

18, Nr. 51] angibt), Johannes d. T., Maria, Blasius (nicht Nikolaus, wie bei Koepf steht), Stephanus. Der Hochaltar des Alten Münsters in St. Blasien war neben der Trinität Maria, Blasius und Vincentius geweiht, die Pfarrkirche Stephanus. Der Altar Johannes Baptista wurde nach dem Brand des Neuen Münsters 1322 in die Frauenkapelle übertragen; der 1519–1532 regierende Abt hieß Johannes (Ludwig Schmieder, *Das Benediktinerkloster St. Blasien, Augsburg 1929*, S. 18 f., passim; im Anhang Verzeichnis der Altäre von 1556, dabei „S. Annae oder S. Sebastiani“). Das Attribut des Vincentius, die Geißel, ist ungewöhnlich, doch wird die Geißelung in den Legenden des Vincentius regelmäßig erwähnt, auch häufig dargestellt. Damit ergeben sich auch historische Argumente für eine Beziehung des Risses zum Werk des H. L.: Niederrotweil gehörte seit 1356 zu St. Blasien. Gewisse baslerische Eigenheiten des Risses (etwa beim Astwerk im Schrein und beim Gesprenge) passen auch in die Vorstellung von (den) Wurzeln des Meister H. L. in Basels 1529 größtenteils vernichteter spätgotischer Bildschnitzerei. Kloster Wiblingen bei Ulm aber war filia von St. Blasien. Ist auf diesem Weg die Nachzeichnung eines für St. Blasien bestimmten Risses des Meisters H. L. nach Ulm gelangt, jene Kopie, die heute im Ulmer Stadtarchiv aufbewahrt wird?

Friedrich Kobler

SIGFRIED ASCHE, *Balthasar Permoser, Leben und Werk*. Berlin (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft) 1978. 225 Seiten, 349 Abbildungen, IV Farbtafeln.

Die Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft — für 1978 und 1979 — ist die sehr reich ausgestattete, von Fachleuten seit Jahren mit Spannung erwartete Permoser-Monographie von Sigfried Asche. Zu ihren Vorarbeiten muß auch Asches Buch „Permoser und der Dresdener Zwinger“ von 1966 gerechnet werden, eine äußerst verdienstvolle Zusammenstellung der Werke aller dort beteiligten Bildhauer, u. a. in Katalogform, und damit weitgehende Klärung des „Sammelbegriffs Permoser“.

„Baldassarre Permoser di Sassonia, eccellente Scultore in Marmo in Legno e in Avorio ...“ beginnt Niccolo Gabburri um 1730 die Vita Permosers und rühmt die wohl um 1690/93 entstandenen, zumindest im Bereich der Kleinplastik für seine künstlerischen Qualitäten charakteristischen Jahreszeiten aus Elfenbein — „Belissime sopra ogni credere sono le quattro stagioni, ... di altezza di circa un palmo ... nel Museo dei Ss. i Senatori Ginori“ (Dok. 3a). Ohne dieses typisch spätbarocke Urteil zu überschätzen, ist Balthasar Permoser, am 13. August 1651 in Kammer bei Otting im Chiemgau geboren, am 18. Februar 1732 in Dresden gestorben, doch nach und neben Andreas Schlüter der bedeutendste Bildhauer in Deutschland an der Wende vom 17. zum

18. Jahrhundert. War sein Werk französischen und niederländischen, vor allem aber italienischen Einflüssen offen, so ist es andererseits von frühester Zeit an von unverwechselbarer persönlicher Stilqualität.

