

Leonhard Kern (1588–1662)

Ein Bericht über neue Forschungen zu seinem Werk

VON ELISABETH GRÜNENWALD

Fünfzehn Jahre nach Erscheinen der Monographie (1969) dürfte es an der Zeit sein, sich wieder mit dem hohenlohisch-hällischen Bildhauer Leonhard Kern zu beschäftigen. Verständlicherweise kann im Rahmen dieses Berichts nur eine Auswahl der wichtigsten Neuzuschreibungen an Leonhard Kern selbst und an seinen »Kreis«, seine »Werkstatt«, seine »Nachfolge«, in »Art« und »Stil« des Meisters vorgestellt werden. Sämtliche seit 1969 bekannt gewordenen Funde sollen in einer erweiterten und überarbeiteten Neuauflage der Monographie katalogmäßig erfaßt und behandelt werden.

Gerade in den letzten zehn Jahren lenkten laufend Angebote des Kunsthandels das Interesse von Museen und Sammlern auf Leonhard Kern, nachdem in den 60er Jahren die Ankäufe durch einzelne Museen eingesetzt hatten. Vor allem war es das Württembergische Landesmuseum, das durch seine eigenen Erwerbungen die maßgebenden Persönlichkeiten in der hohenlohisch-hällischen Stammheimat der Künstlerfamilie Kern motiviert hatte, Angebote des Kunsthandels wahrzunehmen. Der Hohenlohekreis, die Stadt Schwäbisch Hall und der Historische Verein für Württembergisch Franken ergriffen nunmehr jede sich bietende Gelegenheit zum Kauf, soweit er von der Qualität und vom Preis her zu verantworten war. Bei diesen kurz vor bzw. nach Erscheinen der Monographie bekannt gewordenen »Kerns« handelt es sich sowohl um eigenhändige Arbeiten Leonhard Kerns – Unikate aus Elfenbein, Repliken bzw. Nachgüsse in Bronze (Knabengruppen) – und um Schüler- oder Werkstattarbeiten.

Die Grundzüge von Leonhard Kerns Wirken sind in der Monographie dargestellt, vornehmlich von der Einsicht ausgehend, daß Leben und Werk jedes Künstlers eine geistige und künstlerische Einheit, ein unteilbares Ganzes bilden, das sowohl die Höhen als auch die Tiefen eines Künstlerlebens einschließt. Beide Phasen wechselten bei Kern häufig und scheinbar unvermittelt. Das bedeutet, daß für sein Gesamtwerk eine besonders weitgefaßte künstlerische Spannweite zu berücksichtigen ist. Aus diesem Grunde schließt sein an Gegensätzlichkeiten reiches Œuvre überraschende, qualitativ anspruchsvolle Zuschreibungen auch in Zukunft nicht aus. Deshalb läßt sich die Frage ob »noch eigenhändig« oder ob »nicht mehr eigenhändig« bei Werken aus dem unteren Grenzbereich selten eindeutig beantworten. Die Beurteilung solcher Problemfälle durch die Kunstwissenschaftler kann sehr unterschiedlich sein. Fehlt das bekannte Monogramm LK, so ist dies kein Negativkriterium. Es gibt im Œuvre Leonhard Kerns eine Vielzahl exzellenter Arbeiten, die nicht signiert sind. Beispiele dafür sind die beiden künstlerisch gleichwertigen

Fassungen der *Avaritia*. Die äußerst fein gearbeitete Figur in Stuttgart (Höhe 20 cm, helles Lindenholz. Monographie Taf. 35)¹ ist nicht signiert, diejenige in Berlin (Höhe 45 cm, nachgedunkeltes Pflaumenbaumholz. Monogr. Taf. 34) ist dagegen bezeichnet.

Das *Œuvre*² Leonhard Kerns enthält verschwindend wenige signierte Stücke. Bekannt sind 15 Werke, von denen zwei heute verschollen sind. Dazu kommen 15 unbezeichnete, aber archivalisch für ihn gesicherte Arbeiten: zu den Monumentalwerken gehören die zwei Laibacher Tafeln (1613), die vier Nürnberger Rathausportalfiguren (1617), die sechs Tugenden (1632) und ein Altarengel (1632) in Regensburg und das Ezechielrelief in Hall (um 1640); zu den Kleinfiguren gehört die Venus- und Mars-Gruppe in Kassel (um 1657). Aus welchen Gründen und nach welchen Gesichtspunkten Leonhard Kern nur wenige seiner Werke signiert hat, die weitaus überwiegende Mehrzahl jedoch nicht, muß offen bleiben. Hätte die künstlerische Qualität den Ausschlag gegeben, dann müßten unter dem erhaltenen Bestand die bezeichneten Stücke bei weitem überwiegen. Man wird wohl annehmen können, daß die Signatur ein besonders enges Verhältnis des Künstlers und Menschen Leonhard Kern zu seiner Schöpfung andeutet.

Der Haller Nekrolog berichtet, daß Kern während seiner Haller Zeit von 1620 bis kurz vor seinem Tode 1662 ein äußerst fleißiger Arbeiter gewesen sei. Deshalb erscheint die Zahl seiner unbestritten eigenhändigen Werke, nämlich diese 30 signierten oder archivalisch gesicherten Stücke, auch wenn in Zukunft noch weitere auftauchen, für eine mehr als 40-jährige emsige künstlerische Tätigkeit allzu bescheiden, ja undenkbar. Man muß infolgedessen die große Zahl der qualitativ gleichwertigen, obwohl unbezeichneten bzw. archivalisch nicht belegten Arbeiten ebenfalls als eigenhändig ansprechen. Dies ergab 123 Nummern im ersten Teil des Werkverzeichnisses, dem – nach Ansicht eines Rezensenten – viele Stücke allzu »großzügig« zugeteilt worden waren. Unter Berücksichtigung der oben angedeuteten großen künstlerischen Spannweite – diesmal »nach unten« – im *Œuvre* Kerns dürften die Zuweisungen berechtigt sein. Zieht man die zugegebenermaßen vorhandenen echten Problemfälle ab und berücksichtigt man künftige Neuzuschreibungen, dann dürfte sich diese Zahl mit der Zeit knapp verdoppeln. Aber auch diese Zahl hätte keinesfalls 42 Jahre Haller Tätigkeit ausfüllen können, wenn man pro Stück einen Zeitaufwand von durchschnittlich etwas mehr als einem Monat rechnet. Kern hatte im Jahre 1626 innerhalb von elf Monaten zehn »Bilder« nach Wien geliefert³. Man muß sich auch da noch fragen, womit Leonhard Kern seine übrige Zeit außerhalb seiner Werkstatt, abgesehen von Reisen, von seiner Funktion als Mitglied des Äußeren Rates, von Krankheiten und Altersbeschwerden verbracht hat. Dies läßt nur den Schluß zu, daß die Zahl seiner eigenhändigen Werke größer ist als bisher bekannt bzw. angenommen und die künstlerische Spannweite seines *Œuvre*

1 Soweit keine Abbildungsnachweise angegeben sind, sind die beiden Werkverzeichnisse in der Kern-Monographie von 1969 beizuziehen. (Elisabeth Grünewald: Leonhard Kern. Schwäbisch Hall 1969).

2 Werkverzeichnis (wie Anm. 1).

3 Gertrud Gradmann: Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern. Straßburg 1917. S. 200.

nach oben und nach unten vergrößert, keinesfalls aber verkleinert werden darf. Es erscheint deshalb nicht ausgeschlossen, daß sich unter den Zuschreibungen an berühmtere Zeitgenossen auch eigenhändige Werke Leonhard Kerns verbergen. Die versuchsweise Beantwortung der Frage ob »Leonhard Kern« (bei höherem Niveau) und ob »noch« eigenhändig oder »nicht mehr« (bei geringerem Niveau), hängt nicht nur von der Fülle des Vergleichsmaterials ab, sondern auch von Erfahrung, Fingerspitzengefühl und Intuition. Der Meister wird sich selbst zuweilen übertroffen, zuweilen unterboten haben – Kern hatte *in währender Kriegsunruh viel ausgestanden* (Sandrart)⁴ – und die Meisterschüler werden sich zuweilen selbst übertroffen haben. Im peripheren Bereich sind die Grenzen fließend.

Dies führt zu der Frage nach den Schülern und Mitarbeitern Leonhard Kerns und zur Frage nach Zeit und Dauer ihrer Werkstattzugehorigkeit. Konkret heißt dies: Aus welchen Jahren sind Mitarbeiter Leonhard Kerns bekannt, denen diejenigen »minder-qualitätvollen« Stücke zugeschrieben werden könnten, welche die Einen als »noch eigenhändig Leonhard Kern« und welche die Anderen bereits als Schüler- oder Werkstattarbeiten deklarieren. Oder anders herum: In welchen Jahren gab es keine ausgebildeten Mitarbeiter Kerns, so daß auch die »minder-qualitätvollen« Werke von Leonhard Kern selbst stammen müßten.

Zu den Meisterschulern Kerns kann man rechnen: Bernhard Zweifel, Johann Jakob Betzoldt, Johann Georg Kern, Johann Jakob Kern, Konrad Schmidt und Georg Pfründt.

Bernhard Zweifel, geb. 1599 in Hall, ist für das Jahr 1625 als Mitarbeiter Kerns archivalisch belegt. Normalerweise war die Ausbildung zum Bildhauer oder zum Maler in einem Alter von etwa 20 Jahren abgeschlossen. Dazumal (1625) mußte Zweifel bereits ein vollwertiger Mitarbeiter Kerns in dessen 1620 eröffneter Werkstatt in Hall gewesen sein. Allerdings trat er nie in das Licht der Öffentlichkeit, weshalb über sein Leben und über die Art seiner Tätigkeit und über seine Kunstfertigkeit nichts bekannt geworden ist.

