel, auf »das Dunkel«, durch das die Geschichte in irgendeiner Weise führt.

8.3.5. Farbe als Emotionsträger

Bei der Reihe des Müller & Kiepenheuer Verlags war der Umgang mit Farbe schon aufgrund der Produktionsbedingungen beschränkt, die nur zwei Farben zuließen. Außerdem arbeitete Neufeld dort meist mit gebrochenen Farbtönen. Bei den Desch-Umschlägen wurde er bei der Farbwahl verwegener. Er wählte häufig auffallende, starke Kontraste zwischen intensiven Farben. Dies war zum einen ein Mittel zur Verstärkung der Werbewirkung auf einem enger werdenden Markt. Zum anderen ist die Farbigkeit der Umschläge aber auch den Inhalten der Bücher angemessen. Desch beauftragte Neufeld überwiegend mit der Gestaltung von Romanen, die in hohen Auflagen für ein Massenpublikum herausgebracht wurden. Nicht nur die Schrift, auch die Farbe verwendete

Neufeld nun mit großer Sicherheit als Emotionsträger, sie unterstreicht und charakterisiert die Stimmung eines Buches.

Auffallend ist die farbliche Gestaltung des bereits erwähnten Entwurfs zu dem Roman »Faustrecht« von Gert Ledig (Abb. 26 a). Das grelle Rot des Hintergrundes läßt Blut und Aggression assoziieren. Eines der Motive, ein weibliches Gesicht, ist durch wenige Farbakzente eindeutig charakterisiert: die gelben Flächen um die Augen mit den betonten Wimpern und das Rot des Mundes implizieren ein zu stark geschminktes Gesicht, verweisen auf eine »bestimmte Sorte« Frau. Formal ist interessant, wie Neufeld das Rot des Hintergrundes in das Gesicht der Frau fließen läßt, wo es die Haare darstellt.

Bei dem erschienenen Auflagendruck, der keine bildlichen Motive sondern nur noch Schrift zeigt, ist die Gewaltbereitschaft nicht mehr wie in dem Entwurf durch die Brutalität der Gesichter signalisiert, sondern ausschließlich durch die kantig spitzen Lettern und das grelle Rot des Umschlags (Abb. 26 b), das mit der schwarzen Schrift einen starken Kontrast bildet. Ein schwarzer, in der Mitte der Buchfront quer stehender Balken bildet zudem optisch eine Sperre, scheint den Weg des Betrachters zu blockieren. Farben, Balken und Schrift vermitteln die Atmosphäre der Geschichte.

Bei mehreren Bänden, bei denen Neufeld Schrift als Emotionsträger einsetzte, verstärkte er deren Wirkung noch durch die Farbe. Der Band »Der Verfolger« von Günther Weisenborn zeigt die auffallende Farbkombination Gelb und Schwarz (Abb. 35).

Statt knalligen Farben wählte Neufeld für den Titelentwurf zu »Wölfe« von Thomas Münster subtil aufeinander abgestimmte Farben (Abb. 37). Gebrochene Mischöne, Türkis, Schwarz, Ocker und Lila bilden einen außergewöhnlichen Farbklang. Farbige Flächen bedecken das gesamte Cover, sparsam darauf verteilte Bildelemente kennzeichnen die im Titel genannten Raubtiere.

Geschickt sind deren nur angedeutete Gesichter zugleich als Farbfelder gestaltet. Die fahlen, vages Unbehagen erweckenden Farben passen hervorragend zu der nur angedeuteten und daher umso bedrohlicher wirkenden Thematik.

8.3.6. Gestaltung mit Farbflächen

Eine eigene Entwicklung auf Neufelds Umschlägen nahm das Gestaltungselement der unregelmäßigen farbigen Flächen. Dieses Stilmittel entstand aus der Angewohnheit, helle Motive aus dem farbigen Umfeld auszusparen. Eine Folgeidee war es, nicht die Motive auszusparen, sondern helle Flächen, auf die

dann die Motive gezeichnet wurden. Diese sitzen in unregelmäßigen, hellen, aus dem Hintergrund ausgesparten Flecken, die wie verschwommene Umrisse erscheinen.

Bei den Arbeiten für Desch setzte Neufeld dieses formale Mittel noch wesentlich vielseitiger ein. Auf dem Einband zu John van Drutens »Im Strom der frühen Jahre« wurden die Farbflächen 1956 bereits zum eigenständigen Motiv, allerdings noch durch darauf gezeichnete Wellenlinien an Wasser und somit an den »Strom«, der im Titel genannt wird, erinnernd (Abb. 38). Farbige Flächen benutzte Neufeld auch, um darin Schriftzüge zu positionieren, so 1960 bei Walter Firners »Johnny Belinda« (Abb. 39). Die Felder, auf denen die Titelan-gaben stehen, heben sich von dem übrigen Bildgrund ab. Immer ordnete Neufeld solche unterlegten Flächen asymmetrisch an, wodurch eine lockere, malerische Wirkung entstand.

Ebenfalls 1960 erschien ein Roman über Napoleon von Justus Franz Wittkop, dessen Einband nur drei kleine, geschwungene abstrakte Formen schmücken, diese stehen allerdings durch die Farben Rot und Blau, die zusammen mit dem Weiß des Hintergrundes die französischen Nationalfarben bilden, in Beziehung zum Inhalt (Abb. 40).

Eine rote Farbfläche, von der Form vage an eine Blüte erinnernd, ist das einzige Motiv des Sammelbandes »Liebe 1963« (Abb. 30 und 31). Das Rot des Motivs korrespondiert mit dem Rot des Wortes »Liebe« im Titel.

Von flächengliedernden, farbigen Flecken mit unregelmäßigen, gerundeten Formen über die Zerlegung eines Motivs in stark abstrahierte, farbige Grundformen ist es nur ein kleiner Schritt zu abstrakten Motiven, zu reinen Farbflächen.

Zwei abstrakte Farbflächen, die sich schwebend zu umtanzen scheinen, bilden das Motiv auf dem Einband von György Sebestyéns »Die Schule der Verführung« 1964 (Abb. 41). Man kann sie als Sinnbilder für Mann und Frau, die sich umwerben, sehen. Charakteristisch ist für Neufelds Arbeiten, daß solche abstrakten Formen nie lediglich sich selbst darstellen, sondern immer auch auf das Buch verweisen. Dies ist eine der letzten Einbandgestaltungen, die Neufeld für den Desch Verlag entwarf, im folgenden Jahr trat er seine Dozentenstelle in Mainz an.

Die Farbflächen betonen oder steigern eine Aussage, zudem können sie ästhetische Harmonien oder Spannungen erzeugen. Beeinflußt war Neufeld mit Sicherheit von der vorherrschenden Stilrichtung in der deutschen Malerei der Nachkriegszeit, dem Informel.

8.3.7. Reduzierter Zeichenstil

Konsequent entwickelte Neufeld seinen Zeichenstil weiter, die starke Reduzierung auf wenige Linien oder Flächen, die sich schon bei einigen Titeln des Müller & Kiepenheuer Verlages gezeigt hatte, setzte er fort. Unwesentliches wurde weggelassen, räumliche Perspektiven oder szenische Angaben spielten keine Rolle mehr. Erscheinen Gegenstände, so dienen sie nicht der Beschreibung einer Szene, sondern stehen als Symbole, die dem Geist oder der Stimmung des Buches entsprechen. Neufeld beherrschte es meisterhaft, mit einem Minimum sicher gesetzter Linien Motive ins Bild zu setzen. Ein Punkt, ein kurzer Strich genügen oft, um dem Betrachter ausreichender Hinweis zu sein. Charakteristisch für Neufelds Stil ist die Zeichnung der Frauenfigur auf dem Einband von Walter Firners »Johnny Belinda« 1960 (Abb. 39). Zwei schwarze Striche für die Augen, ein roter Fleck für den Mund, eine schwarze Fläche für die Haare reichen aus, um den Kopf darzustellen. Der Körper, nur bis zu den Schenkeln zu sehen, wurde ebenfalls mit wenigen schwarzen Linien gezeichnet, die Hände bestehen nur aus vier Strichen. Trotz der stark abstrahierten Umsetzung ist das Gesamtbild eindeutig: eine junge, attraktive Frau, sitzend, die Beine übereinander geschlagen, das Kinn auf eine Hand gestützt.

Besonders raffiniert ist die reduzierte Zeichnung auf dem bereits erwähnten Entwurf zu Thomas Münsters »Wölfe« (Abb. 37). Nur mit geringsten linearen Mitteln sind zwei Raubtiergesichter angedeutet, subtil und zugleich prägnant. Lediglich zwei Münder, nur flüchtig skizzierte, angedeutete Zahnreihen mit einem auffälligen Reißzahn, sowie der lauernde Blick eines Augenpaares und zwei Nasenlöcher, nicht mehr als zwei schwarze Punkte, sind die Motive. Im unteren Bildteil ist außerdem ein menschliches Profil zu sehen, das potentielle Opfer der lauernden Bestien. Wie unter einer schweren Last neigt sich dessen Kopf unter einer schwarzen Farbfläche, auf der der Titel steht, zur unteren Bildkante. Der Mund ist wie zum Schrei geöffnet, der Untergang scheint sicher. Diese sparsam gesetzten Hinweise genügen vollkommen, um die im Titel genannten Wölfe zu kennzeichnen. Sie erwecken beim Betrachter ein vages Gefühl der Gefahr und Bedrohung, indem sie das Typische, das mit diesen Tieren verbunden wird, betonen: das Lauernde, das Wittern und ihre gefürchteten Waffen, die Zähne.

Charakteristisch ist in Neufelds gesamtem Werk die häufige Beschäftigung mit Gesichtern und Köpfen. Dabei geht es, abgesehen von den Zeichnungen mit karikaturistischen Zügen, nie um individuelle Physiognomien, sondern um die

reduzierte Darstellung eines Zeichens für »Gesicht« oder »Mensch«. Oft im Profil, mit wenigen Linien, setzte Neufeld dieses Thema auch auf Umschlägen um. Manchmal entstand gewollt der Eindruck einer flüchtigen Skizze. Extrem reduziert ist die Zeichnung auf einem Entwurf für Alberto Moravias »Agostino« 1962 (Abb. 42 a). Neufeld skizzierte ein Gesicht von vorne, Augen, Nase, Mund und Haare sind mit wenigen Linien dargestellt. Die knappe Art der Darstellung ist kennzeichnend für Neufeld. Typisch ist auch der androgyne Typus, der ebenso eine Frau wie einen femininen Mann oder einen schlanken Jüngling verkörpern kann. Der Auflagedruck zu diesem Band zeigt ein mit wenigen Strichen gezeichnetes Profil (Abb. 42 b), weiß auf schwarzem Grund. Auch hier heben sich die Linien, wie in Holz geschnitten, hell vor einem dunklen Hintergrund ab. Charakteristisch für Neufelds Figuren ist hier die lange gerade Nase, die an griechisch-antike Schönheitsideale erinnert. Ein frühes Beispiel ist ein Entwurf zu Hermann Kestens »Der Sohn des Glücks« aus dem Jahr 1955 (Abb. 43). Mit wenigen Strichen ist ein Antlitz gezeichnet: vier weiße Linien für den langen Hals, eine Umrißlinie für das Gesicht, eine weitere für die Haare. Typisch ist auch hier die Kopfform, ein schmaler, langer Kopf auf einem ebensolchen Hals.

8.3.8. Originelle Bildideen

Neufeld versuchte zunehmend, den Inhalt oder die Stimmung eines Buches in einer abstrahierten und indirekten Weise umzusetzen. Ein frühes Beispiel ist 1956 Hans Habes »Im Namen des Teufels« (Abb. 44). Hier wählte Neufeld weder eine Szene noch ein Motiv aus dem Buch, sondern ein Bild, das beim Betrachter unweigerlich Spannung und Unbehagen auslöst, also Gefühle, die für die Atmosphäre des Textes kennzeichnend sind. Rücken und Front des Umschlags sind als Einheit gestaltet. Eine unregelmäßige türkisfarbene Fläche erinnert an eine Holzmaserung, eine Frottage. Ein weiß hervorgehobenes Astloch darin wirkt wie ein Auge, es scheint alles zu beobachten. In Verbindung mit dem schwarzen Hintergrund wirkt es unheimlich, bedrückend. Die ganze Komposition vermittelt eine Atmosphäre des Geheimnisvollen, des unbemerkten Spionierens. Damit sind Titel und Untertitel mit fast abstrakten Formen ins Bild gesetzt. Die Schrift, einer Handschrift nachempfunden, läßt an persönliche Aufzeichnungen denken.

Für György Sebestyens »Die Türen schließen sich« überlegte sich Neufeld 1957 ebenfalls ein ungewöhnliches Motiv. Auf der Vorderseite ist als Ausschnitt das Bild eines Mannes zu sehen, es ist nur ein farbiger Streifen, der von

schwarzen Flächen zu beiden Seiten scheinbar zusammen gedrückt wird (Abb. 45). Es entsteht der Eindruck, als könne der Betrachter gerade noch einen Blick auf die Person erhaschen, bevor sie hinter dem bedrohlichen Schwarz verschwindet. Das Motiv der abstrakten Farbflächen, zwischen denen ausschnittsartig eine Figur erkennbar ist, verwendete Neufeld mehrmals in unterschiedlichsten Zusammenhängen. Eine andere Dimension erreichte dieselbe Grundidee in einer Lithographie zur Genesis: hier symbolisiert sie den Eintritt des Menschen in den Kosmos (Abb. 162). Diese Lithographie verwendete Neufeld sowohl für eine Serie zur Pharmawerbung als auch für einen Band seiner Methusalem-Presse. Das Beispiel zeigt, wie intensiv er sich mit gelungenen Bildfindungen immer wieder beschäftigte.

8.3.9. Die Motive

Einige charakteristische Motive aus der im Spätwerk noch verdichteten Ikonographie kommen in Neufelds Gestaltungen für den Desch Verlag vor. Für Edwin Arnets »Abschied von Hesperia« zeichnete er 1956 Motive nach antiken Vorlagen (Abb. 46). Frau und Mann in antikem Gewand, auf Hirtenstäbe gestützt, schmücken den Umschlag. Sie weisen eines der häufigsten Motive Neufelds auf, das griechische Profil.

Bei Francois Mauriacs »Das Geheimnis Frontenac« 1961 wird das Hauptmotiv, ein schloßartiges Gebäude, von stilisierten Pflanzen umrahmt (Abb. 47). Zu diesen gehört eine stilisierte Weinranke und ein abstrahiert und vereinfacht dargestellter Baum, der nur noch als Zeichen für »Baum« steht. Beide Motive gehören zu den häufig verwendeten Sujets Neufelds.

John O'Haras »Stolz und Leid, die Chronik der Familie Chapin« zeigt 1956 zwei weitere Schlüsselsymbole Neufelds, den stilisierten Dornenzweig und den Ölweig, beide sind Teil der christlichen Ikonographie (Abb. 32).

Gleich mehrere Motive, die in seiner persönlichen Ikonographie lebenslang eine bedeutende Rolle spielten, versammelte Neufeld auf dem Einband zu Oskar Maria Grafts »Das Leben meiner Mutter« 1959 (Abb. 48). Der Schutzumschlag ist als Einheit gestaltet. Auf der Rückseite des Buches sind neben einem Haus und Pflanzen eine stilisierte Taube, ein Hahn und eine Art antiker Amphore abgebildet. Auf der Vorderseite finden sich neben einem stilisierten Dornenzweig und einem Ölweig Sonne und Mond, ein geschweiften Stern, eine Hand, ein Auge im Dreieck und ein flammendes Herz. Die Schauseite vereint Symbole des Kosmos wie die Himmelskörper mit Symbolen der christlichen Ikonographie. Die Welt des Glaubens, darüber hinaus aber auch

das Eingebundensein in größere Zusammenhänge ist hier zeichenhaft umgesetzt. Auf der Rückseite hingegen ist die irdische, die reale Sphäre des Lebens symbolisiert: Haus, Pflanzen und Tiere, ein Gefäß. Damit hat Neufeld sinnbildlich das gesamte Leben der Frau erfasst, von der das Buch erzählt. Bereits ein Jahr zuvor war als Fischer-Taschenbuch ein Band erschienen, den Neufeld überwiegend mit denselben Symbolen gestaltete (Abb. 87). Abgesehen von dem flammenden Herz erscheinen diese Motive alle häufig in Arbeiten Neufelds. Auch in den Pressendruckern sind Hand, Vogel, antikes Gefäß, Auge im Dreieck, Haus, stilisierte Pflanzen und Tiere sowie Sonne und Mond noch zentrale Elemente.

8.3.10. Sonstige Gestaltungsmittel

Der bereits bei der Müller & Kiepenheuer Reihe erkennbare Hang zu ironisch karikierenden Zeichnungen setzt sich auch in den Arbeiten Neufelds für andere Verlage fort. Für Desch fertigte er jedoch nur wenige humoristische Zeichnungen an.

Ein Entwurf für Oskar Maria Graf's »Das bayrische Dekameron« 1964 ist ein Beispiel für eine etwas bissigere karikierende Darstellung (Abb. 49). Neufeld beschäftigte sich immer wieder mit den Physiognomien seiner bayrischen Heimat. Als Motiv wählte er bei diesem Einbandentwurf einen Mann, der die Arme von hinten um eine Frau gelegt hat, über dem Paar schwebt eine geflügelte Putte, die einen barock anmutenden Rahmen hält. Der rundköpfige, pausbäckige Mann in einer Trachtenweste ist die klischeéhafte Personifizierung des Bayern. Die wesentlich kleinere Frau, die er mit seinen riesigen Pranken umfasst, ist an Halsschmuck, Dirndlkleid und derselben rotwangigen Physiognomie ebenfalls unschwer zu identifizieren. Ergänzend wirken die alttümliche Schrift und der goldgelockte, rosageflügelte Putto als Inbegriff des »Bayrischen«. Auch bei dieser Zeichnung reduzierte Neufeld die Motive auf wenige Linien, verzichtete auf Schattierungen oder ausführliche Binnenzeichnung.

Mehrmals kennzeichnete Neufeld bei Müller & Kiepenheuer Titeln asiatischer Schriftsteller die fernöstliche Lebenswelt, indem er typische Elemente ihrer Kultur abbildete. Für den Desch-Band »Einer blieb zurück« von A. T. Hobart verwendete Neufeld 1957 ein chinesisches Schriftzeichen, das wie ein abstraktes Muster die gesamte Einbandfläche überzieht (93). Lediglich durch dieses gelbe Piktogramm wird gezeigt, wo der Roman spielt, es ist das altchinesische Zeichen für »Langes Leben«. Die bildliche Umsetzung mithilfe asiatischer Ver-

satzstücke ist hier subtiler und abstrakter. Auch seine Signatur glich Neufeld an diese Gestaltungsidee an: seine Initiale »N« prangt rot in einem Kreis, einem chinesischen Siegelzeichen nachempfunden.

Erstmals nutzte Neufeld zu Beginn der sechziger Jahre Photos für Gestaltungen¹⁶⁷, doch ist dies ein Mittel, mit dem er nicht weiter arbeitete. Neufeld äußerte sich in seinen Reflexionen mehrmals ablehnend über das Medium der Photographie. Er notierte: »Photographie pur ist Fälschung – kein intelligentes Menschaugenauge sieht so«¹⁶⁸ und »Die vulgäre Photographie, so wie sie betrieben wird, ist ein Irrtum: das intelligente Auge sieht etwas anderes als das Objektiv«.¹⁶⁹ Die Photographie bildet nur die Oberfläche ab, nicht das Dahinter, nicht das »wirkliche Sein«. Neufeld ging es in seinem Kunstschaffen aber zeitlebens nicht um Nachahmung, sondern um das tiefer Liegende, das eigentlich Unsichtbare. Aufgabe des Künstlers war es seiner Ansicht nach, dieses sichtbar zu machen, ihm eine Form zu geben: »Das Ziel des produktiven Intellekts, des produktiven Auges ist der Bildende Blick. (Hierher gehört meine Bemerkung von der einfachen Photographie als Fälschung)«.¹⁷⁰ An dem Siegeszug, den die Photographie ab den sechziger Jahren als Mittel der Umschlaggestaltung antrat, beteiligte Neufeld sich nicht.

Mehrmals verwendete er Balken als Bildelemente, er setzte sie nun, verglichen mit den Arbeiten für Müller & Kiepenheuer, vielfältiger ein. Bei dem typographischen Entwurf zu Henry Jaegers »Rebellion der Verlorenen« sind sie 1963 nicht nur ein geometrisches Element, sondern an der Umsetzung der Bildidee beteiligt (Abb. 34). Bei John Howard Griffins Roman »Reise durch das Dunkel« sitzt ein Balken als optisches Gegengewicht unter der gekippten Schrift (Abb. 36).

9. Neufelds Arbeiten für den Atlantis Verlag

Da Neufeld für den Müller & Kiepenheuer Verlag arbeitete, bestand sicherlich eine direkte Verbindung zum Atlantis Verlag um die Kiepenheuer-Tochter Bettina. Neufeld begann 1954 mit ersten Entwürfen für den Züricher Verlag, seine letzte Gestaltung eines Atlantis-Titels stammt aus dem Jahr 1967. Zu

¹⁶⁷ 1961 für Justus Franz Wittkopp: »Danton, Biographischer Roman« (276), und 1963 für Renate Schweitzer: »Freundschaft mit Boris Pasternak, ein Briefwechsel« (277).

¹⁶⁸ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Teil I, Nr. 60.

¹⁶⁹ a.a.O., Heft II, Nr. 145.

¹⁷⁰ a.a.O., Heft II, Nr. 204, 26.5.1993.

dieser Zeit hatte Neufeld schon seine Dozentenstelle in Mainz inne. Die Zusammenarbeit erstreckte sich also über mehr als ein Jahrzehnt.

Im Gutenberg-Museum sind 22 Entwürfe und 24 Drucke für Atlantis vorhanden. Neufelds Gestaltungen für diesen Verlag gehören zu seinen anspruchsvollsten und gelungensten Arbeiten. Er schuf überwiegend typographische Entwürfe von zurückhaltender Farbigkeit. Der Verlag pflegte einen dezenten, gediegenen, unplakativen und ästhetisch anspruchsvollen graphischen Stil. Neufeld passte seine Gestaltungen völlig an die Atmosphäre der Bücher, aber auch an das Profil des Verlages an.

Die Unterschiede zu Neufelds Arbeiten für Müller & Kiepenheuer, mit denen er zehn Jahre zuvor seine Karriere als Buchgestalter begonnen hatte, sind offensichtlich. Neufeld hatte sich zu einem versierten Typographen und Kalligraphen entwickelt. Während bei der Weltliteratur-Reihe die Schrift häufig noch einfalllos gestaltet war und mit der bildlichen Umsetzung nicht mithalten konnte, spielen nun die sicher gesetzten und gezeichneten Schriftzüge die tragende Rolle, gelegentlich durch sparsam verwendete Bilder oder abstrakte Farbflächen unterstützt. Bei dem studierten Maler stand das Bild nicht mehr im Mittelpunkt. Die Betonung der Schrift ist auch wesentlich ausgeprägter als bei den Desch-Bänden. Bei allen Atlantis-Umschlägen der sechziger und bei manchen aus den fünfziger Jahren ist der Buchrücken mitgestaltet.

Die Schriften der in den fünfziger Jahren für Atlantis entworfenen Einbände Neufelds sind überwiegend kalligraphisch extravagant gestaltet, bewegt und ornamental, mit verschlungenen Mustern und ausgreifenden Bögen in der Manier einer stilisierten Handschrift. In den sechziger Jahren wurden die Schriften gleichmäßiger und ruhiger, Neufeld bevorzugte nun serifenlose Antiquaschriften, oft in Versalien und nicht mehr kursiv. Wenn die Lettern noch den Duktus einer Handschrift aufweisen, dann sind sie nicht mehr mit runden Formen, mit Bögen und Schwüngen gemalt, sondern mit geraden, schmalen Linien und als Druckbuchstaben.

Wo Figürliches erscheint, handelt es sich um extrem reduzierte Tuschezeichnungen. Abstrakte Farbflächen sind ein wichtiges Stilmittel, für diese Gestaltungen ließ sich Neufeld von der zeitgenössischen Malerei inspirieren. Einige Atlantis-Umschläge gehören zu den künstlerisch beeindruckendsten Arbeiten in seinem gesamten gebrauchsgraphischen Werk. Die für den Atlantis-Verlag gestalteten Sachbücher zeichnen sich durch eine zurückhaltende, zeitlose Bild- und Schriftsprache aus.

9.1. Zur Verlagsgeschichte

Martin Hürlimann (1897–1984), Gründer des Atlantis Verlags und Ehemann von Bettina Kiepenheuer, zeichnete sich in jungen Jahren zunächst als abenteuerlustiger Reisender und begabter Photograph aus. Er hatte in Zürich, Leipzig und Berlin Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte studiert, promovierte in Leipzig, ging danach auf Weltreise und kam 1925 zum Verlag Ernst Wasmuth in Berlin.¹⁷¹ Dessen Besitzer war von Hürlimanns Photos aus Asien begeistert, die in mehreren Zeitschriften erschienen.¹⁷² In der Serie »Orbis Terrarum« des Wasmuth Verlags übernahm Hürlimann einen Band zu Frankreich, ein Bildband zu Indien und weitere zu Ceylon und Hinterindien folgten. Nachdem er als Photograph so erfolgreich war, gründete er noch während seiner Arbeit beim Wasmuth Verlag die Zeitschrift »Atlantis«, deren Vorbild das »Geographical Magazine« war. Am 1. Januar 1929 erschien die erste Nummer.¹⁷³ Besonderen Wert legte Hürlimann auf anspruchsvolle Illustrationen. Die Zeitschrift wurde schließlich, gemeinsam mit der Länderserie »Orbis Terrarum«, die Hürlimann vom Wasmuth Verlag übernahm, im Jahr 1930 zum Grundstock des gleichnamigen Verlages in Berlin. Photobände und belletristische Werke ergänzten das Programm. Während der dreißiger Jahre blieben Länder, Völker und Reisen noch das Hauptthema. Eine weitere Spezialisierung kam bald hinzu, im Verlagsprogramm bildeten über viele Jahre hinweg Titel zum Thema Musik, die Hürlimanns Leidenschaft war, einen Schwerpunkt. Bereits 1931, ein Jahr nach Verlagsgründung, war Bettina Kiepenheuer, Hürlimanns spätere Frau, als Volontärin zum Atlantis Verlag gekommen, sie lenkte dessen Geschicke bald entscheidend mit. Mit ihren Kinderbüchern begründete sie den Bereich Kinder- und Bilderbuch, der sehr erfolgreich wurde.¹⁷⁴

Während der Naziherrschaft bekam der Verlag immer häufiger Schwierigkeiten mit den Machthabern, schließlich wurden fast alle Mitarbeiter eingezogen und

¹⁷¹ Tripmacker, Wolfgang: »Die Fasanerie in Sanssouci als Verlagsort«. Mitteilungen der Studiengemeinschaft Sanssouci e.V., Verein für Kultur und Geschichte Potsdams, o. J., S. 10.

¹⁷² »Martin Hürlimann zum 70. Geburtstag«, mit Beiträgen von Günther Wasmuth, Walther Meier, Theo W.Dengler, Georg Richter, Erwin Jaekle, Fritz Hindermann, Daniel Bodmer, Bettina Hürlimann, Emil Staiger, Ernst Roth, Eric W.White, Max Mittler. Zum 12. November 1967 herausgegeben vom Atlantis Verlag Zürich und Freiburg im Breisgau. S. 3 ff.

¹⁷³ a.a.O., S. 5 ff.

¹⁷⁴ Der Bereich Kinderliteratur des Atlantis Verlags wurde 1982 in die Stiftung Pro Juventute überführt. Seit ihrer Gründung 1922 nimmt sich diese Stiftung der Sache des Kindes an und betreibt auch einen eigenen Verlag für ihre Schriften. Siehe hierzu Börsenblatt des Deutschen Buchhandels, Nr. 90, vom 11.11.1986, S. 3019. 1992 erlosch der Züricher Atlantis Verlag, die Rechte an den Musiktiteln erwarb der Musikbuch-Verlag Schott in Mainz. Auskunft des Archivs des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, Frankfurt am Main, am 9.6.2000.

die Arbeit kam gänzlich zum Erliegen. Doch Hürlimann, gebürtiger Schweizer, hatte vorgesorgt und eine Dependance in Zürich gegründet. Ab 1938 lief bereits die Zürcher Produktion neben der Berliner, später wurde Zürich zum Hauptsitz des Verlages.¹⁷⁵ 1944 wurde das Berliner Verlagshaus von Bomben völlig zerstört. Von Zürich aus baute Hürlimann nach Kriegsende den Verlag in Freiburg im Breisgau wieder auf.

Auch der Atlantis Verlag erhob den Anspruch, ebenso wie die Verlage Müller & Kiepenheuer und Kurt Desch, an der geistigen Neuorientierung und dem kulturellen Wiederaufbau maßgeblich mitzuwirken. Im Vorwort zu dem Verlags-Almanach 1947 schrieb Martin Hürlimann: »Heute hat der Verlag, nachdem seine Tätigkeiten einige Jahre fast ausschließlich auf die Schweiz eingeschränkt waren, seine Beziehungen nach mancher Herren Länder wieder aufgenommen, wie es auch seinem Wahlspruch der Weltweite gemäß ist. Indem wir nun in geduldiger Arbeit neu aufzubauen suchen – als winziger, aber auch in seiner Winzigkeit verantwortungsvoller, schöner Auftrag im Rahmen des gewaltigen Wiederaufbauwerkes, dem sich das Abendland gegenüber sieht –, scheint es erlaubt, rückschauend dessen bewußt zu werden, was wir in zwanzigjähriger Tätigkeit vertreten haben und weiterhin vertreten ...«.¹⁷⁶

Der Verlag distanzierte sich von der jüngsten Vergangenheit und legitimierte sich, indem er auf seine früheren Aktivitäten verwies und seinen Schwerpunkt, Kulturen anderer Länder darzustellen, betonte. Hierdurch schien er besonders geeignet, am kulturellen Neuanfang mitzubilden. Die »Weltweite« wurde ebenso betont wie bei der Reihe zur Weltliteratur des Müller & Kiepenheuer Verlags, die Isolation Deutschlands sollte schnellstmöglich durchbrochen werden.

Der Atlantis Verlag wuchs in den beiden ersten Nachkriegsjahrzehnten stetig, das Programm wurde kontinuierlich erweitert. Neben großformatigen Bildbänden wurden in den fünfziger Jahren Werke von Ricarda Huch, Emil Staiger, Meinrad Inglin und Robert Faesi verlegt, viele Klassikerausgaben kamen hinzu.¹⁷⁷ Ende der Fünfziger wurde der Bereich Kinder- und Jugendbücher ausgedehnt, außerdem erschienen Werke mit zeitgenössischer Dichtung und zur Literaturwissenschaft. Die Themen Kunst und Musik, die Reihe Orbis Terrarum, immer noch mit Martin und Bettina Hürlimann als Autoren, blieben

¹⁷⁵ »Martin Hürlimann zum 70. Geburtstag«, S. 11.

¹⁷⁶ Atlantis Almanach 1947, S. 5.

¹⁷⁷ Im Verlagsprogramm 1955/56 sind Werke von R.L. Stevenson, Gottfried Keller, Mörrike, Sophokles, Aischylos, Dante, Dickens, E. T. A. Hoffmann und E. A. Poe genannt.

ebenso wie die Städtebände auch in der Nachkriegszeit ein wichtiges Standbein des Verlags.¹⁷⁸

Für die Atlantis Einbände wurde besonders edles Papier verwendet. Das verstärkte bei den potentiellen Käufern noch den Eindruck, mit einem Atlantisbuch ein sowohl inhaltlich als auch äußerlich wertvolles Werk zu erstehen. In dem Prospekt der »Atlantis Musik Bücher 1959/60« ist von »nobler Aufmachung« und »ästhetischem Genuß« die Rede.¹⁷⁹ Die gediegen edle Gestaltung, mit der sich der Verlag präsentierte, läßt auf die Zielgruppe schließen: das wohlhabende Bildungsbürgertum. Auch das Themengebiet Fernreisen sprach, Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre, als Reisen auf andere Kontinente noch selten waren, nur eine bestimmte Schicht an. Während Kurt Desch mit seinen Büchern ein Massenpublikum bediente und die Taschenbücher, die Neufeld für den S. Fischer und den Diana Verlag in diesen Jahren entwarf, ebenfalls ein breites Publikum anziehen und mit preiswerter Lektüre versehen sollten, war der vorgegebene Rahmen des Atlantis Verlags nach anderen Kriterien abgesteckt. Wie der gediegene Insel Verlag zielte auch Atlantis auf ein elitäres Publikum. Statt leuchtenden Farben wurden für die Einbände dementsprechend zarte, dezente Töne gewählt, viel Beige, Grau, Schwarz und mattes Hellblau. Statt plakativen Motiven zeigen die Umschläge neben kunstvollen typographischen und kalligraphischen Gestaltungen sehr reduzierte Motive und abstrakte Formen. Reduktion und Stilisierung kennzeichneten ohnehin Neufelds künstlerische Entwicklung, zudem könnte der Einfluß eines anderen deutschen Einbandentwerfers eine Rolle gespielt haben. Ende der fünfziger Jahre hatte der Graphiker Willy Fleckhaus innerhalb der deutschen Buchgestaltung neue Akzente gesetzt. Sein neues Erscheinungsbild für die Bibliothek Suhrkamp fand weite Beachtung, die strenge, extrem reduzierte Gestaltungsweise war etwas völlig Neues und wurde für viele Graphiker vorbildhaft. In die typographischen Gestaltungen Neufelds für den Atlantis Verlag mag dieses Beispiel eingeflossen sein. Doch findet sich selbst bei Neufelds Atlantis-Einbänden meist noch ein malerisches, lyrisches Element, einer formalistisch strengen Gestaltungsweise verschrieb er sich nie.

¹⁷⁸ Dies läßt sich aus Verlagsprogrammen entnehmen, die im Archiv des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels in Frankfurt am Main erhalten sind.

¹⁷⁹ Faltblatt in Neufelds Nachlaß.

9.2. Atlantis Almanach und Verlagsprospekte

Mehrere Jahre hintereinander gestaltete Neufeld die Verlagsprospekte, 1958 auch den taschenbuchdicken Atlantis Almanach. Es war einer seiner ersten Aufträge von Atlantis. Die vorhergehenden Almanache der frühen fünfziger Jahre, dünne Bändchen im Reclam-Format, zeichneten sich nicht durch eine originelle Gestaltung aus. Photos von Skulpturen und Gebäuden zierten die Einbände, die Abbildungen waren schwarz-weiß, Anordnung und Schrift symmetrisch. Interessanter hatten die Almanache der vierziger Jahre ausgesehen, diese Titel schmückten weiße Zeichnungen auf farbigem Grund, darunter antike Motive und die Tierkreiszeichen. Bereits in den Vierzigern enthielten die Almanache auch Kalendarien mit Illustrationen.

Den Atlantis Almanach 1958 (307) versah Neufeld mit einem kalligraphisch gestalteten Einband, einem kunstvoll verwobenen Muster aus ornamentalen Lettern. Das Beeindruckendste sind jedoch die darin enthaltenen zwölf Zeichnungen zu den Tierkreiszeichen¹⁸⁰, die sehr frei und eigenwillig sind (Abb. 50 bis 56). Es war Neufelds zweite Umsetzung dieses Themas, bereits 1954/55 hatte er für den Insel Almanach kleine Vignetten hierzu angefertigt. Neufeld zeichnete die astrologischen Zeichen für den Atlantis Almanach stark vereinfacht und stilisiert. Er prägte dem Kalendarium seinen unverwechselbaren Stil auf, indem er abstrahierte und nur einige charakteristische Merkmale der Motive mit wenigen Linien darstellte. Die Bilder sind sperrig und kantig, nichts Süßliches haftet ihnen an. Sie wirken noch heute modern. Die Seitengestaltung ist sehr frei, Neufeld plazierte die Motive auf jeder Seite an verschiedenen Stellen, mal über, mal neben und mal unter den Spalten. Hier zeigt sich erneut seine Abneigung gegen Symmetrien und Gleichförmigkeit. Besonders originell ist seine bildliche Umsetzung des Waage-Zeichens: zwei Hände, die Sonne und Mond im Gleichgewicht halten. Auch das Zwillingenbild ist ungewöhnlich, zwei androgyne Gestalten versuchen, einander mit je einem ausgestreckten Arm zu erreichen. In einem Vorwort des Verlags wurde sein Kalendarium zu Recht als »kühn gestaltet« bezeichnet.¹⁸¹

Bettina Hürlimann schrieb Neufeld begeistert zu dem Almanach. Offensichtlich hatte sie befürchtet, Neufelds Gestaltung könne als zu modern empfunden

¹⁸⁰ Die Illustrationen sind nicht im Gutenberg-Museum vorhanden. Im Nachlaß Neufelds befindet sich jedoch ein Band des Atlantis-Almanachs.

¹⁸¹ Vorwort des Verlags im Atlantis Almanach 1958, o. S.

werden, denn in dem Brief heißt es: »Das Kalendarium gefällt übrigens allgemein, auch solchen Menschen, wo ich eher Angst hatte, dass es ihnen zu frei sei«. ¹⁸²

Martin Hürlimann hatte den Almanach als Geburtstagsüberraschung überreicht bekommen und fand ihn »entzückend«. Er schrieb Neufeld, er habe ihm »große Freude bereitet« und befand: »Sie haben das sicher nicht leichte Kunststück zustande gebracht, durchaus im Rahmen der guten Almanach-Tradition zu bleiben und gleichwohl eine echt künstlerische, zeitgemässe und grosszügige Lösung zu finden«. ¹⁸³ Hierin lag Neufelds Stärke als Gebrauchsgraphiker: eine moderne Bildsprache zu finden, ohne sich inhaltlich von der Tradition zu lösen. Eine eigene Prägung gelang Neufeld auch bei den Verlagsprospekten. Das Verzeichnis der Musikbücher 1959/60 zeigt auf dem Titel stilisierte Instrumente und Notenblätter (Abb. 58). In der flächigen, kantigen Darstellungsweise erinnert das Bild ein wenig an die kubistischen Bilder Braques und Picassos, in denen Instrumente figurieren. Auf einem Entwurf hierzu gestaltete Neufeld das Motiv des Flötenspielers, nur die vereinfachten Umrisse des Körpers und des antiken Instruments, der griechischen Doppelflöte Aulos, sind als schwarze Fläche vor dem Hintergrund zu sehen (Abb. 59). Die Farben sind antiker griechischer Vasenmalerei nachempfunden, schwarz auf rotbraunem Grund. Für den Prospekt der Bücher 1959/60 entwarf Neufeld ein kalligraphisches Motiv (Abb. 57). Auch für den Prospekt 1961/62 experimentierte er mit Buchstaben (239), doch den gedruckten Prospekt ziert, gold auf beigefarbenem, dicken Papier, eine stilisierte Weinranke, eines von Neufelds beliebtesten Sujets (Abb. 60).

9.3. Weitere Gestaltungen für Atlantis

Neufelds Umschlaggestaltung trug dazu bei, daß der Band von Lily Abegg, »Im neuen China« (Abb. 61), als eines der »schönsten Bücher 1957« von der Stiftung Buchkunst prämiert wurde. Es war eine von Neufelds ersten Arbeiten für den Atlantis Verlag und zugleich eine seiner gelungensten. Dabei arbeitete er nur mit zwei abstrakten Farbflächen und relativ kleinen Schriftzügen. Eine helle Fläche, auf der er den Titel plazierte, sparte er aus einem kräftigen Rot aus, das den gesamten Einband bedeckt. Die Ränder zu der hellen Fläche sind verwischt, als hätte der Maler gerade seinen Pinsel weggelegt und die Arbeit unbereinigt hinterlassen. Sehr modern mutet dieses Stilmittel an, es suggeriert

¹⁸² Brief Bettina Hürlimanns an Neufeld, ohne Datum, Nachlaß Neufeld.

¹⁸³ Brief Martin Hürlimanns an Neufeld vom 19.11.1957, Nachlaß Neufeld.

Spontaneität und den individuellen Ausdruck des Künstlers. Das Rot kennzeichnet zugleich auf einer anderen Ebene das kommunistische Regime Chinas, steht also in Bezug zum Inhalt des Buches. Die Unfertigkeit der Zeichnung, die helle Fläche, die von allen Seiten von Rot bedrängt wird, kann als bildliche Umsetzung der noch nicht gefestigten Zukunft dieses Landes interpretiert werden. Die Schrift ist kalligraphisch gestaltet, Neufeld spielte mit dem Gegensatz zwischen den zierlichen weißen Buchstaben des Autorennamens und den massiven schwarzen des Titels.

Streng und zugleich modern präsentiert sich ein Umschlag, der die späten Essays des 1958 verstorbenen Schweizer Literaturhistorikers und Essayisten Fritz Ernst bewirbt (Abb. 62). Neufeld entschied sich für einen typographischen Entwurf, die Schrift steht in drei rechteckigen, schwarzen Rahmen von unterschiedlicher Breite. Sie gliedern die Fläche, ergänzend setzen vier kleine schwarze Vierecke asymmetrische optische Akzente, wodurch die Komposition aufgelockert wird. Durch Unregelmäßigkeiten entsteht Spannung, so ist der turmartige Aufbau der drei Rahmen leicht nach rechts geneigt, auch die darin stehenden Schriftzüge sind schräg, als würden sie zur Seite kippen. Die von Hand gemalte Schrift in serifenlosen Versalien entspricht mit ihrer Eckigkeit dem Motiv des mehrmals wiederholten Vierecks. Auch farblich sind Schrift und Rahmen gleich, durch das Schwarz schimmern helle Stellen, was den handgemalten, individuellen Charakter betont.

Für den autobiographischen Band »Erlebnisse – Ergebnisse« des Zürcher Dichters und Literaturhistorikers Robert Faesi, der 1963 erschien, gelang Neufeld eine anschauliche Umsetzung. Faesi war unter anderem mit Rilke, Wolfskehl, Thomas Mann, Gerhard Hauptmann und Herrmann Hesse befreundet, seine Erinnerungen an viele bekannte Autoren sind das Thema des Buches. Neufeld benutzte die Namen dieser Schriftsteller als Hintergrundfolie (Abb. 63). In hellem Braun und leicht kursiv heben sie sich dezent von dem beigeen Papier ab, hingegen stechen kontrastreich schwarz der Autorenname, Titel und Verlag in gerade stehender Antiqua hervor. Diese typographische Gestaltung hat die handschriftlich gemalte Manier der fünfziger Jahre bereits hinter sich gelassen.

Ähnlich wie bei dem Band »Im neuen China« von Lilly Abbegg setzte Neufeld bei Max Frischs »Die Schwierigen oder j'adore ce qui me brule« 1959 zwei breite rote Flächen, die wie rasch hingeworfene, spontane Pinselstriche wirken, als einziges bildliches Gestaltungsmittel ein (Abb. 64). Die roten Flächen erinnern an die Werke von Joan Miró.

Den Einband zu Arnold Hottingers »Die Araber, Werden, Wesen, Wandel und Krise des Arabertums« zierte 1960 eine kunstvolle kalligraphische Gestaltung, jeder Buchstabe ist individuell abgewandelt, dabei spielte Neufeld mit Gegensätzen zwischen flächigen, bauchigen Schwüngen und schmalen, geraden Linien (Abb. 65). So ist bei dem Wort »die« das schmale »i« zwischen einem mächtigen, breiten »D« und einem hohen und weit ausschwingenden »e« eingeklemmt. Besonders auffällig ist der Großbuchstabe »A«, der sich wie ein Ornament oder eine Arabeske über die Fläche zieht. Bei diesem Einband ist der Rücken mitbedacht, dort schwingt das »A« in einem gewaltigen Bogen aus. Ungewöhnlich ist auch das »r« gestaltet, es besteht aus zwei im rechten Winkel aneinander gesetzten Linien unterschiedlicher Breite. Subtil sind die Farben abgestimmt, rötliches Braun auf mattem Orange, die Schrift weiß. Zwei rechteckige rotbraune Flächen gliedern den Einband, dieses Mittel dient zudem dazu, den langen Untertitel auf abwechslungsreiche Weise ins Bild zu setzen.

Für die Novelle »Weiße Nächte« von Ricarda Huch beschäftigte Neufeld sich 1960 mit einem Motiv, das ihn faszinierte: dem Seiltänzer (Abb. 66). Zu diesem Thema schrieb er in den sechziger Jahren einen kurzen Prosatext, den er als Pressendruck 1986 gestaltete. Bei dem Atlantis-Umschlag besteht die Zeichnung nur aus wenigen Pinselstrichen, der Körper des Seiltänzers, auf einem zwischen zwei Häusern gespannten Seil balancierend, nur aus Strichen und einem Punkt für den Kopf. Die beiden Häuserfronten und der angedeutete Hintergrund sind nur reduziert dargestellt, wodurch das Motiv der fragilen Gestalt auf dem Seil ins Zentrum gerückt und betont wurde.

Bemerkenswert ist auch die Gestaltung zu »Erlenbüll« von Meinrad Inglin 1965: der Umschlag zeigt einen komplexen, prismenartigen Bildaufbau. Sich überschneidende grüne und braune Farbflächen, Vierecke und Kreise, bilden an den Schnittstellen Mischöne, als seien es transparente Flächen, die übereinander gelegt wurden (Abb. 67). Das zugrundeliegende Prinzip erinnert an den Orphismus Robert Delaunays, doch wählte Neufeld gedämpfte Farben statt der leuchtenden, die die Bilder des Franzosen kennzeichnen.

Einziges Bildelement bei Meinrad Inglin's »Die Welt in Ingoldau« ist 1964 eine breite schwarze Linie, die waagrecht über die Rückseite des Einbandes verläuft, um sich dann auf der Vorderseite zu einem großen Kreis zu schließen, der den Schriftzug des Titels umfasst (Abb. 68). Damit ist zugleich auf den Titel Bezug genommen: der Kreis steht als Zeichen der geschlossenen Welt, der »Welt in Ingoldau«, um die es in der Geschichte geht. Nur mit dem Mittel einer Linie, die sich zu einer geometrischen Figur schließt, gelang Neufeld hier eine ein-

drucksvolle Gestaltung. Es war eine seiner letzten Arbeiten als Umschlagentwerfer.

Zweimal verwendete Neufeld Photos für Atlantis-Einbände, allerdings setzte er sie auf ungewöhnliche Weise ein. Für Werner Kohlers Sachbuch »Die Lotus-Lehre und die modernen Religionen in Japan« verfremdete Neufeld 1962 die Aufnahme einer asiatischen Steinskulptur, indem er eine transparente orange-farbene Fläche über den grauen Kopf legte (75). Zwei leuchtend blaue Balken korrespondieren mit dem Orange und beleben den Einband. Die Schrift ist nicht mehr von Hand gezeichnet, die unauffällige, serifenlose Antiqua entspricht dem Sachbuchcharakter.

Für den Einband eines Standardwerks der Gesangspädagogin Franziska Martiensen-Lohmann, »Der wissende Sänger, Ein Gesangslexikon in Skizzen«, wählte Neufeld 1963 eine eigenartige Lösung. Er benutzte eine Photographie, wie es in den sechziger Jahren zunehmend Mode wurde (79). Diese zeigt jedoch den Ausschnitt eines barocken Gemäldes, das wiederum den Kopf eines Sängers zeigt. Neufeld setzte also an die Stelle, an der die Photographie immer stärker die Zeichnung verdrängte, ein photographiertes Stück Malerei. Ähnlich ging er bei einer Desch-Biographie zu Danton vor, wo das Foto eines gemalten Porträts der Hauptfigur den Einband ziert.

10. Neufelds Arbeiten für den Insel Verlag

Zwar gestaltete Neufeld für den Insel Verlag nur wenige Einbände, doch da dieser Verlag hinsichtlich der buchkünstlerischen Ausstattung eine herausragende Rolle innerhalb der deutschen Verlagslandschaft spielte, soll hier ausführlicher auf diese Arbeiten eingegangen werden, als es ihrem zahlenmäßigen Gewicht innerhalb von Neufelds gebrauchsgraphischem Werk entspricht. Zudem war für Neufeld die Zusammenarbeit mit dem vielleicht wichtigsten Typographen seiner Zeit, Gotthard de Beauclair, damals buchkünstlerischer Leiter bei Insel, sowie mit dessen Assistenten, Wolfgang Tiessen, bedeutsam. Von 1953 bis 1960 arbeitete Tiessen, der spätere Gründer der bibliophilen Reihe »Edition Tiessen«, in Beauclairs Atelier im Hause der Stempel AG in Frankfurt. Dort entstanden unter anderem die Bücher für den Insel Verlag, durch Beauclair wurde Tiessen erstmals auf Neufeld aufmerksam, mit dem er in den achtziger und neunziger Jahren drei Bände seiner Edition realisierte.

10.1. Zur Verlagsgeschichte

Als Gründungsdatum des Insel Verlags gilt der 15. Oktober 1899, an diesem Tag wurde die erste Ausgabe der Zeitschrift »Die Insel« ausgeliefert, herausgegeben von den beiden jungen Bremer Autoren Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder sowie dem älteren Otto Julius Bierbaum.¹⁸⁴ Schröder betreute nach dem Zweiten Weltkrieg auch die Reihe zur Weltliteratur des Müller & Kiepenheuer Verlags, die Neufeld gestaltete. Bereits bei den Insel-Heften des ersten Jahrgangs wurde besonderer Wert auf die künstlerische Gestaltung gelegt. Der bedeutende Vertreter des Jugendstils, Heinrich Vogeler, sowie Thomas Theodor Heine und der französische Maler Felix Vallotton wurden herangezogen. Das Plakat zur Ankündigung des ersten Heftes entwarf Emil Rudolf Weiß, der bedeutendste Buchgestalter der Jahre vor 1945. Die Schwerpunkte der Texte scheinen zunächst gegensätzlich: Auszüge der klassischen deutschen Literatur auf der einen, moderne, avantgardistische Autoren des In- und Auslands auf der anderen Seite. Neben jungen deutschen Schriftstellern wie Rainer Maria Rilke und Hugo von Hoffmannsthal, Robert Walser und Rudolf Borchardt, erschienen in den Insel-Heften Arbeiten der europäischen Avantgarde, von Oscar Wilde, Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, August Strindberg und H. G. Wells. Daneben standen Auszüge deutscher Literaturtradition vom Barock bis zur Klassik. Bücher verlegte Insel ebenfalls bereits ab 1899. Ein ambitioniertes Mappenwerk in vier Folgen begleitete zudem den ersten Jahrgang der Zeitschrift, mit insgesamt vierzig Originalarbeiten heute so berühmter Künstler wie Rodin, Vogeler, Bonnard, Thoma, Vuillard, Liebermann und Ensor. Trotz dieser geballten künstlerischen Qualität blieb der wirtschaftliche Erfolg aber zunächst aus. Am dritten und letzten Jahrgang der Insel arbeiteten Heymel und Schröder bereits nicht mehr mit. Heymel gründete schließlich in Leipzig 1901 einen eigenen Insel Verlag, der von Rudolf von Poellnitz geleitet wurde.

Ricarda Huch veröffentlichte bei Insel, außerdem englische, skandinavische und russische Autoren, darunter Beardsley und Browning, Kierkegaard, Tschchow und Turgenjew. Zudem wurden große Klassiker-Editionen begonnen: eine Werkausgabe von Wilhelm Heinse, eine dreibändige Wieland-Ausgabe und die »Großherzog Wilhelm-Ernst-Ausgabe deutscher Klassiker«, eine Dünndruck-Ausgabe im Taschenformat. Doch bereits 1905 starb Rudolf von Poellnitz, und der junge Verlag stand erneut vor dem Ruin. Erst mit Anton Kippenberg, ab 1906 Leiter des Insel Verlags, begann die Erfolgsgeschichte der

¹⁸⁴ »100 Jahre Insel Verlag«, Begleitbuch zur Ausstellung, Frankfurt und Leipzig 1999, S. 9.

Inselbücher. Bis zu seinem Tod 1950 bestimmte er die Linie des Verlages. Seine Ziele seien, so schrieb er 1906: » ... der Weltliteratur im Goethischen Sinne zu dienen, dem Gehalt des Buches die Form anzupassen, den Sinn für Buchkunst und auch für Buchluxus immer mehr zu heben ... «.¹⁸⁵

Gotthard de Beauclair, 1907 in Ascona geboren, war ab 1928 Hersteller im Insel Verlag in Leipzig, er nahm im Laufe seiner Jahre bei Insel immer stärkeren Einfluß auf die Buchgestaltung des Verlages.

Der Insel Verlag war nach 1945 einer der ersten, der seine Produktion wieder aufnahm. Anton Kippenberg lebte bei Kriegsende in Marburg, von hier organisierte er das Verlagshaus in Leipzig und gründete eine Zweigstelle in Wiesbaden, für die er im September 1945 die Lizenz von der amerikanischen Militärregierung erhielt. Im April 1946 bekam er diese auch für Leipzig und nahm nun erst die Produktion wieder auf.¹⁸⁶ Nach einem kurzen Zwischenspiel als Buchgestalter des Scherpe Verlags in Krefeld kehrte auch Gotthard de Beauclair 1951 zum Insel Verlag zurück, nun als buchkünstlerischer Leiter. Beauclair war weitgehend autonom bei seinen gestalterischen Entscheidungen im Insel Verlag bis in die sechziger Jahre, ein einzigartiger Fall.¹⁸⁷

10.2. Neufelds Gestaltungen der Insel Almanache

Der erste Insel Almanach »auf das Jahr 1906« erschien im Herbst 1905. Er enthielt, was bis zum Almanach 1941 auch beibehalten wurde, Leseproben und Originalarbeiten, ein Verzeichnis der Neuerscheinungen und eine Übersicht der lieferbaren Bücher. Bis 1964 gab es zudem meist auf den ersten Seiten ein Kalendarium, dessen Monatszeichen vom jeweiligen Umschlaggestalter gezeichnet wurden. »Die Entscheidung über die Wahl des Umschlaggestalters machten sich die Kippenbergs nicht leicht. Zumeist war das Motiv ein Segelschiff. Die Gestaltung übernahmen vornehmlich die für den Verlag tätigen Buchkünstler. Es gab aber auch Ausnahmen«.¹⁸⁸ Den Almanach gestalteten vor dem Zweiten Weltkrieg Marcus Behmer, F. H. Ehmcke, Willi Harweth, Thomas Theodor Heine, Rudolf Koch, Friedrich Wilhelm Kleukens, Fritz Kredel, Hans Alexander Müller, Emil Preetorius, Rudolf Alexander Schröder, Max Slevogt, Rudo Spemann, Walter Tiemann, Jan Tschichold, Heinrich

¹⁸⁵ »100 Jahre Insel Verlag«, S. 22. Aus einem Brief Anton Kippenbergs an Hugo von Hoffmannsthal, 1.12.1906.

¹⁸⁶ a.a.O., S. 24.

¹⁸⁷ Gespräch der Verfasserin mit Wolfgang Tiessen am 25.2.2000.

¹⁸⁸ »100 Jahre Insel Verlag«, S. 79.

Vogeler und E. R. Weiß.¹⁸⁹ Die Namen der Almanach-Gestalter lesen sich wie eine Kurzfassung der Geschichte der deutschen Buchgestaltung, diese illustre Gruppe umfasste ausschließlich sehr bekannte und einflußreiche deutsche Buchkünstler. Die meisten Künstler oder Typographen gestalteten nur einmal einen Almanach.

Beauclair schätzte offensichtlich Neufelds Arbeiten, denn schon zu Beginn des Jahres 1951, er selbst war gerade erst zum Insel Verlag zurückgekehrt, erteilte er ihm den Auftrag, den ersten Nachkriegs-Almanach des Insel Verlags zu gestalten. Nach einer Pause von elf Jahren sollte er im Frühjahr 1952 in Wiesbaden erscheinen. Wegen des veränderten Erscheinungstermins enthielt er kein Kalendarium. Erst ab 1956 wurde der Almanach wieder wie üblich im Herbst herausgebracht. Im Leipziger Stammhaus sollte nach Kriegsende nie mehr ein Almanach verlegt werden. Es ist erstaunlich, daß Beauclairs Wahl bei diesem symbolträchtigen und wichtigen Auftrag auf Neufeld fiel, denn dieser hatte sich 1947 zum ersten Mal mit Umschlaggestaltungen beschäftigt, und es gab zu Beginn der fünfziger Jahre bekanntere und etabliertere Einbandgestalter in Deutschland. Sicherlich kannte Beauclair die Klassiker-Reihe des Müller & Kiepenheuer Verlages, deren Gestaltung in der Fachpresse gelobt wurde. Neufeld kannte und schätzte jedenfalls die Almanache: »Insel-Almanache hatte ich früh schon bewundert. Ich erinnere den von 1930, Preetorius, rot: Dergleichen einmal selbst machen können – dieser Sehnsuchtswunsch ohne Absicht und Vorsatz ist mir im Gedächtnis geblieben«. ¹⁹⁰ Nun kam Gotthard de Beauclair nach Traunstein und erteilte ihm den Auftrag. Und offenbar war Beauclair mit dem Ergebnis und der Zusammenarbeit zufrieden, denn auch den Almanach 1954/55 ließ er von Neufeld gestalten, und 1959 schmückte noch einmal ein Entwurf Neufelds dieses Insel-Markenzeichen.

Neufelds Gestaltung des ersten Nachkriegs-Almanachs blieb mit dem Motiv des Segelboots in der Tradition der Almanache. Dabei schrieb ihm Beauclair Ende des Jahres 1951: »Die bisher fast ständig durchgeführte Abwandlung des Insel-Schiffes möchte ich für die Zukunft fallen lassen, da sich dieses Motiv all-

¹⁸⁹ Gestalter waren: Marcus Behmer (1917, 1924, 1927, 1932); F. H.Ehmcke (1908, 1921, 1931); Willi Harweth (1930); Thomas Theodor Heine (1910); Rudolf Koch (1933); Friedrich Wilhelm Kleukens (1907); Fritz Kredel (1935, 1938); Hans Alexander Müller (1925); Emil Preetorius (1912, 1923, 1926, 1929, 1934, 1940); Rudolf Alexander Schröder (1906); Max Slevogt (1916); Rudo Spemann (1937); Walter Tiemann (1913, 1914, 1915, 1918, 1919, 1926, 1934, 1939); Jan Tschichold (1928); Heinrich Vogeler (1905); E. R.Weiß (1909, 1922). Vgl. »100 Jahre Insel Verlag«, S. 79f.

¹⁹⁰ Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«. In: Philobiblon, Vierteljahresschrift für Buch und Graphiksammler, Jahrgang 40, Heft 1, März 1996. S. 10f.

mählich erschöpft haben dürfte; es sei denn, dass sich das Gegenteil erweist...«. ¹⁹¹ Neufelds Entwurf überzeugte Beauclair wohl, daß diesem Motiv noch immer neue und reizvolle Darstellungen abzugewinnen waren. Dabei hatte Beauclair sich ursprünglich etwas anderes vorgestellt: »Gut könnte ich mir dagegen einen zweifarbigen Aufdruck in der Art Ihrer mythologischen Darstellungen denken ...«. ¹⁹² Er erwähnt auch, was ihm gefällt: »Ich selbst neige sehr zu der Vogel-Vignette Ihrer Gezelle-Gedichte ...«. ¹⁹³ Diese Passage belegt, daß Beauclair Neufelds Arbeiten für den Müller & Kiepenheuer Verlag kannte, denn hier war der Gezelle-Band erschienen, dessen Motiv ihm so gefiel, und das er letztlich, leicht abgewandelt, für den Almanach 1954/55 auswählte. Im Gutenberg-Museum sind drei Entwürfe für den Almanach 1952 erhalten. Zwei davon (213) zeigen dasselbe Motiv, einmal mit weißen Linien auf einem gerissenen, blauen Papier, einmal mit dunkler Tusche auf hellem Papier. Eine kleine Insel, darauf ein Baum, ein Häuschen, an dessen Wand ein Anker lehnt und aus dessen Tür gerade ein Mann tritt, sowie ein Holznachen, der am Ufer liegt – alles stark vereinfacht gezeichnet. Neufeld variierte die Schrift: einmal ist sie der Fraktur nachempfunden und in Kleinbuchstaben, einmal eine Antiqua nur in Majuskeln. Der dritte Entwurf (214) zeigt einen Mann auf einem Segelboot, es sind Details wie zwei dreieckige Segel, der Mast und die Takelage, die Holzplanken des Schiffsrumpfes und das Steuerhaus des Kapitäns zu erkennen. Diese Tuschezeichnung kombinierte Neufeld mit einer Schrift aus massiven dunkelbraunen Lettern. Die letztlich ausgewählte Arbeit zeigt drei Segelboote und einen Anker, auf jedem Boot steht ein Mensch, die Schrift ist teils über das Motiv gedruckt (Abb. 69). Die Darstellung ist wesentlich stärker abstrahiert als bei den übrigen Entwürfen, an den Segelbooten sind keine Details mehr gegeben, die Köpfe der Figuren bestehen nur noch aus kleinen Kreisen, die Körper sind nicht viel mehr als Strichmännchen. Die Motive stehen nur noch als Zeichen für »Segelboot« und »Mensch«. Die Schrift ist individuell entworfen, so sind beispielsweise die Abstände zwischen den Buchstaben »I«, »N« und »S« in dem Wort »Insel« anderthalbmal so breit wie die zwischen den Lettern »S«, »E« und »L«. In dem Wort »Almanach« ist das »M« herausgehoben und bei der Jahreszahl »1952« ist jede Ziffer unterschiedlich von Hand gestaltet. Insgesamt ist dieser Einband kennzeichnend für Neufelds Graphik: das Motiv entstammt

¹⁹¹ Brief Gotthard de Beauclairs an Neufeld vom 28.12.1952. Nachlaß Neufeld.

¹⁹² ebd.

¹⁹³ ebd.

einer Tradition, in diesem Fall ist es die der Insel Almanach-Gestaltung. Die formale Umsetzung aber ist modern, ohne Raum- oder Zentralperspektive, extrem reduziert und abstrahiert. In einer Besprechung des Insel Almanachs 1952 heißt es: »Von betont moderner Note dagegen ist der Umschlag von Wilhelm Neufeld, der uns noch einmal erkennen lässt, welch zeitlicher Abstand uns von den Vorgängern dieses Almanachs trennt. Hier kommt Jugend zu Wort mit einem Freimut, der uns zu der Hoffnung berechtigt, dass die In-selschiffe ... Fracht einfahren werden, die neben dem bewährten Alten auch dem Jungen und Wagemutigen seinen angemessenen Platz zuteil werden lässt«. ¹⁹⁴

Neufeld war es gelungen, dem bekannten Motiv dank seiner charakteristischen Formensprache überzeugend neue Aspekte abzugewinnen. ¹⁹⁵

Der Insel Almanach 1954/55 zeigt als Motiv eine Weinranke mit Trauben und einen Vogel, der Gestaltung des Gedichtbandes von Guido Gezelle aus der Klassiker-Reihe des Müller & Kiepenheuer Verlages sehr ähnlich (Abb. 20). Die Motive gehören zu Neufelds häufig benutztem Repertoire. Weder das Original noch Entwürfe zu diesem Almanach sind im Gutenberg-Museum erhalten. Der Almanach enthielt nun wieder ein Kalendarium, Neufeld gestaltete das Sujet der Tierkreiszeichen, mit dem er sich später noch intensiver beschäftigte, hier zum ersten Mal. Die Vignetten waren sehr klein, etwa zweieinhalb mal zwei Zentimeter, daher mußte das Motiv klar begrenzt und gut erkennbar sein, ein ähnlicher Umstand wie bei den Briefmarkenentwürfen. Diesen Anforderungen entsprechend zeichnete Neufeld die Figuren mit wenigen Binnenlinien und deutlichen Konturen, er vereinfachte die Motive stark.

Im Kalendarium des Almanachs 1959 sind die Tierkreiszeichen als abstrakte Signaturen gestaltet, die wie archaische Schriftzeichen anmuten. Sie stammen nicht von Neufeld, sondern von dem einflußreichsten Typographen der Vorkriegszeit, Jan Tschichold. Bereits im Insel Almanach 1929 hatte er diese signethaften Zeichen verwendet, Neufeld wandelte sie noch geringfügig ab.

Für den Almanach des Jahres 1959 griff Neufeld noch einmal ein Segelschiff-Motiv auf. Fünf Entwürfe, die sich alle mit diesem Thema beschäftigen, sind dazu im Gutenberg-Museum vorhanden. Der gedruckte Einband (Abb. 70) zeigt einen Ruderer in einem Segelboot, darunter sind mit fünf schwarzen

¹⁹⁴ Gerd Rosen, Besitzer einer Buchhandlung und Galerie in Berlin. In: »Rosen-Blätter« Nr. 8, Juli 1952. Nachlaß Neufeld.

¹⁹⁵ Für die »Magdeburgische Hochzeit« der Autorin Gertrud von le Fort, 1956 erschienen, wurde das Motiv des Almanachs 1952 mit veränderter Farbe übernommen, statt in bräunlichem Rot erschienen die drei Segelboote und der Anker nun in pastell-hellem Türkis.

Linien Fische im Wasser angedeutet. Das bildbeherrschende große Segel ist als helle Fläche ausgepart, nur zwei kühne schwarze Linien stehen für den Mast und die Takelage. Das Boot ist extrem vereinfacht dargestellt, ebenso der Ruderer, an dem nur das Wesentliche, die beiden Arme und der mächtige Brustkorb, betont ist. Sein Kopf ist nur ein kleiner Kreis, das Ruder nicht mehr als ein schwarzer Strich. Noch einmal präsentierte Neufeld das altbekannte Sujet einprägsam, modern und individuell.

10.3. Neufelds Gestaltungen der Insel-Bücherei

Die ersten 27 Bände der legendären Reihe erschienen 1912. »Die Insel-Bücherei soll unsere gesamte Verlagstätigkeit widerspiegeln« schrieb Kippenberg im selben Jahr, »Sie soll kleinere Werke – Novellen, Gedichtgruppen, Essays, dramatische Dichtungen, Reden, Volksbücher – enthalten ..., sodann Werke aus früherer Zeit, die zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind oder denen wir eine besonders aktuelle Wirkung zu geben beabsichtigen, und gelegentlich auch illustrierte Bücher«. ¹⁹⁶ Doch nicht die Inhalte, sondern vor allem ihre charakteristische Gestaltung, die Kippenberg erarbeitet hatte, machte diese Reihe zu einem Markenzeichen. Zu einem günstigen Preis waren die schmalen Bände solide in Pappe gebunden, auf holzfreiem Papier und mit den besten Schriften gedruckt. Besonders attraktiv wirkten sie dank der farbigen Überzugpapiere, die jedem einzelnen Band sowohl Individualität als auch ein typisches Reihenmerkmal verliehen. Eine der ersten Aufgaben Gotthard de Beauclairs im Insel Verlag lag in der Betreuung dieser buchkünstlerisch anspruchsvollen Reihe schmaler Pappbände. Bis 1914 erschienen 157 Bände, bei Kriegsausbruch waren bereits über eine Million Exemplare verkauft. Auch nach Kriegsende setzte sich der Erfolg fort: »Die von Kippenberg 1912 gegründete Insel-Bücherei ... erschien in den ersten fünfzig Jahren ihres Bestehens mit rund achthundert Titeln in etwa fünfzig Millionen Bändchen«. ¹⁹⁷ Neben den drei Almanachen gestaltete Neufeld auch zwei Bände der Insel-Bücherei: 1953 entwarf er das Einbandmuster für den Band Nr. 565 der Insel-Bücherei »Der Elisabethschrein in Marburg«, und 1964 folgte der Umschlag für einen Band von Maurice de Guérin, »Der Kentaur. Die Bacchantin. Tagebuchaufzeichnungen«, erschienen als Nr. 548. ¹⁹⁸

¹⁹⁶ »100 Jahre Insel Verlag«, S. 64.

¹⁹⁷ Schauer, Kurt Georg: »Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhundert«, Ravensburg 1969, S. 322.

¹⁹⁸ Brief Neufelds vom 16.1.1986 an Wolfgang Tiessen, Besitz Tiessen.

Neufeld wählte für den »Elisabethschrein« ein gotisierendes Motiv, das an die Kreuzblumen und Krabben an den Türmen von Münstern und Kirchen erinnert (Abb. 71). Damit charakterisierte er das Buch der Tatsache angemessen, daß die Elisabethkirche eines der bedeutendsten Bauwerke der deutschen Gotik ist. Zugleich erinnert Neufelds Einband in seiner ornamentalen Dichte an William Morris' Entwürfe. Für den Guérin-Band entwarf er eine abstrakte Form, vage an eine stilisierte Blüte erinnernd. In hellem Grün bedeckt diese Form den schwarzgrundigen Einband.¹⁹⁹ Neufeld beschäftigte sich mit dem Kentaur von Guérin jedoch weit über seine Aufgabe für den Insel Verlag hinaus. In einem Artikel in der Zeitschrift »Gebrauchsgraphik« heißt es 1967: »Antike Überlieferung bestimmt auch die ohne Auftrag entstandenen Holzschnittfolgen zum "Phaeton" des Ovid und zu Guérin "Der Centaur"... «.²⁰⁰ Der Verfasser spricht von einer frei entstandenen »Mythenfibel« Neufelds. Die Gewohnheit, sich mit einem Thema intensiv auseinanderzusetzen und es in verschiedenen Medien abzuhandeln, ist typisch für Neufeld.

Zwei weitere Entwürfe Neufelds für den Insel Verlag spiegeln seine Affinität zur antiken Mythologie. Ein Entwurf für den 1952 produzierten Band »Liebe im Vallespir« von W. Porché (Abb. 72) zeigt als Motiv einen gehörnten Kentaur, auf dessen Rücken eine Frau reitet. Ein Entwurf für einen Band, der nie bei Insel erschienen ist, für Vergils »Landleben« (822, o. J.),²⁰¹ hat als Sujet einen antiken Vorbildern nachempfunden Flötenspieler mit der griechischen Doppelflöte Aulos. Dieselbe Darstellung verwendete Neufeld auch für den Entwurf eines Atlantis-Prospektes (Abb. 59). Sowohl der Kentaur als auch der Flötenspieler erscheinen noch mehrmals in Neufelds Werk.

11. Zum Taschenbuch

Es gibt bis heute keine eindeutige Definition eines Taschenbuchs. »Manche Leute bezeichnen alles als Taschenbuch, was in die Rocktasche paßt, andere wieder rechnen streng nur das zu diesem Buchtyp, was ... Kleinoktav, bis 18 cm in der Höhe, nicht übersteigt. Fachleute bezeichnen als Taschenbücher, was

¹⁹⁹ »Der Kentaur« verkaufte sich schlecht, daher beschloß der Insel Verlag, die Rohbogen zu makulieren und nutzte das Überzugsmotiv Neufelds für eine Restbindequote des »Wagrainer Tagebuchs« von dem Autor Karl Heinrich Waggerl. Dies geht aus einem Brief des Insel Verlags Frankfurt an Neufeld vom 18.12.1968 hervor. Nachlaß Neufeld.

²⁰⁰ Hiepe, Richard: »Mythologie und Gegenwart, Zeichnungen von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 2/1967, S. 12.

²⁰¹ Brief des Insel Verlags Frankfurt an die Verfasserin vom 1.3.2000.

in fortlaufend numerierter Reihe daherkommt, was als Reihentitel sichtbarer und anerkannter ist denn als Einzeltitel, was häufig Zweit- oder Drittverwertung ist, was seine eigenen Vertriebswege geht und zumindest teilweise einen anderen Markt bedient als das Buch in seiner gebundenen Form, und was regelmäßig erscheint ... mit festgelegtem Erstverkaufstag und fähig zum Abonnement«.²⁰²

Allgemein gilt Reclams Universal-Bibliothek als Vorfahre des deutschen Taschenbuchs. 1867 begonnen, hing diese Reihe eng mit dem im gleichen Jahr verabschiedeten Urheberrechtsgesetz zusammen. Dieses ermöglichte, daß alle Werke, deren Urheber über dreißig Jahre tot waren, honorarfrei verlegt werden konnten. Reclam brachte daraufhin Werke der Klassiker in kleinem Format, zu einem günstigen Preis und auf billigem Papier gedruckt heraus. »Die Reihe erfüllte alle Kriterien des modernen Taschenbuchs: einheitliches Format, einheitliche Ausstattung, fortlaufende Numerierung, eigene Vertriebswege, spezielle Verkaufshilfen«.²⁰³ Sie war preiswert und wurde ein großer Erfolg, bis 1876 erreichte die erste Ausgabe, Goethes »Faust I«, eine Auflage von 106.000 Exemplaren.²⁰⁴

Im Ausland, vor allem in England und den USA, wurden die großen Taschenbuchreihen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegründet: in England 1935 Penguin Books, in den USA 1939 Pocket Books, 1941 Avon Books, 1942 Popular Library, 1943 Dell Books und 1945 Bantam Books.²⁰⁵

In Deutschland begann der Siegeszug des Taschenbuchs bald nach Kriegsende, im Jahr 1946. In diesem Jahr gründete Heinrich Maria Ledig-Rowohlt die sogenannten Rowohlts Rotations Romane, bis heute als »rororo-Bände« ein Begriff. Es handelte sich dabei zunächst um Hefte im halben Zeitungsformat (32 x 48 cm), die, mehrspaltig bedruckt, noch gar nicht dem heutigen Taschenbuch ähnelten. Sie versorgten eine Bevölkerung, die Mangel an Büchern litt: Drucklizenzen waren noch rar, die graphische Industrie zerstört, es fehlte an Material. Aber es war der Beginn einer neuen Massenbuchproduktion.

Taschenbücher werden im Rotationsverfahren gedruckt, bis zur Ablösung des Bleisatzes in den sechziger und siebziger Jahren waren es Buchdruck-, später Offset-Rotationsmaschinen. Zu Neufelds Zeit als Einbandgestalter war noch der Buchdruck die Regel. Das Papier läuft als Endlosband in die Maschine, wird

²⁰² Rasch, Wolfgang: »Billig oder preiswert – Die Gestalt des Taschenbuchs«. In: »Die vollkommene Lesemaschine«, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und der Stiftung Buchkunst, Frankfurt und Leipzig 1997. S. 188f

²⁰³ a.a.O., S. 190.

²⁰⁴ ebd.

²⁰⁵ ebd.

bedruckt und in einer Fertigungsstraße anschließend geschnitten, gefalzt und geklebt. Als letztes wird der Umschlag umgelegt und angeklebt.

In den fünfziger Jahren ließ die Qualität der Taschenbücher noch zu wünschen übrig. Das Papier war sehr holzhaltig, grau oder braun und nicht lange haltbar. Bei der Buchdruckrotation kam es häufig zu Farbschwankungen und Passerdifferenzen. Die Klebebindung war noch nicht voll entwickelt, manchmal lösten sich Bücher schon beim ersten Aufklappen in ihre einzelnen Seiten auf. Die Kaschierung, mit der die Einbände überzogen wurden, hielt nicht gut, auch von den Umschlägen der Fischer-Taschenbücher Neufelds im Gutenberg-Museum löst sich diese Schicht ab.

Das Format war vorgegeben, Umschlagkarton und Textpapier mußte nicht jedesmal neu berechnet, die Maschinen für Druck- und Klebevorgänge nicht neu eingerichtet werden. Da ein Taschenbuch viel günstiger als ein gebundenes Buch verkauft wird, muß bei der Produktion gespart werden, was häufig zu Lasten der Buchgestaltung geht. In den Fünfzigern und Sechzigern waren Erstauflagen von 50.000 Stück bei Taschenbüchern keine Seltenheit.²⁰⁶

Neufeld gestaltete von 1957 bis 1963 für zwei Verlage etliche Taschenbücher: für den Diana Verlag befinden sich im Gutenberg-Museum 27 Arbeiten, für den S. Fischer Verlag 11 Umschläge und Entwürfe.

12. Neufelds Arbeiten für den Diana Verlag

12.1. Zur Verlagsgeschichte

In Zürich gründete das vermögende Ehepaar Menzel aus Interesse an der Literatur 1935 den Humanitas Verlag, nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Diana Verlag dessen Nachfolger. Die Geschichte des Verlags kann kurz in den Worten von Dr. Siegfried Menzel berichtet werden: »... Zu dem Namen unseres Verlages Humanitas kamen wir, weil damals Hitler alles Humane mit Füßen getreten hatte; der Name sollte gewissermaßen als Symbol dienen. Wir machten uns zum Prinzip, nur wertvolle Bücher herauszubringen. Wir ... verlegten Autoren, die in Deutschland nicht mehr erscheinen konnten, wie Robert Musil, Ernst Weiß, Friedrich Torberg und Karin Michaelis. Unser erster großer Erfolg kam mit "So grün war mein Tal" von Richard Llewellyn.

Nachdem die Verlagsleitung zeitweilig in andere Hände übergegangen war, entschlossen wir uns 1947 zur Gründung eines neuen Verlags, dem wir den Namen Diana gaben. Mit neuem Mut und innerer Begeisterung begannen wir

²⁰⁶ Rasch, S. 192.

mit dem Aufbau desselben, getreu unserer alten Tradition. So gelang es uns, in wenigen Jahren den Diana-Verlag zu einem der führenden Schweizer Verlage zu gestalten. Wir widmeten uns ganz besonders der schöngeistigen Literatur. Autoren von Weltruf zählen zu unseren Mitarbeitern. Wir veröffentlichten die wichtigsten Bücher von John Steinbeck, John P. Marquand, Schalom Asch, Kenneth Roberts und Lloyd C. Douglas. Dazu gehören auch Romane von W. Somerset Maugham, Pearl S. Buck, Sinclair Lewis, Richard Llewellyn, John Hersey und anderen. Auch ist der Diana-Verlag auf anderen Gebieten tätig, so auf jenem der Archäologie (Leonard Cottrell), der Religion (Leonhard Ragaz), der Geschichte und der Politik«. ²⁰⁷

In der Nachkriegszeit war der Verlag darauf spezialisiert, englische und amerikanische Autoren in den deutschsprachigen Ländern bekannt zu machen. Nach dem Tod seiner Frau 1975 stellte Dr. Siegfried Menzel die Produktion des Verlags ein; er beschränkte sich auf den Verkauf von Lizenzen. Als er in den achtziger Jahren starb, existierte der Verlag zwar handelsrechtlich weiter, übte jedoch keine unternehmerische Tätigkeit mehr aus. Seitdem hat der Diana Verlag eine wechselhafte Geschichte und unterschiedlichste Stationen hinter sich. Heute existiert zwar wieder ein Verlag dieses Namens, er hat aber mit dem ursprünglichen Diana-Verlag nichts mehr gemein. ²⁰⁸

12.2. Neufelds Gestaltungen für Diana

Im Gutenberg-Museum befinden sich 41 Arbeiten Neufelds für den Diana Verlag, darunter nur vier Entwürfe. Von diesen Umschlägen entstanden 27 für die »Diana-Reihe«. Auf diesen Taschenbuch-Einbänden prangt das quadratische Verlagssignet, ein stilisierter gespannter Bogen mit einem Pfeil, auffällig und groß (2,5 x 2,5 cm). Es war relativ schwer in die Komposition einzubeziehen, die Farben des Signets stimmte Neufeld jeweils auf die Farben des Einbandes ab. Bei den Taschenbüchern war außerdem die Rückseite vorgegeben, sie wurde einheitlich gestaltet: links oben saß ein Photo des Autors, rechts daneben stand sein Name, unterstrichen von einem schmalen farbigen Balken, darunter ein mehrzeiliger Text zu seiner Biographie. In der untersten Zeile erschien noch einmal der gespannte Bogen des Verlagssignets, schwarz und ohne farbige Unterlegung, dazu der Schriftzug »Diana-Reihe« in gesperrten Versalien.

²⁰⁷ Alle Informationen zur Verlagsgeschichte wurden von der Mitarbeiterin Martina Rhode zur Verfügung gestellt (Fax an die Verfasserin vom 29.2.2000). Fr. Rhode weist darauf hin: »... daß dies interne Korrespondenz ist, keine amtlich verbürgte Geschichte des Verlags.«

²⁰⁸ ebd.

Außer Taschenbuch-Einbänden gestaltete Neufeld auch abnehmbare Umschläge für gebundene Bücher, bei diesen steht entweder der Verlagsname oder das Motiv des gespannten Bogens, relativ unauffällig in schwarz und nicht farbig unterlegt, auf der Schauseite oder dem Buchrücken. Neufeld bezog bei diesen Entwürfen auch die Rückseiten mit ein. Insgesamt zeigen die Gestaltungen Neufelds für den Diana-Verlag andere Charakteristika als die gediegenen Atlantis- und Insel-Umschläge. Das auffällige Signet, die intensiven, häufig sehr kontrastreichen Farben, die großflächigen und vereinfachten Motive machten die Diana-Bücher im Regal des Buchhändlers leicht erkennbar. Diese Merkmale weisen auf einen aggressiveren Konkurrenzkampf im Buchhandel und auf ein anderes Zielpublikum hin. Die Zeiten, als in den Nachkriegsjahren die Nachfrage nach Büchern das Angebot übertraf, waren vorüber. Der Diana Verlag brachte günstige Romane populärer Autoren für ein breites Leserpublikum heraus, das Taschenbuch war für die »Massen« gedacht. Neufeld passte sich diesen Erfordernissen an.

Die stilistischen Mittel, die er bei seinen Gestaltungen für Müller & Kiepenheuer, Desch, Atlantis und Insel anwendete, setzte er aber auch bei den Diana Büchern ein. Er benutzte Schrift als Emotionsträger, er arbeitete oft mit abstrakten Farbflächen, er stilisierte und reduzierte seine Motive stark. Ein Schwerpunkt seiner Diana-Einbände liegt außerdem bei heiteren Zeichnungen. Dies entsprach einerseits dem Verlagsprogramm, das viele unterhaltsame Romane umfasste, andererseits dem graphischen Stil des Verlags, der auf starke Werbewirkung und leicht verständliche Bilder ausgelegt war. Neufelds typische, vereinfachende Zeichenweise eignete sich hervorragend für einprägsame, auf einen Blick zu erfassende Darstellungen. Seine Motivwelt konnte er jedoch bei den Aufträgen für Diana nicht einbringen, seine symbolisierende Darstellungsweise war für die Einbände dieses Verlags zu abstrakt und indirekt. Stattdessen wählte er häufiger als bei den Gestaltungen für andere Verlage Sujets, deren Bezug zum Inhalt der Bücher eindeutig und offensichtlich ist.

12.2.1. Schrift als Emotionsträger

Bei Diana-Einbänden, auf denen die Schrift als Emotionsträger genutzt wird, ist diese sehr ausdrucksstark gestaltet. Gewaltig und mächtig thronen die riesigen, kantigen und grob umrissenen Versalien der Schriftzüge auf dem Einband zu Allen Drurys »Macht und Recht« 1961 (Abb. 73). Durch ihre kalligraphische Form wird die Bedeutung der Begriffe »Macht« und »Recht« veranschaulicht, dank ihrer Massivität und Größe wirken sie stark und kraftvoll. Raffiniert ist die

Farbgebung, rote und blaue Flächen sind asymmetrisch und in fein abgestimmten Relationen ausgewogen zwischen den gewaltigen weißen Lettern verteilt. Hierdurch wird Spannung und Dynamik erzeugt, zudem werden alle Bildelemente miteinander verschränkt.

Derek Agnews Band »Rauschgift« (Abb. 74) versah Neufeld 1962 mit einem Umschlag, auf dem es ihm überzeugend gelang, mittels Schriftduktus, Farbe und der Anordnung der Worte auf der Fläche gleich mehrere Bedeutungen zu transportieren und zugleich die Gefühle des Betrachters anzusprechen. Der Aufmerksamkeit heischende Titelschriftzug vermittelt zugleich den Inhalt: wie mit der Hand geschrieben prangen in grellem Türkis die zwei Worte »Rausch« und »Gift« auf dunkelblauem Grund. Die Wortzerlegung macht die ursprüngliche Bedeutung der beiden Begriffe deutlich. Die langen, unregelmäßigen Linien bei den Buchstaben »G« und »f« in dem Wort »Gift« wirken wie mit unsicherer, nicht mehr kontrollierbarer Hand geschrieben, als täte das Gift bereits bei dem Schreibenden seine Wirkung. Im Gegensatz hierzu scheint der Begriff »Rausch« noch schwungvoll notiert, die Lettern sind leicht zu den Seiten gekippt, so daß sich das Wort nach oben hin öffnet, wie zu einer Erfahrung, die über das normale Wahrnehmungsmaß hinausgeht. Doch drückt das darunter platzierte zweite Wort die zeitlich auf den exaltierten Zustand des Rausches folgende Ernüchterung aus, sowohl die unangenehmen Nachwirkungen als die zugrundeliegende Tatsache, daß die exaltierte Erfahrung nur aufgrund einer gefährlichen, sogar potentiell tödlichen Substanz zu machen ist.

12.2.2. Gestaltung mit abstrakten Farbflächen

Eine der wenigen rein abstrakten und strengen Gestaltungen für den Diana Verlag war 1961 Sinclair Lewis »Die verlorenen Eltern« (Abb. 75). Der Hintergrund besteht aus einer großen schwarzen Fläche, die vertikal von einem leuchtend blauen Balken durchschnitten wird, an der oberen Bildkante sitzt links ein rosa Dreieck. Es korrespondiert farblich mit dem rosa unterlegten Verlagssignet in der unteren linken Ecke. Kontrastreich hebt sich eine massive, serifenlose Antiqua weiß vor dem Schwarz ab, sie läuft auch über den blauen senkrechten Balken. Die beiden rosa Farbflächen bilden ein farbles Gegengewicht zu dem Schwarz, ebenso der blaue Streifen, dabei sind die Größenverhältnisse der Flächen entscheidend. Zudem sorgt die Asymmetrie der Farbflächen für Spannung.

Geschickt und mehrdeutig verwendete Neufeld Farbflächen bei Upton Sinclairs »Eine neue Pamela« 1960 (Abb. 76). Der rote Einband wird durch

rechteckige hellblaue Formen gegliedert, die fast die ganze Fläche bedecken. Sie scheinen Bruchstücke eines einst zusammengehörigen großen Rechtecks zu sein, mit unregelmäßigen, ausgerissenen Kanten. Das Ganze erinnert an ein zerrissenes Photo, denn auf zwei Teilen ist das Gesicht einer schwarzhaarigen Frau zu sehen. Auf der größten Fläche, die fast die gesamte linke Bildhälfte bedeckt, steht schwarz der Titel, zudem ist sie durch der Schrift unterlegte gelbe Formen aufgelockert, die vage an Blütenblätter erinnern. Diese schweben gleichsam auf der hellblauen Fläche, es scheint, als würden sie sich zu einer neuen Form zusammensetzen, sich neu organisieren. Dies entspricht mit abstrakten Mitteln dem Titel des Romans, in dem sich »eine neue Pamela« herausbildet. In dem zweigeteilten Frauengesicht in der rechten Bildhälfte ist die »alte Pamela« dargestellt, die sich nun zu einer neuen Person entwickelt und ihre Vergangenheit hinter sich läßt. Das zerrissene Photo signalisiert diesen Einschnitt, den Beginn der Veränderung.

Auf originelle Weise setzte Neufeld Farbflächen auch bei dem Einband zu John Mantleys »Auf der Sharron-Farm« 1962 (Abb. 77) ein. Der gesamte Umschlag gliedert sich in drei waagrechte Felder. Die obere und die untere Fläche sind schwarz, weiß stehen oben Autorenname und Titel, auf einem blau leuchtenden Viereck präsentiert sich das Verlagssignet unten rechts. In dem mittleren Feld befindet sich die detailliert naturalistische Tuschezeichnung eines Hauses inmitten ländlicher Landschaft. Soweit ist es eine sehr konventionelle und einfalllose Umsetzung, doch als ungewöhnliches Gestaltungsmittel sind drei tropfenförmige, transparente, orangefarbene Flächen über die Zeichnung in der Bildmitte gelegt.

12.2.3. Gestaltung mit stilisierten Motiven

Bei den Arbeiten für den Diana Verlag konnte Neufeld vor allem mit einem seiner charakteristischen formalen Mittel Herausragendes leisten: der Stilisierung der Motive. Interessant ist seine Umschlaggestaltung für William Saroyans »Tracys Tiger« 1960 (Abb. 78), denn sie demonstriert sehr anschaulich seine künstlerische Absicht. Das Motiv einer stilisierten schwarzen Raubkatze ist bildbeherrschend, dabei sieht diese wie ein Panther und nicht wie ein Tiger aus. Das typisch »Katzenhafte« ist betont: der lauernde, gespannte Blick, der bewegliche und wie ein Seismograph Empfindungen registrierende Schwanz, die kräftigen runden Pfoten. Diese Darstellungsweise ist charakteristisch für Neufeld, er zeigt nicht ein individuelles Tier, präsentiert keine naturalistische Zeichnung, keine Details. Ihm geht es darum, das Charakteristische, das Kenn-

zeichnende der Art herauszuarbeiten. Dabei stellte er den Körper fast ohne Binnenzeichnung und ohne räumliche Tiefe dar, wie eine ornamentale Fläche. Der lange Schwanz umrahmt den Titel des Buches und das Verlagssignet. Kontrastreich steht das Schwarz dieses Motivs vor dem türkisfarbenen Untergrund und zu der weißen Schrift.

Originell ist auch die Idee, für die Geschichte eines Stierkämpfers, »Der Matador« von Barnaby Conrad, 1960 als einziges Motiv zwei stilisierte Hörner zu wählen und sie formal auf zwei spitz zulaufende schwarze Farbflächen zu reduzieren (Abb. 79). Damit kennzeichnete Neufeld den Gehalt des Buches durch ein knappes, abstrahiertes Zeichen. Auch auf einen flüchtigen Blick hin prägt sich dieser Umschlag dem Betrachter ein. Dem blutigen Sport entsprechend, um den es im Roman geht, sind auch die Farben gewählt: Schwarz und Weiß auf aggressivem Rot.

Für einen Entwurf zu Romain Garys »General Nachtigall« (Abb. 80) wählte Neufeld 1962 als Motiv eine stilisierte schwarze Figur mit über dem Kopf verschränkten Händen. Die Art der Figurendarstellung ist der klassischen Moderne entlehnt, Picasso und Matisse standen hier Pate. Über dem dreieckigen Hals sitzt ein kleiner Kopf, das Gesicht gleicht einer kubistischen Maske oder außereuropäischen Skulpturen, wie sie die Kubisten beeinflussten. Bemerkenswert ist, daß Neufeld genau diese Figur knapp dreißig Jahre später als Holzschnitt in der Methusalem-Presse wieder verwendete: in Goethes »Paralipomena zur Klassischen Walpurgisnacht«, 1990 als 22. Pressendruck entstanden. Dieser Umstand zeigt, wie Neufeld an bestimmten Darstellungen weiterarbeitete, Gelungenes wieder verwertete.

Dieser Figur formal ähnlich sind die Gestalten der beiden Boxer auf dem Einband zu Budd Schulbergs »Schmutziger Lorbeer« 1963 (Abb. 81). Die beiden Kämpfenden bestehen nur aus massigen Oberkörpern, winzigen Köpfen und einem gelb hervorleuchtenden Boxhandschuh. Die Körper sind als Flächen gezeigt, die Konturlinien grob und breit, es gibt keine individuellen Züge. Plakativ ist hier auch die Farbwahl, das Orange des Hintergrundes wiederholt sich in dem Boxhandschuh, weiß und braun heben sich die beiden Figuren davon ab.

12.2.4. Christliche Motive, heitere Zeichnungen, originelle Bildideen

Im Programm des Publikumverlags Diana finden sich wenige Titel mit religiöser Thematik, doch gestaltete Neufeld zwei Bände des jüdischen Autors Schalom Asch. Für dessen Buch »Maria« zeichnete er 1960 eine Darstellung der Muttergottes, im Stil mittelalterlicher Glasmalerei nachempfunden (Abb. 82 a).

Dicke schwarze Konturlinien zwischen den Farbfeldern erinnern an die Fenster mittelalterlicher Kirchen und Münster, die Konturlinien entsprechen den Einfassungen der Glasstücke in Blei. Auch die Schrift des Titels ist mittelalterlichen Vorlagen nachempfunden. Maria hat die Hand wie bittend erhoben, sie ist in ihrer Rolle als Fürsprecherin der Menschen dargestellt. Auf einem Entwurf zu diesem Buch (Abb. 82 b) sind, eine Ausnahme bei den Diana-Einbänden, vier Motive aus Neufelds Ikonographie versammelt: der Ölzweig, der bei ihm auch in Verbindung mit antiken Themen erscheint, der Vogel, hier sehr an eine Taube erinnernd, der Henkelkrug und die Hand, ein Motiv, das auch in der Methusalem-Presse häufig erscheint. Diese Umsetzung ist abstrakter als die des Auflagendruckes, auf den christlichen Glauben wird anhand von Symbolen verwiesen, der Bezug zu Maria, immerhin die Hauptfigur der Geschichte, fehlt. Es ist kennzeichnend für den Diana-Stil, daß diese symbolische Umsetzung zugunsten des leichter verständlichen Bildnisses verworfen wurde.

Immer wieder erscheinen in Neufelds buchgestalterischen Arbeiten unbeschwert fröhliche, gelegentlich karikierende Zeichnungen. Diese fanden sich schon bei einigen Müller & Kiepenheuer Titeln und bei Einbänden für Kurt Desch, jedoch nicht bei Neufelds Arbeiten für Insel und Atlantis, da solche Zeichnungen im Rahmen dieser Verlagsprofile nicht denkbar gewesen wären. Bei den Diana-Einbänden kommen solche Arbeiten hingegen oft vor.

Auch für John Steinbecks »Autobus auf Abwegen« (Abb. 83) wählte Neufeld 1960 eine heitere Zeichnung. Sieben Personen sind auf dem Umschlag zu sehen, mit wenigen Linien gezeichnet, durch bunte Farbtupfer, die die Konturen nicht ausfüllen, sondern nur Akzente setzen, wird der fröhliche, lockere Eindruck noch verstärkt. Zwei unregelmäßig geformte Farbflächen, auf denen der Titel steht, beleben den Einband, der Autorennamen ist in handschriftlichem Duktus gezeichnet.

Ebenso anschaulich wie schlicht setzte Neufeld den Titel von C. F. Ramuz »Wenn die Sonne nicht mehr wiederkäme« (Abb. 84) auf dem Einband in ein Bild um. Eine rosa- und weißfarbene Sonne wird von breiten, schwarzen Schwaden schon weitgehend verdeckt. Auch der übrige Umschlag ist, bis auf Schrift und Verlagssignet, schwarz. Es wirkt bedrohlich, als könne die Sonne ganz in dem Schwarz verschwinden und nie mehr hervorkommen.

13. Neufelds Arbeiten für den S. Fischer Verlag

13.1. Zur Verlagsgeschichte

Bedeutend im Bereich der deutschen Taschenbuchproduktion wurde in den fünfziger Jahren der S. Fischer Verlag. Neben dem Diana-Verlag war er der einzige Auftraggeber, für den Neufeld Taschenbuch-Einbände gestaltete.

Samuel Fischer (1859–1934) gründete seinen Verlag 1886.²⁰⁹ Nach seinem Tod übernahm sein Sohn Gottfried das Unternehmen. Werke bedeutender Autoren wie Ibsen, Dostojewski, Tolstoi, Zola und Hauptmann erschienen bei Fischer. Die Bücher von Thomas Mann wurden dort verlegt und das Gesamtwerk von Franz Werfel, Hugo von Hoffmannsthal, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Carl Zuckmayer und Franz Kafka herausgegeben.

Als einer der wichtigsten deutschen Verlage prägte Fischer neben der deutschen Literaturgeschichte auch die Buchgestaltung mit. In den ersten Jahren des Verlags erschienen die Fischer-Bücher in unscheinbaren Broschüren oder den Leinengewändern des Historismus. Wie auch bei anderen Verlagen üblich, wurden in den Jahrzehnten vor dem Zweiten Weltkrieg auch bei Fischer unterschiedlichste Künstler mit Einzelaufträgen betraut. Individuelle Lösungen kennzeichneten die Gestaltung, es gab wenig Markencharakteristika. Häufig hatten die Autoren ein Mitspracherecht bei der Auswahl der Künstler. Der Jugendstilkünstler Otto Eckmann entwarf viele frühe Fischer-Umschläge und auch das Verlagssignet, das später von E. R. Weiß und Walter Tiemann abgewandelt wurde. Fast alle epochemachenden Buchgestalter und viele Maler gestalteten im ersten halben Jahrhundert nach der Gründung des Verlags einmal Umschläge für S. Fischer. Darunter befanden sich Alfred Kubin, George Grosz, Max Pechstein, Emil Preetorius, F. H. Ehmcke, Emil Orlik, Marcus Behmer, Frans Masereel und Olaf Gulbransson, um nur einige zu nennen. Der bedeutende Buchkünstler E. R. Weiß war von 1904 bis zum Beginn der vierziger Jahre verantwortlich für die Ausstattung. Georg Salter und Hans Meid prägten in den späten Zwanzigern die Verlagsproduktion mit.²¹⁰

Der S. Fischer Verlag wird oft mit dem Schlagwort »demokratisches Buch« in Verbindung gebracht. Damit ist gemeint, daß er Bücher für ein breites Publikum herausbrachte, nicht Lesestoff für eine kleine Elite. Diese Feststellung bezieht sich nicht auf das geistige Gewicht der Autoren, die bei Fischer hochrangig waren, sondern auf die Buchausstattung. »Anton Kippenberg mit der

²⁰⁹ Alle Informationen zur Verlagsgeschichte entstammen dem Band von Friedrich Pfäfflin: »100 Jahre S. Fischer Verlag 1886–1986. Buchumschläge«, Frankfurt 1986. Siehe hier »Über Bücher und ihre äußere Gestalt. Ein Blick auf Samuel Fischer und seinen Verlag«, S. 7 – 23.

²¹⁰ a.a.O., S. 9.

aristokratischen Insel wäre das Gegenbeispiel zum demokratischen Buch S. Fischers, das die industriell vorgegebenen Herstellungsmöglichkeiten pragmatisch nutzte, während bei der Insel unter Anton und Katharina Kippenberg in der luxuriösen Typographie und der Auswahl der Papiere stets ein Hauch englischer Bibliophilie mit im Spiele war«. ²¹¹

Während der Nazizeit floh Gottfried Fischer, dessen Vater Samuel 1934 gestorben war, mit seiner Frau Brigitte Bermann in die USA. Das Ehepaar Bermann-Fischer versuchte seine verlegerische Tätigkeit unter großen Schwierigkeiten während der Kriegszeit und in den ersten Jahren nach Kriegsende in New York, Berlin, Stockholm, Amsterdam und Wien fortzusetzen. Dies geschah teils mit Neugründungen, teils mit Filialen. Es kam auch zu Kooperationen mit ausländischen Verlagen. ²¹²

Ab April 1950 gab es wieder einen deutschen S. Fischer Verlag, in Frankfurt am Main ansässig und von Gottfried Bermann-Fischer und seiner Frau Brigitte geleitet. Sie hatten im Exil die Gründung und die Erfolge der amerikanischen Taschenbuchreihen miterlebt. Nun beschlossen sie, diese preiswerten Bücher auch in Deutschland einzuführen. Zunächst war ihnen in der Nachkriegszeit jedoch der Rowohlt Verlag mit seiner Produktion weit voraus. Doch im März 1952 erschienen in Frankfurt die ersten sechs Bände der Taschenbuchreihe »Fischer Bücherei«. Für diese Reihe entwarf Neufeld Einbände. Auftragsproduktion für das Taschenbuch wurde bei Fischer üblich, nachdem anfänglich nur Zweitauswertungen als Taschenbuch erschienen waren. Mehrere spezifische Reihen innerhalb der allgemeinen Taschenbuchserien wurden entwickelt. »Das optische Bild des Verlages ... wurde überschwemmt von der Bücherrevolution des Taschenbuches«. ²¹³ Zu Beginn der siebziger Jahre wurde die »Fischer Bücherei« in »Fischer Taschenbuch« umbenannt. ²¹⁴

Die optische Gestaltung der ersten Titel von 1952 blieb für lange Zeit vorbildlich für das Gesicht der Reihe. Bis in die sechziger Jahre wurde dieselbe Aufteilung beibehalten. Sie war auch für Neufeld Vorgabe. Zwei farbige, etwa einen Zentimeter breite Streifen am unteren und oberen Ende des Einbandes rahmten den Titel und ein Bildmotiv ein.

Auf Neufeld war man bei Fischer aufmerksam geworden, nachdem seine Arbeiten für Müller & Kiepenheuer 1951 in der Zeitschrift »Gebrauchsgraphik«

²¹¹ Pfäfflin, S. 9.

²¹² a.a.O., S. 21.

²¹³ Pfäfflin, S. 22.

²¹⁴ Rasch, Wolfgang: »Billig oder preiswert – Die Gestalt des Taschenbuchs«. In: »Die vollkommene Lesemaschine«, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und der Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main und Leipzig 1997. S. 204.

vorgestellt worden waren: »Wir sahen Reproduktionen Ihrer Arbeiten in Heft 7 der Gebrauchsgraphik und erlauben uns die Anfrage, ob sie bereit wären, Schutzumschläge für uns zu entwerfen.«²¹⁵ Diese knappe Anfrage belegt, daß Neufelds erste buchgraphische Arbeiten, die Einbände für die Weltliteratur-Reihe, große Resonanz fanden. Sie ist zudem ein weiterer Hinweis auf die damals übliche Praxis, lediglich die Umschläge von einem Graphiker gestalten zu lassen, der auf die übrige Buchausstattung keinen Einfluß hatte.

13.2. Gestaltungen für S. Fischer

Bei den Aufträgen des Fischer Verlags bediente sich Neufeld prinzipiell derselben bildnerischen Mittel, die in den vorhergehenden Kapiteln ausführlich beschrieben wurden. Von seinen Taschenbücher-Gestaltungen für den Diana Verlag unterscheiden sich Neufelds Arbeiten für die »Fischer Bücherei« vor allem durch die dezenten Farben. Er arbeitete mit subtil aufeinander abgestimmten, gebrochenen Mischtönen. Ein weiterer Unterschied ist, daß auf Neufelds Fischer-Einbänden mehrmals symbolische, abstrahierte Motive aus seiner Ikonographie erscheinen. Das kam bei seinen Arbeiten für Diana, obwohl es viel mehr waren, nicht vor. Gegenüber den plakativeren Diana-Bänden zeichnen sich die Fischer-Taschenbücher durch eine wesentlich zurückhaltendere, weniger reißerische Gestaltung aus.

Die erhaltenen Arbeiten für Fischer zeigen typische Motive aus Neufelds Ikonographie in seiner charakteristischen Darstellungsweise. Das Vogelmotiv, das sich durch Neufelds Gesamtwerk zieht, erinnert bei zwei Entwürfen für Francis Jammes' 1957 erschienenen Roman »Hochzeitglocken« aufgrund der flächigen und sehr abstrahierten Art der Darstellung besonders stark an die Arbeiten von Georges Braque (Abb. 85 a; 85 b). Sein Sonnenmotiv brachte Neufeld hier ebenfalls ein. Auch für einen Entwurf zu Walter Jens' »Eugen Gottlob Winkler, aus den Schriften eines Frühvollendeten« wählte Neufeld 1960 als Motiv einen flächig gestalteten Vogel (Abb. 86).

Auf dem Auflagendruck für Felix Timmermanns »Bauernpsalm« (Abb. 87) aus dem Jahr 1958 sind gleich mehrere Motive versammelt, die in Neufelds graphischem Werk lebenslang eine zentrale Position einnahmen: Sonne und Halbmond, Vogel und Hahn sowie ein stilisierter Baum. Der Umschlag gleicht in der Motivwahl sehr stark dem für Oskar Maria Grafts »Das Leben meiner Mutter«,

²¹⁵ Brief des S. Fischer Verlags, Frankfurt am Main, an Wilhelm Neufeld vom 3.10.1951. Archiv Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

der im Desch Verlag ein Jahr später herauskam (Abb. 48). Den Hahn zeichnete Neufeld nach dem Vorbild eines Holzspielzeuges, das er besaß.

Interessant ist ein Entwurf zu William Goldings »Der Felsen des zweiten Todes« (Abb. 88). Hier unternahm Neufeld 1960 einen Ausflug zum Surrealismus. Das Motiv ist ein Fisch, der auf dem kopflosen Körper eines Menschen sitzt, die Figur scheint wie durch Magie über einem stilisierten Felsen zu schweben. Fisch, Körper und Felsen sind mit feinen Tuschelinien ungewöhnlich naturalistisch gezeichnet. Irreal und befremdend, wie in einem Traum, wirkt die Szene. Die penible Zeichnung und die irritierende Zusammenstellung der Bildelemente erinnert an Max Ernst. In seiner Ölmalerei beschäftigte sich Neufeld öfter mit surrealistisch anmutenden Sujets, in seiner Gebrauchsgraphik, mit Ausnahme einer Bildserie zur Pharmawerbung, jedoch fast nie.

14. Zu Neufelds Arbeiten für weitere Verlage

Neben den Gestaltungen für seine wichtigsten Auftraggeber Müller & Kiepenheuer, Kurt Desch, Atlantis, Insel, Diana und S. Fischer sind im Gutenberg-Museum noch Arbeiten für 24 weitere Verlage erhalten, die Neufeld gelegentlich als Graphiker beschäftigten. Zu diesen zählen große und bedeutende Verlagshäuser wie Bertelsmann, Blankalet, Hanser, Knauer, List, Luchterhand, Nymphenburger und Suhrkamp. Aber auch für kleinere Unternehmen, die in den fünfziger und sechziger Jahren noch von den Persönlichkeiten engagierter Verleger geprägt waren, entwarf Neufeld Einbände. Hierzu gehört der christlich orientierte Schnell & Steiner Verlag, der Frankfurter Verlag von Heinrich Scheffler und der Verlag Pohl & Co, in dem die Bücher des in den fünfziger Jahren sehr beliebten Autors und Literaturkritikers Hans Reimann erschienen. Nach Neufelds eigener Aussage war der Verlag Ernst Heimeran neben Müller & Kiepenheuer sein erster Auftraggeber im Bereich der Buchgestaltung und einer der Gründe für seinen Umzug von Berlin nach Bayern 1947.

Im Gutenberg-Museum sind lediglich vier undatierte Entwürfe für einen Heimeran-Titel erhalten. Ernst Heimeran (1902–1955) gab bereits als Schüler eine Zeitschrift heraus und gründete, noch nicht volljährig, seinen Verlag. Zunächst betrieb er ihn neben dem Studium und neben seiner Tätigkeit als Zeitungsredakteur als eine Art Hobby. Als er 1933 aus der Redaktion der »Münchener Neuesten Nachrichten« entlassen wurde, machte er das Bücherverlegen zu seinem Beruf. Er wurde bald sein bester Autor. Seine humoristischen Bücher, die sich häuslich-familiärer und kulturgeschichtlicher Themen

annahmen, waren in den Fünzigern sehr erfolgreich. Der vielseitige Autor und Verleger starb schon 1955.

Neufelds Entwürfe für Heimeran sind interessant, weil sie zu seinen frühesten erhaltenen Arbeiten zählen. Sowohl die Motivwahl als auch die reduzierte Art der Darstellung sind bereits charakteristisch für Neufeld. Neben der sparsamen Tuschezeichnung kennzeichnen von antiken Vorlagen inspirierte Motive die Entwürfe für den Heimeran-Band »Griechische Liebesagen«. Ein Liebespaar verschmilzt auf zwei Entwürfen zu einer Einheit, es wirkt wie eine blockartige, homogene Masse (Abb. 89 und 90). Bei einem Entwurf bildet das Paar fast eine geometrische Form (Abb. 90). Das Sujet des Paares war eines von Neufelds Lebensthemen, es beschäftigte ihn obsessiv. Dieses Motiv, von Neufeld selbst auch als »A & B« bezeichnet, erscheint, formal sehr unterschiedlich umgesetzt, auch in der Methusalem-Presse immer wieder.

Seiner Vorliebe für die Antike entsprechend, verwendete Neufeld neben dem Paar einen Kentaur und einen Weinstock als Motive (Abb. 91 und 92).

Charakteristisch ist auch die symbolartige Präsentation der Figuren, flächig und ohne perspektivische Verkürzungen. Während der Zeichenstil und die Wahl der Sujets schon früh ausgeprägt sind, ist die Schriftgestaltung noch einfallslos und gleichförmig, gegenüber dem Bild spielt die Schrift eine völlig untergeordnete Rolle. Die Buchstaben sind klein, breit gesperrt und nicht gut lesbar.

Ein einprägsames Beispiel dafür, wie Neufeld seine Arbeiten an das Profil eines Verlags anglich, sind seine Einbände für den Herder Verlag in Freiburg, einen christlich-religiös orientierten Auftraggeber. Die Gestaltungen gehören zu den konservativsten Arbeiten Neufelds. 1801 von dem Buchhändler Bartholomä Herder (1774–1839), Hofbuchdrucker des Fürstbischofs Carl Theodor von Dalberg, in Meersburg am Bodensee gegründet und als Universalverlag aufgebaut, ist der Verlag schon seit 1808 in Freiburg im Breisgau ansässig.²¹⁶ Er blieb fast zwei Jahrhunderte in Familienbesitz. Während des Dritten Reiches planten die Nationalsozialisten zwar, den Betrieb zu liquidieren, doch kam es nie dazu. Allerdings wurde das Verlagshaus in Freiburg 1944 von Bomben zerstört. Theophil Herder-Dorneich (1898–1987) ließ es nach Kriegsende wieder aufbauen. Er und sein Sohn Hermann, seit 1963 Leiter des Verlags, »öffneten den Verlag nach 1945 weit dem Geist der christlichen Ökumene, der Begegnung mit anderen Religionen, der säkularen Wissenschaft und den ideellen Bestrebungen der modernen Zeit; die Pflege der ererbten Traditionen blieb ihnen dabei ein

²¹⁶ Alle Informationen zur Verlagsgeschichte stammen aus einem Brief des Herder-Verlags von Burkhard Zimmermann vom 5.4.2000 an die Verfasserin.

zentrales Anliegen«. ²¹⁷ Der Verlag wird heute von der sechsten Generation geleitet. Ein Schwerpunkt liegt auf Lexika und wissenschaftlichen Werken. Traditionell werden die Sachgebiete Theologie, Philosophie, Geschichte und religiöse Literatur gepflegt, nach 1945 wurden Kinder- und Jugend- sowie Taschenbücher in das Programm aufgenommen. Herder verstand sich in den fünfziger und sechziger Jahren noch als traditionell katholisch ausgerichtetes Haus. Die fünf Bände, die Neufeld für den Verlag entwarf, erschienen 1955 bis 1957, sie stammen von der Autorin Ottilie Moßhamer, einer Diözesanjugendführerin in Regensburg. Sowohl ihr »Hausbuch der Geschichten« als auch die vier Bände der »Geschichten das Jahr hindurch« wurden vom Bischöflichen Amt für Männer- und Frauenseelsorge in Eichstätt herausgegeben. Bei den »Geschichten das Jahr hindurch« symbolisierte Neufeld die Jahreszeiten anhand eindeutiger Szenen. So zeigt das Bild für den Frühling (Abb. 93) einen Pflügenden und eine Sonne, der Sommer (Abb. 94) wird durch eine Frau mit Sichel und eine Getreidegarbe versinnbildlicht, Pflanze, Amphore und Sonne ergänzen das Bild. Bei dem Band zum Herbst (Abb. 95) erscheint als Kennzeichen der Jahreszeit das Motiv der Weinranke neben einem Wanderer mit Hut und Stab. Der altertümliche Eindruck der Einbände wird vor allem durch die massive Frakturschrift, die hier eindeutig konservative Werte signalisiert, und durch die Anordnung von Motiven und Schriftzügen hervorgerufen. Diese sind in der Bildmitte plaziert, die Szenen sind vignettenhaft in Pflanzenranken eingefasst. Die Zeichenweise der Motive ist allerdings formal modern, sie steht damit in einem Widerspruch zu den ornamentalen Ranken und der Schrift. Es wirkt, als hätte Neufeld seinen charakteristischen Stil für diese Umschläge konservativ verpackt, seinen formal »neuen« Bildern einen alten Mantel übergezogen, um dem Profil des Verlages zu entsprechen. Der konservative Eindruck hat nichts damit zu tun, daß es sich um frühe Arbeiten handelt, denn etliche früher entstandene Umschläge Neufelds, darunter seine Arbeiten für Müller & Kiepenheuer oder Heimeran, wirken im Vergleich wesentlich moderner und zeitloser. Bereits 1953 gestaltete er Hermann Hesses Erzählung »Narziß und Goldmund« als Suhrkamp Hausbuch 1953 viel moderner (Abb. 96). Als Motiv wählte er einen Schreibenden an einem Pult und einen Sitzenden unter einem Baum. Kennzeichnend für Neufeld ist die Zeichenweise, die beiden manieristisch überlängten Figuren sind extrem reduziert, ohne individuelle Züge und ohne räumliche Perspektive dargestellt. Auf dem Einband zu Ernst Penzoldts Roman »Süße Bitternis«, im Suhrkamp Verlag 1954 erschienen, sind

²¹⁷ Brief des Herder Verlags, 5.4.2000.

drei bevorzugte Motive Neufelds abgebildet: ein Flötenspieler mit der Aulos, ein antikes Gefäß und ein Paar (Abb. 97). Charakteristisch sind die hell ausgesparten, unregelmäßigen Flächen, in die Neufeld die Motive mit Tusche zeichnete.

An diesen Beispielen wird deutlich, wie sehr sich Neufeld an den Stil eines Verlags anglich, obwohl er sich in Motivwahl und Zeichenweise weitgehend treu blieb.

Herausragend unter den Arbeiten für den Carl Hanser Verlag ist der 1959 gestaltete Titel »Die Jalousie oder die Eifersucht« von Alain Robbe-Grillet (Abb. 98). Eine an ein Auge erinnernde Form ist hinter schwarzen, unregelmäßigen Linien zu sehen. Die Art der Darstellung ist völlig unnaturalistisch, wie ein abstraktes Farb- und Liniengebilde aus breiten schwarzen Strichen und weißen Zwischenräumen mutet das Bild zunächst an. Das Auge, ein hellgelber Kreis mit einem schwarzen Punkt darin, scheint durch die mächtigen dunklen Linien wie durch die im Titel erwähnte Jalousie zu spähen. Ein heimlicher Beobachter wird impliziert, das unnatürliche Gelb des Augapfels läßt zudem Neid und Eifersucht assoziieren. Neufeld gelang hier eine besonders anschauliche Umsetzung des Themas mit fast abstrakten Bildelementen.

Drei Jahre später entstand der Einband für »Das brennende Wort« von Flannery O'Connor (Abb. 99). Auch hier fand Neufeld eine überzeugende bildliche Umsetzung. Mit Tusche gezeichnet und gelb, rot und orangefarben aquarelliert, ist ein stilisiertes, sonnenartiges Gesicht zu sehen, von dem eine Hand nach oben, eine nach unten weist. Sein Ausdruck ist zornig, die Augen mit den kleinen, gezackten Pupillen haben etwas Fanatisches. Die Darstellung läßt an den zürnenden Gott des Alten Testaments denken. Bemerkenswert ist, daß Neufeld diese Handhaltung, das Deuten mit einer Hand zur Erde, mit der anderen zum Himmel, auch bei anderen Werken betonte. Dieselbe ausdrucksstarke Gestik kennzeichnet mehrere Figuren in Holzschnitten der Methusalem-Presse, außerdem die Bronzeskulptur eines Engels. Ein Vermittler zwischen zwei Sphären wird gezeigt.

Zeitlich weit auseinander lagen Aufträge des Herrmann Luchterhand Verlags. Vier Drucke und drei dazugehörige Entwürfe entstanden 1956 und 1958, die übrigen erhaltenen Entwürfe, die zu zwei Titeln gehören, erst 1970. Damit sind es die spätesten Arbeiten Neufelds für einen Verlag, abgesehen von den Entwürfen für den Max Hieber Verlag, die eine Sonderstellung einnehmen. Eindrucksvoll ist Neufelds Umschlaggestaltung zu dem Titel »Die einsame Masse« des amerikanischen Sozialwissenschaftlers David Riesman aus dem Jahr

1956 (Abb. 100). Neufeld gelang es anschaulich, die Isolation der Menschen, ihre Unfähigkeit zur Kommunikation darzustellen. Die teils nur als Ausschnitt zu sehenden gesichtslosen Gestalten haben keinen Kontakt zueinander. Sie scheinen in der braunen Erde wie in Treibsand zu versinken. Die Gegend hat etwas wüstenhaftes, alles wirkt vertrocknet, abgestorben, leblos. Steine, ein abgesägter Ast und ein Baumstumpf ohne Blätter oder Wurzeln symbolisieren Ödnis. Die Landschaft steht hier als Chiffre für die innere Befindlichkeit der Menschen. Auch die Farben, ein mattes Braun und ein fahles Gelb, unterstützen den beklemmenden Eindruck der Trostlosigkeit und seelischen Gefangenschaft.

Die Luchterhand-Entwürfe aus dem Jahr 1970 zeigen den Einfluß der Pop Art, sowohl in dem bunten Regenbogenmotiv zu dem Titel »Creezy« (Abb. 101) als auch bei den gezeichneten Motiven zu einem gastronomischen Reiseführer, einem Ei und einer Gabel mit einem aufgespießten Fisch (Abb. 102).²¹⁸ Sowohl die Zeichenweise als auch die etwas skurrilen Motive erinnern an Werke von Heinz Edelmann, wie den Trickfilm »Yellow Submarine« oder seine farbenfrohen Buchgestaltungen. Die Schrift zeichnete Neufeld nun nicht mehr, bei diesen späten Entwürfen verwendete er Buchstaben, die von einer Folie abgerieben wurden.

Anspruchsvoll sind Neufelds Gestaltungen für den Nymphenburger Verlag, denen man ebenfalls ihr spätes Entstehungsdatum ansieht. Neufeld war nun bereits seit knapp zwanzig Jahren als Umschlaggestalter tätig. Eine Technik bevorzugte er noch immer: wie bei seinen frühesten Arbeiten für den Studio Verlag 1947 klebte er auch für Nymphenburger collagenartige Entwürfe. Doch benutzte er nun hierfür schon holzschnittartige Drucktechniken, so bei Adolfo Bioy Casares »Morels Erfindung« (Abb. 103) und bei Eduardo Malleas »Alles Gras verdorrt« (Abb. 104). Die abstrahierten Motive auf diesen beiden Entwürfen stehen bereits den Holzschnitten in Neufelds Pressendruckten nahe.

²¹⁸ Dasselbe Regenbogenmotiv verwendete Neufeld noch einmal bei zwei undatierten Entwürfen zu Rudolf Steiners »El Cristianismo y los Misterios de la Antigüedad« (zweimal Inv. Nr. GM-GS 99.165). Außerdem erscheint ein Regenbogen, allerdings in anderer Darstellungsweise, in einer Edition zur Pharmawerbung (Inv. Nr. GM-GS 99.581), das Motiv ist hier ein geflügeltes Phantasiewesen vor einem Regenbogenmotiv.

15. Neufeld als Illustrator

Nicht nur mit Einbandgestaltungen, auch mit Illustrationen wurde Neufeld in den fünfziger und sechziger Jahren beauftragt. Die Kalendarien für den Atlantis und den Insel Almanach wurden bereits erwähnt. Für drei Romane und einen Sprachführer schuf er außerdem zwischen 1956 und 1968 überwiegend ganzseitige Zeichnungen, meist mit Tusche. Diese sind aufgrund ihres ungewöhnlichen Stils bemerkenswert.

Die frühesten Binnengraphiken entstanden 1956. Neufeld illustrierte in diesem Jahr zwei sehr unterschiedliche Bücher des Desch Verlages. Alberto Moravias »Die Gleichgültigen« versah er mit 16 Tuschezeichnungen (Abb. 105 bis 108).²¹⁹ Stilistisch gleichen diese Zeichnungen seinen Umschlagentwürfen, die Figuren sind reduziert und stilisiert. Die Bilder sind fast alle auf den Text bezogen und zeigen Personen aus der Erzählung in bestimmten, erkennbaren Situationen. In einer Fachzeitschrift hieß es hierzu: »Meist handelt es sich hierbei um figürliche Darstellungen, deren Formen großzügige, doch sehr genaue Umrißlinien begrenzen. Auf eine detaillierte Binnenstrukturierung wird verzichtet. Eine der Zeichnungen zu Moravia zeigt drei Personen im Raum, deren Beziehungslosigkeit sich nicht versteckt, da sie sich bereits aus ihrer einfachen geometrischen Anordnung ergibt«.²²⁰ (Abb. 105)

Erstaunlich sind jedoch zwei Bildkompositionen, die sich von den übrigen 14 Bildern unterscheiden. In Neufelds späterem Werk erscheinen sie auf Holzschnitten in ähnlichen Darstellungsweisen immer wieder: einmal sitzt ein extrem stilisiert gezeigter Mann, mit mächtigem Oberkörper und kleinem Kopf, ohne individuelle Züge, vor einer ebenso abstrahiert umgesetzten, liegenden Frau (Abb. 106). Auf der anderen Zeichnung steht eine Frau, die Hände vor den Augen, neben einem Mann, der von oben herabzustürzen scheint (Abb. 107). Diese beiden Bilder sind am stärksten abstrahiert, die Figuren sind ohne jede individuelle Charakterisierung und nackt gezeigt, es gibt keine räumliche Tiefe und keine angedeutete Umgebung. Daher wirken die Gestalten zeitlos. Der typische fünfziger Jahre Stil, der die anderen Gestalten zum Teil kennzeichnet, die anhand von Kleidung, Frisuren und ihren schlanken Figuren mit der schmalen Taille zu erkennen sind, ist bei diesen

²¹⁹ Umschlag Inv. Nr. GM-GS 99.100. Im Gutenberg-Museum sind keine Illustrationen Neufelds erhalten. Die Kopien für die Abbildungen stammen aus Büchern im Nachlaß Neufelds.

²²⁰ Reche, Thomas: »Schattenspiele – Wilhelm Neufeld zum 85. Geburtstag«. In: Illustration 63, Zeitschrift für Buchillustration, 30 Jahrgang, Heft 3, Nov. 1993, S. 101.

beiden Bildern völlig abgelegt. Sie weisen formal weit voraus auf Neufelds Spätwerk.