Das Buch ist — Vita und Werke zu gegenseitiger Erhellung miteinander verknüpfend — in keineswegs ungewöhnlicher Weise chronologisch vorgehend in einzelne Kapitel gegliedert: Herkunft, Lehrjahre und Werke des Italienaufenthaltes 1674/5—1690. Das erste Jahrzehnt in Dresden — am Hof seiner Auftraggeber Johann Georg III., dann Johann Georg IV. (gestorben 1694) und vor allem Friedrich August I., der Starke, der, 1697 katholisch geworden, 1709 endlich die polnische Königskrone erlangte — liegt, wie der Verfasser schreibt, „weitgehend im Dunkel“. Die nur von einem längeren Berlin-Aufenthalt zwischen 1698 und 1708, der gesondert behandelt wird, und einigen Reisen unterbrochene Schaffenszeit in der Hauptstadt Kur Sachsens teilt Asche in zwei Abschnitte auf: 1690—1709 und 1709—1732. In dieser zweiten Periode spielt die Arbeit Permosers und seiner Werkstatt für Daniel Pöppelmanns Zwinger — ab 1712 — die hervorragende Rolle. Seit 1691/92 war der Goldschmied Melchior Dinglinger in Dresden, bald danach setzte Permosers Zusammenarbeit mit ihm ein, die u. a. in dem Bad der Diana (W. 58) und dem Kabinetstück mit dem Kaiser-Cameo (W. 97) schönste Früchte trug.

Es ist jedoch hier nicht der Ort, außer einer Forschungsgeschichte den Inhalt der Monographie wohlgeordnet zu referieren, wie es z. B. die „Rezension“ von H. Heckmann in: Pantheon 1980, I, S. 82 f. tut, sondern vielleicht eher für die weitere Forschung mit einigen grundsätzlichen Feststellungen Fragen zu verbinden, auch — zugegebenermaßen eher zufällig — einige Details zu ergänzen.

Asches Arbeit, basierend auf jahrzehntelanger Kenntnis der Originale — 1931 schon die Dissertation über „Die sächsische Barockplastik von 1630 bis zur Zeit Permosers“ — sowie auf nach schweren Kriegsverlusten besonders wichtigen Bilddokumenten und heute z. T. kaum mehr zugänglichen Quellen, ist für jede weitere Beschäftigung nicht nur mit dem Werk Balthasar Permosers und des Kreises seiner Mitarbeiter und Nachfolger, sondern mit den Beziehungen deutscher Barockbildhauer vor allem zu Italien eine unentbehrliche Grundlage. Dazu gehören neben dem mehr oder weniger kritisch diskutierenden Teil (S. 7—126), der für alle bedeutenden Stücke Prototypen, vergleichbare Gestaltung des Themas bis in die Antike, in Graphik und Malerei und in der Skulptur Roms, auch im Werk des Franzosen Pierre Puget u. a. nachweist, natürlich der knapp 30 Seiten umfassende Dokumentenanhang (Dok. 1—20) und der catalogue raisonné von nahezu 50 Seiten. Dieser enthält oft etwas vage Angaben, die auch schon im Text erscheinen, läßt hier und da reine Katalogfakten wie z. B. Maße, Angaben zur Technik vermissen und gibt — leider — auch keine Abbildungshinweise. Der Katalogteil gliedert sich A in das chronologisch geord-

nete Werkverzeichnis der gesicherten und zugeschriebenen Arbeiten (W. 1—107, mit Unterteilungen), von denen über 80 erhalten sind, B in die mehr als 60 Einzelwerke bzw. Komplexe umfassenden nicht übernommenen Zuweisungen und C in ein Verzeichnis derjenigen Stücke, die ungewiß bzw. dem Verfasser unbekannt blieben (10 Komplexe). — Register, Personen- und Ortsverzeichnis sowie eine Bibliographie u. a. beschließen den Textteil, wobei bei letzterer nicht oder ungenau zwischen Sammlungs- und Ausstellungskatalogen unterschieden ist.

