

Michael Kerns Frühwerk

VON ANETTE COLSMAN

Einleitung

Michael Kern (1580–1649) gehört zur Künstlerfamilie Kern, die aus Forchtenberg im Hohenloher Land stammt. Die Alabastervorkommen in Forchtenberg brachten es mit sich, daß dieser Werkstoff das bevorzugte Material des Bildhauers wurde. Alabaster wurde zu Kerns Zeit bereits um seiner selbst willen geschätzt (und nicht als Ersatz für Marmor!), außerdem war er billiger als italienischer Marmor. Alabaster eignet sich besonders gut für Bildwerke kleineren Formats. So prägen denn auch in erster Linie kleinteiliger Alabasterschmuck, Statuetten, Relieftafeln und Reliefdarstellungen sein umfangreiches Werk.

Es sollen hier nur einige wichtige Werke seiner Frühzeit vorgestellt werden¹. Die zeitliche Eingrenzung des Frühwerks orientiert sich an Gradmann², die in stilistischer Hinsicht von einer »ersten Epoche« spricht. Diese setzt sie bis 1614 an. Nur in dieser frühen Schaffensperiode haben Kerns architektonische Aufbauten steile und teilweise unausgewogene Proportionen. Bereits bei der Tumba des Grafen Ludwig II. von Löwenstein in Wertheim (1614–16) und dem Epitaph für das Ehepaar Hamberger (gest. 1615) in St. Michael, Schwäbisch Hall, werden die Proportionen breiter und der Aufbau strenger und tektonischer. Im dekorativen Bereich weist Kerns Frühwerk oft spielerische Momente auf, die von einer gewissen Experimentierfreude zeugen. Roll- und Beschlagwerk treten später zugunsten des Knorpelwerks zurück.

Die Ausbildung des Stils von Michael Kern verläuft aber keineswegs kontinuierlich, da er im Spätwerk in Ornament und Reliefmotiven teilweise wieder zu seinen frühen Werken zurückkehrt.

1 Eine ausführliche Untersuchung des gesamten Frühwerks mit 22 Katalognummern erfolgte in der Magisterarbeit *Anette Colsmann: Das Frühwerk von Michael Kern (1580–1649)*, die am 30. 10. 1990 an der Freien Universität Berlin abgeschlossen wurde.

2 *G. Gradmann: Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern. Studien z. deutschen Kunstgeschichte* Heft 198, Straßburg 1917, S. 70.

Die Kanzeln

Die *Kanzel des Würzburger Domes* (Abb. 1) wurde 1608 von der Stadt in Auftrag gegeben und bereits im folgenden Jahr errichtet³. Ursprünglich am fünften Pfeiler, steht sie jetzt am zweiten Pfeiler des südlichen Seitenschiffs. Der polygonale Kanzelkorb aus Sandstein wird durch sechs glatte Säulen mit darüber verkröpftem Gesims gegliedert. Zwischen ihnen befinden sich fünf Relieftafeln mit je zwei Registern aus Alabaster, die von Pilastern eingefasst und einem Korbbogen überfangen werden. Der Kanzelboden ist gewölbt und mit scharfgratigem Beschlagwerk verziert. Ihm ist ein wulstartiges »Polster« unterlegt, das gleichartig verziert ist. Um die Unterseite sind sechs Bänder mit scharfem Kerbenmuster gespannt, die oben in Voluten und ihnen anhaftenden geflügelten Engelsköpfchen aus Alabaster enden. Ein vierseitiger Pfeiler mit Nischen und Halbrundkonsolen, auf denen vier Kirchenväterstatuetten aus Alabaster stehen, trägt das Ganze. Den Ecken sind vier Volutenstützen vorgelagert, auf denen alabasterne Evangelistenfiguren sitzen.

Die Kanzel geht als Typ auf ein untergegangenes Vorbild zurück⁴. Dies war die Kanzel der Universitätskirche, 1588 von Johann Robyn geschaffen. Bruhns⁵ sieht sie als »Prototyp für das Maingebiet im frühen 17. Jahrhundert« an. Der Kanzelkorb ruhte auf einer schlanken Säule, die von den vier Evangelisten umgeben war. Dieses Motiv wurde nicht nur von Michael Kern, sondern auch von Hans Juncker (1582–nach 1623)⁶ und Zacharias Juncker (1578/80–ca. 1657)⁷ aufgegriffen. Bei der Würzburger Domkanzel werden wie bei der Kanzel der Aschaffener Stiftskirche⁷ die vier Kirchenväter in die Nischen des Kanzelfußes gestellt. Zu diesem Entwurf kamen dann bei der Würzburger Domkanzel noch den Ecken vorgesetzte Volutenstützen mit Evangelisten hinzu. Formale Ähnlichkeiten dazu

3 Quellen: – Bestellung der Domkanzlei in Würzburg von der Stadt, zitiert bei: *Gradmann* (wie Anm. 2) S. 206, Nr. 65a. – Nachrichten über die Domkanzel zu Würzburg aus den Kalendereinträgen des Tuchscherers Jakob Röder in Würzburg, zit. bei: *Gradmann*, ebd., Nr. 65b. – Bildhauerarbeiten an der Kanzel im Würzburger Dom, zit. bei: *Bruhns*: Würzburger Bildhauer (wie folgt), Anm. 842.2 und *F. Mader*: Kunstdenkmäler Bayern (wie folgt), Bd. 3, H. 12, S. 54. Literatur: – *C. G. Scharold*: Würzburg und seine Umgebung. Würzburg 1805, S. 210. – *F. X. Himmelstein*: Der St. Kiliansdom zu Würzburg. Würzburg 1852, S. 64. – *F. Mader*: Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Bd. 3, Unterfranken, H. 12 Stadt Würzburg, München 1915, S. 54. – *Gradmann* (wie Anm. 2) S. 15f. – *A. E. Brinckmann*: Barockskulpturen, Berlin 1917, S. 185f. u. Abb. 192. – *L. Bruhns*: Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock, 1540–1650, München 1923, S. 391f. – *Steinmüller*: Die Kanzeln im Bistum Würzburg, Würzburg 1940, S. 36. – *E. Grünenwald*: Leonhard Kern, Schwäbisch Hall 1969, S. 12.

4 Auszüge einer zeitgenössischen Beschreibung (eine Abbildung gibt es nicht) werden bei *R. Helm*: Die Würzburger Universitätskirche 1583–1973, Diss. Würzburg 1974, Neustadt a. d. Aisch 1976, S. 157 übersetzt. Vgl. auch *J. Nirschl*: Die Universitätskirche zu Würzburg, Würzburg 1891, S. 19f.

5 *Bruhns* (wie Anm. 3) S. 391f., S. 145 u. Anm. 306–310.

6 Hans Juncker schuf zwei Kanzeln in Aschaffenburg: Schloßkapellenkanzel, 1618 – vgl. *Bruhns* (wie Anm. 3), Abb. 81 – und Stiftskirchenkanzel, ca. 1603 – vgl. *Bruhns* (wie Anm. 3) Abb. 68.

7 Zacharias Juncker, Kanzel in Miltenberg, 1635 – vgl. *Bruhns* (wie Anm. 3) Abb. 97.



Abb. 1 Würzburger Domkanzel, Gesamtansicht (T); Die Rechte für die nachfolgend mit (T) gekennzeichneten Abbildungen hat Fotoatelier I. Troniarsky, Bonholzweg 3, 7119 Forchtenberg.

zeigt die Trierer Domkanzel (1570–72) des Rupprecht Hoffmann⁸. Am Kanzelfuß werden dort ebenfalls die vier Evangelisten präsentiert, die auf über Eck gestellten einfachen Postamenten sitzen.

Die Würzburger Kanzel scheint eine Kompilation verschiedener Motive zu sein, die nicht zuletzt die Vorstellungen des Auftraggebers (»stattlich« und »zierlich«) berücksichtigt. Zweifel an der Einheit der Konzeption erscheinen der Verfasserin jedoch nicht angebracht, da der Aufbau in seinen Proportionen harmonisch ist. Das Verhältnis zwischen dem gleichzeitig stabilen und eleganten Kanzelfuß und dem sowohl fest strukturierten als auch durch kleinteilige Relieftafeln aufgelockerten Kanzelkorb wirkt in all seinen Gegensätzen spannungsreich und lebendig. Freiplastische Figuren und Reliefs kommen in ihrer Wirkung gleichermaßen zum Tragen.

