

Leonhard Kerns Relief »Kreuzigung Petri«

Eine Neuerwerbung des Hällisch-Fränkischen Museums

VON FRITZ FISCHER

1991 ist es dem Hällisch-Fränkischen Museum gelungen, ein bedeutendes Werk von Leonhard Kern zu erwerben, ein Kunstkammerstück aus Kehlheimer Stein¹ (Abb. 1).

Das Relief stellt das Martyrium des Apostels Petrus dar: Zwei Schergen sind dabei, den Körper des Apostels auszurichten, um ihn kopfüber zu kreuzigen. Einer zieht ihn mit einem Strick am Kreuz hoch, den er um die Beine Petri geschlungen hat; der andere hält dessen Oberkörper fest. Ein dritter Scherge beginnt von einer Leiter aus, die Füße des Apostels ans Kreuz zu nageln.

Das Stück läßt sich Kern zweifelsfrei zuschreiben. Der Figurenstil, die gänzlich ungeschönten, naturnah gebildeten Akte und die eigentümliche Physiognomik der grimmig dreinschauenden Gestalten finden sich ebenso bei den für den Bildhauer gesicherten, signierten Werken. Unter diesen läßt sich die Neuerwerbung wohl am besten mit der sogenannten »Badeszene« vergleichen, die heute im Liebieghaus in Frankfurt am Main aufbewahrt und um 1646 datiert wird². In der Körper- und Gewandbildung und besonders in der Wiedergabe der Haar- und Barthaare sind enge motivische und stilistische Analogien auszumachen. Die Komposition des Haller Stücks, die einem gewissen horror vacui unterliegt, erinnert dagegen noch an frühere, in den Jahren 1610/20 entstandene Werke Kerns, etwa an die Krönung Mariä in Maribor und den sogenannten Erlöser-Christus in Frankfurt am Main³. Deshalb mag das Relief etwas früher als die »Badeszene«, vielleicht um 1630 entstanden sein.

Das Relief beruht auf einer Bilderfindung Guido Renis, nämlich auf dessen 1604/5 entstandenem Gemälde der Kreuzigung Petri (Abb. 3)⁴. Reni hatte es im Auftrag des Nepoten Clemens' VIII., Kardinal Pietro Aldobrandini, für einen Altar in San Paolo alle Tre Fontane in Rom gemalt.

1 Vorliegender Bericht entspricht weitgehend einem Aufsatz des Autors, in dem das Relief erstmals publiziert wurde: Sammlerstücke. Leonhard Kern und Guido Reni. In: Kunst und Antiquitäten, Heft 11, 1991, S. 44ff.

2 Brita von Götz-Mohr: Nachantike kleinplastische Bildwerke Bd. III. Die deutschsprachigen Länder, 1500–1800, 1988, Kat. Nr. 31, S. 74ff.

3 Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas, Ausstellung, Schwäbisch Hall 1988/89, Hällisch-Fränkisches Museum, Katalog, Sigmaringen 1988, Kat. Nr. 54, S. 151ff., Kat. Nr. 62, S. 161ff.

4 Stephen Pepper: Guido Reni, L'opera completa, Novara 1988, Kat. Nr. 17, S. 220, Abb. 17. Nach dem Gemälde wurden auch mehrere Stiche angefertigt, auf die sich Kern auch hätte stützen können. Siehe: Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Guido Reni im Urteil des siebzehnten Jahrhunderts. Studien zur literarischen Rezeptionsgeschichte und Katalog der Reproduktionsgrafik, phil. Diss. Kiel 1974, S. 101f. Zeitlich käme der Stich Niklas Lastmans (1586–1625) in Betracht. Schmidt-Linsenhoff, Nr. 19.



