

## Der Haller Bildhauer Leonhard Kern.

Von Professor Dr. Kolb in Hall.

(Abbildung)

Unter die verhältnismässig kleine Zahl von Kunstwerken der Haller Michaelskirche, welche als Erzeugnisse eines geläuterten Geschmacks gelten können, gehört vor allem Leonhard Kerns in Stein gehauene Darstellung der Ezechielischen Auferstehungsvision. Sie befindet sich in der letzten nördlichen Seitenkapelle des Chors, an deren schmaler Seitenwand, und bildet den Hauptschmuck des Stellwagschen Epitaphs, von dessen Sockel, Seitenpilastern und Oberbau sie umrahmt wird.

Hart neben diesem Kunstwerk, oder eigentlich ihm vorgelagert, steht in herausforderndem Prunk das Denkmal des Städtmeisters Sanwald von 1774. Wer eine Weile halb mit Staunen, halb mit Aerger vor letzterem Monument gestanden und dann in den stillen Winkel tritt, um sich in Kerns Figuren zu vertiefen, erfährt einen starken und eigentümlichen Wechsel der Stimmung. Dort gespreizte und mit grösster Selbstgefälligkeit zur Schau getragene Pracht, rauschende, aber beunruhigende Aufbietung aller Mittel der Plastik und der Malerei, übertriebenes Pathos der Bewegungen, wildes Schwelgen in geschwungenen und gebrochenen Linien, masslose Verwendung der Allegorie, und als Endpunkt die Verherrlichung des Verstorbenen mit dem ganzen Orchester bildnerischer Effekte; hier dagegen klare und ruhige Schönheit, überzeugende und ergreifende Naturwahrheit, eine wohlerwogene Komposition und ein grosser biblischer Grundgedanke, der mit dem Geschick des Verstorbenen in einer zwar tiefen, aber doch mehr indirekten und nicht persönlichen Beziehung steht; dort der Geist des zucht- und zügellosen Barockstils, hier derjenige der edeln Renaissance, mit dem Gepräge der antiken, harmonischen Formvollendung, wie sie uns in den Schöpfungen Rafaels entgegentritt.

Das Motiv, das der Bildhauer behandelt, ist das bekannte aus dem 37. Kapitel des Ezechiel. Der Prophet sieht sich im Geist

auf einem Gefilde voller Totengebeine stehen und heisst hier auf göttlichen Befehl die Winde blasen aus den vier Örtern; nun vollzieht sich in mehreren klar geschiedenen Stufen, die jeweilen durch ein neues Befehlswort angekündigt sind, eine Entwicklung von den hässlichen Knochenresten empor zum blühenden Leben: die Gebeine fügen sich zusammen zum festen Körpergerüste, sie überziehen sich mit Haut und Muskulatur, und endlich, von neuem Lebensatem geschwellt, erheben sich die fertiggestalteten Leiber zu frohem Regen und Bewegen.

Dass dieses Gesicht mit dem Gedanken der Auferstehung einzelner aus ihren Gräbern nichts zu schaffen hat, sondern die Erhebung des toten und zerstreuten Volkes zu neuem politischem Leben darstellen will, ist bekannt. Man kann nicht einmal sagen, dass der prophetischen Vision jener Auferstehungsgedanke in der gewöhnlichen Vorstellung, wie sie z. B. in dem viel spätern Danielbuch klar enthalten ist, als Voraussetzung diene, da diese letztere das Hervorgehen der Leiber aus den Gräbern, jene dagegen die Zusammenfügung der auf der Oberfläche unordentlich zerstreuten Totengebeine zum Ausgangspunkte nimmt. Ebenso einleuchtend aber ist, dass, da beiden Bildern der gemeinsame Gedanke schöpferischer Wiederbelebung eines völlig erstorbenen Organismus zu Grunde liegt, jenes wie dieses als Ausdruck für die Hoffnung persönlicher Auferstehung gebraucht werden mochte. Die kirchliche Auslegung hat sich denn auch seit alten Zeiten schon in letzterer Richtung bewegt.

Ob das Ezechielische Motiv schon früher von der bildenden Kunst in umfassenderer Weise verwertet worden ist, und welchen Entwicklungsgang es etwa hierbei durchlaufen habe, dies zu entscheiden muss den Kennern der Kunstgeschichte überlassen bleiben. Einigermassen greift in diese Untersuchung immerhin die unten vorzunehmende Besprechung des Würzburger Epitaphs ein. Dass aber jenes Motiv in dem uns vorliegenden Kunstwerke jedenfalls eine meisterhafte und seinen reichen Inhalt in erschöpfender Weise verwertende Bearbeitung gefunden hat, drängt sich schon dem ersten Blicke auf.

Auf einem grossen, ungefähr quadratischen Plan erhebt sich in der Mitte als beherrschende Gestalt der Prophet, gehüllt in seinen wenig über die Kniee hinabreichenden, in einfacher Faltung herabwallenden Prophetenmantel. Das ernste Antlitz, der fest auf das Gefilde gerichtete Blick, die Aufmerksamkeit heischende Haltung

des linken Armes mit dem aufgerichteten Zeigefinger und das Gebieterische des weit ausgestreckten rechten Armes — alles das bekundet, dass er, obwohl nur in werkzeuglicher Weise, doch der Vollstrecker eines göttlichen Schöpfungsaktes ist.

