

Ein Beitrag zum Werk Leonhard Kerns

Von Elisabeth Gr \ddot{u} nenwald

In Anschauung, Darstellung und Wirkung bewegt sich seit \ddot{u} ber einem Menschenalter die T \ddot{a} tigkeit Karl Schumms in Hohenlohe und f \ddot{u} r Hohenlohe, diesem Raume durch Herkunft und Neigung aufs engste verbunden. Den Blick auf das Ganze und Wesentliche richtend, begriff er den Menschen, seine Kultur und seine Geschichte in ihren tieferen Wechselbeziehungen. Intellektuell beobachtend und einf \ddot{u} hlbar deutend, forschend und darstellend brachte er, indem er Auftrag und Aufgabe individuell pr \ddot{a} gte und ausweitete, das Thema „Hohenlohe“ in zahlreichen Ver \ddot{u} ffentlichungen, Vortr \ddot{a} gen und F \ddot{u} hrungen vielen nahe. Auch die Verfasserin, Karl Schumm durch wissenschaftliche Mitarbeit und pers \ddot{o} nliche Freundschaft verbunden, wei \ddot{s} sich dadurch vielf \ddot{a} ltig bereichert. Als Historiker sah er in der Geschichte ein Kunstwerk, als musischer Mensch und Sammler sch \ddot{o} ner Dinge war ihm das Kunstwerk zugleich Ausdruck der Geschichte. Hinter beidem wu \ddot{s} te er als treibende Kraft die Pers \ddot{o} nlichkeit, den Charakter, verstand er den K \ddot{u} nstler, gepr \ddot{a} gt durch die Geburtsheimat Hohenlohe, bereichert durch die Wahlheimat Hohenlohe. Die Zuschreibung der in seinem Besitze befindlichen Kleinbronze eines „Sinnenden M \ddot{a} dchens“ an Leonhard Kern ist zugleich Versuch zu einer Pers \ddot{o} nlichkeits- und Werkskizze des Menschen und K \ddot{u} nstlers Leonhard Kern, dessen Oeuvre einer der wichtigsten Beitr \ddot{a} ge zur deutschen Kunst des Fr \ddot{u} hbarocks ist.¹

Die sorgf \ddot{a} ltig ziselierte Bronze (H. 8,5 cm, L. 10 cm) ist mit einer gleichm \ddot{a} Big dunkelbraunen Naturpatina bedeckt; der schwarze, profilierte Holzsockel stammt aus der Zeit. Das auf einem zusammengeschobenen Tuch sitzende M \ddot{a} dchen st \ddot{u} tzt den Kopf in die rechte Hand und h \ddot{a} lt mit der Linken ein auf den Knien liegendes, aufgeschlagenes Buch. Ein Doppelband h \ddot{a} lt das in der Mitte gescheitelte, in einem Wulst zur \ddot{u} ckgek \ddot{a} mmte und in einem Knoten hochgesteckte Haar. Die Gesichtsz \ddot{u} ge sind fein durchgebildet, die K \ddot{o} rperoberfl \ddot{a} che ist weich modelliert. Eine bisher ebenfalls nicht bestimmte Elfenbeinreplik (H. 8,5 cm, L. 10 cm) befindet sich in der gr \ddot{a} flich Sch \ddot{o} nbornschen Kunstsammlung in Pommersfelden. \dd{U} ber die stilistische und zeitliche Einordnung der Bronze bestanden bisher nur m \dd{u} ndlich ge \dd{a} u \dd{u} berte Vermutungen: italienisch oder deutsch 16. Jahrhundert? — franz \dd{o} sisch 18., 19. oder 20. Jahrhundert? Der „klassische“ Stil der Bronze — zwischen Antike und Maillol — war nicht zu \dd{u} bersehen. Die Zuschreibung an Leonhard Kern gelang der Verfasserin denn auch erst nach Kenntnis der Pommersfelder Elfenbeinreplik; diese wirkt, wenn auch nicht vom Thema, so doch vom Material her, viel st \dd{a} rker „kernisch“. Zeitlich und stilistisch wird man die Bronze in die N \dd{a} he beispielsweise der signierten Gruppe der Drei Grazien (Budapest)² und der bogenspannenden Diana (Berlin),³ beides Buchsbaumarbeiten,

¹ Die in Vorbereitung befindliche Monographie \dd{u} ber Leonhard Kern (geb. 22. 11. 1588 in Forchtenberg, gest. 4. 4. 1662 in Schw \dd{a} bisch Hall) wird alle Belege f \dd{u} r die im folgenden ge \dd{a} u \dd{u} erten Ansichten und Zitierungen samt einem Werkverzeichnis enthalten.