Der äußerst reich und großzügig ausgestattete Abbildungsteil mit 345 zu einem guten Teil ganzseitigen, allerdings wegen der älteren, raren Vorlagen nicht immer klaren und brillanten Abbildungen bezieht zahlreiche höchst informative Vergleiche zum künstlerischen Werdegang Permosers und seiner Wirkung im 18. Jahrhundert mit ein. Die Reihe führt von Michelangelo, Gianlorenzo Bernini, Alessandro Algardi und François Duquesnoy bis zu Giovanni Battista Foggini, von Sebastian Walther, Francis van Bossuit und Melchior Barthel bis zu Bernhard Michael Mandl und den Meistern des Porzellans. Dieses vielfältige Abbildungsmaterial bestätigt des Autors Einordnung der Werke, die Abgrenzung ihres kunstgeschichtlichen und künstlerischen Umfeldes in manchem Fall mehr als es die oft wie gesprochene Rede wirkenden Sätze und Abschnitte in Text und Katalog tun.

Und eben diese sicherlich aus stets neuem Bemühen um Interpretation kommende, fast spät-expressionistisch anmutende und bisweilen sehr leger im Sinne eines publizistischen Jargons gehandhabte Sprache — „er besaß zur großangelegten Gestaltungskraft auch die ungebrochene, urtümliche Natur, in der die Fülle kraftvoll zupackender Phantasie quellklar eingeborgen war“ (S. 35) — machte, das bekennt er offen und ehrlich, dem Rezensenten die Lektüre schwer. „Der Satyrkopf lacht uns dort aus vielen, zu Köpfen geronnenen, bewegten Formen entgegen“ (S. 75) — „Der von Michalski 1927, S. 26 und passim hervorgehobenen besonderen Form Permosers für die Bildung der großen Zehe vermag ich nicht zu folgen“ (S. 41) — „Hier taucht Permoser als Mitarbeiter im Maßstab eines Gehilfen auf“ (S. 198). Gibt es „residenzialen Glanz“? (S. 46), „ein Gewappen“ (S. 119, wohl für Wappenschild), das Wort „positivenfalls“ (S. 183), ist ein Künstler „werkgetrieben“? (S. 87).

Wie hier vielleicht eine etwas diszipliniertere Sprache der Klarheit der Darstellung von — zugegeben — oft komplizierten Zusammenhängen und vielschichtigen künstlerischen Qualitäten zugute gekommen wäre, so gilt ähnliches für die im ganzen sehr vielfältige Gliederung des Buches, das so — gezwungenermaßen? — öfter Wiederholungen von ganzen Abschnitten und Zusammenhängen, z. B. in der Zusammenfassung (S. 119—126), zu komplizierte und damit bisweilen wenig ergiebige Verweise enthält (z. B. S. 146, Kat. Nr. W. 5 Verweis auf Anm. 30—35; S. 61, Anm. 39, verweist auf die S. 33 — Die zwei Braunschweiger Elfenbeinreliefs sind übrigens Kopien des

18. Jahrhunderts nach im Stich verbreiteten Werken van Bossuits! — S. 78, Anm. 14 Verweis auf S. 14).

Ob nicht eine ausführliche „Strukturanalyse“ von einigen wenigen bezeichnenden Hauptwerken methodisch Mittel für eine Straffung im Aufbau, zum Vermeiden von „Wiederholungen“ in der Stilbeschreibung hätte geben können — z. B. an der vollendet schönen Elfenbeinstatue des Frühlings von 1695 in Braunschweig (Kat. Nr. W. 30; *Abb. 8 a + b*), deren farbige Abbildung — vor Blau (!) — allerdings ein Mißgriff scheint. In ihrem äußerst leicht-lockeren, fast tänzelnden Kontrapost und ihrer schönlinigen Bewegung sowie der bei aller Großzügigkeit fein differenzierten, kontrastreichen Behandlung der Oberfläche scheint sie — zusammen mit der Dresdener Nymphe mit der Schale — ein besonders typisches Werk Permosers.

