

Hand gegeben wird, um im Sinne einer Evidence-Based Medicine die Chirurgie wissenschaftlich besser zu etablieren. Mit diesem Wunsch bedanke ich mich bei allen Referenten, Diskutanten, Zuhörern und Organisatoren dieser Veranstaltung.



**Contra Punctus**

## Täuschen um der Wahrheit willen – Betrachtungen zu barocken Skulpturen im Palais des Großen Gartens zu Dresden

D. Welich

Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (SBG), Stauffenbergallee 2a,  
D-01099 Dresden

Beschäftigt man sich mit barocken Bildwerken, bietet ein Gedanke des florentinischen Kunstschriftstellers Filippo Baldinucci (1624–1696) einen Betrachtungsansatz, nach dem die Kunst gerade darin besteht, die Werke so zu gestalten, dass zwar alles vorgetäuscht ist, aber trotzdem als wahr erscheint. Die darin explizit genannte Täuschung war bekanntermaßen gerade in der absolutistischen Machtpolitik Macht erhaltend. Der viel zitierte Julius Bernhard von Rohr legt in seiner „Ceremoniel-Wissenschaft“ dar, dass ein absolutistischer Herrscher so viel Macht besaß, wie er durch seine äußere Darstellung zu beanspruchen vermochte [1]. Es ist also evident, wenn Künstler im Dienste ihrer Auftraggeber um der „Wahrheit“ Willen täuschen, mithin ein „Bild“ erzeugen, dessen Wahrheitsgehalt dem Betrachter verständlicher ist, als die scheinbar wahre Wahrheit. Wie sieht aber die getäuschte Wahrheit aus? Dieser Frage geht die Ausstellung „Permoser im Palais“ nach, in der sächsische Bildwerke einer stillkritischen Auseinandersetzung unterzogen werden (Abbn. 1 und 2).

Die Ausstellung „Permoser im Palais – Geborgene Originale des sächsischen Barock im Großen Garten“ wurde im Jahr 2004 als neue Dauerausstellung eröffnet. Ihr Untertitel „Geborgene Originale“ ist dabei wörtlich zu nehmen, verweist er doch darauf, dass alle versammelten Werke aus konservatorischen Gründen nicht mehr an ihren ursprünglich konzipierten Standorten verbleiben konnten, geborgen und teilweise durch Kopien ersetzt wurden. Auch lange Zeit unzugängliche Originale des Zwingers, bis hin zu verschollen geglaubten Meisterwerken von Gottfried Knöffler (1715–1779) und Jean Joseph Vinache (1696–1754) rückten mit dieser Exposition in den Blick der Öffentlichkeit [2–4]. Insgesamt 62 Skulpturen bieten einen detailreichen Einblick in



Abb. 2 Palais im Großen Garten zu Dresden, Blick in die Ausstellung im östl. Mittelsaal. © SBG, Fotograf: F. Höhler.

das bildhauerische Schaffen in Sachsen vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und belegen damit Stilgeschichte vom Frühbarock bis zum Klassizismus. Der Reigen beginnt mit Jeremias Süßners (1653–1690) Giebelfiguren vom Palais und endet mit Knöfflers Büsten von antiken Dichtern aus dem Schlosspark Seerhausen. Die Werke dieser Zeitspanne werden auch mit dem stehenden Begriff „Dresdner Barockskulptur“ bezeichnet.

Präsentiert sind die Bildwerke im Palais im Großen Garten an einem architektonischen Ort, der selbst Gründungsbau für die barocke Architektur in Dresden ist. Nach seiner vormaligen Bestimmung als Festbau diente er in seiner Geschichte schon dreimal der Präsentation von Skulpturen. 1730 bis 1747 befanden sich 194 Antiken der Sammlung Ghigi und Albani im Palais. Von 1828 bis 1889 hatte das Ernst-Rietschel-Museum sein Domizil an diesem Ort und mit der Ausstellung des „Königlich Sächsischen Alterthumsvereins“ in der Zeit von 1841 bis 1945 waren es vornehmlich sakrale Bildwerke, die hier das Interesse der Öffentlichkeit erhielten. Die versammelten Skulpturen stammen aus Gartenanlagen der Dresdner Umgebung, wo sie in ein

