

Dirk Welich

Der Chronos aus Seerhausen

Ein Beitrag zu Balthasar Permoser seiner Rezeption

Im Palais des Dresdner Großen Gartens befinden sich zur Zeit verschiedene Werke der Garten- und Grabmalskulptur aus der Stilepoche Dresdner Barock. Die zum Schutz der Substanz am genannten Ort untergestellte Gruppe repräsentiert trotz seines zufälligen Zusammenkommens einen detaillierten Einblick in deren Entwicklung. Insbesondere ermöglichen drei Chronos - Bildwerke einen interessanten stilistischen Vergleich. Dieser zeigt anschaulich sowohl das Weitertragen der italienischen Einflüsse unter den in Dresden wirkenden Künstlern als auch die lokale Entwicklung zum Klassizismus. Schlüsselwerk ist dabei der bisher um 1695 datierte und Balthasar Permoser zugeschriebene Chronos aus dem Schlosspark Seerhausen.¹ Der aus Kammer bei Otting im Chiemgau stammende Permoser war zum Vorbild der Bildhauer am Dresdner Hof geworden, als er mit seinem Schaffen ab 1690/91 nachhaltig deren sächsische Tradition belebte. Neben der eigenen Kreativität nährte sich Permosers meisterliches Werk deutlich aus den in Italien aufgenommenen Anregungen, die so auf andere Künstler ausstrahlen. Aus Permosers unmittelbarem Umkreis erwuchs die zweite Skulptur, das Grabmal des Hofbildhauers Johann Christian Kirchner von 1733.² Gearbeitet hat das Werk nach einem Entwurf Kirchners dessen jüngerer Bruder Johann Gottlieb.³ J. Chr. Kirchner gehörte neben Benjamin Thomae zu den wichtigsten Mitarbeitern Permosers bei der Bewältigung der bildhauerischen Aufgaben am Dresdner Zwinger und stand so direkt im Bann dessen Virtuosität. J. G. Kirchner, wenngleich „nur“ ausführender Künstler, war vor Johann Joachim Kändler anerkannter Porzellanmodellmeister an der Meißner Manufaktur. Bildhauerische Leistungen hatte er vom September 1729 bis Mai 1730 am Schloss Belvedere bei Weimar erbracht.⁴

Der dritte Chronos ist die Grabmalfigur des Dresdner Bürgermeisters Christian Weinlig aus dem Jahre 1762.⁵ Wie das Werk Kirchners befand diese, wahrscheinlich Johann Christian Feige d.J. zuzuschreibende Arbeit, auf dem Dresdner Eliasfriedhof. Feige d.J. stand als Schüler seines Vaters Johann Christian Feige d. Ä.- der königlicher Hofbildhauer und ebenso unter Permoser am Dresdner Zwinger tätig war – auch unter einem mittelbaren Einfluss des Bayern.

Die Skulptur des Chronos von Permoser (Abb. 1) wurde 1905 durch Cornelius Gurlitt in das Sächsische Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler aufgenommen. Dort beschreibt er sie als „lebhaft vorschreitend, in den rechten Arm die Sense gelegt, die hoch erhobene Linke hält über den Kopf eine Sanduhr“⁶. Die „hocherhobene Linke“ ist verlustig – sie erklärt die ehemalige Höhe von 2,75 m. Zusammen mit dem Postament ragte die Figur so 4,20 m empor. Als Standort nennt Gurlitt das Ostende der südlichen Allee des Schlossparks Seerhausen, dort befindet sich noch heute das Postament der Figur.

Die Spiegel der Postamentseiten tragen Inschriften, von denen die Gurlittsche Übertagung geringfügig abweicht, wie in der Fußnote aufgeführt.⁷ Bei diesen Inschriften handelt es sich um Verse verschiedenen Oden und Episteln von Horaz.⁸

So ist das Zitat auf der Westseite die siebente und achte Zeile von der zweiten Strophe der Ode IV, 7, einem Frühlingslied, das an Manlius Torquatus gerichtet ist.⁹ Das eigentliche Frühlingslied ist aber eher ein Herbstlied, da es mit seiner durchgezogenen Wehmut bei aller Pracht des Lenzes nur an das Meiden und Scheiden, an die Nichtigkeit und Flüchtigkeit es menschlichen Daseins mahnt.¹⁰

Auf der Gegenüberliegenden Ostseite sind Zeilen aus einem Brief an den befreundeten Dichter Albius Tibullus ausgewählt, in dem Horaz den trostbedürftigen Freund auf die Lichtseiten seines Daseins zu lenken und gleichzeitig dessen Selbstbewusstsein durch ein achtungsvolles Lob zu stärken versucht. Aber in der herausgelösten Satzform repräsentiert auch diese, wie die anderen beiden Verpassungen, die Mahnung an die schnell ablaufende Lebenszeit und ist damit selektierter Sprachverstärker von Permosers dargestellten Gott der Zeit. Andererseits illustriert auch die Skulptur die Inschriften des Postaments. Ein Sinnzusammenhang ist nur insofern festzustellen, als die Zitate die vier Tageszeiten, Morgen, Tag, Abend und Nacht durch die Himmelsrichtungen andeuten. So trägt die morgendliche Ostseite die Passage: Nimm einen Tag, der dir aufgeht, als wäre es dein letzter. Auf der Nordseite ist mit: „CALIGINOSA NOCTE“ die finstere Nacht direkt besungen, auch die Süd und Westseite lassen sich dem Tag und dem Abend zuordnen.

