

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

55. JAHRGANG Mai 2002 HEFT 5

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

Murillo – Kinderleben in Sevilla

München, Alte Pinakothek, 31. Mai–26. August 2001. Katalog mit Beiträgen von Xanthe Brooke, Peter Cherry und Helge Siefert, München, Hirmer 2001. ISBN 3-7774-9170-5

Als vor 20 Jahren die dreibändige Monographie von Diego Angulo Iníguez zum Werk Bartolomé Esteban Murillos erschien, die aus der jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Werk des Meisters erwachsen war, begann ein neues Kapitel der kunsthistorischen Forschung zur Sevillaner Malerei des Siglo de Oro. In Ausstellungen im darauffolgenden Jahr, anlässlich des 300. Todestages Murillos, wurde das Werk des Künstlers regelrecht gefeiert. Danach wurde es wieder etwas ruhiger. Zu groß schien der Respekt vor dem Namen Angulos, zu mächtig seine Publikation, als daß jemand sich dem Werk des Künstlers erneut zu nähern gedachte. Dabei gab es noch reichlich Probleme, die einer Lösung harrten. Man denke nur an Fragen der Zuschreibung und Datierung der einzelnen Werke.

In den letzten Jahren ist wieder ein größeres Interesse zu beobachten. Nachdem sich 1996 eine kleine Ausstellung in Sevilla den Werken

aus der Sammlung der Isabella Farnese gewidmet hatte (*Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado* [Hrsg. Enrique Valdivieso], Sevilla, Hospital de los Venerables, 1996), präsentierte eine wunderbare Ausstellung in München, die in veränderter Form bereits in der Dulwich Picture Gallery in London zu sehen war, die Darstellung der Kinder im Œuvre des Sevillaners. Erstmals waren dort Werke zusammen zu sehen, die in Museen in der Welt verstreut aufbewahrt werden. Der Kernbestand freilich befindet sich in München, so daß mit der Ausstellung gleichzeitig des kenntnisreichen Sammelns der Wittelsbacher gedacht wurde. Die Darstellung von Bettlerkindern war es auch, die Murillos Ruhm außerhalb Spaniens begründete. Gleichzeitig aber brachte sie ihn auch in Verruf, als »Maler des Niedrigen«. Der reich bebilderte Katalog nähert sich dem Thema auf unterschiedliche Weise. Peter



Abb. 1 Murillo, *Alte Höckerfrau*, um 1640. Öl auf Leinwand, 79,1 x 63,5 cm. München, Alte Pinakothek (Kat. München Nr. 4, Abb. S. 183)

Cherry untersucht Murillos Bilder im einleitenden Essay in Bezug auf die ikonographische Tradition, den Inhalt der Darstellung sowie die Bedeutung einzelner Werke. Dies ist freilich eine gewaltige Aufgabe, die in übergeordnete Fragen der Kunsttheorie und der Genremalerei hineingreift. Cherry bietet neben einem guten Überblick eine Reihe neuer Beobachtungen. Zu Recht betont er noch einmal, daß Murillo hier keineswegs Alltagsszenen darstellt. Vielmehr offenbart ein genauerer Blick auf die Darstellungstradition gerade das Komponierte der Szenen. Aus diesem Grund scheint mir auch die grundlegende Frage berechtigt, ob es sich hier überhaupt um »bodegones« handelt, jene in der spanischen Malerei charakteristischen Bilder mit Szenen in Küchen- bzw. Wirtshausräumen (span. bodega = Schänke, Wirtshaus). Gerade der Vergleich mit Werken von Velázquez offenbart

doch mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Während Velázquez seine Werke durchweg in dunklen Innenräumen situiert, zeigt Murillo die Kinder vor oder in einer freien Landschaft. Ob sich Murillo tatsächlich an den Werken von Velázquez orientierte, wie es Cherry postuliert, scheint mir demnach fraglich. Denn auch hinsichtlich der Malweise beider Künstler ergeben sich meiner Meinung nach mehr Unterschiede als wirkliche Übereinstimmung. Die Ausstellung bot dazu eine gute Vergleichsmöglichkeit, da drei solcher bodegones von Velázquez in München zu sehen waren (Kat. 1-3). Der Naturalismus von Velázquez' »Alter Frau beim Eierbraten« aus der National Gallery of Scotland in Edinburgh (Kat. Nr. 2) beispielsweise, mit seinem pastosen Farbauftrag, dem mächtigen Helldunkel, hat doch wenig gemein mit Murillos »Läusefänger« aus dem Musée du Louvre in Paris (Kat. Nr. 5), der in wesentlich trockenerer Malweise den Gegenstand vorführt, ohne freilich spröde zu wirken. Hier offenbaren sich meiner Meinung nach doch zwei unterschiedliche künstlerische Handschriften.

