

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,



Johann Baptist Schraudolph: *Esther vor Ahasver*, 1871, Öl auf Leinwand, GM 1951

Schraudolph huldige »einem schroffen Orthodoxismus« und glaube durch das Festhalten an stereotypen und veralteten Formen »die Wahrheit der Natur hintanzusetzen zu dürfen«, nicht gegenüber dem Magistrat des Königs durchsetzen. Den universell gebildeten Kaulbach störte neben dem spätnazarenischen Malstil wohl vor allem die »beschränkte confessionelle Auffassung« Schraudolph. Dieser blieb auch als Professor für Historienmalerei seinen künstlerischen und weltanschaulichen Maximen verpflichtet. 1860 begründete Schraudolph den Christlichen Kunstverein für die Diözese München und Freising »zur Wahrung der Christlichen Kunst« mit und wurde dessen erster Vorsitzender.

Auch bei dem signierten und datierten Ölgemälde »Esther vor Ahasver«, das 1871 als eine seiner letzten großformatigen Arbeiten entstand, blieb Schraudolph der von ihm mit wenigen Ausnahmen gepflegten religiösen Historienmalerei treu. Das Gemälde, das sich zuletzt im Besitz der Nachfahren Schraudolphs befand, also vermutlich für den privaten Gebrauch geschaffen wurde, ist mit dem wuchtigen, aus historisierenden Renaissance- und Barockformen zusammengesetzten, vergoldeten Originalrahmen gerahmt. Die Darstellung basiert auf einer Textstelle aus dem etwa 300 v. Chr. verfaßten kanonischen Buch Esther, das seit dem Mittelalter als Quelle zahlreicher bildlicher Darstellungen diente. Erzählt wird dort die Geschichte der Esther, der Ziehtochter des Juden Mordechai, die anstelle der verstoßenen Waschti Gattin des Perserkönigs Ahasver (Artaxerxes) wird. Haman, der

zweite Mann des Staates, haßt aus Mißgunst die Juden und erwirkte einen königlichen Erlaß zu deren Ausrottung. Esther gelingt unter Lebensgefahr, den König umzustimmen und den Sturz Hamans zu erreichen. Dessen Stelle wird schließlich von Mordechai eingenommen.



Johann Baptist Schraudolph: *Esther vor Ahasver*, 1871, Bleistift und Tusche auf Papier, Stadtmuseum München, Inv.Nr. M IV, 1506/1

Im Mittelalter wurde Esther typologisch als Kirche oder Maria interpretiert. Letztere Interpretation blieb auch in der Neuzeit grundlegend für die Verbildlichung des Esther-Themas. In dieser Tradition steht das Gemälde Schraudolphs. Mangels schriftlicher Quellen besitzen wir allerdings keine Kenntnis über die Umstände der Entstehung und mögliche Auftraggeber, so daß es sich einer exakten inhaltlichen Deutung entzieht. Doch dürfte das Gemälde in moralisch-allegorischem Sinne als Überwindung des Bösen und den Sieg der Gerechtigkeit und Wahrheit zu interpretieren sein.

Die Nachfahren Schraudolphs bewahrten ein zu dem Gemälde gehörendes erläuterndes Schreiben auf, in dem der Maler die Bi-

belstelle Esther 5, 1–4 referiert: »...am dritten Tage legte sie ihre Trauerkleider ab, und umkleidete sich mit ihrer Herrlichkeit. Nahm zu sich zwei Mägdelein: und sie lehnte sich auf eines, als könnte sie vor Weichlichkeit und übergroßer Zärtlichkeit ihren Körper nicht mehr tragen, und das andere Mägdlein trug die auf den Boden herniedersinkenden Gewande. Also trat sie durch alle Thüren nach der Reihe, und stellte sich dem König gegenüber, wo er auf dem Throne seines Reiches saß, mit königlichen Kleidern angethan, in Gold und kostbaren Steinen glänzend, und schrecklich anzusehen...«.

Schraudolphs Gemälde zeigt die beschriebene Szene im Thronsaal des Palast des Königs, der in assyrischem Stil mit Säulen, Pfeilern und umlaufendem Gemäldefries ausgeschmückt ist. Die Hauptszene entwickelt sich bildparallel im Vordergrund des Gemäldes. Die von den beiden Dienerinnen geführte Esther nähert sich in demutsvoller Haltung dem mit ausgebreiteten Armen auf seinem Thron sitzenden Ahasver. Die in der Mitte stehende männliche Gestalt fungiert mit der auf Esther bezogenen Geste und dem zum König gewandten Kopf als Vermittlerfigur.

Das mit akademischer Strenge, auf der Grundlage sorgfältiger Gewand- und Detailstudien komponierte Bild, steht in der Tradition der Nazarener. Zwei vorbereitende Skizzen und eine Studie der Esther/Dienerinnen-Gruppe haben sich in der Graphischen Sammlung des Münchener Stadtmuseums erhalten (Sign.: M IV/1506/1–3, siehe Abbildung). Vermutlich ließ sich Schraudolph zum assyrischen Ambiente von älteren Vorlagen Schnorrs von Carolsfeld anregen, doch suchte er Inspiration auch bei zeitgenössischen Künstlerkollegen. Nach Ansicht des Kunstkritikers und Schraudolph-Biographen Holland hat Schraudolph gerade bei einigen seiner letzten Gemälde einen »kühnen Griff in die neueste Assyrologie« gewagt, doch, schreibt Holland, sei ihm dies bei Esther und Ahasver in Alma-Tademas bühenhafter Manier weniger glückt.

Obwohl Schraudolphs Arbeiten schon ab den 1860er Jahren in der an neuen ästhetischen Idealen interessierten Kunstkritik kaum, und wenn dann meistens abschätzige Beachtung fanden, wirkte die spätnazarenische Kunst in der von Schraudolph vertretenen Form über die kleineren Meister bis ins 20. Jahrhundert fort.

Bernd Mayer