Ansonsten dürfte die Anthologie aus Horaz-Dichtungen entsprechend nach der großen Rezeption dieses „klugen Lieblingspoeten“¹¹ im 18. Jahrhundert zu bewerten sein. Dichter wie Horaz, Vergil und Ovid galten seit dem Mittelalter bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nicht nur als Autoritäten für literarische Bildung, sondern auch für Welt- und Lebensweisheit überhaupt. Vor allem aber im 18. Jahrhundert gehörte die Horaz-Kennntnis zum Bildungsgut von bekrönten Häuptern, Adligen, Militärs, Literaten, Philosophen und Schulmännern.¹²

Siegfried Asche datiert in seiner Permosermonographie den Chronos auf 1695 und begründet seine Einschätzung mit einer kompositionellen Nähe zum Schweriner Herkules¹³ (Abb. 2) aus dem gleichen Jahr sowie einer thematischen zu dem Chronos vom Brauerschen Hause¹⁴ (Abb. 3) um 1690. Die von Ernst Michalski vorgenommene Einordnung um den Leipziger Jupiter von 1705¹⁵ (Abb. 4) verwirft Asche aus stilistischen Erwägungen, ohne diese jedoch näher auszuführen.¹⁶ Die zum Vergleich herangezogenen Werke sind Permoser eindeutig zugeschrieben¹⁷, ihre Datierungen sind auf Grund der historischen Umstände als wahrscheinlich anzusehen.¹⁸ Vorerst hat für die Datierung der Seerhausener Skulptur die Durchsicht der Archivalien folgende neue Anhaltspunkte ergeben. Ein geometrischer Vermessungsplan des Rittergutes Seerhausen vom Oktober 1696 verzeichnet neben dem Schloss auch alle dazugehörigen Gebäude, Höfe, Teiche und Gärten (Abb. 5).¹⁹ In der beigefügten Legende benennt der „Geometra Jurat“ Hannes Augustus Nienborg unter „c“ ein „Viereck von Raßen Stufen“, das sich am Ostende einer einzelnen, langen Allee im Süden des Gartens befindet. Diese Örtlichkeit scheint mit dem heutigen Standort des Chronospostamentes überein zu stimmen. Hätte sich die Skulptur Per-

mosers zu dieser Zeit bereits im Park befunden, wäre sie bei der akkuraten Vermessung unbedingt mit in den Plan eingetragen worden.

Auftraggeber der Vermessung war Christoph Dietrich Bosen, jüngerer Erbherr „auf Seerhausen des St. Johanniter Ordens Rittern Ihro keyserl. Majestät Hochansehnlichen Reichspfennig Meistern in Ober undt Nieder Sächßl.: Kreyßen, wie auch Sr. Churfl: Durchl: zu Sachsen, hochbestallten Geheimbten Kriegs undt Appellation Rath.“ Unter diesem Gesichtspunkt *könnte* das „Viereck von Raßen Stufen“ ein vorbereiteter Platz für die Aufnahme einer Skulptur sein, die auf Grund der höfischen Stellung des Auftraggebers bei Permoser in Ausführung gegeben wurde.

Vermerke in den Rechnungsbüchern des Rittergutes lassen weiter annehmen, dass Permoser, sollte er die Bestellung vor 1696 erhalten haben, die Arbeit erst um 1704 begonnen hat. Denn die „Hoch =: Her:l = Ritter = Guths Seerhausen Geldt = Rechnung Über Einnahme = und Außgabe Von Walpurg: 1705. bis 1706“ weisen „ Ausgabe Gelde uffm Lust=Garten“ im Jahre 1705 auf und zwar Maurerzuarbeiten für die „grosse Statua“ sowie Kosten für „Bley Zur grosen Statua“ und „Schifferlohn von der grosen Statua von Dresden (?) nebst dehnen Postementen“.²⁰ D.h., im August 1705, da erfolgte der Transport einer Statue mit dem Schiff, waren die Vorbereitungen für die Aufstellung einer großen Skulptur mit den Arbeiten zur Postamentgründung und der Bereitstellung von Blei für das Vergießen der Vernagelung abgeschlossen. Ob es sich bei der verschifften Statue im unseren Chronos gehandelt hat, lässt sich zwar durch die Archivalien bisher nicht belegen, aber da keine anderen großen Skulpturen aus dem Schlosspark überliefert sind, erscheint dies wahrscheinlich. Berücksichtigend der neuen Erkenntnisse, ist eine Überprüfung des stilistischen Ausschlusses von Asche bei der Datierung des Chronos notwendig. Betrachtet man zunächst den Schweriner Herkules, mit dem die Seerhausener Figur bisher in Verbindung gebracht worden ist und den Leipziger Jupiter, wird deutlich, dass sich Permosers Haltung zur Themenregie der Skulpturen nicht gewandelt hat. Bei allen drei Werken zeigt uns der Künstler den Spannungshöhepunkt des dargestellten Themas. Die Körper von Herkules und Jupiter sind wie ein Bogen und eine Stahlfeder auf äußerste Weise, selbst für Götter unerträglich, gespannt und angezogen. Augenblicklich vernichten sie mit einem Schlag den nicht dargestellten Gegner. Und auch der Chronos ist im Moment gegeben, in dem die Sanduhr in der hoch über den Kopf erhobene Hand (entsprechend der Beschreibung von Gurlitt) unerbittlich das Ende des Lebens triumphartig verkündet. Insofern ist die von Asche festgestellte kompositionelle Nähe in Bezug auf die Themen Regie zwischen Herkules und Chronos, vielmehr aber auch zwischen den zeitlich weiter auseinander liegenden Herkules und Jupiter gegeben. Die Unterschiede sind in der anatomischen Gestaltung der Körper zu finden, mit der Permoser die Gesten seiner Figuren in eine Gebärdensprache überführt. Zwar steht bei allen drei Arbeitern das rechte Bein vorn, um den rückwärtigen Schub des Linken aufzunehmen und sogar die Zehen krallen sich mit gleichem und künstlerischem Witz um die Plinthe, aber gegenüber Herkules vollführen die beiden anderen Figuren eine leichten bis starken Spreizschritt, der auch das linke Bein einknicken lässt. Dabei verbiegt sich der Unterschenkel torsionsartig zu einer, bei beiden Skulpturen evidenten, anatomisch unmöglichen S- Kurve. Der