Eher scheinen mir niederländische Anregungen hier verarbeitet zu sein. Gerade Werke von Abraham Bloemaert mögen Murillo sowohl thematisch als auch maltechnisch angeregt haben. Cherry schlägt weiterhin Werke der Utrechter Caravaggisten als Quelle für Murillo vor. Zudem verweist er auf Werke von Bernhard Keilhau, die in Spanien bekannt waren. Hier hätte man gerne mehr erfahren. Vor allem, ab wann diese Werke auf der iberischen Halbinsel auftauchten.

Kaum überraschend ist der Hinweis auf den Einfluß der Werke Caravaggios. Neben dessen »Falschspielern«, die im Unterschied zu Murillos »Würfelspielenden Kindern« aus der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien (Kat. Nr. 18) jedoch eindeutig negative Konnotationen beinhalten, sei noch auf den »Orangenschälenden Jungen« hingewiesen, der in verschiedenen Fassungen in Privatbesitz bekannt ist. Eine Variante befand



Abb. 2 Murillo, *Der Frühling als Blumenmädchen*, um 1660-65. Öl auf Leinwand, 121,3 x 98,7 cm. London, The Trustees of Dulwich Picture Gallery (Kat. München Nr. 14, Abb. S. 211)



Abb. 3 Murillo, *Der Sommer als junger Mann mit einem Früchtekorb*, um 1660-65. Öl auf Leinwand, 101,9 x 81,6 cm. Edinburgh, The Nat. Gallery of Scotland (Kat. München Nr. 15, Abb. S. 215)

sich in der Sammlung des Conde de Villamediana, die 1623 öffentlich in Madrid versteigert wurde. Damit bestünde durchaus die Möglichkeit, daß Murillo von dem Werk Kenntnis hatte. Schließlich ist auf den Kreis der Bamboccianti zu verweisen, deren Werke relativ früh nach Spanien gelangten. So förderte etwa der dritte Herzog von Alcalá besonders Pieter van Laer, der ihm wiederum eine Serie von Radierungen widmete. Jedoch unterstreichen alle diese Hinweise letztlich, daß sich kein eindeutiges Vorbild für Murillo benennen läßt. Folgerichtig betont Cherry: »Murillo war sicherlich kein Nachahmer.« (S. 36).

Eine andere Frage ist, was genau Murillo in seinen Kinderbildern darstellt. Gegen die Annahme, es handle sich um Szenen aus dem Alltag der Kinder, spricht schon die ausgeklügelte Komposition mancher Werke. Naheliegender scheint der Hinweis auf den Schelmenro-

man, der bisweilen Bettlerkinder als Protagonisten kennt. Doch weist Cherry diesen Vorschlag wohl zu Recht zurück. Tatsächlich konnte bislang noch keine literarische Szene gefunden werden, die eindeutig zu den Bildern paßt. Sicherlich handelt es sich auch nicht um Illustrationen bestimmter Episoden. Allerdings dürfte die literarische Gattung dennoch dazu beigetragen haben, das Thema für die Malerei interessant erscheinen zu lassen. Schwierig ist auch der Verweis auf verschiedene spanische Sprichwörter. Solange nicht eindeutig geklärt ist, ab wann diese belegt sind, mutet auch diese Interpretation spekulativ an.

Der Aspekt, der bereits im Katalogtitel anklingt – nämlich das Leben der Kinder in Sevilla im 17. Jh. –, bleibt merkwürdig vernachlässigt. Der Leser erfährt viel über die Hintergründe der Malerei, die Kunsttheorie.

Wie die tatsächliche Lebenssituation der Kinder war, ihre Ausbildung, die Ernährungslage etc. bleibt dagegen unklar. Deshalb vermögen auch nicht alle Schlußfolgerungen Cherrys bezüglich der Deutung einzelner Werke zu überzeugen. Wenn etwa der Leser nichts über die Kinderprostitution in Sevilla erfährt, kann über eventuelle sexuelle Konnotationen der Bilder nur spekuliert werden. Zwar wird in den Anmerkungen etwa auf die diesbezüglichen Publikationen von M. E. Perry verwiesen, einen genaueren Überblick über die sozio-kulturelle Situation erhält der Leser jedoch nicht.