Martha Saalfelds »Anna Morgana«, ebenfalls bei Desch 1956 erschienen, versah Neufeld mit 12 ganzseitigen Illustrationen (Abb. 109 bis 112). Für diesen Band hatte er auch einen Umschlagentwurf angefertigt, der jedoch nicht angenommen wurde. Stattdessen zierte die Reproduktion eines Chagall-Gemäldes den Einband. Die Zeichnungen zu dieser fröhlich versponnenen Geschichte sind wesentlich detaillierter als die zu Moravias Roman. Kleider und Frisuren, Tiere und Räume, Gegenstände und individuelle Gesichtszüge sind dargestellt. Die Bilder zeigen in karikaturistischer und phantasievoller Weise skurrile Gestalten und Situationen aus der Erzählung, wobei sie dicht an der Geschichte bleiben. In dem Klappentext heißt es »Der neue Roman ... ist unwirklich wie eine Fata Morgana; ... Traum und Wirklichkeit, hintergündiger Spuk und skurrile Heiterkeit gleiten ineinander über ...«. Genau diese Atmosphäre fing Neufeld mit seinen Figuren treffend ein.

Für den Signum Verlag versah er 1963 den historischen Roman »Die Fürstin reitet« von Ina Seidel mit 11 ganzseitigen, schwarzen Tuschpinselzeichnungen (Abb. 113 bis 116).²²¹ Auch hier folgen die Bilder inhaltlich der Erzählung, doch sind sie formal erstaunlich frei und eigenwillig. Mit wenigen, rasch hingeworfenen Linien und Lavierungen setzte Neufeld die Szenen um. Alle Bilder zeigen Personen, entweder einzeln, als Paar oder in einer Gruppe. Auf räumliche Angaben, Umgebungen und Hintergründe wurde völlig verzichtet. Die Bilder sind bestimmt von den hell-dunkel Kontrasten und den verschiedenen Grauschattierungen der wässrig aufgetragenen Tinte. Ungewöhnlich sind zum Teil die Bildausschnitte, hier waren die Perspektiven japanischer Holzschnitte Vorbilder. Überhaupt sind die unnaturalistischen, flächigen und stilisierten Tuschezeichnungen der asiatischen Zeichenkunst verwandt.

Einige launige, zum Teil vignettenhafte Zeichnungen entstanden 1968 für einen Sprachführer, Hans Eideneiers »Neugriechisch wie es nicht im Wörterbuch steht«, der im Frankfurter Verlag von Heinrich Scheffler erschien (Abb. 117 bis 120).²²² Der Zeichenstil Neufelds hat sich, verglichen mit den Illustrationen, die über ein Jahrzehnt früher entstanden, deutlich verändert. Die Figuren, früher teils mit kantigen Formen und eckigen Linien gezeichnet, sind nun weitgehend von Rundungen bestimmt, alles wirkt dadurch fließend und bewegt. Einflüsse von Pop Art, Comics und Werbegraphik sind nicht zu übersehen. Die Motive

²²¹ Signum Verlag, Gütersloh 1963, Signum Taschenbücher 176.

²²² Frankfurt 1968, Ausstattung und 10 Zeichnungen von Wilhem Neufeld.

sind mit wenigen Details umgesetzt, knappe Angaben aus wenigen Linien oder Punkten charakterisieren treffend bestimmte »Typen«. Allen Figuren geben rasch gezeichnete Schraffuren aus kurzen Strichen Volumen. Die Bilder sind witzig und beschwingt, sie ergänzen damit passend den unterhaltsamen Text. Alle hier beschriebenen Illustrationen waren typische Auftragsarbeiten für Verlage mit Massenpublikationen. Neufelds Bilder stehen noch in offensichtlichem Bezug zu den Texten, sind aber von seinem sehr eigenwilligen Zeichenstil geprägt. Vor allem fällt auf, wie perfekt es ihm gelingt, sich auf Texte mit sehr unterschiedlichen Inhalten bei der Bildgestaltung einzustellen. Seine Zeichnungen sind immer dem jeweiligen Geist des Buches völlig angemessen, ob ernst, reduziert und streng wie bei dem tragischen Roman Moravias, versponnen skurril wie bei der phantastischen Geschichte von Martha Saalfeld, abstrahiert und spannungsgeladen bei dem historischen Roman Ina Seidels oder in launig humorvollem Stil bei dem Sprachführer.

16. Neufelds Gestaltungen für den Max Hieber Musikbuch Verlag

Die Arbeiten Neufelds für den Münchner Max Hieber Verlag stellen in mehrfacher Hinsicht eine Besonderheit innerhalb seines gebrauchsgraphischen Werks dar. Zum einen begann Neufeld erst 1971 mit seiner Tätigkeit für diesen Verlag. Daher unterscheiden sich diese Arbeiten formal stark von den Gebrauchsgraphiken, die in den fünfziger und sechziger Jahren entstanden. (Sie werden deshalb auch erst im Anschluß an diese vorgestellt.) Zum anderen ergab sich die Zusammenarbeit nicht aus ökonomischer Notwendigkeit, sondern aus der freundschaftlichen Beziehung Neufelds zu Ulrich Seibert, dem Leiter des Verlags. Dieser war vor der Verlagsübernahme Dirigent, unter anderem an der Münchner Staatsoper. Er war also selbst Künstler, wenn auch in einem anderen Bereich, und für Neufelds Kunst sehr aufgeschlossen und verständig. Deshalb ließ er ihm in einem außergewöhnlichen Maße freie Hand bei der Gestaltung. Es gab keine Vorgaben außer den Formatgrößen und Titel-Texten. Seibert erklärte: »Neufeld war in seinen Arbeiten für uns absolut frei. ... Das Vertrauen in sein Künstlertum war absolut. ... Herr Neufeld machte von sich aus, also ohne unseren ausdrücklichen Wunsch, des öfteren mehrere Entwürfe bzw. verschiedenfarbige Andrucke, die er uns dann in seinem Haus in Chieming ... zeigte«. ²²³ In der Regel war Seibert, der die Entwürfe Neufelds gemeinsam mit seiner Frau im privaten Kreis betrachtete, mit diesen völlig zu-

²²³ Brief Ulrich Seiberts an die Verfasserin vom 20.8.1999.

frieden: »Seine Werke, seine Titel gefielen uns spontan und ohne jedes wenn und aber. ... Seine graphischen Entwürfe ... brachten unserer Meinung nach alles sofort "auf den Punkt". Wir fanden nach den Herausgaben diesbezüglich in der Öffentlichkeit und bei Bibliotheken viel Lob und Anerkennung ... «.²²⁴ Der auf Musik spezialisierte Verlag wurde 1884 von seinem Namensgeber Max Hieber gegründet. Ebenso wie heute lagen zur Zeit der Zusammenarbeit mit Neufeld die Schwerpunkte des Verlagsprogramms bei Liederbüchern, Unterrichtsliteratur zur Musik, Musizierreihen für Gitarre, Volks- und Renaissance-musik sowie Werken moderner Komponisten. Neufeld beriet den Verlag gelegentlich auch bei der Auswahl des Papiers und bei verschiedenen drucktechnischen Fragen. Seine langjährige Erfahrung als Gebrauchsgraphiker konnte er hier einbringen.

Bei Pflicht- oder Auftrags-Herausgaben, deren Niveau nach Seiberts Meinung den Arbeiten Neufelds nicht entsprach, wurden andere Graphiker beauftragt. Neufeld gestaltete nur Titel, zu denen der Verlagsleiter »künstlerisch stehen«²²⁵ konnte. Gewünschte Entwürfe fertigte Neufeld sehr schnell an: »Von der Bitte um einen Titel bis zur reprofähigen Gestaltung vergingen meist nur acht bis zehn Tage«.²²⁶

Neufeld gestaltete für den Max Hieber Verlag das Signet, Notenhefte, Liederbücher, Schallplattenhüllen, Plakate, Konzertprogramme, Briefpapier und Tragetüten. Zum hundertjährigen Firmenjubiläum entstand 1984 ein Zauberflöten-Kalender, für den Neufeld Holzschnitte aus den unterschiedlichen Varianten zu diesem Thema auswählte, die er in der Methusalem-Presse hergestellt hatte. Die letzte Arbeit Neufelds war das Liederbuch »Klampfn Toni«, in seinen letzten Lebenswochen entstanden und »als Abschiedsgeschenk« angekündigt.²²⁷ Neufeld erlebte die Herausgabe nicht mehr.

Interessant sind Neufelds umfangreiche Arbeiten für diesen Verlag nicht nur, weil sie zahlenmäßig ins Gewicht fallen (im Gutenberg-Museum befinden sich 132 Blätter), sondern auch, weil die Liederbücher hohe Auflagen erreichten und eines jahrzehntelang als allgemeinverbindliches Schulbuch verwendet wurde. Zudem ist hier die Grenze zwischen Neufelds freiem Kunstschaffen und graphischen Auftragsarbeiten weitgehend verwischt, und die Arbeiten bilden stilistisch eine eigene Gruppe.

²²⁴ Brief Ulrich Seiberts, 20.8.1999.

²²⁵ ebd.

²²⁶ ebd.

²²⁷ ebd.

Neufeld benutzte für die Hieber Entwürfe, was immer ihm passend erschien. Manchmal griff er auf Motive seiner Gebrauchsgraphik zurück, die in anderen Zusammenhängen entstanden waren, und die er noch in seinem typischen Spätstil abwandelte, indem er vereinfachte und stilisierte. Für Umschläge, die in den späten achtziger und den neunziger Jahren entstanden, verwendete Neufeld Holzschnitte, die er für die Bände der Methusalem-Presse produziert hatte. Manches entwarf er auch neu. Viele Rahmen und alte Schriften nahm er aus seinem privaten Archiv.²²⁸

Sehr einprägsam und treffend ist das von Neufeld erdachte Signet des Verlags: zwei stilisierte Musiknoten bilden den Buchstaben »H«, wie Hieber (Abb. 121). Damit ist das Programm des Verlags, die Musik, bereits im Signet dargestellt. Bedeutend sind vor allem zwei Liederbücher, die Neufeld mit etlichen Illustrationen versah. Die Zeichnungen für den »Klampf Toni« entstanden in Neufelds letzten Lebensmonaten, das Buch kam 1996, ein dreiviertel Jahr nach seinem Tod, heraus. Unter diesem Titel war bereits hundert Jahre zuvor ein bayrisches Liederbuch erschienen, das zum Jubiläum »inhaltlich neu und reichhaltig, aber auch schön und bibliophil gestaltet« werden sollte.²²⁹ Für die Liedauswahl war der Musiker Christoph Well, bekannt als Mitglied der Gruppe »Biermösl Bloss«, verantwortlich. Seine Auswahl reichte von traditionellen bayrischen Volksliedern über Texte von Karl Valentin bis zu Musik von zeitgenössischen Künstlern. Neufeld fertigte viele kleinformatige Zeichnungen an, gestaltete die Zwischentitel und gab Empfehlungen zu Druck, Papieren und Farben.²³⁰ Dieses Liederbuch erhielt in der Kategorie »Praktische Ausgaben« den Deutschen Musikeditions-Preis 1996. Der Deutsche Musikverleger-Verband erklärte: »Die Jury hat auch in diesem Jahr wieder sehr strenge Maßstäbe angelegt und nur solche Werke ausgezeichnet, die in ihrer gesamten Gestaltung eine besondere Anerkennung verdienen«.²³¹

Auch in der Presse wurde ausdrücklich die Gestaltung des Bandes gelobt: »... Man steht nämlich auch vor einer bibliographischen Rarität, indem das solid gebundene, auf griffigem Papier gedruckte Werk von einem bildenden Künstler betreut wurde, wie ihn manche Editionen sich wünschen möchten. Die Illustrationen, Vignetten und Zwischentitel stammen von dem "Nestor der deutschen Buchkunst", von Wilhelm Neufeld, der sich, den Tod bereits vor Augen,

²²⁸ Siehe Hinweis im Nachwort von Christoph Well im »Klampf Toni«, S. 433.

²²⁹ Presse-Information des Max Hieber Verlags vom 25.9.1996.

²³⁰ ebd.

²³¹ Brief vom 17.2.1997 des Deutschen Musikverleger-Verbands e.V. an den Max Hieber Verlag.

noch zu einer Fülle versponnener, hintersinniger und höchst lebendiger Miniaturen hatte überreden lassen«.²³²

Den 456 Seiten dicken Band schmücken viele locker verteilte, kleine Zeichnungen, vignettenartig und meist nur wenige Zentimeter groß (Abb. 122 bis 125). Zudem sind dreimal je acht reine Bildseiten eingebunden, auf dickem rosa Papier gedruckt und dadurch auch farblich hervorgehoben. Auf diesen Blättern sind wiederum jeweils mehrere Motive plazierte, die stilistisch und inhaltlich den übrigen Bildern gleichen. Neufelds Zeichnungen harmonieren vollkommen mit dem Geist des Buches. Es war die Absicht des Herausgebers » ... den Klampfn Toni hinsichtlich der berühmten Klischees (heile Welt, Berge, Bier ...) zu "entmotten" und einen Bogen zu spannen von altem Volksgut über Couplets und Parodien, Neutextungen von traditionellen Melodien bis hin zu neuen Liedern«.²³³ Das bayrische Liedgut, humoristisch und bissig, oft auch derb, wurde dabei in Dialekt niedergeschrieben.

Die vielen figürlichen Motive wie unterschiedlichste Vögel, Sonnen mit Gesichtern, verschiedene skurrile Insekten, Fische, karikierte Physiognomien, Musiker, Pflanzen, Ziegen, Hirsche und Pferde sind mit beeindruckender Frische und viel Schwung zu Papier gebracht. Es fällt schwer zu glauben, daß ihr Schöpfer bereits weit in den Achtzigern war. Sie sind mit großer Sicherheit, rasch und energisch gezeichnet, dabei in charakteristischer Weise abstrahiert und vereinfacht. Die typischen Merkmale von Tieren und Menschen sind betont, mit Schraffuren sorgte Neufeld für Plastizität. Etliche Motive beziehen sich auf Bayern, dazu gehören Bierkrüge, Kühe, Pfeifen, Kichtürme, Heiligenfiguren, Motivbildchen, Männer und Frauen in Trachten, Jäger, volkstümliche Holzfiguren und Dörfer, eingebettet in Berglandschaften. Dabei gelang es Neufeld, durch den schwungvollen, unpathetischen und schlichten Stil der Skizzen jeden Eindruck von Kitsch zu vermeiden. Neben den Zeichnungen stammen auch die alten bayrischen Schriften und Rahmen von Neufeld.²³⁴

Das Aldus-Blatt, eines der ersten Ornamente im Bleisatz und von dem legendären venezianischen Buchdrucker und Typographen Aldus Manutius (1448–1515) als Buchbinderstempel verwendet, wählte Neufeld als Schmuckelement auf dem Haupttitel. Auf der Rückseite des festen Einbandes prangt eine Zeichnung, die Neufeld für einen im Fischer Verlag erschienenen Band von Felix Timmermanns bereits 1958 anfertigte (Abb. 87). Einige Motive, die in Neufelds

²³² Süddeutsche Zeitung Nr. 272 vom 25.11.1996, S. 12.

²³³ Nachwort von Christoph Well im »Klampfn Toni«, S. 432.

²³⁴ a.a.O., S. 433.

graphischem Werk lebenslang eine zentrale Stellung einnahmen, sind dort versammelt: Sonne und Halbmond, ein Hahn, stilisierte Pflanzen.

Ein umfangreicher Gestaltungsauftrag war 1976, zwanzig Jahre vor dem »Klampf Toni«, das Buch »Lied & Song«, ein Liederbuch für Schulen von der fünften bis zur dreizehnten Jahrgangsstufe, herausgegeben vom Verband Bayerischer Schulmusikerzieher. Noch 1999 war es das offizielle Liederbuch für den Musikunterricht an Höheren Schulen und überall in Deutschland im Gebrauch.²³⁵ Interessant ist die Resonanz, auf die Neufelds Zeichnungen bei den Schülern stießen, hierzu schrieb Ulrich Seibert: » ... Als seinerzeit das Liederbuch erschien, vermuteten Beamte des Bayrischen Kultusministeriums, daß die im Buch vorgesehenen Zeichnungen den Jugendlichen nicht gefallen könnten und deshalb entweder entfernt oder ausgewechselt werden müßten. Auf diese Vermutungen hin testete man mit ausdrücklichem Einverständnis von Herrn Neufeld die Richtigkeit und ließ in verschiedenen Klassen mehrerer Altersstufen des Münchner Pestalozzi-Gymnasiums ... Aufsätze schreiben mit dem Thema: "Wie gefällt mir das neue Liederbuch "Lied & Song", sein Einband und die im Buch befindlichen Zeichnungen und Ausschmückungen?" Das Ergebnis, man könnte auch sagen, der "Beifall", hat sogar Professor Neufeld und mich erstaunt: Über 80 % der Jugendlichen fanden die Aufmachung "großartig", "sehr schön", "endlich mal was Neues!", "kein so langweiliges Zeug wie die meisten Schulbücher ..." usw.«.²³⁶

Der Einband zeigt in kräftigem Orange auf Grün Phantasiewesen, die aufsteigenden Vögeln und Insekten ähneln, neben pflanzenartigen Formen. Das Vorsatzpapier ist mit dicht aneinander gereihten und karikaturistisch gezeichneten Profilen von Singenden bedeckt. Ein Dutzend reine Bildseiten lockern den Band auf (Abb. 126 bis 129). Die Federzeichnungen, stilistisch von den geschwungenen Formen der Pop Art geprägt, zeigen phantasievoll unnaturalistische, teils etwas skurrile Figuren und regen zum Träumen an. Die Motive haben etwas romantisch Versponnenes, wobei dank der stark abstrahierenden, originellen formalen Umsetzung jedoch jede Süßlichkeit vermieden wurde. Unter anderem sind ein Ruderer unter einem nächtlichen Sternenhimmel, ein Engel mit Augen auf den Flügeln, ein aufsteigender Vogel, ein jugendliches Paar, Musikanten, eine Gitarre, ein Ruhender im Gras mit einem Regenbogen im Hintergrund und ein lesendes Mädchen unter einem Baum zu sehen. Neufeld gelang es, in seinem charakteristischen Stil sowohl dem Inhalt des

²³⁵ Brief Ulrich Seiberts an die Verfasserin vom 14.10.1999.

²³⁶ ebd.

Buches durch die Bezüge zur Musik gerecht zu werden, als auch das Zielpublikum, Jugendliche, anzusprechen. Sowohl die Motivwahl als auch die weder naive, noch mimetisch abbildende, noch allzu vergeistigte Art der Darstellung traf das Lebensgefühl der Schüler. Auf der »Internationalen Buchkunst-Ausstellung« in Leipzig wurden diese Zeichnungen 1977 im Rahmen einer Sonderausstellung zur Buchillustration gezeigt.

Seine Umschlaggestaltungen für die Notenhefte des Hieber Verlags passte Neufeld dem Inhalt an. Bei etlichen Notenheften verzichtete er auf figürliche Darstellungen und versah sie nur mit ungewöhnlichen Schriften und ornamentartigen Rahmen (Abb. 130). Für Hefte zur modernen Musik verwendete er meist klare Antiqua-Schriften. Die Reihen zur Volksmusik sind mit Frakturschriften, die zu dem traditionellen Inhalt passen, und mit flächig gezeichneten, stilisierten volkstümlichen Motiven, wie Musikanten in Trachten oder alten Instrumenten gestaltet. Die Reihen zur geistlichen Musik sind entweder nur mit Schrift oder aber mit christlichen Motiven versehen. Holzschnitte aus seinem Repertoire wählte Neufeld sowohl für geistige Musik als auch für Werke moderner Komponisten.

Bei den Reihen zur Volksmusik ließ Neufeld sich oft von seinem volkstümlichen Holzspielzeug inspirieren.²³⁷ Am häufigsten verwendete er das Motiv des Hahns, den er einer Figur nachempfand, bei der der Schwanz des Hahns zugleich eine Pfeife darstellte. Der Umschlag des Max Hieber Notenheftes »Für oan oder zwoa, 29 Stücke aus einer niederbayrischen Handschrift für Hackbrett oder andere Melodie-Instrumente« aus dem Jahr 1977 zeigt diese Figur, neben einer Sonne und einem weiteren Hahn, sogar die runde Öffnung an der Schwanzspitze ist zu erkennen (Abb. 131).

Neufelds Einbände der Notenhefte passen immer zu dem jeweiligen Musikstück. Dabei reicht die Palette von humoristisch derben Bildern über vergeistigt zarte Entwürfe bis zu abstrakten, bunt-poppigen Gestaltungen.

17. Zur Gestaltung der Sonderbriefmarken in der BRD 1954 bis 1964

Mit der graphischen Gestaltung von Postwertzeichen begab sich Neufeld in ein Spannungsfeld ganz besonderer Art. An dem Erscheinungsbild der bundesdeutschen Briefmarken waren die Entwicklungen der künstlerischen Moderne

²³⁷ Auf dem Boden einer der Figuren notierte Neufeld, er habe sie in Berchtesgaden in den fünfziger Jahren gekauft, einem Ort, der schon seit dem 18. Jahrhundert für seine Holzwaren und Spielzeug bekannt war.

lange spurlos vorübergegangen, hartnäckig hielten sich in diesem gebrauchsgraphischen Bereich, auch noch in den ersten Nachkriegsjahren, historisierende Bilder im Stil der Gründerzeit. Durch einen »Beirat für die künstlerische Formgebung der amtlichen Graphik der Deutschen Bundespost« sollte sich dieser beklagenswerte Zustand Mitte der fünfziger Jahre endlich ändern. Er wurde am 6.10.1954 unter dem Postminister Balke eingesetzt, sein Ziel war es, durch die Heranziehung anerkannter Graphiker das künstlerische Niveau der Postwertzeichen zu heben. Das Gremium setzte sich aus zwei Bundestagsabgeordneten, einem Vertreter der deutschen Bundespost und sechs »künstlerischen Fachexperten« zusammen. Den Vorsitz hatte Professor Emil Preetorius, Präsident der Bayrischen Akademie der Schönen Kunst, inne. Preetorius war Gebrauchsgraphiker, Illustrator und Bühnenbildner, er hatte sich auch mit Bucheinbänden einen Namen gemacht. Seinen Stil kennzeichnet eine biedermeiernde Romantik, mit individueller Komik verbunden, er war ein Meister der spottlustigen Charakterisierung. Neben Preetorius waren der Präsident des »Bundes Deutscher Gebrauchsgraphiker«, Eberhard Hölscher, sowie F. H. Ehmcke, einer der bekanntesten deutschen Buchgestalter, Karl Rössing von der Staatlichen Akademie der bildenden Künste in Stuttgart, Kurt Kranz von der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Hamburg und der Graphiker Rudolf Nieß Mitglieder des Beirats. In einer Broschüre der Bundespost aus dem Jahr 1956 beklagte Preetorius: » ... daß sich etwa seit der Jahrhundertwende aus dem damaligen Formempfinden heraus eine Stilerstarung bei den Marken zeigt, die in fast allen Ländern verwandte Ergebnisse brachte und in der gepanzerten Germania eine kennzeichnende Verkörperung fand«. ²³⁸ Nun sollte eine gemäßigte Moderne endlich auch auf diesem Gebiet Einzug halten. Doch die Entscheidungen des engagierten Beirates für Entwürfe, die sich an modernen Kunstrichtungen orientierten, waren mehr als vermittlungsbedürftig. Noch waren die Bundesbürger an die konservativen und manchmal kitschigen Bildchen gewöhnt, die seit Jahrzehnten Briefe und Karten schmückten. Daher erhob sich lautstarker und heute kaum noch nachzuvollziehender Protest gegen Entwürfe, denen moderne Gestaltungsmittel zugrundelagen. Jahrzehntelang wurden in der noch jungen BRD vehemente Debatten um die Gestaltung der Sonderpostzeichen geführt. Bereits zwei Jahre nach seiner Gründung, ab 1956, wurde dem Kunstbeirat nur noch eine beratende Funktion zugestanden, er blieb unter Balkes Nachfolger Ernst Lemmer nicht

²³⁸ »Ergebnisse des Arbeitsjahres 1956 des Beirates für die künstlerische Formgebung der amtlichen Graphik der deutschen Bundespost«, S. 5, Gutenberg-Museum.

länger entscheidungsbefugt. Lemmer sah sich als Demokrat verpflichtet, den Geschmack der Mehrheit vertreten zu müssen und äußerte sich abschätzig über die Bestrebungen des Beirats, der daraufhin mit seinem Rücktritt drohte. Nur aufgrund der persönlichen Vermittlung des Bundespräsidenten Theodor Heuss kam es nicht dazu.²³⁹ Vor allem die Philatelisten hatten sich in ihren Fachblättern ebenso wie in westdeutschen Tageszeitungen vehement gegen eine stilistische Modernisierung der Marken ausgesprochen. Es ging nicht zuletzt um Millionenumsätze eines Handelszweigs, der um seine internationale Konkurrenzfähigkeit fürchtete. Die Zeitschrift »Der Sammlerdienst« bezeichnete es als »eine sträfliche Anmaßung – die »ungebildete Plebs zu wahren Kunstverständnis zu erziehen«.²⁴⁰ Von einer »Geschmacksdiktatur« war die Rede, die gegen den »sauberen Geschmack« und »das gesunde Volksempfinden« zielte. Erschreckend wirkt im Rückblick die Wortwahl, nur wenige Jahre nach Kriegsende.

Bereits in seinem Gründungsjahr 1954 hatte der Beirat Schwierigkeiten vorausgesehen: »Solche Bestrebungen werden in der breiten Öffentlichkeit zunächst auf Unverständnis stoßen oder doch befremden, vielleicht sogar Unmut erregen: jede entschieden neue Formgebung kann erst nach einer längereren Zeitspanne die rechte Überzeugungskraft gewinnen«.²⁴¹ Um die Entscheidungen des Kunstbeirates vor einem größeren Publikum zu rechtfertigen, erklärte sein Vorsitzender Emil Preetorius 1956: »Die Sondermarken der deutschen Bundespost sind Steine des Anstoßes und werden es ... noch für eine Weile bleiben. Ob das gegen, ob das für sie spricht, wird die Zeit lehren«. Preetorius meinte jedoch, eine langsame Entwicklung zum Besseren wahrzunehmen: »Der Hang nach dem süßen Bildchen tut sich nicht mehr ganz so unverhohlen kund, und dem Betrachter ist es offenbar geläufiger geworden, daß nicht der photographische Aspekt der letzte Schluß bildnerischer Möglichkeiten ist«. Preetorius zeigte auch anhand von Abbildungen auf, wie wenig sich in der Gestaltung von Briefmarken seit 1900 verändert hatte, und fuhr fort: »Noch heute scheint ... die Marke dazu verurteilt zu sein, ein Gewand zu tragen, das alle anderen druckgrafischen Gebilde längst abgelegt haben. Als komische Alte einer vergangenen Zeit, mit Kapotthütchen, umgehängter Pelerine, hohen Schnürstiefelchen und gesticktem Handtäschchen trippelt sie durch eine

²³⁹ Dies geht aus einem undatierten Artikel der Süddeutschen Zeitung (Autor Johannes Jacobi) hervor, der sich in Neufelds Nachlaß befindet.

²⁴⁰ ebd.

²⁴¹ »Ergebnisse des Arbeitsjahres 1956 des Beirates für die künstlerische Formgebung der amtlichen Graphik der deutschen Bundespost«, Seite 4f.

modern gewordene Welt: eine anachronistische Spottgestalt«. Doch auch in anderen Ländern glaubte Preetorius nun die Kräfte der Moderne am Werk zu sehen. Er erkannte: »Die neue klare Form, die zunächst einen Schock auslöste ... findet langsam Eingang und wird allmählich zu etwas Selbstverständlichem, dem heute Zugehörigen. ... Das qualitativ Neue, von den Gestrigen noch befehdet und bekämpft, setzt sich durch«.²⁴²

Zwei Jahre nach Gründung des Beirats, 1956, nahm Neufeld erstmals an einem Wettbewerb zur Gestaltung einer Sondermarke teil. Er war noch kein Jahrzehnt als Gebrauchsgraphiker tätig und bisher ausschließlich auf Buchumschläge spezialisiert. Neben ihm wurden hochkarätige Künstler eingeladen: der Holzstecher und Buchkünstler Otto Rohse aus Hamburg, der einflußreiche Typograph Hermann Zapf aus Frankfurt, Professor Walter Breker aus Krefeld und Hans Kuh aus München. Insgesamt wurden im Jahr 1956 bei verschiedenen Wettbewerben der Post 38 Graphiker eingeladen. Der Beirat traf eine strenge Vorauswahl, indem er die Wettbewerbe nicht öffentlich ausschrieb, sondern für jede zu gestaltende Marke nur eine kleine Gruppe bekannter Graphiker bat, Entwürfe einzusenden. In einer Post-Broschüre hieß es: »Die Praxis weist darauf hin, daß für die Auswahl des besten Markenentwurfes am geeignetsten ein engerer Wettbewerb von Künstlern ist, die intim mit der Markenschöpfung vertraut sind. Breit angelegte Wettbewerbe von gesamtstaatlicher Bedeutung haben sich nicht bewährt«.²⁴³ Daß Neufeld mehrfach zu den Ausschreibungen für Sonderbriefmarken eingeladen wurde, belegt, wie sehr der Kunstbeirat um Preetorius seine Arbeit schätzte. Gerade bei den Sondermarken war man bemüht, künstlerisch hochwertige und moderne Lösungen durchzusetzen, indem nur ein kleiner und illustrierer Kreis von Graphikern herangezogen wurde.

Die Rolle Neufelds war dabei ähnlich wie bei seiner Tätigkeit als Buchgestalter. Formal an der klassischen Moderne orientiert und inhaltlich einem humanistischen Bildungsideal verpflichtet, schien Neufeld einer der geeignetsten bundesdeutschen Graphiker der Nachkriegszeit, um bei der Gestaltung von Sonderpostzeichen eine zeitgemäße Formensprache mit zu entwickeln, die auf traditionellem Kulturgut aufbaute und niemanden vor den Kopf stieß. Alle zu den Wettbewerben geladenen Graphiker waren etablierte Künstler, viele hatten einen Lehrstuhl an einer Kunsthochschule inne.

²⁴² »Ergebnisse des Arbeitsjahres 1956 ...«, Seite 4f.

²⁴³ »Die Postwertzeichen-Ausgaben des Jahres 1964«, o. S., Gutenberg-Museum.

Trotz aller Bemühungen der Verantwortlichen blieb die Gestaltung der Briefmarken auch noch in den sechziger Jahren heftig umstritten, was mit der besonderen Rolle dieser Miniaturwerke zusammenhängt. Sie sind millionenfach im Handel und werden entsprechend oft und von den unterschiedlichsten Menschen betrachtet, sie sind in erster Linie Nutzgegenstände und Sammelobjekte, erfüllen einen postalischen Zweck oder schmücken ein Sammleralbum. Ein Philatelist ist nicht notwendigerweise an Kunst oder gar an aktuellen Tendenzen auf diesem Gebiet interessiert. Es scheint sogar, daß sich gerade die Briefmarkensammler durch einen ausgesprochen konservativen Kunstgeschmack auszeichneten. Ebenso wenig beschäftigte sich der vielzitierte »Durchschnittsbürger« mit Fragen zeitgenössischer Gestaltung in der Graphik. Daher wurde immer wieder die Forderung laut, die Marken dem Geschmack der »breiten Masse« anzugleichen. Während in anderen Bereichen der Kunst längst avantgardistische Strömungen unterschiedlichster Prägung dominierten, war die Bereitschaft, moderne Gestaltungsmittel bei den Postwertzeichen zu akzeptieren, selbst in den auf anderen Gebieten so revolutionären sechziger Jahren noch extrem gering. Der in Zeitungsartikeln und von Sammlern häufig angegriffene und diskreditierte Kunstbeirat bekam aber durchaus Schützenhilfe von manchen Fachleuten. Sie kam unter anderem von dem Präsidenten des Bundes deutscher Philatelisten e.V., Herrn Konsul Hermann Deninger, der in einem Aufsatz für die »Deutsche Zeitung für Briefmarkenkunde« deutlich wurde: »Warum aber werden unsere Briefmarken so schlecht beurteilt? Es ist einmal so, daß viele Sammler beim Geschmack unserer Großeltern stehen geblieben sind«. Deninger wies darauf hin, daß er selbst und andere seit Jahren versuchten »... die Philatelisten aufzuklären«. Er bedauerte »... das meist sehr tiefe Niveau der Kritik« und betonte »... wie sehr sich die Mitglieder des Kunstbeirats um jeden einzelnen Entwurf bemühen« um »Briefmarken zu schaffen, die unseres Landes würdig sind, auch wenn sie nicht dem Geschmack von Lieschen Müller entsprechen«. ²⁴⁴

Deningers Stellungnahme wurde auch in der Broschüre »Die Postwertzeichen-Ausgaben des Jahres 1963« abgedruckt, wie in fast allen Jahresberichten versuchten Kunstbeirat und Bundespost hier ihre Entscheidungen zu rechtfertigen. Ebenfalls abgedruckt wurde ein offener Brief des 1. Vorsitzenden des Deutschen Werkbundes, Otto Haupt, an den mittlerweile amtierenden Bun

²⁴⁴ Erstmals erschienen in der »Deutschen Zeitung für Briefmarkenkunde« Nr. 18, Bad Ems 1963, hier zitiert nach: »Die Postwertzeichen-Ausgaben des Jahres 1963«, o. S., Gutenberg-Museum.

despostminister Richard Stücklen. Haupt nahm darin Stellung zu den umstrittenen Marken und verteidigte die Entscheidungen des Kunstbeirates energisch: »Der Deutsche Werkbund beobachtet seit geraumer Zeit die heftige Kritik, die an den Briefmarken der Bundespost geübt wird. Er stellt dabei eine große Diskrepanz zwischen dem Gegenstand der Polemik und der Art der Argumentation fest. Angegriffen wird die künstlerische Gestaltung der Briefmarken, aber die Argumente entstammen Bereichen, die mit Kunst nichts zu tun haben. Das ... immer wieder vorgebrachte Hauptargument lautet, daß die Gestaltung der Briefmarken nicht "dem Geschmack der weitaus überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung" entspreche. Mit diesem Argument ist über die künstlerische Qualität der Gestaltung nichts gesagt; es kann lediglich dazu dienen, eine künstlerische Gestaltung der Briefmarken prinzipiell abzulehnen und statt ihrer eine illustrative Dekoration nach dem Geschmack der breiten Bevölkerung zu fordern«. Haupt spricht von falsch verstandener Demokratie, wenn nur noch die Mehrheitsentscheidung der Bürger gelten solle, denn: »Der Staat hat die Pflicht, dafür zu sorgen, daß alles, was in seinem Auftrag gestaltet wird, durch die Heranziehung der jeweils am besten qualifizierten Kräfte so gut wie nur irgend möglich gestaltet wird. Der vielberufene "Steuerzahler" hat genauso wenig Anspruch darauf, daß die Briefmarken seinem Geschmack entsprechend hübsch aussehen, wie er etwa verlangen könnte, daß ein Museum diejenigen Bilder kauft, die er schön findet«. ²⁴⁵ Die Fähigkeit, künstlerische Qualität zu beurteilen, spricht Haupt der Mehrheit der Bevölkerung ab.

Auch in der Broschüre des darauffolgenden Jahres wurde erneut versucht, Ziele und Vorstellungen des Beirates zu legitimieren: »Die Wertung der Markenschöpfung zeigt ... daß die Herstellung guter Briefmarken sehr anspruchsvoll ist. Mit vollem Recht würdigen wir daher jene Künstler, die es verstehen, gelungene Marken zu schaffen. Wir wollen neue Einfälle, neue Ideen, ein neues Herantreten sehen, so wie wir es bisher in der Markenschöpfung nicht erreicht haben. Keine Wiederholungen, sondern Unwiederholbares. Besonders bei den abstrakten Motiven braucht man einen anspruchsvollen Künstler, der fähig ist, mit dem Abstrakten zu arbeiten. Eine derartige Markenschöpfung erfordert dann aber auch einen anspruchsvollen Betrachter ... der geschult, erfahren und auch bereit ist, dieses Abstrakte aufzunehmen. ... Man kann schließlich nicht nur eine einfache Tatsache verlangen, eine Art gezeichnete Literatur Die Markenschöpfung kann uns zur Kunst führen. Und das weite Gebiet der Kunst ist ihrerseits wieder eine Vorbereitung für die Wertung der Markenschöpfung.

²⁴⁵ »Die Postwertzeichen-Ausgaben des Jahres 1963«, o. S.

Die besten Markenschöpfungen sind bei weitem nicht nur schöne, ansehnliche Bilder, sondern wir müssen dabei auch die anspruchsvolle Form und den anspruchsvollen Inhalt unterstreichen«. ²⁴⁶ Diese Erklärung zeigt den entschiedenen Willen des Beirats, die Markengestaltung mit der modernen Kunst, vor allem auch mit der in den Nachkriegsjahren in Deutschland dominierenden abstrakten Malerei zu verbinden. Die dadurch hervorgerufenen Schwierigkeiten resultierten aber daher, daß gerade die Briefmarke wesentlich mehr als eine rein künstlerische Funktion hat. Den Besonderheiten bei der Gestaltung einer Briefmarke wurde man nicht damit gerecht, daß man sie auf ein anspruchsvolles künstlerisches Niveau heben wollte. Hierzu ein Zitat des Vorsitzenden des Klubs philatelistischer Journalisten im Verband der tschechoslowakischen Journalisten, Bohuslav Hlinka: »Eine Briefmarke kann von vielerlei Standpunkten beurteilt werden. Ja es ist erstaunlich, daß das Miniaturformat einer Briefmarke so viele Funktionen auf einmal erfüllen muß: 1. die postalische Funktion, 2. die Funktion der staatlichen Propaganda, 3. die Handelsfunktion (die Briefmarke wird als Ware für Sammlerzwecke gehandelt), 4. die künstlerische Funktion«. ²⁴⁷

Die drei erstgenannten Funktionen der Marke stehen ihrer vierten Funktion als künstlerisches Objekt entgegen. Denn in der Regel sind weder staatliche Propagandamittel noch Philatelisten-Liebhabereien mit künstlerischen Avantgardebewegungen unter einen Hut zu bringen. Die »breite Masse«, also die Käufer, Sammler und Benutzer der Briefmarken, steht dem Experimentellen und Provokanten prinzipiell ablehnend gegenüber.

17.1. Der Streit um die Wohlfahrtsmarken 1958

Zu besonders heftigen Debatten gaben die Wohlfahrtsmarken des Jahres 1958 Anlaß. Die ausgewählten Darstellungen, zwei schlanke, strahlende Frauen, die angeblich eine Sennerin und eine Winzerin verkörpern sollten, sowie das Bild eines idealisierten Bauern erinnern schon auf den ersten Blick an die Kunst der Nazi-Zeit oder den sozialistischen Realismus der DDR. Ausgewählt hatte die Marken der Bundespostminister Stücklen persönlich, gegen den ausdrücklichen Rat des Kunstbeirates. Mit einem vernichtenden Artikel bildete die »Süddeutsche Zeitung« die »süßlichsten Briefmarken seit vielen Jahren« ²⁴⁸ in ihrer Wochenendausgabe vom 27/28.9.1958 ab. Auch Neufeld war von diesem

²⁴⁶ »Die Postwertzeichen-Ausgaben des Jahres 1964«, o. S., Gutenberg-Museum.

²⁴⁷ ebd.

²⁴⁸ Süddeutsche Zeitung, Nr. 232 vom 27/28.9.1958, Nachlaß Neufeld.

Anblick offenbar so entsetzt, daß er bereits am folgenden Tag einen empörten Brief an den Bundespostminister schrieb: » ... die Süddeutsche Zeitung zeigt in ihrer Nummer 232 die neuen Wohlfahrtsmarken; eine Notiz dazu gibt bekannt, dass diese Marken von Ihnen ausgesucht wurden, obwohl andere ausgezeichnete Entwürfe vorgelegen haben. Die neue Serie bezeichnet die untere Grenze dessen, was man auf diesem Gebiet z. B. von der DDR gewöhnt ist – ein Niveau, das hierzulande auch von mittelmäßiger Lebensmittel-Werbung längst schon überschritten ist, hilflos bis in die Typographie. Ein so unbegreifliches Absinken des hohen Standes, der dank des Künstlerischen Beirats der Bundespost in der Gestaltung unserer Postwertzeichen erreicht wurde, legt die Befürchtung nahe, dass hier der Unwissenheit in Dingen bildnerischer Qualität öffentliche Einflussnahme gewährt worden ist. Niemand hat das Recht, die Praktizierung des persönlichen Geschmacks im privaten Bereich zu kritisieren. Es gibt indessen objektive Maßstäbe, nach denen die Gestaltung von Briefmarke, Münze, Signet sich vollziehen muss. Darüber hat Emil Preetorius Exemplarisches geschrieben, und ich darf annehmen, dass Sie, sehr geehrter Herr Minister, Kenntnis genommen haben von so berufenen Äusserungen über die künstlerische, der Welt zugekehrte Seite eines Gebiets, das Ihrer Obhut unterstellt wurde. Ich habe den Eindruck, als seien Sie sich bei Ihrer Entscheidung des Glücksfalls nicht bewusst gewesen, der Ihnen Männer wie Ehmcke, Preetorius und Hölscher als Berater zur Seite gestellt hat«. ²⁴⁹

Am 1.10.1958 schickte er noch eine grimmige Nachschrift hinterher, die von der Süddeutschen Zeitung jedoch nicht abdruckt wurde: »Nachdem ich vor den Originalen der neuen Wohlfahrtsmarken feststellen musste, dass sie – ich hätte das nicht für möglich gehalten – noch miserabler sind, als ihre Abbildungen in der SZ es vermuten liessen, halte ich folgende Berichtigung meiner Zuschrift für billig: Es stimmt doch nicht, dass es so schlechte Briefmarken aus der DDR gibt. – Ich schlage der SZ schließlich vor, der Öffentlichkeit einmal die Höhe der Honorare für den Entwurf der Markenserie bekannt zu geben. Ferner wäre es nicht uninteressant zu wissen, ob der Entwerfer Erich Meerwald identisch ist mit dem Zeichner gleichen Namens, von dem in den Nazijahren Briefmarken erschienen sind. Diese Frage ist nicht politisch gemeint, sondern formkritisch«. ²⁵⁰

²⁴⁹ Brief Neufelds an Bundespostminister Richard Stücklen vom 29.9.1958, als Leserbrief in der Süddeutschen Zeitung ungekürzt abgedruckt am 18/19.10.1958.

²⁵⁰ Brief Neufelds an die Süddeutsche Zeitung vom 1.10.1958, Nachlaß Neufeld.

Im Antwortschreiben aus dem Bundespostministerium hieß es, die Wohlfahrtsmarken seien ein reines Mittel zum Zweck, den Wohlfahrtsverbänden möglichst viel Geld zu bringen. Ausschlaggebend sei lediglich der finanzielle Erfolg, der wiederum vom Geschmack der Masse abhängt.²⁵¹ Neufeld entgegnete: »... Zwar ist das Motiv des finanziellen Erfolges hier durchaus einleuchtend, aber ich kann nicht einsehen, warum es notwendig auf Kosten einer würdigen Form sich behaupten soll. Nach meinem Empfinden heiligt auch in diesem Fall der Zweck nicht die Mittel. Wir sehen täglich Beispiele, wie auch Anspruchsloses grafisch einwandfrei und ansprechend präsentiert wird – dagegen würde ich nie etwas einwenden können. Hingegen sind die neuen Wohlfahrtsmarken das Erzeugnis grafischer Unfähigkeit (der halbwegs aufmerksame Blick findet sie von der unmöglichen Typographie bis zu den ebenso unmöglichen Figuren und dem nach einer Fotografie gezeichneten unbäuerlichen Bauern) und – ich muss es leider wiederholen – einer Haltung, wie sie eben von östlichen Ländern grafisch demonstriert wird. Der Stil ist auch unverkennbar derjenige von entsprechenden Produkten der Nazi-Zeit; und wenn ihr Erzeuger Erich Meerwald identisch ist mit dem Entwerfer etlicher Briefmarken aus den Jahren vor 45, dann wirft das ein klärendes Licht auf die Gestaltung, nicht aber auf die Heranziehung des Zeichners. Ich hoffe ... Sie verstehen meine Offenheit aus der inneren Beteiligung an der Sache und aus einer Sorge um Form, die immer zuverlässiger Ausdruck der Kräfte ist, die sie hervorbringen«.²⁵²

Ungewöhnlich war, daß Neufeld überhaupt vehement in einer öffentlichen und politischen Debatte Stellung bezog. Neben einem Leserbrief an eine Kunstzeitung, den er 1959 zu einem anderen Thema schrieb,²⁵³ ist dies der einzige Fall, in dem er sich bemüßigt sah, seine Kunstvorstellung in den Medien zu vertreten. Dabei ist zu beachten, daß es um graphische Arbeiten ging, die in der Öffentlichkeit rezipiert wurden, nicht um eine individuelle, vom Publikum unabhängige Kunstvorstellung. In dem Brief wird Neufelds Einstellung zur künstlerischen Arbeit eines Gebrauchsgraphikers deutlich. Es geht ihm bei seiner Kritik nicht um die politischen Implikationen, sondern um eine Kritik der Form. Seiner Meinung nach bedingt die Form den Inhalt, eine miserable graphische Leistung ist Ausdruck der dahinter stehenden geistigen Kräfte. Auch ist ihm die formale Ähnlichkeit der offiziellen Kunstproduktion der

²⁵¹ Brief des Bundespostministeriums an Neufeld vom 29.9.1958, Nachlaß Neufeld.

²⁵² Brief Neufelds an das Bundespostministerium vom 28.10.1958, Nachlaß Neufeld.

²⁵³ Leserbrief Neufelds an die Zeitschrift »Von Atelier zu Atelier«, Heft 2/59.

DDR mit der des Hitler-Regimes bewußt. Viele Jahre später fand er hierfür eine Begründung, er notierte 1993: »Das Un-Erotische, Eros-Feindliche, Eros-Ängstliche ist das gemeinsame Stigma der faschistischen und der bolschewistischen Kunst; dieses begriffen, macht den Blick frei auf die eigentliche Verfassung beider; auch ist das der Schlüssel zu der törichten Frage: was denn an jener Kunst das Unkünstlerische sei.«²⁵⁴

Auffällig ist, daß von der Seite des Ministeriums nicht versucht wurde, die Identität des Gestalters der Marken zu klären. Dieser merkwürdige Umstand läßt vermuten, daß es sich tatsächlich um den von Neufeld als Nazi-Zeichner erinnerten Erich Meerwald handelte.

Neufeld sandte seine Stellungnahme auch an Emil Preetorius,²⁵⁵ er berichtete diesem zudem von der Antwort des Ministers, die er als »dürftig« bezeichnete. Preetorius bedankte sich und erklärte in seinem Antwortschreiben »... wenn allerdings das ausschlaggebende Kriterium für die Wahl der Briefmarken künftig der finanzielle Erfolg sein soll, so ist der Kunstbeirat überflüssig und dem größten Kitsch Tor und Tür geöffnet ... Es ist überaus beschämend.«²⁵⁶

17.2. Neufelds Briefmarkengestaltungen

Zum ersten Mal reichte Neufeld 1956 bei einem Wettbewerb der Bundespost Entwürfe für Briefmarken ein. Aus demselben Jahr stammen auch seine frühesten erhaltenen Arbeiten im Bereich der Pharmawerbung, er dehnte also nun, nach einigen Jahren erfolgreicher Tätigkeit als Buchgestalter, seine Aktivitäten auf andere graphische Gebiete aus. Ein Jahr später, 1957, wurde erstmals eine Gestaltung von Neufeld von der Bundespost ausgewählt, 1964 gewann er erneut einen Wettbewerb und zum letzten Mal siegte ein Entwurf von ihm 1978. Im Gutenberg-Museum sind Entwürfe für zwanzig verschiedene Sondermarken vorhanden. Insgesamt war Neufeld mehr als zwei Jahrzehnte in diesem gestalterischen Bereich tätig, in den siebziger Jahren allerdings nur noch sporadisch. Die meisten im Gutenberg-Museum erhaltenen Entwürfe entstanden zwischen 1955 und 1965, bevor er seine Dozentenstelle in Mainz antrat. Während Neufeld bei der Gestaltung von Buchumschlägen der Schrift häufig eine tragende Rolle zudachte, entweder als kalligraphisches Ornament, als Bedeutungs- oder Emotionsträger oder in einer rein typographischen Gestaltung, war er bei den Briefmarken sehr viel stärker auf das Bild angewiesen. Die

²⁵⁴ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Teil I, Nr. 172, 23.1.1993.

²⁵⁵ Am 27.10.1958.

²⁵⁶ Brief von Emil Preetorius an Neufeld vom 3.11.1958, Nachlaß Neufeld.

Buchstaben müssen hier schnörkellos, deutlich erkennbar und leicht lesbar sein, es sind aufgrund ihrer geringen Größe enge Grenzen gesetzt. Neufelds auf markante Grundformen beschränkte Figuren mit wenig Binnenzeichnung, ohne Schattierungen oder Schraffuren, entsprachen den Erfordernissen der Markengestaltung. Das kleine Format verlangt wenige, prägnante Linien und Flächen. Noch wesentlich komprimierter als bei der Umschlaggestaltung muß die zugrundeliegende Idee in klare und knappe bildliche Form gebracht werden. Hierfür war Neufelds Stil, der auf Vereinfachung und Reduktion abzielte, prädestiniert.

Neufelds Arbeitsweise entsprach derjenigen bei seinen Buchentwürfen: auf Vorzeichnungen mit Bleistift oder Tusche folgte die Farbgebung mit Deckfarben und gelegentlich Korrekturen mit Deckweiß. Oft klebte er collagenartig Motive oder Schriftbalken auf. Ebenso wie bei seinen Arbeiten in anderen graphischen Bereichen sparte er bei den Markenentwürfen häufig helle Flächen in der Zeichnung aus, arbeitete also mit einer Negativ-Manier, die der später von ihm bevorzugten Technik des Holzschnitts entsprach. Zudem stellte er von denselben Motiven meist mehrere Farbvarianten her, in subtil abgetönten Mischfarben.

Die Vorgaben zu den Sujets ließen bei den Wettbewerben zu den Sondermarken wesentlich weniger Spielraum als bei den Umschlaggestaltungen oder den Entwürfen im Pharmabereich. Trotzdem verwendete Neufeld gelegentlich Motive aus seiner Ikonographie, so erscheinen Sonne, Fische, stilisierte Pflanzen und mehrere antike Sujets, darunter die Siegesgöttin Nike. Im Rahmen der Wettbewerbe um die Gestaltung von Sondermarken zu den Kirchentagen 1962 bis 1970 beschäftigte er sich intensiv mit der Darstellung christlicher Symbole. Einige dieser Motive tauchen noch in seinem Spätwerk, der Methusalem-Presse, auf. Auch das Motiv des Vogels, das in Neufelds Gesamtwerk eine wichtige Rolle spielt, ist bei den Briefmarkengestaltungen häufig und in unterschiedlichsten formalen Varianten vertreten. Auffällig ist, daß er nur einen einzigen abstrakten Entwurf einreichte. Zwar entsprach es ohnehin seinem Stil, einen Rest von Gegenständlichkeit zu wahren, doch dürfte es auch eine Rolle gespielt haben, daß er auf die Wünsche der »breiten Masse« Rücksicht nehmen wollte, indem er figürlich arbeitete. Den äußeren Gegebenheiten entsprechend sind Neufelds Arbeiten im Bereich der Pharmawerbung und der Buchgraphik innovativer und mutiger als bei der Briefmarkengestaltung. Trotzdem prägte Neufeld den Markenentwürfen seinen charakteristischen formalen Stil auf. Er verwendete auch Entwürfe aus anderen gebrauchsgraphischen Bereichen für

die Markengestaltung, und Entwürfe, die ursprünglich für Marken entstanden waren, modifizierte er wiederum für Buchumschläge.

17.2.1. Ausgewählte Entwürfe

»Internationale Briefwoche 1957«, (20 Pfennig). Abb. 132

Vom 6. bis 12. Oktober 1957 wurde erstmalig eine internationale Briefwoche veranstaltet, die über die nationalen Grenzen hinaus Freundschaften fördern sollte. Aus diesem Anlaß gab die Bundespost eine Sondermarke in Auftrag. In der Begründung zur Auswahl eines der sieben von Neufeld gestalteten Entwürfe hieß es unter anderem: »Der Kunstbeirat hat ... sich dann für eine der vier Varianten von Wilhelm Neufeld entschieden, auf denen ein lebenswürdiges Spiel mit Gruppen fliegender Brieftauben getrieben wird. Die von keinerlei Gedankenschwere belastete Beschwingtheit der ausgewählten Lösung kommt der Idee der menschenfreundlichen Beziehungen entgegen. Mit neuzeitlichen flächigen Mitteln ist eine gute Markenkomposition geglückt ... «.²⁵⁷

Vermutlich änderte Neufeld den ausgewählten Entwurf auf Wunsch des Beirats noch ab, denn die Schattierungen, durch die ein Eindruck räumlicher Tiefe erreicht wird, sind untypisch für seinen Zeichenstil. Die Vögel auf der gedruckten Marke wirken dreidimensional, die gelobte »neuzeitliche« Flächigkeit ist hier, verglichen mit den übrigen eingereichten Entwürfen Neufelds, stark abgemildert. Für diese Ausschreibung hatte Neufeld etliche Entwürfe angefertigt. Auf einem Blatt des Gutenberg-Museums sind etwa vierzig kleine Vorzeichnungen zu sehen, die größtenteils das Motiv der Vögel mannigfaltig abwandeln.

»80. Deutscher Katholikentag 1964«, (20 Pfennig). Abb. 133

Unter dem Motto »Wandelt Euch durch ein neues Denken« fand im September 1964 in Stuttgart der 80. Deutsche Katholikentag statt. Die eingeladenen Graphiker sahen sich vor die Aufgabe gestellt, in bildlicher Form zu zeigen, daß »der Formwandel im kirchlichen Bereich sich nicht von selbst vollzieht, sondern daß er durch eine geistige Leistung, eine denkerische Anstrengung erreicht werden müsse«.²⁵⁸ Nachdem eine erste, thematisch völlig freie Ausschreibung für eine Sondermarke, an der sich auch Neufeld mit vier Entwürfen beteiligt hatte, kein Ergebnis erzielte, das den Kunstbeirat und das Zentralkomitee der deutschen Katholiken befriedigt hätte, wurde beim zweiten Versuch

²⁵⁷ Faltblatt der deutschen Bundespost 15/1957: Sonderpostwertzeichen »Internationale Briefwoche 1957«, Nachlaß Neufeld.

²⁵⁸ Sonderpostwertzeichen »80. Deutscher Katholikentag 1964«. In: »Die Postwertzeichen-Ausgaben des Jahres 1964«, o. S., Gutenberg-Museum.

den eingeladenen Graphikern eine Richtung vorgegeben: »Als Zeichen des Geistes und des Denkens kann das fließende Wasser gelten, und damit auch die Quelle, der Brunnen, ferner die strömende Luft, der Wind, aber auch das lodernde Feuer, die züngelnde Flamme, die Sonne«.²⁵⁹ Es wurde zum Ausdruck gebracht, daß ein groß in die Fläche gestelltes Abbild der Sonne ohne jede weitere Zutat das Thema voll ausdeuten könne. Unter den daraufhin eingegangenen Entwürfen setzte sich einer von Neufelds Gestaltungsvorschlägen durch. In der Begründung hieß es: »Mit ziemlichem Abstand vor allen anderen vermochte hier die geistvoll aufgebaute Sonnenscheibe von Wilhelm Neufeld zu überzeugen, deren bewegte Strahlenbündel das lebendige Strömen des Geistes gut versinnbildlichen«. Allerdings wandelte Neufeld seinen ursprünglichen Entwurf auf Bitten des Beirates noch ab: »Um sie noch freier wirken zu lassen und als zentrales Herzstück der Marke stärker auszuprägen, wurde der Künstler veranlaßt, den kreisförmig angeordneten paulinischen Text aufzugeben, ihn mit den beiden waagrechten Schriftbalken zu einem quadratischen Rahmengebilde zusammenzufügen und die Sonne so groß wie möglich in diesen Rahmen hineinzustellen«.²⁶⁰

Neufeld hatte für diese zweite Ausschreibung noch einmal vier Entwürfe angefertigt. Zwei zeigen die schließlich ausgewählte, strahlenförmige Sonnenscheibe in verschiedenen Farbkombinationen. Das Motiv der Sonne kommt häufig in Neufelds gesamtem graphischen Werk vor, er stellte es in unterschiedlichsten Stilisierungen dar.

»450 Jahre Martin Luthers Katechismen«, (50 Pfennig). Abb. 134

Drei Jahre nach Beendigung seiner Dozententätigkeit in Mainz und ein Jahr vor der Gründung der Methusalem-Presse, inzwischen fast siebzig Jahre alt, gewann Neufeld 1978 nochmals eine Ausschreibung des Bundespostministeriums. Die Aufgabe für den Wettbewerb hieß: »Gewünscht wird eine Darstellung nach Cranachs Holzschnitt zum 1. Gebot: Mose empfängt die Gesetzestafeln und das Volk tanzt um das Goldene Kalb. Die Beschriftung soll lauten: "450 Jahre Martin Luthers Katechismen" und "Deutsche Bundespost". Die Grundfarbe der Marke soll grün sein. Es genügt, wenn die Wertziffer oder die Beschriftung in der Grundfarbe gehalten sind«.²⁶¹

²⁵⁹ Sonderpostwertzeichen »80. Deutscher Katholikentag 1964«. In: »Die Postwertzeichen-Ausgaben des Jahres 1964«, o. S., Gutenberg-Museum.

²⁶⁰ ebd.

²⁶¹ Brief des Bundespostministeriums an Neufeld vom 18.05.1978, Nachlaß Neufeld.

Die Darstellung mehrfiguriger Szenen ist in Neufelds Werk selten, da sie prinzipiell seinem Bestreben, Motive zu vereinfachen und zu reduzieren, entgegenstand. Zudem ist es im kleinen Format einer Briefmarke besonders schwierig, eine Gruppenszene so zu gestalten, daß sie deutlich erkennbar ist. Daher entschied sich auch der einflußreiche Buchgestalter Willy Fleckhaus (suhrkamp Bibliothek) für eine reduzierte Darstellung, er zeigt zwar Gott und Moses bei der Übergabe der Gesetzestafeln, aber nicht das tanzende Volk. Stattdessen setzte er die beiden Figuren vor viel freie Fläche. Neufeld gelang es jedoch, beide Szenen auf kleinstem Raum übersichtlich anzuordnen: als Zeichner verstand er es, Figuren mit wenigen prägnanten Linien zu umreißen. Zwei Musiker, eine Gruppe Tanzender um das Kalb auf einer Säule und am Berghang darüber der kniende Moses, der aus der Hand Gottes, aus einem flammenlo-dernden Busch, die Tafeln entgegen nimmt – diese ganze komplexe Szene ist präzise und klar erkennbar. Die Schraffierungen sind so gesetzt, daß nicht alles in Grautönen verschwimmt. Als Hilfsmittel legte Neufeld über einen der im Gutenberg-Museum erhaltenen Entwürfe ein Raster aus Transparentpapier.

17.2.2. Zu den nicht angenommenen Entwürfen

Der Wettbewerb für eine Briefmarke »Olympisches Jahr 1956« bot Neufeld einen willkommenen Anlaß, sich mit antiken Sujets zu beschäftigen (417 bis 422). Von sieben eingereichten Entwürfen beschäftigen sich vier mit dem Motiv der geflügelten Siegesgöttin Nike. Dieses Motiv ist aus mehreren Gründen erwähnenswert: zum einen, weil Neufeld es in verschiedenen Bereichen verwendete. Eine sehr ähnliche Darstellung schmückte bereits 1949 den Band »Alexander und Cäsar« von Plutarch, erschienen in der Reihe zur Weltliteratur bei Müller & Kiepenheuer (Abb. 13). Wie wichtig ihm dieses Motiv war, zeigt sich aber vor allem daran, daß er es als Relief für den Grabstein seines Vaters und seines Bruders auswählte. Zum anderen ist dieses Sujet bedeutsam, weil sich aus ihm und dem verwandten Engelsmotiv die »geflügelten Wesen« entwickelten, die in der Bildwelt der Methusalem-Presse eine zentrale Rolle spielen. Deshalb soll an dieser Stelle kurz auf die Vorbilder für Neufelds frühe Nike-Darstellungen hingewiesen werden.

Laut Hesiods »Theogonie«, einem antiken Text, aus dem Neufeld 1985 eine Passage für seine Methusalem-Presse auswählte²⁶² und den auch Georges Braque illustrierte, war Nike eine Tochter des Titanen Pallas und der Styx. Nikes Geschwister sind Eifersucht, Kraft und Gewalt. Sie selbst ist keine

²⁶² 13. Druck der Methusalem-Presse: »Die Töchter der Meere«, aus Hesiods Theogonie, 1985.

Göttin, sondern eine Personifikation des Sieges. Der Sieg wiederum wird von den Göttern Zeus und Athene geschenkt. Das zeigt sich in der bildenden Kunst: die beiden großen Götter wurden oft mit geflügelten Niken in der Hand dargestellt, wie beispielsweise der Zeus von Olympia oder die Athene Parthenos auf der Akropolis. Mit Sicherheit kannte Neufeld Nike-Darstellungen aus der bildenden Kunst, darunter wahrscheinlich die bekannten Reliefs des Niketempels oberhalb der Propyläen, die gleich mehrere Niken bei verschiedenen Verrichtungen zeigen. Sie entstanden um 420 v. Chr. und befinden sich heute im Akropolismuseum in Athen. Etwa zur gleichen Zeit entstand die Nike des Paionios vom Zeustempel in Olympia.²⁶³ Über zweihundert Jahre später, um 190 v. Chr., wurde die berühmte Nike von Samothrake angefertigt, die sich heute im Pariser Louvre befindet.²⁶⁴ Die Statue erhob sich ursprünglich auf dem Vorderteil eines Schiffes weithin sichtbar vor einer Mauer, dem Betrachter schräg von ihrer linken Seite zugewandt. Diese Figur könnte ein Vorbild für Neufelds Zeichnungen gewesen sein. Die Göttin scheint gerade vom Olymp zum Schiff geflogen zu sein, ihre großen Flügel sind noch ausgebreitet, in der erhobenen rechten Hand hielt sie einst eine flatternde Siegesbinde aus Bronze. Mit fest aufgesetztem rechten und zurückgestelltem linken Bein scheint sie sich gegen den Fahrtwind zu stemmen. Der doppelt gegürtete Chiton schmiegt sich eng an den Körper; der Mantel bauscht sich im Rücken und staut sich in steilen, breiten Faltenbögen vor dem rechten Bein. Zwei Entwürfe Neufelds zeigen, trotz der modern-flächigen Abwandlung und der stilisierten Zeichenweise, einige verwandte Details: die Haltung der Beine, die ausgebreiteten Flügel, der erhobene rechte Arm, das Gewand, das sich vor dem rechten Bein bauscht (Abb. 135). Auf die naturalistische Wiedergabe des Körpers verzichtete Neufeld ebenso wie auf die schwungvolle Drehung der Statue. Neufeld übersetzte ein antikes Motiv in eine moderne Formensprache. In zwei weiteren Entwürfen beschäftigte er sich mit einem anderen antiken Motiv: einem Wagenlenker (Abb. 136). Die Gruppe wirkt statisch, als sei sie aus Stein oder aus Bronze. Vorbild für diese Darstellungsweise waren sicherlich auch hier antike Funde, eine sehr ähnliche Darstellung befindet sich auf dem Halsfries des Volutenkraters des Malers Kleitias und des Töpfers Ergotimos, der sogenannten Francoisvase.²⁶⁵ Es handelt sich um den ältesten und zugleich bedeutendsten attischen Volutenkrater, der entsprechend oft in Fachbüchern

²⁶³ Heute im Museum Olympia.

²⁶⁴ Sie wurde von den Rhodiern als Weihgabe zum Dank für ihre Seesiege über Antiochos III von Syrien aufgestellt, in der Nähe des samothrakischen Kabiren-Heiligtums.

²⁶⁵ Um 570 v. Chr., Florenz, Museo Archeologico, Inv. Nr. 4209.

abgebildet ist. Das Wagenrennen, eine Szene aus den Leichenspielen des Patroklos, ist an Mündung und Hals zu sehen.²⁶⁶

Noch in der Methusalem-Presse erscheint ein Holzschnitt mit dem Motiv eines abstrahierten Pferdewagens.

Der siebte Entwurf zeigt den Kopf eines Athleten und seine erhobene Linke mit dem Siegerkranz. Die lange gerade Nase, das eckige Kinn und die stilisierten Locken sind antiken griechischen Vorbildern nachempfunden. Die Haare wirken, als seien sie in Stein gemeißelt, die Assoziation zu einer antiken Statue ist gewollt. Diese Zeichenweise wählte Neufeld auch bei mehreren Bucheinbänden.

Selbst bei christlichen Themen orientierte sich Neufeld in der formalen Darstellung an antiken Vorbildern. Für die Briefmarke zum »81. Deutscher Katholikentag Bamberg 1966« sollte sich die Gestaltung an das Leitwort dieser Veranstaltung halten, das aus der biblischen Erzählung vom Fischzug Petri stammte. Nachdem den Fischern kein Erfolg beschieden war, forderte sie Christus auf, trotzdem noch einmal auf den See hinaus zu fahren, sie befolgten seine Aufforderung mit dem Ausruf »Auf dein Wort hin« und kehrten mit reichem Fang zurück. Die Szenenangaben für die eingeladenen Künstler waren also ziemlich eindeutig. Auffällig ist im Vergleich mit den Entwürfen der anderen Künstler, daß nur Neufeld lediglich eine einzelne Person in einem Boot zeigte (Abb. 137). Dieser bärtige und muskulöse Fischer, der ein gefülltes Netz einzieht, ähnelt antiken Statuen von Heroen oder Göttern. Christus fehlt ebenso wie die anderen Fischer in dieser Szene, nur der Bibelspruch und ein von flammenartigen Formen umgebenes Kreuz weisen auf den christlichen Zusammenhang hin. Ohne diese Hinweise wäre das biblische Thema nicht zu erkennen.

Einige Male verwendete Neufeld aber auch christliche Motive, eine besondere Vorliebe hegte er für die Darstellung eines opferbereit knienden Lamms. Zwei Entwürfe für eine Briefmarke »Katholikentag 1962« (Abb. 138) zeigen es neben einem Kreuz, eingebunden in einen Kreis und umgeben von flammenartigen Formen, die sowohl für das Blut Christi als auch für den Heiligen Geist stehen können. Das Lamm kann als agnus dei, als Christussymbol und zugleich als Opferlamm gedeutet werden. Ein ähnliches Motiv benutzte Neufeld bei einem Entwurf für ein Titelbild der christlich orientierten Zeitschrift »Das Münster« (251; 252). Mehrmals zeichnete er es auch für Umschlagentwürfe. 1982 ver-

²⁶⁶ Siehe beispielsweise Propyläen Kunstgeschichte, Band I, Karl Schefold: »Die Griechen und ihre Nachbarn«. Frankfurt am Main, Berlin 1990. S. 219, Nr. 185b und 186.

wendete Neufeld das Motiv noch einmal für den Einband zweier Notenhefte mit kirchlicher Musik, erschienen im Max Hieber Musikbuchverlag.²⁶⁷ Ein häufiges Motiv, auch in den Drucken seiner Handpresse, sind Hände. Neufeld wandelte das Thema der kreisförmig angeordneten, ausgestreckten Hände, die in Richtung eines Kreuzes in der Bildmitte weisen, für die Briefmarke »Deutscher Katholikentag 1970« (437 bis 440) ab. Dieselbe Idee lag auch Entwürfen für ein Schmucktelegramm »Europa« (411 bis 414) zugrunde, hier ersetzte Neufeld das christliche Symbol im Zentrum durch das Wort Europa. Der Entwurf »United Nations, World Food Programme« (Abb. 139) ist der einzige erhaltene Beleg für die Teilnahme Neufelds an einem internationalen Wettbewerb. Er entstand erst 1982, Neufeld betrieb seit drei Jahren die Methusalem-Presse und verdiente seinen Lebensunterhalt schon lange nicht mehr als Gebrauchsgraphiker. Der Entwurf entspricht stilistisch seinen späten Arbeiten: aus wenigen breiten Linien, die sich schwarz vor einem weißen Grund abheben, besteht die extrem vereinfachte und einprägsame Zeichnung. Eine Frau hält eine leere Schale in den Händen, das Emblem der United Nations ist aufgeklebt. Laut einer handschriftlichen Notiz kam Neufeld damit in die engere Auswahl. Dies war seine letzte Markengestaltung.

18. Neufelds Arbeiten für die Pharmafirma Fher

Nach einigen Jahren erfolgreicher Tätigkeit im Bereich der Buchgestaltung wandte sich Neufeld auch anderen Gebieten der Gebrauchsgraphik zu. Während ihm bei der Gestaltung von Sondermarken für die deutsche Bundespost aufgrund der Vorlagen wenig individueller Spielraum blieb, konnte er bei anderen gebrauchsgraphischen Aufträgen seine künstlerischen Intentionen wesentlich freier und origineller umsetzen. Mehrere ungewöhnlich anspruchsvolle Kunsteditionen entstanden in den sechziger und zu Beginn der siebziger Jahre als Werbung für eine Pharmafirma. Sie demonstrieren, auf welchem hohem künstlerischen Niveau sich Werbegrphik bewegen kann. Ungefähr von 1956 bis 1974 arbeitete Neufeld für den spanischen Pharmakonzern Fher, der 1952 von dem deutschen Unternehmen C. H. Boehringer Sohn in Ingelheim am Rhein übernommen worden war.²⁶⁸

²⁶⁷ »Cäcilienmesse« von Charles Gounod, München 1982, sowie »Deutsche Meßgesänge für gleiche Stimmen«, beide erschienen in der Reihe »Musik zum Gottesdienst«.

²⁶⁸ Die Informationen zur Firmengeschichte stammen aus einem Brief der Boehringer Ingelheim GmbH, Firmen- und Familienarchiv, Ingelheim, vom 3.7.2000 an die Verfasserin. Die Firma Fher geht ursprünglich auf die Gründung eines kleinen pharmazeutischen Laboratoriums in Barcelona 1915 zurück. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging es diesem

Im Gutenberg-Museum sind 104 Blätter Neufelds zur Pharmawerbung vorhanden, 24 Entwürfe und 80 Drucke. Dabei handelt es sich weder um Plakate noch um Anzeigen, also nicht um Insertionswerbung für die Öffentlichkeit oder in Fachzeitschriften. Es ging vielmehr um Werbung, die sich nicht direkt an den Verbraucher, sondern an die dazwischen liegende Instanz, die Ärzteschaft, wandte. Neufeld entwarf für verschiedene Medikamente Bilderserien mit jeweils mehreren Blättern, auf denen ein übergeordnetes Thema künstlerisch umgesetzt wurde. Diese Serien wurden an Mediziner verteilt. Teils waren es künstlerisch hochwertig gestaltete Werbekarten, auf denen sich neben einem Bild auch werbende und informierende Texte zu einem Medikament finden. Sie belehrten die Ärzte über Indikationen, Zusammensetzung und Handelsformen. Teils handelt es sich um reine Geschenk-Editionen, die kein bestimmtes Mittel propagierten. Sie sollten den Pharmakonzern im Sinne der Image-Werbung vorteilhaft präsentieren. Die Aufmerksamkeit der Ärzte sollte geweckt und sie sollten zum Kunstsammeln animiert werden.

In der Zeitschrift »Gebrauchsgraphik« erläuterte Neufeld 1962 seine Einstellung zu dieser Art von Werbung.²⁶⁹ Er schrieb: »Der Abstand zwischen den Begriffen "Angewandte Kunst" und "Kunstgewerbe" hat sich im Laufe der Jahre so vergrößert, daß der eine außer Sichtweite des anderen geraten ist. Zugleich ist jeder für sich gewachsen: Während die Bezeichnung Kunstgewerbe heute über die Erzeugnisse kleinsinnig-ambitiösen Kommodenschmucks hinausdeuten kann auf spirituelle, sentimentalische und kultische Verhaltensweisen, befindet sich die angewandte Kunst längst im Stande souveräner künstlerischer Würde – auch wenn Kunstgeschichte und Atelier noch nicht ganz realisiert haben, daß nicht funktionelle Bindung, sondern Mangel an Ingenium die Scheinkunst vom Kunstwerk scheidet. ... Natürlicherweise hat die Werbung Nutzen gezogen aus der Disposition des Künstlers, seinen Formsinn und Formtrieb auch an zweckbestimmte Erzeugnisse zu wenden, um ihnen Gestalt und damit Freiheit zu verleihen: Kunst hat Anmut und Werbekraft. Einen anderen Weg, die Aufmerksamkeit auf ein Produkt zu lenken,

wirtschaftlich so schlecht, daß es 1952 von dem deutschen Unternehmen C.H. Boehringer Sohn in Ingelheim am Rhein übernommen wurde. Ab 1959 vertrieb Fher hauptsächlich Präparate der Firma Thomae in Biberach, eines Tochterunternehmens von Boehringer. Der damit verbundene Erfolg bot Anlaß, auch in Mainz eine Firma gleichen Namens zu gründen, die ebenfalls Mittel aus dem Thomae-Sortiment vertreiben sollte. Doch war diese Firma wirtschaftlich so erfolglos, daß sie bereits 1967 liquidiert wurde, die spanische Fher arbeitete jedoch weiter. Neufeld war sowohl für die spanische als auch für die deutsche Firma Fher tätig.

²⁶⁹ Neufeld, Wilhelm: »Altes Kulturgut in neuer Sicht – Pharmazeutische Prospekte von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 4/1962, S. 2. In dieser Ausgabe wurde eine Bildserie Neufelds zum Thema Schmerz vorgestellt. Seine Ausführungen hierzu stammen aus einem Brief, den Neufeld auf Wunsch der Herausgeber geschrieben hatte.

haben anspruchsvolle Werbeleiter immer wieder gewählt: Den Daten eines – z. B. pharmazeutischen – Erzeugnisses wird die Wiedergabe einer Plastik, eines Bildes, einer Grafik angefügt, die thematisch nicht einmal mit den Zwecken der Werbung verbunden sein muß. Hier bleibt denn mancher Blick haften, wo sonst eine Drucksache mit vielen anderen im Papierkorb geendet hätte. Das Dargebotene überrascht, eben weil es nicht überreden will, es wird beachtet, es fasziniert, und nicht selten entstehen auf diesem Wege Sammlungen von qualitativollen und künstlerisch interessanten Drucken. Wobei sich von selbst versteht, daß die – auf der Rückseite eines solchen Blattes vermerkte – Werbung nicht zu kurz kommt«. ²⁷⁰

In diesem Artikel wird erneut deutlich, daß die traditionelle Trennung zwischen angewandter und freier Kunst für Neufeld hinfällig war. Aus seiner Sicht gab es nur gute oder schlechte Kunst, und zwar in allen Bereichen. Als Werbegraphiker betrachtete er es als seine Aufgabe, für Kampagnen, in denen die Anziehungskraft von Kunst ausgenutzt werden sollte, künstlerisch möglichst qualitätsvolle Bilder zu schaffen. Das Prinzip ist einfach: ein möglichst hochwertiges Kunstwerk wird in Verbindung gesetzt mit einer Werbeaussage, mit der es eigentlich überhaupt nichts zu tun hat. Ist es interessant oder anziehend genug, so fesselt das Kunstwerk den Betrachter. Da die Kunst-Editionen außerdem noch zum Sammeln reizen, ist nach dem Kalkül der Werbefachleute umso mehr Anlaß gegeben, diese Art der Werbung nicht zu mißachten.

Alle Arbeiten Neufelds für Fher waren als Serien konzipiert, auch schon die frühesten Werbekarten in den fünfziger Jahren. Er signierte die meisten Blätter seiner Serien wie Gemälde mit seinem ausgeschriebenen Nachnamen.

Seine Themen und Darstellungsmittel waren bei den Blättern zur Pharmawerbung sehr vielfältig. Anhand der im Lauf von etwa zwei Jahrzehnten entstandenen Serien läßt sich seine künstlerische Entwicklung exemplarisch nachvollziehen. In vielerlei Hinsicht baute Neufeld bei seinen Blättern zur pharmazeutischen Werbung auf der Motivwelt und den stilistischen Mitteln auf, die er im Rahmen seiner Tätigkeit als Buchgraphiker entwickelt hatte. Sein Talent, verschiedene Zeichenstile sicher anzuwenden, seine Fähigkeit, Farbe als Emotions-träger einzusetzen oder ungewöhnliche Farbklänge zu schaffen und seine abstrahierte, symbolische Darstellungsweise brachte er ein. Im Gegensatz zu den Bucheinbänden spielt die Schrift bei den meisten Pharma-Editionen kaum eine Rolle, sie leben nur von der Zeichnung und der Farbe.

²⁷⁰ Neufeld in *Gebrauchsgraphik* 4/1962, S. 2.

Für die unterschiedlichen Serien bediente sich Neufeld einer Vielzahl künstlerischer Techniken. Bleistift- und Buntstiftzeichnungen, aquarellierte Federzeichnungen, farbige Lithographien, Aquarell- und Deckfarbenmalereien sowie collageartige Klebeentwürfe gehören dazu. Ebenso vielfältig sind die stilistischen Mittel, so gibt es karikaturistische, surrealistische, flächig stilisierte, fast abstrakte und von der Pop Art beeinflusste Zeichnungen.

Die Serien, die Neufeld für die pharmazeutische Werbung schuf, spielen innerhalb seines gesamten graphischen Werks eine besondere Rolle. Sie stellen einen wichtigen Schritt von seinen Einbandgestaltungen zu den literarischen Gestaltungen der Methusalem-Presse dar. Bei Buchumschlägen oder Briefmarken war er auf einzelne bildliche Darstellungen beschränkt gewesen. Nun beschäftigte er sich zum ersten Mal damit, Bilderserien zu erarbeiten.

Die ersten Werbegraphiken Neufelds für Fher waren jedoch noch sehr konventionell gestaltet. So entstanden ab 1956 mehrere Serien mit unbeschwert heiteren Zeichnungen, wie sie gelegentlich auch auf Neufelds Buchumschlägen erschienen. Die schlichten Botschaften dieser Serien, die prompte Heilung durch ein bestimmtes Medikament suggerierten, waren für jeden Betrachter leicht verständlich. Zunächst waren die von Neufeld geschaffenen Werbeblätter also nicht besonders ungewöhnlich. Am beeindruckendsten an diesen heiteren Bildserien ist die Vielseitigkeit der zeichnerischen Stile, die Neufeld scheinbar mühelos beherrschte.

Doch nach diesen unspektakulären Anfängen entstanden, ab Beginn der sechziger Jahre, mehrere Serien, die sich aufgrund ihrer künstlerischen Qualität und ihrer ungewöhnlichen Thematik abheben. Die ersten Bilder Neufelds zum Thema »Schmerz« erregten 1962 die Aufmerksamkeit der Fachpresse. Sie wurden, ebenso wie zwei bald darauf entstandene Mappenwerke zu demselben Thema, in der Zeitschrift »Gebrauchsgraphik« vorgestellt. Mit Bildserien zu Dantes »Göttlicher Komödie«, zu griechischen Mythen und der Genesis war Neufeld in seinem Element angekommen: der formal eigenwilligen, bildlichen Paraphrase von klassischen Texten der abendländischen Kultur. Diese Editionen stehen dem inhaltlichen Profil seiner Handpresse nahe.

18.1. Die Bilder zum Thema »Schmerz«

Drei verschiedenen Serien zu dem übergeordneten Thema »Schmerz« liegt dieselbe Idee zugrunde. Alle Bilder zeigen Momente großer Pein. Dadurch sollte indirekt auf ein krampflösendes Schmerzmittel verwiesen werden.

Neufeld ließ sich für diese Serien von drei unterschiedlichen Kulturkreisen anregen und wählte drei verschiedene Stile für die Umsetzungen. Es gelang ihm so, dasselbe Thema mehrmals originell und künstlerisch anspruchsvoll zu behandeln.

Im Gutenberg-Museum befinden sich sieben Klebeentwürfe aus dem Jahr 1961 zu der ersten »Schmerz« Serie, die 1962 in der »Gebrauchsgraphik« besprochen wurde (Abb. 140 und 141).²⁷¹ Für diese Bilder verwendete Neufeld präkolumbianische Motive als Vorlagen, wahrscheinlich von Keramiken, Webarbeiten oder Steinreliefs. Diese kopierte er aber nicht, sondern ließ sich von den Formen und Farben im freien Spiel der Phantasie zu Aquarell- und Deckfarbenmalereien anregen. Die farbintensiven Figuren, die nach den Vorbildern von Personendarstellungen in der altamerikanischen Kunst entstanden, haben der Thematik entsprechend schmerzverzerrte Züge. Doch noch waren die Bilder dieser Serie nicht als zusammengehörige Edition konzipiert. Erst bei den folgenden Serien handelt es sich um die ersten Geschenk-Editionen: mehrere zusammengehörende Blätter in einer Papp-Mappe wurden als Werbegeschenk an Ärzte verteilt. Diese Editionen stellen außerdem Neufelds erste umfangreichere Bearbeitungen literarischer Vorlagen dar.

Bei der Serie zu Dantes »Göttlicher Komödie« wurden elf lose Drucke in einer weißen Papp-Mappe zusammengefasst.²⁷² Aus Dantes Werk hatte Neufeld elf Gesänge ausgewählt, die Texte stehen auf der Innenseite des Mappen-Deckels. Nur auf der Mappe findet sich auch Werbung, jedoch nicht auf den Bildern oder ihren Rückseiten. Lediglich der Titel des jeweiligen Dante-Gesanges ist unten rechts unter der Abbildung vermerkt. Alle Blätter sind signiert. Es ist eine anspruchsvolle Werbung, die bei den Betrachtern ein gewisses Bildungsniveau voraussetzte. Offensichtlich gingen Neufeld und die Werbeabteilung der Pharmafirma davon aus, daß die Ärzteschaft, das Klientel, das mit dieser Serie erreicht wurde, über die entsprechende Kenntnis der behandelten Literatur

²⁷¹ Die Serie trägt den Titel »El dolor – eterno azote de la humanidad / Schmerz, ewige Geißel der Menschheit« und warb für das Schmerzmittel Spasmalfher. Auf mehreren Entwürfen steht »Autorkorrektur 28.9.1961« vermerkt.

²⁷² Serie »Schmerz – ewige Geißel der Menschheit, Bilder der Qual aus Dantes Göttlicher Komödie«. Fher Arzneimittel Gesellschaft mbH Mainz am Rhein.

verfügte. Motive aus dieser Edition wurden auch auf einzelne Werbekarten für ein krampflösendes Mittel gedruckt.

Bei der Dante-Serie blieb Neufeld nah an einer gegenständlichen Umsetzung der in den Versen beschriebenen Handlungen. Es ist, abgesehen von einigen kleineren Buchillustrationen, das einzige Beispiel in seinem Werk, bei dem die gezeichneten Bilder den Text tatsächlich mit vielen Details illustrieren. Die Farbe nutzte er dabei durchgängig als Emotionsträger. Bei diesen Blättern zeigte sich Neufeld beeinflusst vom Surrealismus, sowohl bei den Sujets der alptraumhaften Szenarien als auch in der formalen Darstellungsweise. Auch bei Neufelds Ölgemälden finden sich gelegentlich Anlehnungen an den Surrealismus. In seinem gebrauchsgraphischen Werk sind surrealistische Bilder jedoch eine Ausnahme.

Hier sollen nur beispielhaft fünf der elf Dante-Zeichnungen erwähnt werden. Auf dem Blatt zum 9. Gesang (Abb. 142)²⁷³ erscheinen in loderndem, feuerfarbenem Orange die drei Furien, extrem bizarre Gestalten, die einem Alptraum entsprungen scheinen. Der Betrachter sieht frontal auf die schaurige Dreiergruppe, als würde er direkt vor ihr stehen. Von der mittleren Gestalt, Tisiphone, sind nur ein schlangenbesetztes Haupt und zwei skelettartige, an eine Verwesende erinnernde, Arme zu sehen. Alekto, die Tisiphone fast verdeckt, ist dürr und ausgemergelt, hängebrüstig und mit einem monströsen Kopf dargestellt. Megära verfügt hingegen über enorme Hüften. Eine große, orangefarbene Schlange ringelt sich auf sehr anzügliche Weise zwischen ihren zusammengepressten Oberschenkeln hindurch, eine weitere umschlingt ihren Kopf. Der Hintergrund ist in düsterem Braun gehalten.

Die Farben sind bei den Dante-Blättern bedeutsam, sie unterstreichen und betonen eine trostlose Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit und Verdammnis oder blutig Schreckliches. So ist bei dem 28. Gesang »Die Verstümmelten« (Abb. 143)²⁷⁴ die gesamte grausige Szene in Rottöne getaucht: fahl Rosa die

²⁷³ 9. Gesang, »Die Furien«: »Noch manches sagte er, ich hab's vergessen, / da ich mit höchster Spannung nach dem Turm / und seinem glühenden Gipfel schauen mußte, / wo blitzgeschwind auf einen Schlag sich reckten / drei höllische und blutgefärbte Furien / mit weiberhaften Formen und Gebärden / und giftig grünen Schlangen um die Lenden; / anstatt der Locken ringelten sich Vipern / und Nattern ihnen um die stolzen Schläfen. / Mein Meister, der sofort die Dienerinnen / der Königin im Reich des Leids erkannte, / rief: »Schau die schrecklichen Erinnyen! / Die auf der linken Seite ist Megära, / die Weinende zur Rechten ist Alekto, / die mittlere Tisiphone«. Dann schwieg er.

²⁷⁴ 28. Gesang, »Die Verstümmelten«: »Ich sah, fürwahr – mir ist, als säh ich's immer –, / im Trauerzuge wandeln mit den andern / das Rumpfstück eines Mannes ohne Haupt. / Der abgeschlagene Kopf am Haar gehalten, / pendelt ihm in der Hand wie die Laterne / und schaut uns an und sagt: »Weh mir, o weh!« / So leuchtet er mit sich selbst voran, / und waren zwei in einem, eins in zweien. / Wie kann es sein? Der's angeordnet, weiß es. / Als er genau am

Leiber, leuchtend Blutrot die Wunden, dunkles, an geronnenes Blut erinnerndes Rot der Hintergrund.

Auch bei dem 3. Dante-Gesang, »Die Bleimäntel« (Abb. 144),²⁷⁵ hielt sich Neufeld dicht an den Text. Die hier dominierende Kombination von Braun und Schwarz mit Gelb bestimmt, in unterschiedlichen Abstufungen, sechs der elf Blätter. Chiron, der Führer in die Unterwelt, ist auf diesem Blatt erstmals aus der Nähe nahe zu sehen. Er ist ein hübscher junger Mann mit einem Lorbeerkrantz auf dem Haupt. Dante ist nach historischen Vorlagen gezeichnet. Es ist die naturalistischste Darstellung der Serie, die Figuren sind räumlich hinter- und nebeneinander angeordnet, ihre individuellen Züge erkennbar. Ungewöhnlich ist, daß Neufeld Chiron in den Dante-Blättern als hübschen Jüngling charakterisiert, denn üblicherweise wurde der Fährmann in der bildenden Kunst jahrhundertlang als scheußliche Teufelsgestalt dargestellt.

In einem Bild zu dem 12. Gesang »Am Blutstrom« (610)²⁷⁶ zeigt Neufeld Chiron als eine überlange, schlanke Gestalt in antikem Gewand. Der Fährmann Chiron oder Charon ist eines der Lebensthemen Neufelds, über diese Gestalt schrieb er in den sechziger Jahren auch einen Prosatext.²⁷⁷ Immer wieder hat er außerdem das Motiv der Überfahrt über den Styx in Bilder umgesetzt. In der Methusalem-Presse erscheint dieses Sujet mehrere Male.

Das Bild zum 5. Gesang, »Der Höllenrichter Minos«, wird ebenfalls von Braun und fahlem Gelb beherrscht, ergänzt durch glutrote Flecken (Abb. 145).²⁷⁸ Als gigantisches, türkisfarbenes Monstrum ist der Höllenrichter am linken Bildrand

Fuß der Brücke stand, / reckt' er den Arm mit samt dem Kopf empor, / um näher seine Worte uns zu bringen«.

²⁷⁵ 3. Gesang, »Die Bleimäntel«: »Bemalte Menschen kamen uns entgegen; / sie gingen schweren Schritts dort unten um, / sahen gebrochen aus und müd und weinten. / Sie trugen Mäntel mit Kapuzen, tief / herunterhängend vor den Augen, ähnlich / im Schutte wie die Tracht der Cluniazenser. / Von außen sind sie blendend blank vergoldet, / doch innen ganz von Blei und ach! so schwer, / daß Friedrichs Foltermäntel Stroh dagegen. / Weh! Drückende Bemäntelung auf ewig!«

²⁷⁶ 12. Gesang, »Am Blutstrom«: »Zu seiner Rechten wandte Chiron sich / und sprach zu Nessus: "Führe sie! Kehr um / schaff freie Bahn, wenn euch ein Trupp begegnet" / Wir folgten diesem traulichen Geleite / am Rand der kochend roten Brühe hin, / in der gesottne Sünder heftig schrien. / Bis an die Augen Eingetauchte sah ich. / Der große Pferdensch sprach: "Das sind Tyrannen, / die sich an Blut und Gut vergriffen haben, / und hier bejammern sie den grimmigen Raub" «.

²⁷⁷ Enthalten in dem Band »Eine Münze für Charon«, im Verlag Thomas Reche 1994, ein Jahr vor Neufelds Tod, erschienen.

²⁷⁸ 5. Gesang, »Der Höllenrichter Minos«: »So schritt ich von dem ersten Ring hinab / zum zweiten, der im Umkreis enger läuft / und desto mehr an Schmerz und Weh enthält. / Dort fletscht und knirscht der fürchterliche Minos; / er prüft beim Eintritt jede Sündenlast, / urteilt und weist den Rang durch Schweifes Ring: / denn wenn die arme Seele vor ihn tritt, / gesteht sie ihre ganze Missetat, / und er, der Kenner aller Sünde, sieht / sofort den Höllenrang, der ihr gebührt, / schlägt Ringe um sich mit dem Schweif so viele, / als er den Sünder drunten haben will«.

gezeigt, mit einem Raubtiergebiss und winzigen, rot leuchtenden Augen unter einem massigen Schädel. Ebenfalls winzig vor ihm die Reihe der Sünder, die dem Monster geradewegs in den Rachen zu marschieren scheinen. Diese Figuren sind, wie es auch bei Neufelds Umschlaggestaltungen häufig der Fall ist, manieristisch überlängelt und ohne individuelle Züge gezeigt. Ihre Körperhaltungen und Gestiken drücken alle Formen von Verzweiflung aus: um Gnade flehen, in die Knie gehen und die Hände heben, das Gesicht in den Händen bergen, halbblind vorwärts torkeln, zu Boden stürzen. Das Thema der Figuren-Reihe, aufgereiht neben- oder hintereinander, mit unterschiedlichen Bewegungen und Gestiken, beschäftigte Neufeld in späteren Jahren noch oft. Er setzte mehrere verschiedene Versionen davon in Holzschnitten um, die in den Pressendruckungen enthalten sind.

An die Bildwelten von Max Ernst erinnert Neufelds Illustration des 17. Gesanges, in dem das Untier Geryon beschrieben ist (Abb. 146).²⁷⁹ Dieses Blatt könnte in einer surrealistischen Anthologie erscheinen. Die Szene wirkt traumartig und unreal, tierische und pflanzliche Fossilien und Ablagerungen in braunen Gesteinsformationen am linken Bildrand korrespondieren mit in unermesslicher blauer Tiefe schwebenden grünen Phantasiewesen, auch bei diesen bleibt unklar, ob es sich um Tiere oder Pflanzen handelt. Winzig erscheinen gegen diese geheimnisvolle, unendliche Welt unter Wasser die weißen Gestalten von Dante und Chiron links oben, gigantisch hingegen Geryon, das türkisfarbene Monstrum, mit dem beschränkten Ausdruck und dem runden Kopf eines »Biedermanns«. Auch farblich sind die Gegensätze betont, die weißen Gestalten sind von hellem Gelb umgeben, diese kleine hell leuchtende Fläche am oberen Bildrand steht gegen die dunklen Farben des übrigen Bildes, gegen dunkles Blau, Braun und Grün. Als Beispiel einer atmosphärisch verwandten Arbeit von Max Ernst soll hier nur »The Eye of Silence« aus den Jahren 1943–44 genannt sein.²⁸⁰

Stilistisch vollkommen anders präsentiert sich die Serie zu den griechischen Mythen, die ungefähr zur gleichen Zeit entstand. Diese Edition besteht aus acht

²⁷⁹ 17. Gesang, »Geryon«: »"Sieh da, das Untier mit dem spitzen Schweif, / das über Berge, Mauern, Festungswerke / hereinbricht und die ganze Welt verpestet", / begann zu mir der Führer; und der Bestie / bedeutete er, näher an das Ufer / bis an des Steindamms Ende herzukommen. / Das ekelhafte Bild des Truges nahte, / schob seinen Kopf und Oberleib an Land, / nur mit dem Schweife blieb's dem Ufer fern. / Hatt' ein Gesicht, wie Biedermanns Gesicht, / gar gütig anzuschauen, von zarter Haut, / der übrige Leib war eine Schlange«.

²⁸⁰ Öl auf Leinwand, 108 x 141 cm. Washington University Gallery of Art, St. Louis University. Abgebildet in Edward Quinn: »Max Ernst«, Köln 1997, S. 241.

losen Blättern in einer weißen Papp-Mappe.²⁸¹ Werbetexte finden sich auch hier nur auf der Mappe. Unter jedem Bild ist lediglich die dargestellte Szene in zwei oder drei knappen Sätzen beschrieben. Es sind jedoch Attribute oder ganze Szenen gezeigt, die durch die knappen Bildunterschriften nicht erklärt werden. Eine Kenntnis der antiken griechischen Mythen ist daher für ein volles Verständnis der Bildinhalte notwendig. Alle Blätter sind mit »Neufeld« signiert. Um das Thema Schmerz anschaulich zu machen, wählte Neufeld acht Szenen aus der griechischen Mythologie, die sich durch ein intensives Schmerzerlebnis auszeichnen. Sechs der acht Blätter zeigen grausame Tode.

Statt der surrealistisch alptraumhaften, detailreich gezeichneten Darstellungen der Dante-Blätter entschied sich Neufeld hier für eine extreme Stilisierung. Die Figuren sind stark vereinfacht und flächig, vollkommen unnaturalistisch, mit wenig Binnenzeichnung und unter Verzicht auf jede Raumperspektive gezeigt. Weil sie aus Farbflächen aufgebaut sind, erinnern sie an Mosaiken. Damit entfernte sich Neufeld von einer mimetisch abbildenden Darstellungsweise, die den Betrachter die Szenen unmittelbar nachempfinden ließ, und ging zu einer symbolischen Zeichenweise über. Dies fordert vom Betrachter eine geistige Auseinandersetzung, eine Übersetzung der abstrahierten Bildinhalte. Es ist Neufelds typische Darstellungsweise in der Methusalem-Presse. Die Bilder zeigen sich gewollt als ein »künstliches« Produkt, als Ergebnis eines geistigen Abstraktionsvorgangs. Ein Beispiel für Neufelds ganz eigene Sichtweise ist die Darstellung der berühmten Laokoon-Szene (Abb. 147).²⁸² Zwar zeigt auch er den Moment größter Pein, die Szene, die in der bildenden Kunst von Malern und Bildhauern schon häufig umgesetzt wurde. Laokoon und seine beiden Söhne werden gerade von Riesenschlangen umschlungen und stehen kurz vor einem qualvollen und unvermeidlichen Tod. Der Vater, in der Mitte der Komposition, sticht durch seine Größe hervor, auch ist die Schlange, die ihn umschlingt, die mächtigste. Laokoon hat die Augen weit aufgerissen, den Mund zum Schrei geöffnet. Doch wird aufgrund der extremen formalen Stilisierung nicht unmittelbar an die Emotionen des Betrachters appelliert. Stattdessen ist die Szene so artifiziell gestaltet, daß der Betrachter zunächst eine intellektuelle Leistung vollbringen muß, um sie zu entschlüsseln.

²⁸¹ Serie »Schmerz – ewige Geißel der Menschheit, Bilder des Schmerzes aus dem griechischen Mythenkreis«, jedes Blatt hat die Maße 14,5 x 41,5 cm.

²⁸² Laokoon: »Gewarnt von ihrem Priester Laokoon, erwägen die Trojaner die Vernichtung des hölzernen Pferdes, in dem sich die Achaier verborgen halten. Das zu verhindern, schickt Athene große Schlangen, die Laokoon und seine beiden Söhne töten«.

Die hellgrau-weißen Figuren sind farblich antiken Statuen nachempfunden, die Schlangen heben sich in unnatürlichem, intensivem Türkis stark ab. Jede der drei Figuren ist vor ein braunes Viereck gesetzt, verschiedene Körperteile ragen über diese Vierecke hinaus. Die Vierecke sind wiederum umfasst von grauen Rahmen, die an Mauersteine erinnern. Im Gegensatz zu der berühmten Laokoongruppe, die 1506 in Rom gefunden wurde,²⁸³ sind Neufelds Figuren alles andere als barock-üppig oder theatralisch. Statt untersetzter, kräftiger Leiber mit schwellenden Muskeln zeichnet Neufeld hier, wie bei fast allen seinen Figuren, schmale und lange Männerkörper. Der Junge links wirkt mit seiner zierlichen Taille fast androgyn, ein von Neufeld bevorzugt dargestellter Typus.

Auch bei dieser Serie kommt der Farbe eine bedeutende, akzentuierende Rolle zu. Bei einem Blatt, das den vom Himmel stürzenden Phaeton zeigt (Abb. 148),²⁸⁴ sind alle Figuren in Sonnenfarben, in Gelb, Rosa und Orange gemalt, auch die Pferde und der Wagen. Der stürzende Phaeton in der Bildmitte ist von stilisierten rosafarbenen Flammen umgeben. Rechts von ihm bedeckt eine Sonne, Phaetons Vater Helios, mit einer Hand ihr Gesicht. Links stürzt ein Pferdewagen, nach antiken Vorbildern gestaltet, in die Tiefe, die Pferde sind mit den Köpfen nach unten gezeigt, während Phaeton mit dem Kopf nach oben im Bild schwebt. Mit dem Phaeton des Ovid beschäftigte sich Neufeld intensiv, er schuf dazu, ohne Auftrag, Holzschnitte.

Auch bei dieser Szene ist die Diskrepanz zwischen dem dargestellten dramatischen Ereignis und dem hochartifizialen formalen Stil sehr auffällig.

Eigenwillig verfuhr Neufeld auch bei der Zusammenstellung mancher Szenen. Mehrere Bilder unterteilte er in drei Bereiche, wie auf einem Triptychon werden drei Szenen nebeneinander gezeigt. So zeigt ein Druck zu dem Kentaur Nessos (Abb. 149)²⁸⁵ drei Momente äußerster Tragik und quälender Pein: links den toten oder sterbenden Kentaur, dessen Blut in einen Krug fließt. In der Mitte Herakles, gerade dabei, einen grausamen Tod zu sterben, und rechts seine Frau Deianeira, in ohnmächtigem Entsetzen zu Boden stürzend. Zwei

²⁸³ Um 25 v. Chr. von drei Künstlern aus Rhodos geschaffen, Agesandros, Athanadoros und Polydoros. In den Ruinen von Neros Goldenem Haus gefunden, heute in den Vatikanischen Museen. Vorbild für viele Künstler, u.a. Michelangelo und Bernini.

²⁸⁴ Phaeton: »Phaeton hat seinen Vater Helios – der ihm die Gewährung eines Wunsches versprach – gebeten, den Sonnenwagen über das Himmelsgewölbe lenken zu dürfen. Er verliert die Gewalt über die Rosse und stürzt brennend auf die Erde«.

²⁸⁵ Nessos: »Der Kentaur Nessos wird von Herakles zu Tode verwundet. Sterbend gibt er dessen Gattin den Rat, mit seinem Blut ein Gewand zu tränken; mit ihm angetan, werde Herakles sich nie mehr einer anderen Frau zuwenden. Das Gewand aber verbrennt den Helden wie Gift und Feuer«.

Schlangen ergänzen das Bild. Neufeld zeigt hier mehrere Ereignisse, die laut Mythos nacheinander geschahen. Der Kentaur Nessos starb vor Herakles, es verging einige Zeit, bevor Deianeira mit seinem vergifteten Blut das Gewand des Heros benetzte. Die beiden gezeigten Schlangen stehen zwar in einem Bezug zu Herakles, doch haben sie mit seinem Tod nichts zu tun. Sie erinnern vielmehr an den Beginn seines Lebens, denn schon als Säugling mußte der Held sich zweier Schlangen erwehren. Diese hatte entweder Hera geschickt, um ihn zu töten, oder sie wurden von seinem Stiefvater Amphitryon in die Wiege geworfen, in der Herakles mit seinem Bruder Iphiklos lag, um festzustellen, welcher von den beiden sein eigener Sohn sei.

Auffällig ist auch hier wieder die Farbzusammenstellung: die Figuren weiß, vor einem schwärzlich grauen Hintergrund, die beiden Schlangen dunkelgrün, der sterbende Herakles umgeben von grellem Rot. Die Figuren sind, ohne Beachtung einer räumlichen Tiefe, flächig angeordnet, die Binnenzeichnung besteht aus wenigen Linien. Besonders die Figur des Herakles in der Bildmitte ist eigentlich nur eine große weiße Fläche, ihre Binnenzeichnung besteht aus Linien, die nicht Konturen nachzeichnen oder einen Körper formen, sondern sich rhythmisch und schwungvoll, wie Energie- oder Kraftlinien, durch die Fläche ziehen. Sie tragen zu dem Eindruck von enormer Kraft und Stärke bei, der ohne mimetische Abbildung auch durch Herakles' Körperhaltung – der Held steht breitbeinig und wie in die Fläche geklappt – vermittelt wird.

Herakles ist als abstrahierte Figur, als Zeichen für Kraft dargestellt.

Bei einem Blatt zu Niobe (Abb. 150)²⁸⁶, die sich ihres Kinderreichtums vor den Göttern brüstete, daraufhin alle verlor und sich vor Schmerz in Stein verwandelte, ist die Fläche auch farblich in drei Teile gegliedert. Links, weiß vor grünem Grund, sind die strafenden Götter Artemis und Apoll mit Pfeil und Bogen zu sehen, Apolls Pfeil blutig rot. Rechts Niobe, bereits in der Farbe einer steinernen Skulptur, wie aus einem Block gemeißelt, mit verzweifelter Geste die Fäuste unter das Kinn gepresst und das Gesicht klagend erhoben, vor Schwarz, der Trauerfarbe. In der Mitte, stellvertretend für die vierzehn ermordeten Kinder, drei Gestalten in stilisierten Posen, blutrot vor einem weißen Hintergrund. Diese Figuren in ihren unnatürlichen Haltungen erschienen formal sehr ähnlich schon bei Einbandgestaltungen. Sie erinnern an Figuren von Picasso und Matisse.

²⁸⁶ Niobe: »Niobe hat sich ihrer sieben Söhne und sieben Töchter vor Leto, der Mutter von Apoll und Artemis, gebrüstet und für sich den Vorrang göttlicher Ehren gefordert. Die erzürnten Zwillinge bestrafen Niobes Hochmut mit dem Tode ihrer Kinder. Sie selbst erstarrt im Schmerz zu Stein«.

Erwähnenswert ist noch eine Szene, in den Farben antiker Vasenmalerei nachempfunden, die Odysseus zeigt. Er ist an den Mast seines eigenen Schiffes gebunden und hat die Ohren mit Wachs verstopft, um den Sirenen, die durch ihren wunderbaren Gesang Seefahrer auf ihre Insel lockten und dort töteten, zu widerstehen (Abb. 151).²⁸⁷ Stilistisch unterscheidet sich dieses Blatt deutlich von den übrigen der Serie. Das Motiv der Sirenen, Vögel mit Menschenköpfen, stellte Neufeld häufig dar, auch auf Buchumschlägen. Doch hier fällt die ungewöhnliche Flächigkeit der beiden mythischen Wesen auf, wie ornamentale, geschwungene Formen überziehen sie das Blatt. Dieselbe Darstellung erscheint noch einmal in dem 13. Band der Methusalem-Presse 1985, bei einem Text aus Hesiods Theogonie, »Töchter der Meere«, es handelt sich dort um zwei Holzschnitte. Doch bereits auf dem Blatt zur Pharmawerbung erinnert die Zeichenweise, weiße Linien auf großer, dunkler Fläche, an einen Holzschnitt. Neufeld wählte außer den erwähnten Sagengestalten noch Prometheus, Aktäon und Marsyas als weitere Themen. Auch diese drei tragisch endenden Figuren wurden in der Kunst sehr häufig dargestellt. Es ging Neufeld bei dieser Serie weder darum, ein ausgefallenes Thema zu finden, noch wollte er einen neuen Aspekt oder einen ungewöhnlichen Augenblick im Handlungsablauf der bekannten Mythen zeigen. Stattdessen entschied er sich für Szenen, die schon oft umgesetzt wurden. Das Entscheidende an Neufelds Bildern ist, daß er die allgemein bekannten Sujets in eine unverwechselbare formale Bildsprache übersetzte.

Auch die Dante-Blätter und die Serie zum griechischen Mythenkreis wurden in der »Gebrauchsgraphik« besprochen, 1963 hieß es dort: » ... Nun sind ... neue Serien von Neufeld entstanden, bunte Visionen, flächenwirksame Illustrationen, dekorative und schwungvoll übersetzte Symboldarstellungen einiger Szenen der Qual aus Dantes "Göttlicher Komödie" und entsprechend gezeichnete "Bilder des Schmerzes aus dem griechischen Mythenkreis". Die letzteren Zeichnungen Neufelds sind weitaus mehr auf die Fläche als auf die Wirkung der Linie hin konzipiert. ... der voller Schmerzen sich aufbäumende Aktäon mit dem Hirschkopf oder der aus dem Himmel stürzende Phaeton haben in der Verteilung und dem Nebeneinander der Ebenen etwas von einem modernen Fresko oder Mosaik. Dagegen sind die Prospekte mit den grafischen Deutungen der Qualen des Inferno, dem Thema entsprechend, in Strich und Farbe surrealistisch aufgefaßt. Der Federzug ist hier minutiöser, exakter;

²⁸⁷ Odysseus: »Während die Ruderer seines Schiffes ihre Ohren mit Wachs verstopfen, läßt Odysseus sich an den Mast binden, um den Lockungen der Sirenen widerstehen zu können«.

Schatten geben Relief. Ein Steinmuster umrahmt den Mann in der "Schlangengrube", kleine nervöse Tuschfahrer machen den "Höllensrichter Minos" plastisch, und "Luzifer", die "höllische Trinität" des vierunddreißigsten Gesangs, schwelgt in makabrem Violett und Rot und Schwarz. Daß eine Firma mehr einen Weg aus dem Allzu-Allgemeinen der Reklame gefunden hat und sie künstlerisch macht, ist in jedem Fall bemerkenswert. Beachtliche Werbekarten, die zu Recht – hoffen wir – länger aufgehoben werden, als der Schmerz dauert, den das propagierte Mittel vertreiben soll. Ein originelles Unternehmen. Und mehr: Bilderbogen für Erwachsene. Angewandte Kunst? Natürlich. Aber wenn ein Künstler wie Neufeld sich ihrer bedient oder von ihr gerufen wird, steigert sie sich ins höchst Interessante. ... Sie wird angehoben, wird Qualität«. ²⁸⁸

Die Bilder zu den griechischen Mythen gehören zu Neufelds beeindruckendsten gebrauchsgraphischen Arbeiten. Es gelang ihm, die altbekannten Sujets in einer modernen Formensprache ganz eigener Prägung darzustellen.

18.2. Weitere Arbeiten für Fher

Neufeld verarbeitete bei der Graphik für die pharmazeutische Industrie unterschiedlichste Anregungen. Von der Volkskunst ließ er sich, wie schon für manche Buchumschläge, inspirieren. Zu Karten, die in Spanien an Ärzte verschickt wurden, um ein Aufbaumittel zu bewerben, hieß es in der »Gebrauchsgraphik« 1969: »Offensichtlich ist hier die Volkskunst, Lehrmeisterin so mancher qualitätvoller Grafiker unserer Tage, mit deutlichen Zügen in Gestus und Gesinnung gegenwärtig. Ihrem Geiste verwandt, betritt in diesen Bildern ein heiter burleskes Ensemble die Bühne, die beabsichtigte Wirkung des Medikaments, nämlich Lebenskraft, Lebenslust, Optimismus, ins Sinnfällige übertragend«. ²⁸⁹

Vier auffallend farbige Drucke (596 bis 599) ²⁹⁰ gehören zu den Arbeiten Neufelds, auf denen der Einfluß der Pop Art deutlich sichtbar ist. Erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wurde diese amerikanische Kunstströmung in Deutschland populär. Während Neufeld sonst überwiegend mit gemischten, tonigen Farben arbeitete, die oft erdig wirken, leuchten hier die Grundfarben Rot und Blau, in Verbindung mit Mischönen wie Grün, Rosa und Hellblau un-

²⁸⁸ Netzer, Remigius: »Dante-Illustrationen auf dem Werbeprospekt. Zu neuen Arbeiten von Wilhelm Neufeld«. In: Gebrauchsgraphik 11/1963, S. 2.

²⁸⁹ Meister, Manuel: »Volkskunst als Lehrmeisterin. Neue pharmazeutische Werbegrafik von Wilhelm Neufeld«. In: Gebrauchsgraphik 11/1969, S. 51.

²⁹⁰ Serie für das Medikament Fherbolico, Text: »Rendimiento máximo en los procesos de Reparación y Desarrollo«, vier Drucke.

gewöhnlich intensiv. Zudem sind die runden, geschwungenen Formen ein eindeutiges Kennzeichen der Pop Art. Nach Aussage seiner ehemaligen Studenten schätzte Neufeld Heinz Edelman ebenso wie Andy Warhol. Mit der Pop Art war er also vertraut, und auch einige späte Buchumschläge zeigen deren Einfluß. Bei diesen Drucken zur Pharmawerbung webte Neufeld einen Rest an Gegenständlichkeit ein, was auf den ersten Blick wie gänzlich abstrakte Farbflächen anmutet, enthält Figürliches. Sein Lieblingsmotiv des Vogels versteckte Neufeld auf drei der vier Drucke. Bei einem Bild (Abb. 152) sieht man drei eckige, abstrakte Formen in Rot, Braun und Orange im Hintergrund, davor zwei längliche, aus vielen geschwungenen Linien bestehende mehrfarbige Formen. In diesen Gebilden sind extrem abstrahierte Vogelgesichter auszumachen, wie bei einem Suchspiel muß der Betrachter jedoch sehr genau hinsehen, um sie wahrzunehmen. Ein anderes Blatt (Abb. 153) zeigt deutlich das Motiv eines aufsteigenden Vogels, sein Körper ist in schwellende, gerundete Formen in verschiedenen Rottönen gegliedert. Diese Vogelfigur erinnert stark an eine Radierung von Matisse, für die Illustration von Mallarmés »Poésies« verwarf Matisse eine Platte, die als Motiv einen Schwan zeigte, mit geschwungenen Linien, den gebogenen Hals und den Kopf nach oben gestreckt, Körper und Flügel bedecken die Fläche wie Ornamente.²⁹¹ Ob Neufeld nun gerade diese Platte kannte, ist unklar, aber mit Sicherheit kannte er Matisse' buchkünstlerische Arbeiten. Und der Einfluß des Franzosen auf die Art der Figurendarstellung Neufelds ist unübersehbar.

Für seine ersten Bilder zu einem empfängnisverhütenden Mittel wählte Neufeld Darstellungen von berühmten Liebespaaren²⁹². Auch hierbei überwog die Antike: Salomo und die Königin von Saba, Marc Anton und Cleopatra, Hatem und Suleika, Orpheus und Eurydike, Daphnis und Chloe, Paris und Helena befinden sich darunter – und Papageno und Papagena, zwei Figuren, mit denen er sich im Rahmen seiner Blätter zur Zauberflöte, dem zweiten Druck der Methusalem-Presse, erneut auseinandersetzte. Die Bilder wurden 1971 in der »Gebrauchsgraphik« vorgestellt: »Mit sublimer Phantasie hat Neufeld Darstellungen von Liebespaaren gewählt ...«, heißt es in der Besprechung, »die Assoziationen von ... Erotik, Sinnlichkeit, Romantik, Sehnsucht ... hervorrufen. ... Die Technik und die grafische Ausführung entsprechen ganz

²⁹¹ Abgebildet in: Gilles Néret: »Matisse«, Köln 1997, S. 159. Der Schwan, verworfene Platte für Mallarmés »Poésies«, 1931 – 1932. (Le Cygne. Planche du Mallarmé refusée.) Radierung, 33 x 25 cm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore (MD).

²⁹² Diese Arbeiten sind nicht im Gutenberg-Museum vorhanden.

dem, was sich der Künstler zum Vorwurf genommen hat. Der Strich ist bewußt zart gehalten, geht manchmal in die gepunktete Linie über, die Aquarellstreifen sind locker und licht gesetzt. ... Wie weit man auf diesem Gebiet Komposition und Ausdruck zu einem tieferen Sinn formen kann, hat Neufeld mit diesen Prospekten für die Pille gezeigt«. ²⁹³

Ebenso beeindruckte eine weitere Serie zu einem Verhütungsmittel, es handelt sich um 12 Lithographien, die als Motive die Tierkreiszeichen zeigen. ²⁹⁴ In der »Gebrauchsgraphik« 1974 besprochen, war es wahrscheinlich neben der Serie zur Genesis die letzte Arbeit Neufelds im Bereich der Pharmawerbung.

Jedes Blatt ist zweifarbig, alle Farben sind erdige, gebrochene Mischöne. Motiv und Hintergrund sind farblich jeweils exakt aufeinander abgestimmt. Ein Werbetext befindet sich auf der Rückseite jedes Blattes. Unter den Bildern der astrologischen Zeichen stehen unterschiedliche Texte, die sich auf die Anwendungsbereiche und Wirkungen des Mittels beziehen.

Die Tierkreiszeichen-Serie unterscheidet sich stark von den Schmerz-Serien der frühen sechziger Jahre. Sie entstanden nur wenige Jahre, bevor Neufeld 1979 mit der Methusalem-Presse begann. Der Prozeß der Konzentration und Vereinfachung, der Neufelds Werk charakterisiert, ist hier ein großes Stück vorangeschritten. Die Figuren sind in wenige große Flächen zerteilt. So besteht »Tauro«, der Stier (Abb. 154), lediglich aus vier geometrischen Formen: dem mondsichelförmigen Halbrund der Hörner, dem abgerundeten Dreieck des Gesichtes, dem kleinen spitzen Dreieck des Halses und der mächtigen, geschwungenen Form der massiven Schultern. Sicherlich kannte Neufeld die vielen Zeichnungen Picassos zu diesem Thema, besonders die »Tauromachia«, die hier Spuren hinterließ.

Am erstaunlichsten scheint die extreme Vereinfachung beim Motiv des Krebses, da dieses Tier eigentlich klein, zierlich und vielgliedrig ist (Abb. 155). Auch hier gelang Neufeld eine überzeugende bildliche Umsetzung in wenige Flächen. Das Charakteristikum des Tieres, die Scheren, steht hier stilisiert als Erkennungsmerkmal. Das Motiv der Fische, mit dem sich Neufeld auch in anderen Zusammenhängen immer wieder beschäftigte, verband er bei dieser Serie mit seinem obsessiv behandelten Thema des Paares »A & B«, indem er zwei Fische zeigt, die verschiedenen Geschlechtern angehören (Abb. 156). Charakteristisch ist dabei, daß Neufeld die Geschlechter mit minimalen Hin-

²⁹³ Netzer, Remigius: »Prospekte für "Die Pille"«. In: *Gebrauchsgraphik* 4/1971, S. 26f.

²⁹⁴ 12 Werbekarten für das Medikament Ovarion, Inv. Nr. GM-GS 99.557 bis 568. Spanisch beschriftet.

weisen kennzeichnete: lediglich die Andeutung einer Brust mittels zweier Linien und der etwas stärker geschwungene Fischmund lassen den rechten Fisch als weiblich erkennen. In der Methusalem-Presse, in der das Motiv des Paares oft erscheint, sind die Geschlechter häufig mit ebenso geringen formalen Mitteln beschrieben, nur ein absolutes Minimum an Strichen deutet sie an. Treffend wurde auch diese Serie in der »Gebrauchsgraphik« 1974 charakterisiert: »Als Wilhelm Neufeld die Aufgabe gestellt wurde, die Ärzterwerbung für den spanischen Vertrieb eines Antikonzeptionsmittels zu entwerfen, wählte er als Thema die zwölf Tierkreiszeichen – Ursymbole für den rhythmischen Ablauf des Naturgeschehens. Die Lösung des Themas ist ihm meisterhaft geglückt: In der lapidaren Einfachheit der Gestaltung klingt etwas archaisch Urtümliches an. Durch die äußerste Verknappung der Formen und Linien wurde gleichsam das "Ur-Bild" des Dargestellten herausgearbeitet, das an früheste menschliche Ausdrucksformen – Steinzeitidole, Höhlenmalereien oder indianische Skulpturen – erinnert. Diese Beschränkung auf die formale Grundsubstanz wird bei Wilhelm Neufeld noch unterstützt durch die Wahl der Farben. Der farbliche Akzent wird immer mit großer Zurückhaltung, mit viel Gespür für das Zusammenklingen von Farbe und Bildinhalt gesetzt. In den vorliegenden Blättern bilden zwei Farben den Mischton des Bildhintergrundes: warme, sanfte Harmonien sind das Ergebnis. Wer das bisherige Werk von Wilhelm Neufeld kennt, wird von diesem bewußt sparsamen Einsatz der Mittel und der damit verbundenen intensiven Steigerung der Ausdruckskraft nicht überrascht sein. Auch in seinen früheren werbegrafischen Arbeiten und in seinen Holzschnittreihen verzichtete Neufeld zumeist auf das dekorative Detail zugunsten der großen, klaren Linie«. ²⁹⁵

18.2.1. Die Bilder zur Genesis

Nicht in der Fachpresse erwähnt, aber sowohl thematisch als auch künstlerisch ungewöhnlich ist die Serie »7 Visiones de la Creación« mit sieben Lithographien zur Genesis. ²⁹⁶ Es war eine von Neufelds letzten Arbeiten für die Pharmaindustrie. Sieben Bilder zeigen die sieben Tage, an denen Gott die Welt erschuf. Unter jedem steht der erläuternde Satz aus der Genesis. Sie sind zwar noch gegenständlich, aber tendieren stark zur abstrakten Malerei. Es ist der für Neufeld charakteristische Stil, nicht gänzlich von der Figur wegzugehen, sich

²⁹⁵ Martini, Maria: »Tierkreiszeichen im Dienste der pharmazeutischen Werbung in Spanien«. In: *Gebrauchsgraphik* 3/1974, S. 54ff.

²⁹⁶ Serie »7 Visiones de la Creación«, sieben Drucke. Auf der Rückseite Informationen zu dem Medikament Fherbolico.

aber der Abstrakte stark anzunähern. Mit diesen Arbeiten, nur teilweise in anderen Farben, gestaltete Neufeld 1983 auch den sechsten Band seiner Methusalem-Presse.²⁹⁷ Daher werden sie hier einzeln vorgestellt.

Das erste Blatt setzt die Erschaffung des Lichtes und die Trennung von der Finsternis bildlich um, es ist die abstrakteste der sieben Darstellungen (Abb. 157).²⁹⁸ Zwischen großen, unregelmäßig geformten Flächen in dunklen Blau- und Brauntönen leuchtet gelb und rötlich, in den Farben der Sonne, ein Licht. Es hat den Anschein, als dränge es die dunklen Flächen zur Seite, zu den Bildflächen hin.

Das zweite Blatt (Abb. 158)²⁹⁹ ist in drei Flächen unterteilt, die obere steht für den Himmel, die mittlere für die Erde und die untere für das Wasser, diesen Elementen weist Gott ihre Plätze zu. Die Dreiteilung symbolisiert die Ordnung, die in das Chaos kommt, sie entsteht auch durch die Zuweisung der Namen. Der Himmel ist mit einem wolkenartigen, weißen Gebilde gekennzeichnet, das Wasser durch wellenartige Linien. In der Mitte ist eine pflanzenartige Form zu sehen, daneben ein heller Kreis, der sich inmitten schwarzer Wirbel und Strudel gebildet hat: das Trockene, die Erde formiert sich.

Die Erschaffung der Pflanzen ist das Thema des dritten Blattes (Abb. 159).³⁰⁰ Ein orangefarbener Streifen leuchtet am oberen Bildrand, in seiner Mitte sitzt ein Auge in den Farben der Sonne. Darunter befindet sich, gewölbt wie die Erdkugel, eine dunkle Fläche, bedeckt von einer Vielzahl hellgrüner Formen, dargestellt als Striche, Flecken oder Punkte. Es ist die abstrahierte Darstellung der Sonne, die sich über der Erdkugel erhebt, dicht über dem Horizont steht, und alles vegetabile Wachstum erst möglich macht.

Das vierte Blatt (Abb. 160)³⁰¹ ist am eindeutigsten zu erkennen: es bot Neufeld die Möglichkeit, seine hundertfach abgehandelten Motive Sonne und Mond umzusetzen. Hier leuchten sie, mit Gesichtern versehen, in Weiß, Orange und Rosa vor einem dunklen Grund. Auf dem fünften Blatt (Abb. 161)³⁰² sind zwei weitere Motive, mit denen sich Neufeld zeitlebens immer wieder auseinandersetzte, dargestellt. Auf der linken Bildhälfte ist in dunklen

²⁹⁷ »Im Anfang / Die Genesis«, deutsch von Martin Buber

²⁹⁸ Genesis 1,4: »Gott sah, daß das Licht gut war. Da trennte Gott Licht von Finsternis«.

