

»die Leute nennen sie Fledermäuse, sehen aber aus wie aufgehängene Kleider« berichtete der Bildhauer Christian Daniel Rauch.

Schadow vermochte die »neue Zeit« nicht mehr zu repräsentieren, blieb er doch stilistisch seinem sensuell-realistischen Klassizismus treu. Als Parteigänger der Berliner Aufklärung mit ihren weltbürgerlichen Utopien stand er der Verdrängung des allgemein Menschlichen durch das Vaterländische, der Vereinnahmung der Kunst für nationale Interessen und Ziele zeitlebens distanziert gegenüber.

Edith Luther



Während im Lapidarium des Germanischen Nationalmuseums eine Ausstellung die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges auf das Museum vor Augen führt, soll hier als Erinnerung an das Kriegsende vor fünfzig Jahren eine barocke Friedensallegorie vorgestellt werden.

Das Germanische Nationalmuseum bewahrt seit genau 120 Jahren als Leihgabe der Stadt Nürnberg die kleine Elfenbeinstatuette einer stehenden nackten Frau, die heute in einem Nordkabinett der Galerie ausgestellt ist. Das Figürchen stammt aus dem Besitz des Handelsgerichtsassessors Johann Jacob Hertel (gest. 1852), der es in Nürnberg für seine umfassenden Sammlungen erworben haben soll.

Nachdem die Statuette lange als Werk der Nürnberger Renaissance angesehen worden war, wird sie heute 100 Jahre später datiert und gilt als Arbeit des aus Forchtenberg am Kocher gebürtigen Leonhard Kern (1588 – 1662), der nach seiner über Italien bis nach Afrika und Slowenien führenden Wanderschaft 1620 in Schwäbisch Hall eine Werkstatt gründete. 1617 hatte er die kolossalen Statuen der Vier Weltreiche über den seitlichen Portalen des Nürnberger Rathauses mit den zugehörigen Wappen zur größten Zufriedenheit des Nürnberger Rates gearbeitet; die Originale der berühmten, um 1900 durch Kopien ersetzten Figuren

Eine Friedensallegorie von Leonhard Kern

waren lange Zeit im GNM zu sehen, ein Wappenengel ist in der Wand des Südwestbaus eingemauert. Begründeten die Rathausfiguren den Ruhm Kerns als Großplastiker, steht die Elfenbeinstatueette stellvertretend für Kerns hauptsächlich-ches Arbeitsfeld in späterer Zeit. Sicher zum Teil bedingt durch die widrigen Verhältnisse des Dreißigjährigen Krieges, konzentrierte sich Kern auf die Herstellung von Kleinplastiken, die auch in schwierigen Zeiten ihre Käufer fanden. Kern arbeitete die aus kostbaren Materialien wie Elfenbein, Alabaster und seltenen Hölzern bestehenden Statuetten auf Vorrat oder auf Bestellung für fürstliche und bürgerliche Sammler und vertrieb sie auf Geschäftsreisen auch in Nürnberg.

In Kerns kleinplastischem Oeuvre überwiegt – sicher auch im Hinblick auf das traditionell starke Interesse der Kunstsammler an Aktfiguren – die Darstellung des nackten menschlichen Körpers. Dabei überwand er das manieristische Figurenideal, das sich durch extrem gestreckte Proportionen, gespreizte Bewegungen und gewundenen Figurenaufbau ausgezeichnet hatte, zugunsten einer Darstellung, die sich an natürlichen Körperformen und Proportionen orientierte. Bezeichnenderweise gestaltete Kern seine Figuren nach dem lebenden Modell, weswegen die oft untersetzten Statuetten keinem künstlichen Ideal verpflichtet, sondern um Lebens-

treue bemüht erscheinen. Im Realismus der Aktwiedergabe zeigt sich auch die im Werk des Bildhauers um 1645 deutlich werdende Auseinandersetzung mit Rubens. Im Gegensatz zur lebensbejahenden Ausstrahlung der temperamentvollen Rubens'schen Gestalten steht jedoch der schwermütige Zug der Statuetten Kerns, der durch den meist ersten, oft mißmutigen oder dumpfen Gesichtsausdruck und die maßvollen, sich innerhalb eines blockhaft geschlossenen Konturs vollziehenden Bewegungen bewirkt wird.