Helge Siefert nähert sich in ihrem Aufsatz Murillos Kinderbildern auf eine andere Weise. Sie untersucht diese vor dem Hintergrund der Kunsttheorie. Leider neigt die Autorin bisweilen dazu, über das Ziel hinauszuschießen, indem sie bei vielen Bildern eine Komposition nach den Regeln des Goldenen Schnittes zu erkennen glaubt. Die Linienraster, die sie über einige Abbildungen konstruiert hat, scheinen diesem Konstruktionsschema jedoch eher zu widersprechen: mal kreuzen sich die Linien im rechten Oberarm eines Kindes (»Trauben- und Melonenesser«, München, Alte Pinakothek. Kat. Nr. 6), mal zwischen den einzelnen Figuren (»Die kleine Obsthändlerin«, ebenda. Kat. Nr. 29), ohne daß damit das eigentliche Bildzentrum erfaßt wäre. Dagegen leuchtet die Durchdachtheit der Komposition der »Buben beim Würfelspiel« (Ebenda. Kat. Nr. 27) unmittelbar ein: im Schnittpunkt der Linien befindet sich genau die Nasenspitze des mittleren Jungen. Wenig überzeugend ist wiederum der Versuch, ein Stilleben aus der Alten Pinakothek (Inv. Nr. 9900) dem Œuvre des Sevillaners zuzuschlagen. Zwar gibt es Hinweise, die es erlauben, Murillo auch Werke dieses Genre zuzuschreiben – in Inventaren tauchen einige solcher Bilder auf –, jedoch scheint das Argument der Komposition nach den Regeln des Goldenen Schnittes kaum als tragfähige Attributionsbasis. Dennoch ist es schade, daß es versäumt wurde, das Gemälde zusammen mit

Werken Murillos in der Ausstellung zu präsentieren. Dies hätte sicherlich Gelegenheit zu einer erneuten Zuschreibungsdiskussion geboten.

Ein zweiter Artikel von Helge Siefert widmet sich speziell den Münchner Genrebildern Murillos in den Sammlungen der Wittelsbacher. In überzeugender Weise rekonstruiert die Autorin die historische Sammlung und kann anschaulich machen, mit welcher Kenner-schaft die Wittelsbacher ihre Werke erwarben. Bemerkenswert ist auch die Feststellung, daß alle Murillos nicht in einem Raum, sondern über verschiedene Kabinette verteilt hingen. Im Schlußkapitel widmet Siefert einige Zeilen dem Kunsthistoriker August L. Mayer, einem der profundesten Kenner der spanischen Malerei. Dies ist besonders verdienstvoll, da nach wie vor eine monographische Untersuchung zu diesem bedeutsamen Kapitel der deutsch-spanischen Kulturbeziehung fehlt (eine Dissertation über August L. Mayer von Teresa Posada Kubissa ist in Vorbereitung). Xanthe Brookes Artikel spürt schließlich dem Nachleben der Kunst Murillos nach. Hier hat vor allem García Felguera Pionierarbeit geleistet (*Maria de los Santos García Felguera: La fortuna de Murillo [1682 – 1900]*, Sevilla 1989). Unglücklicherweise taucht diese wichtige Arbeit unter Santos statt unter García Felguera in der Bibliographie auf. Brookes Aufsatz bietet einen guten Überblick und kann einige Aspekte, vor allem aus dem angelsächsischen Raum, hinzufügen.

Der Katalogteil, der sich erheblich von dem der Ausstellung in London unterscheidet, führt in unterschiedlich langen Einträgen die wichtigste Forschungsliteratur zusammen. Ein wesentliches Verdienst des Kataloges sind die präziseren Datierungsvorschläge, die helfen, eine genauere Chronologie der Werke Murillos zu erstellen. Dies trifft vor allem auf das Frühwerk zu. Mit der überzeugenden Zuweisung der »Alten Höckerfrau« aus der Alten Pinakothek in München (*Abb. 1*; Kat. 4) zum Frühwerk Murillos hat Helge Siefert hoffent-