Die Evangelistenfiguren am Kanzelfuß (Abb. 2–5) wirken monumental, da die großen, oftmals diagonalen Linien der Gewandfalten eine Körperlichkeit betonen, die auch Fernwirkung hat. Die scharfe Brechung der Faltengrate läßt ein lebhaftes Licht- und Schattenspiel auf der Oberfläche zu. Man fühlt sich an die Schnitzkunst zeitgleicher deutscher Bildschnitzer erinnert, beispielsweise der Familie Zürn oder der Weilheimer mit Hans Degler. Bruhns⁹ sieht die Vorläufer dieser Figuren in den liegenden Tugenden auf den Giebeln der Altäre und Epitaphien, die seit 1570 von den niederländischen Klassizisten eingeführt wurden¹⁰. Ihre Ursprünge verweisen nach Italien. Die Beinstellung der Figur des »Giorno« (1524–31) von Michelangelo Medici-Grabmälern in Florenz ist derjenigen der Würzburger Lukas-Figur ähnlich, das heißt, das linke Bein wird über das rechte geschlagen. Bei der Domkanzelfigur kommt jedoch eine gewisse Lässigkeit hinzu. Nicht nur zu den Liegefiguren von Michelangelo, auch zum Moses des Juliusgrabmals in Rom (beg. 1513) gibt es vielfältige Bezüge. Markus hat einen ähnlichen Kopftyp wie Moses und eine gleichartig kräftig gelockte Haar- und Barttracht. Während Moses in die Bartsträhnen greift, führt Markus seine Hand an die Brust¹¹. Michael Kern hat sicherlich kleine Bronzen, Terrakotta-, Terraseccafiguren, Wachsmodele oder Stiche nach Werken von Michelangelo, Giambologna u. a. gesehen¹². Italienische Vorbilder waren zu dieser Zeit allgemein verbreitet.

8 Die Beziehungen der Würzburger Geistlichkeit nach Trier mögen Ausgangspunkt künstlerischer Anregungen gewesen sein. Vgl. *F. Balke*: Rupprecht Hoffmann, Trier 1916, Taf. I, S. 11f. und *F. Roning*: Der Dom zu Trier, Trier 1984 (12. Aufl.), Abb. S. 23.

9 *Bruhns* (wie Anm. 3) S. 394.

10 Als Beispiel aus etwas späterer Zeit seien die Liegefiguren von Hans Krumper an den Portalen der Münchner Residenz von 1616 erwähnt. Vgl. *D. Diemer*: Bronzeplastik um 1600 in München. Neue Quellen und Forschungen, 1. Teil. In: *Jb. d. Zentralinstituts f. Kunstgesch.*, München 1986 (2), Abb. 14.

11 Die Elfenbeinfigur des Moses von Leonhard Kern im Kunsthist. Museum Wien (vgl. *Ausst.kat.* Leonhard Kern, Schwäbisch Hall 1988, Nr. 68) geht motivisch auch auf Michelangelo als Vorbild zurück. Sie wird unterschiedlich datiert (*E. Grünenwald* [1988]: um 1625; *L. L. Möller* [1970]: um 1614–17), auf jeden Fall *nach* der vergleichbaren Markus-Figur der Würzburger Domkanzel. Die Mosesfigur von Leonhard Kern und die Markusfigur von Michael Kern sind in Gesichtsausdruck und Barttracht recht ähnlich, Leonhard Kern orientiert sich aber noch stärker an dem italienischen Prototyp.

12 Die im Katalog von *J. Pope-Hennessy*: *Catalogue of Italian Sculpture in the Viktoria & Albert Museum*, London 1964, Bd. 2, S. 423ff. ausführlich analysierten Modelle von und nach Michelangelo können mit den Kanzelfiguren zwar nicht unmittelbar in Bezug gesetzt werden, sollen aber dennoch exemplarisch erwähnt werden. Möglicherweise (freundlicher Hinweis von Herrn *Dr. C. Theuerkauff*)

Der Passionszyklus (Abb. 6) umfaßt fünf Tafeln, wobei jeweils zwei Szenen übereinander stehen. Die Erzählfolge geht von unten nach oben und beinhaltet folgende Szenen: Gethsemane-Darstellung, Gefangennahme Christi, Christus vor Kaiphas, Christus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzaufrichtung, Kreuzabnahme, Grablegung.

Stichvorlagen konnten nur bei einigen Reliefs ermittelt werden. Für das Relief der »Kreuztragung« und der »Kreuzaufrichtung« wurde ein Stich von oder nach Christoph Schwartz verwandt¹³. Geht man die Stiche der Passionsfolgen der Brüder Wierix durch, so lassen sich in der Folge Nr. 110–118¹⁴ motivische Ähnlichkeiten bei den Szenen »Christus vor Kaiphas«, »Christus vor Herodes« und bei der »Geißelung« finden. Bei der »Geißelung« wirken Stellung und Haltung der drei zentralen Figuren denjenigen auf einem Kupferstich der »Geißelung« von Cavaliere d'Arpino verwandt¹⁵. Das Augenmerk wird bei den Szenen auf die Haupthandlung gerichtet. Die Gesten von Armen und Beinen sind oft sehr ausladend. Dadurch wird das Geschehen dramatisiert, aber auch konzentriert.

Auf erzählfreudige Details und Abwechslung der Formensprache kommt es nicht so sehr an. Auf Mimik oder Variation der Gewänder wird wenig Wert gelegt. Klar und deutlich sind die Szenen auch aus der Ferne zu erfassen. Die Nahansicht der Szenen läßt kaum einen Hintergrund zu. Bei Menschenversammlungen werden die Figuren in den hinteren Ebenen versuchsweise perspektivisch gestaffelt, wobei es sehr viele Überschneidungen gibt.

Landschaften (zum Beispiel »Gethsemane« und »Gefangennahme«) und Innenräume (zum Beispiel »Geißelung«) werden nur angedeutet. Wiederholungen gibt es wenig. Allerdings scheinen die Szenen »Christus vor Kaiphas« und »Christus vor Pilatus« spiegelbildlich zu korrespondieren. Man könnte die Zuordnung umkehren.

kannte Michael Kern auch die Michelangelo-Modelle in der ehemaligen Sammlung von Paul von Praun (1548–1616); vgl. *C. T. de Murr*, Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg, 1797, S. 241 Nr. 29–32, Modelle zu den Sarkophagfiguren der Medici-Kapelle, Nr. 41, 42 zwei Gefangene (prigionii); vgl. auch *P. J. Le Brooy*: Michelangelo Models formerly in the Paul von Praun Collection, Vancouver 1972. – Dieser Nürnberger hatte seit 1576 Kunstschätze gesammelt (1598 Nachlaß Vasari in Bologna), die dann seit 1616 in dem berühmten Kunstkabinett in Nürnberg zu sehen waren. Vgl. auch Anm. 15 u. 21.

13 Vgl. *Gradmann* (wie Anm. 2) S. 47. – Die Kreuztragung stellt eine genaue Übertragung des Stiches von Johannes Sadeler nach Christoph Schwartz dar. Zur Kreuzaufrichtung vgl. Bruhns, Würzburger Bildhauer, Anm. 848. – Vgl. auch *Hollstein*: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Bd. XXI, p. 118, Passion of Christ after Christoph Schwartz, Amsterdam 1589, Nr. 238, Christ falling under the cross, 43,5 x 27,6 cm und Nr. 240, Raising of the cross, 43,5 x 27,6 cm. Nach mündlichem Hinweis von Herrn Dr. *Heinrich Geissler*, Stuttgart, stammen die anderen Szenen der Passionsfolge nicht von Christoph Schwartz.

14 Abb. in *M. Mauquoy-Hendrickx*: Les Estampes des Wierix, Bruxelles 1978, S. 14.

15 Vgl. »Geißelung Christi«, Kupferstich Inv. Nr. A 15631, Stuttgart, Staatsgalerie, Kupferstichkabinett. C. d'Arpino wirkte in Rom um 1600. – Auch die Darstellung der »Kreuzabnahme« scheint ikonographisch auf italienischen Vorbildern zu beruhen (vgl. dazu *M. Horster*: Eine unbekannte Handzeichnung aus dem Michelangelo-Kreis und die Darstellung der Kreuzabnahme im Cinquecento. In: *Wallraf-Richartz*, Jahrbuch Bd. 27, Köln 1965, S. 207). Möglicherweise hat Michael Kern auch der weitverbreitete Stich von Marc Anton Raimondi nach Raffael (vgl. *A. Bartsch*: Le Peintre Graveur Vienne 1813, T. 14, II, 32) inspiriert. Dieser Stich befand sich ebenfalls in der Kunstsammlung des Paul von Praun (vgl. Anm. 12 u. 21).



