



24/25

BAROCKBERICHTE

Johannes Hallinger

Balthasar Permoser – Zum Stand der Forschung

Wird das Schaffen Balthasar Permosers entlang seiner durch Signatur oder Archivalien gesicherten Werke betrachtet, drängt sich eine Würdigung auf, die dem Künstler jenseits subjektiven Gefallens oder Missfallens des Rezipienten eine großartige Stellung in der Bildhauerei des Barock einräumt. Die zentralen Denkweisen, die von Kunstgeschichte und Kunsttheorie für die barocke Skulptur entwickelt worden sind, können von den Werken Permosers abgeleitet werden. Gemäß der unterschiedlichen Modi bewies Permoser sein Können in allen bildhauerischen Dimensionen, an Besteckgriffen, in Handteller großen mythologischen Grillen ebenso wie in kleineren Andachtsfiguren oder in überlebensgroßen Monumentalskulpturen. Darüber hinaus verstand er sein Handwerk in Holz, Elfenbein und Gesteinen unterschiedlicher Härte. Permoser setzte dabei sakral verortete, religiöse Themen ebenso virtuos um wie für den Hof bestimmtes Mythologisches und repräsentative Verherrlichungen einzelner Herrscherpersönlichkeiten in Porträtbüsten, -medaillons und apotheotischen Darstellungen. Von bemerkenswerter Prominenz ist in Zusammenhang mit Letzterem die für Permoser entscheidende Auftragserschaft. Man könnte sagen, der Bildhauer arbeitete von seiner Frühzeit an stets für die Ersten, seien es die späten Medici in Florenz, der sächsische Kurfürst in Dresden oder der österreichische Strache und Staatsmann Prinz Eugen von Savoyen, um den gesellschaftlichen Horizont schlaglichtartig abzustechen.

Bewusst soll diese Würdigung an den Anfang des Berichts über die bestehende Literatur zu Permoser gestellt sein. Hat doch die jüngere kunsthistorische Literatur zu Permoser das bestehende Desiderat einer Positionierung des Künstlers eben innerhalb der Kunstgeschichte nur teilweise, und wie zu zeigen sein wird, in einer unbefriedigenden Vermengung von „Spreu und Weizen“ eingelöst. Die vorliegende monographische Literatur – abgesehen von wenigen erhellenden Miszellen, die noch eigens in die Diskussion eingeführt werden – wird von zwei opulenten Bänden Sigfried Asches dominiert: Im Jahr 1966 edierte Asche „Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers“⁴¹ und zwölf Jahre später, 1978, „Balthasar Permoser – Leben und Werk“⁴². In letzterem sieht Asche, gleichsam im monolithischen Verständnis seiner eigenen Arbeit von einer Diskussion der bestehenden Literatur vollkommen ab. Die Herausarbeitung der Bedeutung Permosers für die barocke Kunst und die Einordnung der für ihn gesicherten Werke in die Geschichte der Skulptur tritt bei Asche in den Hintergrund zu Gunsten eines randunscharfen Werkkatalogs und aus-

führlicher resp. nicht selten weit ausholenden Beschreibungen. Der vorliegende Literaturbericht versteht sich daher auch als Auseinandersetzung mit den von Asche verfassten Permoser-Beiträgen.

Ganz im Sinne der Historizität der Kunstgeschichte ist es bezeichnend, dass große kunstgeschichtliche Werke des 19. Jahrhunderts, die eine Entwicklung der Skulptur und Plastik durch die Epochen zeichnen, Balthasar Permoser gänzlich unberücksichtigt ließen. Der Züricher Professor Wilhelm Lübke wusste von Permoser und dessen Œuvre so wenig, dass er ihn in seiner 1863 erschienenen Geschichte der Plastik nicht erwähnte. Ebenso verfuhr der Berliner Wilhelm Bode in seiner Geschichte der Deutschen Plastik von 1887. Die erst gegen das Ende des 19. Jahrhunderts hin allmählich wachsende kunsthistorische Beachtung barocker Kunst ließ Recherchen zum Werk eines Barockbildhauers angemessen erscheinen. Diese historische Sachlage kann von der Literatur zu unzähligen Künstlerpersönlichkeiten der Barockzeit belegt werden. Doch stellt die Bearbeitung des Lebens und der Werke Permosers sogar in dieser Hinsicht einen Extremfall dar. Denn erst 1913 erschien Hans Beschorners archivische Arbeit zu Permoser, die bis dahin verstreute werkgebundene Angaben und auch biographische Archivalien zu einem engmaschigeren Netz zusammenzog und mit geringfügigen Einschränkungen den quellenmäßigen Grundstock der Literatur zu Permoser bis heute herstellte.³

So seien die wenigen biographischen Fakten, die als obligatorisch registriert werden können, nicht zuletzt auch wegen ihrer Anschaulichkeit kurz genannt. Die Taufmatrikeln der heute oberbayerischen und ehemals salzburgischen Pfarrei Otting verzeichnen für den 13. August 1651: „Baptizavit Johannes Poller Balthasarum . . .“ und nennen damit gemäß dem historischen pastoralen Usus auch das Geburtsdatum. Im weiteren Verlauf des Eintrags wird statt des entsprechenden Familiennamens der Besitz der Permoser, das Neumayr-Anwesen in Kammer (heute Ortsteil der Stadt Traunstein), genannt. Die 1996 von Gebhard Diener aus den Beständen des Stadtarchivs Traunstein zusammengestellte Chronik der Höfe u. a. von Kammer gibt Aufschluss über den Besitz und biographische Details der Familie Permoser.⁴ Demnach veräußerten die Eltern Balthasars das erwähnte Anwesen 1658 und verlegten in Folge ihren Wohnsitz mehrfach, wohl vom Vermögen aus dem Verkauf lebend, bis zum Tod des Vaters Christian Permoser 1667, als Balthasar 16 Jahre alt war. Dass sich Balthasar zu dieser Zeit längst in einem Lehr- oder Gehilfenverhältnis befand, scheint klar. Die traditionelle Einschätzung, der junge Künstler