damit ausgelöste Schwung durchzieht und strafft windend die aufbauenden Körpervolumen. Auch der gesamte Muskelaufbau ist bei Chronos und Jupiter weich modelliert und lässt ihre Bewegung gescheidig und höchst dynamisch erscheinen, wo der Herkules in kompakter Muskelstatuarik verharrt.

Die antike Darstellung herkulischer Kraft, wie etwa bei dem so genannten „Herkules Farnese“, hat der Bildhauer in den 1690er Jahren durch exakt ausgearbeitete, pralle Muskelpartien noch überzeichnet. Die nun angenommenen zehn Jahre zwischen der Schweriner Skulptur und dem Chronos, als auch dem Jupiter, werden Permoser die künstlerische Freiheit in der Behandlung des anatomischen Gerüsts zur Steigerung des Ausdruckes, die er in der Kleinplastik beherrschte, auch im großen Maßstab erbrachten haben. Die würde auch die Auffassung von Klaus Lankheit stützen, der die Entwicklung Permosers von den kleinen Kabinettstücken hin zur Großplastik sieht.²¹ Nicht dass seine früheren Statuen weniger in Kohärenz mit pointierter Dramatik „verrenkt“ komponierte Körper aufweisen würden. Aber die späteren Werke wirken in Ihrer flüssig, biegsam gehauenen Bildlogik organischer, gleichwohl sie anatomisch falsch sind. Ja, gerade erst das anatomische „Falsche“ ermöglicht die künstlerisch „richtige“ Umsetzung der an sich unmöglichen Gelenkigkeit der Figuren, die ganz der hochbarocken Ausdrucksgebärde dient. Darin liegt eine Besonderheit der Gestaltung Permosers.

Die mit der Permoserschen Formung umgesetzten, oft manierierten Kompositionen sind italienischen bzw. florentinischen Ursprungs. Schließlich hatte sich der Künstler einige Jahre nach Rom in Florenz aufgehalten, seine Unternehmungen sind verschiedentlich überliefert. Und eben dieser Aufenthalt führte zu dem oft festgestellten Einfluss, der auch der Datierung von Werken Permosers diene.²² In der jüngeren Literatur gelang es Eike D. Schmidt eine weitere Rezeption der italienischen Vorbilder durch Permoser nachzuweisen. Eindrücklich legte er dar, dass der Leipziger Jupiter, nicht wie Michalski²³ angenommen hat, von Pierre Pugets „Herkules mit der lernäischen Hydra“ beeinflusst ist, sondern vielmehr von der themengleichen Skulptur des Felice Palma.²⁴ Gleichzeitig weist Schmidt auf die spiralförmige Drehung des Jupiters, als eine >>figura serpentinata<<, und mit dem Windstöße blasenden Putto auf die Verwendung von einem Motiv Giambolognas hin.

Es lohnt, den Berührungspunkt „Giambologna“ zu vertiefen, man kehrt direkt zu den Dresdner Chronos zurück. Denn, dass Permoser den von Schmidt angeführten, berühmten fliegenden „Medici Merkur“²⁵ kannte, ist auch angesichts des Chronos vom Brauerchen Hause offensichtlich. Die Skulptur entstand zum Andenken an den großen Stadtbrand 1685. Historische Aufnahmen eines 1830 angefertigten Modells des Brauerschen Hauses²⁶, zwei Zeichnungen Adolf Menzels²⁷ sowie ein Gemälde von Robert Wehle²⁸ überliefern deren Aussehen. Die Dokumente lassen zwar nur Rückschlüsse auf die Komposition der Figur zu, diese aber umso eindringlicher. Einer Kopie gleich läuft die spiralförmige Körperspannung von dem rechten, nach hinten ausgreifenden, eingebeugten Knie über den Oberschenkel, die äußeren Bauch- und Rückenmuskeln und die Armmuskulatur bis in die Finger hinein. Und kaum augenfälliger evident, windet sich dabei die Skulptur um die Senkrechte, die vom spitzen Zehenstand aufsteigt.