Abb. 1 Leonhard Kern, Kreuzigung Christi, um 1630, Schwäbisch Hall, Häl-
lisch-Fränkisches Museum (Dauerleihgabe des Landes Baden-Württemberg)



Abb. 2 Leonhard Kern, *Badeszene*, um 1645. Frankfurt/Main, Liebieghaus

Es überrascht nicht, daß Leonhard Kern sich für die Darstellung der Kreuzigung Petri einer italienischen ›invenio‹ bedient hat. Kern hat die Umsetzung von antiken Skulpturen sowie von italienischen Bildwerken und Gemälden sogar gleichsam zu einem Markenzeichen seiner Werke gemacht, was von den Sammlern offenbar sehr geschätzt wurde⁵. In seinen Skulpturen hat er unter anderem Arbeiten Michelangelos, Jacopo Sansovinos, Baccio Bandinellis, Giovanni Bolognas, Pier Paolo Olivieris, Nicola Cordiers, Marcantonio Raimondis, Angelo Bronzinos und Jacopo Palmas d. J. umgesetzt. Kern hatte von 1609 bis 1614 in Italien gelebt und gearbeitet. Anders als die meisten deutschen Bildhauer des 17. Jahrhunderts kannte er die italienischen Denkmäler nicht nur über den Umweg des Stiches, er hatte vielmehr die Originale studiert. Die Tatsache, daß Kern sich das Gemälde Renis zum Vorbild nahm, widerspricht der häufig geäußerten Meinung, er sei ein Eklektiker und an der Kunst seiner Zeit nicht interessiert gewesen. Während Kerns römischen Aufenthaltes zählte das Bild zweifellos zum Modernsten, was es in Rom und in Italien überhaupt zu sehen gab.

5 Siehe hierzu: Fritz Fischer: Leonhard Kern und Italien. In: Leonhard Kern (siehe Anm. 3), S. 53 ff.



Abb. 3 Guido Reni, Kreuzigung Petri, 1604–1605. Rom, Vatikanisches Museum



Abb. 4 Caravaggio, Kreuzigung Petri, 1600–1601. Rom, Santa Maria del Popolo

Wahrscheinlich wußte Kern nicht nur um die Aktualität, sondern auch um die besondere Bedeutung des Bildes, in dem sich Reni bekanntlich mit dem kurz zuvor entstandenen, themengleichen Gemälde Caravaggios in der Cerasi-Kapelle in Santa Maria del Popolo auseinandersetzte (Abb. 4)⁶.

Caravaggio zeigt in provozierender Unmittelbarkeit den Heiligen im Kampf gegen physischen Schmerz, indem er Petrus auf den Nagel in seiner Hand starren läßt⁷. Reni hingegen zeigt den Apostel gänzlich passiv. Bei Kern geht die Schicksalsergebenheit des dem Tode Nahen noch weiter, und sie wird dabei in einer scheinbar naiven Drastik erzählt: Petrus legt seinen linken Arm von sich aus auf den Kreuzbalken, um ihn festnageln zu lassen. Gleich unter seiner Hand liegt der Nagel dazu bereit. Kern führt den Heiligen nicht nur in einer anderen Rolle vor, er setzt den inhaltlichen Schwerpunkt grundsätzlich anders, indem er die Aufmerksamkeit des Betrachters mehr auf die Täter als auf das Opfer lenkt. Weniger das Schicksal des Heiligen, als die Brutalität seiner Mörder steht im Zentrum des Interesses. Folglich sucht auch nicht Petrus, sondern einer der Schergen Blickkontakt zum Betrachter.

Um das bevorstehende Martyrium Petri anzudeuten, läßt Reni oben am Kreuz einen herausgeputzten Gecken behend nach seinem Hammer greifen. Kern zeigt an derselben Stelle einen vierschrotigen, fetten Kerl bei seinem grausamen Tun. Mit vor Anspannung geöffnetem Mund und ungelassenen Bewegungen schlägt er skrupellos zu. Damit nicht genug: Das Einschlagen des Nagels findet im wahrsten Sinn des Wortes vor den Augen zweier glotzender Soldaten zu Pferd statt. Sie hat Kern von der Vorlage abweichend als Zeugen des Geschehens hinzugefügt; ebenso einen dritten Soldaten, der mit der römischen Fahne in der Hand als Vertreter der für das Geschehen Verantwortlichen im Hintergrund steht.

