

BALTHASAR PERMOSER IN FLORENZ*

Von Kurt Steinbart

Der Versuch, Permosers umfangreichste und bedeutendste frühe Arbeit in Florenz zusammen mit seinem übrigen dortigen Schaffen herauszustellen, erfordert zunächst Beschäftigung mit der qualitativsten toskanischen Barockplastik, dem reichen Hochreliefschmuck der Kapelle der Familie Corsini am Ende des linken Querschiffsarmes in Carmine, verlangt, um noch präziser zu sein, Kenntnis und Sichtung des wichtigsten Quellenmaterials zur Klärung der Entstehungszeit, der Autorschaft jener drei großen Marmorwerke, die sämtlich unter dem Namen des Giovanni Battista Foggini in der Literatur geführt werden, und — nicht zuletzt ein ungetrübtes Auge.

Vorerst wäre Antwort auf die nirgends ventilierter Frage zu geben: Wann sind die einzelnen Reliefs geschaffen? Auf Grund erfolgreicher Bemühungen läßt sich eine interessante Fixierung vornehmen, die der landläufigen Auffassung widerspricht. Sie geht, fußend auf der bekannten Eintragung anläßlich der Kapellenweihe am 23. Oktober 1683¹, dahin, der gesamte Schmuck einschließlich der drei plastischen beherrschenden Darstellungen sei spätestens bei der Überführung² der Gebeine des heiligen Andreas Corsini, einstigen Bischofs von Fiesole³, vom alten Altar⁴ der Corsini an der Tribuna in die neue, von Bartolommeo, Filippo⁵ und Neri Corsini errichtete heutige Kapelle am 26. Oktober 1683, acht Jahre nach der Grundsteinlegung, fertig gewesen, wie denn auch die zugehörigen Gewölbefresken in einem der Pendentifs neben dem Signum des Luca Giordano das Datum 1682 tragen. Tatsächlich trifft diese Annahme hinsichtlich der Reliefs nur auf die Rück-

* Diese Arbeit wurde im Herbst 1932 vollendet.

¹ Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113—201: „Essendosi terminata la fabbrica della vaga e bella cappella di S. Andrea Corsini, posta nella nostra chiesa, fatta fare da Bartolommeo e Neri Corsini marchesi, nello spazio di otto anni, da che furono gettati i fondamenti, che fu nell'ottobre del 1675, priore il P. Seravalli e ridotta alla perfezione, essendo priore il P. M. Domenico Pugliano.“

² Bericht über die Translation im Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 27 (Ricordanze), fol. 100.

³ Andrea Corsini, zirka 1301 geboren, tritt jung in den Karmeliterorden, wird dort Priester, geht 1345 auf drei Jahre zum Theologiestudium an die Sorbonne, kehrt angeblich über Avignon heim, ist seit 1349 Bischof von Fiesole, stirbt 1373 und wird 1629 kanonisiert. Siehe P. Anastasio Cuschieri, La Biografia Di S. Andrea Corsini ..., Rivista Storica Carmelitana, I, April—Juni 1929, p. 21 ff.

⁴ Er wurde bis 1771 als sogenannter „altare piccolo di Sant'Andrea Corsini“ weiter behalten und trug bis dahin als Hauptschmuck das heute in der Sakristei befindliche Bild mit der Wiedergabe einer „Blindenheilung durch den Karmelitermönch Andreas Corsini“ (im Hintergrunde rechts die Westpartie des Baptisteriums in Florenz), ein Spätwerk des Bernardino Poccetti († 1612). Vgl. Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113—31.

⁵ Auch Filippo ist ausdrücklich als Teilhaber des Unternehmens genannt, und zwar im „Libro De Padronati Delle Cappelle E Sepolture“, das am 8. Dezember 1689 beendet wurde (Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 13, p. 30 ff.).



Photo Alinari

Abb. 1. Permoser-(Foggini), Himmelfahrt des heiligen Andreas Corsini. Florenz, Carmine, Corsini-Kapelle

wand mit der Glorifikation des Heiligen zu. Nachdem am 7. September 1675 auf der Seite der „Compagnia di S. Alberto dei fanciulli“ zur Errichtung der Kapelle an Bartolommeo und Neri Corsini „conforme il nuovo disegno dell'Ingegniere Francesco Silvani“ Gelände zediert worden war¹, gedieh der Bau in den zwei folgenden Jahren² so weit, daß bereits 1677 an genannter Himmelfahrt des heiligen Andreas gearbeitet werden konnte, wie aus Bocchi-Cinelli³ hervorgeht. Dort liest man einerseits im Haupttext⁴, daß Bartolommeo und Neri Corsini „fan di presente ... fabbricare una vaga Cappella ...“, andererseits im Nachtrag⁵ ganz am Ende der Erstausgabe von 1677 folgendes: „Cappella Corsini nel Carmine si fa una bellissima tavola di basso rilievo in marmo col *disegno* del Foggini espertissimo nella Scultura, nella quale S. Andrea che va al Cielo, è felicemente espresso.“ Da während des Jahres 1677, in dem der angezogene Führer durch Florenz erschien, im fertigen Manuskript nur der Bau der Corsini-Kapelle und erst im Anhang das Relief der Himmelfahrt vermerkt wird, ist der Schluß zwingend, daß während der Drucklegung, vermutlich Ende 1677, zu einer Zeit, da der Bau noch nicht ganz abgeschlossen war, mit der Skulptur begonnen wurde, die Mitte 1679 fast fertig war. In einem Brief vom 8. Juli 1679 schreibt nämlich Foggini aus Florenz an Antonio Domenico Gabbiani: „*Ho messo in opera* il mio bassorilievo, e presto sarò a lavorare al Carmine per dargli l'ultima mano“⁶. Also konnte der eine Hauptinteressent, Neri Corsini, der am 19. September 1678 die Augen schloß und vorläufig in der Nähe der Sakristei bestattet wurde⁷, nicht mehr die letzten Stadien der Marmorarbeit zur Kenntnis nehmen. Mit dem einen Relief hatte es nun vor der Hand sein Bewenden, so daß, als die Kapelle im Oktober 1683 in Benutzung genommen wurde, auch der Translationsbericht⁸ nur diese Skulptur als vornehmste Zierde des für die heiligen Überreste bestimmten Sarkophages namhaft machen konnte.

Wesentlich später und in erheblichen Abständen entstanden die Seitenreliefs. Begreiflich, sie dienten nicht zum Schmuck des heiligen Grabes und waren vom ehemaligen Querschiffarm sicher ebensowenig zu sehen wie heute. Erst geraume Zeit nach dem Tode der anderen treibenden Kraft, des Bartolommeo Corsini, der am 24. Mai 1685 verstarb und im Gegensatz zu Neri sofort in der neuen Familien-

¹ Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 27, fol. 25 r. u. v.

² Am 10. September 1676 wird Bartolommeo Corsini von den Karmelitermönchen zum „operaio“, das heißt zum Beaufsichtiger der Arbeiten seiner neuen Familienkapelle, ernannt; in dem bezüglichen Dokument heißt es: „Cappella che si fabbrica“ (Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 27, fol. 38 v.).

³ Bocchi-Cinelli, *Le Bellezze Di Firenze etc.*, Pistoia, 1677.

⁴ Bocchi-Cinelli, a. a. O., p. 161/162.

⁵ Bocchi-Cinelli, a. a. O., p. 584.

⁶ Gio. Bottari, *Raccolta Di Lettere*, II, 1822, p. 67 ff.

⁷ Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 27, fol. 51 r. u. v. (Eintragung vom 19. September 1678).

