

Unbekannte Werke von Balthasar Permoser

Von Ernst Michalski

Das Werk des Barock-Bildhauers Balthasar Permoser kann durch einige bisher unbekannte Arbeiten vermehrt werden, die geeignet sind, allein durch ihre Gegenüberstellung die merkwürdige Unausgeglichenheit und die vielfach gebrochene stilistische Entwicklung dieses wahrhaft barocken Künstlers von neuem zu beleuchten.

Das Elfenbeinrelief der Grablegung, das sich im Besitze von Julius Böhler in München befand, und heute Dr. L. W. Hildburgh in London gehört, wurde zuerst von Adolf Feulner als ein Werk des Permoser erkannt (23 : 14 cm, Abb. 135). Es ordnet sich völlig in die als »Protorokoko« zu charakterisierende Stilphase des Künstlers in den Neunzigerjahren des 17. Jahrhunderts ein. Hand in Hand mit der Bevorzugung des Elfenbeins als Arbeitsmaterial dringt in den an hochbarocken Vorbildern der italienischen Plastik geschulten Frühstil Permosers der Geist einer höfischen Kleinkunst ein, die von selbst zu zierlichen und graziösen Formwirkungen führt. Gleichzeitig verdrängt auch dort, wo die Nachwirkung italienischer Vorbilder noch spürbar ist, der Liebreiz des Ercole Ferrata das Pathos des Bernini.

Auffallend ist die beinahe völlige Gleichheit des Gesichtstyps sämtlicher Hauptfiguren auf dem Grablegungsrelief. Christus und Johannes ähneln einander ebenso wie die Frauen am Grabe. Es ist der Gesichtstyp, welcher am reinsten in den weiblichen Gestalten der 1695 datierten Jahreszeitenstatuetten des Braunschweiger Museums und in den entsprechenden Figuren des Dresdener Grünen Gewölbes zum Ausdruck gelangt¹. Auch die präzise, leicht manierierte Gebärdensprache kehrt hier wieder, ebenso der eigengesetzliche, von der Körperbewegung unabhängige, scharfgratige Faltenwurf und der charakteristische Puttentyp. Die sinnliche Weichheit der Oberflächenbehandlung, die schmiegsame und doch so präzise Modellierung, die eigenartig nervöse Bildung der Hände, alles spricht für einen Meister der Elfenbeinkunst. Besonders die kniende Gestalt der Magdalena muß als ein Höhepunkt der Kunst Permosers innerhalb dieser Entwicklungsphase angesprochen werden. Die gesamte Komposition ist in einen Bewegungsstrom eingebunden, der in einer für Permoser typischen Weise durch die souverän verteilten Glanzlichter auch dort fortgeführt wird, wo ungegliederte Flächen die lineare Bewegung stauen könnten. Trotz der beinahe nur graphischen Andeutung einer Hintergrundsarchitektur unterscheidet sich dieses Relief als Denkmal eines verfrüht auftretenden, entwicklungsgeschichtlich isolierten Protorokoko von jedem wirklichen Rokokorelief durch die Vordergründigkeit der gesamten Anlage, die sich aus der Reliefebene heraus auf den Beschauer zu entwickelt, während für das Rokoko ein kontinuierliches Zurückweichen der Formen bis zu einem völligen Verdämmern in der Fläche bezeichnend ist.

Das Relief der »Quellenauffindung« im Museum von Teplitz (Böhmen) gehört einer anderen Stilstufe des Künstlers an². (Abb. 136.) Das aus grauem Elbsandstein gearbeitete,

¹ Michalski, Balthasar Permoser, Frankfurt a. M. 1927, Abb. 12, 13, 15, 16.

² Den ersten Hinweis verdankt der Verfasser Herrn Architekten Pleyer in Teplitz.