Johann Jakob Betzoldt von Hall (1621–1707) vollendete als ehemaliger Werkstattgenosse nach dem Tode Leonhard Kerns (1662) im Jahre 1667 ein von dem Grafen Joachim Ernst von ottingen bestelltes, heute verschollenes Epitaph nach Harburg, von welchem der Meister nur die Historie, ein Auferstehungsrelief (wie in Hall), fertiggestellt hatte⁵. Aus einer Zahlung von 50 fl. durch die Stadt Hall im Jahre 1680 an Betzoldt für die Lieferung von drei Elfenbeinkannen geht hervor, daß der Bildhauer auch als Elfenbeinschnitzer tätig gewesen ist. Sein Stil ist noch nicht zu charakterisieren, weil signierte Elfenbeinarbeiten fehlen. Dagegen sind von ihm einige Grabsteine in Hall erhalten, welche Gertrud Gradmann als »nicht gerade feine Arbeiten« beschreibt⁶. Das dürfte wohl auch für seine Elfenbeinarbeiten gelten. Unter allen Mitarbeitern Leonhard Kerns war er der einzige, dessen

4 *Joachim von Sandrart*: Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Hg. A. R. Peltzer. München 1925. S. 224.

5 *Gradmann* (wie Anm. 3) S. 203f.

6 *Gradmann* (wie Anm. 3) S. 123.

Lebenszeit noch in das 18. Jahrhundert hineinreicht und der anscheinend ohne Unterbrechung in der Kern-Werkstatt tätig gewesen ist, wahrscheinlich schon als Lehrjunge und etwa ab 1641 als ausgebildeter Bildhauer.

Johann Georg Kern (1622–1698) war der Neffe Leonhard Kerns, Sohn von dessen Bruder Peter [II.]. Er dürfte des Meisters Schüler und seit etwa 1642 dessen engster und begabtester Mitarbeiter gewesen sein, allerdings nur bis zu seinem Wegzug nach Öhringen. Dort wurde er 1650 als Bürger aufgenommen, heiratete zweimal (1650 und 1688) und nahm als Amtsbürgermeister eine geachtete Stellung in Öhringen ein. Aus seiner Öhringer Zeit ist eine größere Zahl von Elfenbeinarbeiten archivalisch zu belegen. Im Alter von 34 Jahren lieferte er 1656 und 1657 in die Brackenhofersche Kunstammer in Straßburg eine Elfenbeinkanne, eine Diana mit zwei Hunden, eine Caritas mit zwei Kindern und eine Venus mit Cupido. Im Jahre 1667 arbeitete er für das Haus Hohenlohe-Kirchberg ein Kruzifix (aus Holz oder aus Elfenbein) um 4 fl., sowie verschiedene nicht näher bezeichnete Stücke aus Elfenbein um 9 fl., 1668 vier Paar Messer- und Löffelgriffe aus Achat um 12 fl.⁷ Für den anspruchsvollen Käufer und Sammler hatte offensichtlich Johann Georg Kern künstlerisch die Nachfolge seines alternden Onkels Leonhard Kern angetreten. Zwar gab Graf Joachim Albrecht von Hohenlohe-Kirchberg im Jahre 1673 nicht ihm, sondern dem Gmünder Elfenbeinschnitzer Johann Michael Maucher den Auftrag, für die Kirchberger Kunstammer eine Schale mit den Metamorphosen des Ovid, eine dazugehörige Kanne und einen Deckelpokal um den stolzen Preis von insgesamt 433 fl. anzufertigen. Wohl aber lieferte Johann Georg Kern in demselben Jahr (1673) eine heute verschollene Elfenbeinkanne mit zwei auf den Deckel gehörigen »Bildern«, d. h. Kleinfiguren, um 15 fl. nach Kirchberg.

Johann Jakob Kern (1625–1668) war ein Sohn Leonhards und der einzige Bildhauer unter dessen Söhnen. Sandrart erwähnt ihn lobend und hebt sein erfolgreiches Studium der Kunst in Italien hervor: *auch darbey einer mehrern Freyheit als sein Vatter sich gebrauchet*⁸, gemeint ist die künstlerische Freiheit im Sinne des italienischen Hochbarock (Bernini 1598–1680). Man wird annehmen dürfen, daß sich Johann Jakob Kern länger in Italien aufgehalten hatte als sein Vater Leonhard Kern (1609–1613). Von dort kam er 1656 nach Nürnberg zurück, wo er 1657 heiratete und nach dem frühen Tode seiner Frau (1658) gegen 1660 nach Holland und von dort aus nach London ging, wo er 1668 erst 43 Jahre alt gestorben ist⁹. Für seine Mitarbeit in der väterlichen Werkstatt in Hall als ausgebildeter Bildhauer dürften nur die wenigen Jahre nach 1645 und vor seinem Italienaufenthalt in Frage kommen. Deshalb wird man in ihm kaum mehr einen typischen Vertreter des (Leonhard) Kern-Stiles sehen dürfen. In England scheint er eine fruchtbare Tätigkeit entwickelt und *allda abermal vor den König und andere fürnehme*

7 Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein. Archiv Kirchberg, Rechnungen.

8 Sandrart (wie Anm. 4) S. 225.

9 Alfred Klemm: Württembergische Baumeister und Bildhauer. Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte 5, 1882, S. 187.

Liebhaber viel schöne Arbeit verfärtiget zu haben¹⁰. Es dürfte deshalb nicht abwegig sein, bei Elfenbeinarbeiten, die nachweislich aus altem englischen Privatbesitz stammen und/oder im englischen und amerikanischen Kunsthandel angeboten werden, Johann Jakob Kerns Namen in die Überlegungen miteinzubeziehen.

Konrad Schmidt (1599, gestorben in jüngerem Lebensalter) aus Heilbronn arbeitete als Lehrjunge Leonhard Kerns mit diesem an den Nürnberger Rathausportalfiguren 1617, ging 1620 jedoch nicht mit nach Hall. Infolgedessen scheidet er als Vertreter des charakteristischen Kern-Stiles aus.

Georg Pfründt (1603–1663) war eine zeitlang, wohl zwischen 1617 und 1626, in Ausbildung bei Leonhard Kern, entwickelte aber in der Folgezeit einen völlig eigenständigen Stil¹¹.

Johann Michael Hornung (1646–1706) aus Hall war als Lehrjunge Johann Jakob Betzoldts sozusagen ein Enkelschüler Leonhard Kerns. Als selbständiger Bildhauer und Elfenbeinschnitzer ist er in Hall von 1673 bis 1700 nachzuweisen. Eine voll bezeichnete Humpenwandung aus Elfenbein aus Kirchberg (Hohenlohe-Museum Neuenstein) zeigt trotz der Ausbildung bei Betzoldt einen Kern-fremden Stil.

Diese Überlegungen zum Schüler- und Mitarbeiterkreis um Leonhard Kern führen zu folgenden Schlüssen: Als mögliche Bewerber um die Zuweisung all derjenigen Arbeiten im Stil Leonhard Kerns, die schon auf den ersten Blick nicht vom Meister selbst stammen können, und als denkbare Konkurrenten des Meisters um die Zuweisung der Problemstücke (»noch« oder »nicht mehr« Leonhard Kern) kommen nur folgende Bildhauer, die als ausgebildete Kräfte zu fest umrissenen Zeiten Mitarbeiter in der Kernwerkstatt gewesen sind, in Frage: 1. 1617/1626 Georg Pfründt, 2. in den 20er Jahren Bernhard Zweifel, 3. in den 40er Jahren Johann Georg Kern, und 4. zur selben Zeit Johann Jakob Kern, 5. in den 40er und 50er Jahren Johann Jakob Betzoldt. In jedem Fall ist der Altersunterschied zwischen dem um 1650 62-jährigen Leonhard Kern und dem dazumal 29-jährigen Betzoldt, dem 28-jährigen Johann Georg Kern und dem 25-jährigen Johann Jakob Kern in Betracht zu ziehen. Selbst gleichzeitige Werke der Genannten werden jeweils altersbedingte Unterschiede – unabhängig von Begabung und persönlicher Handschrift – zwischen der künstlerischen Auffassung des reifen Meisters und der seiner jüngeren Mitarbeiter nicht verleugnen. Die stärkste Anlehnung an den Stil Leonhard Kerns dürfte bei Zweifel, Betzoldt, Johann Georg und (dem frühen) Johann Jakob Kern zu suchen sein, die höchste künstlerische Qualität bei Johann Georg und Johann Jakob Kern. Für die zuweilen erschreckend primitiven Produkte im Stile und nach Motiven Leonhard Kerns müssen unbedeutende Werkstattangehörige, die kürzere oder längere Zeit in Hall tätig waren, aber archivalisch nicht zu fassen sind, verantwortlich gemacht werden.

Die Forschungen nach Erscheinen der Kern-Monographie (1969) und die Bespre-

10 *Sandart* (wie Anm. 4) S. 225.