habe in Salzburg, was in praktischer Hinsicht aber auch kunstlandschaftlich nahe läge, gelernt, muss leider ohne Primärbeleg bleiben.⁵ Ab 1683 finden sich chronikalisch gesicherte Arbeiten Permosers für die späten Medici und zwischen 1683 und 1690 für SS. Michele e Gaetano in Florenz. Belegte persönliche Beziehungen des Künstlers zu anderen Bildhauern und Vertragspartnern lassen Aufenthalte in Rom und dort Kontakte zu den führenden Werkstätten, allen voran derjenigen Berninis zwingend annehmen. Als Kurfürstlich Sächsischer Bildhauer übersiedelte Permoser schließlich 1690/91 nach Dresden. 1697, als Permoser schon etliche Jahre in sächsischen Diensten zugebracht hatte, entschloss er sich zur Stiftung einer Schule in seiner Heimatgemeinde, deren Bau er mit tausend Gulden auf den Weg brachte und im Jahr darauf mit weiteren dreihundert förderte. Seine Motivation zu diesem Schritt wird im erhaltenen Stiftungsbrief geschildert und lässt vermuten, dass er selbst zunächst des Lesens und Schreibens unkundig in die Lehre eingetreten war und diese Fähigkeiten erst

nach der geeigneten Zeit erlangte. Kann diese Handlungsweise als weitsichtig sozial und heimatverbunden bewertet werden, so nimmt sich eine von Permoser 1714 verfasste oder wenigstens initiierte Flugschrift entsprechend kurios und schrullig aus, mit der er sich gegen das im Dresden der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts in Mode gekommene Glattrasieren des Gesichtsbartes verwahrte und allerlei, auch gesundheitliche, Gründe aufbot, die das Bartragen legitimieren sollten. Verborgен hinter dem Kunst-Namen „Barbatus Schönbarth“ edierte Permoser das fast hundertseitige Werklein unter dem Titel: „Der/ohne Ursach verworffene und dahero/von Rechts wegen auff den Thron der/Ehren wiederum erhabene Barth . . .“. Und günstig belegt wie Geburt und Taufe findet sich Permosers Tod resp. Beisetzung in Dresden am 20. Februar des Jahres 1732, also im bemerkenswerten Alter von über achtzig Jahren. Unzählige vermischte Archivnotizen, Rechnungen, Quittungen, Bestätigungen von Materiallieferungen und Besoldungsbelegen nachgeordneter Künstler haben sich für den

Zeitraum von 1691 bis zum Tod Permosers zumindest in Abschriften erhalten, so dass sich für vier Jahrzehnte seines Schaffens ein ziemlich dichtes Bild ergibt, freilich beschränkt auf Werknachrichten und, abgesehen von mündlich überlieferten Anekdoten, keinerlei biographische Belege, die Permosers Leben in der sächsischen Hauptstadt oder Eigenarten seines Wesens schildern könnten.⁶ Hier ist die Begleiterscheinung anhängig, dass historisch-anthropologische Vorgehensweisen in den Sozial- und Geisteswissenschaften, die nicht wenige Künstlerpersönlichkeiten weit von einer genuin kunsthistorischen Diskussion weggeführt haben, für ihre Ansätze bei Permoser keinerlei Anhaltspunkte haben.

Vergleicht man nun die Menge der durch Signatur und chronikalischen Beleg sicher in dieses obligatorische Quellengerüst einzufügenden Werke mit der gigantischen Zahl an Zuschreibungen, so wird man auf eine Diskrepanz aufmerksam, die undienlich zur Verunklärung der kunsthistorischen Rezeption dieses Künstlers beiträgt, wie man „Permoser“ im Kunsthandel regelrecht als Sammelmarke entdecken kann. Wie eingangs dargestellt leistet Sigfried Asche, der die Literatur mit einem umfassenden Werkverzeichnis anführt, in seiner Permoser-Monographie von 1978 keinerlei Diskussion der früheren Literatur, viel mehr zieht er sie punktuell heran. Doch kann Asche auch in kunsthistorischer Hinsicht auf etliche Vorarbeiten zurückgreifen. Diese werden im Folgenden angeführt. Aus der Feder Ernst Michalskis erschien 1927 die erste bebilderte kunsthistorische Würdigung Permosers.⁷ Er setzt Permoser in das stilistische Spannungsfeld zwischen Einflüssen aus Italien und Frankreich und sieht in ihm nachvollziehbar einen Künstler, der die vielseitigen und überfeinerten Interessen eines ganz auf splendide Repräsentation bedachten Kurfürsten- und Königshofes bedienen sollte. Wenig hilfreich für das Verständnis Permosers Stil und Stillagen scheint der Begriff des Vor- oder Proto-Rokoko, den schon Michalski verwendet. Zur Betrachtung der Elfenbein-Gruppe Permosers „Herkules und Omphale“ (Abb. 2) schreibt Michalski: „Mit der Aufnahme manieristischer Züge, die später in der Kunst des reifen 18. Jahrhunderts zur Regel wird, verbindet sich eine leichte und spielerische Grazie, die in den folgenden Werken Permosers zu einer Stilstufe führt, welche sich am besten mit . . . ‚Protorokoko‘ bezeichnen läßt“⁸. Und zu den sog. Braunschweiger Statuetten (Abb. 3) des Frühlings und des Sommers meint derselbe: „Die . . . Statuetten . . . bringen das vorzeitige Rokoko Permosers zu reinster Gestaltung“⁹. Proto-Rokoko ist kein geeigneter induzierter Begriff für eine Stillage oder eine bestimmte Werkgruppe Permosers, sondern ein unter Etiketten-Zwang und vom archimedischen Standpunkt des historisierenden Kunsthistorikers aus gewonnener Begriff. Es ist überdies nicht notwendig, den eleganten

Abb. 1 (rechts): Adam Mányoki zugeschrieben, Porträt des Balthasar Permoser, Öl auf Lw., um 1710/15. Ausgestellt im Heimathaus Traunstein. (Foto: Ulrich Ghezzi, Salzburg-Oberalm.)