Weil das Buch so viel Neues und aufschlußreich zusammenfassend Gesehenes mitteilt, darf man an scheinbar kleinliche Detailkritik auch Fragen knüpfen. Gerade weil die zwei Stuck-Hermen (nicht Stukko, höchstens stucco-) im Giardino des Palazzo del Grillo in Rom aus der Zeit vor Permosers Abreise nach Florenz (1677) trotz aller angeführter antiker und zeitgenössischer Prototypen und möglicher Anregungen bisher so isoliert zu sein scheinen, stellen sich — etwa auch im Zusammenhang mit den z. T. themengleichen, aber keineswegs „eleganten“ Werken Francis van Bossuits (vgl. W. 7—9), mit dem Zeichenstil der Entwürfe für S. Gaetano in Florenz (W. 21) und den großartigen Figürchen des Ersten Menschenpaares im Museo degli Argenti ebenda (W. 17) — erneut die Probleme der Frühzeit in Rom und Florenz. Wie kann das Verhältnis Permosers in Rom zur Florentiner Akademie unter Ciro Ferri und Ercole Ferrata, zu den Stipendiaten G. B. Foggini und Carlo Marcellini wirklich gewesen sein? Eine Analyse, ein Vergleich mit dem 1674 entstandenen Terracotta-Relief des Gigantensturzes (mit kühn gezeichnetem Rückenakt!) von Carlo Marcellini (K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik, Die Kunst am Hofe des letzten Medici 1670—1743*, München 1962, S. 30 ff., *Abb. 82*), mit dessen Statuenentwurf von 1673 (Lankheit, *Abb. III*) fehlt leider. Ein Exkurs in dieser Richtung wäre meines Erachtens wichtiger gewesen als die ziemlich sinnlosen Viten von Künstlern und Persönlichkeiten in einem besonderen „Register“ (S. 199—211), in dem leider allzuoft die neuere und neueste Literatur fehlt: zu Michelangelo, „Vater des Barock“, Kriegbaums Bibliographie als letztes! — zu dem sicher einer Monographie würdigen, wichtigen Melchior Barthel vgl. C. Semenzato, *La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, S. 23 f., S. 88 Kat., zu François Coudray vgl. F. Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries, The reign of Louis XIV.* London 1977, 1, S. 86 ff., zu Matthias Rauchmiller vgl. Birkes Wiener Dissertation von 1974, zu François Roubiliac u. a. M. Whinney, *Sculpture in Britain 1430—1830, The Pelican History of Art 23*, 1964, S. 102 ff., zu Paul und Peter von Strudel vgl. die Arbeiten von J. Gamer im Ausst. Kat. Grupello . . . , Düsseldorf 1971,

und M. Koller, Die Akademie Peter Strudels in Wien (1688—1714), in: Mitteilungen der österreichischen Galerie, 14, 1970, S. 5 ff. mit Hinweis auf P. König, 1966, zu Johann Peter Alexander Wagner vgl. H.-P. Trenschel, Die kirchlichen Werke des Würzburger Hofbildhauers Johann Peter Wagner, Würzburg 1968.

Auch die Frage des keineswegs „aktenkundig“ belegten Florentiner Elfenbeincorpus im Typus von Algardis „crocefisso vivo“ in der Cappella Terrena des Palazzo Pitti wäre erneut zu diskutieren, den U. Schlegel (Kunst in der Toskana, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, München 1976, S. 85 f.) — meiner Meinung nach mit den besseren Gründen — für das Werk eines anonymen italienischen Meisters hält.

Ob der sehr expressiv übersteigerte Kreuzifixus der Sammlung Carrand (Nr. 198) in seiner Elfenbeintechnik nicht Permoser oder Barthel näher steht?