11 Siehe dazu *Christian Theuerkauff*: Zu Georg Pfründt. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1974.

chung derselben durch Lise Lotte Möller (1970, 1972)¹² und Christian Theuerkauff (1968, 1973, 1974)¹³, sowie die Veröffentlichung der Neuerwerbungen des Württembergischen Landesmuseums (1980, 1982)¹⁴ haben neues Material beigebracht und Bekanntes kritisch gesichtet. Diese neuen Funde motivierten die Kern-Forschung und den Kern-Kunsthandel bzw. umgekehrt, indem zahlreiche unbekannte Stücke inzwischen aufgetaucht sind und viele Zuschreibungen an Leonhard Kern bzw. an seine Werkstatt erfolgen konnten, denn bisher lief manches unter der allgemeinen Bezeichnung »süddeutsch, 17. Jahrhundert«. Dies erfüllt die seinerzeit an die Monographie geknüpften Erwartungen, nämlich die Kern-Forschung anzuregen und eine Diskussionsgrundlage dafür zu schaffen.

Die Zahl der Zuschreibungen an Kern und an seine Werkstatt, die mir seit 1969 bekannt geworden sind, ist – wie gesagt – größer als erwartet, doch sollen die eigenhändigen Arbeiten des Künstlers darunter im folgenden vorgestellt werden. Sein Œuvre wird sich mit der Zeit weiter bereichern lassen, insbesondere nach systematischer Durchsicht älterer Sammlungs- und Auktionskataloge.

Zwar trägt keines der seit 1969 aufgetauchten Werke das Monogramm »LK«. Mehrere sind aber von einer solch hohen Qualität, daß sie nicht nur eigenhändig sein müssen, sondern auch erstrangig sind. Einige von ihnen sind in ihre hohelohisch-hällische Heimat zurückgekehrt. An diese knüpft verständlicherweise diese Abhandlung an. Es werden aber auch Werkstattarbeiten in ihrer Eigenschaft als Neuerwerbungen erwähnt werden. Das bedeutet jedoch nicht, daß auch ihr Ankauf unterschiedslos befürwortet wird, man muß sie aber als Bilddokumente zur Kenntnis nehmen, weil ihre Kompositionen auf verschollene oder noch nicht identifizierte eigenhändige Arbeiten Leonhard Kerns hinweisen können.

Die künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Leonhard Kern und seinen Mitarbeitern, sowie die Art des Werkstattbetriebes zeichnen sich immer deutlicher ab. Der Meister muß einen riesigen Vorrat an Vorbildern, d. h. an Original- und Reproduktionsgrafik, an Modellen aus Wachs, Ton, Holz, Alabaster, Speckstein, Blei gehabt haben. Diese kompilierte er und kombinierte sie mit eigenen Erfindungen, fertigte Modelle davon an und ließ seine Meisterschüler und seine Werkstatt danach oder nach seinen Originalen arbeiten. Sowohl hier als auch dort wiederholen sich dieselben Motive in Form von Statuetten, freistehenden Gruppen und Reliefs in den mannigfachsten Zusammenstellungen. Ja sogar seinen seit 1616/17 in Koblenz tätigen Bruder *Peter Kern* (1594–1638), über welchen erstmals ausführlich Gustav Gellichsheimer (1984) gehandelt hat, muß er mit Vorlagen versorgt haben,

12 *Lise Lotte Möller*: Zur Frühzeit Leonhard Kerns. In: *Pantheon* 28,1. 1970. *Dies.*, Rezension der Kern-Monographie von E. Grünenwald. In: *Pantheon* 30,3. 1972.

13 *Christian Theuerkauff*: Some works of Leonhard Kern. In: *Burlington Magazine* 1968, Nr. 780 (März). – *Ders.*: Notes on the work of the sculptor Leonhard Kern. Rezension der Kern-Monographie von E. Grünenwald. In: *Burlington Magazine* 95, 1973. Nr. 840 (März). – *Ders.*: Zu Georg Pfründt (wie Anm. 11).

14 *Hans Klaiber*: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 17. 1980. *Claus Zoege von Manteuffel*: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 19. 1982. – Mein Dank gebührt Herrn Professor Dr. von Manteuffel, Direktor des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, für die freundliche Erlaubnis zur Veröffentlichung der Neuerwerbungen des Museums.

denn ein Beweinungsrelief aus Alabaster, welches Lise Lotte Möller¹⁵ im Städtischen Museum in Trier nachgewiesen hat – und damit liegt die Urhebererschaft Peter Kerns nahe, keinesfalls stammt das Relief von Leonhard Kern – setzt die genaue Kenntnis einer Beweinung mit elf Begleitfiguren von Leonhard Kern in Wien (um 1615/20) voraus.

Die Reihenfolge der nun vorzustellenden Kunstwerke ist von rein praktischen Gesichtspunkten bestimmt. Den Beginn machen die Ankäufe des Hohenlohekreises, des Historischen Vereins und der Stadt Schwäbisch Hall. Einen zweiten Schwerpunkt bildet der Bestand des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart, dann folgen bisher wenig bekannte Stücke in anderweitigem Museumsbesitz und zuletzt die wichtigsten der im Kunsthandel aufgetauchten und in Privateigentum übergegangenen Werke.

Seit 1983 ist eine der Adam- und Eva-Gruppen Leonhard Kerns Eigentum des Hohenlohekreises, Spenden der Wirtschaft und der Bevölkerung finanzierten den Kauf. Die 33 cm hohe Gruppe besteht aus stark nachgedunkeltem Obstbaumholz (Pflaumenbaum?) und weist eine wundervolle bronzeähnliche Patina auf. Es ist so gut wie sicher, daß Kern die bekannte Farbveränderung bestimmter Holzsorten einkalkuliert hat, um eine der kostbaren Bronze ähnliche monumentale Wirkung zu erzielen. Möglich ist auch, daß er auf diese Weise beizeiten die künstlerische Wirkung einer Ausführung in Bronze, die anderen Gesetzen folgt als z. B. Elfenbein, Alabaster, Holz beurteilen wollte.

Abb. 1

Die Mehrzahl von Leonhard Kerns Skulpturen – Einzelfiguren und Gruppen – ist einansichtig, d. h. auf eine einzige (frontale) Hauptansicht und höchstens auf zusätzlich zwei halbe Seitenansichten hin angelegt. Die räumlichen Werte einer solchen Statuette oder Gruppe entwickeln sich nur jeweils innerhalb der einzelnen bildrandparallel hintereinandergeschalteten Tiefenschichten wie in der deutschen Renaissance und nicht kreisend im Raume wie im Hochbarock. Dies dürfte Sandrart bei seinem Vergleich zwischen der Kunst des Vaters und des Sohnes Johann Jakob Kern im Auge gehabt haben. Bei der Adam-Eva-Gruppe fixiert der linke Arm Adams die erste Tiefenschicht, der linke Arm Evas die zweite und die rechten Arme von beiden die dritte. Die Betonung der Frontal- oder Hauptansicht erfordert eine bildmäßige Ausbreitung der Komposition in der Fläche und zeitigt deshalb gewisse Gestaltungsschwächen. So mußte z. B. der Oberschenkel Adams anatomiewidrig verlängert werden, um für Eva genügend Sitzbreite zu geben. Einstmals hielt Eva mit der linken Hand den Apfel Adam entgegen. Die beschwichtigende Geste Evas mit der rechten Hand könnte sich auf eine ehemals vorhandene hochaufergerichtete Schlange beziehen, wie z. B. bei der Berliner Eva (Monogr. Taf. 26), jedoch zeigt die Standplatte keine völlig eindeutigen Ansatzspuren. Die auffallend unstatistische Körperhaltung (Seitenansicht!) der Eva setzt möglicherweise ein weiteres unbekanntes Zusatzstück als Stütze voraus. Das Sitzmotiv Adams begegnet später wieder beim sogenannten Geld-

15 Möller (wie Anm. 12) Rezension S. 254.

zähler (Monogr. Taf. 19). In den Gesichtszügen des Paares fällt die überaus kräftige Bildung der Augenbrauenbögen auf. Die prägnanten Züge Evas entsprechen denen der LK-signierten Darmstädter Eva. Bei den rundplastischen Gruppenkompositionen, noch mehr aber in den Reliefs legte Kern offensichtlich besonderen Wert auf das kontrastreiche Nebeneinander von strengen en face und en profil-Ansichten, wie dies bereits das erste belegte eigenhändige Werk Leonhard Kerns, ein Relief mit einer Anbetung der Könige, entstanden 1613 in Laibach auf der Rückreise von Italien nach Deutschland, zeigt. Die beinahe männlichen Profile von Maria und einer weiblichen Hintergrundfigur erinnern an die Eva der Adam-Eva-Gruppe; auch die breitflächigen en face-Gesichtszüge, wie sie für Leonhard Kern zeitweise charakteristisch werden sollten, sind hier vorgebildet. Die Laibacher Anbetung bezeugt, daß Kern das entsprechende Fresko Giottos in der Arenakapelle in Padua gekannt hat.

Abb. 2

Die Durchbildung der Einzelheiten ist bei der Adam-Eva-Gruppe aus Holz so sorgfältig wie bei den Elfenbeinarbeiten. Man beachte die Hände Adams und Evas, die letztere mit dem verloren geglaubten aber wiedergefundenen kleinen Finger. Die Stärke Leonhard Kerns lag unzweifelhaft in der anatomisch differenzierten Durcharbeitung der Einzelfigur, der muskulösen Männerkörper und der weich gerundeten Frauenkörper. Bekannt ist, daß er in Italien Aktstudien nach dem lebenden Modell getrieben hatte. An der Eigenhändigkeit der Adam-Eva-Gruppe bestehen keine Zweifel. Zeitlich und stilistisch gehört sie zu den frühesten freiplastischen Werken und Gruppenkompositionen des Bildhauers und dürfte in den Anfang der 20er Jahre zu setzen sein. In den nachfolgenden Fassungen dieses Themas – z. B. die signierte Adam-Eva-Gruppe in Berlin (Monogr. Taf. 27) – werden die beiden Hauptpersonen niemals mehr so eng miteinander verbunden wie hier. Vermutlich wollte Leonhard Kern den dadurch entstehenden kompositionellen Schwierigkeiten aus dem Wege gehen.