⁸ Vgl. S. 65².

gruft beigesetzt werden konnte¹, ist von der weiteren Ausstattung die Rede. Da heißt es ziemlich zu Anfang des am 8. Dezember 1689 fertig geschriebenen „Libro De Padronati“² von den seitlichen Marmortafeln: „che si vanno facendo per mano dell'istesso Foggini“ und nicht weit vor Schluß³: „e hora va terminando“ (Foggini) „la tavola del basso rilievo di marmo dove si rappresenta la vittoria del popolo fiorentino contro Nicolo Piccinino“. Gleichzeitig sagt der 1689 erschienene „Ristretto“⁴ folgendes aus: „Anche nelle due bande laterali devon esser collocate altre due Tavole di marmo, di mano dello stesso Foggini, gia cominciate sul modello di terra che di presente si vede.“ Die Konfrontierung der Aussagen von Handschrift und Buch ergibt keinen Widerspruch, nur daß im „Ristretto“ das Fertigwerden der Darstellung mit dem wunderbaren Sieg der Florentiner bei Anghiari nicht erwähnt ist, offenbar weil der Vermerk im „Ristretto“ und erste Notiz des „Libro De Padronati“ etwa gleichzeitig, ich vermute im Laufe des Jahres 1688, in einem Moment erfolgt sind, wo man noch ganz im Arbeitsanfang stak, das heißt die Tonmodelle als Vorlagen fertigte. Jedenfalls ist das rechte Seitenrelief im letzten Viertel des Jahres 1689 so gut wie vollendet, während das linke immer noch fehlt. Zu dessen Datierung kommt wieder der „Ristretto“, diesmal in der zweiten Ausgabe⁵ von 1698, zu Hilfe, indem er berichtet: „E nell'altra“ (tavola) „a man sinistra, che per anco non è perfezzionata, e v`a lavorandosi“. Kurz vor dem Jahrhundertende, vielleicht 1699, dürfte füglich das dritte und letzte Stück mit der Vision des heiligen Andreas seinen Abschluß gefunden haben.

Ein schematisches, wäre es nicht so gut gestützt, fast bedenklich anmutendes Gesamtergebnis liegt damit vor. Denn die Entstehungszeiten: 1678/79 (Mittelrelief), 1688/89 (rechtes Seitenrelief), 1698/99 (linkes Seitenrelief) differieren eigentümlicherweise zweimal um genau zehn Jahre.

In den zum Zwecke der Datenfindung bisher herangezogenen Texten lief mehrfach und ausschließlich der Name des Bildhauers und Architekten Giovanni Battista Foggini unter. Auch an zahlreichen anderen einschlägigen Stellen ist er allein als Autor genannt⁶. Er muß daher — darüber kann kein Zweifel herrschen — zum mindesten derjenige gewesen sein, dem der Auftrag von seiten der Familie Corsini zufiel. Ebenfalls hinsichtlich Ausführung der zwei seitlichen Marmortafeln ist allenthalben nur von ihm die Rede, wobei die Mithilfe seiner Werkstatt eine stillschweigende

¹ Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 27, fol. 122 r. u. v.

² a. a. O. (S. 65⁵).

³ a. a. O. (S. 65⁵), p. 232.

⁴ Ristretto delle cose piu notabili di Firenze, Firenze, 1689, p. 121. Verfasser vermutlich Raff. del Bruno (Bigazzi 1321).

⁵ p. 115.

⁶ Baldinucci (ed. Ranalli), V, p. 87. — Firenze Antica e Moderna, VIII, 1802, p. 103. — Fantozzi, Guida, 1842, p. 708. — Thieme-Becker, XII, 1916, p. 139. — Rivista d'Arte, XIV (Ser. II), 1932, 1. 2. — Neben Foggini figuriert als Steinmetz Agnolo Tortoni aus Fiesole (Ricordanze, a. a. O., fol. 100 r.).

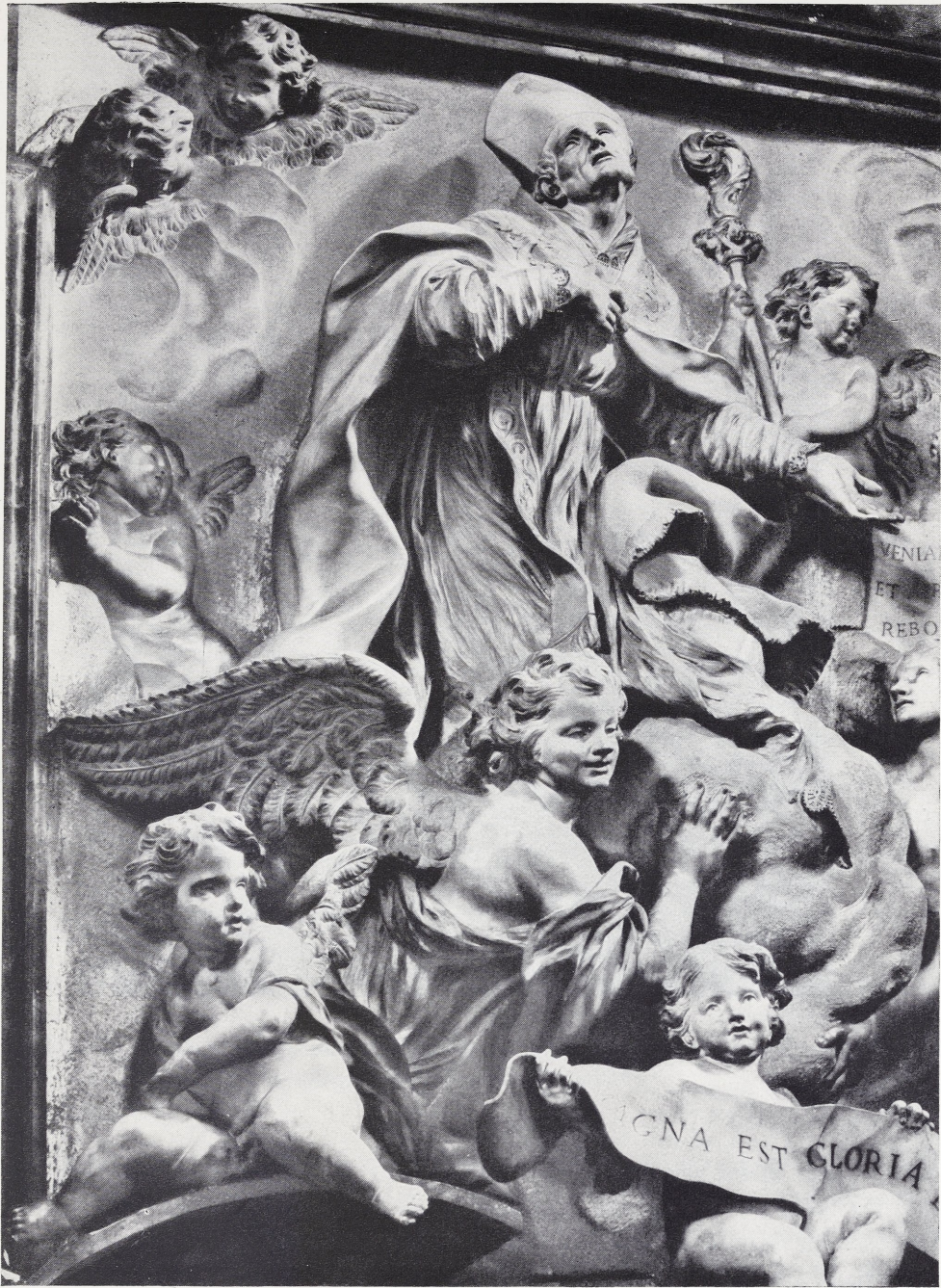


Photo Alinari

Abb. 2. Permoser-(Foggini), Himmelfahrt des heiligen Andreas Corsini, Ausschnitt, Schrägaufnahme von links unten



Photo Alinari

Abb. 3. Foggini, Der heilige Andreas Corsini verhilft den Florentinern zum Siege bei Anghiari.
Florenz, Carmine, Corsini-Kapelle