Die anderen Fotos zu den Abbildungen dieses Beitrags wurden freundlicherweise von den jeweiligen als Besitzer genannten Institutionen zur Verfügung gestellt.

Abb. 2 (links): Balthasar Permoser, *Herkules und Omphale (II)*, Elfenbein, Dresden, Grünes Gewölbe.

Schwung der nur ca. 23 cm hohen Figuren mit ihren scheinbar unponderierten spielerischen Putten unter der Maßgabe einer Vorbereitung des Rokoko zu sehen. Zunächst beweisen diese Beispiele den virtuosen Umgang Permosers mit Messer und Stichel auch in so kleinem Format. Der Bildhauer produzierte die genannte Gruppe vor dem Hintergrund barocken Formempfindens, aus dem sich die Figurenbildung des Rokoko keinesfalls linear entwickelt haben kann. Der Formwandel zum Rokoko vollzog sich nicht abgeschlossen in der Gattung ‚Skulptur und Plastik‘.

Wie Michalski erarbeitete auch Wilhelm Boeck 1938 eine auf Gesamtschau angelegte Würdigung Permosers ganz auf dem Fundament der Vorleistungen Beschorners.¹⁰ Doch ist Boecks „Verdeutschung“ Permosers befremdlich – möglicherweise Niederschlag des reichsdeutschen Trends in der Kunstgeschichte der späten 30er Jahre –, wenn er die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts skizziert: „Trotz aller politischen Zerrissenheit hat keine andere Nation den Schaffensrausch dieser

Epoche unmittelbarer erlebt als die deutsche, deren Selbstbewußtsein damals nach jahrhundertelanger Überfremdung wieder zu erstarren begann“¹¹. Daneben neigt Boeck nicht nachvollziehbar zu erstaunlich interpretativen Rückschlüssen von Werken Permosers auf dessen Charakter, wenn er etwa in Bezug auf die Apotheosen feststellt: „Ein so ichbezogener Mensch wie Permoser hat sich äußerst ungern verstanden, der Eitelkeit anderer gefällig zu sein. Tatsächlich hat er nur wenige hochgestellte Personen porträtiert...“¹². Walter Boeckelmann hat 1951 anlässlich des sich zum 300sten Mal jährenden Geburtstags Permosers Studien zur Frühzeit des Künstlers veröffentlicht. Bedauernderweise konnte aber auch Boeckelmann neue Primärdokumente nicht finden und verfasste seine Ausführungen, die etwa bis zum Jahr 1700 reichen, fast ausschließlich unter Beachtung der Ergebnisse Beschorners, Michalskis und kunsttopographischer Sekundärliteratur. Formanalytische Zuweisungen stehen bei Boeckelmann im Vordergrund. Beispielsweise meint er zu den ehemals im

Salzburger Mirabellgarten aufgestellten Parkfiguren, die für Permoser nicht haltbar sind: „Die drei Mirabellstatuen setzen eindringliche Italienerfahrung voraus, aber sie könnten nicht etwa von einem Italiener geschaffen sein“¹³. Besonders unglücklich erscheint Boeckelmanns Vergleich einer Gussmedaille im Wiener Münzkabinett, die den Hofarchitekten Burnacini im Profil zeigt, mit einem nahezu doppelt so hohen Elfenbeinmedaillon des Kurfürsten Johann Georg IV. von Sachsen, das sich in Berlin befindet und signiert ist (Abb. 3). Die filigrane Stichelarbeit Permosers gewinnt gerade durch die Wendung des Kurfürstenkopfes aus dem Profil und den scheinbaren Blick auf den Beschauer des Medaillons hin. Die Wendung bedingt Räumlichkeit, die das von Boeckelmann herangezogene Bildnis Burnacinis in seiner Starre und Flachheit in keiner Weise auszeichnet.¹⁴ Unter der Überschrift „Ironie der Form“ meint Boeckelmann u. a. zur Elfenbeingruppe „Herkules und Omphale“ (Abb. 2), dass „Arbeiten kleinen Maßstabs den Künstler kühner sprechen lassen, Neues einleiten und



Abb. 3 (links): Balthasar Permoser, Kurfürst Johann Georg IV. von Sachsen, Elfenbein. Berlin, SMPK, Skulpturengalerie.

Abb. 4 (rechts): Balthasar Permoser, Detail der Kanzelbrüstung in der Hofkirche (heute: Konkathedrale), Dresden.

Abbildungen 5 und 6 auf den beiden folgenden Seiten: Balthasar Permoser, Frühling (Seite 390) und Sommer (Seite 391) aus den sog. Braunschweiger Jahreszeiten, Elfenbein. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

Künftiges vorbereiten . . . die genannten Elfenbeinarbeiten [sind] Ausgeburten einer Ironie, welche ins Lächerliche zieht⁶⁵. Boeckelmann spielt auf die Entkleidung der Allegorie an, wie sie die Kunst des Rokoko in ihrer Spätzeit vollführte: Die Exaltation der Form drängt Inhaltliches in den Hintergrund. Dies kann für die Elfenbeinarbeiten Permosers unmöglich nachgewiesen werden. Einen entscheidenden und in seiner inhaltlichen Stringenz faszinierenden Beitrag zum Frühwerk Permosers leistete Klaus Lankheit 1962 mit seiner Künstler-Gruppenuntersuchung „Florentinische Barockplastik – Die Kunst am Hofe der letzten Medici“.⁶⁶ Die stilistische Nähe Permosers zu Giovan Battista Foggini und grundsätzlich die Einbindung des jungen Salzburger Künstlers in diese Gruppe um Fernando de' Medici führt er überzeugend vor Augen. Außerdem druckt Lankheit die Vita Permosers ab, wie sie um

1730 von Francesco M. Niccolò Gabburri verfasst worden war.