lich einen langen Streit um die Autorschaft des Gemäldes beigelegt. Als Werk Riberas in die Münchner Galerie gekommen, wurde es erstmals von August L. Mayer mit dem Namen des Sevillaner Meisters verbunden (*Murillo. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart/Berlin, 1913, S. 240). Später wurde es mal dem Umkreis Riberas, mal dem Umkreis Murillos zugewiesen, um schließlich als Werk eines Sevillaner Meisters um 1640 geführt zu werden. In der großen Ribera-Ausstellung von 1992 wies es Pérez Sánchez dem Frühwerk Murillos um 1640-45 zu (*Ribera 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, S. 94). Piero Corsini sprach sich dagegen eindeutig für Ribera aus, ohne allerdings überzeugende Argumente anführen zu können (*Ricerche e proposte 1. Jusepe de Ribera*, New York, 1992, S. 30). Die Provenienz aus der Sammlung Nicolás Omazurs, eines der wichtigsten Förderer Murillos in Sevilla, mag als zusätzliches Argument für die Zuschreibung an Murillo gelten.

Die Datierung um 1645 scheint mir dagegen etwas zu spät. In Anbetracht der Unterschiede zum »Läusefänger« aus dem Louvre (Kat. 5), halte ich eine Ansetzung um 1640 für wahrscheinlicher. Es ist dies ein Beleg mehr für die stilistische Nähe der frühen Arbeiten Murillos zu den Werken Riberas. Gerade das Frühwerk Murillos ist noch wenig erforscht.

Damit kommen wir zu einem Problem, das durch die Ausstellung wieder an Aktualität gewonnen hat: der Datierung einzelner Werke. Nur wenige Bilder sind fest datiert oder lassen sich anhand von Dokumenten genau zeitlich ansetzen. Dies hatte schon Angulo 1981 zu Vorsicht getrieben. Oftmals findet sich bei ihm eine Zeitangabe in Jahrzehnten. Hatte er z. B. den »Läusefänger« (Paris, Musée du Louvre, Kat. Nr. 5) noch um 1645-50 angegeben, so datieren Cherry/Brooke nun um 1648. Nun sind dies vielleicht keine wesentlichen Fortschritte. Es zeigt sich aber, daß im Verband verschiedener Methoden (Sammlungsgeschichte, Stilkritik) bisweilen eine präzisere Aussage möglich ist. Wenngleich noch viel



Abb. 4 Murillo-Nachfolger, *Die Verkündigung an Maria*. Öl auf Leinwand, 109 x 85 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Kat. München Nr. 24, Abb. S. 237)

Arbeit zu tun bleibt, so zeichnet sich doch eine Revision des Œuvres ab. Allgemein ist in der aktuellen Forschung eine zeitliche Verschiebung der Werke nach vorne zu beobachten. Dies erscheint durchaus nachvollziehbar, da bislang Murillos Werk relativ unvermittelt im Alter von beinahe 30 Jahren einsetzt.

Ein Punkt, der bislang noch nicht ausreichend berücksichtigt worden ist, betrifft die Möglichkeit von unterschiedlichen Stilmodi bei Murillo. Ob sich seine Malerei tatsächlich so linear entwickelt, wie meist angenommen, erscheint vor den neu aufgetauchten Werken immer fraglicher. Gerade die beiden Werke »Der Frühling als Blumenmädchen« aus der Dulwich Picture Gallery in London (Abb. 2; Kat. Nr. 14) und der »Sommer als junger Mann mit einem Fruchtkorb« aus der National Gallery of Scotland in Edinburgh (Abb. 3; Kat. Nr. 15) belegen dies eindrücklich. Offen-

bar als Bilderpaar geplant, gehören sie vermeintlich zwei aufeinander folgenden Stilphasen an. Entweder wurden beide Werke zu unterschiedlichen Zeiten erworben und erst zu einem Bilderpaar gemacht, oder, was näher liegt, Murillo variiert bewußt mit Hilfe von zwei Stilmodi, um dem Thema gerechter zu werden: der zarteren Gestalt des Frühlings verleiht er durch seinen als »vaporoso« bezeichneten Malstil weichere Konturen. Der kräftigere Sommer wird in härteren Hell-Dunkel-Kontrasten angelegt. Wenngleich der Beweis der Zusammengehörigkeit der Bilder zu einem Paar nicht eindeutig vorliegt, scheint es mir doch bedenkenswert, allgemein die Gleichzeitigkeit zweier unterschiedlicher Stile im Werk Murillos in Erwägung zu ziehen.