Voraussetzung bildet. Anders verhält es sich mit der Arbeit am Relief der Rückwand. Da fließt auf einmal der Name eines zweiten Künstlers mit ein. Schon die zeitgenössische Mitteilung des Bocchi-Cinelli nimmt nur den Entwurf für Foggini in Anspruch, verschweigt aber das ausführende Organ. Während es in den zeitlich folgenden Angaben, soweit ich sie erfassen konnte, mit Foggini gleichgesetzt wird, meldet sich plötzlich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts ein, alte Archivnotizen kompilierender, Karmelitermönch zu Worte und äußert zum Relief der Himmelfahrt: „Fu questa lavorata da G. B. Foggini e dal *Baldassarre*“, während er von den seit-



Photo Alinari

Abb. 4. Foggini, Maria erscheint dem heiligen Andreas Corsini beim Lesen der ersten Messe.
Florenz, Carmine, Corsini-Kapelle

lichen Skulpturen sagt: „questi due quadri furono fatti con gran maestria dal Foggini“¹. Richa², dessen betreffender Band 1762 erschien, ist im Hinblick auf die Glorifikation noch genauer: „Lavoro egli è questo *fatto da Baldassarre, in compagnia di Gio. Batista Foggini*“³, indem er sich für die Skulpturen der seitlichen

¹ Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 7 (Libro di Provenienze), p. 397/98.

² Richa, Chiese fiorent., X, 1762, p. 62/63.

³ Die grundlegende Bemerkung Richas wird, wie ich nachträglich feststellte, in der Gazette des Beaux-Arts, 62, 1920, I, p. 224, Anm. 2, erwähnt, ohne dort die richtige Auswertung

Wandungen die Ansicht der Vorgänger zu eigen macht: „Questi due quadri con lode furono condotti dal Foggini.“ Sieben Jahre nach Richa äußert sich der P. Santi Mattei¹ in ähnlicher Weise: „Questo“ (Relief der Himmelfahrt) „è opera del Foggini suddetto *coadiuvato*, come dicono alcuni, *dal Baldassarri*“. In schwankender Beurteilung, einmal Foggini gleichwertig zugeordnet, das andere Mal in deutlicher Vorrangstellung, das dritte Mal in Unterordnung, tritt danach „Baldassarre fiammingo“, identisch, wie wir wissen, mit dem Deutschen Balthasar Permoser, dank schriftlich und mündlich fortzeugender Tradition als irgendwie teilhaftig am Werk der Rückwand auf den Plan. Ob mit Recht oder Unrecht, in welcher Gradstärke und Art, in welchem Verhältnis zum Italiener und Bezug zu wiedergegebenen Zeugnissen, darüber kann nur die unmittelbare Anschauung Aufschluß erteilen.

Keinem, der unvoreingenommen die Corsini-Kapelle betritt, der unbefangenen Blicks verweilend die drei Arbeiten aus karrarischen Marmor prüft und vergleicht, die übrigens im katastrophalen Brande des Jahres 1771 so gut wie intakt geblieben sind², dürfte die Gestaltungsdifferenz entgehen, die zwischen der Glorifikation (Abb. 1) und den seitlichen Darstellungen besteht. Der Unterschied ist ein grundsätzlicher und läßt sich deshalb unschwer aufzeigen. Man erlebe daraufhin erst einmal das Stück der Mitte. Leibhaftig, gemäß der Auferstehung des Fleisches, in vollem Bischofsornat — den Hirtenstab trägt ein Putto — entschwebt der heilige Andreas auf dampfendem Gewölk, das zwei ephebenhafte Engel schieben und heben, unmittelbar dem Sarkophage, auf dessen vorspringenden Voluten drei Putten sitzen oder lagern, von denen nur der eine rechts am Vorgang beteiligt ist. Die drei kurzgeflügelten Kinder sind rundplastisch behandelt, treiben im wirklichen Raum ihr Spiel, werfen demgemäß Schatten auf die knapp hinter ihnen liegende gerahmte

zu erfahren, und im Thieme-Becker-Lexikon, XXVI, 1932, p. 421 (E. Hempel) bei sinngemäßer Interpretierung.

¹ P. Santi Mattei, Ragionamento Intorno All'Antica Chiesa Del Carmine, Firenze, 1869, p. 83. — Desgleichen G. Bacchi in Rivista Storica Carmelitana, I, 1, April—Juni 1929, p. 48.

² Dieser Riesenbrand, der in der Nacht vor dem 29. Januar 1771 die ganze Kirche mit Ausnahme der Brancacci- und Corsini-Kapelle, dazu den größten Teil der wertvollen Ausstattung zerstörte, erlaubte den Mönchen doch, unter anderen Gegenständen auch die Urne mit den Überbleibseln des heiligen Andreas durch Überführung in ein Erdgeschoßzimmer der Foresteria drohender Gefahr zu entziehen (vgl. das bezügliche Dokument vom 27. Februar 1771 im Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 201, fol. 197 bis 207). Der Brand dürfte demnach im Langhaus entstanden sein und von dort aus Hochaltar und Querschiff erfaßt haben, ohne mehr auf die äußersten beiderseitigen Kapellen übergreifen zu können. Hauptsächlich ihre Gewölbemalereien sind durch Hitze und Rauch in Mitleidenschaft gezogen worden und mußten renoviert werden. Nach ihrer Restaurierung zu urteilen, die an der Dekoration des Vincenzo Meucci (Richa, X, 1762, p. 40) in der Brancacci-Kapelle Giuseppe Romei (Luigi Biadi, Notizie sulle Antiche Fabbriche di Firenze . . ., 1824, p. 172) um 1774 (unbekannter Kontrakt vom 11. Juni 1774 zur Deckenausmalung der neuen Kirche im Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 113, Vol. 201, fol. 260 bis 262), am Schmuck Giordanos in der Corsini-Kapelle Stefano Fabbrini (Fantozzi, Guida, 1842, p. 708) vornahm, scheint aber auch hier der Schaden nicht sehr erheblich gewesen zu sein. Am ehesten verraten Giordanos Pendentifs mit den Tugenden des heiligen Andreas klassizistischen Einschlag in der Art des Romei.



Photo Alinari

Abb. 5. Permoser-(Foggini), Himmelfahrt des heiligen Andreas Corsini,
Ausschnitt, Schrägaufnahme von rechts unten

Bildzone. Aber auch aus ihr treten die Figuren vollrund heraus und greifen fast über auf jene reale Schicht oberhalb des Deckels. Vornehmlich dem Hauptengel links unterhalb des Heiligen fällt die Aufgabe zu, die beiden Raumkompartimente zu verbinden. Die beinahe freie, pyramidenartige Figurengruppe schwingt mit losen Gliedern in der Sphäre des Beschauers, ohne zur vorhandenen hinteren oder gedachten vorderen Reliefwand in irgendeiner ästhetischen Beziehung zu stehen. Das aus den zwei Halbmondfenstern, die über den seitlichen Monumenten angebracht sind, von oben einfallende Licht leistet außerdem der Bildzerstreuung erwünschten

Vorschub. Es modelliert die Einzelheiten noch stärker heraus, wirft Glanz auf die erhabenen Stellen und läßt die Gruben in um so tieferes Dunkel sinken, als niste dort das leere Nichts. Die Massen scheinen aus eigener Dynamik in großen Klumpen auf und ab zu wogen, Gewandungen und Haare gleich Stromschnellen zu fließen, durchpulste Fleischpartien sich zu dehnen, die Augen das Licht zu trinken und die geöffneten Lippen den Atem aus- und einströmen zu lassen (Abb. 2). Unruhiger, blutvoller Geist eines Meisters, der, frei von Systematik, einem Augenblick flüchtigen Geschehens luminaristische Gestalt verleiht und sein Werk direkt in den Lebensraum des Gläubigen eingehen läßt.