Aus dem imposanten Altarbild Renis, das dem Betrachter den Tod des Heiligen Petrus in dramatischer Inszenierung vor Augen stellt, hat Kern eine eher kleinteilige, aber nicht minder eindringliche Erzählungen gemacht, wie sie ihm für ein kleinformatiges Kunstkammerstück angemessen schien. Diese Abwandlung ist kennzeichnend für Kerns souveränen Umgang mit dem Vorbild. Er wird auch noch auf andere Weise deutlich.

Kern hatte sich in Rom, wo er sich zwei Jahre lang aufhielt, nicht nur eine große Denkmälerkenntnis verschafft, sondern auch »auf der Academie die Kunst nach lebendigen Menschen zu bilden Gelegenheit zu ergreifen bekommen«⁸. Die naturnahe Wiedergabe der Beine des Petrus läßt vermuten, daß er Modellstudien in den Entstehungsprozeß des Reliefs hat einfließen lassen. Die Verwendung von

6 *Mia Cinotti*: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, Saggio critico di Gian Alberto dell'Aqua, Bergamo 1983, Kat. Nr. 62A, S. 537f. *Stephen Pepper*: Caravaggio und Guido Reni Contrasts in Attitudes. In: The Art Quaterly 34 (1971), S. 325–244. Möglicherweise kannte Kern auch die dritte, sicherlich nicht minder berühmte Kreuzigung Petri in Rom, Michelangelos 1545 entstandenes Fresko im Vatikan.

7 *Stephen Pepper*: Caravaggio and Guido Reni Contrasts in Attitudes. In: The Art Quaterly 34 (1971), S. 336.

8 Zitiert nach: *Elisabeth Grünenwald*: Leonhard Kern. Ein Bildhauer des Barock, Schwäbisch Hall 1969, S. 31, Anm. 5.

Modellstudien relativiert Kerns Abhängigkeit vom Vorbild zusätzlich. Außerdem entspricht die Vorgehensweise genau den aktuellen Forderungen der damaligen Akademielehrer, daß neben das Studium der anerkannten Vorbilder das Naturstudium zu treten habe⁹. Kern wußte um die aktuellen Kunstströmungen in Rom und hat sie sich zu eigen gemacht.

Wie bei der auch von der zeitgenössischen Kunstkritik geforderten strengen Trennung von *inventio* und *maniera* zu erwarten, fördert die Betrachtung des Reliefs trotz aller motivischen Übereinstimmungen letztlich keine Berührung im Künstlerischen zwischen Reni und Kern zutage; dazu sind Guidos Grazie und Leonhards lapidarer Naturalismus von vornherein zu gegensätzlich. Zusammengeführt haben die Künstler wohl die besonderen, ganz auf ästhetischen Genuß ausgerichteten Wünsche der Auftraggeber von Kunstkammerstücken. Für diese weltläufige Klientel, die sich für die Kunst ihrer Zeit begeisterte, war es sicher von Reiz, in einem Stück zwei Berühmtheiten, zudem einen italienischen Maler und einen deutschen Bildhauer, vereint zu sehen. Für den heutigen Betrachter kommt als besonderer Reiz das Wissen hinzu, daß gerade die Werke Renis und Kerns zur selben Zeit jeweils einem Sammlergeschmack genau entsprachen und zu anderer Zeit wiederum nach fast gar niemandes Geschmack waren.

An dem Relief läßt sich das Besondere der Kernschen Kunst ebenso ablesen wie das Charakteristische eines Kunstkammerstücks. Darin zeigt sich die hohe Qualität dieser Neuerwerbung.

⁹ Hierzu zuletzt: *Norbert Gramaccini*: Annibale Carraccis neuer Blick auf die Antike. In: *Antikenrezeption im Hochbarock* (Schriften des Liebieghauses), Berlin 1989, S. 59ff.