

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

42. Jahrgang

September 1989

Heft 9

Ausstellungen

„Viel trefflich schöne Stuck auß Helffenbein, sonderbaren Steinen und gutem Holtz ...“

LEONHARD KERN (1588—1662)

MEISTERWERKE DER BILDHAUEREI FÜR DIE KUNSTKAMMERN EUROPAS
Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, 22. Oktober 1988—15. Januar 1989.
Katalog hrsg. von Harald Siebenmorgen, mit Aufsatzbeiträgen von Manfred Akermann,
Herta Beutter, Fritz Fischer, Tilman Kossatz, Lise Lotte Möller, Johannes Zahlten und
Claus Zoege von Manteuffel — Katalog der Werke Leonhard Kerns und seines Umkrei-
ses von Elisabeth Grünenwald. Jan Thorbecke Verlag Sigmaringen 1988, 272 Seiten,
142 Kat. Nrn., 209 Abbildungen, davon 14 farbig, DM 44,—.

(mit sechs Abbildungen)

Seit Herbst 1988 ist die deutsche Museumslandschaft um einen neuen Museumskomplex reicher — das in sechs historischen Gebäuden um den aus der Stauferzeit stammenden Keckenhof, einen mittelalterlichen Wohnturm, eingerichtete Hällisch-Fränkische Museum in Schwäbisch Hall. Die Stadt und der seit etwa 1850 sammelnd tätige „Historische Verein für Württembergisch Franken“ trugen und tragen seit 1981 gemeinsam Umbau, Erweiterung und Unterhaltung des Museums, zu dessen Abteilungen Geologie, Vor- und Frühgeschichte und zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt im Mittelalter in den nächsten Jahren die Bereiche Renaissance, Barock und die des 19. und 20. Jahrhunderts kommen werden.

In allen Bereichen des Museums ist auf die Bedürfnisse spezieller Besuchergruppen — von Kindern und Behinderten z. B. — Rücksicht genommen: Die verschiedenen Stockwerke und Niveaus in den einzelnen Häusern des 13.—19. Jahrhunderts werden durch Schrägen, Rampen, flache Treppen weitgehend leicht zugänglich gemacht, Stellhöhe von Objekten, Vitrinenböden, die Größe der Schrifttafeln, die Lesbarkeit der Information u. ä. kommen Kleinwüchsigen entgegen.

Die Sonderausstellung zu Werk und Wirkung Leonhard Kerns (1588—1662) begann im Erdgeschoß mit den Themenbereichen: „Leben des Künstlers“, „die Freie Reichsstadt zu Leonhard Kerns Zeit“ und „der Bildhauer mit seiner Werkstatt“ sowie „Kunst-kammern und Sammelwesen des Barock“. In den historischen Baubestand — auffallend die großen Holzständer in der Raummitte auch in Raum 2 im Obergeschoß, teilweise offen liegendes Mauerwerk, weiße Wände auf Grobputz u. a. — wurden geschickt die zweckdienlich nüchternen Einbauten integriert: Stein- bzw. Holzfußboden, eine Metall-treppe mit weißem Gitterwerk, helle Klimakästen, Ganzglasvitrinen mit aufgesetzten Lichtkästen — leider so kein Seitenlicht! — und Lichtschienen über den Vitrinen und für das Raumlicht, z. T. mit Punktstrahlern, sowie zurückhaltende Stellwände, in den relativ niedrigen Zwischengeschoßräumen für diese Ausstellung auch vor den Fenstern. — Der Gesamteindruck der Sonderausstellungsräume unten wie oben: hell, objektbezo-gene zurückhaltende Einrichtung der Vitrinen, wobei nur die ungewöhnliche Farbe des relativ grob strukturierten Stoffes an Vitrinenböden, -wänden und Sockeln den Rezen-senten anfangs zugegebenermaßen schockte: ein kräftiges Rosa = pink, das sich aber eher als andere Farbtöne für fast alle die verschiedenen Materialien der Bildwerke als sehr wohl verträglich erwies — für die Hölzer, den Marmor, Alabaster und Solnhofener Stein ebenso wie für Bronze, Silber und vor allem das Elfenbein.

Die Informationstexte zu den einzelnen Themenbereichen — kurz, inhaltsreich, gut lesbar — waren wohl plaziert, durch einige Großphotos ergänzt. Die relativ dicht — und wegen Platzmangels weitgehend vor den Wänden — aufgestellten Vitrinen zwangen den Besucher wegen verhältnismäßig niedriger Stellhöhe der Bildwerke öfter in die Knie, so auch zum intensiveren Betrachten.

Während für den Besucher die Anschaulichkeit der Themen „die Bildhauerwerkstatt“, „das Sammelwesen“ durch Stiche, das Hainzische Kunstschränkbild, die originale Drechselbank und die Werkzeuge sowie die wohlbedachte Platzierung der — virtuosos „Kunststück“ und „rares“ Naturprodukt kombinierenden — Abundantia aus Walroß-zahn (nicht Elfenbein, Kat. Nr. 92) als höchst positiv zu sehen war, steht man dem diffi-zilen Transport der zwei großen, gefaßten (!) Holztafeln der Epiphanie und Krönung Mariens von 1613 (Kat. Nr. 54 f., welche Holzart?, im Katalog leider kein Wort zur Fassung von 1624 durch Christoph Weizmann bzw. spätere Zustände) aus Maribor/ Jugoslawien doch reserviert gegenüber, obwohl die Tafeln kaum bekannt waren und nun nach der Ausstellung der in Aussicht gestellten Restaurierung harren, die sehr nötig scheint. — Für ein so kleines Museum mit auch personell beschränkten Kräften war aber im ganzen die Ausstellung eine gar nicht hoch genug einzuschätzende Leistung, welche die Zusagen und das Vertrauen der über 40 Leihgeber (besonders zu erwähnen der Wiener Beitrag mit einer besonders großen Auswahl an zumeist frühen, aber auch bisher nicht erkannten Werken Leonhard Kerns) und die Erwartung einer interessierten Öffent-lichkeit rechtfertigte. Sie hatte denn auch vor allem bei z. T. von weither angereisten Einzelbesuchern, aber auch in der lokalen und überregionalen Presse überaus große Resonanz, was u. a. an dem guten Katalogverkauf ablesbar wurde.

Wer war aber Leonhard Kern? — Am 22. November 1588 in Forchtenberg geboren, trat er 1603 dort bei seinem älteren Bruder Michael Kern d. J. in die Bildhauerlehre ein, mit dem er zuletzt auch in Würzburg war und der vor allem den heimischen Alabaster

verarbeitete. Auf einer ausgedehnten Wanderschaft 1609 — 1613 war Leonhard Kern dann in Italien, auch in Nordafrika, neun Monate in Neapel, zwei Jahre in Rom — wo er „auf der Academie die Kunst nach lebendigen Menschen zu bilden Gelegenheit zu ergreifen bekommen“ — und auf dem Rückweg sicherlich auch in Florenz, Padua und Venedig (vgl. *Abb. 1*).