Abb. 2 Würzburger Domkanzel, Evangelist Matthäus (T)



Abb. 3 Würzburger Domkanzel, Evangelist Markus (T)



Abb. 4 Würzburger Domkanzel, Evangelist Lukas (T)

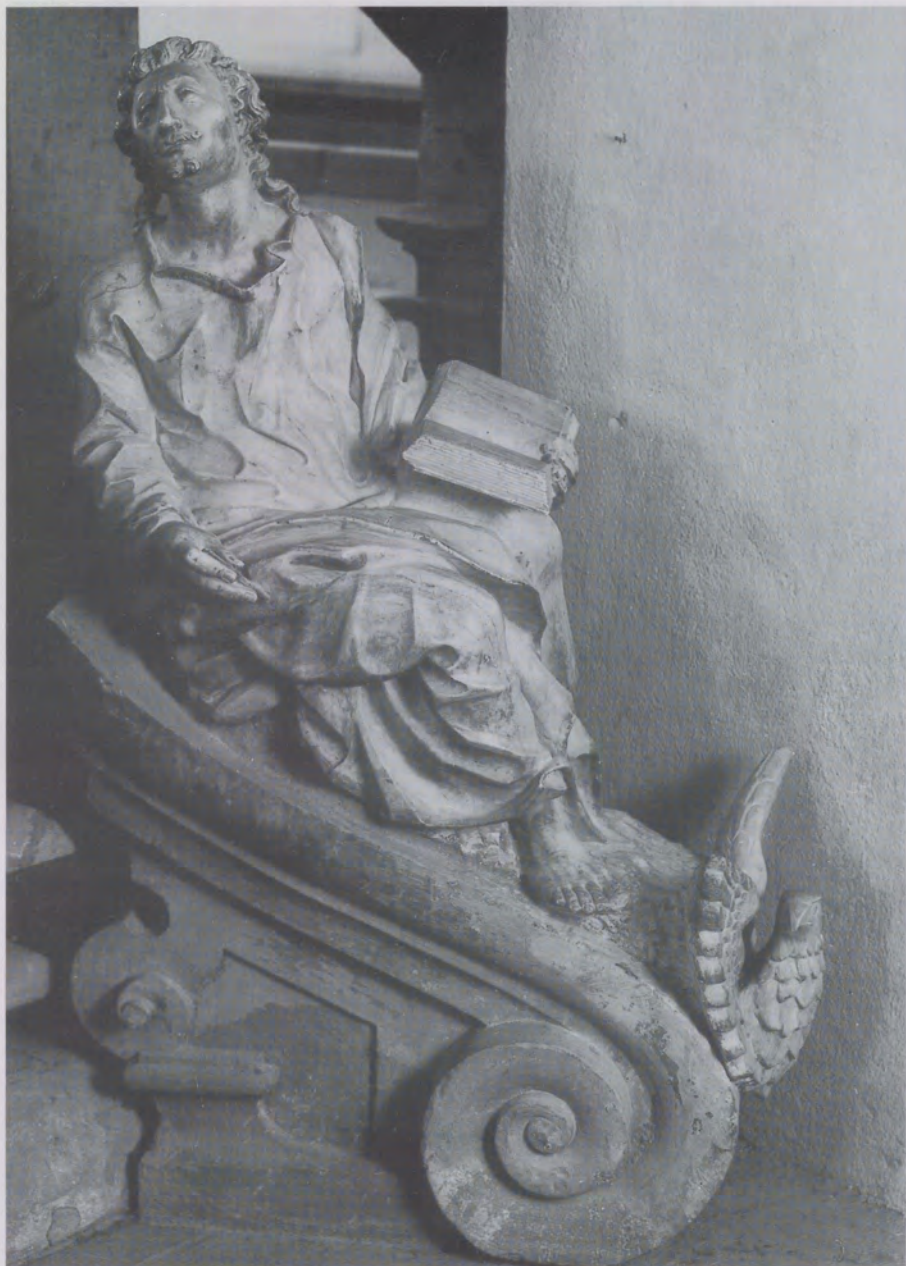


Abb. 5 Würzburger Domkanzel, Evangelist Johannes (T)



Abb. 6 Würzburger Domkanzelreliefs, Dornenkrönung, Geißelung (T)

Figurengruppen oder Einzelfiguren des Vordergrundes sind oftmals stark herausgehoben. Bei der »Geißelung« und »Kreuztragung« sind fast vollplastische Figuren vorhanden. Die Übergänge von der vollrunden bis zur flachen Darstellung geschehen oft ohne Abstufungen.

Die Reliefs haben einen unterschiedlichen Tiefencharakter. Die oberen, mit dem Rundbogenabschluß versehenen Reliefs sind stets flacher gearbeitet als die unteren.

Die Kompositionen der »Geißelung«, »Dornenkrönung« und »Kreuzabnahme« wurden am Kreuzaltar in Kloster Schöntal (1644 gestiftet, Abb. 7) nach gleicher Vorlage von Michael Kern sehr ähnlich dargestellt¹⁶.

Die Kanzel der Pfarrkirche Forchtenberg¹⁷

Die Kanzel ist vermutlich eine Stiftung der Familie Kern. Der Kanzeltyp mit einer verzierten, ausgebauchten Tragsäule tritt von Schwaben bis Mainfranken öfter auf und ist durchaus geläufig¹⁸. Außer den Kanzeln, die mit Michael Kern und seiner

16 Vgl. Bruhns (wie Anm. 3) Anm. 848. Gradmann (wie Anm. 2), S. 47. – G. Himmelheber: Die Kunstdenkmäler des ehem. Oberamtes Künzelsau, Stuttgart 1962, S. 322.

17 Archivalisch ist die Kanzel für Michael Kern nicht gesichert.

18 Bruhns (wie Anm. 3) S. 367f.; Ders. S. 391 (ähnliche Brunnen Säulen etc.).



Abb. 7 Schöntal, Kreuzaltar (T)

Werkstatt in Verbindung gebracht werden (Künzelsau, Langenburg), sind die Kanzeln seines Lehrers Jakob Müller zu nennen; sie sind wohl Vorbild gewesen. Die »Balustersäulen« der Liebensteiner und Neckarbischofsheimer Kanzeln weisen unten ebenso Akanthusblätterschmuck auf wie die Forchtenberger Kanzel. Neben der Ornamentik (geflügelte Engelsköpfe und Fruchtbündel) ist in Neckarbischofsheim auch die Ikonographie des Kanzelkorbs vergleichbar. In Koblenz, St. Kastor schuf vermutlich Peter II Kern (1594–1638), Michaels Bruder, 1625 eine Kanzel, die sich eng an die heimatliche in Forchtenberg anschließt¹⁹.

Die Verfasserin nimmt an, daß die Reliefs der Kanzel vor der Würzburger Domkanzel (also vor 1609) entstanden sind. In Würzburg erfuhr Michael Kerns künstlerische Qualität noch eine Steigerung.

Gegenüberstellung der Freifiguren-Evangelisten der Würzburger Domkanzel und der Evangelisten-Reliefs der Forchtenberger Kanzel

Es sollen nur die Haltung, Gestik, Gewand und Ausdruck der Würzburger Freifiguren-Evangelisten und der Forchtenberger Relief-Evangelisten miteinander verglichen werden.

Matthäus (Abb. 8; vgl. Abb. 2)

Die Sitzhaltungen sind verschieden. Durch die runde Linienführung des Gewands wirkt die Freiplastik viel bewegter, gleichzeitig ist die Ponderation des Würzburger Matthäus viel komplizierter und die Armhaltung viel manierter. Haar- und Barttracht entsprechen sich in Würzburg und Forchtenberg.

Markus (Abb. 9; vgl. Abb. 3)

Beide nehmen eine sehr ähnliche Haltung ein, wenn auch der Forchtenberger Matthäus sein linkes Bein mehr zur Schau stellt und der Würzburger Matthäus den linken Arm an die Brust führt. Das Gewandmotiv des Knotens über der linken Schulter ist gleich, der Würzburger Matthäus dreht jedoch seinen Kopf stärker. Diese eigentlich unmotiviert zurückschauende Haltung mit dem fast flehenden Ausdruck wirkt expressiver.

Lukas (Abb. 10; vgl. Abb. 4)

Die den Evangelisten Lukas darstellenden Figurentypen sind völlig verschieden. Die Würzburger Figur wirkt durch den Kontrast zwischen lockerem Beinübereinanderschlagen und konzentriertem Redegestus, zwischen runder Körperhaltung und spitzem Kopf sehr unnatürlich, fast affektiert. Der Forchtenberger Lukas hat etwas Grob-Volkstümliches. Seine und die Handgesten der übrigen Forchtenberger Evangelisten sind keineswegs präziös.

¹⁹ *Gradmann* (wie Anm. 2) S. 146; vgl. auch *F. Michel*: St. Kastor in Koblenz, Rhein. Kunststätten Reihe 6, Nr. 25, Düsseldorf 1938, Abb. 4. Zuletzt bei *G. Gellichsheimer*: Der Koblenzer Bildhauer Peter Kern. In: *Württ. Franken* Bd. 68 (1984), S. 113–138.