Fundamental anders nehmen sich die allein für Foggini bezeugten Seitenreliefs (Abb. 3 u. 4) aus. Mag immer zwischen ihnen, die ja zehn Jahre auseinanderliegen, ein Abstand in der Auffassung bestehen, die deutlich vom Hochbarock Berninis zum traditionellen Klassizismus der Toskana mit kräftigem Einschub Cortonesker Elemente, von Heteronomie zu Autonomie, tendiert¹, es handelt sich dabei nicht um eine kardinale morphologische Wandlung, die zwei Träger zur Voraussetzung hätte, sondern um nur graduell verschiedene Projektionen einer Persönlichkeit. Mithin kommen beide Arbeiten als Kontrastpaar in Betracht. Gegensätzlich zum Denkmal der Mitte wahren sie den Reliefcharakter. In genau ablesbaren, zum Grund parallel geordneten Schichten entwickelt sich das Figürliche nach hinten und vorn. Man vermag zu bestimmen, welche Gestalten seitlich wie oben und unten derselben Lage zugehören. Man erkennt die häufigen, von einer Ebene in eine andere übergreifenden, verbindenden Elemente. Man fühlt selbst da, wo das Schlachtengetümmel mit jagenden, stürzenden Rossen und taumelnden Besiegten auf den Beschauer zu brandet, beziehungsweise sich in Richtung des Heiligen ergießt, der (auf dem Mittelstück) selig und dessen nicht achtend gen Himmel fährt, das Gesetz der Reliefebene, die also auch außerhalb der Rahmengenrenzen peinlich innegehalten ist. Durch gestufte Flächen, die unter Berücksichtigung der Blocktiefe bei klarer Messung und Rechnung dem Marmor abgerungen sind, wird ein idealer Raum gewonnen und gleichzeitig der Vorgang, soweit er in die Sphäre des Betrachters hineinspielt, künstlich abgefangen und damit bis zu einem gewissen Grade distanziert. Dem rationalen Schaffen entspricht die Durchbildung des Details. Mit außerordentlicher Sorgfalt sind die schmiegsamen Stoffe ziseliert, schmale hohe Faltengrate, die nochmals die Parallelschichtung betonen, durchlaufend und zahlreich herausgemeißelt. Eine schematisierende Linienmanier, vorhanden bereits am Relief des Florentiner Sieges, macht sich immer mehr geltend und gibt der späteren Schöpfung mit dem Thema der Marienvision ein trockenes und akademisches Aussehen. Beherrscher, kühler Geist eines Bildhauers, der, Gesetzen unterworfen und ausgesprochen malerischen Tendenzen abhold, seine Inhalte so fest verankert, daß sie fast wie ferne Wunder wirken.

¹ Vgl. zum Begriff der Autonomie und Heteronomie die Ausführungen von E. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932.

Solche pointierte Antithese, gewonnen rein aus der Anschauung, beweist nicht nur, daß jene Stimmen recht haben, die für das Frontrelief zwei Meister nennen, sondern hilft auch gleichzeitig ermitteln, welchem Zeugnis der Vorzug gegeben werden muß. Dem Befunde am gemäßigtesten ist offenbar die Mitteilung des Richa, der, scharf interpretiert, Permoser den Hauptanteil der bildhauerischen Arbeit zuspricht. Aus alledem ergäbe sich etwa folgender Hergang: Der junge, damals 27jährige Deutsche kommt in Florenz mit dem knapp ein Jahr älteren, ihm wahrscheinlich lange bekannten Italiener zusammen, an den der Auftrag der Corsini ergangen ist, für ihre noch im Bau befindliche Kapelle in S. Maria del Carmine den plastischen Schmuck, und zwar vorerst über dem Sarkophage, zu erstellen, der die sterblichen Überreste ihres 1629 heiliggesprochenen Vorfahren umschließen sollte. Foggini, aus unbekanntem Gründen, vielleicht von anderen Arbeiten in Anspruch genommen, nimmt zur Ausführung des Projektes Permoser zu Hilfe, der die Hauptarbeit an sich zu reißen und dem Werk seinen Stempel aufzudrücken vermag, wenn auch der Erstbeauftragte Aufsicht und Leitung nicht aus der Hand gibt. Damit verträge sich die Annahme, daß Foggini den seitens der Corsini genehmigten Denkmalsentwurf lieferte, welchen Permoser direkt oder indirekt unter Zwischenschaltung eines Modells im Maßstab des beabsichtigten Werks zu benutzen hatte, und daß der Italiener bei der Bedeutung der ihm zugefallenen Planung die Verpflichtung fühlte, hie und da selbst mit einzugreifen und Einzelheiten zu überarbeiten, ohne die oben gekennzeichnete Anlage des Deutschen wesentlich verändern zu können. Gewiß Foggini verschweigt in dem erwähnten Brief an den Maler Gabbiani die ausschlaggebende Teilhaberschaft des Fremden, doch er sagt auch nicht: „Ich arbeite an meinem Relief“, sondern: „Ich habe mein Relief“ (soll heißen das bei mir bestellte) „in Arbeit gegeben und werde bald letzte Hand anlegen“. Einen Ausländer, den wahrscheinlich Gabbiani gar nicht kannte, ausdrücklich namhaft zu machen, hielt er als einheimischer Werkleiter für überflüssig, wobei Eitelkeit und Stolz außerdem mitgespielt haben mögen. Und wenn ein letztes Übergehen in nahe Aussicht gestellt und sicherlich auch erfolgt ist, so steht das nicht im Widerspruch zum entwickelten Standpunkt, gereicht ihm eher zur Stütze.

Der geschilderte Vorgang steht übrigens nicht isoliert da. Für den silbernen Paliotto des Hochaltares in der SS. Annunziata zu Florenz lieferte Foggini den Entwurf, der von dem Lübecker Goldschmied Heinrich Brunick in zwei Jahren und fünf Monaten von 1680 bis 1683 ausgeführt wurde¹. Damit wäre ein bezeugter Parallelfall gegeben, noch dazu ein aufschlußreicher, da der Niederdeutsche mehr vorstellt als nur einen routinierten Handwerker. Im breitgelagerten mittleren

¹ Heinrich Brunick (Sohn Bernhards, gen. Arrigo Fiammingo) starb am 1. September 1683 und wurde in der SS. Annunziata beigesetzt. Das Marmorepitaph für ihn und seine Frau Katharina Amman schmückt eine Darstellung der Auferweckungsvision des Ezechiel (cap. 37, 1 ff.). Dem schwungvollen Sgraffito mag eine Skizze Fogginis zugrunde liegen. Vgl. Pellegrino Tonini, *Il Santuario Della Santissima Annunziata*, Firenze 1876, p. 69 ff., 201 f.

Abendmahl bringt er vorn an der Tafel freiplastische, gegossene Figurenteile an, die mit der Skizze Fogginis in keinem unmittelbaren Zusammenhang mehr stehen können. Christo schräg gegenüber sitzt links Judas und rechts der Meister selbst! Indem sein Oberkörper und Kahlkopf mit markanten Zügen dem Betrachter entgegenneigen, vermischen sich Relief- und Realraum in einer Weise, die Permosers Marmormonument der Corsini-Kapelle charakterisiert und als mindestens nordischer Hang zu außerästhetischen Kräften symptomatische Bedeutung gewinnt.