²⁹⁹ Genesis 1,10: »Gott nannte das Trockene Erde, und das zusammengeflossene Wasser nannte er Meer«.

³⁰⁰ Genesis 1,12: »Die Erde brachte Grünes hervor, samentragende Pflanzen nach ihrer Art und Bäume, die Früchte bringen, in denen ihr Same ist nach ihrer Art«.

³⁰¹ Genesis 1,16: »So machte denn Gott die beiden großen Leuchten: die größere, daß sie den Tag beherrsche, die kleinere zur Beherrschung der Nacht ... «.

³⁰² Genesis 1,20: »Es sollen wimmeln die Gewässer von Lebewesen und Vögel am Himmelsgewölbe fliegen über der Erde«

Rosatönen ein Vogel zu sehen, rechts ein blaugrauer, einem Wal ähnelnder Fisch. Sie symbolisieren die Erschaffung der Lebewesen des Wassers und der Luft. Vogel und Fisch erscheinen zusammen oder einzeln sehr oft in Neufelds Arbeiten, tauchen auf unzähligen Umschlägen, Holzschnitten und Zeichnungen auf.

Eine ebenso überzeugende wie ungewöhnliche Bildidee fand Neufeld für den sechsten Tag: »So schuf Gott den Menschen ... « (Abb. 162).³⁰³ In der Mitte des Blattes schreitet eine weiße Figur durch einen Spalt zwischen zwei großen braunroten Farbflächen. Sie tritt wie durch eine Toröffnung in das Unbekannte, in das Leben ein. Weiß steht für die Unschuld des neuerschaffenen Menschen. Die Figur ist extrem stilisiert, nur die Umrisse von Kopf, Rumpf und Beinen sind zu erkennen. Die Farbflächen zu beiden Seiten sind mit kosmischen Symbolen bedeckt, rechts ein stilisierter Blitz, links gelbe, unregelmäßig geformte Flächen, die als Sterne oder Sonne gesehen werden können. Der Moment, in dem der Mensch in die Schöpfung eintritt, noch ein unbeschriebenes Blatt, ist hier mit Neufelds typischen formalen Mitteln dargestellt, stark stilisiert, aber noch gegenständlich verhaftet.

Den siebten Schöpfungstag (Abb. 163),³⁰⁴ der Ruhe und dem Gebet zugeordnet, stellte Neufeld wiederum fast ganz abstrakt dar. Ein riesiger orangefarbener Kreis mit braunem Mittelpunkt und braunem Rand ruht auf grauen Farbflächen, die sich wie Berge darunter erheben. Das Bild erinnert an eine untergehende Sonne. Die Schöpferkraft, die hinter allem stehende Energie, die den Kosmos hervorbrachte, versinkt.

Treffend wurde Neufelds charakteristische Vorgehensweise bei den Werbeblättern für die Pharmaindustrie in einem Artikel beschrieben: »Es kann ein Merkmal souverän ins Werk gesetzter Werbegrafik sein, wenn werbepsychologisches Kalkül und formale Berechnung unsichtbar bleiben, während die angestrebte Beeinflussung von einer sehr persönlichen bildnerischen Kraft ausgeht, die zwar metaphorisch, aber genau das ausdrückt, was der Auftraggeber meint«. ³⁰⁵

³⁰³ Genesis 1,27.

³⁰⁴ Genesis 2,3: »Und Gott segnete den siebten Tag und heiligte ihn. Denn an ihm hat er von all seinem Werke geruht, das Gott wirkend schuf«.

³⁰⁵ Meister, Manuel: »Volkskunst als Lehrmeisterin. Neue pharmazeutische Werbegrafik von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 11/1969, S. 51.

19. Zu Neufelds Ikonographie

Eine ungewöhnliche Eigenart an Neufelds Werk ist die Tatsache, daß er sich über Jahrzehnte hinweg in verschiedenen künstlerischen Techniken und in unterschiedlichsten Kontexten immer mit denselben Motiven und Themen beschäftigte. Er entwickelte seinen persönlichen Motivkosmos. In seinem gebrauchsgraphischen Werk sind viele dieser Motive bereits vorhanden, sie lassen sich in den Drucken der Methusalem-Presse ebenso wie in den parallel zur Gebrauchsgraphik frei entstandenen Werken weiter verfolgen. Hier soll zunächst nur auf die bedeutsamsten Motive aus den gebrauchsgraphischen Arbeiten hingewiesen werden. Erst im Fazit am Ende der vorliegenden Arbeit wird versucht, ihre Bedeutung für Neufeld zu interpretieren.

Überwiegend stammen Neufelds in der Gebrauchsgraphik verwendeten Sujets aus zwei geistesgeschichtlichen Bereichen: der griechischen Antike und der christlichen Ikonographie. Hinzu kam ein drittes Thema, das Neufeld geradezu obsessiv beschäftigte: das Paar, verdichtet zu »A & B«.

Verschiedene Einzelmotive, die ihn fesselten, ergänzen sein ikonographisches Universum. Hierzu gehören der Vogel, der Fisch, Sonne und Mond, die Hand, der Seiltänzer und der Flötenspieler. Diese Motivkreise bildeten sich im Rahmen der gebrauchsgraphischen Arbeiten heraus. Einige spielen noch in den Pressendruck eine tragende Rolle, andere verschwanden im Spätwerk aus Neufelds Repertoire.

19.1. Vorbild griechische Antike

An Kunst und Literatur der griechischen Antike orientierte sich Neufeld lebenslang. Dabei veränderte sich im Laufe der Zeit sein Umgang mit der antiken Geistesgeschichte. Zunächst, in den ersten Nachkriegsjahren, verwendete er Motive aus diesem Bereich für Umschlaggestaltungen. Typische, griechisch-klassische Profile und antik gewandete Figuren erscheinen bereits Ende der vierziger Jahre auf Umschlagentwürfen, Köpfe, die formal antiken Statuen nachempfunden sind, ebenfalls (Abb. 11 und 21). Neben den bereits erwähnten Umschlägen beschäftigte sich Neufeld unter anderem bei mehreren skizzenartigen Entwürfen zu Homers »Ilias« für den Münchner Knauer Verlag 1948 mit antiken Vorbildern. Er probierte mehrere Motive aus, darunter einen antik gewandeten Bogenschützen (194), zwei Kämpfende mit Schildern und Helmen (195), einen Krieger, ebenfalls mit Schild und Helm bewaffnet (156), sowie einen Knienden mit Helm (149). Sicherlich dienten ihm Abbildungen antiker Vasenmalereien als Vorlagen, Kleidung und Waffen sind charakteristisch

dafür. Dieser direkte Bezug auf Vorbilder war der früheste Zugang Neufelds zum Bereich der Antike. Bei späteren Einbandgestaltungen reduzierte er die Motive auf wenige prägnante Linien und Formen und entfernte sich stilistisch von konkreten Vorlagen. Die Objekte wurden immer abstrahierter umgesetzt, bis sie schließlich zu Symbolen wurden. Nicht mehr Frauen, Köpfe oder Krieger, sondern mythologische Wesen wurden nun häufig Thema. Einen Flötenspieler mit der griechischen Doppelflöte Aulos, die Sirenen, mythische Wesen mit Menschenkopf und Vogelkörper, sowie den Kentaur benutzte Neufeld in den folgenden Jahren mehrmals als Motive. Neben Figuren der griechischen Mythologie wählte er auch Objekte der antiken Welt wie den Henkelkrug oder den Weinstock. Für einige Bucheinbände nahm er diese Motive, weil sie offensichtlich zum Inhalt passten, meist aber benutzte er sie als zeitlose, auf die abendländische Geistesgeschichte verweisende Symbole. Für den Insel Verlag wählte Neufeld bei einem Entwurf zu W. Porché's »Liebe im Vallespir« den Kentaur als Motiv (Abb. 72). Dieses Sujet beschäftigte ihn mehrmals. Auch ein Gedichtband von Georg Britting, erschienen 1965 bei Nymphenburger, zeigte als Motiv einen mit einem Bogen bewaffneten Kentaur (20), ein Titelblatt der Zeitschrift »Gebrauchsgraphik« 1959 ebenfalls.³⁰⁶ In einem 1967 in dieser Zeitschrift erschienenen Artikel werden ohne Auftrag entstandene Holzschnittfolgen zu Ovid und zu Guérins »Der Centaur« erwähnt.³⁰⁷ Der Artikelschreiber spricht von einer »Mythenfibel« Neufelds. Dieser Hinweis belegt einmal mehr, wie sich freie und angewandte Kunst in Neufelds Werk gegenseitig befruchteten. Ein Wandteppich in Neufelds Nachlaß, von seiner Frau Lotte nach einem seiner Entwürfe angefertigt, hat als Motiv auch einen Kentaur.

Ein weiterführender Schritt war die Gestaltung griechischer Mythen im Rahmen der Geschenk-Editionen für die Pharmafirma Fher. Hier fungierte die griechische Antike nicht mehr nur als Fundus für symbolträchtige Motive, Versatzstücke, die zeichenartig zitiert werden konnten. Stattdessen setzte Neufeld mit flächigen, reduzierten Darstellungen Sagen aus der griechischen Mythologie in komplexe Bilder um.

Bei seinen Pressendruckten beschäftigte er sich schließlich nochmals auf einer anderen Ebene mit der antiken Gedankenwelt: er wählte Texte antiker Autoren

³⁰⁶ Gebrauchsgraphik 6/1959.

³⁰⁷ Hiepe, Richard: »Mythologie und Gegenwart, Zeichnungen von Wilhelm Neufeld«. In: Gebrauchsgraphik 2/1967, S. 12.

für Gestaltungen. Auch die Auseinandersetzung mit der mythischen Figur des Pan fand in den Arbeiten der Methusalem-Presse ihren Abschluß.

Anläßlich der ersten Einzelausstellung Neufelds 1962 im Klingspor-Museum in Offenbach erklärte Museumsdirektor Hans Halbey in seiner Eröffnungsrede: »... Neufeld behandelt gerne und oft Themen aus der Mythologie, vor allem aus der griechischen Sage. Selbst dann, wenn er werbegraphische Aufträge für pharmazeutische Präparate übernahm, versteht er es, moderne Arzneiheilkunde und Medizin zu verbinden mit Themen des Altertums, er zeigt Verbindungen auf zwischen dem Menschen von heute und dem Ideenkreis des Altertums, er sucht nach allgemein menschlichen Themen und findet dabei eine hochaktuelle Deutung des Mythologischen.«.³⁰⁸

19.2. Die Tierkreiszeichen

Mit den Tierkreiszeichen setzte sich Neufeld mehrmals auseinander, für verschiedene Aufträge und zu verschiedenen Zeitpunkten. Die Typen der Tierkreiszeichen waren bereits in der Antike im wesentlichen festgelegt. Später in die christliche Bilderwelt übernommen, wurden sie oft den Monatsbildern zugeordnet. Neufelds Darstellungen kreisen also um ein traditionelles Motiv, sind aber formal modern, nie lehnte er sie an mittelalterliche Darstellungen an. Die früheste Auseinandersetzung mit diesem Thema findet sich bei einem Auftrag von Müller & Kiepenheuer. Neben der Reihe zur Weltliteratur gestaltete Neufeld für den Verlag in den frühen fünfziger Jahren mehrere große Kartenprojekte, für Schulen und andere Einrichtungen gedacht. Darunter befand sich auch »Der Sternenhimmel«.³⁰⁹ Diese Karte zeigt alle Sternbilder und die Planeten in der Gestalt griechischer Götterfiguren, formal nur leicht stilisiert und mit vielen Details gezeichnet. Zum zweiten Mal gestaltete Neufeld die Tierkreiszeichen für den Insel Almanach 1954/55, der ein Kalendarium enthielt. Die Vignetten waren sehr klein, dementsprechend zeichnete Neufeld die Figuren mit wenigen Binnenlinien und deutlichen Konturen. Vier Jahre später gestaltet er erneut einen Almanach für einen Buchverlag: den Atlantis-Almanach 1958. Auch hier gab es ein Kalendarium, auch hier zeichnete Neufeld die Tierkreiszeichen, diesmal sehr frei und originell (Abb. 50 bis 57). Wiederum für Insel entstand das Kalendarium zu dem Almanach 1959, nach Vorlagen von

³⁰⁸ Für eine Zeitungsbesprechung wurde die Rede teilweise inhaltlich übernommen, siehe den Artikel »Themen aus der Mythologie«, Frankfurter Neue Presse vom 20.9.1962, o.S., Nachlaß Neufeld.

³⁰⁹ »Der Sternenhimmel / Eine Bildkarte von Wilhelm Neufeld«, Müller & Kiepenheuer Verlag, Bergen II, Obb., 28,3 x 19 cm. Nachlaß Neufeld.

Jan Tschichold. Für ein Mosaik an einer Berufsschule wählte Neufeld ebenfalls das Thema Tierkreiszeichen. Etwa zwanzig Jahre später, um 1973/74, zerlegte er in einer Serie von Lithographien zur Pharmawerbung die großformatigen Motive in elementare, geometrische Formen (Abb. 154 bis 156). Das Motiv des Kentauren verband sich bei Neufeld im Laufe der Zeit mit dem des Tierkreiszeichens Schütze.

19.3. Christliche Symbole

In Neufelds Gebrauchsgraphik ist die Beschäftigung mit christlichen Symbolen auffällig. Bestimmte Aufträge gaben eine religiöse Thematik vor. Dies war bei der Gestaltung von Sonderbriefmarken zu den Kirchentagen der Fall, aber auch bei Umschlaggestaltungen für christlich orientierte Verlage wie Schnell & Steiner oder bei Büchern mit religiösen oder biblischen Themen. Für den Musikbuchverlag Max Hieber gestaltete Neufeld ebenfalls christliche Motive, einige Einbände für Notenhefte entstanden für dessen Reihe »Musik zum Gottesdienst«. Doch bekamen die Symbole aus dem Bereich der christlichen Ikonographie in Neufelds Werken eine eigene Bedeutung. Ähnlich wie die antiken Motive benutzte er sie in seinem Spätwerk in einer umfassenderen Bedeutung als der ihres christlichen Sinngelalts.

Schon im Rahmen seiner gebrauchsgraphischen Arbeiten konzentrierte sich Neufeld bei den christlichen Themen auf einige wenige Symbole. Es bildete sich auch hier ein Motivkreis heraus, den er vertiefte. Zu diesen Sujets gehören Fisch und Vogel, das Auge im Dreieck, Symbol der Dreifaltigkeit, sowie das Lamm. Zwei weitere Motive mit christlichem Bezug erscheinen ebenfalls, der stilisierte Dornenzweig und der Ölweig. Auf einem Umschlag des Desch-Autors John O'Hara sind 1956 beide zusammen abgebildet (Abb. 32).³¹⁰ Der Öl- oder Olivenzweig, an den kleinen Früchten und den lanzettförmigen Blättern zu erkennen, begegnet 1960 wieder bei einem Diana-Entwurf zu Schalom Aschs »Maria« (Abb. 82 b). Er erscheint auch bei Oskar Maria Grafts »Das Leben meiner Mutter« 1959 (Abb. 48), dort erneut unter anderem mit dem stilisierten Dornenzweig und dem Auge im Dreieck. Dieses christliche Symbol der Dreifaltigkeit, das Auge im Dreieck, zierte samt dem Dornenzweig einen Fischer-Entwurf 1958 (Abb. 87).

Ein besonders im Spätwerk häufig von Neufeld dargestelltes Motiv ist der Engel. Charakteristisch ist für sein gesamtes Werk, daß er das christliche Engelsmotiv im Laufe der Zeit mit dem der Siegesgöttin Nike, die bereits in der

³¹⁰ »Stolz und Leid, die Chronik der Familie Chapin«, Inv. Nr. GM-GS 99.97.

griechischen Antike als geflügeltes Wesen dargestellt wurde, und mit dem der Sirene, des geflügelten Fabelwesens der griechischen Mythologie, verschmilzt. In den Pressendruckern spielen geflügelte Wesen, die nicht mehr eindeutig zu definieren sind, eine bedeutsame Rolle. Auch mit dem Vogelmotiv, in der Methusalem-Presse ebenfalls beherrschend, ist das des Engels verwandt. Mehrmals schuf Neufeld in den fünfziger Jahren bei seinen Bronzeskulpturen Engel mit drei oder mehr Flügeln. Bereits die erste gebrauchsgraphische Arbeit, für die er Engel als Motiv wählte, der Müller & Kiepenheuer Einband »Frühe Geistliche Dichtung« von 1950, zeigt diese mit drei Flügeln und Augen darauf (Abb. 16). Ähnlich, aber mit vier Flügeln versehen, sieht der Engel auf dem Titel eines Ausstellungskatalogs 1958 aus.³¹¹

In einer Besprechung der christlichen Zeitschrift »Das Münster«, für die Neufeld auch Titelblätter entwarf, und die im Verlag Schnell & Steiner herausgebracht wurde, hieß es 1959 zu einer Bronzeskulptur Neufelds: »Wilhelm Neufeld, der vornehmlich als Graphiker einen hervorragenden Ruf genießt ... fiel auch durch seine plastischen Arbeiten auf Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes und in der Münchner Ausstellung "Bild und Gleichnis" 1958 auf. Das ... abgebildete Werk "Seraph" (Höhe 27 cm, 1956, Bronze) ist erfolgreich von dem Bemühen unserer Tage durchdrungen, die Vorstellung aufzuheben, die Engel seien der menschlichen Natur nahe. Antropomorphe Ansichten scheiden für Engeldarstellungen unserer Zeit aus. Die mächtigen Schwingen deuten auf die überirdische Macht der Erzengel hin; sie künden aber auch die unermessbaren Raumtiefen des himmlischen Alls an und daß der Seraph eine überirdische Gestalt ist.«.³¹²

Engel sind, ebenso wie Vögel, in Neufelds Werk Vermittler zwischen der irdischen Sphäre des Menschen und anderen Dimensionen, die Verbindung zum Spirituellen, zu einer geistigen Welt.

19.4. Antik oder christlich: Der Weinstock

Das Motiv des Weinstocks oder der Weinranke kann sowohl als christliches Symbol als auch als antikes Zitat verstanden werden, und Neufeld benutzte es in beiden Kontexten. Es ist seit frühchristlicher Zeit ein Symbol Christi (nach Joh. 15,1–6), allerdings in der bildenden Kunst nur dort, wo es zusammen mit

³¹¹ Ausstellung im Stadtmuseum München, der Katalog erschien im Verlag Schnell und Steiner unter dem Titel »Bild und Gleichnis, Münchens christliche Kunst der Gegenwart«, Inv. Nr. GM-GS 99.34.

³¹² Das Münster, Heft 7/8/9, Juli, August, September 1959, Sonderausgabe: »Neue Werke Deutscher Bildhauer«, S. 233.

anderen Christussymbolen auftritt. Der Weinstock kann in der christlichen Ikonographie sowohl Christus darstellen als auch eine allgemeine biblische Symbolik haben, eucharistisch steht er für die Wandlung des Wassers der Erde in den Wein des Geistes. Neufeld beschäftigte sich mit diesem Motiv sehr oft. Bei dem früh entstandenen Müller & Kiepenheuer-Entwurf zu Guido Gezelles Gedichten (Abb. 20) verbindet er das Motiv der Weinranke mit dem des Vogels. Der Insel Almanach 1954/55 ist fast identisch mit dem Gezelle-Umschlag. Bei zwei Entwürfen zu dem Heimeran-Titel »Griechische Liebessagen« steht der Weinstock als Symbol der antiken Lebenswelt, einmal zusammen mit einem Kentaur (Abb. 91 und 92). Bei einem Prospekt des Suhrkamp Verlages kombinierte ihn Neufeld in einer Entwurfsskizze mit einem antiken Henkelkrug (236), bei einem Atlantisprospekt war er das einzige Motiv (Abb. 60). Für den christlich orientierten Herder-Verlag gestaltete Neufeld 1955 »Geschichten das Jahr hindurch, Im Herbst« (Abb. 95), hier dient der Weinstock lediglich zur Illustrierung der Jahreszeit. Neufeld benutzte dieses Motiv aber auch mit eindeutig christlicher Symbolik. Neben Fisch und Kelch erscheint es auf einem Entwurf zu »Jesus« von Henri Daniel-Rops (Verlag unbekannt; 197), neben Taube, Fisch, Brot und Kirche auf einem Briefmarken-Entwurf für den Katholikentag 1964. Bei dem Umschlag zu Francois Mauriac »Das Geheimnis Frontenac« (Abb. 47) für den Verlag Kurt Desch verwendete Neufeld es 1961 als reines Schmuckmotiv. Für den Gedichtband von Georg Britting »Der unverstörte Kalender«, 1965 bei Nymphenburger verlegt, experimentierte Neufeld mit dem stark stilisierten Motiv der Weinranke (197). Auch bei einem Fischer-Entwurf zu Thomas Manns »Gesang vom Kindchen« ist sie das einzige Motiv (184). Für den Winkler Verlag entwarf Neufeld 1955 einen Hotel- und Gaststättenführer. Vier Entwürfe zeigen als Motiv zwei Männer, die an einer langen Stange einen riesigen Bund Weintrauben tragen (142 bis 144). Diese Bildfindung verwendete Neufeld mehrmals, das Motiv erscheint erneut in dem Psalmenband »Herr du bist da« 1967 und mehr als zwanzig Jahre später schmückte es als Holzschnitt das Titelblatt des Künstlerkalenders Prien, der unter dem Motto »Bilder zur Bibel« stand.³¹³ Die beiden Figuren, die zwischen sich an einer Stange ein riesiges Bündel Trauben tragen, sind zwar formal abgeändert, doch die Grundidee ist beibehalten.

³¹³ Kalender des Jahres 1989, Inv. Nr. GM-GS 99.693.

19.5. Vogel und Fisch

Das Motiv des Vogels zieht sich durch Neufelds Gesamtwerk. Die formale Art der Darstellung, flächig und stilisiert, erinnert besonders bei späten Arbeiten häufig an Bilder von Georges Braque. In den frühen Arbeiten ist der Vogel manchmal eine Taube, diese gilt in der christlichen Ikonographie als Symbol des heiligen Geistes. Neufeld stellte mehrmals eine Taube im Kontext christlicher Themen dar, vor allem bei Briefmarkengestaltungen. Auf Briefmarkenentwürfen zur »Internationalen Briefwoche 1957« ist es eine Brieftaube (453 bis 456). Bei dem Desch-Band von Oskar Maria Graf »Das Leben meiner Mutter« sind 1959 unter anderem eine Taube und ein Hahn zu sehen (Abb. 48). Vogeldarstellungen, in unterschiedlichsten Zeichenweisen, finden sich auf etlichen Buchumschlägen, manchmal ist der Vogel nur ein Motiv unter mehreren. Einige Male verschmolz Neufeld Vogel und Fisch zu Mischwesen. Bei den Tierkreiszeichen setzte er das Fisch-Motiv in verschiedenen Darstellungsweisen um. Gelegentlich erscheint ein Fischpaar mit Gesichtszügen, das auch als eine Variante des Paares, des »A & B« Themas gesehen werden kann (Abb. 156). Auch der Fisch erscheint mehrmals im Zusammenhang christlicher Symbolik bei Briefmarkenentwürfen. Fisch und Vogel tauchen als Einzelmotive oder zusammen auf. Gemeinsam stehen sie für die Elemente Wasser und Luft, für zwei lebensnotwendige, gegensätzliche und sich doch ergänzende Grundsubstanzen, zugleich symbolisieren sie zwei Daseinsformen, die parallel zu der des Menschen auf der Erde existieren. Die Erschaffung der Tiere des Wassers und des Himmels illustrieren Fisch und Vogel in einer Lithographie zur Genesis für die Pharmawerbung.

19.6. Das Paar: »A & B«

Das Motiv eines Paares, meist nur aus zwei Köpfen bestehend, ist das am häufigsten umgesetzte Thema Neufelds überhaupt. Neufeld beschäftigte sich geradezu obsessiv lebenslang damit. Es findet sich viele hundert Mal auf Zeichnungen in seinem Nachlaß. Fast immer stellte er es in der Form von zwei Köpfen dar, meist im Halbprofil und einander zugewandt, oft in einen Kreis eingebunden. Häufig findet sich auch die Darstellung eines Januskopfes, auch von einander abgewandt können die Köpfe sein. Neben den unzähligen Kopf- und Profildarstellungen sind häufig auch Paare mit Körpern dargestellt. Manchmal ergänzen Hände, ebenfalls ein Thema Neufelds, die »A & B«-Profile. Technisch zeigen die Zeichnungen ganz unterschiedliche Vorgehensweisen. Oft sind es extrem vereinfachte lineare Darstellungen. Teils arbeitete Neufeld

ausschließlich mit hell-dunkel Kontrasten die Gesichter heraus und verzichtete auf konturierende Einfassungen. Manchmal zeigte er mit Schraffuren Volumen und Umriß, manchmal sind die Köpfe nur schemenhaft zu erkennen. Die Bilder sind immer sehr stilisiert, mit naturalistischen Porträts haben sie nichts gemein. Die Gesichter sind in der Regel nicht individuell gekennzeichnet, sie sind alterslos, oft keinem Geschlecht zugehörig.

Wie andere Motive Neufelds auch, stehen sie als Zeichen für eine komplexe Vorstellung, nicht als Bilder von Individuen. Manchmal erinnern die Profile an Darstellungen in der antiken griechischen Vasenmalerei. Im Nachlaß befinden sich Zeichnungen mit Kohle, Feder, Pinsel, Bleistift, Graphit und Filzstift. In den Pressendruck wurde das Motiv »A & B« in vielen Holzschnitten umgesetzt, auch auf Lithographien erscheint es. Im Klingspor-Museum Offenbach konzentrierte sich 1967 eine Einzelausstellung Neufelds auf 80 mit Graphit gezeichnete Variationen des Themas »A & B«. Hans Halbey, der damalige Museumsleiter, schrieb in der Einladung: »In seinem vielfältigen Ausstellungsprogramm ... wird das Klingspor-Museum nur selten einem Künstler innerhalb weniger Jahre eine zweite Ausstellung widmen können. Wilhelm Neufeld hatte 1962 eine Ausstellung seiner Buch- und Druckgraphik und seiner Plastik im Klingspor-Museum. Als er im Frühjahr 1967 seine nach schwerer Krankheit entstandene und gerade vollendete Folge A & B – 80 überwiegend mit Graphit gezeichnete Variationen eines Themas – vorlegte, da schien uns der Anlaß geboten, diese Zeichnungen baldmöglichst der Öffentlichkeit zu zeigen. Stellen diese Blätter im Werk Neufelds schon einen bemerkenswerten Durchbruch zur großen zeitlosen Form dar, so sind sie darüber hinaus Zeugnis einer konzentrierten Übung im Zeichnerischen, in deren Fortgang von Blatt zu Blatt so etwas wie die Summe einer Welt- und Formerfahrung sichtbar zu werden scheint«. Doch schon in der frühen Gebrauchsgraphik erscheint dieses Motiv, und viele Buchumschläge zieren die zwei Gesichter oder die Figuren eines Paares. Selbst die beiden abstrakten Farbflächen bei György Sebestyens »Die Schule der Verführung« 1964 sind Varianten des Themas »A & B« (Abb. 41).

19.7. Sonstige Motive

Sonne und Halbmond erscheinen in Neufelds Gebrauchsgraphik sehr oft. Mit oder ohne Gesicht, nur als Kontur umrissen oder als farbige Flächen, die Sonne mit oder ohne Strahlenkranz, naiv wie eine Kinderzeichnung oder extrem abstrahiert – die beiden Gestirne als Symbole der Lebenskraft, als Teil des Kosmos sind in Neufelds Werk überall präsent.

Die Hand ist ein Motiv, das vereinzelt vorkommt. Auch auf mehreren Telegramm-Entwürfen sind Hände das einzige Motiv. In der Methusalem-Presse benutzte Neufeld häufig ein Satzelement in Form einer Hand, das er sehr vielseitig einsetzte.

Mehrmals erscheint in der Gebrauchsgraphik die Figur des Seiltänzers. Sogar schon in den Vorkriegsjahren interessierte Neufeld dieses Thema, denn bereits 1930 entstand ein Holzschnitt dazu, formal noch den deutschen Expressionisten nahestehend.³¹⁴ Die Tuschezeichnung eines Seiltänzers zierte auch einen Entwurf und den Auflagendruck eines Atlantis-Umschlags 1960 (Abb. 66).

Auch für ein Blatt zur pharmazeutischen Werbung wählte Neufeld dieses Motiv (569). In seinen Notizheften findet sich eine Bemerkung zum Seiltänzer: »Im Gleichgewicht schalten von (unbekannten) Kräften, dem Seiltänzer ähnlich über Tiefen: ein Atemzug außer seinem Rhythmus, ein Blick eine Bewegung das Erwachen – und wir stürzen«.³¹⁵

Den Seiltänzer sah er als Metapher für das ständig bedrohte, mühsam im Gleichgewicht zu haltende Leben.

19.8. Vorbild Volkskunst

Die Volkskunst gab Neufeld wichtige Anregungen, wie er selbst bestätigte: »Als seinen wichtigsten Lehrmeister bezeichnet ... Neufeld selber die vielfältigen Ausdrucksformen der Volkskunst, ihre Eigentümlichkeit zur Zusammenfassung und Vereinfachung, ihren Hang zum zeichenhaften und lapidar sprechenden Umriss und die Wärme ihrer Bildhaftigkeit, die seinen eigenen Neigungen und Betreibungen entsprechen und ihn davor bewahren, in eine kalte und nüchterne Abstraktion zu verfallen. Aus diesen unversiegbaren Quellen schöpft Neufeld seine besten Kräfte und die daraus entwickelte Handschrift seiner scharf profilierten Persönlichkeit verleiht seinen Arbeiten ihre ganz eigene Note«.³¹⁶

Mehrmals erscheint das Motiv des Hahns in der Gebrauchsgraphik. Hier benutzte Neufeld ein konkretes Vorbild, in seinem Nachlaß fanden sich einige volkstümliche Holzfiguren, darunter ein Hahn, dessen Schwanz zugleich eine Pfeife ist. Neufeld besaß außerdem mehrere Puppen, die sich aus schlichten geometrischen Formen zusammensetzen. In seinem Nachlaß befindet sich zudem ein Skizzenbuch mit Zeichnungen von Holzfiguren und dem Vermerk,

³¹⁴ »Versuche Vermutungen«, Chieming 1992, Abb. 3.

³¹⁵ Aus Neufelds Notizbüchern, Heft I, Nr. 96.

³¹⁶ Ebenhöf, Ludwig: »Wilhelm Neufeld. Schutzumschläge und Prospekte«. In: Gebrauchsgraphik 3/1955, S. 17.

daß diese anlässlich einer Ausstellung in München entstanden. Eine Zeitschrift mit dem Titel »Gedrechselte Geräte« aus dem Jahr 1947 hob Neufeld bis zu seinem Tode auf, darin waren Holzfiguren aus dem Erzgebirge abgebildet, die Neufelds Zeichnungen volkstümlicher bayrischer Holzpuppen ähneln.³¹⁷ Bei Entwürfen für den Max Hieber Musikbuchverlag nutzte Neufeld die Hahnenpfeife als Vorlage, sie ist getreu abgebildet. Doch viele Jahre zuvor erschien sie bereits auf einem Entwurf zu »Deutsche Kinderreime« (228) des Müller & Kiepenheuer Verlags neben einer Puppe und einer Flöte. Für zwei Notenhefte des Max Hieber Verlags (853; 875) stellte Neufeld zudem ein reitendes Kind auf einem Hahn dar.

Ein Entwurf zu dem Buch »Die Holzpuppenkiste« von Hans Ort (Verlag unbekannt; 153) zeigt die einzelnen Glieder einer Puppe, zusammengesetzt würde diese Figur exakt den Holzpuppen in Neufelds Nachlaß gleichen. Zwei weitere Entwürfe³¹⁸ im Gutenberg-Museum, von denen weder Verlag noch Autor bekannt sind, erinnern ebenfalls an ein Spielzeug, das Neufeld besaß. Vorbild war hier ein kleiner hölzerner Reiter in Uniform mit einem Federbusch als Zierde seiner Kopfbedeckung, Neufeld wandelte ihn leicht ab.

20. Fazit zur Gebrauchsgraphik

An dieser Stelle soll nun eine Zwischenbilanz zur Gebrauchsgraphik gezogen werden. Abschließend interpretiert werden sowohl Neufelds charakteristische Motive als auch seine künstlerische Intention erst im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit, im Anschluß an die Beschreibung seines Spätwerks, der Methusalem-Presse.

Neufelds gesamtes gebrauchsgraphisches Werk ist aus einem Guß. Sowohl seine typischen Motive als auch seine charakteristischen formalen Mittel setzte er bei Buchumschlägen, Briefmarkengestaltungen und Editionen für die Pharmafirma Fher ein. Museumsdirektor Hans Halbey charakterisierte Neufelds Werke 1962 sehr treffend, wobei seine Bemerkungen ebenso auf die gebrauchsgraphischen wie auf die frei entstandenen Arbeiten zutreffen: »Bei aller Abstraktion, bei Weglassen von viel Unwesentlichem ist der Künstler doch stets dem Gegenständlichen verhaftet. Auch seine Plastiken geben Kunde von diesem Bemühen. Der Mensch steht weitgehend im Mittelpunkt der Illu-

³¹⁷ »Gedrechselte Geräte«, 1947, S. 16. Nachlaß Neufeld.

³¹⁸ Entwurf zu »Die Jobsiade« (Inv. Nr. GM-GS 99.852) und zu »Der Trompeter« (Inv. Nr. GM-GS 99.853), Autor und Verlag unbekannt.

strationen und Zeichnungen. Die graphischen Entwürfe und seine Einbände für Bücher stützen sich auf Inhalt und Form der Werke. ... Man kann ... den Eindruck mitnehmen, daß hier ein Künstler seine Ideen den verschiedensten Gebieten aufprägt ... «.³¹⁹

Von Neufelds gebrauchsgraphischen Arbeiten führt eine direkte Linie zu seinen Pressendruckten. Die formalen Mittel verdichtete er in seinem Alterswerk noch, ebenso seine persönliche Ikonographie.

Die auftragsgebundene Gebrauchsgraphik und das frei entstandene künstlerische Werk Neufelds befruchteten sich gegenseitig. Er brachte Ideen aus frei entstandenen Arbeiten in die Gebrauchsgraphik ein. Bildfindungen aus gebrauchsgraphischen Entwürfen erscheinen in seinen Bronzeplastiken, Gemälden, Lithographien und Holzschnitten. Dieser enge Zusammenhang von Kunst und Gebrauchsgraphik bildet eine der Grundlagen für Neufelds ungewöhnliches gestalterisches Werk. Bereits 1955 hieß es in der Zeitschrift Gebrauchsgraphik: » ... Er ist auf diesem Gebiet also eigentlich ein Neuling und bis heute sogar in gewissem Sinne ein Außenseiter geblieben, als er es ganz bewußt ablehnt, sich in die gebrauchsgraphische Tretmühle einspannen zu lassen, um hier jedem nüchternen Kalkül aus dem Weg zu gehen. Das bekunden im besonderen seine freien und ohne Auftrag entstandenen Buchtitel, ... die sehr deutlich veranschaulichen, wie sehr Neufeld bemüht ist, seine Konzeptionen und Erfahrungen aus anderen Bereichen der Kunst dem Buche produktiv nutzbar zu machen«.³²⁰

Neufelds Buchumschläge sind unverwechselbar. Sein charakteristischer Stil, die reduzierten, von allem Unwesentlichen befreiten Darstellungen sind prägnant. Ungewöhnlich ist seine immense Vielfältigkeit. Er beherrschte zeichnerisch ein großes technisches Repertoire, mit dem er unterschiedlichste Aufgaben gelingen umsetzen konnte.

Eine wichtige Voraussetzung für seine spätere Arbeit an der Handpresse als Gestalter bibliophiler Bücher war die intensive Beschäftigung mit Schriften, diese begann mit der Reihe zur Weltliteratur des Müller & Kiepenheuer Verlages 1947. Im Rahmen dieses ersten wichtigen Auftrages setzte sich Neufeld mit historischem Schriftgut auseinander, wobei er es nie bei der reinen Imitation beließ, sondern die Vorlagen individuell abwandelte. Dies schulte sein Auge für die Eigenarten von Schrifttypen aller Jahrhunderte. Seine Tätigkeit als

³¹⁹ Für eine Zeitungsbesprechung wurde die Rede teilweise inhaltlich übernommen, siehe den Artikel »Themen aus der Mythologie«, Frankfurter Neue Presse vom 20.9.1962, o. S., Nachlaß Neufeld.

³²⁰ Ebenhöf, S. 16.

Einbandentwerfer ließ ihn zu einem versierten Typographen und Kalligraphen werden. Er setzte Lettern als gestalterisches Mittel von großer Ausdruckskraft und Mannigfaltigkeit ein, zeichnete Schriftzüge in verschiedensten Ausdrucksweisen, streng oder verspielt, ruhig oder dynamisch bewegt, expressiv oder dezent zurückhaltend.

Durch seine Tätigkeit als Umschlaggestalter vertiefte er, der ausgebildete Maler und Mosaiksetzer, seine Beziehung zum Buch. Es gelang ihm schließlich meisterhaft, den geistigen Gehalt, die Atmosphäre eines Buches nachzufühlen und in ein dazu passendes Gefüge aus Bild und Schrift umzusetzen. Neufelds Umschläge führen den Leser zum Inhalt hin. Seine Gestaltungen sind nie nur dekorativ, immer stehen sie in einem Bezug zu Atmosphäre und Absicht des Buches. Er war ein leidenschaftlicher Leser und seine besten Arbeiten entstanden aus einem Identifikationsvorgang. In seinen Reflexionen notierte er:

»Identifikation ist der unersetzliche Name für das was ein Kunstwerk möglich macht; (wo sie nicht stattfindet, im Geringsten und im Ganzen, da entstehen Werke, nicht aber Kunst.) Identifikation ist leibliche Erweiterung«.³²¹

Diese Herangehensweise trifft auch auf viele seiner gebrauchsgraphischen Arbeiten zu. Sie bildete außerdem die Grundlage für seine ersten Gestaltungen bibliophiler Bücher und für die Drucke der Methusalem-Presse.

Als Buchgestalter glich Neufeld seine Gestaltungsweisen aber nicht nur an die individuelle Atmosphäre jedes Buches an, sondern zugleich an den graphischen Stil des Verlags. Gediegen und anspruchsvoll sind seine Arbeiten für Insel und Atlantis, plakativer in der Aufmachung und daher wirksame Werbeträger die Einbände für die großen Publikumsverlage Kurt Desch und Diana.

Bereits in der Gebrauchsgraphik wird die für Neufeld typische Vorgehensweise deutlich, Bilder zu schaffen, die nur noch als Zeichen stehen. Reduzierte Strichzeichnungen stehen als Zeichen für »Mensch«, stilisierte Pflanzen für »Blüte« oder »Baum«, Sonne und Mond für kosmische Vorgänge. Abstrahierte Motive aus der antiken Geistesgeschichte symbolisieren komplexe Vorstellungen.

Neufelds Kunst ist eine der Vertiefung, der permanent weiterentwickelten Konzentration und Verknappung. Das Weglassen von Nebensächlichem, von räumlichen und szenischen Angaben ist ein Mittel hierfür. Die Reduktion der Linien und Flächen ist ein weiteres, Motive werden mit einem Minimum an bildnerischen Elementen, mit wenigen Strichen, Punkten, Flecken, Schraffuren

³²¹ Aus Neufelds Notizbüchern, Heft I, Nr. 31.

oder Konturlinien dargestellt. Diesen Weg beschritt er bereits in der Gebrauchsgraphik, er ging ihn bei seinen Pressendruckten konsequent weiter. Mit den Bildwelten anderer Kulturen beschäftigte Neufeld sich im Rahmen seiner Auftragsgraphik intensiv. Maskenartige Gesichter, die sowohl von Objekten außereuropäischer Völker als auch von den Malern der klassischen Moderne, die sich wiederum von diesen anregen ließen, inspiriert sein können, erscheinen mehrmals. Mit präkolumbianischer Kultur setzte er sich auseinander, aus diesem Kulturkreis stammten die Vorlagen, nach denen Bilder zum Thema »Schmerz« für die pharmazeutische Industrie entstanden. Von chinesischen Schriftzeichen, asiatischen Motiven und den ungewöhnlichen Perspektiven japanischer Farbholzschnitte ließ er sich für Buchgestaltungen anregen. Sowohl in der Geisteshaltung als auch in den Bildmitteln sind Neufelds Werke der asiatischen Kunst verwandt: geistige Disziplin im sparsamen Einsatz der Ausdrucksmittel kennzeichnet sie ebenso wie eine stark symbolische, flächige Gestaltungsweise ohne naturalistische Elemente.

Wenige abstrakte Gestaltungen finden sich ebenfalls in Neufelds Gebrauchsgraphik, meist bleibt ein Rest an Figürlichem erkennbar. Der Mensch steht im Zentrum von Neufelds künstlerischem Schaffen. Bei einigen Editionen zur Pharmawerbung wird sein charakteristischer Stil, sich der Abstrakte stark anzunähern, aber doch einem Rest von Gegenständlichkeit verhaftet zu bleiben, besonders deutlich.

In seinen gebrauchsgraphischen Arbeiten zeigt sich bereits seine Vorliebe für das Spiel mit hellen und dunklen Flächen, mit negativen und positiven Formen, manche Zeichnungen wirken wie Holzschnitte. Oft sparte er Motive hell aus einer farbigen Fläche aus.

Daß Neufeld Maler war, ist den gebrauchsgraphischen Arbeiten oft anzumerken, bei vielen Umschlaggestaltungen spielt die Farbe eine bedeutende Rolle. Neufeld stimmte sie auf die Stimmung und den geistigen Gehalt eines Buches ab, kombinierte dabei überraschend, spielte mit starken Kontrasten kräftiger Farben ebenso wie mit subtilst zusammengestellten Mischönen. Die Farbe diente ihm, ebenso wie die Schrift, häufig als Emotionsträger. Er demonstriert bei seinen Umschlägen, wie vielseitig Farbe eingesetzt werden kann, welche Bedeutungen sie betonen, welche Stimmungen sie hervorrufen kann. Dies wurde schon in einem Artikel, der 1958 in der »Gebrauchsgraphik« erschien, betont: »Wilhelm Neufeld dekoriert Buchumschläge mit malerischer Verve. Die manchmal ängstliche Vorsicht einiger Spezialisten vom graphischen Gewerbe ist ihm fremd. ... Das wesentlich belebende Element ... ist die Farbe.

Ihr kommt auf den Umschlägen fast immer eine doppelte Bedeutung zu. Einmal charakterisiert sie, unterstreicht die Stimmung des Buches, deutet, erklärt Dann aber gibt die Farbe Neufelds Graphik den Akzent des Malerischen. Sie fließt ihm aus dem locker gehaltenen Pinsel, findet Platz genug, um sich auszubreiten – auch um eine Aussage zu betonen oder zu steigern – aber mehr noch, um ästhetische Harmonien oder Spannungen zu erzeugen, die auf anderer Stufe denen von Bildern gleichen. Welche erfreuliche Bewegung erhält auf diese Weise die Buchgraphik; wie rückt sie fort vom Fachlichen in die Nähe der modernen Malerei«. ³²²

Der jahrhundertealte Gegensatz zwischen Linie und Farbe, zwischen intellektueller Kraft und Gefühlsbetonung, wie ihn Ingres und Delacroix verkörperten, ist in Neufelds gebrauchsgraphischen Arbeiten ausgeglichen.

Gelungene Bildfindungen verwendete Neufeld in verschiedenen Kontexten. Eine stilisierte Gestalt, die 1962 einen Umschlagentwurf des Diana Verlags zu Romain Garys »General Nachtigall« schmückte (Abb. 80), erschien knapp dreißig Jahre später als Holzschnitt in dem 22. Band der Methusalem-Presse erneut, in Goethes »Paralipomena zur Klassischen Walpurgisnacht« 1990.

Die Sirenen, die auf einem Blatt zur Pharmawerbung aus der Serie zum griechischen Mythenkreis den an einen Mast gebundenen Orpheus umfliegen, schnitt Neufeld in Holz, sie begegnen im 13. Druck der Methusalem-Presse 1985 wieder. Diese Beispiele belegen, wie intensiv Neufeld an manchen Darstellungen weiterarbeitete, Gelungenes wieder verwertete und vertiefte.

Wie ein zweiter, parallel zu seinem künstlerischen Hauptbestreben sich entwickelnder Strang finden sich in der Gebrauchsgraphik ebenso wie in seinem freien Kunstschaffen unbeschwerte, oft karikaturistische Zeichnungen, die neben einem ungewöhnlichen Zeichentalent eine ausgeprägte Beobachtungsgabe verraten. Sie wirken wie in einer Erholungspause entstanden, wie ein freies, entspannendes Spiel neben den tiefgängigen, ernstesten Arbeiten. Auch diesen Seitenzweig seiner künstlerischen Begabung pflegte Neufeld bis ins hohe Alter, zu einer späten Blüte gelangte sein humoristisches Zeichentalent bei den versponnen skurrilen Zeichnungen in dem 1993 im Verlag Thomas Reche erschienenen Band »Jedermann«.

In seinen Ölgemälden unternahm Neufeld gelegentlich Ausflüge zum Surrealismus, in seinem gebrauchsgraphischen Werk stehen nur die Zeichnungen zu Dantes »Göttlicher Komödie«, einer Serie für die pharmazeutische Firma

³²² Netzer, Remigius: »Buchumschläge von Wilhelm Neufeld«. In: Gebrauchsgraphik 6/1958, S. 2f.

Fher, dieser Kunstrichtung nahe. Bei den Buchumschlägen finden sich kaum surrealistisch anmutende Bilder.

Es ist bezeichnend, daß nach Ende des Zweiten Weltkrieges in der deutschen Buchgestaltung kaum versucht wurde, an die progressiven Tendenzen der Vorkriegszeit anzuknüpfen. Die formalen Mittel der Bauhaus-Typographie und Jan Tschicholds, der De Stijl-Bewegung, der Futuristen und der Konstruktivisten wurden zunächst nicht weiter entwickelt. Stattdessen erschien viel Restauratives auf deutschen Einbänden. Dieser Rückgriff auf altertümliche Stile war ein Weg, die unmittelbare, belastende Vergangenheit zu verdrängen. Im besten Fall suchte man, so wie Neufeld, nach einem formal modernen, dabei aber zugleich unverfänglichen Weg. Nicht nur Neufeld konzentrierte sich darauf, unpolitische und rein ästhetisch ausgerichtete Entwürfe zu präsentieren. Auch andere erfolgreiche Buchgraphiker dieser Zeit bevorzugten naiv fröhliche Zeichnungen ohne satirischen Biß, abstrakte Gestaltungen und ästhetisch ansprechende, kalligraphische Umschläge. In den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten waren dies übliche Motive in der modernen deutschen Buchgraphik. Ihre Gemeinsamkeit liegt darin, von politischen Implikationen frei zu sein. Es ging um Form, um Schönheit, um Harmonie – nicht um Inhalte oder Positionen. Erst etwa Mitte der sechziger Jahren sollte wieder an den Grundüberzeugungen der Gesellschaft gerüttelt werden. Doch zunächst, in den Fünfzigern, war man bestrebt, den Neuanfang angenehm schmerzlos zu gestalten und die Vergangenheit so schnell wie möglich hinter sich zu lassen. Die Aufarbeitung des Antisemitismus und der Kriegsjahre begann erst viel später. Zunächst wurden die traumatischen Ereignisse negiert. Auffallend rasch distanzieren sich die großen deutschen Verlage von der Nazizeit und schreiben sich in blumigen Proklamationen den kulturellen Wiederaufbau auf ihre Fahnen. Nicht nur in der angewandten Graphik, auch in der freien Kunstszene, der üblicherweise eine Vorreiterrolle für neue Strömungen zukommt, gab es ähnliche Tendenzen. Während nach Ende des Ersten Weltkrieges Maler wie Otto Dix ihre traumatischen Erlebnisse in den Gräben bildlich darstellten, sucht man eine vergleichbare künstlerische Reaktion nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland vergebens. Das Informel beherrschte die freie Malerei. Statt gesellschaftlich bedeutsamer, extrovertierter Kunst pflegte man den Blick nach innen, die Kunst des Individuums. Die moderne Kunst und in ihrem Gefolge auch die Gebrauchsgraphik der Vorkriegszeit hatte ein hohes Maß an gesellschaftspolitischer Brisanz gekennzeichnet. Die künstlerische Avantgarde von

den Expressionisten bis zum Bauhaus war mit der Intention angetreten, die Gesellschaft zu verändern. Doch diese Zeit der politischen Utopien und Ideale war vorbei. Zum Teil lag es daran, daß die intellektuelle Elite planmäßig und über lange Zeit mundtot gemacht, viele Maler und Graphiker, Schriftsteller und Verleger in die Emigration getrieben worden waren. Doch war offenbar auch das Verlangen groß, nicht an der furchtbaren Vergangenheit zu rühren, Fragen nach Schuld und Erklärungen noch nicht zu stellen. Eine weitverbreitete Skepsis und Resignation hinsichtlich politisch motivierter oder gesellschaftlich engagierter Kunst herrschte vor. Eine Ausnahme war Grieshaber, der als Beispiel erwähnt wird, weil sein Werk formal viele Ähnlichkeiten mit Neufelds Arbeiten hat. Doch Grieshaber blieb ein Einzelfall. Ein überwältigendes Bedürfnis nach Harmonie, Ordnung und Ruhe bestimmte das Geistesleben. Neufelds Entwicklung als Künstler und Graphiker befand sich dabei in einer frappanten Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Tendenzen. Nach sieben Jahren Krieg und Gefangenschaft, einer mehrjährigen Odyssee durch sowjetische Lager und lebensbedrohlicher Erkrankung verspürte er nicht das Bedürfnis, seine Erlebnisse bildlich zu verarbeiten. Doch sein Rückgriff auf Motive und Mythen der griechischen Antike kann auch als eine Art der Verarbeitung der Kriegsjahre betrachtet werden. Seine Hinwendung zu einer idealisierten Vergangenheit, die er in die Gegenwart transponierte, war seine Form der Bewältigung. Die Ideale der Antike dienten ihm zur Orientierung in einer unsicheren Gegenwart. Auch die Volkskunst sowie die Kunst außereuropäischer, zeitlich und geographisch weit entfernter Kulturen boten ihm formale Anregungen, ohne mit politischen Implikationen belastet zu sein. In dieser Hinsicht ist Neufelds gebrauchsgraphisches Werk symptomatisch für die Nachkriegsjahre in der Bundesrepublik. Er traf mit seinen Arbeiten den Nerv der Zeit und reüssierte nicht zuletzt aus diesem Grund als Gebrauchsgraphiker.

Aus Äußerungen Neufelds wird deutlich, daß es ihm immer um Formfragen ging, er wehrte sich vehement gegen eine Politisierung der Kunst. Diesen Standpunkt vertrat er in der Diskussion um die Gestaltung der Sondermarken der deutschen Bundespost, wo er behauptete, allein die formale Qualität einer graphischen Arbeit sei entscheidend. Seine Auffassung wird auch deutlich in einem undatierten Aufsatz, vermutlich aus den sechziger Jahren, den er für den Unterricht an der Werkkunstschule Mainz verwendete. In dem »Die Relation von Kunst und Zeitgeist« betitelten Manuskript heißt es, die Kriterien für Wert oder Unwert eines Werkes seien » ... allein in der Form, nie aber in außer-

künstlerischen Kategorien literarischer, ideologischer, konfessioneller und überhaupt bekenntnishafter Art beschlossen ...«.³²³

Interessanterweise hat Neufeld in diesen Aufsatz auch einige Bemerkungen über die Kunstrichtungen nach dem Zweiten Weltkrieg eingeflochten. Nachdem er die Kunststile seit der Jahrhundertwende kurz analysiert hat, stellt er die Frage, welche stilistischen Merkmale für die Zeit nach 45 gelten. Infolge einer »geschichtlichen und menschlichen Katastrophe ohnegleichen« sieht er alle Ordnungen verworfen, ein »babylonisches Gewirr« von Kunststilen herrsche nebeneinander. Doch dieser Vielfalt der Ausdrucksformen liege keineswegs eine Vielfalt der geistigen Positionen zugrunde. »Allgemeine Ratlosigkeit hat zunächst nicht viel mehr hervorgebracht als Wiederholungen längst durchgespielter Versuche, die sich für originell halten, weil sie 12 Jahre lang verboten waren«. Charakteristisch scheint Neufeld die absolute Farbenmalerei zu sein: » ... während der konsequente Impressionismus recht eigentlich objektiv war in seiner Registrierung von Farbreizen auf die Netzhaut des Auges, ist der gewohnte Anblick einer reinen Farbkomposition unserer Tage das genaue Gegenteil davon, nämlich das Äußerste an Subjektivität. Dem heute so viel berufenen Absurden fehlt es nicht an Glaubwürdigkeit in seiner Gestalt als Surrealismus, wenn man das Absurde versteht als das Resultat aus dem Gegenüber von Grenzzuständen des Daseins, in denen die Normen der Gesellschaft in Frage gestellt sind ... und dieser Gesellschaft selbst, die sich mit ihren Konventionen behaupten will«. Der letzte Absatz zu diesem Thema ist aufschlußreich, denn hier beschäftigt sich Neufeld indirekt auch mit seiner eigenen künstlerischen Absicht: »Ich möchte den Versuch einer Topographie, einer Ortsbestimmung unserer Situation beschliessen mit dem Bild einer Landschaft aus Trümmern, aus Fragmenten. Die apokalyptischen Stürme, die wir Überlebenden überstanden haben, hinterliessen nicht viel mehr als Trümmer, das ist die wörtliche Übersetzung des kunstgeschichtlichen Terminus Fragment. Das Fragment aber, und das erscheint mir in dem hier abgehandelten Sinne beachtenswert, ist eine Lieblingsform gegenwärtiger Kunst, der Malerei sowohl wie der Plastik. (Rauschenberg, Moore, Rohse.) Im Fragment ist die Skepsis des Vergänglichen ... und der Hang, das Ganze im Teil, in der Andeutung zu fassen. Möglich, das in dem Willen, sich mit Andeutungen, mit Chiffren zu verständigen, eine künstlerische Zuversicht beschlossen ist, welche die

³²³ Neufeld, Wilhelm: »Die Relation von Zeitgeist und Kunststil«, unveröffentlichter und undatierter Aufsatz im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, S. 1ff.

Wirrungen unserer Zeit einmal rechtfertigen mag. Das mag unsere Hoffnung sein«.

Neufeld selbst bemühte sich zeitlebens um Chiffren, um Andeutungen mittels Zeichen und Symbolen. »Der Hang, das Ganze im Teil, in der Andeutung zu fassen« kennzeichnet seine Intention als Künstler und als Gebrauchsgraphiker. Seine Ikonographie, die in individuell interpretierten Symbolen besteht, ist in gewisser Hinsicht eine »Trümmer-Topographie«, zusammengesetzt aus Brocken der abendländischen Geistesgeschichte.

Teil II:

» Wilhelm Neufeld als Pressedruker «

21. Zur Typologie

Die Fachbegriffe zur Buchkunst, diesem übergeordneten und undifferenzierten Terminus, der um die Wende zum 20. Jahrhundert entstand, sind nicht eindeutig definiert. In der Fachliteratur werden daher dieselben buchkünstlerischen Werke von verschiedenen Autoren mit unterschiedlichen Termini belegt. Üblicherweise wird in der älteren Literatur zwischen Malerbüchern und Pressendruckern unterschieden. Doch kommt es vor, daß dasselbe Buch in einem Kontext als Malerbuch und in einem anderen als Pressendruck bezeichnet wird. Im Zusammenhang mit Neufelds Methusalem-Pressen ist dieses Thema zwar nur am Rande von Bedeutung, doch paßt auch sein buchkünstlerisches Werk nicht eindeutig in die herkömmlichen Kategorien. Neufelds Bücher sind zwar eindeutig den Pressendruckern zuzuordnen, haben aber manche Merkmale mit den Malerbüchern gemeinsam. Malerbücher und Pressendrucke entstanden über Jahrzehnte gleichzeitig. Zudem wurden seit den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts unterschiedlichste Kunstwerke avantgardistischer Bewegungen produziert, bei denen ebenfalls das Medium Buch im Mittelpunkt steht.

Im Grunde handelt es sich um drei parallel verlaufende Entwicklungsstränge dreier unterschiedlicher Genres: Malerbücher, Pressendrucke und Buchkunstwerke der Avantgarde. Es erweist sich als schwierig, diese klar voneinander abzugrenzen.

21.1. Malerbücher

Erhart Kästner, Bibliothekar der berühmten Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, prägte den deutschen Begriff »Malerbuch«, in Frankreich als »Livres d'artistes« bezeichnet. Bei den Malerbüchern steht das Bild im Vordergrund, häufig spielt der Text eine untergeordnete Rolle. Kennzeichnend ist eben, daß sie von Malern künstlerisch ausgestattet wurden. Bei den Malerbüchern koordinierte in der Regel ein Verleger die Zusammenarbeit von einem freiem Künstler und einem Drucker. Oft wählte der Verleger den Text aus oder unterbreitete einem Künstler, mit dem er ein Projekt realisieren wollte, verschiedene Vorschläge. Die Künstler stellten sich mit unterschiedlichen Ergebnissen auf das Medium Buch und die Erfordernisse seiner drucktechnischen Verarbeitung ein. Die Lithographie war bei diesen frühen Werken der modernen Buchkunst zunächst die wichtigste Technik.

Bedeutende Vorfahren des Malerbuchs waren im 18. Jahrhundert buchkünstlerische Arbeiten von William Blake, der mit einem selbsterfundenen Verfah-

ren Bild und Schrift gleichzeitig von einer Platte druckte. Im 19. Jahrhundert waren unter anderen Delacroix' Lithographien zu Goethes Faust, Manets Lithographien zu Edgar Allen Poes »The Raven« in der Übersetzung von Stéphane Mallarmé, sowie die illustrierten Alben von Toulouse-Lautrec buch-künstlerische Höhepunkte. Ein bedeutendes Werk entstand 1900: Verlaines Text »Parallèlement« mit Bildern von Bonnard, das erste Buchprojekt des Galeristen, Verlegers und Kunsthändlers Ambroise Vollard, der in den näch- sten Jahren noch mehrere bedeutende Bücher realisierte.

Im 20. Jahrhundert erlebte das Malerbuch seine Blütezeit. In Deutschland ent- standen in der Vorkriegszeit bedeutende Künstlerbücher. Die deutschen Impressionisten Max Slevogt und Lovis Corinth zeigten sich als Meister der lithographischen Buchgestaltung, während bei den Expressionisten der »Brücke« und des »Blauen Reiters« ebenso wie bei Ernst Barlach der Holz- schnitt zur bevorzugten Technik in der Buchkunst wurde.

Berühmt sind die Werke der sogenannten »École de Paris«, Bände mit Arbeiten von Derain, Braque, Chagall, Giacometti, Léger, Matisse, Miró, Picasso und anderen. Viele der bedeutendsten Künstler der klassischen Moderne beschäf- tigten sich mit dem Medium Buch. In den dreißiger Jahren spielte es für viele surrealistische Künstler eine wichtige Rolle, darunter de Chirico, Max Ernst und Dalí. In den sechziger Jahren, nach einer Unterbrechung durch die Kriegs- und Nachkriegszeit, entstanden noch immer bedeutende Künstlerbücher der Urväter der Moderne, darunter 1964 die mit Bildern von Max Ernst versehenen »Maximiliana«, »Ubu roi« mit Arbeiten von Miró zwei Jahre später, Giacomettis »L'inhabité« 1967 und Kokoschkas »Die Frösche« 1968.

In den siebziger und achtziger Jahren blieb nicht länger Frankreich das Zen- trum der Malerbücher, nun erlebte das Malerbuch in England und den USA eine Renaissance. Einige bedeutende Werke erschienen bei der Petersburg Press in New York. Pop Art Künstler und abstrakte Expressionisten, darunter Jim Dine, David Hockney, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Francesco Clemente, Andy Warhol, Robert Motherwell, Sam Francis und Mark Beard gestalteten Bücher. »Im siebten Jahrzehnt bahnt sich eine unerwartete Rück- kehr zur Farbe und expressiven Malerei an, die sich auch und gerade in Büchern niederschlägt. Hier wird sie freilich nicht von den "Neuen Wilden" eingeleitet, sondern von den "Abstrakten Expressionisten", die in reifem Alter eine neue Blüte des Malerbuchs herbeiführen: Farben und Gesten erobern die meist großformatigen, wie Leinwände behandelten Doppelseiten und machen

sich den Text untertan, d. h. die Schrift wird zu einem integralen Bestandteil des Bildganzen«. ³²⁴

Dabei hat sich die Art der Auseinandersetzung der Maler mit den Texten im Laufe der Jahrzehnte verändert: »Die Künstler haben sich vollends losgesagt von jeder illustrativen Dienstbarkeit in Bezug auf die Texte; sie schaffen parallel zu diesen ein eigenständiges bildnerisches Werk, indem sie versuchen, dem Geist der Dichtung, ihrem Rhythmus, ihrer Atmosphäre nachzuspüren und sie in ihr ureigenes Medium zu übertragen. Da der Text meist zuerst da war, handelt es sich nicht mehr um eine Interpretation, sondern um einen Akt der malerischen Aneignung«. ³²⁵

In den siebziger und achtziger Jahren beschäftigten sich auch bedeutende deutsche Künstler wie Emil Schumacher und Anselm Kiefer mit Buchkunst. Nicht nur Neufeld bezog sich zu dieser Zeit in einigen seiner Pressendrucke auf die griechische Antike, auch bekannte Maler setzten sich in ihren Buchkunstwerken damit auseinander: »Nicht nur bei Clemente und Dine manifestiert sich in den späten achtziger Jahren eine auffallende Vorliebe für die klassische Antike, sondern auch bei Anselm Kiefer ... «. ³²⁶

21.2. Pressendrucke

Im Unterschied zu den Malerbüchern, die von freien Künstlern gestaltet wurden, die sich oft nur wenig mit Typographie oder Drucktechnik beschäftigten, wurden Pressendrucke, also Produkte einer Handpresse, häufig von gelernten Druckern oder Typographen hergestellt. In der Regel waren und sind diese Typographen und Drucker zugleich die Besitzer, Betreiber und Verleger ihrer Handpressen. Oft zogen sie freie Künstler oder Graphiker für die bildliche Ausstattung heran. Einige Pressendruker schufen auch, wie Neufeld, die Illustrationen zu ihren Werken selbst. Viele Pressendruker schnitten eigene Schriften. Der Schrift galt überhaupt große Aufmerksamkeit, neben selbstgeschnittenen wurden oft mittelalterliche und Renaissance Schriften benutzt. Im Mittelpunkt stehen bei den Pressendruckten im Gegensatz zu den Malerbüchern nicht die Bilder. Das gesamte Buch soll eine harmonische Einheit bilden, eine ästhetisch ansprechende Ganzheitlichkeit der Gestaltung wurde und wird angestrebt. Aus dem Zusammenklang von erlesener Typographie, hochwertiger Satz- und Druckqualität, ausgewählten Papieren, Einbänden aus edlen

³²⁴ Hernad, Béatrice und Karin von Maur: »Papiergesänge, Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert«, Ausstellungskatalog Bayrische Staatsbibliothek, München 1992. S. 46.

³²⁵ ebd.

³²⁶ a.a.O., S. 49.

Materialien, Buchschmuck, Illustrationen und besonders guten Bindungen entsteht das Gesamtkunstwerk Pressendruck. Jeder Bestandteil ist dabei wichtig. Ziel ist die Synthese. Die edle Verarbeitung der Bücher steht im Vordergrund. Es entstanden viele kostbare Prachtbände, und Pressendrucke waren seit dem Aufkommen der Buchkunstbewegung Ende des 19. Jahrhunderts bibliophile Sammlerobjekte.

Manche Werke kommen völlig ohne Bilder aus und beziehen ihre Schönheit nur aus einer vollkommenen Typographie, vielleicht sparsam mit Buchschmuck, besonderes ausgezeichneten Initialen oder Ähnlichem versehen. Der deutsche Pressendruck entwickelte sich im Rahmen der europäischen Buchkunstbewegung, die die mittelalterliche Tradition der illuminierten Handschriften und Inkunabeln wiederbelebte. Diese Bewegung ging von England aus. Dort hatte sich der Architekt, Dichter und Sozialreformer William Morris (1834–1896) zum Ziel gesetzt, handwerkliche Traditionen wiederzubeleben, die durch die fortschreitende Industrialisierung in Vergessenheit geraten waren. Im Geiste einer mittelalterlichen Werkstattgemeinschaft wollte er Kunsthandwerk auf hohem Niveau produzieren. Mit seiner 1892 in Hammersmith, einem Vorort von London, gegründeten Kelmscott Press erneuerte er im Rahmen dieser Bestrebungen auch die Buchkunst. Sehr bedeutend wurde auch die Doves Press von seinem Schüler Thomas James Cobden-Sanderson. Dieser konzentrierte sich stärker auf die Typographie und verzichtete auf den ornamentalen, flächenfüllenden Zierrat, der die Werke der Kelmscott Press kennzeichnete. »An den beiden gegensätzlichen Stilbildungen aus Hammersmith schieden sich denn auch die Geister auf dem Kontinent. Zwischen Verfechtern einer malerisch-dekorativen Richtung nach dem Vorbild von Morris und Anhängern des puristischen Buchtyps von Cobden-Sanderson gab es jedoch bald vielfältige Übergänge«.³²⁷

Um die Jahrhundertwende erlebte die gesamte Buchkunst in Deutschland, angeregt von den englischen Vorbildern, einen Aufschwung, der im Zeichen des Jugendstils und der Werkkunstbewegung stand. »Mit Vorliebe betätigten sich auch Architekten wie Henry van de Velde oder Peter Behrens höchst kreativ und erfolgreich als Buchgestalter«.³²⁸

Es entstanden Meisterwerke der typographischen Buchkultur, wie die Produkte der 1901 gegründeten Steglitzer Werkstatt, die einen nüchtern sachlichen Stil propagierte, oder die der Bremer Presse, die 1911 von den bremischen

³²⁷ Hernad, Béatrice und Karin von Maur, S. 17.

³²⁸ ebd.

Patriziersöhnen Willy Wiegand und Ludwig Wolde gegründet und von dem Schriftsteller Rudolf Alexander Schröder literarisch beraten wurde.

Der kunstliebende, polyglotte Harry Graf Kessler gründete 1913 die Cranach Presse. Für deren Produkte zog er die besten Künstler mehrerer Nationen heran. Vergils »Eclogen« ließ er 1926 mit 43 Holzschnitten von Aristide Maillol versehen, die Initialen des Textes gestaltete der englische Schriftkünstler Eric Gill.

Die Grenzen zwischen Malerbuch und Pressendruck waren gelegentlich fließend, so gründete beispielweise der als Maler und Holzschneider ausgebildete Lucien Pissarro, Sohn des französischen Impressionisten Camille Pissarro, noch vor der Jahrhundertwende in London die Eragny Press, deren Bücher mit den Arbeiten der Malergruppe Nabis stilistisch verwandt sind, die aber auch »bis in die Schrift hinein den Charakter solider Handarbeit zum Ausdruck brachten«.³²⁹

21.3. Die Buchkunstwerke der Avantgarde

Neben den edlen Pressenducken und den von individuellen Künstlerhandschriften bestimmten Malerbüchern entstanden aber schon in den zwanziger Jahren Buch-Kunstwerke mit ganz anderen Intentionen: unterschiedlichste Arbeiten avantgardistischer, antitraditioneller Bewegungen. Konträre Kunstauffassungen dokumentierten sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nebeneinander wie in keinem Jahrhundert zuvor.

Einen Gegensatz zu den Meisterwerken des Pressendrucks und der Malerbücher stellen unter anderem die dadaistischen Broschüren dar, beispielsweise »Die Märchen vom Paradies«, die Kurt Schwitters 1924 herstellte. Neben den Dadaisten forderten auch die italienischen Futuristen und die russischen Konstruktivisten in diesen Jahren einen radikalen Bruch mit allen Traditionen. Sie beeinflussten mit ihren neuen Ideen auch die Buchkunst nachdrücklich.

Lissitzkys neuartige Typomontagen erschienen in den zwanziger Jahren in Deutschland, das Bauhaus und die de Stijl-Gruppe entwickelten einen architektonischen Funktionalismus. Die Avantgarde entdeckte Buchkorpus und Buchseiten als Experimentierfeld. Bei dieser experimentellen Buchkunst wurde nicht mehr, wie im Pressendruck, die Synthese zum Prinzip erhoben, sondern die Konstruktion, wie in El Lissitzkys Textfiguren.

In den dreißiger Jahren schufen surrealistische Künstler außerdem bereits vereinzelt Kunstwerke, die das Buch als Objekt provokant oder entfremdet

³²⁹ Hernad, Béatrice und Karin von Maur, S. 18.

rezipierten. Dazu gehören Arbeiten wie die Gedichtobjekte Bretons. Frühe Vorläufer der avantgardistischen Buchkunst der Nachkriegszeit waren Objekte wie Marcel Duchamps »Grüne Schachtel«, die bereits 1913 entstand.

Die Kriegsjahre unterbrachen diese vielfältigen buchkünstlerischen Experimente. Doch in den späten fünfziger Jahren entdeckte die Avantgarde erneut Buchkorpus und Buchseiten als Experimentierfeld. Im Rahmen von Bewegungen wie Fluxus, Nouveau realisme, Pop- und Op-Art sowie der visuellen Poesie wurden dem Objekt Buch völlig neue Aspekte abgewonnen. Es ging dabei nicht mehr um die Vermittlung von Information, die einst die Hauptaufgabe eines Buches war, auch nicht mehr um Repräsentation oder eine ästhetisch ansprechende, harmonische Synthese aus allen Buchteilen. Es ging nun vor allem um Konzepte und originelle oder provokante Ideen. Alltagswelt und Werbung wurden ebenso wie politische und soziale Verhältnisse in die Kunst einbezogen. Entscheidend ist auch, daß bei solchen im weitesten Sinne auf das Objekt Buch bezogenen Kunstwerken nicht mehr Bibliotheken oder bibliophile Sammler die Vermittler waren, sondern Galerien, Kunstaussstellungen und andere Institutionen, die sich üblicherweise mit freier Kunst, nicht speziell mit Buchkunst beschäftigten.

Viele Objekt-Assemblagen und biblioklastische Antibücher entstanden in den sechziger Jahren. Die Werke der Underground-Künstler zeichneten sich durch gewollte Stillosigkeit, Rebellion gegen traditionelle Vorgaben und die Verwendung von antiästhetischen Materialien aus. Dabei wurde meist das Medium Buch grundsätzlich in Frage gestellt. Objektkünstler stellten eigenständige Kunstwerke aus Büchern her: sie manipulierten, übermalten, verwandelten, erweiterten oder zerstörten das Buch. Diese ikonoklastischen Buchkunstwerke standen in der Tradition der Futuristen, Dadaisten und Konstruktivisten, die typographischen Experimente der zwanziger Jahre waren Vorbild. Ausstellungen in Baden-Baden zeigten 1962/63 visuelle und konkrete Poesie, dabei ging es um die typographische Visualisierung experimenteller Texte, um die Auflösung des Satzbildes und die Veränderung des linearen Ablaufs von Schrift.

Seit den frühen sechziger Jahren entwickelte sich auch ein neues Genre, die sogenannten »Artists' Books«: mit einfachen Mitteln wie Kopien oder Offsetdruck sind es Dokumentationen, Konzepte und Texte von Galerien und Künstlern. »Während die Literatur seit den sechziger Jahren also weiterhin darauf beharrt, Bücher zu verkaufen, die, ohne die Sprache selbst in Zweifel zu

ziehen, tonnenweise Inhalt transportieren, verhökern die Künstler und befreundeten Künstlerliteraten ihre Bücher über ein eigenwilliges Vertriebssystem aus Galerien, Kleinverlegern und Spezialbuchhandlungen«. ³³⁰

1968 wurde erstmals moderne Buchkunst zur Zeit der documenta im Kasseler Kunstverein unter dem Titel »Maler machen Bücher« präsentiert. In der Schau waren unter anderem »Anti-Bücher« von Josef Beuys, Wols und Dieter Roth ausgestellt. ³³¹

Eine Künstlergruppe unter Wol Müller betrieb ab 1969 die Alpha-Press in Frankfurt. Der Name war bewußt an die Handpressen angelehnt, zu denen die Werke aber einen Gegensatz darstellten. Es wurden Mappen, Buchobjekte, Multiples und Dokumentationen von Installationen und Performances ediert. Mit dem Erscheinen dieser vielfältigen, uneinheitlichen Kunstwerke, die sich im weitesten Sinne auf das Medium Buch bezogen, wurden auch neue Begriffe der Zuordnung notwendig. Als Oberbegriff für Künstlerbücher und Buchobjekte setzte sich der von Arthur Brall geprägte Terminus »Buchwerke« durch. ³³²

Gleichzeitig mit avantgardistischen Buchwerken wurden aber weiterhin klassische Werke der traditionellen Buchkunst produziert, bei denen der ästhetische Genuß, Kultiviertheit und virtuoses Handwerk im Vordergrund stand. In Deutschland gestaltete vor allem Grieshaber, aber auch dessen Schüler Horst Anthes bibliophile Prachtbände. An der Tradition orientierte Pressendrucker produzierten weiterhin hochwertig ausgestattete Bücher. Die sechziger Jahre brachten auch, wie bereits erwähnt, einen letzten Höhepunkt der französischen Malerbücher.

Man kann also » ... keineswegs behaupten, daß die Experimente der Intermedia-Künstler mit ihrer radikalen Abkehr vom "schönen" Buch die Szene beherrschten. Vielmehr stellten sie eine Art Underground-Kultur dar, die von der Mehrheit der Kunstinteressenten kaum wahrgenommen wurde. Ein Blick zurück auf die sechziger Jahre, als die meisten ihrer rebellischen Editionen erschienen, läßt die Diskrepanz zu dem, was damals in der traditionellen Buchkunst produziert und goutiert wurde, deutlich werden«. ³³³

³³⁰ Glasmeier, Michael: »Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland«. Katalog des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1994, S. 9.

³³¹ a.a.O., S. 22.

³³² Vgl. zur Problematik der Fachbegriffe auch Brall, Arthur: »Künstlerbücher, artists' books, book as art: Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken«, Frankfurt am Main 1986.

³³³ Hernad, Béatrice und Karin von Maur, S. 46.

21.4. Neufelds Pressendrucke: angewandte oder freie Buchkunst?

Eine genauere Unterscheidung als nur die zwischen Malerbuch und Pressendruck versucht die Wissenschaftlerin Rosamunde Neugebauer.³³⁴ Sie meint, der von Erhart Kästner geprägte Begriff »Malerbuch« sei eine rein nominalistische und unpräzise Bezeichnung und solle »endgültig ad acta gelegt werden«.³³⁵ Natürlich sind mit den beiden historisch geprägten Begriffen »Malerbuch« und »Pressendruck« die avantgardistischen Buchkunstwerke, die von den zwanziger Jahren bis heute entstanden, nicht zu erfassen. Neugebauer ist daher bemüht, eine Fachterminologie zu finden, mit der alle Kunstwerke um das Medium Buch klassifiziert werden können. Das ist für die vorliegende Arbeit von Interesse, weil es sich als schwierig erweist, Neufelds buchkünstlerische Werke mit Neugebauers Definitionen einzuordnen.

Neugebauer plädiert dafür, zwischen angewandter und freier Buchkunst zu unterscheiden. »Angewandte objektbezogene Buchkunst ist keine autonome Kunst. Sie orientiert sich an den konventionellen Funktionen der Ware Buch, Informationsträger aber auch Repräsentations- oder bibliophiles Sammlerobjekt usw. zu sein. Das Primäre in dieser angewandten Buchkunst ist, die jeweils optimal funktionierende und ästhetisch adäquate Form für die Aufgabe "Informationsvermittlung" oder "Statussymbol" usw. zu liefern«.³³⁶

Neugebauer zählt den Pressendruck generell zur angewandten Buchkunst. »Die angewandte Buchkunst kann ... über die Textvermittlung hinaus repräsentative und bibliophile Funktionen – etwa im Pressendruck – wahrnehmen«.³³⁷

Der Gegenbegriff zur »angewandten Buchkunst« ist bei Neugebauer die »freie Buchkunst«. Hierzu zählt sie äußerst unterschiedliche Kunstwerke. Zum einen solche, die das Buch als verfremdet zitiertes Symbol benutzen, beispielsweise Buchobjekte aus Materialien wie Metall oder Stein. Zum anderen aber auch Unikate, Drucke in kleiner Edition und Multiples. Das Buch dient bei der »freien Buchkunst« nach ihrer Definition entweder als Medium und Träger künstlerischen Schaffens, wie eine Leinwand, oder als künstlerisches Objekt im weitesten Sinne. Auf Neufelds Pressendrucke, eigentlich der angewandten Buchkunst zugehörig, trifft folgende Beschreibung Neugebauers zur freien Buchkunst ebenfalls zu: »Im Künstlerbuch der Moderne sind die Texte – meist

³³⁴ Neugebauer, Rosamunde: »Kunst und Buch, Versuch einer typologischen Annäherung«, in: Im Zentrum. Das Buch. 50 Jahre Buchwissenschaft in Mainz«, hrsg. von Stephan Füssel, Mainz 1997. S. 22 – 35.

³³⁵ a.a.O., S. 30.

³³⁶ a.a.O., S. 22.

³³⁷ a.a.O., S. 23.

Spolien aus dem Arsenal der Weltliteratur, zeitgenössische Dichtung und, ungebrochen aktuell, die Bibel – Anlaß und Impulsgeber schöpferischen Handelns, nicht aber gegenständlich verpflichtende Maßgabe und gleichzeitig Prüfstein der Adäquatheit, wie es bei der Illustration der Fall ist«. ³³⁸ Die Schwierigkeit, eine klare Einordnung zu treffen, wie sie auch im Falle Neufelds auftritt, thematisiert Neugebauer auch: »Die Beantwortung der Frage, ob es sich um objekt- oder textbezogene angewandte oder um freie Buchkunst handelt, ist jedoch keineswegs beliebig, sondern durchaus begründbar, wenn auch abhängig von der jeweiligen Produzenten- oder Rezipienten-Perspektive und kann – dies ist nicht zu leugnen – für ein und dasselbe Werk unterschiedlich ausfallen. Typologien können für den Bereich der Kunst nicht mehr als Verständigungsangebote, Klassifikationen mit offenen Grenzen sein, denn es liegt im Wesen der Kunst, Grenzen zu überschreiten. Ein äußeres, aber nicht unbedeutendes Indiz für die Zuordnung ist nicht zuletzt der Ort des Handels (Buch-handlung/Antiquariat oder Galerie/Kunstmesse) und der Verwahrung (Buchregal oder Vitrine). Aber auch hier sind die Grenzen fließend ... «. ³³⁹

Sicherlich zählen Neufelds Pressendrucke, betrachtet man den Ort des Handels und der Verwahrung, zur angewandten Buchkunst. Sie wurden von Bibliotheken, nicht von Kunstmuseen gesammelt, sie wurden über Wolfgang Tiessens Buchhandel für Bibliophile vertrieben, sie wurden in Museen ausgestellt, die sich der Buch- und Schriftkunst widmen, wie dem Gutenberg-Museum in Mainz und dem Klingspor-Museum in Offenbach. Neufeld selbst sah sich als Pressendrucker.

Allerdings zielten seine Drucke weder auf Informationsvermittlung noch darauf, Statussymbol oder Sammlerobjekt zu sein, obwohl sie letzteres schließlich wurden.

Zudem weisen seine Pressendrucke einige Aspekte der »freien Buchkunst« auf. Bei Ausstellungen in Galerien zeigte Neufeld neben Ölgemälden und Bronzen auch Druckgraphik aus seinen Büchern. Er präsentierte einzelne Blätter als eigenständige, frei entstandene Kunstwerke. Im Gutenberg- und im Klingspor-Museum stellte er wiederum nicht nur Werke aus, die im Zusammenhang mit Büchern entstanden waren, sondern auch Gemälde, Skulpturen und Graphik. Seine Pressendrucke sind eng verflochten mit seinem gesamten künstlerischen Werk. Sie waren zunächst nicht für den Verkauf gedacht, sondern ebenso wie

³³⁸ Neugebauer, Rosamunde, S. 30.

³³⁹ ebd.

seine Gemälde und Zeichnungen aus reiner Freude an der künstlerischen Produktion entstanden. Neufeld war dabei in Textwahl und Gestaltung völlig frei. Repräsentation war ihm kein Anliegen. Das Buch als Prestigeobjekt kennzeichnen kostbare Materialien und große Formate, außerdem gehören traditionell imperiale Bildgestaltungsmittel dazu. Keines dieser Merkmale trifft auf die Bände der Methusalem-Presse zu. Zudem verwendete Neufeld nur sehr spärlich sogenannten Buchschmuck wie Initialen, Vignetten, Kopf- und Schlußstücke, Leisten oder Bordüren, der zu der üblichen Ausstattung innerhalb der angewandten Buchkunst gehört.

Seine Bücher weisen keine Merkmale edler Pressenkunst auf, es gibt keine teuren Einbandmaterialien, kein besonders feines Papier, keine »schönen« Schriften und nur wenige große Formate. Verglichen mit anderen deutschen Handpressen ist Neufelds Typographie primitiv. Nicht immer steht die optimale Lesbarkeit im Vordergrund, manchmal scheint ihm die Schrift als graphisches Muster wichtiger gewesen zu sein, die Schrift als Bild. Im Unterschied zu vielen Betreibern deutscher Handpressen, die überwiegend entweder gelernte Typographen oder bibliophile Verleger waren, kam Neufeld von der Malerei. Das sieht man seinen Pressendruck an. Viele Bilder aus seinen Drucken könnten für sich als eigenständige Kunstwerke bestehen, auch ohne den Kontext des Buches. Häufig entstanden seine Bilder nicht einmal in der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Text. Viele Motive aus seinen Büchern finden sich auf seinen Ölgemälden wieder. Seine Bücher zeichnet ein sehr lockerer Umgang mit Schrift und Bild, eine wenig penible Verarbeitung und eine ungewöhnliche Experimentierfreude aus. Zwei umfangreiche Drucke der Methusalem-Presse, »Figuren« und der »Epitaph«, sind eigentlich eher Künstlermappen als Pressendrucke, denn sie enthalten kaum Text.

Klar abgrenzen läßt sich Neufelds Handpresse von den avantgardistischen Bewegungen der sechziger und siebziger Jahre. Hier ging es den Künstlern vor allem um Konzepte, nicht mehr um die materielle Ausführung. Neufeld betonte jedoch die solide handwerkliche Verarbeitung, den Vorgang des Druckens, Setzens und des Holzschneidens. Es ging ihm nicht darum, das Medium Buch in Frage zu stellen, es zu zerlegen, zu zerstören oder subversiv zu unterwandern.

Von den Malerbüchern unterscheidet die meisten von Neufelds Buchwerken nicht nur die Tatsache, daß er auch die Schrift selbst von Hand setzte und druckte, sondern ebenso das harmonisierende Zusammenspiel aller Teile zu einer Bucheinheit. Bei ihm gewinnen die Bilder nicht die Übermacht über die

Texte. Bei seinen Pressendruckten herrscht, sofern Text vorhanden ist, ein Gleichgewicht von Bild und Text.

Neufeld ist ein Sonderfall innerhalb der deutschen Pressendrucker: als Maler ausgebildet und auch zeitlebens malend, war er zugleich durch seine langjährige gebrauchsgraphische Tätigkeit mit Typographie und Drucktechniken vertraut. Er sah sich selbst ebenso als freien Künstler wie als Pressendrucker und betätigte sich auf beiden Gebieten, ohne sie strikt zu trennen.

Von seinen Pressendruckten fertigte er nur sehr kleine Auflagen an, eigentlich ein weiteres Kennzeichen der freien Buchkunst. Innerhalb dieser ungewöhnlich kleinen Auflagen gibt es zudem noch viele Varianten, es handelt sich bei diesen genau genommen um Unikate, was sie ebenfalls in den Bereich der freien Buchkunst fallen ließe.

Neufeld rezipierte als Künstler und als Pressendrucker unterschiedliche Einflüsse. Seine formalen Vorbilder sind bei den französischen Malern der Klassischen Moderne zu finden, bei Braque, Matisse und Picasso, die alle auch bedeutende Malerbücher schufen. Von den deutschen Pressendruckern bewunderte er die Traditionalisten Richard von Sichowsky, Gotthard de Beauclair und Wolfgang Tiessen, mit denen er auch zusammenarbeitete. Er würdigte aber auch V. O. Stomps und dessen antiästhetische »Eremitenpresse« in dem 27. Druck seiner Methusalem-Presse. Bei seinen eigenen Pressendruckten eiferte er weder der »edlen« Typographie Sichowskys, Beauclairs und Tiessens nach, noch ging es ihm um Provokation oder gesellschaftlich-soziales Engagement durch die Verwendung antiästhetischer Materialien. Stattdessen war Neufelds Ziel, etwas Charakteristisches mit den schlichten drucktechnischen Mitteln zu schaffen, die ihm per Zufall in die Hände geraten waren. Verschiedenste Anregungen, sowohl von Malern als auch von Pressendruckern, flossen in sein Werk ein.

22. Kleiner Exkurs: Handpressen in Deutschland nach 1945

In den ersten Nachkriegsjahren war die Anzahl der deutschen Privatpressen noch klein und übersichtlich. Einige wenige Pressen, die bereits vor dem Krieg existierten, versuchten einen Neuanfang. In Mainz baute 1946 Gertrud Eggebrecht die zerstörte Werkstatt der Eggebrecht-Presse wieder auf, sie war von Albert Eggebrecht (1910–1945) gegründet worden. Ab 1951 entstanden handgesetzte und im Buchdruck auf der Schnellpresse ausgeführte Drucke, teils mit Farbholzschnitten, die Pressenarbeit endete erst 1985. Neufeld wird sie also als

Dozent in Mainz wahrgenommen haben. Ebenfalls in Mainz gründete 1951 Christian Heinrich Kleukens die zum Gutenberg-Museum gehörige Mainzer Presse neu, die er bereits von 1927 bis 1945 geleitet hatte.³⁴⁰

Der Holzschneider Grieshaber sammelte auf der Achalm bei Reutlingen bereits 1947 einen Freundeskreis um sich und begann mit der Produktion von Plakaten, Broschüren und Buchillustrationen. Die Gemeinsamkeiten im Werk von Grieshaber und Neufeld werden in einem eigenen Kapitel untersucht. Bereits ab 1946 setzte der Verlag Dr. Ernst Hauswedell & Co. in Hamburg seine Arbeit fort, der sich später auf Buch- und Graphikhandel spezialisierte. Es erschienen Texte der Weltliteratur, anfangs als Pappbände oder Broschüren mit Reproduktionen bekannter Künstler. Auch Graphikmappen entstanden hier, unter anderem mit Holzschnitten von Gerhard Marcks. Zudem wurden seit 1950 illustrierte Bücher mit Originalgraphiken in limitierten Auflagen herausgegeben.

Holzschnitte schuf Josef Weisz, der seine Bücher selbst druckte und setzte, vertrieben wurden sie durch den Insel Verlag. Sein Hauptwerk »Blumen der Alpen« entstand seit 1938 im Auftrag von Anton Kippenberg, es erschien schließlich in 4 Mappen zwischen 1960 und 1963 bei Insel und enthielt hundert handkolorierte Holzschnitte.³⁴¹ Neufeld, der für den Insel Verlag Einbände gestaltete, kannte sicherlich die Graphikmappen und andere Produkte dieses Verlages. Als Gründungsmitglied des Bundes deutscher Buchkünstler 1955 war er zudem mit allen Tendenzen in der deutschen Buchkunst und den wichtigsten Publikationen der Handpressen vertraut.

In den fünfziger Jahren blieb die Anzahl der deutschen Privatpressen sehr klein. Insgesamt kennzeichnete viele Handpressen, daß ihre Betreiber eigene Schriften schnitten und der Typographie eine tragende Rolle zukam. Schrift, Satz und Druck wurden betont, Illustrationen spielten oft eine untergeordnete Rolle. 1955 gründete Melchior Mittl in Mindelheim seine Drei König Presse, die er bis 1973 betrieb. Er war mit Neufeld befreundet, der einen Band seiner Presse mit Holzschnitten versah.

Bis in die sechziger Jahre hinein waren die beiden bedeutendsten deutschen Handpressen die Trajanus-Pressen Gotthard de Beauclairs in Frankfurt und die Grillen-Pressen Richard von Sichowskys in Hamburg. Mit Beauclair arbeitete Neufeld für die Einbandgestaltungen mehrerer Insel Almanache und Bände der

³⁴⁰ Isphording, Eduard: »Seitenansichten, Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen seit 1945. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg«, Nürnberg 1999. S. 15.

³⁴¹ a.a.O., S. 16.

Insel-Bücherei zusammen, für Sichowsky illustrierte er den achten Band der Grillen-Presse mit Holzschnitten und Tuschezeichnungen. Die Werke beider Pressen waren ihm also bekannt, Neufeld kam früh gerade mit den beiden Buchkünstlern in Kontakt, die für die Fortführung der deutschen Pressen-Tradition in den Nachkriegsjahren am wichtigsten waren. Die Trajanus-Presse wurde von der Schriftgießerei Stempel AG in Frankfurt am Main getragen. Wolfgang Tiessen, der später die Edition Tiessen herausbrachte, für die Neufeld in den achtziger und neunziger Jahren drei Bücher gestaltete, war als Beauclairs Assistent für den Handsatz mitverantwortlich. 1959 verließ Beauclair die Stempel AG, blieb aber Leiter der Trajanus Presse, deren letzter Druck 1977 erschien. Neben illustrierten entstanden auch rein typographische Bücher. Charakteristisch war die »meisterhafte typographische Konzeption«³⁴² und ein extrem sorgfältiger Satz. Beauclair betrieb auch einen Verlag, »Ars librorum« genannt, in dem zwischen 1962 und 1970 achtzehn Bücher erschienen, Klassiker der Weltliteratur, die von anerkannten Künstlern mit Graphiken in verschiedenen Techniken gestaltet wurden und mit den französischen Malerbüchern vergleichbar sind. Beauclair legte jedoch mehr Wert auf eine angemessene Typographie, sein Ziel war immer das Gesamtkunstwerk Buch: erlebter Inhalt, qualitätsvolle Form, kongeniale Illustration.

Noch 1969 schrieb Kurt Georg Schauer in seinem Buch »Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhundert«: »Die Reihe der nach englischem Vorbild gegründeten deutschen Pressen ist mit der Drugulin-Presse im Zweiten Weltkrieg zu Ende gegangen.« Weiter heißt es: »Der Handpressendruck ist selten geworden, an wenigen Orten und nur gelegentlich wird auf den Handpressen, die den Zweiten Weltkrieg heil überstanden haben, gedruckt«.³⁴³ Schauer erwähnt dann die Grillen-Presse Sichowskys, die ehemalige Offizin Haag-Drugulin, nun Offizin Andersen Nexö, in Leipzig mit Horst Erich Wolters sowie die Eggebrecht-Presse in Mainz. Am ausführlichsten beschäftigt er sich mit der Trajanus-Presse von Beauclair.

Nur eine kleine Anzahl von Schriftgießereien stellten damals Typen für den Handsatz her, in Frankfurt am Main gab es die Bauersche Gießerei und die Stempel AG, in Berlin und Stuttgart die Schriftgießerei H. Berthold.

Eine wichtige Rolle bei der Wiederbelebung der Buchkunst nach 1945 spielten die bibliophilen Gesellschaften, die Vereinspublikationen und Jahresgaben mit

³⁴² Isphording, Eduard, S. 17.

³⁴³ Schauer, Kurt Georg: »Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhundert«, Ravensburg 1969, S. 350.

hohem Standard herstellen ließen.³⁴⁴ Bereits 1946 wurde die 1911 in Berlin gegründete Maximilian-Gesellschaft in Hamburg von Ernst L. Hauswedell und Carl Georg Heise neu belebt.³⁴⁵ Doch erst ab 1957 erschien die Vereinszeitschrift »Philobiblon«, in der auch Artikel zu Neufeld erschienen. Ebenfalls in Hamburg begann 1947 die Gesellschaft der Bibliophilen unter R. A. Schröder neu, die bereits 1899 in Weimar entstanden war. Eine erste Buchveröffentlichung gab es 1951, den 1. Internationalen Bibliophilenkongreß organisierte sie 1959 in München. Zudem gründeten sich in den Nachkriegsjahren mehrere regionale Gruppen neu, die häufig über ihren Rahmen hinaus wirkten und Jahrgaben, Drucke und anderes herausgaben.

Auch Institute publizierten oft besonders gestaltete Drucke, neben dem 1965 in Stuttgart gegründeten Institut für Buchgestaltung waren die Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München, die Werkkunstschule Wuppertal, die Folkwangschule für Gestaltung in Essen und die Meisterschule für Grafik und Buchgewerbe, später Staatliches Lehrinstitut für Grafik, Druck und Werbung, in Berlin bedeutende Institutionen. Auch an der Abteilung Grafik-Design der Berliner Hochschule der Künste entstanden bedeutende Drucke, ebenso an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main.³⁴⁶

Eine der wichtigsten Neugründungen der Nachkriegsjahre war die Eremitenpresse von Victor Otto Stomps. Stomps, der bereits vor dem Krieg als Kleinverleger tätig gewesen war, gründete seine Presse 1949 mit Ferdinand Müller und Helmuth Knaupp, die in Frankfurt am Main eine Druckerei betrieben. Fünf Jahre später wurde die Eremitenpresse nach Stierstadt im Taunus verlegt. Neufeld druckte als 27. Band seiner Methusalem-Presse einen Text von Stomps, »Tage Jahre Menschen«, als Hommage an den legendären Pressendrucker, den er nie persönlich kennenlernte. Stomps bildete früh, lange vor den buch künstlerischen Experimenten der sechziger Jahre, einen originellen und progressiven Gegenpol zu den traditionellen Pressendruckern. Er arbeitete mit Materialien wie Zeitungen, Packpapier und Wellpappe, mit Fundstücken und Abfallmaterialien. Junge, unbekannte Autoren wurden gedruckt und halfen oft selbst bei der Produktion. Von der traditionellen Ästhetik und den Regeln der traditionellen Druckkunst entfernte sich der Kreis um Stomps bewußt, und er

³⁴⁴ Isphording, S. 14.

³⁴⁵ Die Maximilian-Gesellschaft stützte sich auf die Hamburger Staatsbibliothek. Ernst L. Hauswedell betrieb eine Verlags-, Auktions- und Antiquariatsfirma. Das Jahrbuch der Maximilian-Gesellschaft, »Imprimatur«, wurde seit 1930 von Siegfried Buchenau (1892–1964) in Hamburg herausgegeben. Siehe hierzu Schauer, S. 337.

³⁴⁶ Isphording, S. 18.

fand viele Nachfolger. Hefte, Broschüren und Pappbände entstanden, wegen der bescheidenen technischen Ausstattung wurden vor allem Lyrik und kurze Prosatexte verlegt. Oft waren sie mit Holz- und Linolschnitten, später auch mit Original-Offsetlithographien versehen. Handwerkliche Mängel, wie abgenutzte Typen oder nachlässiger Druck, wurden in Kauf genommen. Bis 1967 entstanden 251 Bände in Auflagen von höchstens 400 Exemplaren, außerdem Kalender und Zeitschriften. Stomps ging 1967 nach Berlin, wo er in der Neuen Rabenpresse bis 1970 noch 18 Titel veröffentlichte. »Von seinen Mitarbeitern und Nachfolgern wurde gerade die durch die Zeitumstände und die wirtschaftliche Lage bedingte Ablehnung der bibliophilen Buchkunst für ein gehobenes Bildungsbürgertum als außerordentlich anregend und in ihrer Tendenz gegen die sich ausbreitende Restauration als befreiend empfunden. Auch bei ihnen hieß Pressenarbeit Einsatz für Unbekanntes und Abseitiges unter Verzicht auf Perfektion und Bereitschaft zu Experimenten mit Schriften, typographischen Elementen und Buchgraphik. Die jungen Autoren und Künstler, die ja als Kriegsteilnehmer oft schon in den Dreißigern waren, hatten wenig Verständnis für den Wunsch nach formvollendeten, schönen und kostbaren Büchern. Neue Inhalte erforderten eine neue Haltung«.³⁴⁷

In den sechziger Jahren kam Bewegung in das Gebiet der deutschen Pressendrucke, eine neue Generation von Büchermachern, Autoren und Künstlern wurde aktiv und brachte neue Ideen. Dem gesellschaftlichen Umbruch der späten sechziger Jahre entsprechend, standen häufig politische Themen im Mittelpunkt. Eine Reihe neuer Pressen entstanden und nun spaltete sich die Bewegung: entweder folgten die Buchkünstler in Textauswahl und Gestaltung der Tradition, oder sie wehrten sich gegen das Primat der Ästhetik und griffen zu subkünstlerischen Darstellungsformen. Ungewöhnliche Schriften und Satzformen, Fotosiebdruck und auffallend bunte Farben wurden eingesetzt, vom Comic und der Werbegraphik kamen viele Anregungen. Häufig erzählten nun vor allem Bilder eine Geschichte und Worte kamen nur ergänzend hinzu. Ein wichtiger Aspekt ist, daß sich die Illustration weiterhin vom gegenständlichen Bezug zum Text emanzipierte. Die Dominanz der Graphik über die Literatur begann.

Es entstand eine Alternativpresse, die subkulturelle Kunstformen verbreitete. Im Zusammenhang mit der Studentenrevolte, mit den Protesten gegen die Notstandsgesetze und den Vietnamkrieg bildete sich eine Gegenöffentlichkeit,

³⁴⁷ a.a.O., S. 16

zu der auch viele politisch engagierte Kleinverlage zählten, die Flugblätter, Zeitschriften und Broschüren herausgaben. Die traditionelle Rolle der Kunst wurde kritisiert und in Frage gestellt, ihre gesellschaftliche Funktion betont, die sogenannte »schöne Literatur« abgelehnt. Im Jahr 1968 fand die 3. Literarische Pfingstmesse in Frankfurt statt und 1970 wurde zum erstenmal die 1. Mainzer Minipressen Messe veranstaltet, auf der sich literarisch und buch künstlerisch experimentierende Pressendrucker sowie politisch engagierte oder esoterisch orientierte Kleinverleger präsentieren. Viele der hier gezeigten Broschüren und Bücher wenden sich bewußt von der traditionellen Buchausstattung ab.

Qualitativ findet sich jedoch auch so manches Fragliche.

Daneben betrieben aber deutsche Privatpressen auch weiterhin das traditionelle Handwerk des qualitätvollen Setzens und Druckens. Eine der bedeutendsten traditionellen Handpressen ist die Otto Rohse Presse. Der frühere Mitarbeiter Richard von Sichowskys, des Betreibers der Grillen-Presse, arbeitete ab 1962 in einer eigenen Werkstatt, er illustriert, setzt und druckt selbst. Bis 1999 entstanden rund 50 Bücher und Broschüren, mit farbigen Kupferstichen oder rahmenlosen Holzstichen versehen. Kennzeichen seiner Pressendrucke sind neben den Graphiken klassische Texte, qualitätvolle Typen, perfekter Handsatz und die hervorragenden Einbände von Christian Zwang. Seit 1969 erschien in loser Folge die Zeitschrift »Sigill – Blätter für Buch und Kunst«, die eng mit Rohse verbunden war, und für die er auch Neufeld zur Mitarbeit heranzog. Bedeutend unter den deutschen Handpressen wurde auch die 1963 gegründete »Werkstatt Rixdorfer Drucke«, ein Gruppenunternehmen mit wechselnder Besetzung, ab 1975 als »Fachwerkstatt Rixdorfer Drucke« auf Schloß Gümse ansässig. Kalender, Flugblätter, Bilderbögen sowie großformatige Mappen und Bücher entstanden, mit Holzschnitten, Radierungen und Prägedrucken versehen. Die »Rixdorfer« zeichneten sich durch einen unkonventionellen Umgang mit Satzmaterialien aus, durch phantasievolle Mischung von Schriften, Typogrammen und Schmuckelementen. Aus Neufelds Briefwechsel ist bekannt, daß er die Erzeugnisse der Gruppe kannte, in seinem Nachlaß fanden sich mehrere ihrer Produkte.

In den siebziger Jahren vollzog sich der Übergang zu Fotosatz und Offsetdruck endgültig. Gerade als Gegenbewegung zu dieser fortschreitenden Technisierung des Druckverfahrens verstärkte sich zugleich der Trend, aufwendige Pressendrucke in Bleisatz und Hochdruck zu produzieren. Aber auch andere künstlerische Konzepte wurden verfolgt: Bildbücher ohne gedruckten Text,

oder mit Illustrationen, die nicht textbezogen sind. »Der bildnerische Aspekt wird gegenüber dem Text noch mehr betont, das Buch vielfach als vorwiegend graphisches Medium betrachtet. Der Einfluß der Gebrauchsgraphik und des Werbedesigns nimmt zu, durch die stärkere Einstellung auf das Bild werden auch Anregungen von der illustrierten Presse, Film und Fernsehen verarbeitet. Die Verwendung populärer Darstellungsmuster und von Motiven der Trivialkultur, angeregt von der Pop-Art, setzt sich fort. Mit Vorliebe werden Grotesk-Schriften verwendet. Es ist das Jahrzehnt des Graphikbooms, der den Markt auch für illustrierte Bücher und Mappen einerseits erweitert, andererseits überstrapaziert. Etliche neue Pressen werden gegründet. Die Gesamtzahl der Kleinverlage und Minipressen, die aber nur zum Teil buchkünstlerisch tätig sind, übersteigt die Zahl 200.«³⁴⁸

In den achtziger Jahren wurden über fünfzig neue Pressen gegründet. Die Unternehmungen zeichneten sich durch eine immense Vielfalt aus. Manche Künstler druckten nicht im Handsatz, sondern bündelten künstlerische Arbeiten in verschiedensten Techniken als Buch oder arbeiteten mit Techniken wie dem Siebdruck. Ungewöhnliche Materialien und unkonventionelle Buchformen prägen viele Werke, außerdem neue Techniken wie der computergesteuerte Lichtsatz. Es gab also unterschiedlichste Ansätze in der Zeit, als Neufeld seine Pressendrucke schuf. Bücher mit photographischen Bildelementen, mit Collagen aus verschiedensten Materialien, mit Computersatz und Offsetdruck oder ungewöhnlichen Faltungen und Bindungen wurden hergestellt.

Doch gibt es auch in diesen Jahren Pressen, die ähnlich wie Neufeld an traditionellen handwerklichen Techniken und klassischen Texten der Weltliteratur orientiert sind. Hierzu gehört die Edition Tiessen von Wolfgang Tiessen und die Flugblatt-Presse in Mainz und Lahnstein, von drei ehemaligen Studenten Neufelds betrieben. Auch innerhalb der vielfältigen und sehr heterogenen Buchkunst der achtziger Jahre finden Arbeitweisen wie das Setzen und Drucken von Hand und die Illustration mit künstlerischen Techniken wie dem Holzschnitt ihren Platz.

³⁴⁸ a.a.O., S. 22

23. Neufelds erste bibliophile Arbeiten

Auf einem ganz anderen Niveau als die wenigen schwarz-weiß Illustrationen, die Neufeld für einige Romane schuf, stehen seine ersten freien buchgestalterischen Werke. Drei Arbeiten mit bibliophilem Charakter entstanden in den sechziger Jahren, zwei davon in Zusammenarbeit mit bekannten Pressendruckern. Für diese beiden Projekte wählte Neufeld den Holzschnitt als Medium, die Technik, die Jahrzehnte später auch die Bände seiner eigenen Handpresse prägte. Die Zusammenarbeit mit den bedeutenden Pressendruckern Melchior Mittl und Richard von Sichowsky war für Neufeld eine neue Erfahrung. Zum ersten Mal gestaltete er Buchkunstwerke mit. Zugang zur Kunst des Pressendrucks fand er als Holzschneider, die Typographie und der Handdruck gehörten bei diesen Projekten nicht zu seinen Aufgaben. Ein drittes bibliophiles Werk wurde für das Verlagshaus Gerd Mohn angefertigt. Die Bilder für diesen Band schuf Neufeld in der ausgefallenen Technik der Photolithographie.

Mit diesen drei buchkünstlerischen Arbeiten verließ er den üblichen Rahmen eines Gebrauchsgraphikers.

23.1. Der 12. Druck der Drei König Presse: »Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater«

Mindelheim 1962. 19 nummerierte Seiten. Walbaum Antiqua 14 Punkt der Berthold AG Schriftgießerei Berlin und Stuttgart. Zerkall-Bütten. 23 x 15 cm. Mit 4 Holzschnitten und 1 Titelholzschnitt von Wilhelm Neufeld. 333 Exemplare. Erschienen zum fünfzigjährigen Bestehen der Maximilian Gesellschaft.

Zum ersten Mal beschäftigte sich Neufeld 1962 mit der Gestaltung eines handgedruckten Buches. Er war zu dieser Zeit noch nicht Dozent in Mainz und verdiente seinen Unterhalt als Gebrauchsgraphiker. Für den befreundeten Pressendrucker Melchior Mittl schuf er zu Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« fünf Holzschnitte. Diese Arbeit kennzeichnet den Übergang von der auftragsgebundenen Buchgraphik zur freien Buchkunst in Neufelds künstlerischem Werk.

Melchior Mittl (1902–1977) war Maler, Holzschneider und Kalligraph, er lebte seit 1936 in Mindelheim.³⁴⁹ Nach einer Ausbildung am Art Institute in Chicago war er Gast Schüler bei Rudolf Koch und F. H. Ehmcke gewesen. Zu seinem Freundeskreis zählten bekannte Maler, darunter Alfred Kubin. Mittl erarbeitete die schmalen und kleinformatischen Bände seiner Drei König Presse meist allein,

³⁴⁹ Zur Drei König Presse siehe Albert Spindler »Typen«, Gifkendorff 1988, S. 127f.

gelegentlich gestalteten befreundete Künstler die Illustrationen. Neben 35 Presendruckten entstanden auch Einzelblätter. An der klassischen Weltliteratur orientiert, druckte Mittl Texte von Augustinus, aus dem Matthäusevangelium, von Martin Luther und Abraham a Sancta Clara. Außerdem beschäftigte er sich mit den deutschen Klassikern Goethe und Schiller, Johann Peter Hebel, Ludwig Börne, Matthias Claudius, Jean Paul und Gottfried Benn. Auch Shakespeare und Oscar Wilde, Hans Christian Andersen, der amerikanische Dichter Walt Whitman, George Washington, Arthur Miller und Federico Garcia Lorca sind in der Drei König Presse vertreten. Die Ausrichtung des literarischen Programms ist dem der Methusalem-Presse geistesverwandt, Mittl druckte jedoch auch englische Texte. Das am häufigsten verwendete Signet der Presse stammt von Neufeld, es zeigt ein stilisiertes Gesicht mit drei Kronen darüber.

Der Titelholzschnitt zu Kleists »Über das Marionettentheater« ist blau auf einen weißen Papp-Einband gedruckt, wobei der gesamte Einband als Bildfläche dient (Abb. 164). Motiv ist eine flächige, stilisierte Figur, die Arme wie von unsichtbaren Fäden über den Kopf erhoben. Sie ist völlig unnaturalistisch dargestellt, ihr Gesicht besteht nur aus zwei Punkten und zwei Strichen, ihr Körper wird von merkwürdigen Binnenlinien durchzogen.

Von den vier schwarz gedruckten, flächigen Holzschnitten in dem schmalen Band zeigt der erste ein abstraktes Motiv, der zweite zwei Köpfe, der dritte eine tierartige Figur und der vierte eine Frau. Alle Motive sind extrem stilisiert und abstrahiert. Die tierische und die menschlichen Gestalten haben etwas Puppenartiges an sich. Dadurch stehen bei diesem Band die Bilder in einem Bezug zu dem Text. Doch erzählen sie nicht mehr, wie bei den Buchillustrationen Neufelds, bestimmte Handlungen oder Ereignisse nach. Sie begleiten den Text und sind ihm geistig verwandt, aber sie setzen ihn nicht ins Bild.

23.2. Der 8. Druck der Grillen-Presse: »Haniel Long: Die Kraft in uns«

Hamburg 1963. Ins Deutsche übertragen von Hildegard von Barloewen. Mit 18 reproduzierten Pinselzeichnungen und 9 Holzschnitten auf Japanpapier von Wilhelm Neufeld. Mittel Walbaum-Antiqua. Hahnemühle-Kupferdruck-Bütten und farbiges Japanpapier. 150 Exemplare im Leinenschuber, von Christian Zwang gebunden.

Ein wesentlich umfangreicheres und ambitionierteres Projekt zur Buchkunst entstand 1963, zwei Jahre vor der Berufung Neufelds an die Fachhochschule in Mainz. Richard von Sichowsky, seit 1946 Leiter der Fachklasse für Typographie

an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg,³⁵⁰ zog Neufeld für den achten Druck seiner bereits 1949/50 gegründeten Grillen-Presse heran. Haniel Longs »Die Kraft in uns« versah Neufeld mit 9 Holzschnitten (Abb. 165 bis 167) und 18 Tuschezeichnungen (Abb. 168 bis 171), die für den Druck reproduziert wurden.

Sichowsky war einer der bedeutendsten deutschen Buchkünstler und Typographen der Nachkriegsjahrzehnte. Die 13 Drucke seiner Grillen-Presse wurden durch den Verlag von Ernst Hauswedell in Hamburg ausgeliefert. Seit 1948 betreute Sichowsky zudem 21 Publikationen für die bibliophile Maximilian-Gesellschaft. Er gehörte zu den »bewahrenden Typographen«. Deren Arbeiten »zeigen die ständig zu anderen Auffassungen parallel bestehende Typographie einer aufgeklärten Klassik. Es sind Auffassungen von Typographie, die der formalen Opulenz entgegenstehen, in denen der Leseprozeß nicht durch fremde Beigaben gestört werden soll«.³⁵¹

Sichowsky bevorzugte, ebenso wie Neufeld, bei seinen Pressendruckten zeitlose Texte, die er trotz auffälliger Beschränkung der gestalterischen Mittel eindrucksvoll typographisch durchformte und bildkünstlerisch von verschiedenen zeitgenössischen Graphikern, wie den bekannten Buchkünstlern Otto Rohse und Imre Reiner, ausstatten ließ. Er bevorzugte klare Schriften mit nicht zu feinen Serifen in nicht zu kleinen Graden und matte

Papierpoberflächen.³⁵² 197 Sichowsky war Typograph und Anreger zugleich. Vor allem mit einem großen Künstler arbeitete er häufig zusammen: Gerhard Marcks, Bildhauer und Holzschneider, versah etliche Bände der Grillen-Presse mit Holzschnitten.

Für den 8. Band seiner Presse wählte Sichowsky »Haniel Long: Die Kraft in uns«, den Bericht der geheimnisvollen Läuterung eines Conquistadoren durch seine Begegnung mit einem indianischen Mythos. Die Geschichte handelt von der Ahnung einer übernatürlichen Kraft im Menschen. »Haniel Long: Die Kraft in uns« wurde von dem bekannten Buchbinder Christian Zwang gebunden.

Zwei Holzschnitte Neufelds schmücken den Einband. Vorne sind ein stilisierter, flächig dargestellter Vogel und ein Kreismotiv zu sehen, darunter abstrakte

³⁵⁰ Isphording, Eduard: »Seitenansichten, Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen seit 1945. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg«, Nürnberg 1999. S. 16f.

³⁵¹ Friedl, Friedrich: »Die Typografie und die Typografen eines Jahrhunderts«, in: »Die vollkommene Lesemaschine«, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und der Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main und Leipzig 1997. S. 83.

³⁵² Isphording, Eduard, S. 16f.

Formen. Auf der Rückseite sind stilisierte Schlangen und Pflanzen das Motiv, diesen Druckstock wird Neufeld in seiner Methusalem-Presse viele Jahre später noch einmal verwenden.

Die sieben Holzschnitte in »Haniel Long: Die Kraft in uns« sind auf bräunliches Japanpapier gedruckt und eingebunden, die Tuschezeichnungen sind auf dem Büttenpapier reproduziert.

Worte und Tuschezeichnungen stehen gleichberechtigt nebeneinander, rechtsseitig fließt der Text, linksseitig stehen die Bilder. Die Holzschnitte, auf anderem Papier, stehen gliedernd als dritter Beitrag dazwischen.

Bei den Holzschnitten fasst Neufeld den Bezug zu dem Inhalt der Geschichte sehr weit, er abstrahiert seine Motive stark. Er schneidet alle Figuren flächig aus dem Holz, ohne einen Hintergrund oder einen Rahmen stehen zu lassen. Das erste Motiv ist eine Art Landschaft. Fast abstrakte Formen erinnern an Berge, vor diesen sind Schiffe und über ihnen weitere Formen, vielleicht die Sonne, zu sehen. Im Zusammenhang mit dem Text, der mit einer Seefahrt nach Südamerika beginnt, erschließt sich das Bild. Das nächste zeigt einen stilisierten Reiter auf einem Pferd, den Conquistador, der die Geschichte erzählt. Auf dem flächig gezeigten Körper sind merkwürdig unnaturalistische, weiße Binnenlinien zu sehen, die an die Binnenzeichnungen von Figuren auf antiken griechischen Vasen erinnern (Abb. 165).

Einen Krieger mit einem Schild und spitzen Waffen, extrem abstrahiert, zeigt der nächste Holzschnitt (Abb. 166). Auf dem vierten sind drei Fische und vogelartige Tiere zu sehen, auf dem fünften eine Sonne mit einer Art Schriftzeichen darauf (Abb. 167). Der sechste Holzschnitt zeigt einen Kopf und einen Arm, aufgrund der dynamischen weißen Binnenlinien wirkt das Motiv, als würde die Figur von einem Strom oder einem Sturm mitgerissen. Der letzte Holzschnitt des Bandes ist völlig abstrakt, die flächige Form ohne Binnenzeichnung lässt vage an einen sitzenden Torso denken. Bei den Holzschnitten gestaltet Neufeld sowohl Motive aus seinem Repertoire, wie Fisch, Vogel, Sonne und eine reduzierte Figur, als auch solche, die sich aus der Geschichte ergeben, wie die Landschaft, den Reiter und die angedeuteten Waffen.

Neufelds Tuschezeichnungen sind noch eigener als die Holzschnitte. Während die Holzschnitte alle flächige Motive zeigen, sind die Zeichnungen überwiegend linear. Hier zeigt sich Neufeld als Meister der Reduktion. Er deutet nur an, statt eine Szene tatsächlich darzustellen. Die Motive stammen dabei ebenfalls zum Teil aus seinem Repertoire, wie ein Kopf im Profil, ein Paar, Figuren, deren Köpfe halbmondförmige Profile sind oder eine Sonne. Alle Zeichnungen

bestehen aus wenigen zarten Linien. Daneben gibt es aber auch Motive, die mit der Geschichte zusammenhängen, wie eine stark abstrahierte Landschaft, Schiffe in einer Bucht (Abb. 170) und Kämpfende in einer Schlacht.

Die Zeichnungen beziehen sich nur in einer sehr abstrahierten Weise auf den Bericht. Erst im Zusammenhang mit dem Text meint man, bestimmte Situationen zu erkennen. Ein Bild zeigt drei Gestalten, in verschiedenen Haltungen wie auf einem Schlachtfeld hingestreckt (Abb. 171). Nie sind die Figuren als Individuen gegeben, immer stehen sie extrem reduziert nur noch als Zeichen für »Mensch«, oder »Menschengruppe« oder »Kämpfende«. Ein typisches Charakteristikum sind die winzigen Köpfe und die expressiven Gesten, beiden Merkmalen begegnet man in Neufelds Pressendruckern wieder. Eine Gruppe Kämpfender besteht genau genommen nur aus einigen Strichen und Tuscheflecken, doch Neufeld gelingt es, diese reduzierten Figuren trotzdem ausdrucksstark und emotional ergreifend wirken zu lassen. Sie bedecken nur einen Teil der Seite, typisch ist auch hier, daß Neufeld sehr viel freie Fläche um seine Motive läßt. Diese leere Fläche ist wichtig für die gesamte Bildkomposition. In der Erzählung berichtet ein in Südamerika gestrandeter Conquistador, der jahrelange Irrfahrten in einem fremden Kontinent hinter sich hat, wie seine Gefährten und er in extremen Situationen eine unbekannte Kraft in sich selbst entdecken, die ihnen die Fähigkeit verleiht, zu heilen. Auch auf dieses Grundthema beziehen sich manche Darstellungen, so zeichnet Neufeld stilisierte Figuren, die zu segnen scheinen, und eine Hand von oben, die einen Menschen berührt. Der Mensch steht dabei im Mittelpunkt, allein oder als Gruppe.

23.3. Der Band »Herr Du bist da«

Vier Jahre nach der Zusammenarbeit mit Sichowsky, während der Dozententätigkeit in Mainz, versah Neufeld 1967 ein Buch des Verlags Gerd Mohn zu den alttestamentlichen Psalmen mit dreißig Photolithographien (Abb. 172 bis 175). Der Begriff Psalmen stammt aus dem Griechischen, er bedeutet »Gesang« oder »Loblied«. Im Alten Testament wurden 150 religiöse jüdische Lieder zum sogenannten Psalter vereinigt, diese Sammlung entstand spätestens im zweiten vorchristlichen Jahrhundert.

Der Band erschien unter dem Titel »Herr du bist da«. Die Film- oder Photolithographien wurden direkt auf eine raue Folie, einen Film gezeichnet, ihre Ähnlichkeit mit originalen Bleistiftzeichnungen ist erstaunlich. Es handelt sich um eine Gemeinschaftsarbeit mit Hans Peter Willberg, dem Typographen und Buchkünstler, der Neufelds Nachfolger als Professor in Mainz wurde. Willberg

gestaltete die Schrift. Diese bibliophile Ausgabe der Psalmen wurde die künstlerisch beeindruckendste Hervorbringung Neufelds als Buchgestalter bis zu diesem Zeitpunkt. Der Band bildet, neben der Arbeit für die Drei König Presse und der für die Grillen-Presse Richard von Sichowskys, ein entscheidendes Bindeglied zwischen früheren buchgraphischen Arbeiten, Umschlägen und Illustrationen und den Pressendruckten des Alterswerks. Bei den Darstellungen zu den Psalmen war Neufeld bereits bemüht, den geistigen Gehalt der Texte mit äquivalenten Bildern zu versehen, die nicht mehr illustrieren oder erzählen, sondern komplexe geistige Vorstellungen komprimieren. Die Bilder laufen parallel zur Textebene, können aber zugleich unabhängig von ihr bestehen. Es gelang Neufeld überzeugend, einen weitgehend abstrakten, illustrativ schwer faßbaren Text mit bildhaften Paraphrasen zu begleiten. Neufeld lobte gegenüber Bekannten einmal die sprachliche Schönheit der biblischen Psalmen, äußerte sich jedoch abfällig über deren inhaltliche Bedeutung, die er als ein »Kriechen im Staub« bezeichnete.³⁵³ Auch in seinem freien Kunstschaffen beschäftigte er sich im Spätwerk mit den Psalmen, auf seiner Handpresse entstanden Einzelblätter hierzu.

Für die Bilder zu »Herr Du bist da« versammelte er mehrere Motive seiner persönlichen Ikonographie. So erscheint der Weinstock einmal alleine, einmal dargestellt wie auf Entwürfen für einen Gaststättenführer des Winkler-Verlags: zwei Figuren tragen die Weinrebe an einem Stock zwischen sich (Abb. 172).³⁵⁴ Zwei mehrflügelige Engel (Abb. 173) kommen vor und ein männlicher Engel. Gleich mehrmals begegnet das Motiv des Vogels, auch die Fische fehlen nicht, ebensowenig die Sonne und das Thema »A & B« (Abb. 174). Ein häufiges Motiv sind Musikanten (Abb. 175), diese entsprechen den »Lobgesängen« und gehören bis auf den Flötenspieler nicht zu Neufelds üblichem Bildkosmos.

Vergleicht man diese Bilder mit den Holzschnitten der Methusalem-Presse, so ist hier trotz extremer Stilisierung noch eine weitgehende Gegenständlichkeit vorhanden. Neufeld hat sich jedoch von der illustrierenden Darstellung fortbewegt zu einer nachempfundenen Umsetzung des Textes in traumartige Bilder. Diese Lithographien entspringen einem Identifikationsvorgang, einem Nachfühlen des Textes. Wie später im Rahmen seiner Pressendrucke, umkreiste Neufeld hier das Thema und fertigte viel mehr Zeichnungen an, als schließlich verwendet wurden. Neufelds zweite Einzelausstellung im Klingspor

³⁵³ Gespräch der Verfasserin mit Franz Baumann, Traunstein, Betreiber der Franzenspresse und ehemaliger Mitarbeiter der Druckerei Baur, in der Neufeld erste Druckversuche machte und aus deren Nachlaß seine Druckausrüstung stammte, am 1.9.1999.

³⁵⁴ Jahr unbekannt, Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.142 bis GS 99.144.

Museum 1967 zeigte unter der Bezeichnung »Hebräische Versuche« unter anderem 34 Zeichnungen, die ebenfalls zu dieser Ausgabe der Psalmen entstanden waren.

Wolfgang Tiessen schrieb in seinem »Rundbrief für Freunde moderner Buchkunst und Graphik«: »Die Illustration der Bibel ist heute eine ungleich schwierigere Angelegenheit geworden als zu Zeiten Schnorr von Carolsfelds. Unter den in den letzten Jahren bekannt gewordenen Arbeiten haben mich die Zeichnungen von Wilhelm Neufeld (neben den Lithos von Otto Dix zum Matthäus-Evangelium ...) am meisten beeindruckt. Sie sind zutiefst inspiriert, dabei frei von falschem Pathos; und sie machen keine Konzession zugunsten einer gefälligen Auffassung im Formalen oder in der Themenwahl«. Dann erwähnt er den Pressendruck »Haniel Long: Die Kraft in uns« und meint hierzu: »Diese "Handschrift" ist vielleicht nicht immer leicht zu lesen, aber man sollte sich mit ihr eingehender beschäftigen, zumal im Zusammenhang mit dem ergreifenden Text dieses Buches«. ³⁵⁵

Viele Jahre vor der Gründung seiner eigenen Handpresse waren Neufeld bereits drei außergewöhnliche bibliophile Kunstwerke gelungen.