In Laibach/Jugoslawien schuf er für den als Rekatholisator bekannten Bischof Thomas Chrön = Hren 1612/13 für den an die zehn Meter hohen Hochaltar der Stiftskirche zu Oberburg (Gornji Grad) zwei erstaunlich einfach wirkende, große Holzreliefs (Kat. Nr. 54 f.), weigerte sich jedoch als Protestant zu bleiben und ging über Wien nach Forchtenberg zurück. Dort ließ er sich 1614 nieder, heiratete Amalia, Tochter eines hohenhlohischen Amtsschreibers, mit der er mindestens vierzehn Kinder hatte und die ihn später öfter bei Abwesenheit in der seit 1620 gut gehenden Werkstatt mit Verkaufsladen vertrat, die sich Leonhard nach anfänglicher Tätigkeit in der Werkstatt seines Bruders Michael, der übrigens 1610 Hohenlohischer Hofbildhauer geworden war, in Schwäbisch Hall eingerichtet hatte. Vorher war Leonhard jedoch längere Zeit am Heidelberger Hof des Kurfürsten von der Pfalz tätig gewesen, von wo er 1617 nach Nürnberg gerufen wurde, um dort die steinernen vier Monarchien nach Entwürfen Christoph Jamnitzers für das Rathausportal zu arbeiten. Am 24. März 1620 wurde Leonhard Kern Bürger in Schwäbisch Hall, wo es ihm trotz des Dreißigjährigen Krieges zumindest bis in die Mitte der 1640er Jahre wirtschaftlich gut ging. 1630/32 lieferte er Steinfiguren nach Regensburg (Kat. Nr. 71); 1640 wurde er in den Äußeren Rat gewählt, Anerkennung seiner angesehenen Stellung in der Stadt. In seinem „Crahmladen“, aber auch auf Reisen, u. a. nach Nürnberg, zur Frankfurter Messe 1645 und nach Holland verkaufte er zahlreiche Kleinplastik — „mehreren Theils in fremde Ort“, 1626 allein zehn „Bilder“ über Nürnberg nach Wien. Im selben Jahr 1640 zeichnete Kern — sein einziges erhaltenes graphisches Werk — die Stadtansicht Schwäbisch Halls für Matthäus Merians 1643 erschienene Topographie von Schwaben. — Nachdem er am 1. September 1648 in Kleve von Friedrich Wilhelm für ein Jahr zum Kurfürstlich-Brandenburgischen Hofbildhauer bestellt worden war, zog der über Sechzigjährige 1650, zwei Jahre nach dem Friedensschluß von Münster, auf sein Schloßgut Tullau, immer noch tätig, wie auch die Werkstatt in Schwäbisch Hall weiterhin vor allem Kleinplastik, besonders Gefäße, herstellte. In Schwäbisch Hall starb Leonhard Kern am 4. April 1662 — „der sowolen in der Bildhauer-Kunst / darinnen er bekanntermaßen excelliert / als auch in der Architectur geübet / hernach (nach der Italien-Reise, Anm. d. Verf.) in Teutschland wärender Kriegs-Unruh viel ausgestanden ...“ (J. von Sandrart, 1675).

Der gewichtige Katalog spiegelt weitgehend die Aufstellung — in den zwei oberen kabinetartigen Räumen folgten auf „Vorbilder, Vorlagen, Zeitgenossen“ — also auf Graphik der Dürerzeit und Werke Conrat Meits, Giovanni Bolognas und Georg Petels u. a. — die Bildwerke Leonhard Kerns und seines Kreises, chronologisch und thematisch zugleich geordnet: nach den frühen Alabasterarbeiten (Kat. Nr. 56, 60—62) der große Wiener Holz-Kruzifixus (Kat. Nr. 70) zwischen den zahlreichen Abraham-Isaak-Gruppen, der Komplex der Gää-Darstellungen, die frühen Wiener Elfenbeinfiguren (*Abb. 1*). Und im dritten Raum — um die Drei-Grazien-Gruppen (Kat. Nr. 101/102), die Venus-Mars-Amor-Gruppe von 1657 aus Kassel (*Abb. 4*) und die bedeutungsvolle Gruppe aus dem Dreißigjährigen Krieg (Kat. Nr. 108, 106) in der Mitte — in den Wandvitrinen die zahlreichen Venusdarstellungen, größerformatige Steinreliefs (*Abb. 3*) und zuletzt die Puttenfiguren,

-reliefs und Humpenzylinder der Werkstätten Leonhard und Johann Georg Kerns sowie des Johann Jacob Betzoldt und anderer. Die gesamte Ausstellung machte — besonders oben — den Eindruck einer Studio-Ausstellung, wohlthuend begrenzt, den Besucher auf das Einzelobjekt, die Gruppierungen, auf Vergleiche verweisend, wozu das fast monoman auf die menschliche Gestalt und relativ wenige Themenbereiche konzentrierte Werk Leonhard Kerns überhaupt geradezu herausfordert.

Wenn man diese Kunstausstellung, in der offensichtliche Qualitätsunterschiede erkennbar, bisweilen zu deutlich waren, unter mehr didaktischen Gesichtspunkten hätte machen wollen, hätten sich öfter ausführlichere Beschriftungen für den Besucher *ohne* Katalog angeboten — hier und da mit Vergleichsfotos und Querverweisen, z. B. auf die für die künstlerische Auffassung und Kompositionsweise so charakteristischen großformatigen Reliefs der Vision Hesekiels in St. Michael, aus Köpenick (Kat. Nr. 104, hier *Abb. 2*) und München (Kat. Nr. 105); ja, hätte man nicht — im Hinblick auf die Forschungslage und das schon zu Beginn der Ausstellung geplante Kolloquium — ein informatives Bildheft, eine katalogartige Liste, gute Beschriftungen in der Ausstellung bieten, einen Katalog als Resumé der nun möglich gewordenen vergleichenden Studien an z. T. auch neu aufgetauchtem Material und mit verfeinertem methodischen Zugriff (als es die Monographie Elisabeth Grünenwalds 1969 vermochte) *nach* der Ausstellung herausgeben sollen? Doch solch ein kostspieliger Weg müßte sicherlich erst einmal von einem größeren Museum gegangen werden.

Denn in dem sehr reich illustrierten Katalog mit übersichtlichem, ästhetisch befriedigendem Layout — manche Farbtafel geriet leider allzu materialfremd, zu dunkel, rötlich (9, 10) — werden meiner Meinung nach einige Mängel und Probleme deutlich. Der eigentliche Katalogteil bezieht noch zu wenig die bekannten historischen Daten und Fakten ein, die z. B. Herta Beutter (S. 15—29) z. T. ergänzend zur Monographie vorstellt — etwa das Datum der Lieferung von 10 „Bildern“ 1626 nach Wien für die Chronologie der dortigen Werke —, während er andererseits der Stilkritik — vergl. die Übernahmen der so gewonnenen Ergebnisse bei L. L. Möller — zu viel vertraut. In die im Folgenden gemachten Anmerkungen sind einzelne Anregungen von Kolleginnen und Kollegen, die am Kolloquium am 15./16. Januar 1989 teilnahmen, eingeflossen, ohne daß hier der noch für 1989 geplanten Veröffentlichung von dessen Ergebnissen vorgegriffen werden soll. Der Rezensent gesteht, daß er lange spezifische Eigenart und Bedeutung des Kernschen Werkes unterschätzte.

