

tion verbrachte Beuys drei Tage lang mit einem Kojoten in einem in der Galerie eingerichteten Käfig. Das Verhältnis des Menschen zur Natur, aber auch das Verhältnis des modernen Amerika zu seiner Geschichte sollte von ihm dabei zur Diskussion gestellt werden. Über seine Einzelaktionen hinaus beteiligte sich Beuys an Konzerten mit Nam June Paik und Henning Christiansen. Aus einem dieser Konzerte ist das »Klavier Oxygen« (1985) hervorgegangen. In der Ausstellung ist es neben anderen Aktionsrelikten, wie die Vitrine »Ausfegen« und zahlreichen Objekten und Zeichnungen zu sehen.

Neben Beuys und Fluxus sind noch andere Künstler und Richtungen in der Sammlung Block vertreten. Sigmar Polke beispielsweise gehört zu ihren Eckpfeilern. Zusammen mit Gerhard Richter wurde er ausgestellt, als ihre Male-

rei noch unter der Bezeichnung »Kapitalistischer Realismus« lief. Von Gerhard Richter haben sich aus dieser Zeit einige der »Fotobilder« in der Sammlung erhalten, von Polke ein so selten gesehenes Objekt wie sein »Kartoffelhaus« (1969) oder ein so berühmtes Bild, wie »Moderne Kunst« (1968). Wolf Vostell ist vertreten, ebenso wie Karl Horst Hödicke, von dem neben einer frühen Fassung seines »Schöneberger Himmel« (1970) auch kaum bekannte dreidimensionale Objekte zu sehen sind. Reiner Ruthenbeck ist dabei mit seinem »Papierhaufen« (1970) und Nam June Paik ist außer mit Objekten der Fluxus-Zeit auch mit einer Reihe neuerer Video-Arbeiten vertreten. Von John Cage schließlich, dem Vater der Fluxus-Bewegung, gibt es neben einigen Partituren seine Installation »33 1/3« (1969/1989), bei der die Besucher

der Ausstellung selbst am Programm mitwirken können und damit seine Forderung nach der Zufälligkeit musikalischer Kompositionen erfüllen helfen.

Die Sammlung Block konzentriert sich auf die Künstlergeneration der sechziger und siebziger Jahre. Darüber hinaus werden aber auch einige jüngere Künstler zu sehen sein, die die Haltung produktiver Unruhe, wie sie die Fluxus-Künstler praktizierten, in der Gegenwart mit ganz anderen künstlerischen Mitteln weiterführen. Olaf Metzger gehört dazu, der in seiner Installation »Trennen Mithören« (1988) den Apparaten zeitgenössischer Kommunikationstechnologie mit scheinbar brachialer Gewalt zu Leibe rückt, Asta Grötting mit ihren Objekten von vertrackter Poesie, Hermann Pitz, Barbara Bloom, Andrea Toppel und andere. *Christine Hopfgart*

Das Narrenschneiden

Zu einer neuerworbenen süddeutschen Zeichnung des 16. Jahrhunderts

Ein Geschenk der Diehl GmbH & Co.

Als Sinnbild einer verkehrten, gottlosen Welt finden sich Narren gerade in der Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit gleichermaßen häufig in literarischen Werken wie in der bildenden Kunst. Ob im »Narrenschiff« des Sebastian Brant (1494), den gleichnamigen Predigten von Johann Geiler von Kaysersberg (1498–99), in den Fastnachtsspielen des Hans Sachs, in Schnitzereien auf Kirchengestühlen, in der Wandmalerei oder Druckgraphik – stets stellt der Narr in moralisierend-satirischer Absicht menschliches Fehlverhalten bloß. Trotz der allgemeinen Beliebtheit des Themas sind Darstellungen des sog. Narrenschneidens, wie sie die lavierte Federzeichnung, die kürzlich mit einer Spende der Diehl GmbH & Co. für die Graphische Sammlung erworben werden konnte, eher selten. Das bisher unbekannte Blatt, das um 1530/40 von einem süddeutschen Meister, vielleicht aus dem Umkreis des Augsburgers Jörg Breu d. Ä., geschaffen wurde, stellt nicht nur wegen seiner Qualität, sondern vor allem aufgrund seines kulturhistorisch interessanten Themas eine Bereicherung des Bestandes an Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts dar.