² H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie. Berlin 1953, Taf. 13/52. Dort datiert: „um 1617“.

³ A. E. Brinckmann, Barockskulptur. Potsdam o. J. 3. Aufl. Abb. 180.

rücken dürfen. Motivisch eng verwandt ist sie einem sitzenden, ebenfalls den Kopf in die Hand stützenden Mädchen (Braunschweig),⁴ das W. von Bode als italienisch Ende 16. Jahrhundert unter starkem flämischen Einfluß bestimmt hatte. Thema und Stil der Bronze weisen diese in die erste Schaffensperiode des Künstlers nach seiner Rückkehr aus Italien. Für die Ausführung des Gusses käme am ehesten eine Nürnberger Werkstatt in Frage, vor allem, nachdem Leonhard Kern 1617 anlässlich seiner Arbeit an den dortigen Rathausportalfiguren nach Entwurf des



Abb. 1. Neuenstein, K. Schumm.

Foto-Weller

Nürnberger Goldschmiedes Christoph Jamnitzer bei diesem gewohnt hatte und, wohl durch dessen Vermittlung, gewiß auch in Verbindung zu den Nürnberger Gießern getreten war.

Innerhalb des bisher bekannten Oeuvre Leonhard Kerns nimmt unsere Bronze eine Sonderstellung ein. Beschäftigte er seine weiblichen Figuren, soweit er sie nicht der Mythologie oder der Allegorie entnahm, oft mit alltäglichen, wenn nicht gar banalen Verrichtungen, so gestaltete er hier die Frau mit dem Buche, verstand und würdigte sie als intellektuelle Persönlichkeit, als geistiges Wesen. Freilich wählte er nicht den Moment der aktiven Tätigkeit — des Lesens—, sondern jenen Augenblick eines subtileren, über das naturhafte Ruhen (z. B. Schlafende Frauen in Neuenstein, Stuttgart, Kassel, Hamburg) oder über die reine Zuständlichkeit (z. B. Sitzende Frau in Wien) hinausgehenden Zustandes des Ruhens im Seelischen: der Kontemplation, welche jeder geistigen Anspannung folgt. Überdies läßt sie einen, im Werke des Künstlers nicht ungewöhnlichen, tieferen Symbolgehalt⁵ ahnen: Indem das Nachdenken zum träumerischen Nachsinnen und zur Innenschau führt, eröffnet sich vom Bewußten und Geistigen her der Zugang zum

⁴ W. von Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin 1906 ff., Bd. 3, Taf. 214.

⁵ Zuletzt L. Möller, Schlaf und Tod . . . In: Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag. Hamburg 1959. — E. Link (in Vorbereitung).

Unbewußten und Seelischen. Am eindrucksvollsten und unmittelbarsten empfindet der Künstler, muß Leonhard Kern selbst die Seele als die Quelle des Schöpferischen, als „die Geberin alles Gegebenen“ (Th. Mann) erkannt haben. Gewiß, noch immer gilt bei Interpretation eines Kunstwerkes die Bemerkung des Malers Delacroix: „Ich glaube, daß wir den bildlichen Eindrücken, die Kunstwerke auf uns machen, immer etwas von eigenem Empfinden beimischen“; auch die Verfasserin kann nicht behaupten, dies nicht zu tun. Aber selbst wenn die Bronze nicht auf eigener Erfindung des Künstlers beruhte, sondern als Kopie einer italienischen (?) Arbeit nachweisbar wäre oder unter Verwendung einer grafischen Vorlage entstanden sein sollte, so ist doch bemerkenswert, daß Leonhard Kern dieses Motiv nicht in zahlreichen, dem Zeitgeschmack entsprechenden gefälligen Wiederholungen variiert hatte, wie z. B. das Abundantia-Caritas-Diana-Venus-Thema.



Abb. 2. Pommersfelden, Gräflich Schönbornsche Kunstsammlung.
Foto Grünenwald

Hier, wie auch bei dem „Mortis-Imago“-Motiv⁵, liegt der Gedanke an ein sich darin ausdrückendes wesentliches Anliegen, an eine Art persönlicher „Mitteilung“ des Künstlers nahe.