Den gerühmten Eindruck von Schwerelosigkeit bei Giambolognas Merkur, der nur auf einem Windstrahl stehend zu fliegen scheint, konnte Permoser mit seiner Skulptur noch steigern. Musste der Flame seiner Plastik einen kleinsten physischen Bodenkontakt mit der symbolischen Darstellung des Windes geben, so war es für Permoser möglich, seinen Chronos, von der Hausecke am Rücken gehalten, „wirklich“ fliegen zu lassen. Trotz der ganz praktisch begründeten Freiheit der Gestaltung hat sich der Künstler von seinem Vorbild nicht entfernt. Sein Wissen um das Postulat der >>figura serpentina<<, das überall in Florenz zu sehende Hauptthema Giambolognas, führte Permoser also schon kurz nach seiner Ankunft in die sächsische Residenz ein.

Dass ein solches Thema, das auch die Lösung des Problems der Schwerkraft mit sich brachte, nicht unbeachtet blieb, zeigen die Dresdner Rezeptionen. Zunächst variierte Permoser selbst mit dem Seerhausener Chronos die kapriziöse Körperschlingung. Dem ersten Eindruck nach ganz auf den Boden zurückgekehrt und darin der Figurengruppe „Herkules und der Kentaur“²⁹ von Vincenzo de Rossi im Palazzo Vecchio verwandt – bis auf die Wendung des Kopfes ist eine beinahe spiegelverkehrte Inspirationskette in der Körperkomposition zu erkennen – greift bei der Gartenskulptur die oben beschriebene Dynamik der Schienbeinbiegung über Oberschenkel und Rumpf in den Arm hinein. Auch wenn man sich diesen nur noch vorstellen kann, zeigen allein die Ansätze von Schulter – und seitlicher Rückenmuskulatur, dass die aufsteigende Kraft ihn steil nach oben reckt, gleich so, wie es in der Zeichnung von Menzel zu sehen ist. Vom seitlichen Wind – der Bart verrät die Richtung – sind die Flügel des Seerhausener Chronos gebläht, absprungbereit mit Blick auf das letzte Körnchen Zeit im Stundenglas, nimmt er das Leben weg. Denkt man sich die Bewegung antizipatorisch weiter, erhebt sich der Gott mit seinem nächsten Schritt in die Lüfte – es ist der Augenblick des Todes.

Das virtuose Spiel Permosers auf der „Themenklaviatur“ der >> figura serpentina << hat J. Chr. Kirchner in seinen Werken aufnehmend weiter verarbeitet. Zu lange – seit 1712 bis zur vorläufigen Fertigstellung des Zwingers im Jahre 1728 – hatte er unter Permoser gearbeitet, um nicht entscheidend von ihm geprägt worden zu sein. 1726 schuf er das „Grabmal der Susanne Möhler“³⁰, dessen Sinnbild das Leben nach dem Tod in der Unvergänglichkeit ist (Abb. 6). Der darin vorkommende Chronos besitzt zwar die Macht, das irdische Leben zu beenden, aber durch einen Kindesengel wird der dargestellten Trauernden der überirdische Bereich offenbart und bedeutet, wo sich die Seele des Verstorbenen befindet. Und so scheint angesichts der Glaubenskraft der Körper des Chronos jeder Spannung beraubt unter der Schriftrolle spiralförmig einzusinken, nur seine Hand weist unmissverständlich auf den Erdentod. Aber gerade die ist, neben dem diametral umgesetzten Hauptthema Giambolognas, die Bildsignifikante. Als ein Fingerzeig, gleichsam auch auf das Zitat selbstweisend, kopierte Kirchner Form und Funktionsprinzip der Hand von Giambolognas fliegenden Götterboten. Allerdings war bei dem florentinischen Vorbild die Darstellung einer Botschaft unnötig, die bei Kirchner mit der Inschrift ausgeführt ist.

Der Chronos vom Möhlerschen Grab zeigt einen eigenen Typus. Ausgezehrt hager und rheumatisch spröde ist er mit den kraftvollen Athleten Permosers nicht mehr zu vergleichen. Ausge-

dünnt, aber präzise definiert, sind die Muskeln um das knochige Gerüst gelegt, dessen Anatomie Kenntnisreichtum im Detail mit unbedingter Ausarbeitung verbindet. Diese Besinnung auf die Vorgaben der Natur trennt Lehrer und Schüler. So eigenständig kehrt der Typus in J. Chr. Kirchners eigenem Grabmalentwurf von 1732 wieder (Abb.7). Auch der Kopf verrät das bildhauerische Vokabular dieses Meisters. Als Einzelfigur, die das Bildnismedaillon ihres entwerfenden Künstlers trägt³¹, spannt sich die greise Gestalt jedoch gegenüber dem Werk von 1726. Beinahe jung, im federnden Strand ragt sie empor. Aber die von Permoser eingeführte Dynamik ist am verderben. Trotzdem steuern die in ihren Auslenkungen reduzierten Gliedmaßen die schon bekannte Achsendrehung der Skulptur. Und wie lange sich im Empfinden der Künstler eine geniale Formfindung fortpflanzen kann, belegt die immer währende Wiederholung einzelner Partien des „Medici Merkur“. Verrät nicht sogar diesmal die Verwendung der Hand des Götterboten, dass J. Chr. Kirchner sein Grabmal selbst entworfen hat ?