Ist die vertretene These richtig, müßten sowohl Beziehungen zum sonstigen Werk des Permoser als auch solche zu Foggini vermerkbar sein. Abgesehen von den später zu behandelnden Florentiner Arbeiten des Deutschen kommt da am ersten das kleine Londoner Elfenbeinrelief mit der Grablegung Christi in Frage, das Michalski¹ in die neunziger Jahre versetzt. Weil es zeitlich und seines rocailleartigen Charakters halber auch anschauungsmäßig Entfernung erkennen läßt, ist eine Ableitungsmöglichkeit seiner Figuren- und Formbehandlung von der Plastik der Corsini-Kapelle um so bemerkenswerter. Es kann doch wohl nur ein und derselbe Bildhauer sein, der ein ganzes Motiv, nämlich die vorn sitzende Vollfigur des Puttos mit dem Schriftband „Magna Est Gloria Eius“, etwa 1¹/₂ Jahrzehnte später übernimmt, indem er dem Kind nunmehr einen Platz innerhalb der Bildbühne vor dem Steingrab Christi anweist, ohne daß freiplastische Wirkung und Bezug auf ein Außen an Eindringlichkeit verlören. Es dürfte innerhalb gleichen Repertoires liegen, wenn die Englein, die auf dem Elfenbeinrelief hoch oben ihr Wesen bis in den Realraum hinein treiben, in Körper- und Kopfbildung denen des Hochreliefs in Carmine verschwistert sind. Und es kann schließlich auf die Existenz ein und desselben Formenschatzes geschlossen werden, wenn der Kopftypus des großen rechten Engels so überzeugend beim Londoner Johannes wiederkehrt und selbst Details, zum Beispiel die für Permoser charakteristischen Hände und Füße mit weichem, knochenlosem Rücken, beiden Werken zu eigen sind. Wie denn andererseits eine sinnfällige Deutung der vorhandenen Verwandtschaften gegeben werden kann, die zwischen dem Relief der Himmelfahrt und den Flankenreliefs Fogginis existieren. Gewisse Übereinstimmungen allein aus der ineinandergreifenden Tätigkeit zweier Bildhauer, das heißt einer gegenseitigen Befruchtung, zu erklären, genügt hier nicht. Die eigentliche Ursache liegt tiefer. Es ist evident, daß besonders die Reliefs an der Mittel- und rechten Seitenwand ohne den römischen Barock Berninis undenkbar sind. Der gedrehte, zurückgeworfene, reizvolle, ja unvergeßliche Kopf des jungmädchenhaften Engels (Abb. 5) zu Füßen des emporschwebenden Heiligen könnte ein nur weniger raffiniert gearbeiteter Bestandteil der berühmten Theresagruppe sein, und die Gewandmotive (beachte beispielsweise auf dem rechten Foggini-Relief die flatternde Fahne, das wallende Tuch des mitrahaltenden Engels, die wehende Soutane des in den Kampf eingreifenden Heiligen) erinnern lebhaft an Berninis flüssige, dekora-

¹ E. Michalski, Unbekannte Werke von Balthasar Permoser, *Belvedere*, XI, 1932, p. 123 ff. u. Abb. 135.



Photo Brogi

Abb. 6. Permoser, Der heilige Andreas Avellinus. Florenz, SS. Michele e Gaetano, Fassade



Abb. 7. Permoser, Studie zur „Hoffnung“. Düsseldorf, Städt. Kunstmuseum

tive Formulierungen. Auf der Grundlage seines Stiles vollzieht sich das merkwürdige Wechselspiel: Die nicht recht geglückte Figur des anderen großen Engels auf dem Mittelrelief lebt in der Hochaltargruppe Foggini für S. Stefano in Pisa¹ nach; Permosers Saturn (zirka 1689) für ein Dresdener Haus² scheint den fliegenden Saturn Foggini am Grabdenkmal des Marco Alessandro De Borro († 1701) im Dom zu Livorno³ vorwegzunehmen, und die Typik des Puttos, der auf dem rechten Denkmal der Corsini-Kapelle hoch oben den aufgeschlagenen Bischofsmantel hält, geht durchaus mit Permosers Art, etwa seiner Behandlung der Kinderköpfe in den Braunschweiger Jahreszeiten (1695), überein⁴. Folglich müssen beide Künstler frühzeitig und ausgiebig an Ort und Stelle Berninis Werk studiert haben. Von Foggini wissen wir, daß ihn Cosimo III. 1673 nach Rom sandte; für Permosers

¹ Die Marmorgruppe stellt die Glorifikation des heiligen Papstes Stephanus I. dar und besteht aus drei einzelnen Figuren, oben in der Mitte der Heilige auf Wolken mit Putten, unten seitlich je ein großer Engel, der linke mit Fahne als Viktoria (dieser hängt mit genannter Figur des Permoser-Reliefs zusammen), der rechte mit Schwert als streitbare Religion. Holzmodelle von Foggini in S. Paolo a Ripa, auch die Ausführung von ihm, beziehungsweise seiner Werkstatt. Entstehung zwischen 1700 und 1709; nicht, wie allenthalben zu lesen, 1682 (Datum des Hochaltarmodells von P. F. Silvani). A. da Morrone, *Pisa Illustrata*, III, Livorno, 1812, p. 25 ff. — Thieme-Becker, XII, 1916, p. 139 f.

² E. Michalski, *Balthasar Permoser*, 1927, p. 8 u. Abb. 8.

³ P. Piombanti, *Guida di Livorno*, 1873, p. 224/225.

⁴ Michalski, a. a. O., p. 10 u. Abb. 12/13.



Photo Brogi

Abb. 8. Permoser, Theatiner-Wappen mit „Hoffnung“ und „Liebe“. Florenz, SS. Michele e Gaetano, Fassade

Aufenthalt dort gibt die Stilkritik mit 1677/78, dem Datum des Mittelreliefs, einen ersten „terminus ante“.

Einen zweiten früheren erschließt die Betrachtung der bekannten und gesicherten Marmorskulpturen an der wirksamen und besten Florentiner Barockfassade der Kirche SS. Michele e Gaetano. Dieselben Künstler, die der Corsini-Kapelle Gestalt und Ausstattung zuteil werden ließen, tauchen auf und bekunden an anderem Orte ihre gemeinsame Tätigkeit: P. F. Silvani als Architekt, die Foggini, Marcellini¹ und Permoser als Bildhauer. Foggini schuf für die Nischen im Inneren neben dem Triumphbogen die Stuckfiguren des Petrus und Paulus², außerdem als Füllsel der Zwischenräume oberhalb der ersten Kapelle rechts zwei Terrakotta-reliefs³; Carlo Marcellini das von zwei Engeln gehaltene Wappen des Kardinals

¹ Von seiner Hand stammt in der Corsini-Kapelle die oberhalb des Mittelreliefs angebrachte Figur Gottvaters.

² Überlebensgroße Gestalten. Die Petrusfigur, etwas über den Nischenraum tretend, bewegt und qualitativ voll; die Paulusfigur, ganz in der Nische aufgehend, matt, schwächer und ihres klassizistischen Charakters wegen später. Richa, *Chiese fiorent.*, III, 1755, p. 214. — Serie degli Uomini Illustri, XII, 1775, p. 69.

³ Martyrium des Andreas und Simon; nur das letztere originaliter erhalten, aber recht mit-