Abb. 8 Forchtenberger Kanzel, Evangelist Matthäus (T)



Abb. 9 Forchtenberger Kanzel, Evangelist Markus (T)



Abb. 10 Forchtenberger Kanzel, Evangelist Lukas (T)



Abb. 11 Forchtenberger Kanzel, Evangelist Johannes (T)

Johannes (Abb. 11; vgl. Abb. 5)

Die Johannesfigur trägt in Forchtenberg keinen und in Würzburg nur einen kleinen Bart. Das etwas zipfelig zwischen den Beinen zu Boden gleitende Gewand ist sehr ähnlich. Die Tütenbildung des weiten Kragenausschnitts wiederholt sich. Aber während der Würzburger Johannes sich drehend nach oben reckt, verharret der Forchtenberger Johannes sitzend. Die Finger hält er etwas gespreizt.

Zusammenfassende Ergebnisse

In Würzburg ist eine viel entschiedener Einstellung Michael Kerns zum Manierismus zu beobachten. Natürliches Gewicht und Volumen der Figuren werden künstlich verlagert und verundeutlicht, die artifiziellen Bewegungen von nicht nachvollziehbaren Motiven gelenkt.

Während in Forchtenberg die Figuren eher ungelenkt und die Gesten verhalten sind und die Gewänder einen entscheidenden Beitrag zur Belebung und Plastizität erzielen, artikulieren sich die Würzburger Figuren in Haltung, Gestik, Gewand und Ausdruck akzentuierter.

Der Zug von Kleinmeisterlichkeit, der noch in Forchtenberg spürbar ist, ist in Würzburg gänzlich aufgehoben. Schöpft er bei der Forchtenberger Kanzel wohl fast gänzlich aus sich selbst, so scheint er sich bei der Würzburger Kanzel auf Wünsche und Geschmack der Auftraggeber eingestellt zu haben. Kerns Hinwendung zu italienischen Vorbildern, wie in Würzburg, ist zwar für sein Werk nicht richtungsweisend, hebt aber die Würzburger Figuren als qualitativ hochstehende heraus. Man darf sich sogar fragen, ob er diese Ausdrucksstärke bei freien Figuren und die Sorgfältigkeit ihrer Ausführung jemals wieder erreichte.

Die Bischofsepitaphe in Bamberg, St. Michael

Die Epitaphe standen ursprünglich im Bamberger Dom und wurden bei einer Restaurierung (1828–44) in das nördliche Seitenschiff der Benediktinerabteikirche St. Michael versetzt.

*Das Epitaph für Bischof Neithard von Thüngen*²⁰ (Abb. 12)

Das Epitaph läßt sich in einen scheinbar hängenden Untersatz (»Hängeepitaph«) mit Inschrifttafel, ein Hauptgeschoß mit Standfigur und einen hohen Aufsatz mit Reliefs, Heiligenfiguren und Wappen gliedern. Eine Muschelnische ragt in die

²⁰ Quellen: Fürstbischöfliche Hofkammerrechnungen von 1611–13, zit. bei *Gradmann* (wie Anm. 2) S. 159, Nr. 25–28. Literatur: *J. Heller*: Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler der Domkirche zu Bamberg, Nürnberg 1827. – *M. Pfister*: Der Dom zu Bamberg und die Domrestauration 1820–44, Bamberg 1896, S. 31. – *Gradmann* (wie Anm. 2) S. 19 und 21. – *Bruhns* (wie Anm. 3) S. 396. – *J. Kist*: Fürst- und Erzbistum Bamberg, Bamberg 1962 (3. Aufl.), S. 91f, u. S. 94f. – *B. Neundorfer*: St. Michael Bamberg, München-Zürich 1987 (8. Aufl.). – *T. Kossatz*: Johann Philipp Preuss (1605–ca. 1687). Ein Beitrag zur Genese barocker Bildkunst in Franken. Mainfränkische Studien Bd. 42, Würzburg 1988,

Gebälkzone hinein und durchdringt sie. Das Hauptgeschoß wird durch ein Kranzgesims, das über vorstehenden Säulenstellungen mit friesartigen Reliefs verkröpft ist, abgeschlossen. Das linke Relief mit der Darstellung einer Verkündigung (nach einer Stichvorlage von Hendrik Goltzius) weist starke Ähnlichkeit mit dem Relief des Mespelbrunner Schloßkirchenaltars (Abb. 13) auf²¹.

Mit dem Epitaph-Typ des frontalen Standbildes folgt Michael Kern der lokalen Tradition der fränkischen Bischofsgrabmäler. Im unmittelbaren Vergleich zu einem anderen Epitaph für Neithard von Thüngen, also derselben Person (von Johannes Juncker, 1598, Würzburger Dom), kann man die unterschiedlich aufgefaßten Typen sehen, die um 1600 nebeneinander existieren konnten²². Johannes Juncker folgt mit seiner Kniefigur dem Typ der ewigen Anbetung. Michael Kern wählte bei dem gleichzeitig entstandenen Epitaph für Johann Philipp von Gebattel auch den Kniefiguren-Typ. Seine Motivwahl scheint nicht so sehr von einem künstlerischen Anliegen, sondern von den jeweiligen Umständen, beispielsweise den Wünschen des Auftraggebers, bestimmt zu sein.

Einzelne Motive sollen hier eingehender analysiert werden, um Michael Kerns künstlerische Leistung besser zu erfassen.

Der segmentbogenförmig vorspringende, monumentale Sockel (»kein echter Sockel, da er unten in Volutenkonsolen ausläuft«)²³, auf dem Thüngen steht, hat eine Reihe Vorläufer unter den Bamberger Bischofsgrabmälern²³, an denen Michael Kern sich sicherlich orientierte.

Das Motiv der Muschelnische, in Ablösung gotischer Baldachins, ist seit Loy Herings Bamberger Epitaph für Fürstbischof Georg III von Limburg (gest. 1522) bekannt²⁴. Bei Loy Herings Grabmal für Konrad von Thüngen (gest. 1540) wird die von Säulen gerahmte Muschelnische dann typenbildend²⁵.

N. v. Thüngen steht nicht – wie seine Vorgänger – vollständig in der Nische, sondern zur Hälfte auf dem Sockel²⁶, was ihm aber nicht unbedingt mehr Plastizität verleiht.

Die starre Haltung, die einer traditionell-spätgotischen Standfigur anhaftet, wird

S. 198f., S. 323, S. 328f., Anm. 421, 488, 1185, Abb. 121 b. – *K.-G. Pfändner*: Viator adsta et lege. Die Inschriften der Bischofsgrabmäler in St. Michael zu Bamberg, Bamberg o. J., 13 u. 16.

21 Vgl. *Hendrik Goltzius* (1558–1617): The complete engravings and woodcuts. Ed. by *W. L. Strauss*, New York 1977, Nr. 321. Hier sei nochmals auf den Kunstsammler Paul von Praun verwiesen, der Stiche nach H. Goltzius besaß, die Michael Kern möglicherweise gekannt hat (vgl. Anm. 12, 15). – Zum Altar der Schloßkapelle in Mespelbrunn vgl. *Bruhns* (wie Anm. 3) S. 389. – *A. Feulner, H. Röttger*: Die Kunstdenkmäler Bayerns III, Unterfranken Bd. 24, Bez. amt Aschaffenburg, 1927, S. 88 u. Abb. 85; *B. H. Röttger*: Schloß Mespelbrunn, Augsburg 1929, 13. Die Verwendung der gleichen Stichvorlage in Mespelbrunn spricht für die Zuschreibung des Altars an Michael Kern. *Bruhns* (wie Anm. 3) S. 389, wies denn auch die Zuschreibung an Hans Juncker erstmalig zurück. Als ein weiteres Argument, Michael Kern als Künstler des Altares anzunehmen, sollte man Kerns persönliche Beziehungen zur auftraggebenden Familie Echter – er schuf für sie den Altar im Hof Conti (zw. 1606 und 1611) – in Betracht ziehen. Eine genaue Bestimmung und Datierung des Altars war der Verfasserin jedoch nicht möglich.

22 Vgl. *Bruhns* (wie Anm. 3), S. 251 und *Kossatz* (wie Anm. 20), Abb. 121 a.

23 *Kossatz* (wie Anm. 20), S. 564 und Anm. 1185.

24 Vgl. *P. Reindl*: Loy Hering, Basel 1977, S. 29–38, A 14 a.

25 *Kossatz* (wie Anm. 20), S. 475, Anm. 421.

26 *Kossatz* (wie Anm. 20), S. 475, Anm. 488.



Abb. 12 Epitaph für Neithard von Thüngen, Bamberg, St. Michael. Foto des Bayer. Landesamts für Denkmalpflege, München, Fotothek



Abb. 13 Altar der
Schloßkapelle
in Mespelbrunn

von Michael Kern aufgelockert. Die von Kossatz angesprochene Kopfneigung²⁶ trägt bei Neithard von Thüngen nicht zu einer die ganze Figur erfassenden Bewegung bei, verleiht ihr aber Lebendigkeit.