Die Zeichnung zeigt im Vordergrund einen fettleibigen Mann, auf dessen närrisches Wesen die Eselsohren an der Kapuze seines Mantels verweisen. An einen Stuhl

gefesselt, wird dem törichten »Kranken« von einem karikaturhaft überzeichneten Arzt mit obligatorischer Brille und Gelehrtenhut ein kleiner Narr aus dem Kopf operiert. Dabei geht dem Arzt ein Gehilfe zur Hand. Drei Frauen beobachten das Geschehen. Die Inschrift in dem Spruchband, das sich über der Szene schlängelt, schildert die Hoffnung auf Heilung, die sich der NÄrrische von dem ärztlichen Eingriff verspricht: »sich lieber sich / wie vill naren han Ich / Ich mechte doch nicht geßund bleiben / bis man mir die Naren

thut aus dem Kopf trepiren« (sinngemäß: Sieh mein Lieber, wie viele Narren ich habe. Ich bin nicht gesund, solange sie mir nicht alle ausgetrieben sind).

Die Federzeichnung von brauner Tinte, aquarelliert in den Farben Graubraun, Gelb und Rosa und mit einem Durchmesser von 23,5 cm, wurde wahrscheinlich im 18. Jahrhundert der Kreisform folgend ausgeschnitten, auf ein neues Papier geklebt und an zahlreichen Fehlstellen mit Wasserfarben retuschiert. Das Wasserzeichen des Originalbogens (ähnlich Bri-



Das Narrenschneiden, süddeutsche Federzeichnung, um 1530/40

quet 1241 = Bayern/Österreich nach 1534) unterstützt eine Datierung um 1530/40.

Die Rundform, in welche die Darstellung kompositionell geschickt eingepaßt wurde, ihre stark konturierende, auf eine differenzierte Binnenzeichnung verzichtende Anlage sowie die sparsame Kolorierung in Braun, Gelb und Rot deuten auf einen Entwurf für ein Glasgemälde, bei dem die beschränkten Gestaltungsmöglichkeiten der Schwarzlotmalerei zu berücksichtigen waren. Im Umkreis des Jörg Breu haben sich mehrere vergleichbare Risse für Kabinettsscheiben erhalten.

Direkte Quellen für die ungewöhnliche Ikonographie des Nürnberger Blattes konnten bisher weder in der Literatur noch in der Bildkunst ausgemacht werden. Eine Verarbeitung desselben Stoffes findet sich jedoch u.a. bei Hans Sachs in dem »Faßnacht Spiel mit dreyen Personen: Das Narren schneyden« (Goetze. 1880. Bd. 1, S. 132–145), das zwar erst 1557 gedruckt, aber bereits zwischen 1518 und 1539 geschrieben und wahrscheinlich auch schon aufgeführt wurde. Anders als bei der Zeichnung werden dort die sieben Narren, die den Dickwanst befallen haben und jeweils für eine der Todsünden stehen, jedoch aus



Titelholzschnitt zu »Das Narren schneyden«, Fastnachtsspiel von Hans Sachs, gedruckt von Friedrich Gutknecht in Nürnberg

dem Bauch und nicht aus dem Kopf herausgeschnitten. So stellt auch der Titelholzschnitt des Stückes diesen Eingriff dar. Die Nürnberger Zeichnung scheint dagegen eher in der Tradition niederländischer Darstellungen des sog. »Steinschneidens« zu stehen. Diese zeigen ebenfalls eine Kopfoperation, bei der allerdings keine Narren, sondern Steine als Ursache der Torheit entfernt werden. Während der Eingriff bei Hans Sachs durchaus von Erfolg gekrönt ist und zur Heilung des Kranken führt, wird er bei den prominentesten niederländischen Beispielen, bei dem um 1480 datier-

ten Gemälde von Hieronymus Bosch im Museo del Prado in Madrid und bei der Radierung »Die Hexe von Mallegem« von Pieter Breugel (1559), selbst zum Akt der Narrheit und der Scharlatanerie. So scheint sich auch auf der Nürnberger Zeichnung die Narrheit durch die Operation eher auszubreiten: Zwischen den Figuren tanzen die befreiten Narren auf der Suche nach neuen Opfern umher. Selbst auf dem Spruchband turnt noch eine kleine Narrengestalt und führt damit die dort geäußerte Hoffnung des Kranken auf Heilung ad absurdum.