Wie beim Seerhausener Chronos besteht eine Blickbeziehung zum Stundenglas mit der ablaufenden Lebenszeit. Nur J. Chr. Kirchners Gott scheint eine Sanduhr zu beobachten, in der die Zeit noch am verrinnen ist, so dass der Herrscher über die Zeit im wahrsten Sinn des Wortes noch über Zeit verfügt, Zeit die dem Porträtierten bis zu seinem Tode verbleibt. Dieser Eindruck entsteht durch die überhöhte, theatralische Gebärdensprache, mit der der Chronos die Sanduhr betrachtet. Der Zeitmesser ist nicht als ein Attribut dargestellt, sondern das Schauen auf die Zeit ist das Thema der Skulptur. In diesem Punkt ist die Dresdner Variation der italienischen Erfindungen wieder ganz nahe. Denn sie gibt vor, wie sich der ganze Körper auf eine unsichtbare Botschaft ausrichtet und wie sich das Vorhandensein einer solchen Botschaft mit dem auratisch, aufgeladenen Raum zwischen Götterblick und Fingerspitze vermitteln lässt. Und so kann uns J. Chr. Kirchner den Chronos an einem unbestimmten Punkt vor seinem eigenen Tod zeigen – nicht im Augenblick des Todes wie Permoser und auch nicht danach wie am Möhlerschen Grab. Dieses Sinnbild belegte die Urhebererschaft des Grabmals.

Drei Jahrzehnte nach dem Künstlergrabmal entstand das dritte Chronos-Bildwerk vom Grab des Christian Weinlig, das in diesem Zusammenhang besprochen werden soll (Abb. 8). Die geflügelte Skulptur steht im leichten, verhalten von links nach rechts schwingendem Kontrapost. Entgegen dazu ist die großflächige Schriftrolle gesetzt, gehalten von den ruhig herabhängenden, beinahe kraftlosen Armen des Chronos. Dabei sind durch die Schriftrolle wesentliche Teile der Figuration verdeckt. Sense und Totenkopf sind als Insignien der Vergänglichkeit dem Werk beigegeben. Der Kopf ist verlustig. Insgesamt besitzt die Arbeit einen nüchternen Habitus, mit dem untheatralisch an die Toten erinnert wird.

Archivalisch kann die Zuschreibung bisher nicht belegt werden. Von den auf Grund ihrer Lebensdaten in Frage kommenden Künstlern scheidet Johann Baptist Dorsch aus, da er erst 1777 nach Dresden gekommen ist und seine Hauptschaffenszeit in den 1780er Jahren liegt³². Der Hofbildhauer Gottfried Knöffler dürfte aus stilistischer Sicht auszugrenzen sein. Die unmittelbar im Palais des Großen Gartens zum Vergleich stehenden Hermen aus dem Schlosspark Seerhausen zeigen deutlich die Unterschiede in der Behandlung der Gewandfaltungen. Knöffler hat die Details der Faltung auch an nicht sichtbaren Stellen genau ausgeführt, seine Unterzüge

tiefer ausgehöhlt, den gegebenen Stoff dünner, sich der Körperoberfläche anpassend gearbeitet und Details wie Federn fragiler gehauen, Merkmale, die am Grabmal nicht festzustellen sind. Zudem passt der höfische Gesamtstil Knöfflers nicht zu der schlicht gearbeiteten Skulptur vom Elias – Friedhof. Auch sein Schüler, Carl Friedrich Schäfer, wird wegen diesen Überlegungen nicht in Betracht zu ziehen sein.

Zwischen der Arbeit von Permoser und der Grabmalskulptur Weinlings liegt ein halbes Jahrhundert, in dem sich der Stil des Dresdner Barock radikal gewandelt hat. Barocker Pathos und manieristisches Bewegungsmotiv sind einer einfachen, protestantischen, in Sachsen traditionellen Grundhaltung gewichen. Die skulpturale Ausstattung des architektonischen Hauptwerkes dieser Gesinnung in Dresden, der Frauenkirche des George Bähr, stammt von Feige d.Ä. Obgleich auch dieser Bildhauer allein der Lebensdaten (1689-1751) wegen nicht in Betracht kommt, kann über seiner Stil auf den des Sohnes geschlossen werden, der hier als Schöpfer des Chronos vermutet wird. Für Feige d.J. ist überliefert, dass seine Haupttätigkeit Grabdenkmälern galt³³. Da er nicht wie sein Vater eine Stellung am sächsischen Hofe begleitete, war er auf einen bürgerlichen Auftraggeberkreis angewiesen, dessen Aufgabenstellungen sich vom katholischen Herrscherhaus absetzten.

Aus diesem Kreis stammt der am 23.4.1681 in Breslau geborene Weinlig, der 1703 als Advokat nach Dresden kam. Seine Laufbahn verlief, wie die Inschrift auf dem Grabmal verrät, über den Posten des Generalakzisionsinspektors (1724-1729), des Stadtschreibers (1729-1735) und des Stadtsyndikus (1735-1744) stetig bis er 1744 Bürgermeister und 1746 zusätzlich Baumeister der Stadt wurde. Er starb am 13.7.1762³⁴, in der Familiengruft wurden noch weiter 52 Mitglieder beigesetzt. Das Grabmal schmückte damit die Ruhestätte der Familie einer bürgerlichen, hochgestellten Persönlichkeit.