Auf dem Felde aber, das sich rings um ihn unabsehbar ausbreitet, entfaltet sich ein wunderbares Leben, während aus den Ecken her, von Wolkenbacken ausgepresst, die vier Winde blasen. In regungslos daliegenden, in knieenden und sich erhebenden, in aufgerichteten, kraftvoll dastehenden Gestalten sehen wir den spröden Bildungsstoff, der in Form von Rippen, Knochen, Schädelkapseln den Boden und namentlich dessen Ränder bedeckt, allmählich sich aufzehren und zu Neuschöpfungen umwandeln. Der Künstler hat somit, da ja eine successive Vorführung der in der prophetischen Vision erzählten Stufen selbstverständlich nicht möglich war, und die Herausgreifung eines einzigen aus diesen Entwicklungsstadien zu einer erheblichen Beeinträchtigung des Reichtums und der Wirkung des Ganzen geführt hätte, eine gleichzeitige Darstellung dieser verschiedenen Vorgänge unternommen, die ja auch mit der Natur der Sache wohl vereinbar ist.

Es lassen sich ohne Zwang vier solche Stufen unterscheiden: 1) die zerstreuten Knochen, die namentlich gegen den Hintergrund des Bildes und in der Mitte, vor den Füßen des Propheten, sich häufen — anzuschauen als ein wirres Trümmerwerk, da und dort einem bereits Belebten zur Stütze dienend. 2) Halbfertige Gestalten, die noch leblos und in starrem Todesschlummer daliegen, bald den Rücken und den kahlen Schädel, bald die breite Brust zeigend. Ihre Unfertigkeit besteht darin, dass sie über dem Knochengeriüst erst einen dünnen Hautüberzug haben, aber noch kein schwellendes und formendes Fleisch. Das Skelett zeichnet sich daher überall mit scharfer Deutlichkeit durch die Haut, die Rippen des Thorax springen hervor, die Wirbelsäule zeigt ihre spitzigen Dornfortsätze als scharfpunktierte Linie, die Kieferknochen endigen in scharfen Kanten, die Schädel entbehren noch jeden Haarwuchses. 3) Als dritte Gruppe stellen sich dar die beinahe fertigen, schon in Bewegung begriffenen Leiber. Sie heben sich von der vorigen ab durch diese energischen Lebensbewegungen, von der folgenden aber durch das noch vielfach durchschimmernde Knochengeriüst, ebenso aber auch durch die ganze Haltung, die erst das Emporstreben zur aufrechten Haltung und die fortgehende Anstrengung, sich aus dem Schlafzustand zu entwinden, deutlich bekundet.

4) Endlich die in ausgereifter Leiblichkeit prangenden, zumteil hoheitsvoll und stolz aufgerichteten Gestalten, die im Vordergrund die Höhe von 57 cm, also stark  $\frac{1}{3}$  Lebensgrösse erreichen.

Sowohl diese voll entwickelten Gestalten als die in den andern Stadien begriffenen sind zwar über den ganzen Plan hin verteilt, doch so, dass je mehr das Auge gegen vorn und an die Seiten rückt, um so mehr auch die fertigen Gebilde zunehmen. In der Mitte des Feldes, wo sich die Gebeine in grösserer Menge finden, ist sozusagen das Zentrum und der Hauptschauplatz der belebenden Thätigkeit zu denken, und die zur Vollendung gediehenen Wesen treten an den Rand, um den übrigen Raum zu schaffen.

Vertreten sind alle Altersstufen und Geschlechter, das zarte Kind, der kräftige Jüngling, die blühende Jungfrau, das entwickelte Weib und der stämmige, bärtige Mann — ein Reichtum, der an sich schon auf die Fruchtbarkeit der Phantasie und die Gewandtheit der Darstellung, über welche der Meister verfügte, einen Schluss ziehen lässt. Sein Kunstvermögen zeigt sich aber in vollem Licht bei einer Vergleichung der werdenden und der vollendeten Körper: dort eine erstaunlich sichere Technik, eine bewundernswerte anatomische Einsicht, eine ungewöhnliche Geschicklichkeit, den Körper in den verschiedensten Lagen zu zeigen und auch jene halb unbewussten Gliederbewegungen wiederzugeben, die den Übergang vom Schlafen zum Wachen begleiten; hier dagegen, ausser den eben genannten Vorzügen noch die andern, die Schönheitslinien in anmutigster Weise zu ziehen und dabei das hüllenlose Schönheitsideal zu voller unverkümmelter Darstellung zu bringen, ohne doch dem Schicklichkeitsgefühl oder dem Ernst des Grundgedankens irgend zu nahe zu treten. — Die Gestalten sind fast alle nackt; nur an wenigen Stellen — in auffälliger Weise nur an zweien — ist Gewandung beigezogen. Es lässt sich nicht leugnen, dass dieses Element hier fremdartig ist und etwas störend wirkt, wie es denn auch auf dem Boden der Ezechielischen Vorstellung keine Rechtfertigung findet. Doch lassen sich die ästhetischen Beweggründe, die den Künstler zu diesen Inkonsequenzen geführt haben mögen, der Hauptsache nach unschwer entdecken.

Die Würdigung des figurenreichen Werkes wäre keine vollständige, wenn nicht auch einige Einzelgestalten, die sich durch ihre Gruppierung oder durch vollendete Ausführung auszeichnen, zu besonderer Betrachtung herausgehoben würden. Oben links ist eine Gruppe, die als Vater und Kind bezeichnet werden mag; der

Alte sitzt mit rückwärts aufgestemmtten Armen auf einem Knochenhügel, vorgebeugt zu einem Kindlein, welches sein Ärmchen auf des Vaters Schenkel stützt. — Dasselbe Motiv, aber in anderer Wendung, wird zu Füßen des Propheten sichtbar: ein schlafendes Knäblein, den Lockenkopf auf das Ärmchen gelegt, Kopf und Oberleib eines noch skelettdürren Erwachsenen ihm als Polster dienend.