Im Jahr 1966 brachte Sigfried Asche seinen ersten großen Band zu Permoser heraus, in dem er Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers thematisiert, dabei Permoser fraglos berechtigt einen hohen auktorialen und stilführenden Stellenwert unter den beteiligten Meistern und Werkstätten einräumt. Doch werden die stets formanalytischen und keineswegs quellengestützten ‚Entdeckungen‘ von bislang unbekanntem Werken nicht selten mit einem unklar flimmernden Vorwissen hergeleitet. Im Zusammenhang mit den sog. Mirabellfiguren meint Asche beispielsweise: „Die Figuren ordnen sich Permosers Wesen zu“⁶⁷, jedoch ohne mitzuteilen worin dieses ‚Wesen‘ besteht. Auch kündigt sich in Asches erster großer Auseinandersetzung mit den Werken Permosers ein Zug zur Saloppheit der kunsthistorischen

Sprache an, die in seinem Band von 1978 schließlich störendes Vehikel sein wird. Um die Zuweisung der Mirabellfiguren zu sichern, meint der Autor: „Man soll die Giebelfiguren vom Portal von S. Gaetano befragen [!]“⁶⁸.

Das zweite große Werk Asches über Permoser stellt einen Überblick über Leben und Werk in Aussicht, den es im Zusammentragen aller bis 1978 bekannt gewordenen Quellen und aller fassbarer Sekundärliteratur auch bietet. Erstmals wird das Wissen um Permosers Dresdner Jahre mit den jungen Erkenntnissen zu den Florentiner Jahren des Künstlers, wie sie in den Veröffentlichungen von Kirsten Aschengreen-Piacenti 1963⁶⁹ und von Ezio Chini 1976⁷⁰ beigebracht wurden, verknüpft. Darüber hinaus bietet das Werk Fotoaufnahmen untergegangener Werke Permosers. Doch vergrößert Asche das Œuvre Permosers mit zahlreichen Zuweisungen, bleibt mit den Informationen zu einzelnen Werken meist ungenau und versäumt es, Stilcharakteristiken Permosers zu erarbeiten und dessen Stellung und Bedeutung innerhalb der Barockskulptur zu sanktionieren. Um wie viel hilfreicher wäre die methodische



Vorgabe gewesen, von gesicherten Hauptwerken ausgehend Stil und Bedeutung Permosers zu erarbeiten. Entsprechend lautet der Tenor der beiden Besprechungen von 1980, die sich mit Asches zweiter Permoser-Monographie auseinandersetzen.²¹ Als mutmaßend und wankend beweisen sich Asches Zuschreibungen vor allem dort, wo er seinen eigenen, in der Permoser-Veröffentlichung von 1966 geäußerten Bestimmungen widerspricht. So schreibt er im Zusammenhang mit den überlebensgroßen Figuren der Ceres und des Vulkan am Kronentor des Dresdner Zwingers: „Ich habe 1966 nur Ceres und Vulkan Permoser gegeben, während Bacchus stilistisch zu Joh. Joachim Kretzschmar und Pomona zu Egell gehören“²². Zum Hippokamp in der westlichen Galerie des Zwingers schreibt Asche: „In meiner Beschreibung der Wandbrunnen 1966 habe ich die beiden Hippokampen . . . dem J. Joachim Kretzschmar zugewiesen. Das möge hier so erweitert werden, daß Permoser an einem der beiden Hippokampen anleitend mitwirkte“²³. Materialkundlich fundierte Korrektur und Vertiefung erfuhr Asche ebenfalls 1980 durch Heinrich Magirius und Siegfried Seifert in

Bezug auf eines der prominenten Werke Permosers, der Kanzel in der Katholischen Hofkirche in Dresden (Abb. 4).²⁴ Die beiden Autoren erarbeiteten die Aufstellungsgeschichte der Kanzel mit zugehörigem Schalldeckel nach den Zuständen der Erstaufstellung in der alten Katholischen Hofkirche nach 1710 und ihrer Versetzung in den Neubau nach 1748. Der Schalldeckel ging 1945 infolge eines Bombardements verloren, der Kanzelkorb konnte durch vorhergehende Vermauerung bewahrt werden. Die Händescheidung zwischen Permoser und Johann Joseph Hackl gelingt den Autoren auch nach technischen Kriterien: „In seiner Grundsubstanz [!] besteht der Kanzelkorb nämlich nur aus zwei Lindenholzstämmen, denen Permoser . . . einzelne Putten und unten Wolken angeblendet hatte. [. . .] Die Naht zur Kanzeltreppe von 1751 läßt sich eindeutig nachweisen“²⁵. Und es gelingt den Autoren den Erstzustand archäologisch herauszuschälen: „Ohne den Zusatz von Evangelisten, der Wolken und des Trage Engels samt seinen Begleitern tritt die Kuppelform der Kanzel, unten begrenzt durch die Bordüre der Lambrequins und durch Wolken, deutlich hervor“²⁶. Und