Abgesehen vom Hohenlohe-Museum in Neuenstein, dessen Elfenbeinarbeiten von Kern und seiner Werkstatt bereits zum alten Kirchberger Kunstkammerbestand (Inventar von 1684) gehörten¹⁶, wird das Hällisch-Fränkische Museum in der Keckenburg in Schwäbisch Hall zunehmend zum Zentrum des in der engeren Heimat der Kern neu aufgelebten Sammeleifers. Das Mädchen mit Nachtopf (Monogr. Taf. 28), eine Elfenbeinstatue, hatte der Historische Verein im Jahre 1960 angekauft. Es gehört zu Leonhard Kerns breitgesichtigem, ringellockigem Kindertyp, dem man in der signierten Venus-Cupido-Gruppe in Kassel (Monogr. Taf. 62) und bei den zahlreichen Huckepackträgern begegnet. Dadurch erweist sich das Haller Mädchen als eigenhändige Arbeit des Bildhauers. Eigenhändig ist auch der 1981 vom Historischen Verein erworbene Flötenspielerknabe aus Elfenbein. Die Statuette ist auf einen reich geschnitzten Holzsockel aus dem frühen 18. Jahrhundert montiert. Der Knabe gehört zu Leonhard Kerns langgesichtigem Kindertyp mit hoher Stirne und locker gewelltem Haar. Beiden Kindertypen begegnet man im

Abb. 3

16 Karl Schumm: Das Hohenlohe-Museum in Neuenstein. In: Württ. Franken NF 24/25, 1949/50, S. 224.

Œuvre des Künstlers und folgerichtig auch in der Werkstattproduktion immer wieder bei Statuetten und in Reliefs.

Innerhalb kurzer Zeit tauchten im Münchner Kunsthandel drei gleichartige Huckepackgruppen auf: ein älterer Knabe trägt einen jüngeren rücklings auf dem Rücken. Die erste Gruppe (1981) steht auf rechteckiger Fußplatte mit gelbem Marmorsockel (Höhe ca. 7 cm mit Fußplatte), die zweite (1985) auf rechteckiger Fußplatte mit Holzsockel (Höhe ca. 15,7 cm mit Fußplatte) und die dritte (1985) auf runder Fußplatte mit marmoriertem Holzsockel (Höhe ca. 11,5 cm mit Fußplatte) – zum Vergleich: das Stuttgarter Exemplar (s. u.) steht auf quadratischer Fußplatte mit Rotmarmorsockel (Höhe ca. 11,5 cm mit Fußplatte). Diese vier Repliken unterscheiden sich nur durch ihre Größe und die Form der Fußplatte. Alle diese Knaben gehören ihrer Gesichtsform nach zu dem rundgesichtigen, pausbäckigen, ringellokigen Kindertyp Leonhard Kerns aus der Zeit um 1630/40, wie ihn auch die Hamburger Replik vertritt (Monogr. Taf. 20). Die Gruppe Nr. 2 ist heute Eigentum des Historischen Vereins. Der wohl berühmteste Besitzer einer Kernschen Huckepackgruppe war Goethe. Der Dichter hatte seine Kunstsammlung nach eigenen Worten *nicht nach Laune und Willkür, sondern jedesmal mit Plan und Absicht* zu seiner *eigenen folgerechten Bildung* zusammen getragen, und dazu gehörte auch die Knabengruppe in Holz von Leonhard Kern. In diesem Zusammenhang sei darauf aufmerksam gemacht, daß das Kind (die Kinder) Symbol der schöpferischen Kräfte im Menschen ist – dies gilt nicht nur für den Dichter Goethe, dies gilt auch für den Bildhauer Kern. Er selbst war Vater von mindestens fünfzehn Kindern (Kirchenbuch und Egon Oertel)¹⁷ – im Nekrolog ist nur von elf Kindern die Rede – von denen freilich die Mehrzahl in den ersten Tagen, Monaten und Jahren gestorben ist. Nur sieben seiner Kinder erreichten das Erwachsenenalter. Da Kerns Kinder in kurzen Zeitabständen zur Welt kamen, war er zwischen 1615 und 1644 zu Hause dauernd von einigen kleinen Kindern umgeben. Auffallenderweise ist das Mädchenmotiv im Werke Kerns deutlich in der Minderzahl, obwohl er auch in seinen Töchtern täglich Beispiele vor Augen hatte.

Abb. 4

Bei den Statuetten Kerns macht die Bronze einen weit geringeren Prozentsatz aus als das Elfenbein. Relativ häufig aber verwandte er die Bronze für die Kinder bzw. Putti. Man darf, sowohl was das Kindermotiv an sich und dabei die Bevorzugung der Knaben, als auch die Art der künstlerischen Auffassung und die Verwendung gerade der Bronze betrifft, auf das Vorbild und den Einfluß der italienischen Kleinbronzen des 16. Jahrhunderts, insbesondere des Bologna-Kreises hinweisen. Kein Wunder, daß die Kernschen diesen manchmal zum Verwechseln ähnlich sind. Den Knaben mit Hündchen in Oxford (Monogr. Taf. 21) identifizierte erst Hans Weihrauch¹⁸ als Werk Leonhard Kerns. Bis dahin war die Gruppe dem jüngeren Peter Vischer zugeschrieben, und der Frankfurter Huckepackträger war noch 1963 auf der Auktion als »paduanisch, 16. Jahrhundert« angeboten. Alle Kernschen

17 Egon Oertel: Stammliste der Bildhauerfamilie Kern aus Forchtenberg. Nachrichten der Familie Schleising. Archivstelle Hanau. 1957, Heft 42 (Juni).

18 Hans Weihrauch: Europäische Bronzestatuetten 15. bis 18. Jahrhundert. Braunschweig 1967. S. 340.

Bronzen besitzen eine wundervolle Patina, nicht zuletzt darauf stützten sich die Zuweisungen ins 16. Jahrhundert.

Die jüngste Erwerbung des Historischen Vereins (1984) ist ein Kabinettschrank, in dessen Mittelnische eine Marienstatuette aus Elfenbein eingefügt ist. Die Statuette selbst dürfte nicht eigenhändig sein, ist aber zweifelsfrei Kern-Werkstatt oder Kern-Schule. Was diesen Ankauf trotzdem legitimiert, ist die Tatsache, daß erstmals eine Zusammenarbeit von Bildhauer und Möbelschreiner nachzuweisen ist. Das hohelohische Beispiel ist eine Parallele zu den »Augsburger Kabinettschränken«, für welche die dortigen Goldschmiede Statuetten und Applikationen lieferten. Die Zuschreibung der Marienstatuette an die Kern-Werkstatt oder an die Kern-Nachfolge (Betzoldt? Johann Georg Kern?) beruht auf deren physiognomischen Eigenheiten. Im Antlitz der Maria fallen die breite Stirnpartie, der ungewöhnlich kleine Mund und die spitze Kinnpartie auf, üblich ist die Mittelscheitelung der Haare. Denselben Charakteristika begegnet man in den guten Arbeiten der Kernschule z. B. bei einer Caritas mit zwei Kindern in Stuttgart.

Um die beiden folgenden Ankäufe durch die Stadt Schwäbisch Hall dürfte jedes große Museum das Hällisch-Fränkische Museum in der Keckenburg beneiden. Es sind dies die Statuette eines hl. Sebastian (1984) und eine Humpenwandung mit Badeszenen (1983).

Aus praktischen Gründen sei als erstes die Alabasterstatuette des hl. Sebastian vorgestellt. Sie ist 36,5 cm hoch und gehört damit zu den mittelgroßen Arbeiten Leonhard Kerns. Das Material ist grauweißer Alabaster beinahe ohne Äderung. Die Figur ist wiederum auf eine Hauptansicht (frontal) angelegt. Trotzdem zeigt die Seitenansicht links durch den betonten Kontrapost relativ stark ausgeprägte räumliche Werte. Das Motiv des Gefesselten geht auf Michelangelos »Sterbenden Sklaven« (heute im Louvre) zurück, welchen Kern gekannt haben muß. Ob gelegentlich das Gegenstück, der »gefesselte Sklave« von Michelangelo, in einer Umsetzung durch Leonhard Kern irgendwo auftauchen wird? Beide Skulpturen gehörten zu einem der älteren Entwürfe für das Julius-Grabmal; in der endgültigen Ausführung (1545) sind sie nicht verwendet. Sie sollten bei Michelangelo auch keine Kriegsgefangenen darstellen, sondern wie Condivi schreibt: die Künste in Gestalt von Gefangenen/Gefesselten *zu denen auch sie der Tod des Mäzens Julius gemacht habe*¹⁹. Soweit es seinem eigenen plastischen Vorstellungsvermögen entsprach, ist die Statuette Kerns eine Nachbildung der Skulptur Michelangelos. In der signierten Statuette einer stehenden Frau in Prag (Monogr. Taf. 30) nahm Leonhard Kern das Sebastiansmotiv mit stärker betontem Kontrapost und mit raumgreifender spirali-ger Körperdrehung nocheinmal auf – diesmal im Sinne des Barock mit *einer mehrern Freyheit*, die seinerzeit an seinem Sohne Johann Jakob gerühmt worden war. Diese italienischen Erinnerungen und die Verwendung von Alabaster, dem Marmor des Nordens, setzen die Sebastian-Statuette in die 20er Jahre.