Rechts drüben eine Gruppe von vier jugendlichen Gestalten, zwei weibliche, deren eine noch halb am Boden kniet, während die andre, in fast üppiger Leiblichkeit, sich eben aufrichtet und zu diesem Zweck den Kopf eines sich aus der Erde Hervorarbeitenden als Stützpunkt benützt, zur Seite zwei dem Anschein nach noch nicht voll entwickelte Jünglingsgestalten, deren eine im Begriffe ist, sich ein Hemd über den Kopf zu ziehen. Die drei letzteren Gestalten machen den Eindruck einer engeren, etwa durch einen Gedankenaustausch zusammengehaltenen Gruppe. — Sonst ist eine Gruppierung strengerer Art nicht angestrebt, dagegen waltet überall, namentlich aber in den Figuren des Vordergrundes, wohlabgewogene Symmetrie. Man beachte, wie sich unterhalb der eben beschriebenen Gruppen, also ungefähr in der Mittelaxe des Bildes, sowohl rechts als links liegende oder halbliegende Gestalten finden; und im Vordergrund drängen sich die einander entsprechenden und suchenden Linien von selbst auf: Mann und Weib an den Seiten in aufrechter Haltung, dann je ein aus knieender Stellung eben sich Aufrichtender, deren Körperlinien eine schöne Konvergenz bilden, und mitten inne in pyramidalem Aufbau ein erst der Lösung harrender Knäuel noch Unfertiger.

Zuerst ist aber noch die Jungfrau am rechten Rande in mittlerer Höhe zu erwähnen, deren Leib in Profilstellung gesetzt ist, während das schöne Antlitz sich nach vorn wendet. Die jugendliche Fülle der Formen und das reich herabwallende Haar verleihen der Gestalt an sich schon hohen Reiz; ein besonderes Interesse gewinnt sie durch ihre Gebärde: mit erhobenem Arm und Zeigefinger auf den Propheten hinüberweisend will sie auch andern, die noch in Unkraft darniederliegen, die Quelle zeigen, aus welcher für sie neues Leben fließen wird.

Unter den vollen Figuren des Vordergrundes füllt die rechte Ecke ein Mann mit kräftigem Bartwuchs und einer fast herkulischen Muskulatur; die Haltung — halb sitzend auf einem Felsblock, auf den er sich rückwärts aufstützt, den rechten Schenkel stark heraufgezogen — ist ganz geeignet, den mächtigen Gliederbau völlig zur

Anschauung zu bringen. Diesem „Adam“, der Verkörperung voller Manneskraft, entspricht in der linken Ecke eine „Eva“, als Bild vollendeter Frauenschöne. Der rein gebildete Leib ist in ganzer Wendung nach vorn gekehrt, während das Gesicht sich nach rechts und leicht nach oben richtet. Der linke Arm ist im Ellbogen hoch erhoben und in ein dünnes, faltiges Tuch gewickelt, das ihm gegen den harten Gegenstand, auf den er sich zu stützen scheint, eine weiche Unterlage gewährt. Die zarten Umrisse der Gestalt, die weiche Modellierung der Arme und Füße, die anmutige Haltung des Hauptes, die plastische Rundung aller Formen, der Reiz, welcher der Armpartie auch noch durch die Falten des Gewandes hinzugefügt wird, zu allermeist aber die ideale Gesamtauffassung der Schönheit des weiblichen Körpers machen diese Figur zum Pracht- und Meisterstück des Ganzen.

Noch ist, bei einem Rückblick auf diese Fülle von Figuren, die Bemerkung nachzuholen, dass nur ganz wenige der Neubelebten, nämlich nur die ausgebildetsten, eine Hinwendung oder vollends eine direkte Beziehung zu dem Propheten zeigen; der Prozess wird im wesentlichen als ein Naturvorgang gedacht; es ist nicht ein moralischer Gehorsam, welchen diese Wesen leisten, sondern eine Art Schöpfung, welche sie unbewusst oder halb träumend über sich ergehen lassen.

Ist das Werk von Leonhard Kern? Die Frage darf wohl aufgeworfen werden, da seine Urheberschaft zunächst eben bloss durch die unten in Ölfarben aufgemalte, auch auf dem Lichtdruck noch erkennbare Unterschrift: „Leonhard Kern fecit“ bezeugt wird. Diese Notiz ist von derselben Faktur wie die auf dem Architrav angebrachte Überschrift: „Dass Gesichte dess Profeten Ezechieel, Capitel 37.“ Es ist von vorne herein wenig wahrscheinlich, dass der Bildhauer seinen Namen in dieser Weise sollte aufgetragen haben. Viel näher liegt es anzunehmen, dass das Werk ohne Urheberzeichen war und erst um 1721, wo es für das Stellwagsche Epitaph verwendet wurde, diese Inschrift erhielt. Hätte Kern sich selbst bezeichnen wollen, so hätte er wohl auch hier das Zeichen angewendet, dessen er sich bei seinen Schnitzwerken in Elfenbein (s. unten) bediente. Die Unterschrift repräsentiert also wohl nichts weiter, als die im Jahr 1721 über das Kunstwerk vorhandene Tradition. Dieser Tradition aber Misstrauen entgegenzubringen liegt kein ersichtlicher Grund vor. Wohl waren um 1721 seit Kerns Tod

gegen 60 Jahre verflossen; dafür aber hatte der Künstler einst über vier Jahrzehnte in Hall gelebt, hatte hier eine angesehene Stellung eingenommen, sich einen bedeutenden und bis in ferne Länder reichenden Künstlernamen erworben und war wohl auch noch durch Nachkommen in Hall vertreten. Die Bestimmtheit, mit welcher das „Leonhard Kern fecit“ auf den Stein gesetzt ist, darf somit unbedenklich als Beweis angesehen werden, dass die Überzeugung des Urhebers der Inschrift eine sichere und wohlbegründete war. Es sprechen aber auch noch innere, auf den Bildungsgang Kerns bezügliche Gründe mit, die uns nun zunächst auf das biographische Gebiet hinüberführen.