Michael Kern schöpft bei seinem Epitaph sowohl aus einem traditionellen, als auch aus dem modernen Formen-Repertoire seiner Zeit. Mit dem Aufbau gelingt es ihm, seine Qualitäten als Reliefbildhauer einzubringen, was neben den drei Relieftafeln auch die Flachreliefs der Bischofstracht beweisen (zum Beispiel ist auf der Mitra ein Hl. Petrus und ein Hl. Georg ausgebildet).

*Das Epitaph für Bischof Johann Philipp von Gebattel*²⁰ (Abb. 14)

Der architektonische Aufbau mit Mitteltor und flankierenden Halbbögen mit Skulpturen erinnern an ein Retabel des Triumphbogentyps. In der Tat bildete der Altaraufbau des 16. Jahrhunderts für andere Gattungen wie Portale und Epitaphe eine Kompositionsgrundlage. Michael Kern orientierte sich sicherlich an zeitgenössischen Schreiner- und Architektorentwürfen. Kern stellt bei seinem Bischofs-epitaph den Kompositionstyp des Andachtsbildes vor. Der vor einem Kruzifix (?) betende Bischof wird kniend und im Profil gezeigt. Loy Hering hatte in Würzburg das Existenzbild bei Bischofsgrabmälern durch das Andachtsbild verdrängt. Er schuf mit der Figur des Konrad von Thüngen (gest. 1540), der in einer von Säulen gerahmten Muschelnische kniet²⁷, das erste Renaissance-Grabmal im Würzburger Dom. Zacharias Juncker stellt in dem ihm von Bruhns zugeschriebenen Grabmal für J. C. Kottwitz von Aulenbach (1615) im Würzburger Dom²⁸, den Adoranten dann schon frei vor eine flache Rückenwand. Auch die bei Konrad von Thüngen noch vorhandene Golgotha-Landschaft fehlt hier²⁹. Der Betende kniet auf einem Kissen an einem Betpult.

Michael Kern übernimmt zwar Loy Herings Kompositionsidee, wandelt sie aber ab, indem er den Adoranten nicht in eine Muschelnische setzt und auf Assistenzfiguren und eine angedeutete Landschaftsdarstellung im Hintergrund verzichtet. Michael Kern konfrontiert den Betrachter mit verschiedenen Realitätsebenen. Der Reliefhintergrund schafft die Illusion einer Himmelsdarstellung mit der Halbfigur Gottvaters und der Taube des Heiligen Geistes. Unmittelbar vor der himmlischen Sphäre befindet sich die irdische, die durch die Gestalt des Bischofs vertreten wird. Der am Boden liegende Schädel erinnert nicht nur an den Tod der dargestellten Person, sondern verweist auch auf die ikonographische Tradition des Adamsschädels unter dem Kreuz.

Die fast vollplastische Figur des Vordergrunds ist in die feinen Abstufungen des Gesamtwerkes, vom Flach- und Hochrelief bis zur Vollplastik, eingebunden. Zu einer wirklichen Freiplastik aber kann sie sich nicht entwickeln, da sie zu stark an die Rückwand gedrängt ist.

Die Hauptansicht ist die aus dem Blickwinkel von schräg rechts vorn.

Michael Kern mischt im vorliegenden Epitaph klassische Architektur motive und zeitgenössische Schmuckformen. Es kommt ihm zum einen auf die Repräsentanz des Bischofsamtes (deutlich durch die Insignien Mitra, Kreuz- und Krummstab) und den engen Bezug des Bischofs zur Trinität an, zum anderen konzentriert er sich mit der Andacht auf die Darstellung der Frömmigkeit.

Auf die Verdienste des Verstorbenen wird in der Inschrift aufmerksam gemacht.

27 Vgl. P. Reindl: Loy Hering, Basel 1977, S. 41f. u. Abb. 375.

28 Kossatz (wie Anm. 20), S. 323 u. Abb. 120b.

29 Vgl. Kossatz (wie Anm. 20), S. 323 u. Anm. 425.

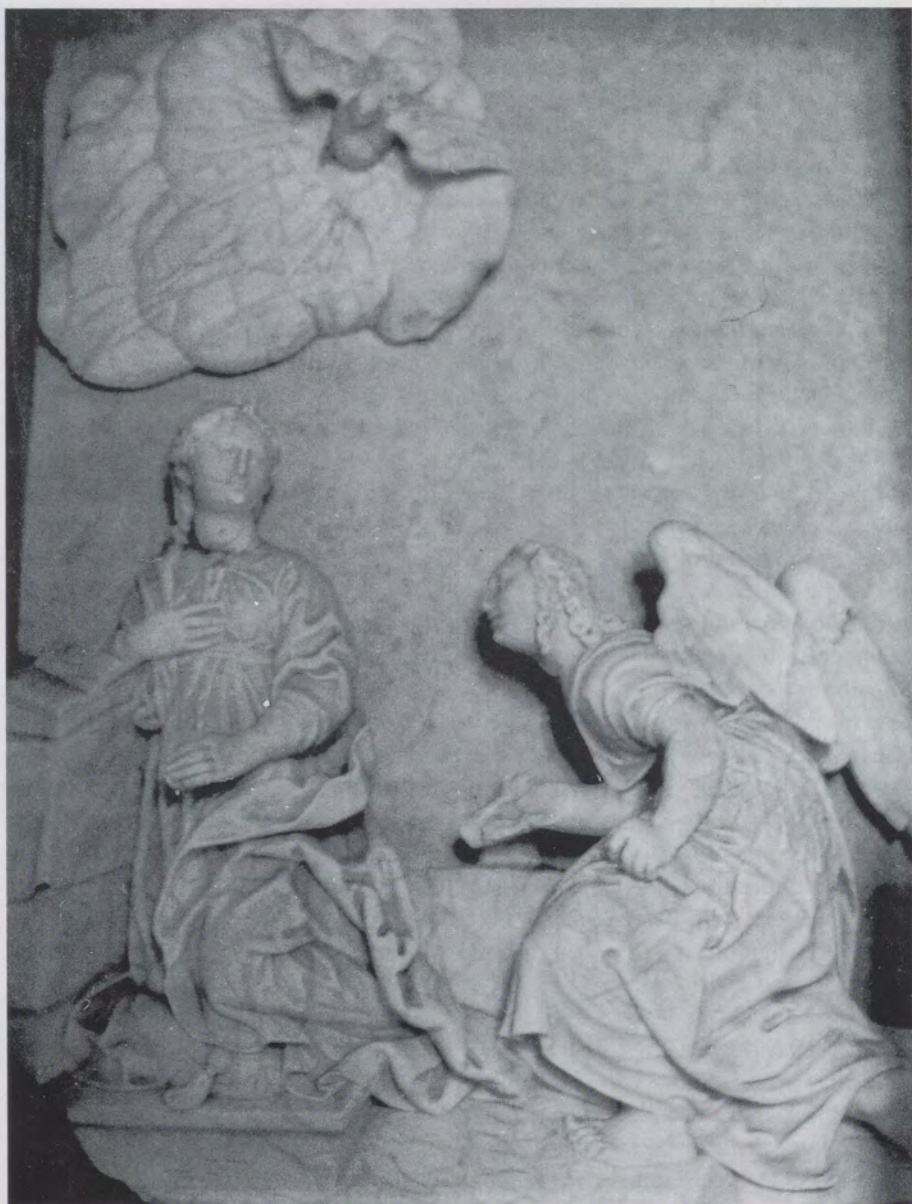


Abb. 14 Epitaph für Johann Philipp von Gebsattel, Bamberg, St. Michael. Foto des Bayer. Landesamts für Denkmalpflege, München, Fotothek

Das Grabmal des Grafen Philipp von Hohenlohe und seiner Gemahlin Maria von Oranien, Öhringer Stiftskirche³⁰ (Abb. 15)

Der heutige Epitaph-Aufbau ist nicht der ursprüngliche. Bevor das Grabdenkmal 1725 in den Chor versetzt wurde, stand es im Kirchenschiff. Die Figuren des gräflichen Paares sind in ihrer Haltung als Liegefiguren konzipiert.

Zur Rekonstruktion der zu vermutenden ehemaligen Tumba³¹ ist es hilfreich, das Tumbengrab für Graf Philipp Ernst von Hohenlohe-Langenburg und seiner Gemahlin Anna Maria in Langenburg (1629–31) von Michael Kern, sowie das Tumbengrab für Herzog Ludwig von Württemberg (gest. 1593) in der evangelischen Stiftskirche in Tübingen von Chr. Jelin zu betrachten³².

Stilistisch sind die Kriegergestalten der Tumba für Herzog Ludwig (gest. 1593) in Tübingen von Christoph Jelin mit ihren variierenden Haltungen, Trachten, Attributen und ihrem Ausdruck den Öhringer Kriegern sehr ähnlich; Gradmanns These von dem Aufenthalt Kerns in Tübingen und seiner Bekanntschaft mit den Werken Jelins ist in diesem Zusammenhang³³ nicht abwegig, wenn auch keineswegs bewiesen.