In seiner kunsthistorischen Einordnung des Werkes von Feige d.Ä. stellt Mario Tietze fest, dass der Künstler in seinem Altarwerk der Frauenkirche Stilmittel des römischen Hochbarock beinahe anachronistisch verwendet hat³⁵. Diese vor allem auf die Gesamtinszenierung ausgerichtete Einschätzung führt von dem Grabmal weg und belegt zudem auch stilistisch, dass Feige d. Ä. als Künstler nicht in Frage kommt. Auch die Formanalyse, die Tietze an den Figuren vornimmt, nennt Kennzeichen, die bei der angenommenen Schülerarbeit nicht zu sehen sind. So z.B. Gewandungen, die tief bauchig oder in knittrigen Graten die Anatomie der Körper verhüllen und so eher ornamental die Oberfläche beleben.³⁶

Vor dieser künstlerischen Haltung setzt sich die 20 Jahre spätere Arbeit deutlich ab, allein die vom Wind kräftig gewellte Schriftrolle erinnert noch an überzeichnete Bewegungen. Aber bei der Skulptur des Sohnes treten ebenfalls auf Grund der Schwäche bei der Darstellung des menschlichen Körpers ornamentale Oberflächen hervor. Allerdings nicht auf den Verhüllungen, wie im Werk des Vaters, sondern auf dem Körper selbst. In weichen Wellen „geknetet“, sind Knochen und Muskeln miteinander verschliffen, so dass sich die Anatomie unter der Epidermis nur mäandernd abzeichnet. Die Wirkung dieses bildnerischen Mittels ist die Verstärkung des anscheinenden Verfalls der Greisengestalt. Vergleicht man hierzu noch formale Umsetzungen einzelner Figurenpartien, fallen weitere Ähnlichkeiten auf. Solche können auf ein weitergege-

benes Werkstatt- bzw. Vorlagenbuch, was bei Vater und Sohn wahrscheinlich wäre, oder auf deren gemeinsame Arbeit an der Frauenkirche zurückgehen³⁷. Ein aus langen Graten, wellenförmig gebildeter Bart und grob fleischige Federn – zu sehen bei dem Apostel Paulus und dem zu Christus herabschwebenden Engel am Altar der Frauenkirche³⁸ – finden sich markant an der Skulptur des Grabes von Weinlig wieder (Abb. 9). Auch wenn der Chronos von der Feige d.J. mit seiner strengen, am klassischen Ideal orientierten Komposition bereits die folgende Stilauffassung repräsentiert, lässt die Ausbreitung der Skulptur ihren Zusammenhang zu den beiden vorherigen Bildwerken erkennen.

Anmerkungen

¹ Balthasar Permoser, um 1705, Sandstein, H 235 cm, ehemals auf Postament H 145 x B 101 x T 128 cm, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Standort: Staatliche Schlösser und Gärten Dresden.

² Johann Gottlieb Kirchner (nach einem Entwurf von Johann Christian Kirchner, 1732), 1733, Sandstein, H 215 cm, auf Postament H 112,5 x B 83 x T 83 cm, Eliasfriedhof, Standort: Staatliche Schlösser und Gärten Dresden.

³ Vgl. Asche, Siegfried, Johann Christian Kirchners Grabmal. In: Pantheon, Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, Jg. XXI, München, 1963, S. 231-238, hier S. 237 sowie ders., Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers, Frankfurt a.M. 1966, S. 334, Asche bezieht seine Erkenntnis aus dem Testament Kirchners. Dort heißt es im Absatz 34: „So will ich [...], daß nach meinem Tode [...] ein Leichenstein nach dem hierzu Hinterlassenen Riß gesezt und gefertigt werde [...] und soll solchen Stein [...] mein Bruder in Meißen, Herr Gottlieb Kirchner, selbst fertigen [...]“. SächsHStA, Amtsgericht Dresden, loc 3886 Vol I und loc 3885 Vol II, zit. nach Asche, 1966, S. 352.

⁴ Vgl. Thieme, Ullrich/Becker, Felix und Vollmer, Hans, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Studienausg., Band 19/20, Leipzig 1999, S. 363.

⁵ Vermtl. Johann Christian Feige d.J., 1762, Sandstein, H 164 cm, auf Postament H 42 x B 72 x T 56 cm, Eliasfriedhof, Standort: Staatliche Schlösser und Gärten Dresden.

⁶ Gurlitt, Cornelius, Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens, Bd. XXVIII, S. 285

⁷ Die unterstrichenen Stellen kennzeichnen die Abweichungen der Gurlittschen Übertragung, die in Klammern gesetzten Stellen sind sinnvolle Ergänzungen nicht mehr erhaltener bzw. uneindeutig lesbarer Buchstaben. Übersetzungen nach: Menge, Hermann, Die Oden und Epoden des Horaz, Berlin 1910 und Herrmann, Gerd., In: Fink, Gerhard (Hg.), Q Horatius Flaccus. Satiren und Briefe, Düsseldorf/Zürich 2000, weitere Übersetzungen in: Horaz, sämtliche Werke in lateinisch und deutsch, München 1993.

West-Seite:

INMORTALIA NE SPERES(,)MONET ¶ ANNUS ET ALMUM ¶ QVAE RAPIT HORA DIEM.

Übersetzung (Menge): „« Hoffe auf kein ewiges Glück! » so mahnt Dich das Jahr und die Stunde, die den wonnigen Tag dahinrafft.“

Nord-Seite:

PRUDENS FUTURI ¶ TEMPORIS EXITUM ¶ CALIGINOSA NOCTE ¶ PREMIT DEUS ¶ RIDETQVE SI ¶ MORTA ¶ LIS ULTRA ¶ FA(S) TRE(PI)DAT

Übersetzung (Menge): „Wohlweislich hat die Gottheit den Verlauf der Zukunft in undurchdringliches Dunkel gehüllt und lächelt nur, wenn der Erdensohn sich über Gebühr ängstigt.“

Süd-Seite:

ILLE ¶ POTENS SUL_ ¶ LAETUSQVE DE GET. ¶ CUI LICET IN DIEM ¶ DIXISSE (VIXI).