Bisweilen hätte man sich im Katalog eine eingehende Diskussion der Forschungsliteratur gewünscht. Das Gemälde aus Leipzig »Die Verkündigung an Maria« (Abb. 4; Kat. 24), wohl nicht ohne Grund nicht in London ausgestellt, kann kaum als eigenhändiges Werk Murillos bezeichnet werden. Helge Siefert entzieht sich einer eindeutigen Position, indem sie zwar darauf hinweist, daß die Autorschaft Murillos von einigen Forschern angezweifelt wird, die Bildidee aber auf ihn zurückzuführen sei. Gerade die Gegenüberstellung mit dem – zugegebenermaßen später entstandenen – »Johannes der Täufer als Kind« aus dem Prado (Kat. Nr. 21) offenbart die eindeutigen Schwächen des Gemäldes. Neben der schematischen Behandlung der Stofflichkeit sind es vor allem die etwas unförmigen Hände, die einen anderen Meister verraten. Auch der Korb im Vordergrund oder die Blumenvase rechts entfalten nicht den Zauber eines Murillo. Dies legt schließlich nahe, hierin das Werk eines Nachfolgers zu erkennen. Selbst als Werkstattarbeit mit Beteiligung des Meisters scheint es mir nicht denkbar. Bedauerlich ist der Verzicht auf die zweite, traditionell Murillo ebenfalls zugeschriebene Version der »Alten Frau, von einem Buben verspottet« (Kat. 13), die sich im Wallraf-Richartz

Museum in Köln befindet. In London waren beide Gemälde ausgestellt, so daß sich die Möglichkeit zum Vergleich ergab. Gerade vor dem Hintergrund der neu gewonnenen Kenntnisse zum Frühwerk Murillos wären solche Konfrontationen zur weiteren Klärung wünschenswert.

Die Ausstellung in München präsentierte leider nur zwei Gemälde von Murillos bedeutendem Nachfolger Pedro Núñez de Villavicencio. In London waren immerhin sieben Werke des malenden Edelmannes zu sehen. Bei einem Künstler, dessen Werk sich erst nach und nach herauszukristallisieren beginnt, ist dies schon eine bemerkenswerte Anzahl. Die spanische Forschung hat sich erst in den letzten Jahren dem Werk dieses Malers zugewandt. Insbesondere die *tesina de licenciatura*, einer Magisterarbeit vergleichbar, von González Ramos, die nun als Publikation vorliegt, ist hier zu erwähnen (Roberto González Ramos: *Pedro Núñez de Villavicencio – Caballero pintor*, Sevilla 1999). Obwohl dort ein Werkverzeichnis aufgelistet wird, besteht noch reichlich Klärungsbedarf. Insbesondere die Abgrenzung zum Werk des Tommaso Salini scheint dringend erforderlich. Einige Werke, die meiner Meinung nach sicher von Núñez de Villavicencio stammen, werden heute unter dem Namen Salinis geführt (vgl. Gianni Papi: *Un tema caravaggesco fra i quadri di figura di Tommaso Salini*, in: *Paragone* Nr. 475, 1989, S. 42-57, vor allem Abbildung 46, 47 und 55).

Verschiedene Fehler – sicherlich durch den Zeitdruck bedingt, unter dem »normalerweise« Ausstellungskataloge entstehen – beeinträchtigen den Genuß beim Lesen. Ohne den Eindruck der Pedanterie erwecken zu wollen, seien hier einige sinnentstellende Fehler korrigiert: Francisco Pacheco starb bereits 1644, nicht 1654. Sein Traktat *Arte de la pintura* erschien nicht 1638 – dies ist der Zeitpunkt der Fertigstellung des Manuskriptes –, sondern erst 1649, also posthum. Die Steuer, von denen sich die Künstler zu befreien suchten, lautet *alcabala* (auf der vorletzten Silbe betont), nicht *alcabalá*. *Alcantára* schließlich ist eine Stoffart, *Alcántara* die hier sicherlich gemeinte spanische Stadt.