A. Winterlin hat in seinem sorgfältigen Artikel über die Familie Kern in der Allg. deutschen Biogr. auch unsern Künstler eingehend behandelt und alles, was sich über seinen Lebensgang und über seine Kunstwerke aufbringen liess, zusammengetragen, vornehmlich nach Füsslis allgemeinem Künstlerlexikon, Sandrarts deutscher Akademie und Kuglers Kunstkammerbeschreibung. Klemm hat in seiner mit bewundernswertem Fleiss durchgeführten Zusammenstellung der Württembergischen Baumeister und Bildhauer bis 1750, Württ. Vierteljahrshefte 1882, S. 163. 186 f., über die ganze Familie durch Aufstellung eines genauen Stammbaums und durch reichliche sonstige Notizen neues Licht verbreitet und besonders über Leonhard Kern weitere, z. T. noch ungedruckte Literatur (namhaft gemacht a. a. O. S. 186) beigezogen. Eine wichtige Quelle ist aber in diesen älteren und neueren Darstellungen, wie aus gewissen Unsicherheiten und Ungenauigkeiten hervorgeht, noch nicht verwertet worden: der ausführliche Nekrolog des im hiesigen gemeinschaftlichen Archiv aufbewahrten Totenbuchs. Indem ich die Angaben dieses amtlichen Eintrags zu Grunde lege und die Mitteilungen Winterlins und Klemms, soweit erforderlich, damit verweben, versuche ich es, einen etwas vollständigeren Lebensabriss des Künstlers zu entwerfen.

Die Familie Kern, die in vier Generationen tüchtige Künstler geliefert hat, stammt aus dem Städtlein Forchtenberg, das sich im Kocherthal, da wo die Kupfer in den Kocher mündet, malerisch an einen Bergvorsprung lehnt. Der älteste Vertreter, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Michael Kern, Maurer und Bildhauer. Von seinem ebenfalls Michael genannten Sohn, 1555—1634, der Bürgermeister in Forchtenberg war, stammen verschiedene bemerkenswerte Grabmäler und Kanzelskulpturen daselbst. Von seiner

Ehefrau Apollonia, geb. Hartmann von Krautheim, hatte er vier Söhne, unter welchen nicht bloss Leonhard, der dritte in der Reihe, sondern auch noch 2 andre sich als Bildhauer einen Namen gemacht haben. Leonhard Kern, zu Forchtenberg am 22. Nov. 1588 geboren, wurde zunächst in seiner Vaterstadt gebildet, dann nach Öhringen gebracht, wo er sich besonders im Rechnen hervorthat. Im Jahr 1603 wurde der 15jährige seinem 8 Jahre ältern Bruder Michael zu Würzburg in die Lehre gegeben, um hier die Bildhauerkunst zu erlernen. Es war die Zeit, wo im Würzburger Bistum eine ungemein reiche künstlerische Thätigkeit herrschte, da Bischof Julius eine grosse Zahl von Kirchen des Würzburger Sprengels nach seinem Geschmack umbauen liess. Zu diesem Zweck beschäftigte er eine Menge Künstler aus allen Landen, vorwiegend allerdings Baumeister. Unter den Bildhauern aber nahm Michael Kern eine hervorragende Stellung ein und bildete den Mittelpunkt eines Kreises, zu welchem sonst noch Georg Neidhardt, Georg Körner, Zacharias Junker von Miltenberg und Balthasar Grohe (1614) von Schwäbisch Hall gehörten, s. Niedermayer Kunstgesch. der Stadt Würzburg 269.

Von Michaels Thätigkeit und Kunstrichtung sind noch stattliche Zeugnisse erhalten geblieben, unter welchen ich mich auf diejenigen beschränke, die mir in der Stadt Würzburg aus eigener Anschauung bekannt geworden sind. An der Kanzel des Doms hat Michael die vier sitzenden Evangelisten am Fusse, die stehenden Kirchenväter aus Alabaster und die fünf schönen Passionsszenen in Relief gefertigt. — Ferner stammt von seiner Hand der Alabasteraltar in der Hauskapelle des bischöflichen Palais, der im Mittelbild Christus am Ölberg, in den beiden Seitennischen die Statuen des Petrus und Paulus und im Giebelfeld die Kreuzigung zeigt — lauter höchst feine und zierliche Figuren. Der ganze Aufbau atmet in Architektur und Ornament den Geist der edeln Renaissance. — Endlich ist zu nennen das im Kreuzgang des Domes befindliche stattliche und prachtvolle Denkmal des Kriegshelden Jakob Baur von Eyseneck, † 1621, dem Verstorbenen im Jahr 1623 von seinem Bruder gesetzt. Das Hauptfeld zeigt den Kriegsmann in voller Lebensgrösse, nach vorn gewendet, die Seitennischen sind leer, unter ihnen aber befinden sich zwei Reliefs, die in lebensvoller Darstellung die Schlacht am weissen Berge vorführen, das eine das Schlachtgetümmel selbst, das andre die Flucht der Besiegten zum Stadthor hinein. Auch hier waltet, in Aufbau und Gliederung ebenso

wie in der Auffassung und Ausführung des Figürlichen, der Geist schlichter Anmut und Grösse.