Zum Frühwerk und zur Frage der Ausbildung als Elfenbeinschnitzer eventuell in Wien gibt es weiterführende Literatur, z. B. bei E. von Philippovich, Hauptwerke des Elfenbeinkünstlers Johann Caspar Schenck, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 13, 1973, S. 47 ff., in V. Birkes Dissertation zu Rauchmiller, Wien 1974, und bei G. Schikola, Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks, in: Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe, VII, 1, Geschichte der Bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien, 1970, S. 100, 96 (Tobias Kracker), Abb. 142. Auch die Berliner Dissertation Peter Nitsches, Studien zur monumentalen Steinplastik in Salzburg von etwa 1650 bis etwa 1710, 1963 erschienen, mit einem Exkurs zu Permoser, fehlt. — Während Joh. Georg Fux in erster Linie Holzbildhauer war, kennen wir von dem 1665—68 in Rom für die Medici als Antiken-Kopist tätigen Nürnberger Balthasar Stockamer keine Groß-, nur Kleinplastik in Elfenbein (K. Aschengreen-Piacenti, Le opere di Balthasar Stockamer durante i suoi anni Romani, in: Bollettino d'Arte, I—II, 1963, S. 99 ff. — von Stockamer wohl Kat. Nr. W. 25 i, a—d und vielleicht auch die Besteckgriffe, S. 25, Anm. 28). Die Technik der Elfenbeinbearbeitung (S. 25) — mehr ein Bohren, Picken, Kratzen und Feilen als ein Schnitzen — ist im Prinzip sehr wohl der Behandlung von Marmor vergleichbar.

Eben weil das reizvolle Profilbildnis der Violante Beatrix von Bayern (W. 19) und das Porträt Johann Georgs IV. von Sachsen (W. 45) einzigartig zu sein scheinen, erwartete man eine wertende Abgrenzung gegen die übliche, eher serielle Produktion der Zeit von Jean Cavalier (bis 1698/99), Jean Mansel, dem päpstlichen Medailleur G. M. Hamerani oder Giovanni Battista Pozzo in Rom, aber auch von Raimund Faltz, den Permoser vor 1703 in Berlin gut gekannt haben muß. Faltz' Kleinplastik (weniger seine Medaillen) weist enge Beziehungen zu Permosers Werken auf. Doch für die Berliner Jahre — zwischen 1698 und 1708 — bleibt noch vieles offen, gerade wegen der spärlichen Überlieferung an Nachrichten und Werken.

Der Komplex der oberitalienischen, speziell genuesischen Skulptur wie der Stellenwert Pierre Pugets scheinen mir gerade für die seit der Hamburger Barockplastikausstellung von 1977 allgemein nicht mehr als Werke Permosers angesehenen hölzernen Gueridonfiguren von Bacchus und Ceres (W. 11), sicher keine Gußmodelle, zu wenig ausholend berücksichtigt (J. Rasmussen, Nachträge . . . , in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 23, 1978, S. 202). Der Name des Bildhauers Andrea Brustolon fehlt ebenso wie K. Herdings fundamentale Monographie zu Pierre Puget, Berlin 1970, in der Permosers Name öfter genannt wird, nicht nur im Hinblick auf die Hermen des Portals in Toulon von 1657! — Zuschreibungen kann man diskutieren. Warum aber erscheint das *nicht* von Permoser stammende Blatt W. 107 b im Verzeichnis A, warum fehlen die einfachsten Angaben wie Maße, aber auch stilistische Argumentation bei dem sicher in Rom um 1680 entstandenen Herkules (W. 107, Rötel) und bei dem Blatt des Christus vor der Säule (W. 107 c) der Hinweis auf Petel (Th. Müller, A. Schädler, 1973, Nr. 30, 77, 103)?