Den Kriegergestalten vergleichbar sind die bronzenen Grabwächter des Stadthager Mausoleums für Fürst Ernst von Schaumburg-Lippe (1620) von Adriaen de Vries³⁴. Auch sie sind nach Art römischer Söldner gekleidet. Ikonographisch sind die römischen Grabwächter auf die Darstellung der Auferstehung Christi, getreu dem Evangelium (Mt. 28,24), zu beziehen. Danach erschrecken die Wachen vor dem Glanz der himmlischen Erscheinung zu Tode.

Seit der Reformation trat »die Auferstehung« als Grabbild nicht mehr nur in Italien auf. Formal dienten die römischen Grabwächter mit ihren furchtsamen oder erregten Gebärden zu Bewegungsstudien. Bei dem Öhringer Grabmal sollen sich die römischen Krieger aber wohl nicht nur als betroffene, erschrockene und abwehrende Grabwächter zeigen; sie mögen auch vom Schlachtenruhm des Grafen Philipp von Hohenlohe zeugen und zusammen mit den Schlachtenreliefs seinen kriegerischen Einsatz in den Glaubenskriegen verherrlichen.

Bei den *Schlachtenreliefs* bleibt die Frage nach malerischen oder graphischen

30 Quellen: Testament des Grafen Philipp von Hohenlohe, zit. bei: *E. Boger*: Die Stiftskirche zu Öhringen, Schwäbisch Hall 1885, 95. Literatur: *J. Albrecht*: Die Stiftskirche zu Öhringen. Öhringen 1837, S. 33f. – Die Kunst- und Altertumsdenkmäler im Königreich Württemberg, Jagstkreis (Hg. *E. Gradmann* u. *E. v. Paulus*), Ergänzungsatlas, EBlngen 1907, Abb. (1. Zuschreibung an Michael Kern!) – *K. Köpchen*: Grabplastik in Würt. Franken, Diss. Halle 1909, S. 101f. – *Gradmann* (wie Anm. 2), S. 100f. – *K. Schumm*: Die Stiftskirche Öhringen (kleiner Kirchenführer), Öhringen, o. J., S. 16.

31 Der Tumbatyp wurde sicherlich über die Niederlande nach Süddeutschland vermittelt. Eine vergleichbare Aufstellung zeigen der »Inventienstich« und das Freigrab Friedrich I. in Schleswig (1549–52) von Cornelis Floris oder die Tumba Ludwigs I. in der Frauenkirche, München (1622 vollendet) von Hans Krüper.

32 Vgl. *Th. Demmler, A. Westermayer, E. Wagner*: Die Grabdenkmäler der Stiftskirche St. Georg in Tübingen, Tübingen 1912, S. 73ff.

33 *Gradmann* (wie Anm. 2), S. 102.

34 Vgl. *L. O. Larsson*: Adriaen de Vries, Wien 1967, S. 83 u. Abb. 153, 158, 159.



Abb. 15 Grabmal des Grafen Philipp von Hohenlohe und seiner Gemahlin Maria von Oranien, Öhringen Stiftskirche (T)

Vorlagen schwierig zu klären. Es gibt eine große Anzahl von Stichen oder Gemälden, etwa von Antonio Tempesta (1555–1630), Peter Paul Rubens (1577–1640), Philipp Wouwermann (1619–1668), Pieter Wouwermann (1623–82) oder Jan van der Straet (Stradanus 1523–1605), die Michael Kern beeinflusst haben könnten³⁵. Vermutlich waren in der Kern-Werkstatt solche oder ähnliche vorhanden. Für Grave kann man eine Darstellung Antonio Tempestras (1555–1630) zum Vergleich heranziehen³⁶.

Eine Schlachtendarstellung in Weikersheim von Gerhard Schmidt (Stukkatur im Rittersaal des Grafen Wolfgang von Hohenlohe, über dem Portal und dem Kamin) mag ebenfalls für Michael Kern eine Anregung gegeben haben³⁷.

Die Reliefs zeigen meist im Vordergrund eine Gruppe von Reitern, Kämpfern oder Betrachttern, die durch Maßstab und Relieferhebung stärker herausgehoben sind. Figuren, die direkt vor eine Baum- und Felslandschaft gestellt werden, dienen als Repoussoir. In der mittleren oder hinteren Bildzone ist eine Landschaft oder Stadt angedeutet, dadurch wird Tiefenwirkung erzielt.

Die Reliefs, die zum Teil zwei Szenen kombinieren, wirken in Konzeption und Ausführung manchmal uneinheitlich, auf jeden Fall nicht symmetrisch. Vorder- und Hintergrund sind nicht immer miteinander verbunden. Es scheint, als ob verschiedenartige Entwürfe willkürlich zusammengesetzt worden seien.

Schlachtendarstellungen treten im Werk Michael Kerns nochmals bei seinem Grabmal in Langenburg auf. Der Sohn Achilles Kern gestaltete die Tumbengräber für Melchior von Hatzfeld in Laudenbach und Prausnitz (= Prusice), 1659–63, auch mit ähnlichen Schlachtenreliefs³⁸.

Datierung/Zuschreibung

Wann Michael Kern mit der Ausführung des Grabdenkmals begonnen hat, ist unklar. Das Testament des Grafen Philipp von Hohenlohe (1550–1606) ist vom 18. 2. 1606 datiert. Im Dezember 1606 ist Michael Kern nach Würzburg gegangen³⁹; es ist jedoch unwahrscheinlich, daß er das Grabmal innerhalb von neun Monaten fertiggestellt hat. Die Datierung um 1606 würde bedeuten, daß das

35 Vgl. *Gradmann* (wie Anm. 2), S. 60.

36 »The Illustrated Bartsch«, 36, New York 1983, p. 140:849 (156) An Army Attacking Across A Bridge, with a Calvaryman in the Forgeground, From Battlescenes III, Amsterdam.

37 Vgl. *E. Paulus* u. *E. Gradmann* (wie Anm. 30), Erg. Atlas, S. 84. – M. Kern besuchte Weikersheim möglicherweise für die Arbeit an der Tomba des Grafen Wolfgang von Hohenlohe.

38 Vgl. *Gradmann* (wie Anm. 2), S. 140. – Zu Prausnitz vgl. *K. Kalinowski*: Rzeźba Barokowa na Slasku, Warszawa 1986, Anm. 88 und *E. Zakrzewska-Kolaczkiwiczowa*: Die Kapelle Melchior von Hatzfelds in Prusice. Entstehungsgeschichte und Fragen der Autorschaft. In: *K. Kalinowski*: Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa. Poznan 1981, S. 187–201. Abbildungen im Fotoarchiv der Skulpturengalerie, Staatl. Mus. Preuß. Kulturbes. Berlin-Dahlem. Das Laudenbacher Grabmal war der Verfasserin nicht zugänglich, da es unter Leitung des Bayer. Denkmalamtes renoviert wird (die Liegefigur befindet sich zur Zeit in Schloß Weikersheim). Lit.: *H. Muntsch*: Geschichte des Ortes und der Bergkirche zu Laudenbach, Kreglingen 1875.

39 Vgl. Quelle: Aus den Zunftbüchern der Stadt Würzburg, zit. bei *Gradmann* (wie Anm. 2), S. 149, Nr. 2.

Öhringer Grabmal eines der frühesten, wenn nicht überhaupt das früheste monumentale Werk von Michael Kern ist.

Die Zuschreibung des Grabmals für Philipp von Hohenlohe und seine Gemahlin an Michael Kern erscheint insofern begründet, als dort auftretende Elemente in Kerns Werk wiederkehren. Der Tumbatyp, der in Wertheim und Langenburg wieder aufgegriffen wird, tritt hier vermutlich das erste Mal auf. Die Liegefiguren ähneln typmäßig und stilistisch denjenigen seines Grabmals in Langenburg, aber auch den Standfiguren seines Grabmals für Graf Gottfried von Oettingen, 1620 in Harburg (bei Nördlingen). Der feinreliefierte Schmuck der Rüstung von Philipp von Hohenlohe findet sich in ähnlicher Form in Langenburg oder vergleichbar beim Bischofsornat des Grabmals für Johann Gottfried von Aschhausen (gest. 1623), Würzburger Dom, wieder. Reliefs mit Schlachtendarstellungen treten in Langenburg wieder auf.

Für Michael Kern spricht neben stilistischen und motivischen Gründen auch, daß Öhringen ganz in der Nähe von Forchtenberg liegt und die Bildhauerfamilie Kern in diesem Raum eine führende Rolle gehabt haben.