In dieser Atmosphäre also war es, wo der junge Leonhard nicht nur das Technische seiner Kunst erlernte, sondern auch die Richtung empfing, der er fortan treu geblieben ist. Nach Beendigung seiner Lehrzeit wanderte er nach Italien, verweilte kurze Zeit in Rom, blieb neun Monate in Neapel, machte auf einer Florentinischen Galeere eine Reise nach Mauretanien, kehrte nach Neapel zurück und nahm nun erst auf längere Zeit in Rom seine Station, um sich hier in der Bau- und Bildhauerkunst vollständig auszubilden. Er hat hier nicht nur „die Civilarchitektur nach altheidnischen und nach neuen Gebäuden wohl erlernt,“ sondern auch auf der Akademie die Gelegenheit ergriffen, „die Kunst nach lebendigen Menschen zu bilden“ sich anzueignen. Wer müsste sich bei dieser Mitteilung nicht des Eindrucks und der Vermutung erinnern, die sich bei der Betrachtung der Ezechielischen Vision lebhaft aufdrängen: „dieser Künstler muss bei der Natur selber in die Schule gegangen sein und sie an lebendigen Modellen gründlich und mit Gewinn studiert haben; und die hohe Unbefangenheit des Geistes sowie die Anmut der Form, die er überall aufweist, deuten darauf, dass er von den schönsten Schöpfungen der italienischen Kunst tief und nachhaltig berührt worden ist.“

Zwei Jahre blieb Kern in Rom, besuchte auf seiner Heimreise Venedig, durchzog — wohl um seine Dienste als Künstler anzubieten, Dalmatien, Slavonien und „die Windische Mark“ (das südöstliche Gebiet Krains) und verbrachte einige Monate im Dienste des Bischofs von Laibach. Dieser rasch gewonnene Gönner hätte ihn gerne behalten; Kern aber fand es „der Religion halber“ geratener, die lockenden Anerbietungen auszuschlagen und der Heimat zuzuwandern.

In Forchtenberg gründete er 1614 seinen Hausstand mit des dortigen Amtsschreibers Zöllner Tochter Amalie, die ihren Gatten überleben sollte. Von seinen elf Söhnen und sechs Töchtern waren zur Zeit seines Todes noch drei Söhne und zwei Töchter am Leben. Einer dieser Söhne, Johann Jakob, Bildhauer in Nürnberg, ist in Klemms Stammbaum a. o. O. S. 163 verzeichnet.

Bald nach 1614 wurde der junge Künstler von Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz „conditioniert“; von wann an, ist ungewiss, jedenfalls findet er sich um 1617 in Heidelberg und zwar mit Weib

und Kind. Er wird wohl, wie Meister Karl, der ihn nach Nürnberg empfahl, am dortigen Schlosse gearbeitet haben.

Nach Nürnberg „lieh“ ihn der Pfalzgraf auf kurze Zeit, damit er dort bei Anfertigung der Rathausportalfiguren an die Stelle Toppmanns trete, der sich seiner Aufgabe nicht gewachsen gezeigt hatte. Hier hat er von Mitte Mai bis Anfang August 1617 die vier Kolossalfiguren gearbeitet, welche die Frontons des obern und des untern Portals zu schmücken bestimmt waren, Ninus, Cyrus, Alexander und Cäsar, als Vertreter der vier Weltreiche. Die Figuren sind auf den wenig ansteigenden Giebelschenkeln halb liegend, halb sitzend angebracht, zeigen aber trotz dieser für die Würde eines Weltherrschers wenig günstigen, ja etwas gezwungenen Lage gleichwohl eine kräftige und imposante Haltung (bes. Alexander). Zu Füßen der Herrscher sind ihre aus dem Danielischen Monarchienbild bekannten Tiersymbole zu schauen. (S. auch Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg. S. 137. ff.) — Freilich stammt, was jetzt an den Portalen zu sehen ist, nicht mehr direkt aus Kerns Hand; die Originalskulpturen zeigten sich bei der letzten Erneuerung des Rathauses in stark verwittertem Zustand; sie sind daher jetzt in einen Hof des germanischen Museums gebracht und durch andre nach ihrem Muster gefertigte ersetzt worden. (Nach gütiger brieflicher Mitteilung des Herrn Direktor Bösch.) Ohnehin ist fraglich, ob nicht auch bei diesen Skulpturen, wie bei der Justitia und Prudentia des Mittelportals\*), Christoph Jamitzer durch Entwurf oder Ratschläge mitbeteiligt war.

Nach Heidelberg zurückgekehrt, blieb Kern dort bis zum Ausbruch des böhmischen Krieges, dessen Unruhen ihn veranlassten, sich nach einer ruhigeren Stätte für seine Wirksamkeit umzusehen. Am 17. März 1620 ist er nach Hall gezogen; hier hat er sich bürgerlich niedergelassen und an die neue Heimat so sehr gewöhnt, dass ihn auch verlockende auswärtige Rufe nicht wegzubringen vermochten. Solche Aufforderungen ergingen namentlich nach Abschluss des Friedens 1648, und zwar abermals von Heidelberg durch Kurfürst Karl Ludwig, den Sohn Friedrichs V., und von Berlin. Bezüglich der letzteren lassen die vorliegenden Angaben den genauen Sachverhalt nicht mehr sicher erkennen. Einerseits wird berichtet (Wintterlin u. Klemm a. a. O.): „1648 wurde er in Berlin als Kur-

---

\*) Hienach ist Klemms Angabe S. 186, der auch diese Figuren von Kern herrühren lässt, zu verbessern.

fürstlich Brandenburgischer Hofbildhauer mit einem Gehalt von 500 Thalern angenommen“, woraus sich doch der Schluss zu ergeben scheint, dass er auch wirklich längere Zeit in Berlin gearbeitet habe. Andererseits sagt der Nekrolog mit aller Bestimmtheit: „Es sind ihm ansehnliche Bestellungen bei der Kurfürstlichen Durchlaucht zu Brandenburg . . . . angetragen worden; es hat ihm jedoch beliebt, bis in den Tod allhie zu bleiben.“ Von einem länger dauernden Aufenthalt in Berlin kann demnach nicht die Rede sein. Es handelte sich bei jener Bestallung wohl nur um die Verpflichtung, gegen die genannte Summe dem Berliner Hofe jährlich gewisse Kunstwerke zu liefern, wie sie auch thatsächlich in den unten zu besprechenden Elfenbeinschnitzereien vorliegen. Dass es aber mit der Angabe des Nekrologs seine Richtigkeit hat, bezeugen auch die Steuerregister der Stadt Hall (Gem. Archiv), in denen Kern regelmässig mit seinem Steuerbetrag figurirt.