Die zweite bedeutende Erwerbung der Stadt Schwäbisch Hall für das Hällisch-

Abb. 5

Abb. 6

19 Albert Erich Brinckmann: Barockskulptur. 3. Aufl. o. J. S. 22.

Fränkische Museum, ebenfalls eine eigenhändige Arbeit Leonhard Kerns, ist eine mit Badeszenen reliefierte Humpenwandung (ohne Fassung). Mit nur 14,5 cm Höhe gehört sie zu den eher kleinformatigen Werken des Bildhauers. Vor einer antikisierenden Ruinenarchitektur, die rundum läuft, agieren sieben badende Frauen, aufgeteilt in eine Dreiergruppe vorne und in zwei Zweiergruppen seitlich. Die einzelnen Gruppen sind kompositionell in sich geschlossen und jeweils durch entgegenstehende Rückenfiguren der beiden anderen Gruppen voneinander getrennt. Die Aufeinanderfolge der Gruppen wirkt jedoch nicht so stark additiv, wie man denken könnte, denn der gemeinsame Hintergrund hält sie zusammen. Dazu kommt, daß die Rundung des Gefäßkörpers dem Auge ohnehin nur einen Ausschnitt bieten kann, und diese Segmente sind durch die Gruppen vollständig ausgefüllt. Die Reliefhöhe dieses »Bilder«-Frieses reicht vom Flachrelief bis zu rund- und freiplastischen Teilen, bei den echten Friesen mit fortlaufenden Szenen aber nur bis zum Hochrelief, wie z. B. am Stuttgarter Humpen und am Prunkhorn (s. u.). Die Details sind sehr sorgfältig ausgeführt bis zu Fingern und Zehen hin. Bei mehrfigurigen Reliefs beschränkt sich die additive Kompositionsweise Leonhard Kerns nicht auf den auch sonst üblichen Austausch ganzer Gruppen, sondern bezieht auch den Austausch einzelner Figuren, ja sogar einzelner Gesten und Bewegungsmotive ein. Dies ist eine Eigenart Kerns wie auch ein Charakteristikum seiner Zeit. Gerade dies ermöglicht aber auch die Identifizierung mancher, nicht schon auf den ersten Blick als »Leonhard Kern« zu erkennender Objekte. Ein Beispiel ist das Motiv der sitzenden Frau mit angewinkeltem Bein an der Haller Humpenwandung, später am Wiener Humpen (Monogr. Taf. 42) und am Donauschinger Humpen, beide aus den 40er Jahren. Zur Datierung der Haller Humpenwandung sei deshalb die Zeit um 1640 vorgeschlagen.

Abb. 7

Unter den Neuzugängen des Württembergischen Landesmuseums sind vier eigenhändige und drei Werkstattarbeiten zu nennen.

Der Elfenbeinhumpen (1976), mit einer Nürnberger Fassung, zeigt einen Fries von fröhlich spielenden Tritonen und Nereiden. Die lichte Höhe des Elfenbeinkörpers beträgt 13,3 cm, er hat demnach ungefähr dieselben Abmessungen wie die Humpenwandung in Hall (14,5 cm). Bislang einmalig ist die Belegung des Deckels mit einem Reliefmedaillon aus Elfenbein. Durch ihre Kompositionsweise unterscheiden sich beide Stücke voneinander. Hier in Stuttgart ein »Fries« beschränkt auf Hochrelief, dort in Hall einzelne getrennte »Bilder« mit zum Teil sogar rund- und freiplastischen Teilen. Der Figurenfries läuft rundum, weist aber zwischen »Anfang« und »Ende« (auf der Breitseite rechts) deutlich einen kompositionellen Bruch durch die zwei gegeneinandergestellten Rückenfiguren – links die weinkrughaltende Nereide, rechts ein Triton – auf. Später erfolgte gerade hier auch ein Materialbruch. Es fällt auf, daß der Künstler diese kompositionelle Nahtstelle nicht unter den Henkelansatz verlegt hatte, denn dessen Platz war an einer der Schmalseiten des im Grundriß ovalen Elfenbeinkörpers (Elefantenzahnes) vorgegeben. Die Figurenfülle läßt erst bei genauerem Hinsehen drei Motive unterscheiden: vorne als Hauptmotiv ein Triton und eine Nereide einen großen Weinkrug haltend, links anschließend zwei

Abb. 8

Nereiden einen Fruchtekorb hochhaltend, rechts anschließend ein Triton eine Nereide festhaltend. Dieses letzte Motiv ist aus Platzgründen stark zusammengedrängt. Von der vorhergehenden Weinkrug-Gruppe ist es durch die kompositionelle Zäsur getrennt, mit der folgenden Fruchtekorb-Gruppe ist es jedoch recht gewandt verbunden. Das Deckelmedaillon zeigt zwei Knaben in einer Muschel. Die Durchbildung der beiden Kinderkörper ist exzellent, aber auch die Gestaltung und Durcharbeitung der Fries-Figuren ist hervorragend, so daß an einer Eigenhändigkeit nicht zu zweifeln ist. Zeitlich dürfte der Stuttgarter Humpen in die »flämische Episode« Leonhard Kerns um 1645 zu setzen sein und stilistisch in die Nähe des Stuttgarter Prunkhorns (s. u.). Bei der bekannten eklektischen Arbeitsweise Leonhard Kerns wundert nicht, daß der Triton mit dem Weinkrug gleichzeitig auf dem Prunkhorn wiederkehrt und daß das Motiv des Deckelmedaillons, zwei Knaben in einer Muschel sitzend, auf einer Humpenwandung in Neuenstein und auf einer zweiten im Münchener Kunsthandel (1972) wiederzufinden ist.

Abb. 9

Das Prunkhorn aus Elfenbein (1979) ist ein Unikat im bisher bekannten Œuvre Leonhard Kerns. Das Stück ist 96 cm lang und aus einem einzigen Elefantenzahn geschnitzt. Es befand sich ehemals (1866) in der Sammlung Rothschild in Wien. Das Prunkhorn hat die Gestalt eines Riesenfisches; der ehemals vorhandene Quastenschwanz ist heute durch eine silbervergoldete Spitze ersetzt. Beide Seiten des Fischkörpers sind reliefiert mit jeweils einem Zuge von Tritonen, Nereiden, bekannten Meerestieren (Wal, Delphin, Schildkröte) und Meeresungeheuern und Seepferden aus dem Reich der Fabel. Die Form des Gegenstandes erforderte hier zwingend eine Fries-Komposition, weil aber Anfangs- und Endpunkt sich nicht berühren, kommt es hier nicht zu einem kompositionellen Bruch wie beim Stuttgarter Humpen. Die plastischen Werte des Frieses gehen, wie bei »Friesen« üblich, über das Hochrelief nicht hinaus. Nereiden und Tritonen zeigen die bekannten physiognomischen Eigenarten der rundgesichtigen Kernfiguren. Zweifel an der Urheberschaft Leonhard Kerns bestehen nicht, auch Hans Klaiber, der das Prunkstück 1980 veröffentlicht hat²⁰, zweifelt »kaum« daran. Nur Klaibers Datierung »um 1650« dürfte etwas zu spät angesetzt sein. Angesichts der gedrungenen Körperproportionen und deren Fülle wäre das Horn, gleich dem Stuttgarter Humpen, in die »flämische Episode« des Künstlers und in die Zeit um 1645 zu datieren. Kerns Stil »um 1650« und besonders danach zeigt eher gestreckte Körperproportionen und kleine schmalgesichtige Köpfe, wie z. B. die Venus-Mars-Gruppe in Kassel (Monogr. Taf. 71) und die Graziengruppe in Stuttgart (s. u.). Das Horn erfüllt keinen praktischen Zweck, sondern ist ein reines Prunk- und Schaustück und gehört als solches in den Bereich der Kunst- und Wunderkammern. Vermutlich war es eine Sonderanfertigung auf Bestellung. Dies dürfte die gewandte Komposition und die sorgfältige Ausführung im Detail erklären. Gebrauchsgegenstände wie Trinkgeräte waren immer gut und leicht verkäuflich. Unter den seltenen Ankäufen des Haller Rates zu Geschenkzwecken sind nur