Das Kirchenportal in Dettelbach⁴⁰ (Abb. 16)

Durch umfangreiche Berichte sind wir über den Entstehungsprozeß des Dettelbacher Kirchenportals gut informiert⁴¹. Das Werk ist 1612–13 recht zügig erstellt worden. 1985–87 wurde es gründlich restauriert⁴².

Das Portal hat einen mehrstufigen, hohen Aufbau mit reichem figürlichen und ornamentalen Schmuck. Im unteren Geschoß ist eine Bogenöffnung, zu deren Seiten je ein Säulenpaar auf Postamenten steht⁴³. In den Interkolumnien sind Muschelnischen, die von zwei Apostelfiguren ausgefüllt werden. Sie stehen auf geschweiften Rollwerkpostamenten, die mit dem Sockelbau verbunden sind. Seitengehänge aus Engelsköpfen mit weiten Flügeln flankieren die Säulennischen. Von den mittleren Pilastern gehen einfach gestufte Archivolten aus, die mit Zierleisten versehen sind. Ein Wulst faßt den Bogen ein. In seinen Zwickeln sitzen nackte Engelsknäblein mit einem Palmwedel und einem Lorbeerkranz. Der Architrav wird durch den Wappenschmuck über den Aposteln bei den seitlichen Flügeln unterbrochen. Der Fries wird von einer Ranke gebildet und erstreckt sich nur über

40 Literatur: *G. Liebl*: Die Kunstdenkmäler Bayerns, Bd. III Unterfranken, H. 2 Bez. amt Kitzingen, München 1911, S. 86 u. Taf. VIII. – *Gradmann* (wie Anm. 2), S. 23. – *Brulius* (wie Anm. 3), S. 398ff. u. Anm. 858. – *Kossatz* (wie Anm. 20), S. 247 u. Anm. 380.

41 Vgl. »Memoriall den Kirchbau der Heiligen Wahlfahrt Dettelbach betreffent ... vom 27. Juny 1611 bis 8. August 1614«, Auszüge werden zitiert bei: *Gradmann* (wie Anm. 2), S. 161, Nr. 30 (Originalzitat und Zwischentext sind dort bedauerlicherweise nicht sauber getrennt).

42 Nach freundlicher Auskunft von Herrn *Dr. U. Kahle*, Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, Schloß Seehof.

43 Helm sieht als wichtigen Vorläufer für Vier-Säulen-Portale um 1600 im mainfränkischen Raum das Westportal der Universitätskirche in Würzburg an. Vgl. *R. Helm*: Die Würzburger Universitätskirche, Neustadt a. d. Aisch 1976, S. 30.



Abb. 16 Kirchenportal, Dettelbach (T)

den Mittelteil. Ebenso könnte man deshalb auch den mittleren Torbogen und die beiden von Säulen gerahmten Muschelnischen als drei Einheiten auffassen, die durch das Gebälk miteinander verknüpft werden.

Das verkröpfte Kranzgesims wird in der Mittelachse von oben her durch einen Segmentbogen angeschnitten. Diese vollrund gedachte Einfassung gilt einem Wappen. Das Gebälk wird also nicht als reines Architekturmotiv verstanden, sondern teilweise aufgelöst und abgewandelt zugunsten von plastischem Schmuck. Das runde Wappen, das das Untergeschoß durchdringt, findet eine formale Wiederholung in dem runden Maßwerkfenster der Kirchenarchitektur. Wappen und Gebälk verschmelzen den Unterbau mit dem dreizonigen Giebelaufsatz, wobei die Wappenzone eine Art von Halbgeschoß bildet. Die einzelnen Zonen werden durch zwei durchgehende Gesimse klar voneinander geschieden. Dabei ist die Mittelachse jeweils betont durch eine Konsole oder vorkragenden Schmuck. Über dem Gebälk der Apostel befinden sich verschiedene Aufsätze. Links steht eine Engelsfigur und rechts die Figur der Maria, ganz außen, nicht exakt in Verlängerung der Säulen, sind Obeliskens angebracht. Von dem halben Geschoß her ragen die Figuren der Verkündigung in das mittlere Obergeschoß hinein und überschneiden sich in der Silhouette mit den Voluten der Giebelschenkel.

Die mittlere Zone wird von einer mehrfigurigen Szene der »Anbetung der Könige« bestimmt. Zwei korinthische Säulen, deren glatter Schaft mit einem Fruchtbündel verziert ist, schaffen zusammen mit dem durchgehenden Gebälk eine Art Kastenschrein. Die Szene ist einem Stich von Hendrik Goltzius von 1594 so ähnlich, daß dieser als Vorlage angenommen werden muß⁴⁴. Die hohe Qualität spricht dafür, daß die Figurenszene von Michael Kern selbst geschaffen wurde.

Nach oben schließt ein schmales verkröpftes Gebälk mit seitlichen Rücksprüngen ab und bildet die Basis für die Aufstellung weiterer Figuren in der obersten Zone. Eine Muttergottes mit vier Engeln ist in eine Bogenöffnung eingestellt; zwei Heiligenfiguren stehen über den Säulen der »Schreinarchitektur«. Ein gesprengter kleiner Volutengiebel bekrönt das Ganze.

Die Teile des architektonisch-ornamentalen Aufbaus übernehmen doppelte Funktion. Sie bekrönen oder umfassen eine Figur, gleichzeitig können sie aber auch immer Sockel oder Aufsatz für andere Figuren bilden.

Das bei dem Portal auftretende Figurenprogramm ist ganz in den Dienst der Gegenreformation gestellt. Die Apostelfiguren Petrus und Paulus, als »Urväter« des Glaubens, werden als Pendantfiguren den Frankenheiligen Kilian und Burkard zugeordnet⁴⁵. In dieser Tradition sieht sich die religiöse Erneuerungsbewegung. Die Figuren der Verkündigung, der Anbetung der Könige und der Marienkrönung sind der Verehrung Mariens gewidmet.

Die eigenständige Wirkung der Figuren spielt bei ihrer Einbindung in einen ornamentalen Aufbau eine eher untergeordnete Rolle. So kann man den ganzen

44 Vgl. *Hendrik Goltzius (1558–1617), The complete engravings and woodcuts*, edit. by *W. L. Strauss*, New York 1977, p. 582, Nr. 320.

45 Vgl. das gleiche Programm beim Conti-Altar und beim Kirchenportal der Festung Marienberg!

Aufbau in seiner Einheit als Gesamtplastik ansehen. Es kommt zum ornamentalen Zusammenschließen des ganzen Werks in einer großen Umrißform. Ein »ornamentales Kunstprinzip« erfaßt das gesamte Werk⁴⁶. Architektonische, figürliche und ornamentale Elemente scheinen hier gleichberechtigt zusammengesetzt zu sein. Die Architektur beherrscht keineswegs das Gesamtbild. Das Ornament hat nicht nur eine schmückende Aufgabe, sondern tritt an Stelle von Architektur, zum Beispiel im Gebälk bei der spielerischen Verwendung der Architekturelemente, oder von Plastik, bei den seitlichen Anschwüngen durch die Engelswesen. Die aufbauenden und gestaltgebenden Elemente und Formen sind aufeinander bezogen und treten dadurch harmonisch miteinander auf. Zwischen der Plastik und dem Ornamentstich des 16. und 17. Jahrhunderts gibt es enge Bezüge.

Unter den Ornamentstich fallen die »Architekturen« und »Schreinerbücher« der Zeit⁴⁷, in denen unter anderem Epitaph- und Altarbauten entwickelt werden, sowie Stichfolgen, die ornamentale Ansatzleisten, Kartuschen, Konsolen und andere Einzelformen enthalten.

Für das Portal in Dettelbach scheinen Architekturformen und -elemente aus den Kompendien des Wendel Dietterlin⁴⁸ oder Gabriel Krammer⁴⁹ Anregungen gegeben zu haben. Diese gestalteten architektonische Entwürfe in ihrer Gesamtheit nach den Grundsätzen des Ornamentstichs, die sich eher an die Kunsthandwerker (Schreiner, Silber- und Goldschmiede etc.) und Bildhauer, als an Baumeister und Steinmetze richteten.

Dabei werden fast nur Teillösungen vorgeführt, wie zum Beispiel Altaraufsatzgiebel oder ornamentierte Säulen, die auch »Pseudoarchitekturen« sein können. Das gleiche Grundgefühl beherrscht alle: anstelle der Gesetzmäßigkeiten des tektonischen Aufbaus tritt der ornamentale Zusammenhang. Der Gebrauch von Ornamentstichen vereinheitlicht die Kompositionsprinzipien verschiedener Gattungen. So ist es im 17. Jahrhundert nicht verwunderlich, ein Portal in der Art eines Altares oder Epitaphs gestaltet zu sehen. In Dettelbach scheinen italienische Architektur-Motive wie der Rundbogen, die seitlichen Säulenstellungen, Muschelnischen oder das Gebälk (Triumphbogenschema, Ädikula) mit Elementen des spätgotischen Schreinaltars bereichert worden zu sein. Der Giebel wird aufgelöst und von Figuren und Ornamenten gesprengartig durchsetzt. Die Figurenszene der Giebelzone befindet sich in einer Art Schrein. Es gibt flügelartig angesetzt Flankenteile.