Kerns Künstlerruf war bedeutend; es wird ihm nachgerühmt, dass er viele treffliche Bilder aus Holz und Stein verfertigt, und aus Elfenbein halberhabene und volle Skulpturen, worin ihm zu seiner Zeit kaum einer gleich gekommen, sowie auch kleine Historien in Stechstein geschnitten habe.“ (Mummenhoff S. 137.) Er verkaufte seine Werke grösstenteils auswärts, bis nach Holland, und erzielte aus ihnen ansehnliche Preise. (Nekrol.) Das beträchtliche Vermögen, dessen er sich erfreute, ist sicherlich mit eine Folge dieses seines Kunstfleisses gewesen. Er besass nicht nur in der Stadt ein eigenes Haus, und zwar in der Nähe des Marktes in der Pfaffengasse, sondern auch das Schlösschen in dem benachbarten Tullau, das er vom Spital in Hall kaufte und in den Jahren 1651 bis 1661 bewohnte. Schon 1640 wurde er in den äussern Rat gewählt, dem er bis an sein Ende angehört hat. In den städtischen Steuerbüchern erscheint er mit beträchtlichen Ziffern, 1651 in jedem Quartal mit 8 fl. 15 kr., 1659 mit 8 fl. 22 kr. Der Verfasser seines Nekrologs bezeugt ihm, dass er „sein Christentum wohl beobachtet, sich jederzeit eines stillen, einsamen und mässigen, auch verträglichen Lebenswandels befissen und seiner Kunst bis fast in seine letzte Krankheit emsig abgewartet“ habe. Er war zuletzt von „Engbrüstigkeit, starkem Husten und einer grossen Geschwulst an beiden Schenkeln“ heimgesucht und starb am 4. April 1662. Darnach sind Wintterlin und Klemm, die 1663 angeben, zu berichtigen.

Von den wenigen Elfenbeinschnitzwerken, die mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit unserm Künstler zugeschrieben werden

können, hat Kugler in seiner Beschreibung der Kunstschatze zu Berlin und Potsdam“ (1838, II, 251 ff.) gehandelt. In erster Linie steht hier „eine ungemein reich komponierte Gruppe von  $8\frac{3}{4}$  Zoll Höhe, welche Adam und Eva vorstellt“ (Kugler Nr. 400). Adam sitzt auf einem Felsstück, Eva steht, zu ihm gebeugt, vor ihm, indem sie ihn mit der rechten umfasst und mit der linken den Apfel hinreicht. An dem Felsstück befindet sich das Monogramm des Künstlers, ein L, dessen senkrechter Balken durch zwei im Winkel angefügte Schenkel zum K gestaltet ist. (Wiedergabe des Monogr. bei Klemm S. 186.) Aus der ungemeinen Sorgfalt, ja Raffinertheit, mit welcher hier die Natur bis in alle Einzelheiten nachgebildet, auf die Ausführung aller Fleiss verwendet, ja sogar „in der Behandlung der Haare bis über die wünschenswerte Grenze hinausgegangen“ wird, zieht Kugler den Schluss, dass des Künstlers Absicht dahin gegangen sei, in dieser Gruppe ein Beispiel der vollendetsten Meisterschaft abzulegen. Er rühmt an der Gruppe die Komposition im ganzen, die sorgfältige Naturnachahmung und das Lebensvolle aller Bewegungen, findet aber, dass in Adam mehr eine gemeine Natur nachgeahmt sei, während die Gestalt der Eva im ganzen einen bedeutenderen Eindruck mache. „Auch die Köpfe beider sind ohne eine Richtung auf Idealität, in einem mehr nüchternen Porträtcharakter gehalten, namentlich der Adams.“ Diese Urteile stimmen mit den an dem Ezechielischen Bilde gewonnenen Eindrücken nicht ganz überein. Zur Erklärung der Differenz kann geltend gemacht werden, dass Kern an einem für ein Privatkabinet bestimmten Kunstwerk mehr einem realistischen, porträtmässigen Streben huldigte; vielleicht gehören auch die beiden Werke verschiedenen Zeiten an; und was die mangelnde Idealität der Köpfe betrifft, so ist zu bemerken, dass in dem Auferstehungsbild verhältnissmässig wenig Gesichter voll dem Beschauer entgegengewendet sind, und dass unter ihnen allerdings mehrere ein ähnliches Urteil wie das Kuglers rechtfertigen würden, ausgenommen jedoch den Propheten, dessen Antlitz erhabene Kraft und Würde ausstrahlt.