nicht sonderlich gut erhaltene Stück befand sich ursprünglich am Stadtbade des Kurortes und ist 86 cm breit und bis zum Scheitel des kurvierten oberen Abschlusses 128 cm hoch. Es trägt die Signatur »Balthasar«. Die Deutung des Inhalts ergibt sich durch die Unterschrift eines Stiches aus dem »Taschenbuch für die Badegäste von Teplitz« (Teplitz, bei Helm und Geržabek, 1823), der das Relief noch in unversehrtem Zustande wiedergibt (Abb. 137). Schweine entdecken vor den Augen ihres Hirten die heißen Quellen des späteren Badeortes, während über einem gespaltenen Baume ein Engel schwebt, aus dessen Händen das Kruzifix emporsteigt, um in einer Wolken- und Strahlenglorie mit Gottvater und der Taube des heiligen Geistes sich zu vereinigen. In diesem Relief hat der Künstler wieder zur rein barocken Formensprache zurückgefunden. Von dem in den Jahren 1702 bis 1704 entstandenen Kurfürstinnengrabmal des Freiburger Doms ab muß von einer zweiten Barockphase bei Permoser gesprochen werden¹. Die Eigengesetzlichkeit der Gewandbehandlung verschwindet. Das Gewand ist wieder eine, wenn auch gesteigerte Paraphrase der Körperbewegung. Barocke Kraft tritt von neuem an die Stelle der tänzerischen Eleganz der Elfenbeinwerke. Das Teplitzer Relief gehört seinem Stil nach in die Zeit zwischen 1710 und 1715. Im Jahre 1712 hatte Permoser mit der Schnitzarbeit für die Kanzel der Dresdener Hofkirche begonnen, deren Wolkenformationen über die Verschiedenheit des Materials hinaus eine außerordentliche Ähnlichkeit mit den Wolken des Reliefs aufweisen². Am nächsten ist aber die Verwandtschaft mit den Wolken an der Marmorstatue des Apollo im Dresdener Albertinum, die aus dem Jahre 1715 stammt und ursprünglich für den Grottenaal des Zwingers bestimmt war³. Die Gestalt des Gekreuzigten auf dem Relief offenbart in der gesamten Haltung, Modellierung und in der Spannung der Arme eine enge Beziehung zu dem Elfenbeinkruzifix vom »Triumph des Kreuzes« in der Stadtbibliothek zu Leipzig⁴.

Die Gestaltung des seltsamen Vorgangs der Quellenauffindung verrät besonders in der harmonisch bewegten Komposition der Wolkenglorie mit der Trinität und in der Art, wie der irdische Vorgang durch den stürzenden Baum von dem himmlischen gleichsam abgeriegelt wird, die Hand eines reifen Künstlers, so daß man zweifellos den erwähnten Balthasar mit Permoser identifizieren muß. Es ist leicht denkbar, daß der um 1715 vierundsechzigjährige Künstler von Dresden aus zur Kur nach Teplitz gereist ist und dort den Auftrag zu einer plastischen Darstellung der Entdeckung der warmen Quellen erhalten hat.

In diesem Zusammenhange erscheint es interessant, daß im Klostergarten des bei Teplitz gelegenen Stiftes Ossegg, einer Niederlassung des Klosters Marienstern in der Lausitz, sich einige dekorative Skulpturen befinden, die, trotz ihrer geringen Qualität, den Einfluß Permosers durchaus erkennen lassen. Die Gestalten der »Flora«, des »Winters« und vor allem die vier Doppelgruppen von Putten spiegeln die Wirkung, welche die Kunst Permosers, ebenso wie in Sachsen, auch in Böhmen gehabt hat. Inwieweit diese Figuren,

¹ Michalski, a. a. O., Abb. 21. ² Michalski, a. a. O., Abb. 43. ³ Michalski, a. a. O., Abb. 45.
⁴ Michalski, a. a. O., Abb. 22.

die dem Stil Permosers aus den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts verpflichtet sind (vgl. die Statuen in Schwerin und Wiederau¹), ihrerseits gleichzeitig zu der Prager Plastik der Zeit in Beziehung stehen, muß dahingestellt bleiben. Da wir jedoch den Spätstil Permosers ohne einen Einfluß Brokoffs oder Brauns erklären können, möchten wir auch bei den Figuren in Ossegg, dessen Kloster so enge Beziehungen zur Lausitz unterhielt, lediglich an eine Speisung aus dem reichen Formenvorrat der sächsischen Barockplastik denken, die unter dem Zeichen der überragenden Persönlichkeit Permosers stand².

Durch einen interessanten Fund sind neuerdings Arbeiten von Balthasar Permoser aufgetaucht, die sich unmittelbar aus seinem Geburtsort Kammer bei Traunstein herleiten lassen. Sie stammen aus dem Besitz der Nachkommen des Bildhauers Georg Izlfeldner (1705–1790), des Stadtbildhauers von Tittmoning, der ein Schüler Permosers gewesen sein muß. Denn auf dem Friedhof in Tittmoning befindet sich die Steinfigur eines Schmerzensmannes von Izlfeldner aus dem Jahre 1760, welche mit geringen Abweichungen auf den Schmerzensmann Permosers, der sich heute in Schloß Moritzburg bei Dresden befindet, zurückgeht³ (Abb. 138). Es ist bekannt, daß Permoser, als er im Jahre 1725 als 74-jähriger eine Wallfahrt nach Rom unternahm, in Salzburg für den Sohn seines Lehrers Weißenkirchner einen gegeißelten Christus an der Säule »ungefähr 5 Schuh hoch, von fleischfarbenem und roth gesprenktem Untersperger Marmor so künstlich verfertigt, daß es fast das schärfste Auge täuscht«⁴. Die Statue in Tittmoning spricht dafür, daß der Moritzburger Schmerzensmann oder eine identische Figur sich längere Zeit in Salzburg befunden und dem Izlfeldner als Vorbild gedient haben muß.