Mehrere Katalogbeiträge enthalten Beobachtungen, die sich als Ausgangspunkte für neue allgemeine Überlegungen zur Kunst Kerns und für die Lösung zahlreicher Zuschreibungs- und Detailfragen, aber auch für die ikonographischen und sozial relevanten sammlungsgeschichtlichen Probleme anbieten. In erster Linie sind zu nennen die grundsätzlichen Bemerkungen Claus Zoege von Manteuffels zur „Modernität“ und gleichzeitigen Sonderstellung von Leonhard Kerns Kunst im 17. Jahrhundert, Fritz Fischers beispielhafte, sich allerdings bisher zumeist nur an den höchstrangigen italienischen Werken orientierende Untersuchung der vor allem vom Naturstudium der römischen Akademie geprägten „maniera“ Kerns im Sinne einer lapidaren Einfachheit der Form, eines Realismus, welche eine Adaption fremder Inventionen mit einschließt, sowie Tilman Kossatz' so verdienstvolle Studie zu den Epitaphien in St. Michael in Schwäbisch Hall und ihr Verhältnis zu Leonhard Kern und Johann Jacob und — wie wir jetzt wissen — auch Jacob Betzoldt sowie seine Verweise auf lokale Traditionen. — Im Rahmen von Johannes Zahltens Bemerkungen zur Kunstproduktion und zum Sammlungsweisen im 17. Jahrhundert von besonderem Interesse auch für Leonhard Kern der auch — unabhängig davon — im Katalogteil erscheinende Nachweis seiner Werke in Franz von Stamparts und Anton von Prenners Prodromus von 1735 zum *Theatrum artis pictoriae*, einer Art Galeriekatalog der Wiener kaiserlichen Sammlungen, und der erneute Hinweis auf die Kunstkammerbestände des Elias Brackenholfer in Straßburg (Beschreibung bzw. Katalog von 1672 bzw. 1683; vergl. H. Rott, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* NF 44, 1931, S. 13 ff.), wo übrigens auch Balthasar Ludwig Künst

(1589—1667) laut 1673 gedrucktem Katalog neben Werken Giovanni Bolognas u. v. a. auch solche von Leonhard Kern besessen hat.

Es ist sicher sehr nützlich, daß Lise Lotte Möller in ihrem Beitrag „Trinkgeschirre von Johann Georg Kern und Johann Jacob Betzoldt“ vor allem auf stilkritischem Wege ganze Werkgruppen aus dem Œuvre Leonhard Kerns und seiner Werkstatt herausgelöst hat, ohne allerdings für die neuen Attributionen immer überzeugende archivalische Nachrichten und unmittelbar vergleichbare Werke der Groß- und Kleinplastik anführen zu können, wie das Wolfgang Deutsch in seinen nach Erscheinen des Kataloges gemachten Anmerkungen zu Johann Jacob Betzoldt und dessen Vater Jacob in vorsichtig, aber überzeugend argumentierender Weise gelungen ist (MS u. a. im Hällisch-Fränkischen Museum, das im Kolloquiumsband veröffentlicht werden wird). Man wird vielleicht auch noch für Johann Georg Kern in Frage kommende Großplastik im Gebiet um Öhringen u. a. w. finden können?

Damit sind wir beim Herzstück von Ausstellung und Katalog, den Vorbemerkungen „Werke Leonhard Kerns und seines Umkreises: Probleme der Zuschreibung und Datierung“ von Elisabeth Grünenwald und dem kritischen Katalog, der 51 Werke als eigenhändig, 12 fragliche und 26 aus der Werkstatt bzw. Nachfolge vorstellt und den die Autorin der ersten und bisher einzigen Monographie von 1968 mit außerordentlich viel Mühe und Fleiß bearbeitet hat — ohne allerdings manche Stücke wie z. B. die in Berlin nochmals im Original zu sehen —, wobei sie jedoch eine größere Anzahl bisher unbekannter bzw. unerkannter Werke vorstellen konnte (u. a. Kat. Nr. 61 Pietà, Kat. Nr. 59, 60 die zwei Klosterneuburger Reliefs, Kat. Nr. 70 Kruzifix, Kat. Nr. 106 Soldat mit Frauenfigur, Kat. Nr. 79, 81 Gää, vgl. *Abb. 4a*).

Obleich die Verfasserin in ihrem Vorspann auf die Seltenheit signierter Werke — von insgesamt 16 sind 12 erhalten, davon 9 ausgestellt — und anderweitig gesicherter (9) und auf die Schwierigkeiten bei einer Chronologie und bei der Zuschreibung hinweist, besonders auf die schwierige Abgrenzung der Alabasterarbeiten Leonhards von denen seines Bruders Michael d. J., mit dem Leonhard zwischen 1614 und 1620 in einer Werkstattgemeinschaft gearbeitet haben muß und der — für den 16. Januar 1636 belegbar — engere Beziehungen zum Kaiserhaus in Wien hatte, verliert sich im diskutierenden Katalog ihre Argumentation öfter im Gestrüpp reiner Zuweisungs- und Datierungsfragen, zu deren Gewirr der Rezensent selbst an mehreren Stellen 1966, 1968, 1973, 1974, 1984 und 1986 beigetragen hat.

Wie — notgedrungen — die Großplastik Leonhard Kerns, sieht man von dem Regensburger Kopf (Kat. Nr. 71) ab, nicht, auch nicht in einigen Großphotos vertreten war, so fehlten Werke Michaels d. J. in der Ausstellung, Analyse und Abbildungen seiner Werke — außer bei T. Kossatz und auf S. 146, *Abb. 2* — im Katalog. Könnte nicht das Wiener Alabasterrelief der Ruhe auf der Flucht (Grünenwald, 1969, Nr. 103) von Michael d. J. sein? Zugegeben, Michaels Werk ist seit Gertrud Gladmanns grundlegenden Studie von 1916, sieht man von Einzelkomplexen wie den Altären in Schöntal (G. Himmelheber, in: *Die Kunstdenkmäler in Württemberg 10, Ehemaliges Oberamt Künzelsau*, Stuttgart 1962, S. 316 ff.), den Würzburger Werken (L. Bruhns, *Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock, 1540—1645*, München 1923) und zahlreichen Abbildungen, Hinweisen und Anmerkungen bei T. Kossatz, *Johann*

Philipp Preuss (1605—ca. 1687), Ein Beitrag zur Genese barocker Bildkunst in Franken, Mainfränkische Studien 42, Würzburg 1987, ab, noch nicht genügend erforscht, doch hier wäre Gelegenheit gewesen, exemplarische Vergleiche anzuführen (z. B. der Alabasterkruzifixus des Passionsaltars in Schöntal von 1644 mit den Werken Leonhard Kerns in Wien). Gerade für die Frühzeit Leonhard Kerns bis gegen 1620 wäre das nützlich gewesen. E. Grünwalds Einteilung des Werkes von Leonhard Kern in Frühwerk, Hauptschaffenszeit 1620—1651 und Spätphase 1651—1662 ist — zu Recht — weitaus weniger feinmaschig als bei den sechs Perioden in ihrer Monographie von 1969. Meiner Meinung nach stützen sich fast alle Argumente der Zuschreibung und Datierung zu sehr auf nicht gesicherte, nicht datierte oder datierbare Vergleichsstücke.