Eine der Nürnberger Zeichnung vergleichbare Darstellung zeigt auch ein Narrenteller in Ambras (1528), der das Narrenschneiden als eine närrische Szene unter vielen anderen darstellt. So wird im Zentrum des Tellers die Narrenmutter und die Verbreitung der Torheit in der Welt geschildert, während auf seinem Rand verschiedene vergebliche Versuche zur Eindämmung der Narrheit unternommen werden. Als Entwurf zu einer Kabinettsscheibe wird auch die Nürnberger Zeichnung ursprünglich Teil eines Zyklus gewesen sein. Dabei wäre eine Zusammenstellung mit Themen, wie sie der Ambraser Teller zeigt, durchaus denkbar.

Christiane Lukatis

Esther vor Ahasver

Ein Spätwerk Johann Baptist Schraudolphs (1808–1878)

aus dem Jahre 1871

Überblickt man das künstlerische Schaffen Schraudolphs über einen Zeitraum von 62 Jahren, erschließt sich aus den Fresken, Ölgemälden und graphischen Arbeiten eine tiefe christliche Prägung als dominierendes Charakteristikum der Künstlerpersönlichkeit.

Aufgewachsen in einem katholischen Milieu und geprägt von einer überwiegend religiös ausgerichteten Schulbildung in der abgesehenen dörflichen Gemeinde Oberstorf, verlor Schraudolph zeitlebens nie seine naiv-treuerherzige, unkritische Religiosität. Freunde und Zeitgenossen beklagten gelegentlich seine auf die einseitige Bildung zurückgehende Unwissenheit und eine aus seinem christlich-katholischen Glauben resultierende Intoleranz gegenüber Anderdenkenden. Der katholische Glaube bot Schraudolph nicht nur persönlichen Halt, seine Bibelfestigkeit, die Kenntnis des Katechismus und der Heiligenlegenden bilden die Basis seines künstlerischen Credo.

Es kann kaum verwundern, daß sich Schraudolph von den Arbeiten der nazarenischen Künstler, die sich vorwiegend mit religiösen Themen befaßten und die ihre Kunst in den Dienst von Kirche und Religion stellten, angesprochen fühlte. Bereits in den ersten Jahren seiner künstlerischen Ausbildung in München (ab 1824) durch seinen ersten Lehrer Schlotthauer mit den Idealen der nazarenischen Künstler in Rom vertraut gemacht, vertiefte sich Schraudolphs Bindung an die nazarenische Gedankenwelt und Kunstauffassung noch durch einen längeren Studienaufenthalt in Italien und Rom 1844. Dieser Studienreise ging eine Ausbildung beim Historienmaler Heinrich Heß voraus, unter dessen Leitung er an der Ausmalung der Allerheiligenhofkirche und der Basilika St. Bonifaz in München mitarbeitete. Durch diese Arbeiten mit der Freskotechnik vertraut und als Kenner der christlichen Ikonographie ausgewiesen, erhielt er 1844 von König Ludwig I.

den Auftrag zur Ausmalung des Doms in Speyer. Die Aufgabe, einen der bedeutendsten deutschen Kaiserdome mit monumentalen Fresken christlichen Inhalts auszumücken, bot Schraudolph die Chance, ein zentrales Anliegen nazarenischen Kunststrebens zu verwirklichen. Konnten doch nach der Vorstellung der Nazarener durch monumentale Fresken die Wände alter Dome wieder »zum Reden« gebracht werden, um damit den Lebenden zu sagen, »daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sey« (Brief von P. Cornelius an Joseph Görres vom 3. November 1814).

Als sich Johann Schraudolph 1848 mit Unterstützung des vormaligen Königs Ludwig I., der ihn als Künstler außerordentlich schätzte, um die Professur für Historienmalerei an der Münchener Kunstakademie bewarb, suchte dies der Akademiedirektor Kaulbach zu verhindern. Er konnte sich jedoch auch mit dem Argument,