³⁵⁵ Tiessen, Wolfgang: »Rundbrief für Freunde moderner Buchkunst und Graphik«, Nr. 14, S. 8f.

24. Neufeld als Holzschneider und Pressendrucker

24.1. Erste Versuche als Kinderbuchgestalter

Mit der Verbindung von Texten und Bildern hatte sich Neufeld schon lange vor Gründung der Methusalem-Presse intensiv beschäftigt. Zunächst als Umschlaggestalter, der bemüht war, für jedes Buch ein individuell passendes Bild zu finden, dann gelegentlich auch im Rahmen kleiner Illustrationsaufträge. Ein wichtiger Schritt waren Neufelds Bilder zu Dantes »Göttlicher Komödie« und den griechischen Mythen für die Editionen einer pharmazeutischen Firma. Sie waren ebenso eine Vorübung für die eigenen Pressendrucke wie die Zusammenarbeit mit Melchior Mittl für dessen Drei König Presse 1962 und mit Richard von Sichowsky für den achten Band der Grillen-Presse 1963.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch, daß Neufeld sich bereits in den späten vierziger und zu Beginn der fünfziger Jahre ohne Auftrag mit dem Entwerfen mehrerer Bilderbücher für Kinder beschäftigte. Diese frühesten Buchgestaltungen waren auch ein Versuch, nach der Heimkehr aus der Kriegsgefangenschaft den Lebensunterhalt zu verdienen. Neufeld plante, sie Verlagen anzubieten. Vermutlich wurden die meisten jedoch nie vollendet, denn in Neufelds Nachlaß befinden sich zwar etliche einzelne Blätter zu verschiedenen Projekten, aber kein komplettes Manuskript aus dieser frühen Zeit. Eine der ältesten erhaltenen Arbeiten stammt aus dem Jahr 1950, es handelt sich um sechs Blätter zu einem geplanten Bilderbuch mit dem Titel »Sprichwörter in Bildern«, laut Neufelds Notizen sollte der Umfang 16 Seiten betragen.³⁵⁶

Hierfür hatte Neufeld englische und italienische Sprichwörter gesammelt und diese dann mit einfachen Bildern illustriert, die das jeweilige geflügelte Wort auf ebenso anschauliche wie humorvolle Weise erklären. Sein anhaltendes Interesse an volkstümlichen Weisheiten führte noch 1983 dazu, daß er sich in einem Band seiner Methusalem-Presse alten deutschen Sprichwörtern widmete.

Sieben Blätter sind zu dem Buchprojekt »Die alten Kinderlieder mit neuen Bildern« erhalten, der Umfang des fertigen Bandes sollte 12 bis 14 Blätter³⁵⁷ betragen. Auch diese Zeichnungen entstanden sehr früh, in den späten vierziger oder den frühen fünfziger Jahren. Eine weitere frühe Arbeit, »Blätter aus dem Bilder ABC«, ist stilistisch ebenfalls den ersten Nachkriegsjahren zuzuordnen. Auf jedem Blatt wird ein Buchstabe erklärt, indem Tiere oder Gegenstände dargestellt sind, die mit diesem beginnen. Ebenfalls aus dieser Zeit dürften die vielen Collagen stammen, die eine dicke Mappe füllen. Alle Figuren sind aus

³⁵⁶ Eine Widmung für einen Freund ist datiert auf September 1950. Nachlaß Neufeld.

³⁵⁷ Laut einer handschriftlichen Notiz Neufelds auf den Bildern. Nachlaß Neufeld.

Buntpapier ausgeschnitten, sie wirken teils wie Scherenschnitte und stehen den ältesten im Gutenberg-Museum erhaltenen Umschlagentwürfen Neufelds für den kleinen Berliner Studio Verlag³⁵⁸ nahe. Darunter befinden sich Blätter für ein Buch namens »Das Spiegelmärchen« sowie für eines, das »Der Regenbogen« betitelt ist, beide mit Text und Bildern von Neufeld. Bereits in den Nachkriegsjahren betätigte sich Neufeld also auch, in bescheidenem Umfang, als Autor. Obwohl diese frühen Projekte nie beendet oder gar als Buch gedruckt wurden, beschäftigte sich Neufeld auch in den sechziger Jahren weiterhin mit Plänen für Kinderbücher. In seinem Nachlaß befindet sich der Entwurf eines Bilderbuches mit dem Titel »Die Regenhüte«, die Geschichte in Versen stammt von ihm. Sie ist mit Blei- und Buntstiftzeichnungen versehen, die sich stilistisch von den frühen Entwürfen abheben und vermutlich Ende der sechziger Jahre entstanden. Aus dem Jahr 1958 stammen mehrere großformatige Aquarelle, Entwürfe zu einem weiteren Bilderbuch mit einem Text von Neufeld.

Ein besonders ambitioniertes Projekt, das im Gegensatz zu den anderen Arbeiten über erste Entwürfe auch hinauskam und als abgeschlossene Geschichte mindestens zwei Verlagen angeboten wurde, trägt den Titel »Die Kaffeetasse«. Bedauernd abgelehnt wurde es 1970 von Bettina Hürlimann, der Leiterin der Kinderbuchabteilung des Atlantis Verlags, für den Neufeld viele Umschläge gestaltet hatte, sowie von Gertraud Middelhauve von dem gleichnamigen Verlag. Beide lobten das Manuskript sehr, hielten es aber eher für ein bibliophiles Kunstwerk als für ein wirkliches Kinderbuch, das sich gut verkaufen könnte. Dieser Einschätzung kann man auch aus heutiger Sicht nur zustimmen. Dieser Umstand ist übrigens, neben etlichen übereinstimmenden Aussagen von Freunden und Bekannten Neufelds, ein weiterer Hinweis darauf, daß es Neufeld an Geschick bei der Vermarktung seiner Produkte mangelte. Betrachtet man die frühen Entwürfe Neufelds zur Gestaltung von Kinderbüchern, so fällt auf, daß er zunächst in traditionell illustrierender Manier arbeitete. Er stellte dar, was im Text genannt wird, meist in einer großflächigen, stark vereinfachten Zeichenweise, die es Kindern ermöglicht, das Gezeigte sofort zu erkennen. Doch das von ihm 1970 als Kinderbuch angebotene Werk »Die Kaffeetasse« stellt eigentlich ein Objekt aus dem Bereich der freien, nicht mehr der angewandten Buchkunst oder der auftragsgebundenen Buchillustration dar. Der Weg, den Neufeld von seinen ersten kleinen Illustrationsaufträgen für belletristische Werke bis zu seinen freien Arbeiten für bibliophile Werke, wie

³⁵⁸ Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.264 bis GS 99.268.

Kleists »Über das Marionettentheater«, »Haniel Long: die Kraft in uns« und den Psalmenillustrationen ging, spiegelt sich in seinen Kinderbuch-Projekten. Neufeld hatte sich durch Jahrzehnte in unterschiedlichen Zusammenhängen mit der Verbindung von Text und Bild beschäftigt. Er hatte Bilderbücher entworfen, unzählige Umschläge gestaltet, Illustrationen gezeichnet, an bibliophilen Bänden mitgearbeitet. Zudem schrieb er in den sechziger Jahren mehrere Prosatexte. Daß er sich in seinem Alterswerk der Kunst des Pressendrucks widmete, ist daher weder völlig überraschend noch unvorbereitet. Allerdings war es trotzdem ein ungewöhnlicher Schritt für einen Künstler, der nicht als Drucker, Setzer oder Typograph ausgebildet war und bis ins Alter von siebzig Jahren kaum selbst gedruckt hatte.

24.2. Neufeld als Holzschneider

War von Neufelds frühen Entwürfen zu Kinderbüchern bis hin zu den Bilderserien für eine Pharmafirma und zu den Psalmenillustrationen noch die Zeichnung sein bevorzugtes künstlerisches Mittel, so stattete er die Bände der Methusalem-Presse fast alle mit Holzschnitten aus. Der Holzschnitt wurde zur bedeutendsten Technik seines Alterswerks, 27 seiner 29 Pressendrucke sind mit Holzschnitten versehen. Doch Neufeld beschäftigte sich nicht erst im Rahmen seiner Handpresse mit diesem Medium, er hatte damit bereits viel Erfahrung. In der Vorkriegszeit hatte er sein Geld in Berlin mit Stoffdrucken verdient, wobei er die Druckstöcke von Hand schnitt, dadurch waren ihm die handwerklichen Grundlagen bereits vertraut. Und nicht nur um den Lebensunterhalt zu verdienen, auch für seine freie künstlerische Produktion beschäftigte er sich früh mit dieser Technik. Zwei Holzschnitte aus einer Folge von 1930 sind von ihm bekannt, sie zeigen noch die kantigen Formen des Expressionismus.³⁵⁹

In den sechziger Jahren entstanden schließlich regelmäßig Holzschnitte. In der Ausstellung »Druckgraphik Jahrgang 1966« in der Graphischen Sammlung in München zeigte Neufeld bereits »farbige Holzschnitte von Qualität ...«.³⁶⁰ Ein früher Höhepunkt waren 1963 die neun Holzschnitte zu Richard von Sichowskys Pressendruck »Haniel Long: Die Kraft in uns«. In einem Artikel aus dem Jahr 1967 in der Zeitschrift »Gebrauchsgraphik« ist von einer ohne

³⁵⁹ Die beiden Holzschnitte »Spiegelbild« und »Seiltänzer« sind die Abbildungen 2/3 in dem von Neufeld mit dem befreundeten Drucker Gerhard Meckbach erarbeiteten Katalog »Versuche Vermutungen aus der Werkstatt des Malers Wilhelm Neufeld«, Chieming am See 1992, o. S.

³⁶⁰ Süddeutsche Zeitung Nr. 39 vom 15.2.1967, Artikel »Münchner Kulturberichte«, Seite 26, Autor unbekannt.

Auftrag entstandenen »Mythenfibel« Neufelds die Rede, der »Phaeton« des Ovid und ebenso »Der Centaur« von Guérin seien von ihm mit Holzschnitten gestaltet worden.³⁶¹ Schon damals beschäftigte er sich also mit der bildlichen Umsetzung mythischer Stoffe.

24.3. Zur Geschichte des Holzschnitts

Die Geschichte des Holzschnitts ist lang und wechselhaft. In dem Umstand, daß der Holzschnitt sich aus dem Stoffdruck entwickelte, daher auch »Zeugdruck« genannt wurde, liegt eine eigenartige Parallele zu Neufelds persönlichem Weg zum Holzschnitt: auch er hatte zunächst Stoffe bedruckt.

Holzdrucke auf Papier gab es erst, als es gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Europa gelang, Papier herzustellen. Bei der Technik des Holzschnitts war Deutschland führend. Die ersten Holzschnitte waren Einblattdrucke, wobei die Schrift mit dem Bild auf einem Stock zusammen geschnitten wurde. Diese ersten graphischen Blätter entstanden noch vor der Erfindung des Buchdrucks, der größte Teil stammt aus Bayern, viele auch aus Schwaben, Böhmen und den Alpenländern. Sicherlich waren Neufeld, der Holzspielzeug sammelte und sich für Volkskunst interessierte, solche Erzeugnisse seiner Wahlheimat Bayern bekannt.

Um 1430 wurde das Blockbuch entwickelt, erstmals wurden nun mehrere Holzschnitte zu einem Buch zusammengefaßt, indem man die unbedruckten Kehrseiten aneinander klebte. In der Renaissance entstand der Farbholzschnitt, bei dem mit mehreren Platten gearbeitet wird. Jede Platte zeigt einen Teil des Motivs, die Platten werden nacheinander und übereinander gedruckt. Neufeld, der mit schwarz-weiß Holzschnitten begann, wandte sich bei seinen Pressendruckten dem Farbholzschnitt zu. In seinem Spätwerk spielte diese Technik die wichtigste Rolle, er erreichte originelle und eigenwillige Effekte durch neben- und übereinander gedruckte Farben und Motive. Dabei arbeitete er jedoch meist nur mit einem Druckstock.

Nach der Renaissance spielte der Holzschnitt längere Zeit keine bedeutende Rolle und wurde in der Buchillustration von anderen Techniken verdrängt, so gelangte im 18. Jahrhundert der Kupferstich im illustrierten Buch zur Blüte. Doch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte der Holzschnitt eine Renaissance. In England wurde er von William Morris (1834–1896) und seinem Umfeld wiederbelebt. Morris' Buchgestaltungen beeinflussten auch die Ent-

³⁶¹ Hiepe, Richard: »Mythologie und Gegenwart, Zeichnungen von Wilhelm Neufeld«, in: *Gebrauchsgraphik* 2/1967, S. 12 – 19.

wicklung der Privatpressen in Deutschland nachhaltig. In Frankreich ließen sich avantgardistische Künstler von mittelalterlichen volkstümlichen Holzschnitten inspirieren, so produzierten unter anderem Gauguin und Munch vor der Jahrhundertwende viele Holzschnitte. Auch der Schweizer Félix Vallotton und der Flame Hans Masereel beschäftigten sich intensiv mit dieser Technik. Neben der europäischen Tradition entdeckte man die japanischen Farbholzschnitte, deren formale Stilmittel die Werke bedeutender Künstler prägten. Auch Van Gogh orientierte sich an diesen Vorbildern.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts avancierte der Holzschnitt zum wichtigsten Ausdrucksmittel der deutschen expressionistischen Künstler. Nach 1905 wurde er durch die Dresdner Gruppe »Die Brücke« propagiert, die einen betont splitterigen und kantigen Stil entwickelte. Doch nicht nur bei den avantgardistischen Künstlern, auch bei den edlen Privatpressen war der Holzschnitt eine bevorzugte Technik. So ließen in den zwanziger Jahren Vertreter einer bibliophilen Buchkultur wie Harry Graf Kessler die Produkte ihrer Pressen mit Holzschnitten versehen. Ein bekanntes Beispiel sind die 1926 in Kesslers Cranach-Pressen erschienenen Eclogen Vergils mit 43 Holzschnitten von Aristide Maillol. Berühmt als bibliophile Kostbarkeit wurde »Umbra vitae«, Gedichte von Georg Heym, die Ernst Ludwig Kirchner mit Holzschnitten versah, 1924 im Kurt Wolff Verlag erschienen. Auch für die Münchner Gruppe »Der Blaue Reiter«, für die Künstler Käthe Kollwitz, Emil Nolde, Jean Arp, Ernst Barlach und Frantisek Kupka, war der Holzschnitt eine bevorzugte Technik für ihre ausdrucksstarken Bilder. In der Vorkriegszeit war der Holzschnitt bei deutschen Künstlern äußerst beliebt und galt als progressives Ausdrucksmittel. Da jedoch während der Nazizeit bei Buchillustrationen und Broschüren häufig eine altertümliche, holzschnittartige Manier bevorzugt wurde, galt der Holzschnitt nach dem Zweiten Weltkrieg als ein Zeichen von Konservatismus und nationalistischer Gesinnung. Vor allem von Grieshaber wurde er jedoch in den fünfziger Jahren wiederbelebt, der diese Technik entgegen ihres nun konservativen Rufes als ein Ausdrucksmittel sozial engagierter Kunst einsetzte und neue Anwendungsmöglichkeiten, wie den monumentalen Holzschnitt, entwickelte. Doch blieb der Holzschnitt nach 1945 eine Randerscheinung in der modernen Kunst.

Neufelds Holzschnitte sind von Pathos, Konservatismus und volkstümlichem Realismus weit entfernt. Bei ihnen gibt es formal keine Anlehnungen an altertümliche Formen oder die Stile vergangener Zeiten. Trotzdem bedeutet die Bevorzugung einer solchen traditionellen Technik eine bewußte Betonung der

körperlichen Handarbeit, und der Rückgriff auf eine im Mittelalter entwickelte Arbeitsweise wirkt leicht archaisch und anachronistisch im Medien-Zeitalter. Neufeld setzte damit ein Signal »wider den Zeitgeist«, über den er sich in seinen Briefen und Notizheften immer wieder kritisch und manchmal vernichtend äußerte. So schrieb er 1984 an die befreundeten Betreiber der FlugBlatt-Presse, zu einer Ausstellung des Berliner Künstlerbundes, die er besucht hatte und bei der auch ein Gemälde von ihm gezeigt wurde: » ... viel Schwaches aber verbirgt sich hinter Gigantomanie. Ordnenendes Tun, tätige Ordnung: das ist heute erst recht progressiv und ganz eigentlich revolutionär, wenn das auch kaum jemand verstehen wird«. ³⁶²

Vor allem aber kam der Holzschnitt seiner künstlerischen Intention entgegen, denn diese Technik ist besonders geeignet, um bedeutende Dinge einfach und klar auszudrücken, um flächige, stark vereinfachte Motive mit wenigen Linien darzustellen. Zarte Schattierungen, detailreiche Bilder oder feine Nuancen in der Zeichnung, die in der Radierung besser umgesetzt werden können, waren nicht Neufelds Ziel. Auch seiner Vorliebe für Experimente und für häufige Abwandlungen eines Motivs kam die Technik entgegen. An den Druckstöcken konnte immer noch etwas verändert werden, interessante Effekte waren durch die Kombination zweier Druckstöcke oder das Drucken mit mehreren Farben möglich. Zudem hatte Neufeld das Spiel mit negativen und positiven Formen, mit den Kontrasten von hellen und dunklen Flächen schon immer gereizt, wie in seiner Gebrauchsgraphik deutlich zu erkennen ist. Der Holzschnitt bot ihm hierfür vielfältige Möglichkeiten.

Ein weiterer wichtiger Aspekt liegt in der engen Verbindung zwischen Schrift und Holzschnitt, worauf der Buchkünstler Hans Peter Willberg, Nachfolger Neufelds in Mainz, hinweist: »Holzschnitte fügen sich leichter zur Schrift als Radierungen mit ihrer selbständigen, von der Druckplatte bestimmten Bildfläche. ... Dazu kommt, daß beim Holzschnitt das Bild in einer Weise mit dem Messer ausgeformt wird, die dem "Schneiden" eines Buchstaben im Stahlstempel verwandter ist, als die Radierung oder Lithographie«. ³⁶³

Der Holzschnitt ist die künstlerische Technik, die dem Drucken der Lettern von Hand am stärksten entspricht. Und auch die körperliche Arbeit beim Drucken war Neufeld wichtig: »Die handwerkliche Arbeit an der Presse hat meine Überzeugung bekräftigt von der unabdingbaren Notwendigkeit, die

³⁶² Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 2.1.1984.

³⁶³ Willberg, Hans Peter: »40 Jahre Buchkunst«, Frankfurt 1991, S. 148.

Letter in die Hand zu nehmen, ihren Körper gleichsam zu verinnerlichen, wenn Schrift und Drucken erfahren werden sollen ... «.³⁶⁴

Zudem ist beim Holzschnitt, im Gegensatz zu anderen druckgraphischen Techniken, oft das innere Leben der Flächen wichtig, manchmal sogar wichtiger als der Umriss. Das Holz bestimmt die Bilder mit, ob es hart oder weich ist, Maserungen zeigt oder nicht. In Neufelds Pressendruckten spielt die Holzstruktur besonders bei einem seiner häufigsten Motive, dem Abdruck verschiedener Maserungen, eine Rolle. Ansonsten verwendete er sowohl Spanplatten, auf denen keine Maserung zu sehen ist, als auch gemasertes Holz. Der Farbauftrag ist bei seinen Druckten meist dünn, nur selten druckte er deckende, satte Farben. So entstanden, teils zufällig, teils gewollt, unterschiedlichste Effekte, unter anderem durch Übergänge zwischen helleren und dunkleren Flächen, durch sich überlagernde und durchdringende Farbschichten oder das durchscheinende helle Papier. Die Farben entsprechen dem jeweiligen Geist, der Atmosphäre des Textes. So entschied Neufeld sich beispielsweise bei Bildern zu Mozarts »Zauberflöte« für eine Folge von starkfarbigen Blättern, während bei einem Band zu Kafka Grautöne dominieren. Insgesamt überwiegen Mischöne, mit Weiß tönnte Neufeld seine Farben fast immer ab. Eine breite Palette von hellen Braun-, Blau-, Rosa-, Grau-, Grün- und Ockertönen durchzieht seine Bücher, nur selten verwendete er intensive Farben. Doch in manchen Büchern, besonders, wenn es um das Thema Liebe geht, druckte er leuchtendes Rot, Gelb oder Orange. Schon 1977 schrieb er an einen Freund, der ihm Mischweiß besorgt hatte, er drucke jetzt alles damit und benutze »... viel Mischweiß mit jeweils mehr oder weniger, immer aber im Verhältnis ganz wenig Farbe, bei reinen Flächen gibt es nichts besseres«.³⁶⁵

24.4. Die Methusalem-Presse

Der Name ist Ironie: bei der Gründung seiner Methusalem-Presse 1979 war Neufeld bereits siebzig Jahre alt. Das läßt auf viel Optimismus, Energie und ungebremste Schaffensfreude schließen. In den folgenden sechzehn Jahren entstanden 29 Bände sowie drei ungezählte Drucke. Während in den ersten vier Jahren nach der Gründung jeweils nur ein Band pro Jahr produziert wurde, entstanden zwischen 1983 und 1986 dreizehn Bücher. Der letzte umfangreiche Druck, der »Epitaph«, stammt aus Neufelds Todesjahr 1995. Die 29 Pressen-

³⁶⁴ Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«, in: Philobiblon, Vierteljahresschrift für Buch und Graphiksammler, Jahrgang 40, Heft 1, März 1996, S. 11.

³⁶⁵ Postkarte Neufelds an Manfred Prochotta vom 28.11.1977.

drucke erschienen in sehr kleinen Auflagen, wobei Neufeld seine Produktion im Laufe der Jahre deutlich steigerte. Während von den ersten beiden Pressendrucke nur drei und von dem dritten nur fünf Exemplare entstanden, produzierte Neufeld von den Bänden Nummer 4 bis 14 bereits jeweils zwischen acht und vierzehn Exemplaren. Die folgenden Drucke, Nummer 15 bis einschließlich Nummer 24, erschienen in Auflagen von achtzehn bis zweiundzwanzig Stück. Von den letzten fünf Bänden fertigte Neufeld, mit einer Ausnahme, wieder weniger Exemplare an, zwischen zwölf und fünfzehn Stück. Als einziger Band erschien das »Schattenspiel«, der 3. Druck der Methusalem-Presse, 1982 zusätzlich in einer verkleinerten Offset-Auflage von fünfhundert Exemplaren. Neben den Büchern entstanden viele Einzelblätter, überwiegend mit Motiven aus den Büchern, zum Teil mit einzelnen Sätzen aus den Texten.

Alle 29 Pressendrucke wurden mit alten Blei- und Holzschriften von Hand gesetzt und gedruckt. Sie sind mit überwiegend farbigen Holzschnitten versehen. Zwei Bände sind mit lose beigelegten Farblithographien gestaltet, einer mit eingeklebten Monotypen. Bei zwei mit Holzschnitten versehenen Bänden legte Neufeld noch Lithographien dazu. Alle doppelseitigen Holzschnitte und Lithographien in den Pressendrucke signierte Neufeld, dieser Umstand weist auf ihren Charakter als eigenständige graphische Kunstwerke hin.

Ursprünglich als reines Privatvergnügen begonnen, befinden sich heute Bände der Methusalem-Presse in privaten und bedeutenden öffentlichen Sammlungen, in der British Library, dem Museum Meermannno-Westreenianum, dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und der Bayrischen Staatsbibliothek München.

Bei allen vorherigen buchgestalterischen Arbeiten hatte es Vorlagen von Verlegern gegeben, nun war Neufeld zum ersten Mal völlig frei bei der Textauswahl und der Gestaltung. Auch ökonomische Überlegungen spielten keine Rolle. Ursprünglich dachte er nicht daran, mit seiner Handpresse Geld zu verdienen: »Als ich begann, habe ich ans Verkaufen nicht gedacht, das hat sich geändert. Besonders freut es mich, daß meine Drucke komplett in Offenbach, in Wolfenbüttel und in der Bayrischen Staatsbibliothek sind.«³⁶⁶ Mit der unerwarteten Möglichkeit, einen Teil seiner Pressendrucke verkaufen zu können, hängt es sicherlich zusammen, daß Neufeld nicht noch kleinere Auflagen produzierte. Der Zufall spielte bei der Gründung dieser Presse eine wichtige Rolle. Ein Jahr nach seinem Ausscheiden aus der Mainzer Fachhochschule berichtete Neufeld

³⁶⁶ Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«, S. 11.

ehemaligen Studenten, daß er Zugang zu schönen alten Holzschriften in einer Druckerei in Traunstein habe und dort arbeiten dürfe, wann immer er wolle. Er besaß zu diesem Zeitpunkt noch keine eigene Druckausrüstung.³⁶⁷ In die Druckerei, mit deren Besitzer Wilhelm Baur er befreundet war, zog es ihn häufig. Baur erwarb sogar auf Neufelds Empfehlung hin manche Schriften.³⁶⁸ Auch mit einem Angestellten Baur, Franz Baumann, der zeitweise ebenfalls eine Privatpresse, die »Franzenspresse«, betrieb, freundete sich Neufeld an. Baur druckte viele graphische Arbeiten, die Neufeld entwarf. Eine Einladung zum Künstlerball 1978 in Wasserburg war das letzte Erzeugnis Neufelds, das in der Traunsteiner Druckerei hergestellt wurde. Nach Baur's Tod waren alte Blei- und Holzschriften aus dessen Offizin zu verkaufen, dazu eine Abziehpresse und weiteres Zubehör für die Hand-Druckerei. Neufeld beschrieb die Gründung seiner Presse später einmal knapp und ohne Pathos: »Durch günstige Fügung hatte ich aus dem Nachlaß von Wilhelm Baur, bei dem ich erste Satz- und Druckversuche gemacht hatte, alles erwerben können, was zur Einrichtung und zum Betreiben einer kleinen Presse benötigt wird: eine einfache, stabile Nudel ehrwürdigen Alters, eine Korab der Firma G. E. Reinhardt in Leipzig, ebenso alte Holz- und Bleischriften, darunter die hölzerne Steinschrift und die fette Block, aus denen ich, bis auf wenige Ausnahmen, alles druckte; beide unübertreffliche Partner meiner Holzschnitte. Die fette Block verdanke ich dem Umstand, daß während Jahrzehnten aus ihr Fahrpläne des Traunsteiner Bahnhofes gedruckt wurden. Das sieht man ihr an, ihrer Brauchbarkeit für meine Zwecke hat es nicht geschadet. Als Eigentümer von schönen Schriften und allerlei Satz-Elementen nebst Werkzeug und Zubehör konnte ich nun drucken, was ich wollte und wie ich es wollte, nach meinem Sinn und Geschmack. Ich war ein sogenannter Pressendrucker geworden.«³⁶⁹

Die drucktechnische Ausrüstung Neufelds war ausgesprochen primitiv. Der Buchkünstler Toni Kurz schrieb über die Methusalem-Presse: »Berührt habe ich anlässlich eines Besuches in seinem Haus am Chiemsee ... vor allem seine Werkstatt gesehen, ein niedriger Kellerraum, bin vor Regalen voll mit Holzstöcken gestanden. Eine einfache Presse, mehr hat es nicht bedurft, um diese großartigen Bücher zu machen. ... Meine Lehre daraus war unter anderem auch die, mich auch bei "meinen Büchern" auf das wesentliche zu beschränken, nicht aufwendiges Werkzeug und professionelle Ausrüstung machen letztend-

³⁶⁷ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 3.12.1976.

³⁶⁸ Gespräch der Verfasserin mit Franz Baumann, Traunstein, einem ehemaligen Mitarbeiter Baur's, am 1.9.1999.

³⁶⁹ Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«, S. 11.

lich die Qualität aus, sondern eine adäquate Umsetzung der Idee eines Autors, Künstlers, Verlegers oder am besten aller zusammen. Nicht nur sehen und hören, man muß auch spüren«.³⁷⁰

Die Typographie der Methusalem-Presse ist durch die fette Block in ihrer runden Variante bestimmt. Die Möglichkeiten Neufelds waren hinsichtlich der Schriftgestaltung äußerst beschränkt, wozu er erklärte: »Der Zufall hatte mir einige nicht alltägliche Schriften in die Hand gegeben und damit enge Grenzen gesetzt, in denen Charakteristisches entstehen mußte. Wären es andere, leichtere Schriften gewesen, dann würde anderes entstanden sein, freilich gleichen Geistes«.³⁷¹

Neufeld passte sich an die vorhandene Ausrüstung an und war damit zufrieden, die fette Block erschien ihm durchaus geeignet für seine Intentionen: »... das Geschenk eines Zufalls erwies sich in seiner kraftvollen Ruhe als der geborene Partner meiner Holzschnitte und meiner Formate. Es zeigte sich, daß bedeutende Texte durch sie würdig zu vermitteln waren – ungewohnt vielleicht, aber überzeugend«.³⁷²

Der Verleger der edlen Edition Tiessen, Wolfgang Tiessen, befand, daß Neufeld »diese primitive Schrift adelte«.³⁷³ Sie wurde bei Neufeld zum graphischen Mittel. Die fette Block zeichnet sich durch klare, massive, runde Formen aus, sie ist unelegant und schnörkellos, von fast grober Schlichtheit, schwer und mächtig. Neufeld verwendete sie in fast allen seiner 29 Pressendrucke, in großen Schriftgraden von 22 bis 36 Punkt. Nur für drei Bände wählte er die schmale Rundgrotesk, in zwei davon kombinierte er diese mit der fetten Block. Gelegentlich arbeitete er auch mit der Bernhard-Fraktur, einer Holzschrift. Doch nur einen Band druckte er ausschließlich in dieser gebrochenen Schrift, sonst kommt sie lediglich in zwei Pressendruckten mit mehreren Schriften vor. Als vierte Schrift benutzte er, nur für kurze ergänzende Hinweise oder Einschübe in einigen Texten, gelegentlich die Garamond kursiv in 14 Punkt. Die Beschränkungen seiner technischen Ausstattung waren Neufeld durchaus bewußt. So schrieb er 1979 an die Betreiber der Flugblatt-Presse, deren neuerworbene Schriften er lobte: » ... dabei sind ja veritable Kostbarkeiten – und so gut erhalten! Die Sonderdruck Antiqua ist seit je meine Lieblingsschrift, auch die Ehmcke Antiqua und wunderschön finde ich auch die Koloss und die Art-

³⁷⁰ Toni Kurz über die Methusalem-Presse, zitiert nach einer Broschüre, die zu einer Ausstellung der Pressendrucke und Holzschnitte Neufelds 1998 im Kunstverein Horn erschien.

³⁷¹ Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«, S. 11.

³⁷² Aus »Versuche Vermutungen«, o. S., bei Abbildung 137/138.

³⁷³ Gespräch der Verfasserin mit Wolfgang Tiessen am 25.2.2000.

Deco-Volley hat ihren Charakter ... und natürlich die Weiß etc. Da kann ich gar nicht mehr mithalten, habe trotzdem meinen ersten Presse-Druck abgeschlossen! im Format 46 x 30 cm aus der großen schmalen Rundgrotesk ... und der Block und Holzschnitte, gebunden in Marmorpapiere ... mit meiner alten Nudel wird sowas natürlich immer nur halb – ausgedruckt, hat also und behält seinen hausgemachten Charakter und kann und will mehr nicht sein«.³⁷⁴

So unterschiedlich wie die Texte, die in den Drucken der Methusalem-Presse versammelt wurden, sind auch die äußeren Formen der Bücher, es gibt kein einheitliches Erscheinungsbild. Mal handelt es sich um Broschuren, mal um fadengeheftete Bücher, mal um Mappen, in denen Doppelseiten lose liegen. Es gibt auch Mischformen aus Buch und Mappe, und mehreren Bänden legte Neufeld einzelne Graphiken lose bei. Die Broschuren fertigte Neufeld selbst an, die festen, fadengehefteten Einbände stammen von der Buchbinderin Gertrud Sieber in Traunstein. Besonders in der Anfangszeit broschierte Neufeld seine Bände selbst und überzog die Broschuren oft mit marmoriertem Papier, das er selbst herstellte. Später ließ er sie meist mit Fadenheftung und einem festem Einband versehen.

Ein außergewöhnliches Charakteristikum der Methusalem-Presse ist, daß es bei vielen Titeln Varianten innerhalb einer Auflage gibt. Es handelt sich in diesen Fällen genau genommen um Unikate. Offensichtlich langweilte es Neufeld, exakt dieselben Bücher in größeren Auflagen zu drucken. Die Varianten unterscheiden sich jedoch nicht grundlegend, der jeweilige Charakter eines Buches wurde nicht verändert. Oft fertigte Neufeld zu einem Thema mehr Holzschnitte an, als er schließlich in einem Pressendruck verwendete. Bei den Varianten tauschte er dann gelegentlich ein Bild aus oder fügte eines hinzu. Manchmal wählte er auch aus seinem Fundus einen schon älteren Druckstock, der ihm passend erschien, und fügte dieses Bild hinzu, oder er veränderte die Reihenfolge mancher Bilder in einem Band. Doch überwiegend bestehen die Varianten darin, daß er innerhalb einer Auflage dieselben Bilder in verschiedenen Farben druckte.

Bei drei Bänden kam es zu einer zweiten Auflage, jeweils mehrere Jahre, nachdem die erste Auflage entstanden war. So produzierte Neufeld eine zweite, stark veränderte Auflage des »Schattenspiels« (3. Druck), eine Neuauflage des »Heraklit« (1. Druck) und eine erweiterte Auflage des »Hohelieds« (4. Druck), bei der auch der Text um eine Äußerung Goethes ergänzt wurde. Diese zwei-

³⁷⁴ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 12.12.1979.

ten Auflagen sind wesentlich stärker verändert als die Varianten innerhalb einer Auflage.

Keine zweite Auflage, sondern Varianten zu einem bereits behandelten Thema stellen die als ungezählter Druck geführten »Bilder zur Zauberflöte« dar. Bei diesen kombinierte Neufeld, wie bereits in dem 2. Druck seiner Presse, noch einmal verschiedene Bilder mit kurzen Textstücken aus dem Libretto. Teils hatte er dieselben Holzschnitte in seinem 2. Druck auch verwendet, teils handelt es sich um andere Bilder. Die Tatsache, daß es ihn langweilte, dasselbe Buch mehrmals zu drucken, verhinderte schließlich auch das Vorhaben von Wolfgang Tiessen, den ersten Pressendruck »Heraklit« nachzudrucken und über seine auf Buchkunst spezialisierte Versandbuchhandlung zu vertreiben. Neufeld beschrieb seine Einstellung in einem Brief an Tiessen: »Der seit längerem begonnene Neudruck (des Heraklit) – ein altes Vorhaben – ist also fertig; unter der wochenlangen Arbeit daran ist mir zunehmend deutlich geworden, daß die von Ihnen vorgeschlagene Subskriptions-Auflage eigentlich der Art und der Übung meiner kleinen Presse nicht entspricht, nämlich der Herstellung von langsam gemachten EinzelExemplaren, deren jedes nie ganz deckungsgleich ist mit den übrigen gleicher Auflage«. ³⁷⁵

In dieser Arbeit werden die Drucke der Methusalem-Presse anhand der im Klingspor-Museum in Offenbach am Main vorhandenen Exemplare beschrieben. Es ist zu bedenken, daß es hiervon etliche kleine Abweichungen gibt. Seitenzahlen können leicht variieren, ebenso kann die Anzahl oder die Reihenfolge der Bilder in einem Band geringfügig unterschiedlich sein, oder die Farbe eines Holzschnitts abweichen. Auch kommt es vor, daß innerhalb einer Auflage einige Exemplare gebunden, andere nur als Broschur oder als lose Blätter in einer Mappe präsentiert wurden. In diesem Sinne sind die Beschreibungen beispielhaft zu verstehen. Doch sind die Unterschiede immer nur graduell, den typischen »Geist« eines Pressendrucks veränderte Neufeld nicht. Für ihn waren die Pressendrucke keine streng begrenzten Gebilde, sondern durchlässige, immer noch veränderbare Werke.

Etliche Holzschnitte, die zentrale Motive seines Repertoires zeigen, verwendete Neufeld in mehreren Bänden. Auf manchen Holzschnitten sind fast identische Motive zu sehen, in nur geringfügig unterschiedlichen formalen Darstellungen.

³⁷⁵ Brief Neufelds an Wolfgang Tiessen vom 10.8.1986.

Neufeld numerierte und signierte jedes Exemplar seiner Bücher im Impressum. Er druckte immer auf Doppelseiten und zählte nur diese, die dazwischenliegenden Rückseiten blieben frei. Von dem vierten Band an (außer bei Nr. 5) druckte Neufeld immer auf 120 Gramm Eiderdruckpapier der Firma Claassen-Papier in Kettwig, auch Eider-Werkdruck genannt, ein leicht gelbliches, dickes Papier. Allerdings sind in manchen Bänden die Holzschnitte nicht direkt darauf, sondern auf zartes Japan-Papier gedruckt und dann eingeklebt.

Sowohl bei seinen gebrauchsgraphischen Entwürfen als auch bei seinen Pressendruckten war Neufeld nicht an penibler, ordentlicher Ausführung gelegen. Nun ist aber traditionell für viele Handpressen gerade eine perfekte handwerkliche Verarbeitung mit hochwertigen Materialien kennzeichnend. Doch dies war nie Neufelds Intention. Ebenso wie bei seinen übrigen künstlerischen Arbeiten war ihm die Idee, der künstlerische Gedanke wichtig, auf eine exakte Umsetzung legte er keinen Wert. Neufeld benutzte häufig Abfall- oder Resthölzer, herausgebrochene Stellen und unregelmäßige, ausgerissene Kanten störten ihn nicht. Im Gegenteil, es scheint, daß ihm manche Zufallseffekte durchaus willkommen waren. Oft waren die Holzstöcke so verzogen und wellig, daß sie in eine Druckmaschine nicht eingespannt werden konnten. Dies störte ihn nicht, da er seine Drucke alle von Hand mit der Walze oder dem Falzbein abzog. Ein Brief Neufelds an Tiessen belegt dies: »... beim Druck der Heraklit-Stöcke mußte ich bemerken, daß sie ziemlich verzogen sind; was mir beim Druck von Hand (ich drucke meine Holzschnitte nie auf der Presse) keine Schwierigkeiten macht ... «.³⁷⁶

Obwohl ihm Bildung und Intellekt, andauernde künstlerische Übung und solide Beherrschung des Handwerks unverzichtbar schienen, kam nach Neufelds Vorstellung der Intuition des Künstlers die tragende Rolle zu. Zu seiner Arbeitsweise bei den Pressendruckten erklärte er einmal: » ... wie wenig hier der Kopf eine Sache ausführt – natürlich ist er beteiligt wie alle Organe, aber keineswegs mehr als die Hand, die bei den besten Lösungen immer klüger war als der Kopf«. ³⁷⁷

Es ging Neufeld vor allem um die kreative Idee und um den spontanen Impuls, der sich nicht erzwingen läßt, der nicht bewußt herbeizuführen ist. In seinen Notizheften vermerkte er: »Als fleißiger Handwerker betreibe ich meine Arbeit ab der Presse, einverstanden daß sie sich hinzieht; denn ich warte. Ich

³⁷⁶ Brief Neufelds an Wolfgang Tiessen vom 19.8.1986.

³⁷⁷ Reche, Thomas: »Schattenspiele – Wilhelm Neufeld zum 85. Geburtstag«, in: Illustration 63, Zeitschrift für Buchillustration, 30. Jahrgang, Heft 3, Nov. 1993, S. 101 – 105.

warte eigentlich und im Grunde auf den Einfall. Das Bild, das überzeugende, auf sein Kommen, sein Eintreffen von selbst, erwartet zwar, aber nicht, durch nichts zitierbar«. ³⁷⁸

Und ein anderer Eintrag in seinen Notizbüchern zeigt, worauf es ihm bei der künstlerischen Arbeit ankam: »Die Euphorie des soeben Hervorgebrachten und das Elend wenn es erkaltet ist, Das Werk, aus den Händen entlassen: was eben noch warm war und atmete, das ist nun kalt und Ding geworden unter Dingen«. ³⁷⁹

Dieser Eintrag, sinngemäß zweimal in den Notizbüchern festgehalten, zeigt, daß für Neufeld der Schaffensprozeß das Lebendige, das eigentlich Faszinierende war. Nach der Vollendung wurde ihm das Werk zum bloßen Gegenstand, zum leblosen Ding. Da es ihm also auf die Produktion, auf das handwerklich-künstlerische Tun ankam, ist verständlich, daß ihn gerade der Holzschnitt besonders fesselte. Der Prozeß der Bildentstehung ist hier relativ lang und körperlich besonders intensiv erfahrbar.

Neben Lettern und Holzschnitten benutzte Neufeld auch Satzmaterial in mehreren Pressendruckern, besonders oft erscheint die Hand, ein Motiv, das bereits in der Gebrauchsgraphik häufig vorkam. Außerdem druckte er mehrmals das Aldus-Blatt. Für zwei Bände konstruierte Neufeld aus unterschiedlichstem Satzmaterial typographische Bilder.

Wie bereits als Umschlaggestalter, so betrachtete Neufeld auch bei den Bänden der Methusalem-Presse jedes Buch als ein Individuum. Es gibt daher bei seinen Pressendruckern keine Reihen- oder Markenzeichen. Bereits die Formate sind sehr unterschiedlich. Für jeden Band suchte Neufeld eine individuell passende äußere und innere Form. Neben schmalen Pappbänden gibt es umfangreiche, fadengeheftete Bücher, neben dicken Mappen dünne und großformatige Bände. Das größte Format, der ungezählte Druck »Schatten«, mißt 52 x 40, der kleinste, V. O. Stomps »Tage Jahre Menschen«, 28 x 22 Zentimeter. Selten beträgt die Höhe der Bände mehr als fünfundvierzig Zentimeter, und nur bei zwei schmalen Druckern sind es weniger als dreißig. Als Signet verwendete Neufeld ein schlichtes »M« in der schmalen Rundgrotesk.

Die Holzschnitte und Lithographien in Neufelds Pressendruckern sind meist autonome Kunstwerke, die auch als Einzelblatt für sich stehen könnten.

³⁷⁸ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 86, 10.9.1992.

³⁷⁹ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 225, vom 23.7.1993. Fast wörtlich wiederholt in Heft II, Nr. 406 vom 23.7.1994.

Ein Kennzeichen von Neufelds Pressendruckten ist, daß viel freie Fläche gelassen wurde, sowohl um Texte als auch um Bilder. In den späteren Arbeiten nehmen solche leeren Flächen immer mehr Raum ein.

Neufeld gehörte nicht zu den späten Verehrern von William Morris' mittelalterlichem Handwerkskult. Es trieb ihn nicht die nostalgische Begeisterung am »Natürlichen«, Handgemachten, und er bevorzugte auch nicht Handgeschöpftes aus weltanschaulichen Gründen. In seinen Pressendruckten findet sich weder Ornamentik, noch Jugendstil-Reminiszenzen oder Schmuckseiten. Jede Art Kult, jede Modeströmung und jede gesellschaftliche Stellungnahme lag ihm fern, sofern sie sich nicht implizit aus seinem Werk ableitet. Die Bände der Methusalem-Presse sind keine Statussymbole für das Regal luxurioser Bücherliebhaber. Es gibt keine edlen Einbände aus Leder oder Seide, keine Prägnungen oder Verzierungen. Neufeld war weder an bibliophilen Prachtausgaben gelegen noch an einer betonten »Typographie der Armut«, wie sie V. O. Stomps vertrat.

Er arbeitete in erster Linie zu seinem Privatvergnügen, freute sich aber über Anerkennung von Menschen, deren Meinung ihm etwas bedeutete. An seinen früheren Studenten Manfred Prochotta schrieb er, nachdem dieser sich über einen Pressendruck positiv geäußert hatte: »Ihre zustimmenden Worte haben mich sehr erfreut, und am Ende ist das ja auch meine Genugtuung: von ähnlich Gesinnten und Gestimmten Zustimmung zu erfahren; sonst würde man ausschließlich Monologe halten«. ³⁸⁰

24.4.1. Zu den Texten

Bei den Texten gibt es keine eindeutige Linie. »Die literarischen Gegenstände der Methusalem-Presse sind Funde meiner Neigung, meiner Zuneigung, sie folgen keinem Programm,«³⁸¹ erklärte Neufeld einmal, und: »Ich ergreife, was mich anmutet, was mir einleuchtet, was ich verehere, und zuweilen drucke ich auch was Eigenes«. ³⁸² Doch wählte er seine Texte überwiegend aus dem klassischen Kanon der abendländischen humanistischen Tradition, der er sich zeit lebens tief verbunden fühlte. So ist bei der Methusalem-Presse durchaus ein Profil erkennbar. Die 29 Bände lassen sich in vier Gruppen einteilen: die antiken Autoren, zu denen auch religiöse Texte verschiedener Herkunft zählen, Texte von und zu Goethe, Neufelds eigene Schriften sowie eine heterogene

³⁸⁰ Brief Neufelds an Manfred Prochotta vom 9.12.1981.

³⁸¹ Aus »Versuche Vermutungen«, o. S., bei Abbildung 107.

³⁸² Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«, S. 11.

vierte Gruppe mit unterschiedlichsten Autoren. In der vorliegenden Arbeit werden die Pressendrucke, in diese vier Gruppen aufgeteilt, vorgestellt.

24.4.1.a. Texte antiker Autoren

Der Schwerpunkt liegt bei antiken Autoren, mit denen sich acht der bedeutendsten Bände der Methusalem-Presse befassen. Neufeld wählte Auszüge aus Werken der beiden Vorsokratiker Heraklit und Empedokles sowie der frühen griechischen Dichter Homer und Hesiod, dreimal beschäftigte er sich mit Texten aus der Bibel. Er bearbeitete das »Hohelied Salomo«, Verse aus dem »Prediger Salomo« und die »Genesis« in der Übersetzung Martin Bubers. Nicht zum abendländischen Kanon gehört ein Auszug aus den indischen Upanischaden.

Bereits bei Neufelds gebrauchsgraphischen Arbeiten kamen häufig Motive vor, die aus der antiken griechischen Mythologie stammten. Er arbeitete in den sechziger Jahren an einer Mythenfibel, wählte für die pharmazeutische Werbung als Thema griechische Mythen und schuf Zeichnungen zu den alttestamentlichen Psalmen. Daher ist es nicht verwunderlich, daß er sich auch in der Methusalem-Presse mit Texten antiker Autoren beschäftigte. Dabei folgten zeitlich gesehen die Lehren der Vorsokratiker (um 500 v. Chr.) auf die noch mythischen Vorstellungen und Bilder der ersten überlieferten griechischen Dichter Homer und Hesiod. Bei den Vorsokratikern setzt ein »beweisendes« Denken ein. Die Entstehung des begrifflichen Denkens bei den Vorsokratikern war zugleich die Entstehung der abendländischen Philosophie. Sie werden oft als Naturphilosophen bezeichnet, weil die beobachteten Naturphänomene Ausgangspunkt ihrer Überlegungen waren. Heraklit und Empedokles versuchten dabei ebenso eine naturphilosophische Deutung anhand der sichtbaren Erscheinungen, wie es auch Goethe in zwei Texten zur Natur tat, die Neufeld ebenfalls für Pressendrucke wählte. Zwischen Goethes pantheistischen Vorstellungen und den Theorien der Vorsokratiker gibt es viele Berührungspunkte. Mit beiden fühlte sich Neufeld wesensverwandt, diese Texte geben Hinweise auf die Grundlagen seines Denkens.

Thematisch eng verwandt mit dieser Frage nach dem Ursprung und den Existenzbedingungen des Menschen und des Lebens überhaupt sind die beiden Bände der Methusalem-Presse zu Schöpfungsmythen, Hesiods »Theogonie« und die »Genesis«. Eine andere Annäherungsweise an dieselben Fragestellungen stellt der Auszug aus den Upanischaden dar. Neufeld wählte zwei weitere Texte aus dem Alten Testament, die Sprüche des »Prediger Salomo« kreisen

ebenfalls um das Thema des menschlichen Daseins. Das »Hohelied«, in der Übersetzung Goethes, las Neufeld hingegen als Liebesgedicht.

24.4.1.b. Goethe-Texte

Eine zweite Gruppe bilden die vier Pressendrucke mit Texten von oder nach Goethe. »Magna mater. Goethes Fragment über die Natur« ist der erste Pressendruck Neufelds zu Goethe. Die anderen drei Bände entstanden innerhalb von drei Jahren zwischen 1989 und 1991 nacheinander: Nummer 21 der Methusalem-Presse war Goethes »Urworte orphisch«, darauf folgte »Paralipomena zur Klassischen Walpurgisnacht«, und als 23. Druck entstand »Johannes Daniel Falk erinnert den 14. Juni 1809 bei Goethe«.

Zwei dieser Texte haben einen direkten Bezug zur Antike, »Urworte orphisch« und »Paralipomena zur Klassischen Walpurgisnacht«. Zweimal wählte Neufeld Auszüge aus Goethes Naturphilosophie, »Magna mater« und »J. D. Falk erinnert den 14. Juni 1809 bei Goethe«. Hier besteht eine geistige Verwandtschaft zu den Texten der griechischen Naturphilosophen. Wie diese ging Goethe bei seinen naturphilosophischen Vorstellungen von den Erscheinungen aus. In diesem Sinne ergänzen die Naturbetrachtungen Goethes die Gedankenwelt der von Neufeld ebenfalls gestalteten Vorsokratiker Heraklit und Empedokles. In den »Urworten« formulierte er die den Menschen bestimmenden, prägenden Grundlagen des Daseins in Versform. Nur ein Goethetext der Methusalem-Presse entstammt einer großen Dichtung, die »Klassische Walpurgisnacht« aus Faust 2. Diese hatte Neufeld ursprünglich für die Edition Tiessen gestaltet. Mit den dort nicht verwendeten Holzschnitten und einigen weiteren schuf er seinen eigenen Pressendruck.

24.4.1.c. Neufelds Texte

Neufelds Betätigung als Autor prägt die Methusalem-Presse mit. Für acht Bände wählte er eigene Texte. Es sind seine persönlichsten Arbeiten. Die beiden umfangreichsten Drucke dieser dritten Gruppe, »Figuren« und »Epitaph«, enthalten jedoch wenig Text. »Figuren« besteht fast nur aus Bildern. Der »Epitaph«, mit dem Neufeld sein Werk abschließt, ist eine Art Zusammenfassung seines künstlerischen Schaffens und wiederholt einige kurze Texte aus den sechs anderen Bänden mit Gedichten und Geschichten Neufelds.

Die meisten Texte Neufelds entstanden in den sechziger Jahren, also mehr als zwei Jahrzehnte bevor er sie für seine Presse bearbeitete. Sie zerfallen in mehrere Gruppen: zum einen gibt es die knappen Notate, die Reflexionen im Stile

seiner Notizhefte, die er im »Schattenspiel« und im »Epitaph« druckte. Zum anderen gibt es kurze kafkaeske Prosatexte, von denen er neun Stück im »Farbenspiel« vereinte. Von diesen wählte er später die teils veränderten Erzählungen »Der Seiltänzer«, »Der Freund« und »Der Anachoret« noch einmal für einzelne Pressendrucke aus. Die Kafka-Rezeption setzte in den sechziger Jahren vehement in Deutschland ein, nachdem der Prager Autor zuvor fast in Vergessenheit geraten war. In diesen Jahren entstanden auch Neufelds Prosatexte, und der immense Einfluß, den Kafka auf Neufelds Prosa hatte, ist nicht zu übersehen.

Als dritte Variante präsentiert Neufeld sich im »Glockengießer« als Dichter und Reimer. Seine Drucke mit eigener Prosa, Gedichten oder Notaten bilden äußerlich keine homogene Gruppe. Sie sind unterschiedlich im Format, im Umfang und in der Gestaltung, doch kommen sie alle in bescheidenen Formaten und dezenter Aufmachung daher. Keiner dieser Bände wird optisch als so »schwergewichtig« oder bedeutsam dargestellt wie die Worte der griechischen Dichter und Philosophen oder die Auszüge aus dem Alten Testament.

24.4.1.d. Texte verschiedener Autoren

In der heterogenen vierten Gruppe, die acht Bände umfasst, sind so unterschiedliche Autoren wie der chilenische Dichter Pablo Neruda, Franz Kafka, Heinrich von Kleist, der legendäre Pressendrucker V. O. Stomps und der persische Dichter Omar Chajjam vertreten. Außerdem stellte Neufeld für den Band »Eros pantokrator« Liebesgedichte verschiedenster Autoren zusammen. Neufeld bearbeitete, was ihn berührte: »Oftmals handelt es sich um Trouvailen, Stücke, denen Wilhelm Neufeld zufällig auf seinem Lebensweg begegnete. Das begründet, weshalb in der Reihe der Pressendrucke Liebesgedichte Pablo Nerudas ebenso einen Platz finden wie eine Ausgabe der von Michael Sailer gesammelten alten deutschen Sprichwörter ... «.³⁸³

Neben Pablo Neruda und V. O. Stomps, dem nur ein schmales Bändchen gewidmet ist, ist nur noch ein Autor aus dem zwanzigsten Jahrhundert präsent, Franz Kafka. Daß Neufeld sich mit Kafka beschäftigte, verwundert nicht, war dieser doch offensichtlich stilistisches Vorbild für seine eigene Prosa. Der zeitgenössischen Literatur wird ansonsten kein Platz eingeräumt. Dafür wandte sich Neufeld auch hier vergangenen Jahrhunderten zu. Die Verse des persischen Gelehrten Omar Chajjam sind in einer Handschrift aus dem Jahr 1461 überliefert, entstanden aber wahrscheinlich Jahrhunderte zuvor. Das Libretto

³⁸³ Reche, Thomas: »Schattenspiele – Wilhelm Neufeld zum 85. Geburtstag«, S. 102ff.

zur »Zauberflöte« stammt aus dem 18. Jahrhundert und Heinrich von Kleists »Berliner Abendblätter« wurden in den Jahren 1810 und 1811 herausgegeben. Dieser Band, der sich mit journalistischen Arbeiten Kleists beschäftigt, liegt etwas weiter ab von dem klassischen Kanon als die übrigen Texte der Methusalem-Presse. Dasselbe gilt für die alten deutschen Sprichwörter. Neufelds Vorliebe für die anschaulichen und oft tiefsinnigen Aussprüche des Volksmundes wurde bereits erwähnt.

Doch auch diese scheinbar willkürlich ergriffenen Texte weisen Gemeinsamkeiten auf und sind mit den antiken Werken zudem wesensverwandt. So bildet bei den Pressendruckten das Thema »Liebe und Eros«, das Neufeld in seinen unzähligen Paardarstellungen geradezu obsessiv beschäftigte, einen Schwerpunkt. Hierzu gehören Nerudas Liebesgedichte »Ars Amandi« und der Sammelband »Eros pantokrator«, mit Gedichten unterschiedlichster Autoren, ebenso wie das alttestamentliche »Hohelied«. Und auch in der »Zauberflöte« geht es um eine Liebesgeschichte.

Ein klassisches Juwel der Literaturgeschichte ist die »Rubajjat« des Omar Chajjam, dieser Text, der in melancholisch weisen Sprüchen um den Sinn und die Paradoxien des Lebens kreist, ist wiederum mit dem »Prediger Salomo«, Goethes »Urworten orphisch« und manchen Sprüchen der Vorsokratiker geistesverwandt.

25. Texte antiker Autoren in der Methusalem-Presse

25.1. Der 1. Druck: »Heraklit der Dunkle«

Abb. 176, 177

1979. Format 45 x 30 cm. 19 Seiten. 6 farbige Holzschnitte. 7 Exemplare. Illustrierte Broschur. Steinschrift (schmale Rundgrotesk).

Erweiterte und fortgesetzte Auflage 1986 auf insgesamt 28 Exemplare, die neuen 21 Exemplare mit 9 farbigen Holzschnitten und vermehrt um ein Fragment, 24 Seiten.

(Klingspor-Museum Nr. 15 von 28 Exemplaren.)

Für das erste Buchprojekt seiner Handpresse wählte Neufeld 1979 Texte des griechischen Philosophen Heraklit (um 550 bis um 480 v. Chr.), der in Ephesos lebte und wegen seiner rätselhaften Sprache der »Dunkle« genannt wird. Neufelds Pressendruck enthält zwölf Aussprüche des Vorsokratikers, begleitet von neun großformatigen, farbigen Holzschnitten. An Verkauf dachte Neufeld bei diesem ersten Druckunternehmen noch nicht, er arbeitete zunächst ausschließlich zu seinem privaten Vergnügen: »Als ich Fragmente Heraklits aus den großen Holzlettern der Steinschrift setzte, um mit dem schönen Schriftbild ein Buch nach meinem Geschmack zu machen, hatte ich keinen Gedanken an eine quasi professionelle Ausbreitung meiner Erzeugnisse«.³⁸⁴

Von Heraklit sind etwa 120 Sätze erhalten, die einst zu einem in Prosa geschriebenen Buch gehörten. Es sind scharf formulierte, eindrucksvolle Sprüche, der Stil ist feierlich und verkündend. Heraklit berief sich auf den Logos, der angeblich in der Seele jedes Menschen spreche, dieser Begriff ist bei ihm jedoch nicht eindeutig definiert, er benutzt ihn mit umfassenden Bedeutungen, darunter »Wort, Rede«, »Wahrheit«, »Sinn«, »Vernunft« und das »Sein selbst«. Grundlegerend ist für Heraklits Lehre seine Auffassung von den Gegensätzen, denn »das allgegenwärtige Wesen des Logos ist Einssein der Gegensätze«.³⁸⁵ Dabei ist aber »nicht eine methodisch auch nur in Angriff genommene Logik der Gegensätze (eine Dialektik) ... sein Thema, sondern die große Vision, daß überall ein und dasselbe ist«.³⁸⁶ Nach Heraklit befindet sich alles Sein im Strom des Entstehens und Vergehens, und im Kampf der Gegensätze verwirklicht sich die Weltvernunft. Diese Lehre fasste er teils in tiefsinnige Formeln, teils in Sinnbilder. Für Neufelds Denken und auch für sein künstlerisches Schaffen war diese Vorstel-

³⁸⁴ Zitiert nach einer Broschüre zu einer Ausstellung Neufelds im Kunstverein Horn 1998.

³⁸⁵ Jaspers, Karl: »Die großen Philosophen«, München 1957, S. 632.

³⁸⁶ a.a.O., S. 633.

lung der sich bedingenden Gegensätze prägend, wie an späterer Stelle noch gezeigt wird. Auch die anschaulichen Analogien, die Heraklit für komplexe geistige Vorstellungen entwarf, sprachen Neufeld gewiß an, denn dieses Umsetzen in knappe Wort-Bilder glich seinen eigenen künstlerischen Intentionen. Das Heraklitische Denken ist keine systematische Konstruktion, sondern eine in Sprüchen formulierte denkende Anschauung. Diese Art des anschauenden Philosophierens zog Neufeld offensichtlich prinzipiell an. Viele Texte der Methusalem-Presse sind in dieser Hinsicht geistesverwandt. Autoren wie Heraklit, Empedokles von Agrigent, Goethe, Omar Chajjam, der Prediger Salomo und sogar V. O. Stomps fassten ihre philosophischen Lebensweisheiten in stilisierte, knappe Formulierungen. Auf sehr ähnliche Weise setzte Neufeld seine Gedanken und Erkenntnisse in komprimierte, ausdrucksstarke Bilder um.

Dieser erste Druck umfasst neunzehn Seiten mit sechs farbigen Holzschnitten, eine noch recht geringe Bild- und Textmenge. Neufeld fertigte sieben Exemplare an. Auch die Einbände aus marmoriertem Papier stellte er selbst her, sie weisen keinen Schriftzug auf, es ist von außen nicht erkennbar, worum es sich handelt. Neufeld war bei diesem Band noch nicht auf Außenwirkung bedacht, erst bei den folgenden Drucken versah er die Einbände meist mit Holzschnitten oder dem Titel.

Zu der zweiten, auf insgesamt 28 Exemplare erweiterten Auflage des »Heraklit« kam es, wie bereits erwähnt, auf Anregung von Wolfgang Tiessen, der Neufeld vorgeschlagen hatte, eine Subskriptions-Auflage herzustellen, die er vertreiben wollte. Daher entstanden 1986 weitere 21 Exemplare, mit neun farbigen Holzschnitten versehen, drei mehr als in der ursprünglichen Auflage. Im Klingspor-Museum ist ein Exemplar dieser Neuauflage vorhanden, die folgende Beschreibung bezieht sich darauf.

Die rätselhaften, eindrucksvollen Sprüche Heraklits setzte Neufeld mächtig, mit der schmalen Rundgrotesk in einem riesigen Schriftgrad: » ... weil seine Fragmente daherkommen wie Prophetenwort, druckte ich sie in der großen Steinschrift; die gibt über eine Doppelseite ausgebreitet, ein wunderbares Bild.«³⁸⁷ Die großen Lettern, 5,2 Zentimeter³⁸⁸ hoch, verleihen den Sätzen Gewicht und Bedeutung. Zudem bildet die längliche, englaufende und serifenlose Schrift ein reizvolles graphisches Muster auf den Seiten, die von den gewaltigen

³⁸⁷ Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«, in: Philobiblon, Vierteljahresschrift für Buch und Graphiksammler, Jahrgang 40, Heft 1, März 1996. S. 11.

³⁸⁸ Die Angaben beziehen sich immer auf die Versalhöhe.

Worten fast ganz bedeckt sind. Die »I«-Punkte, die hoch über den Buchstaben sitzen, wirken auf einen flüchtigen Blick wie kreisförmige Flecken im Muster der leicht gerundeten, schmalen Buchstaben. Entsprechend groß wählte Neufeld auch den Bildschmuck und das Format, mit 45 x 30 cm gehört der broschiierte Band zu den großformatigen Werken der Methusalem-Presse. Neufeld druckte auf leicht gelbliches, dickes Papier. Das Impressum und einen Teil der Titelangaben setzte er in der fetten Block. Diese Schrift prägte später fast alle Bände der Methusalem-Presse. Die schmale Rundgrotesk, in der hier der Fließtext steht, verwendete Neufeld zehn Jahre später erneut bei dem 20. Band der Methusalem-Presse, in dem er sich mit einem weiteren Vorsokratiker, Empedokles von Agrigent, beschäftigt. Bei beiden Pressendruckten setzte Neufeld die auffallend hohen und schlanken Buchstaben eng, zudem ließ er nur wenig Abstand zwischen den Zeilen, so daß die serifenlose Schrift nicht immer ganz mühelos zu lesen ist. Nicht optimale Lesbarkeit, sondern die optische Wirkung der Lettern als Formenmuster war hier für die Typographie bestimmend. Fünf ganzseitige und ein doppelseitiger Holzschnitt sowie drei Bilder, die eine halbe Seite bedecken, kommen im »Heraklit« vor. Gleich auf der ersten Doppelseite erscheint links als Frontispiz ein ganzseitiger Holzschnitt, rechts steht der Haupttitel. Das Bild zeigt ein typisches Motiv Neufelds, eine sitzende Figur im Profil, mit einem langen Arm zur Erde, mit dem anderen zum Himmel deutend (Abb. 176). Es ist eine der Mittlerfiguren zwischen den Sphären, wie ein Prophet oder ein Engel. Was diese Figur zu sagen hat, ist bedeutsam. Dies signalisiert sowohl die expressive Gestik als auch die aufrecht thronende Körperhaltung, es geht um nicht weniger als die Grundfragen der Existenz. Der Holzschnitt ist zweifarbig, blau sind die flächige Figur und ihr angedeuteter Sitz auf einen ockerfarbenen Grund gedruckt. Ein blauer Rahmen fasst das Motiv ein. Beide Farben sind mit Mischweiß abgetönt, eine Praxis, die Neufeld in diesem Band bei allen Farben und bei den folgenden Pressendruckten ebenfalls sehr oft anwendete. Ein weiteres Charakteristikum, das bereits hier erscheint und fast alle Bände der Methusalem-Presse kennzeichnet, ist die nicht deckend gedruckte Farbe. Die Farbe ist immer so dünn auf den Holzstock aufgetragen, daß bei den Drucken zarte helle Linien die Fläche beleben und das darunter liegende Papier durchschimmert. Auch die Schrift ist fast nie in deckendem Schwarz gedruckt, sondern mit helleren, unregelmäßigen Stellen durchsetzt.

Die Titelangaben sind zentriert zur Mittelachse gesetzt, in 5,2 Zentimeter hohen Buchstaben sticht der Name »Heraklit der Dunkle« in der schmalen Rundgrotesk hervor. Darunter stehen kleiner, in 24 Punkt, die übrigen Angaben in der fetten Block. Auch in den folgenden Bänden setzte Neufeld auf dem Haupttitel den Titel oder den Autor häufig in der großen Steinschrift und hob ihn dadurch betont hervor, während die übrigen Angaben meist in einem wesentlich kleineren Schriftgrad in der fetten Block stehen.

Der Betrachter verbindet den Autorennamen automatisch mit der daneben gezeigten thronenden Figur, zumal diese »dunkel« ist. Eine nach oben und unten deutende Figur erscheint in Neufelds Werk mehrmals. Einen Bronzeengel mit diesem Gestus schuf er 1955, zudem findet sich diese Bildidee schon auf einem Buchumschlag, der vermutlich in den sechziger Jahren entstand.³⁸⁹ Weit ausholende Gesten sind überhaupt ein Charakteristikum von Neufelds Figuren.

Arme werden zum Himmel erhoben wie für eine Anrufung oder seitlich ausgebreitet, als wollten sie die ganze Welt umfassen; Arme drücken Verzweiflung oder Resignation aus; Arme umfassen Vögel, Körbe mit Früchten oder symbolische Formen wie Kreise oder Kugeln.

Auf der zweiten Doppelseite sitzt links in sieben Zeilen der erste Text, rechtsbündig gesetzt. Rechts befindet sich ein weiterer ganzseitiger Holzschnitt, erneut zweifarbig und mit Rand. Eine stehende Figur, eine Hand auf die Schulter gelegt und in der anderen eine Art Kugel haltend, ist braun auf einen gelblich ockerfarbenen Grund gedruckt, der farblich nur um wenige Nuancen von dem Grund des ersten Bildes abweicht. Die Figur erinnert vage an einen antiken Athleten, einen Diskuswerfer, sie steht nicht in einem direkten Bezug zu dem Text.

Auf dem folgenden Blatt findet sich auf beiden Seiten nur Text, dieser ist links asymmetrisch gesetzt, mit unterschiedlichen Einzügen, an den Seiten ergibt sich daher kein gleichmäßiger Abschluß. Auf der rechten Seite ist der Text jedoch linksbündig gesetzt, mit Ausnahme der vorletzten Zeile, wo es zu einer unschönen Enge mit einem »j« in der darüber sitzenden Zeile gekommen wäre. Text und Bild verband Neufeld auf der vierten Seite links. Den flächigen Holzschnitt einer Schlange, begleitet von einem kleinen Mond und einer Sonne, in hellem Graugrün gedruckt, setzte er unter den Satz »Unsichtbare Harmonie ist

³⁸⁹ Den Umschlag zu Flannery O'Connors »Das brennende Wort«, im Hanser Verlag erschienen, versah Neufeld mit dem Motiv einer Sonne mit Gesicht, die mit einer Hand nach oben, der anderen nach unten weist. Erscheinungsjahr unbekannt. Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.19.

stärker als Sichtbare«. Auf der rechten Seite steht ein etwas längerer Text, linksbündig gesetzt, eine Zeile ist eingezogen.

Ein weiterer ganzseitiger Holzschnitt, ein Hirte mit einem Stab, ebenfalls mit einem Rahmen und braun auf hellen ockerfarbenen Grund gedruckt, erscheint auf der linken Seite des fünften Blattes. Erneut erinnert das Motiv an die Antike. Rechts dazu ein sechszeiliger Text, linksbündig gesetzt mit einer eingezogenen Zeile, vier Zeilen bestehen nur aus jeweils einem Wort. Das sechste Blatt bringt wieder nur Schrift, auf der linken Seite konsequent rechtsbündig, auf der rechten linksbündig gesetzt.

Mit den drei ersten Zeilen eines Satzes verbunden ist ein Holzschnitt auf dem siebten Blatt links. Ein stilisierter Vogel fliegt über wellenartigen Formen, die Darstellung in zartem, blaustichigem Grün ist flächig, ohne Hintergrund oder Rahmen, die Maserung des Holzes ist zu erkennen. Auf der rechten Seite geht der Satz weiter, hier sind von fünf Zeilen drei linksbündig und zwei asymmetrisch gesetzt (Abb. 177).

Das achte Blatt bringt eine einzige Textzeile, über den Bundsteg in die Mitte der Doppelseite an den oberen Blattrand gedruckt: »Sich wandelnd ruhet das All«. Darunter befindet sich auf jeder Seite ein fast ganzseitiger, zweifarbiger Holzschnitt mit einem Rahmen und einem Hintergrundmuster. Motiv ist bei beiden Drucken eine Figur, extrem reduziert und stilisiert und ohne individuelle Züge dargestellt. Trotzdem sind Geschlechter gekennzeichnet. Links handelt es sich um eine weibliche Figur, daran erkennbar, daß sie Rundungen aufweist, sie wird zudem von blütenartigen organischen Formen umschwebt. Sie ist in sehr hellem Braun auf gelblichen Grund gedruckt. Rechts handelt es sich um eine männliche Figur, es gibt keine runden Formen und den Hintergrund bildet eine Schraffur aus senkrechten Linien. Das gesamte Bild wird von senkrechten, geraden Linien bestimmt und wirkt dadurch strenger. Figur und Schraffur sind in grünlichem Ocker auf bräunlich gelben Grund gedruckt. Neufelds kennzeichnete in den Drucken der Methusalem-Presse, in denen sehr oft Paare als Motiv erscheinen, die Geschlechter häufig nur mit wenigen formalen Hinweisen.

Die neunte Doppelseite zeigt links unter einem zweizeiligen Text den Druck zweier identischer Hände, jede scheint eine Kugel aufzufangen, die ein Stück über ihren Fingerspitzen schwebt. Einmal rotbraun, einmal schwarz sind die Hände so nebeneinander gedruckt, daß sie sich an einer Stelle berühren. Dieses Motiv erinnert an Neufelds Darstellung des Tierkreiszeichens Waage. Dort hielten zwei Hände Sonne und Mond im Gleichgewicht, ein Symbol für die

kosmische Harmonie. Hier halten die Hände nun zwei runde Formen in einem Schwebezustand. Ein Kreis oder eine Kugel erscheinen häufig in Neufelds Pressendruckern, auch das Motiv der Hand, in seinen gebrauchsgraphischen Arbeiten häufig, verwendete er noch mehrmals.

Den Abschluß bildet ein doppelseitiger, rahmenloser Holzschnitt, graugrün über den Bundsteg gedruckt. Das Motiv ist die Überfahrt, Charon, der Fährmann, bringt die Toten über den Fluß Styx in die Unterwelt. Es ist ein zentrales Thema in Neufelds gesamtem künstlerischen Werk, das er auch als Gemälde und auf vielen graphischen Einzelblättern umsetzte. Ein typisches formales Kennzeichen bei diesem Holzschnitt sind die extrem reduziert dargestellten Gesichter, deren Züge nur mit wenigen Linien wiedergegeben sind. In der Art der Darstellung gleichen sie vielen Zeichnungen Neufelds von Profilen oder Gesichtern, die in den fünfziger oder sechziger Jahren für Buchumschläge entstanden.

Auf der letzten Doppelseite steht links das Impressum, die rechte Seite blieb leer.

Neufeld gestaltet die Doppelseiten so abwechslungsreich und asymmetrisch wie möglich. Neben zwei reinen Text-Doppelseiten findet sich eine mit zwei ganzseitigen Bildern, über denen je eine einzelne Textzeile steht. Außerdem ist auf drei Doppelblättern jeweils eine Seite mit einem ganzseitigen Holzschnitt, die andere nur mit Text gestaltet. Hierbei wechselt noch die Anordnung der Seiten, zweimal befindet sich das Bild links, einmal rechts. Die fünfte Variante sind Seiten, auf denen ein Holzschnitt mit einem Text verbunden ist. Dies kommt ebenfalls dreimal vor, wobei diese Bild-Textseiten jeweils links sitzen und rechts nur Schrift steht. Auf einem Blatt ist ein zusammenhängender Satz über beide Seiten gesetzt.

Bei den ganzseitigen Holzschnitten sind Ränder als Begrenzungen sichtbar. Doch bei den kleineren Drucken, die auf einer Seite mit Text kombiniert sind, arbeitete Neufeld die Holzstöcke so, daß keine Rahmen blieben. Er schnitt das Motiv aus dem Holzstock aus und entfernte alles Übrige, daher verfließen Bild und Text locker miteinander. Die Motive sind ausnahmslos flächig dargestellt, mit wenigen Linien als Binnenzeichnung, dies ist ein Charakteristikum von Neufelds ersten Pressendruckern. Die Binnenlinien bestehen manchmal aus vielen kleinen Punkten. Sie entstanden mit einem Rädchen aus Metall, wie es Schneider für ihre Schnittmuster verwenden. Mit diesem Werkzeug arbeitete Neufeld oft.

Die Motive sind fast alle bereits aus Neufelds Gebrauchsgraphik bekannt: die reduzierte, stilisierte weibliche und männliche Form, Neufelds Lebensthema »A & B«, die polaren Kräfte. Auch Vogel und Schlange erschienen bereits in der Gebrauchsgraphik. Daneben dominieren in diesem Band, dem griechischen Autoren entsprechend, die an antike Vorbilder angelehnten Figuren wie der Hirte, der Athlet, der Prophet und das Thema der Überfahrt über den Styx, geleitet von Charon. Charon wurde von Neufeld in den Dante-Illustrationen zur Pharmawerbung dargestellt, er ist der Führer Dantes durch die Unterwelt. In einem Prosatext aus den sechziger Jahren, »Der Ferge«, beschäftigte sich Neufeld ebenfalls mit dieser Figur. Ein im Verlag Thomas Reche in Passau 1994 veröffentlichter schmaler Band mit Prosa und Zeichnungen Neufelds trägt den Titel »Eine Münze für Charon.« In den Bänden der Methusalem-Presse begegnet dieses Motiv mehrmals.

Außerdem erscheinen Sonne und Mond, bei Neufeld Symbole für die gegensätzlichen Grundkräfte des Universums. Sie kamen auch schon auf Dutzenden Umschlaggestaltungen, Briefmarkenentwürfen und in der Pharmawerbung vor. Auch die Hand, ein Element, das auf mehreren Umschlaggestaltungen erschien, ist Motiv eines Holzschnitts.

Die Farben sind ausnahmslos mit Weiß gemischt, es überwiegen erdige Farbtöne. Unterschiedliche Brauntöne und mehrere Schattierungen von gelblichem Ocker sind bestimmend, Blau- und Grüntöne ergänzen das Spektrum. Diese Farbgebung erinnert an antike griechische Vasenmalerei, ebenso wie die unnaturalistischen Binnenlinien der Motive zum Teil an antike Vorbilder denken lassen. Da alle Farben nur zart aufgetragen und nicht deckend gedruckt sind, so daß die Bilder vom gelblichen Weiß des darunterliegenden Papiers mitbestimmt werden, wirken sie trotz ihrer Größe nicht massiv oder schwer.

Schwarz druckte Neufeld nur eine der beiden Hände, dieses Motiv, das er auch als Satzelement oft verwendete, druckte er fast immer schwarz.

Auch bei der Typographie zeigt sich Neufelds Vorliebe für Asymmetrien und unformalistische Lösungen. Teils sind die Sätze rechts- oder linksbündig gedruckt, meist ist dieses Gestaltungsschema jedoch aufgebrochen durch seitlich versetzte Worte oder Zeilen. Zum Teil gibt es hierfür formale Gründe, so versetzte Neufeld Worte, die ansonsten mit den Unterlängen der darüber stehenden Kleinbuchstaben wie »g« oder »j« in unschöne Bedrängnis geraten würden. Auf der letzten Textseite gibt es hierfür einen inhaltlichen Grund: bei dem Satz »Ein Weg hinauf, hinab, ist einer und derselbe« sind die Worte »hinauf« und »hinab« untereinander gesetzt, hier entspricht ihre Anordnung auf

der Fläche ihrer Bedeutung. Auch dies ist ein Prinzip, das Neufeld bereits als Gebrauchsgraphiker entwickelte, indem er Buchstaben eine Form gab, die in Bezug zu dem Wortsinn stand.

Zum Teil versetzte Neufeld aber auch Zeilen ohne zwingenden formalen oder inhaltlichen Grund, er erreichte hierdurch eine aufgelockerte, bewegte Gestaltung. Da die Schrift durch ihre Größe massiv wirkt, hätte leicht ein statischer, schwerer Eindruck entstehen können. Auch den Lesefluß bestimmte Neufeld durch diese undogmatische, individuelle Anordnung der Worte mit. An manchen Stellen ergibt sich eine kurze Unterbrechung durch eine Lücke oder den Übergang zu einer neuen Zeile. Entsprechend bedeutsam erscheint jedes Wort, jede sprachliche Nuance, jeder Gedanke.

Neufeld verwendete bei diesem Druck noch Trennstriche, bei späteren Arbeiten trennte er Worte oft völlig unorthodox und ohne Satzzeichen. Bereits hier sind die Trennungen teils ungewöhnlich.

Die Bilder sind nicht an bestimmte Textstellen gebunden. Die in wortgewaltigen symbolischen Analogien formulierten Gedanken des Vorsokratikers passen hervorragend zu Neufelds Bildern. Da beide in ihrer Absicht geistesverwandt sind, ergänzen sie sich in geradezu idealer Weise. Neufeld gelang daher mit seinem ersten selbstgedruckten Werk gleich einer der stimmigsten Bände der Methusalem-Presse. Die Bilder illustrieren den Text nicht, sie erklären oder erzählen nicht, sind aber auch nicht nur schmückendes Beiwerk oder Ornament. Sie stellen Chiffren dar, Zeichen, die sowohl intellektuell interpretiert als auch sinnlich erfahren werden müssen. Sie begleiten den Text als Wesensverwandte, berühren den Leser und Betrachter auf einer anderen Wahrnehmungsebene als der Text.

25.2. Der 4. Druck: »Das Hohelied Salomons«

Abb. 178 bis 185

In Goethes Übertragung. 1982/83. Format 37 x 29,5 cm. 28 Seiten. 11 Holzschnitte, davon 3 doppelseitig. 8 Exemplare (4 Ex. weißes Ingres und 4 Ex. gelbliches Büten). Broschur, unterschiedlich illustriert. Fette Block.

2. Auflage des Hohelieds: 1986. 12 Exemplare. 32 Seiten. 16 Holzschnitte, davon 5 doppelseitig. Im Anhang zwei Äußerungen Goethes über das Hohelied. Fester Einband, illustriert. 1 Beilage. Vermehrt um Äußerungen Goethes und weitere Farbholzschnitte, vorgelegt als lose Bögen in Kassette und broschiert.

(Klingspor-Museum Nr. 9 von 12 Exemplaren, 2. Auflage 1986, lose Bögen in Mappe.)

Diesem vierten Druck der Methusalem-Presse, nach dem »Heraklit«, den »Bildern zur Zauberflöte« und dem »Schattenspiel«, das kurze eigene Texte enthielt, wurde öffentliche Anerkennung zuteil. Er wurde auf der Internationalen Buchkunst-Ausstellung in Leipzig 1983 mit einer Silbermedaille ausgezeichnet, für Neufeld eine unerwartete Bestätigung als Pressendrucker. Dieser Band war der erste mit einem umfangreichen und zusammenhängenden Text. Von dem »Hohelied« fertigte Neufeld 1986, vier Jahre nach der Entstehung, eine zweite Auflage von zwölf Exemplaren an. Diese enthält mehr Seiten und weitere Farbholzschnitte, zudem im Anhang noch zwei Äußerungen Goethes über das Hohelied. Daß Neufeld auf die Leipziger Auszeichnung stolz war, ist dem Umstand zu entnehmen, daß er im Impressum der Neuauflage darauf verwies. Mit dem Hohelied wählte Neufeld einen Text, der in der Buchkunst häufig und auch schon von sehr bedeutenden Künstlern umgesetzt worden war. Der alttestamentliche Text stammt vermutlich aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert. Er wird jedoch nach der Überlieferung dem legendären König Salomo (etwa 970 bis 933 v. Chr.) zugeschrieben, dem Sohn Davids und König von Israel. Der Text zählt zu den Hagiographen, dem dritten Teil der Bücher des Alten Testaments.³⁹⁰ Zu diesen Schriften gehören auch die Psalmen, für die sich Neufeld ebenfalls interessierte, die er in Einzelblättern illustrierte und bereits 1967 in dem Band »Herr, du bist da« mit beeindruckenden Zeichnungen gestaltet hatte.

Das »Hohelied«, auch »Lied der Lieder« (lat. *Canticum canticorum*), enthält eine Sammlung volkspoetischer althebräischer Liebes- und Hochzeitslieder, die nur aufgrund einer gründlichen Umdeutung und Neuinterpretation in den Kanon kamen. Christus wurde als Bräutigam, die Kirche als seine Braut gedeu-

³⁹⁰ Die Hagiographen umfassen Hiob, Sprüche, Psalmen, Hohelied, Prediger, Ruth, Klagelieder und Esther, später kamen noch Esra, Nehemia, Chronik und Daniel hinzu.

tet. Um 1065 wurden die Lieder von dem Abt des oberbayrischen Klosters Ebersberg ins Deutsche übersetzt. Das Buch, besonders in mystischen Zeiten bedeutend für die Gläubigen, beeinflusste Sprache und Dichtung des Abendlandes. Von Goethe wurde es 1775 nachgedichtet, und Neufeld wählte diese Übersetzung seines bevorzugten Autors: »Hohelied Salomons / übersetzt von Goethe / nach dem Lateinischen der Vulgata / und nach Luthers Verdeutschung« steht auf dem Haupttitel.

Die Verse besingen die Schönheit des bräutlichen Paares und ihre Vereinigung in glühender Liebe. Zu den poetischen Überhöhungen gehört, daß der Bräutigam darin als Salomo und das Mädchen als Sulamith verherrlicht werden.

Allegorische Erklärungen, wonach es von Jahwes Liebe zu Israel oder Christi Liebe zur Gemeinde oder zur Seele handle, sind zeitweise einflußreich gewesen.

Zwei der berühmtesten Werke der deutschen Buchkunst zum Hohelied sind die Arbeiten von Eric Gill für die Cranach-Presse Harry Graf Kesslers und die Lithographien von Lovis Corinth, die 1911 entstanden und jedes Buchmaß sprengten.³⁹¹

Für den Einband wählte Neufeld eine eierschalenfarbene Pappe, darauf hebt sich der Titel orange und gelbgrün ab. Innen, in einer roten Pappmappe, liegen sechzehn lose Bögen. Die kartonierten Mappen ließ Neufeld bei der Buchbinderei Sieber in Traunstein anfertigen. Die Holzschnitte in diesem Pressedruck sind, mit Ausnahme der fünf doppelseitigen, auf Japanpapier gedruckt und eingeklebt. Die doppelseitigen Holzschnitte sind signiert, die übrigen nicht. Ab der zweiten Doppelseite sind in Ockerbraun Seitennummern aufgedruckt. Ein Kommentar Goethes zum Hohelied von einer Seitenlänge schließt an acht Doppelseiten mit Versen an. Danach folgen die fünf doppelseitigen Holzschnitte ohne Text, mit den Buchstaben A - E nummeriert. Die Seite F bringt nur noch das Impressum.

Die Anordnung von Bild und Text ist abwechslungsreich. Neben den fünf doppelseitigen Holzschnitten gibt es in diesem Werk acht ganzseitige, denen Textseiten gegenüber stehen, sowie zwei kleine Bilder, die mit Texten auf einer Seite kombiniert wurden. Einmal handelt es sich dabei nur um den Druck von drei farbigen ovalen Formen, die unter einem Textstück sitzen, einmal ist es ein

³⁹¹ Siehe hierzu Schauer, Kurt Georg: »Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhundert«, Ravensburg 1969, S. 333, S. 341.

schmales Profil, das links neben einer Textkolumne steht. Auf einer Doppelseite befindet sich nur Text. Bei den ganzseitigen Holzschnitten stehen die Bilder sechsmal auf der rechten Seite und zweimal links.

Die umfangreiche Textmenge ist in der fetten Block in 24 Punkt, mit 22 Punkt Durchschuß und in unterschiedlich stark deckendem Schwarz gedruckt. Nur der Titel des Textes ist in 34 Punkt bei den Titelangaben hervorgehoben. Die Motive der Holzschnitte sind bei diesem Band überwiegend flächig ausgeschnitten, mit wenigen dünnen weißen Linien als Binnenzeichnung. Diese Linien sind oft punktiert. Nur selten ließ Neufeld bei den Drucken einen Hintergrund oder einen Rahmen stehen. Fast alle Motive erscheinen auch noch in anderen Bänden der Methusalem-Presse.

Auf dem Haupttitel heißt es: » ... mit Holzschnitten begleitet von Wilhelm Neufeld«. Dieser Hinweis verdeutlicht, daß es ihm nicht um eine inhaltliche Illustration sondern um eine visuelle Paraphrase des Textes ging. Doch ist die Verbindung zwischen Text und Bildern bei diesem Band relativ eng, da das Motiv des Paares in verschiedensten Formen erscheint, passend zu dem Thema Liebe. Von den fünf doppelseitigen Holzschnitten zeigen vier ein Paar, noch zweimal kommt dieses Sujet bei den übrigen vor. Bei den vier großformatigen Drucken setzte Neufeld das Motiv sehr unterschiedlich um: einmal sind es zwei orangefarbene halbmondförmige Gesichter, die sich ansehen (Abb. 178), einmal zwei ebenfalls einander zugewandte Gesichter in verschiedenen Brauntönen, mit wenigen hellen Linien als Binnenzeichnung. Diese beiden im Profil gezeigten Gesichter schweben über einer grünen Fläche, dem Abdruck eines Holzbrettes, die Maserung ist sichtbar (Abb. 179). Die dritte Paar-Variante zeigt weiß vor dunklem Orange zwei abstrahierte Büsten, nur im Umriss dargestellt (Abb. 180). Mit sehr wenigen formalen Mitteln kennzeichnete Neufeld eine Figur als weiblich, die andere als männlich. So wird der weibliche Umriss eingerahmt von einer Fläche, die um den Kopf vier längliche, nach beiden Seiten ausgreifende Formen zeigt, die an Haare denken lassen. Außerdem ist die Figur an den Schultern schmaler als ihr Gegenstück, ihr Hals ist etwas länger. Ihre Brüste sind durch zwei kleine Kreise dargestellt, während bei dem männlichen Teil nur zwei weit auseinander sitzende Punkte für Brustwarzen stehen. Neufeld entwickelte bei seinen Holzschnitten eine eigene Symbolik, formal extrem reduzierte und stilisierte Zeichen, zur Kennzeichnung der Geschlechter.

Der vierte Druck eines Paares ist mit einem Holzschnitt kombiniert, der stilisierte Vögel zeigt (Abb. 181). Das Paar bedeckt die untere Bildhälfte, der

überwiegende Teil der Fläche ist braun, die Binnenzeichnung weiß. Neben den Köpfen, wie so oft im Profil gezeigt, sind hier auch die Oberkörper und jeweils ein Arm dargestellt. Die Frau ruht vollkommen in sich, ihr Kopf ist nach unten geneigt und liegt auf ihrem Arm, der um ihren Oberkörper geschlungen ist, sie bildet eine geschlossene Form. Der Mann hingegen blickt nach oben, zu den Vögeln hin, er hat die Hand erhoben. Während sie nur bei sich selbst weilt, steht er in Beziehung zu seiner Umgebung.

Bei den übrigen Drucken erscheint einmal das »Paar im Inneren eines Berges«, ein rätselhaftes Motiv, das in der Methusalem-Presse häufig ist und im Fazit noch behandelt wird (Abb. 182).

Zu einer vielfigurigen Szene, dem ersten Bild nach dem Haupttitel, gehören neben weidenden Tieren stilisierte Pflanzen, eine angedeutete Behausung und ein Paar, der Mann stehend, die Frau sitzend (Abb. 183). Die Szene erinnert an eine Hirtenidylle. Hier ist ausnahmsweise ein Bezug zu dem danebenstehenden Text gegeben, in dem von Hirten die Rede ist. Auch hier vermittelt die weibliche Form wieder das in sich selbst Ruhende, den Kopf auf eine Hand gestützt, sitzt sie auf ihren mächtigen Schenkeln. Diese Szene hat viele Ähnlichkeiten mit den Buchumschlägen, die Neufeld für Felix Timmermanns »Bauernpsalm« und für Oskar Maria Grafts »Leben meiner Mutter«³⁹² schon in den fünfziger Jahren entwarf. Von solchen Pastoralen fertigte Neufeld verschiedene Versionen als Holzschnitte an, die in den Pressedruckten häufig erscheinen. An Neufelds gebrauchsgraphische Arbeiten erinnert auch das Motiv der Weinranke, in diesem Pressedruck kombinierte er es mit einem Vogelpaar, das von zwei Armen gehalten wird (Abb. 184). Es scheint in diesen Armen geborgen und geschützt. Auch dieses Bild verwendete Neufeld in mehreren Pressedruckten. Dasselbe Motiv setzte er auch als Lithographie um. Es liegt dem 11. Band der Methusalem-Presse, Goethes Fragment über die Natur, »Magna mater«, bei. Beide Motive, die idyllische Hirtenszene und die Weinranke, haben Bezüge zur Antike. Bis auf den kleinformatigen Druck dreier abstrakter Formen zeigen alle weiteren Holzschnitte Figuren oder Köpfe. Chiffren für den Menschen sind Neufelds lebenslanges Thema. Drei Holzschnitte zeigen großflächige Profile mit reduzierten Linien, einmal in kräftigem Orange, einmal in hellem Braun, einmal, gegenüber der Titelseite, in dunklem Braun mit Rosa.

³⁹² Timmermanns »Bauernpsalm« erschien im Fischer-Verlag 1958. Auflagedruck Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.128, Entwurf GS 99.830. Oskar Maria Grafts »Das Leben meiner Mutter« erschien 1959 im Verlag Kurt Desch, Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.109.

Auch die Figurenreihe, ebenfalls ein häufiges Motiv Neufelds, das es in verschiedenen formalen Umsetzungen gibt, kommt hier vor. Die Figuren erinnern bei diesem Druck aufgrund ihrer extremen Reduktion und länglichen Form an Stelen. Weiteres Motiv ist eine langhaarige, weibliche Figur, die aus Wellen aufzutauchen scheint, wie eine Najade (Abb. 185). Auch sie erscheint noch in anderen Pressedrucken, in den »Bildern zur Zauberflöte« und in Hesiods »Töchter der Meere«.

Einen in dunklem Blaugrün gedruckten Holzschnitt mit zwei engelartigen Figuren und einer dreieckigen Form, die an einen Berg erinnert, überdruckte Neufeld mit einer dunkelgelben Schraffur. Sowohl das Überdrucken mit einer Schraffur als auch das Überdrucken dunkler Farben mit helleren kommt in den Bänden der Methusalem-Presse mehrmals vor.

Neufeld zeigte sich beim Drucken erneut sehr experimentierfreudig. Der erste Holzschnitt des Bandes ist bereits äußerst raffiniert. Motiv ist ein flächiges Profil, zuerst dunkelbraun gedruckt. Darüber druckte Neufeld helles Rosa, allerdings nur über einen Teil des Bildes, den Hinterkopf, wo zum Blattrand hin offene Formen an wehendes Haar erinnern. Dadurch entstand der Eindruck von etwas Leichtem, Hellem und Luftigem, die Schwere der großen braunen Fläche wurde aufgehoben. Die aus den Wellen auftauchende Frau mit langem Haar wurde erst blau, dann noch einmal gelb gedruckt, so daß ein kräftiges Grün entstand. Den zweiten Druck versetzte Neufeld leicht seitlich, so daß das Gelb am Rande eine leuchtende Kontur bildet. Ähnlich einfallsreich ist die Farbgebung bei dem Druck des stilisierten Paares in einem Berg, hier wurden Berg und Paar zuerst braun, dann leicht versetzt schwarz über eine hell orange-farbene Grundfläche gedruckt. Ergebnis ist, daß das Orange aus dem Inneren des Berges geheimnisvoll zu leuchten scheint, ein eindrucksvoller Effekt. Noch einmal arbeitete Neufeld mit zwei übereinander gedruckten Farben, bei dem Motiv einer laufenden, fast schon springenden Figur. Diese wurde erst in einem dunklen, leicht verwaschenen Blau, dann darüber versetzt in sehr hellem Türkis gedruckt. Wieder entstanden auf diese Weise helle Ränder. Bei diesem Druck wurde zudem die Farbe ungleichmäßig aufgetragen, sie lief an manchen Stellen zusammen, dort bildeten sich dunklere Streifen.

Außer diesen übereinander gelagerten Farben verwendete Neufeld in dem Werk mehrere Brauntöne, von sehr hell, fast ocker, bis dunkel reicht dabei die Palette. Auch eine Vielfalt an Grüntönen kommt vor, türkisgrün ist das Motiv der Vögel, grasgrün der Abdruck eines Bretts. Zweimal kombinierte Neufeld bei doppelseitigen Holzschnitten Braun- und Grüntöne. Alle Farben sind, wie

immer bei Neufeld, subtil mit Mischweiß abgetönt, doch prägen diesen Druck viele intensive Farben, was innerhalb der Methusalem-Pressen selten ist. Helles, sonnenfarben leuchtendes Gelb und dunkles Orange wählte Neufeld für die Darstellung zweier Paare. In kräftigem Orange ist auch ein ganzseitiges, flächiges Profil gedruckt. Außerdem verwendete Neufeld Altrosa und Blau. Einmal setzte er eine Schraffur in Gelb über den Druck dreier Figuren in dunklem Blaugrün.

Für vier der doppelseitigen Holzschnitte verwendete Neufeld je zwei Holzstöcke, er kombinierte zwei Motive miteinander auf einem Blatt. Diese Vorgehensweise ist ebenfalls eine Ausnahme bei den Drucken der Methusalem-Pressen. Einmal sind es zwei halbmondförmige Profile, die er einander gegenüber setzte, einmal sind es fliegende Vögel, die er über das Bild eines Paares druckte. Bei einem dritten Bild platzierte er zwei Profile in verschiedenen Brauntönen wie schwebend über den horizontalen Abdruck einer Holzmaserung in zwei Grüntönen. Die grüne Farbe trug Neufeld extrem wässrig auf, so daß ein fleckenartiges Muster entstand.

Das Motiv einer Figur mit ausgebreiteten Armen druckte Neufeld lachsfarben in das Bild einer stelenartigen Figurenreihe in Ockergrün, nur an wenigen Stellen überlagern sich die Farben.

Ähnlich wie bei den »Bildern zur Zauberflöt« experimentierte Neufeld hier mit verschiedenen Druckvarianten. Er druckte helle über dunkle und dunkle über helle Farben. Er druckte Farben genau übereinander, so daß ein Mischton entstand, oder seitlich und in der Höhe etwas versetzt, so daß sich Konturen bildeten. Er ließ manchmal Teile des darunterliegenden Motivs in der zuerst gedruckten Farbe stehen. Er platzierte verschiedene Druckstöcke über- oder nebeneinander, kombinierte sie zu einem Bild. Er setzte Schraffuren über ein figürliches Bild, trug die Farbe mal dicker, mal ganz zart und dünn auf. In diesem Band erscheint zum zweiten Mal der Abdruck einer Holzmaserung, wie sie Neufeld in den »Bildern zur Zauberflöte« bereits verwendete. Solche Abdrücke kommen häufig in den Drucken der Methusalem-Pressen vor.

Als Schrift wählte Neufeld hier zum zweiten Mal nach dem »Schattenspiel« die fette Block, die das typographische Bild der Methusalem-Pressen bestimmt. Neufeld druckte sie nicht deckend, das helle Papier scheint stellenweise durch. Der Text ist zentriert gesetzt, mit Ausnahme des letzten Absatzes, Goethes »Aus den Notizen zum West-Oestlichen Diwan«. Hier entschied sich Neufeld für linksbündigen Flattersatz, hob aber, wie bei allen anderen Textstücken, die letzte kurze Zeile besonders hervor, indem er sie zentriert in die Mitte des

Blattes setzte. Der Absatz mit Goethes Notizen ist vom übrigen Text zudem noch durch zwei farbige Balken optisch getrennt.

Einzigste Auszeichnung im gesamten Text ist die fette und größere Initiale bei dem ersten Wort des gesamten Textes. Auf jeder Textseite steht die letzte Zeile zentriert zur Mittelachse, sie ist immer kurz und bildet so einen gleichbleibenden optischen Abschluß. Absätze im Text entsprechen dem Sprachrhythmus oder inhaltlich zusammengehörigen Versen. Innerhalb einer Zeile ließ Neufeld manchmal einen großen Abstand zwischen zwei Worten, wenn ein neuer Satz beginnt.

Mit dem »Westöstlichen Divan« hatte Neufeld sich zunächst beschäftigt, dieses Vorhaben dann aber aufgegeben und sich stattdessen für Goethes Übersetzung des Hohelieds entschieden.³⁹³ »Das schönste Liebesgedicht der Welt«, wie Goethe es nannte, las auch Neufeld nicht als biblischen, religiösen Text, sondern als Huldigung an Eros. Entsprechend starkfarbig gestaltete er die Bilder. Der Text ist für ihn geistesverwandt mit den Liebesgedichten Pablo Nerudas in »Ars Amandi« und mit denen in dem Sammelband »Eros pantokrator«. Daher steht das Paarmotiv im Vordergrund, begleitet von Darstellungen einzelner menschlicher Figuren und ergänzt von Antikenzitaten wie der Pastorale und dem Weinstock.

³⁹³ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 23.9.1981.

Deutsch von Martin Buber. 1983. Format 46 x 34 cm. 18 Seiten. 10 farbige Lithographien lose beigegeben. 10 Exemplare. Illustrierte Broschur. Fette Block und Schmale Rundgrotesk. (Klingspor-Museum Nr. 1 von 10 Exemplaren.)

Die »Genesis« war der erste Band der Methusalem-Presse, den Neufeld nicht mit Holzschnitten, sondern mit Lithographien gestaltete. Alle Lithographien waren bereits in den sechziger Jahren in den Werkstätten der Mainzer Fachhochschule entstanden.³⁹⁴ Neufeld wählte aus seinem enormen Fundus für die zehn Exemplare seines 6. Pressendrucks unterschiedliche Steindrucke aus. Genau genommen ist also jedes Exemplar ein Unikat, denn die Bilder sind nicht identisch.

Neufeld hatte sich in den sechziger Jahren im Rahmen einer Bilderserie für die Pharmafirma Fher mit der Genesis beschäftigt und viele Lithographien produziert, von denen sieben für eine Edition ausgewählt worden waren. Nun wandte er sich diesem Thema 1983 noch einmal zu und wählte dafür die deutsche Übersetzung der Genesis von Martin Buber, einen sprachlich ungewöhnlich bildhaften Text. Buber war ein Autor, den Neufeld sehr schätzte, für die Edition Tiessen versah er dessen »Rabbi Bunam« 1988 mit Holzschnitten.³⁹⁵ Die Tatsache, daß Neufeld für seinen Pressendruck auf Bilder zurückgriff, die er in den sechziger Jahren als Gebrauchsgraphiker angefertigt hatte, unterstreicht noch einmal die enge Verbindung zwischen den Werken seiner Handpresse und früheren gebrauchsgraphischen Arbeiten. Es ist auch denkbar, daß die Bilder ursprünglich einmal ohne Auftrag entstanden und von Neufeld für die pharmazeutische Werbung ausgewählt wurden.

Zehn Lithographien sind jedem Pressendruck in einer Mappe lose beigegeben. Die Edition zur Pharmawerbung bestand nur aus sieben Bildern, analog zu den sieben Tagen, in denen die Erde erschaffen wurde. Die Verbindung zwischen Bildern und Text ist eng, Neufeld setzte in seinem typischen, stark abstrahierenden Stil die einzelnen Phasen der Entstehung des Lebens um. Die Bilder erzählen von der Erschaffung des Himmels und der Erde, des Lichts und der Gestirne, der Lebewesen der Luft und des Wassers, der Pflanzen, der Tiere und des Menschen. Manche Schöpfungstage sind zwei- oder dreimal in ver-

³⁹⁴ Nach übereinstimmender Auskunft mehrerer Freunde und Bekannter Neufelds hat er in späteren Jahren keine Lithographien mehr angefertigt und besaß auch nie eine entsprechende Ausrüstung. Seine ehemaligen Studenten berichteten, daß er in den zehn Jahren seiner Dozententätigkeit in Mainz häufig in den Werkstätten arbeitete und vermutlich viele Hundert Lithographien produzierte.

³⁹⁵ Gespräch der Verfasserin mit Wolfgang Tiessen am 25.2.2000.

schiedenen Umsetzungen gestaltet. Diese Vorgehensweise, ein Thema in verschiedenen Versionen und in verschiedenen Farbvarianten zu behandeln, ist charakteristisch für Neufeld. So ist ein Teil der Bilder in den Pressendrucke jeweils mit denen der Pharma-Edition identisch, ein Teil zeigt dieselben Motive in anderen Farben und manche Lithographien wurden bei der Serie zur Pharmawerbung nicht verwendet.

Neben den Lithographien in einer am Einband innen befestigten Mappe liegt dem Exemplar im Klingspor-Museum noch ein zweifarbiger Holzschnitt, braun und schwarz, lose bei. Er zeigt als Motiv einen Mann, den Kopf nach oben gewandt, als sähe er zum Himmel hinauf (Abb. 186). Die Figur ist in ein Viereck eingefasst, sie ist wie in einem Fenster zu sehen, darunter befindet sich ein Vogel, der einem Pfau mit zusammengelegtem Schwanz ähnelt. Diesen Holzschnitt verwendete Neufeld auch am Ende des »Prediger Salomo«, seines 10. Pressedruckes, ebenfalls ein Text aus dem Alten Testament. Auf den Einband der »Genesis« aus hellbrauner Pappe ist ein Holzschnitt aufgeklebt, Motiv ist eine schwarze Hand in einem orangefarbenen Kreis über abstrakten Formen (Abb. 187). Auf dem Haupttitel kombinierte Neufeld erneut die schmale Rundgrotesk in einem riesigen Schriftgrad mit der fetten Block in einem wesentlich kleineren, in 34 Punkt. Bei dem Titel »Im Anfang« sind die Lettern in der Groteskschrift 5,3 Zentimeter hoch, das große »A« überragt alles mit einer Größe von 13,5 Zentimetern (Abb. 188).

Es folgen sieben Doppelseiten, auf denen nur Text steht. Jeweils auf einem oder zwei Blättern ist ein Tag der Schöpfungsgeschichte beschrieben. Der Text ist unspektakulär gestaltet, in der fetten Block mit 34 Punkt Schriftgröße und 24 Punkt Durchschuß. Alle Texte stehen linksbündig. Es gibt außer den betonten Initialen keine Auszeichnungen. Über fünf Zentimeter hoch beginnt mit diesen Initialen aus der schmalen Rundgrotesk jeweils der Bericht eines Tages sowie die beiden abschließenden Bemerkungen. Meist bedeckt der Text nicht einmal ein Drittel des Blattes, viel weiße Fläche ist zu sehen. Die Texte sind durch Einzüge aufgelockert, manche Zeilen sind ein Stück nach rechts verschoben. Diese Einzüge sind asymmetrisch verteilt, in manchen Absätzen findet sich nur einer, in anderen mehrere. Die letzte Seite zeigt nur zwei Zeilen Text.

Sieben Lithographien Neufelds zu den sieben Tagen der Schöpfung wurden bereits im Kapitel zur Pharmawerbung beschrieben (Abb. 157 bis 163). Sie sind beispielhaft für die unterschiedlichen Bilder der Pressendrucke.

25.4. Der 10. Druck: »Alles hat seine Zeit / Der Prediger Salomo«

Abb. 189 bis 193

Drittes Kapitel nach dem Text der Züricher Bibel. 1984. Format 48 x 32 cm. 30 Seiten. 10
Holzschnitte, davon 4 doppelseitig. 10 Exemplare. Illustrierte Broschur. Steinschrift.
(Exemplar des Klingspor-Museums nicht nummeriert.)

Bereits der vierte Druck der Methusalem-Presse, das »Hohelied«, war ein biblischer Text, der dem legendären König Salomo zugeschrieben wird. Nun wählte Neufeld einen weiteren Auszug aus den Hagiographen, dem dritten Teil der Bücher des Alten Testaments. Unter dem Namen Salomos wird in dieser biblischen Lehrdichtung die schwermütige Weisheit von der Eitelkeit aller Dinge verkündet. Aufgrund sprachlicher Indizien wird angenommen, daß dieser Text in der spätesten alttestamentlichen Zeit abgefasst wurde.

Den bedeutungsvollen Predigerworten gemäß, wählte Neufeld für diesen broschurierten Band ein großes Format und erneut eine sehr große Schrift, die schmale Rundgrotesk mit 5,2 Zentimeter hohen Lettern, mit der er auch 1979 den »Heraklit« und 1988 den »Empedokles« setzte. Die Verse Salomos sind mit entsprechend großformatigen Holzschnitten versehen, mehrere doppelseitige und ganzseitige Bilder kommen vor. Alle Holzschnitte wurden auf dünnes Japanpapier gedruckt und eingeklebt.

Den Einband aus eierschalenfarbener Pappe ziert ein zweifarbiger Holzschnitt, auf einen Kreis aus weißer Pappe gedruckt und aufgeklebt (Abb. 189). Er zeigt ein Paar, die beiden flächigen Figuren sind in nicht deckendem Schwarz auf einen hellbraunen Grund gedruckt, in der Mitte des Bildes wurde ein kleiner Kreis weiß gelassen, den die beiden Gestalten mit ihren langen, schmalen Händen berühren. Dieser Kreis scheint wie magisch zu leuchten, so kontrastreich hebt sich das Weiß ab.

Text- und Bildseiten sind bei diesem Band streng getrennt, es gibt sieben Doppelseiten, bei denen jeweils eine Seite mit einem Bild, die andere mit Text bedruckt ist. Außerdem kommen fünf Doppelseiten nur mit Text und drei Bildseiten vor.

Auf der ersten Seite prangt nur das Signet »M« der Presse. Auf der nächsten folgt als Frontispiz gegenüber den Titelangaben der ganzseitige Druck einer Figur, die eine Art Scheibe in einer Hand hält (Abb. 190). Dieses Bild stellt eine weitere Verbindung zu dem »Heraklit« Band dar, in dem es auch vorkommt. Auch die Farbgebung ist ähnlich, in dem »Heraklit« druckte Neufeld die Figur braun über einen ockerfarbenen Grund, nun druckte er sie in dunklem Braun

über helles. Das Motiv erinnert an einen griechischen Athleten der Antike, einen der Diskuswerfer, die auch als Skulpturen in der antiken Kunst dargestellt wurden. Die Scheibe in der Hand des Athleten ist bereits das zweite Kreismotiv in diesem Pressendruck.

Die obere Hälfte jeder Textseite nimmt je ein in mächtigem Schriftgrad gesetzter Satz des Predigers Salomo ein. Zwischen den Zeilen dieser Predigerworte ließ Neufeld, wie bei dem »Heraklit«, wenig Abstand. Die Spitzen der Oberlängen der Buchstaben berühren fast die darüber stehenden Lettern. Durch diese Dichte wirken die Texte optisch wie ein graphisches Muster. Als Gegensatz zu den mächtigen Lettern der biblischen Zitate plazierte Neufeld jeweils an den unteren Blatträndern in kleinem Schriftgrad von 24 Punkt und in der fetten Block die Aphorismen verschiedener Autoren. Darunter finden sich auch Bemerkungen von ihm selbst. Bis auf ein dreizeiliges Zitat aus dem »Faust 2« sind diese kurzen Ergänzungen in ein oder zwei Zeilen gesetzt. Der Nachname des Verfassers steht entweder unter dem Zitat oder am Ende der letzten Zeile. Die Herkunft seiner eigenen Notate kennzeichnete Neufeld nicht, er überläßt es dem Leser, ihn als Autor auszumachen. Neufeld bezeichnete diese ergänzenden Sätze bei den Titelangaben auf der ersten Doppelseite als »Fundstücke«. Er zitiert hier so verschiedene Personen wie den englischen Symbolisten William Blake, den Soziologen Lévi-Strauss, Martin Luther, die beiden Vorsokratiker Empedokles und Anaxagoras, Goethe, Oscar Wilde, Voltaire und Spinoza.

Neufeld setzte die Sprüche auf der linken Seite rechtsbündig, die auf der rechten Seite linksbündig. Von diesem zugrundeliegenden Schema wich er aber bei acht der insgesamt fünfzehn Sätze ab. Er versetzte manche Worte seitlich, zog sie ein Stück in die Zeile ein oder ließ Lücken zwischen Worten, an denen eine unschöne Enge mit darüber stehenden Unterlängen entstanden wäre.

Auf der ersten Doppelseite steht gewissermaßen das Motto, die Quintessenz der Predigersprüche: »Alles hat seine / bestimmte Stunde, / jedes Ding unter / dem Himmel / hat seine Zeit.« Neufeld setzte einen Ausspruch von William Blake dazu, der sich auch in seinen Notizheften findet: »Wenn die Türen der Wahrnehmung geöffnet wären, würde jedes Ding den Menschen erscheinen wie es ist: unendlich«.

Auf einem Blatt, ergänzend zu dem Spruch »Zerreissen hat seine Zeit, / und Nähen / hat seine Zeit«, zitierte Neufeld zwei Autoren, deren Lebensdaten über zwei Jahrtausende auseinander liegen, und die doch ähnliche Gedanken formuliert haben: den griechischen Philosophen Anaxagoras (um 500 bis 428 v.

Chr.) und den englischen Schriftsteller Oscar Wilde. »Die sichtbaren Dinge bilden die Grundlage der Erkenntnis / der Unsichtbaren«, heißt es bei Anaxagoras, und darunter setzte Neufeld den Wilde-Satz: »Das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren / nicht im Unsichtbaren«. Anaxagoras ist der dritte Vorsokratiker neben Heraklit und Empedokles, der in der Methusalem-Presse eine Rolle spielt.

Das Thema Mensch und Kreatur wird gestreift, es beschäftigte Neufeld häufig, auch in seinen eigenen Notaten. Hier druckte er einen Satz von Lévi-Strauss: »Ich hätte mich gerne einmal richtig mit einem Tier verständigt, / das ist ein unerreichtes Ziel« unter das Predigerwort »Geboren werden / hat seine Zeit / und Sterben / hat seine Zeit«. Auch bei dem einzigen Lutherzitat, das in der gesamten Methusalem-Presse vorkommt, geht es um das Wunder der Kreatur. Der Luthersatz ergänzt den Predigerspruch »Töten / hat seine Zeit / und Heilen / hat seine Zeit« und lautet: »Es fehlt den Leuten nichts, denn daß sie nie eine Kreatur / recht angesehen haben«.

Die Holzschnitte haben alle unterschiedliche Formate. Es gibt ein schmales Querformat, einen fast quadratischen und einen rechteckigen Druck. Letzterer ist so über den Bundsteg geklebt, daß sich ein Drittel des Bildes auf der rechten, der Rest auf der linken Seite des Doppelblattes befindet. Außerdem kommen in dem Band drei ganzseitige Holzschnitte vor sowie drei, die etwa zwei Drittel einer Seite bedecken. Ebenso unterschiedlich wie die Formate sind die Motive und Farben der Holzschnitte.

Dreimal kommt der Farbkontrast schwarz-hellbraun vor, der an griechisch-antike Vasenmalerei erinnert. Zweimal erscheint das Motiv der Überfahrt, in verschiedenen Ausführungen, eines von Neufelds Hauptthemen. Auf einem kleinformatigen Bild fliegt Charons Kahn ein Vogel voran, Wellen und Himmel sind angedeutet, und der Fährmann überragt die übrige Besatzung. Das Boot ist mit einem Auge am Bug verziert. Die zweite, großformatige Darstellung ist abstrahierter, hier befinden sich drei Gestalten in einem nur noch angedeuteten Kahn, weder Umgebung noch Charon sind zu erkennen (Abb. 191). Diesen doppelseitigen Druck verwendete Neufeld auch für den »Heraklit«.

Ein Holzschnitt gleicht in der Bildidee und der Darstellung des Motivs dem Entwurf zu einem Buchumschlag, vermutlich aus den fünfziger Jahren, zu Francis Boogles »Winter am See«.³⁹⁶ Diesen Druck verwendete Neufeld auch in dem Band zu Hesiods »Theogonie«. Ein weiterer Holzschnitt, der ein Paar zeigt, ist vermutlich in den sechziger Jahren entstanden. Neufeld kombinierte

³⁹⁶ Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.146, Entwurf, Verlag unbekannt.

in diesem Buch Drucke aus verschiedenen Phasen seines künstlerischen Schaffens. Wie die Datierung verrät, stammt ein Holzschnitt aus dem Jahr 1981, er zeigt die Umrisse eines Paares, zwei weiße Büsten. Dieser Druck kam, ebenfalls orangefarben, auch im »Hohelied« vor (Abb. 180).

Ein ganzseitiger Holzschnitt zeigt eine der Gestalten, die an Propheten denken lassen, wie sie in verschiedenen Versionen in Neufelds Werk vorkommen (Abb. 192). Dunkelbraun ist die flächige Figur mit dem kleinen Kopf auf das helle Japanpapier gedruckt, sie hat ihre mächtigen Arme erhoben, ihre Hände wie beschwörend ausgebreitet und scheint etwas Bedeutsames zu verkünden. Der abschließende Holzschnitt rechts neben dem Impressum, in sehr dunklem Braun gedruckt, zeigt einen Mann mit nach oben gewandtem Kopf, in ein Viereck eingebunden, als würde er in einem Fenster stehen, darunter einen Vogel, der an einen Pfau mit geschlossenem Schwanz erinnert. Dieses Bild ergänzt als Beilage auch den 6. Band der Methusalem-Presse, die »Genesis« (Abb. 186).

Dieser Pressendruck hat einige Gemeinsamkeiten mit dem Heraklit- und dem Empedokles-Band. So verwendete Neufeld in allen drei Bänden die Steinschrift in einem großen Grad. Der Heraklit-Band enthält zudem zwei Holzschnitte, die Neufeld auch für den »Prediger Salomo« passend erschienen, zudem ist sowohl die Bildverteilung als auch der formale Charakter vieler Holzschnitte sehr ähnlich. Mit dem Empedokles-Band verbindet den alttestamentlichen »Prediger Salomo« Text noch, daß Neufeld als zweite Schrift die fette Block in einem viel kleineren Grad benutzte, um dem Haupttext ergänzende Kommentare hinzuzufügen. Sowohl von der Typographie als auch von der Bildgestaltung verbindet den »Prediger Salomo« daher viel mehr mit den beiden Bänden der griechischen Vorsokratiker als mit den drei anderen religiösen Texten, die Neufeld für die Methusalem-Presse auswählte. Das »Hohelied«, die »Genesis« und die »Litanei vom geheimen Lenker« enthalten zudem wesentlich umfangreichere Textmengen. Es wird deutlich, wie Neufeld den biblischen Prediger-Text las: wie die Schriften der antiken Philosophen. Dieser Auffassung entsprechend werden die Vorsokratiker Empedokles von Agrigent und Anaxagoras in dem »Prediger Salomo« zitiert. Ein weiterer Hinweis findet sich auch in der Farbgebung, die mehrmals an antike Vasenmalereien erinnert. Zudem zeigen einige Holzschnitte Motive, die sich auf die Geisteswelt der Antike beziehen: die Überfahrt über den Styx, der stilisierte Athlet und eine Tänzerin mit einem Ölweig in der Hand vor einer Art Kultbild (Abb. 193). In dem Bildprogramm dieses Bandes gibt es kein einziges christliches Motiv.

25.5. Der 12. Druck: »Der Homerische Hymnos vom Großen Pan«

Abb. 194 bis 197

Übersetzt von Thassilo von Scheffer. 1985. Format 46 x 34 cm. 22 Seiten. 14 Holzschnitte auf Japan, davon 4 doppelseitig, eingeklebt. 10 Exemplare. Illustrierte Broschur. Fette Block. (Klingspor-Museum Nr. 10 von 10 Exemplaren.)

Nach dem »Heraklit«, mit dem Neufeld 1979 seine Methusalem-Presse begann, wählte er erst sechs Jahre später einen weiteren antiken Autor. Neufeld entschied sich für den Homer zugeschriebenen »Hymnos vom Großen Pan«, der vermutlich von einem der Rhapsoden stammt, die Homers »Ilias« und die »Odyssee« vortrugen und ergänzten. Neufeld wählte eine Übersetzung von Thassilo von Scheffer. Dieser war nicht nur Übersetzer und Verfasser von Büchern über Homer, er war auch ein sprachgewaltiger Lyriker, und diese dichterische Begabung kommt auch seinen Übersetzungen zugute. Neufeld reizte aber wahrscheinlich nicht in erster Linie der Text, wie dies bei anderen Pressendruckern der Fall war, sondern die Figur des Pan.

In der bildenden Kunst wurde Pan unzählige Male dargestellt. Er war im griechischen Mythos ursprünglich ein Weide- und Waldgott, Sohn des Zeus oder des Hermes. Pan galt als Herr der Wildnis, des Landes jenseits der Ackergränze, zugleich war er aber der göttliche Hüter der Weidetiere und wurde als Beschützer der Herden, Hirten und Jäger verehrt. Ein einsamer und ruheloser Einzelgänger, war er zudem ein Sänger und Musikant, der die Panflöte (Syrinx) erfand, auf der er abends vor seiner Grotte blies. Pan wurde in der Regel als Naturdämon mit zottigem Haar, Bart, Hörnern und Bocksfüßen dargestellt. Der Gegensatz apollinisch – dionysisch, der in der Kunstgeschichte eine wichtige Rolle spielte, wurde immer wieder anhand der Figur des Pan thematisiert. Pan wurde oft mit einer ausgelassenen Schar, dem dionysischen Gefolge, gezeigt.

Die heidnische Idee einer durchgötterten und damit heiligen Natur liegt den Geschichten um Pan zugrunde. Solche Vorstellungen berühren sich wiederum mit Goethes Pantheismus, dem Neufeld offensichtlich nahe stand, denn er druckte in der Methusalem-Presse zwei Goethetexte zur Naturphilosophie. In Neufelds 11. Pressendruck, der ein Jahr vor dem Homer-Band entstand, einem Fragment Goethes über die Natur, zeigt eine beiliegende Lithographie als Motiv »Pan im Busch«. Bei den »Bildern zur Zauberflöte«, Neufelds zweitem und sehr umfangreichem Pressendruck, deutete er den Naturburschen Papageno als Sohn des großen Pan. Neufeld beschäftigte sich über Jahrzehnte immer

wieder mit dieser mythischen Figur, die auch auf vielen seiner druckgraphischen Einzelblätter zu sehen ist. Bereits auf einer Ausstellungstournee durch mehrere Goethe-Institute in den sechziger Jahren wurde Neufelds Holzschnitt »Pan« gezeigt, der den Einband des 12. Druckes der Methusalem-Presse schmückt (Abb. 194).³⁹⁷

Neufelds Zeitgenosse Grieshaber wählte sich den Pan als Signet. Neben vielen anderen Künstlern stellte ihn auch Arnold Böcklin, der im Zusammenhang mit einem anderen Motiv Neufelds noch eine Rolle spielen wird, im 19. Jahrhundert häufig dar.

Ohne eindeutig als Panfigur gekennzeichnet zu sein, erscheint bereits in Neufelds Gebrauchsgraphik die Figur eines Flötenspielers. Für Umschlaggestaltungen verwendete er das Motiv mehrmals (Abb. 59 und 97). Die griechische Doppelflöte, Aulos, erscheint in Neufelds Gebrauchsgraphik viele Male, sie kommt nun neben der Syrinx, der eigentlichen Panflöte, auch in dem Pressendruck vor. Ein Flötenspieler mit der charakteristischen Aulos erscheint auch auf einigen Bildern Picassos.

Mit dem Motiv des Pan entfernt verwandt sind auch Neufelds friesartig aufgereihte Figurengruppen, die von Vorbildern auf griechischen Vasen, die das dionysische Gefolge zeigen, inspiriert sind.

Pan, der Musiker und Naturgott, kann auch als Bild des Künstlers gelesen werden, als kreativ Schöpfender. In diesem Fall steht er für die Intuition, für die spontane Eingebung, die nach Neufelds Meinung für das Gelingen eines Kunstwerkes entscheidend ist.

Neufelds 12. Pressendruck ist broschiert und mit einem Schuber versehen, es handelt sich um eines der größten Formate der Methusalem-Presse. Als Schrift verwendete Neufeld ausschließlich die fette Block. Den Fließtext druckte er in 36 Punkt Schriftgröße, mit 30 Punkt Durchschuß. Der Einband aus grüner Pappe ist innen vorne und hinten mit fester orangefarbener Pappe verstärkt. Der Umschlag ist vorne mit einem farbigen Holzschnitt beklebt, der wiederum auf orangefarbene Pappe aufgebracht ist. Auf der Rückseite schmückt den Einband ein orangefarbenes Viereck.

Der Holzschnitt vorne zeigt Pan (Abb. 194), eine großflächige Figur mit üppigem, wehendem Haar und riesigen Händen. Teile des Motivs sind rosa, andere grün auf den hellen Grund gedruckt, der im Hintergrund stellenweise sichtbar

³⁹⁷ Auf einer Abbildung zu der Wanderausstellung des Goethe-Instituts im Deutschen Kulturinstitut in Beirut vom 4. bis 12. Mai 1966 ist das Motiv zu sehen. Nachlaß Neufeld.

blieb. An manchen Stellen überlagern sich die beiden Farben. Der Gesamteindruck ist sehr farbenfroh, lebendig und bewegt.