Die italienisch-renaissancehaften Elemente stehen neben den deutsch-spätgoti-

46 Vgl. *H. Rudolph*: Plastik und Ornamentstil, Wuppertal 1934, S. 72.

47 Vgl. *H. Rudolph* (wie Anm. 46), S. 13; *R. Laun*: Die Schreinerunterlagen als Spiegel der stilistischen Entwicklung der Altarbaukunst von 1530–1650. In: Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1550–1650, München 1982; *E. Forssman*: Säule und Ornament, Uppsala 1956, S. 239–251.

48 Vgl. *Tuscanica, Jonica, Corinthia, Composita* in: *W. Dietterlin*: Architectura von Außtheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kunst Arbeit ..., Straßburg 1598 (Reprint: Darmstat 1965) Bl. 26, 31, 102, 158 oder 189.

49 *G. Krammer*: Architectura Von den fünf Seulen sambt iren Ornamenten und Zierden ... In rechter Mas, Teilung und Proporzion, mit den Exemplen der berühmten Antiquiteten so durch den merern Tail sich mit der Leer Vitruvii vergleichen ... Köln 1600, Bl. 17, 18, 19, 20 (Faks. Druck Frankfurt 1895).

schen. Es wird nichts einheitlich Ganzes oder Neues geschaffen, das von einer neuen Auffassung herrührte, sondern eine Kompilation genetisch verschiedener Elemente und Formen vorgeführt. Der architektonische Charakter und das Maßverhältnis der Renaissance-Typen wird verändert. Es kommt zu Verschachtelungen und Wiederholungen von Einzelgliedern. Das Ornament ergreift und zersetzt architektonische Glieder und wird zum Prinzip.

In der Ära von Fürstbischof Julius Echter gab es ein bewußtes Zurückgreifen auf die Gotik. Sie paßte als »Sakralstil« programmatisch in die Zeit der Gegenreformation⁵⁰.

Die steilen Proportionen des Portals sind gotischer Prägung. Die überreiche Ausschmückung erinnert an den »horror vacui« der Spätgotik. Der Prunk des Portals kontrastiert mit dem einfachen Verputz der Kirchenmauer. Eine prachtvolle Wirkung war sicherlich auch programmatisches Anliegen des Auftraggebers. Die nachgotischen Tendenzen sind für das Dettelbacher Portal bestimmend. Daß die in der Literatur vertretenen Klassifizierungen⁵¹ durch andere Epochenstile bei dem Dettelbacher Portal jedoch auch eine gewisse Berechtigung finden, ist seinem eklektischen Charakter zuzuschreiben.

Schlußbetrachtung

Eine bestimmende Größe von Kerns Frühwerk ist die Auftragsarbeit: er mußte den Wünschen und Vorstellungen seiner Auftraggeber Rechnung tragen. Diese waren teils protestantische weltliche Herren (die Grafen von Hohenlohe), teils katholische geistliche Würdenträger (Bischöfe in Würzburg und Bamberg). So ist zu vermuten, daß bei den meisten Werken zugunsten einer prunkvollen und repräsentativen Gestaltung eigene künstlerische Ansprüche zurückgestuft wurden. Da Kern sich bemühte, die Erwartungshaltungen seiner Auftraggeber zu erfüllen, spiegeln seine Werke gewissermaßen auch deren geistigen Hintergrund und den Zeitgeschmack wider.

In Bamberg schuf Kern gleichzeitig ein Bischofsgrabmal im traditionellen Standfigurentypus und ein weiteres im renaissancehaften Kniefigurentypus und entsprach dadurch in zweifacher Weise den Erwartungen nach Würde und Repräsentanz.

Wenn Michael Kern auch eher am Rande der süddeutschen Kunstzentren wirkte, so war er dennoch in die künstlerischen Strömungen der Zeit um 1600 eingebunden. Er kannte die Formensprache der italienischen Spätrenaissance und ließ diese in den architektonischen und plastischen Bereich seiner Werke miteinfließen. So verwendete er Rundbögen, seitliche Säulenstellungen oder Muschelnischen als architektonische Motive am Dettelbacher Kirchenportal, wie oben gezeigt wurde.

⁵⁰ Vgl. *H. Hipp*: Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz, Tübingen 1979.

⁵¹ *Gradmann*: »Deutsche Spätrenaissance«; *Bruhns*: »barocke Drang«.

Im plastischen Bereich sei auf die Evangelistenfiguren der Würzburger Domkanzel verwiesen, bei denen motivische Anleihen bei Michelangelo anzunehmen sind.

Auch bei den Reliefs sind Stichvorlagen italienischer Künstler (Federigo Barocci) nachzuweisen (Grablegungsdarstellungen der Altäre in Rottendorf und Großkomburg).

Eine weitere Beeinflussung des künstlerischen Schaffens von Michael Kern fand durch die damals stark verbreiteten niederländischen Ornamentstiche statt.

Einzelelemente (Fruchtschnüre an den seitlichen Anschwüngen, Cherubimköpfchen am Gebälk, Konsolen, auf Giebelschwüngen sitzende weibliche Gewandfiguren-Engel, Putti in den Bogenzwickeln) treten bei Kern in einer Art auf, wie sie auch bei Johannes Juncker (1582–nach 1623) vorkommen könnten. Auch benutzt dieser für seine Reliefs Stichvorlagen von und nach den gleichen Künstlern (Ägidius Sadeler nach Christoph Schwartz oder Hendrik Goltzius) wie Michael Kern. Seine Figuren sind jedoch komplizierter, theatralischer und manieristischer als bei Michael Kern. Dessen Figuren können durchaus ruhig, teilweise phlegmatisch und wenig spannungsvoll sein. Michael Kern ist tektonischer im Aufbau, klarer in der Konzeption und weniger verspielt.

In seinem Frühwerk entwickelte Kern einen ornamentalen Mischstil, der sich aus Roll- und Beschlagwerk, klassizierendem und grotesken Zierat und nur ansatzweisem Knorpelwerk zusammensetzt.

Bei den ausdrucksstarken Evangelistenfiguren der Würzburger Domkanzel tritt der manieristische Stil am deutlichsten hervor. Die Porträtstatuen (Öhringen, Bamberg) vermitteln nach Gesichtsausdruck und Haltungsmotiv immer ein etwas schematisches Bild des Verstorbenen. Tracht und Rüstung vermochte Michael Kern teilweise jedoch außerordentlich fein auszuarbeiten (zum Beispiel Mitra von Neithard von Thüngen, Bamberg, oder der Panzer von Philipp von Hohenlohe, Öhringen). Bei den Bischofsfiguren spielt die Gewandführung, in dem einzelne Körperteile zu verschwinden scheinen, und die Stoffdarstellung verschiedener Stoffe eine zentrale Rolle. Die Heiligenfiguren, deren Köpfe Michael Kern eher typenmäßig variiert, werden vor allem durch ihre Attribute gekennzeichnet. Ein Nachwirken der Gewandmotive und Typen spätgotischer Figuren ist spürbar. Halb liegende Engel-, Mädchen- oder Knabengestalten in unterschiedlichen Größen sind ein verbreitetes Figurenmotiv in Kerns gesamtem Werk (Grabmal für Thüngen in Bamberg, Rottendorfer Altar, Portal in Unterzell, Kirchenportal in Dettelbach, Würzburger Universitätskirchenportal). Als »Füllwerk« mit allegorischem Charakter beleben sie Bogenzwickel und Giebel.

Stehende weibliche Gestalten in Unterlebensgröße sind in Kerns Frühwerk öfter vertreten (Erzengel Michael, Portal in Rimpar, Gügelfiguren, Gebstadel-Epitaph in Bamberg). Sie sind in ihrer Art relativ einförmig und wenig anmutig. Ihre Figurenproportionen sind unstimmig; ihre Ausarbeitung eher grob.

Die Putti und die vielfach auftretenden Cherubimköpfchen (Conti-Altar, Grabmal für Georg V. von Erbach, Öhringen, Thüngen-Epitaph, Bamberg) offenbaren als einzige stärkere Gemütsbewegungen. Sie sind von allen Figuren am lebhaftesten

mimisch bewegt. Dieser gewisse Freiraum in der Darstellung kam vermutlich nur den Figuren zu, bei denen Würde und Repräsentation nicht im Vordergrund standen.

Die Koordinationskraft von Michael Kern und sein ausgeprägter Sinn für architektonische und ornamentale harmonische Zuordnungen ließen ihn ein variationsreiches Werk schaffen, das ihm bleibende Anerkennung im regionalen Raum brachte.