Gian Carlo de' Medici, über dem Rundfenster der Fassade befindlich; Permoser die allegorischen Frauengestalten der „Hoffnung“ und „Liebe“ auf dem Giebel des Hauptportals und die Skulptur des S. Andrea Avellino, die als Gegenstück zu der des S. Gaetano von Francesco Andreozzi in der Nische über dem rechten Seiteneingang steht. Von den insgesamt vier überlebensgroßen Fassadenfiguren fielen danach drei an Permoser, darunter die zwei krönenden mittleren; ein Beweis für die Schätzung des Ausländers. Sein Heiliger (Abb. 6) steht in Ordenstracht (Talar, Cingulum, Mantel) auf dem Sockel, schaut gen Himmel, greift mit der Rechten betuernd an die Brust und mit der Linken lose in den gerafften Mantel. Der kräftige, ihm zugesellte Engel trägt gestutzte Flügel, hält eine Fackel und blickt tief herab auf die Straße. Das Attribut der Fackel kennzeichnet Permosers rechte Statue als den Theatiner S. Andrea Avellino, Beigabe von Buch und Federkiel Andreozzis linkes Gegenüber als den einen Gründer der Theatiner-Kongregation S. Gaetano da Tiene. Von Andreas Avellinus erzählt die Legende, daß er „bei einem nächtlichen Versehgang von einem schweren Gewitter betroffen wurde, aber trotz heftigen Regens, der sogar die Fackel verlöschte, trocken blieb; an Stelle des Lichtes von der Fackel ging von ihm ein so heller Glanz aus, daß er die Finsternis weithin erhellte“¹. Danach verkehrt sich die alte Benennung² überzeugend in ihr Gegenteil. Permosers Werk ist massen- und ausdrucksstark, läßt einen Meister erkennen, der seinen Weg bereits gefunden hat³. Erinnerung an die Statue des Filippo Neri mit dem Engel (Sakristei des Oratoriums S. M. in Vallicella, 1640) lebt wohl auf⁴, aber gerade gegenüber dem Vorbild ist die Abkehr von der klassisch gedämpften Richtung des Alessandro Algardi und der Anschluß an den effektvollen Stil seines Rivalen Bernini entscheidender Faktor. Im Vergleich mit dem Pendant des Ferrata-Schülers Andreozzi wirkt Permosers Gestalt untersetzter, schwerflüssiger, gewandkörperhafter, intensiver und unterscheidet sich von jener kardinaliter durch freiplastischere Funktion, die des Nischenraumes geradezu spottet.

genommen; das erstere 1775 durch Sturz vernichtet und vom Florentiner Bildhauer Giovanni Battista Capezzuoli ersetzt (Serie degli Uomini Illustri, XII, 1775, p. 69 Anm.). Soweit sich noch beurteilen läßt, ist das Simonmartyrium eine frühe Arbeit des Foggini, deren Liniensstil große Verwandtschaften mit dem Silberrelief der Corsini-Kapelle aufweist. Die schöne, von der Literatur unbeachtete Platte an der Vorderwand des Sarkophags mit den Gebeinen des Heiligen (Abb. 1) zeigt links die Aufbahrung des Bischofs, rechts den Akt der Heiligsprechung und ist offensichtlich nach einem Entwurf Fogginis ziseliert worden.

¹ F. v. S. Doyé, Heilige und Selige, 1929, I, p. 60.

² Sie basiert auf einer Flüchtigkeit Richas (a. a. O., III, 1755, p. 211), die Fantozzi (a. a. O., p. 529) verbreitet. Der Fehler wirkt weiter und verleitet Roch (Monatshefte für Kunstwissenschaft, VII, 1914, Taf. 52 No. 3) dazu, die von ihm richtig S. Gaetano benannte Figur des Andreozzi fälschlich als Arbeit Permosers abzubilden. Michalski (a. a. O., p. 25) hinwiederum korrigiert wohl den Irrtum Rochs, bezeichnet jedoch die Statue des Deutschen versehentlich als heiligen Kajetan. Unter diesem Namen figuriert sie noch heute; siehe E. Hempel, a. a. O. (S. 71³).

³ Michalski, a. a. O., p. 7 u. Abb. 2.

⁴ Vgl. Michalski, a. a. O., p. 7, 25 u. Abb. 3 des Ton-Bozzetto.



Abb. 9. Permoser, Studie zur „Armut“. Düsseldorf, Städt. Kunstmuseum

Selbst die temperamentvolle Petrusfigur des Foggini im Inneren der Kirche¹ trägt doch immer noch Symptome des Nischenzwangs, dessen restloser Fortfall dem Heiligen Permosers die Unabhängigkeit vom Standort und die Abhängigkeit von der Welt eines realen Glaubens sichert. Man verspürt die grundsätzliche Differenz zum italienischen Schaffen und den Konnex mit dem einen opus in Carmine, vor dem ja ähnliche Gründe die ausschlaggebende Rolle des Deutschen verständlich machen sollten. Beide Arbeiten aufeinander beziehen, heißt weiter zeitliches Neben- oder kurzes Nacheinander feststellen. Das Grundmotiv der Kopf- und Armhaltung kehrt wieder; die Kurven der Mantelpartien stimmen überzeugend zusammen; selbst Einzelheiten, zum Beispiel die Finger der beiderseits an die Brust geführten Hand, wären auswechselbar, trüge nicht in dem der Witterung ausgesetzten Marmor der Fassade alles Detail einen kräftigen Schein von Vergrößerung. Somit vielleicht schon während der letzten Arbeiten in Carmine begonnen, könnte der heilige Andreas Avellinus um 1680, eventuell kurz danach, aufstellungsbereit gewesen sein.

Befangener und zögernder² als die Nischenfiguren nehmen sich die Statuen über dem Haupteingang aus (Abb. 8). „Spes“ und „Caritas“ flankieren das zwischen ihnen aufragende Wappen der Theatiner-Kongregation, welches, von dekorativer Kartusche umschlossen, als Sinnbild der „Fides“ das Kreuz auf drei Hügelkuppen

¹ Vgl. S. 79².

² Michalski, a. a. O., p. 6f. (dazu Abb. 4) empfindet gleichermaßen.

im neutralen Felde zeigt. Der beträchtliche Weg, der vom Düsseldorfer Entwurf mit der Allegorie der „Hoffnung“¹ zu endgültiger Fassung führt, verrät erst recht die ursprüngliche Unsicherheit. Auf der Feder- und Rötelskizze (Abb. 7) mehr eine Liegefigur in haftender Kleidung unter Rücksichtnahme auf das Gesims, Unbeholfenheit, so daß die Frau herabzustürzen scheint, Aufdringlichkeit des zweiarmigen Ankers, Anziehen der gefalteten Hände und Lagerung des Kopfes in Achse des Oberkörpers. An der Fassade aufrechte Sitzfigur, Sicherheit in luftiger Höhe, Unterordnung des Attributes, bestimmender, mittels Draperie unterstrichener Kontrapost von emporgewandtem Kopf und weitabgestreckten Händen. In der ersten Konzeption ein ängstliches, in sich gezogenes Beten; im fertigen Bildwerk ein freier Gestus froher Standhaftigkeit, ein Appell an die Gläubigen. Gequälter die Haltung der „Caritas“, zu der eine Vorlage fehlt. Denn der Düsseldorfer Entwurf mit dem reizvollen Figürchen der „Armut“ (Abb. 9) ist, obwohl ein Pendant, keine Vorstudie zur ausgeführten Skulptur². Infolgedessen stand von vornherein nicht fest, welche allegorischen Frauengestalten an der Fassade erscheinen sollten, schwankte der Orden zwischen Darstellung der „Armut“ und der „Liebe“. Beide Tugenden paßten gut zur Theatiner-Regel, die vollkommene Armut und selbstloses Liebeswerk vorschrieb³. Indem der Gedanke an die Allegorie der „Armut“ fiel, entschied man sich für ein allgemeineres Programm und gab der „Caritas“ den Vorzug. Permosers Bemühen, die Figur in einer strengen Dreieckskonstruktion aufgehen zu lassen, führt zu jener angestregten Gebärde des Tuchhebens bis hoch über das Haupt, die den Zwang des übernommenen Schemas bekundet und die Versinnbildlichung des zu Gott emporflammenden Herzens hemmt. Sonst in der Symbolik gut getroffen: tief geneigter Kopf, aufgelöste Ringellocken, am Busen leicht geöffnetes Gewand, opferbereiter Gestus der flachen Hand über den Giebel weg nach unten, ganz Schenkung und Hingabe. Beide Skulpturen stehen in Abhängigkeit vom Bernini-Stil und weisen vorzugsweise in der Gewandbehandlung Ähnlichkeiten mit der Himmelfahrt des heiligen Andreas Corsini auf⁴, die ein fortgeschrittenes Stadium anzeigt. Ich schließe daraus auf eine Entstehung um 1675 und einen vorangehenden römischen Aufenthalt, der dem oben vermerkten Fogginis im

¹ Illa Budde, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1930, Nr. 979 u. 979a (Taf. 238). Auf der Vorderseite des Blattes der Entwurf zur „Hoffnung“ mit der apokryphen Signatur: „Signor Balthasare Permoser f. inv.“; auf der Rückseite eine Studie zur Allegorie der „Armut“ als Gegenstück. Der Unterschied zwischen dem zierlichen Rokoko der „Armut“ und dem massigen Barock der „Hoffnung“ bezeugt ein frühzeitiges Pendeln, das bei Permoser auch späterhin konstatierbar ist.