Ein weiteres, ebenfalls durch das Monogramm bezeichnetes Werk (Kugler Nr. 404) ist ein in Speckstein geschnittenes Relief von  $4\frac{1}{2}$  Zoll Höhe, darstellend die nackte Brust eines bärtigen Mannes, welcher die Arme über die Brust gelegt hat und den rechten Zeigefinger wie in ernstem Gespräch erhebt. Aus dem unmittelbar neben dem Monogramm stehenden Beisatz: Ae[tatis] 55 schliesst Kugler, wie mir scheint mit vollem Recht, trotz einer entgegen-

stehenden Bemerkung auf dem Holzrahmen des Reliefs, dass hier ein Selbstporträt des Künstlers vorliege. Es muss demgemäss in das Jahr 1643 fallen. Die Seltsamkeit, das eigene Bildnis nackt darzustellen, wird bei einem Künstler nicht unbegreiflich sein, der sich wie Kern in die Schönheit und Wahrheit der lebendigen Natur vertiefte und sie auch sonst so oft zum Gegenstand seiner Nachahmung machte. „Der eigentümlich schmerzliche Ausdruck in Stirn und Augen“ und die oben angedeutete sinnende Gebärde enthalten dann Züge, die das Charakterbild und die persönliche Erscheinung unseres Künstlers vervollständigen helfen.

Zwei weitere Werke glaubt Kugler mit hoher Wahrscheinlichkeit an Kern weisen zu müssen: eine Gruppe, die abermals Adam und Eva abbildet, mit Windhund und Schlange (Nr. 401), und eine Statuette, die eine nackte Nymfe darstellt, mit noch mehr hervortretendem Streben nach Anmut und Zartheit der Formen (Nr. 402). Beidemale ist es Ähnlichkeit der Auffassung, namentlich in den Köpfen der weiblichen Figuren, welche die Zusage an Kern begründen. —

Um der Vollständigkeit zu genügen, gedenke ich auch noch eines Werkes, in dem uns Kern als Zeichner entgegentritt: der schönen Ansicht der Stadt Hall, die er in Merians Topographia Sueviæ geliefert hat. Sie ragt aus allen uns erhaltenen Haller Stadtprospekten hervor durch klare Übersichtlichkeit und durch die poetische Auffassung, besonders des Kocherabschnitts bis zur Komburg hin.

Von den auf unsichere Vermutung hin mit Leonhard Kern in Verbindung gebrachten Werken nimmt vor allem ein Epitaph der Würzburger Marienkapelle unser Interesse in Anspruch. Es befindet sich an der nördlichen Schiffswand dieses herrlichen Gotteshauses und besteht aus einer von korinthischen Säulen eingerahmten oblongen Mittelplatte, mit Sockel, Architrav und Giebelfeld. Die im Sockel angebrachte Inschrift besagt, dass „diese Figur aus dem Propheten Ezechiel hierher gesetzt worden“ sei zum Angedenken des Herrn Stefan Reibel, Handelsmanns und Pflegers der Marienkapelle, welcher 1648 starb. Die angeführten Worte lassen eine doppelte Deutung zu, entweder dass der Bildhauer die „Figur“ erst zu diesem Zwecke gefertigt habe, in welchem Falle er dann sicher auch als der Schöpfer der übrigen Teile des Monuments mit ihren geflügelten Engelsköpfen und schwebenden Engeln am Sockel, posaunenblasenden Engeln am Giebelfeld und einem in letzteres eingefügten Medaillonrelief mit der heiligen Dreieinigkeit anzusehen

ist, oder dass ein bereits fertiges Werk erworben und hiefür nur das übrige Monument als Einrahmung geschaffen worden ist. Der Wortlaut scheint letztere Auffassung zu begünstigen (wobei dann der Hergang ein ganz ähnlicher gewesen wäre wie bei dem Stellwagschen Epitaph in Hall); eine Vergleichung des Medaillonreliefs aber mit dem Hauptbilde, besonders mit Rücksicht auf die Gestalt Gottvaters, muss doch die andre Annahme als die wahrscheinlichere empfehlen.

Dass auch das Würzburger Bild die Auferstehung mit Anlehnung an Ezechiel vorführen will, ist — selbst abgesehen von der Unterschrift — unverkennbar. Oben links schaut Gottvater aus den Wolken, seine Arme in gebietender Gebärde weit auseinbreitend; neben ihm, gleichfalls aus den Wolken hervortretend, reihen sich zu einer Linie die vier Winde, durch blasende Engelsköpfe dargestellt. Unter dem verhältnismässig sehr schmalen Saum (er beträgt kaum  $\frac{1}{8}$  der ganzen Höhe), der für diese Himmelsvorgänge verwendet ist, zeigt sich Baumwerk, welches den landschaftlichen Hintergrund der Szene abgiebt, und auf der untern Hälfte der Tafel drängen sich in dichten Scharen die Auferstehenden. Auch hier alte und junge, auch hier noch im Todesschlaf Begriffene und voll Erwachte. Doch damit ist die Ähnlichkeit zwischen beiden Bildern erschöpft, und nun muss der wesentlichen Unterschiede gedacht werden, die sich aufdrängen. Wohl zeigen sich einige Schädel am Boden, aber so spärlich, wie sie ein Maler etwa auch auf einem Kirchhof anzubringen pflegt, um den Charakter des Ortes auszudrücken: ein Feld voller Totengebeine, wie es der Prophet gesehen und wie es in der That auf dem Haller Bild zur Anschauung kommt, ist es durchaus nicht. Auch sehen wir keineswegs die Knochen vor unsern Augen sozusagen sich in den lebendigen Leib umwandeln; jene Leiber mit durchscheinendem Skelett fehlen hier so gut wie ganz, die Gestalten sind alle ausgeformt und fertig; sie erheben sich auch grossenteils, namentlich die im Vordergrund auftretenden, aus der Erde hervor, statt sich von der Oberfläche weg zu bilden; sie sind ferner grossenteils mit Leichengewändern, teils ganz umhüllenden, teils lose herabgleitenden, angethan. Die Darstellung des nackten Leibes nimmt also einen viel beschränkteren Raum ein. Hinsichtlich der Anordnung zeigt sich der merkwürdige Unterschied, dass die vier grössern Gestalten des Vordergrundes erst erwachend und sich emporhebend gedacht werden, dagegen die nach hinten sich zusammendrängenden überwiegend als Auferstandene im vollen