Da die Ausstellung uns gezeigt hat, wie verschiedenartig bei aller gleichbleibender Grundstruktur der Kleinbildwerke und scheinbar gleichartig verwendetem Motivvorrat die sogenannte „Handschrift“, etwa Details an Frisur oder Draperien oder in der Modellierweise der Akte in der schnitztechnischen Behandlung an Holz und Elfenbein zu unterschiedlichen Schaffenszeiten, aber auch gleichzeitig auftretend sein kann, wie sich Leonhard Kern unterschiedlichste Prototypen und Manieren anverwandeln konnte, müßte der Begriff Qualität des einzelnen Werkes, vor allem der der gesicherten, bestimmender zur Grundlage vergleichender Stilkritik gemacht werden. Die qualitativen wie stilistischen Unterschiede, nur z. T. materialtechnisch bedingt, zwischen dem Hl. Sebastian (Kat. Nr. 56) und der Liegenden Frauenfigur (Kat. Nr. 57) aus Alabaster, dem bronzenen Bildhauerjüngling (Kat. Nr. 63), der in ihrer Datierung — meiner Meinung nach zu Unrecht — immer noch umstrittenen Adam-und-Eva-Gruppe in Berlin (Kat. Nr. 83) und dem alabasternen Liebespaar (Kat. Nr. 87) sowie zwischen den drei Grazien in Stuttgart, Budapest und Künzelsau (Kat. Nr. 101, 100, 102), der Schlafenden in Stuttgart (Kat. Nr. 89) und dem verhungerten Mann in Privatbesitz (Kat. Nr. 107) sind — so meine ich — so groß, daß sie nicht alle von einer Hand sein können. Warum z. B. gibt es allein bei der Budapester Grazienkomposition, die so groß und deutlich das Monogramm LK (ligiert) auf der unansehnlich, fast grob behandelten Sockelplatte trägt, solche Unterschiede der Qualität in der Auffassung und Durchbildung der Einzelfigur und in der Detailbehandlung etwa an Haar und Händen? Handelt es sich hier bei dieser Variation des antiken Prototyps — und daher die merkwürdige Zwischengröße von Klein- und Großformat? — um eine „Mustergruppe“ in der Werkstatt, ähnlich vielleicht dem Puttenrelief aus Schwäbisch Gmünd (Kat. Nr. 122)? Mehr als in anderen Figuren scheint sich Leonhard Kern hier mit Bildwerken der deutschen Renaissance — beispielsweise von Conrat Meit oder der mit Sebastian Loscher bzw. Loy Hering zusammen gesehenen Berliner Fortuna-Abundantia (zuletzt der Verfasser in: *The Burlington Magazine* CXXIV, 952, July 1982, S. 425 ff., Abbn.) vergleichen zu lassen. Erst in den Schräg- und Seitenansichten werden die plastischen Qualitäten der offensichtlich auch schon ursprünglich mit einem bronzeähnlichen Überzug versehenen Statuen deutlich. Sind aber alle Monogramme auch wirklich Garanten für Eigenhändigkeit, haben sie vielleicht auch bisweilen die Funktion einer Werkstatt-Mustermarke?

Was man im Katalog trotz vielfacher, gleichsam rezitierender, aber unverbindlicher Nennung von Einzelblättern und Namen — die deutschen „Kleinmeister“ — vermißt, ist eine Analyse des Verhältnisses der Druckgraphik, der Inventionen Dürers, Cranachs,

Hans Sebald Behams, Heinrich Aldegrevers oder Virgil Solis' (Kat. Nr. 45 ff.) zu den Kompositionen Leonhard Kerns, inwieweit der frühbarocke Bildhauer sich nicht nur motivisch, sondern in seinem Formverständnis an der Dürerzeit orientiert bzw. bewußte „*imitatio*“ betreibt. Während ich für das Klosterneuburger Relief des Ersten Menschenpaares nach dem Sündenfall (Kat. Nr. 59) kaum eine überzeugende Verbindung zu Hans Sebald Behams Stich (Kat. Nr. 48) sehe, für die Prager Frauenfigur (Kat. Nr. 93) nur motivische zu Solis, Aldegrever (Kat. Nr. 50, 52), sind die Zusammenhänge der Berliner Adam-und-Eva-Gruppen (Kat. Nr. 83, 86) mit den Kompositionen von Aldegrever, Solis bzw. Dürer (Kat. Nr. 52, 47) noch keineswegs überzeugend beschrieben.

In diesem Zusammenhang sollte man die für das 17. Jahrhundert und die sogen. Dürer-Renaissance wichtige Rolle der „Musterstiche“ des Hendrik Goltzius (1558—1617) — etwa bei Georg Schweigger in Nürnberg — nicht unterschätzen, wie es u. a. Kerns Relief der Hl. Drei Könige in Maribor (Kat. Nr. 54) andeutet.

Die scheinbare Unvereinbarkeit von Stilelementen, Reliefauffassungen, unterschiedliche Adaption von Prototypen und teilweise erstaunlich divergierende Qualität bei den Zuschreibungen auch neu aufgetauchter Werke im Vergleich untereinander und mit gesicherten Arbeiten — ich denke u. a. an die zwei Klosterneuburger Reliefs (Kat. Nr. 59, 60), die Pietà (Kat. Nr. 61), den Christus in der Rast (Kat. Nr. 72), die Gruppe aus dem Dreißigjährigen Krieg (Kat. Nr. 106) und den Humpenzylinder mit Badeszenen (Kat. Nr. 119) — läßt nachdrücklich fragen, ob wir in Zukunft nicht noch vorsichtiger mit stilkritischen Zuweisungen im Werk L. Kerns und seiner Nachfolge umgehen müßten. Der Katalog von 1988, in dessen Köpfen man öfter Hinweise zur Provenienz, präzisere Angaben zum Material und z. B. zu den Montierungen in Edelmetall vermißt, woraus sich bisweilen mehr Anhaltspunkte zur Datierung, durchaus auch zu Zentren von Verkauf, Zwischenhandel und Sammlungsbestrebungen ergeben könnten, versucht, trotz eigener Mahnung zur Vorsicht (S. 150), ohne gegenüber der Monographie von 1969 methodisch Neues zu bringen, eine Feindatierung bis auf Jahrzehnte, Jahrfünfte, die in den meisten Fällen meiner Meinung nach noch nicht möglich ist. Das gilt in besonderem Maße für die — in der Auswahl des Ganzen vielleicht zu große — Anzahl der wohl weitgehend erst durch L. L. Möllers Untersuchungen mit Johann Georg Kern und Johann Jacob Betzoldt in Verbindung gebrachten Arbeiten, zumeist allegorische Reliefs an Gefäßen und Puttendarstellungen. Hier vermißt man sehr Abbildungen der immer wieder als Prototypen zitierten Stiche nach Pieter von Avont (1600—1652) von Wenzel Hollar, hier erscheint dem Rezensenten die Methode von Typenvergleich und Stilkritik — bis hin zum Phänomen der Drei- bzw. Vierblattgebilde oder der Entenschnabelnase — gerade im Hinblick auf den von L. L. Möller betonten Seriencharakter vieler Produkte — überstrapaziert. Für die Vielzahl möglicher Vorbilder dieses Sujets — u. a. im Einflußbereich der Inventionen F. Duquesnoys — sei auch auf Giacinto Gimignanis (1611—1681) radierte Kinderspiele der 1640er Jahre hingewiesen.