Auch auf der Innenseite des Einbands ist ein zweifarbiger Holzschnitt aufgeklebt. In Altrosa auf gelbem Grund ist dort ein Zug nebeneinander aufgereihter Phantasiefiguren zu sehen. Es ist eines der Motive Neufelds, von denen es mehrere sehr unterschiedliche Versionen gibt. Hier handelt es sich um groteske Gestalten. Neufeld zeigt sie lang und dünn oder klein und bucklig, mit Flügeln versehen oder mit zu Berge stehendem Haar, hüpfend oder ein Instrument, eine Art Tambourin, schlagend. Begleitet werden die skurrilen Figuren bei ihrem ausgelassenen Treiben von einem Halbmond und einem Vogel, die über ihnen schweben. Schwarz ist der Titel des Bandes auf dieses Bild gedruckt, wobei die Schriftzüge durch Kleinschreibung, von der Grundlinie verrückten Lettern und zwei kleinen schwarzen Vierecken belebt werden. Der Name »Pan« ist mit 13,2 Zentimeter hohen Buchstaben der schmalen Rundgrotesk hervorgehoben. Rechts daneben steht nur das Signet »M« der Presse.

Auf der ersten Doppelseite folgt rechts der Haupttitel. In 46 Punkt ist er linksbündig in 17 jeweils nur aus einem Wort, einer Ziffer oder einem Namen bestehende Zeilen gesetzt. Dicht daneben druckte Neufeld auf dieselbe Seite vertikal den Abdruck einer Holzmaserung, einmal braun, darüber seitlich ein Stück versetzt schwarz (Abb. 195).

Auf der linken Seite ist als Frontispiz ein ganzseitiger Holzschnitt aufgeklebt, der dunkelgrüne Figuren auf einem blaugrünen Japanpapier zeigt (Abb. 195). Das Motiv stimmt ebenfalls auf den Text ein, es zeigt eine idyllische Pastorale, eine mit Antikenzitaten versetzte Szene. Ein sitzender Flötenspieler spielt die griechische Doppelflöte, ein auf einen Stab gelehnter Hirte lauscht ihm andächtig. Er steht vor einem stilisierten Baum, an dessen Fuß sich eine Schlange aufrichtet. Zwischen den beiden Figuren springt freudig ein vierbeiniges, hundeartiges Phantasietier. Ergänzt wird die ländliche Idylle im Hintergrund von einem herabstürzenden Vogel, den kosmischen Symbolen Mond, Stern und Sonne sowie einem Haus, in dessen dreieckigem Dach ein Auge zu sehen ist. In Neufelds Werk gibt es mehrere Darstellungen solcher arkadischer Szenen. Ungewöhnlich ist hier die Binnenzeichnung des flächig dargestellten Hirten. In unnaturalistischer Manier gliedern dünne, gepunktete Linien den Körper, diese Art der Darstellung ist eindeutig griechischer Vasenmalerei nachempfunden. Fast alle Holzschnitte sind auf dünnes Japanpapier gedruckt und eingeklebt. Es kommen zwölf einfarbige, zwei davon schwarz, und fünf zweifarbige Drucke

vor. Drei Bilder, einmal das Bild einer Tänzerin und zwei Ausführungen des Pan-Motivs, wurden in drei Farben gedruckt. Alle Figuren sind flächig ausgeschnitten und teils durch wenige, zarte weiße Binnenlinien gegliedert. Wenn überhaupt ein Rand zu sehen ist, dann nur ausschnittthaft, nie als vollständiger Rahmen.

In diesem Pressendruck kombinierte Neufeld häufig Text und Bild auf einer Seite, daher wirkt die Gestaltung sehr locker. Trotzdem sind die Bilder nicht an bestimmte Textstellen gebunden. Strophen mit 3 bis 17 Zeilen stehen mal über, mal unter, mal neben den begleitenden Bildern. Der Band enthält einige der großformatigsten Holzschnitte der gesamten Methusalem-Presse. Auf drei Doppelseiten reichen Holzschnitte ein Stück über den Bundsteg hinweg, der Text wurde in die verbleibende Fläche daneben gesetzt. Mehrere unterschiedliche Bildformate kommen vor. Auf drei Doppelseiten sind zwei gleich große Holzschnitte, auf drei weiteren ein größeres mit einem kleineren Bild kombiniert. Ein ganzseitiger Holzschnitt, einer der größten der Methusalem-Presse, wiederholt das Motiv des Einbandes. Nun wurde es zweifarbig, erst grün, dann rosa, auf dünne Pappe gedruckt, die eingeklebt wurde. Als dritte Farbe entstand an den Stellen, wo sich die beiden Farben überlagern, Braun. Der bunt bewegte Gesamteindruck wird noch von den dynamischen, schwungvoll gerundeten Linien, die das Motiv bestimmen, unterstrichen. Überhaupt sind die Drucke in diesem Band farblich sehr vielfältig gestaltet. Eine Figur auf der zweiten Doppelseite wurde erst grün, dann leicht seitlich und in der Höhe versetzt schwarz gedruckt, so daß eine helle grüne Kontur blieb. Auch ein Vogel-Motiv druckte Neufeld erst in kräftigem Hellgrün, dann leicht versetzt darüber in Orange, so daß ein heller grüner Rand entstand. Für die einfarbigen Bilder wählte Neufeld zartes Lila, grünliches Ocker, dunkles Grün sowie dunkle Brauntöne und transparentes Schwarz.

Beherrschendes Thema ist der Flötenspieler, der in formal völlig unterschiedlichen Darstellungsweisen insgesamt neun Mal in diesem Band erscheint, wobei ein Druck doppelt vorkommt. Da die acht verschiedenen Flötenspieler-Bilder stilistisch sehr heterogen sind, ist zu vermuten, daß die Druckstöcke mit großem zeitlichen Abstand entstanden, vermutlich teils in den sechziger, teils erst in den achtziger Jahren. Drei der kleinformatigen Holzschnitte in diesem Band fertigte Neufeld schon 1963 für Richard von Sichowskys Grillenpresse an, sie finden sich im achten Band »Haniel Long: Die Kraft in uns«. Es handelt sich um eine stilisierte Landschaft, einen Vogel mit einem Kreis und abstrakten Formen sowie stilisierte Schlangen mit Pflanzen.

Weitere Bilder zu dem Pan-Hymnos sind eine Figur, die eine Art Korb mit Trauben trägt, und ein Vogelpaar, das von zwei Armen gehalten und umfassen wird, über einer Weinranke. Beide Motive erscheinen in mehreren Bänden der Methusalem-Presse, die Vögel über der Weinranke unter anderem im »Hohelied Salomons« (Abb. 184), die Figur mit dem Korb in den »Bildern zur Zauberflöte« und im »Schattenspiel«. Sie stimmen auf der ersten Doppelseite des »Pan« auf das Thema Wein und Rausch ein. Außerdem kommen ein Kentaur und eine archaisch wirkende üppige Figur mit einem stürzenden, vogelartigen Wesen daneben vor. Das Motiv einer antik gewandeten Figur mit einer Eule auf der Schulter und einem Bogen in der Hand (Abb. 196) schmückte bereits 1965 den Umschlag eines Gedichtbandes von Georg Britting.³⁹⁸ Auch diesen Holzschnitt verwendete Neufeld in mehreren Pressendruckten. Auffallend ist das Bild einer Tänzerin mit einem Ölzweig in der Hand vor einer Büste, es ist der einzige dreifarbige Druck neben zwei Pan-Bildern. Dieses enigmatische Bild erscheint noch in mehreren Bänden der Methusalem-Presse, unter anderem im »Prediger Salomo« (Abb. 193). Der großformatige Holzschnitt reicht über den Bundsteg, der Druck erfolgte auf ungewöhnliche Weise. Zunächst wurde ein Teil des Druckstocks, die tanzende Figur, leuchtend orangerot gedruckt, dann ein weiterer Teil, der Sockel mit der Büste, grün. Schließlich druckte Neufeld in einem dritten Durchgang über diese Büste noch einmal schwarz, so transparent, daß das Grün noch schwach durchscheint. Auf der vorletzten Doppelseite findet sich schließlich der großformatigste Druck der gesamten Methusalem-Presse (Abb. 197). Am oberen Blattrand links steht »Epilog«, und rechts »Der große Pan ist tot«. Darunter befindet sich ein doppelseitiger, dreifarbiger Holzschnitt, der als Motiv Pan zeigt, den lockigen Kopf gesenkt, die Augen geschlossen, in der rechten Hand noch die Panflöte haltend. Ockergelb wurde die Grundfläche gedruckt. Kopf und Hand blieben in diesem Farbton, darüber druckte Neufeld dunkelgrün die Flöte und schließlich schwarz die Binnenzeichnung. Es ist das naturalistischste Pan-Bild, das Neufeld schuf. Der Ausspruch »der große Pan ist tot« bezieht sich in der abendländischen Geistesgeschichte auf die Vorstellung, die heidnischen Götter seien durch Christus überwunden. Die Figur des Pan wurde durch Umdeutung des Wortes »pan«, das All, zum Sinnbild des Weltalls und zum »großen Pan«.

³⁹⁸ »Der unverstörte Kalender«, Nymphenburger Verlag, Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.20.

Es ist jedoch nicht das letzte Bild des Bandes, unter dem Impressum auf der letzten Doppelseite wurde noch ein Holzschnitt auf dickem Papier aufgeklebt. Auch hier ist das Motiv der Hirtengott, zweifarbig, ockergrün und darüber Aubergine. Dieses Bild ist fast identisch mit einer vorhergehenden Darstellung, nur geringfügige Unterschiede lassen sich bei eingehender Betrachtung feststellen. Manche Motive schnitt Neufeld in mehreren sehr ähnlichen Versionen in Holz.

Fast alle Strophen des Hymnos sind zentriert gesetzt, wobei die Zeilenlängen sehr unterschiedlich sind. Eine Strophe setzte Neufeld linksbündig, jede zweite Zeile ist dabei unterschiedlich weit eingezogen, so daß sich ein unregelmäßiges Muster bildete. Einzige Auszeichnung außer bei den Titelangaben ist die erste Initiale des gesamten Textes, fett und in einem größeren Schriftgrad gesetzt. In diesem Band liegt das Gewicht auf den Bildern, sie nehmen im Vergleich zu der recht geringen und typographisch zurückhaltend gestalteten Textmenge einen großen Raum ein.

25.6. Der 13. Druck: »Die Töchter der Meere«. Aus Hesiods Theogonie.

Abb. 198 bis 204

Übersetzt von Thassilo von Scheffer. 1985. Format 48,5 x 28 cm. 24 Seiten. 16 Holzschnitte. 10 Exemplare. Illustrierte Broschur. Fette Block.

(Klingspor-Museum Nr. 8 von 10 Exemplaren.)

Nach dem Band zu dem Homer zugeschriebenen Pan-Hymnos wählte Neufeld erneut einen antiken Autor: Hesiod, der um 700 v. Chr. lebte und als erster Grieche namentlich als Dichterpersönlichkeit hervortrat. Neben Homer galt er den Griechen als Schöpfer ihrer Götterwelt. Hesiod verfasste die »Theogonie« (Göttergeburt), eine Dichtung über die Abstammung der Götter und die Entstehung der Welt. Nur ein weiterer Text, »Werke und Tage«, ist von ihm erhalten, obwohl ihm die spätere Antike zahlreiche Werke zuschrieb. Erneut arbeitete Neufeld mit einer Übersetzung von Thassilo von Scheffer, aus der er einen Auszug wählte, in dem es um die Geburt der Meeresgötter geht. Hesiod von Askra in Böötien wird in der Regel zu den Epikern gerechnet, weil die äußere Form seines Werks die Homers ist, das Epos. Manche Autoren sehen ihn auch als den ersten griechischen Philosophen, was eine gewisse Berechtigung hat, da er in seiner Geschichte der Götter schon die Frage nach dem Beginn des Seins stellt, nach dem Anfang alles Bestehenden, also die Frage nach dem philosophischen Ursprung.³⁹⁹

Die Theogonie ist ein Götterhymnus, sie erzählt von der Geburt und den Taten der Gottheiten. Hesiod spricht dabei von den Göttern nicht im Sinne eines Glaubensbekenntnisses. Er sieht sich nicht als Verkünder der Worte Gottes, wie es die alttestamentlichen Propheten taten. Hesiod versucht vielmehr, in der Form von weitverzweigten Göttergeschlechtern eine Gesamtheit der Welt darzustellen, das »Ganze« zu erfassen. Das Epos endet mit dem Anfang der Herrschaft des Zeus, der Frieden und Gerechtigkeit schafft.

Die Theogonie läßt sich mit der Genesis vergleichen, denn in beiden geht es um eine Schöpfungsgeschichte. Doch gibt es grundlegende Unterschiede: »Hesiod denkt an das Wesen, das gegenständlich zuerst vorhanden war, die Genesis versteht den Ursprung als die Entscheidung eines unerfragbaren Willens, der das erste gemacht hat. Die Genesis beginnt mit einem ersten Handeln, Hesiod und alle Griechen nach ihm mit einem ersten Dasein«. ⁴⁰⁰

³⁹⁹ Vgl. hierzu Gigion, Olof: »Der Ursprung der Griechischen Philosophie. Von Hesiod bis Parmenides«, Basel, Stuttgart 1968.

⁴⁰⁰ a.a.O., S. 23.

Nach Hesiods Vorstellung gibt es drei Urwesen: Chaos, Erde und Eros. »Als erstes nun war das Chaos da, aber dann die Erde mit der breiten Brust, der stets unerschütterte Sitz aller Unsterblichen, die auf der Höhe des Olympos und in der Tiefe des Tartaros wohnen, und Eros, der der schönste ist unter den unsterblichen Göttern, der gliederlösende, der in allen Göttern und Menschen das Denken bezwingt und das verständige Wollen«. ⁴⁰¹ Chaos ist dabei nicht als Unordnung, sondern als Leere zu denken. Die Erde ist das unzerstörbare Fundament des gegenständlichen Alls. Eros versteht Hesiod in einem umfassenden Sinn, er ist zum einen »die Kraft, die die Generationen der Götter entstehen lässt und das Werden der Welt in Gang bringt. Es ist aber derselbe Eros, der auch das Innere der Menschen ergreift Man darf diese beiden Seiten des Eros nicht voneinander trennen. ... Eros ist ein und derselbe im Leben des Menschen wie im Leben des Weltganzen«. ⁴⁰² Hesiods Auffassung ist im Zusammenhang mit Neufelds Pressendrucke interessant, weil Neufeld Eros als bedeutendste schöpferische und dynamische Kraft, als Grundantrieb des Lebens interpretierte. Seine unzähligen Paardarstellungen meinen denn auch weit mehr als Mann und Frau im herkömmlichen Sinne.

»Die Wahrheit, der Ursprung, das Ganze sind die drei Begriffe, die auf der Ebene der formalen Kategorien das philosophische Gewicht der Theogonie bezeichnen«. ⁴⁰³ Das Ganze besteht bei Hesiod nicht nur in der Vollständigkeit, » ... sondern auch im geordneten Zusammenhang aller Glieder. Dieser Zusammenhang wird erreicht zunächst durch das genealogische Prinzip. Alles ist mit Allem verwandt, keiner der Götter bleibt außerhalb der Reihe von Eltern und Kindern; in der universalen Bezogenheit ist keine Lücke und kein Bruch«. ⁴⁰⁴

Neufeld wählte einen Auszug ohne jegliche dramatische Handlung, in dem von der Abstammung und Verwandtschaft der Götter berichtet wird. Diese ganz undichterische Aufzählung der Götterliste, eine lange Abfolge von Namen, von kurzen hymnischen Beschreibungen ergänzt, liest sich eintönig. Doch die entscheidende Vorstellung dabei ist die einer vollkommenen Ordnung. Jeder Gott hat seinen besonderen Rang und seine ihm zugeordnete Aufgabe innerhalb des Ganzen. »Dies erzeugt das Bild einer Weltordnung, in der Alles genau verteilt ist und sich gegenseitig begrenzt und hält«. ⁴⁰⁵ Erneut handelt es sich, wie bei

⁴⁰¹ Gigion, Olof, S. 28.

⁴⁰² a.a.O., S. 26.

⁴⁰³ a.a.O., S. 27.

⁴⁰⁴ ebd.

⁴⁰⁵ ebd.

dem »Heraklit«, um einen Text, der »das Ganze«, die Existenz des Menschen und des Kosmos, umfassen und erklären will.

Hesiods Theogonie wurde auch von Georges Braque gestaltet. Dieser hatte den antiken Text »mit großer Bewunderung gelesen ...«. ⁴⁰⁶ Es ist zu vermuten, daß Neufeld sich aus ähnlichen Beweggründen wie Braque Hesiods Dichtung zuwandte. Für beide Künstler dürfte die metaphorische Parallele von göttlicher Schöpfung und künstlerischer Kreativität das Entscheidende gewesen sein. »Hesiod beschwört die Schöpfungsgeschichte als Übergang vom Chaos zur Ordnung, vom Amorphen zum Gestalteten. Der poetische Bericht des ältesten griechischen Dichters ist dabei in Personifizierungen der Elemente eingekleidet: Nacht und Finsternis, die Kinder des Chaos, gebären nicht nur die Erde und die wilden Tiere, sondern auch den Himmel und das Licht; Aphrodite taucht im Geleitzug der Götter aus dem Schaum des Meeres empor«. ⁴⁰⁷ In Hesiods Art und Weise, die Elemente zu personifizieren, liegt eine Parallele zu Neufelds symbolischen Bildmotiven. Neufeld entwickelte zeichenhafte Figuren, die für komplexe Vorstellungen stehen. Die Formung aus Ungeformtem, um die es in der »Theogonie« geht, war für Neufeld zudem das Entscheidende des künstlerischen Prozesses. Auch die Figur des »Glockengießers«, die Neufeld in seinen Prosatexten erfand, steht als Metapher für den Künstler als Formgeber.

Bei dem Druck zu Hesiod handelt sich um eines der größten Formate der Methusalem-Presse. Der Einband aus eierschalenfarbener Pappe ist vorne mit dem Titel, rosa und grün auf weißes Papier gedruckt, beklebt. Die beiden Farben, stellenweise über-, stellenweise nebeneinander gedruckt, ergeben eine bewegte Fläche, die an Wellen denken läßt. Damit ist das Thema, die Genealogie der Meeresgötter, angedeutet. Als Vorsatz wählte Neufeld ein dickes rotes Papier. Sechzehn Holzschnitte auf dünnem Japanpapier sind in diesen Druck eingeklebt, davon sind neun schwarz-weiß, zwei einfarbig, einer zwei- und einer dreifarbig. Die Holzschnitte sind formal sehr unterschiedlich. Die schwarz-weißen Drucke bilden eine homogene Gruppe, obwohl manche Motive hier mit vielen Binnenlinien oder schraffurartigen Strukturen, andere flächig mit wenig Binnenzeichnung dargestellt sind. Doch gerade dieser Kontrast ist eines der Verbindungsmittel zwischen diesen Bildern. Die farbigen

⁴⁰⁶ Vallier, Doraa: »Braque. Das graphische Gesamtwerk.«, Stuttgart 1982. S. 309.

⁴⁰⁷ Hernad, Béatrice und Karin von Maur: »Papiergesänge, Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert«, München 1992. S. 38.

Drucke zeigen alle flächige Motive. Zweimal wurde derselbe Druckstock verwendet.

Die Anordnung von Bild und Text variiert. Die Holzschnitte sind bei diesem Band oft mit den Texten kombiniert. Sie sitzen manchmal unter, manchmal über einer oder mehreren Schriftzeilen. Auf einer Doppelseite sind zwei gleichgroße Holzschnitte symmetrisch angeordnet zwischen je zwei Textstücke gesetzt. Auf vier Doppelseiten sitzen ganzseitige Bilder neben den Texten, getrennt durch den Bundsteg. Die elfte Doppelseite bringt ebenfalls auf beiden Seiten einen Holzschnitt, dort sitzt der Text links über, rechts unter dem Bild.

Einzigste Auszeichnung in dem gesamten Text ist die erste Initiale des Fließtextes. Diese ist in der Bernhard-Fraktur, in einem großen Grad, 3,9 Zentimeter, und zudem noch in kräftigem Rot gedruckt. Ansonsten ist der Text komplett in der fetten Block in 24 Punkt gesetzt. Auffällig ist der extrem große Abstand, den Neufeld zwischen den Schriftzeilen läßt, er beträgt 4,5 Zentimeter. Daher finden nur sieben Zeilen auf einer reinen Textseite Platz. Dank dieses ungewöhnlich großen Durchschusses wirken die Zeilen auf einen flüchtigen Blick wie waagrechte Linien, wie ein graphisches Muster, das die Seiten überzieht und gliedert. Die Texte sind zentriert gesetzt, die Zeilen verschieden lang. Oft ist die letzte Zeile eines Absatzes, die gelegentlich nur aus einem Wort besteht, in die Mitte gerückt.

Eine Abweichung von den Textseiten mit je sieben Zeilen findet sich nur auf der neunten Doppelseite, die zwar links ebenfalls nur Text bringt, dieser ist jedoch im unteren Drittel des Blattes angeordnet und besteht nur aus vier Zeilen.

Mehrere Motive dieses Bandes haben, der Dichtung entsprechend, mit dem Meer zu tun. So erscheint gleich zweimal der Holzschnitt eines Frauenprofils mit antiker Frisur, das von drei Delphinen umkreist wird (Abb. 198). Gleich auf der ersten Seite ist er den Titelangaben unterlegt, die schwarz über dieses lachsfarbene Motiv gedruckt sind. Später erscheint es noch einmal schwarz auf grell rosafarbenem Japanpapier.

Ein doppelseitiger schwarz-weißer Holzschnitt, über den Bundsteg geklebt, zeigt eine Art Meeresherr mit menschlichem Oberkörper, einem Fischeschwanz und Bocks- oder Pferdebeinen wie ein Kentaur (Abb. 199). Er hält eine Muschel wie ein Megaphon vor sich, um seinen Schwanz schwimmen drei Fische. Diese beiden Druckstöcke mit direktem Bezug zum Meer kommen nur in diesem Pressendruck vor, wurden also sicherlich für ihn angefertigt.

Der einzige zweifarbige Holzschnitt zeigt sehr abstrahiert ein Paar, das am Ufer eines Meeres zu sitzen scheint, dieses Bild erscheint auch in anderen Bänden der Methusalem-Presse (Abb. 200). Das Motiv eines dreifarbigem Drucks läßt sich als eine Figur interpretieren, die sich im Wasser bildet und an die Oberfläche steigt (Abb. 201). Es erscheint ebenfalls noch in anderen Pressendruckten. Zu dieser Bildidee gibt es einen Vorläufer auf einem Buchumschlag, für den Müller & Kiepenheuer Verlag entworfen.⁴⁰⁸

Das Vogel-Motiv erscheint in diesem Band besonders häufig. Auf sieben Drucken kommt es vor, in verschiedenen formalen Darstellungen. Zwei schwarz-weiße Holzschnitte zeigen je eine fliegende Sirene, vogelartige Wesen mit Menschenköpfen. Die beiden Sirenen erschienen in derselben Darstellungsweise schon bei einem Bild zur Odysseus-Sage, das in den sechziger Jahren für eine Geschenkedition der Pharmafirma Fher entstand (Abb. 151). Auf einem ganzseitigen Holzschnitt türmen sich vier langhalsige Vogelköpfe übereinander (Abb. 202), auf einem weiteren ist ein stürzender Vogel neben einer üppigen weiblichen Figur zu sehen (Abb. 203). Dieses Motiv erscheint gleich zweimal, einmal ein- und einmal dreifarbig. Auch in anderen Bänden kommt es vor, so im »Hymnos vom Großen Pan« und im »Empedokles«. Ein kleinformatiger, flächiger Holzschnitt, der einzige mit Rahmen, zeigt fliegende Vögel über einer Art Berglandschaft, diesen Druckstock verwendete Neufeld auch im »Schattenspiel«. Und auf einem weiteren schwarz-weißen Druck hält eine schmale kopflose Figur eine weiße Taube in der Hand.

Bei den Farbholzschnitten ging Neufeld unterschiedlich vor. Meist druckte er die verschiedenen Farben nur stellenweise übereinander, so daß sowohl die einzelnen Farben als auch deren Mischöne zu sehen sind. Bei dem Motiv des abstrahierten Paares, das aufs Meer hinaussieht, besteht die Binnenzeichnung aus dünnen weißen Linien, die massiven, flächigen Figuren sind braun, der Hintergrund blau gedruckt, beide Farben sind säuberlich voneinander getrennt. In der Regel druckte Neufeld verschiedene Farben so dünn übereinander, daß die unteren oder das Papier noch durchschimmern.

Auf der dritten Doppelseite ist links ein ganzseitiger schwarzer Holzschnitt zu sehen. Motiv ist eine Figur ohne Kopf, die Hände sind betont, in der einen hält sie einen kreisförmigen Gegenstand (Abb. 204). Solche kreisförmigen Gebilde erscheinen häufig auf Neufelds Holzschnitten. Bei diesem Druck überwiegt die weiße Fläche, die Binnenzeichnung besteht aus schwarzen Linien. Gegenstück

⁴⁰⁸ »Winter am See« von Francis Boogle, Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.146, Entwurf, nicht datiert.

dazu ist der Holzschnitt auf der folgenden Doppelseite rechts. Er zeigt ein ähnliches Motiv, ebenfalls die Teilansicht einer Figur ohne Kopf, die Hände betont. Hier hält eine Hand einen Vogel, die andere einen runden Kreis. Umgekehrt ist hier die hell-dunkel Aufteilung: viele schraffurartige weiße Linien bilden die Binnenzeichnung auf schwarzem Grund.

Auf der neunten Doppelseite erscheint das Motiv der Schlange, hier kombiniert mit einem Paar. Die beiden schwarzen Figuren sind flächig ausgeschnitten, ihre Binnenzeichnung ist weiß.

Zudem gibt es noch den etwa halbseitigen, schwarz-weißen Druck einer kauenden weiblichen Figur, die mit den Armen den eigenen Körper umfasst.

Dieser kommt auch in anderen Bänden der Methusalem-Presse vor.

Auf der letzten Doppelseite sitzt unter dem Impressum links ein kleiner schwarz-weißer Holzschnitt mit einem abstrakten Motiv, der sich stilistisch von den anderen Bildern in diesem Band auffallend unterscheidet.

Das Thema Meer zieht sich durch das Bildprogramm. Das Vogelmotiv ist ebenfalls oft vertreten, es steht für die Verbindung zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre. Nur in diesem Band kombinierte Neufeld mehrere farbige Drucke mit einer schwarz-weißen Bildgruppe, die formal stark an die Bilder im »Schattenspiel« erinnert. Zum Teil sind diese Drucke dort auch enthalten. Die schwarz-weißen Figuren sind mit ihrer extremen Stilisierung und ihrer rätselhaften Symbolik, so halten sie manchmal Kreise, manchmal Vögel, ebenso eine abstrahierte Darstellung der göttlichen »Töchter der Meere« wie die archaischen, flächigen Figuren, die farbig gedruckt wurden.

25.7. Der 16. Druck: »Die Litanei vom Geheimen Lenker, aus den Upanischaden. Im Anhang: Eine Betrachtung über das Kreuz und eine Betrachtung über das Dreieck.«

Abb. 205 bis 208

1986. Format 35,5 x 25,5 cm. 46 Seiten. 12 Holzschnitte. 20 Exemplare. Verschiedene Bindevarianten, fester Einband, Fadenheftung. auch als Mappe. Fette Block. (Klingspor-Museum Nr. 10 von 20 Exemplaren.)

Upanischaden bedeutet auf Sanskrit »geheime Sitzungen«. So wird eine religiöse indische Literaturgattung bezeichnet, die die »Veden« abschließt. Die Veden (»Wissen«) sind die in Sanskrit abgefassten heiligen Schriften der vedischen und hinduistischen Religion. Es gibt genau genommen nur vier vedische Sammlungen (Samhita): die Ringveda (Hymnen), Samaveda (Melodien), Yajurveda (Opfersprüche) und Atharveda (Zaubersprüche zur Heilung Kranker). Zu diesen werden unter der Bezeichnung Veden in der Regel jedoch noch die gesamten heiligen Schriften der frühen vedisch-brahmanischen Überlieferung hinzugenommen. Neben den eigentlichen vier Veden werden auch die Brahmanas, Aranyakas und die Upanischaden zu den Veden gerechnet.

Die ältesten Upanischaden stammen aus dem 8. bis 6. vorchristlichen Jahrhundert. Zum ersten Mal in der indischen Religionsgeschichte tritt hier Mystik auf in der Lehre vom Atman, dem Selbst im Menschen und vom Brahman, dem göttlichen Selbst der Welt, die zur Vereinigung kommen müssen, wenn der Mensch aus dem unheilvollen Geburtenkreislauf erlöst werden will.

Der Begriff Litanei kommt ursprünglich aus dem Griechischen und bedeutet Bitten oder Flehen.

Dieses Werk kommt ausgesprochen unspektakulär daher. In einer schlichten grauen Pappmappe ohne jeden Bildschmuck liegen lose 24 Doppelseiten.⁴⁰⁹

Von diesen zeigen dreizehn nur Text, ohne bildliche Darstellung. Ergänzt werden diese Textseiten von mehreren Blättern mit geometrischen Motiven wie Balken und Dreiecken, daneben kommen drei figürliche schwarze Holzschnitte vor. Es handelt sich um den Band mit den wenigsten Bildern im Verhältnis zur Textmenge innerhalb der gesamten Methusalem-Presse.

Gleich auf dem ersten Blatt, den Titelangaben gegenüber, befindet sich der erste Holzschnitt. Motiv ist ein Auge in einem breiten, schwarzen Viereck (Abb.

⁴⁰⁹ Es handelt sich insgesamt um 23 Bögen, aber Neufelds Numerierung geht nur bis 21, da es die Seiten 1 und (1) gibt, sowie 6, 6/7 und 7.

205). Von diesem Auge zieht sich eine weiße Linie als eckige Spirale durch das Bild. Dieses Bild verwendete Neufeld bereits in seinem 3. Druck, dem »Schattenspiel«.

Auf der letzten Seite, neben dem Impressum, ist eine eingerollte Schlange zu sehen, auch sie sitzt in einem Rahmen (Abb. 206). Das ähnliche Format und auch das spiralförmig angeordnete Motiv verbindet dieses Bild mit dem ersten. Der Haupttitel ist dezent in der fetten Block in 24 Punkt gestaltet (Abb. 205). Die Angaben stehen zentriert in zehn kurzen Zeilen von ein oder zwei Worten untereinander, mit großem Durchschuß. Einzige Auszeichnung ist der Versalsatz beim Titel. Dieselbe Schriftgröße verwendete Neufeld auf den folgenden Seiten, die Typographie dieses Bandes ist ausgesprochen ruhig und gleichförmig. Die erste Doppelseite ist links leer, rechts beginnt der Text. Als Einleitung setzte Neufeld an den Beginn des Textes in einer kleinen, zarten Schrift, der Garamond kursiv in 14 Punkt, den Satz: »YX, befragt, beschreibt den geheimen Lenker X«. Weitere Hinweise oder Erklärungen zum Text werden nicht gegeben. Darunter beginnt die »Litanei«. Die folgenden Doppelseiten sind alle ähnlich gestaltet. Die erste Zeile jeder Seite besteht nur aus dem kurzen Wort »der«, dann folgen Sätze, die immer nach derselben Struktur aufgebaut sind und sich nur in einzelnen Worten unterscheiden. Die letzten drei Zeilen auf jeder Seite sind wiederum völlig identisch: »das ist dein Atman, / der heimliche Lenker, / der unsterbliche«. Solche immer gleichlautenden und oft wiederholte Anrufungen oder Lobpreisungen entsprechen dem Wesen einer Litanei, auch in der christlichen Religion.

Die Texte sind, mit Ausnahme der letzten Doppelseite, auf jeder Seite neun Zeilen lang. Sie sind zentriert gesetzt, mit zwei Zentimeter großen Abständen zwischen den Zeilen. Die Länge der einzelnen Zeilen ist sehr unterschiedlich, da Neufeld die variierenden Textstücke immer in fünf Zeilen setzte. Es gibt keine Auszeichnungen innerhalb der Textseiten, die Monotonie des Textes, bei dem jeder Absatz dieselbe Struktur aufweist, spiegelt sich in der gleichförmigen typographischen Gestaltung.

Die neunte Doppelseite bringt eine Unterbrechung dieser Gleichförmigkeit. Sie zeigt links das dritte figürliche Bild dieses Bandes, schwarz gedruckt, Motiv sind zwei flächige halbmondförmige Profile und ein Arm (Abb. 207). Bei einem Profil sind die Augen geschlossen, es ist mit dem Gesicht nach unten geneigt und in der Armbeuge des anderen geborgen. In diesem Paarmotiv kann man die Verbindung von Himmel und Erde sehen, die Erde ruht in der Geborgenheit des Alls. Auch die Verbindung von Gott und Mensch kann gemeint sein,

der Mensch wird von einer höheren Macht umfasst. Das Bild wäre damit eine symbolische Umsetzung von Atman und Brahman, dem menschlichen und dem göttlichen Selbst, die sich vereinigen. Daneben stehen zwei Sätze, erneut in der kleinen Garamond kursiv, die Neufeld hier für die knappen ergänzenden Kommentare verwendet. »Soviel in Bezug auf die Welten« liest man ganz links oben auf dem Blatt, und diagonal entgegengesetzt, rechts unten auf der Seite steht: »In Bezug auf die Person aber gilt ...«. Der optischen Unterbrechung durch das Bild entspricht also auch eine Unterbrechung des Textes. Auf den folgenden sechs Doppelseiten werden die monotonen Texte fortgesetzt, die Litanei endet auf der sechsten mit den sich immer wiederholenden drei Zeilen. Darauf folgt als letzter Satz »Leidvoll ist alles andere«. Darunter, erneut in der zarten Kursive, steht nur noch »Darauf schwieg YYY«. Damit ist der eigentliche Textteil beendet.

Es folgen acht Doppelseiten, der Anhang, mit einfarbigen Bildern, die nur aus zwei geometrischen Grundformen bestehen. Vier Doppelseiten werden von dem Element des Balkens beherrscht. Ihnen stellte Neufeld auf der Außenseite des ersten Doppelblattes den Titel »Vereinigungen I: Das Kreuz« voran. Ab hier folgen alle Angaben in den kleinen, zarten Lettern der Garamond kursiv. Auf dem ersten Blatt steht links nur der Satz »Wenn starke Geisteskraft«. Rechts setzte Neufeld einen breiten Balken dazu, senkrecht und in nicht deckendem Hellbraun gedruckt. Das nächste Blatt zeigt links die Worte »die Elemente«, auf der rechten Seite erscheint erneut das Balkenmotiv, diesmal waagrecht. Zu einem rechten Winkel zusammengeschlossen sind die beiden hellbraunen Balken auf der folgenden Seite rechts. Links steht nur »an sich herangerafft«. Auf der letzten Seite mit einem Balkenmotiv sind die beiden Balken so übereinander gedruckt, daß sie ein Kreuz bilden. Jeder Balken wurde zweimal gedruckt. Daneben steht ein Goethe-Zitat aus dem Faust 2: »kein Engel trennte / geeinte Zwienatur / der innigen Beiden; / die ewige Liebe nur / vermags zu scheiden«. Der Farbauftrag war bei allen Drucken sehr dünn, so daß an den Überschneidungen dunklere Flächen entstanden und an manchen Stellen das helle Papier durchscheint.

Auch auf den folgenden vier Doppelseiten erscheint kein Text. Nur auf der Vorderseite der ersten findet sich ungewöhnlicherweise, denn sonst bleiben die Zwischenseiten bei Neufeld immer leer, noch der Hinweis: »Vereinigungen 2: Die Ehe«. Das erste dieser vier Doppelblätter ist links leer, rechts befindet sich nur ein kleines, leuchtend hellgrünes Dreieck, nicht deckend gedruckt, dessen Spitze nach oben weist. Auch das folgende Blatt ist links leer, rechts befindet

sich dasselbe Dreieck, diesmal mit der Spitze nach unten und in hellem, leicht violetten Braun gedruckt. Das nächste Doppelblatt zeigt beide Dreiecke zusammen, grün das untere und braun das obere, sie berühren sich an ihren Spitzen (Abb. 208). Noch ein Blatt weiter sind die beiden Dreiecke übereinander gedruckt, so daß sie einen sechszackigen, grün-braunen Stern bilden. Auch hier ist die Farbe dünn aufgetragen. Auf dem letzten Blatt findet sich links das Impressum und rechts der bereits erwähnte Holzschnitt. Interessanterweise erklärte Neufeld im Impressum explizit: »Der Text und die Zeichen sind voneinander unabhängig«. Doch auch in anderen Bänden der Methusalem-Presse beziehen sich Bilder und Texte nicht aufeinander, sondern begleiten sich nur, und Neufeld wies nicht ausdrücklich darauf hin. Merkwürdigerweise stehen die Zeichen gerade bei der »Litanei« durchaus in einem Bezug zum Text.

Mit den typographisch gleichförmigen Seiten fand Neufeld ein optisches Äquivalent für die »Litanei«, die sich monoton wiederholenden Anrufungen, die immer dieselbe Struktur aufweisen. Dem bildlich schwer faßbaren geistigen Gehalt dieser Anrufungen entsprechen die abstrakten geometrischen Grundformen, denn sie symbolisieren komplexe geistige Sachverhalte. Im Nachlaß Neufelds befindet sich ein Notizbuch aus den sechziger Jahren, darin notierte er Stichpunkte für seinen Unterricht in Mainz. Im Zusammenhang mit der »Litanei« sind einige Bemerkungen aus Rudolf Kochs »Zeichenbuch«, erstmals 1936 im Insel-Verlag erschienen,⁴¹⁰ interessant. Neufeld rezipierte diesen Band offensichtlich intensiv, er übernahm etliche Sätze daraus wörtlich. Koch beschäftigte sich mit der Bedeutung geometrischer Grundformen, die er als Symbole geistiger Inhalte verstand. Neufeld zitierte unter anderem Kochs Interpretationen zu Zeichen wie dem Punkt, der senkrechten und der waagrechteten Linie, dem rechten Winkel und dem Kreis. Neben Zeichnungen dieser Elemente notierte Neufeld Kochs Bemerkungen wie: »Der Punkt = Urelement aller Zeichen, ihr innerster Kern (im Anfang war das Wort – Logos / Laut "Tat")«.

Einige dieser Zeichen, deren Interpretation durch Koch ihn schon in den sechziger Jahren fesselte, bilden die Motive seines 16. Pressendrucks. So sind die beiden Dreiecke, die zunächst einzeln, dann zweimal zusammen abgebildet sind, bereits in dem Notizbuch erklärt. Dort heißt es zu dem Dreieck, dessen Spitze nach oben weist, »Weiblich – auf der Erde fest gegründet, "nach oben strebend"«. Ein Dreieck mit der Spitze nach unten ist mit den Anmerkungen »männlich, himmlischer Natur, trachtet nach Wirklichkeit« versehen. Zu der

⁴¹⁰ Zitiert nach Koch, Rudolf: »Das Zeichenbuch«, Frankfurt 1984.

Zeichnung zweier Dreiecke mit sich berührenden Spitzen lautet der Kommentar »Himmel und Erde«, und zwei übereinander liegende Dreiecke, die ein Sechseck bilden, bedeuten »Die Ehe«. Diesen Hinweis, »Vereinigungen 2: Die Ehe«, gab Neufeld wörtlich in der »Litanei« wieder. Neufeld stellte hier also mit einfachsten Formen, die Vorstellungen Rudolf Kochs übernehmend, eines seiner Lebensthemen abstrakt dar: die Verbindung von »Yin & Yang«, von Mann und Frau, von Himmel und Erde. Auch die Form des Kreuzes kommt bereits in Kochs Zeichenbuch und in Neufelds Notizen vor, wo es heißt: »Gott und Welt durchdringen sich, vereinigen sich, ältestes Zeichen«. Dieses Zeichen entspricht also dem religiösen Text, in dem es genau um diese Vereinigung geht. Zu den beiden Balken, die im rechten Winkel aufeinander stoßen, findet sich keine Notiz bei Neufeld. Aber bei Koch steht: »Der Winkel oder das Aufeinanderstoßen des Göttlichen und Weltlichen. Da ist beides getrennt nebeneinander, es berührt sich, aber es durchdringt sich nicht. Das Zeichen stellt die Wechselwirkung von Gott und Welt dar«. ⁴¹¹ In den Upanischaden heißt es, Atman, das Selbst des Menschen, und Brahman, das göttliche Selbst der Welt, müssen sich vereinigen, damit der Mensch aus dem unheilvollen Geburtenkreislauf erlöst werden kann. Die Kochschen Interpretationen der geometrischen Zeichen beschäftigen sich mit ähnlichen Vorstellungen. Sie drücken auf sehr abstrakte Weise aus, was bildlich schwer fassbar wäre. Neufelds künstlerische Absicht war es, mit seinen reduzierten Motiven symbolische Bilder für geistige Vorstellungen zu schaffen. Dies ist der Denkweise Kochs eng verwandt.

Auch die beiden Holzschnitte, die spiralförmige Motive zeigen, sind Symbole. Sie stehen für den ewigen Kreislauf von Leben und Tod. Spiral- und Kreismotive sind häufig in der Methusalem-Presse.

Die geometrischen Formen in diesem Band stellen eine Besonderheit innerhalb der Methusalem-Presse dar, sind aber in ihrer Funktion als Zeichen den figürlichen Bildern Neufelds durchaus wesensverwandt.

Ein charakteristisches optisches Merkmal dieses Bandes ist, daß sehr viel freie Fläche auf jeder Seite blieb, sowohl bei den Schrift- als auch bei den Bildseiten. Die Gestaltung ist ausgesprochen asketisch und entspricht auch damit dem Geist der religiösen Anrufungen.

⁴¹¹ a.a.O., S. 6.

25.8. Der 20. Druck: »Empedokles von Agrigent: Über die Natur der Seelen.«
Abb. 209 bis 217

Übersetzung Wilhelm Capelle. 1988. Format 35 x 24,5 cm. 40 Seiten. 12 Holzschnitte, davon 3 doppelseitig. 18 Exemplare. Gebunden und als lose Blätter in fester Mappe. Steinschrift und fette Block.

(Klingspor-Museum Nr. 16 von 18 Exemplaren.)

Fast zehn Jahre nach der ersten und zwei Jahre nach der zweiten Auflage zu Heraklit beschäftigte sich Neufeld noch einmal mit einem Vorsokratiker, mit Empedokles von Agrigent (um 485 bis 425 v. Chr.). Empedokles war Sizilianer und lebte in der griechischen Stadt Akragas, heute Agrigento. Er entstammte einer bedeutenden Familie und spielte politisch eine wichtige Rolle als Vorkämpfer für eine demokratische Verfassung. Empedokles starb im Exil. Um sein Leben ranken sich viele Legenden, darunter die bekannte Geschichte von seinem Todessprung in den Ätna. Er verfasste zwei epische Dichtungen, eine zur Naturphilosophie, »Über die Natur« und eine zur Ethik, »Reinigungen«. Die Titel dieser Schriften wurden wahrscheinlich nicht von ihm oder seinen Zeitgenossen, sondern erst später geprägt. Empedokles ging durch Hölderlin in die deutsche Literaturgeschichte ein.

Neufeld wählte zwölf Sätze aus Empedokles' naturphilosophischem Lehrgedicht. Dazu druckte er sieben kurze Kommentare zu Empedokles' Lehre von den antiken Autoren Aetius, Plotin, Sextus Empiricus, Diogenes Laertius, Cicero und Hippolytos. Da für Neufeld von den naturphilosophischen Vorstellungen der Vorsokratiker und von Goethes Pantheismus wichtige Impulse kamen, soll der Empedokles-Text ausführlich betrachtet werden.

Empedokles lehrte, daß Elemente die Grundsubstanz des Lebens bilden. Diese Elemente sind unvergänglich und waren schon immer da. Sie bewegen sich und vermischen sich, wodurch alle empirischen Gegenstände entstehen. Innerhalb einer solchen Mischung bewahrt aber jedes Elementarteilchen unversehrt den eigenen Charakter, vergänglich sind nur die Elementkombinationen, nicht die Elemente an sich. Auch die Menschen bestehen aus solchen Elementmischungen, sie unterliegen denselben Naturgesetzen wie alle anderen Lebewesen und alle vorhandenen Dinge. »Entstehen« und »Vergehen« ist nach Empedokles' Vorstellung ein permanenter Prozeß. Das All ist die gesamte Menge der kombinierten oder geschiedenen Elemente. Es gibt jedoch bestimmte Einflüsse, denen die Elementmischungen unterliegen. Liebe und Haß sind die Ursache der Entstehung und des Vergehens jedes einzelnen Lebewesens. »Wenn die

Liebe herrscht und der Haß sich ganz am Rande des Alls aufhalten muß, sind die Elemente in der bestmöglichen Weise gemischt«. ⁴¹²

Bei den von Neufeld ausgewählten Zitaten geht es vor allem um den Zusammenhang zwischen allem Seienden, allen Lebewesen, ob Tier, Mensch oder Pflanze, und der damit eng verbundenen Vorstellung, daß nichts endgültig vergeht, daß es keine völlige Leere, kein Nichts gibt. Derselbe »Lebenshauch« durchweht das gesamte All, verbindet alles miteinander. Ein Lebewesen zu verletzen, ist daher ein schlimmes Verbrechen. Diese Vorstellung, daß alles miteinander in Verbindung steht, die auch Heraklit ähnlich ausdrückte, spielt eine zentrale Rolle in Neufelds Kunst. Der Empedokles ist ein Schlüsseltext für seine Gedankenwelt, daher wird er nun ausführlich vorgestellt.

Das Format ist deutlich kleiner als das des »Heraklit«. Ungewöhnlich gestaltet ist der feste Einband dieses fadengehefteten Buches: auf schwarz druckt Neufeld in noch dunklerem Schwarz das Profil einer Frau in einer Art Kapuzenmatel. Links hinter ihr ist eine kleine abstrahierte Pflanze, rechts neben ihr ein Stück Rahmen zu sehen. Das Bild wirkt rätselhaft und geheimnisvoll. Der Titel steht sehr klein auf dem Buchrücken, ansonsten befindet sich keine Schrift auf dem Einband. Innen ist als Vorsatzpapier eine Doppelseite aus dickem rosa-farbenen Papier eingebunden. Alle Blätter sind mit Bleistift numeriert. Die erste Doppelseite zeigt links als Frontispiz einen ganzseitigen, flächigen Holzschnitt in grünlichem Ockergelb, ohne Rahmen (Abb. 209). Der Oberkörper einer abstrahierten Figur schwebt waagrecht über mehreren Flecken und drei länglichen, abstrakten, vage an Pflanzen erinnernden Formen. Damit gelingt Neufeld, formal sehr reduziert, eine anschauliche Umsetzung von Empedokles' Grundidee: noch scheint hier alles in einem Schwebezustand zu sein, Mensch und Pflanze und organisches Leben überhaupt. Unterschiedliche Formen bilden sich gerade erst heraus. Die Motive sind in derselben Farbe gezeigt, denn alle Lebewesen bestehen aus denselben Elementen. Rechts daneben stehen die Titelangaben in der fetten Block. Alle Worte sind in Versalien einzeln untereinander und zentriert gesetzt, der Titel in 36 Punkt, darunter die übrigen Angaben in 24 Punkt.

Neufeld kombinierte in diesem Werk zwei Schriften in verschiedenen Größen. Empedokles' Aussagen stehen in der schmalen Rundgrotesk in 5,2 Zentimeter hohen Lettern, die begleitenden Kommentare verschiedener Autoren in der fetten Block in 24 Punkt, sie sind damit optisch deutlich untergeordnet. Nicht

⁴¹² Die Vorsokratiker II, Reclam Band 7965, Stuttgart 1996. S. 61.

zu jedem Empedokleszitat findet sich ein ergänzender Kommentar. Die schmale Rundgrotesk in derselben Schriftgröße verwendete Neufeld auch bei dem Heraklit-Band, damit kennzeichnete er durch die Typographie die Zusammengehörigkeit der beiden Vorsokratiker. Außerdem benutzte er diese Schrift noch bei dem 10. Band der Methusalem-Presse, dem »Prediger Salomo«. Die Texte in der riesigen Schrift sind teilweise eng gesetzt, ebenso wie bei dem Heraklit-Band erschwert das den Lesefluß und läßt die Lettern zugleich wie ein graphisches Muster wirken. Je näher der Betrachter der Schrift ist, desto schwerer ist sie zu entziffern. Gerade dies erfordert aber Konzentration und genaues Hinsehen, was den kurzen, rätselhaften Aussagen zugute kommt. Die Schrift ist auf zwei Blättern grau, ansonsten in unterschiedlich deckendem Schwarz gedruckt. Der Durchschuß ist bei den Kommentaren in der fetten Block unterschiedlich, manchmal sitzen die Zeilen sehr dicht übereinander. Die Anordnung aller Texte variiert, sie folgt keinem festen Schema. Wie meist, so ist Neufeld auch hier um Asymmetrie bemüht, es gibt keinen festen Satzspiegel. Die Texte bedecken oft eine Doppelseite und sind über den Bundsteg hinweg gesetzt. Ungewöhnlich ist, daß sowohl Bilder als auch Texte gelegentlich nur ein sehr kleines Stück über den Bundsteg ragen. Alle Farben sind mit Mischweiß abgetönt.

Inhaltlich umfasst der Text Gedankengut und Vorstellungen, die mit Goethes Texten zur Natur geistesverwandt sind. Neufeld verwendete dementsprechend ein Motiv, das auch in dem Pressendruck zu Goethes »Magna mater« zweimal erscheint: einen Kreis mit schemenhaften Gestalten darin, die auf einen flüchtigen Blick nur wie Linienmuster wirken (Abb. 214). Im Zusammenhang mit Empedokles läßt sich dieses Bild als Symbol des Kosmos deuten, in dem alles ständig im Werden und Vergehen ist, in dem sich Lebewesen herausbilden und wieder zugrundegehen. Bei dem Empedokles-Band stehen manche Bilder in einem offensichtlichen Bezug zu den Aussagen der kurzen Texte, das ist innerhalb der Drucke der Methusalem-Presse selten.

Neufeld wählte als erstes Zitat den Satz »Nur Mischung gibt es und / Trennung des Gemischten; / das Wort Entstehung / gibt es nur bei Menschen«, damit einen Grundgedanken Empedokles' vorstellend. Dieser Satz beherrscht die zweite Doppelseite, riesig ziehen sich die Worte in der schmalen Rundgrotesk über das ganze Blatt, einzelne Lettern sitzen direkt auf dem Knick des Bundstegs. Erst auf der folgenden Doppelseite ist das dazugehörige Bild zu sehen, auf die rechte Seite gedruckt, ragt es ein kleines Stück über den Bundsteg (Abb. 210). Der Holzschnitt zeigt ein abstraktes Motiv, das an zwei verschiedene

Substanzen denken läßt, die ineinander übergehen. Rosa Flecken am Rand eines weißen Kreises scheinen sich in das Grün der umgebenden Fläche zu bewegen. Die helle Fläche ist hier ausgespart, so wie Neufeld es schon in seiner Gebrauchsgraphik häufig praktizierte. Dieser Holzschnitt wurde sicherlich speziell für den Empedokles-Band angefertigt, er erscheint nur hier.

Die vierte Doppelseite bringt in der fetten Block einen Kommentar von Aetius, »Empedokles glaubt, daß die Seelen göttlicher Natur sind, göttlich aber auch diejenigen, die an den Seelen 'rein als Reine' teilhaben«. Der Text wird von zwei geflügelten Wesen flankiert: links eine Art Vogel, grau mit lilafarbener Binnenzeichnung, rechts ein Engel mit geneigtem Kopf, der ein winziges Stück über den Bundsteg ragt, in Ocker mit hellbraunen Linien (Abb. 211). Die beiden geflügelten Figuren gehören zu Neufelds Repertoire und erscheinen noch in anderen Pressendruckten. Sie sind Mittler zwischen zwei Welten und stehen hier für die im Text erwähnten »Seelen göttlicher Natur« oder die »Reinen«, die an den Seelen teilhaben.

Die fünfte Doppelseite bringt nur Text, beide Schriften sind hier kombiniert, sie bilden aufgrund ihrer unterschiedlichen Größen einen extremen optischen Kontrast. Auf der linken Seite oben, ein winziges Stück über den Bundsteg hinweg auf die rechte Seite ragend, in fetter Block und 24 Punkt Schriftgrad steht: »Empedokles sagt, daß es für die Seelen, die gesündigt haben, Gesetz sei, in das Diesseits zu fallen, und er behauptet, daß er selber, von Gott verbannt, hierher gekommen wäre. (Plotin)«. Riesig dagegen der Empedokles-Satz »Ich weinte und jammerte, wie ich den ungewohnten Ort erblickte. Aus welcher Fülle der Seeligkeit heraus weile ich nun auf Erden!«

Ein Satz von Sextus Empiricus steht klein oben links auf der sechsten Doppelseite: »Empedokles glaubte, daß alle Wesen vernunftbegabt wären, nicht nur die Tiere, sondern auch die Pflanzen«. Dazu in großer Grotteskschrift »Denn wisse nur: alles hat Vernunft und Anteil am Denken«, unter diesem Text in der oberen Hälfte des Blattes befindet sich der Abdruck einer Holzmaserung in graustichigem Blau (Abb. 212). Text und Bild gehen über den Bundsteg hinweg. Die Verwandtschaft von Kreatur und Mensch ist ein Thema, das in diesem Band noch mehrmals anklingt. Denselben Abdruck verwendete Neufeld noch einmal auf einer der folgenden Doppelseiten, dort druckte er ihn senkrecht auf den Bundsteg und setzte einen Empedokles-Satz darüber.

Auf der siebten Doppelseite steht links in großer Grottesk »Die Natur, die die Seelen mit fremdartigem Gewande von Fleisch umkleidet«, rechts begleitet diesen Satz ein ganzseitiger flächiger Holzschnitt ohne Rand in Altrosa. Motiv

sind zwei stilisierte Figuren, eine ist von vorne, eine im Profil zu sehen. Auch hier ist ein inhaltlicher Bezug zu dem Text gegeben, sowohl durch das Motiv der Figuren, dieser »Fleisch«-Gebilde, die die Seelen umgeben, als auch mit der Fleischfarbe rosa.

Die achte Doppelseite bringt nur Text. Der Empedoklessatz »Wollt ihr nicht endlich ein Halt gebieten dem scheusslichen Morden? Fühlt ihr nicht, dass ihr einander zerfleischt im finsternen Wahne?« ist über das ganze Blatt gedruckt. Ein rechts unten sitzender kleiner Absatz in der fetten Block reicht ein kurzes Stück über den Bundsteg hinweg. Dieser Kommentar, erneut von Sextus Empiricus, lautet: »Die Anhänger des Pythagoras und des Empedokles behaupten, daß für uns Menschen nicht nur unter einander und zwischen uns und den Göttern eine Gemeinschaft bestände, sondern auch mit den vernunftlosen Tieren. Denn es gäbe nur einen einzigen Lebenshauch, der die ganze Welt wie eine Seele durchdringe und uns auch mit jenen vereine. Wir tun daher Unrecht und handeln gottlos, wenn wir sie töten und uns von ihrem Fleisch nähren, da wir dann unsere Verwandten morden«. Die neunte Doppelseite bringt hierzu das Bild: sie zeigt einen zweifarbigen, doppelseitigen Holzschnitt, über den Bundsteg gedruckt (Abb. 213). Eine stilisierte menschliche Figur liegt ruhend, in ihrem Inneren, wie ein riesiger, sichtbarer Embryo, befindet sich ein Tier. Mensch und Kreatur sind zusammengeschmolzen, sie sind ein Wesen. Die menschliche Figur ist in grünlichem Gelb, die Kreatur dunkelbraun darüber gedruckt. Wie üblich, sind beide Gestalten extrem abstrahiert, so ist das Tier nicht einer bestimmten Art zuzurechnen, sondern steht als Zeichen für alle kreatürlichen Lebewesen. Auf der letzten Doppelseite, neben dem Impressum, druckte Neufeld rechts einen halbseitigen Holzschnitt in sehr transparentem, hellen Grün. Noch einmal sind Mensch und Kreatur das Motiv, ihre Köpfe sind von einem Rahmen eingefasst. Dieser Holzschnitt erscheint mehrmals in der Methusalem-Presse.

Auf der zehnten Doppelseite steht wieder nur Text. Eine Zeile in der fetten Block, »Er lehrt auch, daß die Seele in mancherlei Gestalten von Tieren und Pflanzen eingehe« ist über den Bundsteg hinweg zwischen die ersten beiden Zeilen in der riesigen Grotteskschrift gedruckt. Der Empedoklessatz lautet: »Ich war ja einst schon / Knabe, Mädchen, Strauch, Vogel / und aus dem Meere empor / tauchender stummer Fisch«.

Die elfte Doppelseite bringt links einen Kommentar von Cicero in der fetten Block: »Pythagoras und Empedokles / erklären, daß für alle Lebewesen / ein und dasselbe Rechtsverhältnis / bestehe und verkünden feierlich, / daß denen

unabbüßbare Strafen / drohen, von denen ein Lebe- / wesen verletzt worden sei«. Am unteren Rand der Doppelseite entlang zieht sich, über den Bundsteg hinweg, der Abdruck oder Abklatsch eines Brettes, in mattem Grün mit sehr wässriger Farbe gedruckt (Abb. 214). Auf der rechten Seite befindet sich darüber ein Kreis, erst lila, dann orange gedruckt, mit einem wirren Muster aus Linien.

Die folgende zwölfte Doppelseite bringt nur Text in Groteskschrift, über den Bundsteg hinweg: »Aber das für alle Wesen ver- / bindliche Gesetz ist durch den / weiten Luftraum und durch / den unermesslichen Bereich / des Sonnenlichts überall / ausgespannt«. Hier sind die oberen drei Zeilen des Textes schwarz, die unteren drei grau gedruckt. Das folgende Blatt zeigt einen doppelseitigen Holzschnitt in Orange und Grün. Viele kleine, längliche, abstrakte Formen mit rundlichen Konturen, die an Kleinstlebewesen erinnern, schweben gleichsam auf der Seite. Sie sind aus einem einzigen Druckstock ausgeschnitten. Manche ähneln Würmern, andere Tropfen, manche extrem stilisierten menschlichen Figuren. Ähnliche abstrakte Formen verwendete Neufeld bereits in den späten sechziger oder frühen siebziger Jahren für die pharmazeutische Werbung, in einer Serie, für die er Proteine als Grundlage des organischen Lebens symbolisch ins Bild setzte.⁴¹³ Hier läßt sich ein Bezug zum Text der vorhergehenden Seite herstellen, denn diese Figuren stehen als Zeichen für das belebte All und für das organische Leben, sogar den »unermesslichen Bereich des Sonnenlichts« könnte man mit der orangenen Farbe assoziieren. Auf der nächsten Doppelseite findet sich erneut nur Text, in Groteskschrift über den Bundsteg hinweg heißt es: »Doch der war von allen Seiten / gleich und überall endlos, der / kugelförmige Sphairos, der / ringsum herrschenden / Einsamkeit sich freuend«. Die Kugel galt den frühen griechischen Philosophen als die bestmögliche Form, Parmenides sprach von einer »Seinskugel«. Im Zusammenhang mit Neufelds häufigen Kreis- und Kugelmotiven ist diese Vorstellung eines »kugelförmigen Sphairos« interessant.

Das Zitat auf dem nächsten Blatt ist in zwei Zeilen über den Bundsteg gedruckt: »Im All ist kein Leeres. Woher / sollte da etwas hinzukommen?«. Darunter befindet sich der senkrecht auf den Bundsteg plazierte graue Abdruck einer Maserung. Der Gegensatz zwischen den beiden mächtigen waagrechten Zeilen und dem vertikalen Bild bestimmt diese Seite. Die Vorstellung, daß es kein

⁴¹³ Für die Firma Fher entstand die Serie »FHERBOLICO – síntesis de proteínas principio básico de la vida«. Die im Gutenberg-Museum vorhandenen Drucke mit den Inv. Nr. GS 99. 575, -576, -578, -579, -580 und -581 sind formal verwandt mit dem Holzschnitt im »Empedokles«.

endgültiges Werden oder Vergehen gibt, bekräftigt auch die Aussage auf der folgenden Textseite: »Die Toren! Wähnen sie doch, / es könnte etwas entstehen, / was vorher nicht vorhanden / war oder etwas sterben und in / jeder Hinsicht zugrunde gehen«.

Auf der siebzehnten Doppelseite ist ein Text in der fetten Block über einen zweifarbigen Holzschnitt gedruckt (Abb. 215). Bild und Text bedecken beide Seiten, über den Bundsteg hinweg. Die Schrift ist hier wässrig hell gedruckt. Es handelt sich um ein Zitat von Hippolytos: »Empedokles erklärt, daß die ganze irdische Region voll von Übeln sei / und daß diese von der Erde bis zum Monde reichten, weiter nicht, / da die ganze Welt jenseits des Mondes reiner wäre«. Der Holzdruck ist zweifarbig, erst wurde der Grund in hellem, dann darüber Konturen und Binnenzeichnung in dunklem Grün gedruckt. Die Motive sind flächig und ohne Rahmen ausgeschnitten, die Ränder stellenweise ausgefasert. Ein halbmondförmiges Profil ist von drei felsartigen Formen umgeben. Auch hier läßt sich ein Bezug zwischen dem Bild und dem im Text erwähnten Mond herstellen.

Der Holzschnitt vom Einband, ein Profil in einer Art Kapuze, wird auf der nächsten Doppelseite noch einmal wiederholt (Abb. 216). Er ist hier in bläulichem, sehr wässrigem Grau rechts ganzseitig, ein kleines Stück über den Bundsteg ragend, gedruckt. Auf der linken Seite befindet sich als optisches Gegengewicht ein roter, senkrechter Balken.

Eine reine Textseite bildet den Abschluß. Der Empedoklessatz »Unter keinen Umständen / die Blätter des Lorbeers / antasten, der dem Apollon / gehört!« ist zweimal, seitlich leicht versetzt, übereinander gedruckt, erst hellgrün, dann darüber schwarz. Die Buchstaben wirken dadurch dreidimensional, die untere Schrift liegt wie ein heller Schatten unter den schwarzen Lettern.

Der Empedokles-Band ähnelt in der Typographie aufgrund der verwendeten Steinschrift in dem riesigen Schriftgrad dem »Heraklit« und dem »Prediger Salomo«, dem ersten und dem zehnten Druck der Methusalem-Presse. Vergleicht man diese drei Bände, so fällt jedoch auf, daß die Typographie des »Empedokles« wesentlich abwechslungsreicher und origineller ist. War bei dem »Heraklit« der Text noch auf einzelnen Seiten, oft neben ganzseitigen Bildern angeordnet, so bestehen bei dem »Empedokles« acht Doppelseiten nur aus Text, den Neufeld in der riesigen Steinschrift über den Bundsteg hinweg druckte. Er behandelte beim »Empedokles« immer das gesamte Doppelblatt als Einheit. Die Anordnung der Texte ist beim »Empedokles« auf jedem Blatt in-

dividuell gestaltet, mit unterschiedlichen Einzügen, Zeilenlängen und Abständen zwischen den Zeilen. Komplexer als bei dem »Heraklit« ist die Typographie des »Empedokles« zudem durch die ergänzenden Kommentare in der fetten Block, die einen starken optischen Kontrast zu der riesigen Groteskschrift bilden. Neufeld plazierte diese Kommentare häufig unkonventionell auf den Doppelseiten. Bei dem »Prediger Salomo« ergänzte Neufeld zwar den Haupttext ebenfalls mit Zitaten verschiedener Autoren in kleinerem Schriftgrad und anderer Schriftart, doch ist dort die Typographie wesentlich klarer und strenger. Denn dort hielt Neufeld die beiden Schriften optisch deutlicher voneinander getrennt, während er im »Empedokles« die Absätze in der fetten Block häufig in oder nah an das Geflecht aus den riesigen Lettern der Steinschrift setzte (Abb. 217). Auch die Worte in der gewaltigen Steinschrift setzte er häufig sehr eng. Der Kleinbuchstabe »g«, bei der schmalen Rundgrotesk mit einem kleinen geschwungenen Strich oben versehen, stößt an andere Lettern an.

Eine merkwürdige Eigenart des »Empedokles« sind die Bilder und Textblöcke, die über den Bundsteg hinweg ragen, manchmal nur wenige Millimeter. Auch die bildliche Gestaltung des »Empedokles« unterscheidet sich deutlich von den beiden anderen Drucken, die Vielfalt der Bilder ist beim Empedokles größer. Sowohl formal als auch motivisch sind die Holzschnitte sehr unterschiedlich. Es gibt figürliche und abstrakte Bilder, zudem Abdrücke von Holzstrukturen. Gemeinsam bilden sie jedoch eine überzeugende Einheit. Insgesamt wirkt die Gestaltung lockerer, unorthodoxer und origineller als bei den früher entstandenen Bänden. Neufeld beherrschte bei seinem zwanzigsten Pressendruck sein Metier noch sicherer. Der »Empedokles« ist daher einer der gelungensten Bände der Methusalem-Presse.

26. Goethe-Texte in der Methusalem-Presse

26.1. Der 11. Druck: »Magna mater. Goethes Fragment über die Natur, nebst einem Brief an den Kanzler von Müller.«

Abb. 218 bis 224

1984. Format 43 x 35 cm. 10 Seiten. 10 Holzschnitte und 7 beigegebene farbige Lithographien. 7 Exemplare. Illustrierte Broschur. Fette Block.

(Klingspor-Museum Nr. 3 von 7 Exemplaren)

»Magna mater« ist der erste von vier Pressendruckten Neufelds zu seinem bevorzugten Autor Goethe. Bei »Magna mater« handelt es sich um das größte Format der vier Goethe-Bände. Zugleich hat dieser Druck den geringsten Umfang, lediglich zehn Doppelseiten, während die anderen mindestens zwanzig Seiten umfassen. Auch die Anzahl der Holzschnitte liegt bei den Bänden zu Goethe weit auseinander. Nur zehn Holzschnitte finden sich in »Magna mater« und elf in dem Band nach Johann Daniel Falk, während der Druck zur »Walpurgisnacht« mit fünfundzwanzig Bildern versehen ist.

Der Text »Magna mater« wurde nicht von Goethe niedergeschrieben, sondern von Georg Christoph Tobler (1757–1812), der Goethe am 1. Mai 1781 besuchte und nach ihren Gesprächen dieses Bruchstück »Die Natur« festhielt, worauf Neufeld auch im Impressum verweist. Goethes pantheistisches Naturverständnis wird in diesem kurzen Text umrissen. Das Fragment, manchmal auch als Prosagedicht bezeichnet, enthält wesentliche Teile von Goethes geistigem Kosmos, es umfasst bereits keimhaft die leitenden Ideen seiner späteren naturwissenschaftlichen Arbeiten. Neufeld ergänzte diesen Schlüsseltext mit einem Brief Goethes an den Kanzler von Müller, in dem der Dichter sich zu dem Fragment über die Natur äußert und zugleich seine Vorstellungen zur Polarität von Geist und Materie erläutert.

Für den Einband wählte Neufeld dunkelbraune Pappe. Vorne ist ein Etikett mit dem Titel, in großen Lettern hellbraun auf weiß gedruckt, aufgeklebt. An der Innenseite des Einbandes ist eine rote Pappmappe befestigt, darin liegen lose sieben farbige Lithographien. Bei diesem Band verwendete Neufeld Holzschnitte und Lithographien. Diese Kombination kommt sonst nur noch bei dem 8. Pressendruck, »Ars Amandi«, vier Liebesgedichten von Pablo Neruda, vor.

Auf dem Haupttitel bildet der kleine Abdruck einer Holzmaserung den einzigen Bildschmuck und deutet schon auf das Thema »Natur« (Abb. 218). Wie jeder Haupttitel in der Methusalem-Presse, so ist auch dieser individuell gestal-

tet. Spannung entsteht hier durch sehr unterschiedliche Schriftgrößen. In der fetten Block steht zunächst in 34 Punkt der Name des Autors, darunter prangt riesig, in der schmalen Rundgrotesk und mit 5,2 Zentimeter hohen Lettern gesetzt, das Wort »Natur«. Unter dieses Schlagwort druckte Neufeld waagrecht den kleinformatigen Abdruck der Holzstruktur, darunter folgen die übrigen Titelangaben, in dem kleinsten Schriftgrad auf dieser Seite, 24 Punkt. Das Thema des Buches wird also betont, nicht der berühmte Autor.

Auf dem ersten Doppelblatt befindet sich links ein graublaues, flächiges Vogelmotiv, ergänzt von einem kleinen Fisch, rechts beginnt der Text. Als einzige Auszeichnung des gesamten Textes ist hier die Initiale der ersten Zeile hervorgehoben, sie ist erneut in der schmalen Rundgrotesk in dem großen Grad gesetzt, während der gesamte Fließtext in der fetten Block in 34 Punkt steht.

Im Gegensatz zu den meisten Bänden der Methusalem-Presse ist dieser Pressendruck streng schematisch und symmetrisch aufgebaut. Ab der zweiten Doppelseite beginnt die optische Einheitlichkeit. Die Texte stehen auf der oberen Hälfte jeder Seite und die Bilder auf der unteren, wobei auf jeder Doppelseite zwei Mal dasselbe Motiv erscheint. Der Text ist, wie auch auf den folgenden sechs Doppelseiten, zentriert gesetzt, doch mit Einzügen und gelegentlich mit großen Lücken innerhalb der Zeilen, die sich nicht immer auf den Textfluß beziehen. Jede Zeile wurde individuell behandelt. Manchmal ließ Neufeld keine Leerstellen nach Kommata. Die Bilder sind linear, alles Holz bis auf wenige schmale Umriß- und Binnenlinien wurde weggeschnitten, viel weiße Fläche umgibt die Motive. Die Bilder wirken wie einfachste, reduzierte Strichzeichnungen. Es ist der erste Band der Methusalem-Presse, den dieser charakteristische lineare Spätstil Neufelds prägt. In den späteren Pressendruckern verwendete Neufeld oft sowohl linear umgesetzte Motive als auch flächige Arbeiten.

Insgesamt kommen in »Magna mater« sechs verschiedene Holzschnitte vor, vier der sechs Motive sind in einen Kreis eingefasst. Alle zwölf Bilder sind in einem hellen Ockerbraun gedruckt. Das erste dieser Doppelmotive ist ein Kreis mit Linien und Mustern darin, man kann schemenhafte Gestalten erkennen. Dieses Kreismotiv verwendete Neufeld erneut im »Empedokles« vier Jahre später (Abb. 214). Das nächste Doppelblatt zeigt auf jeder Seite je zwei Halbmonde, einen schraffiert und mit geschlossenen, einen mit offenen Augen (Abb. 219). Das folgende Motiv ist ein stilisierter, fliegender Vogel, erneut in einen Kreis eingefasst, ebenso wie das nächste, ein janusköpfiges Paar (Abb. 220). Halbmond, Vogel und Januskopf sind Sujets, die Neufeld in vielen unter-

schiedlichen Versionen umsetzte und im Laufe der Jahre formal immer stärker reduzierte. Sie kamen bereits in der Gebrauchgraphik vor, ebenso wie die Sirene, ein Vogel mit Menschenkopf, das Motiv der nächsten Doppelseite (Abb. 221). Hier ist die Sirene einmal nicht fliegend, sondern stehend, mit geschlossenen Flügeln zu sehen. Ein weiterer Vogel, somit das dritte Vogelmotiv in Folge, ebenfalls in einen Kreis eingefasst, folgt auf dem nächsten Blatt. Er fliegt in die entgegengesetzte Richtung des Vogels, der einige Seiten zuvor abgebildet war, und unterscheidet sich von diesem in manchen Details. Damit ist die Gleichförmigkeit der Doppelseiten beendet. Auf dem nächsten Blatt sind nur zwei Figuren zu sehen, eine leuchtend rote und eine graublau, die wie archaische Holzskulpturen wirken (Abb. 222). An einer abstrahierten Form, die als Haar gedeutet werden kann, ist die linke Gestalt als weiblich zu identifizieren, auch anhand der Farben lassen sich die Geschlechter zuordnen. Neufeld notierte unter diesem Bild handschriftlich »Yin & Yang«. Der Holzschnitt ist originell gemacht: die Binnenflächen der Figuren wurden stehen gelassen, der Hintergrund entfernt und die Konturen als breite Streifen ausgeschnitten, aber nicht als glatte, durchgängige weiße Linien, sondern als durchbrochene, kantige Flächen. Dieser optischen Unterbrechung durch eine Bildseite folgt auf dem letzten Doppelblatt der Brief Goethes an den Kanzler von Müller in Weimar vom 24. Mai 1828. Dieser Text wird auf beiden Seiten von dem Abdruck einer Holzstruktur flankiert (Abb. 223). Da er nicht zu dem vorhergehenden gehört, ändert sich die Typographie. Neufeld setzte ihn linksbündig im Flattersatz, in 24 Punkt, also 10 Punkt kleiner als den Haupttext des Bandes. Erneut findet sich je eine große weiße Lücke in dem Schriftbild der beiden Seiten. Auf dem letzten Doppelblatt steht nur das Impressum.

Farblich ist dieser Band sehr zurückhaltend gestaltet, die Holzmaserungen sind alle schwarz, mit dünnem Farbauftrag gedruckt, die Holzschnitte hellbraun, das Vogelmotiv am Anfang graublau. Die einzigen intensiven Farben finden sich bei dem skulpturenartigen Paar. Daß Neufeld hier das Paarmotiv so auffällig betonte, verweist auf seine Interpretation von Eros als wichtigstem Antrieb des Menschen.

Die beigelegten sieben Lithographien sind auf beigen Karton geklebt. Drei zeigen das gleiche Motiv in verschiedenen Farben: eine üppige weibliche Figur in einem weiten Gewand in der Bildmitte, rechts von ihr eine Art männlicher Torso mit Armen, und links, abgeschnitten vom Bildrand, eine weitere Figur ohne Kopf oder Arme. Solche üppigen Frauenfiguren, an archaische Fruchtbarkeitsgöttinnen erinnernd, erscheinen oft in Neufelds Bildwelt, auch als

Holzschnitt setzte er ähnliche Motive in mehreren Versionen um. Da die Lithographien bereits in den sechziger Jahren entstanden, handelt es sich auch hier um ein Sujet, mit dem sich Neufeld jahrzehntelang beschäftigte. Zwei Lithographien zeigen Vogel motive, einmal ist dieses mit einem Profil kombiniert, die Darstellung, beige und rotbraun, erinnert formal stark an Vogel motive von Georges Braque (Abb. 224). Die zweite Lithographie, gelb und grün, zeigt zwei Vögel, die von Armen gehalten werden, dieses Motiv behandelte Neufeld auch im Holzschnitt. Ein Paar, in einen Kreis eingebunden, ist auf einer weiteren Lithographie abgebildet. Interessant ist zudem, daß Neufeld dem Goethetext die Lithographie »Pan im Busch« beilegte, er verband also diese antike mythische Gestalt mit Goethes pantheistischem Naturverständnis. Auch bei den Lithographien herrschen zwei Motive vor, der Vogel und das Paar. Insgesamt erscheint in dem Band sechsmal ein Vogel motiv und sieben Mal ein Paar, ergänzt von drei Holzstrukturen. Diese Maserungen sind ein naheliegenderes Sujet bei diesem naturphilosophischen Text. Der Vogel ist hier, wie immer in Neufelds Werk, auch als Vermittler zwischen Erde und Himmel und als Symbol für geistige Erkenntnis zu sehen. Erstaunen mag zunächst, wie häufig Neufeld das Paarmotiv mit dem Natur-Text verband. Für Neufeld symbolisierte es, im Sinne von den polaren Gegenkräften »Yin & Yang«, die schöpferische, Neues hervorbringende, alles antreibende Kraft des Eros.

26.2. Der 21. Druck: »Goethe: Urworte orphisch. Die Stenzen und der
Kommentar.«

Abb. 225 bis 235

1989. Format 31,5 x 25 cm. 52 Seiten. 18 Holzschnitte, davon 2 doppelseitig. 20 Exemplare.

Fester Einband, illustriert, Fadenheftung. Steinschrift, fette Block. Eine Beilage.

(Klingspor-Museum Nr. 7 von 20 Exemplaren.)

Goethe war 68 Jahre alt, als er innerhalb von zwei Wochen die »Urworte. Orphisch«, eine Gruppe von fünf Stenzen, verfasste. Sie entstanden während der Arbeit am »West-Östlichen-Divana«, einem Text, den Neufeld auch zeitweise für einen Pressendruck in Erwägung zog.⁴¹⁴ Goethe gestaltete bei dem »Urworte«-Zyklus essentielle Lebensweisheiten in Versform. »Unter Urworten verstand er dabei aus der mythischen Überlieferung der Antike stammende urbildlich-typische, sinngebende Leitbegriffe, gleichsam göttliche Offenbarungen des Lebensprinzips.«⁴¹⁵ Goethe selbst ordnete diese Stenzen seinen Naturlehren zu, ebenso wie bei den beiden Metamorphose-Gedichten ging es ihm auch hier um die »Erkenntnis der Lebensgesetzlichkeit«.⁴¹⁶ Die »Urworte« stehen also sowohl in Zusammenhang mit der Antike als auch mit Goethes Naturphilosophie, der Neufeld zwei Pressendrucke widmete.

Die als »Urworte« bezeichneten fünf Begriffe »Dämon«, »Das Zufällige«, »Liebe«, »Nöthigung« und »Hoffnung« stehen für die prägenden Kräfte des Daseins. Sie symbolisieren die Grundbedingungen der menschlichen Existenz. Der Text fällt inhaltlich in denselben Themenbereich wie die Drucke zu den Vorsokratikern, die Goethe-Texte zur Natur, zwei der Texte aus dem Alten Testament (»Genesis«, »Prediger Salomo«) und die »Litanei vom geheimen Lenker« aus den Upanischaden. Auch Hesiod, dessen »Theogonie« Neufeld illustrierte, spielt eine Rolle im Zusammenhang mit den »Urworten«, denn die konkrete Anregung zur poetischen Bearbeitung »erfuhr Goethe durch die Lektüre zweier Bücher, die er damals gerade bekommen hatte. Das erste waren die Briefe "Über Homer und Hesiodus vorzüglich über die Theogonie"«.⁴¹⁷ Goethes Interesse an den Mythen ähnelte dem Neufelds: »Mythos als ewig-menschliche Gegenwart ... sowohl in konkreter als auch in allegorischer

⁴¹⁴ In einem Brief vom 23.9.1981 an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta erklärte Neufeld, er habe den West-Östlichen-Divana aufgegeben und beschäftige sich stattdessen mit Goethes Übersetzung des Hohen Lieds Salomons.

⁴¹⁵ Buck, Theo: »Goethes "Urworte. Orphisch": interpretiert und mit einer Dokumentation versehen«, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996. S. 21.

⁴¹⁶ a.a.O., S. 23.

⁴¹⁷ a.a.O., S. 25.

Anwendung auf den persönlichen Charakter«. ⁴¹⁸ Goethe verfocht dabei keine Festlegung des Menschen durch archetypische Bestimmungen: »Antikem Naturdeterminismus und der daraus resultierenden Affektenlehre wie auch christlicher Heilspädagogik setzte er bewußt eigenes Handeln im Sinne anschauender Erkenntnis entgegen«. ⁴¹⁹ Ebenso stand er esoterischen Auffassungen fern. Seine Vorstellungen bildeten sich nach der Anschauung, dem Beobachteten und Erfahrenen. Die Urworte stellen für ihn eine Essenz menschlicher Grunderfahrungen dar, an orakelndem, mystischen Gebaren war ihm nicht gelegen. »Ihn interessierten die orphischen Urworte nicht als mythologischer Code der Lebenskonstellationen. Eindeutig war es ihm vielmehr darum zu tun, die Grundkräfte des Lebens vor dem Hintergrund seiner Weltanschauung sowie seiner persönlichen Erfahrungen einer spruchhaft-nüchternen Klärung zuzuführen«. ⁴²⁰

Neufeld erklärte im Impressum »Die Orthographie des Textes folgt der Cotta'schen Ausgabe von 1840«, er wählte also vermutlich die unter dem Titel »Goethes nachgelassene Werke« erschienene Ergänzung der Gesamtausgabe von Goethes Schriften, in den Jahren 1833 bis 1840 in zwanzig Bänden bei Cotta herausgegeben. Bei seinen anderen Pressendruckten zu Goethe wies Neufeld nicht darauf hin, mit welcher Ausgabe er gearbeitet hatte.

Der weiße Einband ist mit einem aufgeklebten Holzschnitt, schwarz auf weißer Pappe, versehen. Er zeigt eine Figur, deren zarte, weiße Konturen wie von unbeholfener Hand in einen Stein geritzt aussehen, eines der archaisch wirkenden Motive Neufelds (Abb. 225). Innen ist der Einband mit dünner altrosa Pappe beklebt. Das Frontispiz zeigt einen dunkelgrauen Holzschnitt. Motiv ist eine Spirale, die nur aus einer einzigen zarten Linie besteht, ein schmaler Rahmen begrenzt die zierliche Form (Abb. 226). Der Haupttitel rechts daneben ist hingegen auffallend massiv gestaltet und bildet dadurch einen reizvollen Kontrast zu dem Bild. In 4 Zentimeter hohen Lettern der Bernhard-Fraktur stehen untereinander die drei Worte »Goethe / Urworte / Orphisch«, die übrigen Angaben in der fetten Block und 34 Punkt unauffällig darunter. Bevor der eigentliche Text beginnt, kommt zunächst eine Doppelseite mit einem Bild, für das zwei Holzstöcke kombiniert wurden. Auf die linke Bildhälfte ist am äußeren Blatt- rand eine vertikale, graue Figur gedruckt, dann dazu, über den Bundsteg hin-

⁴¹⁸ Buck, Theo, S. 27.

⁴¹⁹ a.a.O., S. 29.

⁴²⁰ a.a.O., S. 28.

weg, gelbe, blütenartige Formen (Abb. 227). Auf der dritten Doppelseite beginnt rechts der Text, mit einem Kommentar Goethes zu den Stanzen. Links ist das Blatt leer.

Die fünf Stanzen druckte Neufeld nach einem einheitlichen Schema. Ebenso wie bei dem ersten Goethetext »Magna mater« gibt es auch bei den »Urworten« eine klare optische Gliederung. Zwischen zwei Doppelseiten, die sonst in Neufelds Pressendruck immer leer bleiben, steht jeweils das griechische Originalwort, nicht mit Lettern, sondern von einem handgeschnittenen Holzstock gedruckt in einem hellen Grau. Dann folgt auf der nächsten Doppelseite der entsprechende deutsche Begriff, in der schmalen Rundgrotesk, 5,2 Zentimeter hoch, und farbig als Überschrift über die dazugehörige Stanze gesetzt (Abb. 228). Die Stanzen sind linksbündig, in der fetten Block und 34 Punkt Schriftgröße, in nicht deckendem Schwarz mitten auf die Doppelseiten, über den Bundsteg gedruckt. Jeder der fünf Verse ist zu beiden Seiten von einem breiten, vertikalen Balken eingerahmt, in derselben Farbe wie die jeweilige Überschrift. Nach jeder Stanze folgt der dazugehörige Kommentar Goethes, als Fließtext linksbündig, in 24 Punkt in der fetten Block gesetzt. Neufeld verwendete dabei keine Trennstriche, fast wirkt es wie Blocksatz. Einzige Auszeichnung ist bei den Kommentaren jeweils der Versalsatz in der ersten Zeile. Der Durchschuß ist mit 22 Punkt so groß, daß die Texte ausgesprochen gut lesbar sind. Die letzte Zeile der linksbündig gesetzten Texte ist fast immer eingezogen, so daß sich rechts eine gerade Linie als Abschluß ergibt. Die Kommentare stehen teils links, teils rechts auf den Doppelseiten und werden fast immer von ganzseitigen Holzschnitten begleitet.

Für den Begriff der ersten Stanze, »Dämon«, wählte Neufeld ein kräftiges Gelb. Den erklärenden Kommentar begleitet ein zweifarbiger Holzschnitt. Auf einen ockerfarbenen Grund sind schwarz eine Figur mit ausgreifenden Armen und ein Profil gedruckt (Abb. 229). Nur die Hälfte des Bildes, auf der sich die Figur befindet, zeigt eine waagrechte Schraffur als Hintergrundmuster. Der zweite Holzschnitt zu dieser Stanze ähnelt dem des Einbands, die auf wenige Linien reduzierten Umrisse eines Paares sind weiß auf grauem Grund zu sehen, sie wirken wie in einen Felsen geritzt. Für den Begriff »Das Zufällige« nahm Neufeld Orange. Dem dazugehörigen Kommentar gab er den grauen Holzschnitt einer reduzierten Figur mit hinter dem Kopf verschränkten Armen bei (Abb. 230). Sie besteht nur aus wenigen Linien, das Holz wurde fast völlig weggeschnitten. Ein kurzes Stück vom Rahmen ließ Neufeld stehen.

Die Überschrift »Liebe« leuchtet in Rotpink, danach folgen vier Doppelblätter mit Kommentaren, die von vier ganzseitigen Holzschnitten begleitet werden. Ein dunkelgrauer Holzschnitt mit zwei Figuren, nur aus wenigen Konturlinien bestehend, zeigt einen Stürzenden mit den Beinen nach oben neben einer stehenden Figur (Abb. 231). Auch dieses Motiv kam bereits in der Gebrauchsgraphik vor und erscheint in mehreren Versionen in Neufelds Pressendruckten. Der nächste Holzschnitt ist zweifarbig, auf ockergelben Grund ist schwarz eine Figur mit weit ausgebreiteten Armen gedruckt, an einen Prediger oder Propheten erinnernd, daneben eine kleine, sitzende Figur mit einem Kind auf dem Schoß. Das Bild ist von einem Rahmen umgeben. Mutter und Kind sind auch das formal extrem reduzierte Motiv des folgenden Bildes, dieses Mal flächig ausgeschnitten und schwarz (Abb. 232). Das letzte Bild zu dem Begriff »Liebe« zeigt ein Paar, die beiden manieristisch überlängten Körper scheinen in einem schmalen Rahmen diagonal zu schweben (Abb. 233). Die flächigen Figuren und der Rahmen sind von viel weißer Fläche umgeben. Sie wurden zuerst in grünlichem Ocker, dann die Binnenzeichnung schwarz darüber gedruckt. Lila prangt das Wort »Nöthigung«, der Kommentar hierzu ist nur eine halbe Seite lang. Neufeld kombinierte ihn mit dem linear dargestellten, grau gedruckten Holzschnitt einer stehenden Figur in einer Art Tempel, in dem dreieckigen Dach des Gebäudes befindet sich ein Kreis (Abb. 234). Dieses Motiv eines Daches mit einem Kreis oder einem Auge darin verwendete Neufeld bereits in seiner Gebrauchsgraphik, auch in den Pressendruckten kommt es mehrmals vor, in verschiedenen Darstellungsweisen. Die Figur hält einen runden Kreis in der Rechten, wie ein Athlet eine Diskusscheibe. Ein ähnliches Motiv findet sich in Neufelds erstem Pressendruck, dem »Heraklit«. Neben der Figur steht in senkrecht untereinander angeordneten griechischen Lettern das Wort »Hoffnung«, der auf der nächsten Doppelseite folgende Begriff, den Neufeld in fast grauem Hellblau druckt. Darauf folgen zwei doppelseitige Holzschnitte, die jeweils ein Paar zeigen. Der erste ist in leicht grauem Dunkelblau über den Bundsteg gedruckt, er zeigt zwei Liegende, flächig ausgeschnitten (Abb. 235). Formal erinnern sie stark an Matisse' Figurendarstellungen auf seinen blauen Akten (»Nu bleu«) oder den Versionen von »La danse«. Es ist kein Hintergrund gegeben, die beiden mächtigen Figuren ruhen vor einer weißen Fläche. Das Paar auf der nächsten Doppelseite besteht ebenfalls aus zwei horizontal angeordneten, flächigen grauen Figuren, doch dieses Mal befindet sich zwischen ihnen ein lachsfarbener, waagrechter Balken. Da ein Hintergrund aus unregelmäßigen Linien von Holzmaserungen zu sehen ist, wirken sie wie zwei Körper,

die von einem strömenden Fluß mitgezogen werden. Beide Holzschnitte sind signiert und ohne Rahmen. Das Paar ist also die Interpretation Neufelds für den Begriff »Hoffnung«. Auf der vorletzten Doppelseite folgt links ein Zitat aus den »Wahlverwandtschaften«: »Was einem Menschen begegnet, wiederholt sich mehr, als man glaubt, weil seine Natur hierzu die nächste Bestimmung gibt. Charakter, Individualität, Neigung, Richtung, Oertlichkeit, Umgebung und Gewohnheiten bilden zusammen ein Ganzes, in welchem jeder Mensch wie in einem Elemente, in einer Atmosphäre schwimmt«. Darunter sitzt der kleine, graue Abdruck einer Holzmaserung, rechts ist die Seite leer. Das Impressum begleitet noch einmal ein ganzseitiger Holzschnitt, der eine Sirene mit drei vegetabilen Formen zeigt, linear ausgeschnitten und schraffiert, in grünlichem Ocker gedruckt, ohne Rahmen. Als Beilage gab Neufeld noch einen signierten Holzschnitt dazu, er zeigt noch einmal das Motiv der zarten Spirale, die nur aus einer schmalen Linie besteht, in Grau.

Die Farben sind wie bei »Magna mater« zurückhaltend, bis auf die Überschriften wählte Neufeld auch für die »Urworte« nur zarte Töne mit viel Mischweiß. Verschiedene Graustufen kommen vor, dazu Ocker und graustichige Blautöne. Dem Text entsprechend, in dem es um die den Menschen bestimmenden Kräfte geht, zeigen alle Bilder bis auf das Frontispiz und die Beilage menschliche Figuren als Motive. Einzeln, als Paar oder als Mutter mit Kind kommen sie vor. Bedeutsam erscheinen immer wieder die Gesten, die Arme sind zum Himmel erhoben, hinter den Kopf gelegt, sie deuten zur Erde oder greifen weit aus, als wollten sie alles umfassen.

Formal zeigt sich bei einigen Holzschnitten Neufelds Spätstil, die Bilder sind linear, wirken fast wie gezeichnet, sehr viel weiße Fläche umgibt die Motive. Doch auch der flächige Stil seiner früheren Arbeiten erscheint, Neufeld kombinierte in diesem Pressendruck Flächen- und Linienbilder.

26.3. Der 22. Druck: »Paralipomena zur Klassischen Walpurgisnacht«

Abb. 236 bis 244

1990. Format 35 x 25 cm. 41 Seiten. 25 Holzschnitte. 18 Exemplare. Broschiert und gebunden, illustriert. Fette Block. 3 Beilagen.

(Klingspor-Museum Nr. 5 von 18 Exemplaren.)

Nach den »Urworten« beschäftigte sich Neufeld mit einem weiteren Goethe-Text, allerdings gab es hierfür einen besonderen Anlaß. Für den 61. Druck der Edition Tiessen hatte Neufeld Goethes »Klassische Walpurgisnacht, aus dem 2. Teil des Faust« mit Holzschnitten versehen (siehe Kapitel 31.3.). Etwa zehn der Holzschnitte, die Neufeld zu diesem Thema angefertigt hatte, lehnte Tiessen jedoch ab, denn das Buch wurde ohnehin schon eines der umfangreichsten innerhalb seiner Reihe. Neufeld, hiervon enttäuscht, beschloß, diese Bilder in einem eigenen Pressendruck zu verwenden. Er produzierte noch weitere Holzstöcke hierfür, und mit 41 Seiten wurde es einer der umfangreichsten Bände seiner Presse. Nur das »Schattenspiel« und der »Epitaph« enthalten noch mehr Holzschnitte.

Auf dem cremeweißen Einband aus dicker Pappe ist vorne ein Holzschnitt aufgeklebt, schwarz auf grünlich grauem Papier zeigt er linear den Oberkörper einer Figur. Es gibt keine Schrift, keinen Hinweis auf den Inhalt des Buches. Auf der ersten Doppelseite ist lediglich rechts das Signet »M« der Presse zu sehen. Erst die nächste Seite bringt rechts den Haupttitel, unauffällig in der fetten Block mit 24 Punkt gestaltet, zentriert gesetzt, mit 40 Punkt Durchschuß. Nur das Wort »Paralipomena« ist durch Versalsatz und größere Spationierung betont. Links befindet sich ein Holzschnitt in Altrosa, Motiv sind zwei flächig dargestellte Figuren (Abb. 236). Eine hat die Arme über den Kopf erhoben, von der anderen ist nur der Oberkörper zu sehen. Der letzte Holzschnitt dieses Bandes ist erneut altrosa und korrespondiert farblich mit dem ersten Bild. Bei den Farben entschied sich Neufeld wie auch bei den anderen Bänden zu Goethe für wenige, subtil gemischte Töne. Auch hier verwendete er mehrere Grautöne, die durch Beimischungen zum Teil bräunlich oder gelblich warm wirken, außerdem Altrosa und helles Ockerbraun. Die Anordnung der Bilder und Textstücke ist sehr locker, neben vierzehn ganz- und einigen halbseitigen Holzschnitten gibt es acht kleinere Formate, mehrere Bilder sind auf einer Seite mit Text kombiniert. Diese für Neufelds Pressendrucke ungewöhnlich kleinformatigen Holzschnitte entstanden nach den buchgestalterischen Vorstellungen Tiessens. Die abwechslungsreiche Bildanordnung unterscheidet den Druck

von den anderen Goethe-Bänden Neufelds, die nach einem strengeren Schema gestaltet sind.

Drei Holzschnitte in verschiedenen Formaten, alle anthrazitgrau gedruckt, sind der »Klassischen Walpurgisnacht« beigelegt. Die letzten vier Doppelseiten vor dem Impressum bringen nur Bilder, auf drei dieser Blätter kombinierte Neufeld je zwei ganzseitige Holzschnitte.

Der Fließtext ist in der fetten Block, mit 24 Punkt Schriftgröße und 22 Punkt Durchschuß linksbündig gesetzt. Neufeld verwendete hier Trennstriche. An manchen Stellen, wo es der Logik des Textes entspricht, ließ er größere Abstände zwischen Worten einer Zeile. Bei den »Bruchstücken«, einem Textteil in Dialogform, druckte er die Sätze der einzelnen Sprecher untereinander und grenzte sie zudem durch kurze Linien, die nur aus drei Punkten bestehen, optisch voneinander ab. Die dazugehörigen Szenenangaben setzte er in Klammern.

Bei den Motiven blieb sich Neufeld treu: Paare, Sirenen, Vogel, Schlange und Fisch, geflügelte Wesen und Profile kommen vor. Eine Besonderheit ist das Motiv der Sphinx, ein hockendes Wesen mit Frauenkopf und Katzenkörper, das dreimal in verschiedenen, linearen Darstellungen erscheint und sich auf eine Figur im Text bezieht (Abb. 237). Wie bei den Bildern für die Edition Tiessen erschuf Neufeld eine Gruppe phantastischer Gestalten, die aus einer verzauberten Welt zu stammen scheinen. Einmal erscheint das ganzseitige Bild einer Frau zusammen mit einem janusköpfigen Mann, einmal zwei kleine Köpfe, linear im Profil gezeigt, der Mann trägt eine Art Helm. Ein ganzseitiger Holzschnitt zeigt eine Figur (Abb. 238), wie sie formal sehr ähnlich bereits auf einem Buchumschlag für den Diana Verlag 1962 erschien⁴²¹, aber mit ange deuteten Brüsten, obwohl der Umriß des Körpers an einen Mann denken läßt. Auf dem letzten Bild scheint ein geflügeltes Wesen über eine unter ihm stehende Person hinwegzuspringen, auch hier bleibt das Geschlecht unbestimmt (Abb. 239). Diese Geschlechtslosigkeit entspricht dem Charakter der märchenhaften, phantastischen Figuren, die diesen Band begleiten. Nur zwei in dunklem Altrosa gedruckte Wesen, eines davon mit Flügeln versehen, sind eindeutig an Brüsten und Haaren als weiblich zu erkennen (Abb. 240). Nicht nur anthropomorphe Paare erscheinen. Einmal sind Mensch und Fisch in einer Art gemeinsamem Freudensprung als Paar verbunden (Abb. 241), daneben zeigt ein Bild Vogel und Fisch gemeinsam. Außer den Zweiergruppierungen finden sich mehrere Bilder mit drei Gestalten. Auf einem halbseitigen Holz-

⁴²¹ »General Nachtigall« von Romain Gary, Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS-99.221.

schnitt sind drei Köpfe im Profil mit verschiedenen phantastischen Kopfbedeckungen zu sehen, die an antike Rüstungen denken lassen (Abb. 242). Nur zweimal kommen einzelne Figuren vor, einmal ein Kopf, einmal eine sitzende Frau. Zwei ganzseitige, nebeneinander gedruckte Bilder zeigen je zwei Sirenen im Flug über einer Landschaft (Abb. 243).

Mehrere kleinformatige Drucke lockern den Band auf. Einmal sitzt eine ausgestreckte Schlange, die als weiße Linie in Holz geritzt ist, zwischen zwei Textstücken, einmal ringelt sich eine flächig ausgeschnittene Schlange auf der unteren rechten Ecke eines ansonsten leeren Blattes. An Schlaufen oder eine Spirale erinnert eine dritte Schlangendarstellung. Das kleine abstrahierte Bild eines fliegenden Vogels ist über einem Textabsatz zu sehen. Zweimal erscheint eine kleine Sonne mit Strahlen, in verschiedener Ausführung.

Die drei beigelegten Holzschnitte sind alle linear. Einer zeigt fliegende Vögel über Felsen und Meer, einer einen eulenartigen Vogel neben einem schmalen menschlichen Torso, von Neufeld mit dem Titel »Kabiren« versehen (Abb. 244). Diese waren Götter eines griechischen Geheimkultes. Ursprünglich Erdgottheiten und Fruchtbarkeitsdämonen, wurden sie später Gestalten wie Dionysos und Demeter gleichgesetzt.

Der dritte beigelegte Holzschnitt zeigt ein weibliches Gesicht von vorne, Neufeld bezeichnete es als Erichtho, eine Gestalt, die im Text vorkommt. Neufeld mischte lineare und flächige Darstellungen in diesem Pressendruck. Er spiegelt mit seinen märchenhaften Gestalten angemessen den Geist des Textes, die phantastische Welt der Trugbilder und Chimären versinnbildlichen sie auf vollkommene Weise.

26.4. Der 23. Druck: »Johannes Daniel Falk erinnert den 14. Juni 1809 bei Goethe«

Abb. 245 bis 251

1991. Format 35 x 24 cm. 42 Seiten. 11 Holzschnitte, davon ein doppelseitiger. 19 Exemplare. Fester Einband, Marmorpapier. Fette Block. Eine Beilage.

(Klingspor-Museum Nr. 4 von 19 Exemplaren)

1991 entstand der letzte der vier Pressendrucke zu Goethe. Zum zweiten Mal wählte Neufeld einen Text, der nicht von Goethe verfasst wurde, sondern von einem anderen Autor, der dessen Äußerungen protokollierte. Johannes Daniel Falk (1768–1826) wirkte bahnbrechend auf dem Gebiet des Fürsorgewesens und betätigte sich auch als Schriftsteller. Im Nachlaß des in Weimar Verstorbenen fand sich sein Werk »Goethe aus näherem persönlichen Umgang dargestellt«, das 1832 publiziert wurde und viele wertvolle Informationen zu dem Dichter enthält. Unter anderem schrieb Falk auch seine Erinnerungen an einen Besuch bei Goethe am 14. Juni 1809 nieder, bei dem sich das Gespräch um Naturbetrachtungen drehte. Die von Goethe bei dieser Unterhaltung geäußerten Gedanken stehen inhaltlich dem Fragment »Magna mater« und den beiden Metamorphose-Gedichten nahe. Am Beispiel einer kleinen Schlange, die er in einem Glas hielt, und von Kokons, bei denen er das Schlüpfen der Schmetterlinge beobachten wollte, philosophierte Goethe über das Wesen der Natur und ihre Gesetzmäßigkeiten. Dieser Text enthält einen Abschnitt zu Goethes Begriff der »Signaturen«, der für Neufelds Kunstvorstellungen ganz entscheidend ist und an späterer Stelle noch beschrieben wird.

Unauffällig ist der Einband des fadengehefteten Pressendrucks gestaltet: hellbraun, ohne jeglichen Bildschmuck, am Buchrücken ist ein kleines Schild mit dem Titel »Falk bei Goethe« befestigt. Auch der Haupttitel ist bei diesem Band unspektakulär gestaltet. In relativ kleinem Schriftgrad von 24 Punkt und in der fetten Block steht der Titel in vier Zeilen, zentriert gesetzt, im oberen Seitendrittel, nur die Namen Falks und Goethes sind durch Versalsatz hervorgehoben. Im unteren Seitendrittel steht nur »in der Methusalem-Presse«, darunter begrenzt eine schmale Linie das Blatt. Die folgenden Doppelseiten sind von 1 bis 20 mit Bleistift numeriert. Der Text befindet sich in diesem Druck auf der rechten Seite jedes Doppelblattes. Die linke Seite ist bei acht Blättern leer, bei zehn mit einem Holzschnitt versehen. Insgesamt gibt es sehr viel freie Fläche. Unter allen Textstücken steht eine schmale Linie als optischer Abschluß, immer auf derselben Höhe. Die Textabsätze reichen manchmal bis an diese Linie

heran, manchmal bedecken sie nur ein Drittel oder die Hälfte der vorhandenen Fläche. Neufeld wählte dieses Mal Blocksatz, er benutzte keine Trennzeichen und trennte unkonventionell. Als Schrift verwendete er nur die fette Block, in 24 Punkt mit 22 Punkt Durchschuß. Die einzige Auszeichnung in dem gesamten Fließtext ist der Versalsatz bei der ersten Zeile. Bei wörtlicher Rede, wie sie einmal vorkommt, ließ Neufeld große Abstände zwischen den Worten einer Zeile, um die beiden Sprecher kenntlich zu machen.

Auf der zweiten Doppelseite erscheint das erste Bild, der graublau abgedruckte Holzmaserung, schräg auf die unteren zwei Drittel der linken Seite gedruckt (Abb. 245). Die längliche Form erinnert verblüffend an einen auffliegenden Vogel, ein Astloch steht für das Auge, die Maserungen des Holzes zeichnen einen Vogelkörper nach. Es ist eine Verbindung von Neufelds ständig wiederkehrendem Vogelmotiv und seiner Vorliebe für Holzstrukturen.

Vogelmotive und Holzmaserungen erscheinen noch mehrmals in diesem Band. Einmal ist ein ganzseitiger grauer Holzschnitt zu sehen, der am linken Rand wie abgebrochen wirkt (Abb. 246). Konturen eines Vogels sind vage erkennbar, das Bild läßt an eine archaische Ritzzeichnung in Stein denken und zeigt zudem Neufelds Vorliebe für das Fragmentarische.

Der zweifarbige Druck eines anderen stilisierten, flächigen Vogelmotivs gleicht einmal mehr der Darstellungsweise von Georges Braque. Noch abstrahierter sind zwei fliegende Vögel gezeigt, die über einem ovalen Gebilde zu fliegen scheinen, sie bestehen nur noch aus zwei sich kreuzenden Linien (Abb. 247).

Dieser Holzschnitt ist einfarbig grau. Ein weiterer Abdruck einer Maserung ist zweifarbige, dunkleres Grau wurde seitlich versetzt über helleres gedruckt.

Oval ist eine weitere graue Holzmaserung, bei der senkrechte Linien fast wie absichtlich ins Holz geschnitten wirken und die Fläche gliedern. Sie ist in die Mitte eines Doppelblattes gedruckt und wird von zwei lachsfarbenen Balken oben und unten eingerahmt (Abb. 248). Der Gegensatz zwischen diesen beiden geometrischen Formen und der natürlichen, organischen Struktur in ihrer Mitte kann als Analogie gesehen werden zu dem Versuch Goethes, die Naturvorgänge gedanklich zu erfassen. Ein anderer Holzschnitt in dem Falk-Band zeigt eine Kombination aus zwei rechtwinklig aufeinander stoßenden anthrazitfarbenen Balken, vermutlich Satzelementen, und einem darüber sitzenden, unregelmäßigen, viereckigen Abdruck in Ockergrau (Abb. 249). Hier wird ebenfalls der Kontrast zwischen der glatten, geometrischen und der organischen Form, die ungleichmäßige Umrisse und eine lebendig bewegte Struktur auf-

weist, betont. Neufeld arbeitete bei seinen Pressendruckten häufig mit Gegensätzen.

Das Motiv des einzigen doppelseitigen Holzschnitts ist ein weiterer Abdruck, eine breite rechteckige Fläche in Graublau zieht sich über den Bundsteg.

Darüber sind in bräunlichem Altrosa Fragmente runder Bögen und der Teil eines Rahmens gedruckt. Dieser Holzschnitt ist, im Gegensatz zu den anderen, signiert. Außer Vogelmotiven und Maserungen kommt noch eine Form zweimal in unterschiedlicher Ausführung vor: die Spirale. Ein halbseitiger Holzschnitt ohne Rand zeigt grau auf einem lachsfarbenen Grund eine Spirale, die dem Gehäuse einer Schnecke ähnelt (Abb. 250). Sie ist linear dargestellt, alles Holz außer den Linien der Schneckenform wurde weggeschnitten. Eine weitere spiralförmige, dynamische Struktur, die an einen Wasser- oder Luftwirbel erinnert, ist auf einem ganzseitigen Holzschnitt ausgeschnitten (Abb. 251). Sie ist einfarbig beige-grau, an den Rändern ausgefranst. Fläche und Linie sind in diesem Schnitt kombiniert, bei dem Spiralmotiv in der Mitte wurden nur Konturen stengelassen, um dieses herum jedoch auch viel Fläche.

Das einzige Figurenmotiv zeigt, linear ausgeschnitten und reduziert auf wenige Linien, eine Gestalt mit erhobenen Armen. Der ganzseitige Holzschnitt mit Rahmen wurde zweifarbig gedruckt, ein dunkleres Grau leicht seitlich versetzt über helleres. Die letzte Doppelseite bringt nur das Impressum.

Neufeld verwendete hier fast ausschließlich Grautöne, eine Farbe, mit der er sich oft beschäftigte. Die Grautöne, bis hin zum Anthrazit, sind subtil abgestuft, mit Deckweiß und anderen Farben gemischt. Ansonsten benutzte Neufeld nur noch Lachs- und Altrosa in diesem Band. Auch bei den anderen drei Texten zu Goethe sowie bei dem Druck zu Kafka gelang Neufeld mit verschiedenen Grautönen eine erstaunlich lebendige Farbgestaltung.

Dem Thema, Goethes Gedanken zur Natur, entsprechend, dominieren bei den Bildern organische Naturformen. Hierzu gehören die Abdrücke sehr verschiedenartiger Holzmaserungen, die Struktur, die an ein Schneckengehäuse erinnert und die spiralförmigen Linien, die an ein Wasserlebewesen oder einen Luftwirbel denken lassen. Damit steht der Band sowohl aufgrund des Textes als auch hinsichtlich der Gestaltung dem »Magna mater« Pressendruck nahe. Bei diesem erscheint sechsmal ein Vogelmotiv und dreimal eine Holzmaserung. Auch farblich ist dieser Band ebenfalls sehr zurückhaltend, mit wässrigem Schwarz und hellem Braun gestaltet.

27. Texte verschiedener Autoren in der Methusalem-Presse

27.1. Der 2. Druck: »Die Zauberflöte. Zitate und Paraphrasen«

Abb. 252 bis 265

2. »Die Zauberflöte. Zitate und Paraphrasen«. 1980. Format 40 x 25 cm. 93 Seiten. 47 illustrierte Doppelseiten Bild und Schrift. 3 Exemplare. Illustrierte Broschur. Fette Block, Schmale Rundgrotesk (Steinschrift), Bernhard-Fraktur. Verschiedene Tonpapiere.

Mehrere Einzelblätter, auch in dem Band nicht enthaltene, ungefaltet und signiert, liegen vor in den Formaten 40 x 50 und 29,5 x 37,5 cm.

Die Oper wurde 1791 in Wien uraufgeführt. Das Textbuch verfasste Emanuel Schikaneder, ein erfahrener Theatermann und Freund Mozarts. Er bat diesen um die Vertonung seines Zaubermärchens, um den seinem Theater drohenden Ruin abzuwenden. Das Libretto wurde von Anfang an kontrovers diskutiert und oft vernichtend kommentiert.⁴²² Hauptvorwurf war dabei immer wieder ein Bruch in der Handlung zwischen dem ersten und dem zweiten Akt, bei dem sich eine unerklärliche Umwertung der bis dahin geltenden moralischen Maßstäbe vollzieht. Schikaneder stützte sich bei seiner Dichtung auf verschiedenste Vorlagen, er legte dabei mehr Wert auf theatralische Effekte als auf eine logische Handlung. Trotzdem wurde die Oper schnell ein großer Erfolg, ihre Gestalten in kürzester Zeit »Volksbesitz«. Sogar Goethe versuchte, einen zweiten Teil zur »Zauberflöte« zu dichten.

Die Oper spielt im Morgenland, in märchenhafter Zeit. Eine Reihe gegensätzlicher Gestalten tritt auf, Kontraste bestimmen die Handlung, so gibt es neben Humor und Komik eine übergeordnete sittlich edle Grundidee, mit freimaurerischer Symbolik umgesetzt. Mozart gehörte in Wien derselben Loge wie Schikaneder an. Die Oper vereint musikalisch ganz verschiedene Sphären, vom Volkslied über das deutsche Singspiel und die opera buffa reicht die Palette bis zur opera seria und dem Musikdrama.

Daß die Zauberflöte nicht gerade für ihren Text gerühmt wird, ist ein Hinweis darauf, daß Neufeld hauptsächlich die Gestalten reizten. Entsprechend wenige Zeilen aus dem Libretto begleiten seine Bilder. Neufeld betrachtete sie vermutlich als einzelne Sprachgebilde, ohne sich an der Unlogik des Gesamttextes zu stören. Das Liebespaar Papageno und Papagena hatte Neufeld schon früher be-

⁴²² Vgl. hierzu das Kapitel »Das Geheimnis der Zauberflöte oder Die Folgen der Aufklärung« von Attila Csampai, S. 9 bis 40, in dem Sammelband »Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte«, Reinbek bei Hamburg 1982.

schäftigt, in den sechziger Jahren hatte er es bei einer Serie von Offsetdrucken zum Thema »Berühmte Liebespaare« dargestellt, die er für den spanischen Pharmakonzern Fher schuf.⁴²³

Neufeld nannte seinen zweiten Pressendruck »Bilder zur Zauberflöte« und spricht im Titel von »Zitate(n) und Paraphrasen«. Damit deutet er an, daß es sich nicht um einen illustrierten, zusammenhängenden Text handelt, sondern um eine lose Folge von Bildern. Er plante diesen Band nicht als Buch, sondern schuf einzelne Blätter, die auch als eigene Druckgraphiken bestehen könnten. Insgesamt 47 illustrierte Doppelseiten entstanden auf diese Weise.

Es ist die einzige Oper, mit der Neufeld sich in seinem künstlerischen Schaffen auseinandersetzte. Außer dem Pressendruck entstand 1984 noch ein Kalender zur Zauberflöte, den Neufeld für den Max Hieber Musikbuchverlag zu dessen hundertjährigem Jubiläum anfertigte. Dieser Kalender enthielt zwölf Bilder, eine Auswahl aus den Varianten zur »Zauberflöte«. Viele typische Motive aus den Pressendruckten Neufelds sind hier versammelt.

Die Zauberflöte verbindet zwei Themen, die Neufeld lebenslang beschäftigten: zum einen ist es eine Liebesgeschichte, die beiden Paare Tamino und Pamina sowie Papageno und Papagena stehen im Mittelpunkt des Geschehens. Daher gehören die Zauberflöten-Varianten zu den Pressendruckten Neufelds, bei denen es im weitesten Sinne um Eros und die Liebe geht. Zum anderen reizte Neufeld offensichtlich die Figur des Papageno, des Vogelfängers, den er gleich mehrere Male darstellte. Neufeld interpretierte Papageno als »Sohn des großen Pan«, sah ihn als eine Art dionysischen Naturgott. Papageno wird in der Regel als eine Art Harlekin oder Kasperl dargestellt, er ist ein Urtyp des Volkstheaters, » ... fröhlich, harmlos, naiv, primitiv im Sinne von "naturverbunden", mit sehr irdischen Trieben und sehr fern jedem "höheren" Leben, somit auch den Gedanken, die bald zur Triebfeder dieser Oper werden: Weisheit, Edelmut, Humanismus«.⁴²⁴ Neufeld wandelte ihn in den Naturdämon Pan um, eine Figur, die ihn zeitlebens fesselte und der er 1985 einen Pressendruck widmete. In diesem erscheinen erneut manche Bilder, die Neufeld bereits bei der »Zauberflöte« für Papageno verwendete.

Die Schriftgestaltung ist bei den Blättern zur Zauberflöte vielseitig und abwechslungsreich, Neufeld arbeitete mit drei verschiedenen Schriften und mit

⁴²³ Diese Bildserie ist nicht im gebrauchsgraphischen Nachlaß Neufelds im Mainzer Gutenberg-Museum erhalten. Franz Baumann, ein mit Neufeld befreundeter Drucker, besitzt zehn spanische Offsetdrucke dieser FHER Serie, die folgende Paare zeigen: Orfeo y Euridice, Salomón y la Reina de Saba, Daphni y Chloe, Booz y Ruth, Hatem y Suleika, Marco Antonio y Cleopetra, Tristán y Isolda, Chopin y Jorge Sand, Paris y Helena, Papageno y Papagena.

⁴²⁴ Pahlen, Kurt: »Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte« Mainz 1978. S. 167.

verschiedenen Schriftgraden. Da er diesen Pressendruck zunächst nicht als Buch konzipierte, überlegte er sich keine einheitliche typographische Gestaltung für den gesamten Band, sondern entschied jeweils nur für ein Blatt. Neben der fetten Block verwendete er die Bernhard-Fraktur und die Steinschrift, die schmale Rundgrotesk. Diese typographische Vielfalt stellt eine Besonderheit innerhalb der Methusalem-Presse dar.

Neufeld ließ zu dieser Zeit, am Beginn seiner Pressenarbeit, noch Satzproben in einer Druckerei anfertigen, davon kam er bei seinen folgenden Projekten ab.⁴²⁵ Charakteristisch für Neufelds gesamtes künstlerisches Werk und auch für seine Pressendrucke ist, daß er sich mit bestimmten Themen immer wieder beschäftigte und manche Motive in Form und Farbe viele Male abwandelte. Hierfür sind die »Bilder zur Zauberflöte« beispielhaft. Neufeld umkreiste diesen Text, beschäftigte sich immer wieder mit einzelnen Figuren und fand verschiedene Bildlösungen. Die Freude am handwerklichen Experiment kam bei dieser zweiten Arbeit für die Methusalem-Presse noch hinzu. Neufeld probierte drucktechnisch Vieles aus. Er variierte Farben und Schriften, kombinierte Bilder aus mehreren Druckstöcken und verwendete zum Teil farbige Papiere, worauf er bei seinen späteren Pressendruckten verzichtete.

In den verschiedenen Varianten erscheinen Bilder, bei denen er dunkleres Schwarz auf helleres, Silber und Weiß auf dunklere Untergründe und Profile in einem von hell bis dunkel changierenden Farbton druckte. Manche Motive druckte er in zwei Farben leicht versetzt nebeneinander, so daß sich eine Kontur bildete, oder fast deckend, den helleren Farbton zuerst, so daß ein leuchtender Mischton entstand. Bei mehrfarbigen Drucken überlagern sich stellenweise Farben, stellenweise stehen sie nebeneinander, was ein bunt bewegtes Gesamtbild ergibt. Neufeld verwendete zudem Schraffuren, er druckte sie hell über ein dunkleres Motiv oder bildete eine zweifarbige Gitterschraffur aus diagonalen Linien. Die meisten Bilder wurden mit dünnem Farbauftrag gedruckt, so daß die Farbe des Papiers oder eine untere Farbschicht noch durchscheinen.

Zudem ist auf etlichen Blättern der Text farbig, was bei den übrigen Bänden selten der Fall ist. Verglichen mit den übrigen Pressendruckten enthält dieser Band außerdem besonders viele großformatige Bilder, fast alle Holzschnitte be-

⁴²⁵ In einem Brief vom 20.4.1981 an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta schrieb Neufeld: »Nach einer verunglückten Satzprobe für die Zauberflöte die ich beim Drucker habe machen lassen, habe ich eine eigene mit der 20p-Block gemacht in 2 Farben (die Regieanweisungen rot), auf Mittelachse in unterschiedlichen Zeilenlängen mit 12 Punkt Durchschuss«.

decken den größten Teil eines Doppelblattes. Die Motive sind alle flächig ausgeschnitten, ein typisches Kennzeichen von Neufelds ersten Pressendrucke, und fast immer ohne Rahmen gedruckt.

Auch die Farbgebung ist bei den Varianten zur »Zauberflöte« außergewöhnlich für Neufelds buch-künstlerische Arbeiten. So viele intensive Farben, Sonnen-gelb und Orange, leuchtendes Rot und Pink, Silber und Gold kommen in keinem anderen Druck vor.

Manche Bilder wurden eingeklebt. War Neufelds erster Druck, der »Heraklit«, bereits ein homogener, in der gesamten Gestaltung überzeugender Band, so sind die »Bilder zur Zauberflöte« tatsächlich »Paraphrasen«, spielerische Varianten, unterschiedliche Melodien zu einem Thema. Offensichtlich fertigte Neufeld sehr viele Druckstöcke im Zusammenhang mit den »Bildern zur Zauberflöte« an. Etliche Bilder aus seinem zweiten Pressendruck und den Varianten dazu verwendete er in den folgenden Drucken der Methusalem-Presse erneut. Die folgende Beschreibung einer von zwei im Klingspor-Museum in Offenbach vorhandenen Varianten zu den »Bildern zur Zauberflöte« ist nur beispielhaft für die verschiedenen Exemplare dieses Pressendrucks zu verstehen.

»Bilder zur Zauberflöte (I)«

1980, 12 Blätter zu Mozarts Zauberflöte mit einem beigelegten Titel-Entwurf, als Einzel-Exemplar außerhalb der Reihe gebunden. Variante zu Druck Nr. 2 der Methusalem-Presse. Der blaue Pappereinband ist mit einem zweifarbigen Holzschnitt beklebt, der eine Art Pastorale zeigt, ein in der Methusalem-Presse häufiges Motiv, das es in verschiedenen Versionen gibt (Abb. 195). Das Vorsatzblatt zeigt schwarz gedruckt die Köpfe eines sich ansehenden Paares im Profil unter dem Signet »M« der Presse, diese Darstellung weist auf eine Liebesgeschichte hin.

Das Bild auf dem ersten Doppelblatt setzt sich aus drei einzelnen Holzschnitten zusammen: neben den orangefarbenen, senkrechten Abdruck einer Holzmaserung setzte Neufeld das Bild einer bergigen, dunkelgrünen Landschaft, über der ein Vogel fliegt (Abb. 252). Unter diese druckte er das Profil einer von stilisierten Pflanzen umgebenen Figur in Grüngelb. Die Silben »PaPaGeNo« sind links neben die Maserung gesetzt, in ornamentaler Frakturschrift. In diesem Bild erscheint zum ersten Mal der Abdruck einer Holzmaserung in der Methusalem-Presse.

Zu dem in der fetten Block gesetzten Zitat »Drei Knaben, jung, schön, hold und weise, Umschweben uns auf unserer Reise« druckte Neufeld drei andro-

gyne Gestalten zuerst in kräftigem Rot, dann versetzt darüber in zartem Rosa, so daß die Körper von einer roten Kontur umrahmt werden (Abb. 253).

Der doppelseitige Druck zweier großer, halbmondförmiger, brauner Profile auf der nächsten Doppelseite wird von einer diagonalen Schraffur aus altrosa Linien überlagert (Abb. 254). Mit dem Paar sind Tamino und Pamina gemeint. Der folgende, ebenfalls doppelseitige und zweifarbige Druck zeigt ein rätselhaftes Motiv, das in der Methusalem-Presse noch mehrmals erscheint (Abb. 255).

Eine geflügelte Figur hat den Kopf nach oben gewandt und steht in einem Rahmen. Über ihr schwebt waagrecht ein stilisiertes, gefiedertes Wesen, neben ihr befindet sich eine spitze, dreieckige Form. Der Grund ist ockerfarben, die Motive braun. Der begleitende Text in der fetten Block besingt Papagena.

Auffallend ist das nächste Bild, das in der Mitte ein sich umarmendes Liebespaar zeigt, grellrot gedruckt und im Profil dargestellt, das zu beiden Seiten von einem intensiv rosafarbenen, sich die Hände reichenden Paar umschwebt wird (Abb. 256). Der schwebende Mann ist anhand einer Flöte und seines Gefieders als Papageno zu erkennen. Auch bei dem weiblichen Wesen, Papagena, sind Federn angedeutet.

Das Motto Papagenos, das mehrmals erscheint, ist auf dem nächsten Blatt zu beiden Seiten neben eine Figur gedruckt (Abb. 257). In gelber, riesiger Schrift, der Bernhard-Fraktur, steht dort: »Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis & Trank begnügt. Kämpfen ist meine Sache nicht. Ich verlange auch im Grunde gar keine Weisheit.« Die abstrahierte Figur ist genau auf den Bundsteg gesetzt, in dunklem Graublau auf hellbraunen Grund, sie wird von einem Rahmen eingefasst. Die Gestalt hält eine Art Korb, mit Früchten gefüllt, im Arm.

Innerhalb von Neufelds üblichen Bildmotiven fällt die nächste Darstellung aus dem Rahmen (Abb. 258). Sie zeigt die »sternflammende Königin der Nacht«, eine Gestalt aus der Oper, unter dem Satz »Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, Tod und Verzweiflung flammet um mich her«. Diese Figur stellte Neufeld in einem doppelseitigen, schwarz-blauen Holzschnitt dar, drei Sterne im Hintergrund rahmen ihren Kopf ein. Ihr Gesicht hebt sich weiß vor dem Nachtblau und ihrem schwarzen, kuttenartigen Gewand ab. Neufeld zeigt sie mit der Silhouette einer Hexe, einem vorstehenden Kinn und einer gekrümmten, großen Nase.