² Entgegen E. Hempel, a. a. O. (S. 71³), der die Skizze irrtümlich als Studie zur rechten Figur auf dem Giebel ansieht und nun auch letztere konsequent als „Armut“ bezeichnen muß; vermutlich fußend auf I. Budde, a. a. O. (S. 82⁴), die beide Visierungen schlechthin als Entwürfe zum „Wappen der Religion“ katalogisiert, ohne erkannt zu haben, daß rückseitiges Projekt der „Armut“ mit ausgeführter Statue der „Liebe“ nicht identisch ist.

³ M. Heimbucher, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, III, 1908, p. 258 ff.

⁴ Vgl. etwa die rinnenden Riefelungen unter dem linken Arm der „Hoffnung“ mit verwandten Erscheinungen am Untergewand des heiligen Andreas Corsini.



Photo Alinari

Abb. 10. Permoser, Kruzifix. Florenz, S. Elisabetta delle Convertite, Seitenaufnahme von links

Jahre 1673 recht näherückt. Vermutlich weilten die zwei Künstler fast gleichzeitig auf römischem Boden.

Die Giebelfiguren mögen Permosers erster Auftrag nach seiner Rückkehr aus Rom gewesen sein, neben dem höchstwahrscheinlich ein anderer lief, den Kruzifixus für den Hochaltar der kleinen Kirche S. Elisabetta delle Convertite zu fertigen. Die Skulptur (Abb. 10 und 11), die nach Richa¹ und Fantozzi² oben am Hochaltar

¹ Richa, Chiese fiorent., IX, 1761, p. 94.

² Fantozzi, Guida, 1842, p. 697.

hing, gilt als verschollen¹ und ist doch heute noch am alten Orte, nur an anderem Platze vorhanden². Verbannt auf die westliche Nonnenempore, führt das Werk dort an der Innenwand hoch unter der Decke bei mäßiger Beleuchtung ein verschwiegenes Dasein. Erst das Auge der Kamera erschloß die hohe Qualität der schlecht sichtbaren Arbeit aus Holz und bestätigte vollauf die Mitteilung Richas³. Eine kurze Konfrontierung mit „Spes“ und „Caritas“ genügt, um Permosers Hand zu erkennen und die vorweggenommene Datierung zu rechtfertigen. Kopftypen von Heiland und „Liebe“ sind überraschend konform skulpiert; beiderorts Oval mit leicht gebuckelter Stirn, gradem langem Nasenrücken, winklig und rund verlaufenden Brauen, tropfenartigen und über unsichtbarem Augapfel gewölbten Lidern, beiderorts auch das strähnige, wogende Haar, das sich auf dem Schädel zur Kappe verdichtet. Hüben und drüben eigenartig schwere Hände und Füße mit knotigen Gliedern, unter ihnen die große Zehe abstehend, nach innen gebuchtet und flachgedrückt. Die eine fest um die Lenden angezogene Tuchpartie in durchlaufenden Rillen geschnitzt, wie sie bei der „Spes“ zu finden waren; die anderen massig hängenden Stoffteile ausgewogen und rhythmisiert gleich denen des übergeschlagenen und herabwallenden Mantels der „Hoffnung“. Das alles zeugt für ein und denselben Bildhauer und das alles spricht für größte Nähe, die eine Anberaumung auf gegen oder um 1675 notwendig macht. Das Werk des damals 24jährigen atmet seltene Stille. Der Heiland hängt nicht am Holz, er ruht mit breitgestreckten Armen darauf und neigt leise den Kopf, als schlummere er unter dem Dach der Heiligenscheibe. Das in dicktropfigem Strahl tief herabsickernde Blut fließt aus schmerzlosem Leib. Der Wohllaut seiner Umrisse läßt jeden Gedanken an Körperqual verstummen. Die Füße sind leicht angezogen und die Knie nach rechts zur Seite geschoben, um dem nach links gewandten Kopf bequemes Gegengewicht zu sein. Das Lententuch wirkt wie ein weicher Pfühl, und das Schriftband zu Häupten wellt schützend in mildem Winde. Im Elfenbeinkreuz der Freiburger Jacobikirche⁴ hat Permoser ein Vierteljahrhundert später ähnlicher Stimmung Ausdruck verliehen. Aber trotz verwandter Anlage, die sich im einzelnen durch herabhängende Arme, auf die Schulter gesunkenen Kopf, gestreckten und anatomisch gebildeten Körper, insgesamt durch eine entschiedene Revision im Sinne motivischer Richtigkeit von der Florentiner Fassung absetzt, verflüchtigt gerade die größere Routine jenen aus tiefem Empfinden quellenden Klang der Jugend, der stärker ergreift.

¹ So noch bei Hempel, a. a. O. (S. 71³).

² Laut mündlicher Mitteilung bereits von Walter Paatz anlässlich seiner in Vorbereitung befindlichen Arbeit über die Florentiner Kirchen auf Grund der Notiz bei Richa (S. 83¹) wiedergefunden.

³ Nur eine seiner Angaben (a. a. O., IV, 1756, p. 171) in bezug auf Permoser hält der Stilkritik nicht stand. Es handelt sich um die auch von Michalski (a. a. O., p. 29) ausgeschiedene, recht belanglose Antoniusstatue in Ognissanti (4. Kapelle links), für die Razzòli (Chiesa D'Ognissanti, Firenze, 1898, p. 46) in einem zeitgenössischen Diarium den Florentiner Holzschnitzer Poccetti ausfindig machen konnte.

⁴ Michalski, a. a. O., p. 13 u. Abb. 29.