die Tatsache berücksichtigend, dass der ursprüngliche Schalldeckel der Kanzel die Gestalt einer von Kugel und Kreuz bekrönten Krone hatte, erarbeiten die beiden Autoren eine ikonographische Deutung der Kanzel, die sich weit von Asches Einschätzungen wegbewegt. Letzterer sieht in den Figuren eine Darstellung „der Freude im himmlischen Dasein“, das „bei dem urwüchsigen Meister auch in ungebrochenen Humor“ gleitet.²⁷ Asche argumentiert ausgehend von einem weitgehend unbekanntem Schutzengel namens Chamuel, der Jesus im Garten Gethesemane erschien. Magirius und Seifert hingegen präparieren unter Einbeziehung des ersten Schalldeckels den bildsprachlichen Sinn der Kanzel als Verbindung des Etimasia-Motivs (Bereitung des himmlischen Throns zur Wiederkehr Christi) mit barock-zeitgenössischer Passionsfrömmigkeit und traditioneller Reichsmystik (die Arma Christi, die von den Putten gehalten werden, und die Reichsheiligtümer auf dem Schalldeckel) heraus. Auch brachte die Restaurierung von 1976–78 eine von Permoser geschnitzte Putten-Figur zum Vorschein, die von einer später angefügten Evangelisten-Figur verdeckt wird.²⁸







Abb. 7 (links): Balthasar Permoser, *Caritas vom Kurfürstinnen-Grabmal*, Marmor. Freiberg, Dom.

Abb. 8a und b (rechts): Balthasar Permoser, *Christus an der Geißelsäule*, Marmor, Vorder- und Rückseite, Höhe 79,5 cm. Dresden, Skulpturensammlung.

In einem Aufsatz der Festschrift für Bruno Bushart beschäftigte sich Roland Kanz 1994 mit einer Werkgruppe Permosers, den drei erhaltenen Figuren „Christus an der Marterssäule“.²⁹ Die drei Figuren verbindet das Material, bunte Knollenkalke wohl jeweils aus verschiedenen Brüchen, und unterscheidet die Dimensionalität von annähernd lebensgroß über weniger als 120 cm zur 1728 entstandenen, nur 79 cm hohen Version (Abb. 8). Letztere fertigte Permoser aus „Adneter Marmor“ (Knollenkalk/roter Jura-Kalkstein) und signierte sie ausführlich auf der Rückseite mit Angabe seiner Lebensjahre. Dieser Tatsache hatte schon 1973 Kurt Rossacher ei-

nen Aufsatz gewidmet mit dem Titel „Pietà und Deposition als ‚Requiem‘ des Barockbildhauers“.³⁰ Hierin stellt Rossacher den besonderen Bezug der beiden Motive auf den Tod des Künstlers in den Mittelpunkt und belegt dies, die Kunstlandschaften übergreifend, mit Beispielen von Ignaz Günther, Georg Raphael Donner, Giovanni Giuliani aber auch Michelangelo. Daneben äußert er vor der zweiten und dritten Fassung des Geißelns von Permoser: „... das zweite Werk ... [ist] schon von grauenerweckendem Verismus. Die raffinierte Verwendung des rot gefleckten Materials steigert die Wirkung der von Blut und Wunden starrenden Erschei-

nung aufs äußerste“³¹. Und: „Die Statue aus rotbraun und rosa geflecktem Salzburger Marmor gibt eine erschreckend veristische Darstellung blutenden Leidens“³². Roland Kanz nun kapriziert sich in seinem über 20 Jahre später verfassten Beitrag auf die besondere Materialität, ohne die früheren Ausführungen Rossachers zu kennen oder auf diese zu verweisen. Das Augenfälligste, Trivialste benennt er sub specie der Materialikonologie³³. Daneben postuliert er spekulativ verfahren drei Ansichtsseiten der Figur, die als dynamische Standfigur doch eigentlich vielsichtig ist, unsymmetrisch verwunden Schmerz zum Ausdruck bringend. Auch seine Deutung des Antlitzes Christi bleibt Sprachspiel und verkehrt die These zur Vorgabe des Materials in ihr Gegenteil, wenn er meint, „daß es kein vordergründiger Schmerz ist, der sich lauthals artikuliert, der [...] auf den Effekt einer ausgereizten Expressivität setzt, sondern im Gegenteil, es sind verhaltene Schmerzlaute, die dem geöffneten Mund entweichen“³⁴. Formalistische Beobachtung und deduktiv scheint Kanz' gestaltmäßige Herleitung der ersten Fassung des Geißelns: „Permoser kannte das Gemälde in San Pietro in Montorio [Sebastiano del Piombos Geißelungsdarstellung von 1521] ... sicherlich, [...] dagegen ist die Torsion in der Hüfte und die Schreitstellung der Fassung I Berninis ‚David‘ verpflichtet“³⁵. Für die Permoser-Forschung bleibt die Arbeit Kanz' ohne Belang.

Die zum heutigen Tag jüngste Veröffentlichung zu Permoser stellt Eike D. Schmidts Aufsatz „Ein dokumentierter Kalvarienberg aus Elfenbein von Balthasar Permoser in Florenz“ von 1997 dar.³⁶ Mittels einer Zahlungsanweisung von 1686, eine archivische Trouvaille, kann Schmidt die insgesamt 57 cm hohe Elfenbeingruppe im Museo degli Argenti in Florenz Permoser zuweisen. Schon 1967 hatte Kirsten Aschengreen-Piacenti die Frage nach einer Autorschaft Permosers gestellt, eine Tatsache, die Asche in seinem Werk von 1978 schlichtweg ignorierte. Entsprechend weist Schmidt nach, dass Asche in der Monographie von 1978 weitere Auszahlungsbelege ohne Kommentar weg ließ.³⁷ Schmidts Aufsatz ist ein weit ausholend recherchiertes Beitrag, wie er in der bisherigen Literatur zu Permoser einzigartig ist. Allein der mächtige Anmerkungsapparat stellt Grundlagen für eine weiterführende Beschäftigung mit dem Frühwerk Permosers bereit. Der Durchgang durch die bestehende Literatur zu Permoser kann an dieser Stelle mit der Einschätzung geschlossen werden, dass die am breitesten angelegte Gesamtschau zu Leben und Werk des Künstlers von 1978 die Rezipienten verwirrt und etliche wissenschaftliche Erfordernisse nicht leistet, und die jüngste Publikation zu Permoser von Eike Schmidt aus dem Jahr 1997 zu punktuell spezialisiert ist, um Rückschlüsse auf das Gesamtwerk zuzulassen. Wobei gewiss der Tiefgang der Recherchen Schmidts für alle Werke Permosers ein Idealfall wäre.