Das folgende, zweifarbige Bild zeigt eine Figurenreihe (Abb. 259). Phantasiewesen, eines geflügelt, eines gekrümmt und bucklig, eines mit einem langen Gewand und eines ein Tambourin schlagend, schreiten, von einem Vogel und

einem schwebenden Halbmond begleitet, auf einem Weg. Diese Reihung erinnert an Darstellungen auf griechischen Vasen, wo das dionysische Gefolge zieht, wie auf einem Fries hintereinander dargestellt. Solche Figurenreihen begegnen oft in Neufelds Pressendruckten. Der Text dazu lautet »Das klinget so herrlich, das klinget so schön!«, jedes Wort steht in einer eigenen Zeile und ist zweimal, in zwei Farben, untereinander gedruckt.

Passend zum Text wählte Neufeld für das nächste Doppelblatt Sonnenfarben (Abb. 260). In riesiger Steinschrift druckte er leuchtend gelb den Satz »Bald prangt, den Morgen zu verkünden, Die Sonn auf goldner Bahn!«, darunter das Motiv dreier geflügelter Wesen leuchtend rot. Diese Figuren sind so stark abstrahiert, daß nicht zu erkennen ist, ob sie geflügelte Menschen, Engel, Sirenen oder Vögel darstellen. Alle genannten Wesen kommen in Neufelds Motivkosmos vor.

»Die Strahlen der Sonne / vertreiben die Nacht / Zernichten der Heuchler / erschlichene Macht« lautet der leuchtend rot gedruckte Text zu dem nächsten Bild (Abb. 261). Neben diesem Satz ist ein fast doppelseitiger Holzschnitt zu sehen, schwarz zeigt er einen Vogel auf einer Schlange, eingefasst von zwei braunen und zwei orangefarbenen Balken. Auch dies ist ein Motiv, das Neufeld mehrmals in Holz schnitt und das in der Methusalem-Presse oft erscheint. Wiederholt wird dieser Satz, in derselben Typographie aber diesmal orange gedruckt, auf dem folgenden Blatt (Abb. 262). Auch hier sitzt daneben ein Holzschnitt zwischen vier farbigen Balken, zwei roten und zwei grünen. Er zeigt eine braune Gestalt mit erhobenen Armen neben einem großen, flächig dargestellten Vogel, und über einer wie im Schmerz gebeugten Figur.

Das nächste Bild zeigt Papageno und Pamina, ihn als sitzenden Flötenspieler in grellem Grün gedruckt, sie als aus den Wellen auftauchende weibliche Figur in leuchtendem Rot (Abb. 263).

Auf dem folgenden doppelseitigen Holzschnitt erscheint Papageno, der Vogelfänger, dreifarbig, in blau und rosa gedruckt, an manchen Stellen entstand als Mischton grün (Abb. 264). Neufeld zeigt ihn, in Bezug zu dem Text, gefiedert, mit drei stilisierten Vögeln. Die Sätze aus Papagenos Auftritts-Arie »Der Vogelfänger bin ich ja, / Stets lustig, heia, hopsassa!« druckte Neufeld schwarz, in Bernhard-Fraktur und einem großen Schriftgrad, mitten über das Bild.

Neben dem Impressum sitzen noch zwei flächige, abstrahierte Vogel motive, die an Braques Werke erinnern, eines schwarz und eines bunt (Abb. 265).

27.2. Der 7. Druck: »Alte deutsche Sprichwörter, gesammelt von Michael Sailer (1759–1832)«.⁴²⁶ Abb. 266 bis 271

1983. Format 46 x 34 cm. 24 Seiten. 6 farbige Lithographien lose beigelegt. 10 Exemplare.

Illustrierte Broschur. Bernhard-Fraktur, große farbige Pagina.

(Klingspor-Museum Nr. 5 von 10 Exemplaren)

Mit Sprichwortsammlungen hatte Neufeld sich schon zu Beginn der fünfziger Jahren intensiv beschäftigt. Aus dem Briefwechsel mit einem Freund⁴²⁷ geht hervor, daß Neufeld Publikationen mit englischen, italienischen, russischen und deutschen Sprichwörtern plante. Listen mit Spruchweisheiten in verschiedenen Sprachen befinden sich im Nachlaß. Im Nachlaß befinden sich zudem, wie bereits erwähnt, Blätter zu einem geplanten Kinderbuch »Sprichwörter in Bildern« aus dem Jahr 1950. Doch erst mehr als drei Jahrzehnte später produzierte Neufeld mit seiner Handpresse schließlich einen Band mit Sprichwörtern. Dieser Band fällt nicht so sehr aus dem Rahmen der Texte der Methusalem-Presse, wie es zunächst scheinen mag. Gesammelt wurden die volkstümlichen Sprüche von Michael Sailer (1751–1832), einem bedeutenden katholischen Gelehrten des 18. Jahrhunderts. Sailer, von den Jesuiten ausgebildet, unterrichtete als Professor an mehreren Universitäten und wurde 1829 Bischof von Regensburg. Auch als Autor religionsphilosophischer und pädagogischer Werke trat er hervor, als Reformator und Aufklärer geriet er mehrmals mit der kirchlichen Obrigkeit in Konflikte. »Die Weisheit auf der Gasse, oder Sinn und Geist deutscher Sprichwörter« veröffentlichte Sailer 1810. Er griff bei diesem Band auf frühe deutsche Sammlungen der Humanisten, wie die des Erasmus von Rotterdam, zurück. Sailer, umfassend gebildet, » ... beruft sich auf den Prediger Salomo ebenso wie auf Aristoteles, Plutarch, Fénelon oder Leibniz«.⁴²⁸ Er schöpft aus der Antike und der Bibel, verfolgt die humanistische Tradition der Sprüche. Für ihn sind »die Sprichwörter ... ein Spiegel der Menschen-Vernunft, die sie gebildet hat, und ein Spiegel der höchsten, ewig unwandelbaren, Universal-Vernunft, die sie der Menschen-Vernunft eingege-

⁴²⁶ Neufeld gab bei diesem Titel Sailers Geburtsjahr falsch an, dieser wurde 1751, nicht 1759 geboren.

⁴²⁷ Der Briefwechsel Neufelds mit dem Pädagogen Prof. Dr. Carl Schietzel umspannt die Jahre von 1951 bis 1991 und befindet sich im Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Neufeld arbeitete mit Schietzel in den fünfziger Jahren für Bildkarten des Müller & Kiepenheuer Verlags sowie für drei Schulbücher des Westermann Verlags zusammen.

⁴²⁸ Bungert, Hans (Hrsg.): »Johann Michael Sailer, Theologe, Pädagoge und Bischof zwischen Aufklärung und Romantik«, Schriftenreihe der Universität Regensburg, Band 8, Regensburg 1983, S. 71.

ben hat«. ⁴²⁹ Sailer sieht in ihnen »Wahrheit, die die Natur und die Vernunft in aller Menschenherz geschrieben, in aller Menschen Mund gelegt hat ... Eine Vernunft, Eine Wahrheit: Ein Gott, der die höchste Wahrheit, der die höchste Vernunft ist«. ⁴³⁰ Seine Sammlung ist nicht nur ein volkskundliches, sondern zugleich ein ethisches Kompendium. Die Sprüche sind trotz ihrer deftigen Anschaulichkeit geprägt von einer tiefen Lebensweisheit und geistesverwandt mit den melancholischen Versen des persischen Dichters Omar Chajjam oder den Sprüchen des Predigers Salomo, die Neufeld ebenfalls gestaltete.

Den Einband aus brauner Pappe bedeckt fast vollständig der großformatige Holzschnitt eines sich ansehenden Paares, im Profil gezeigt, flächig ausgeschnitten und schwarz auf ockerfarbenes Papier gedruckt (Abb. 267). Das Paar ist von einem schwarzen Rahmen umgeben. Darüber steht in mächtigen Lettern der Bernhard-Fraktur der Schriftzug »Deutsche«, darunter »Sprichwörter«, bei diesem Wort ist das »ch« eine halbe Zeile nach oben verschoben, das »w« sitzt darunter, eine halbe Zeile nach unten gerückt. Die Einbandgestaltung wirkt fröhlich und volkstümlich, ohne kitschig oder konservativ zu sein. Wie bei seinen Arbeiten für den Musikbuchverlag Max Hieber gelingt es Neufeld auch hier, seine reduzierte Formensprache mit alten, volkstümlichen Texten zu verbinden.

Als Schrift wählte Neufeld für den gesamten Text die Bernhard-Fraktur in einem sehr großen Grad, die Versalhöhe beträgt fast vier Zentimeter, die großen Lettern benötigen viel Platz. Die gebrochene Schrift passt zum einen zu der Volkstümlichkeit, zum anderen zu dem hohen Alter der Sprüche. Es ist der einzige Druck der Methusalem-Presse, der komplett mit dieser Fraktur-Schrift gestaltet wurde, lediglich in den »Blättern zur Zauberflöte«, bei denen Neufeld mit verschiedenen Schriften arbeitete, kommt sie bei einzelnen Blättern vor. Auf dem Haupttitel, ganz in Schwarz gehalten, stehen die drei Worte »Deutsche / Sprich / Wörter« untereinander gesetzt, die riesigen Lettern wirken wie ein graphisches Muster (Abb. 268). Die Worte stehen in einem Rahmen, dessen Muster aus kurzen waagrechten Strichen an den Ecken vier blütenförmige Ornamente ergänzen. Solche Rahmenmuster verwendete Neufeld bezeichnenderweise auch bei den Gestaltungen für den Max Hieber Verlag. Außerdem schmücken noch zwei Hände als Motive den Rahmen. Die übrigen Titelangaben stehen in der fetten Block in 34 Punkt.

⁴²⁹ Bungert, Hans, S. 71.

⁴³⁰ ebd.

Auf jeder der zehn folgenden Doppelseiten stehen zwei Sprichwörter, eines auf jeder Seite (Abb. 269). Die mächtigen Schriftzüge bedecken je nach Länge des Spruches die Hälfte bis zwei Drittel eines Blattes. Darunter stehen, ebenfalls sehr groß, zentriert gesetzt und in verschiedenen, mit Mischweiß abgetönten Farben die Seitenzahlen. Sie bilden ein farbiges Gegengewicht zum durchgehenden Schwarz der Schrift. Die beiden Seitenzahlen eines Doppelblattes sind jeweils in zwei unterschiedlichen Tönen derselben Farbe gehalten.

Die Typographie folgt nicht konsequent einem starren Schema. Zwar sind die Sprichwörter zentriert zur Mittelachse gesetzt, doch weicht Neufeld auch einmal von diesem Schema ab, wenn es zum Sprachrhythmus eines Verses passt (Abb. 270). Die Anordnung der Zeilen ist abwechslungsreich. Bei manchen Versen wechseln sich Zeilen mit mehreren Worten mit solchen ab, die nur aus einem einsilbigen Wort bestehen. Die letzte Zeile ist fast immer optisch betont, entweder ist sie deutlich länger als die vorhergehende oder sie besteht nur aus einem kurzen Wort.

Die sechs lose beigelegten Lithographien stehen in keinem offensichtlichen Zusammenhang zu den Sprichwörtern. Die Verbindung von Text und Bild ist bei diesem Band sehr locker. Eine Sirene mit dem bärtigen Kopf eines Mannes ist eines der Motive, aus ihrem Flügel steigt ein merkwürdiges, gehörntes Wesen auf, es scheint daraus geboren zu werden (Abb. 271).

Eine Lithographie, die schwarz auf braunem Grund eine hockende Frau unter einer Art Balken zeigt, erinnert etwas an die Holzschnitte der Expressionisten, sowohl von der Farbgebung als auch von den für Neufeld ungewöhnlich kantigen Formen (Abb. 266). Weitere Motive sind ein stilisierter Vogel über einem halbmondartigen Profil, ein reitendes, vogelartiges Phantasiewesen, eine dünne, insektenartige Gestalt neben einer Art Berg, sowie ein weißer Frauentorso, den Kopf von einem Strahlenkranz umsäumt. Abgesehen von der Sirene und dem Vogelmotiv sind die übrigen Sujets in Neufelds Werk eher untypische Ausnahmen.

Die Gestaltung des Einbandes und des Haupttitels sowie die Typographie sind den tief sinnigen und zugleich volkstümlichen Sprichwörtern angemessen. Die Beigabe der Lithographien, die in den sechziger Jahren in den Werkstätten der Fachhochschule Mainz entstanden, scheint jedoch willkürlich und ohne erkennbaren Bezug. Der Rückgriff auf druckgraphische Arbeiten, die viele Jahre zuvor entstanden, führte hier nicht zu einem überzeugenden Ergebnis.

27.3. Der 8. Druck: »Ars Amandi«

Abb. 272 bis 276

4 Gedichte von Pablo Neruda, spanisch (rot) und deutsch (schwarz). 1984. Format 46 x 34 cm. 12 Seiten mit 10 Farbholzschnitten und 10 Farblithographien in eingebundener Mappe. 12 Exemplare. Lose Doppelblätter in fester Mappe, fester Einband. Deckel illustriert. Fette Block. (Klingspor-Museum Nr. 2 von 12 Exemplaren)

Vier Liebesgedichte des Chilenen Pablo Neruda (1904–1973) wählte Neufeld für seinen achten Pressedruck, es ist einer der seltenen Fälle, in denen er sich mit einem Autor des 20. Jahrhunderts beschäftigte. Neruda erhielt 1971 den Nobelpreis für Literatur und erlag zwei Jahre später nach Plünderung und Zerstörung seines Hauses und der Verbrennung seiner Bücher durch die Militärs in Santiago de Chile einem Herzschlag.

Der Einband besteht aus rotbrauner Pappe und ist auf der Schauseite mit einem orangeroten Holzschnitt auf ockerfarbener Pappe beklebt. Motiv sind abstrakte Formen, teils spitz und kantig, teils rund und blütenartig. Die Farbe Rot bestimmt, in verschiedenen Tönen, zu den Liebesgedichten passend das Buch. An der Innenseite des Einbandes ist eine Mappe aus hellrosa Pappe befestigt, in der lose zehn Lithographien liegen, auf denen Paare zu sehen sind.

Auf der ersten Doppelseite prangen rechts, untereinander versetzt und in leuchtendem Rot, die beiden Worte des Titels, in der schmalen Rundgrotesk (5,2 cm) in weit gesperrten Versalien (Abb. 272). Sie sind durch zwei rote Querbalken von den darunter platzierten übrigen Angaben abgesetzt. Diese sind schwarz gedruckt und ebenso wie die Gedichte in der fetten Block und in 34 Punkt gesetzt. Neufeld benutzte hier die eigentümliche Wendung »an den Tag gegeben in 12 Exemplaren als achter Druck/ der Methusalem-Pressse / Chieming am See / Anno 1984«, er setzte diese Worte zentriert.

Es ist der einzige zweisprachige Band der Methusalem-Pressse. Jeweils links auf einer Doppelseite stehen die Verse in spanisch, in leuchtendem Orangerot und durchgängig rechtsbündig gesetzt. Rechts steht die deutsche Übersetzung, in Schwarz und linksbündig gesetzt. Da die deutschen Zeilen länger sind als die spanischen, setzte Neufeld diese Überhänge jeweils rechtsbündig unter die dazugehörige Zeile. Die Schrift ist nicht immer deckend gedruckt. Einzige Auszeichnung ist der Versalsatz bei den Überschriften.

Ungewöhnlicherweise ist die Schrift in diesem Band auf die Holzschnitte gedruckt. Eines der beiden Motive auf der ersten Doppelseite ist ein sitzender Flötenspieler, wie er in der Methusalem-Pressse mehrmals begegnet, er ist in grünlichem Gelb unter den spanischen roten Text gedruckt (Abb. 273). Unter

dem schwarzen deutschen Text sitzen, oben links auf dem Blatt, zwei kleine halbmondförmige Gesichter im Profil, fast ganz in einen Kreis eingebunden und in derselben Farbe wie der Flötende.

Das Motiv mehrerer fliegender Vögel, einmal lachsfarben, einmal grüngelb, zieht sich über die folgenden beiden Doppelseiten, auf denen das längste Gedicht des Bandes, »Ich habe mit Kreuzen von Feuer«, steht. Die Darstellung erinnert an einen Vogelzug, die Vögel sind über den Bundsteg gedruckt.

Bei dem folgenden Gedicht, »Der Töpfer«, ist ein Paar das Motiv (Abb. 274).

Wie Holzstelen wirken die beiden flächigen, auf ein Minimum an Formen beschränkten Figuren in leuchtendem Orange, der Mann mit eckigen, die Frau mit gerundeten Umrissen.

Ein auf einer Schlange stehender Vogel folgt, zweimal auf eine Doppelseite gesetzt, dieses Motiv kommt oft in Neufelds Pressedruckten vor (Abb. 261).

Hier ist es in hellem, verwaschenem Braun gedruckt. Das Gedicht über diesen beiden Druckten heißt »Die Verfehlung«.

Die meisten Bilder entstanden vermutlich nicht speziell für diesen Band. Die Farben sind in diesem Druck kräftig und leuchtend, ähnlich farbenfroh präsentieren sich nur noch manche Bilder zur »Zauberflöte« und im »Hohelied«, zwei Bände, in denen ebenfalls die Liebe besungen wird.

Bei diesem Pressendruck stehen die Lithographien, im Gegensatz zu dem 7.

Band der Methusalem-Presse mit den alten deutschen Sprichwörtern, in einem direkten Zusammenhang mit dem Text. Die Liebesgedichte des chilenischen Dichters ergänzen zehn Druckte von Paaren, das Thema Mann und Frau ist hier naheliegend. Die Paare sind in verschiedensten Haltungen gezeigt, diese Bilder demonstrieren anschaulich, wie vielfältig Neufeld ein Motiv behandeln konnte.

Bei einem Paar ist die Frau im Hintergrund auf ihren mächtigen Schenkeln

hockend gezeigt, der Mann weiter vorne im Bild hat die Arme über den Kopf erhoben, eine bei Neufelds Figuren sehr häufige Geste (Abb. 275). Zwei Litho-

graphien zeigen sitzende, aneinander geschmiegte Paare, die sich innig umarmen und fast zu einer Form verfließen (Abb. 276). Im Gegensatz zu den Holz-

schnitten dieses Bandes dominieren bei den Lithographien, die in den sechziger

Jahren entstanden, dunklere Farben. Oft heben sich die Figuren hell, in Gelb- oder Weißtönen, vor einem dunkleren Hintergrund ab. Brauntöne, Ocker,

dunkles Rot, Graublau und Aubergine kommen vor. Auf allen Lithographien

sind die Gestalten flächig und ohne räumliche Perspektive, meist auch ohne Gesichtszüge dargestellt.

27.4. Der 15. Druck: »Das Sinngedicht Omar Chajjams in der Nachdichtung von Klabund, Auswahl.« Abb. 277 bis 284

1986. Format 35,5 x 25,5 cm. 40 Seiten. 15 Holzschnitte. 20 Exemplare. Gebunden, Fadenheftung. Marmorpapier. Fette Block. Beilage: Holzschnitt. (Klingpor-Museum Nr. 15 von 20 Exemplaren.)

Eigentlich Mathematiker und Astronom, dessen in arabisch verfasste wissenschaftliche Schriften größtenteils verloren sind, wurde Omar Chajjam⁴³¹ der Nachwelt vor allem durch seine Sinnsprüche bekannt, in denen er seiner Weltanschauung in der persischen Dichtform des sogenannten »Ruba-i« Ausdruck gab. Es handelt sich um Vierzeiler, bei denen sich die erste, zweite und vierte Zeile in der Regel reimen, während die dritte außerhalb dieses Schemas steht. Jede Ruba-i ist ein eigenständiges Gedicht, das in epigrammatischer Kürze einen Gedanken ausdrückt. Die einzelnen Strophen sind in den persischen Originalhandschriften »meist nach einem alphabetischen System ohne Rücksicht auf den Sinn ... «⁴³² angeordnet. Vermutlich fixierte Omar selbst diese Sprüche nie schriftlich, sondern trug sie Freunden vor, die sie nach seinem Tode niederschrieben. Im Laufe der Jahrhunderte wurde diese Spruchsammlung von verschiedenen Autoren ergänzt. Da die ältesten erhaltenen Handschriften erst mehrere Jahrhunderte nach Omars Tod verfasst wurden, ist bis heute die Diskussion um seine Autorenschaft nicht abgeschlossen. Berühmt ist eine in Oxford aufbewahrte Handschrift aus dem Jahr 1461, die zur Grundlage der englischen Nachdichtung von Edward Fitzgeralds 1859 wurde. Die 75 Vierzeiler dieser Fassung wurden später auf 101 vermehrt, und in der angelsächsischen Welt waren die Sinnsprüche weit verbreitet und gehörten zum Bildungskanon. In Deutschland dichtete Klabund 1926 die Sprüche nach, seine sprachlich beeindruckende Version steht unter dem Einfluß der expressionistischen Dichtung. Sie ergreift den Leser vehementer und unmittelbarer als die des aus dem Persischen übersetzenden Friedrich Rosen, der 1909 die erste Auflage der »Sinnsprüche Omars des Zeltmachers« bei der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart-Berlin herausgab, die dann Grundlage des gleichnamigen Bandes der Insel Bücherei wurde. Klabund gelang es, mit teils typisch expressionistischem Vokabular, drastisch ausdrucksstark und zugleich lyrisch zart zu sein. Sein Werk ist sehr viel mehr als eine bloße Übersetzung, es ist eine ingenieure

⁴³¹ Auch Omar-i-Khajjam oder Omar Khayyam geschrieben.

⁴³² Vorwort von Friedrich Rosen in »Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers, Rubaiyat-i-Omar-I-Khajjam«, Insel-Bücherei Nr. 407, Frankfurt 1983.

Nachdichtung, die den geistigen Gehalt der Verse in ein angemessenes, modernes Kleid in Reimform bringt. Neufeld wählte die Verse Klabunds mit Bedacht, sicherlich war ihm auch die Insel-Übersetzung bekannt. Im Impressum bemerkt er: »Die Bilder des persischen Originals und der Ton des deutschen Expressionismus: in dieser Dichtung haben sie sich verbunden.«

In den Sinnsprüchen beschäftigten Omar zum einen die Widersprüche, die er zwischen den Lehren des Islam und den Erkenntnissen der Wissenschaft feststellen mußte, zum anderen beherrschte ihn eine melancholische Grundstimmung. Die Torheit des Menschen und die rasche Vergänglichkeit alles Seins sind immer wiederkehrende Themen. Omar verbindet diese Gedanken mit dem anakreontischen Ideal: da alles Irdische vergänglich ist, und selbst das entschlossenste Streben niemals zur Erkenntnis der Wahrheit führt, gibt es für den Weisen nichts Sinnvolleres, als den kurzen Augenblick des Daseins zu genießen, nicht zuletzt auch mit Hilfe des Weins. In vielerlei Hinsicht treffen sich die Aussagen dieses Textes mit den ebenfalls von einer melancholischen Grundstimmung durchzogenen Sprüchen des Predigers Salomo, die dem hebräischen Kulturkreis entstammen. Wie auch bei manchen Überlegungen der Vorsokratiker geht es um die Paradoxien der menschlichen Existenz, wie in »Eros Pantokrator«, im »Hohelied« und in »Ars Amandi« wird auch hier die Liebe als einzige erlösende Kraft besungen. Neufeld wählte 42 Sprüche aus, die sich überwiegend mit der Vergänglichkeit des Lebens und der vergeblichen Hoffnung auf Erleuchtung beschäftigen.

Der fadengeheftete Druck ist mit einem marmorierten Umschlagpapier bezogen, als Vorsatzpapier wählte Neufeld schwarze Pappe. Die Doppelseiten sind mit Bleistift handschriftlich numeriert. Wie bei mehreren Bänden stehen auch hier die Titelangaben erst auf der zweiten Doppelseite. Bei dem Haupttitel ist die einzige Auszeichnung die orangefarbene Farbe bei den Worten »Das Sinngedicht«, ansonsten sind alle Angaben ebenso wie die folgenden Verse typographisch gleichförmig und unspektakulär in der fetten Block in 24 Punkt mit 36 Punkt Durchschuß gedruckt.

Dieser Band weist eine strenge Komposition auf, die Anordnung der Verse und Bilder folgt einem durchgehenden Schema. Text- und Bildseiten sind getrennt, auf dreizehn Doppelseiten sitzt einer Textseite jeweils eine Bildseite mit einem ganzseitigen Holzschnitt gegenüber. Vier Doppelseiten zeigen nur Text. Neufeld druckte immer zwei Strophen pro Textseite, wobei jede Strophe in der Regel vier Zeilen hat. Alle Strophen sind linksbündig mit Flattersatz gesetzt.

Dreimal taucht auf jeder Textseite ein blütenförmiges Ornament auf, jeweils über, zwischen und unter den Versen sitzt es in der Zeilenmitte. Dieses gliedernde Symbol erscheint auf jeder Seite in einer anderen, immer mit viel Mischweiß abgetönten Farbe. Helles Grün, helles Braun, grünliches Ocker, Lila, Altrosa, helles Rosa, gelbliches Orange und Grau kommen vor. Die Farben sind in diesem Druck subtil abgestimmt, die zarten, aber nicht kraftlosen Mischöne ergänzen die poetische Sprache der Verse adäquat.

Die fünfzehn Bilder in diesem Band sind formal unterschiedlich. Es überwiegen lineare Drucke, die wie Zeichnungen wirken, sie sind extrem reduziert, wie es für Neufelds Spätstil kennzeichnend ist. Daneben finden sich flächig ausgeschnittene Motive. Auch ein Holzschnitt mit Rahmen und Schraffuren im Hintergrund ist enthalten, den Neufeld bereits im fünf Jahre zuvor entstandenen »Schattenspiel« verwendete.

Auf dem ersten Doppelblatt, dem einzigen, das nur Bilder ohne Text zeigt, bestehen zwei Figuren nur aus wenigen Konturlinien und sind von viel freier Fläche umgeben (Abb. 277). Links ist eine zusammengekauerte, weibliche Gestalt dunkelblau gedruckt, nur als rudimentäre Figur gezeigt, bei der je zwei Linien Arm, Bein und Rumpf beschreiben. Rechts ist der Oberkörper einer männlichen Gestalt mit verschränkten Armen ebenso reduziert dargestellt, vor dieser hellbraunen Figur befindet sich ein Henkelkrug, ein Motiv, das Neufeld bereits in seinen gebrauchsgraphischen Arbeiten häufig verwendete, und ein Becher. Damit wird bereits auf der ersten Seite auf den Wein verwiesen, der in den folgenden Versen eine bedeutende Rolle spielt, und auf das Thema Liebe. Das Motiv des Weins, ein Hinweis auf die Welt der Schenken, die in Omars Sinnsprüchen häufig erwähnt wird, zieht sich ebenso wie das der weiblichen Figur durch den Band. Gleich der nächste Holzschnitt, als einziger auf eingeklebtes Japanpapier gedruckt, zeigt erneut einen Becher, diesmal mit stilisierten Trauben darüber (Abb. 278). Der Druck ist braun, leicht violettstichig. Motiv des vierten Drucks ist, wieder nur linear dargestellt, eine sitzende Frau mit langem Haar und einem halbmondförmigen Gesicht.

Die sechste Doppelseite bringt rechts einen zweifarbigen Holzschnitt, ein Rahmen fasst das Motiv ein (Abb. 279). Hintergrund ist ein kräftiges Lila, davor hebt sich eine flächige, helle Figur ab, ihr Körper wurde bis auf die schwarz gedruckten Konturlinien komplett aus dem Holz ausgeschnitten. Ein Hockender, der einen Krug in einer Hand hält, schaut nachdenklich und sinnierend nach oben. Der ganzseitige Druck auf der folgenden Seite zeigt vier auffliegende, stilisierte Vögel in Ockergrün, flächig ausgeschnitten, ohne Hintergrund

oder Rahmen. Nach zwei reinen Textseiten zeigt das nächste Bild wieder eine Frau, diesmal mit so ausufernd geschwungenen Konturlinien, daß diese an Arabesken erinnern (Abb. 280). Sie hat den Kopf auf eine Hand gestützt und ist in einer sitzenden Haltung gezeigt. Über ihr befindet sich ein waagrechter Streifen mit ornamentartigen Mustern. Eine Frau ist auch das Motiv des nächsten Holzschnitts, diesmal mit vor der Brust verschränkten Armen und angezogenen Beinen flächig dargestellt (Abb. 281). Dieser Druck ist zweifarbig, über eine gelbe Fläche druckte Neufeld die Konturen der Figur und die senkrechten Schraffuren, die ihren Rumpf überziehen, in hellem Braun, er verwendete hierfür zwei Druckstöcke. Der folgende Holzschnitt zeigt noch einmal eine Figur mit einem Krug und einer stilisierten Weinranke, hellbraun, nur mit wenigen Linien umgesetzt. Ein zweifarbiges Holzschnitt folgt, Hintergrund ist ein helles, verwaschenes Grün, darüber sind schwarze Konturen und die Binnenzeichnung gedruckt. Motiv sind drei Profile, schwebend über einer Art stilisierter Berglandschaft, zwei der Profile sind einander zugewandt, eines ist waagrecht gekippt und mit geschlossenen Augen wie ein Schlafender gezeigt. Eine Schraffur aus schmalen waagrechten Linien bedeckt den Hintergrund. Die gelassen thronende, hellgraue Figur auf der nächsten Seite erinnert vage an einen Orientalen, ein langes Gewand ist angedeutet (Abb. 282). Der folgende ganzseitige Holzschnitt ist wieder zweifarbig, über eine stelenartige orangefarbene Gestalt wurde eine hellgrüne Gitter-Schraffur gedruckt (Abb. 283). Diese rätselhafte Figur erscheint mehrmals in der Methusalem-Pressen.

Zweimal verwendete Neufeld noch Holzschnitte, die bereits in seinem 3. Pressendruck, dem »Schattenspiel« vorkamen, einmal ist das Motiv ein Springender, und der letzte Druck des Bandes, einfarbig blau, zeigt eine nach unten stürzende Figur, in einen runden Kreis umfasst, vor einer waagrechten Schraffur weißer Linien. Zwischen diesen beiden Bildern ist ein lilafarbenes, sich umschlungen haltendes Paar zu sehen (Abb. 284).

Alle Figuren in diesem Pressendruck sind extrem abstrahiert umgesetzt. Neufeld gelang bei dem »Omar Chajjam« eine überzeugende Einheit von Schrift, gliedernden Ornamenten, Farben und Bildern, es ist einer seiner beeindruckendsten Pressendrucke. Die Themen Wein und Liebe ziehen sich als roter Faden durch die Bildwelt des Bandes. Die stilisierten Bilder passen zum einen formal zueinander, obwohl flächige und lineare Motive wechseln, zum anderen begleiten sie überzeugend den im Text beschriebenen schmalen Weg zwischen verzweifelter Melancholie und aufwallender Lebensfreude.

27.5. Der 19. Druck: »Eros pantokrator«

Abb. 285 bis 291

Gedichte und Texte verschiedener Autoren. 1988. Format 48,5 x 30 cm. 32 Seiten. 14
Holzschnitte, davon 2 doppelseitig. 19 Exemplare. Broschiert und gebunden. Verschiedene
Schriften.

(Klingspor-Museum Nr. 6 von 19 Exemplaren)

Für diesen Band mit Gedichten unterschiedlichster Autoren wählte Neufeld ein hohes, schmales Format. Den Einband aus weißer Pappe schmückt eine großformatige Lithographie. Motiv sind Sonne und Mond in einer bei Neufelds Druckgraphiken häufigen Farbkombination: altrosa, graublau und schwarz. Schon in der Gebrauchsgraphik verwendete Neufeld Sonne und Mond als kosmische Symbole für die polaren Grundkräfte des Universums. Somit wird durch das Bild auf dem Einband bereits symbolisch der Inhalt des Druckes umrissen, der über das Thema Liebe weit hinaus geht. Ein Teil der Texte beschäftigt sich nicht mit der Liebe zwischen den Geschlechtern. Gedichte von Walt Whitman und Theodor Däubler preisen die Lebensfreude, ein Text von Hugo von Hofmannsthal beschreibt ein mystisches Erlebnis.

Bei den Holzschnitten kommen einige großformatige, lineare Bilder in Neufelds typischem Spätstil vor. Nur noch die Konturen der Motive sind dargestellt. Diese Holzschnitte unterscheiden sich deutlich von den überwiegend flächigen Motiven in den frühen Pressendruck. Neufeld trieb die formale Reduktion immer weiter voran, bis er schließlich nur noch Bruchstücke der Konturen übrigließ. Alle Bilder dieses Bandes sind extrem reduziert, auch die flächigen Motive sind meist nur angedeutet.

Bei diesem Druck fällt auf, daß Neufeld jedes Gedicht typographisch verschieden gestaltete, es gibt kein einheitliches Schema. Er behandelte jeden Text individuell und verwendete für jeden Autor eine Doppelseite. Alle Doppelblätter könnten auch als Einzelblätter für sich stehen, in dieser Hinsicht ähnelt der Druck Neufelds Bildern zur »Zauberflöte«. Bei »Eros pantokrator« arbeitete er überwiegend mit der fetten Block, einmal verwendete er die schmale Rundgrotesk in einem großen Schriftgrad. Beilage ist ein großformatiger Holzschnitt, der Teile eines Körpers, ein Stück Bein, ein Stück Arm und eine Hand vor Wellenlinien zeigt.

Auf der ersten Doppelseite prangt nur der Titel in weit auseinander sitzenden, riesigen Lettern der schmalen Rundgrotesk (5,2 cm), ohne Angaben zu den in dem Band versammelten Texten (Abb. 285). Die drei Worte »Eros«, »Panto«

und »Krador« sind untereinander gesetzt, sie bilden zusammen ein stumpfes Dreieck. Darunter ist eine leuchtend orangefarbene, abstrakte Form zu sehen. Die nächste Doppelseite bringt als Einführung einen Textausschnitt aus Platons »Symposium«, in dem die Herkunft Eros' erklärt wird. Er besteht aus 19 Zeilen, mit der fetten Block in 24 Punkt und mit 22 Punkt Durchschuß im Flattersatz gesetzt. Den in linearen Umrissen gezeigten Körper einer Frau, hinter der andeutungsweise noch eine zweite zu sehen ist, setzte Neufeld als ganzseitigen Holzschnitt links neben diesen Text.

Das Gedicht »Leda« von Gertrud Kolmar folgt auf dem nächsten Blatt in derselben Typographie, nur sind hier die acht Verse linksbündig und mit je einer Zeile Abstand zwischen den Strophen gesetzt. Daneben druckte Neufeld einen ganzseitigen, lilafarbenen Holzschnitt, der ein angedeutetes Profil zeigt.

Es folgt eine Doppelseite ohne Text, hier ist einer der großformatigsten Holzschnitte der Methusalem-Presse über den Bundsteg plaziert (Abb. 286). In einen orangefarbenen Rahmen wurden zwei grauschwarze Figuren gedruckt, von denen eine sitzt und eine steht. Einer der weit ausgreifenden Arme der stehenden, weiblichen Figur, die anhand ihrer schmalen Taille zu identifizieren ist, reicht über den Rahmen hinaus. Die Arme lassen an Flügel denken, an die Mischwesen aus Engel, Vogel und Mensch, die bei Neufeld so häufig vorkommen. Die Darstellung besteht wieder nur aus Konturen und wirkt daher wie eine Zeichnung.

Zwei halbseitige Holzschnitte sind auf dem nächsten Blatt zu sehen. Links, unter einem zweizeiligen Goethezitat, ist eine Figur mit ausgestreckten Armen, nur bruchstückhaft dargestellt und schwarz auf Japanpapier gedruckt. Rechts befindet sich ein lachsfarbener Holzschnitt, zwischen wellenartigen, fließenden weißen Linien ist ein weibliches Gesicht auszumachen. Darüber steht ein Vers aus dem Hohelied in der Übersetzung von Goethe, die Neufeld auch für einen Pressendruck auswählte. Beide Gedichte auf dieser Seite handeln von Liebe.

Einen Satz von Sappho zitiert Neufeld auf der folgenden Doppelseite, er druckte ihn in der Steinschrift in einem riesigen Schriftgrad. Die Lettern sind, wie auf einigen Seiten in diesem Band, graublau, nicht schwarz gedruckt. Die riesige Schrift bildet ein graphisches Muster auf dem Doppelblatt.

San Juan de la Cruz ist der Autor eines Gedichtes, das Neufeld in zwei Strophen mit je fünf Zeilen, in einem Grauton gedruckt, auf den nächsten beiden Seiten verteilte. Zweimal druckte er über die Strophen dasselbe Bild, die abstrakte Form, die sich bereits auf dem Haupttitel fand, links ockergelb, rechts braun.

Der graublau gedruckte Umriss eines Torso, eines schlanken, androgynen Jünglings, begleitet das Gedicht »Des Schiffes« des griechischen Autoren Konstantin Kavafis (Abb. 287).

Auf dem folgenden Blatt wird die Schrift erneut zum Bild. Die Farbe der Schrift ersetzt hier den bildlichen Ausdruck. Nur eine einzige Textzeile, in der fetten Block in 34 Punkt über den Bundsteg gesetzt, ist das Motiv. Auf der linken Seite ist sie in kräftigem Gelb, auf der rechten in Orange gedruckt. Die Farbe entspricht der Bedeutung der Worte. Für den Satz von Paul Eluard »Mit einer einzigen Zärtlichkeit / Laß ich dich aufleuchten in deinem ganzen Glanz« fand Neufeld auf diese Weise eine adäquate optische Umsetzung.

Ezra Pound ist der Verfasser des nächsten achtzeilig gesetzten Gedichtes⁴³³. Die Strophe steht rechts, die Zeilen sind erneut in 24 Punkt und mit großem Durchschuß linksbündig gesetzt, eine Zeile ist weit eingezogen. Links ist ein ganzseitiger Holzschnitt mit einem Vogelmotiv zu sehen, die flächig dargestellten, auffliegenden Vögel sind in hellem Grün, darüber dann, wie eine Schraffur, senkrechte Linien in einem noch helleren Grün gedruckt.

Ein Gedicht von Walt Whitman feiert die Schönheit der Welt, bejubelt das Wunder des Daseins. Whitmans Gedicht setzte Neufeld linksbündig in der fetten Block mit 24 Punkt auf die rechte Seite, zwei Zeilen sind weit eingezogen und durchbrechen das Schema, die Zeilenabstände sind hier erneut sehr groß. Dieses Gedicht kombinierte Neufeld mit einem ganzseitigen Holzschnitt, der einen extrem üppig gerundeten weiblichen Körper zeigt, in fleischfarbenem Rosa gedruckt (Abb. 288). Die Frau wird hier so rund und füllig gezeigt, daß sie an eine Fruchtbarkeitsgöttin erinnert.

Ein Gedicht von Theodor Däubler, das den Frühling und die Sterne preist, druckte Neufeld ebenfalls mit der fetten Block in 24 Punkt und mit großen Zeilenabständen, er setzte es zentriert. Das Gedicht steht auf der linken Seite des Doppelblattes, rechts druckte Neufeld einen großformatigen, zweifarbigen Holzschnitt, der ein Stück über den Bundsteg hinweg auf die Textseite reicht. Motiv ist ein Paar, so eng umschlungen und ineinander verwachsen, daß es zu einer Figur mit zwei Köpfen verschmolzen scheint (Abb. 289). Es ist linear dargestellt und von einem Rahmen umgeben, Sonne und Mond ergänzen das Bild. Einen Teil der Formen druckte Neufeld zuerst in hellem Grün, dann setzte er das gesamte Motiv in kräftigem Orange darüber.

In derselben Schriftart und Schriftgröße druckte Neufeld graublau einen Text von Hofmannsthal, »Rama Krishna«, und umgab ihn mit einem graublauen

⁴³³ Canto LXXI.

Rahmen aus vier rechteckigen Balken. Die Zeilen sind dicht untereinander, mit geringem Durchschuß und den für Neufeld typischen Trennungen ohne Trennstrich gesetzt, sie bilden eine blockartige Form. Dieser Text handelt von einer Art mystischer Erleuchtung, einem Gotteserlebnis, das einen Menschen beim Anblick weißer Reiher vor einem blauen Himmel überkommt und für immer verändert. Neufeld begleitete den Text mit einem leuchtend hellgelben, sich diagonal über die rechte Seite ziehenden Balken. Diese reduzierte, geometrische Darstellung erinnert an den 16. Druck der Methusalem-Presse, einen Auszug aus den Upanischaden. Auch dort wählte Neufeld geometrische Symbole als bildliche Begleitung für einen Text, der spirituelle Erlebnisse beschreibt, die mit dem Verstand kaum faßbar sind.

Ein zweizeiliger Satz von Novalis auf der letzten Textseite, oben auf die linke Seite gedruckt, zieht gewissermaßen das Fazit aller vorhergehenden Zitate: »Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte, das Amen des Universums«. Ein großformatiger Holzschnitt mit zwei hellbraunen Figuren ist mit diesem Satz kombiniert, er ist ein Stück über den Bundsteg gedruckt, wirkt jedoch aufgrund der rein linearen Darstellungsweise zart (Abb. 290). Die beiden Figuren sind nur fragmentarisch gezeigt, nur Bruchstücke von den Umrißlinien zweier Körper sind zu sehen. Diese Darstellungen sind nur noch Zeichen, nur noch Hinweise auf Figuren.

Nach einer Doppelseite, auf der sich links das Impressum findet und die rechts leer ist, folgt als letztes Blatt noch ein doppelseitiger Holzschnitt (Abb. 291). Motiv ist ein Paar, frontal und etwa bis zur Hüfte sind die beiden Figuren dargestellt, mit linearen Konturen, schwarz gedruckt.

Die Typographie dieses Pressendrucks ist vielfältig und abwechslungsreich. Häufig sind Paare das Motiv der Holzschnitte, zu den Gedichten und Zitaten passend, die sich überwiegend mit der Liebe beschäftigen. Doch wird deutlich, daß Neufeld Eros nicht nur als treibende Kraft zwischen Mann und Frau verstand, sondern als grundlegenden Motor des Lebens überhaupt. Er interpretierte ihn im weitesten Sinne auch als Lebensfreude. Der Begriff umfasst nicht nur die Liebe zum anderen Geschlecht, sondern Liebe in jeder Hinsicht. Der Novalis-Satz »Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte, das Amen des Universums« entspricht sinngemäß einem Notat Neufelds: » ... alles Absurdes Theater, wäre nicht die Liebe«. ⁴³⁴

⁴³⁴ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 278, 27.8.1993.

24. »Franz Kafka: Vier Texte«. 1991. Format 35 x 25 cm. 40 Seiten. 10 Holzschnitte, davon 3 doppelseitig; Satzelemente. 22 Exemplare. Broschiert und gebunden, z.T. illustriert. Fette Block. 3 Beilagen. (Klingspor-Museum Nr. 5 von 22 Exemplaren)

Der starke Einfluß Kafkas auf Neufelds Schreibstil ist offensichtlich, wie im Zusammenhang mit Neufelds Prosatexten noch gezeigt wird. Daher verwundert es nicht, daß Neufeld in der Methusalem-Presse einen Band mit Texten des Prager Autors gestaltete. Die vier kurzen Erzählungen, die er auswählte, berichten alle von einer beklemmenden, irrationalen Situation, traumartig erlebt von einem nicht näher definierten Ich-Erzähler.

Auf dem tiefschwarzen Einband prangt ein leuchtend gelbes kleines Dreieck in der unteren rechten Ecke. Auf einem schmalen senkrechten Balken oben links, ebenfalls kontrastreich hellgelb, steht der Titel in kleiner Schrift, der Garamond kursiv in 14 Punkt. Das Vorsatzpapier innen ist blau. Zwei ganzseitige und ein doppelseitiger Holzschnitt sind dem Band lose beigelegt.

Ausgefallen ist auch die Gestaltung der ersten Doppelseite (Abb. 292). Dort prangt lediglich groß und schwarz der Buchstabe »K«, in einen rechten Winkel aus zwei mächtigen gelben Balken gesetzt. Erst auf der folgenden Doppelseite stehen in kürzester Form die Titelangaben: »Franz Kafka / 4 Texte / in der Methusalem-Presse / 1991«. Diese knappen Hinweise umrahmen einen kleinen schwarzen Holzschnitt, eines der wenigen abstrakten Bilder in Neufelds Presseudrucken. Auf Werkdruckpapier gedruckt und eingeklebt, ist darauf eine schwarze Fläche zu sehen, die durch unregelmäßige helle Kratzer belebt wird und wie ein Fragment wirkt. Das Bild wirkt vage bedrohlich, ohne irgendetwas konkret darzustellen, womit es genau die geistige Atmosphäre der Texte trifft. Die folgende erste Doppelseite bringt einen ganzseitigen Holzschnitt rechts, links ist sie leer (Abb. 293). Über fünf breite, waagrechte braune Balken druckte Neufeld graurosa den Umriss einer Figur, mit dünnem Farbauftrag, so daß der dunkle Ton der Balken stark durchscheint. Das Motiv läßt an eine Person hinter Gittern denken, und scheint damit in einem Bezug zu dem doppelseitigen, beigegebenen Druck zu stehen (Abb. 294). Über einen zweifarbigen Holzschnitt, der als Motiv drei stilisierte graue Figuren zeigt, druckte Neufeld dort in riesigen Lettern der schmalen Rundgrotesk: »Könnte ich noch andere Luft schmecken als die des Gefängnisses? Das ist die grosse Frage oder vielmehr sie wäre es wenn ich noch Aussicht auf Entlassung hätte«. Diese beiden Sätze erscheinen noch einmal in dem Band, sie bilden den Schluß der dritten Geschichte. Nach den drei ersten Doppelseiten, die mit römischen Ziffern verse-

hen sind, folgen erst, nun mit arabischen Ziffern numeriert, die vier Kafka-
Texte. Die Erzählung »Der Aufbruch« steht, zu ihrem Titel passend, am
Beginn.

Die vier Erzählungen verteilen sich auf 15 Doppelseiten, wobei der Text immer
auf der rechten Seite sitzt, in 36 Punkt, mit 24 Punkt Durchschuß und im Flat-
tersatz gesetzt. Links steht auf vier Seiten nur die Überschrift, dreimal ist diese
Seite völlig leer, fünfmal befinden sich dort Bilder. Dreimal, innerhalb einer Er-
zählung, ist dort eine geometrische Form zu sehen. Nach den ersten beiden
Geschichten und noch einmal auf dem letzten Blatt vor dem Impressum
durchbrechen doppelseitige Holzschnitte das Schema.

Bei der Typographie griff Neufeld zu unkonventionellen Mitteln. Auf jeder
Textseite finden sich zwei schwarze breite Balken, unterschiedlich lang und an
verschiedenen Stellen plazierte, teils mitten im Text, teils an seinem Rande (Abb.
295). Sie setzen optische Schwerpunkte, durchbrechen die Gleichförmigkeit,
irritieren aber auch. Sie bringen Unruhe auf die Seiten und erschweren teilweise
den Lesefluß. Bei »Heimkehr«, der zweiten Erzählung, die sich über drei Seiten
erstreckt, teilt auf der zweiten Textseite ein breiter senkrechter Balken den 14
Zeilen langen Text über 6 Zeilen in zwei Kolonnen.

Aber noch weitere unorthodoxe Auffälligkeiten finden sich in der Typographie,
so stehen in dem Text »Der Aufbruch« bei den Worten »nicht« und »nichts«
alle Buchstaben auf dem Kopf, der Buchstabe »c« in dem Wort »nichts« ist
zudem aus der Zeile gerückt. Das Wort »weg« ist mehrmals in Versalien gesetzt
und sticht aus dem Schriftbild hervor. Am Ende der ersten Seite verweist das
Satzelement einer schwarzen Hand auf die Fortsetzung des Textes auf der
nächsten Seite. Dort begleitet diesen ein eigenartiges Bild, eine Figur, die aus
einem großen Kreis mit zwei strichförmigen Beinen besteht, in den ein kleines
halbmondförmiges Profil eingefügt ist (Abb. 296). Den dritten und längsten
Text, »Der Schlag ans Hoftor«, verteilte Neufeld auf sechs Seiten. Auf drei
Blättern begleitet ihn eine geometrische Form, ein Rechteck aus graublauen
Balken, jeweils an verschiedenen Stellen plazierte. Die fünfte Seite ist links leer,
neben der sechsten Textseite ist links das Bild eines Kopfes zu sehen, wie in
stiller Verzweiflung an eine Wand gelehnt, die hier nur als Linie gezeigt ist (Abb.
297). Der Druck ist flächig ausgeschnitten, das Motiv wurde zunächst grau
gedruckt, dann folgten in rötlichem Braun die Konturen.

Die vierte Geschichte, »Eine kaiserliche Botschaft«, begleitete Neufeld mit zwei
ganzseitigen Drucken desselben Motivs. Es zeigt in wenigen Linien eine Figur
von hinten, mit angehobenem Bein und die Arme weit ausgreifend erhoben, sie

wirkt wie kurz vor dem Abheben, als würde sie gleich davon fliegen (Abb. 298). Der erste Druck ist graubraun, auf der folgenden Seite druckte Neufeld das Motiv zweimal, erst leuchtend gelb, dann lachsfarben ein Stück versetzt daneben, so daß sich die Konturen kaum überlagern. Auf der letzten Seite stehen nur noch zwei Zeilen Text am oberen Blattrand, darunter sitzt zweimal das Satzelement der Hand, mit aufeinander weisenden Zeigefingern. Zwischen den beiden Händen befindet sich ein sehr kleiner, abstrakter Holzschnitt, der dem ersten Bild des Bandes bei den Titelangaben ähnelt. Es folgt ein signierter, doppelseitiger Holzschnitt, auf helles, ockerstichiges Grün wurden grau die Konturen einer thronenden Figur mit so geringem Farbauftrag gedruckt, daß sowohl das Papier als auch die untere Farbe durchscheinen. Das anschließende Impressum schmückt kein Bild.

Die drei lose beigelegten Holzschnitte sind in drei verschiedenen Grautönen gehalten und signiert. Einmal ist das Motiv eine gebeugte Figur, die eine zweite auf dem Rücken trägt, flächig ausgeschnitten in bräunlichem Grau (Abb. 299). Diesen Tragenden bezeichnete Neufeld auf manchen Einzelblättern als »Fergen«, es ist der Fährmann Charon. Zweites Motiv ist ein Mann mit einem zylinderartigen Hut, der etwas in der erhobenen Hand hält, das an eine Schrifttafel erinnert, eine längliche Kanne steht neben ihm. Diese ebenfalls flächige Darstellung ist in einem dunklen, fast schwarzen Grau gedruckt, zwei waagrechte gelbe Balken oben und unten ergänzen das Motiv. Das dritte beigelegte Blatt wurde bereits beschrieben.

Der Farbauftrag ist in diesem Pressendruck fast immer sehr dünn, fein nuancierte Grautöne sind die beherrschende Farbe. Der Druck der Schrift ist unregelmäßig, manche Seiten sind dunkler, manche heller, selten ist das Schwarz deckend. Lediglich die Farbe Gelb belebt im Kontrast zu den vielen Grautönen zwei Seiten. Insgesamt wurde bei diesem Pressendruck sehr viel weiße Fläche gelassen. Die Bildwelt besteht ausschließlich aus menschlichen Figuren, extrem abstrahiert und formal in unterschiedlichsten Darstellungsweisen. In diesem Band kommen bezeichnenderweise keine Paare vor. Die Möglichkeit der Erlösung durch die Liebe oder die schöpferische Kraft des Eros, die in vielen anderen Pressendruckten Neufelds eine wichtige Rolle spielt, wird hier nicht angedeutet. Die meisten Figuren sind alleine gezeigt, von jeder Verbindung mit anderen Menschen abgeschlossen. Manche Gestalten scheinen ausbrechen oder abheben zu wollen, andere sind gefangen oder haben bereits in stiller Verzweiflung kapituliert. Zu den beklemmenden Texten fand Neufeld auf diese Weise eine besonders einprägsame, knappe und passende Bildsprache.

27.7. Der 25. Druck: »Heinrich von Kleist: Reportagen aus den Berliner Abendblättern.« Abb. 300 bis 307

1992. Format 35 x 25 cm. 15 Doppelseiten. 15 Holzschnitte. 12 Exemplare. Fette Block.
Broschiert und gebunden. (Klingspor-Museum Nr. 2 von 12 Exemplaren)

Von allen Texten, die Neufeld für seine Presse auswählte, fällt dieser am stärksten aus dem Rahmen. Hier geht es einmal weder um Lebensweisheiten oder philosophische Überlegungen, noch um das Thema Liebe oder Eros.

Der Dramatiker Heinrich von Kleist war der allein verantwortliche Redakteur und zugleich der aktivste Autor einer Berliner Publikation, die am 1. Oktober 1810 zum ersten Mal erschien und als Vorläufer der Tageszeitungen bezeichnet werden kann. Sie kam täglich nachmittags heraus, während andere große Berliner Blätter nur dreimal wöchentlich und vormittags erschienen. Die Zeitung war preiswert und bestand aus vier Seiten, sie erschien im Oktav-Format.

Diese neue Publikation, »Berliner Abendblätter« genannt, war aufwendig angekündigt worden. Offiziell wurde die Redaktion von einem Anonymus betreut, doch war es bald allgemein bekannt, daß sich dahinter der Dichter Heinrich von Kleist verbarg. Da die politischen Verhältnisse eine freie Meinungsäußerung kaum zuließen, geriet Kleist mit seinen Artikeln, die im Grunde einer rigorosen Zeitkritik dienten, rasch in Schwierigkeiten. Nach einem enormen Anfangserfolg sanken die Verkaufszahlen, was zu Mißstimmigkeiten mit dem Verleger Julius Eduard Hitzel führte, zudem wurden die »Abendblätter« von der Zensur immer grimmiger verfolgt und stark eingeschränkt. Schließlich mußte Kleist, nach allerlei Streitigkeiten mit den politischen Machthabern, bereits nach einem halben Jahr das Ende des ambitionierten Unternehmens bekannt geben. Kleist veröffentlichte in den »Abendblättern« zwei Erzählungen, über zwanzig Kurzgeschichten und Anekdoten, philosophische Aufsätze sowie Theater- und Kunstkritiken. Hier erschien auch sein berühmter Aufsatz »Über das Marionettentheater«, mit dem Neufeld sich schon in den sechziger Jahren beschäftigt hatte (siehe Kapitel 23.1.).

Für seinen 25. Pressendruck wählte Neufeld 1992 jedoch erstaunlicherweise keinen der Artikel zu Literatur, Kunst oder Philosophie, sondern Polizeirapporte und Nachrichten, die Kurioses am Rande vermelden. Die Polizeiberichte wurden Kleist laufend vom damaligen Polizeipräsidenten geliefert und noch am gleichen Tag publiziert, diese Aktualität war neu und für die Leser faszinierend. Neufeld druckte mehrere Rapporte rund um das Treiben der »Schwarzschen Mordbrenner-Bande«, samt des kuriosen Vorschlages eines Schulmeisters,

»den wegen Mordbrennerei verhafteten Delinquenten Schwarz ... zum Besten der in Schöneberg und Steglitz Abgebrannten, öffentlich für Geld sehen zu lassen«. Solche knappen Notizen sind in ihrem lapidaren Stil »geradezu Musterstücke Kleistscher Formulierungskunst«.⁴³⁵ Die unüberbietbare sprachliche Knappheit und Pointiertheit dieser Meldungen muß auch Neufeld angezogen haben.

Auf der ersten von 15 Doppelseiten wird das Erscheinen der »Berliner Abendblätter« angekündigt, diese Meldung wurde »von der Redaktion« am 25.9.1810 herausgegeben. Auf der folgenden Doppelseite ist links alles über den Bezug zu erfahren, rechts wird erklärt, welche Bewandnis es mit den »Extrablättern« auf sich hat, die dem Hauptblatt beigelegt wurden und überwiegend auf Polizeirapporten beruhten. Auf den folgenden neun Doppelseiten finden sich ausschließlich Polizeiberichte zu den Taten der berüchtigten Mordbrennerbande, deren Mitglieder mehrere Häuser niederbrannten und ausraubten und schließlich gefasst und hingerichtet wurden. Es folgt eine Meldung über einen Hund, der für tollwütig gehalten und erschossen wurde, daneben eine »Druckfehler« überschriebene Ergänzung zu diesem Artikel. Auf der nächsten Seite steht ein Bericht über einen Ulanen, der in einer Art blinder Raserei einen Wachtmeister erschoss und dafür hingerichtet wurde. Auf der letzten Doppelseite vor dem Impressum bringt Neufeld die Anzeige von der Einstellung des Blattes. Ein Teil der Auflage wurde von Gertrud Sieber fadengeheftet und fest gebunden, einen Teil broschierte Neufeld selbst. Ein ganzseitiger Farbholzschnitt ist dem Band beigelegt. Auf den Einband aus fester grauer Pappe druckte Neufeld den Titel in riesigen Buchstaben, dabei die gesamte Einbandfläche nutzend, so daß der Titel nur lesbar ist, wenn man auf der Rückseite beginnt (Abb.300). Zu dieser riesigen schwarzen Schrift setzte Neufeld klein und leuchtend rot den Autorennamen. Als Vorsatzpapier verwendete er ebenfalls graue Pappe. Der Band enthält relativ viel Text, zwanzig Einzelseiten sind mit verschiedenen langen Textblöcken bedeckt. Meistens sitzen die Bilder den Textseiten gegenüber, einige Male kombinierte Neufeld aber auch Textstücke und kleinformatige Drucke auf einer Seite. Neufeld verwendete auch hier die fette Block in 24 Punkt, nur den Titel setzte er in der Steinschrift. Am oberen Rand jeder Textseite thront ein waagrecht, schwarzer Balken. Darunter folgt die jeweilige Überschrift in Versalien, unter dieser dann die im Blocksatz gesetzten Meldungen. Es ist einer von drei Bänden der Methusalem-Presse, bei denen Neufeld

⁴³⁵ Maas, Joachim: »Kleist. Die Geschichte seines Lebens«, Bern, München 1977, S. 201.

sich für Blocksatz entschied, Neufeld wählte ihn hier sicherlich in Anlehnung an das Erscheinungsbild einer Zeitung.

Auf der ersten Seite mit den Titelangaben steht zunächst reißerisch in großen Lettern das Wort »Extrablatt«, eingefasst von zwei breiten schwarzen Balken, darunter folgen die übrigen Angaben in 34 Punkt (Abb. 301). Jede Zeile ist mit einer dünnen schwarzen Linie unterstrichen, diese sind alle gleich lang und ragen zu beiden Seiten über die Zeilen hinaus. Dadurch ergibt sich eine strenge optische Gliederung, die an die Lettern in einem Setzkasten erinnert. Die Namen Kleists und Neufelds sind mit Versalien hervorgehoben.

Bei diesem Pressendruck stehen die Bilder in relativ engem Bezug zum Text. Die Holzschnitte, die die polizeilichen Meldungen zu den Bränden begleiten, führt das Bild eines leuchtend orangefarbenen, abstrahierten Hauses an (Abb. 302). Es handelt sich dabei um einen Druck aus Balken und anderem Setzmaterial. Das nächste Motiv ist eine stilisierte schwarze Figur, neben dieser sind am linken Blattrand züngelnde orangefarbene Flammen zu sehen, die bereits auf die Figur übergreifen und ihre linke Seite orange färben (Abb. 303).

Ein kleinformatiger Holzschnitt auf dem nächsten Blatt zeigt nur einen Unterarm mit einer Hand, in bräunlichem Grau, das Bild läßt im Kontext mit den Rapporten an die Hand eines Verbrechers denken, die zum Werkzeug bei einer Brandstiftung wird, der Begriff »Hand anlegen« wird vom Betrachter assoziiert. Auf der nächsten Doppelseite sind zwei ganzseitige Drucke, schwarz auf hellem, grünlichem Ocker, zu sehen, es handelt sich um zwei Ansichten derselben Person, einmal von vorne, einmal im Profil (Abb. 304). Mit wenigen Linien sind die beiden Gesichter dargestellt, fast alles Holz wurde weggeschnitten. Man vermutet in dieser stilisierten Darstellung aufgrund der mit minimalen Mitteln charakterisierten Physiognomie das Bild eines Verbrechers, das ausgeprägte Kinn, der verkniffene Mund und die verschlagen wirkenden kleinen Augen suggerieren dies. Die nächste Doppelseite mit zwei weiteren Drucken zeigt links nur ein orangefarbenes Rechteck, rechts daneben ist in demselben schmalen Bildformat eine schwarze, bedrohlich und finster wirkende Figur zu sehen, auf orangefarbenen Grund gedruckt, der stellenweise durchscheint. Auch hier haben die Bilder erneut, wenn auch sehr abstrahiert umgesetzt, einen Bezug zu dem Thema, den Taten der Mordbrennerbande.

Das folgende Motiv ist eine flächig dargestellte, schwarz gedruckte Figur, den Kopf geneigt, einen Arm weit erhoben, wie zum Himmel deklamierend, der mit angedeuteten Wolken direkt über ihrem Gesicht zu hängen scheint (Abb. 305). Unter diesem Bild steht ein Satz, der sich auf die Schauspielkünste des

überführten Verbrechers bezieht. In diesem Zusammenhang läßt das Bild an einen Schauspieler beim Auftritt denken. Vor der diese Artikelserie beendenden Meldung, daß der gefasste Verbrecher Schwarz mit seiner Komplizin öffentlich verbrannt wurde, sitzt der kleine Holzschnitt eines maskenartigen Gesichts zwischen abstrakten Linien.

Die Meldung zum Treiben des angeblich tollwütigen Hundes begleitet auf derselben Seite ein kleinformatiger Druck, der ein graues Phantasiewesen, halb Hund, halb Drachen zeigt. Auf dem nächsten Blatt sind erneut zwei ganzseitige Holzschnitte zu sehen, die mit den beiden Ansichten des Verbrechergesichtes korrespondieren, da sie ebenfalls schwarz auf ockergrün gedruckt und mit linearen Konturen dargestellt sind (Abb. 306). Die Motive dieser beiden Bilder passen zu der Hundegeschichte, entstammen aber Neufelds häufig verwendetem Motivrepertoire. Sie zeigen jeweils eine menschliche Figur und ein Tier. Einmal kniet ein Mensch vor einer Kreatur, einmal ist eine Kreatur über dem Kopf einer Person gezeigt, als schwebte sie dort in der Luft.

Zu der letzten Meldung von der Hinrichtung des Ulanen setzte Neufeld auf dieselbe Seite das einfarbig in bräunlichem Altrosa gedruckte Bild einer halb liegenden, sich auf einen Arm aufstützenden Figur (Abb. 307). Sie hält den anderen Arm wie mit letzter Kraft flehend nach oben gestreckt, dort einen Balken am oberen Bildrand berührend, der ihr den Ausweg nach oben verstellt. Die Anzeige von der Einstellung des Blattes, auf der letzten Doppelseite links, begleitet rechts ein kleinformatiger grauer Holzschnitt, Motiv ist ein seitlich gekippter Kopf mit traurigem Gesichtsausdruck, er erinnert an eine vom Sockel stürzende Büste. Beigelegt ist ein dreifarbiges Holzschnitt, erst wurde rot und grün gedruckt, dann deckendes Schwarz darüber, so daß nur wenige sehr dünne Linien, die eine Figur umreißen, farbig blieben. Dies ist eine ungewöhnliche Machart, die in Neufelds Pressendruck nur bei diesem Bild vorkommt. Bei den übrigen Drucken dieses Bandes ist der Farbauftrag sehr dünn, so daß der Untergrund und oft auch die Holzmaserungen zu erkennen sind. Dieser Band gehört zu den überzeugendsten und gelungensten Drucken der Methusalem-Presse. Die Verbindung der distanziert-sachlichen Meldungen mit den stark abstrahierten, aber trotzdem auf den Text bezogenen Bildern schafft eine überzeugende Einheit, ohne daß Geschehnisse erzählend illustriert würden. Die Gradwanderung der Meldungen zwischen Kuriosität und Schrecken setzte Neufeld mit seinen Bildern adäquat um.

27.8. Der 27. Druck: »V. O. Stomps: Tage Jahre Menschen«

Abb. 308 und 309

1993. Format 28 x 22 cm. 7 Doppelseiten. 6 Holzschnitte. 22 Exemplare. (Klingspor-Museum Nr. 25 von 100 Exemplaren.).

Weitere 100 Exemplare wurden für die von Albert Spindler herausgegebene Reihe »Bibliothèque Sanssouris« (Band VI) hergestellt, in der Neuen Rabenpresse V.O. Stomps (Nachf.), diese sind anders gebunden. Handpressendruck dieser Auflage durch die Harrisfeldwegpresse.

Dieser kleinformatige Band ist mit sieben Doppelseiten einer der schmalsten der Methusalem-Presse. Er stellt eine Hommage an den legendären Pressendrucker V. O. Stomps dar, einen der wichtigsten der Nachkriegszeit, der mit seiner Eremiten-Presse in Stierstadt im Taunus einen ganz eigenen Stil begründete (siehe Kapitel 22). Stomps gehörte Neufelds Generation an und war ebenso wie dieser Kriegsteilnehmer gewesen. Sein Text stammt aus dem Jahr 1949, »Tage Jahre Menschen« war der erste Druck der Eremiten-Presse. Neufeld lernte Stomps nie persönlich kennen, war aber sicherlich mit den Erzeugnissen der Eremiten-Presse vertraut. Auf der letzten Seite von »Tage Jahre Menschen« beschreibt Neufeld, wie er Stomps einmal auf der Buchmesse sah und von dessen »innerem Lächeln« beeindruckt war: »Ein kleiner Messestand in Frankfurt Ende der sechziger Jahre; ... ein kleiner Mann, der den Vorübergehenden anblickt – weniger als Sekunden-Länge. Das nach innen lächelnde Gesicht ist mir gegenwärtig geblieben wie kaum ein anderes: – ich wußte noch nichts von der Eremiten-Presse und von der Existenz V. O. Stomps. Dieser Druck erinnert jene flüchtig – dauernde Begegnung«.

Der Einband aus braunem Packpapier stellt bereits eine Verneigung vor Stomps dar, der in seiner Druckerei häufig solche, für die bibliophile Buchgestaltung sehr ungewöhnlichen Materialien verwendete. Sehr schlicht, in der fetten Block in 34 Punkt, ohne jegliche Auszeichnung oder Bildschmuck, stehen dort nur Autorenname und Titel. Die gesamte äußere Aufmachung ist an Stomps charakteristische »Typographie der Armut« angelehnt. Wahrscheinlich sah Neufeld in der bescheidenen technischen Ausrüstung der Eremiten-Presse eine Parallele zu seiner eigenen Handpresse. Die sieben Blätter liegen lose in dem schlichten Pappereinband.

Auf der ersten Doppelseite zeigt rechts ein Holzschnitt mit Rahmen eine springende, fast schon fliegende Figur, darüber steht in einer Zeile in 34 Punkt

der Titel, darunter »Fabel von V. O. Stomps«. Auch dieser Haupttitel ist typographisch betont unspektakulär gestaltet.

Der Text besteht aus acht achtzeiligen Strophen mit Kreuzreim. Neufeld setzte auf jede Seite zwei Strophen zentriert in 24 Punkt, wobei er zwischen den Strophen immer eine Leerzeile ließ.

Von den sieben Doppelseiten zeigt eine nur Text und eine nur ein großformatiges Bild, auch bei diesem kleinen Werk bemühte sich Neufeld um Abwechslung. Thema der Verse Stomps' ist die Vergänglichkeit der Zeit, in einem unpathetischen, originellen Stil beklagt. Auf der letzten Seite vor dem Impressum steht ein Gedicht Neufelds, in dem er ebenfalls die dahinfliegende Zeit thematisierte. Unter der Überschrift »WN grüßt VO« heißt es: »Die Tage gehn, die Stunde eilen - / die Augenblicke aber bleiben / und sind aus Zeit und Ewigkeit / (vielleicht, wem's stimmt) / nicht zu vertreiben«. Seinen Vers setzte Neufeld in 22 Punkt, so daß er sich von dem restlichen Text optisch abgrenzt.

Neben dem Bild auf der Titelseite begleiten vier ganzseitige und ein doppelseitiger Holzschnitt den Text, alle kamen schon in früheren Bänden der Methusalem-Presse vor, sie entstanden nicht für diesen Pressendruck. Von den sechs Holzschnitten zeigen fünf flächige, stilisierte Figuren (Abb. 308). Auf zwei Bildern sind es Paare, auf drei Bildern ist nur eine Person zu sehen. Der letzte Holzschnitt hat als Motiv vier Gesichter, mit wenigen Linien ist die Binnenzeichnung gegeben (Abb. 309). Die Farben sind hell und zart, Grau, Ocker, Braun und Grün kommen vor. Der einzige doppelseitige Holzschnitt, eine liegende Figur, ist schwarz.

Mit dieser Hommage an einen Pressendrucker, der im Gegensatz zu anderen Buchkünstlern, mit denen Neufeld zusammen arbeitete, für seine unorthodoxen und zu ihrer Entstehungszeit progressiven Buchgestaltungen bekannt wurde, demonstrierte Neufeld seine Offenheit für verschiedene Ansätze und Richtungen. Trotz seiner Verbundenheit mit der traditionellen Buchkunst und seiner häufig bekundeten Skepsis gegenüber modischen Richtungen war Neufeld undogmatisch und fähig, sich für unterschiedlichste künstlerische Werke zu begeistern, wenn sie ihn berührten oder beeindruckten.

28. Neufelds Texte in der Methusalem-Presse

28.1. Der 3. und der 18. Druck: »Schattenspiel. Bilder und Wörter von Wilhelm Neufeld« Abb. 310 bis 315

- 3. »Schattenspiel«. Bilder und Wörter von Wilhelm Neufeld. 1981. Format 32 x 16 cm. 134 Seiten. 71 Holzschnitte. 5 Exemplare. Broschur. Fette Block. Werkdruck Papier.
- Ungezählt: »Schattenspiel«. Bilder und Wörter von Wilhelm Neufeld. Verkleinerte Reproduktion. 1982. Format 21 x 12,2 cm. Offset auf Neoprint Papier. 132 Seiten. 70 Abbildungen. 500 Exemplare. Kart. Broschur, illustriert.
- 18. »Schattenspiel«. 2. Auflage, gegenüber der ersten teilweise verändert und mit auch farbigen Holzschnitten. 1987. Format 32,7 x 17,5 cm. 76 Seiten. 33 Holzschnitte. 18 Exemplare. Fester Einband, illustriert, Fadenheftung. Fette Block. Eine Beilage. (Klingspor-Museum Nr. 14 von 18 Exemplaren)

Für seinen dritten Pressendruck wählte Neufeld 1981 erstmals eigene Texte. Unter dem Titel »Schattenspiel« vereinte er kurze Reflexionen, wie er sie zeit-
lebens zu notieren pflegte mit 71 Holzschnitten. Der Titel verdankt sich einem
Thema, um das seine Gedanken schon früher kreisten, in seinen Notizheften
findet sich die Bemerkung: »ich hatte einmal vor, eine Art Anthologie der
Schatten zu schreiben, z. B. Hochsommer- / Mittag- / Birken- u. s. f.«.⁴³⁶
Das »Schattenspiel« enthält die meisten Bilder von allen Bänden der Methusa-
lem-Presse. Neufeld druckte diese ausschließlich schwarz, es ist der einzige
Pressendruck, der völlig von dem Kontrast hell-dunkel lebt. »Die Absicht
dieses Buches war: Licht erzeugen durch das Gitter schwarzer Formen«,
erklärte Neufeld einmal.⁴³⁷ Das umfangreiche Werk ist auch der einzige Band
der Methusalem-Presse, den Neufeld als verkleinerte Offset-Ausgabe heraus-
brachte. Ein Jahr nach seiner Entstehung wurde eine kleinformatige, bro-
schierte Reproduktion als ungezählter Druck hergestellt.⁴³⁸ Während der bil-
derreiche Pressendruck nur in einer sehr kleinen Auflage von 5 Exemplaren
herauskam, war es so möglich, 500 Bücher zu verlegen. Fünf Jahre später pro-
duzierte Neufeld zudem eine zweite Auflage des »Schattenspiels«, dieser 18.
Druck der Methusalem-Presse wurde gegenüber der ersten Auflage stark ver-
ändert und auch mit farbigen Holzschnitten versehen.

⁴³⁶ Aus Neufelds Notizheften, Teil II, zweites Heft, Nr. 34.

⁴³⁷ Reche, Thomas: »Schattenspiele – Wilhelm Neufeld zum 85. Geburtstag«, in: Illustration 63, Zeitschrift für Buchillustration, 30, Jahrgang, Heft 3, Nov. 1993, S. 102.

⁴³⁸ Für die Reproduktion der verkleinerten Ausgabe war H.J. Kropp, ein ehemaliger Student Neufelds, verantwortlich, und die Firma Offsetdruck Bernd Hesse, Mainz, druckte den Band auf Neoprint matt der Feldmühle.

Zur ersten Auflage (1981)

Die Reflexionen bestehen meist nur aus einem Satz, sie beschäftigen sich mit den Themen, die auch in Neufelds Notizheften immer wieder behandelt werden. Das Schattenspiel beginnt, und das bleibt auch in der zweiten Auflage so, mit dem Satz »Die Erde! Die Erde - nicht der Himmel«, der als eine Art Leitmotiv für dieses Buch angesehen werden kann. Er demonstriert Neufelds Skepsis gegenüber transzendenten Vorstellungen und religiösen Erlösungsverprechen aller Art. Wie in seinen Notizheften spricht Neufeld sich in mehreren der knappen Notate des »Schattenspiels« für die Anerkennung des Faktischen aus: »Das So-Sein der Geschöpfe ist ihre Würde« erklärt er, und »der Schein trägt nicht.« Sowohl die großen Religionen als auch esoterische oder okkulte Vorstellungen betrachtete Neufeld höchst kritisch: »Die von den "Grenzwissenschaften" Faszinierten wissen nichts vom Offenbaren Geheimnis« heißt es in der ersten Auflage des »Schattenspiels«, in der zweiten steht der Satz: »In der Orthodoxie hat die Dummheit ein festes Haus«. Manchmal benutzte Neufeld im »Schattenspiel« den Kunstgriff, seine Auffassungen in der dritten Person zu verkünden oder sich selbst in der dritten Person zu beschreiben. So heißt es einmal »Die Unzerstörbarkeit von Leben und folglich der Monade ist ihm der natürlichste Gedanke. Okkultes stößt ihn ab. Spekulationen über Wiedergeburt sind für ihn ohne Faszination«. An anderer Stelle ist ebenfalls eine Selbstbeschreibung zu vermuten: »Der Weltgeist konnte ihn anblicken aus einer Plastiktüte, einem Schuh, der Bewegung eines Tuchs im Wind.« Die Unmöglichkeit, komplexe Vorstellungen mit Begriffen treffend zu fassen, beschäftigte ihn: »Kein Begriff wird vollständig ausgedrückt in einer einzigen Sprache. Der vollkommene Denker und Sprecher müsste fortwährend in allen Sprachen zugleich denken und denkend sprechen«. Das Thema Mensch und Kreatur, immer wieder auch bildlich in Holzschnitten umgesetzt, klingt in manchen Notaten an: »Weltferner Traum: Der Papst, auf dem Meere wandelnd, verkündet sein Anathema über die Mörder der Wale und Delphine«, und »Zoologische Gärten: Zeugen menschlicher Stumpfheit. Die Arroganz des Anstarrens und der Herablassung, gestraft von der Würde der Tiere«.

Schrift und Bilder sitzen bei dem »Schattenspiel« in einem Satzspiegel, zu den Blatträndern wird immer ein gleichbleibender Abstand gelassen. Text- und Bildseiten sind zum größten Teil getrennt, wobei kein strenges Schema eingehalten wird, es gibt sowohl Doppelseiten nur mit Text als auch nur mit Bildern. Neufeld setzte die kurzen Texte zentriert in der fetten Block mit 36 Punkt

meist in das obere Viertel der Seiten, so daß darunter viel weiße Fläche blieb. Auf neun Seiten setzte er kurze Sätze unter ein Bild. Viel freie Fläche ist ein Charakteristikum von Neufelds Pressendrucke, das hier zum ersten Mal erscheint, bei dem »Heraklit« und den »Bildern zur Zauberflöte« waren die Doppelseiten noch weitgehend von Holzschnitten und Lettern bedeckt. Ungewöhnlich bei der Typographie sind die Trennungen, immer ohne Trennstrich gesetzt, stehen manchmal sogar einzelne Buchstaben allein. Das »Schattenspiel« enthält viele Bilder, die in den später produzierten Bänden der Methusalem-Presse erneut vorkommen. Die erste Seite zeigt nur das Signet »M« der Presse, auf der zweiten steht schlicht »Schattenspiel, Bilder und Wörter von Wilhelm Neufeld«. Die dritte Seite bringt das erste Bild, Motiv ist eine Hand, flächig ausgeschnitten, die eine über ihr schwebende Kugel aufzufangen scheint (Abb. 310). Erst auf der vierten Doppelseite beginnt der eigentliche Text. Die Motive der Holzschnitte sind fast alle flächig ausgeschnitten, so wie es für Neufelds erste Pressendrucke charakteristisch ist, viele sind mit einem Rahmen versehen. Die Bilder bedecken eine halbe bis eine ganze Seite, bei etlichen sind weiße, waagrechte Linien als Hintergrund zu sehen (Abb. 311). Diese Schraffuren sind ungleichmäßig aus dem Holz geschnitten, die Linien schwellen an und ab, es gibt breite und dünne, oft sind in ihrem Verlauf einige Stückchen Holz ausgebrochen, so daß kleine helle Flecken das lineare Muster ergänzen. Manchmal verlaufen die Linien auch senkrecht, einmal diagonal. Diese schraffierten Hintergründe sind eine Besonderheit des »Schattenspiels«. Der Verleger Thomas Reche schrieb hierzu: »Im Schattenspiel ... beweist sich der Zusammenhang zwischen Holzschnitt und freier Zeichnung. Anstelle eines Hintergrundes treten Linienmuster, die das Auge in Bewegung halten«. ⁴³⁹ Thema ist bei fast allen Bildern der Mensch. Die stilisierten Figuren werden allein oder als Paar, oft auch mit einem Tier oder einem geflügelten Wesen gemeinsam gezeigt (Abb. 312). Bei den Tieren kommen mehrmals pferdeartige Wesen vor, daneben hundeartige Kreaturen und Vögel, darunter eine Eule. Auf einem Holzschnitt scheinen drei menschliche Gestalten durch die Luft zu fliegen (Abb. 313), auf einem anderen sind vier Figuren wie auf einem Fries nebeneinander angeordnet. Acht verschiedene Darstellungen geflügelter Wesen erscheinen (Abb. 314), außerdem zwei Hand-Motive, eine Schlange, ein Auges in einer Spirale und zweimal eine wellenartige, abstrakte Form.

⁴³⁹ Reche, S. 102f.

Viele Bilder zeigen nur Köpfe, im Profil oder von vorne, oft sind auch hier zwei Gesichter zu einem Paar zusammengefasst, mehrmals erscheinen Janusköpfe. Wenn der ganze Körper einer Figur zu sehen ist, charakterisiert diese abstrahierten Gestalten oft eine markante, dynamische Gestik, sie stürzen, hüpfen, tanzen, erheben die Arme mal wie flehend, mal wie jubelnd zum Himmel. Manche sind jedoch auch in ruhigen Haltungen dargestellt, sie thronen, sitzen oder liegen, eine liest. Einige wirken aufgrund der formalen Reduktion wie Stelen. Weibliche Figuren überwiegen, sie strahlen Lebensfreude aus. Sonne und Vogel begleiten als zusätzliche Motive einige Figuren, stilisierte Pflanzen oder Berge ergänzen gelegentlich ein Bild. Das letzte Bild des Buches zeigt drei auffliegende Vögel oder Sirenen. Der Text daneben ist als einziger nicht zentriert, sondern rechtsbündig gesetzt, in immer kürzer werdenden Zeilen, so daß sich eine abfallende, treppenartige Linie am linken Rand ergibt (Abb. 315). Er lautet »Bitte einsteigen und die Türen schließen; der Zug fährt in Kürze ab. Wir wünschen eine angenehme Reise«. Mit diesem Ende entläßt Neufeld seine Leser.

Zur zweiten Auflage (1987)

Neufeld bezeichnet im Impressum diese zweite Auflage als »erheblich verändert; die ... von Hand abgezogenen Holzschnitte sind z. T. farbig; neue Sätze wurden aufgenommen, einige frühere fortgelassen«. Die zweite Auflage enthält statt 71 nur noch 33 Holzschnitte, davon sind 25 erneut schwarz-weiß, 9 jedoch farbig. Eine Textseite ist zudem farbig gedruckt. Die Schriftgröße beträgt auch hier 36 Punkt, bei den Titelangaben ebenso wie bei den Notizen. Den dunkelgrauen Einband ziert ein schwarzer Holzschnitt, die 38 Doppelseiten sind nummeriert. Wie in der ersten Auflage auch, bedecken die Bilder zwischen einer halben und einer ganzen Seite, auch hier sind viele Motive mit Rahmen gedruckt, und die Anordnung von Text- und Bildseiten ist ähnlich. Fast alle Motive, die hier enthalten sind, kamen auch in der ersten Auflage vor, aber die Reihenfolge ist verändert. Die Farbe ist der signifikanteste Unterschied zur ersten Auflage. Die Farbholzschnitte verändern den Charakter des Bandes grundlegend. Der homogene, auf den ausschließlich schwarz-weißen Bildern beruhende Charakter der ersten Auflage wurde hier nicht wiederholt. Insgesamt wirkt die erste Auflage geschlossener, Bilder und kurze Texte fügen sich optisch zu einer harmonischeren Einheit. Die zweite Auflage ist lockerer und spielerischer, zeigt einen freieren Umgang mit Bildern und Texten.

28.2. Der 5. Druck: »Farbenspiel. Geschichten und Holzschnitte von Wilhelm Neufeld«

Abb. 316 bis 319

1983. Format 31 x 18,5 cm. 56 Seiten. 8 Holzschnitte, 10 Klischee-Vignetten, Werkdruck Papier. 10 Exemplare. Broschur. Fette Block, Garamond.

(Klingspor-Museum Nr. 1 von 10 Exemplaren)

Neufeld entschied sich bei seinem fünften Druck für ein sehr schmales, hohes Format. Zum zweiten Mal, nach dem »Schattenspiel« 1981, druckte er eigene Texte. Doch während das »Schattenspiel« Aphorismen enthält, beschäftigte sich Neufeld im »Farbenspiel« mit neun Erzählungen, die er in den sechziger Jahren schrieb, sie sind zwischen einer halben und sechs Seiten lang. Über ein Jahrzehnt später wurden sie noch einmal veröffentlicht, 1994 erschien in dem Verlag von Thomas Reche der Band »Eine Münze für Charon«, er enthält alle Texte des »Farbenspiels« und vier weitere Erzählungen (siehe Kapitel 32).⁴⁴⁰ Außerdem wählte Neufeld für seine Pressendrucke »Der Anachoret«, »Der Freund« und »Der Seiltänzer« noch einmal Texte, die bereits im »Farbenspiel« enthalten sind.

Die Erzählungen erinnern stilistisch an Kafka. In den sechziger Jahren, als die Geschichten entstanden, wurde der Prager Autor, nach dem Zweiten Weltkrieg fast vergessen, in Deutschland wieder entdeckt.

Neufelds Erzählungen haben mehrere Merkmale gemeinsam: als Titel fungiert fast immer eine Berufsbezeichnung im weitesten Sinne, wie »Der Lehrer«, »Der Spengler«, »Der Mueller« oder »Der Anachoret«. Es bleibt immer unklar, wer der Erzähler ist. Die distanziert und sachlich geschilderten, eigenartigen Geschehnisse werden weder erklärt noch kommentiert. Daher haben die sprachlich stark stilisierten Texte etwas Rätselhaftes und Irritierendes.

Der erste, drei Seiten lange Text im »Farbenspiel« trägt den Titel »Der Maler«. Daß Neufeld sich damit selbst meint, läßt sich daraus schließen, daß auf diese Erzählung eine Doppelseite folgt, auf der »hinterlassene Notizen« dieses Malers versammelt sind, Notate, die tatsächlich aus Neufelds Notizheften stammen. Sie beschäftigen sich mit unterschiedlichsten Themen, Zitate von Blake, Jünger, Leonardo, Ortega und Goethe finden sich darunter, außerdem Bemerkungen über Kunst und Künstler. Dieser Einschub zwischen den Erzählungen ist auch typographisch deutlich abgehoben. In kleiner Kursivschrift, der Gramond in 14 Punkt, setzt Neufeld die Zitate zentriert und dicht untereinander, so daß

⁴⁴⁰ Erschienen bei Thomas Reche in Passau, in der Reihe refugium. Der Band enthält zusätzlich die Texte »Der Uhrmacher«, »Der Freund«, »Angst« und »Vielleicht«.

manchmal kaum erkennbar ist, wann eines endet und das nächste beginnt. Zu der Überschrift in der fetten Block in 24 Punkt steht die zierliche Schrift in einem merkwürdigen, unschönen Kontrast. Der Maler in der Geschichte ist auf der Suche nach der »Weltformel«, scheitert aber. Noch ein weiterer Text hat einen Bezug zu Neufelds Leben, so spielt die sechs Seiten umfassende Erzählung »Der Lehrer« in der »alten freundlichen Stadt Mainz«, wo Neufeld zehn Jahre unterrichtete. Damit sind allerdings die Gemeinsamkeiten von Autor und Hauptfigur erschöpft. Der pensionierte Lehrer in der Geschichte er- steht ein altes Haus, erlebt in den ersten Tagen als Hausbesitzer einige seltsame Episoden und beginnt schließlich, im Keller nach römischen Funden zu graben. Dabei findet er einen geheimnisvollen, glänzenden Stern und wird in derselben Nacht unter dem einstürzenden Haus erschlagen.

In der nur eineinhalb Seiten langen Geschichte »Der Ferge« beschäftigt sich Neufeld mit einer Figur, die er auch als Bildmotiv immer wieder darstellte, mit Charon, dem Fährmann. Nach einer Beschreibung der Unterwelt erklärt Neufeld »Dieser Ort ist nicht das Inferno Dantes, der Ferge im Nachen nicht der Charon Michelangelos...«. Stattdessen schildert er Charon als einen Mann »... von angenehmem Habitus, nicht unfreundlich, von zurückhaltend einla- dender Gebärdung; jeder Fährpassagier vermeint sich von ihm angeblickt, ermun- tert, sympathisiert«. Der Fährmann behandelt jeden Gast freundlich und nimmt jede Münze an. Neufeld stellt fest: »Welch ein eigensinniger Irrtum dieses Michelangelo, ihn als den bössartigen Höllenbüttel vorzustellen, wie ungerecht – wie undankbar!« Bei Neufeld ist Charon von Mitleid mit seinen Gästen geprägt, weil auch die »steinernste Härte« ihrem Elend, das ihn ständig und für ewig umgibt, nicht gewachsen wäre. Der Holzschnitt neben diesem Text zeigt eine abstrahierte Figur, die eine zweite auf dem Rücken davonträgt: den Fergen (Abb. 316).

Der kürzeste Text im »Farbenspiel« besteht nur aus vier Sätzen und ist »Die Sylphe« betitelt. Er beschreibt wie »das Seelchen« am Ende ihres kurzen Leb- tags den Weg aus ihrem Käfig findet und mit ihren letzten schwachen Kräften ins Freie fliegt. Die fast fünf Seiten lange Geschichte »Der Trommler« beschäf- tigt sich mit dem Phänomen der Zeit, ein Thema, das Neufeld besonders faszi- nierte, was sich in vielen Bemerkungen in seinen Notizheften niederschlug. Unspektakulärer ist die Erzählung von dem Spengler, einer Person, an der nichts ungewöhnlich ist, außer der wiederholten Aufsage eines merkwürdigen Nonsenssatzes am Wirtshaustisch. Dieses unsinnige Scherzwort ist der letzte Satz, den er schließlich, schon lange geistig umnachtet und verstummt, noch auf

dem Totenbett sagen kann. Die beiden Texte »Der Anachoret« und »Der Seiltänzer«, die Neufeld noch für eigene Pressendrucke verwendete, werden an anderer Stelle beschrieben.

Das »Farbenspiel«, broschiert und mit einem weißen Umschlag versehen, zeichnet sich durch eine unorthodoxe Typographie aus. Bei diesem Band wählte Neufeld Blocksatz, was zu sehr ungewöhnlichen Trennungen führte, die alle ohne Trennstriche stehen. Sogar kurze einsilbige Worte wurden getrennt. Diese Brüche erschweren den Lesefluß, der Leser stockt. Neufeld verwendete zwei verschiedene Schriften, neben der fetten Block in 24 Punkt die Garamond kursiv in 14 Punkt. Gelegentlich wirken sehr große Abstände zwischen Worten wie weiße Löcher im Schriftbild. Auch vor einem »Hurenkind«⁴⁴¹ schreckte Neufeld nicht zurück.

Das Vorsatzblatt aus lila Pappe passt farblich zu dem danach folgenden zweifarbigen und doppelseitigen Holzschnitt. Er zeigt als Motiv das Profil eines Mannes und einer Frau, der Grund wurde zuerst in wässrigem, fliederfarbenen Lila gedruckt, dann die Gesichter schwarz darüber (Abb. 317).

Vier doppelseitige und fünf ganzseitige Holzschnitte kommen im »Farbenspiel« vor, außerdem ist eine doppelseitige, dreifarbige Lithographie als letztes Blatt des Buches eingebunden, die als Motiv einen Vogel und ein Profil zeigt und formal sehr stark an Werke von Georges Braque erinnert (Abb. 224).

Die übrigen Holzschnitte zeigen drei der bevorzugten Motive Neufelds, einmal erscheint ein sitzender Flötenspieler, zweimal ein auf dem Kopf stehender Vogel (Abb. 318), der dicht über einem großen Kreis schwebt, zweimal, in verschiedenen Darstellungsweisen, ein Paar. Einmal sind zwei schmale, hellbraune Figuren von einer grüngelben Gitter-Schraffur überlagert. Eine breite, flächige Gestalt ohne Binnenzeichnung, mit dem für Neufelds Figuren typischen kleinen Kopf und mächtigem Oberkörper, wurde zweimal in Grau nebeneinander gedruckt (Abb. 319). Bis auf diese graue Doppelfigur, bei der Neufeld vertikale Linien als Hintergrund in den Druckstock schnitt, sind alle Motive ohne Hintergrund oder Rahmen und flächig dargestellt.

Ein doppelseitiger Holzschnitt zeigt eine rätselhafte Szene, zu der ein stilisierter Vogel, ein extrem abstrahiertes, geflügeltes Wesen, eine Schlange in einer Art Gehäuse, eine Kugel auf einer Säule und ein Halbmond gehören. Dieses Bild ist als einziges des Bandes auf lila Pappe gedruckt, die ebenso wie die Lithographie

⁴⁴¹ In der Typographie eine Art Todsünde, eine nicht gefüllte Ausgangszeile am Anfang einer Seite.

fest eingebunden ist. Bis auf das Motiv des Tragenden, das den Charon-Text begleitet, scheinen alle Holzschnitte ohne offenkundigen Bezug zu den Erzählungen, vor denen sie stehen.

Ungewöhnlich ist an diesem Band, daß Neufeld viele Satzelemente, kleine Klischee-Vignetten benutzte. Diese Motive stehen inhaltlich in keinem Bezug zu den Texten. Es handelt sich unter anderem um den Kopf eines langhaarigen Hundes, um zwei Autoreifen, einen Lorbeerkranz, eine Schreibmaschine und um eine Frau in einem altertümlichen Kleid. Diese nur wenige Zentimeter hohen Vignetten stehen jeweils am Ende der Texte, es ist der einzige Band der Methusalem-Presse, in dem solche Vignetten vorkommen.

Die Verbindung von Bildern und Texten ist bei diesem Pressendruck nicht gelungen. Die banalen Vignetten passen nicht zu den eigenartigen, rätselhaften Erzählungen. Sie wirken wie störende Fremdkörper, da sie keinerlei Bezug zu den Texten haben und aufgrund ihrer Kleinheit und der zarten Linien auch optisch gegenüber der mächtigen Schrift, der fetten Block, seltsam unangemessen sind. Die großflächigen Holzschnitte harmonieren ebensowenig wie die Schrift mit diesen zierlichen Satzelementen. Und auch zwischen den großen Bildern und den Texten ist kaum ein Zusammenhang ersichtlich. Die drei doppelseitigen Holzschnitte mit Paarmotiven haben keinerlei Bezug zu den Geschichten, und der in kräftigem Gelb gedruckte Flötenspieler wirkt völlig beliebig neben dem Text »Der Mueller«. Lediglich das Motiv des tragenden Fergen passt zu der gleichnamigen Erzählung. Der ungefähr in der Mitte des Buches eingebundene doppelseitige Holzschnitt auf lila Pappe wirkt aufgrund der Farbe ebenfalls wie ein Fremdkörper, und die »hinterlassenen Notizen« des fiktiven Malers fügen sich mit ihrer zierlichen Schrift optisch auch nicht in das Buchensemble. Ebenso beliebig hinzugefügt scheint die doppelseitige Lithographie auf der letzten Doppelseite. Selbst bei den Farben läßt sich wenig Harmonisierendes entdecken. Das Lila der eingebundenen Pappe ist ein anderes als das des Vorsatzpapieres, ansonsten kommen Rosa, Orange, blasses Braungrau, Gelb, helles Ocker, Hellbraun und Grau vor, die Lithographie ist in Türkis und bräunlichen Rottönen gehalten. Es war aber auch nicht ersichtlich Neufelds Absicht, Dissonanzen oder Kontraste bewußt zu betonen. Bildete das »Schattenspiel« eine homogene Einheit von Schrift und Holzschnitten, so ist der »Farbenspiel«-Band seltsam heterogen, scheint eine fast willkürliche Zusammenstellung von Texten, Holzschnitten und Satzmaterial.

28.3. Der 9. Druck: »Der Anachoret, ein Text von Wilhelm Neufeld«

Abb. 320 und 321

1984. 2 Seiten, gefaltet auf 38,5 x 17,5 cm. 20 Exemplare. Broschiert, illustrierter Umschlag. Fette Block. (Exemplar im Klingspor-Museum nicht nummeriert)

Dieser Druck besteht nur aus einem einzelnen großen Blatt, das auf das Format 38,5 x 17,5 cm gefaltet wurde, und einem Einband aus Pappe. Das gefaltete Blatt kann nach beiden Seiten aufgeklappt werden und ist dann 70 Zentimeter breit. Die rechte Seite ist mit einem großformatigen, einfarbigen Holzschnitt in nicht deckendem Schwarz bedruckt, links sitzt der in zwei Spalten, in der fetten Block mit 24 Punkt gesetzte Text (Abb. 320). Es ist der schmalste Band der Methusalem-Presse. Der Einband ist in braunes Papier eingeschlagen, das an Packpapier erinnert, diesen schlichten Umschlag schmückt der schwarze Druck einer schemenartigen, länglichen Figur (Abb. 321). Titelangaben finden sich nicht auf dem Einband, dafür auf der Vorderseite des Innenblattes, in derselben Typographie wie der Fließtext. Das Signet der Presse prangt darüber. Der Prosatext »Der Anachoret« ist auch in dem »Farbenspiel« und in dem Prosaband des Thomas Reche Verlags enthalten. Der Text des 9. Pressendrucks ist identisch mit dem gleichnamigen in dem Reche-Band, jedoch nicht mit der im »Farbenspiel« enthaltenen Erzählung. Dort ist der Text wesentlich länger und besteht aus zwei Teilen, der erste umfasst nur eine, der zweite fünf Seiten. Diese beiden Teile unterscheiden sich stilistisch stark. Für seinen 9. Pressendruck verwendete Neufeld nur den ersten Teil des »Farbenspiel«-Textes, den er in einem einheitlichen sprachlichen Stil um einige Sätze verlängerte, so daß er nun zwei Spalten füllt. Der Text wurde teilweise sehr eng gesetzt. Die Trennungen sind häufig ungewöhnlich, gelegentlich ist sogar der erste Buchstabe vom Rest eines Wortes getrennt. Der Stil unterscheidet sich von den anderen Erzählungen Neufelds, denn das Vokabular erinnert an die Lyrik und Prosa des Expressionismus. Während die anderen Geschichten in einem distanzierten, sachlich-realistischen Stil merkwürdige Begebenheiten schildern, griff Neufeld bei dem »Anachoreten« zu ausdrucksstarken Sprachbildern, die Häßliches und Abgründiges beschwören. Der Ort des Geschehens wird mit »taube Tiefen, Trübe / Dunkel, Finsternis - schwarze, taube, blinde Finsternis« und einer »braunen Oednis wilder Abstürze« charakterisiert. Den Anachoreten denkt er »dünn und fahl« auf einer »Felsenkanzel«, das Spätlicht »welk und moosgrün«. Von der »Sumpflandschaft seiner Jugend« und seiner »fauligen Hütte« ist die Rede. Nebel steigt aus

»Abgründen voller Kühlschränke, / TV-Gehäuse und Karosserien« auf. Neben dem dramatisch pathetischen Sprachstil des Expressionismus erkennt man aber auch hier den Einfluß Kafkas, an dessen berühmte Verwandlungsgeschichte läßt folgender Absatz denken: »Der Anachoret empfindet sich als ein Insekt. Sein kleiner Kopf mit großer Nase und geringer Stirn; im Widerschein des einfallenden Spätlichts: die kleinen roten Käferaugen«.

Es gibt in der Erzählung keine Handlung, der Anachoret und seine Umgebung werden lediglich beschrieben, er steht auf jener Felsenkanzel, und am Ende saugen ihn »Nebel und Finsternis« auf.

Der Holzschnitt, den Neufeld in Schwarz dazu druckte, zeigt ein äußerst rätselhaftes Bild. Rechts unten steht eine stilisierte Figur vor einer Art Torbogen, es ließe sich hier an den Anachoreten denken. Neben ihm scheinen zwei überlange, schmale Gestalten aus dem Boden zu wachsen, die eine wird von zwei säulenartigen Stützen wie von zwei überlangen Armen zum Himmel erhoben, wie eine unsichtbaren Göttern dargebotene Opfergabe. Die andere schmale Figur steht wie ein schwankender Halm im Wind daneben.

28.4. Der 14. Druck: »Gedichte und Bilder vom Glockengießer, von Wilhelm Neufeld«

Abb. 322 und 323

1986. Format 35,5 x 25,5 cm. 32 Seiten. 5 Monotypien und 1 Holzschnitt. 14 Exemplare.

Broschur und fester Einband, Fadenheftung. Überzug original Marmorpapier. Fette Block.

(Klingspor-Museum Nr. 9 von 14 Exemplaren)

Während das »Farbenspiel« Neufeld als Verfasser von kurzen Prosatexten und das »Schattenspiel« ihn als nachdenklichen Aphoristiker zeigt, tritt er bei dem Glockengießer-Band als Dichter auf. Ebenso wie die Prosatexte Neufelds entstanden seine Verse in den sechziger Jahren, worauf er im Impressum hinweist. Die Gedichte, überwiegend reimlos, sind stilistisch sehr unterschiedlich, sie bilden keine homogene Gruppe. Von melancholischen Betrachtungen über stilisiert rätselhafte Sätze bis zu fröhlich launigen Abzählversen vereint der Band Verschiedenes. Doch es überwiegt ein ernsthafter, poetischer Ton. Mit typographischen Mitteln kennzeichnete Neufeld die Texte auch optisch als Gedichte, indem er sie mit einer Ausnahme zentriert setzte und zwischen den einzelnen Versen große Abstände ließ. Alle Gedichte und der Titel sind in der fetten Block mit 24 Punkt gesetzt.

Der Einband des fadengehefteten Buches ist mit marmoriertem Papier überzogen, in rötlichen Brauntönen, hellem Beige und Schwarz. Auf der Doppelseite A, die links leer ist, steht rechts in kleiner, kursiver Schrift, der Garamond in 15 Punkt, eine Widmung »für Lotte«, Neufelds Frau: »Aus Unten und Oben / ist Leben gewoben; / was sinken wollt, / hat Liebe gehoben«. Auf der Doppelseite B, links ebenfalls frei, stehen rechts die vollständigen Titelangaben. Als Beilage wählte Neufeld einen vierfarbigen ganzseitigen Holzschnitt. Motiv ist ein stark abstrahiertes, linear dargestelltes Paar, schwarz gedruckt und von einem roten, zwei blauen und einem gelben Balken rahmend eingefasst.

Außerdem enthält der Band fünf signierte Monotypien. Sie wurden auf dickes, gelbliches Papier, das dem Eider-Werkdruck sehr ähnelt, gedruckt und eingeklebt. Ein halbseitiges Bild und vier, die nicht ganz eine Seite bedecken, kommen vor. Es handelt sich um den einzigen Band der Methusalem-Presse, der mit Monotypien versehen ist. Die Bilder fallen aber nicht nur im Hinblick auf die künstlerische Technik aus dem Rahmen, sie sind auch stilistisch ungewöhnlich, denn Neufeld fertigte sie bereits um 1965 an, was er im Impressum auch erwähnt. Die Bilder sind farblich subtil gestaltet, mehrere zarte Grau- und Lilatöne wurden kombiniert. Von den fünf Monotypien zeigen zwei rein abstrakte Motive, auf den drei gegenständlichen Bildern sind die Köpfe eines Paares im

Profil, ein stilisierter Kentaur (Abb. 322) und eine stilisierte Sonne (Abb. 323) zu sehen. Bei diesem Band herrscht eine strenge Aufteilung zwischen Bild und Text, die eingeklebten Monotypien stehen immer alleine auf einer Seite. Sie verbinden sich optisch nicht mit den Texten, sondern begleiten diese nur. Dabei ist die Abfolge von Text- und Bildseiten undogmatisch, einmal folgen mehrere Text-Doppelseiten aufeinander, einmal Seiten nur mit Bildern. Der Glockengießer ist vielleicht der persönlichste Band der Methusalem-Presse, denn in dieser fiktiven Figur beschrieb sich Neufeld selbst. Ein Beleg hierfür findet sich im Impressum, dort steht: »Das Glockengießer-Porträt (gleichsam im Profil) entstand um 1965 ...«. Ein weiterer Hinweis auf Neufelds Identifikation mit der Figur des Glockengießers ist seine Danksagung an zwei Vorbilder: »Glockengießer dankt Kavafis und Kafka«, heißt es über einem Gedicht, das stilistisch stark an die beiden genannten Autoren erinnert. Auf der vorletzten Doppelseite versammelte Neufeld einige Notate in der Art, wie sie sich in seinen Notizheften finden, unter der Überschrift: »Es folgen einige Anmutungen, / vom Glockengießer notiert in der ihm / eigentümlichen Weise«. Auch hierdurch deutete Neufeld auf die Glockengießer-Figur als eine Art Alter Ego hin.

Einige Figuren aus der griechisch-antiken Mythologie erwähnt Neufeld in seinen Gedichten. Bei einem Vers (Notat Nr. 4) assoziiert der Leser die Fahrt der Toten über den Styx: »In der braunen Totenwiege / schmalem Schaukelkahn / heute träum ich, morgen fliege / ich die hellen Ufer an«. Der Kentaur findet sich nicht nur als Bildmotiv, er erscheint auch in einem Gedicht: »Auf der Alpengipfelhöhe steht / wie eine Wolke / der Kentaur / lächelnd bis zur Spitze seines Pfeiles. // Lehnt alsdann am Gartentor, / Glockengießer zu begrüßen, / treusten Kentaurenfreund. //Dieser: "Wenn ich dich nicht hätte", / spricht er, / "deinen Rücken, deine Augen / deine starke Bogensehne, / hätte ich dich nicht, Geliebter- // wär vom Mondlicht längst ein Schatten / und mit Schatten hingeschwunden"«. Hier bezeichnet sich Neufeld, in der Figur des Glockengießers, als »treusten Kentaurenfreund«.

In einem anderen Gedicht wird Pan erwähnt: »Wenn Pan die Flöte absetzt, / wenn Stille quillt / und Gleichmut in ihm steigt, / lässt Glockengießer sich nicht täuschen: // Im Sommer, weiß er, wird er vorbereitet, / im Winter wird der Spruch gefällt«.

Zweimal sind unter der Bezeichnung »Abzählverse« mehrere Strophen auf einer Doppelseite vereint. Dabei handelt es sich einmal um sechs Verse im distanziert sachlichen Stil der Prosageschichten Neufelds, einmal hingegen um

spaßige Nonsensverse. Diese zwölf kurzen Strophen fallen stilistisch vollkommen aus dem Rahmen, im Gegensatz zu den teils schwermütigen, teils rätselhaften Gedichten des Bandes erinnern sie in ihrer launig fröhlichen Art an Dichter wie Morgenstern oder Ringelnatz. Sie sind ein sprachliches Äquivalent zu den heiter skurrilen Zeichnungen, die Neufeld auch zeitlebens schuf.

In einem Gedicht erwähnt Neufeld Bücher, dort heißt es: »Glockengießer sieht sich um / in seiner Werkstatt: / An den Wänden / Gitterstäbe, / unentrinnbar Stab an Stab, / noch gestern Bücher, / und dahinter Stachelgatter, / dicht verflochten, / drahtverfilzt, was gestern / Lettern Zeichen Wörter / waren. // "Hab ichs doch gewusst!" / sagt Glockengießer / und geht durch ein Bild / ins Freie.« Charakteristisch ist, daß Neufeld von einer Werkstatt spricht, er sieht sich im positiven Sinne als Handwerker.

Die zweite fiktive Figur, die in Neufelds Texten immer wieder erscheint, der ein eigener Band der Methusalem-Presse gewidmet ist und die er auch bildlich darstellte, ist der Seiltänzer. Auch im »Glockengießer« wird er in einer Strophe der »Abzähl-Verse« erwähnt: »Nicht immer freihändig, / immer mit Glück, / den Kreidestrich auf dem Boden / für das Seil haltend: / Er war als Seiltänzer geboren«.

In diesem Band erwähnt Neufeld zudem einmal Braque, den Künstler, dem er formal am nächsten steht. Das betreffende Gedicht besteht aus drei dreizeiligen Strophen: »An Armut reich der Glockengießer, / stehen seine Türen offen / wie von Braque die Mandolinen. // "Kommt herbei ihr Glockentöne, / alle Türen sind euch offen, / wie die braunen Mandolinen." // Spät – und keine Glockentöne. / Kommt der Mond vorbeispaziert, / kichernd vor Gefälligkeit.« Man kann dieses Gedicht als eine Beschreibung des Wartens auf den kreativen Einfall lesen. Der Glockengießer, der Künstler, öffnet die Türen, um die Töne herbei zu locken, doch diese lassen sich nicht zwingen. Die Figur des Glockengießers steht bei Neufeld nicht nur als Alter ego, sondern auch als Metapher für den Künstler überhaupt: der Glockengießer erschafft einen Ton, etwas Immaterielles. Die Glocke bildet dabei nur die materielle Form, das Entscheidende ist ihr Klang. Ebenso gibt es bei jedem Kunstwerk eine materielle Form, wie den Druckstock eines Holzschnittes und das bedruckte Papier oder eine Leinwand, mit Ölfarbe bedeckt. Doch das Bedeutende, das Wichtige an einem Werk ist der Ton, der Klang, den es erzeugt.

Neufeld beschrieb sich im »Glockengießer« in einer Reihe extrem stilisierter, symbolischer Sprachbilder.

28.5. Der 17. Druck: »Der Seiltänzer. Ein Text von Wilhelm Neufeld«

Abb. 324 bis 328

1986. Format 35,5 x 25,5 cm. 30 Seiten. 10 Holzschnitte, 1 Repro-Pinselzeichnung, Satzmaterial. 22 Exemplare. Gebunden und broschiert, z.T. mit Marmorpapier. Fette Block.

(Klingspor-Museum Nr. 12 von 22 Exemplaren)

Bei diesem Band kombinierte Neufeld erneut einen selbstverfassten Text aus den sechziger Jahren mit Holzschnitten. Der Text ist auch in dem 1994 bei Thomas Reche erschienenen Prosaband Neufelds und im »Farbenspiel« enthalten. Neufeld beschreibt darin, in einem distanzierten, stark an Kafka angelehnten Stil, einen Ort, in dem jeden Tag zur gleichen Zeit, nämlich zur »achten Stunde« ein Seiltänzer auftritt: »In der achten Stunde geht über den Bergen der Vorhang auf und der Seiltänzer erscheint«. Der Ort wird ausführlich beschrieben, es heißt in dem Text, er sei nur auf diesen Auftritt des Seiltänzers hin angelegt worden, Lage und Ausrichtung der Häuser seien entsprechend konzipiert. Jeden Tag zur achten Stunde kommt jegliche Tätigkeit zum Erliegen und alle beobachten den Seiltänzer, der »Hoch und fern in dem grauen Himmel ... mit bloßem Auge zu erkennen« ist. Der Text ist insofern rätselhaft, als er das merkwürdige Geschehen weder erklärt noch kommentiert. Er ist zudem von einer traumartigen Qualität, die Grenzen zwischen Beschreibung und Vision sind verschwommen. Unklar ist die Identität eines zu Beginn und am Ende kurz erwähnten Beobachters der Szene, der nicht mit dem Erzähler identisch ist. Ebenso unklar bleibt auch, ob der Seiltänzer stürzt oder nicht. Wie eine halluzinatorische Erscheinung verschwindet er einfach irgendwann: »Später wird die Erscheinung des Seiltänzers undeutlich; die farbigen Lüfte verblassen; das Grau des Himmelsraums verfinstert sich. Und sehr gute Augen wollen sehen wie der Seiltänzer, seinen Mantel eng um die Hüften gezogen, sich in die Tiefe stürzt«. Der Seiltänzer interessierte Neufeld als Bildmotiv bereits in seinen gebrauchsgraphischen Arbeiten. Als Tuschezeichnung zierte die Figur einen Buchumschlag des Atlantis Verlags 1960,⁴⁴² für die pharmazeutische Werbung wählte Neufeld das Motiv ebenfalls.⁴⁴³ Doch sogar vor dem Krieg gestaltete er diese Figur schon als Holzschnitt, sie gehört zu einer Serie, die 1930 entstand.⁴⁴⁴

⁴⁴² Ricarda Huch »Weiße Nächte«, Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.193, GS 99.80.

⁴⁴³ Werbung für das Medikament Fherbolico, Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.569.

⁴⁴⁴ Abb. 3 in dem von Neufeld zusammen gestellten Band »Versuche Vermutungen«, Chieming 1992.

In einem Brief an die befreundeten Betreiber der Flugblatt-Presse schrieb Neufeld: »In die Sphäre bildhafter Übertragung würde am ehesten noch der Seiltänzer passen ... ; ich halte ihn auch für das bisher Gelungenste: Da wird nichts erzählt, alles ist anschaulich, eine Reihe von Bildern, die aber doch möglicherweise auf eine (ungewollte!) Allegorie des Lebens hinauslaufen«. ⁴⁴⁵ In seinen Notizheften findet sich die Bemerkung »Im Gleichgewicht schalten von (unbekannten) Kräften, dem Seiltänzer ähnlich über Tiefen: ein Atemzug außer seinem Rhythmus, ein Blick eine Bewegung ... – und wir stürzen«. ⁴⁴⁶ Das Leben als prekärer Tanz auf dem Seil – hierfür steht der Seiltänzer.

Der Band ist broschiert und mit einem schlichten Einband aus orangebrauner Pappe versehen. Für den Pressendruck unterteilte Neufeld den »Seiltänzer«-Text in zwölf Absätze, die er nummerierte und auf je einer Doppelseite anordnete. Diese einzelnen Absätze, linksbündig in 24 Punkt mit einem ebenso großen Durchschuß gesetzt, umfassen zum Teil nur drei bis fünf Zeilen. Der längste Textblock besteht aus dreizehn Zeilen, die kurzen Textblöcke sind von viel freier Fläche umgeben. Bilder und Texte stehen nie auf einer Seite zusammen. Diese großzügige Verteilung einer geringen Textmenge erinnert optisch an den vorhergehenden Pressendruck, einen Auszug aus den Upanischaden, Neufelds asketischste Arbeit überhaupt. Der Seiltänzer-Text enthält keinerlei Auszeichnungen, einzige Ausnahme ist der einleitende Satz »Von der Epiphanie des Seiltänzers wird folgendes berichtet« in der Garamond kursiv in 14 Punkt. Dreizehn Bilder begleiten den Text. Auch sie bedecken nie eine ganze Seite, sondern sind von viel leerer Fläche umgeben. Neben zehn farbigen Holzschnitten kommen als Besonderheit in diesem Band zwei ausschließlich aus Satzelementen konstruierte, typographische Bilder vor. Fünfmal wiederholte Neufeld zudem dasselbe Motiv, den Holzschnitt eines geflügelten, vogelköpfigen Wesens mit menschlichem Körper, das auf einer Art Felsen steht und neben dem sich eine aufgerichtete Schlange windet (Abb. 324). Der Farbauftrag bei den Drucken ist gering und nicht deckend, die Bilder wirken durchscheinend zart. Neufeld wählte überwiegend helle, tonige Farben. Das Frontispiz, auf der ersten Doppelseite links, ist sowohl in der künstlerischen Technik als auch in der Motivwahl für Neufeld ungewöhnlich: eine reproduzierte Pinselzeichnung zeigt braunlila einen gewundenen Weg, der an Häusern und Bäumen vorbeiführt, stark abstrahiert umgesetzt (Abb. 325). Es ist

⁴⁴⁵ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 29.3.1976.

⁴⁴⁶ Aus Neufelds Notizheften, Teil I, Nr. 96.

eines der wenigen Landschaftsmotive in der Bildwelt der Methusalem-Presse. Rechts daneben steht der Titel, er wird gekrönt von einem winzigen Satzelement, der Figur eines Mannes mit ausgebreiteten Armen. Diese Haltung läßt an einen Seiltänzer denken, da die Gestalt mit den Zehenspitzen auf einer schwarzen Linie zu schweben scheint, die sich waagrecht über den Titel zieht. Auf der zweiten Doppelseite beginnt rechts der Prosatext. Auf der dritten erscheint links der erste Holzschnitt, die geflügelte Figur mit dem vogelartigen Kopf, in hellem Lachsrosa gedruckt. Der Seiltänzer wird vorgestellt, denn der letzte Satz auf der vorhergehenden Seite lautete: » ... und der Seiltänzer erscheint«. Daß Neufeld sich den Seiltänzer als geflügeltes Wesen dachte, wird an einer späteren Textstelle deutlich, dort heißt es von ihm: »Er hat seine Arme ausgebreitet und mit ihnen den Mantel seiner schillernden Chitin-Flügel, so ist er aufgegangen wie ein Abendstern. Er steht auf seinem Seil in völliger Ruhe, nur seine Flügel zittern ein wenig ... «.

Auf der nächsten Doppelseite erscheint rechts das erste Bild aus Satzelementen, es zeigt zwei winzige Männer zwischen zwei gigantischen Buchstaben und mit einer aufragenden Form, die an einen Baum denken läßt (Abb. 326). Der »Stamm« besteht aus dem Stück einer ornamentalen Zierborde, darüber sind als »Krone« drei Kreise gedruckt. Alle Bildelemente stehen auf einem Querbalken wie auf einer Bühne. Auf der Textseite daneben beschreibt Neufeld die Stadt, in der der Seiltänzer auftritt, das typographische Bild erinnert an eine Stadtansicht. Auf der vierten Doppelseite wird die Beschreibung der Stadt fortgesetzt, damit kombinierte Neufeld den grünlich grauen Holzschnitt eines Kreises, in den mehrere schemenhafte Figuren eingefasst sind. Es folgt erneut das Motiv des Flügelwesens mit der Schlange, diesmal jedoch in kräftig leuchtendem Gelb, Orange und Pink. Die siebte Doppelseite bringt optisch und inhaltlich einen Bruch. Es handelt sich um einen Einschub in den ursprünglichen Text, den Neufeld deutlich kennzeichnete (Abb. 327). Der ansonsten identische Text im »Farbenspiel« und in »Eine Münze für Charon« enthält diesen Teil nicht. Die gleichförmige Gestaltung der Schriftseiten ist hier unterbrochen, der Text ist zentriert und mit einem größeren Abstand zwischen den Zeilen gesetzt, er ist typographisch wie ein Gedicht behandelt. Um ihn optisch noch stärker abzuheben, ist er zudem in einen auffälligen, breiten schwarzen Rahmen gesetzt, der nur unten offen ist, dort prangt ein großer schwarzer Kreis unter dem Text. Die gesamte geometrische Komposition wirkt massiv und streng. Der Text steht in keiner offensichtlichen Verbindung zu der Erzählung.

Links daneben zeigt ein Holzschnitt in hellem Grüngrau die Figur eines Stürzenden, sie erinnert formal stark an ähnliche Motive, die Neufeld als Gebrauchsgraphiker für Buchumschläge entwarf.

Das zweite Bild aus Satzelementen findet sich auf der nächsten Doppelseite rechts, ebenso wie das erste läßt es sich in Bezug zu dem begleitenden Text setzen, in dem die Häuser der Stadt beschrieben werden. Das zweifarbige Bild zeigt die hellrote Vignette eines winzigen, tanzenden Paares, in ein Gebäude aus Satzelementen gestellt, das wie ein mehrstöckiges Haus aufgebaut ist (Abb. 328). Noch auf drei weiteren Doppelseiten begegnet erneut der Holzschnitt des vogelköpfigen Wesens und der Schlange, einmal blaugrau, dann blau, rosa und lachsfarben über- und nebeneinander gedruckt, schließlich in Ockergelb.

Drei weitere Holzschnitte ergänzen das Bildprogramm, alle verwaschen grüngrau mit sehr geringem Farbauftrag gedruckt. Motive sind einmal vier flächige Gesichter, einmal zwei abstrakte Formen, die kaum noch als Figuren zu erkennen sind, sowie ein Holzschnitt, den Neufeld in mehreren Bänden verwendete, das »Paar im Berg« (Abb. 182). Die fünfzehnte und letzte Doppelseite bringt links das Impressum, rechts ist sie leer.

Verschiedene Schattierungen von Grüngrau ziehen sich als Leitfarbe durch den Band, alle Motive außer den fünf Drucken des Seiltänzer-Symbols und der Pinselzeichnung am Anfang sind in diesem Farbton gedruckt. Bei diesem Presseudruck ist die Kombination von Bild und Text gelungen, die geflügelte Figur bestimmt als Hauptmotiv, teils in leuchtenden Farben, das Bildprogramm. Die beiden originell konstruierten Bilder aus Satzmaterial, die formal aus dem Rahmen fallen, sind überzeugend eingebunden, weil sie zum einen in einem Bezug zum Text stehen, zum anderen durch die Farbgebung mit den Holzschnitten harmonieren. Die übrigen Motive sind durch die einheitliche Farbgebung und die flächige Darstellungsweise ebenfalls miteinander verbunden.

1993. Format 35 x 26 cm. 23 Doppelseiten. 10 Exemplare. Satz-Elemente und signierte Holzschnitte. (Klingspor-Museum Nr. 2 von »8 und 2 Exemplaren«)

»Figuren« stellt eine Ausnahme innerhalb der Methusalem-Presse dar, denn dieser Pressendruck besteht fast nur aus Bildern. Bei dem Exemplar im Klingspor-Museum handelt es sich um 23 Doppelseiten, die lose in einer grauen Mappe liegen. Sie enthalten so wenig Text, daß man darüber spekulieren mag, ob sich dieser Band überhaupt als »Pressendruck« bezeichnen lässt, oder ob es sich nicht um eine Künstlermappe handelt. Der lockeren, offenen äußeren Form entspricht der vielfältige und abwechslungsreiche Inhalt. Denn dieser Band spiegelt Neufelds Experimentierfreude vielleicht am stärksten von allen Pressendruck, ein bemerkenswerter Umstand in Anbetracht der Tatsache, daß er bei seiner Entstehung bereits Mitte achtzig war. Das hervorstechendste Merkmal ist hier die Freude am kreativen Spiel. Mit Satzelementen und geometrischen Formen, mit Lettern, kurzen Sätzen und Ziffern kombinierte Neufeld seine Holzschnitte. Gegensätze bestimmen die Bilder. Raffiniert sind die meist subtil gemischten Farben zum Teil übereinander gedruckt. Auch beim Drucken der Holzstöcke trieb Neufeld offensichtlich die unverminderte Freude am handwerklichen Prozeß und die Lust am Ausprobieren verschiedenster Effekte an. Das enorme Repertoire seiner Schneidekunst wird hier zudem deutlich erkennbar. Es gibt Drucke, in denen nur schmale Konturlinien eine Rolle spielen und alles übrige weggeschnitten wurde. Bei manchen Druckstöcken blieb hingegen fast das ganze Holz stehen, nur wenige dünne Linien wurden eingritz. Diese Drucke wirken archaisch, wie steinzeitliche Felsbilder oder die Arbeiten schriftloser Völker. Manchmal schnitt Neufeld auch flächige Figuren aus dem Holz, ohne Hintergrund. Gelegentlich ließ er einen Rahmen stehen, der das Motiv umfaßt, oft ist dieser an einer oder zwei Seiten offen, als wären Fluchtwege für die Figuren nötig. Manchmal ist ein Hintergrund in Form von unregelmäßigen Flecken vorhanden. Viele Motive sind von sehr viel freier Fläche umgeben. Von den 20 verschiedenen Holzschnitten zeigen 17 als Motiv eine stilisierte und abstrahierte Figur, das Lebensthema Neufelds. Es ist der einzige Pressendruck, in dem Neufeld große Lettern, in originellen graphischen Darstellungen, als Bildmotive verwendete. Alle Blätter sind mit farbig gedruckten Ziffern numeriert und unter den Holzschnitten signiert, die Seiten 1 bis 20 versah Neufeld mit arabischen Ziffern, dann folgen die Doppelseiten I bis III, mit römischen Ziffern numeriert.