Auf der anderen Seite sucht man im Katalogteil bisweilen vergeblich Deutungen z. T. offensichtlicher ikonographischer Zusammenhänge. Kat. Nr. 98, das wie eine Bronze dunkel gefärbte Lindenholzrelief in Hamburg, ist doch aller Wahrscheinlichkeit nach eine allegorische Darstellung mit moralisierendem Charakter, „liest“ man die Szene der „Gleichgewichtsprobe“ von links nach rechts: ein Faunskind — statt eines Äffchens, Sinnbild der Impudentia, der Schamlosigkeit? — zapft Wein; der auf dem Faß sitzende, unbedeckte Mann, dessen Geschlecht nicht gezeigt wird, blickt

sinnend auf bzw. über die enge Öffnung eines sogen. Kuttrolf (aus Glas), wie viele andere meist krugartige Gefäße auf Graphik und Gemälden des 17. Jahrhunderts (vergl. Ausst. Kat. *Tot Lering en Vermaak*, Rijksmuseum Amsterdam, 1976, Kat. Nr. 51, 55, 66 mit Abb.) hier wohl Hinweis auf das weibliche Geschlecht, auf das — und nicht auf das Gesäß! — sehr direkt und den Betrachter dabei wie verständnisvoll grinsend anblickend der Putto bei der sich vornüberbeugenden Frau weist. Ob die balancierende Frauengestalt wirklich ein Stangenglas auf dem Boden aufstellt, scheint mir nicht eindeutig. Wie man die umfassende Fingerhaltung der Linken — vergl. Jacob Mathams Stich „Folgen der Trunksucht“ mit phallusartigem Gefäß — als erotische Geste deuten könnte, so möglicherweise die mit z. T. gespreizten Fingern erhobene Rechte der Frau als ein aufmerksamkeitheszendes Zeichen, der Warnung vor den Folgen sinnbetörenden Weingenussses — hier der Voluptas und Unkeuschheit, Gula und Libido, das Geschmack und Gefühl betreffende Doppellaster der Wollust. — Auch die eindeutige Geste der Rechten bei der rechten Figur der drei Frauen auf Abb. 2 in L. L. Möllers Aufsatz gehört in diesen Bedeutungszusammenhang, vergleicht man u. a. die Einzelfigur der Berliner Eva von Leonhard Kern (*Die Bildwerke des 16.—19. Jahrhunderts in Elfenbein*, 1986, Kat. Nr. 42, Anm. 1—3).

Zur historisch wie allegorisch präziseren Deutung der sogenannten Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg (Kat. Nr. 106 und S. 71), die meiner Meinung nach *nicht* an Hans Ulrich Francks Blatt von 1656 (S. 11, Abb. 1) anschließt, zu deren allerdings weniger bedeutungsträchtigen Prototypen man wohl die Kriegslager-Reliefs am Epitaph Philipp von Hohenlohe (gest. 1606), 1629/31 wohl von Michael Kern d. J. in Öhringen, rechnen muß und zu deren „Verwandten“ die später entstandenen „Bilder“ der zwei Tumben für Melchior von Hatzfeld von Achilles Kern in Laudenschbach (1658) und Prussice/Prausnitz (1661/62) gehören, wird Elisabeth Schraut im Kolloquiumsband neueste Erkenntnisse veröffentlichen. Vergleicht man u. a. die Liegefigur Melchior von Hatzfeldt von 1661/62 von Achilles Kern, scheint die Zuschreibung der Wiener Gruppe an Leonhard nicht ganz so eindeutig.

Auf den Zusammenhang der 1683 im gedruckten Katalog der Kunstkammer des Elias Brackenhoffer genannten „Springende / stehende / und laufende Pferd / meistens von *raren originalien abgeformet*“ aus Wachs, die auch im Verzeichnis von 1672 erscheinen als „verfertigt und verehrt von Leonhard Kernen dem Bildschneider von Schwäbisch Hall“ mit Kat. Nr. 76, dem Wiener Elfenbeinfigürchen, d. h. zur Frage von Vorbild, Modell — wie es J. Zahlten und E. Grünwald vorbehaltlos annehmen — und Ausführung möchte ich ebenfalls im Kolloquiumsband eingehen. Das 1981 von Eugen Philippovich (*Elfenbein*, Braunschweig, 2. Auflage, Abb. 141) als Werk des 16. Jahrhunderts veröffentlichte Pferd der ehem. Sammlung W. Oesterle, München, wohl — vergl. man Kat. Nr. 136 — aus Johann Jacob Betzoldts Werkstatt.

Die eben genannte Straßburger Sammlung Brackenhoffers enthielt ja nicht nur Werke Leonhard Kerns (s. Kat. Nr. 108, hier *Abb. 5*), sondern auch solche von Johann Georg Kern — eine 1656 entstandene Diana mit zwei Hunden, eine Caritas u. a. aus Elfenbein. Gerade im Zusammenhang mit der Venus Medici (Kat. Nr. 121) in Stuttgart, die das Inventar von 1669 zusammen mit einer „Foecunditas“ und „Abundantia“ nennt, die als von Hans Jörg Kern gekauft, nicht ausdrücklich als von ihm gemacht beschrieben wird, hätte man sich eine grundsätzliche Diskussion um die Wiener Statuette dieses Themas — doch ein spätes Werk des Leonhard Kern? — und ihrer z. T. weniger qualitativollen und auch stilistisch abweichenden Varianten in Stuttgart, Prag u. a. w. gewünscht (Theuerkauff, Katalog *Sammlung R. Winkler*, 1984, S. 63 ff., Kat. Nr. 28, und Katalog Berlin, 1986, S. 162, Anm. 14 ff.). Wie für die Kasseler Caritasgruppe (Grünwald, 1969, Nr. 49) wäre hier — wie bei der Archäologie — eine genaue Replikenkritik angebracht, um Arbeiten Johann Georg Kerns u. a. von den Prototypen Leonhards zu scheiden, ohne allerdings so diffizile Fragen lösen zu wollen, wie sie die diversen Puttentypen (s. Kat. Nr. 115 ff., 122 ff.) stellen.

Was man im Katalog im ganzen wie in den Verweisen und Verbindungen zu den meisten Aufsätzen doch etwas vermißt, sind einerseits Bemerkungen zum Verhältnis von Groß- und Kleinplastik bei den bedeutenden, auch den international wichtigen Bildhauern des Frühbarock und Barock und andererseits eine ganze Reihe von Künstlernamen im süddeutschen Raum, deren Stileigentümlichkeiten und Traditionslinien auch zur genaueren Einordnung von Leonhard Kerns Werk beitragen könnten. Wenn man meint,

daß Kern auf seiner Wanderschaft, vor seiner Niederlassung 1617/20 nur Großplastiker gewesen sei, Kleinbildwerke höchstens in „Feierabendarbeit“ geschaffen habe (S. 149, 171 unter Kat. Nr. 68), sollte man bedenken, daß selbst ein Alessandro Algardi oder François Duquesnoy in ihrer Frühzeit neben Antikenkopien und -ergänzungen Kleinplastik — u. a. in Elfenbein — fertigten, z. T. aus rein ökonomischen Gründen, und von Balthasar Permoser kennen wir in Florenz außer etwas Bauplastik vor allem Kruzifixe, Statuetten, Besteckgriffe aus Elfenbein. Für die Konzentration Kernscher Werke in Wien nach 1613 — größtenteils vor 1620 bzw. vor 1626 entstanden — müßte es Voraussetzungen, Werke vielleicht auch in italienischen Sammlungen geben (vergl. Grünwald, 1969, Nr. 31; K. Piacenti Aschengreen, *Il Museo degli Argenti*, Mailand 1968, Nr. 358—361). — Während die bisweilen als Kern beeinflussend zitierte flämische Kunst — Duquesnoy, van Opstal, aber nicht die Reproduktionsstecher nach Peter Paul Rubens z. B. werden genannt — gänzlich unanschaulich blieb, vertraten meiner Meinung nach die zwei als eigenhändige Werke von Adriaen de Vries höchst zweifelhaften Kleinbronzen (Kat. Nr. 41, 42) die mehr oder weniger von Giovanni Bologna geprägte Kunst der Bronzebildhauer in Süddeutschland höchst ungenügend, wie überhaupt von der einflußreichen Prager Hofkunst — z. B. Hans Mont oder Bartholomäus Spranger — und von ebenfalls bis nach Süddeutschland wirkenden Namen wie Hendrik de Keyser oder Willem Danielsz Tetrode gar nicht die Rede war, bei denen sich teilweise der Kunst Leonhard Kerns vergleichbare Tendenzen der Figurenauffassung finden.