Bei einem derart opulent aufgemachten Katalog scheint es beinahe frevelhaft, Kritik an Aufteilung und Layout

zu üben. Doch die Freude über die exzellenten, größtenteils ganzseitigen Farbabbildungen wäre noch größer, wenn sie in einer logisch nachvollziehbaren Verbindung zum Text stünden. Ohne ersichtlichen Grund findet sich hinter jedem Essay eine Sammlung verschiedener Detailaufnahmen. Der Text des jeweiligen Essays nimmt jedoch keinerlei Bezug darauf. Lieber hätte man an dieser Stelle – wenn schon nicht auf der jeweiligen Textseite – den Anmerkungsapparat vorgefunden. Auch hätte man gerne auf das ein oder

andere Detail verzichtet zugunsten von mehr Vergleichsabbildungen, auf die der Text eingehend verweist, die auch nicht ohne weiteres zur Hand sind.

Dies soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die vorliegende Publikation einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der spanischen Malerei des Goldenen Zeitalters liefert und als Grundlage für weitere Forschungen dienen wird.

Justus Lange

BÄRBEL STEPHAN u. a.

Balthasar Permoser hats gemacht. Der Hofbildhauer in Sachsen

Katalog der Ausstellung im Albertinum Dresden von 4. August 2001-27. Januar 2002. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung. Dresden 2001. 126 Seiten m. zahlr., meist farb. Abb.

Zum 350. Geburtstag von Balthasar Permoser (1651-1732) veranstaltete die Skulpturensammlung Dresden in Zusammenarbeit mit anderen staatlichen Museen eine Gedächtnisausstellung im dortigen Albertinum. Zu Ehren dieses eigenwilligen, großen Bildhauers, der das Bild des »augusteischen« Dresden entscheidend mitgeprägt hat, wurde eine überschaubare Anzahl seiner Arbeiten in einer klugen Auswahl vereinigt, die unter weitgehender Beschränkung auf die reichen Dresdner Bestände ein zutreffendes Bild vom Charakter und von der Vielseitigkeit seines Schaffens als Hofbildhauer in Sachsen zu geben vermochte. Neben Steinskulpturen und Kleinplastik, Kabinettsstücken aus Elfenbein und Ebenholz, war auch Silbergerät mit figürlichen Elementen nach seinen Modellen zu sehen. Seine Tätigkeit für den Zwinger wurde herausgestellt, und seiner künstlerischen Nachwirkung war eine eigene kleine Sequenz gewidmet. Einige für die Ausstellung nicht verfügbare Werke in der Dresdner Hofkirche, die Kanzel und die beiden Kirchenväter-Figuren, sowie die dreieinhalb Meter hohe Sandsteingruppe der Kreuzabnahme von seinem Grabmal in der Friedhofskapelle von Dresden-Friedrichstadt wurden in einem Anhang des handlichen Katalogs, in dem alle Skulpturen farbig abgebildet sind, behandelt.

Das früheste Werk, das gezeigt wurde, war die mächtige, noch in ihrem beschädigten Zu-

stand sehr wirkungsvolle Saturn-Statue (Privatbesitz) aus dem Schloßpark von Seeshausen (Kat.-Nr. 4). Sie wurde um 1695 geschaffen und war damals – wenige Jahre nach des Meisters Ankunft aus Florenz – aufgrund ihrer konsequent vom italienischen Hochbarock geprägten Gestaltungsweise etwas für Dresden ganz Neues. Eine der wenigen Leihgaben außer dieser Skulptur war die von Bernini inspirierte Büste der im Höllenfeuer vor Schmerz schreienden »Verdammnis« aus dem Museum der Bildenden Künste in Leipzig (Kat.-Nr. 6), der man erstmals das aus dem gleichen farbigen Untersberger Kalkstein gehauene und möglicherweise aus dem gleichen Kontext stammende »Schreiende Kind« (Kat.-Nr. 7), das erst 1976 im Kunsthandel entdeckt und von der Dresdner Skulpturensammlung erworben worden war, zugesellen konnte. Die wohl größte Attraktion der Ausstellung boten jedoch die drei unterschiedlichen Versionen des geißelten Heilands (Abb. 1-2; Kat.-Nr. 8-10) aus den Jahren zwischen 1721 und 1728. Zum ersten Mal konnte man hier diese drei unkonventionellen und ergreifenden Alterswerke Permosers nebeneinander in einem Raum studieren. Alle sind sie aus stark geflecktem Plassenkalk vom Untersberg bei Salzburg gearbeitet, bei zwei von ihnen verstärken rote Einschlüsse im Stein gleichsam als blutende Wunden den Ausdruck des Leidens. Bei dem im Vergleich mit diesen meisterlichen