Die Rolle des Textes übernehmen auf vielen Doppelseiten Bilder, die aus unterschiedlichsten Satzelementen zusammengesetzt wurden, sie stehen oft den Holzschnitten gegenüber. 20 verschiedene Holzschnitte und 23 Bilder aus Satzmaterial kommen vor, dabei sind die aus Satzelementen konstruierten Bilder sehr abwechslungsreich. Einige der 23 Doppelseiten werden nun beispielhaft beschrieben.

Zwei unterschiedlich breite und lange Linien und zwei verschieden große Kreise bilden zusammen mit dem Buchstaben »M«, dem Signet der Methusalem-Presse, auf der ersten Doppelseite eine spannungsgeladene, sich diagonal über das Blatt ziehende Konstruktion, die an die Arbeiten der russischen Konstruktivisten erinnert (Abb. 329). Rechts stehen die Titelangaben, durch zwei breite gelbe Querbalken unterteilt. Auf der folgenden Doppelseite steht ein massives, großes »X« über einem Viereck aus vier schwarzen Balken, wie eine Skulptur ruht es auf einem massiven Podest. Einen starken Kontrast bildet dazu auf der rechten Seite der Druck einer flächigen Figur, die Arme und Gesicht nach oben gewandt hat (Abb. 330). Das Motiv wurde in zartem Lachsrosa über helles Grau gedruckt. Neufeld druckte oft hellere Farben so über dunklere, daß die zugrundeliegende Form durchscheint und eine Art hellen Schleier erhielt.

Auf der zweiten Doppelseite sind links zwei Linien, zwei Kreise und zwei Dreiecke in Dunkelgrau mit einem kleinen, leuchtend roten Viereck zu einer vertikalen, schlanken Form zusammengesetzt (Abb. 331). Rechts daneben sitzt der Holzschnitt einer gekrümmten menschlichen Gestalt, flächig ausgeschnitten und graugrün gedruckt. Sie hat die Hände wie in tiefer Verzweiflung zum Gesicht erhoben und ist zwischen zwei schwarzen Balken eingeklemmt, als würde sie von diesen zusammengepresst. Mit solchen Gegensätzen zwischen expressiven, emotional berührenden Bildern und nüchternen, geometrischen Formen spielt Neufeld bei diesem Band mehrmals.

Die sechste Doppelseite zeigt links zwei schwarze, abstrakte Formen mit runden, geschwungenen Linien, es handelt sich um zwei waagrecht gekippte Buchstaben »k«. Rechts daneben der dunkelgrüne Holzschnitt einer sitzenden Figur mit vor der Brust verschränkten Armen. Sie besteht nur aus Umrißlinien und ihre zarten Konturen bilden einen starken Kontrast zu den flächigen und massiven Formen links (Abb. 332).

Mehrere giftgrüne, helle Formen sind auf der zehnten Doppelseite versetzt übereinander und über den Bundsteg hinweg gedruckt (Abb. 333). Es handelt sich um den Kleinbuchstaben »k« in einer geschwungenen, ornamentalen

Schrift und einem großen Schriftgrad, auf dem Kopf stehend und spiegelverkehrt.

Auf der zwölften Doppelseite prangen im oberen Drittel der linken Seite vier ornamentale Zeichen, es sind waagrecht gekippte und dicht übereinander gedruckte dunkelgraue Ziffern und Lettern (Abb. 334). Am unteren Blattrand bildet ein breiter gelber Querbalken ein optisches Gegengewicht. Auf der rechten Seite sitzt der ganzseitige flächige Holzschnitt einer knienden Figur, nur die Umrißlinien sind breit ausgeschnitten, ergänzt werden sie von wenigen, schwungvollen weißen Linien als Binnenzeichnung, die das Motiv in vier Flächen aufteilen. Der Stock wurde in nicht deckendem Schwarz gedruckt, so daß die Holzmaserung sichtbar bleibt. Das archaische »Urbild« der Figur steht in einem eigenartigen Gegensatz zu der verschnörkelten Form auf der anderen Blatthälfte.

Blatt sechzehn zeigt links wieder geometrische Formen, zwei im rechten Winkel aneinander stoßende dünne Linien, darüber schwebend ein Kreis, alles in Schwarz (Abb. 335). Auf der rechten Seite ist der hellgraue Druck einer flächig ausgeschnitten und fast abstrakten Figur zu sehen, die an eine hölzerne Stele erinnert. Sie scheint wie mit einem groben Werkzeug aus einem Holzstamm geschlagen. Rechts neben der Stele ist eine extrem abstrahierte, büstenartige, eckige Form zu sehen. Die geometrische Form links korrespondiert mit der ebenfalls vertikal aufragenden Figur rechts.

Die Ähnlichkeit zweier Formen spielt auch auf einem weiteren Blatt eine Rolle (Abb. 336). Auf den ersten Blick handelt es sich hier um zwei ganz verschiedene Darstellungen: links eine aus geometrischen Satzelementen zusammengesetzte Form, oben ein Kreis, darunter ein breiter senkrechter Balken, der in zwei geschwungene Formen ausläuft. Auf der rechten Seite dazu der Holzschnitt einer Figur, deren Umrisse mit wenigen Linien in den Stock geritzt sind. Ihr schlichter Umriß weist an beiden Seiten zwei weit ausschwingende Linien auf, die mit den beiden »C«-Schwüngen auf der linken Seite korrespondieren. Die erste Doppelseite mit römischen Ziffern zeigt rechts eine Form aus fünf Lettern in einer schmalen, länglichen Schrift, die auf einem umgekippten, länglichen »e« wie auf einem Sockel stehen. Rechts daneben ist eine flächige Figur zu sehen, in einem sehr hellen, nicht deckenden Lachsrosa gedruckt. Sie erinnert an steinzeitliche Figurinen (Abb. 337).

Auf dem letzten Blatt, der Doppelseite III, stehen links schwarze Ziffern, eng übereinander gedruckt und schräg gekippt, mit den Spitzen nach unten (Abb. 338). Sie sind zwischen zwei senkrechte dunkelrote Linien gesetzt, so daß es

scheint, als stürzten sie durch eine Art Tunnel ins Bodenlose. Auf der rechten Seite befindet sich eine schmetterlingsartige Figur. Ein Strichmännchen mit angewinkelten Beinen und langen, weit ausgebreiteten Armen bildet den Körper, es ist in verschwommenem Schwarz auf eine rote Form gedruckt, die den Flügeln eines Schmetterlings gleicht. Dieses Blatt wird durch die gleichen Farben auf beiden Seiten, rot und schwarz, optisch miteinander verbunden.

Homogenität entsteht bei diesem ungewöhnlichen Pressendruck gerade durch die Kontraste der Formen und Farben. Bei den Holzschnitten sind die zarten, hellen Farben auffallend, häufig kommt ein ockerstichiges Lachsrosa vor, das einen Kontrast zu den dunklen Schwarz- und Grautönen der Konstruktionen aus Satzelementen bildet. In diesem Pressendruck spielte Neufeld mit verschiedenen Gegensätzen: zwischen geometrischen Formen und organischen Figuren, zwischen hellen und dunklen Farben, zwischen massiven Flächen und zarten Umrissen. Doch außer solchen Kontrasten sind auch verblüffende Korrespondenzen der Formen gelegentlich ein Mittel, um die zwei Seiten eines Doppelblattes zu verbinden. Ein Charakteristikum dieses Bandes sind die bildlichen Qualitäten der Satzelemente, Lettern und Ziffern, die Neufeld hier zum Vorschein bringt. Einzeln gesetzt, nicht im Zusammenhang eines Textes, oft in großen Schriftgraden, teils spiegelverkehrt, auf dem Kopf stehend oder gekippt, manchmal übereinander gedruckt, dicht aneinander gesetzt oder verdoppelt, offenbaren sie plastische Eigenschaften, zeigen sie ihre skulpturalen Formen in erstaunlicher Weise. In dieser Arbeit wird besonders deutlich, daß für Neufeld eine Letter ein eigenes »Leben« hat, eine künstlerische Form aus negativen und positiven Flächen darstellt. Seine langjährige Erfahrung im Umgang mit den »Typen«, als Schriftzeichner und Drucker kommt hier zum Tragen. Die Figuren scheinen noch reduzierter, noch abstrahierter, noch archaischer als in den vorhergehenden Pressendruck.

28.7. Der 28. Druck: Wilhelm Neufeld: »Der Freund«

Abb. 339 und 340

1994. Format 27 x 21 cm. 5 Doppelseiten. 12 Exemplare. Zum 60. Geburtstag von Klaus Kotter. (Klingspor-Museum Nr. 3 von 12 Exemplaren)

Diesen Pressendruck, der nur aus fünf Doppelseiten besteht, widmete Neufeld einem engen Freund seiner letzten Lebensjahre, Klaus Kotter, als Geburtstagsgabe. Es ist das kleinste Format, das in der Methusalem-Presse erschien. Die Erzählung »Der Freund« ist nicht in dem Band »Farbenspiel« enthalten, aber in »Eine Münze für Charon«, bei Thomas Reche erschienen. Während dort der Text nur eine Seite lang ist, verteilte Neufeld in seinem Pressendruck die Worte auf fünf Doppelseiten, in der fetten Block mit 34 Punkt gesetzt. »Der Freund« ist mit einem marmorierten Überzugpapier versehenen, innen ist der Einband mit einem lilafarbenen Vorsatzpapier beklebt. Neufeld benutzte für den Bildschmuck dieses Bandes nur einen einzigen Druckstock. Dieser zeigt als Motiv ein Paar, einen Januskopf, bei dem sich ein weiblicher und ein männlicher Teil unterscheiden lassen. Die beiden Profile, an den Hinterköpfen zusammengeschmolzen, sind in einen Kreis eingefasst, die Darstellung besteht nur aus wenigen Konturlinien. Diesen Druckstock setzte Neufeld originell ein: auf der ersten Doppelseite ist er so am linken Blattrand positioniert, daß nur die rechte Hälfte des Motivs, das Profil des Mannes, gedruckt in hellem Rot, zu sehen ist (Abb. 339). Auf der folgenden Doppelseite wurde das Motiv links vollständig abgedruckt, in kräftigem Hellblau, rechts steht Text. Es folgt eine Doppelseite nur mit Schrift, dann auf dem nächsten Blatt die andere Hälfte des Motivs, der linke Teil des Kreises mit dem weiblichen Profil, rechts außen an den Blattrand gedruckt, während links der Text fortgesetzt wird (Abb. 340). Auch dieser kurze Text stammt aus den sechziger Jahren. In ihm wird eine Person, eben der »Freund« beschrieben, auf eine Art, die ihn als mythische Figur erscheinen lässt. Es heißt, der Freund sei »von den Bergen herabgekommen«, und der »Vogel Rokh« trüge ihn »über Meere – hierhin, dorthin und niemand weiß, wohin sonst noch«. Wie von einem Gott oder einem Magier ist von ihm die Rede, er soll auch einmal Shiva und Buddha begegnet sein, wird als ein Freund der Götter dargestellt. Indirekt spiegelt sich in dieser kurzen Erzählung auch Neufelds Interesse an außereuropäischer Kulturgeschichte. Bei diesem schmalen Band ist die Verbindung von Typographie und Bildprogramm harmonisch und angemessen. Die beiden Köpfe, die sich zu einem Doppelgesicht ergänzen, sind ein anschauliches Sinnbild der Freundschaft.

28.8. Der 29. Druck: »Epitaph«

Abb. 341 bis 344

1995. Format 31 x 25 cm. 37 Doppelseiten. 34 Holzschnitte. 15 Exemplare. Verschiedene Bindevarianten, auch als Mappe. (Klingspor-Museum Nr. 3 von 15 Exemplaren)

Das abschließende Werk »Epitaph« erschien in Neufelds Todesjahr. Auf 37 Doppelseiten, mit 34 Holzschnitten versehen, bringt Neufeld ein Fazit seiner Pressenarbeit. Der Band ist eine Art Extrakt aus seinem Schaffen. Der älteste Text darin entstand 1947, der jüngste 1995. Im Impressum heißt es: »Das Buch enthält Holzschnitte aus 20 Jahren und ausgewählte Texte aus 50 Jahren; einiges entstand während des Drucks«. Dieser Band ist in jeder Hinsicht Neufelds Abschiedswerk. Dem Verleger Thomas Reche erklärte Neufeld » ... zwei Tage vor seinem Tod den Epitaph als ein "Werk, das sich aus charakteristischen alten und neuen Formen zusammensetzt. Es bildet die Essenz meines gesamten druckgraphischen Schaffens" «.⁴⁴⁷ Der Druck entstand während der langen Krankheit von Neufelds Frau Lotte, mit ihrem Tod wurde er abgeschlossen, ebenso wie die Notizbücher, die nur noch um einige Nachträge ergänzt wurden. Daß Neufeld dem Betrachter mit dem »Epitaph« ein Fazit vorlegt, beschreibt er selbst darin in einem kurzen Text: »Hier kann man sehn, was Einer wollte, / was er versucht, was ihm gelang: / hier macht er seine Rechnung auf, / hier schaut er in den Spiegel. ... «.

Der Begriff Epitaph stammt von dem griechischen Wort »Epitaphion«, das eine Grabschrift meint. »Epitaphios« wurde in Griechenland eine Leichenrede genannt, die in Athen bei der Bestattung der fürs Vaterland gefallenen im Auftrag des Staates gehalten wurde. Mit diesem Titel stellte Neufeld noch einmal eine Verbindung zur griechischen Antike her.

Die Titelangaben auf der ersten Doppelseite sind als typographisches Äquivalent zu einem Grabmal gestaltet (Abb. 341). In einem mächtigen, sargförmigen Rahmen aus schwarzen Balken steht in gewaltigen Lettern »Epitaph«, darunter, wesentlich kleiner, »Ein paar Anrufungen, in den Raum gesprochen und mit Holzschnitten begleitet von Wilhelm Neufeld«. Neufeld erwartete keine Antwort, es gab keinen Gesprächspartner für seinen letzten Monolog. Auch im Angesicht des nahenden Todes wandte er sich keinen religiösen Versprechungen zu, in einem Gedicht ist ausdrücklich von »götterleeren Räumen« die Rede.

⁴⁴⁷ Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«, in: Philobiblon, Vierteljahresschrift für Buch und Graphiksammler, Jahrgang 40, Heft 1, März 1996, S. 2.

Wie im »Schattenspiel«, so wählte Neufeld als ersten Satz auch für den Epitaph »Die Erde! Die Erde - nicht der Himmel«, der sein Credo, daß nur das Faktische zählt, daß die Geheimnisse des Daseins sichtbar, nicht unsichtbar sind, ein letztes Mal verkündet. Daneben druckte er den ganzseitigen Holzschnitt einer Mutter mit Kind, formal sehr abstrahiert und daher ganz unpathetisch, ein Motiv, das symbolisch für das Wunder des Lebens und der Liebe im weitesten Sinne steht (Abb. 342). Der zweite kurze Text ist eine Huldigung an Eros, für Neufeld die schöpferische, treibende Lebenskraft: »Eros über alle Himmel / seine goldenen Hände breitet - / Sterne zaubernd, Weltenräume; / schlägt mit Feuer Kälte Blendung, / leichthin lächelnd seine Lieben - / Eros mit den goldenen Händen«. Diese Zeilen kombinierte er mit einer blütenartigen, abstrakten Form, daneben setzte er den Druck einer schlanken, flächig dargestellten Figur, die die Arme über den Kopf hält, als wolle sie sich selbst umfassen. Im Epitaph vereinte Neufeld unterschiedliche Texte, die für ihn eine zentrale Bedeutung hatten. Dazu gehören Gedichte, kurze Notate und Erinnerungen. Aus zwei früheren Pressendruckten wiederholt er vieles, so finden sich Sätze aus dem »Schattenspiel« und manche Verse aus dem »Glockengießer«, Neufelds persönlichsten Arbeiten. Auch der Text, den er in dem »Seiltänzer« in die ursprüngliche Erzählung einfügte, erscheint hier wieder, als Psalm bezeichnet. Hinzu kommen Gedichte, die zuvor nicht veröffentlicht wurden. Unter dem Titel »Moira« druckte Neufeld ein reimloses Gedicht, das er 1949 schrieb. Die Moiren sind in der griechischen Mythologie die drei Schicksalsgöttinnen, die den Lebensfaden spinnen, zuteilen und abschneiden. Homer spricht nur von einer Moira, sie ist die Göttin des von Geburt bestimmten Schicksals. Doch es findet sich auch Frohes und Lebensbejahendes, ein launiges, dreistrophiges Gedicht trägt den Titel »Osterhuldigung 1963«. Ein Liebesgedicht für Lotte ist mit den beiden Jahreszahlen 1949 und 1995 unterzeichnet. Der Tod beendete eine Verbindung, die sechsundvierzig Jahre andauerte. Auch einen Traum, den Neufeld 1947, kurz nach seiner Heimkehr aus der Kriegsgefangenschaft träumte, hielt er hier fest. In diesem erlebte er, was ihm nun bald bevorstand: seinen Tod. »In dieser Nacht bin ich leibhaftig gestorben. Es hörte langsam auf, alles wurde empfindungslos, starr und hart, Atem und Motorik standen still. Ich habe genau das alles an mir beobachtet und geprüft. Mit gewaltsamer Aufbäumung warf ich mich wieder ins Leben«. Da Neufeld mit diesem Pressendruck bewußt Abschied nahm, verwundert es nicht, daß mehrere Texte einen Bezug zum Tod haben. Der einzige Prosatext,

den Neufeld in diesen Band aufnahm, ist bezeichnenderweise »Der Ferge«.⁴⁴⁸ An diesen erinnert auch ein hier wiederholter Vers aus dem »Glockengießer«. Ein Vers, der zuvor nicht in der Methusalem-Presse gedruckt wurde, lautet: »Was Glockengießer und was Glockenton - / der alte Regen rauscht, der Wind weht, wo er will / und auch der Geist, / die Zeit hat sich vergessen. / Sie hat zuviel getäuscht, zuviel verwirrt, / sie kehrt woher sie kam / und ist am Ende still«.

Auf der vorletzten Doppelseite sind noch einmal kurze Notate versammelt, Neufeld bezeichnete sie am unteren Blattrand als »Letzte Notizen Juni 1995«. Sie belegen, daß er noch immer über die Absurdität des Lebens nachdachte: »Genau besehen ist Alles ganz und gar unerklärlich, unverstehbar und unwahrscheinlich. Die Menschen würden nicht leben können, wären sie nicht vom Gegenteil überzeugt« heißt es, und: »Die Tiefe des Alls: Panik wäre die nächste Regung. Und so vor den Tiefen, den Wüsten der inneren Welt«. Auf dem folgenden Blatt wird der Holzschnitt wiederholt, mit dem das Buch begann. Neufeld vereinte ein letztes Male zentrale Motive seiner Bildwelt, viele Bilder aus früheren Pressendruckern begegnen hier wieder. Der Engel, der den Kopf wie trauernd an eine Wand lehnt, zwei stilisierte Sonnen, zwei menschliche Figuren, von denen eine stürzt, die andere aufrecht steht, zwei halbmondförmige Gesichter, einander zugewandt und in einen Kreis eingefasst, ein Profil zwischen felsenartigen Formen, eine Sirene, die Flügel erhoben, zwei Rahmen, in denen ein Mensch und ein Tier ein Paar bilden. Einzelne Figuren, thronend, gestikulierend, ruhend, schwebend, und mehrere Paare, linear oder flächig, wie hölzerne Stelen wirkend oder wie auf urzeitlichen Ritzzeichnungen dargestellt. Das »Paar im Berg« erscheint hier unter einem Muster aus abstrakten Formen. Ein spiralförmiger, schneckenartiger Wirbel kommt vor. Neufeld wiederholte außerdem den Abdruck einer Holzmaserung, wie er ihn so oft verwendete, und ein abstraktes blütenartiges Muster, das in »Figuren« enthalten ist. Auch zwei Hände tauchen noch einmal auf. Ein Paar, das an einem Meeresufer zu sitzen scheint, einen Druck, der unter anderem in der Theogonie Hesiods erschien, wählte Neufeld und schrieb dazu: »Einmal noch / im Sand dein Fuß, / gelöscht vom Finger der Nympe / Thoa, / Hesiods Tochter / einmal noch«. Neben den kurzen Satz »der Schatten vom Schierling« druckte Neufeld einen ganzseitigen, zweifarbigen Holzschnitt, die Figuren schwarz auf einem hell-

⁴⁴⁸ Dieser aus wenigen Zeilen bestehende Text ist in dem 1994 bei Thomas Reche herausgegebenen Band »Eine Münze für Charon« mit Zeichnungen und Prosa Neufelds enthalten, aber nicht in den anderen Bänden der Methusalem-Presse.

grauen Grund (Abb. 343). In einem viereckigen Rahmen steht ein geflügeltes Wesen, den Kopf nach oben gewandt. Neben ihm ist eine spitze, dreieckige Form zu sehen, von blattartigen Formen bedeckt. Über dieser Form und dem Rahmen mit der geflügelten Gestalt schwebt waagrecht eine Frauenfigur, die Arme vor der Brust gekreuzt, die Augen geschlossen. Trotz der vollkommen reduzierten Darstellung lassen sich die Gesichtszüge von Neufelds Frau erkennen, die er vielen seiner weiblichen Figuren gab. Das Bild zeigt den endgültigen Abschied, Lottes Tod.

Zweimal, schwarz auf der ersten und in zwei hellen Grautönen auf der letzten Doppelseite des Bandes, ist ein doppelseitiger Holzschnitt zu sehen, einer der großformatigsten der Methusalem-Presse (Abb. 344). Auf ihm sind mehrere Motive vereint. In der Bildmitte zwei einander zugewandte halbmondförmige Profile, unter ihnen eine kopfüber nach unten stürzende Sirene, unter dieser wiederum eine ruhende Gestalt. Zu beiden Seiten werden diese Figuren von abstrakten Formen eingefasst. Am äußeren rechten Blattrand ist eine zweite stilisierte menschliche Figur zu sehen, sie wendet sich von der Szene weg und ist durch den Rand teils abgeschnitten.

Auch Neufelds Vorliebe für subtile Grautöne zeigt sich in diesem Band noch einmal. Zwei Doppelseiten zeigen Bildexperimente im Stil der »Figuren« mit Ziffern und Lettern.

Die Typographie ist abwechslungsreich, obwohl Neufeld nur eine Schrift in einer Größe und ohne Auszeichnungen verwendet, die fette Block. Viele der längeren Texte sind linksbündig gesetzt, die Verse zentriert. Bei mehreren Gedichten, die aus Strophen mit zwei oder drei Zeilen bestehen, setzte Neufeld diese mit Einzügen untereinander, so daß sich zu beiden Seiten ein treppenartig abgestuftes Muster ergab. Eine Seite gestaltete er besonders unkonventionell, indem er fünf Zeilen mit weiten, unregelmäßigen Abständen über das Blatt verteilte. Der »Psalm«-Text aus dem »Seiltänzer« ist durch drei mächtige schwarze Querbalken gegliedert, die so dicht über der Schrift stehen, daß sie diese fast zu erdrücken scheinen.

Der Epitaph ist ein gelungenes Fazit, er präsentiert noch einmal zentrale Motive in charakteristischen Drucktechniken, dazu Auszüge aus Texten Neufelds. Der Band vermittelt dem Betrachter eine Vorstellung von Neufelds Denken und seiner künstlerischen Intention, zudem demonstriert er eindrucksvoll seine handwerklichen Fertigkeiten. Besonders beeindruckt er aber auch durch die konsequente Auseinandersetzung Neufelds mit dem nahenden Ende.

29. Fazit zur Methusalem-Presse

Die Pressendrucke sind die Essenz von Neufelds gesamtem Werk. Hier flossen gebündelt all seine Erfahrungen ein, als Maler und Bildhauer, als Einbandgestalter, Illustrator und Typograph, als Zeichner und Holzschneider, als Autor und Leser. Die formalen Tendenzen, die sich bereits in seinen gebrauchsgraphischen Arbeiten deutlich abzeichneten, setzten sich bei den Pressendruckten fort. Eine noch extremere Reduktion kennzeichnet die Motive. Die Jahrzehnte der freien und auftragsgebundenen Graphik hatten Neufeld zu einer meisterhaften Beherrschung des zeichnerischen Ausdrucks geführt. Indem er sein begrenztes Motivrepertoire permanent vereinfachte und komprimierte, wurden die Bilder noch ausdrucksstarker und einprägsamer. Er konzentrierte sich nun ganz auf einen formelhaft vereinfachten Umrißstil, eine »überzeitliche Metaphorik«⁴⁴⁹ jenseits aller naturalistischen Genauigkeit. Innerhalb der 29 Bände ist eine Entwicklung bei den Holzschnitten zu erkennen, sie führt von Flächenbildern zu linearen Darstellungen. Die Figuren wurden immer weiter abstrahiert und dadurch als Ideen gekennzeichnet. Schließlich waren sie nur noch kürzelhafte Ideogramme.

Neufeld gelangen mit der Technik des Holzschnitts beeindruckende Resultate. In einer Besprechung der letzten Ausstellung, die er noch miterlebte, 1994 in Rosenheim, wurde dies besonders hervorgehoben. Dort heißt es, Neufeld habe: » ... die Technik des Holzschneiders ... perfekt zu beherrschen gelernt. Dieser Grad der Beherrschung wird besonders augenfällig, wenn man einem der häufig verwendeten mythologischen Motive, wie der "Himmel-Erde-Dualität", in seinen verschiedenen Transformationen nachspürt. Das "Yin und Yang", das weibliche und das männliche Prinzip, deren Chiffren nicht eindeutig geschlechtsspezifisch zuzuordnen sind, erhalten durch die graphische Reduktion einen ebenso modernen wie zeitentrückten Ausdruck«.⁴⁵⁰

Zu teils jahrtausendealten und schon mehrfach künstlerisch umgesetzten Werken der abendländischen Literaturgeschichte fand Neufeld eine formal eigene Bildsprache. Seine Bilder sind auf zeitlose Weise modern: selten ganz abstrakt, aber extrem abstrahiert, von allem Überflüssigen befreit, so sehr reduziert, daß sie manchmal archaisch wirken. Der Verleger Thomas Reche bemerkt bei Neufelds Figuren ein » ... Streben nach Einfachheit und deutbarer Symbolik. Man fühlt sich beim Anblick dieser Holzschnitte an Archaisches erinnert.

⁴⁴⁹ Kühne, Andreas: »Den Griechen ewig verbunden«, in: Süddeutsche Zeitung, 11/12. Mai 1994, Nr. 108, S. 14.

⁴⁵⁰ ebd.

Dabei liegt keine nearchaische Künstlichkeit zugrunde, sondern eine Tendenz weg vom Komplizierten und die Besinnung auf grundlegende Verhältnisse wie das vom Inhalt zur Hülle. "Jedes Element sollte bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten getrieben werden, seiner selbst und als Glied eines Organismus", so hat Neufeld sein Anliegen beschrieben ... «,⁴⁵¹

So wie er als Gebrauchsgraphiker für jedes Buch den individuell passenden Einband gestaltete, so gab Neufeld auch bei den Pressendruckten jedem Band eine eigene Identität. Die Drucke der Methusalem-Presse kennzeichnet ihre formale Uneinheitlichkeit, schon die verschiedenen Formate und Einbände entsprechen den unterschiedlichen Buch-Persönlichkeiten. Auch alle Titelblätter sind individuell verschieden gestaltet. Bei diesen Haupttiteln experimentierte Neufeld mit Schriftarten und -größen, Versalien, versetzten Lettern, unterstreichenden Linien und weiten Spationierungen. Einziges gemeinsames Kennzeichen aller Pressendrucke ist das Signet der Presse. Alle Teile eines Buches stimmte Neufeld auf den Geist des jeweiligen Textes ab. Dabei ist jeder Druck der Methusalem-Presse aufgrund des unverwechselbaren Stils sofort als »Neufeld« zu erkennen. Es gelang Neufeld, mit einer sehr einfachen technischen Ausrüstung, begrenzten typographischen Möglichkeiten und einem beschränkten Motivrepertoire, jedem Pressendruck eine eigene Gestalt zu geben und ihm zugleich seinen charakteristischen Stil unverkennbar aufzuprägen. Bis auf das »Schattenspiel« sind alle Pressendrucke farbig. Bei Hesiods »Töchter der Meere« mischte Neufeld schwarz-weiße und farbige Holzschnitte. Die Farben sind immer mit Mischweiß abgetönt, eine gedämpfte Farbpalette bestimmt die Methusalem-Presse, Grau-, Ocker-, Braun-, Blau- und Grüntöne dominieren. Bei der Schrift druckte Neufeld selten deckendes, tiefes Schwarz. Helle, verwaschene Schwarz- oder Grautöne überwiegen, ein harter Kontrast zwischen den tonigen Farben und dem Schwarz der Schrift wurde so in der Regel vermieden. Warum Neufeld mit Mischweiß abgetönte Farben in den Pressendruckten bevorzugte, erklärt ein Notat: »Die Farben des Spektrums: kosmische Grundmuster Dank ihrer symbolischen Qualität verführen sie zu metaphysischen AbenteuernIn der Malerei findet die Menschensphäre ihre Entsprechung in den trüben, gebrochenen, als den menschlich glaubwürdigen Tönen. Wo die Lichter des Spektrums aufleuchten, vorherrschen, da öff-

⁴⁵¹ Reche, Thomas: »Schattenspiele – Wilhelm Neufeld zum 85. Geburtstag«, in: Illustration 63, Zeitschrift für Buchillustration, 30. Jahrgang, Heft 3, Nov. 1993, S. 101.

net die Utopie ihre Fenster in den Himmel, in die Hölle«. ⁴⁵² Neufeld ging es bei seinen Drucken um die »Menschensphäre«, hierfür schienen ihm die gebrochenen Töne passend. Kräftige, intensive Farben verwendete er nur im Zusammenhang mit dem Thema Liebe oder Eros, das in der Regel von Rot- und Orangetönen bestimmt wird.

Die Anordnung von Texten und Bildern ist abwechslungsreich, es gibt doppel-, ganz- und halbseitige Holzschnitte, hin und wieder sind kleinformatige Bilder in eine Textseite integriert. Es kommen sowohl reine Text- als auch reine Bildseiten vor. Vielfältigkeit und Asymmetrien sind Charakteristika der Pressendrucke. Selten fügte Neufeld Schrift und Bilder in einen starren Satzspiegel ein. Nicht nur seine bevorzugten Motive, auch manche Interessen verfolgte Neufeld unbeirrt durch Jahrzehnte hindurch. Ein Pressendruck mit Sprichwörtern entstand 1983, doch bereits 1950 hatte er Sprichwortsammlungen zusammengetragen. Zitate aus Rudolf Kochs »Zeichenbuch«, das Neufeld in seiner Zeit als Gebrauchsgraphiker intensiv rezipierte, führten 1986 zu den geometrischen Bildern in der »Litanei vom geheimen Lenker«. Die Figur des Pan, die ihn schon als Gebrauchsgraphiker fesselte, wurde 1985 Thema eines Bandes.

Die 29 Pressendrucke sind nicht alle gleich gelungen, sie sind auch nicht gleich bedeutsam. Bei einigen Bänden gelang Neufeld ein beeindruckendes Zusammenspiel von Schrift, Bildern und Farben, das dem Geist des Textes völlig entspricht. Bei anderen harmonieren die einzelnen Teile, deren Synthese das Gesamtkunstwerk Pressendruck zum Ziel hat, nicht überzeugend. Anspruch, Format und Umfang sowie der Zeitaufwand der Produktion sind bei den Bänden sehr verschieden.

Zu den überzeugendsten Arbeiten der Methusalem-Presse zählt bereits der erste Druck, der »Heraklit«. Ihn kennzeichnet die gelungene Kombination der großen Steinschrift mit farblich an antike Vasenmalerei erinnernden, großformatigen Holzschnitten, deren Motive ausdrucksstark auf einfache Formen beschränkt sind. Auch der zweite Band, die »Bilder zur Zauberflöte«, die den Naturburschen Papageno und die Macht der Liebe in bunten Farben und entzückten Ausrufen feiern, sind mit ihrer überquellenden, fröhlichen Bildhaftigkeit überzeugend gestaltet, allerdings können sie nicht als Buch bezeichnet werden.

Ein optisches und inhaltliches Gegenstück bildet der Band zu Kafka, den ein reduziertes Bildprogramm, verschiedene Grautöne und der heftige Kontrast

⁴⁵² Aus »Versuche Vermutungen«, Chieming am See 1992, o. S., unter Abbildung Nr. 30.

Gelb-Schwarz sowie eine unorthodoxe Typographie kennzeichnen. Die Dissonanz, das Bedrohliche und Absurde in den Geschichten Kafkas wird bildlich einprägsam und zugleich unaufdringlich, ohne Effekthascherei, vermittelt.

Zurückhaltend mit farbigen Ornamenten gegliedert sind die Schriftseiten und von zartem Reiz die linearen Bilder zu der »Rubajjat« des Omar Chajjam. Motive wie Weinkrug und Trauben verweisen hier auf die Welt der Schenken. Neufeld gelang mit den Bildern und der Typographie eine geglückte Umsetzung des zugleich melancholischen und sinnenfreudigen Gedichtes.

Streng monoton in der typographischen Gestaltung, nur mit wenigen geometrischen Formen und zwei Spiralmotiven als Zeichen komplexer geistiger Vorstellungen versehen, präsentierte Neufeld die »Litanei vom Geheimen Lenker« aus den Upanischaden. Diese dezente und symbolische Gestaltung, teils auf dem »Zeichenbuch« Rudolf Kochs beruhend, entspricht dem schwer zu fassenden Begriff des »Atman«, der im Zentrum dieser religiösen Anrufungen steht. Neufeld fand mit seinen Holzschnitten eine überzeugende Lösung für diesen scheinbar unillustrierbaren Text.

Zu den sprachlich pointierten und knappen Meldungen aus Kleists »Berliner Abendblättern« schuf Neufeld ebenfalls eine überzeugende Begleitung mit leicht skurrilen, melancholisch fröhlichen Motiven, die sich relativ eng an das Erzählte anlehnen. Jeder dieser Bände überzeugt.

Gelungen sind auch die vier Bände zu Goethe-Texten. Obwohl jeder individuell gestaltet ist, gibt es gemeinsame Merkmale, wie die auf wenige Mischöne beschränkte Farbgebung, die überwiegend ruhige und gleichmäßige Typographie und den linearen Stil, der fast alle Bilder kennzeichnet. Sowohl der strenge, symmetrische Aufbau von Bild und Text bei drei Goethe-Bänden als auch die Verbindung flächiger und linearer Motive, die locker in den Text eingefügt sind, in dem vierten Band, der »Klassischen Walpurgisnacht«, überzeugen.

Doch nicht immer wirken Bilder, Farben, Typographie und Text so plausibel zusammen. Bei einigen Bänden drängt sich der Eindruck von zu großer Belieblichkeit auf. Entweder sind die zu verschiedenen Zeiten entstandenen Bilder formal uneinheitlich und harmonieren nicht miteinander, oder die Bilder überzeugen nicht als Begleitung des jeweiligen Textes. Dies ist bei dem 7. Band, der Sprichwortsammlung, der Fall, wo zwar die Typographie, nicht aber das Bildprogramm einleuchtet. Die beigelegten Lithographien stehen in keiner erkennbaren Verbindung zu dem Text.

Homers Pan-Hymnos, der 12. Pressendruck, gab Neufeld die Gelegenheit, sich mit einer seiner beliebtesten mythologischen Figuren in etlichen Bildab-

wandlungen auseinanderzusetzen. Doch die zu weit auseinanderliegenden Zeitpunkten entstandenen Bilder sind sehr heterogen und werden nur durch das Thema des Flötenspielers allzu locker verbunden.

Auch die Bände mit Neufelds eigenen Texten sind unterschiedlich gelungen. Das »Schattenspiel« bringt eine eindrucksvolle Homogenität von kurzen Notaten, der fetten Block-Typographie und den ausschließlich schwarz-weißen Holzschnitten, die hier in großer Menge den Text begleiten. Verglichen damit sind die beiden Bände »Seiltänzer« und »Glockengießer« wesentlich unambitioniertere Unternehmen. Im »Glockengießer« ist eine etwas beliebig wirkende Gruppe von stilistisch unterschiedlichen Versen vereint, die von Monotypien weder störend, noch besonders überzeugend begleitet werden. Der Seiltänzer wiederholt hauptsächlich ein einziges Bildmotiv, das jedoch zum Text passt. Deutlich weniger gelungen ist das »Farbenspiel«, wo die verwendeten Satzelemente regelrecht als Fremdkörper empfunden werden und auch die Typographie nicht überzeugt.

Zwei Drucke der Methusalem-Presse sind eigentlich Künstlermappen. Die Mappe »Figuren« führt eine lose Folge von Bildexperimenten unterschiedlichster Art vor, der »Epitaph« ist ein Resümée, das Neufeld aus seinem Werk zog. Beide stellen Auszüge und zugleich einen Querschnitt durch Neufelds druckgraphisches Werk dar. Daneben gibt es drei kleine Pressendrucke, die unpräzise daherkommen und nicht den Anspruch erheben, bedeutsame Werke zu sein, wie das gefaltete Blatt zum »Anachoreten«, die Geburtstagsgabe »Der Freund« oder die Hommage an V. O. Stomps »Tage Jahre Menschen«. Gerade bei diesen kleinen Arbeiten gelang Neufeld jedoch in der unspektakulären, aber vollkommen angemessenen und originellen Ausstattung Überzeugendes.

Ungewöhnlich ist bei der Methusalem-Presse, daß ihr Betreiber nicht nur Typograph, Drucker und Illustrator in einer Person war, sondern bei acht Bänden auch noch als Autor fungierte. Neufeld zeichnete bei seinen kurzen Prosatexten mit Worten ebenso wie als bildender Künstler mit verschiedensten symbolischen Motiven. Er stilisierte, er schuf anschauliche Sinnbilder. Alle im »Farbenspiel« enthaltenen Texte charakterisiert diese Bildhaftigkeit.

Die fette Block, die die Typographie der Methusalem-Presse bestimmt, passt mit ihrer runden, serifenlosen Massivität und Flächigkeit ohne jeden Schnörkel erstaunlich gut zu den reduzierten, klaren Formen der Holzschnitte. Dabei ist sie aufgrund ihrer primitiven Schlichtheit keine Schrift, mit der man üblicherweise klassisch-humanistische Texte vortragen würde. Doch sie erwies sich in

Neufelds Hand als tragfähig für diesen Bereich. Neufeld gewann dieser groben, mächtigen und derben Schrift neue Aspekte ab. Die Typographie ist unorthodox, die Schriftgrade groß, fast immer über 20, oft über 30 Punkt. Bei den Bänden, für die Neufeld die schmale Rundgrotesk oder die Bernhard-Fraktur wählte, sind die Lettern mehrere Zentimeter hoch. Trennungen und Absätze folgen nicht immer der Textlogik. Manchmal arbeitete Neufeld mit riesigen Durchschüssen, auch Einzüge und Endzeilen sind sehr vielfältig und individuell gestaltet. Neben Flattersatz oder zentriert auf Mittelachse gesetzten Texten verwendete er auch dreimal Blocksatz. Auszeichnungen sind, außer auf den Haupttiteln, selten. In der Regel beschränkte Neufeld sie auf die erste Initiale des gesamten Fließtextes, die farblich oder durch ihre Größe hervorgehoben ist.

Betrachtet man die verschiedenen Bände der Methusalem-Presse, so stellt man fest, daß Neufeld die Schrift häufig als graphisches Mittel benutzte. In dem Band zu Hesiods Theogonie sitzen die Zeilen in kleinem Schriftgrad so weit auseinander, daß sie wie waagrechte, voneinander unabhängige Linien wirken. In anderen Bänden, dem »Heraklit« und dem »Empedokles« beispielsweise, sind die riesigen Lettern der Steinschrift mit so geringem Durchschuß gesetzt, daß sie wie ein graphisches Muster die Seiten bedecken. Neufeld sah die Schrift als Bild aus positiven und negativen Formen, aus schwarz-weiß Kontrasten, und setzte sie entsprechend ein. Ein wenig geht dies manchmal auf Kosten eines raschen und mühelosen Leseflusses. Allerdings bleibt der Text bei Neufeld immer, anders als bei manchen avantgardistischen Buchkünstlern, lesbar.

Ganz eigen ist das Verhältnis von Bildern und Text in Neufelds Pressendruck. Die Text-Bild-Abhängigkeit ist bei vielen Bänden gering. Oft sind die Bilder nur wie eine begleitende Melodie zum Text zu verstehen, eine visuelle Paraphrase. In den meisten Bänden sind sie nicht an bestimmte Textstellen gebunden, sie könnten auch an anderer Stelle erscheinen. Ausnahmen hiervon sind Kleists »Berliner Abendblätter« und »Empedokles«, wo der Zusammenhang zwischen Text und Bildern enger ist. Die Frage, ob bei Neufelds Buchprojekten Bilder oder Text zuerst vorhanden waren, läßt sich nicht klar beantworten. In der Regel wählte er zu einem Text, der ihn reizte, manche Bilder aus seinem bereits vorhandenen Fundus. Zudem produzierte er aber auch immer neue Holzschnitte in Auseinandersetzung mit dem Text. Er kombinierte für die meisten Bücher sowohl vorhandene Druckstöcke als auch neu geschaffene Bilder miteinander.

Die Textauswahl ist die eines anspruchsvollen Lesers, der sich am humanistisch klassischen Bildungskanon orientiert. Neufeld führte in seinen Pressendruckten Dialoge mit Autoren, die ihm wesensverwandt waren, die in ähnlichen Gedankenwelten lebten wie er. Noch ein weiterer Faktor beeinflusste Neufelds Textauswahl, nicht zuletzt wurde er, ein leidenschaftlicher Leser, von sprachlicher Schönheit angezogen. Einem befreundeten Ehepaar gegenüber erklärte er einmal seine Vorliebe für die alttestamentlichen Psalmen mit deren sprachlicher Vollkommenheit, inhaltlich seien diese Sprüche für ihn jedoch »ein Kriechen im Staub«. ⁴⁵³

Typisch ist für Neufeld das Umkreisen bestimmter Themen und Sujets, die er wieder und wieder in verschiedenen Versionen umsetzte. Gleiche oder ähnliche Druckstöcke verwendete er in mehreren Bänden. Er benutzte außerdem für seine Pressendrucke Druckgraphiken und Texte, die Jahrzehnte zuvor entstanden. Dies ist nur möglich, weil seine künstlerische Entwicklung nicht im Stilwechsel bestand, sondern in der Konzentration und Komprimierung. Daher passen auch früher entstandene Arbeiten in die Produkte seiner Presse.

Neufeld gelang es, den geistigen Gehalt der Texte durch äußerste Reduzierung der Mittel, die gleichnishaft verstanden werden, zu verbildlichen. Er erzählte und fabulierte nicht, er illustrierte nie Handlungen oder Ereignisse. Da seine Holzschnitte keine konkreten Situationen aus bestimmten Texten beschreiben, ist es möglich, daß dieselben Bilder verschiedene Texte überzeugend begleiten können. Wie die Texte, die Neufeld in der Methusalem-Presse bearbeitete, bei ihm auf bereits Gedachtes und Gefühltes stießen, erhellt auch ein Zitat aus seinen Notizbüchern: »Lektüre hat bei mir vorwiegend Katalysatorische Wirkung; Latentes wird aufgeweckt ...«. ⁴⁵⁴

Neufelds Methusalem-Presse stellt ein einzigartiges Unternehmen innerhalb der deutschen Pressenlandschaft dar. Ungewöhnlich sind die unorthodoxe, primitive Typographie, die sich in mehreren Bänden wiederholenden Bilder und die vielen Varianten innerhalb einer Auflage. Im Gegensatz zu anderen an klassischen Texten und traditionellen Arbeitsweisen orientierten Handpressen strebte Neufeld weder eine perfekte Verarbeitung noch eine »edle« Typographie an. Seine Pressendrucke gehören aber auch nicht zum Feld der avantgardistischen Buchkunst, der experimentellen Kunst mit oder um das Buch. Neufeld ist am traditionellen Gegenstand »Buch« orientiert, er will das Buch

⁴⁵³ Gespräch der Verfasserin mit dem Ehepaar Baumann am 1.9.1999, Traunstein.

⁴⁵⁴ Aus Neufelds Notizheften, Heft I, Teil II, Nr. 360, vom 6.1.1994.

nicht demontieren. Einer sozialkritischen »Typographie der Armut« steht er, trotz seiner Hommage an V. O. Stomps, ebenfalls nicht nahe. Und an einer Breitenwirkung, um gesellschaftliche Mißstände anzuprangern, wie es Grieshabers Intention war, war er nicht interessiert. Neufelds Pressendrucke lassen sich nicht in die üblichen Kategorien einordnen. Am treffendsten scheint ein Zitat des Buchkünstlers Toni Kurz: »Bei einem Besuch der Buchmesse Leipzig ... fiel mir die Präsentation von Büchern eines Künstlers auf, die sich so wesentlich abhoben, daß ich unwillkürlich der Überzeugung war, einen "Klassiker" vor mir zu haben; einen Künstler jedenfalls vor meiner Zeit. An Braque und Matisse erinnerten mich die Klarheit und Einfachheit der Formen, die Großzügigkeit, mit der Bilder und Texte geordnet waren«. ⁴⁵⁵ Tatsächlich waren Braque und Matisse in mancher Hinsicht stilprägend für Neufeld.

Bei einer Buchillustration setzt der Künstler ins Bild, was seiner Vorstellung nach der Autor sagt. Darum ist das Textverständnis des Künstlers entscheidend für seine Arbeit. Charakteristisch für Neufelds Lesart der von ihm bearbeiteten Texte ist, daß er religiöse Überlieferungen ebenso wie antike Epen, altdeutsche Sprichwörter oder melancholische Spruchweisheiten verschiedener Kulturkreise als philosophische Texte liest. Dabei ist Philosophie hier nicht im wissenschaftlichen Sinne als logisches, komplexes Gedankensystem gemeint, sondern als anschauende Naturbetrachtung, als oft melancholisch gefärbte Überlegungen zu den Paradoxien des Daseins. Neufelds großes Thema war zeitlebens der Mensch und seine Existenzbedingungen. Daher fesselten ihn auch die Schriften der Vorsokratiker und Goethes Naturphilosophie besonders. Stilisierte menschliche Figuren sind dementsprechend das bedeutendste Sujet in Neufelds Kunst. Viele Bände der Methusalem-Presse beschäftigen sich mit philosophischen Betrachtungen oder poetischen Lebensweisheiten: die Texte der beiden Vorsokratiker Heraklit und Empedokles, die Sprüche des Prediger Salomo und die Verse Omar Chajjams, drei der vier Goethe-Bände, der Auszug aus den Upanischaden, die Verse V. O. Stomps, Neufelds eigene Reflexionen im »Schattenspiel« und seine Gedichte im »Glockengießer« sowie die beiden Schöpfungsepen, die Genesis und Hesiods Theogonie.

⁴⁵⁵ Zitiert nach einer Broschüre zur Ausstellung von Pressendruck und Holzschnitten Neufelds 1998 im Kunstverein Horn. Toni Kurz gibt in seiner Edition Thurnhof fast nur Erstdrucke, ergänzt mit farbigen Offsetlithos, Holz- und Linolschnitten, heraus.

29.1. Die Bildwelt der Methusalem-Presse

Viele Motive, die Neufeld in seiner Gebrauchsgraphik schon häufig verwendete und abwandelte, finden sich auch bei den Holzschnitten der Pressendrucke. Dabei komprimierte er seinen Motivkosmos im Spätwerk noch. Manche Motive fielen weg, mit anderen beschäftigte er sich weiterhin intensiv, setzte sie in immer neuen Abwandlungen noch reduzierter um. Auffallend ist, daß christliche Motive und Symbole, die Neufeld bei seinen gebrauchsgraphischen Arbeiten für die Gestaltungen von Buchumschlägen, Briefmarken für die Kirchentage, Titelblättern für die christlich orientierte Zeitschrift »Das Münster« und Notenheften für den Max Hieber Verlag verwendete, nicht mehr erscheinen. Selbst bei den drei alttestamentlichen Texten, die Neufeld in seiner Handpresse herausbrachte, verzichtete er völlig auf christliche Ikonographie. Dafür galt sein Interesse noch immer der griechischen Antike, was sich nicht nur in der Textauswahl, sondern auch bei seinem Motivrepertoire bemerkbar macht. Bereits aus Neufelds Gebrauchsgraphik vertraut ist auch das Motiv des Flötenspielers. Ein Sitzender mit einer länglichen Flöte erscheint im »Farbenspiel«, in den »Bildern zur Zauberflöte«, in »Ars Amandi« und in dem »Homerischen Hymnos vom großen Pan«, in dem gleich mehrere verschiedene Darstellungen Flötender vorkommen. Ebenfalls aus der Gebrauchsgraphik bekannt ist das Motiv der Hände, das auch in den Pressendruckten etliche Male erscheint, als Holzschnitt und als Satzelement.

29.1.1. Motive mit Bezug zur Antike

In der Bildwelt der Methusalem-Presse finden sich viele Bezüge zur griechischen Antike. Das klassische Profil, der Hirtengott Pan, Charon, Kentaur und Sphinx, der Weinstock und der Henkelkrug sind von antiken Vorbildern inspiriert. Auch die Hirten und Flötenspieler auf den verschiedenen idyllischen Pastoralen, die Gestalten, die an Athleten erinnern sowie die friesartig aufgereihten Figuren, die an das tanzende dionysische Gefolge denken lassen, stehen im Bezug zu klassischen griechischen Kunstwerken.

Einen Pressendruck widmete Neufeld der ihn faszinierenden mythischen Figur des Pan. In den »Bildern zur Zauberflöte« interpretierte Neufeld Papageno als »Sohn des großen Pan«, hierzu schuf er mehrere Holzschnitte. Außerdem erscheint Pan auf etlichen druckgraphischen Einzelblättern im Klingspor-Museum in Offenbach. Das Motiv zierte zudem eine Lithographie, die dem Pressendruck zu Goethes »Magna mater« beiliegt.

Ebenfalls in unterschiedlichen Varianten dargestellt und in mehreren Bänden vorkommend ist das Thema der Überfahrt, das den Fährmann Charon mit seiner vollbesetzten Barke zeigt. Bei manchen Darstellungen ist der Fährmann hervorgehoben durch Größe oder Position, andere zeigen nur sehr stilisierte Gestalten in einem angedeuteten Kahn. Der Grad der Abstraktion ist unterschiedlich, wie bei vielen der in mehreren Versionen abgewandelten Motive Neufelds. Charon symbolisiert den Übergang vom Leben zum Tod, von einer Sphäre zur nächsten. Traditionell wurde er in der bildenden Kunst oft als eine Art Teufelsfigur gesehen, bei Neufeld wird er jedoch nicht negativ gezeigt. Unter anderem erscheint das Motiv im »Heraklit« und, in zwei verschiedenen Darstellungen, im »Prediger Salomo«. Das Motiv der Überfahrt wählte Neufeld auch für einen Druck der Flugblatt-Presse, der Handpresse seiner ehemaligen Studenten. Ein Motiv, das auf den ersten Blick schwer zu deuten ist, zeigt ebenfalls den Fährmann Charon. Es handelt sich um eine extrem reduzierte Figur, die eine zweite auf dem Rücken trägt. Sie ist unter anderem im »Farbenspiel« enthalten und liegt dem Band zu Kafka lose bei, wo Neufeld sie als »Ferge« betitelte.

Verschiedene Versionen gibt es auch von einem weiteren mit der Antike verknüpften Motiv, das sich als Hirtenszene oder Pastorale bezeichnen lässt. Mehrere Figuren, in unterschiedlichen Haltungen, bevölkern eine arkadische Landschaft. Neufeld gruppierte entweder Mann und Frau oder einen Flötenpieler und einen ihm lauschenden Hirten mit einer hundeartigen Kreatur oder weidenden Tieren. Ergänzt werden diese Szenerien von dem unvermeidlichen Vogel, einer stilisierten Pflanze, Sonne und Mond sowie einem tempelartigen Gebäude im Hintergrund. Sie versinnbildlichen einen harmonischen Urzustand, in dem Mensch und Kreatur in friedlicher Eintracht miteinander leben und eng verbunden sind. Solche arkadischen Idyllen haben in der abendländischen Malerei eine lange Tradition. Neben vielen anderen bekannten Künstlern stellte auch Jean Antoine Watteau (1684–1721), ein Maler, den Neufeld sehr schätzte, solche Pastoralen dar. Watteau malte mit zartem Kolorit Hirten- und Schäferszenen, die bei der Rokoko-Gesellschaft sehr beliebt waren.⁴⁵⁶

Häufig und ebenfalls in unterschiedlichen Holzschnitten umgesetzt erscheint in den Pressendruckten eine Figurenreihe. Sie erinnert an Darstellungen griechischer Töpfer, die das Gefolge des Dionysos zeigen, wie auf einem Fries

⁴⁵⁶ Neufeld bewunderte ein Bild Watteaus, den »Gilles«, den er in seinen Notizheften, Heft II, Nr. 288, neben zwei anderen Bildern als sein »Credo in arte« bezeichnet. Er war also sicherlich mit Watteaus Werk vertraut.

nebeneinander aufgereiht. Auf Neufelds Holzstöcken zu diesem Thema sind immer mehrere Figuren in einer Reihe hintereinander in verschiedenen Bewegungen festgehalten. Manche scheinen zu hüpfen, manche zu tanzen, einige spielen Musikinstrumente. Es handelt sich immer um leicht skurrile Phantasiefiguren, die sich durch charakteristische, ausdrucksstarke Gesten, kontrastierende Bewegungen und sehr unterschiedliche Umrisse auszeichnen.

Mehrmals kommt in den Pressendruckern das Bild einer weiblichen Figur vor, die aus Wellen aufzutauchen scheint, so im »Hohelied«, in den »Bildern zur Zauberflöte« und in Hesiods »Töchter der Meere«. Dieses Motiv läßt an die Nymphen der antiken Mythologie denken. Dort gab es die Nereiden, die halb-göttlichen Bewohner des Meeres, und die Najaden, halbgöttliche Bewohner der Quellen und Gewässer. Die Nymphen gehören zum Gefolge des Dionysos, sie verbanden sich auch mit Sterblichen. Neufeld stellte schon bei einem Blatt zu einer Edition der Pharmafirma Fher eine Baumnymphe dar, eine Hamadryade.⁴⁵⁷

Mit dem Gefolge des Dionysos steht wiederum das Motiv der Figurengruppe ebenso in einem Zusammenhang wie das des Hirten- und Waldgottes Pan. Die Sirene der griechischen Sagenwelt ist ein weiteres von Neufelds bevorzugten Motiven. Sie erscheint schon früh auf Bucheinbänden,⁴⁵⁸ stark stilisiert findet sie sich bei der Pharmawerbung auf einem Bild zu Szenen aus dem griechischen Mythenkreis (Abb. 151).⁴⁵⁹ Im 13. Band der Methusalem-Presse, Hesiods »Theogonie«, begegnen 1985 dieselben Gestalten wieder.

Auch andere Motive von Buchumschlägen erscheinen Jahrzehnte später in der Methusalem-Presse, in Holz geschnitten, erneut. Ein weiteres Beispiel ist der Henkelkrug, eine Amphore, wie sie häufig auf antiken griechischen Vasen abgebildet ist. Dieser Henkelkrug ist auf einem Suhrkamp-Titel aus dem Jahr 1954 zu sehen (Abb. 97), auf einem Desch-Band 1959 (Abb. 48) sowie auf dem Entwurf für ein Diana-Taschenbuch 1960 (Abb. 82 b). Die erste Doppelseite aus dem »Sinngedicht Omar Chajjams« ziert ebenfalls dieses Motiv (Abb. 277).

29.1.2. Vögel und andere geflügelte Wesen

Ein immer wiederkehrendes Sujet in Neufelds Werk ist der Vogel. Waren die Vogeldarstellungen in der Gebrauchsgraphik noch vielfältig und manchmal naturalistisch geprägt, so überwiegen bei den Holzschnitten die flächig gezeig-

⁴⁵⁷ Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.607.

⁴⁵⁸ Pantheon Verlag, »Poems of Baudelaire, Les Fleurs du Mal«, Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.234.

⁴⁵⁹ Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.605.

ten, stilistisch sehr an die Vogel motive im Werk von Georges Braque erinnernden Bilder. Der Vogel ist ein Thema mit umfassenden Bezügen bei Neufeld. Ein Vogel fliegt auch dem Fährmann Charon und seinem Kahn voran (»Prediger Salomo«). Er steht als Symbol für den Übergang in eine andere Sphäre, in die Welt des Todes, die zugleich die des körperlosen Geistes ist. Auch Verbindungen von Vogel und Schlange oder Vogel und Fisch kommen vor, diese gab es auch bereits bei den gebrauchsgraphischen Arbeiten. Vogel und Fisch symbolisieren die Elemente Wasser und Luft, die zugleich Grundstoffe des Lebens sind. Von der Kombination Vogel und Schlange existieren ebenfalls verschiedene Druckstöcke. In dem Band »Seiltänzer« ist es das tragende Motiv, aber auch in den »Bildern zur Zauberflöte« kommt es vor. Die Schlange erscheint auch allein, sie ist bei Neufeld weder ein biblisches Symbol noch negativ besetzt, sondern steht für den ewigen Kreislauf von Geburt und Vergehen. Mehrmals zeigt er sie daher als abstrahierte Spiralf orm.

Neben den Vögeln erscheinen häufig noch andere geflügelte Wesen. Es sind Mischwesen aus Engel und Mensch oder aus Vogel und Mensch, wie die Sirene aus der antiken Mythologie, ein Motiv, das in etlichen Darstellungsweisen vorkommt. Die Sirene und die vielen engelartigen, geflügelten Wesen in Neufelds Werk sind ebenso wie die Vögel Symbole für Seele und Geist, für spirituelle Erleuchtung und geistige Erkenntnis. Auch hier besteht ein Zusammenhang mit der griechisch antiken Kultur. Thanatos, Gott des Todes, der Bruder von Hypnos, dem Schlaf, wurde seit der Antike als geflügelte Figur dargestellt, häufig auch auf Grabmälern. Ebenso wird die Personifizierung des Eros, eines Themas, das in Neufelds Werk eine zentrale Rolle spielt, traditionell als geflügelte Figur gezeigt. Mythologische Gestalten verschmelzen bei Neufeld mit den Engelsfiguren der christlichen Tradition und dem Vogelmotiv.

Neufeld als Kenner der griechischen Geistesgeschichte wußte sicherlich um die Konnotationen des Vogels in der Antike, wo Vögel als Sinnbilder der menschlichen Seele galten. Wesen mit Flügeln waren allgemein Symbole immaterieller Naturerscheinungen. Das Licht wurde als geflügelte Sonnenscheibe dargestellt. Die Römer »lasen« die Vogelzeichen, Vögel stellten für sie eine Verbindung zu einer höheren Macht dar. Sie dienten als Interpreten des menschlichen Schicksals, als Orakel. Auch im Mittelalter spielte der Vogel noch eine bedeutsame Rolle. Einflußreich wurden die Werke eines Schriftstellers des späten 5. Jahrhunderts, der seine Schriften unter dem Namen »Dionysius Areopagita«

herausgab. Sie werden daher als »pseudo-areopagitisch« bezeichnet.⁴⁶⁰ Ab dem 8. Jahrhundert galten sie in Frankreich als die Werke des »Apostels von Frankreich«, St. Denis. Sie spielten eine wichtige Rolle in der Scholastik des 12. Jahrhunderts und gingen auch in die bildlichen Darstellungen ein. Dionysius Areopagita schreibt in seiner Hierarchienlehre: »Der Flügel bedeutete die Schnelligkeit des geistigen Emporführens, das Himmlische ... das Entrücktsein von allem, was an der Erde haftet ... Die Leichtigkeit der Flügel aber bedeutet, daß das Wesen in keiner Hinsicht erdhaft ist ... der Schwere nicht unterworfen«.⁴⁶¹

Daß dem Vogel in Neufelds Werk eine Schlüsselrolle zukommt, hängt mit dieser Symbolik des »geistigen Emporführens« zusammen. In mancher Hinsicht spielt er in Neufelds Motivkosmos eine ähnliche Rolle wie der Engel, dem traditionell eine vermittelnde Funktion zwischen der irdischen Welt und dem geistigen Sein einer höheren Sphäre zukommt. Neufeld verwies mit den geflügelten Wesen symbolisch auf die Sphäre des immateriellen Geistes, in der er die wirklich bedeutsame, die eigentliche Welt sah, die allen materiellen Erscheinungen zugrunde liegt.

Neufeld war nicht der erste Künstler, der von dem Motiv des Vogels fasziniert war, unter anderem spielt im Werk des Surrealisten Max Ernst ein Vogel namens »Loplop« die Rolle eines Alter Ego. Auch für Georges Braque, Neufelds wichtigstes Vorbild, war der Vogel ein bedeutsames Motiv.

29.1.3. Mensch und Kreatur

Eine bedeutende Rolle kommt in den Drucken der Methusalem-Presse der Kreatur zu. Etliche verschiedene Darstellungen, vom kleinen Format bis zum doppelseitigen Holzschnitt, zeigen eine menschliche Figur mit einem hundeartigen, nicht näher bestimmten Tier. Auch ein pferdeartiges Wesen erscheint, unter anderem im »Schattenspiel«. Eine oder mehrere Kreaturen gehören auch zu den Figuren der Pastoralen, die Neufeld in verschiedenen Varianten darstellte. Zwei verschiedene Bilder zu diesem Thema kommen in den »Berliner Abendblättern« Kleists vor, ebenfalls zwei in dem »Epitaph«. Ein doppelseitiger Holzschnitt im »Empedokles«, wiederholt in »Figuren«, zeigt eine ruhende menschliche Gestalt, in der ein Tier wie ein großer Embryo liegt (Abb. 213).

⁴⁶⁰ Dionysius Areopagita war ein Heiliger, der angeblich vom Apostel Paulus bekehrt wurde, Bischof von Athen wurde und im 1. Jahrhundert n.Chr. den Märtyrertod starb. Sein Name leitet sich von einem Stadtteil in Athen ab.

⁴⁶¹ Sachs, Badstübner, Neumann: »Wörterbuch zur Christlichen Kunst«, Leipzig und Berlin, o. J., S. 364.

Dieses Bild symbolisiert die vollkommene Vereinigung zweier unterschiedlicher Lebewesen und ihre Gleichwertigkeit. In seinen Reflexionen beschäftigte sich Neufeld mehrmals mit Gedanken zur Verwandtschaft des Menschen mit den Tieren. In den Überlegungen der Vorsokratiker spielt das Thema der Verwandtschaft aller Lebewesen eine zentrale Rolle.

Neufeld zeigt ein Universum mit verwischten Grenzen. Alles gehört zusammen, ist Teil eines Ganzen, so wie es bereits Empedokles lehrte, bei dem dieselben Elemente, in wechselnden Konstellationen, alles Leben im Kosmos bilden. Auch Goethes Vorstellung einer durchgötterten Natur steht diesem Konzept nahe. Im 10. Band der Methusalem-Presse, dem »Prediger Salomo«, findet sich ein Zitat von Spinoza, der wie Goethe vom Pantheismus beeinflusst war: » - alle Dinge sind, wenn auch in verschiedenen Graden, beseelt«.

In dem Empedokles-Band steht der Satz »Denn wisse nur: alles hat Vernunft und Anteil am Denken«. Immer wieder beschwört Neufeld den großen Zusammenhang alles Lebendigen.

29.1.4. Das Paar: »A & B«, Yin & Yang

Ein Sujet Neufelds stellt gewissermaßen ein Unterkapitel seines großen Lebensthemas »Mensch« dar: Eros, die Grundkraft des Lebens, als Paar symbolisiert, von Neufeld »A & B« genannt. Dieses Thema beherrscht Neufelds Bildwelt, Paare in unzähligen verschiedenen Darstellungen sind sein häufigstes Motiv. Die Paare erscheinen in den Pressendruckern oft als zwei Profile, wobei diese häufig wie Halbmonde geformt sind. Manchmal zeigt Neufeld Paare als büstenartige Bildnisse. Daneben gibt es viele stilisierte Ganzkörperdarstellungen. Auffallend häufig verschmelzen die Paare auf Neufelds Bildern, sich umfangend, zu einem Wesen. Er zeigt Paare stehend, sitzend, laufend, liegend, stürzend oder schwebend, aneinander gelehnt oder zueinander strebend. Oft sind es extrem abstrahierte oder androgyne Körper.

Neufeld liest das alttestamentliche »Hohelied« als Liebesgedicht, feiert in »Ars Amandi« und in den »Bildern zur Zauberflöte« die Liebe, vereint in einem Sammelband unter dem Titel »Eros Pantokrator« weitere Liebesgedichte. Auch der »Epitaph« ist nicht zuletzt eine Liebeserklärung an seine Frau Lotte.

Neufeld selbst bezeichnete in dem 11. Druck seiner Presse, »Magna mater«, eine Darstellung zweier Figuren als »Yin & Yang«. Offensichtlich entsprach ihm dieser aus der chinesischen Geisteswelt übernommene Begriff. In seinen

Reflexionen schrieb er einmal: »Mein Thema: 2 Figuren, A & B, mein Ziel: 2 und 1 ins Gleichgewicht zu setzen. ... «.⁴⁶²

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Begriff des Eros bei Hesiod, wie er in der Theogonie beschrieben ist: »Er ist das dynamische Prinzip im ... Kosmos. Das Chaos ist die Reduktion zur äußersten Formlosigkeit, die Erde ist die ursprünglichste Form, und der Eros ist die das Werden vorantreibende Kraft«.⁴⁶³ Eros ist die schöpferische Kraft und somit auch für die künstlerische Kreativität bedeutsam. Hesiod versteht Eros in einem umfassenden Sinn. Er ist »die Kraft, die ... das Werden der Welt in Gang bringt. Es ist aber derselbe Eros, der auch das Innere der Menschen ergreift Man darf diese beiden Seiten des Eros nicht voneinander trennen. ... Eros ist ein und derselbe im Leben des Menschen wie im Leben des Weltganzen«.⁴⁶⁴ In diesem Sinne ist Neufelds Thema »A & B«, sind seine immer wieder in unzähligen Abwandlungen dargestellten Paare zu verstehen.

In seinen Reflexionen hielt er fest: »Die Liebe hält alles zusammen, nährt alles, wirkt der Entropie entgegen: ich meine die kosmische Kraft; man darf hier Liebe begreifen als ein Synonym für Sein; der Kosmos als Leib der Liebe«,⁴⁶⁵ und »Eros ist der Retter. Eros Salvator mundi. Eros der Große Täuscher, der Illusionist – «.⁴⁶⁶

Das Thema »A & B« bestimmt Neufelds gesamtes Kunstschaffen. Die Paare stehen für zwei Gegensätze, die nur zusammen ein Ganzes bilden können. Viele von Neufelds Bildern sind von Gegensätzen bestimmt. Dualismus kennzeichnet das gesamte künstlerische Werk. Der Kontrast zwischen Schwarz und Weiß, zwischen druckenden und nichtdruckenden Teilen bestimmt die Holzschnitte. Die Spannung zwischen großen und kleinen Lettern kennzeichnet die Typographie, der Kontrast zwischen linearen und flächigen Bildern viele Presseudrucke. Runde Formen kombiniert Neufeld mit kantigen, massive mit zarten. Bilder aus geometrischen Satzelementen stellt er figürlichen Motiven gegenüber. Eine männliche und eine weibliche Figur, ein Stehender und ein Stürzender, ein Liegender und ein Sitzender, Sonne und Mond, Mensch und Kreatur, Vogel und Fisch: immer geht es in seinem Werk um die Verbindung zweier Gegensätze. Die angestrebte Vollkommenheit liegt in der Einheit: zwei Profile, zwei Körper, Mann und Frau, Mensch und Kreatur verschmelzen

⁴⁶² Aus Neufelds Notizheften, Heft I, Nr. 141, 28.12.1992.

⁴⁶³ Gigion, Olof: »Der Ursprung der Griechischen Philosophie. Von Hesiod bis Parmenides«, Basel, Stuttgart 1968. S. 31.

⁴⁶⁴ a.a.O., S. 26.

⁴⁶⁵ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 277, 27.8.1993.

⁴⁶⁶ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 309, 2.11.1993.

miteinander. Nach Heraklit verwirklicht sich die Weltvernunft im Kampf der Gegensätze. Für Neufelds Denken und für sein künstlerisches Schaffen war diese Vorstellung der sich bedingenden Gegensätze prägend. Neufeld notierte: »Der/die Geliebte: das ist der Katalysator der eigenen Lebens-Triebe, also seiner Gefühle, des eigenen Andrangs, der eigenen Erwartung, des eigenen Möglichen, der eigenen Lebens- & Liebeskräfte«. ⁴⁶⁷

In seinem 19. Pressendruck, »Eros Pantokrator«, zitiert Neufeld auf der ersten Textseite eine Beschreibung Eros' aus Platons »Symposion«. In einem anderen Werk dieses Philosophen, im »Gastmahl«, findet sich eine im Hinblick auf Neufelds häufige Paardarstellungen interessante Theorie zur Entstehung des Eros. Mehrere Redner preisen dort anlässlich eines Gelages Eros und vertreten dabei sehr unterschiedliche Standpunkte. Als Aristophanes an der Reihe ist, beginnt er seine Rede mit folgender Lobpreisung: »Mir nämlich scheinen die Menschen die Macht des Eros nicht erkannt zu haben; denn hätten sie das, so würden sie ihm wohl die größten Tempel und Altäre errichten und ihm die reichlichsten Opfer darbringen Denn er ist der menschenfreundlichste von den Göttern, indem er den Menschen ein Helfer und ein Arzt für diejenigen Übel ist, deren Heilung dem Menschengeschlechte die größte Glückseligkeit gewähren dürfte«. ⁴⁶⁸ Dann erzählt Aristophanes seine Version von der Entstehung des Eros. Zeus habe die Urmenschen, Wesen von so »gewaltiger Kraft und Stärke« und mit so »hohen Gedanken«, daß sie sich in einem übermütigen und anmaßenden Plan » ... einen Zugang zum Himmel bahnen wollten, um die Götter anzugreifen«, ⁴⁶⁹ grausam bestraft. Zeus erklärte: »Ich glaube ein Mittel gefunden zu haben, wie die Menschen erhalten bleiben können und doch ihrem Übermut Einhalt geschieht, indem sie schwächer geworden. Ich will nämlich jetzt jeden von ihnen in zwei Hälften zerschneiden ... «. ⁴⁷⁰ Seitdem suchen die beiden Hälften nach dem fehlenden Teil, um wieder ein ganzes Wesen bilden zu können: »Der Grund hiervon nämlich liegt darin, daß dies unsere ursprüngliche Naturbeschaffenheit ist, und daß wir einst ungeteilte Ganze waren. Und so führt die Begierde und das Streben nach dem Ganzen den Namen Liebe«. ⁴⁷¹

⁴⁶⁷ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 265, 1.10.1993.

⁴⁶⁸ »Platon, Sämtliche Werke in drei Bänden«, erster Band, Verlag Lambert Schneider, Berlin o. J., S. 681 (189C – 190B).

⁴⁶⁹ a.a.O., S. 682 (190B– 190 E)

⁴⁷⁰ ebd.

⁴⁷¹ a.a.O., S. 685 (192C – 193B).

29.1.4. a. Das »Paar im Berg«

Ein Untermotiv der unzähligen Paardarstellungen ist das mehrmals erscheinende »Paar im Berg« (Abb. 182). Dieses zunächst sehr rätselhaft wirkende Motiv, das unter anderem in den Bänden »Schattenspiel«, »Bilder zur Zauberflöte« und »Epitaph« auftaucht, ist vermutlich von einem im 19. Jahrhundert sehr populären Bild inspiriert: Böcklins »Toteninsel«. Auch Arnold Böcklin war ein Künstler, der in allen Werkphasen Motive variierte, daher gibt es von der »Toteninsel« fünf Versionen.⁴⁷² Auf allen ist eine einsame, düstere Insel zu sehen, mit hoch aufragenden Zypressen bewachsen, zu der ein Nachen übersetzt. In diesem befinden sich ein Ruderer, eine weiß gekleidete, aufrecht stehende Gestalt und ein Sarg. Das Bild entstand im Auftrag der Frankfurter Witwe Marie Berna und gilt als eines der geheimnisvollsten der Kunstgeschichte. Es ist eine Ikone des Symbolismus, Ende des 19. Jahrhunderts schmückte es die Wohnzimmer der Bildungsbürger.

Bei Neufelds Version sind nur noch die stilisierten Konturen der Felseninsel und der bei Böcklin in der Mitte des Eilandes wachsenden Bäume zu erkennen. Das die Insel umgebende Wasser ist durch wellenartige Linien angedeutet. Der entscheidende Unterschied ist, daß Neufeld statt des Kahns ein Paar auf der Insel zeigt. Das Paar befindet sich inmitten des felsigen Eilands. Neufeld verband hier sein Lebensthema »A & B« mit dem Sujet der »Toteninsel«. Die Liebe ist nach Neufelds Vorstellung die einzige potentiell erlösende Kraft, sie greift über den Tod hinaus, transzendiert den Menschen.

Böcklin variierte bei seinen verschiedenen Darstellungen der Toteninsel vor allem das Licht, das Spiel der Wolken. Bei Neufelds Holzschnitt scheint der felsige Berg von innen heraus zu leuchten, da er zunächst verschiedene farbige Untergründe und über diese dann Schwarz druckte. Böcklin war ein Vertreter des Symbolismus, einer von Visionen, Mythen und Mysterien geprägten Bildwelt. Formal könnte seine Malerei kaum weiter von der Neufelds entfernt sein, doch die Beschäftigung mit der Antike verbindet die beiden Künstler. Ein weiteres berühmtes Bild Böcklins, »Pan im Schilf«⁴⁷³, erinnert thematisch an Neufelds Holzschnitt »Pan im Busch«. Auch Kentauren⁴⁷⁴ und Najaden⁴⁷⁵ zeigte Böcklin auf seinen Gemälden, beides Sujets, die auch Neufeld fesselten.

⁴⁷² Die erste Version hängt im Kunstmuseum Basel, sie stammt aus dem Jahr 1880 (111 x 155 cm).

⁴⁷³ »Pan im Schilf«, 200 x 154 cm, 1859, Neue Pinakothek München.

⁴⁷⁴ »Kentaurenkampf«, 105 x 195 cm, 1873, Kunstmuseum Basel.

⁴⁷⁵ »Spiel der Najaden«, 151 x 177 cm, 1886, Kunstmuseum Basel.

29.1.5. Die weiblichen Figuren

Frauenfiguren erscheinen in der Bildwelt der Methusalem-Presse sehr häufig, sowohl als Teil eines Paares als auch allein. Dabei gibt es zwei Typen, die Neufeld immer wieder umsetzte. Einmal ist es eine schlanke, androgyn wirkende und oft manieristisch überlängte weibliche Gestalt. Häufig ist sie mit den stilisierten Gesichtszügen von Neufelds Frau Lotte versehen, mit ihren mandelförmigen, weit auseinanderstehenden Augen. Der andere Typus hingegen ist mit extrem üppigen Rundungen versehen, er erinnert an eine archaische Fruchtbarkeitsgöttin, eine Art »Urmutter«. Diese Darstellung erscheint meistens allein oder mit einem Vogel verbunden. Sie symbolisiert das Weibliche als lebensspendendes Prinzip, während die schlanke Gestalt meist ein Paar ergänzt, und mit ihrem männlichen Gegenstück gemeinsam Eros versinnbildlicht. Auffallend ist, daß weibliche Gestalten in Neufelds Bildwelt häufig in sich ruhend gezeigt werden. Sie thronen majestätisch, sie sitzen oder hocken, manchmal liegen sie auch. Sie wirken entspannt, ihrer selbst gewiß, erdverbunden und in Harmonie mit ihrer Umwelt. Sie sind vertraut mit den Kreaturen. Die männlichen Figuren hingegen sind oft mit weit ausholenden Gesten dargestellt. Sie heben die Arme flehend zum Himmel, sie springen oder stürzen, sie werden von Balken oder Rahmen bedrängt und eingesperrt. Sie sind ewig Suchende, Zweifelnde und Verzweifelnde. Sie sind aktiv, während die weiblichen Gestalten meist in passiven Haltungen gezeigt sind. Neben Motiven, die Neufeld bereits in seiner Gebrauchsgraphik entwickelte, erscheinen in den Pressendrucke einige neue, die erst im Spätwerk eine Rolle spielen. Zu diesen gehört das Sujet Mutter mit Kind, das in mehreren Versionen, unter anderem in »Figuren« und im »Epitaph«, vorkommt. Neufeld abstrahierte diese Darstellungen formal so stark, daß ihnen nichts Süßliches anhaftet. Im »Epitaph« kombinierte er das Motiv auf einem Doppelblatt mit dem Satz »Die Erde! Die Erde – nicht der Himmel«. Damit verweist er auf seine Vorstellung, daß das weibliche Prinzip, zugleich die lebensspendende Kraft, der Erde entspricht. Das männliche Prinzip hingegen entspricht dem Himmel.

29.1.6. Spirale, Kreis und Kugel

Neben den stilisierten menschlichen Figuren, die als Paare oder Einzelwesen im Mittelpunkt stehen, neben den Gestalten aus der antiken Mythologie, den archaischen »Urmüttern«, den geflügelten Wesen, den Vögeln und anderen Kreaturen ergänzen mehrere nichtfigürliche Motive die Bildwelt der Methusalem-Presse. Hierzu gehören Spiralformen, von denen es verschiedene

Varianten gibt. Mehrere Spiralmotive tauchen bereits im 3. Druck der Methusalem-Presse, dem »Schattenspiel«, auf. Eine wirbelartige Spirale erscheint in dem Text von Johannes Daniel Falk zu Goethe und im »Epitaph«. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Vorstellung des Vorsokratikers Anaxagoras, den Neufeld im »Prediger Salomo« zitierte. Anaxagoras lehrte als erster Philosoph in Athen. Er entwickelte eine dualistische Weltauffassung, nach der die Natur aus letzten kleinsten, unvergänglichen, aber qualitativ verschiedenen Teilchen besteht. Diese werden von einem Geist (nus, dem leichtesten und feinsten aller Stoffe) aus der anfänglichen Mischung durch eine fortschreitende Wirbelbewegung ausgesondert und zu geordneter Bewegung im Weltall verbunden. Die wirbelförmige Spirale in Neufelds Werk wäre also als ein Symbol der Lebensentstehung, der entstehenden Ordnung aus dem Chaos oder dem Nichts zu verstehen.

Neben runden gibt es auch eckige Spiralen. Zudem verband Neufeld das von ihm schon in der Gebrauchsgraphik häufig verwendete Motiv der Schlange mit dem der Spirale. In dem dem Auszug aus den Upanischaden erscheint gleich auf dem Frontispiz eine Spirale, und auf der letzten Seite ist eine eingerollte Schlange zu sehen. Bei diesem religiösen Text steht die Spiralförmigkeit als Symbol für das in einem ewigem Kreislauf von Werden und Vergehen befindliche Leben. Neben den Spiralförmigkeiten gibt es ein weiteres Motiv, das noch häufiger erscheint und ebenfalls eine symbolische Bedeutung hat. Ein Kreis taucht in verschiedenen Darstellungsweisen und Zusammenhängen auf. Neufeld verwendete im »Empedokles« ein Kreismotiv, das ebenfalls im »Seiltänzer« und außerdem in »Magna mater« gleich zweimal erscheint. Es handelt sich um einen Kreis mit schemenhaften Gestalten darin, die auf einen flüchtigen Blick nur wie Linienmuster wirken. Diese symbolische Darstellung kann wiederum mit Neufelds Auswahl zweier Schöpfungsmythen, der »Theogonie« Hesiods und der »Genesis«, sowie dem Spiralmotiv in Verbindung gebracht werden. Sie kann als Zeichen für entstehendes Leben gedeutet werden. Gestalten bilden sich innerhalb des sie umfassenden Kosmos', feste Formen entstehen aus dem Chaos. Der Kreis ist bei Neufeld ein allumfassendes kosmisches Symbol. In »Magna mater« sind alle Motive in Kreise eingebunden. In den Bänden »Heraklit« und »Prediger Salomo« kommt eine Figur mit einer kreisförmigen Scheibe in der Hand vor. In einer anderen Version ist sie in »Urworte orphisch« enthalten, dort stellt sie Neufeld in eine Art Tempel, in dessen dreieckigem Dach sich ein weiterer Kreis befindet. In der Mappe »Figuren« sind mehrere Kreismotive enthalten. Zwei davon sind durch die Buchstaben »a«

und »z« als Symbole für Anfang und Ende gekennzeichnet. In diesem Sinn hat der Kreis eine ähnliche Bedeutung wie die Spirale. In mehreren Bänden kommt der Holzschnitt einer Hand vor, die gerade einen Kreis aufzufangen oder hochzuwerfen scheint, er schwebt wie schwerelos ein Stück über ihren Fingerspitzen. Im »Farbenspiel« erscheint mehrmals das Bild eines auf dem Kopf stehenden Vogels, der über einem großen Kreis schwebt.

Eng verwandt mit dem Kreis ist das Symbol der Kugel. Da Neufeld seine Bilder immer flächig und ohne räumliche Tiefe schuf, sind Kreis und Kugel bei seinen Motiven nicht zu unterscheiden. Bei den Vorsokratikern, mit denen sich Neufeld so intensiv beschäftigte, gab es mehrere bedeutsame Vorstellungen im Zusammenhang mit einer Kugel. Die griechischen Philosophen sprachen von dem »kugelförmigen Sphairos«. Bei Empedokles, der die sinnliche Welt als Resultat von vier Grundsubstanzen sah, die sich zyklisch mischen oder auseinander treiben, verdrängt die Liebe »den Streit an den Rand des Alls und führt die Grundstoffe zu einer kugelartigen idealen Mischung«⁴⁷⁶, dem »Sphairos«. Parmenides, den Neufeld einmal zitiert, bestimmt das »Seiende ... als ungeworden, unteilbar und unveränderlich; es gleicht einer Kugel«.⁴⁷⁷ Anaxagoras wiederum, ebenfalls von Neufeld in der Methusalem-Presse erwähnt, ging davon aus, daß der Kosmos in seinem Urzustand perfekt gemischt war, » ... und gleichsam ohne spezifische Eigenschaften. Durch eine wirbelnde Kreisbewegung wurde dieser Zustand aufgelöst und eine unterschiedliche Verdichtung und Mischung der Elemente, der existente Kosmos, geschaffen«.⁴⁷⁸

In Neufelds Bildwelt symbolisiert das schlichte Motiv des Kreises oder der Kugel komplexe Vorstellungen. Es weist weit über seine einfache Form hinaus. Hier wird erneut die geistige Verwandtschaft mit Rudolf Koch und dessen Interpretation von geometrischen Grundformen als Symbole spiritueller Konzepte deutlich.

29.1.7. Abdrücke von Holzmaserungen und stilisierte Pflanzen

Zeichen für den Bereich des pflanzlichen Lebens ergänzen die Bildwelt der Methusalem-Presse. Sehr häufig verwendete Neufeld Abdrücke von Brettern. Er trug Farbe sehr flüssig auf verschiedene Bretter auf, und druckte diese wie einen Druckstock auf Papier. In den Abdrucken sind die verschiedenen Holzmaserungen deutlich sichtbar. Offensichtlich faszinierte Neufeld die

⁴⁷⁶ Hose, Martin: »Kleine griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Ende der Antike«, München 1999, S. 81.

⁴⁷⁷ a.a.O., S. 80.

⁴⁷⁸ a.a.O., S. 82.

Struktur des Holzes und die zufälligen Muster, die sich beim Druck ergaben. Diese Abdrücke sind verwandt mit Max Ernsts Erfindung der »Frottage«. Ernst begann 1925 verschiedene Gegenstände mit Bleistift auf einem darübergelegten Papier abzureiben. Es entstanden geheimnisvolle Bilder mit interessanten Effekten, die sich besonders den sichtbar gewordenen Maserungen von Holzbrettern und anderen organischen Strukturen verdanken. Unter dem Titel »Histoire naturelle« wurde 1926 eine Mappe mit 34 solcher Frottagen von dem Pariser Galeristen Jeanne Bucher herausgegeben.⁴⁷⁹ Neufeld waren diese Arbeiten sicherlich bekannt. Für eine Bildserie zur Pharmawerbung verwendete er in den sechziger Jahren zum ersten Mal eine ähnliche Struktur,⁴⁸⁰ ein Bild mit sehr ausgeprägten Holzmaserungen. Im »Empedokles« befindet sich unter dem Ausspruch »Denn wisse nur: alles hat Vernunft und Anteil am Denken« der Abdruck einer Holzmaserung. Es ist in diesem Zusammenhang ein Hinweis auf die Struktur, die allem organischen Leben zugrunde liegt. Abstrakte, längliche Formen, die nie kantige, sondern immer gerundete Umrisse aufweisen, stehen in den Pressendruckern oft für pflanzliches Leben. Manchmal symbolisieren sie auch Berge oder Felsen. Ebenso wie Mensch und Kreatur ist das gesamte organische Leben in einen ewigen Kreislauf eingebettet. Alles ist aus denselben Elementen zusammengesetzt und denselben Gesetzen unterworfen.

In Neufelds Bildkosmos repräsentiert eine kleine Menge symbolischer Bilder alle Sphären des Lebens und des Kosmos. Er versuchte nicht weniger, als mit seinen wenigen Motiven das »Ganze«, die gesamte Existenz, gleichnishaft darzustellen. Der Mensch steht dabei im Zentrum. Die Kreaturen sind ihm prinzipiell gleichwertige Mitgeschöpfe. Vögel und andere geflügelte Wesen stehen für die Sphäre des Geistes, der spirituellen Erkenntnis, auch für den Übergang der Seele in eine körperlose Welt nach dem Tod. Kugel oder Kreis stellen den »Sphairos«, das ursprünglich Seiende im Sinne der Vorsokratiker dar. Wirbelartige Formen sind Platzhalter für die Vermischung aller Elemente, die zur Entstehung des Lebens führt. Die wichtigste, die alles antreibende, dynamische und schöpferische Kraft, Eros, wird durch die häufigen Paardarstellungen symbolisiert. Eine archaische weibliche Figur steht für die Erde und das lebenspendende Prinzip. Sonne und Mond sind Zeichen für den Kosmos und

⁴⁷⁹ Hernard, Béatrice und Karin von Maur: »Papiergesänge, Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert«, München 1992, S. 146.

⁴⁸⁰ Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.577.

zugleich polare Kräfte. Schlangen und Spiralen versinnbildlichen den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens, dem alles Leben unterworfen ist. Symbole für Pflanzen und Berge ergänzen diese Bildwelt.

30. Die »Signaturen«

Ein Schlüsselwort für Neufelds Kunst ist der Begriff »Signaturen«. In der Zeitschrift »Spektrum«, einer Vierteljahresschrift für Dichtung und Originalgraphik, erschien 1989 ein kurzer Text von Neufeld unter dieser Überschrift. Er lautet: »Das Sinnliche. Das Sinnfällige. Der Augenschein. Fälschung durch den Begriff. Schopenhauer: Alles Urdenken geschieht in Bildern. / Sphärische Figuren als Schlüssel kosmischer Zustände. / Sehen als sei man der erste und einzige Mensch auf der Welt / - in jedem Blick, in jedem Laut: das Rauschen der Ewigkeit. / Signaturen – Botschaft? aber welche? an welches Organ?«.⁴⁸¹ In Neufelds Notizheften finden sich einige Notate, die seine Vorstellungen zu diesem für ihn wichtigen Begriff deutlicher werden lassen. »Das offenbare Geheimnis will nicht heißen daß Etwas "hinter" ihm sei; es ist was es ist, Geheimnis ist es für den Menschen«,⁴⁸² heißt es dort einmal, und an anderer Stelle: »Könnten wir die Figuren der kosmischen und der irdischen Natur lesen ... – nichts wäre mehr verborgen. Das sagt sich so leicht hin und wurde von den hellsten Köpfen ja auch immer wieder schön formuliert. Aber was würden wir lesen können? Nichts jedenfalls von dem was unsere Neugier uns zuraunt. Da bescheiden wir uns besser mit Goethes "Man siehe nichts hinter den Erscheinungen, sie selbst sind die Botschaft"«.⁴⁸³ Immer wieder betonte Neufeld, daß es darum gehe, von den Erscheinungen, der Anschauung, auszugehen, um die Welt zu verstehen. Er bezeichnete dies in mehreren Notaten als das »Faktische«. Ähnliches meinen auch zwei Zitate, die in dem »Prediger Salomo« vorkommen. »Die sichtbaren Dinge bilden die Grundlage der Erkenntnis der Unsichtbaren« heißt es bei Anaxagoras, und »Das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren nicht im Unsichtbaren« bei Oscar Wilde.

Interessant sind in diesem Zusammenhang Notizen Neufelds zum Unterricht an der Werkkunstschule in Mainz. Dort heißt es, ein Zeichner solle » ... die Welt der Erscheinungen ... befragen. Was immer in der Welt ist, das ist in der Erscheinung und als Erscheinung spricht es einen geistigen, einen ewigen Ge-

⁴⁸¹ Veröffentlicht in: »Spektrum, Internationale Vierteljahresschrift für Dichtung und Originalgraphik«, hrsg. von Sven Knebel und Felix Rellstab, Zürich, Nr. 122, März 1989, o. S.

⁴⁸² Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 190, 30.3.1993.

⁴⁸³ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 209.

halt aus«. ⁴⁸⁴ Neufeld fährt fort: »Wenn der Zeichnende nicht auf irgendeine Weise zu dieser Einsicht käme, wäre sein Tun nicht mehr als ein beliebiger Zeitvertreib Der Lernende also wird sich bemühen, zeichnend dem Wesen der Formen nahe zu kommen«. Auch die Holzschnitte in den Drucken der Methusalem-Presse sind ein Versuch »dem Wesen der Formen nahe zu kommen«.

Den Begriff der Signaturen entlieh Neufeld bei seinem bevorzugten Autor Goethe. Er erscheint in dem Text von Johannes Daniel Falk, den Neufeld als 23. Pressendruck gestaltete. Falk schrieb seine Erinnerungen an einen Besuch bei Goethe am 14. Juni 1809 nieder, in seinem Gespräch mit dem Dichter ging es um Naturbetrachtungen. Dieser Text enthält folgende Aussagen Goethes, die für Neufelds künstlerisches Wollen ganz entscheidend sind: »Wir sprechen überhaupt viel zu viel. Wir sollten weniger sprechen und mehr zeichnen. Ich meinerseits möchte mir das Reden ganz abgewöhnen und wie die bildende Natur in lauter Zeichnungen fortsprechen. Jener Feigenbaum, diese kleine Schlange, der Kokon, der dort vor dem Fenster liegt und seine Zukunft ruhig erwartet, alles das sind inhaltsschwere Signaturen: ja, wer nur ihre Bedeutung recht zu entziffern vermöchte, der würde alles Geschriebenen und alles Gesprochenen bald zu entbehren imstande sein! Je mehr ich darüber nachdenke, es ist etwas so Unnützes, so Müßiges, ich möchte fast sagen, Geckenhaftes im Reden, daß man vor dem stillen Ernste der Natur und ihrem Schweigen erschrickt, sobald man sich ihr vor einer einsamen Felsenwand oder in der Einöde eines alten Berges gesammelt entgegenstellt«.

Neufelds Bilder sind ein Versuch, zu einer Sprache zu finden, die die Dinge »wahrhaft« benennt. Er versteht Zeichnen dabei im Sinne von »Zeichen setzen«. Seine Bilder sind zu Chiffren komprimierte Darstellungen der existenziellen Gegebenheiten. In gewisser Hinsicht gleichen sie den antiken Mythen, die letztlich verdichtete symbolische Situationen beschreiben, die das Leben der Menschen bestimmen. Mythen können als Urbilder und als Erklärungsversuche des Daseins gelesen werden.

Bereits in seiner Zeit als Gebrauchgraphiker arbeitete Neufeld auf dasselbe künstlerische Ziel hin wie in seinem Spätwerk, auf die geprägte, die endgültige Form, das vereinfachte Zeichen. Er notierte unter der Überschrift »Das Erscheinende« die Bemerkung von Leonardo: »Sehen kann man irgendetwas

⁴⁸⁴ Die folgenden Zitate Neufelds stammen, soweit nicht anders vermerkt, aus einem Heft in seinem Nachlaß, in dem er in den sechziger Jahren Notizen zum Unterricht an der Mainzer Werkkunstschule festhielt.

nur, wenn es uns sein Bild sendet«. Dazu erklärte Neufeld: »Alles Erscheinende hat ... schon eine eigene Kraft: die Kraft eines mit Entschiedenheit, mit "So-und-nicht-anders" sich behauptenden Gegenstands«. Auch über Sprache dachte Neufeld bereits nach, er notierte: »... jede Art Sprache: verbal, Bild, Form u.s.f.: Systeme symbolischer Verständigung. Sich bewußt machen, daß alles Erscheinende zugleich Sprache ist, als Sprache mitgeteilt, verstanden wird: alle Objekte, Gegenstände« und » ... der Mensch als Figur, Zeichen, Umriß, Gang, Gebärde ... «.

Neufeld hielt mehrmals solche Überlegungen zur Sprache fest, seine Bilder sind eine Sprache in diesem Sinne. In seinem Nachlaß befindet sich ein Essay mit dem Titel »Von den Signaturen«, in dem er erklärt: »Von den Signaturen ist hier die Rede. Gemeint sind: Figuren, die zu jener großen Chiffrenschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eiern, Schalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels – und sonderbaren Konjekturen des Zufalls erblickt. ... Also ein Universum von ... sich wandelnden Chiffren«. Weiter heißt es: »Das Universum als Schrift, als Sprache«, und an späterer Stelle: »Zeichnung. Zeichnung als Sprache«.

Diese Sprache der symbolischen Zeichnungen stellt in den Pressendruckern ein Äquivalent dar zu der Sprache der Worte, zu den Texten. Neufeld verband zwei verschiedene Sprachen miteinander, die dasselbe sagen. Denn die Sprache der Worte reicht seiner Meinung nach nicht aus, um die Wirklichkeit zu erfassen: »Um ein Ding bei seinem wahrhaften Namen zu nennen, braucht es alle Menschensprachen – und noch eine fehlende dazu«. ⁴⁸⁵ Diese noch fehlende Sprache ist es, die Neufeld mit seinen zeichenartigen Motiven zu formulieren und konstituieren suchte. Es ist eine nicht nur intellektuell konstruierte, sondern vor allem auch intuitiv entstehende Bildsprache.

Betrachtet man die unendlich oft wiederholten Motive in Neufelds Werk, die unzähligen Profile, die Vögel und Paare, so ist folgende Notiz aufschlußreich: »Ein jeder Gegenstand hat ein stärkstes Profil, einen Umriß, der ihn als Idee am reinsten spiegelt. Diese Ansicht ist zu ermitteln, nur sie allein hat prägende, ja magische Kraft. Auf ihr beruht das Unverwechselbare, Unvergessliche bedeutender Bildgedanken und Gestalten der Kunst. Aus dieser Wahrheit leben die Schriftzeichen und die Zeichen überhaupt, Marken, Signets etc. aller Art«.

⁴⁸⁵ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 40.

Unermüdlich versuchte Neufeld, bei seinen Figuren diesen einen, magischen Umriss zu finden. Es ging ihm um »Urformen«, um »Urzeichen«. Daher beschäftigte er sich auch mit geometrischen Formen und ihrer Bedeutung. Laut Rudolf Koch sind sie Symbole Gottes, des Himmels und der Erde, des Weiblichen und des Männlichen. In ihnen, in ihrer simplen Form liegt alles. Neufeld suchte den »idealen Umriss«, die eine »richtige« Ansicht eines Motivs zu fassen. Diese Umrisse sind Zeichen, die über sich selbst weit hinaus deuten. Auch die Typen der Buchstaben sind für ihn solche Grundformen, sie haben einen eigenen geistigen Gehalt. Bei der Suche nach den idealen Umrisen und Formen kommt der künstlerischen Intuition eine wichtige Rolle zu. In seinem Beitrag zu dem zehnten Offenbacher Symposium des Bunds Deutscher Buchkünstler 1973, das ebenfalls unter dem Titel »Signaturen« stand, schrieb Neufeld: »Die Schriftzeichen des Lebens verschließen sich der Kalkulation, der Rechthaberei des Intellekts; absichtsvolle Mystik führen sie in die Irre«. Er führte gleich vier Zitate hintereinander an, um seine Meinung zu verdeutlichen. Von Leonardo zitierte er »Unser ganzes Wissen beruht auf Schauen«, von William Blake »The Eye sees more than the Heart knows«. Von Lichtenberg wählte er die Bemerkung »Es ist nicht einerlei, ob eine Idee durch das Auge oder das Ohr in die Seele kommt«, und von Karl Scheffler » ... daß das selbstvergessen blickende Auge viel klüger ist, viel wahrnehmungsfähiger, naiver und schöpferischer als das intelligenteste Gehirn«.

Der Künstler ist nach Neufelds Überzeugung in besonderem Maße dafür bestimmt, die »Schriftzeichen des Lebens«, die »Signaturen«, zu lesen. Er behauptete: »Der Künstler, der Visionär – er kann sich der Allgegenwart des offenbaren Geheimnisses nicht entziehen; indem er es in Bildern und Gleichnissen immer neu und anders beschwört, sucht er das Wirkliche zu fassen«.

31. Neufelds Gestaltungen für die Edition Tiessen

In den Jahren, in denen er seine Methusalem-Presse betrieb, gestaltete Neufeld auch drei Bände für die Edition Tiessen, eine der bedeutendsten deutschen Handpressen. Insgesamt achtzig Bücher produzierte Wolfgang Tiessen, gelernter Typograph, in seiner Edition zwischen 1977 und 1995, mit vierzig Künstlern aus vierzehn Ländern arbeitete er dafür zusammen.⁴⁸⁶ Bei der graphischen Gestaltung gibt es daher eine große Bandbreite, vom Holzstich über den Linolschnitt bis zu verschiedenen Arten der Radierung. Auch stilistisch findet sich eine immense Vielfalt, von »fein ziselierter Gegenständlichkeit«⁴⁸⁷ bis zum Konstruktivismus. Tiessen verwendete für alle Bücher nur eine Schrift, die Janson-Antiqua, die 1683 von dem Ungarn Miklos Kis (1650–1702) geschnitten wurde. Daher bringen vor allem die unterschiedlichen graphischen Gestaltungen Abwechslung und Spannung in die bibliophile Reihe. Die Buchformate wechseln, doch nur innerhalb einer geringen Bandbreite. Tiessen arbeitete meist mit dem Drucker Heinz Sparwald zusammen, die Überzüge der Broschüren und Pappbände sind zum größten Teil aus handgefertigten Marmorpapieren von Michel Duval. Ein Kennzeichen dieser edlen Reihe ist die »optimale Seitengestaltung«, die von Tiessen maßgeblich vorgegeben wurde, und der Satz, »in seiner Ausgewogenheit beispielhaft«⁴⁸⁸, für den ebenfalls Tiessen verantwortlich war.

Bei der Auswahl der Künstler, die er zur Mitarbeit aufforderte, folgte Tiessen einem Prinzip: »Ehe ich nicht davon überzeugt bin, daß ein ganz bestimmter Text jenen Künstler in seiner eigensten Mitte trifft und herausfordert, ehe ich mir die Möglichkeit eines substantiellen, nicht nur oberflächlichen Dialogs nicht vorstellen kann, ergreife ich keine Initiative ... «.⁴⁸⁹ Für Tiessen war der bildende Künstler » ... ein autonomer Partner des Autors in einem Dialog, der im Buch greifbare Gestalt annimmt«.⁴⁹⁰ Dabei war es ihm wichtig, daß die Künstler es verstanden, sich auf das Medium Buch einzustellen, daß ihre Bilder die Texte nicht überwältigten. Die Bedürfnisse des Lesers spielten ebenfalls eine bedeutende Rolle. Typographie sollte sich nie durch Extravaganzen aus-

⁴⁸⁶ Zur Geschichte der Edition siehe Tiessen, Wolfgang: »Mein Weg in die Welt der Bücher«, in *Philobiblon*, Vierteljahresschrift für Buch- und Graphiksammler, Jahrgang 39, Heft 4, Hamburg 1995, S. 295–304.

⁴⁸⁷ a.a.O., S. 302.

⁴⁸⁸ Ispording, Eduard: »SeitenAnsichten, Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen seit 1945. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg«, Nürnberg 1999, S. 23.

⁴⁸⁹ Tiessen, Wolfgang: »Mein Weg in die Welt der Bücher«, S. 302.

⁴⁹⁰ Tiessen, Wolfgang: »Vom Dienst am Autor und Leser. Über die Gestaltung meiner Bücher«, Neu Isenburg 1996, S. 9.

zeichnen. »Wenn sich der Typograph in der Rolle des zur Zurückhaltung verpflichteten Vermittlers sieht, nimmt er den Autor ernst. Solche Typographie konzentriert sich auf den Inhalt, versagt sich unnötige Auffälligkeiten und Abschweifungen.«⁴⁹¹ Ein Buch ist für Tiessen ein »leises Medium«.⁴⁹² Zum ersten Mal wurde Tiessen, von 1953 bis 1960 Assistent Gotthard de Beauclairs, auf Neufelds Arbeiten aufmerksam, als dieser mehrere Insel Almanache der fünfziger Jahre gestaltete (siehe Kapitel 10).⁴⁹³ Nachdem sich Beauclair 1962 mit einem eigenen Verlag selbständig gemacht hatte, gründete Tiessen einen Versandbuchhandel für Bibliophile, dessen Kataloge unter der Bezeichnung »Rundbrief für Freunde moderner Buchkunst und Graphik« eine wichtige Informationsquelle für Buchkunstliebhaber wurden.⁴⁹⁴ Tiessen war von Neufelds 1963 entstandener Arbeit für Richard von Sichowskys Grillen-Pressen begeistert, ebenso von den Lithographien in dem 1967 erschienen Psalmenband »Herr Du bist da«. Er stellte beide Werke in seinem Rundbrief vor, später setzte er sich auch für die Einzelblätter der Flugblatt-Pressen ein. Eine gemeinsame Textebene verband Tiessen und Neufeld. Tiessen fühlte sich von den Autoren der Methusalem-Pressen berührt und angezogen, einige seiner persönlichen Lieblingstexte fand er dort wieder. Für Neufeld und für Tiessen war der humanistisch-klassische Bildungskanon prägend. Beide sahen sich zudem der traditionellen Buchgestaltung verpflichtet, die sich von kurzlebigen Moden fernhielt. Tiessen schätzte an der Zusammenarbeit mit Neufeld besonders dessen Verständnis für das Projekt »Buch«, das aus Neufelds langjähriger Erfahrung als Gebrauchsgraphiker herrührte. Tiessen arbeitete für seine Edition oft mit freien Graphikern oder Künstlern, denen er das Einfühlungsvermögen für die Arbeit am Buch erst vermitteln mußte. Häufig bemerkte er bei Künstlern die Tendenz, den Text zu überwältigen. Neufeld hingegen fügte sich ganz selbstverständlich ein, er korrespondierte mit den Texten und gab seinen bildlichen Umsetzungen nie das Übergewicht. Außerdem wußte Neufeld typographisches Können zu schätzen. Tiessen, der sogar mit Halben- und Viertel-Punkt-Größen beim Setzen arbeitete, fand in ihm einen kenntnisreichen Bewunderer seiner typographischen Künste.

⁴⁹¹ Tiessen, Wolfgang: »Vom Dienst am Autor und Leser. Über die Gestaltung meiner Bücher«, S. 6.

⁴⁹² a.a.O., S. 10.

⁴⁹³ Diese und viele der folgenden Informationen stammen aus einem Gespräch der Verfasserin mit Wolfgang Tiessen am 25.2.2000.

⁴⁹⁴ Ab 1968 gab Tiessen im eigenen Verlag das Handbuch »Die Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945« heraus, dessen letzter und sechster Band 1989 erschien.

Neben seiner Edition betrieb Tiessen auch weiterhin seinen Versandbuchhandel, Neufeld schickte Tiessen regelmäßig Exemplare seiner Drucke zum Verkauf. Nach Tiessens Schätzung vertrieb er ein Viertel bis ein Drittel jeder Auflage der Methusalem-Presse über seine Kundenkartei für Neufeld. Viele Kunden Tiessens waren Bibliotheken, so lernte beispielsweise die Bayrische Staatsbibliothek durch ihn erst Neufelds Methusalem-Presse kennen. Später kaufte diese Bibliothek dann direkt bei Neufeld. Insgesamt schienen Tiessen Neufelds Preise zu niedrig, doch Neufeld wollte diese nicht erhöhen.⁴⁹⁵ Laut Tiessen fiel es Neufeld schwer, seine Arbeiten zu vermarkten.

Der »Heraklit«, als erster Druck der Methusalem-Presse 1979 erschienen, gefiel Tiessen so gut, daß er Neufeld vorschlug, eine größere Auflage drucken zu lassen, die er in seiner Versandbuchhandlung als Subskriptionsauflage anbieten wollte. Doch Neufeld entschied sich, nachdem er bereits eine neue Auflage des Heraklit gestaltet hatte, gegen diesen Plan, da er nicht seiner üblichen Arbeitsweise entsprach. Ein wichtiges Argument war außerdem, daß Neufeld die Zeit, die ihm noch zur Verfügung stand, für seine eigene Produktion nutzen wollte.

31.1. Der 40. Druck der Edition Tiessen:

»Adolph Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit sich selbst«

1985. Handsatz Original Janson Antiqua, vom Verleger gesetzt, französisches Büttenpapier Vélín d'Arches. Broschur (Überzugpapier unter Verwendung von Motiven von Wilhelm Neufeld). Mit 1 vierstufigen Holzschnitt und Ornamentleisten von Wilhelm Neufeld. 175 Exemplare. 17 Seiten.

Die erste Arbeit Neufelds für die Edition Tiessen entstand 1985, zu diesem Zeitpunkt hatte Neufeld in seiner Methusalem-Presse schon zwölf Pressendrucke angefertigt, in demselben Jahr entstanden seine Bände zu Homer und Hesiod.

Adolph Freiherr von Knigges Text ist der kürzeste, den Neufeld für die Edition Tiessen bearbeitete, es handelt sich um einen schmalen, broschierten Band. Das Überzugpapier, auf einem Motiv Neufelds beruhend, erinnert an die Einbände der Insel Bücherei, es zeigt viele kleine, graue abstrakte Formen auf

⁴⁹⁵ 1985 verlangte Neufeld folgende Nettopreise: »Farbenspiel. Geschichten und Holzschnitte von Wilhelm Neufeld« 200 DM. »Alte deutsche Sprichwörter« 1000 DM. »Der Anachoret« 80 DM. »Magna mater, Goethes Fragment über die Natur, nebst einem Brief an den Kanzler von Müller« 1200 DM. »Die Töchter der Meere. Aus Hesiods Theogonie« 1000 DM. »Im Anfang / Die Genesis, deutsch von Martin Buber« 1200 DM. »Ars Amandi. 4 Gedichte von Pablo Neruda« 1200 DM. »Alles hat seine Zeit / Der Prediger Salomo« 1000 DM. »Der Homerische Hymnos vom Großen Pan« 1200 DM. Kleine Mappe »Bilder zur Zauberflöte«, ungezählter Druck, 400 DM.

orangefarbener Pappe. Diese geometrischen Formen aus kurzen diagonalen Balken wiederholen sich in den Ornamentleisten im Inneren des Buches. Der »Knigge« enthält vier Holzschnitte von einem einzigen, viermal veränderten Druckstock.

Mit den ersten Holzschnitten, die Neufeld ihm schickte, war Tiessen nicht ganz zufrieden. Tiessen hatte dann die Idee, verschiedene Zustandsdrucke zu verwenden, Neufeld war von diesem Vorschlag sehr angetan. Er schnitt von einem bereits fertigen Holzschnitt, der als Motiv ein linear umgesetztes Frauengesicht von vorne zeigte, immer mehr fort, bis schließlich nur noch ein leerer Rahmen blieb. Im Buch ist das erste Bild der leere Rahmen, noch ist keine Person zu sehen. Auf dem zweiten Bild sind nur Flecken und Striche zu erkennen, etwas beginnt, sich zu formen. Der dritte Druck läßt bereits das Gesicht deutlich erkennen, aber noch fehlen durchgängige, verbindende Linien. Auf dem vierten Bild schließlich ist die Person vollendet, ihr Gesicht vollständig dargestellt. Als »Vierstufiger Holzschnitt« wird dieses Verfahren im Buch bezeichnet. Es entspricht auf einer bildlichen Ebene vollkommen dem Text, in dem es um die Frage »wer bin ich?« geht. Die Entwicklung eines eigenen Selbst, einer Persönlichkeit, wird in diesen vier sich verändernden, immer ausgeprägteren Bildern originell und anschaulich gespiegelt.

31.2. Der 56. Druck der Edition Tiessen: »Martin Buber: Rabbi Bunam«

1988. Handsatz Original Janson Antiqua, vom Verleger gesetzt, französisches Büttenpapier Vélin d'Arches. Pappband in Schuber (Überzugpapier unter Verwendung eines Holzschnittes von Wilhelm Neufeld). Mit 19 farbigen Holzschnitten.

130 arabisch nummerierte Exemplare, 45 römisch nummerierte Exemplare, letztere mit 3 Holzschnitten, alle signiert. 31 Seiten.

Wesentlich umfangreicher ist das Bildprogramm in dem zweiten Band, den Neufeld für Tiessen gestaltete, und der drei Jahre nach dem Knigge entstand. Tiessen wartete darauf, Künstler zu finden, die zu einem bestimmten Text passten, die diesem »standhalten« und ihm »etwas entgegensetzen« konnten. Hinsichtlich Martin Bubers »Rabbi Bunam«⁴⁹⁶ hatte er bereits befürchtet, nie einem »passenden« Künstler zu begegnen. Neufeld hatte 1983 die Genesis in der eigenwilligen Übersetzung Martin Bubers bearbeitet. Anlässlich eines Besuchs Tiessens in Chieming stellte sich im Gespräch über Autoren heraus, daß sie beide Buber verehrten. Daraufhin erwähnte Tiessen seinen lange gehegten Wunsch, einmal den »Rabbi Bunam« in der Edition Tiessen zu gestalten.

⁴⁹⁶ Aus »Chassidische Erzählungen«, erschienen bei Manesse.

Neufeld war sofort entflammt und schlug Tiessen, der zunächst skeptisch blieb, vor, Holzschnitte anzufertigen. Falls diese Tiessen nicht passend erschienen, könne er sie ihm einfach kommentarlos zurücksenden. Tiessen solle ihm die Architektur des geplanten Buches schicken, er werde seine Holzschnitte dann entsprechend einfügen. Wieviel Neufeld an der Gestaltung gerade dieses Textes lag, illustriert eine Briefstelle: » ... jener von Ihnen gedachte Buber ... wäre auch für mich eine hochwillkommene Aufgabe die ich mir nur wünschen könnte.«⁴⁹⁷

Tiessen empfand vor religiösen Texten große Ehrfurcht und war sich der Schwierigkeiten, sie zu illustrieren, bewußt. Trotzdem ließ er sich auf Neufelds Vorschlag ein und berechnete akribisch das Buch, seiner üblichen Vorgehensweise gemäß wählte er den genauen Text aus, berechnete Zeilen und Freiräume und fertigte eine Skizze von jeder Seite an. Neufeld dachte ursprünglich an ganzseitige Holzschnitte, aber Tiessen plante den Text mit Freiräumen für große und kleine Illustrationen, die er sich zum Teil vignettenhaft dachte, er wollte das Buch aufgelockert sehen. Neufeld stellte sich hierauf ohne Zögern ein. Als Tiessen die ersten Drucke Neufelds per Post im Februar 1988 erhielt »war das ein Moment, wie er zu den schönsten im Leben eines Verlegers zählt.«⁴⁹⁸

Ursprünglich hatte Tiessen sich die Holzschnitte schwarz-weiß vorgestellt, aber Neufeld drang darauf, sie farbig zu drucken, da es ein »freundliches«, ein »nicht dunkles« Buch sei. In einem Brief erklärte Neufeld, er habe vier Farben mit Bedacht gewählt, diese sollten unbedingt so bleiben, sie seien hell und heiter, den Texten verwandt. Einige Schnitte habe er in zwei Farben gedruckt, hier solle Tiessen auswählen.⁴⁹⁹ Schon das erste Bild, ein Leuchter, solle in seiner Farbe den Ton angeben. Dieser siebenarmige Leuchter ist das einzige Motiv, das Neufeld nicht frei erfand, in demselben Brief erklärt er, es handle sich um die Wiedergabe eines antiken Reliefs. Unter dem Leuchter liegen zwei Thora-Rollen, daneben steht ein Schofar.

Neufeld verwendete für diesen Band Stöcke aus vielschichtigem Sperrholz, daher ist keine Holzmaserung zu sehen. Tiessen entschied sich für die von Neufeld propagierten hellen Farben und war von dem Ergebnis begeistert. Eine durchgehende Farbmelodie von drei hellen Tönen, blau, grün und rosa, durchzieht das Buch, das von Tiessen bis heute als eines der gelungensten seiner Edition betrachtet wird. Den Einband gestaltete Tiessen, er benutzte hierfür

⁴⁹⁷ Brief Neufelds an Tiessen vom 10.8.1986.

⁴⁹⁸ Gespräch der Verfasserin mit Wolfgang Tiessen, 25.2.2000.

⁴⁹⁹ Brief Neufelds an Tiessen aus dem Jahr 1988, o.D., Archiv Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

einen Teil eines Holzschnitts von Neufeld, eine blütenartige, flächige abstrakte Form. Drei Holzschnitte lagen einem Teil der Ausgaben bei, Motive waren ein stilisiertes Gesicht, ein Rabbi mit Bart und Hut und noch einmal der siebenarmige Leuchter. Die Motive des Rabbi Bunam Textes sind teils der jüdischen Glaubenswelt und ihren Symbolen entnommen, wie der Rabbi, ein sechszackiger Stern, eine Krone und eben der Leuchter. Die meisten gehören jedoch zu Neufelds spezifischer Ikonographie, so erscheinen eine Sternschnuppe und eine Sonne, ein Engel, ein Vogel, eine Taube mit Ölzweig, Hände, ein Haus und ein Fisch. Alle Motive sind flächig dargestellt, sehr vereinfacht und stilisiert. Neben Bildern, die eine Seite bedecken, sind einige Motive wie kleine Vignetten zwischen den Text gesetzt. Nicht nur die Farben, auch die Motive sind von einer heiteren, beschwingten Freude und Leichtigkeit. In einer Zeitschrift für Buchillustration hieß es zu diesen Holzschnitten Neufelds: » ... Auch die neunzehn farbig gedruckten Holzschnitte ... zu Martin Bubers Geschichten vom Rabbi Bunam ... belegen in ihrer reduzierten Gründlichkeit sein Streben nach Einfachheit und deutbarer Symbolik«.⁵⁰⁰

31.3. Der 61. Druck der Edition Tiessen:

»Goethe: Klassische Walpurgisnacht, aus dem 2. Teil des Faust«

1990. Handsatz Original Janson Antiqua, vom Verleger gesetzt, französisches Büttenpapier Vélin d'Arches. Pappband in Schuber. 99 Exemplare (74 x 25). Mit 15 farbigen Holzschnitten. 1 – 25 mit Zeichnungen von Wilhelm Neufeld. 71 Seiten.

Der dritte Druck, den Tiessen für seine Edition mit Neufeld gestaltete, war zugleich das ambitionierteste der gemeinsamen Buchprojekte. Es handelt sich um einen der umfangreichsten Texte der Edition, der auch vom Setzer sehr viel forderte.

Einen Schwerpunkt innerhalb der Edition Tiessen bildet die Antike, Texte der deutschen Aufklärung und Klassik lagen Tiessen ebenfalls am Herzen. In Goethes Klassischer Walpurgisnacht, in der Gestalten der Antike auftreten, sah er diese Interessen auf ideale Weise verbunden. Neufeld, geistig in der Antike verankert und Goethe verehrend, schien hierfür der ideale Partner. In zwei Bänden seiner Handpresse hatte er sich bereits mit Goethe beschäftigt.

Im selben Jahr, in dem die Klassische Walpurgisnacht bei Tiessen erschien, druckte Neufeld als Nummer 22 seiner Presse die »Paralipomena zur Klassischen Walpurgisnacht«. Tiessen hatte einen Teil der Holzschnitte Neufelds abgelehnt, da der Band ohnehin schon einer der umfangreichsten seiner Edition

⁵⁰⁰ Reche, Thomas: »Schattenspiele – Wilhelm Neufeld zum 85. Geburtstag«, in: Illustration 63, Zeitschrift für Buchillustration, 30, Jahrgang, Heft 3, Nov. 1993, S. 101.

wurde. Neufeld, hiervon enttäuscht, beschloß, diese Holzschnitte für einen eigenen Druck zu verwenden (siehe Kapitel 26.3. und Abb. 236 bis 244). Neufeld lag dieser Text sehr am Herzen, er schrieb an Tiessen über die Klassische Walpurgisnacht: » ... vielleicht irre ich auch, wenn ich in diesen Plan die mögliche Summe meiner Erfahrungen hineinsehe«. ⁵⁰¹ In einem Brief erklärte er, daß seine Bilder nur eine ganz lose dem Text verbundene Stimme seien, zugleich stelle der Bilder-Komplex ein Ganzes dar, das sich dem Text gegenüberstelle. ⁵⁰² Da der Text eine Phantasmagorie sei, solle er nicht farbig wie der Rabbi Bunam werden. Die Motive sind nur in drei Farben, in hellem Lindgrün, Hellbraun und Grau gedruckt. Der Wechsel von linearen und flächigen Motiven bestimmt die Bilder. Zwar konzentrierte sich Neufeld auf seine bevorzugten Motive, mehrere einzelne, stark abstrahierte Figuren erscheinen, zudem das griechische Profil, der Januskopf, ein flächiger Vogel, eine tanzende weibliche Gestalt neben einem Fisch und ein Engelskopf. Doch viele Motive sind Phantasiefiguren, die einer eigenen, fremden Welt zu entstammen scheinen. Eine bocksbeinige Gestalt, drei aneinander gedrängte Gestalten, die weder Vogel noch Mensch sind und doch beiden ähneln, eine Sphinx, ein fischschwänziges Wesen, das aus dem Meer zu kommen scheint – diese geheimnisvollen Figuren erinnern an Fabelwesen, sie wirken, als seien sie Trugbilder, einer Zauberwelt entsprungen. Die blassen, hellen Farben geben ihnen etwas Immaterielles, unterstreichen noch den Eindruck eines traumartigen, irrationalen Geschehens. Neufeld gelang eine überzeugende bildliche Nachempfingung der phantastischen Welt, die Goethe vor dem Leser erweckt.

⁵⁰¹ Brief Neufelds an Tiessen vom 1.9.1989, Archiv Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁵⁰² Brief Neufelds an Tiessen vom 8.4.1990, Archiv Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

32. Neufeld im Verlag Thomas Reche

Auch der Verleger Thomas Reche aus Passau arbeitete mit Neufeld in dessen letzten Lebensjahren gelegentlich zusammen. Reche verlegte schmale Bände mit Reproduktionen oder Originalgraphiken in kleinen Auflagen für Bibliophile, außerdem brachte er graphische Einzelblätter heraus. Er verfasste auch mehrere Artikel über Neufeld, die in Fachzeitschriften erschienen.

Reche zog Neufeld zur Gestaltung mehrerer Jahresblätter heran, die in Auflagen von 110 bis 180 Exemplaren gedruckt wurden. Neufeld wählte dafür Holzschnitte aus seinem Fundus und war auch für die Typographie verantwortlich.⁵⁰³ Neben diesen kleinen Arbeiten brachte Reche zwei Bände mit Zeichnungen und Texten Neufelds heraus. In einer Auflage von 500 broschierten und 22 gebundenen Exemplaren erschien 1993 »Jedermann, Linienspiele von Wilhelm Neufeld«. Gedruckt wurde der Band von Gerhard Meckbach, mit dem Neufeld bereits ein Jahr zuvor den Katalog »Versuche Vermutungen«, einen Querschnitt durch sein gesamtes künstlerisches Werk, produziert hatte. In »Jedermann« sind über hundert Reproduktionen linearer Filz- und Kugelschreiberzeichnungen versammelt, zu denen Neufeld im Impressum erklärte: »Vorzeichnungen für Radierungen sollte das werden, was sich dann selbständig machte und ... fortwucherte als leichte Vergnügungen der Hand ...«. Sechs kurze Notate unterbrechen die etwa eine halbe Seite großen Bilder. Den Zeichnungen sieht man an, mit welchem Tempo und welcher nachtwandlerischen Sicherheit sie Neufeld aufs Papier warf. Sie sind das Resultat jahrzehntelanger Übung. Die Hintergründe zeigen alle waagrechte Schraffuren, vor denen sich die Figuren, mit wenigen Konturlinien dargestellt, als weiße Flächen abheben (Abb. 345 bis 352). So entstand ein reizvolles Spiel mit schwarz-weiß Kontrasten. Motive sind fast ausschließlich stilisierte menschliche Figuren, wie sie in Neufelds Bildkosmos üblich sind, darunter Paare, Figuren mit zwei Köpfen, viele verschiedene weibliche Gestalten und geflügelte Wesen. Allerdings wirken die meisten Figuren hier wie Phantasiewesen aus einer anderen Welt, denn Neufeld übertrieb und fabulierte. Auffallend ist, wie mit extrem wenigen, sicher gesetzten Linien verblüffend unterschiedliche, teils skurrile Gestalten geschaffen werden. Oft werden sie in diesem Band von Tieren begleitet, von verschiedenen Vögeln, darunter Eulen, von mehreren hunde- und pferdeartigen

⁵⁰³ Reches Jahresblatt Nr. 1 von 1992 brachte einen Text von Siegbert Hein, »Wohnraum«, mit einem Holzschnitt von Neufeld (29,5 x 42 cm, 180 numerierte Exemplare. Inv. Nr. Gutenberg-Museum GS 99.771). Das Jahresblatt Nr. 4 entstand 1995, Günter Coufals »Die Stimmen über dem Fluß« versah Neufeld ebenfalls mit einem Farbholzschnitt (150 numerierte Exemplare), ein kurzer Text von Ernst Jünger, »An der Zollstation«, erschien bei Reche ebenfalls in diesem Jahr, mit zwei Holzschnitten gestaltet (zweifach gefalteter Bogen, 110 numerierte Exemplare).