strenges Gestaltungsgefüge aus Natur und Kunst eingebettet waren, vom Dresdner Elias-Friedhof und vor allem vom Dresdner Zwinger, dem programmatischen Festbau zur Verdeutlichung absolutistischer Macht schlechthin. Gerade am Zwinger waren die Skulpturen in ein barockes Gesamtkunstwerk eingebunden und haben die bewegte Architektur erst in „Sprachbilder“ übersetzt und in einer rauschhaften Inszenierung vollendet. Die Semantik der Bildwerke ist dabei eine ganz eigene, die den dargestellten Körper als Orientierungssystem benutzt, um menschliche Eigenschaften und Charaktermerkmale im Sinne einer politischen Aussage deuten zu können. Thematisch orientierten sich die Künstler dabei immer wieder an der Antike. Sie war Quelle barocker Bildinhalte, gehörte zum künstlerischen Kanon und besaß einen festen Platz in der Bildung und im Bewusstsein des Publikums. Eine nicht zu unterschätzende Tatsache für ein voraussetzungsloses Sich-täuschen-lassen. Als Reminiszenz eröffnen die Antikenkopien „Herkules mit dem Telephosknaben“ (um 1725) und „Silen mit dem Bacchusknaben“ (um 1725) von Pierre de L'Estaches die Ausstellung.

Wie funktioniert nun die weithin täuschende Einheit aus Architektur und „sprechender“ Skulptur, wie sie als festlicher Rahmen zur Belustigung und Unterhaltung der kurfürstlichen Hofgesellschaft im Zwinger diente und ganz nebenbei, sozusagen subversiv, ein ernsthaftes gesellschaftspolitisches Ziel, die landesherrliche Darstellung von Reichtum und Macht, vorantrieb, sodass auch die einfachen Zeitgenossen einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt bekamen? Die Täuschung musste augenfällig sein, einfach verblüffend, frei von Zweifeln. Die barocken Künstler bedienten sich deshalb stilistischer Mittel wie der Metapher (Bezeichnung einer Sache mittels einer anderen) oder der Hyperbel (Übertreibung einer Sache). Zur Übertreibung gehört insbesondere auch die Gebärde, eine drastische Überhöhung von gestischen Bewegungsmotiven.

In Sachsen formen sich die gestalterischen Eigenheiten wie beinahe überall mit den italienischen Vorbildern aus. Allen voran Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680), dessen Gebärdensprache Balthasar Permoser (1651–1732) zu einem guten Anteil im Gepäck hat, als er durch Kurfürst Johann Georg den III. (1647–1691) 1689 an den Sächsischen Hof gerufen wird und von da an die vorherrschende Formsprache mit seinem virtuoseren Können vitalisiert. Der aus Kammer bei Otting im Chiemgau stammende Permoser ist zweifellos der wichtigste Künstler für die Entwicklung der Barockskulptur in Sachsen und damit auch in dieser Ausstellung. Durch ihn strahlten die Einflüsse auf diejenigen Bildhauer aus, die unter seiner Leitung am Dresdner Zwinger tätig waren. Zu ihnen gehören Hofbildhauer wie Benjamin Thomae (1682–1721), Johann Joachim Kretschmar (1677–1740) und Christian Kirchner (1691–1732), deren Eigenständigkeit sich trotz der Bedeutung Permosers herausbilden konnte.



**Abb. 3**  
Balthasar Permoser, Chronos,  
um 1705, Sandstein,  
© SBG, Fotograf: W. Lieberknecht.

Das früheste in der Ausstellung gezeigte Werk Permosers ist der um 1705 entstandene „Seerhausener Chronos“ [5] (Abb. 3). Die Darstellung vom Gott der Zeit, der über das menschliche Leben wacht und es an seinem Ende unerbittlich mit sich reißt, tritt uns zwei weitere Male in den Grabmalen des Johann Christian Kirchner von 1733 und des Dresdner Bürgermeisters Christian Weinlig aus dem Jahre 1762 gegenüber. Geschaffen wurden die Figuren von Johann Gottlieb Kirchner, dem jüngeren Bruder Kirchners und vermutlich von Johann Christian Feige d. J. (1720–1788). Alle drei Chronos-Bildwerke gehen zwar von dem gleichen Thema aus, aber es kommen ganz unterschiedliche Intentionen in ihrer Ausführung zum tragen. Während Permoser einen kraftvoll nach vorn stürmenden, athletischen Körper zum Inbegriff der Unabwendbarkeit des augenblicklichen Todes macht, scheint dem ausgezehrt Chronos bei Kirchner noch Zeit zu verbleiben, denn er schaut ganz gebannt auf die verrinnende Lebenszeit. Hier wird Nichtdarstellbares sichtbar, denn Johann Christian Kirchner hat sein Grabmal selbst entworfen, sich selbst noch Zeit gegeben. Das bürgerliche Grab Weinligs ist von protestantischer Nüchternheit; die Skulptur wird zum statuarischen Träger einer Schriftenrolle, auf der die Leistungen des Verstorbenen verbürgt sind.