Sinn des Wortes. Die letzteren sind in zwei grössere Gruppen gebracht und reihen sich in der Weise aneinander, dass ihre Köpfe zwei Linien bilden, die vom Mittelpunkt der Szene nach links und rechts oben laufen: eine Anordnung, die den Eindruck einer etwas steifen Symmetrie hervorbringt. Ein grosser Teil der Auferstandenen hat die Hände in betender Gebärde vor der Brust gefaltet oder in die Höhe gehoben und ist damit in direkte Beziehung zu Gott gesetzt, dessen Stimme sie von oben schallen hören, oder dessen Gestalt sie in den Wolken sehen. Auch die andern, die ihre Hände nicht betend, sondern verwundert, oder einen Lichtglanz von ihren Augen abwehrend über den Häuptionen halten, sind vielfach zur göttlichen Erscheinung hingewendet. Die Figuren des fernerer Hintergrundes stechen, weil sie in ganz flachem Relief gehalten sind, sonderbar von den übrigen ab, überhaupt macht diese ganze Partie mit ihren scharf abgegrenzten und wie Fugen anzusehenden Rändern den Eindruck eines später und von anderer Hand eingesetzten Stückes.

Unter den einzelnen Gestalten, die ohnehin bedeutend geringere Dimensionen erreichen als die des Haller Bildes, treten wenige stärker aus der Masse hervor; unter ihnen die interessanteste ist ein Mann in voller Gewandung mit kräftigem Bart und prophetenartigem Gesicht; mitten in der Schar der Auferstandenen, sozusagen als ihr Reigenführer, kniet er da und bringt sein Dankgebet zu Gott empor. Da der Prophetentypus in dieser Figur wirklich frappant ausgesprochen ist, so liegt es freilich nahe, hier den Ezechiel selbst zu sehen, nur muss man sich dann zu dem Zugeständnis bequemen, dass dem Propheten eine ganz andre Rolle zugewiesen ist als in seinem eigenen Gemälde Ez. 37. Hier ist er von Anfang bis zum Schluss Vermittler und Vollzieher des göttlichen Befehls, auf dem Bilde wäre er, und zwar während der Akt der Erweckung noch dauert, bewundernder und lobpreisender Zuschauer.

Ziehen wir aus diesen Beobachtungen die Summe, so lautet sie dahin: der Ezechielische Gedanke ist hier weder streng durchgeführt noch überhaupt scharf aufgefasst, er ist unvermerkt in die gewöhnliche Darstellung der Auferstehung der Toten aus ihren Gräbern übergeleitet, zum mindesten durch sie gestört und aufgehoben. Statt des machtvoll dirigierenden Propheten ist zwar Gottvater selbst eingesetzt, aber bei den bescheidenen Dimensionen, in denen seine Gestalt gehalten ist, und bei dem gedrückten Winkel, aus dem sie hervorschaut, vermag sie keine nennenswerte Wirkung zu üben. Die Komposition erhält durch die lineare Aufreihung

etwas steif Schematisches und die öftere Wiederholung gleichartiger Gebärden verrät einen geringeren Reichtum der Phantasie. Die Schilderung des Nackten ist sehr zurückgedrängt, mehrfach auch plump naturalistisch ausgefallen. Das Haller Bild ist kühn, frei, einheitlich, originell, das Würzburger durchgängig mehr konventionell.

Einzelne Abweichungen liessen sich nun immerhin daraus erklären, dass dem Künstler des Würzburger Bildes von vornherein die Rücksicht auf den kirchlichen Zweck und damit die Anbequemung an die herkömmliche Auffassung auferlegt war, während diese Beschränkung bei dem Haller Bild wegfiel. Aber auch so bleibt der Abstand zwischen beiden noch ein grosser. Jenes könnte höchstens als eine unvollkommene Vorstufe und Vorübung für dieses gelten. Es wird aber richtiger sein zu sagen, dass in beiden ein verschiedener Geist wehe. Ich kann daher dem bestimmten Ausspruch Klemms, der von dem Würzburger Bilde sagt (S. 186) „Ganz das gleiche Sujet, noch besser erhalten, sichtlich von der gleichen Hand,“ aus verschiedenen Gründen nicht beipflichten.

Auch das in einer verschlossenen Kapelle der Haller Michaelskirche aufbewahrte Hambergersche Epitaph kann für Kern in Anspruch genommen werden; die Zeitverhältnisse sind nicht dagegen, und die Technik und Auffassung steht auf der Höhe der Kernischen. Doch sind es bloss zwei knieende Figuren, und damit ist der Kreis der Merkmale, aus denen ein Beweis geschöpft werden könnte, zu sehr eingeschränkt.

Die vorliegende Arbeit ist eigentlich unternommen worden in dem Gedanken, es müssten von den Kernischen Steinskulpturen, „die sehr zahlreich und fast durch ganz Deutschland verbreitet sein sollen“ (Winterlin a. a. O.) bei einigem Nachforschen sich noch eine schöne Zahl entdecken und sicher nachweisen lassen. Diese Erwartung hat mich aber getäuscht. Wenn sie überhaupt verwirklicht werden kann, so wird sie bloss einem Forscher gelingen, der neben den zur Aufspürung erforderlichen Zeit- und Geldmitteln jenen durch systematische Schulung gebildeten Kunstsinn mitbringt, welcher die künstlerische Individualität in ihrem Grunde zu erfassen und von ähnlichen oder ferner stehenden sicher zu unterscheiden weiss.

Wenn diese Zeilen dazu Anregung geben sollten, so hätten sie ihren Zweck erreicht.