So schließt der Literaturüberblick wie eingangs geschildert mit Aufweisen von Desideraten, die noch einzulösen sind; freilich vor dem Bewusstsein, dass Desiderate der Forschung nicht mit Desideraten der Quellenlage verwechselt werden dürfen. Permoser verbrachte die entscheidenden Jahre seines Schaffens, in denen er sich als selbstbewusst signierender Bildhauer bewies, wohl hauptsächlich in einer Stadt, die mitsamt ihrer künstlerischen und archivischen Hinterlassenschaft durch den Zweiten Weltkrieg schwerst in Mitleidenschaft gezogen wurde. Waren auch schon in kriegerischen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts reihen-

weise Parkfiguren, an denen eine Mitarbeit Permosers zu vermuten ist, zerschlagen worden, zogen die Bombardements im Februar 1945 fraglos die massivste ‚Durchlöcherung‘ des denkbaren Quellenbestands nach sich. Desgleichen gilt für die Klärung der Arbeiten Permosers in Berlin.

Gewissermaßen als Ausblick will der Verfasser Fragen zum Werk Permosers aufwerfen, die in der bestehenden Literatur im besten Fall anklingen, jedoch an keiner dem Autor bekannt gewordenen Stelle durchgreifend beantwortet worden sind. Da ist zunächst die Frage nach der Arbeitsweise Permosers zu stellen, wie sie für etliche seiner Schüler so

klar beantwortbar geworden ist. Die wenigen erhaltenen Vorzeichnungen, die von Permoser stammen oder ihm zugewiesen werden, ergeben keinesfalls ein Skizzenbuch. Die Ergänzung der Inschrift auf der 1715 vollendeten Statue des Apoll, heute im Dresdner Albertinum, „Hats gemacht ohne Muster“, ist hinsichtlich ihrer tatsächlichen Bedeutung schwerlich auszuloten.³⁸ Jenseits des bildhauerischen Topos kann gemeint sein, dass Permoser keinen Modello angefertigt hat, um den entscheidenden Begriff zu nennen, der bezüglich bislang unbekannter Permoser Werke wenigstens den Kunsthandel beherrscht. Ist aber eine denkbare Vorzeich-



nung von der Hand des Bildhauers wie im Fall der Apoll-Figur auch als „Muster“ aufzufassen? Zumal die überlebensgroße Figur aus einer Marmorart, also einem verhältnismäßig kostenintensiven Material gefertigt worden ist und eine Bearbeitung ohne zeichnerische oder plastische Vorstudien ein selten verbürgtes Paradigma des Disegno interno darstellt.

Ein weiterer Punkt, der Permoser von Zuschreibungsdiskussionen weg und das Werk des Bildhauers in die Kunsttheorie hinein führen kann, ist die wünschenswerte Behandlung der Werke vor dem Hintergrund der Modi der bildenden Künste. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Behandlung der Stillagen durch Permoser kann auch die chronologische, nach Schaffenszeiträumen gegliederte Behandlung seines Œuvre aufgegeben werden, um künstlerische Phänomene herauszukristallisieren. Und ebenso wenig fruchtbar scheint es, Permosers mythologische Werke strikt von denjenigen getrennt zu betrachten, die religiös gebunden sind. Vor allem ein Vergleich dimensional entgegengesetzter Werke erlaubt Aufschlüsse in der angedeuteten Hinsicht. Betrachtet man etwa die beiden Braunschweiger Elfenbeinfiguren des Frühlings und des Sommers (Abb. 5 und 6) mit einer Höhe von jeweils ca. 23 cm, die aus dem Jahr 1695 stammen, und daneben die leicht überlebensgroße Figur der Caritas vom sog. Kurfürstinnengrabmal in Freiberg (Abb. 7), die über zehn Jahre später entstand, so bestechen die kleinen Elfenbeinfiguren durch ihre drollige Bewegtheit und die Marmorfigur durch eine dem Grabmal-Kontext angemessene Schwere. Während die den Jahreszeiten-Figuren beigegebenen Putten spielerisch auf den Punkt gelagert sind, steht das Kind neben der Caritas-Figur untänzerisch schwerer.

Das Tableau der Stillagen, das Permoser ausfüllen konnte, ist faszinierend weit. Der lebensgroße Kreuzifixus in Bautzen von 1712 (Abb. 9) kann dies belegen. Permoser gestaltete ihn als Drei-Nagel-Typus mit straffer Muskulatur und leicht geöffneten Augen und deutet damit an, dass Christus seinen Geist noch nicht aufgegeben hat. Der Körper Jesu ist weder verwunden noch hängt er schlaff und entkräftet am Kreuz. Vielmehr ist die Figur hinsichtlich des körperlichen Ausdrucks gefasst, es scheint das Leiden nicht äußerlich mitgeteilt zu werden. Jede Drastik scheint vermieden. Die Annahme tödlichen, und also übermenschlichen Leidens wird durch die Beschauer des Bautzener Kreuzifixus traditionell konnotiert. Anders bei der heute zerstörten, 1718 vollendeten Herkules-Saxonicus-Figur auf dem Wallpavillon des Zwingers (Abb. 10). Hier bringt Permoser die übermenschliche Last des mühsam Tragenden gestalterisch voll zum Ausdruck. Der mächtige muskulöse Leib stemmt sich mit aller Kraft gegen das Gewicht der Weltkugel, da ist keine verinnerlichte Annahme des Schicksals, sondern brutale Entäußerung –

Abb. 9 (rechts): Balthasar Permoser, Kruzifix, Holz, lebensgroß, Detail. Bautzen, Kathedrale.