Permosers „Vulkan“ um 1714 (Abb. 4) kann auch als allegorische Darstellung des Winters gedeutet werden. So betrachtet bietet sie ein anschauliches Beispiel, wie mit den



**Abb. 4**  
Balthasar Permoser, Vulkan,  
um 1714, Sandstein,  
© SBG, Fotograf: W. Lieberknecht.

Stilmitteln Metapher und Hyperbel Wirkungen erzielt werden können. Der Gott des Feuers wird von Permoser als ein zwar muskulöser, aber alter frierender Mann dargestellt, der die wohlige Wärme der züngelnden Flammen für seine knochigen Gelenke braucht. In festem Stand spannt sich sein Leib ganz in Richtung Feuer; nur sein Kopf wendet sich dem Putto mit einem vom Leiden zerfurchten Gesichtsausdruck zu. Die hereinziehende Kälte dulnd, rafft Vulkan seinen Umhang zur Brust, damit sich der Knabe aus der wärmenden Hülle hervorwagen und in ungelenker Bewegung eine Wurzel spalten kann, die der Gott mit seinem Fuß zu halten scheint. Kontrastierend zum muskulösen Körper vollführt die zum züngelnden Feuer gestreckte Hand eine sehr feminine „Geste“, indem sie eine Fellfranse des Umhanges grazil, deren Weichheit genießend, durch die Finger gleiten lässt. Mit diesem Spiel zwischen Haut und Fell, zwischen flaumig weichem Haar und knochig frierender Hand, gibt Permoser einen Index auf die Verletzlichkeit seiner ambivalenten Figur. Die Geschichte lässt sich erzählen, weil Permoser die Allegorie in eine scheinbar realistische Person verwandelt, bei der aber jedes Detail übertrieben ausgeführt ist. Das dicke, wärmende Fell bedeckt nicht den Körper, sondern lässt seine vor Kälte angespannte, beinahe krampfende Muskulatur hervortreten. Der Gott ist drastisch vermenschlicht, so dass eine Identifikation möglich ist und bekannte Empfindungen „abgelesen“ werden können.



**Abb. 5**  
Balthasar Permoser, Faun,  
zwischen 1718 und 1728, Sandstein,  
© SBG, Fotograf: W. Lieberknecht.

Auch Permosers Jahreszeitenzyklus (1724) besticht durch sein narratives Moment. Die Putti schütten uns keck in galanter Koketterie Blumen und Früchte zu Füßen (Frühling), protzen stolz mit der Ernte (Sommer), stampfen glücklich in der Weinmaische (Herbst) und winden sich grotesk zwischen Wärme und Kälte (Winter). Dabei drehen und wenden sich ihre Körper und Gelenke über das anatomisch mögliche Maß unter einer gespannten, gefalteten, immer lebendigen Haut. Das Abweichen von anatomischen Gegebenheiten ist gewichtig, war doch gerade das Wissen um den anatomischen Aufbau des menschlichen Körpers im 18. Jahrhundert durch die pathologischen Untersuchungen und deren Veröffentlichungen detailreich. Bei Permosers Skulpturen erlangt also das anatomisch Falsche den richtigen künstlerischen Ausdruck. Bei seinem von bitterer Kälte gezeichneten Winter, dessen Mund zu einem wehklagenden Schrei verzerrt ist, lässt Permoser sogar den Stein erweichen und als Tränen über die Wangen rinnen.