Abb. 10

20 Hans Klaiber (wie Anm. 14) Prunkhorn S. 329f. Abb. 19a, 19b.



1 Adam und Eva. Hohenlohekreis





◁ 2 *Anbetung der Könige.*
Museum Maribor [Marburg]
a. d. Drau, Jugoslawien

3 *Flötenspieler.* Hällisch-Fränkisches
Museum Schwäbisch Hall

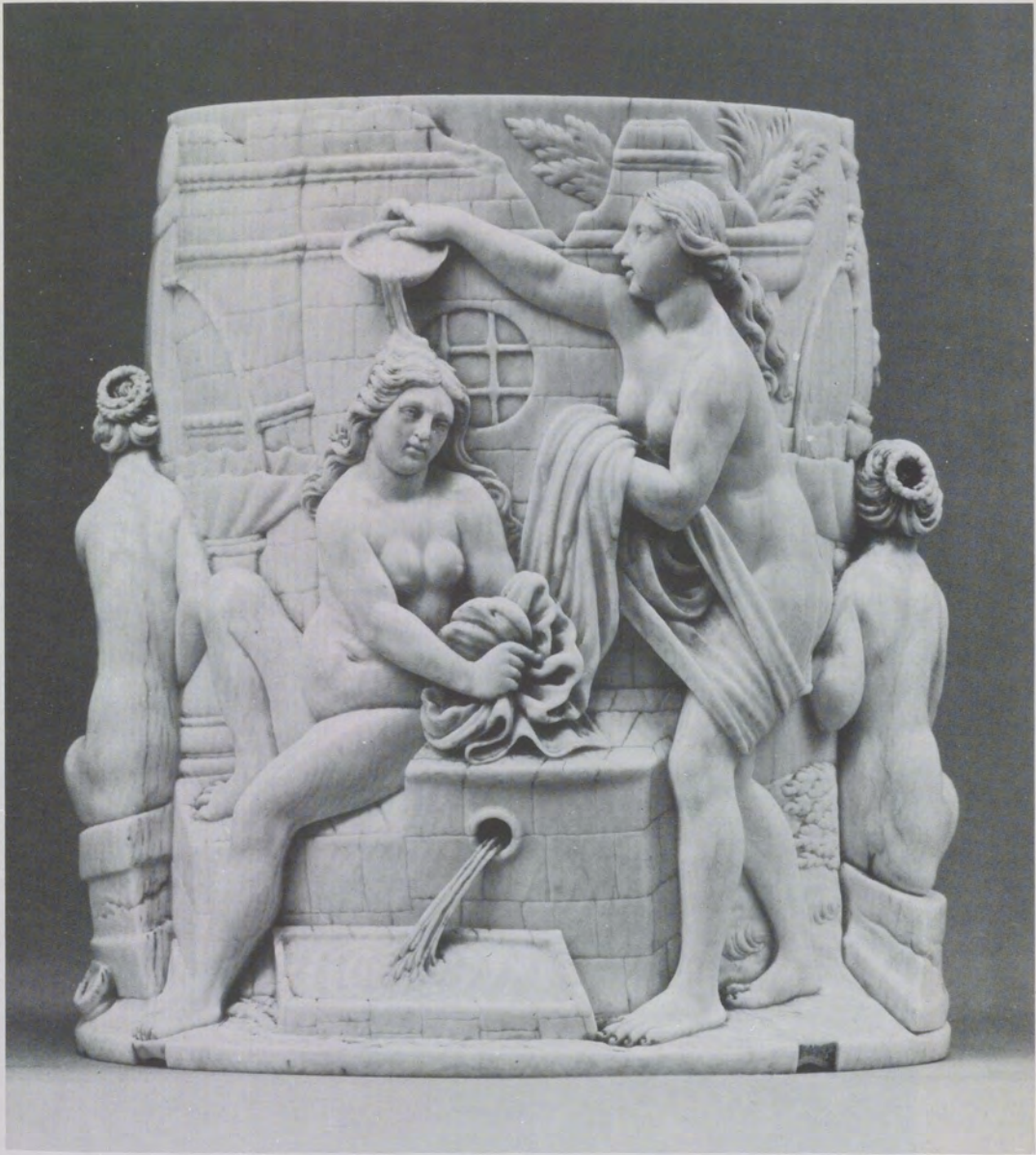
4 *Huckepackträger, Bronze.* Hällisch-
Fränkisches Museum Schwäbisch Hall



5 *Marienstatuette von einem Kabinettschrank.
Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall*



6 *Hl. Sebastian, Alabaster.
Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall*



7 *Humpenwandung mit Badeszenen. Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall*



◁ 8 *Humpen mit Tritonen
und Nereiden.*
Stuttgart, Württembergisches
Landesmuseum



9 *Deckelmedaillon, Ausschnitt aus Abb. 8.*
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

10 *Prunkhorn. Stuttgart,*
Württembergisches Landesmuseum



11 *Drei Grazien. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum*

12 Huckepackträger, Bronze. Stuttgart,
Württembergisches Landesmuseum



13 Diana mit zwei Hunden. Stuttgart.
Württembergisches Landesmuseum



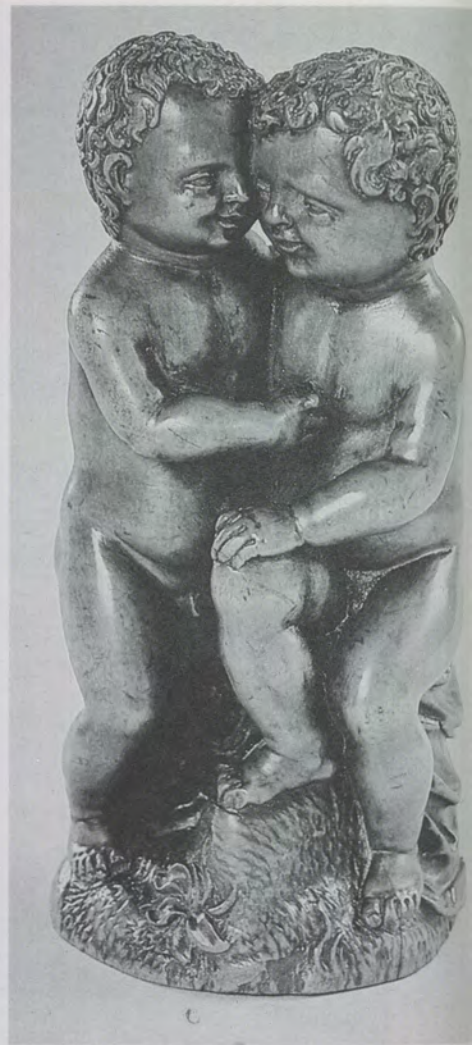


◁ 14 *Humpenwandung mit den Fünf Sinnen.*
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

15 *Spielende Kinder, Alabaster.*
Städtisches Museum Schwäbisch Gmünd



16 *Caritas mit drei Kindern, Alabaster.*
Nationalhistorisches Museum
Frederiksborg, Dänemark



17 *Zwei Knaben, Holz.*
Kunsthandel A. Neuhaus Würzburg 1984

18 *Drei trauernde Frauen.* ▷
Kunsthandel Sotheby's London 1980





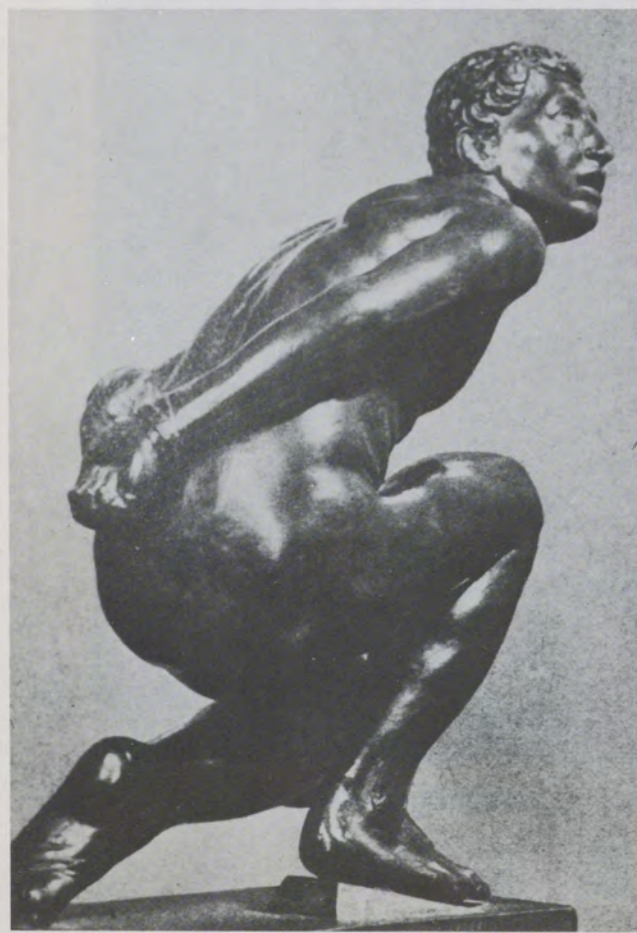
19 *Drei Grazien, Alabaster. Kunsthandel Sotheby's London 1982*



20 *Drei Grazien, Ton. Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall*



21 *Abundantia, Alabaster.*
Kunsthandel A. Neuhaus
Würzburg 1976



22 *Gefesselter Sklave.*
London, Privatbesitz

Humpen erwähnt. Solche Stücke wurden als Werkstattarbeiten wohl im Vorrat hergestellt. Anders war es bei Statuetten und ähnlichen zweckfreien Gegenständen, die eher eine Art »geistigen« Anspruch erhoben und zur Ausgestaltung von Kabinetten und Studiolos dienten. Dies mußte sich bei den eigenhändigen Arbeiten Leonhard Kerns auch durch feine Qualitätsunterschiede bemerkbar machen. Das hinderte jedoch nicht, daß auch diese Motive in seiner Werkstatt und in seinem Umkreis vergrößert worden sind.