Es fehlte, wenn nicht einzelne beispielhafte Werke, so doch zumindest die Nennung von Christoph Angermair (um 1580—1633) in München, dessen Golgatha-Relief von 1631 geradezu zum Vergleich mit Kerns früheren vielfigurigen Grablegungsszenen herausforderte, des nur wenig später ebenfalls in Italien weitergebildeten Franken Adam Lenckhardt (1610—1661) mit seinem bisher zu wenig beachteten Vater Nikolaus in Würzburg, der Windsheimer Bildschnitzerfamilie Brenck und Johann Jacob (1645—1715) aus der Bildhauerfamilie Sommer, der 1661—64 bei Achilles Kern (1607—1691) war und dessen Würzburger „dürerische“ Salvator-Statue z. B. eine Stilparallele zu Georg Schweiggers (1613—1690) themengleicher Figur der 1659 gestifteten Kanzel in St. Sebald in Nürnberg ist. Georg Pfründt, um 1620/25 bei Leonhard Kern, ist diesem, meine ich, z. B. in seinem dem Naturstudium folgenden Realismus mehr verpflichtet, als es die Forschung bisher annahm, obgleich seine Reliefs und Figuren nicht das fast monomane, auf wenige Grundformen reduzierende Körperverständnis Kerns zeigen. Aber auch bei Pfründt finden wir — wie bei einzelnen Kernschen Werken — Verarbeitung Dürerscher Vorbilder (Kat. Nr. 86), das von Künstler, Auftraggeber bzw. Käufer und Sammler angebrachte berühmte Monogramm und/oder sonstige Hinweise auf den Künstlerheros (Kat. Nr. 74 und Jünglingsstatuette im Liebieghaus Frankfurt). Folgt man Amalia Kerns Nachlaßinventar von 1670 (S. 28), so scheint Leonhard Kern neben Werken von Boccaccio, Petrarca und diversen Reisebeschreibungen Albrecht Dürers *Reißbuch* und *Unnderweisung mit dem Zirckhel* besessen zu haben!

Sieht man dagegen das von mir vorübergehend angezweifelte zart monogrammierte Stuttgarter Buchsbaumholzrelief mit einem „Kinderbacchanal“ (Kat. Nr. 109), dessen Provenienz sich nicht weiter als bis 1924 zurückverfolgen läßt, dessen Reliefauffassung, „Disegno“ und Detailbildung kaum Vergleichbares im Werk L. Kerns finden und für

das in den südlichen Niederlanden weder bei Gerard van Opstal noch im Kreise von François Duquesnoy exakte Prototypen nachweisbar sind, gewinnen die Fragen nach Kriterien bei der Beurteilung des Verhältnisses des Künstlers zu seinen Vorbildern, zu Auftraggebern bzw. den Interessen und Wertmaßstäben der Sammler an Bedeutung. Neben der Ikonographie werden hier wohl auch (vergl. unten bei Kat. Nr. 70) mögliche Auswirkungen kunsttheoretischer Vorstellungen in Italien, den Niederlanden und ihr Widerhall in Süddeutschland um 1620/50 zu prüfen sein (Anregung von Frau Dr. A. Michels, Tübingen). Müßte der auf Sammlerstücke spezialisierte Leonhard Kern nicht nur in unterschiedlichen Materialien, Techniken und Themenbereichen, sondern auch in Adaption verschiedener Stile versiert sein?

Folgt man den nicht nur die italienische Wanderschaft betreffenden, von Fritz Fischer im Hinblick auf Naturstudium und die römische Akademie, von von Manteuffel allgemeiner gefaßten Beschreibungen des Stilphänomens Kernscher Kunst, bedenkt man die nicht sehr breite, aber spezifische (protestantisch gefärbte?) Themenpalette und die Konzentration auf Grundstellungen der Figur auf Reliefs, an Gefäßen, vor allem aber die Betonung des meist blockhaft geschlossenen Konturs, die fast stereometrische Formgebung der menschlichen Gestalt in ihrer nüchternen, nicht naturalistischen, zur Abstraktion neigenden Auffassung, so ist man versucht zu fragen, ob es hier nicht bei allen Strukturunterschieden des Bildwerks in der Gesamttenenz ein ähnliches Phänomen in der Wertschätzung der Händler und Sammler und Kunstkenner gibt, wie es die weit verbreiteten Bronzen Giovanni Bolognas und seiner Nachfolge darstellen: gegenüber der Virtuosität und fließenden Formgebung der *figura serpentinata*, der zahlreichen Tier- und Menschenfiguren des zum Italiener gewordenen Flamen ein zum „Wahrhaften“ neigender, nicht „natürlicher“ Elemente sich bedienender Realismus, der sich u. a. in einer — z. T. Werken Conrat Meits — vergleichbaren lapidaren Einfachheit (Fischer) und einer nicht organisch bedingten Plastizität äußert. Ob nun nur diese Qualitäten, die Leonhard Kern in der süddeutschen Skulptur des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts — im Vergleich zu Justus Glesker, Georg Schweigger, Matthias Rauchmiller u. a. — so isoliert erscheinen lassen, oder nicht doch auch z. T. meist wohl nicht sogleich offenbare zeitbezogene Themen seinen Erfolg bei den Abnehmern bedingten? Sein „Realismus“ ist in jedem Falle ganz anderer Natur als der eines Adam Lenckhardt in Wien oder eines Joachim Hennen (tätig vor 1663—nach 1707) in Hamburg, Gottorf und Kopenhagen. Einige Anmerkungen zu einzelnen Katalognummern:

- 53/54 *Altarreliefs aus Maribor*: Erklärt sich die Altertümlichkeit von retrospektiver Komposition, Stil und Einordnung als Einzelrelief im giebelbekrönten Auszug des etwa 10 Meter hohen Altars bzw. als Retabel zwischen mächtigen Säulen und Seitenfiguren nur aus der konservativ-gegenreformatorischen Haltung des Auftraggebers?
- 57 *Schlafende Frau*: Vergleicht man u. a. — wie schon E. Grünwald es tat — den geflügelten Engelkopf an der Konsole des Kopfendes, vielleicht aus der Werkstatt Michael Kerns d. J.? (Vergl. Studie Kossatz, Abb. 7).
- 61 *Pietà*: Zum Prototyp und zur Ikonographie vergl. U. Middeldorf, O. Goetz, *Medals from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago 1944, S. 28, Nr. 186, Abb. — Meiner Meinung nach nicht von L. Kern, von dem bisher keine mehr oder weniger exakte Kopie oder variierende Übernahme eines Vorbildes bekannt ist. Hier fehlt die Analyse der die gleiche Vorlage verwendenden *Pietà* im Rottendorfer Altar Michael Kerns d. J. von etwa 1610 (T. Kossatz, *J. P. Preuss*, 1988, II, Abb. 99, Anm. 926, I, S. 248).