Den Nachkommen Izlfeldners gehörte ferner eine Rötelzeichnung, die eine männliche Gestalt in der Haltung des gegeißelten Christus darstellt (24 × 4,2 cm, Abb. 139). Das Blatt galt in der Familientradition stets als Zeichnung Permosers. Dem Blatt haftet deutlich der Charakter einer Aktzeichnung an. Darauf deutet auch die vollständige Nacktheit der Figur hin. Der Lendenschurz ist spätere Übermalung. Ein Vergleich mit dem Moritzburger Schmerzensmann deckt die außerordentliche Verwandtschaft mit den Plastiken Permosers auf. Besonders der in seiner Art singuläre Kopftyp mit der breiten, aufgestülpten Nase, den tief liegenden Augen, dem breiten, nach unten gezogenen Mund und dem Kinnbart ist nahezu gleich. Ebenso zeigen sich in der Bewegung und Durchbildung der Halsmuskulatur, der Modellierung der Brust, der eigenartig spitzen Form des Ellenbogens und der für Permoser charakteristischen Fußbildung außerordentliche Übereinstimmungen. Kontur und Modellierung des Brustkorbes unter dem rechten Arm stimmen zudem bis ins Detail mit den entsprechenden Formen auf dem Elfenbeinrelief der Grablegung überein (Abb. 135). Abweichend von der Moritzburger Figur ist die Haltung der Arme und das seltsam unstatistische Standmotiv, das die doppelte Drehung und die mehrfach kontrapostischen Überschneidun-

¹ Michalski, a. a. O., Abb. 77–81. ² Über den Einfluß Permosers auf die Plastik in Mähren vgl. Braun-Troppau, Studien zur Geschichte der Barockplastik in Böhmen, Mähren und Schlesien. Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakei I., 1931, Seite 85, 88. ³ Martin, Tittmoning und Umgebung. Süddeutsche Kunstbücher, Band 11, Tafel 9. ⁴ Michalski, a. a. O., Seite 22.

gen der Figur ermöglicht, was für eine Aktstudie sicherlich von besonderer Bedeutung war.

Neben einer früheren Schmerzensmannfigur Permosers in der Gruft der Dresdner Hofkirche hat der Verfasser seinerzeit zum Vergleich die 1616–1620 entstandene Figur Sebastian Walthers oder Zacharias Hegewalds aus der Sophienkirche in Dresden abgebildet¹. Zweifellos gingen auf Permosers erste Gestaltung des Christus an der Säule starke Anregungen von diesem älteren Vorbild aus. Die Zeichnung bestätigt dies aufs neue. Auch hier sind, allerdings im Gegensinne, die Arme Christi vor den Körper geführt, die — etwas gleichgültig behandelten — Hände wie gefesselt übereinandergekreuzt. Permoser hat bei seinen ausgeführten Schmerzensmannstatuen die Arme stets nach hinten bewegt. Wir hätten also in der Aktzeichnung eine nochmalige Auseinandersetzung mit dem Bewegungsmotiv des frühen Vorbildes, bevor in der Statue des Moritzburger Schlosses die reifste und ergreifendste Gestaltung des Themas zur Ausführung gelangt. Die Zeichnung stellt den Versuch dar, durch reichere Drehung des Körpers und durch zackigere Gestaltung des Umrisses den erschütternden Ausdruck der Figur, der früheren Lösung gegenüber, zu verstärken.

Ein Vergleich mit der einzigen bisher bekannten Zeichnung Permosers bekräftigt diese Zuschreibung. Die Feder- und Rötelskizze der Akademie zu Düsseldorf, die zwei Entwürfe für die früheste bekannte plastische Arbeit des Künstlers wiedergibt, für die allegorischen Gestalten des »Wappens der Religion« an der Fassade von S. Gaetano zu Florenz, ist mit dem vollen Namen des Künstlers signiert¹. Man erkennt hier, obwohl es sich um eine viel frühere Arbeit handelt, den gleichen langen, weichen, ausgebuchteten Strich, und man begegnet vor allem den gleichen etwas allgemein behandelten Armen und den flach gebildeten Händen.

Aus dem gleichen Besitz wie die Aktzeichnung stammt die kleine, rot getönte und hinten abgeplattete Tonskizze eines männlichen Kopfes (zirka 12 cm hoch, Abb. 140). Das bewegte und mit feinstem Oberflächengefühl durchmodellerte Gesicht steht den Atlantenhermen Permosers für den 1717 vollendeten Wallpavillon des Dresdner Zwingers so nahe, daß eine Zuschreibung an Permoser zur Gewißheit wird. Die Durchbildung von Stirn, Augen, Wangen und Nüstern läßt sich am besten mit der Herme rechts auf unserer Abbildung vergleichen (Abb. 141).