Als dritte der bedeutenden Neuerwerbungen des Württembergischen Landesmuseums (1981) ist die Statuettengruppe der Drei Grazien aus Elfenbein vorzustellen. Schon der erste Blick bestätigt die Zuschreibung an Leonhard Kern durch C. Zoege von Manteuffel (1982)²¹. Mit 31,6 cm gehört die Gruppe zu den mittelgroßen Skulpturen Kerns. Die Umsetzung des Rubensgemäldes (1638/40) in die Skulptur durch den Bildhauer geschah noch bei den Budapester Grazien (Monogr. Taf. 49) durch bildmäßige Ausbreitung der Statuetten in der Fläche bzw. innerhalb einer sehr schmalen Tiefenschicht. Nun aber ordnet er die Figuren mittelpunktsbezogen im Kreis. Trotzdem kann man, wie bei den Einzelstatuetten so auch hier bei der Dreier-Gruppe, von einer Hauptansicht (frontal) sprechen, jedoch – und dies ist das wichtigste – sind die anderen Ansichten nicht vernachlässigt. Die Gruppe bietet rundum einen harmonischen Anblick. Manche Motive der Körper- und Handhaltung sind bereits von der Budapester Gruppe, vom Hamburger Grazien-Relief und von einem Grazien-Relief bei Sotheby's London (1982) bzw. der ähnlichen Haller Terracotta (s. u.) her wohl bekannt. Auffallend sind die ungewöhnlich schlanken, stark gestreckten Körper der drei Grazien und ihre relativ kleinen Köpfe. Die Skulptur dürfte deshalb zeitlich in die Nähe der um 1657 belegten Venus- und Mars-Gruppe in Kassel (Monogr. Taf. 71) zu setzen und »um/nach 1650« – anstatt wie vorgeschlagen »um 1630/35« – zu datieren sein. Eine der Stuttgarter Gruppe kompositionell nahe verwandte Grazien-Gruppe, spiegelbildlich angelegt und mit geringen Abweichungen in Kopf- und Handhaltung, befindet sich in Kopenhagen. Im *Œuvre-Katalog* (Monogr. Nr. 153) rangiert sie unter den Werkstattarbeiten (Beurteilung nach Fotografie), doch müßte dies jetzt durch Vergleich mit der Stuttgarter Gruppe nachgeprüft werden.

Ebenfalls zu den Neuerwerbungen des Württembergischen Landesmuseums gehört einer der bekannten Huckepackträger. Ein älterer Knabe trägt einen jüngeren rücklings auf dem Rücken. Die nur 11,5 cm große Bronze, mit wundervoller Patina, steht auf einer quadratischen Fußplatte. Das etwas größere Haller Exemplar (s. o. 15,7 cm) steht auf einer rechteckigen Fußplatte und kommt damit dem Stuttgarter am nächsten. Repliken mit runden Fußplatten befinden sich in den Museen in Baltimore, Frankfurt, Hamburg (Monogr. Taf. 20), in Münchener Privatbesitz und im Münchener Kunsthandel (1981, 1985).

Abb. 11

Abb. 12

21 Claus Zoege von Manteuffel (wie Anm. 14) *Drei Grazien* S. 200f., Abb. 5.

Die drei folgenden Neuerwerbungen des Württembergischen Landesmuseums, eine Diana-Statuette mit zwei Hunden (1982), eine Humpenwandung mit den Fünf Sinnen (1976) und eine schlafende Frau sind Arbeiten aus der Kern-Werkstatt.

Abb. 13

Die Gruppe der Diana mit zwei Hunden, Elfenbein, 22 cm groß, stammt von einem Mitarbeiter Leonhard Kerns. An der Statuette fällt im Ganzen die etwas steife Haltung, im Detail die spitz zulaufende Kinnpartie und die schematische Dreiecksform des Nabels mit einem deutlich sichtbaren Nabelpunkt auf. Möglicherweise darf man den Schöpfer dieses Werkes mit jenem Künstler identifizieren, von welchem eine 1658 datierte Humpenwandung mit den Sieben Freien Künsten, ebenfalls in Stuttgart, stammt.

Das Motiv junger Frauen an Humpenwandungen zum Thema der Sieben Freien Künste, der Fünf Sinne, der Sieben Klugen und Törichten Jungfrauen u. a. war bei Leonhard Kern und demzufolge auch in seiner Werkstatt sehr beliebt. Bisher sind allerdings nur Werkstattausführungen bekannt geworden. Beispiele für die Sieben Freien Künste bieten die Humpen in Stuttgart (datiert 1658) und in Hamburg (datiert 1659). Beide entsprechen einander motivisch und stilistisch. Möglicherweise stammen sie von einundderselben Hand. Die gleichen Motive mit nur sechs jungen Frauen ohne Attribute, von einer anderen Hand, findet man an einem Humpen in Karlsruhe. Das Sieben Freie Künste-Thema ist motivisch und stilistisch ganz verschieden von den bisherigen auf einem Berliner Humpen dargestellt.

Abb. 14

Die Stuttgarter Humpenwandung mit einer Darstellung der Fünf Sinne durch sechs Personen, weist unter all diesen Werkstattarbeiten die höchste Qualität auf. Die Fünf Sinne sind mit ihren Attributen dargestellt: Gesicht (Fernrohr), Geschmack (Früchte), Geruch (Blumen), Gefühl (beißende Schlange), Gehör (Laute), eine sechste Gestalt trägt einen kleinen Ambos mit Hammer auf der Schulter. Die Elfenbeinwandung ist 20,5 cm hoch. Obwohl auch hier Einzelfiguren nebeneinander gereiht, sind diese kompositionell, bildmäßig miteinander in – lose – Beziehung gesetzt. Bis in die Details motivgleich ist ein Humpen mit den Fünf Sinnen in Dresden, die Formgebung scheint dort aber härter, die Proportionen gestreckter zu sein (nach Fotografie); er müßte deshalb von einer anderen Hand als der Stuttgarter stammen. Zeitlich wird man den Humpen in die Nähe der schlafenden Frau (s. u.) um 1645 setzen, stilistisch entspräche dies der »flämischen Episode« im Werke Leonhard Kerns.

Die schlafende Frau, eine Alabasterskulptur, 26 cm lang, ist insofern interessant, als sich eine Replik aus demselben Material und in derselben Größe im Hohenlohe-Museum in Neuenstein befindet. Die Stuttgarterin ist nur durch eine Beschädigung am rechten Bein von der Neuensteinerin zu unterscheiden. Die summarische Behandlung der Details und die unharmonische Körperhaltung schließen eine Eigenhändigkeit aus. Was Leonhard Kern selbst aus diesem Motiv zu machen verstand, das zeigen MORTIS IMAGO in Amsterdam (Monogr. Taf. 63) und eine Schlafende in Stuttgart (Monogr. Taf. 58) aus rosafarbenem Alabaster. Die letztere ist bereits 1670 im Kunstkammerinventar der Herzöge von Württemberg mit der

Bemerkung erwähnt *soll von Rom kommen und antik sein*²². Diese Vermutung antik-römischer Herkunft bestätigt einmal mehr die »klassischen« Tendenzen im Œuvre Leonhard Kerns.

Das Städtische Museum in Schwäbisch Gmünd besitzt ein Leonhard Kern zugeschriebenes, 1977 gestiftetes Relief aus Alabaster mit einer Darstellung spielender Kinder, 20 × 26 cm groß²³. Alle physiognomischen Besonderheiten, wie z. B. die Rundgesichter und die Bewegungsmotive, vgl. unter anderem den Huckepackträger in Weimar, bestätigen diese Zuschreibung. Einzelne Motivvarianten sind auf zwei Humpen in Berlin wiederzufinden. Man wird die Knabengruppe stilistisch und zeitlich in die Nähe der Huckepackträger um 1635/45 setzen können.

Als letztes der in Museumsbesitz befindlichen Werke Leonhard Kerns sei das sicher weithin unbekanntes Alabasterrelief einer Caritas mit drei Kindern im Nationalhistorischen Museum in Frederiksborg/Dänemark vorgestellt. Alfred Schädler²⁴ hat es als eigenhändige Arbeit des Künstlers angesprochen, m. E. wahrscheinlich mit Recht (nach Fotografie). Stilistisch und zeitlich steht das Relief einer Alabaster-skulptur der Caritas mit drei Kindern in Neuenstein um 1625/30 nahe (Monogr. Taf. 4).

Alle diese bemerkenswerten Ankäufe von eigenhändigen Werken des Künstlers, von Arbeiten aus seiner Werkstatt und aus seinem Umkreis wären ohne die Angebote aus dem Kunsthandel nicht möglich gewesen. In der Tat scheint dieses Reservoir dank der Produktivität des Meisters selbst und seiner Werkstatt beinahe unerschöpflich zu sein.

Aus dem Würzburger Kunsthandel stammt eine Gruppe von zwei Knaben, aus Holz, 17 cm groß. Gleich der Sebastians-Statuette war auch diese Gruppe 1984 in Berlin ausgestellt²⁵. Zeitungsmeldungen zufolge soll sie der Vater von zwei Söhnen dort spontan gekauft haben. Der Knabe rechts sitzt auf einer bewachsenen Erdscholle, der andere steht links neben ihm. Beide Knaben gehören zu dem rundköpfigen, breitgesichtigen, ringellockigen kernschen Kindertyp. Das nachgedunkelte Holz sollte wohl wiederum eine bronzeähnliche Wirkung erzielen. Die Knabengruppe scheint eigenhändig zu sein (nach Fotografie).

Im Hohenlohe-Museum in Neuenstein befindet sich eine auch in der Größe übereinstimmende Replik aus Elfenbein, nur die Bodenformation ist leicht verändert (Monogr. Taf. 29). Die Elfenbeingruppe ist im Inventar der Kirchberger Kunstkammer von 1684 verzeichnet mit dem Beisatz *vom alten Kern zu Hall*. Die Identifizierung mit Leonhard Kern liegt nahe²⁶.