Die unter Kat. Nr. 64 genannte Berliner Abraham-und-Isaak-Gruppe aus Walnußbaumholz eher im Umkreis des Georg Pfründt entstanden, von dem meiner Meinung nach auch Kat. Nr. 86, *Adam und Eva*, stammt mit ihren auf Dialog angelegten lächelnden Gesichtern und der abweichenden Modellierweise (vergl. Kat. Nr. 142). Hier wäre auch das Peter Vischers Orpheus-und-Eurydike-Plakette im Breitformat abwandelnde Solnhofener Steinrelief Inv. Nr. 1926.151 im Museum für Kunst und Gewerbe zu nennen.

- 70 *Kruzifix*: Dieses von Manfred Leithe-Jasper entdeckte, seinerzeit offenbar in Wien berühmte Werk auf einem vor 1657 im Auftrag des „Antiquars“ Ferdinands III. von Nicolas van Hoy und Franciscus van der Steen gefertigten Stich wiedergegeben, als „*Albertus Durerus ligneum fecit sculptile*“ (H. Corpus 53,6 cm, auf dem Stich 55,9 cm, Spannweite 53,3 cm, auf dem Stich 52 cm). Zur Frage der Dürer-Renaissance, der Interpretation auch weiterer z. T. mit Daten und Dürermonogrammen versehener kernischer Bildwerke werden Bernhard Decker, Manfred Leithe-Jasper und der Rezensent im Kolloquiumsband Stellung nehmen.
- 87 *Liebespaar*: Ebenso wie Grünenwald, 1969, Nr. 80, Taf. 38 Todesgenius, nicht von Leonhard Kern; eher wäre im Umkreis von Michael Kern d. J., Achilles Kern (?) oder Johann Jakob Sommer nach Vergleichbarem zu suchen (Alabastergruppe eines allegorischen Liebespaares mit zwei Bracken aus Kunstkammerbesitz in Neuenstein, heute im Hause Hohenlohe-Langenburg).
- 89—91 *Schlafende Frauen*: Eher als diese qualitativ höchst unterschiedlichen „antikischen“ Figuren dürfte eine wohl alabasterne, 32 cm lange Vanitas-Darstellung in Gestalt einer Frau mit Blumen und Totenkopf (*Abb. 6*) Leonhard Kern sehr nahe sein (Hôtel Drouot, Paris, 2. XII. 1974, Nr. 142). Zur Ikonographie vergl. D. Koepplin, T. Falk, *Lukas Cranach*, I, Basel 1974, S. 421 ff., *Abb. 236 ff.*, wo der Typus der Liegefigur mit Arm unter dem Kopf, gekreuzten Beinen vorgebildet ist.
- 95 *Venus und Amor*: Weder von L. Kern noch aus seinem Umkreis.
- 97 *Drei klagende Frauen*: Vergl. in ähnlicher konkaver Reliefform die Wiener Darstellung von Diana mit Aktäon (Inv. Nr. 3614), ebenfalls sehr „kernisch“ in Typen, Figurenstil und einzelnen Details (eine weitere Tafel — wenn, früh bei L. Kern — im Grünen Gewölbe, Dresden, Inv. Nr. II, 230 schon 1619 erwähnt!).
- 102 *Drei Grazien*: Wirklich Leonhard Kern und „kurz vor 1650“?
- 103 *Sintflut* (*Abb. 3*): Zu dem — im Vergleich zu Kat. Nr. 105, Vision Hesekiels — auffallend additiv und ohne richtige Perspektive und Tiefenraumbildung in der Reliefstufung und Staffelung der teilweise höchst unrealistisch proportionierten Figuren (Kniender links vor den Pferden) zusammengestellten Landschaftsrelief — E. Grünenwald führt zahlreiche Quellen an — könnte man noch die Kupferstiche desselben und ähnlichen Themas von Giovanni Battista Franco (1498—1561), z. T. nach Polidoro da Caravaggio vergleichen (*The Ill. Bartsch*, 32, 1979, S. 159, 249). Das gilt nicht nur für die Dominanz der Figuren in einer bühenhaft kargen Landschaft, sondern vor allem für die bildparallele Reihung und die Isolation von Gruppen und Figuren sowie deren kompakte Struktur. Im Kontrast zur konsequenten Raumbildung des Italieners wird Kerns exemplumartiges Vorführen der Modellfiguren deutlich — bis hin zu dem negroiden Paar in dem dickblättrigen Baum und den an Peter Flötner, Albrecht Dürer gemahnenen Pferden im Hintergrund. Posen und Gestik unterstreichen den Eindruck des Gestellten, die lapidare Erscheinung besonders der beiden Paare und des auf dem Felsblock Sitzenden vorn. Auch zum Wiener Elfenbeinkruzifix mit den Schächern (Grünenwald, 1969, Nr. 109) Giovanni Battista Francos Kalvarienberg (*The Ill. Bartsch*, 32, 1979, Nr. 12, S. 168) zu vergleichen.
- 104 *Vision Hesekiels* (*Abb. 2*): Nicht doch Speckstein? — Ein in der friesartig in die Breite gezogenen Komposition an Kat. Nr. 103 erinnerndes großes Stein(?) -Relief der Vision