Genau dieses Spiel mit den Körpern, bei dem es nie um eine anatomisch richtige, sondern immer um eine im „bildsprachlichen“ Sinne richtige Darstellung geht, ist in der Ausstellung auch eindrucksvoll an den Bacchanten und ihrem Gefolge zu sehen. Diese im Hauptsaal durch die gleichen mythologischen Themen strenger gefasst, ermöglichen den stilkritischen Vergleich. Die Gruppe beginnt mit Permosers



**Abb. 6**  
Johann Joachim Kretschmar, Kyrobant  
(Tamburinschläger), 1717/18, Sandstein,  
© SBG, Fotograf: F. Höhler.

Konsolfigur des „Faun“ aus der Zeit zwischen 1718 und 1728 (Abb. 5). Eigentlich müsste dieser Fruchtbarkeitsgott unter der Last ächzen, aber sein geschnittenes Gesicht sprüht vor Urnatur und Sinnenkraft, die im Muskelspiel ihr Sinnbild haben. Permosers hyperbolische Muskelbildung des Bizeps sprengt kugelartig die steinerne Haut, obwohl die nach oben gerichtete Druckbewegung anatomisch betrachtet das Gegenteil bewirken müsste. Die Kraft des Fauns scheint ekstatisch wie sein Blick und so nimmt er lüstern, strotzend, mühelos das ihn bürdende Gewicht der Zwingerarchitektur auf, ein Gewicht aus Staatsmacht und göttlicher Allegorie getragen von und damit gleichsam fußend auf dionysischem Lebensquell.

Bei Kretschmars „Kyrobant“ (Tambourinschläger) von 1717/18 (Abb. 6) wandelt sich das wild zuckende Oberflächengewitter aus sich wölbender Haut zu einem leicht kräuselnden Meer, das sich glättend um die Muskelgruppen legt. So im Detail beruhigt und eher der Natur äquivalent, wird die Skulptur bei Kretschmar durch einen facettierten Aufbau dynamisiert. Am ehesten lässt sich dieser Aufbau mit einer Montage verschiedener Zustände, Ansichten oder fixierter Momentaufnahmen vergleichen. Das Ergebnis der Täuschung zeigt einen wilden Straßentänzer, der bezaubernd lässig den Tamburin schlägt. Bei einer anatomischen Nachstellung offenbart sich jedoch der fühlbare körperliche Unterschied zum bildnerischen Ausdruck dieses leichten,



**Abb. 7**  
Engster Permoser-Umkreis, Bacchus mit Weinschale,  
zwischen 1715 und 1725, Sandstein,  
© SBG, Fotograf: W. Lieberknecht.

im Tanzschritt wiegenden Schlages. Als ob auf einer imaginären Körperachse Kopf, Schultern, Oberkörper, Becken und Beine sukzessive verdreht oder zeitlich versetzt wären – die Konstruktion einer Tanzbewegung, bei der die einzelnen Elemente aus verschiedenen Phasen der zeitlichen Abfolge des Tanzschrittes entstammen. Beinahe gegenläufig und darin die Skulptur in ihren Zeitelementen zusammenfassend, umschwingt der Umhang den Tänzer mit eigener Melodie. Auch bei Kretschmars Bacchus vom Kronentor umfließt die Muskulatur schmeichelnd den Götterkörper und hebt ihn empor in leichten Stand, um den die Ranken des Weines schwingen. Und während dieser Bacchus den Putto naschend duldet, ist es der kleine Kerl, der bei der Skulptur „Satyr mit Weinschale und Vase“ (Original um 1725, Kopie 1929) den Gefolgsmann des Dionysos vor dem trunkenen Sturz bewahrt; so sehr ist bei diesem das tragende Gerüst in den Achsen verschoben. Die Anatomie folgt wie willenlose Masse der Verführung des Rausches.

Den Exkurs in die dionysische Welt komplettiert die Skulptur eines Satyrs mit Weinschale aus der Zeit von 1715 bis 1725 (Abb. 7), dessen Schöpfer zum engsten Permoser-Umkreis gehört. Dies lässt sich nicht nur aus dem zweideutigen Spiel zwischen Satyr und Putto schließen – der naschende Kerl entblößt mit seinem Tun die Scham des Satyrs, ein Schalk, wie man ihn so in Dresden nur von Permoser kennt [6] –,



**Abb. 8**  
Gottfried Knöffler, Delphischer Apoll,  
um 1742, Sandstein,  
© SBG, Fotograf: W. Lieberknecht.

sondern im Besonderen auch aus der Bildung des Körpers. Selbstverständlich biegen und kreuzen sich Extremitäten, wachsen Hände und Füße ins Monströse und verschieben sich Körperverhältnisse ohne jedoch den glücklichen, in sich ruhenden Stand des Satyrs gequält erscheinen zu lassen. Zusammen mit zwei weiteren Bildwerken – „Pan mit der Maske“ (1839/1840) und „Tanzender Satyr mit Erosknaben“ (1839/1940) – befand sich die Arbeit zeitweise im Naturtheater des Großen Gartens zu Dresden. Stefan Dürres Untersuchungen ist es zu verdanken, dass die beiden anderen, bisher nicht zugeschriebenen Arbeiten, Julius Moritz Seelig (1809–1887) zugeordnet werden konnten. Beide Skulpturen hatten ihren ursprünglichen Standort am I. Hoftheater von Gottfried Semper in den Nischen der Nordwestseite [6].