Der über eine reine Zuständlichkeit hinausgehenden seelischen Introversion des „Sinnenden Mädchens“ entspricht die fast blockhafte Geschlossenheit der Skulptur, das Fehlen von Richtungskontrasten und das Eingespanntsein in eine flache Tiefenschicht, kurz: die Isolierung gegenüber der Umwelt, gegenüber dem umgebenden Raum; die „Sitzende“ in Wien ist in dieser Hinsicht viel „bewegter“. Dieselben Isolierungstendenzen bestimmen auch seine früheren Reliefs in Wien und Frankfurt (H. Fillitz). Zum Teil sicherlich im Wesen des Künstlers begründet, erklären diese wohl auch seine Vorliebe für die Einzelfigur.

Die fast irritierenden Gegensätze innerhalb des Oeuvre Leonhard Kerns machen es dem Bearbeiter schwer, eine chronologische und entwicklungsgeschichtliche Ordnung in dieses zu bringen⁶ und seinen Symbolgehalt zu erfassen. Man ist

⁶ Zuletzt H. Fillitz, Zu Leonhard Kern ... In: Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien, 1957. — F. A. Dreier, Unbekannte Elfenbeinarbeiten von Leonhard Kern ... In: Pantheon, 1964.

deshalb immer wieder versucht, nach der „wichtigeren zeitgenössischen Wurzel“ seines Schaffens (R. Berliner)⁷ zu suchen, trotz des bisher aufgestellten, kaum weiter zu vervollständigenden „Einfluß-Kataloges“: „heimliche“ deutsche Spätgotik (A. E. Brinckmann); deutsche Frührenaissance (Th. Müller, M. Sauerlandt); Manierismus der deutschen Spätrenaissance (Chr. Scherer); deutscher Frühbarock, Michelangelo, oberitalienische Frührenaissance, venezianischer Manierismus (H. Fillitz); italienischer Manierismus niederländischer Färbung (L. Baldass, A. E. Brinckmann, H. Fillitz); Italienbarock (A. E. Brinckmann, O. Schmitt); niederländisch-flämischer Barock (L. Baldass, M. H. Bernath, A. E. Brinckmann, H. Fillitz, Chr. Scherer); zeitgenössischer mainfränkischer Reliefstil (R. Berliner); Raffaello, eventuell auch der neapolitanische Realismus spanischer Färbung und schließlich und endlich die Naturstudien Kerns in Italien (Rom) und in der Heimat, beides urkundlich belegt.



Abb. 3. Neuenstein, K. Schumm.

Foto-Weller

Wenn man diese Liste und das Oeuvre überblickt, dann stellt sich die bereits von M. Sauerlandt angedeutete Frage, ob die „unbekannte zeitgenössische Wurzel“ seines Schaffens — „soweit für ihn fremde Einflüsse überhaupt in Frage kommen“ (M. Sauerlandt)⁸ — nicht vielleicht in dem Künstler und schöpferischen Menschen Leonhard Kern selbst zu suchen ist. Es ist doch unverkennbar das Persönliche in seinem Oeuvre und in seinen — wichtigsten — Einzelwerken, das durch die obige Aufzählung der „Einflüsse“ nicht zu fassen ist; es sind „die eigentlich physiognomischen Qualitäten, sozusagen die physiognomische Valenz, die eine Gestalt über die rein figuralen Qualitäten hinaus noch besitzt“ (G. Mühle),⁹ was den Gehalt und die eigentliche Lebendigkeit des Kunstwerkes ausmacht. Freilich muß man sich dann davon freimachen, seine Kunst vorwiegend nach den von ihm selbst unter starkem Qualitätsgefälle produzierten Wiederholungen zu beurteilen und im

⁷ R. Berliner, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. Augsburg 1926. Abt. 4, Nr. 134.

⁸ M. Sauerlandt, Unveröffentlichte Arbeiten von Leonhard Kern und seiner Schule, in: Belvedere 1924, S. 51.

⁹ G. Mühle, Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens. München 1955.

Thema in erster Linie den „bloßen Vorwand, den unbedeckten menschlichen Körper verschiedenen Geschlechts und verschiedener Komplexion in typischen Erscheinungsformen zu zeigen“ (M. Sauerlandt), zu sehen. Vielleicht sollte man versuchen, sich seiner Kunst von einer anderen Seite als von der stilistisch-entwicklungsgeschichtlich orientierten zu nähern und von der durch traditionelle Wertungen (z. B. Brillanz der Form und der Technik) und Kunstpostulate (z. B. stilgeschichtlicher Beitrag zum Frühbarock) bestimmten Beurteilung und Vergleich mit dem Werk seines Zeitgenossen Georg Petel Abstand zu nehmen, gerade nachdem bereits auf den starken Symbolgehalt seines Werkes hingewiesen worden ist.