- Hesekiels, im Wiener Prodomus auf Tafel 29 oben links abgebildet, nach der Art der Kompilation, den Figurentypen und ihrer Haltung und Gestik möglicherweise von Leonhard Kern bzw. seiner Werkstatt, heute in Wien nicht mehr nachweisbar.
- 105 *Vision Hesekiels*: T. Kossatz folgend (S.66) im Vergleich u. a. mit den Wiener Kleinreliefs wirklich eher im Umkreis Georg Schweißgers zu denken.
- 107 *Verhungerter Mann*: Nach Format, Stil, Schnitztechnik meiner Meinung nach nicht von Kern, auch nicht nach der Radierung H. U. Francks, sondern erheblich später, im Werkstattkreis eines Altärchens in der Gräflich Schönbornschen Sammlung, Pommersfelden (Ausst. Kat. *Die Grafen von Schönborn*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1989, Kat. Nr. 603) entstanden, eventuell im Bereich von Georg Christoph und Philipp Jacob Sommer (T. Kossatz, in: *Die Künstlerfamilie Sommer*, hrsg. von F. Kellermann, Sigmaringen 1988, S. 207 ff. Abb. 1 ff.).
- 108 *Venus, Mars und Amor (Abb. 4b)*: Die Ikonographie der Gruppe noch nicht endgültig geklärt — der fast weibisch lächelnde Mars trägt einen Helm mit vorn delphinähnlicher (!) Doppelmaske als Anspielung auf Janus, hier neben der zurück- bzw. vorausblickenden Weisheit vielleicht auch Ausdruck der Doppelfunktion des Mars, dessen abgelegte Rüstung nach der Emblemantik „Feindschaft vergessen“ bedeutet, während die Ähren auf reiche Frucht, von Gott belohnte Wohltaten, die Blume = Rose? auf treue Liebe und das Herz (in Verbindung mit Ähren) auf Freude nach Leid hinweisen. Erst ein Zustand des Friedens — die Gruppe entstand 1657 — führt zu Wohlergehen und Erfüllung der Liebe, auf die der den Betrachter anblickende Amor ebenso wie die enthüllende Geste der Linken des Mars und die erotisch zu deutende der Linken der Venus verweisen.
- 110 *Jesus- und Johannesknabe*: Im Vergleich hierzu und zu Kat. Nr. 113, Mädchen, die Elfenbeinstatuetten eines — segnenden Christus-? — Knaben (Inv. Nr. P. 4659) und eines Knaben mit Fackel (Inv. Nr. 4554) im Kunsthistorischen Museum, Wien, Leonhard Kern sicherlich näher als eine 16 cm hohe Alabasterstatuette eines sitzenden Knäbleins mit Hund, die beziehungsweise 1988 im Kunsthandel in die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert wurde (Sotheby's, London, 8—XII—1988, S. 69, Nr. 125, Abbn.).
- 114 *Dudelsackspieler*: Hat die auffallende Kopfbedeckung, die aber auch ein Putto auf dem Berliner Humpen Inv. Nr. K. 3121, Abb. 11 in L. L. Möllers Studie trägt, besondere Bedeutung — Hinweis auf Juden? Die Qualität des Materials wohl kein überzeugendes Argument für Eigenhändigkeit.
- 118/119 *Zwei Elfenbeinzylinder mit Badeszenen*: Beide Reliefs, die stilistisch von Leonhard Kerns Badeszene im Liebieghaus (Möller, Abb. 1) auszugehen scheinen (Draperiestil, Haarflechten, Art der Posen u. a.), trotz der besonders auffallend isoliert gesetzten Einzelfiguren von Kat. Nr. 119 meiner Meinung nach enger zusammengehörig und besonders Kat. Nr. 119 den mit den Namen Jacob und Johann Jacob Betzoldt verbundenen Werken (Vergl. Kossatz, Abb. 2—4, Epitaphien) verwandt.
- 120 *Humpen mit Badeszenen*: Prüfung und genauere Einordnung der in den Themen der Deckelreliefs auf die stark vergilbte (!) Wandung Bezug nehmenden, nicht erkenntlich gemarkten Fassung wohl nötig. Der Deckelputto nach einem Modell, das sich sehr an Duquesnoy-Typen orientiert.
- 123—125 *Liegende allegorische Kinderfiguren*: Im Hinblick auf Präzisierung des Themas — Schlaf — Vanitas — und der unterschiedlichen Darstellungstypen vermißt man die z. T. schon bei Möller erwähnten Angaben zur Traditionslinie Spätantike — Alessandro Algardi und François Duquesnoy mit Variante bei Artus Quellinus d. Ä. und deren Filiationen besonders in der Kleinplastik, wobei der antike Trauer-Gestus der über, an den Kopf geführten Hand auch für den Jesusknaben — ohne oder mit Kreuz (signiertes Elfenbein von F. Duquesnoy in Kassel) — verwendet wird, was die Deutung von Kat. Nr. 124/125, nicht die des Amor, Kat. Nr. 123, mit Nelken (?)-Blüte, als *memento-mori*-Darstellung mit christlichem Erlösungsaspekt modifiziert. — Zu Kat. Nr. 124 vgl.

die u. a. gegenüber den meisten Werken Michael Kerns d. J. eindrucksvoll einfachen Sitzputten von Achilles Kern von 1659 am Hatzfeldt-Sarkophag in Prussice/Prausnitz, an dem auch Johann Jacob Sommer beteiligt war!

- 126 *Humpen mit Kinderbacchanal*: Hier wie bei anderen seriell wirkenden Gefäßzylindern stellt sich die Frage, ob die Metallfassungen — hier in Nürnberg, nach 1650, bei einem 26 cm hohen Exemplar das Staatlichen Museum Schwerin mit fast identischem Fries in Augsburg, von Hans Jakob Mair (wohl nicht Johann Heinrich Mannlich), erheblich vor 1719, entstanden (Ausst. Kat. *Barockes Elfenbein*, 1987, Titelbild, Inv. Nr. KH 14) — immer auch fast zeitgleich mit der Schnitzerei sind und wie diese zu den Gold- und Silberschmieden kamen, ob diese sie frei oder in festem Auftrag montierten. 1684 lieferte Johann Michael Hornung eine „helffenbeinerne Kandten mit schönen figuren“ an die Stadt Schwäbisch Hall, für 16,5 Gulden, während der Goldschmied — vielleicht Johann Eißler in Nürnberg — für seine Montierung eines Humpens (Material incl.) 55,3 Gulden — also mehr als das Dreifache — erhielt! (Vergl. W. Deutsch, *J. J. Betzold*, MS im Hällisch-Fränkischen Museum, 1988, S. 4 ff., Anm. 24, 34.)
- 128 *Humpen mit Puttenfries*: Zum Seriencharakter der noch gar nicht für die Werkstatt Johann Georg Kerns gesicherten Gefäße vergl. u. v. a. den von einer Frauenfigur bekrönten Deckelhumpen, 1721 schon im Inventar der Kunstkammer in Gotha nachweisbar, mit Augsburger Beschau und Meisterzeichen AM (Ausst. Kat. *Von der Kunstkammer zum Museum*, Duisburg 1987, S. 40 f., Nr. 15, Abb. als niederländisch), und ein sehr einfach montiertes Stück im Museum Narodowe, Warschau (Inv. Nr. 3141).
- 135 *Humpen mit Kinderbacchanal*: Zum Versuch einer ikonographischen Deutung der Puttendarstellungen — u. a. Vier Elemente, Vanitas und Liebe — und zur Langlebigkeit solcher Relieftemen vergl. den nach der Jahrhundertmitte von Hans Jakob Mair, Augsburg, gefaßten Humpen im Wadsworth Atheneum, Hartford (Ausst. Kat. *J. Pierpont Morgan, Collector*, Hartford 1987, S. 118 f., Nr. 32, Abb. mit zahlreichen Vergleichen) und das 21,5 cm hohe Exemplar des Iparművészeti Műzeum, Budapest (Inv. Nr. E. 61.9) aus der Sammlung Esterhazy.
- 138 *Sündenfall*: Als Kompositionsgrundlage vielleicht doch eher Inventionen in der Art des Cornelisz van Haarlem als der Stich B.1 von 1509 von Lucas Cranach d. Ä.? Entgegen meiner 1986 geäußerten Hypothese kaum im Kreise des Leonhard, eher des Michael Kern d. J. oder um Georg Vest oder der Familie Sommer entstanden. Zu weiteren themengleichen Reliefs Anmerkungen des Rezensenten im Kolloquiumsband.

Ungeachtet aller Anmerkungen hier wird es das Verdienst der Ausstellung mit ihren noch auszuschöpfenden Katalogbeiträgen bleiben, eine z. T. neue, z. T. schärfere Sicht und damit eine beginnende Neubewertung des Werkes von Leonhard Kern ermöglicht zu haben. Differenziertere Methodik und die Frage der Qualität werden in Zukunft eine größere Rolle spielen. — Die jüngsten Auktionen in London (Dezember 1988) und ein seit einigen Jahren zunehmendes Auftreten von „kernischen“ Werken im Kunsthandel, auch von zweifelhaften (Allegorische Buchsbaumgruppe, Christie's, London, 13. XII. 1985, Nr. 175), spiegeln das zunehmende Interesse für die zumeist gar nicht eingängige Kunst des Bildhauers von Schwäbisch Hall und seiner Nachfolge.

Zu Recht betont Harald Siebenmorgen in seiner zusammenfassenden Einführung sowohl die Wichtigkeit der Wirklichkeitserfahrung Kerns im Dreißigjährigen Krieg und ihre Spiegelung im Werk, vor allem aber dabei die Betonung der ästhetisch-formalen Qualitäten. Dies im einzelnen glaubhaft zu erklären, zu belegen, bedarf es noch zahlreicher Bemühungen.

Christian Theuerkauff