22 Werner Fleischhauer: Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart. Stuttgart 1976.

23 Hermann Kissling: Kunst im Städtischen Museum Schwäbisch Gmünd. Katalog. 1979. S. 67.

24 Christian Theuerkauff (wie Anm. 13) Notes, Anm. 35, Abb. 23.

25 Orangerie '84 Berlin. Deutscher Kunsthandel im Schloß Charlottenburg. Katalog. Nr. 62/1, Abb. S. 39.

26 Karl Schumm (wie Anm. 16) S. 224. – Zur Zeit der Niederschrift des Kunstkammerinventars von Kirchberg (1684) konnte unter dem *alten Kern zu Hall* eigentlich nur der 1662 als 74-jähriger verstorbene Leonhard Kern verstanden werden, welchen der Verfasser des Inventars noch persönlich gekannt haben dürfte. Denn Johann Georg Kern lebte ab 1650 in Öhringen und war 1698 dort auch gestorben, und

antik
Tend

Abb. 16

Abb. 16

Abb. 17

Beide Skulpturen sind Beispiele für die wiederholt nachzuweisende Herstellung von Repliken – durch Leonhard Kern selbst und durch seine Werkstatt – in verschiedenem Material²⁷.

Abb. 18 Bei Sotheby's London wurde 1980 eine Elfenbeingruppe dreier trauernder Frauen versteigert, dort irrtümlich als Drei Grazien beschrieben²⁸. Mit 14,6 cm Höhe ist sie nur halb so groß wie die Stuttgarter Gruppe der Drei Grazien. Leonhard Kern wandelte hier das Motiv der verzweifelten Klage (Relief in Hamburg) in das der Trauer um. Die drei Frauen stehen hier im Kreisrund, nicht zentriert sondern Rücken gegen Rücken. Auch bei dieser Gruppe fallen die relativ gestreckten Körperproportionen auf, die sie zeitlich eher in die Nähe der Budapester (Monogr. Taf. 49) als der Stuttgarter Graziengruppe setzen und damit an eine Datierung um 1640/45 denken lassen. Konnte man bei der im Dreiviertelskreis aufgestellten Graziengruppe in Stuttgart noch von einer Hauptansicht (frontal) – jedoch ohne Vernachlässigung der übrigen (Seiten-)Ansichten – sprechen, so sind bei dieser Gruppe der Trauernden alle Ansichten rundum gleichwertig im Sinne des Barock. Doch damit hat es sein Bewenden. Nicht nur die additive Zusammenstellung der Figuren an sich, auch ihre Charakterisierung als Rückenfiguren beweist, daß es Leonhard Kern nicht um ein psychisches Miteinander bei diesen Trauernden gegangen ist. Für ihn hatte die Einzelfigur schon immer Vorrang, selbst im Verband der Gruppe, doch nirgends ist diese Isolation innerhalb einer Gruppe so stark wie hier. Dies scheint nicht nur zeitlebens ein künstlerisches Problem des Bildhauers Kern, sondern auch (damals?) ein psychisches Problem des Menschen Leonhard Kern gewesen zu sein.

Abb. 19 Eine zweite, von der Stuttgarter Fassung abweichende Gruppe Dreier Grazien kam 1982 bei Sotheby's London zur Versteigerung²⁹. Es ist ein Alabasterrelief, 37 × 21,5 cm groß. Die mittlere Frau ist als Rückenakt, die Frau links beinahe frontal mit Profilkopf gegen rechts und die rechtsstehende Frau als Profilfigur gegen links dargestellt. Dem Motiv der herabhängenden Arme und des Handhaltens begegnet man sowohl im älteren Hamburger Grazien-Relief, als auch in der (gleichzeitigen?) Kopenhagener Statuettengruppe (Werkstattarbeit) und schließlich in der jüngeren Stuttgarter Gruppe. Dieser Einordnung entsprechen auch die schlanken Körperproportionen und die relativ kleinen Köpfe. Man wird an eine Entstehungszeit um 1645 denken dürfen. Die (nach Fotografie) hohe Qualität und Feinheit der Details (Profilköpfe!) läßt die Eigenhändigkeit Leonhard Kerns kaum bezweifeln. Zu dem Altbestand des Hällisch-Fränkischen Museums gehört ein

Abb. 20 Tonrelief mit einer Darstellung der Drei Grazien (Höhe 25 cm), offensichtlich von

Johann Jakob Kern lebte seit etwa 1660 im Ausland und war 1668 in London gestorben. Für den mit den örtlichen Verhältnissen vertrauten Verfasser des Inventars von 1684 war dann folgerichtigerweise Johann Georg Kern der »junge« Kern, so daß man eine Verwechslung ausscheiden darf.

²⁷ Beispiele: Sinnendes Mädchen mit Buch, Bronzereplik in Neuenstein (Monogr. Taf. 47), Elfenbeinreplik in Pommersfelden; zopfhaltende Frau, Bronzereplik in Kopenhagen, Elfenbeinreplik in Baden-Baden (Werkstattarbeiten).

²⁸ Weltkunst 1980, Nr. 7, Abb. S. 913.

²⁹ Sotheby's London, Auktion vom 22. 4. 1982. Nr. 277, Abb. S. 105.

Schülerhand. Es dürfte sich hier um ein Werkstattmodell handeln, um die künstlerische Wirkung des Motivs und der Komposition vor der Ausführung in dem kostbaren Elfenbein besser beurteilen zu können. Entweder lag diesem Schülermodell ein Modell des Meisters oder aber dessen Originalausführung, nämlich das zuvor genannte Alabasterrelief, zugrunde. Auf Grund dessen läßt sich die Arbeitsweise in der Kern-Werkstatt bildlich dokumentieren und die schon früher vorgetragene Ansicht belegen, daß auch die schwächeren und schwachen Werkstattarbeiten nach Originalen Leonhard Kerns entstanden sind und daß diese deshalb von Dokumentationswert sind.

Im Würzburger Kunsthandel wurde 1976 eine *Abundantia*, Leonhard Kern zugeschrieben, angeboten³⁰. Durch Auffassung, Material (Alabaster) und Größe (41 cm lang) muß die Skulptur von beinahe monumentaler Wirkung gewesen sein. Die halb liegende, halb aufgerichtete nackte Frau wendet ihren Kopf in strengem Profil gegen links, stützt sich mit dem linken Unterarm auf und greift mit der rechten Hand in einen mit Münzen vollgefüllten Sack. Diese Auffassung des *Abundantia*-Motives ist im Œuvre Leonhard Kerns bisher einmalig. Die Autorschaft des Künstlers steht außer Zweifel (nach Fotografie). Stilistisch und zeitlich ist diese *Abundantia*, besonders was die Gesichtszüge im Profil betrifft, mit der signierten Kasseler Venus um 1645 (Monogr. Taf. 62) und mit einer stehenden Frau mit Mädchenputto aus Londoner Privatbesitz in Verbindung zu bringen.

Abb. 21

Zum Schluß sei die Bronzestatuette eines gefesselten knieenden Sklaven aus einer Londoner Sammlung vorgeführt. Theodor Müller³¹ stufte sie 1962 als »flämisch« ein, 1972 wies Lise Lotte Möller³² erstmals auf eine mögliche Urheberschaft Leonhard Kerns hin. Dafür sprechen m. E. (nach Fotografie) physiognomische Einzelheiten, wie z. B. die stark ausgeprägten und bis zum Ohr hin deutlich profilierten Kinnbacken, sowie die kräftige Bildung der schmerzvoll zusammengezogenen Augenbrauen. Diese Besonderheiten sind bei dem signierten Adam in Darmstadt und bei dem (zugeschriebenen) gefesselten Jüngling in Wien (Monogr. Taf. 22) wiederzufinden. Ganz allgemein sei auch auf die »flämische Episode« im Schaffen Kerns, besonders deutlich bei den Frauengestalten, aufmerksam gemacht. Als Entstehungszeit für die Bronze Kerns dürften die Jahre 1635/45 in Frage kommen. Als Vorbild weist Theodor Müller die Sockelfiguren Pietro Taccas am Medici-Denkmal in Livorno (1615–1624) nach. Das Motiv der gefesselten Sklaven variierte Tacca auch in Kleinbronzen³³. Auf andere Weise als durch die intime Kenntnis der italienischen Kleinbronzen der Bologna-Schule und durch eine entsprechende, laufend ergänzte Mustersammlung – Erinnerungsstücke und Vorbilder – ist deren noch nach Jahren deutliche Einfluß auf das Werk Leonhard Kerns nicht zu erklären: Beispiele dafür sind der Geldzähler (Monogr. Taf. 19), ein springendes Pferd (Monogr. Taf. 72), die Kernschen Knaben, insbesondere die

Abb. 22

30 Kunst- und Antiquitätenmarkt. Die Kunst und das Schöne Heim 1976, Heft 10. Abb. S. 636.

31 Theodor Müller: Original und Nachbildung. In: Pantheon 20, 1962. S. 211f. Abb. 7.

32 Möller (wie Anm. 12) Rezension S. 253.

33 Albert Erich Brinckmann (wie Anm. 19) S. 100.

Huckepackträger, ruhende (Monogr. Taf. 5) und sich kämmende Frauen und viele antike und antikisierende Motive. Wenn der Augenschein die Zuschreibung des knieenden Sklaven an Leonhard Kern bestätigt, dann dürfte diese Statuette zum Besten zu rechnen sein, was der Bildhauer auf dem Gebiete der Kleinbronzen geschaffen hat.

Bildnachweis

J. P. Anders, Berlin: 7 – E. Grünewald, Nördlingen: 1, 2, 16–20, 22 – P. Heman, Basel: 8, 9 – A. Neuhaus, Würzburg: 21 – Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall: 3–6 – Städt. Museum Schwäbisch Gmünd: 15 – Württ. Landesmuseum Stuttgart: 10–14

* Der vorliegende Beitrag entstand aus einem Vortrag vor dem Historischen Verein für Württ. Franken in Schwäbisch Hall am 1. Februar 1985.