Die erste von zwei Bildnisbüsten Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg, der Überlieferung nach — allerdings ohne direkte Namensnennung Permosers — „in Italien“ geschaffen (W. 16), scheint mir mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht von seiner Hand, sondern eher — wie schon J. Rasmussen (1978, S. 200 f.) und P. Volk (Kunstchronik, 31. Jg., 1978, 3, S. 125) andeuteten — im Kreis um den in Venedig tätigen Flamen Giusto le Court entstanden zu sein, von dem auch der Augsburger Ehr Gott Bernhard Bendl und Paul von Strudel direkte Impulse empfangen. Die Panzerstatue im Louvre (Rasmussen, S. 201; Gaz. des Beaux-Arts, 1310, März 1978, S. 8, Abb. 42, La Chronique des Arts) ist allerdings kein Porträt, sondern wohl eine Heiligendarstellung und sicherlich nicht von derselben Hand wie die Permoser zugewiesene Büste. — Der hölzerne Bacchus im Museum of Art of the University of Kansas, Lawrence (S. 192 f.) sehr wahrscheinlich eine moderne Arbeit ähnlich den zahlreichen sogenannten Dietz-Bozzetti. — Warum fehlt im Werkverzeichnis der Sitzende Satyr des Grünen Gewölbes (Inv. Nr. VII, 16; s. Kunstschätze aus Dresden, Ausst. Kat. Zürich 1971, S. 176, Nr. 142, Abb. 45 und Ausst. Kat. Grotteskes Barock, Stift Altenberg, Österreich 1975, S. 126, Nr. 261), der um 1724 datiert wird? Warum die sicher fragwürdige Zuschreibung einer Terracotta eines knienden Kirchenvaters in der Coll. D. Hannema in Holland, wohin übrigens durch Permosers Neffen Michael Moser Teile des Nachlasses gelangt sein könnten (Ausst. Kat. Almelo, 1957, S. 43, Nr. 82, Abb. 60)? Zu den zwei bisher bekannten Holzbozzetti (W. 28/29) darf man wohl nun die am 29. III. 1979 bei Sotheby's in London, lot 207, versteigerte, 22 cm hohe Allegorie des Frühlings zählen, deren Ausführung aus Permosers Werkstatt in Dresden steht (W. 37, 9).

Weiterer Klärung bedarf sicher auch der Fragenkomplex um Permosers

Groß- und Kleinplastik in ihrem Verhältnis zu den Künstlern (Bildhauern?), die die ersten Porzellanmodelle lieferten, deren zweite Generation — u. a. Gottlob Kirchner oder der überragende Johann Joachim Kändler — sich an Permosers Inventionen und Prototypen zumindest orientierten, ja sie z. T. abwandeln und wiederholten — in den Manufakturen Doccia, in Berlin und Meißen und Fürstenberg, wo es für Johann Christoph Rombrich S. Ducrets Monographie von 1965 gibt. Zwar nicht in seiner Monographie, aber im Katalog der Hamburger Ausstellung des Jahres 1977 nannte Asche zu Recht Balthasar Permoser den „Vater der europäischen Porzellanfiguren“. Ob nicht doch Johann Christoph Ludwig Lücke (gest. 1777), dessen Schweriner Putten als Jahreszeiten sich sehr wohl Permosers Stil erinnern, vor seiner Tätigkeit in Meißen 1728/29 auch Permosers Werk nachhaltig studiert hat? Seine z. T. ins Genrehaft-Theatralische gehenden Typen unterscheiden sich allerdings in ihrer Aussage von Permosers „Protorokoko“, wenn man diesen Begriff Michalskis mit Einschränkungen beispielsweise für die wie durchbrochen, aber doch in sich geschlossen wirkende, 1724 datierte Sandsteingruppe der sog. Wiederauer Venus (W. 91) beibehalten möchte. Die künstlerisch-menschliche Spannweite von Permosers Werk wird deutlich, vergleicht man dazu seine ebenfalls spät, um 1724/25 entstandenen Dresdener monumentalen Bischofsfiguren (W. 99). Diese jedoch mit A. Dürers Aposteln zu vergleichen, führt — meine ich — etwas weit, ebenso wie der Hinweis auf Edvard Munch bei der Leipziger Marmorbüste der Verdammnis (W. 100).

Für Permosers bildhauerische Phantasie und die sowohl die gesamte Komposition wie eine sehr differenzierende Oberfläche betreffende plastische Bewegtheit seiner Figuren bis hin zum kleinsten Format, die letztlich photographisch nicht erfaßbar ist, seien z. B. das kastenförmig gerahmte Elfenbeinrelief der Grablegung Christi im Victoria and Albert Museum von 1677/80 (W. 12), die verschiedenen Fassungen der Herkules-Omphale-Gruppe (W. 49—52) — die Leningrader eher eine Kopie als eigenhändig — und die Giebelfiguren des Kurfürstinnengrabmals in Freiberg (W. 40) genannt, der Herkules Saxonicus und die Nymphen am Zwinger (W. 80), die Wiederauer Venus und die Silberfigürchen der zwei Kaffeekannen im Grünen Gewölbe (W. 98).