Kreaturen, einer Schlange und einer Katze. Auch ein reitender Zirkusartist und eine Meerjungfrau mit Fischschwanz kommen vor, außerdem viele karikaturistisch zugespitzte Physiognomien. Verglichen mit den Holzschnitten in Neufelds Pressedruckten wirken diese Zeichnungen, obwohl sich die Motive und die reduzierte Darstellungweise gleichen, wesentlich verspielter, lockerer und leichter. Sie haben etwas versponnen Skurriles und wirken wie eine Art Finger- oder Entspannungsübung neben den strengen, ernsten Holzschnitten. Manche sind datiert, die meisten jedoch nicht. Die ältesten datierten entstanden schon 1978, die jüngsten stammen aus dem Jahr 1993. Erstaunlich ist, daß sie trotzdem auf den ersten Blick homogen wirken. Doch sind die Zeichnungen auf den letzten Seiten des Bandes, die überwiegend 1993 entstanden, deutlich reduzierter und dadurch ausdrucksstarker, das Unbeschwerte der früheren Arbeiten ist verloren.

Unter dem Titel »Eine Münze für Charon, Zeichnungen und kleine Prosa von Wilhelm Neufeld«, erschien in Reches Reihe *refugium* 1994 ein schmaler Band mit Erzählungen Neufelds und 31 reproduzierten Kohlezeichnungen.⁵⁰⁴ In dieser Reihe plante Reche jährlich drei bis fünf Neuerscheinungen, die vor allem im Abonnement vertrieben wurden. Während die Zeichnungen 1994, ein Jahr vor Neufelds Tod entstanden, stammen die Texte aus den sechziger Jahren. Sie sind bis auf die beiden kurzen Erzählungen »Angst« und »Vielleicht« alle auch in Neufelds 5. Pressendruck »Farbenspiel« enthalten. Der Titel bezieht sich auf den griechischen Mythos, nach dem man den Verstorbenen eine Münze unter die Zunge legte, mit der sie den Fährmann Charon bezahlen konnten, damit er sie in die Unterwelt geleitete.

Die Zeichnungen ähneln denen im »Jedermann«, sind jedoch extremer abstrahiert und weniger fröhlich. Sie wirken nicht so spielerisch, statt der phantastischen Skurrilität der »Linienspiele« herrscht hier ein ernsterer Ton vor (Abb. 353 bis 356). Auch hier ist das Paar das beherrschende Thema. Daneben kommen mehrere einzelne, majestätisch thronende oder nachdenklich sinnierende Gestalten vor. In diesen Zeichnungen, die zu den letzten von Neufelds Hand gehören, beschäftigte er sich noch einmal mit seinen lebenslang verfolgten Motiven.

⁵⁰⁴ »Eine Münze für Charon, Zeichnungen und kleine Prosa von Wilhelm Neufeld«, Reihe *refugium* 18, Passau 1994. 312 Exemplare, 12 davon fest gebunden (Vorzugsausgabe mit 1 Kohlezeichnung). Der Band enthält die Erzählungen »Der Uhrmacher«, »Der Maler«, »Der Spengler«, »Der Lehrer«, »Der Müller«, »Der Seiltänzer«, »Der Freund«, »Der Anachoret«, »Der Ferge«, »Der Trommler«, »Seelchen«, »Die Sylphe«, »Angst« und »Vielleicht«.

33. Einflüsse und Vorbilder

Auffallend ist, daß Neufeld in seinem graphischen Werk weder Affinitäten zu den deutschen Avantgarderichtungen der Vorkriegsjahre, noch zu denen der Nachkriegszeit zeigte. Mit der realistisch-naturalistischen Malerei der Neuen Sachlichkeit verband ihn nichts, und auch der Expressionismus hinterließ kaum Spuren in seinem Werk. Die expressive Ausdruckskraft und emotionale Wucht des Expressionismus entsprach nicht Neufelds künstlerischer Intention, die auf leidenschaftslose Stilisierung und die zeichenhafte Komprimierung geistiger Gehalte abzielte. Ebenso wenig waren politische Satire und Karikatur, von Meistern ihres Fachs wie Otto Dix oder George Grosz in den Vorkriegsjahren zu neuen Höhen entwickelt, Neufelds Anliegen, obwohl er als begabter Zeichner durchaus in der Lage war, pointiert und treffend zu skizzieren. Doch auch der Abstraktion, die nach Kriegsende in Deutschland ihren Siegeszug antrat und die Malerei beherrschte, verschrieb er sich nicht. Fast immer blieben seine zeichenartigen Bilder figürlich, dem Informel stand er fern. Am stärksten beeinflusst wurde Neufeld von der Klassischen Moderne, die Werke dreier bedeutender französischer Künstler spielten dabei eine entscheidende Rolle: Pablo Picasso, Henri Matisse und vor allem Georges Braque waren für Neufeld prägend. Damit soll nicht gesagt sein, daß Neufeld kopierte oder nachahmte, es ist eines der hervorstechendsten Kennzeichen seiner Kunst, daß es ihm immer gelang, aus Anregungen und Vorbildern etwas Eigenes zu entwickeln. Seine Kunst ist nie eklektizistisch. In der intensiven Auseinandersetzung mit den Werken unterschiedlichster Künstler verarbeitete er Anregungen in seinem charakteristischen, unverwechselbaren Stil. Neufeld beschäftigte sich nicht nur mit der modernen westeuropäischen Kunst, auch präkolumbianische Werke, russische Ikonenmalerei, florentinische Malerei der frühen Renaissance, die griechische Antike, chinesische Tuschezeichnungen, japanische Farbholzschnitte und die amerikanische Pop Art rezipierte er. Er hinterließ eine umfangreiche Bibliothek mit unzähligen Kunstbänden. Laut Aussagen ehemaliger Studenten war Neufeld extrem offen für alles und empfahl seinen Schülern, zunächst alles aufzusaugen »wie ein Schwamm«, es würde sich dann im Laufe der Zeit herauskristallisieren, womit sie wirklich etwas anfangen könnten. In einem Brief an die Betreiber der Flugblatt-Presse wird deutlich, wie wichtig es ihm schien, daß ein Künstler seinen eigenen Stil findet und ausprägt. Zu einem Flugblatt urteilte er: »Das ... ist ja ein Geniestreich eines unglaublich talentierten Anverwandlers ... ein Meisterstück der Anverwandlung Aber Sie hören meinen Einwand: die Kunst, in eines anderen Haut zu schlüpfen, ist umso

größer, je genauer man sich in sie einpasst – womit freilich diese Kunst auch am Ende wäre. Mit dem gleichen Talent sich selbst produzieren: das ists!«.⁵⁰⁵ Und 1982 schreibt er seinen ehemaligen Studenten: »Man soll und darf sich, wenn man selbst produktiv ist, nur ganz oben orientieren. Ich bemerke also wie eine solche Qualität für minderes den Geschmack verdirbt; unglaublich wichtig gerade in unseren Tagen ... «.⁵⁰⁶ Neufeld orientierte sich allerdings »ganz oben«: bei Braque, Matisse und Picasso.

33.1. Die Lehrer: Julius Hess und Johan Thorn Prikker

In Neufelds Werken finden sich nur wenige offensichtliche Spuren der beiden Künstler, bei denen er als junger Mann studierte. An der Akademie der Bildenden Künste in München studierte er bei Julius Hess (1878–1957) von 1928 bis 1931 sechs Semester Malerei, am Ende war er bei Hess Meisterschüler. Hess, heute fast vergessen, war in den Jahren vor 1933 erfolgreich und nahm an vielen Gruppenausstellungen teil, die Moderne Galerie Thannhauser in München widmete ihm früh mehrere Einzelausstellungen. Er gehörte nie zum Kreis der Avantgarde, und seine gegenständliche Malerei wirkt im Rückblick unspektakulär und bewahrend konservativ. Betrachtet man heute Hess' Gemälde, so sieht man vor allem einen Epigonen Cézannes. In Stuttgart geboren, hatte Hess in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts selbst an der Münchner Akademie studiert, unterbrochen von langen Studienaufenthalten und Reisen in Südeuropa und Nordafrika.⁵⁰⁷ Ab 1905 arbeitete er selbständig im eigenen Atelier in München. Hess, zunächst dem Impressionismus Max Slevogts, Wilhelm Trübners und Max Liebermanns nahestehend, besuchte 1913 eine Cézanne-Ausstellung bei Vollard in Paris. Dieses Erlebnis veränderte seinen Malstil nachhaltig. Im selben Jahr wurde er Mitbegründer der »Neuen Secession« in München, nach seinem Kriegsdienst beteiligte er sich ab 1920 an deren Wiederbelebung und stellte dort regelmäßig aus. Im Jahr 1927 erhielt er eine Professur für Malerei an der Akademie, erst 1946 gab er dieses Lehramt auf. Hess beschäftigte sich zeitlebens mit den traditionellen Gebieten der Malerei, Stilleben, Interieurs, figürliche Bilder und Landschaften waren seine Themen. Bei den Gestaltungsmitteln orientierte er sich schon früh an der französischen Moderne. Schon vor seiner Begegnung mit dem Werk Cézannes projizierte er » ... bereits Räumlichkeit und Plastizität unter Verzicht auf perspektivische

⁵⁰⁵ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 14.10.1981.

⁵⁰⁶ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 9.1.1982.

⁵⁰⁷ Vgl. hierzu den kleinen Katalog der Galerie Schlichtenmaier zu der Verkaufsausstellung »Julius Hess«, Grafenau (bei Sindelfingen) 1985.

Konstruktionsmittel vorrangig mit farblichen Werten«.⁵⁰⁸ Unter Cézannes' Einfluß legte er den pastosen, temperamentvollen Pinselduktus, der viele frühe Arbeiten geprägt hatte, ab, »die Palette hellte sich auf, wurde toniger und insgesamt flüssiger«.⁵⁰⁹ Als Neufeld sein Studium bei ihm begann, hatte Hess bereits seinen charakteristischen Stil gefunden. Er hatte den Spätimpressionismus durch zunehmende Versachlichung überwunden, betonte jedoch weiterhin die malerischen Gestaltungsmittel. Sicherlich vermittelte er seinem Schüler Entscheidendes im Umgang mit der Farbe, die in Neufelds Werk, trotz aller Vorliebe für Schwarz-Weiß-Kontraste, immer eine wichtige Rolle spielte. Hess' »dezent-kultivierte, reich abgestufte Farbpalette«⁵¹⁰ war vorbildlich für Neufelds Umgang mit der Farbe, seine subtil aufeinander abgestimmten, gedämpften und abgetönten Farben. Interessant ist aber im Hinblick auf Neufelds weitere künstlerische Entwicklung auch, daß Hess ein leidenschaftlicher Sammler von Asiatica war und unter anderem viele japanische Holzschnitte besaß, an denen er sich formal orientierte: »In der Zeichnung und stilisierenden Auffassung der Figuren liegen unverkennbar Einflüsse der japanischen Holzschnittkunst vor«.⁵¹¹ Zwar interessierten Neufeld die Genres Stilleben, Interieur und Landschaft nicht, mit denen sein Lehrer sich intensiv beschäftigte. Aber die flächige Stilisierung, die Hess bei seinen Figuren anwandte und mit der er seinen Gestalten ihren individuellen Charakter entzog, ist ein formales Mittel, das Neufeld konsequent weiter voran trieb, bis nur noch stilisierte Zeichen übrig blieben. Hess gab »seinen Inszenierungen die Würde der Zeitlosigkeit«⁵¹², diese Feststellung ließe sich ebenso zu Neufelds Werk treffen. In Köln studierte Neufeld im Anschluß an die Münchner Akademiejahre noch ein Semester bei Johan Thorn Prikker. Mit der symbolistischen, teils an den Wiener Jugendstil, vor allem aber an die Arbeiten der Künstler Klimt, Schiele und Kokoschka erinnernden Malweise seines Lehrers verband Neufeld nichts. Auch dessen spätere radikale Hinwendung zur De Stijl-Ästhetik vollzog Neufeld nie nach. Aber in seiner Einstellung zur angewandten Kunst, in seinem Engagement und seiner Vielseitigkeit auf unterschiedlichsten künstlerischen Gebieten scheint Thorn Prikker durchaus Vorbildfunktion gehabt zu haben. Neufeld unterschied ebenso konsequent wie sein Lehrer nicht zwischen freier und angewandter Kunst, er führte einmal ein Mosaik und einmal ein Glasfen-

⁵⁰⁸ Katalog der Galerie Schlichtenmaier, o. S.

⁵⁰⁹ a.a.O., o. S.

⁵¹⁰ a.a.O., o. S.

⁵¹¹ a.a.O., o. S.

⁵¹² a.a.O., o. S.

ster⁵¹³ aus, zwei Gebiete, auf denen sich Thorn Prikker besonders hervorgetan hatte. Als Neufeld sich 1933 in Florenz aufhielt, entstand dort ein Wandgemälde, von dem nur verblichene Photographien im Gutenberg-Museum zeugen. Während Thorn Prikker sich zur Monumentalkunst hingezogen fühlte, Wandmalerei, Teppiche, Mosaiken und Glasfenster entwarf, bevorzugte Neufeld die unspektakuläreren graphischen Techniken.

33.2. Anreger für die Figurendarstellung: Matisse und Picasso

An Matisse erinnert Neufelds Art der Figurendarstellung, bei diesem Motiv ist der Einfluß des Franzosen unübersehbar. Seine Art, den menschlichen Körper zu stilisieren und zu reduzieren, mit wenigen Linien eine Figur zu umreißen oder sie in farbige Flächen zu zerlegen, kommt beim Betrachten von Neufelds Figuren unweigerlich in den Sinn. Ansonsten gibt es wenig Gemeinsamkeiten. Diese formale Art der Figurenzeichnung findet sich bereits in Neufelds gebrauchsgraphischem Frühwerk (Abb. 150), sie ist in den Pressendrucke charakteristisch (Abb. 235, 192). Es war sicherlich nicht eine bestimmte Figur, an der Neufeld sich orientierte, sondern die für Matisse charakteristische Darstellungsweise der menschlichen Gestalten. Frühe Beispiele aus Matisse' Werk hierfür sind die Figuren in den verschiedenen Fassungen von »La danse« aus den Jahren 1909 und 1910. Deutlich ähneln Neufelds Figuren auch späten Arbeiten Matisse', wie den berühmten »Blauen Akten«, zum Beispiel »Blauer Akt II« von 1952. Auf einem für die pharmazeutische Werbung entstandenen Blatt gleicht eine Vogelfigur Neufelds stark einer Radierung von Matisse (siehe Kapitel 18.2., Abb. 153).

Bei der formalen Darstellungsweise der Figuren war neben Matisse sicherlich auch Picasso schon bei frühen gebrauchsgraphischen Arbeiten Vorbild (Abb. 80). Weit entfernt von einer naturalistischen Auffassung sind die langgezogenen, oft gesichtslosen Gestalten Neufelds. Sie sind häufig mit riesigen Händen und mächtigen Armen, aber kleinen Köpfen versehen. Hier sollen nur einige wenige Werke aus dem umfangreichen Schaffen Picassos erwähnt werden, bei denen die Figurendarstellungen Einflüsse auf Neufeld vermuten lassen. Vor allem Picassos klassische Periode war vorbildhaft, hier ist besonders auf einige Arbeiten hinzuweisen, die in den späten zwanziger Jahren entstanden. Als Beispiele seien nur die beiden Ölgemälde »Badende« von 1928⁵¹⁴ und

⁵¹³ Zu dem Mosaik und dem Glasfenster siehe Fußnote 3, Kapitel 1, »Einleitung«.

⁵¹⁴ Öl auf Leinwand, 24,5 x 35 cm, Paris Musée Picasso.

»Schwimmende Frau« von 1929⁵¹⁵ genannt, außerdem aus der Reihe der Akrobatenbilder noch »Der blaue Akrobat«, ebenfalls von 1929⁵¹⁶, und »Der Akrobat« aus dem Jahr 1930.⁵¹⁷ Eine Bemerkung aus Neufelds Notizheften läßt sich besonders mit Blick auf Picassos Arbeiten verstehen: »Die Deformation einer Figur in der Kunst ist die Folge des intelligenten Blicks; die Ironie des Künstlers steigert das Phänomen«. ⁵¹⁸

Interessant ist auch die Darstellung eines Kopfes von Picasso auf dem Gemälde »Sitzende Frau mit Hund« aus dem Jahr 1953.⁵¹⁹ Es zeigt zwei einander zugewandte, stark vereinfacht gezeichnete Profile, an zwei Halbmonde erinnernd, eines hellblau und eines schwarz. Sie sind eingebunden in eine ovale, schwarz und rosafarbene Fläche, so daß sie zu einem Kopf zu gehören scheinen. Das restliche Bild zeigt keine Verwandtschaft zu Neufelds Arbeiten, doch zwei Profile, ähnlich wie hier gezeigt, kommen in seinem Werk hundertfach vor.

33.3. Das Vorbild: Georges Braque

Am engsten ist die Verwandtschaft mit den graphischen Arbeiten von Georges Braque (1882–1963). Waren in den umfangreichen Werken von Matisse und Picasso lediglich die Figurendarstellungen vorbildhaft für Neufeld, so finden sich bei Braque viele grundlegende formale Ähnlichkeiten. Neben etlichen stilistischen Übereinstimmungen fällt zudem die enge Verwandtschaft der inneren Haltung, der künstlerischen Absicht der beiden Maler und Graphiker auf. Es ist anzunehmen, daß Neufeld die Ausstellung von Georges Braque sah, die 1965 in Mainz stattfand, im ersten Jahr von Neufelds Dozententätigkeit an der Werkkunstschule.⁵²⁰ In den Jahren, in denen Neufeld für den Münchner Verlag Kurt Desch arbeitete, kam in dessen Reihe zur Kunst ein Band über Braque heraus.⁵²¹ Aber auch ohne diese besonderen Gelegenheiten, Braques Werk kennenzulernen, war Neufeld gewiß damit vertraut, da der Mitbegründer des Kubismus in den fünfziger und sechziger Jahren längst ein bekannter »Altmeister« der Moderne war.

Braque war einer der ersten Maler, der sich konsequent von der deskriptiven Malerei befreite. Nach einer fauvistischen Phase und der außergewöhnlichen

⁵¹⁵ Öl auf Leinwand, 130 x 162 cm, Paris Musée Picasso.

⁵¹⁶ Kohle und Öl auf Leinwand, 161 x 130 cm, Paris, Musée Picasso.

⁵¹⁷ Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Paris, Musée Picasso.

⁵¹⁸ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 161.

⁵¹⁹ Öl auf Sperrholz, 130 x 97 cm, Privatbesitz, ehemals Galerie Rosengart, Luzern.

⁵²⁰ Vgl. Jedlicka, Gotthard: »Georges Braque«. Kleine Schriften der Gesellschaft für Bildende Kunst in Mainz. Mainz 1965.

⁵²¹ Verlag Kurt Desch, Reihe zur Kunst, »Georges Braque«, München 1956.

Zusammenarbeit mit Picasso bei der Entwicklung des Kubismus wandte er sich unspektakulären Themen und Stilmitteln zu. Diese Arbeiten sind, verglichen mit denen von Picasso oder Matisse, ausgesprochen unauffällig. Doch beeindruckten sie Neufeld offensichtlich tief, er schrieb einmal: »Picasso kocht auch mit Wasser, höheren Anspruch an malerische Kultur findet man bei Braque!«⁵²² Wie Neufeld war Braque ein Maler, der auch mehrere graphische Techniken handwerklich virtuos beherrschte. Er bevorzugte die Lithographie und die Radierung, produzierte gelegentlich aber auch Holzschnitte. Und ebenso wie Neufeld beschäftigte sich Braque im Alter, in seinem Spätwerk, besonders intensiv mit Graphik. Etwa die Hälfte seines gesamten graphischen Werks entstand in seinen letzten acht Lebensjahren, zwischen 1955 und 1963.⁵²³ »Das graphische Werk von Georges Braque, Synthese von Geist, Poesie und Wirklichkeit, ist Essenz seiner Kunst.«⁵²⁴ Wie Neufeld faszinierten Braque die Wandlungsfähigkeit und die Experimentiermöglichkeiten im Bereich der Graphik, auch er wandelte seine Motive immer wieder ab. Es gibt viele Zustandsdrucke, viele Varianten seiner graphischen Arbeiten. In einem Katalog zu Braques graphischem Werk heißt es: »Um in den Strom der Verwandlung, des Werdens und Vergehens einzutauchen und ihn sichtbar zu machen, vertieft sich Braque in die nahezu unendlich große kombinatorische Vielfalt der graphischen Prozesse«⁵²⁵ und weiter: »Um den fließenden Wandel der Gestalten zu realisieren, liegt nichts näher als der graphische Arbeitsprozeß. Zug um Zug treten die einzelnen Elemente zusammen, im Durchlaufen der verschiedenen Zustände organisiert sich die Komposition«.⁵²⁶ Ebenso treffend auf Neufelds Werk bezogen könnte folgende Beschreibung von Braques graphischen Arbeiten sein: »Seine künstlerische Recherche, so unspektakulär wie unnachgiebig, ist den einfachen, in rhythmischen Phasen immer wiederkehrenden Themen gewidmet – ein Prozeß der Konzentration, der Vervollkommnung, ... der in den zeichenhaften Reduktionen des graphischen Werks, in dessen geistiger Reinheit, höchstes Niveau erreicht.«⁵²⁷ Eine weitere auffallende Gemeinsamkeit ist die Beschäftigung mit antiker Mythologie. Braque stellte immer wieder Figuren der griechischen Sagenwelt

⁵²² Brief Neufelds an Dr. Carl Schietzel vom 17.5.1956, Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

⁵²³ Bärmann, Matthias, und Fontana, Gian Pio: »Georges Braque – graphisches Werk; Sammlung C. S.«. Katalog Westfälisches Landesmuseum Münster 1991, S 10.

⁵²⁴ a.a.O., S. 6.

⁵²⁵ a.a.O., S. 7.

⁵²⁶ a.a.O., S.10.

⁵²⁷ a.a.O., S. 5.

dar, zum Beispiel »Athénée« (1932), »Héraclés« (1949) oder »Hélios I« (1949). Er entwarf Umschläge für ein Heraklit-Buch (1948) und gestaltete Hesiods Theogonie. Mit folgendem Satz ließe sich ohne Einschränkung auch Neufeld charakterisieren: »Braques Bestreben, alles Akzidentielle zu reduzieren, um zur Essenz, zur Einheit des Verschiedenen zu gelangen, begründet seine substantielle Nähe zur griechischen Antike«. ⁵²⁸

Bei der Wahl der Motive finden sich aber neben erstaunlichen Übereinstimmungen auch große Unterschiede. So ist Braque, im Gegensatz zu Neufeld, ein Meister des Stillebens, der Früchte und der unscheinbaren Gegenstände. Doch ein Motiv, das des Vogels, findet sich bei beiden Künstlern sehr häufig, und bei beiden ist die flächige Darstellungsweise kennzeichnend, die Reduktion auf ein Zeichen. Solche Vogeldarstellungen erscheinen bereits in Neufelds Gebrauchsgraphik (Abb. 85a, 85b, 86) und sie ziehen sich durch die Pressendrucke (Abb. 171, 181, 224, 262, 265).

Mehrmals kombinierte Braque sein bevorzugtes Motiv des Vogels mit einem Stern: »Astre et oiseau« gibt es in etlichen Farbvarianten (Abb. 357). ⁵²⁹ Neufeld hingegen stellte statt eines Sterns häufig die Sonne oder einen Halbmond dar, ebenfalls kosmische Symbole. Neben dem Vogel war der Kopf, häufig auch zwei Köpfe im Sinne von »A & B«, eines von Neufelds häufigsten Themen. In allen Techniken beschäftigte er sich mit diesem Sujet. Er steht damit auch formal Graphiken Braques wie »Tete verte« (Abb. 358; 1950) ⁵³⁰ oder »Uranie I« (Abb. 359; 1958) ⁵³¹ nahe.

Braque illustrierte mehrere Bücher. Für den Band »Milarepa« gestaltete er 1950 die psalmenartige Gesänge eines tibetischen Mystikers, Dichters und Eremiten des 11. Jahrhunderts. Sie erschienen mit 5 Radierungen und 10 Initialen von ihm in der Edition Aimé Maeght, dieser war neben Skira und Tériade einer der engagiertesten Verleger für Malerbücher in Frankreich. ⁵³² Braque wählte für seine bildliche Umsetzung das gleichbleibende Motiv eines fliegenden Vogels in mehreren Stadien, »von einer komplexen Schwarz-Weiß-Grau-Skala mit reichen Texturen zur einfachen Strichgravüre in Schwarz auf Weiß. Damit weisen sie den geistigen Weg zum Einfachen hin; der Vogel symbolisiert wohl auch den Zustand des Abgelösten, des Nirwana, in dem alles Irdische abgefallen

⁵²⁸ Bärmann und Fontana, S. 6.

⁵²⁹ Abgebildet in Bärmann und Fontana, S. 101. »Astre et oiseau I«, zweifarbige Lithographie, 1958/59.

⁵³⁰ Abgebildet in Bärmann und Fontana, S. 63. Farbradierung.

⁵³¹ Abgebildet in Bärmann und Fontana, S. 92. Schwarzweiß Aquatinta.

⁵³² Hernad, Béatrice und Karin von Maur: »Papiergesänge, Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert«, Ausstellungskatalog Bayrische Staatsbibliothek, München 1992, S. 38.

ist«. ⁵³³ Auch in Neufelds Werk steht der Vogel als ein zentrales Motiv für die Ablösung des Irdischen, als fliegendes Wesen für die Verbindung zu anderen, geistigen Sphären. Doch nicht nur das Vogelmotiv bildet hier eine Gemeinsamkeit, das Frontispiz zu »Milarepa« zeigt einen Kopf im Profil, ebenfalls eines der häufigsten Bildmotive Neufelds. Noch zweimal erscheint dieses Motiv in Braques Bildern zu »Milarepa«, formal an ähnliche Darstellungen in der griechischen Antike angelehnt, wie »Tete grecque« (Abb. 360). ⁵³⁴ Unweigerlich erinnern diese Bilder an Neufelds Vorliebe für griechische Profile. Braque behandelte dieses Thema auch in Einzelblättern. Bei der Gestaltung des Bandes »Milarepa« sparte Braque stellenweise das weiße Papier aus, eine Vorgehensweise, die Neufeld ebenfalls häufig anwandte. ⁵³⁵

Ebenso wie Neufeld gestaltete Braque die Theogonie des Hesiod. Er hatte den Text »mit großer Bewunderung gelesen«. ⁵³⁶ 1955 erschien das Buch in griechischer Sprache, mit zwanzig Radierungen versehen. Die meisten Graphiken waren bereits Anfang der dreißiger Jahre im Auftrag von Ambroise Vollard entstanden, der das Buch schon damals realisieren wollte. Als er 1939 starb, war nur ein Teil der 50 geplanten Exemplare gedruckt. Maeght übernahm das Projekt 1953 und Braque fertigte vier weitere Radierungen dafür an. ⁵³⁷ »Was Braque an der "Theogonie" so faszinierte, war wohl die metaphorische Parallele von göttlicher Schöpfung und künstlerischer Kreativität. Hesiod beschwört die Schöpfungsgeschichte als Übergang vom Chaos zur Ordnung, vom Amorphen zum Gestalteten. ... Die große Anzahl mythologischer Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde, die im Zusammenhang mit der Arbeit an der Theogonie entstand, dokumentiert, wie nachhaltig sich Braque von dem Schöpfungsmythos angesprochen fühlte, nicht nur als ein Gleichnis für den kreativen Werkprozess der Formung aus Ungeformtem, sondern auch für das Streben nach einem "retour a l'ordre", das einem allgemeinen Trend des Zeitgeistes in den dreißiger Jahren entsprach«. ⁵³⁸

Ebenso wie Neufeld blieb Braque bis ins hohe Alter unermüdlich künstlerisch tätig, als Achtzigjähriger arbeitete er 1962 mit dem Dichter und Nobelpreisträger Saint-John Perse zusammen, »mit dem er sowohl die Vorliebe für griechische Literatur als auch für ostasiatisches Schrifttum teilte«. ⁵³⁹ Er schuf 12

⁵³³ Hernad und von Maur, S. 38.

⁵³⁴ Abgebildet in Bärmann und Fontana, S. 75. Schwarzweiß Radierung, 1951.

⁵³⁵ a.a.O., S. 176.

⁵³⁶ Vallier, Dora: »Braque. Das graphische Gesamtwerk«, Stuttgart 1982, S. 309.

⁵³⁷ a.a.O., S. 38.

⁵³⁸ Hernad und von Maur, S. 38.

⁵³⁹ a.a.O., S. 39.

Farbradierungen zu »L'Ordre des oiseaux«, einem Text über Vögel, den Perse im selben Jahr geschrieben hatte, und der Braque nun Gelegenheit gab, sein Lieblingsmotiv mit schwereloser Beschwingtheit durchzuspielen. »Braque hat die Formen bewußt vereinfacht und stilisiert«. ⁵⁴⁰

In demselben Jahr entstanden die beiden Bücher »Si je mourrais là-bas«, mit 18 farbigen Holzschnitten und »Lettera Amorosa« mit 27 Farblithographien. ⁵⁴¹

Braques Farblithographie »Le couple« aus »Lettera amorosa« zeigt zwei einander zugewandte stilisierte Gesichter, ohne Hintergrund oder räumliche Einbindung dargestellt (Abb. 361). ⁵⁴² Ihnen ähneln unzählige Bilder Neufelds zu seinem Lebensthema »A & B« stark.

33.4. Der Bewunderte: Piero della Francesca

Neufelds bevorzugtes Reiseziel war Italien, das er fast jedes Jahr besuchte. Von den italienischen Malern schätzte er besonders Piero della Francesca, wie neben vielen anderen Hinweisen auch einer Bemerkung in seinen Notizbüchern zu entnehmen ist: » ... Sollte man mich heute nach meinem Credo in arte fragen, dann würde ich bündig antworten: Watteaus Gilles, Tizians letzte Pietá, Piero della Francesca – und was ihnen verwandt«. ⁵⁴³ Einen Christuskopf von Piero verwendete Neufeld für eine Plakatgestaltung, es war das einzige Mal, daß er sich direkt auf die Arbeit eines anderen Künstlers bezog. In Neufelds Nachlaß befindet sich ein Buch über Piero mit vielen Anmerkungen, er hatte das Werk des Italieners ungewöhnlich intensiv studiert. »Der Größte!« notierte er am Rande einer Seite. In einem Heft hielt er fest: »Ausdruckslosigkeit als Ausdruck (Piero)« und in einem Pressendruck Neufelds, im »Farbenspiel«, heißt es: »Piero della Francesca: Reinheit des Spiegels. Ein Spiegel hat keine Empfindungen keine Gefühle keine Neigungen keine Abneigungen kein Verlangen: nicht den Hauch einer Regung«.

Neufeld bevorzugte ruhige, gelassene und klare Werke mit reduzierten, eindeutigen Formen und gemäßigten, subtilen Farben. In einem Essay über Piero della Francescas Malerei heißt es bezeichnenderweise zu diesem Vorbild Neufelds: »Nur in der feierlichen Ruhe der frühen griechischen Klassik finden wir eine Analogie zu jenem inneren Leuchten und einer stoischen Leidenschaftslosigkeit, die wir in den besten Gestalten Piero della Francescas so sehr bewundern; den hellenistischen Geist des delphischen Wagenlenkers und des

⁵⁴⁰ Hernad und von Maur, S. 197.

⁵⁴¹ ebd.

⁵⁴² Abgebildet in Bärman und Fontana, S. 129.

⁵⁴³ Aus Neufelds Notizheften, Heft II, Nr. 288.

Apollon von Omphalos hat er in seinem Werk zu neuem Leben zu erwecken vermocht«. ⁵⁴⁴ Dieses Zitat weist auf eine Übereinstimmung hin, die für Neufeld eine Rolle gespielt haben dürfte. Auch seine langjährige Vorliebe für die Antike und für Goethe weist in dieselbe Richtung: ihn interessierte die beherrschte Form, befreit von Leidenschaften und Subjektivismus. Neufeld schätzte die reine Spiegelung in Pieros Arbeiten, die nicht geprägt war von Emotionen, Verzerrungen oder Deutungen. Klarheit, Konzentration, Vereinfachung strebte er in seinem künstlerischen Werk an.

Die heitere Verbindung heller Farben, die Kombination klangvoller Farbflächen in Pieros Werk war sicherlich ein weiterer Umstand, der Neufeld anzog.

34. Neufeld und Grieshaber – ein Vergleich

Neufelds Beschäftigung mit dem Holzschnitt, manche seiner Motive und gelegentlich auch die Art der Umsetzung erinnern unweigerlich an seinen populären Zeitgenossen HAP Grieshaber. Daher erscheint es angebracht, einen Blick auf die Gemeinsamkeiten und auf das Trennende im druckgraphischen Werk der beiden Künstler zu werfen.

Auffällig sind neben der bevorzugten künstlerischen Technik zunächst einmal die erstaunlichen Parallelen im Lebenslauf: Grieshaber, 1909 in Rot a.d. Rot geboren, war nur etwa zwei Monate jünger als Neufeld. Auch er war in der Kriegszeit Soldat und geriet in Gefangenschaft, eine Erfahrung, die ihn nachhaltig prägte. Grieshaber war ebenfalls als Gebrauchsgraphiker tätig und beschäftigte sich mit der Gestaltung von Buchumschlägen und Plakaten, in späteren Jahren versah auch er bibliophile Bücher mit Holzschnitten. Beim Blevin-Davis-Preisausschreiben im Jahr 1949, bei dem ein Gemälde Neufelds prämiert wurde, gab es auch für Grieshabers Arbeit ein Lob. ⁵⁴⁵ Im folgenden Jahr wirkte Grieshaber bei der Neugründung des Deutschen Künstlerbundes mit, ⁵⁴⁶ dessen Mitglied ab 1956 auch Neufeld war. Bereits zehn Jahre vor Neufeld erhielt Grieshaber 1955 einen Lehrstuhl, an der Kunstakademie in Karlsruhe. Und noch eine Gemeinsamkeit gibt es: beide erhielten den Leipziger Gutenberg-Preis, Grieshaber schon 1978, Neufeld erst 1995, im Jahr seines Todes.

Doch auch bedeutsame Unterschiede zeigen sich im Lebenslauf: im Gegensatz zu Neufeld hatte Grieshaber eine Lehre als Schriftsetzer absolviert und verließ 1928 das Meisteratelier Ernst Schneidlers in Stuttgart. Es folgten einige bewegte

⁵⁴⁴ Lasarew, Viktor: »Italienische Maler der Renaissance«, Dresden 1990, S. 68f.

⁵⁴⁵ Boeck, Wilhelm: »hap grieshaber«, Pfullingen 1959, S. 59.

⁵⁴⁶ ebd.

Jahre, Grieshaber setzte zunächst sein Kunststudium in London und Paris fort, 1931 reiste er nach Ägypten, Arabien und Griechenland. In Athen hielt er sich mehrere Monate auf und gab dort sogar eine Kunstzeitung heraus, bis man ihn 1933 des Landes verwies. Im Gegensatz zu Neufeld hatte er sich bereits vor dem Krieg seinen Lebensunterhalt gelegentlich als Graphiker verdient. In den Jahren 1933 bis 1946 schlug er sich, abgesehen von der Soldatenzeit und der Gefangenschaft, als Hilfsarbeiter und Zeitungsaussträger durch. 1947 kehrte er auf die Achalm bei Reutlingen auf der Schwäbischen Alb zurück, wo er ein Grundstück von seinem Vater besaß und eine Art Aussteigerexistenz unter einfachsten Lebensbedingungen führte. Dort versammelte er einen Kreis von Freunden um sich, sie produzierten gemeinsam Broschüren und Graphik und beteiligten sich an Ausstellungen. In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre arbeitete Grieshaber als Lehrer an der sogenannten »Bernsteinschule« in Sulz, einer fast ausschließlich privat getragenen Institution, die in den Räumen eines ehemaligen Klosters unterkam und mit viel Idealismus betrieben wurde. Dort druckte er Hefte und Flugblätter. Öffentliche Anerkennung erhielt Grieshaber früh: 1961 wurde ihm der Kunstpreis der Stadt Darmstadt verliehen, 1962 der Corneliuspreis der Stadt Düsseldorf, der Dürer-Preis der Stadt Nürnberg folgte 1971. Bereits 1962 nahm er an der documenta II und der Biennale Venedig teil, 1964 wurde er auch zur documenta 3 eingeladen.

Auch die Arbeit rund um das Medium Buch verband die beiden Künstler. In den fünfziger und frühen sechziger Jahren, während Neufeld zu einem vielgefragten Umschlaggestalter avancierte, schuf Grieshaber zahlreiche Illustrationsfolgen für verschiedene Auftraggeber und Verlage. Damit beeinflusste er die Bildillustration in Deutschland: »Seine Holzschnitte und Lithographien, die sich als eigenständiges Ausdrucksmittel vom Text emanzipierten, eher als Bildfolgen parallel zum Text laufen, waren von großem Einfluß auf die Buchillustration der sechziger Jahre, die nun seltener als gegenständlich determinierte Nachahmung der Sinnenwelt einzuordnen ist, vielmehr assoziativ mit abstrakten Formfindungen die Literatur begleitet und sich nicht mehr eindeutig der klassischen Bucheinheit unterordnet. Die Ambivalenz zwischen Wort und Bildzeichen tritt deutlicher hervor«.⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Ispording, Eduard: »SeitenAnsichten, Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen seit 1945. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg«. Nürnberg 1999, S. 15.

In den sechziger und siebziger Jahren überwogen Grieshabers Veröffentlichungen in Büchern und Mappen, darunter bibliophile Prachtausgaben wie seine Illustration der »Carmina Burana«.

Ein entscheidender Unterschied lag in der Persönlichkeit. Grieshaber war ein versierter Selbstdarsteller, sozial verantwortungsbewußt und politisch sehr aktiv. Er stand oft und gewollt im Licht der Öffentlichkeit – ein größerer Gegensatz zu Neufeld ist kaum denkbar. Neufeld blieb zeitlebens nur einem kleinen Kreis von Fachleuten bekannt, in seinen letzten Lebensjahren führte er ein fast schon eremitenhaftes Dasein. Von Moden und Ideologien jeder Art hielt er sich fern, politisch engagierte Neufeld sich nie. Er produzierte seine Holzschnitte in erster Linie für sich selbst und, unter günstigsten Umständen, für ein paar gleichempfindende Menschen, die seine Kunst schätzten. Neufeld zitierte hierzu in seinen Notizbüchern seinen Lieblingsautor Goethe: »Der Künstler: er arbeitet einsam für Genüsse, die er mit anderen zu teilen kaum in den Fall kommt«. ⁵⁴⁸ Gemäß seiner einzelgängerischen Existenz arbeitete Neufeld zwar für einzelne Projekte mit bibliophilen Verlegern zusammen, doch ließ er sich nie auf ein gemeinsames künstlerisches Arbeiten in einer Gruppe ein. Ganz anders Grieshaber, der häufig und gerne mit anderen Künstlern und Literaten kooperierte und es zudem darauf anlegte, ein möglichst großes Publikum zu erreichen: »Man malt für alle, oder für niemand«. ⁵⁴⁹ Zu diesem Zweck ließ er seine Holzschnitte auch in großen Auflagen abziehen, er nahm ihnen damit ganz bewußt die Exklusivität. Neufeld fertigte hingegen immer nur sehr kleine, handgedruckte Auflagen an. In diesem Zusammenhang wurde Grieshaber immer wieder vorgeworfen, er erfülle das Bedürfnis und den Geschmack eines breiten Publikums und in seinen Drucken dominiere das Dekorative.

Nur ein Autor inspirierte beide Holzschneider zu einem Buch-Kunstwerk, und dies ist ein gutes Beispiel für ihre Verschiedenheit. Grieshaber illustrierte die deutsche Ausgabe von Pablo Nerudas »Aufenthalt auf Erden«. Er gewann hierfür 1975 die Goldmedaille auf der Internationalen Buchkunstausstellung in Moskau. ⁵⁵⁰ Neufeld druckte 1984 in seiner Methusalem-Presse als 8. Band vier Gedichte von Pablo Neruda, denen er Lithographien beigab. Klar treten hierbei die unterschiedlichen Interessen zutage: Grieshaber erschütterte Nerudas Schicksal als politisch verfolgter Künstler, Neufeld reizte hingegen die sprachliche Schönheit seiner Gedichte und das Thema »Liebe«.

⁵⁴⁸ Aus Neufelds Notizbüchern, Heft II, Nr. 41. Mit dem Vermerk: Goethe/Campagne in Frankreich.

⁵⁴⁹ Olschowski, Petra von: »HAP Grieshaber«, Stuttgart 1999, S. 173.

⁵⁵⁰ a.a.O., S. 216.

Eine weitere grundlegende Verschiedenheit besteht darin, daß Grieshaber zeit- lebens den Holzschnitt als die ihm gemäße Ausdrucksweise ansah, er kultivierte diese Technik bereits in den dreißiger Jahren. Neufeld hingegen konzentrierte sich erst in seinem Alterswerk, der Methusalem-Presse, auf dieses Medium. Vorher war es für ihn nur eine künstlerische Technik unter vielen, mit denen er experimentierte. Ebenso intensiv widmete er sich zeitweise seinen Ölgemälden, Bronzen und Lithographien. Von Grieshaber gibt es daher eine immense Anzahl Drucke, in verschiedensten Stilen und aus verschiedensten Perioden. Neufelds Holzschnittwerk ist weder zahlen- noch variationsmäßig damit vergleichbar. Ende der siebziger Jahre, als für Neufeld der Holzschnitt erst zur beherrschenden Technik wurde, ließ Grieshabers Produktion bereits rapide nach.⁵⁵¹ Zwei Jahre nach der Gründung von Neufelds Methusalem-Presse 1979 starb sein bekannter Kollege, ihm war Neufelds hohes Alter nicht vergönnt.

Grieshaber als gelernter Schriftsetzer hatte sich immer auf die Ära Gutenbergs berufen. Er sah sich selbst nicht nur als Künstler, sondern auch als Handwerker. Gerne verwies er auf die mittelalterliche Tradition seiner bevorzugten Technik. Mitarbeiter wie Setzer, Drucker und Buchbinder bezeichnete er als »gute Kameraden«,⁵⁵² oft erweckte er in seinen Äußerungen bewußt Assoziationen an Handwerkszünfte. Auch gibt es Holzschnitte von ihm, die in ihrer Geschlossenheit an die frühen Blockbücher erinnern. In seinen letzten Lebensjahren beurteilte er die Zukunft der Buchdruckerkunst sehr pessimistisch, die schnellen technischen Umwälzungen in der Druckindustrie betrachtete er mit Skepsis.⁵⁵³

Zwar war auch Neufeld traditionsbewußt und ein Bücherliebhaber, doch war für ihn die späte Hinwendung zum Holzschneiden vor allem eine individuelle künstlerische Entscheidung, aus Freude am handwerklichen Entstehungsprozeß und Interesse an der Druckkunst. Mit einem mittelalterlichen Handwerkskult oder weltanschaulichen Ideologien hatte dies nichts zu tun.

Völlig unterschiedliche Gründe motivierten die beiden Künstler zu ihrer Produktion. Grieshaber sah sich selbst als politisch verantwortliche Person, als Teil einer Gesellschaft, dies war ihm Antrieb und Inhalt seines Schaffens. Als er unter der Naziherrschaft endgültig die Malerei aufgab und sich dem Holzschnitt zuwandte, geschah selbst dies nicht zuletzt aus politischen Gründen:

⁵⁵¹ Olschowski, S. 172.

⁵⁵² ebd.

⁵⁵³ ebd.

»Die damals angebahnte Entscheidung für den Holzschnitt hat einen nicht zu übersehenden soziologischen Aspekt, denn das direkte Mittel zur Vervielfältigung – zudem durch seine mittelalterliche Vergangenheit das ehrwürdigste – war geeigneter als die Malerei, um unter den Augen der Diktatur Beziehungen zwischen dem Künstler und den an seinem Schaffen Teilnehmenden herzustellen.«⁵⁵⁴

Auch nach Kriegsende ergriff Grieshaber immer wieder vehement Partei. In den Nachkriegsjahren war er damit eine Ausnahmeerscheinung in der deutschen Kunstszene. Er engagierte sich zeitlebens für demokratische Bestrebungen, kämpfte mit seinen Mitteln gegen die Militärdiktaturen Griechenlands und Chiles, und, seiner Zeit voraus, auch für ein geschärftes ökologisches Bewußtsein in Deutschland. »Bezeichnend für Grieshabers Arbeitsprozeß ist die spontane Reaktion auf äußere Ereignisse. Sowohl private wie öffentliche, gesellschaftliche wie politische, nationale wie internationale Geschehnisse werden prompt aufgegriffen und bildnerisch umgesetzt.«⁵⁵⁵ Neufeld wiederum lag nichts ferner, als sich in seiner Kunst auf aktuelle Ereignisse zu beziehen, ging es ihm doch gerade um die Darstellung »zeitloser« Bedingtheiten, um die Erkenntnis von Zusammenhängen, die grundlegend und unveränderlich die menschliche Existenz bestimmten – seit der Antike. Aktuelle soziologisch-gesellschaftliche Phänomene spielten für seine Kunst keine Rolle. Seiner Ansicht nach sollte Kunst sich nicht in den Dienst politischer Agitation stellen, ihre politische Brisanz bezog sie allein aus ihrer gelungenen oder mißratenen Form. Neufeld sah sich – und Künstler allgemein – als einsamen und unverstandenen Einzelgänger, der sich in einer Außenseiterposition zur Gesellschaft befand. Dementsprechend schuf er seine Werke nie in einem Gruppenverband und strebte keine gesellschaftliche Wirkung an. Popularität war ihm suspekt. Fazit dieses kurzen Vergleichs ist, daß Grieshaber und Neufeld ihre jeweilige Rolle als Künstler völlig verschieden definierten. Daher gingen sie im Umgang mit ihrem Werk verschiedene Wege, handelten aus verschiedenen Motiven und strebten verschiedene Ziele an. Es bleibt die Frage offen, inwieweit es nun, bei einem so unterschiedlichem Kunstwollen, formale Gemeinsamkeiten gab. Bei allen formalen Ähnlichkeiten sind die Drucke Neufelds ebenso unverwechselbar wie der Stil Grieshabers. Wie auch immer die Anregungen durch Grieshabers umfangreiches Werk ausgesehen haben mögen, Neufeld blieb bei den Holzschnitten sowohl seinen Motivkreisen als auch seinen stilistischen

⁵⁵⁴ Boeck, S. 15.

⁵⁵⁵ Olschowski, S. 90.

Mitteln, als Gebrauchsgraphiker jahrzehntelang erprobt, treu. Ein auffälliger formaler Unterschied ist, daß in Neufelds Drucken die Figuren wesentlich stärker abstrahiert sind als in Grieshabers Arbeiten. Aufgrund dieser reduzierteren Darstellungsweise sind Neufelds Bilder für den Betrachter schwerer zugänglich, entziehen sich stärker der Deutung und Interpretation.

Formale Übereinstimmungen zeigen sich gelegentlich in der Art der Menschendarstellung, die langen Figuren mit den kleinen Köpfen und großen Armen und Händen finden sich bei beiden Künstlern – die Vorläufer dieser Gestalten wiederum finden sich in der klassischen Moderne, bei Picasso und Matisse, die erklärtermaßen Grieshaber beeinflussten und Neufeld ebenfalls. Drei charakteristische Merkmale teilte Neufeld hingegen nie mit dem Holzschnneider von der Achalm: die ungewöhnlich großen Formate, die bunt leuchtende Farbigkeit und die flächendeckend ausgefüllten Bilder. Die Riesenformate, die sogenannten »Bernsteindrucke«, von den hohen Räumen des barocken Klosters in Sulz inspiriert und bis zu zwei Quadratmeter groß, waren eine Besonderheit im Werk Grieshabers. Neufeld bevorzugte außerdem wenige, erdige Farbtöne, er war ein Meister der subtilen Farbabstufungen. Selten leuchten in seinen Drucken klare Elementarfarben. Zudem füllte er die Bildfläche fast nie, viel leerer Raum um die Motive ist ein hervorstechendes Charakteristikum seiner Holzschnitte. Grieshaber hingegen überzog oft das ganze Blatt mit Mustern und Formen. Seine Drucke sind zudem viel komplexer und oft mehrschichtig, mit vielen Druckstöcken, aufgebaut.

Bei den Motiven stößt man vor allem auf eine Übereinstimmung, hier treffen sich die beiden Künstler in der mythologischen Figur des Pan. Dieser wurde eine Art Signet Grieshabers. Neufeld faszinierte der dionysische Gott ebenfalls. Grieshaber beschäftigte sich ansonsten aber selten mit griechischen Mythen, eine siebenteilige Folge zum Prometheus blieb eine Ausnahme. Sein Verhältnis zu Griechenland war zwar sehr eng, jedoch banden ihn ganz andere Interessen als Neufeld an dieses Land, nämlich die Liebe zur Volkskunst und die Anteilnahme an den aktuellen politischen Entwicklungen. Grieshaber, der Ägypten und Griechenland aus eigener Anschauung kannte, engagierte sich aktiv in der griechischen Politik. In seinem »Neugriechischen Tagebuch« brachte er auch Beispiele griechischer Volkskunst. Sein Augenmerk war dabei nicht auf die Antike gerichtet.

Auch der Engel, eines der bedeutendsten Motive in Neufelds Schaffen, spielt bei Grieshaber eine Rolle, allerdings stellt sich bei genauerer Betrachtung heraus, daß hier keine Gemeinsamkeit vorliegt. So nannte Grieshaber eine von ihm

in unregelmäßigen Abständen herausgebrachte Zeitschrift zu verschiedensten Themen »Engel der Geschichte«. Die Inhalte dieser »Engel«-Zeitschriften waren von aktuellen politischen und gesellschaftlichen Konflikten motiviert, so ging es 1966 im »Sühneengel« um Naziverbrechen, im »Tarnengel« 1967 wurde der Ost-West-Konflikt behandelt und zu Beginn der siebziger Jahre waren im »Wacholderengel« ökologische Probleme der Mittelpunkt. Zum Titel seiner engagierten Künstler-Streitschriften erklärte Grieshaber: »Sollte jemand an der Anrufung des Engels sich stören: es ist damit nur die Phantasie personifiziert«. ⁵⁵⁶ Diese Engel-Darstellungen gehören in den Bereich von Grieshabers gesellschaftspolitischem Engagement und haben mit den geflügelten Wesen in Neufelds Werk inhaltlich nichts gemein.

Gänzlich fern lagen Neufeld fast alle Hauptthemen seines berühmten Kollegen: Tiere erscheinen bei Neufeld nur stilisiert und als symbolische Zeichen, nie um ihrer selbst willen. Gebäude- und Landschaftsmotive kommen bei ihm überhaupt nicht vor, ebensowenig Stadtansichten. Auch Personentypen, wie Grieshaber sie immer wieder schuf, waren nie Neufelds Thema.

In einem Artikel der Zeitschrift »art« wurde Grieshaber posthum als Naturmystiker bezeichnet und sein Werk mit folgenden Worten charakterisiert: »Politisch-gesellschaftliches Engagement eines Demokraten, der sich verpflichtet fühlte, die von den Siegern gleichsam aufgezwungene Freiheit durch unermüdliche Wachsamkeit zu verdienen, und die geradezu naiv anmutende Liebe zu Heimat, Natur und Kreatur sind die beiden Pole, zwischen denen sich die künstlerische Arbeit Grieshabers... erstreckt«. ⁵⁵⁷

Die Unterschiede zu Neufeld sind deutlich: weder von Naturmystik noch von politischem Engagement oder gar von »Liebe zu Heimat« gibt es Anzeichen in Neufelds Werk. Gegen Grieshabers populäre Drucke wirken Neufelds Arbeiten spröder und hermetischer. Sie sind weniger dekorativ, für ein größeres Publikum kaum verständlich. Neufeld ist daher alles andere als ein »Volkskünstler«, wie es Grieshaber aufgrund seiner breiten Wirkung, seines gesellschaftlichen Engagements und seiner überwiegend leicht »lesbaren« Werke war. Wo auf den ersten Blick etwas Verwandtes vorzuliegen scheint, entdeckt man beim zweiten Hinsehen wenig Gemeinsames. Etwas distanziert schrieb Neufeld an Freunde nach dem Tod seines berühmten Künstlerkollegen: » ... ich denke, ihm hat mancher doch etwas zu danken«. ⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ Olschowski, S. 174.

⁵⁵⁷ Welti, Alfred: »Das Holz blüht unter seinen Händen auf«, in: art Nr. 10, Oktober 1984, S.65 ff.

⁵⁵⁸ Brief Neufelds an Heidi Hübner und Manfred Prochotta vom 6.6.1981.

35. Neufeld als Lehrer

Von 1965 bis 1975 unterrichtete Neufeld an der Mainzer Fachhochschule. Als er seine Lehrtätigkeit begann, nannte sich die Institution noch »Werkkunstschule«. Auch die Bezeichnungen der Fächer veränderten sich im Laufe der Jahre, zu Beginn lehrte Neufeld Buchgestaltung und -illustration, Freies Zeichnen, graphische Techniken und Sachzeichnen.⁵⁵⁹ Starke Einfluß hatte er auf mehrere Studenten, die sich als begabte Künstler entpuppten. Am offensichtlichsten ist Neufelds Vorbild in den Drucken der Flugblatt-Presse zu erkennen, die 1980 von Peter Malutzki, Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta, drei ehemaligen Studenten Neufelds, gegründet wurde. Diese Presse wird im nächsten Kapitel vorgestellt.

Heinz Stefan Bartkowiak schrieb in seiner Zeitschrift zur Buchkunst nach Neufelds Tod: » ... als Lehrer verstand er es, eine ganze Reihe von Begabungen zu fördern. Einige seiner ehemaligen Schülerinnen und Schülern zählen heute zu den bekanntesten Buchkünstlern Deutschlands. Daß man ihren Arbeiten auch nach langen Jahren eigenständiger künstlerischer Entwicklung ansieht, aus welcher Schule sie kommen, spricht für die Gründlichkeit der Ausbildung, die Neufeld seinen Schülern mit auf den Weg gab und ich wünsche mir, daß der humanitäre und künstlerische Geist, den Wilhelm Neufelds Werk ausstrahlt, in unserer Generation weiterleben möge und kommenden Buchkünstler-Generationen vermittelt werde ... «.⁵⁶⁰

In einem Brief an den Pädagogen Dr. Carl Schietzel erwähnte Neufeld einige Grundsätze, nach denen er sich als Dozent in Mainz richtete.⁵⁶¹ Er erweist sich dabei, trotz seiner Skepsis den Ideologien der sechziger und siebziger Jahre gegenüber, als ausgesprochen fortschrittlicher Lehrer. Neufeld empfand Noten als pervertierend, sie dienten seiner Meinung nach nur der Produktion von »Jasagern« und korrumpierten den Charakter. Für ihn war es vor allem wichtig, seine Schüler zur freien Arbeit anzuregen. Neufeld betonte, daß das Tun für ihn immer Vorrang vor dem Reflektieren gehabt habe. Das Theoretische an der Mainzer Schule sei ihm zuwider gewesen, seine Studenten hätten lernen sollen, eigene freie Gebilde zu schaffen. Heidi Hübner-Prochotta, Buchkünstlerin und Graphikerin, beschrieb Neufeld als sehr inspirierenden Lehrer, der viele Frei-

⁵⁵⁹ Gespräch der Verfasserin mit Hans Joachim Schnug, Student Neufelds von 1965 bis 1968, am 2.9.1999.

⁵⁶⁰ Bartkowiak, Heinz Stefan: »in memoriam Wilhelm Neufeld«, in: Bartkowiaks forum book art. 16. August 1997, S. 46.

⁵⁶¹ Brief Neufelds an Dr. Carl Schietzel vom 28.1.1978, Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

räume ließ.⁵⁶² Sein Credo als Lehrer teilte er auch einem Freund seiner letzten Lebensjahre mit: es sei ihm immer darauf angekommen, den Schülern nicht den eigenen Stil aufzuzwingen, sondern ihren eigenen Weg zu fördern, sie sollten sich so frei wie möglich entwickeln.⁵⁶³

Neufeld war als Lehrer ebenso eigen, undogmatisch und konsequent wie als Künstler. In einem im Nachlaß erhaltenen Heft finden sich undatierte Notizen Neufelds zur Unterrichtsvorbereitung. Rudolf Kochs »Zeichenbuch« stellte er im Unterricht vor, es war nur eine von vielen Quellen, die er nutzte. Auch Kandinskys »Über das Geistige in der Kunst« wurde von ihm ausführlich besprochen.⁵⁶⁴ Zudem forderte er seine Schüler zu permanenter Lektüre literarischer Werke auf. Er hielt fesselnde Vorlesungen zur Kunstgeschichte mit umfangreichen Diapräsentationen und machte seine Studenten mit den Werken verschiedenster Künstler und Stilrichtungen vertraut. Er ging häufig mit seinen Schülern in Ausstellungen, auch von Künstlern, die er persönlich nicht schätzte. Er besuchte mit seinen Studenten sogar eine Beuys-Ausstellung, wofür er in den sechziger Jahren noch belächelt wurde. Außerdem behandelte er im Unterricht so unterschiedliche Künstler wie Giacometti, Tapiés, Oldenburg und Warhol.⁵⁶⁵ Der Kunstbetrachtung kam eine wichtige Rolle in seinem Unterricht zu. In einem Katalog zu dem Werk seines Schülers Manfred Prochotta heißt es: »Neufeld lag daran, den Studenten das genaue und wache Sehen nahezubringen, mehr als unmittelbare Kunstausbübung wurde bei ihm das Betrachten von Kunst trainiert, womit eine unverlierbare Basis des Verständnisses von Qualität erworben wurde. Neufelds eigenes Werk wirkte in genau dieser Weise mit, die eigene Kompetenz der Studenten in ihrer Kreativität zu fördern. Es wurde nicht vorbildhaft verwendet, beeinflusste aber ... durch die ihm innewohnende Authentizität und Frische«.⁵⁶⁶

Neben Anleitungen zum unermüdlichen Zeichnen ließ Neufeld seine Studenten auch mit Lettern arbeiten. So vermerkte er unter der Überschrift »Freies Bilden«: »Schrift zeichnen lassen, Blei (Umriß), Pinsel (Fläche) unabhängig von Vorlagen, Normen, Stilen. Frei, persönlich; die Lettern als Individualitäten« und »Die Gestalt der Type, des Zeichen-Individuums erfahren am Beispiel einer

⁵⁶² Gespräch der Verfasserin mit Heidi Hübner-Prochotta am 9.10.2000.

⁵⁶³ Gespräch der Verfasserin mit Klaus Kotter am 2.9.1999, mit dem Künstler und Neufeldschüler Paul Stein am 9.3.2000.

⁵⁶⁴ Gespräch der Verfasserin mit Hans Joachim Schnug am 2.9.1999.

⁵⁶⁵ Gespräch der Verfasserin mit Paul Stein am 9.3.2000, mit Heidi Hübner-Prochotta am 9.10.2000.

⁵⁶⁶ Hanebutt-Benz, Eva: »p for me«, in: »manfred prochotta, p for me«, Katalog Gutenberg-Museum Mainz und Museum für Kunsthandwerk Frankfurt, 1998. S. 8.

Durch-Instrumentierung der Ziffern«.⁵⁶⁷ Auch hier legte er den Schwerpunkt darauf, daß die Studenten eigene freie Formen finden sollten. Experimente mit Buchstaben waren in Neufelds Unterricht häufig, Lettern wurden in einzelne Formen zerlegt, wobei auch die Negativformen, die in einem Buchstaben zu finden sind, betrachtet wurden.⁵⁶⁸

Das Thema Farben behandelte Neufeld ebenfalls ausführlich. Er notierte: »Das Licht ist eine Idee. Sie manifestiert sich durch die Körper, ohne die das Licht nicht erscheinen könnte. Von da aus sind auch die Farben aufzufassen, als Qualitäten des Lichts«. Neufeld unterschied zwischen »Bunte Farben = Vollfarben« und »Unbunte Farben = Grau bis Schwarz«. Er behauptete »Alle wirklich vorkommenden Farben enthalten neben der Vollfarbe noch einen unbunten Anteil (Weiß oder Schwarz)«. Er zitierte zum Thema Farbe Goethes »Wär nicht das Auge sonnenhaft ... « und weitere Autoren, er beschäftigte sich intensiv mit der Farbenlehre vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Bei einer Übung sollten seine Schüler Empfindungen zu Farben feststellen, deren positive und negative Eigenschaften erkennen. Hierfür ordnete Neufeld den Grundfarben Eigenschaften zu, er notierte: »gelb: irdisch, leuchtend, licht, sonnig, heiter, tüchtig, sich leicht trübend zu: schmutzig, ordinär, verkommen, falsch, schwefelig, verdorben«. Grün bedeutete für ihn »allgemein, kräftig, gesund, einfach, ruhig, ruhend, beruhigend, gegenwärtig«, blau »zur Verflüchtigung geneigt, negativ, schwebend, müde, zart, empfindsam, melancholisch, sinnend, tief, Abgrund, Ferne, ziehend, lockend«. Rot sah er als »zur Steigerung geneigt, positiv, Höhe, Drang, Hohe Freiheit, Erregung, Macht, Gewalt, Prunk, festlich, hektisch, brandig, entzündet«. Doch ordnete er Farben nicht nur Empfindungen und Eigenschaften zu, sondern auch etwas, das er »Qualitäten der Farbe« nannte: »rein, gebrochen, voll, tief, trüb, transparent, deckend, irrisierend, changierend, phosphoreszierend, immateriell (Licht, transparent), materiell (Erdfarben)«.

Neben vielfältigen praktischen Übungen behandelte Neufeld mit seinen Studenten auch das Thema Kunstkritik. Er notierte hierzu, daß »falsche« Kritik durch verschiedene Umstände zustandekomme, »durch Interesse, Ideologie, Gewöhnung, Erziehung, Trägheit«. Er stellte eine »vom Gegenstand her gesehene, auf ihn bezogene Kritik« dagegen. Beispiele hierfür wollte er »am originären und am nachempfundenen Werk zeigen, Gotik: das unregelmäßige –

⁵⁶⁷ Die folgenden Zitate Neufelds stammen alle aus dem Heft in seinem Nachlaß, in dem er in den sechziger Jahren Notizen zur Unterrichtsvorbereitung machte.

⁵⁶⁸ Gespräch der Verfasserin mit Paul Stein am 9.3.2000.

nicht regellose – des Echten und die Seitengleichheit im Historismus«. Seine Schüler sollten sich »zur Beurteilung ... in den anderen versetzen: aus welchem Bewusstsein, welcher Gestimmtheit, welcher Absicht, in welcher gesellschaftlichen Lage« etwas gemacht wurde.

Obwohl Neufeld selbst traditionelle künstlerische Techniken bevorzugte, ermunterte er Schüler auch zur Arbeit mit Medien, die er selbst kaum kannte, beispielsweise zur Herstellung eines Films.⁵⁶⁹

Unter der Überschrift »(Der Gebrauchsgraphiker) Der Zeichner« notierte er: »Die Vorstellung, die Gebrauchsgraphik erfordere im Grunde ein anderes Studium als das der freien Graphik, ist irrig. Was an der Gebrauchsgraphik des Tages als charakteristisch erkannt wird, ist nicht charakteristisch für Gebrauchsgraphik schlechthin: solche Merkmale sind bestimmt von einem starken Gestaltungswillen (von einem Künstler) einerseits, der den Stil einer ganzen Zeit bestimmen kann und dem Lebensstil einer Gesellschaft, der wiederum seine Ursachen hat. ... Der ... auf die Bewältigung von graphischen Aufgaben Gerichtete soll sich frei halten von jeglichem Dogma. Er soll sehen und zeichnen«. Doch obwohl Neufeld meinte, daß die künstlerischen Anforderungen an die angewandte und die freie Graphik prinzipiell gleich seien, bedachte er auch den besonderen Zweck von auftragsgebundenen Arbeiten: »Was zur Gebrauchsgraphik im heutigen Verstande hinzutritt, ist die Forderung, daß der Zeichner geeignet sei, einem genau fixierten Zweck durch eben seine graphischen Qualitäten zu einer werbenden Wirkung zu verhelfen. ... Da es hierzu oft vielfältigere und anderer Kommunikationsmittel bedarf als sie bei der freien Graphik nötig sind, muß der Gebrauchsgraphiker über einen Fundus von Verständigungsmitteln verfügen: er muß die Typographie kennen und ihrer rechten Anwendung mächtig sein, er muß die Mittel kennen, mit denen Suggestionen und Illusionen vielerlei Art erzeugt werden können, worunter diejenigen der Fotografie und des Farbendrucks gegenwärtig hervortreten, er muß manches wissen von der magischen Qualität der Farben und Formen, der körperhaften sowohl wie der geometrischen und er muß mit diesem Instrumentarium klug und ökonomisch die einfachsten Aussagen machen. Souverän und im Grunde unbeteiligt muß er wissen was die Mode des Tages meint und will, um ihr auf überlegene Weise ihre Gunst abschmeicheln zu können; denn ein Erfolg seiner Werbung ist ein Triumph seiner Kunst«.

Trotz solcher pragmatischen Überlegungen und obwohl die Fachhochschule Mainz sehr praxisorientiert war, konzentrierte sich Neufeld in seinem Unter-

⁵⁶⁹ Gespräch der Verfasserin mit Heidi Hübner-Prochotta am 9.10.2000.

richt auf freies künstlerisches Gestalten. So bemängelte auch ein ehemaliger Schüler, daß betriebswirtschaftliche Themen oder praktische Hinweise zum Arbeitsfeld eines Gebrauchsgraphikers bei Neufeld nicht vorkamen.⁵⁷⁰

Neufelds praktischer Unterricht war nach einhelligen Berichten seiner Studenten ganz auf freie künstlerische Entfaltung ausgerichtet. Rein naturalistisches, detailgetreues Abzeichnen eines Gegenstandes war von Neufeld nicht erwünscht. Als ein Student einen Totenschädel exakt wiedergab, bemängelte Neufeld, es fehle völlig das Entscheidende, nämlich »das, was dahinter sei«.⁵⁷¹

36. Die FlugBlatt-Pressen

Am offensichtlichsten ist Neufelds Vorbild in den Drucken der FlugBlatt-Pressen zu erkennen. Diese Handpressen wurden 1980 mit Werkstätten in Mainz und Lahnstein von Peter Malutzki, Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta, die alle von 1973 bis 1975 bei Neufeld studiert hatten, gegründet. Ein Jahr zuvor hatte Neufeld mit der Methusalem-Pressen begonnen. In einer Zeit, als sich viele große Druckereien vom Bleisatz verabschiedeten, bewahrten auch die Betreiber der FlugBlatt-Pressen alte Bleischriften vor dem Verschrotten. Ursprünglich dienten Flugblätter, also Einblattdrucke, vor allem der politischen Propaganda. Im 19. Jahrhundert wurden sie ein populäres Medium der Unterhaltung, Sagen und Märchen wurden ebenso wie Geschichten von Wilhelm Busch auf diese Weise vervielfältigt und unter das Volk gebracht.

Von 1980 bis 1984 entstanden in Mainz und Lahnstein 67 Flugblätter, in sieben Mappen versammelt, darunter sowohl Einzel- als auch Gemeinschaftsarbeiten. Insgesamt wurden 68 Flugblätter produziert, das letzte als Plakat für eine Ausstellung im Klingspor-Museum anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Pressen im Jahr 2000.⁵⁷² Mit dieser Ausstellung legte Peter Malutzki, der die FlugBlatt-Pressen seit 1987 allein betrieb, den Namen offiziell ab.

Hundert Exemplare entstanden im Durchschnitt pro FlugBlatt-Auflage, wobei meistens 4 bis 5 Druckgänge pro Blatt nötig waren.⁵⁷³ Zwei Jahre nach der Gründung entstanden die ersten Bücher, und ab 1984 wurden nur noch Bücher hergestellt, insgesamt 34 Stück. Ein hohes handwerkliches Niveau kennzeichnet die Produkte der Pressen, deren Signet ein Vogel ist.

⁵⁷⁰ Gespräch der Verfasserin mit Hans Joachim Schnug am 2.9.1999.

⁵⁷¹ ebd.

⁵⁷² »20 Jahre FlugBlatt-Pressen«, vom 12.8.2000 bis 5.11.2000 im Klingspor-Museum Offenbach.

⁵⁷³ »manfred prochotta, p for me«, Katalog Gutenberg-Museum Mainz und Museum für Kunsthandwerk Frankfurt, 1998, S. 7.

Der Einfluß Neufelds auf die Produkte der Flugblatt-Presse war besonders in den ersten Jahren stark und wird in verschiedenen Zusammenhängen deutlich. Zunächst einmal schon in der Tatsache, daß in den achtziger Jahren drei junge Künstler die Kunst des Handdrucks sowie Holz- und Linolschnitt als Ausdrucksform wählten. Sie setzten damit eine Tradition fort, in der sich auch Neufeld mit seiner Presse sah. Die meisten Flugblätter wurden von den drei Betreibern selbst gestaltet, mehrmals luden sie Neufeld und gelegentlich auch andere Künstler zur Mitarbeit ein. So entstanden einige Flugblätter, die sich formal stark von den übrigen unterscheiden, zum Beispiel die Nr. 33 aus dem Jahr 1981 von H.J. Kropp, einem weiteren Neufeldschüler. Arbeiten befreundeter Künstler blieben jedoch Ausnahmen, Neufeld war der einzige, der mehrere Blätter gestaltete.

Bei den Texten, die in der Flugblatt-Presse bearbeitet wurden, fand vieles Platz, von der Antike bis zu Zeitgenössischem. Das Flugblatt Nr. 1 begann programmatisch mit einem Zitat von Victor Hugo, dem »Lob der Buchdruckerkunst«. Unter den folgenden Flugblättern finden sich Texte von Brecht und Hans Arp, ein Zitat aus der »Smaragdenen Tafel des Hermes Trismegistus«, einem fliegenden Blatt von 1785, und der launige Beitrag »Urlaubsfahrt« von Hans Halbey, dem ehemaligen Direktor des Klingspor-Museums in Offenbach. Doch der Schwerpunkt liegt bei klassischen Autoren, bei Gedichten von Hölderlin, Texten von Matthias Claudius, Lessing und Goethe. Das erinnert an Neufelds Textauswahl für seine Methusalem-Presse.

Neufelds Lehrtätigkeit endete 1975, die Betreiber der Flugblatt-Presse studierten noch bis 1977 in Mainz. Ein intensiver Briefwechsel mit ihrem ehemaligen Dozenten setzte nach dessen Fortgang ein, der sich noch verstärkte, als die Flugblatt-Presse 1980 mit ihrer Tätigkeit begann. Auch Besuche in Chieming fanden statt. Neufeld begleitete das Unternehmen von Beginn an begeistert und unterstützend, so schrieb er, wohl auf Wunsch der Pressegründer, 1980 einen kurzen Text über die Presse, in dem es unter anderem heißt: » ... Die Flugblatt-Drucker sind Drucker von Hand und Kopf und Gemüt; sie drucken an dem für Drucker anständigsten Ort, nämlich Mainz, auf schönen Papieren mit schönen Schriften, Holz- und Linolschnitten in schönen Farben schön sorgfältig und sauber; sie planen und dichten als grundsolide Poeten und Handwerker. Was sie machen und wie sie das machen: nur der Drucker kann das ganz würdigen. ... Abenteuer von Blatt zu Blatt. Der Bilderbogenfreund, in diesen dubiosen Erdentagen, weiß ein Abenteuer-Vergnügen zu schätzen ... «.⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 12.11.1980.

Typisch für Neufeld ist die Betonung von Solidität und handwerklicher Virtuosität, zudem der Verweis auf die »dubiosen« Erdentage, denen mit solchen Unternehmungen etwas entgegengesetzt werde. Seine eigene vorbildhafte Rolle sah er dabei positiv: »Das wäre dann eine Frucht meiner Mainzer Tage, ein konzentriertes Fortwirken ... außerhalb des Verhältnisses: Lehrender – Lernender. So soll es ja auch sein« schrieb er.⁵⁷⁵

Neufeld lobte am ersten Flugblatt die hohe Qualität von Bild, Satz, Druck und Text. Das Lehrer-Schüler Verhältnis war beendet. Neufeld betrachtete die drei Pressendrucker als gleichwertige Künstler mit verwandten Intentionen. Der Ton des umfangreichen Briefwechsels ist kollegial und freundschaftlich.

Neufeld erzählte in den Briefen auch von seinen regelmäßigen Reisen nach Italien und von Ausstellungen, die er besucht hatte. Er gab häufig Buchempfehlungen, unter anderem empfahl er eindringlich Werke von James Joyce, die Biographie von Thomas Bernhard und den Briefwechsel von Gottfried Benn. Er berichtete von seiner Entdeckung Jorge Luis Borges', der ihn »aufs intensivste berührt als seltsam wunderbar verwandt«.⁵⁷⁶

Heidi Hübner-Prochotta kombinierte für das 58. Flugblatt 1983 ein Zitat von Borges aus »Der Unsterbliche« mit einem Holzschnitt, der formal stark an Neufelds Arbeiten erinnert. Flugblatt Nr. 52, ebenfalls von Heidi Hübner-Prochotta gestaltet, brachte ein Gedicht von Guido Gezelle (1830–1899). Zu diesem Autor hatte Neufeld einen Bucheinband für den Insel Verlag entworfen. Nun machte er seine ehemaligen Studenten mit ihm bekannt: »Ich habe Malutzki auf Guido Gezelle aufmerksam gemacht, einen flämischen Dichter ... «.⁵⁷⁷ Daß der Gezelle-Text tatsächlich als Flugblatt erschien, freute Neufeld, der befürchtet hatte, der Autor sei den Jüngeren zu fremd: »Dergleichen Abgelegenes auf hohem Formniveau der Gegenwart wieder zu Gesicht zu bringen ist eine Aufgabe und ein Vorzug ... «.⁵⁷⁸

Der rege Austausch war für beide Seiten befruchtend. Neufeld erkundigte sich bei Malutzki und den Prochottas oft nach praktischen Dingen, nach Bezugsquellen für Papier und Farben oder nach Ausstellungen. In seinen Briefen erweist er sich in praktischen und kaufmännischen Fragen erstaunlich unbedarft, hier schien sich das einstige Schüler-Lehrer Verhältnis fast umzukehren.

An den Flugblättern lobte er Frische und Phantasie, Heitersinn und »solidestes Handwerk«. Sie seien ein »bedeutendes Ereignis in der Geschichte des künstlerischen Drucks und der Deutschen Poesie (womit ich nicht die Texte

⁵⁷⁵ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 29.3.1976.

⁵⁷⁶ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 1.1.1983.

⁵⁷⁷ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 15.4.1982.

⁵⁷⁸ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 21.4.1982.

meine)« schrieb er einmal, und »Für WN ist das alles von der reinsten Genugtuung: hier wurde realisiert was ihn seit je umschwebte und recht eigentlich sogar schon dem Kind«. Die Zusammenarbeit der drei unterschiedlichen künstlerischen Temperamente empfand er als gelungen: »Sie haben das Glück, zu dritt von der schönsten Ergänzung zu sein, jeder sehr persönlich, zusammen ein ausgesuchtes Trio«. ⁵⁷⁹

Nicht nur das Interesse am Handdruck und dem Holzschnitt sowie die Vorliebe für klassische Autoren teilten seine ehemaligen Schüler mit Neufeld, auch stilistisch findet sich Verwandtes. Am wenigsten formal Ähnliches zeigt sich in den Blättern Peter Malutzkis, der bereits von Beginn an einen sehr eigenen Stil aufweist. Heidi Hübner-Prochottas Holz- und Linolschnitte erinnern wesentlich stärker an Neufeld, zeigen jedoch einen Hang zum Poetisch-Lyrischen, haben oft etwas märchenhaft Verzaubertes oder fröhlich Verspieltes, das Neufelds Gestaltungen fremd ist. Stilistisch ist sein Einfluß am deutlichsten in den Arbeiten Manfred Prochottas zu erkennen. So findet sich bei Prochotta ebenfalls die auffällige Tendenz zu extremer Stilisierung und flächiger Vereinfachung der Figuren, auch er reduzierte sie auf wenige charakteristische Haltungen und Gesten. Wie bei Neufeld stehen sie isoliert ohne räumliches Umfeld und zeigen keine individuellen Züge.

Manfred Prochotta starb bereits 1991. Eine Ausstellung im Gutenberg-Museum in Mainz und im Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt 1998 würdigte sein Werk, in dem das Medium Buch und die Verbindung von Wort und Bild eine bedeutende Rolle spielten. In dem Katalog heißt es mit Bezug auf Neufeld: »Unter den Studenten war Manfred Prochotta vermutlich der ihm formal nächst Verwandte...«. ⁵⁸⁰

Auch Prochotta schuf einen Kanon charakteristischer Sujets, mit denen er sich intensiv auseinandersetzte. ⁵⁸¹ Er beschäftigte sich sowohl bei den Flugblättern als auch in seinem gesamten Werk häufig mit Motiven, die auch Neufeld lebenslang fesselten. Dazu gehören Profile und Hände (Abb. 362; 363; 364), Vögel (Abb. 363 und 364), Schlangen und Phantasietiere (Abb. 365 und 366), stilisierte menschliche Figuren (Abb. 366), thronende Gestalten (Abb. 367) und friesartig angeordnete Figurenreihen (Abb. 368). Oft bestehen die wenigen Binnenlinien der Figuren aus kleinen Punkten, auch dies ein typisches Merkmal von vielen Holzschnitten Neufelds, der solche Linien mit einem Schneiderräd-

⁵⁷⁹ Brief Neufelds an Peter Malutzki, Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 20.12.1988.

⁵⁸⁰ »manfred prochotta, p for me«, S. 8.

⁵⁸¹ »manfred prochotta, p for me«, S. 13.

chen zog. Insgesamt zeichnen sich Prochottas Motive durch eine etwas detailreichere Binnenzeichnung und nervösere, eckigere Konturen aus.

Das zweite Flugblatt, mit einem Holzschnitt von Manfred Prochotta versehen, erinnert stilistisch sehr an Neufeld. Motiv ist ein sehr reduziert dargestelltes Profil, in nicht deckendem Schwarz gedruckt. Auf dem Flugblatt Nr. 12 von 1980, ebenfalls von Manfred Prochotta gestaltet, ist zu dem kurzen Text »Meine Hand an deiner Wand« als Motiv eine Hand zu sehen. Sie wurde zweimal auf graues Papier gedruckt, erst blau, dann darüber schwarz, nicht ganz deckend und seitlich versetzt. Auch diese Art und Weise des Druckes erinnert hier an Neufeld. Für das 23. Flugblatt 1981 wählte Prochotta als Motiv zwei Schlangen. Eine wurde in Altrosa, eine in Grün gedruckt, sie ähneln formal in ihrer Flächigkeit und der stilisierten, spiralförmigen Darstellung stark Holzschnitten Neufelds. Sehr auffällig ist die Gemeinsamkeit auch bei Flugblatt Nr. 31, ebenfalls 1981 entstanden und mit einem Linolschnitt Prochottas versehen. Der kurze Text ist ein Zitat aus René Descartes' Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs. Das Bild hierzu zeigt eine mächtige, sitzende Gestalt, auf einer hellen ockerfarbenen Fläche thronend, in die der Text gedruckt wurde. Ihre schweren, langen Arme ruhen auf den Beinen, der Kopf ist unverhältnismäßig klein, ohne individuelle Gesichtszüge. Der massige Körper, in deckendem Schwarz gedruckt, wird nur von wenigen, gepunkteten Binnenlinien gegliedert. Den Hintergrund bildet eine Schraffur aus diagonalen, schmalen Linien. Solche Schraffuren verwendete Neufeld bei etlichen schwarz-weiß Holzschnitten im »Schattenspiel«, seinem 3. Pressendruck, der in demselben Jahr wie das Flugblatt entstand. Auch Prochotta arbeitete mehrmals mit solchen Schraffuren (Abb. 366). Die thronende Figur erinnert an ähnliche Gestalten Neufelds, wie sie schon im »Heraklit«, seinem ersten Pressendruck, vorkommen.

Das Flugblatt Nr. 39 von 1981 ist mit mehreren kleinen Linolschnitten Prochottas versehen (Abb. 369). Das »ABC« zieht sich in großen, schwarzen Lettern in sechs Zeilen diagonal über das Blatt, zu beiden Seiten sind kleine türkisblaue Figuren zu sehen. Zu den an Neufeld erinnernden Motiven gehören eine Hand, Vögel, eine Schlange, stilisierte Pflanzen und Figuren, Profile, Phantasiekreaturen und ein geflügeltes Wesen.

Ein Holzschnitt Prochottas schmückt das Flugblatt Nr. 43 aus dem Jahr 1982, das Liebesgedicht eines unbekanntenen Verfassers. Er zeigt ein Paar und eine stilisierte Pflanze, gold auf schwarz gedruckt, die Schrift rot. Auch hier sind Ähnlichkeiten bei der Figurendarstellung auffallend, die länglichen, manie-

ristisch übertriebenen Körper mit den kleinen Köpfen und den mächtigen Armen, die nicht als Individuen gezeigt werden. Das Gesicht besteht nur aus drei kurzen, waagrechte Strichen, auch das erinnert an Neufelds Stil. Eine Hand, die mit ausgestrecktem Finger auf die Figur darunter deutet, ergänzt das Bild.

36.1.1. Neufelds Arbeiten für die FlugBlatt-Presse

Neufeld gestaltete fünf Flugblätter, wobei er Text, Schrift und Bild auswählte. In seinen Briefen machte er detaillierte Angaben zur Anordnung der Bildelemente auf der Fläche, zu den Farben und Schriftgrößen. Das Flugblatt Nr. 15 von 1980 ist eine Gemeinschaftsarbeit, die Vignetten stammen von Heidi Hübner-Prochotta, der Text von Neufeld. Die zwölf kurzen, nummerierten Verse erinnern an Kinderreime, sie entstanden vermutlich in der unmittelbaren Nachkriegszeit. In Neufelds 14. Pressendruck, dem »Glockengießer«, finden sie sich unter der Überschrift »Noch einmal Abzähl-Verse, frühere«.⁵⁸² Auf dem Flugblatt ist der Text graublau auf helles Bütten gedruckt, die Zeilen, mit einem großen Durchschuß, bedecken das ganze Blatt. Die kleinen, rosa-lila-farbenen Vignetten sitzen zwischen den Schriftzeilen. Sie sind locker über die Seite verteilt und stellen eine adäquate Begleitung der launigen Verse, die eine Nonsensgeschichte erzählen, dar. Motive sind unter anderem Tiere, Figuren, ein Baum und ein Haus, ein Tisch mit Stühlen und eine Kanne. Die Zusammenarbeit zwischen Neufeld und seiner ehemaligen Schülerin ist ausgesprochen gelungen. Heidi Hübner-Prochotta spiegelt in ihren fröhlich schwungvollen Bildern perfekt den Geist der Verse.

Ebenfalls im Gründungsjahr der Presse, 1980, entstand als Nummer 21 ein Blatt mit Text und Bild von Neufeld (Abb. 370). Er verwendete einen Holzschnitt, der zwei halbmondförmige, einander zugewandte Gesichter zeigt, eines seiner häufigsten Motive. Über einen hellblau und rosafarbenen Grund, beide Farben mit Mischweiß abgetönt, wurden schwarz die beiden linearen Profile mit Rahmen gedruckt. Mit diesen kombinierte Neufeld sechs kurze, reimlose Verse. Ein Jahr später, 1981, gestaltete Neufeld als Nr. 32 erneut ein Flugblatt, diesmal wählte er ein formal stark an Braque erinnerndes flächiges Vogelmotiv, kombiniert mit einem kleinen Fisch und drei abstrakten Formen (Abb. 371). Auf dunkelweißen Grund wurde das Motiv zweimal, einmal braun, dann ein Stück versetzt schwarz gedruckt, so daß der Eindruck mehrerer fliegender Vögel entsteht. Auch hier wurden die Farben mit Mischweiß abgetönt und nicht deckend gedruckt, wie es Neufeld in seiner Methusalem-Presse praktizierte. Der

⁵⁸² Der »Glockengießer« entstand erst 1986, einige Jahre nach dem Flugblatt.

kurze begleitende Text von Neufeld erschien erneut 1986 in seinem »Glockengießer« Band: »Jenseits der Gestaltenmauer / schlüpft der gleiche Schmetterling | Ist er Täter? Ist er Dulder? Glockengießer? Leert er volle Taschen? Niemand niemand weiß das hier«.

Für das Flugblatt Nr. 44 entschied sich Neufeld 1982 für ein »Conditio Humana« betiteltes Gedicht, das im »Glockengießer« ebenfalls vorkommt: »Ich heiße Freudenreich / ich heiße Kümmernis / Ich habe die Augen auf / Und mir sind sie verbunden / Ich bin der Mann der schoss / der an der Wand bin ich / Mein Smoking hängt im Schrank / Mein Hemd fault in der Grube / Ich bin der Niemand. Und sein Vetter Jedermann«.

Zu diesem Text schrieb Neufeld an Prochottas und Malutzki: »Conditio humana: könnte ich mir schon vorstellen, ist aber freilich, als Text, von anderem Ton als das bisherige. Warum aber nicht? Wenn die Landschaft der Texte die des Lebens sein sollte, dann müsste auch einmal Bitteres aufscheinen, es würde damit noch nicht herausfallen und ins modisch-protestierende geraten. ... «.⁵⁸³ Dazu wählte Neufeld, auf eierschalenfarbenes Büttchen gedruckt, den Holzschnitt einer sehr abstrahierten Figur. Diese wurde erst blau und dann seitlich weit versetzt rosa gedruckt, so daß als dritte Farbe ein helles Lila entstand. Auch hier sind die Farben mit Mischweiß abgetönt, zwei schwarze senkrechte Balken rahmen das Motiv zu beiden Seiten ein. Die zwei Gestalten symbolisieren die zwei Seiten des Menschen, die im Text gegenübergestellt werden. Im selben Jahr gestaltete Neufeld noch das Flugblatt Nr. 51, einen mundartlichen Text von Gotthelf Gollner, mit vier Holzschnitten. Motive sind ein Paar, ein Stürzender, eine tanzende Figur und ein Fisch, der gefressen wird. Alle Bilder sind in deckendem Schwarz auf eierschalenfarbenes Papier gedruckt. Drei senkrechte, farbige Streifen ergänzen das Bild: gelb am linken Blattrand, pink in der Mitte und grün rechts. Neufeld hatte diesen Autor vorher nicht gekannt, ihm gefiel der Text jedoch sehr gut⁵⁸⁴ und er wählte »zum Text und zur Schrift entsprechend derbe Holzschnitte, schon vorhandene, denn geeignetere hätte ich nicht machen können«.⁵⁸⁵

Flugblatt Nr. 60 aus dem Jahr 1983 zeigt zu einem Text von Empedokles von Agrigent Neufelds Motiv der »Überfahrt« in Schwarz. Als Schrift wählte er die schmale Rundgrotesk. Dieses Blatt war auf eine Anregung Neufelds hin zu-

⁵⁸³ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 6.6.1981.

⁵⁸⁴ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 23.9.1981.

⁵⁸⁵ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 15.4.1982.

stande gekommen: »Auf meinen nächsten Vorschlag müssen Sie natürlich nicht eingehen: mein Überfahrt-Holzschnitt (den ich für eine meiner besten Erfindungen halte) zusammen mit dem Fergen, der mir auch besonders lieb ist.«⁵⁸⁶ Interessant ist, das Neufeld hier zunächst das Motiv wählte, ohne sich im Klaren zu sein, welcher Text dazu gehören könnte.⁵⁸⁷ Er schickte mehrere Vorschläge an die befreundeten Drucker, zwei Zitate von Empedokles, drei von Heraklit und eines von Anaxagoras. Dazu wählte er zwei Zitate von Leonardo aus, dessen Feststellung »Siehe, es scheint, als wolle die Natur die menschliche Gattung auslöschen, als unnütz für die Welt und als Verderberin alles Geschaffenen« ihm als eine »besonders zeitgemäße Prophetie« erschien.⁵⁸⁸ Schließlich schickte er einen Entwurf für das Überfahrt-Flugblatt, mit dem er zufrieden war: »das Ganze, Totale scheint mir wie Ein Stück, die große Schrift verbindet sich mit dem Bild organisch.«⁵⁸⁹ Neufeld druckte in seiner Werkstatt immer Probeblätter.

Für die Betreiber der Flugblatt-Presse war Neufeld Mentor, Anreger, künstlerisches Vorbild, Gesprächspartner und gelegentlicher Mitarbeiter. In den Flugblättern sah er das befriedigendste Ergebnis seiner Lehrtätigkeit, hier fand er seine künstlerischen Ziele bestätigt und fortentwickelt.

Auch einige andere Studenten, die bedeutende Künstler und Buchgraphiker wurden, beeinflusste Neufeld stark, doch ist sicherlich sein Vorbild in den Drucken der Flugblatt-Presse am deutlichsten zu erkennen.

⁵⁸⁶ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 15.4.1982.

⁵⁸⁷ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 17.1.1983

⁵⁸⁸ ebd.

⁵⁸⁹ Brief Neufelds an Heidi Hübner-Prochotta und Manfred Prochotta vom 22.1.1983.

37. Schlußwort

»Nichts ist vergleichbar einem Buch: Ein fester Körper aus Papier. Zeit bewahrt von festen DeckelnGeschlossen, zu öffnen, und offen: welch ein Kosmos!«⁵⁹⁰

Auf mehreren künstlerischen Gebieten schuf Neufeld Beachtliches, doch vor allem im Bereich der Buchgraphik ist sein Beitrag bedeutend und verdient es, genauer betrachtet zu werden. Seine Arbeiten rund um das Medium Buch ziehen sich durch mehrere Jahrzehnte: von den Umschlaggestaltungen für einflußreiche Verlage in den Nachkriegsjahren über die Zusammenarbeit mit bedeutenden Pressendruckern bis zu seinem Spätwerk, der Methusalem-Pressen, die ein außergewöhnliches Unternehmen innerhalb der deutschen Buchkunst darstellt. Von einigem Einfluß auf wichtige Buchgraphiker der jüngeren Generation war Neufeld schließlich als unkonventioneller Lehrer in Mainz, wie anhand der Flugblatt-Pressen gezeigt wurde (Kapitel 35 und 36). Wer sich mit der deutschen Buchkunst nach 1945 beschäftigt, wird in verschiedenen Zusammenhängen auf sein Werk stoßen.

Neufeld, der früh Vater und Bruder verlor, der sieben Jahre als Soldat und Kriegsgefangener verbrachte, um schließlich schwer krank in ein zerstörtes Land zurückzukehren, zu seinem zerbombten Haus, erschuf in seiner Kunst eine zeitlose Gegenwart. Er wandte sich, um nach 1945 neu beginnen zu können, zurück zu den Anfängen der abendländischen Kultur. Die griechische Antike wählte er sich als unbeflecktes Ideal, an dem er sich in einer tief verunsicherten, erschütterten Gegenwart orientierte. Neben der Antike dienten ihm gelegentlich auch außereuropäische Kulturen und die Volkskunst als Inspirationsquellen. Damit traf er als Gebrauchsgraphiker den Nerv einer um Verdrängung bemühten Zeit. Seine Bilder, sowohl die Gebrauchsgraphik als auch die freie Kunst, erzählen nie von Krieg und Zerstörung. Diese Idealisierung, die Hinwendung zur Vergangenheit, war Neufelds Weg, die unmittelbare deutsche Geschichte und seine eigenen traumatischen Erfahrungen zu verdrängen. In dieser Verdrängung ist aber auch eine Form der Verarbeitung zu sehen. Es war ein Rückgriff auf kulturelle Werte, die seelischen Halt und eine neue Orientierung geben konnten.

Nicht nur Neufeld, auch die anderen erfolgreichen Buchgraphiker der unmittelbaren Nachkriegszeit arbeiteten »unpolitisch«. Insofern läßt sich aus Neufelds gesellschaftspolitischer Distanzierung kein individueller Vorwurf ableiten. Seine Einbände spiegeln die Tendenz der Zeit. Ästhetisch kam diese

⁵⁹⁰ Aus Neufelds Notizheften, Heft I, Nr. 73.

Distanzierung seinen Werken zugute. Betrachtet man Gebrauchsgraphik der fünfziger und frühen sechziger Jahre, so unterscheiden sich seine Arbeiten durch ihre gleichbleibend hohe künstlerische Qualität und ihre Originalität. Aufgrund seiner bewußten Distanzierung zur gesellschaftspolitischen Realität ließ Neufeld sich von künstlerischen Moden und Ideologien nie beeinflussen. Konsequenter verfolgte er zudem seine künstlerischen Intentionen, ohne sich am Kunstmarkt zu orientieren. Dadurch entstand ein außergewöhnlich zeitlos wirkendes Werk, das sich keinem Stil und keiner Strömung zuordnen läßt. Seine Arbeiten wirken modern, aber nicht modisch.

Neufelds formale Sprache transportiert seine »neuen alten« humanistischen Ideale überzeugend. Der Stil unterstreicht den Eindruck eines »klassischen« Werks. Seine Orientierung an der Klassischen Moderne führte ihn zu einer sehr individuellen, einprägsamen Formensprache. Der charakteristische »Neufeld-Stil« ist unverwechselbar, und nur wenigen Gebrauchsgraphikern gelang es, eine so prägnante Handschrift zu entwickeln.

In Fragen der künstlerischen Form war er unnachgiebig konsequent und streng, auch gegen sich selbst. Daß er sich durchaus einmischen und Stellung beziehen konnte, wenn es um Fragen der künstlerischen Form ging, wird anhand seiner vehementen Stellungnahme in der Debatte um die Wohlfahrtsmarken deutlich (Kapitel 17.1.). Neufeld vermied es zeitlebens konsequent, altertümelnd Betuliches oder pathetisch Kitschiges zu produzieren. Zu seinen Arbeiten hieß es daher bereits 1962 in einer Ausstellungsbesprechung sehr treffend: » ... Dabei ist kein Schwulst zu finden. Die Buchumschläge, die Neufeld für bekannte Verlage entwarf, sind streng, zurückhaltend und leben in erster Linie von einer Schrift, die bereits auch schon wieder Zeichen geworden ist: Buchinhalt und Umschlag gehen hier eine glückliche Harmonie ein. ... Neufeld hantiert mit einem bestimmten Arsenal von Ideen, Zeichen, Formeln. Allen haftet etwas Geistiges an, bisweilen etwas Ätherisches ... «.⁵⁹¹

Neufeld vereinte konservative und fortschrittliche Züge in seiner Person, und auch seinen Werken haften beide Elemente an. Einerseits sah er sich in der Tradition der angewandten deutschen Buchkunst, wählte Holzschnitt und Handdruck als künstlerische Techniken seines Alterswerks und arbeitete mit traditionellen Buchkünstlern zusammen. Andererseits konnte er sich auch, wenn es ihn künstlerisch überzeugte, an progressiven Pressendruckern wie

⁵⁹¹ Kommentar zur Ausstellung im Klingspor-Museum 1962 in der »Offenbach Post« vom 20.9.1962, »Bunte Zeichen am Baum des Lebens«, Autor unbekannt, S. 13.

V.O. Stomps orientieren oder sich für typographische Experimente begeistern (siehe Kapitel 28.6.). Er war nicht dogmatisch und erhielt sich zeitlebens eine bemerkenswerte Offenheit für die Arbeiten anderer Künstler und Literaten. In seinen Pressendruckten hinterließ seine ungebrochene Freude an künstlerischen Experimenten deutliche Spuren, wie in den Beschreibungen der einzelnen Bände gezeigt wurde.

Sehr fortschrittlich, und doch zugleich auch sehr streng in seinen Anforderungen an solides handwerkliches Können und literarische Bildung seiner Studenten, zeigte er sich er auch als Dozent in Mainz.

Neufelds Pressendrucke, bei denen er seine Ausbildung als Maler, seine Leidenschaft als Leser, seine langjährige Erfahrung als Umschlaggestalter und Typograph, seine große Begabung als Zeichner und seine meisterhafte Beherrschung des Holzschnitts zusammenführen konnte, stellen den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens dar. Ihre zeitlose Aktualität und ihre sehr eigene Bildwelt machen den großen Reiz dieser Werke aus.

Auch in seinem Alterswerk suchte Neufeld Geistesverwandte und Inspiration in der Vergangenheit: bei den Vorsokratikern, bei den Texten des Alten Testaments, in den indischen Upanishaden oder den Sprüchen Omar Chajjams, bei seinem Lieblingsautor Goethe. Seine Bildwelt wird bevölkert von mythologischen Gestalten der Antike, von dionysisch Tanzenden, flötenden Hirten, auftauchenden Meeresgöttern und von der positiv dargestellten Figur des Charon, des Führers in die Welt des Todes. Geflügelte Wesen führen in eine Welt des Geistes, erheben sich über die irdische Realität. Archaische »Urmütter« verweisen auf die Anfänge des Lebens. Kreaturen, die außerhalb von Zeit und Raum zu existieren scheinen, ergänzen den Bildkosmos. Hauptmotiv sind immer wieder Paare, von der dynamischen Kraft Eros' zusammengeführt und in ihrer Verschmelzung für kurze Zeit vom Erdendasein erlöst. Neufeld evoziert eine Welt, in der alles zusammen gehört, in der Kreatur und Mensch eine harmonische Einheit bilden und ebenbürtig sind. Die in allem wirkende Kraft, das rastlose Werden und Vergehen, der Zusammenhang alles Geschaffenen ist sein großes Thema – das bis heute nichts von seiner Faszination verloren hat.

Gerade weil er sich mit den grundlegenden Fragen der Existenz beschäftigte, jenseits des wechselhaften Zeitgeschehens, verlieren seine Arbeiten ihre Aktualität nicht.

Das Textarsenal, aus dem sich Neufeld bediente, war schon für viele bildende Künstler und Pressendrucker Vorlage oder Anregung. Neufeld ging es nicht darum, abgelegene Besonderheiten oder neue Autoren zu entdecken. Die Ein-

zigartigkeit der Methusalem-Presse besteht in der Verbindung der klassischen Texte mit einer ungewöhnlichen Schrift und den sehr individuellen, symbolischen Bildern. Erstaunlich ist, wie eindrucksvoll es Neufeld gelang, mit seinem sehr beschränkten Motivfundus und einem gleichbleibenden Stil vollkommen unterschiedliche Texte überzeugend zu gestalten. Bedenkt man noch, wie schlicht seine technische Ausstattung war, so ist die Vielfältigkeit der gelungenen Lösungen eine enorme künstlerische Leistung.

Schon in Neufelds frühen gebrauchsgraphischen Arbeiten war sein charakteristischer Stil ausgeprägt. Auch seine typischen Motive fesselten ihn bereits, in späteren Jahren folgte die intensive Beschäftigung hin zu einer noch knapperen, konzentrierteren Aussage. Wie Georges Braque war Neufeld der ungewöhnliche Fall eines Künstlers, der nicht in die Breite, sondern in die Tiefe ging, und sich dem radikalen und spektakulären Stilwechsel verschloß.

In seinem Spätwerk machte er den Holzschnitt seiner zeitlosen Formensprache dienlich. Die Bücher der Methusalem-Presse stellen keinen Bruch zu Neufelds früheren künstlerischen und gebrauchsgraphischen Arbeiten dar, sondern ihre konsequente Fortentwicklung.

Ein Zitat des alten Matisse, in dem er sich auf die Papierschnitte seines Spätwerks bezieht, ist auch passend für Neufelds Alterswerk, die Pressendrucke. »Es gibt keinen Bruch zwischen meinen alten Gemälden und meinen Papierschnitten,« erklärte Matisse, »nur mit noch größerer Absolutheit, mit noch stärkerer Abstraktion habe ich zu einer Form gefunden, die auf ihr reines Wesen reduziert ist; von dem Gegenstand ... ist nur das Zeichen zurückgeblieben, das ausreicht und notwendig ist, um ihn in seiner eigentlichen Form existieren zu lassen... «.⁵⁹² Neufeld, zeitlebens um reduzierte Stilisierung bemüht, setzte in seinem Alterswerk ebenfalls nur noch Zeichen, »auf ihr reines Wesen reduziert«.

Neben seiner wichtigen Rolle im Bereich der angewandten und der freien Buchkunst blieb Neufeld immer auch Maler, Bildhauer und Zeichner. Die Grenzen zwischen den Gattungen sowie zwischen angewandter und freier Graphik sind in seinem Werk fließend, er war ungewöhnlich vielseitig und drückte seine sinnbildhafte, komprimierte Formensprache in verschiedenen Medien aus.

Neufelds umfangreiches Lebenswerk ist noch zu entdecken. Diese Arbeit soll ein erster Schritt dazu sein.

⁵⁹² Néret, Gilles: »Matisse«, Köln 1997, S. 209.

Literaturverzeichnis

Bücher und Kataloge

»Almanach der Autoren des Verlages Kurt Desch 1963«, München 1963.

Bärmann, Matthias, und Gian Pio Fontana: »Georges Braque – graphisches Werk; Sammlung C. S.«, Katalog Westfälisches Landesmuseum Münster 1991.

Begeest, Jochen: »Wege und Ziele der Pharmawerbung«, Hamburg 1973.

Bertelli, Carlo: »Piero della Francesca: Leben und Werk des Meisters der Frührenaissance«, Köln 1992.

Boeck, Wilhelm: »hap grieshaber«, Pfullingen 1959.

Brall, Arthur: »Künstlerbücher, artists' books, book as art: Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken«, Frankfurt am Main 1986.

Buck, Theo: »Goethes "Urworte. Orphisch": interpretiert und mit einer Dokumentation versehen«, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996.

Bungert, Hans (Hrsg.): »Johann Michael Sailer, Theologe, Pädagoge und Bischof zwischen Aufklärung und Romantik«, Schriftenreihe der Universität Regensburg, Band 8, Regensburg 1983.

Csampa, Attila: »Das Geheimnis der Zauberflöte oder Die Folgen der Aufklärung«. In: *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 9 – 40.

»Die Bibliographie des Verlages Kurt Desch 1945 – 1970«, München 1970.

»Die einundfünfzig schönsten Buchumschläge von Heinz Edelmann. Mit einer Einführung von Kurt Weidemann«, Stuttgart 1982.

»Die Vorsokratiker II«. Reclam Universal-Bibliothek Band 79656, Stuttgart 1996.

»Die Sinnsprüche Omars des Zeltmachers, Rubaijat-i-Omar-I-Khajjam«. Insel-Bücherei Nr. 407, Frankfurt 1983.

Ebbertz, Martin und Fridolin Reske: »Vier Jahrzehnte Eremiten-Pressen 1949 – 1989«, Düsseldorf 1989.

Eyssen, Jürgen: »Buchkunst in Deutschland vom Jugendstil zum Malerbuch. Buchgestalter, Handpressen, Verleger, Illustratoren«, Hannover 1980.

»25 Jahre Verlag Kurt Desch, 1945 – 1970. Ein Almanach«, München 1970.

- Fichtner, Herhard: »Grieshaber und das Buch«, Katalog Universitätsbibliothek Tübingen 1979.
- Fischer, Gert, und Heinz Richter: »Gotthard de Beauclair. Buchgestalter, Lyriker Verleger, 1907 – 1992. Leben und Werk«, Siegburg 1996.
- Friedl, Friedrich: »Die Typografie und die Typografen eines Jahrhunderts«. In: *Die vollkommene Lesemaschine*, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und der Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main und Leipzig 1997, S. 70 – 107.
- Funke, Fritz: »50 Jahre Internationale Buchkunst-Ausstellung«, Leipzig 1976.
- Gadamer, Hans Georg: »Der Anfang der Philosophie«. Reclam Universal-Bibliothek Band 9495, Stuttgart 1996.
- Geyer, Carl-Friedrich: »Die Vorsokratiker zur Einführung«, Hamburg 1995.
- Gigion, Olof: »Der Ursprung der Griechischen Philosophie. Von Hesiod bis Parmenides«, Basel, Stuttgart 1968.
- Glasmeier, Michael: »Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland«, Katalog des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1994.
- Grieshaber, Judith M.: »Vom Bauhaus ins Land der Riesenwaschkraft«, Stuttgart 1992.
- Groothuis, Rainer: »Verlage zwischen Macht und Muse«. In: *Die vollkommene Lesemaschine*, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und der Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main und Leipzig 1997, S. 8 – 69.
- Gruschka, Bernd: »Der gelenkte Buchmarkt«, Frankfurt am Main 1995.
- Hack, Bertold und Otto Rohse (Hrsg.): »Richard von Sichowsky. Typograph«, Hamburg 1982.
- Haenlein, Carl (Hrsg.): »Das Buch des Künstlers. Die schönsten Malerbücher aus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel«, Katalog der Kestner-Gesellschaft Hannover 1989.
- Hernad, Béatrice und Karin von Maur: »Papiergesänge, Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert. Künstlerbücher, Malerbücher und Pseudrucke aus den Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek München«, Katalog München 1992.
- Hoff, August: »Johan Thorn Prikker«, Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Band 12, Recklinghausen 1959.
- Hose, Martin: »Kleine griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Ende der Antike«, München 1999.

»100 Jahre Insel Verlag 1899 – 1999«. Begleitbuch zur Ausstellung, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und dem Insel Verlag, Frankfurt, Leipzig 1999.

Isphording, Eduard: »Seitenansichten, Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen seit 1945. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg«, Nürnberg 1999.

Jaspers, Karl: »Die großen Philosophen«, München 1957.

Jedlicka, Gotthard: »Georges Braque«. Kleine Schriften der Gesellschaft für Bildende Kunst in Mainz, Mainz 1965.

Jentsch, Ralph: »Illustrierte Bücher des Expressionismus«, Katalog Käthe Kollwitz-Museum Berlin, Stuttgart 1989.

»Johan Thorn Prikker: Werke bis 1910«, Katalog Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld 1982.

»Julius Hess«. Katalog der Galerie Schlichtenmaier zur Verkaufsausstellung Julius Hess, Grafenau bei Sindelfingen 1985.

Kirsch, Hans-Christian: »William Morris – ein Mann gegen die Zeit. Dichter, Buchkünstler, Designer, Sozialreformer«, München 1996.

Kapr, Albert: »Schrift- und Buchkunst«, Leipzig 1982.

Koch, Rudolf: »Das Zeichenbuch«, Frankfurt 1984.

Kort, Pamela (Hrsg.): »Paul Klee – In der Maske des Mythos«, Katalog Haus der Kunst München 1999.

Krejca, Ales: »Die Technik der graphischen Kunst«, Prag 1991.

»Kurt Desch – Ein Buch der Freunde«, München 1968.

Lang, Lothar: »Konstruktivismus und Buchkunst«, Leipzig 1990.

Lang, Lothar: »Illustration und kunsthistorische Prozesse«. In: *Über das Vergnügen, Bücher zu machen. 1955–1995, vierzig Jahre Institut für Buchkunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*, Leipzig 1995.

Lang, Lothar, mit Beiträgen von Hans Bender, Hans A. Halbey und Wolfgang Tiessen: »Die Edition Tiessen: Ein Rückblick«, Neu Isenburg 1996.

Lasarew, Viktor: »Italienische Maler der Renaissance«, Dresden 1990.

Laskowski, Birgit: »Piero della Francesca«, Köln 1998.

Maas, Joachim: »Kleist. Die Geschichte seines Lebens«, Bern, München 1977.

»manfred prochotta, p for me«, Katalog Gutenberg-Museum Mainz und Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main 1998.

»Moderne Buchkunst in der Edition Tiessen«, Katalog Heinrich Heine Institut Düsseldorf, Neu Isenburg 1990.

Néret, Gilles: »Matisse«, Köln 1997.

»Neue deutsche Buchkunst: Mitglieder-Ausstellung des Bundes deutscher Buchkünstler«, Offenbach am Main 1961.

Neugebauer, Rosamunde: »Kunst und Buch, Versuch einer typologischen Annäherung«. In: *Im Zentrum. Das Buch. 50 Jahre Buchwissenschaft in Mainz*, herausgegeben von Stephan Füssel, Mainz 1997, S. 22 – 35.

»Martin Hürlimann zum 70. Geburtstag«. Mit Beiträgen von Günther Wasmuth, Walther Meier, Theo W. Dengler, Georg Richter, Erwin Jaeckle, Fritz Hindermann, Daniel Bodmer, Bettina Hürlimann, Emil Staiger, Ernst Roth, Eric W. White, Max Mittler. Herausgegeben vom Atlantis Verlag Zürich und Freiburg im Breisgau 1967.

Olschowski, Petra von: »HAP Grieshaber«, Katalog Staatsgalerie Stuttgart 1999.

Pahlen, Kurt: »Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte«, Mainz 1978.

Pfäfflin, Friedrich: »100 Jahre S. Fischer Verlag 1886 – 1986. Buchumschläge«, Frankfurt 1986.

Pfäfflin, Waltraut: »Josua Reichert: Werkverzeichnis 1959 – 1995. Mit Anmerkungen des Künstlers zu seinen Werkgruppen«, Ostfildern-Ruit 1997.

»Platon. Sämtliche Werke in drei Bänden«. Band I, Verlag Lambert Schneider, Berlin o.J.

Popitz, Klaus (Hrsg.) und Ingeborg Becker (Bearb.): »Von Odysseus bis Felix Krull: Gestalten der Weltliteratur in der Buchillustration des 19. und 20. Jahrhunderts«, Katalog Kunstbibliothek Berlin mit Museum für Architektur, Modebild und Grafik-Design 1982.

Quadflieg, Roswitha: »Zwanzig Jahre Raamin-Pressen 1973 bis 1993. Einundzwanzig Büchergeschichten und eine halbe. Ein Almanach«, Schenefeld, Hamburg 1993.

Raabe, Paul: »Buchgestaltung in Deutschland 1748 – 1860«, Hamburg 1980.

Rademacher, Helmut: »Das deutsche Plakat«, Dresden 1965.

Ramsegger, Georg: »Buchdruck und Verlagswesen im 19. und 20. Jahrhundert«. In: Heinrich Pleticha: *Lettern, Bücher, Leser*, Würzburg 1970, S. 97 – 118.

Rasch, Wolfgang: »Billig oder preiswert – Die Gestalt des Taschenbuchs«. In: *Die vollkommene Lesemaschine*, herausgegeben von der Deutschen Bibliothek und der Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main und Leipzig 1997, S. 188 – 229.

Rosner, Charles: »Die Kunst des Buchumschlages«, Stuttgart 1954.

Ruhl, Rolf: »Die Eremiten-Presse und ihr Gründer V.O. Stomps«. Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem deutschen Bucharchiv München, Band 15, Wiesbaden 1985.

Sachs, Badstübner, Neumann: »Wörterbuch zur Christlichen Kunst«, Leipzig, Berlin, Hanau 1983.

Salzmann, Siegfried: »Das Buch. Künstlerobjekte«, Katalog des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1989.

Schauer, Kurt Georg: »Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert«, Königstein im Taunus 1962.

Schauer, Kurt Georg: »Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhundert«, Ravensburg 1969.

Scheffler, Walter (Bearb.): »Buchumschläge 1900 – 1950. Aus der Sammlung Curt Tillmann«, Katalog Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach, München 1971.

Schefold, Karl: »Die Griechen und ihre Nachbarn«. Propyläen Kunstgeschichte, Band I, Frankfurt am Main, Berlin 1990.

Spindler, Albert: »Typen. Pressendrucke des deutschen Sprachraums seit 1945«, Gifkendorff 1988.

Stiebner, Erhardt und Leonhard: »Bruckmanns Handbuch der Schrift, München 1977.

Stürz, Hans Karl: »Emil Preetorius: 1883 – 1973«, Katalog Landesbibliothek Darmstadt 1984.

Sühnel, Rudolf: »Vom Malerbuch zum dichterischen Inbild: das Lebenswerk Gotthard de Beauclairs«, Heidelberg 1992.

Thiem, Gunther: »Der deutsche Holzschnitt im 20. Jahrhundert«, Katalog Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1984.

Tiessen, Wolfgang: »Vom Dienst am Autor und Leser. Über die Gestaltung meiner Bücher«, Neu Isenburg 1996.

Tiessen, Wolfgang: »Die Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1945. Ein Handbuch«. Band I: 1945 – 1959; Band II: 1960 – 1965; Band III: 1966 – 1969; Band IV: 1970 – 1975; Band V: 1976 – 1981; Band VI: 1982 – 1986. Verlag der Buchhandlung Tiessen, Neu-Isenburg 1968 – 1989.

Tripmacker, Wolfgang: »Die Fasanerie in Sanssouci als Verlagsort«. Mitteilungen der Studiengemeinschaft Sanssouci e.V., Verein für Kultur und Geschichte Potsdams, o. J.

Tschichold, Jan: »Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie«, Augsburg 1988.

»Typographie und Bibliophilie. Aufsätze und Vorträge über die Kunst des Buchdrucks aus 2 Jahrhunderten«. Ausgewählt und erläutert von Richard von Sichowsky und Herrmann Tiemann, Hamburg 1971.

Vallier, Dora: »Braque. Das graphische Gesamtwerk«, Stuttgart 1982.

Warncke, Carsten-Peter: »Pablo Picasso«, Band I und II, herausgegeben von Ingo F. Walther, Köln 1991.

Watts, Harriet: »Das Buch des Künstlers. Malerbücher aus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel«, Katalog München, Hannover 1989.

Weidemann, Kurt: »Buchumschläge und Schallplattenhüllen«, Stuttgart 1969.

Weiß, Emil Rudolf: »Über Buchgestaltung«, Hamburg 1969.

Wember, Paul (Hrsg.): »Johan Thorn Prikker: Glasfenster, Wandbilder, Ornamente. 1891 - 1932«, Katalog Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld 1966.

Wex, Johanna Luise: »Johan Thorn Prikker, Abstraktion und Konkretion in freier und angewandter Kunst«, Dissertation Universität Bochum 1984.

Willberg, Hans Peter: »Buchkunst im Wandel: die Entwicklung der Buchgestaltung in der BRD«. Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main 1984.

Willberg, Hans Peter: »40 Jahre Buchkunst«, Frankfurt 1991.

Zelger, Franz: »Arnold Böcklin, Die Toteninsel: Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur«, Frankfurt 1994.

Artikel in Zeitschriften und Zeitungen

Altenrhein, Hans: »Wiedereröffnung. Westdeutsche Literaturverlage nach 1945«. In: *Neue deutsche Literatur*, Heft 2, Berlin, Weimar 1994, S. 192 – 196.

Arnold, Fritz Volquard: »Eine neue Buchreihe, Einbandentwürfe von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik*, 3/1951, S. 54 – 59.

Bartkowiak, Heinz Stefan: »in memoriam Wilhelm Neufeld«. In: *Bartkowiaks forum book art*, 16.8.1997, S. 46.

Bernasconi, Carlo: »Auf der Suche nach der neuen Zeit«. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 90, 11.11.1986, S. 3018 – 3020.

Bernasconi, Carlo: »Die "NZZ unter den Musikverlagen«. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 12, 12.2.1988, S. 586 – 587.

Bielschowsky, Ludwig: »Deutsche Buchumschläge aus 70 Jahren«. In: *Antiquariat*, Jahrgang 18, Heft 5, 1968. S. 102/2 – 113/3.

Ebenhöh, Ludwig: »Wilhelm Neufeld. Schutzumschläge und Prospekte«. In: *Gebrauchsgraphik* 3/1955, S. 14 – 19.

Eyssen, Jürgen: »Die Drucke der Edition Tiessen«. In: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*. Herausgegeben von Georg Ramsegger. Band XI. Hamburg 1984. S. 209 – 225.

Hiepe, Richard: »Mythologie und Gegenwart, Zeichnungen von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 2/1967, S. 12 – 19.

Hilger, Franz: »Kosmisches Alphabet aus A und B«. In: *Oberbayrisches Volksblatt*, 26.4.1994, S. 17.

Kahlefeldt, Nils: »Ich ergreife, was mich anmutet ...«. In: *Börsenblatt des Deutschen Buchhandels*, Nr. 22, 17.3.1995, S. 16 – 17.

Kahlefeldt, Nils: »Der Schein trügt nicht«. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 27, 4.4.1995, S. 24.

Kühne, Andreas: »Den Griechen ewig verbunden«. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 108, 11/12. Mai 1994, S. 14.

Martini, Maria: »Tierkreiszeichen im Dienste der pharmazeutischen Werbung in Spanien«. In: *Gebrauchsgraphik* 3/1974, S. 54 – 56.

Meister, Manuel: »Volkskunst als Lehrmeisterin. Neue pharmazeutische Werbegrafik von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 11/1969, S. 51 – 55.

Netzer, Remigius: »Buchumschläge von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 6/1958 S. 2 – 9.

Netzer, Remigius: »Illustrationen zu Goethes Faust von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 8/1960, S. 20 – 26.

Netzer, Remigius: »Dante-Illustrationen auf dem Werbeprospekt. Zu neuen Arbeiten von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 11/1963, S. 2 – 13.

Netzer, Remigius: »Prospekte für "Die Pille"«. In: *Gebrauchsgraphik* 4/1971, S. 26 – 31.

Neufeld, Wilhelm: »Altes Kulturgut in neuer Sicht – Pharmazeutische Prospekte von Wilhelm Neufeld«. In: *Gebrauchsgraphik* 4/1962, S. 2 – 7.

Nöbel, Heino: »Der Buchumschlag. Eine kleine Exkursion durch Geschichte, Aufgabe und Gestaltung des Buchumschlags«. In: *Der junge Buchhandel* 3/1970. Beilage zum *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*, Nr. 18, 3.3.1970. S. J25 – J31.

Reche, Thomas: »Schattenspiele – Wilhelm Neufeld zum 85. Geburtstag«. In: *Illustration* 63, *Zeitschrift für Buchillustration*, 30. Jahrgang, Heft 3, Nov. 1993, S. 101 – 105.

Reche, Thomas: »Nachruf auf Wilhelm Neufeld (1908 – 1995)«. In: *Illustration* 63, *Zeitschrift für Buchillustration*, 33. Jahrgang, Heft 3, 1996, S. 101.

Reche, Thomas: »Wilhelm Neufeld, sein Epitaph und die Methusalem-Presse«. In: *Philobiblon, Vierteljahresschrift für Buch- und Graphiksammler*, Jahrgang 40, Heft 1, März 1996. S. 2 – 11.

Taudte-Repp, Beate: »Weltliteratur vom Ufer des Chiemsees. Wilhelm Neufelds "Methusalem Presse" im Klingspormuseum / Symposium zur Buchmesse«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.10.1994, S. 41.

Tiessen, Wolfgang: »Mein Weg in die Welt der Bücher«. In: *Philobiblon, Vierteljahresschrift für Buch- und Graphiksammler*, Jahrgang 39, Heft 4, Hamburg 1995, S. 295 – 304.

Tripmacker, Wolfgang: »Irmgard Kiepenheuer als Verlegerin«. In: *Marginalien*, 3, 1996, S. 37 – 47.

Unbescheid, Rudolf K.: »Der Schutzumschlag – Werbemittel und Gebrauchsgegenstand«. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 25, 20.3.1965, S. 626 – 628.

Unruh, Ilse: »Kühle Geistersprache – Wilhelm Neufelds Methusalem-Presse im Klingspor-Museum Offenbach«. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 86, 28.10.1994, S. A389 – 391.

Wel ti, Alfred: »Das Holz blüht unter seinen Händen auf«. In: *art*, Nr. 10, Oktober 1984, S. 65 – 77.

Westecker, Wilhelm: »Pieta und Lolita. Deutsche Bildhauer der Gegenwart in Augsburg«. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 16/XVII Jahrgang, 17.4.1964, S. 20 – 21.«

Zur Westen, Walter von: »Der künstlerische Buchumschlag«. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, Jahrgang 3, Heft 1, April 1899, S. 3.

Publikationen mit Bildern von Wilhelm Neufeld, in chronologischer Reihenfolge

Nitschke, Horst (Hrsg.): »Herr Du bist da. Lobgesänge des Psalters«. Verlagshaus G. Mohn. Gütersloh 1967.

»Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater«. 12. Druck der Drei König Presse von Melchior, Mittl, Mindelheim 1962.

»Haniel Long: Die Kraft in uns«. 8. Druck der Grillen-presse von Richard von Sichowsky, Hamburg 1963.

»Schattenspiel.. Bilder und Wörter von Wilhelm Neufeld«. Verkleinerte Reproduktion. Chieming 1982.

»Adolph Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit sich selbst«. 40. Druck der Edition Tiessen von Wolfgang Tiessen, Neu Isenburg 1985.

»Martin Buber: Rabbi Bunam«. 56. Druck der Edition Tiessen von Wolfgang Tiessen, Neu Isenburg 1988.

»Goethe: Klassische Walpurgisnacht, aus dem 2. Teil des Faust«. 61. Druck der Edition Tiessen von Wolfgang Tiessen, Neu Isenburg 1990.

Neufeld, Wilhelm: »Versuche Vermutungen«. Selbstverlag Chieming 1992.

»Jedermann. Linienspiele von Wilhelm Neufeld mit einigen gedruckten Personalien«. Verlag Thomas Reche, Passau 1993.

»Eine Münze für Charon: Zeichnungen und Prosa von Wilhelm Neufeld«. Verlag Thomas Reche, Reihe refugium, 18, Passau 1994.

»Wilhelm Neufeld. Retrospektive in der Städtischen Galerie Rosenheim«, Katalog Rosenheim 1994.

Neufeld, Wilhelm: »Die Relation von Zeitgeist und Kunststil«. Unveröffentlichter, undatierter Aufsatz im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

Publikationen der Deutschen Bundespost

»Ergebnisse des Arbeitsjahres 1956 des Beirates für die künstlerische Formgebung der amtlichen Graphik der deutschen Bundespost«.

Faltblatt der deutschen Bundespost 15/1957: Sonderpostwertzeichen
»Internationale Briefwoche 1957«

Faltblatt der deutschen Bundespost 5/1963: Sonderpostwertzeichen
»Gedenkstätte Regina Martyrum«.

»Die Postwertzeichen-Ausgaben des Jahres 1964«