Eine Gruppe von Bildwerken, als deren Meister Benjamin Thomae und Johann Christian Kirchner gelten und die durch ihre depotartige, zu Studienzwecken geeignete Aufstellung von den anderen Arbeiten abgegrenzt stehen, zeigt, wie die Täuschung sich auf den Umriss einer Skulptur verlegen kann. Auf Fernsicht gearbeitet, standen die Werke ursprünglich hoch oben am Kronentor und Wallpavillon. Ihr Reiz kommt nicht in verschiedenen Stofflichkeiten oder feinen wie heftigen Muskelzuckungen zum Vorschein, sondern in der Silhouette, deren Seiten- und Rückansicht dem entfernten Auge genügt.

Als Schwiegersohn von Thomae – einem der engsten Mitarbeiter Permosers am Zwinger – ist Gottfried Knöffler dem Einfluss der barocken Schule nicht entgangen. Sein „Delphischer Apoll“ um 1742 (Abb. 8) entstand in zweiter Generation nach den Zwingermeistern und ist als solcher im Vortrag beinahe klassisch zu nennen. Ovid berichtet in seinen Metamorphosen, wie Apollon den fürchterlichen Drachen Python bei Delphi mit tausend Pfeilen tötet, obwohl er den Bogen nur wenige Male vorher gegen Rehe und Hirsche gebraucht hatte. Den Sieg über das Ungeheuer feiert Knöffler in seiner Figur des Delphischen Apollon, die er für den Oberlandbaumeister Johann Christoph Knöffel (1686–1752) geschaffen hat. Unnachahmlich elegant, beinahe lässig, präsentiert sich uns der göttliche Sieger. Die schlanke Statur des Apolls ist erhaben und weich gebildet und lässt im Zusammenklang mit Knöfflers klassischem Faltenspiel an große Vorbilder wie den Apollon von Belvedere denken. So trägt der Gott auch das Tuch um die Lenden mehr symbolisch, als dass es ihn tatsächlich bekleiden würde. Aber die anscheinende Idealgestalt ist von barocker Freiheit durchzogen. Knöffler lässt den Körper hyperbolisch überstreckt in einen bewegten Kontrapost schreiten, wobei sich Becken und Rumpf gegenläufig zu einer unantastbaren Siegerpose wölben. Unvergleichlich schöpft Knöffler hier aus dem Fundus barocker Bildsprache, die keine anatomischen Grenzen kennt. Was Permoser von Künstlern wie Bernini, Giambologna, Foggini, Palma oder Pugets an Gebärdenvokabular mit nach Dresden brachte, schwingt und tändelt in dieser Skulptur ungleich elegant nach.

## Literatur

- [1] von Rohr JB: Einleitung der Ceremoinel-Wissenschaft der großen Herren. Neudruck der Ausgabe von 1733, Schlechte M (Hrsg.), Leipzig 1989.
- [2] Wilde S: ... Verschollen! ... Vergessen? Das Schicksal zweier Skulpturen Gottfried Knöfflers in Dresden. In: Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Bd. 12 (2004), Dresden 2005.
- [3] Turbat E: Jean-Joseph Vinache (1696–1754), Paris 2001, Tome II, 73–78 (Text zum Milon von Kroton, dabei Quellenangaben S. 74).
- [4] SächsHStA Loc. 3269, an die Cabinettsminister von versch. Personen, 1756, Vol. XV, Nr. 16.
- [5] Welich D: Der Chronos aus Seerhausen. Ein Beitrag zu Balthasar Permoser und seiner Rezeption. In: Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Bd. 9 (2001), Dresden 2002.
- [6] Dürre S: Kunsthistorische Untersuchung zu drei Skulpturen aus dem Naturtheater des Großen Gartens in Dresden. Unveröffentlichte Schrift im Auftrag der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Dresden 2004, 13.

## Anhang

- 319 Glossar
- 327 Autorenverzeichnis
- 345 Contents / Abstracts
- 356 Reminiszenzen zum 3. Dresdner Symposium
- 362 Danksagung
- 363 Farbanhang
- 375 Zur Schriftenreihe Health Academy