Permosers, wie Asche zu Recht betont, nicht eindeutig festlegbare Stilentwicklung geht aus von der eigenständigen Plastik in Sachsen, vor allem von der „vorbildlichen“ Antike und den „Bildhauern von Rom“ — Bernini, Algardi, Duquesnoy. In seinen für das weitere 18. Jahrhundert wichtigen, den Hochbarock überwindenden Tendenzen und Qualitäten liegt seine besondere Bedeutung. — Ein Werk von der Größe und dem sozusagen staatspolitisch-repräsentativen Anspruch, wie es Andreas Schlüters Großer Kurfürst, sein Zeughaus oder das Berliner Schloß für Brandenburg-Preußen waren, gibt es bei Permoser nicht. Das vor 1703 geplante Reiterdenkmal Friedrich Augusts in Dresden kam nie zur Ausführung. Was würde eine eingehende

Analyse vergleichbarer Werke Permosers und Schlüters z. B. für die Berliner Zeit ergeben? Der Herkules mit der Schlange (W. 62), in Charlottenburg nur fragmentarisch erhalten, enthält sicherlich — wie Asche andeutet — eine mehrschichtige Allusion auf die Ambitionen Friedrichs III./I. — Die mit Daniel Pöppelmann zusammen geschaffene Zwingeranlage wie auch die andere, zumeist für Dresden bestimmte Gartenskulptur und vor allem die Kleinplastik zielen nicht auf das Heroisch-Große, sondern sind eine letztlich sehr humane, von „antiker manier“ bestimmte, variationsfähige Kunst mit vielen leisen Zwischentönen. Das bezeugen auch die Themenwahl im Bereich antiker Mythologie und die — für einen Bildhauer der Zeit — relativ zahlreichen Bildnisse und Selbstbildnisse, die in eindringlicher Weise — wie es auch Asche zu schildern versucht — den selbstbewußten und stets aufrichtig bemühten Menschen und Künstler Permoser erkennen lassen, der bis ins hohe Alter ungebrochen tätig war.

Christian Theuerkauff

DORA WIEBENSOHN, *The Picturesque Garden in France*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey 1978. XVIII und 137 Seiten, 166 Abbildungen. \$ 37.50

Dora Wiebenson selbst weist bereits im Vorwort ihrer Untersuchung darauf hin, daß sie nach über fünfzig Jahren die erste ist, die sich daran macht, eine Lücke in der (Garten-) Kunstgeschichtsschreibung zu schließen: Ernest de Ganay's Manuskript „Les Jardins à l'anglaise en France au dix-huitième siècle (de 1750 à 1789)“ von 1923 liegt noch immer unpubliziert in der Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris. Während sich der „picturesque garden“ in Großbritannien bei englischen Forschern schon seit jeher großer Wertschätzung erfreut — wohl auch deshalb, weil man ihn als eigenständigen englischen Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte versteht —, wurde in Frankreich hingegen vor allem der Gartentyp „in the mainstream of the French tradition“ (S. XVII), d. h. der klassische regelmäßige französische Garten im Stil eines Le Nôtre, bislang bevorzugt behandelt. Dies scheint sich nun zu ändern: Gleichzeitig mit der Drucklegung von Wiebenson's zusammenfassendem Werk fand im Hôtel de Sully in Paris von Mai bis September 1977 die Ausstellung „Jardins en France, 1760—1820, Pays d'illusion, Terre d'expériences“ statt (z. Z. als Wanderausstellung mit Fotoreproduktionen in der BRD unterwegs), deren material- und kenntnisreicher Katalog gewiß ebenfalls ein Standardwerk der französischen Landschaftsgartenforschung werden wird.

Wiebenson's Buch ist klar in drei Teile (I. The Background, II. The Theory, III. The Gardens) mit jeweils zwei Kapiteln gegliedert und wird