Es ist sicher, daß in diesem Oeuvre in hervorragendem Maße der Künstler auch als Mensch in Erscheinung tritt. Deshalb ist es besonders enttäuschend, daß die literarischen Quellen¹⁰ so wenig über sein Leben aussagen und über sein Aussehen gar nichts berichten. Unter den zahlreichen Porträts der Sandrartschen Künstlergeschichte fehlt sein Bildnis. Das bisher einzige bekannte Selbstbildnis, bez. „LK AE[tatis] 55“, Brustbild eines nackten, bärtigen Mannes, ist leider verschollen.¹¹ Abgesehen davon scheint es unvorstellbar, daß sich der Künstler mit der einen oder anderen seiner männlichen Gestalten seines so stark individuelle Züge tragenden Werkes nicht auch physiognomisch identifiziert haben sollte. Vielleicht darf man ihn in dem auffallend porträthafte Züge tragenden Abraham (London), dargestellt als ungefähr 30jähriger Mann mit schöner, regelmäßiger Gesichtsbildung, Lockenhaar und Schnurrbart, wiedererkennen;¹² dieselben Züge trägt der wassergießende Mann in dem Frankfurter Baderelief.¹³ Danach müßte der Künstler von sympathischem, ja anziehendem männlichen Äußeren gewesen sein.

Leonhard Kern war weder eine so in sich ruhende noch eine so unproblematische Persönlichkeit, als daß er Leben und Werk allein aus dem Geist des eleganten Manierismus eines Giovanni da Bologna oder aus dem Geist des repräsentativen Barocks eines Peter Paul Rubens hätte gestalten können, in enger Fühlung mit den Fürsten der Kunst und den Fürsten der Geschichte, rückhaltlos bewundert ob seiner Kunstfertigkeit wie sein Zeitgenosse Georg Petel. Er beherrschte die Technik in Alabaster, Bronze, Elfenbein und Holz, aber Virtuosität lag ihm nicht. Mühelos kopierte er den talentierten Florentiner (Ruhende Frau in Neuenstein) und arbeitete wie Petel — *mutatis mutandis* — „in Nachfolge der Rubensischen licentiosen Manier im Mahlen“ seine Puttenreliefs (Stuttgart), aber Artistik war nicht sein eigentliches Anliegen. Nicht nur seinen — nicht einmal nach eigenem Entwurf ausgeführten — Monumentalskulpturen (Nürnberg), auch den bedeutendsten seiner Statuetten, vor allem denjenigen aus Bronze und Holz, eignet ein echtes Gefühl für „Größe“ — aber weshalb zog es ihn dann nicht, wie viele andere, in die Zentren des künstlerischen Lebens? Was hinderte ihn, in Italien zu bleiben und dort wie die Bologna-Schüler Karriere zu machen, 1616 am Heidelberger Hof,

¹⁰ Nekrolog im Kirchenbuch von St. Michael in Schwäbisch Hall. Abgedr. G. Gradmann, Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern. Straßburg 1917, S. 157. — J. von Sandrart, Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675 (hg. A. R. Peltzer), München 1925, S. 224. — Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern. 1730. S. 228.

¹¹ Specksteinrelief, ehem. Berlin. Zitiert (nach Kugler) bei Chr. Scherer, Leonhard Kern als Kleinplastiker, in: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 1916.

¹² The Burlington Magazine Bd. 96, Nr. 610. 1954.

¹³ H. Fillitz, Abb. 239.