Diesen schwermütigen Charakter trägt auch die Nürnberger Frauenstatueette, mit nur 11 cm Höhe eine der kleinsten Statuetten Kerns. Die nackte, füllige Frau steht mit sehr kleinen, eng zusammengedrückten Füßen auf einer niedrigen rechteckigen Plinthe. Während ihre rechte Körperseite mit dem fest aufgestemmtten Bein und der gesenkten Schulter einen fast geschlossenen, nur durch die ausgebogene Hüfte leicht ausschwingenden Kontur besitzt, ist alle Bewegung auf der linken Körperseite konzentriert: Mit der linken Hand, die von der rechten unterstützt wird, greift die Frau an ihre linke Brust, um sie auszu-drücken. Der Blick der Frau senkt sich über die Arme hinweg zu Boden. Die Drehbewegung von Kopf und Oberkörper zur linken Seite wird von dem leicht angewinkelten linken Bein aufgefangen. Die

Frau trägt die Haare in der Mitte gescheitelt, seitlich zurückgekämmt und am Hinterkopf zu einem Kranz geflochten. Im Vergleich mit gesicherten Frauenstatuetten Kerns wird die Nürnberger Statueette zwischen 1640 und 1650 datiert.

Die ohne gegenständliche Attribute wiedergegebene Aktfigur ist als reine Bewegungsstudie angesehen worden, eine Interpretation, die für eine so detailliert ausgeführte, wohl als Kunstkammer- oder Sammlerstück bestimmte Skulptur des 17. Jahrhunderts sicher nicht zutrifft. Der Kunstbetrachter dieser Zeit dürfte ohne Weiteres die inhaltliche Bedeutung der hier so nachdrücklich vorgeführten Handlung verstanden haben: Die Geste des Brustauspressens gehört zur Ikonographie der Abundantia, also des Überflusses. Allerdings besitzt Abundantia im Regelfall als zweites Kennzeichen ein überquellendes Füllhorn; ein solches tragen auch die weiteren fünf um die Jahrhundertmitte in der Werkstatt Leonhard Kerns entstandenen Statuetten des Überflusses, wohingegen bei der Nürnberger Figur die wohl auch inhaltlich bedingte Körperfülle den Überfluß verdeutlicht.

Wie erklärt sich nun die erstaunliche Vielzahl von Abundantia-Statuetten der Kern-Werkstatt, die wegen ihrer Unterschiede nicht als Wiederholungen einer bewährten Komposition aufgrund starker Nachfrage zu verstehen sind? Möglicherweise steht dahinter die enge Verbindung von Abundantia und Pax: Beiden ist als Attribut ein Füllhorn zugeordnet; außerdem ist für

den Überfluß Friede eine Voraussetzung, weswegen Abundantia oft als Begleitfigur von Personifikationen der Pax auftritt. Auch in Franken war diese Verbindung dem Publikum vertraut, wie an dem Entwurf eines »Triumphbogens des Friedens« zu sehen ist, den der Pegnitzschäfer Johann Helwig 1650 in seiner »Nymphe Noris« skizzierte und der durch die Inschrift »Bey goldner Friedenszeit der Überfluß erfreut« unmißverständlich die enge ursächliche Verbindung von Frieden und Überfluß ausdrückte. Sollten nicht auch die gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges oder noch unter seinem Eindruck entstandenen Abundantia-Statuetten Kerns als Darstellungen des ersehnten oder endlich erlangten Friedens verstanden worden sein? Bei der Nürnberger Statueette könnte gerade der Verzicht auf dingliche Attribute ihre Interpretation als Allegorie des Friedens untermauern, gleicht sie doch dadurch umso mehr der zentralen Figur in Rubens' 1629 gemalter Friedensallegorie, einer mit den Fingern die nähernde Brust pressenden, gelassen vor sich hinstreckenden Frauengestalt.

Claudia Maué