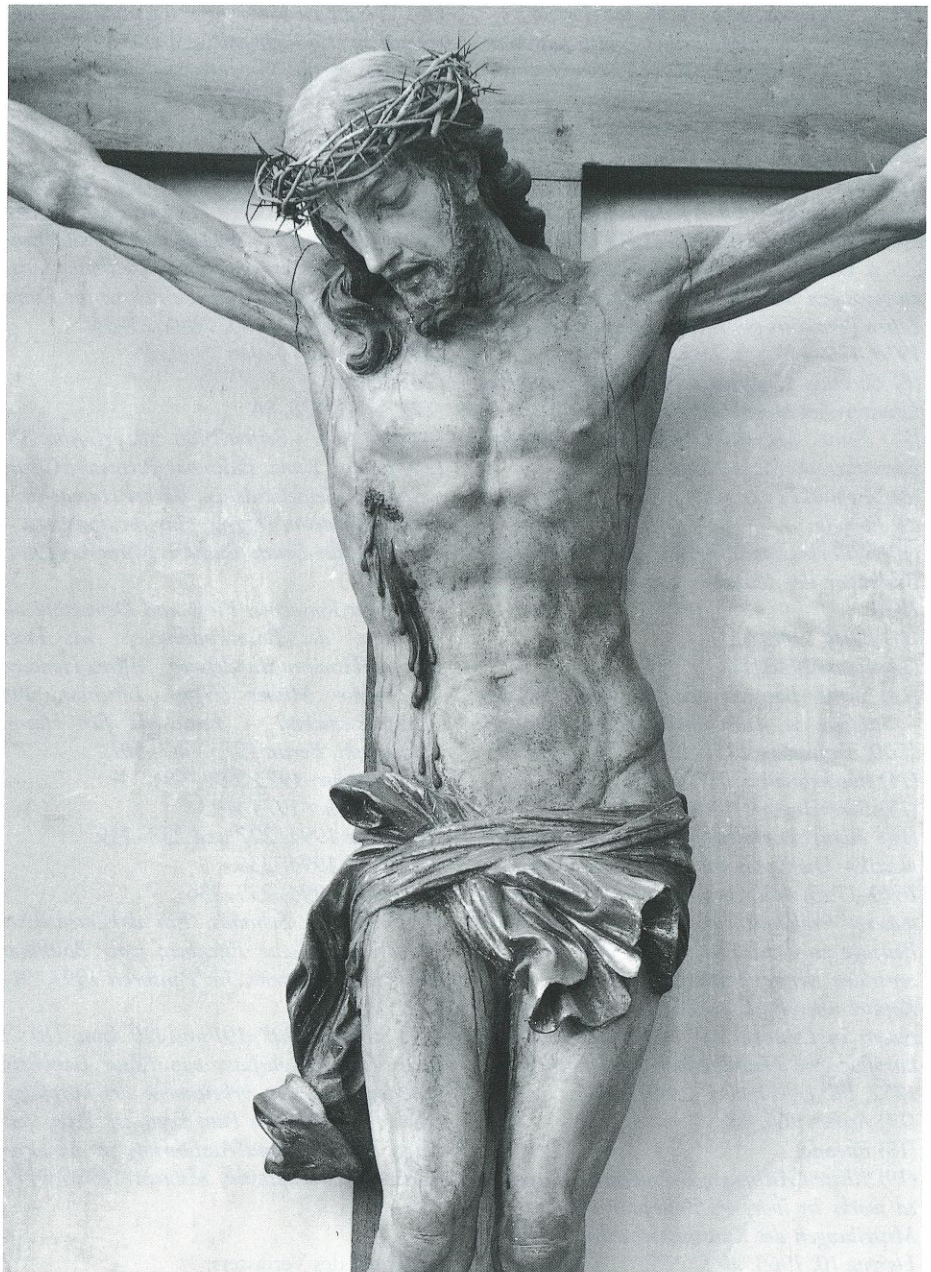


Abb. 10 (links): Balthasar Permoser, Der Hercules Saxonicus vom Wallpavillon des Dresdener Zwingers, Aufnahme des Zustandes vor 1945.

im Tableau der Stillagen kommt dem anderen Thema eine andere Gestaltung zu. Doch kann keinesfalls grundsätzlich zwischen einer geziemenden Zurückhaltung im Ausdruck bei sakral gebundenen Figuren und einer verstärkten Drastik bei Mythologemen unterschieden werden. Gestalterischer Freiraum scheint auch bei religiösen Skulpturen dort gegeben, wo traditionelle Formkonventionen fehlen. Bei der Ausarbeitung der Personifikation der Verzweiflung, eine der Giebelfiguren vom schon erwähnten Kurfürstinnengrabmal im Freiburger Dom, zog Permoser dahingehend alle Register. Sich vor Entsetzen die Haare raufend blickt die Frauengestalt mit fratzenhaft verzerrtem Gesicht nach oben. In der verzweifelt kauern den Haltung mag das Bewusstsein der eigenen Unwürdigkeit zum Ausdruck kommen. Ähnliche Feststellungen können für die Figur der Wollust aus der

Gruppe „Triumph des Kreuzes“ im Leipziger Kunstgewerbe-Museum getroffen werden, mindestens 20 Jahre vor dem Grabmal in Freiberg entstanden. Um die Modi des Ausdrucks, wie sie bei Permosers Werken lehrbuchhaft ablesbar sind, abzurunden, sei noch ein spätes Beispiel angesprochen, die 1723 abgeschlossene Apotheose August des Starken (Abb. 10), die aus Sandstein gehauen überlebensgroß war und 1945 unterging. In übersteigter heroischer Pose triumphiert August der Starke über dem besiegten Türken, von Siegesgenius und Fama begleitet, deren Fanfare der Herrscher lässig mit der Hand zum Schweigen zu bringen scheint. Die für sich genommen verrenkte und instabile Haltung des Siegers wird durch Gegenbewegungen der anderen Figuren ausgeglichen, die Ponderation betrifft die Gruppe als Ganzes.