1617 in Nürnberg, wo er sich so glänzend eingeführt hatte, seßhaft zu werden, oder seine Anstellung als brandenburgischer Hofbildhauer (1648) entsprechend auszunützen? Weshalb wählte er weder Augsburg, die reiche Stadt mit den weltweiten Verbindungen, noch München, die kunstverständige Residenz? Weder sein Leben „in der Provinz“ — nachweislich unterbrochen durch Aufenthalte in Italien (1609—1614), Heidelberg (1616), Nürnberg (1617 und öfter?), Frankfurt (Messebesuch) und Berlin (2), verbunden mit den entsprechenden künstlerischen Anregungen (siehe oben, Verwendung von Vorlagen) — noch die zweifellos belastenden Folgen der Kriegszeit durch Fehlen bedeutender Aufträge, noch auch die häuslichen Sorgen, alle diese oft angeführten „äußeren“ Umstände hätten es allein niemals vermocht, Leben und Kunst wider seinen eigenen Willen in diese „gelebte Vita“ zu zwingen. Es war vielmehr seine innere Veranlagung: es waren die Spannungen in ihm, wohl zum Teil aus allzu großer Unvereinbarkeit des väterlichen und mütterlichen Erbes rührend, zum Teil befördert durch Kindheits-erlebnisse; es war das Nebeneinander von Realität und Phantasie, von „Satur-nischem“ und „Venushaftem“, was über dem Leben und dem Werk dieses gefühlsbetonten und leidenschaftlichen, dieses alle Anregungen überleicht aufnehmenden und doch schöpferischen Menschen stand; es waren die Spannungen im Nebeneinander von Heimatverwurzelung und Fernsehnsucht, Schwerlebigkeit und „Oberflächlichkeit“, Hintergründigem und Vordergründigem, Lebensangst und Lebensvertrauen, was sich alles in seinem Werk in Originalität, gesteigerter psychischer Ausdruckskraft und schwerem Ringen um die Form, und zu derselben Zeit auch in Anlehnung an Tradition, in seelischer Leere und gefälligen, „glatten“ Lösungen ausdrückt. Von dieser Seite aus betrachtet, gewinnen Werke wie der Adam (Braunschweig), die Avaritia (Stuttgart), der Geldwechsler (Privatbesitz) eine ganz spezielle Bedeutung, als eine Art Selbstdarstellung im Oeuvre des an Dunkelheiten wohl reichen Lebens des Künstlers, der hier Selbstbefreiung suchte. Von hier aus verstehen sich ebenso seine „unproblematischen“ Aktfigurchen (Wien, Berlin u. a.); freilich haftet auch denjenigen der Spätzeit ein schwermütiger Ernst an. Wohl kam Leonhard Kern „das Fränkische“ von beiden Eltern Seite her, wie auch eine bewegliche Intelligenz, eine diplomatische Gewandtheit und Verbindlichkeit — die ihn zuweilen wohl etwas „schillernd“ erscheinen ließ — und ein von den wechselnden Stimmungen unabhängiges inneres Selbstwertgefühl bei Bewältigung der aus dieser Ambivalenz rührenden Konflikte zustatten. Solche, die Problematik „überspielenden“ Augenblickslösungen mögen freilich seine menschlichen und beruflichen Beziehungen stark beeinträchtigt haben. Diese latent vorhandenen Spannungsmomente kristallisieren sich in den Wendezeiten der „Daseinsphasen“ zu den für einen schöpferischen und differenzierten Menschen besonders bedeutungsvollen „Lebenskrisen“, welche Wendung und zugleich Wandlung sind, am schönsten vielleicht in dem Wandel der „Todes“-Darstellung durch Leonhard Kern veranschaulicht. Darin liegt der Sinn, wenn A. E. Brinckmann fordert:¹⁴ „Die Untersuchung geistiger Strukturveränderungen der schöpferischen Persönlichkeit ist ein zentrales Problem, das in der bildenden Kunst am deutlichsten beobachtet werden kann . . .“ Hier liegt einer der möglichen Ausgangspunkte für die Betrachtung und Würdigung des in seinen substanziellen Zügen so suggestiven Oeuvre Leonhard Kerns, denn auch die Wertung des Kunstwerkes als Ausdruck von Seelischem, das Verständnis eines Künstlerlebens und das

¹⁴ A. E. Brinckmann, Spätwerke großer Meister. Frankfurt 1925, S. 7.

Begreifen einer Künstlerpersönlichkeit in ihrer Freiheit und in ihrer Gebundenheit unterliegen der geistigen Veränderung der Zeit und dem Wandel eigener Geistigkeit des Betrachters. Wie wenige im 17. Jahrhundert sind seine besten Werke menschlich so aufschlußreich für die Probleme unserer Zeit und sogar formal-künstlerisch so gegenwartsverwandt — was könnte man Wesentlicheres sagen über das Nachleben des Hohenloher Leonhard Kern „in Anschauung, Schöpfung und Wirkung“?