Schließlich wäre noch ein ebenfalls aus dem Besitze der Nachkommen Izzfeldners stammendes kleines Brunnenmodell zu erwähnen (Ton mit späterer Bemalung, zirka 14 cm hoch, Abb. 142). Ein in heftiger Bewegung über einen bellenden Hund hinwegschreitender Putto setzt eine nur fragmentarisch erhaltene Brunnenschale auf den Rücken eines Adlers. Das an sich nicht sehr wesentliche Stück vereinigt alle Züge von Permosers Kleinkunst. Zur Bewegung des Puttos vergleiche man den kleinen Herkules des Charlottenburger Schlosses, der Adler kehrt ganz ähnlich bei der Elfenbeinstatue Jupiter im Grünen Gewölbe wieder. Der Typ des Puttos findet seine nächste und deutlichste Parallele in dem

¹ Michalski, a. a. O., Abb. 72, 73. ¹ Illa Budde, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1930. Tafel 238, Abb. 979, 979 a.

für Permoser besonders charakteristischen Engelchen von der Statue der Minerva im Dresdener Albertinum¹.

Zu den Arbeiten, die in der Familie Izzfeldner als Werke Permosers galten, gehört auch die kleine Holzbüste eines bärtigen Heiligen (zirka 8 cm hoch, Abb. 143). Die Arbeit zeichnet sich durch eine erhebliche schnitzerische Qualität aus. Gewisse Ähnlichkeiten mit dem überlebensgroßen Kopf von Permosers 1725 entstandener Statue des hl. Augustinus in Bautzen lassen sich nicht verkennen². Aber die Oberflächenbehandlung ist bei der kleinen Büste soviel weicher und verschwommener, daß unbedingt an eine spätere Entstehung, vor allem aber auch an einen jüngeren Meister gedacht werden muß. Sollte hier nicht der Name des Georg Izzfeldner, dessen Werk noch einer eingehenden Durchforschung wartet, am Platze sein?

¹ Michalski, a. a. O., Abb. 27, 11, 44.

² Michalski, a. a. O., Abb. 84.



Abb. 135. Balthasar Permoser: Grablegung Christi
Privatbesitz Dr. L. W. Hildburgh, London



Abb. 136. Balthasar Permoser: Die Entdeckung der warmen Quellen von Teplice
Teplice, Museum



Abb. 137. Stich aus dem Jahre 1823 nach nebenstehendem Relief der „Quelleneutdeckung“
Teplice, Museum

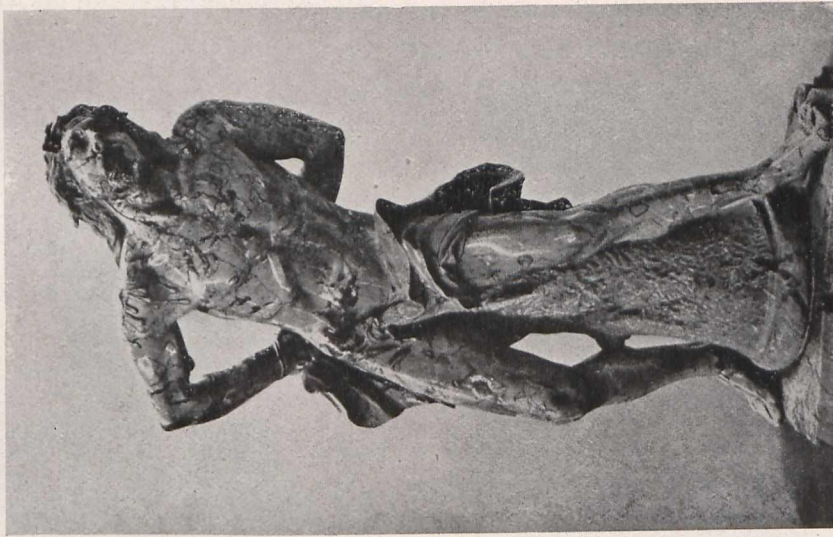


Abb. 158. Balthasar Permoser: Christus
an der Säule
Schloß Moritzburg



Abb. 159. Balthasar Permoser: Studie zum
geißelten Christus, Rötelseichnung
Bes. Max Heiss, Traunstein



Abb. 140. Balth. Permoser: Tonskizze
Bes. Max Heiss, Traunstein



Abb. 141. Balth. Permoser: Atlantenhermen
Dresden, Wallpavillon des Zwingers



Abb. 142. Balth. Permoser: Brunnenmodell
Bes. Max Heiss, Traunstein



Abb. 143. Georg Izlfeldner? Holzmodell
für eine Heiligenfigur 1730-1740
Bes. Max Heiss, Traunstein