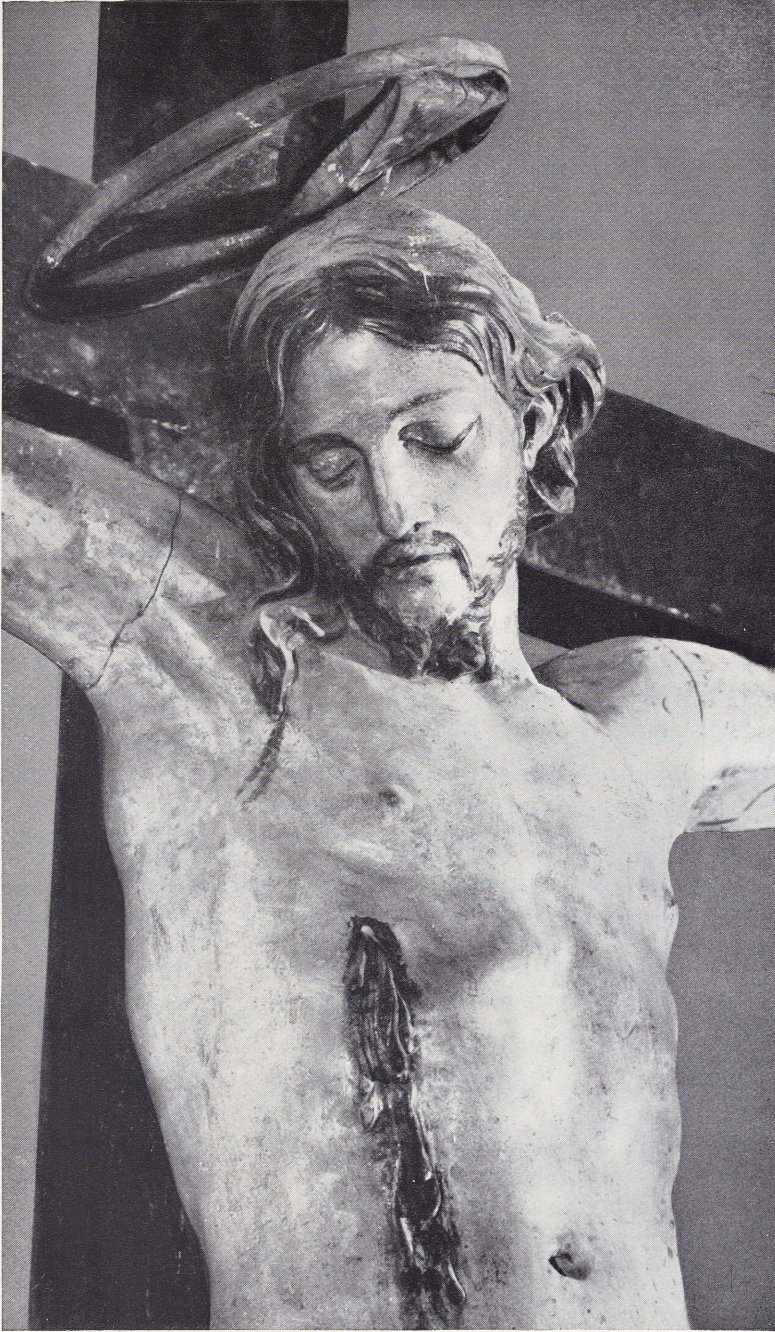


Photo Alinari

Abb. 11. Permoser, Kruzifix. Florenz, S. Elisabetta delle Convertite, Ausschnitt, Seitenaufnahme von links

Am Ende eines langen Lebens wird er in anderer Nuance, die Erschütterung ver-rät, erneut vernehmlich. Und zwar um die Zeit, da der 74jährige Meister, wohl seelisch beunruhigt, zum zweiten Male nach Italien aufbrach, um zu Fuß nach Rom zu wallfahren¹. Sicherlich durchzog er damals Florenz und konnte selbst Rück-schau halten auf seine Leistungen in einer Stadt, die ihn einst etwa die Hälfte seines ersten 14jährigen Aufenthaltes im Süden beherbergt und reich mit Aufträgen bedacht hatte. Weder in Venedig noch in Genua und Rom, Städten, in denen er nachweislich ebenfalls weilte, sind bis heute Arbeiten seiner Hand aufgetaucht, so daß es zum mindesten scheint, als sei Florenz sein Hauptarbeitsplatz gewesen. Was er hier schuf, ist, ausgehend vom Monument der Corsini-Kapelle, im Zusammenhang beleuchtet worden. Vorwärts blickend vom kreuzfreien Heiland und von dem Theatiner-Wappen mit den weiblichen Vollfiguren über das unreliefmäßige Relief der Himmelfahrt in Carmine zur nischenlosen Nischenfigur des heiligen Andreas Avellinus an der Fassade wird nicht nur Vervollkommnung sichtbar, sondern auch das Wesen dieses Deutschen und des Deutschen überhaupt. Er erreicht das Ziel seiner Wünsche und findet trotz erdrückender Menge ihm entgegnetretender Schätze instinktiv rasch das Artverwandte, so wie Balthasar Permoser das psychisch erregte Opus des Giovanni Lorenzo Bernini. Man glaubt zu lernen, eignet sich auch unsag-bar viel an, aber man schleppt doch eben, ohne es recht zu wissen, immer sich selber mit. Die im Norden vorherrschende Raumphantasie kämpft mit der im Süden vor-wiegend körperhaften Anschauung, eine Dissonanz tut sich auf, die zur Konsonanz zu wenden schwer fällt und nur wenigen vergönnt ist. In kurzem, sicherem Anstieg zwingt Permoser das fremde Ideal, verquickt es mit seinem Lebensgefühl, vollzieht weit über toskanische Begriffe hinaus die Synthese von Körper und Raum im illu-sionistischen Sinne und gibt glänzender Zukunft gleichsam die Bahn frei; deutschem Rokoko, in dem sich eigenes und westeuropäisches Sehnen erfüllen sollte.

¹ Vgl. Michalski, a. a. O., p. 6, 22.

Résumé

Die Bemühung vorstehender Arbeit zielt darauf ab, die Leistung des neben Schlüter bedeutendsten deutschen Barockbildhauers Balthasar Permoser während seines etwa siebenjährigen Aufenthaltes in Florenz auf Grund archivalischer Notizen, zeitgenössischer wie späterer Aussagen, neuer Funde und unbefangener Anschauung, die ausschlaggebend ist, geschlossen herauszustellen.

Ausgangspunkt bilden die drei, sämtlich bisher G. B. Foggini zugeschriebenen und gleichfalls sämtlich bisher auf die Zeit vor 1683 (Kapellenweihe) anberaumten großen Marmorreliefs der Corsini-Kapelle in Carmine. Die überraschende, gut fundierte Feststellung, daß die Stücke jeweils 10 Jahre auseinanderliegen: Mittelrelief (Himmelfahrt des heiligen Andreas Corsini) 1678/79, rechtes Seitenrelief (Sieg der Florentiner bei Anghiari) 1688/89, linkes Seitenrelief (Marienvision) 1698/99, und weiterhin die Tatsache, daß für die blutvollste Arbeit mit der Himmelfahrt des Heiligen neben Foggini der Deutsche Permoser als Teilhaber genannt wird, führt zu einem Vergleich der drei Reliefs untereinander mit dem Ergebnis einer entscheidenden Abweichung der Himmelfahrt von den in weiten Zeitabständen folgenden, Foggini allein gehörigen Seitenstücken. Der Unterschied findet in der ausschlaggebenden Tätigkeit Permosers am Mittelrelief eine überzeugende Erklärung, indem eine Skizze Fogginis zur Verfügung gestanden haben kann, ohne daß der beauftragte und führende Italiener, der hier und da eingegriffen und überarbeitet haben muß, in der Lage gewesen wäre, die ihm grundsätzlich fremde, unreliefmäßige, dem Raum des Beschauers verbundene Schöpfung des Deutschen prinzipiell zu ändern. Die dennoch offenbare Verwandtschaft beider Künstler beruht auf derselben, vermutlich gleichzeitig (1673) in Rom erfolgten Schulung am Werk Berninis und seines Kreises.

Der weitere Versuch, die bekannten Marmorfiguren Permosers an der Fassade von SS. Michele e Gaetano zum Relief der Himmelfahrt in ein zeitliches Verhältnis zu bringen, stößt auf keine Schwierigkeiten. Die rechte, fälschlich S. Gaetano benannte Nischenstatue des S. Andrea Avellino wirkt reifer und dürfte deshalb kurz nach 1680 an Ort und Stelle gestanden haben; die auf dem Giebel des Mittelportals lagernden allegorischen Frauengestalten der „Spes“ und „Caritas“, gegenüber ersten Entwürfen in Düsseldorf namhaft verbessert und inhaltlich insofern verändert, als die „Armut“ durch die „Liebe“ ersetzt wird, erscheinen befangener, mögen mithin um 1675 entstanden sein und stehen dem wiedergefundenen Kreuzifixus in S. Elisabetta delle Convertite stilistisch ganz nahe. Die Rückgewinnung dieser wundervoll beseelten Holzskulptur vervollständigt Permosers Florentiner Tätigkeit in hohem Maße und gibt Anlaß, den mehrfach gekennzeichneten Wesenszug des Deutschen vorwärtsblickend nochmals zu betonen, der, frei von italienischem Rationalismus, immer wieder entschieden die Kunstgrenzen sprengt und die transitorische, zu tiefst deutsche, die abendländische Kultur auf einen Höhepunkt führende Gesinnung des Rokoko bis zu einem gewissen Grade vorwegnimmt.