Übersetzung (Menge): „Nur der lebt als sein eigener Herr, der sich tagtäglich sagen darf: «Ich habe gelebt! »

Ost-Seite:

OMNEM CRE ¶ DE DIEM (T)IBI DI ¶ LUXISSE (SUP)RE ¶ MUM ¶ GRATA SUPERVENI ¶ ET QVAE NON SPERA ¶ BITUR HORA

Übersetzung (Herrmann): „Nimm einen jeden Tag, der dir aufgeht, als wär' es dein letzter: Freundlich gesellt sich ihm dann eine nie erwartete Stunde.“

⁸ Auf diesen Umstand hat nach Kenntnis des Autors erstmals Hartmut Ritschel in einem Vortrag über den Chronos von Permoser am 5.9.2000 im Palais des Großen Gartens aufmerksam gemacht. Unabhängig davon hat dankenswerter Weise Moritz Woelk die seinerseits vorgenommene Zuordnung in einem unveröffentlichten Skript dem Autor zur Verfügung gestellt.

⁹ Vgl. Menge, wie Anm. 7, S 393 (ebenda die Zitate der Nordseite, Ode III, 29, Strophe 8, Zeile 1-4, S. 348f, Südseite Ode III, 29, Strophe 11, Zeile 1-3, ebenda, das Zitat der Ost-Seite. In: Funk (wie Anm. 7), Epistel I.4, Zeile 13 und 14, S. 163.

¹⁰ Ebenda

¹¹ Schmidt, Erich, Lessing, Bd. 1, Berlin 1884, S. 224

¹² Pietsch, Wolfgang Josef, Friedrich von Hagedorn und Horaz, Untersuchung zur Horazrezeption in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Hildesheim-Zürich-New York 1988, S. 2f. So weiß man vom sächsischen Staatsmann und Offizier FriedrichLudwig Graf von Solms-Wildenfels, dass er eine große und bedeutende Sammlung Horaz-Ausgaben besaß (vgl. ebenda) und auch der spätere Besitzer des Rittergutes Seerhausen, Thomas Fritsch, verehrte Horaz und Tacitus. Vgl. Familienunterlagen der Freiherren von Fritsch, 2 Bde., bearb. und hrsg. von Thomas Frhr. v. Fritsch-Seerhausen, 1991 und 1994, Bd. 1, Namensverzeichnis, Familienliste, Lebensdaten und –läufe der Verstorbenen, Bd. 2, Das erste Familienbuch, 1839 zusammengestellt von Carl Friedrich freiherrn v. Fritsch (1804-1892) mit vielen Angaben fortgeführt von dessen ältestem Sohn Carl Anton Freiherrn v. Fritsch (1837-1927) bis etwa 1901, hier Bd. 2, S. 9.

¹³ Balthasar Permoser, Der kämpfende Herkules, um 1695, Sandstein, H 205 cm, Stadt Schwerin, Standort: Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin.

¹⁴ Ders., Chronos, um 1690, Sandstein, doppelt lebensgroß, ehemals Dresdner Neustadt, Brauersches Haus an der Augustusbrücke, 1874 mit dem Haus abgerissen, verschollen

¹⁵ Ders., Jupiter, um 1705, Sandstein, H 200 cm, ehemals Apels Garten, Akademie der Bildenden Künste Leipzig.

¹⁶ Asche, Sigfried, Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1978, S. 59 und 157 (W33). Erstmals bringt Gurlitt den Chronos mit Permoser in Verbindung (wie Anm. 6). Zu r Datierung von Michalski, vgl. Michalski, Ernst, Balthasar Permoser, Frankfurt a.M. 1927, S. 17. Im Ausstellungskatalog „Balthasar Permoser hats gemacht“, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2001, folgt der Autor noch der Datierung von Asche, vgl. ebenda, S. 20.

¹⁷ Für den Chronos vom Brauerschen Haus, vgl. Hasche, Johann Christian, Versuch einer Sächsischen Kunstgeschichte. In: Magazin der Sächsischen Geschichte II, Dresden 1785, S. 655f sowie Müller, Gustav Otto, Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts, Dresden 1895, S. 9, für den Leipziger Jupiter, vgl. Kreuchauf, Franz Wilhelm, Histor. Erlearung [...] der Geaelde-Sammlung Gottfried Winkler, Leipzig 1768, S. XIVf und für den Schweriner Herkules spricht die stilistische Nähe zu den ehemals 12 Laboris Herculis im Großen Garten für die Einordnung bis 1695, vgl. Asche (wie Anm. 3, 1966, S. 289, P 23).

¹⁸ Zur Genese des Parkes von Dietrich Apel, vgl. Asche (wie Anm. 3), 1966, S 291.

¹⁹ Nienborg, Hannes Augustus, o.T. (Vermessungsplan des Rittergutes Seerhausen), Okt. 1696, Tuschzeichnung auf Papier, beschnitten und foliert, H 39 x B 39 cm, SächsHStA, Risssammlung, Schrank VIII., Fach I, Nr 39c.