Die kunsthistorische und kunsttheoretische Verklammerung Permosers dürfte noch lange nicht geleistet sein. Sie steht weit hinter der Erforschung zahlreicher seiner nachgewiesenen Schüler zurück. Die Beachtung der Stillagen in den Werken des Bildhauers und die Frage nach deren auch technischen Prozessualien deuten nur zwei der zahllosen Desiderate an, deren stringente Bearbeitung noch aussteht.

Anmerkungen:

(1) Sigfried Asche, *Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers*, Frankfurt am Main 1966.

(2) Sigfried Asche, *Balthasar Permoser – Leben und Werk*, Berlin 1978 = Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1978/79.

- (3) Hans Beschorner, Balthasar Permoser – Beiträge zur Geschichte seines Lebens und Wirkens, in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte* 34, 1913, ab 61.
- (4) Gebhard Diener, Kammer – Chronik der Höfe, Traunstein 1996, 88–95.
- (5) Dies berichtet Christian Ludwig von Hagedorn in „Lettre à un Amateur de la Peinture avec DES ECLAIRISSEMENT Historiques ... à DRESDE 1755“; und es kann davon ausgegangen werden, dass Hagedorn über das Leben Permosers gut Bescheid wusste; vgl. *Asche* 1978, 139–140, s. v. Dok. 14.
- (6) So etwa Heinrich Gräve 1833 in: *Neues Lausitzisches Magazin* 11, ab 508.
- (7) Ernst Michalski, Balthasar Permoser, Frankfurt am Main 1927.
- (8) Michalski 1927, 10.
- (9) Ebenda.
- (10) Wilhelm Boeck, Balthasar Permoser – Der Bildhauer des deutschen Barocks, Burg b. M. 1938.
- (11) Boeck 1938, 5.
- (12) Boeck 1938, 11.
- (13) Walter Boeckelmann, Balthasar Permoser – Studien zu seiner Frühzeit von 1651 bis 1700, Traunstein 1951, 12.
- (14) Boeckelmann 1951, 17.
- (15) Boeckelmann 1951, 29–30.
- (16) Klaus Lankheit, Florentinische Barockplastik – Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670–1743, München 1962. Auch Lankheits spätere Veröffentlichungen, insbesondere seine Beiträge zu Paul Egell weisen den Autor als zentralen Kenner Permosers aus; vgl. u. a. das Kapitel über Egell als „Geselle Balthasar Permosers in Dresden“, in: Klaus Lankheit, *Der kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell 1691–1752*, Bd. 1, München 1988, 21–25.
- (17) *Asche* 1966, 43.
- (18) Ebenda.
- (19) Kirsten Aschengreen-Piacenti, Documented works in ivory by Balthasar Permoser, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 10, 1963, ab S. 275.
- (20) Ezio Chini, *L'attività di Balthasar Permoser a S. Michele e Gaetano a Firenze – Nuovi documenti*, in: *Kunst des Barock in der Toskana*, Florenz 1976.
- (21) Vgl. die Besprechung von Christian Theuerkauff in: *Kunstchronik* 33, 1980, 216–223; sowie diejenige von Hermann Heckmann in: *Pantheon* 1980, 82–83.
- (22) *Asche* 1978, 172.
- (23) *Asche* 1978, 174.
- (24) Heinrich Magirius – Siegfried Seifert, Die Kanzel der Katholischen Hofkirche zu Dresden – Die ursprüngliche Gestalt und Veränderungen an einem Meisterwerk von Balthasar Neumann, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 20, 1980, 23–34.
- (25) Magirius – Seifert 1980, 25.
- (26) Ebenda.
- (27) *Asche* 1978, 86.
- (28) Magirius – Seifert 1980, 30, vgl. Abb. 35.
- (29) Roland Kanz, Balthasar Permosers Christus an der Geißelsäule, in: Bärbel Hamacher – Christl Karnehm (Hgg.), *pinxit/sculpsit/fecit – Festschrift für Bruno Bushart*, München 1994, 226–241.
- (30) Kurt Rossacher, Pietà und Deposition als ‚Requiem‘ des Barockbildhauers, in: Peter Bloch – Tilmann Buddensieg – Alfred Hentzen – Theodor Müller (Hgg.), *Intuition und Kunstwissenschaft – Festschrift für Hanns Swarzenski*, Berlin 1973, 487–501.
- (31) Rossacher 1973, 493–494.
- (32) Rossacher 1973, 493.
- (33) Kanz 1994, 227 und 238–239.
- (34) Kanz 1994, 235.
- (35) Kanz 1994, 235–236.
- (36) Eike D. Schmidt, Ein dokumentierter Kalvarienberg aus Elfenbein von Balthasar Permoser in Florenz, in: *Pantheon* 1997, 91–112.
- (37) Schmidt 1997, 101 und 110 Anm. 110.
- (38) Vgl. den Aufsatz von Klaus Lankheit, Überlegungen zur Arbeitsweise des kurpfälzischen Hofbildhauers Paul Egell, in: Peter Volk (Hg.), *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, München 1986, 177–192.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Johannes Hallinger
Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege,
Hofgraben 4, D-80 539 München