²⁰ SächsStA/Leipzig, Lehnsakten Seerhausen, Film K II 16, Akte 272, Blatt 20 und 36

²¹ Vgl. Lankheit, Klaus, Florentinische Barockplastik am Hofe der letzten Medici 1640-1743, München 1962, S. 168

²² So geht beispielsweise das elfenbeinerne Hochrelief des „Endymion“ (Asche, 1966, wie Anm. 3, WV Permoser, Nr. 4) auf die Marmorfigur des hl. Laurentius von Bernini, die Braunschweiger Gruppe „Endymion und Selene“ (ebenda, Nr. 7) auf eine Statuette des Foggini-Schülers Cornacchini, der Leipziger „Triumph des Kreuzes“ (ebenda, Nr. 11a) auf den silbernen Kruzifixus vom Altar der Cappella Terrena des Palazzo Pitti (ebenda, Nr. 12) auf eine Zeichnung Fogginis zurück, vgl. Lankheit (wie Anm. 21), S. 167f.

²³ Vgl. Michalski (wie Anm. 16), S. 17

²⁴ Vgl. Schmidt, Eike D., Ein dokumentierter Kalvarienberg aus Elfenbein von Balthasar Permoser in Florenz. In: Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst, Jg. LV., München 1997, S. 91-112, hier S. 104 und Abb. 30-33

²⁵ Giambologna (Jean Boulogne), Medici Merkur, 1580, Bronze, 170 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Abb. in: Avery, Charles, Giambologna. The complete sculpture, Oxford: Phaidon-Christie's, 1987, Abb. 14 und 15

²⁶ Hist. Fotografie des „Chronos am Modell des Brauerschen Hauses“ (ehemals an der Augustusbrücke), 1830, Stadtmuseum Dresden (1945 verbrannt).

²⁷ Adolf Menzel, Chronos von Balthasar Permoser am Brauerschen Haus in Dresden, 1871, unten betitelt mit „Dresden a. d. Brücke Fröhlich soll der Bildhauer geheißten haben“, Bleistift, 19 x 12 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz.

²⁸ Robert Wehle, An der Augustusbrücke am Neustädter brückenkopf, 1848, Öl a. L., 48 x 65 cm, Stadtmuseum Dresden, Abb. in: Neidhardt, Hans Joachim, Dresden – wie es Maler sahen, Leipzig 1997, S. 101.

²⁹ Vincenzo de Rossi, Herkules und der Kentaur, 1570, (?), Marmor, Palazzo Vecchio, Florenz, Abb. in: Asche 1978 (wie Anm. 16), S. 117, Abb. 118.

³⁰ Johann Christian Kirchner, Grabmahl der Susanne Christiane Möhler, Sandstein, Figuren dreiviertel lebensgroß, Innerer Neustädter Friedhof, Dresden, vgl. Asche (wie Anm. 3), 1966, S. 231

³¹ Vgl. Asche (wie Anm. 3), 1963, S. 231.

³² Vgl. Thieme/Becker und Vollmer (wie Anm. 4), Bd. 9/10, S.489.

³³ Vgl. Thieme/Becker und Vollmer (wie Anm. 4), Bd. 11/12, S.355, so sind das Lubomirskische auf dem Katholischen und das Bergmannsche auf dem ehemaligen Böhmischem Friedhofe in Dresden genannt (beide verschollen).

³⁴ Die Inschrift ist nicht mehr vollständig und teilweise schwer zu entziffern; Unterstreichungen markieren Fehlstellen, Klammern undeutliche Passagen.

linker Teil: „Cond(it) h(o)cce (s)epulcrum ¶ CHRISTIANUM WEINLIG ¶ ortum Budorg(i) MDCLXXXI ¶ d. XXIII. Aprilis qui g(essit) Dresdae ¶ Aduocatum. ab. A MDC MDCCXXIV. ¶ Senatorem a(b) MDCCXXIV ¶ - MDCCXXIX Polyotaphum ¶ ab. A. MDCCXXIX – MDCCXXXV ¶ Syndicum a.A. MDCCXXXV – MDCCXLIV ¶ Consulem a.A. MDCCLXI ¶ in quo ob adver(s)um vale(tudi) - ¶ nem ab officiiis publicis recessit ¶ obiit MDCCLXII d. XIII Julii”

rechter Teil: „Cum fuis conjugibus ¶ ANNA CHRISTINA ¶ GO(TT)ER ¶ quae edidit septem liberos ¶ den : d. XXIII. Nov. MDCCXXXII ¶ MAGDALENA SOPHIA ¶ SCHOMBURG ¶ quae edidit decem liberos ¶ (n)at: d: IV. (Jun.) MDCCVI ¶ den 1. Sept. MDCCLXIX“, vgl. auch Gurlitt (wie Anm. 6), Bd. XXI, S. 201

³⁵ Vgl. Tietze, Mario, Die kunsthistorische Einordnung des Werkes von Johann Christian Feige. In: George Bähr. Die Frauenkirche und das bürgerliche Bauen (Ausst.-Kat.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden und Landesamt für Denkmalpflege, Dresden 2000, S. 103-109, hier S. 107f.

³⁶ Vgl. ebenda, S. 105.

³⁷ Vgl. Thieme/Becker und Vollmer (wie Anm. 4), Bd. 11/12, S. 355.

³⁸ Vgl. hist. Fotografie, Altar von George Bähr und Johann Christian Feige d.Ä., 1733-1739, Detail in: ebenda, S. 107, Abb. 92.