

HANSER

Wolfgang Hädecke

# Dresden

Eine Geschichte von Glanz, Katastrophe und Aufbruch

ISBN-10: 3-446-20729-5

ISBN-13: 978-3-446-20729-5

Weitere Informationen oder Bestellungen unter  
<http://www.hanser.de/978-3-446-20729-5>  
sowie im Buchhandel

**Dresden leuchtet: Der Zwinger** Am Anfang steht ein grundsätzliches Urteil von Fritz Löffler, dem Doyen der Dresdner Architektur-Geschichtsschreibung: »Das Unternehmen des Zwingers ist mit seinem Bauherrn August dem Starken, mit seinem Architekten Matthäus Daniel Pöppelmann und dem Bildhauer Balthasar Permoser untrennbar verbunden. Nur das Zusammenspiel dieser drei Kräfte gewährleistete die vollkommene Lösung des großartigen, scheinbar mühelos gewachsenen Baus.« Eindringlich zeigt der Zwinger die Handschrift dieses Kurfürsten-Königs und absoluten Herrschers von hohem Kunstverstand, der die beiden wichtigsten künstlerischen Lenker des Werkes mit Charme und untrüglichem Gespür für Qualität auswählte und selber ständig mit klugen Korrekturen, Vorschlägen und Anordnungen eingriff – in einem Umfeld, das Harald Marx, der Direktor der Galerie Alte Meister, in doppelter Perspektive einleuchtend ausmalt: Dresden sei als Residenz berühmt geworden, seine künstlerischen Leistungen, denen es diesen Ruhm verdanke, seien als Aufträge des Hofes oder doch aus Bedürfnissen der Residenz entstanden: »Sie wurden realisiert von ›Hofkünstlern‹, die frei von Innungszwängen lebten, aber gebunden an fürstliche Aufträge.« Diese hätten gewiß häufig die Grenzen des Möglichen überschritten, doch »es war die ›Verschwendung‹ des Königs, nicht das ökonomische Denken des Magistrats der Stadt, was Dresden zu einer Kunststadt höchsten Ranges machte.« Was schließlich den prunkvoll-repräsentativen Gebäudekomplex mit dem scheinbar schlichten Namen ausmachte, begann am Festungswall westlich des Schlosses zunächst mit dem Plan einer winterfesten Orangerie, wo der Fürst, ähnlich wie bei seinem Porzellan-Enthusiasmus, der unter Zeitgenossen verbreiteten Liebhaberei zu südländischen Pflanzen und Früchten frönen wollte, die »paradiesisches und glückliches Leben« symbolisierten (Heinz Quinger). Die Ansätze zur Orangerie als Keimzelle eines das ursprüngliche Projekt nach Eigenart und Umfang weit übersteigenden Garten- und Architekturwerkes entstanden an der nordwestlichen »Scharfen Ecke« der Festung, der späteren »Bastion Luna«, auf dem Zwinger genannten Raum zwischen äußerer und innerer Mauer, wo auch das Zwingen, das Einsperren von Raubtieren, möglich war. Wichtige Leitbauten der ebenso prächtigen wie sinnlich-heiteren Repräsentations- und Festarchitektur wurden zwischen 1709 und 1719, dem Hochzeitsjahr des Kurprinzen

Friedrich August und der Tochter des Habsburger-Kaisers Joseph I., Maria Josepha, errichtet. Die Anlage war aber zum gigantischen Fest kurfürstlich-königlicher Selbstdarstellung noch nicht vollendet; weitere Bauphasen folgten bis Ende der zwanziger Jahre, wobei die Elbseite des ungefähr entlang einer gedachten Nordwest-Südost-Achse, um einen rechteckigen Gartenhof gestalteten dreiseitigen Gebäude-Komplexes bis zur Errichtung von Sempers Galerie Alte Meister (1849–1855) frei blieb.

Bemerkenswert, auch wegen des vielfachen königlichen Mitwirkens an den Großbauten des Gesamtkunstwerkes: Die Entstehungszeit des meisterhaften, wenn auch fragmentarischen Zwingers berührt sich an ihrem Ende mit dem Baubeginn von Frauenkirche und Hofkirche!

Die inspirierende und steuernde Einflußnahme Augusts des Starken, der als Prinz beim damaligen Oberlandbaumeister Wolf Caspar von Klengel grundlegend in Architektur unterrichtet wurde, bestand in sehr viel mehr als einer überlieferten, flüchtig hingeworfenen »Eigenhändigen Skizze zur Orangerie im Zwingergarten«, einem Grob-Entwurf von 1709, dem gegenüber Global-Lobsprüche wie die des Biographen Faßmann aus Augusts Todesjahr 1733

übertrieben-schmeichlerisch ausfielen: »Solche milde Neigungen Sr. Majestät haben sich auf alle Künste und Wissenschaften, die Bildhauer und die Malerey erstreckt.« Auf jeden Fall konnte der Monarch, wie Walter May mit gutem Grund annimmt, gerade wegen seiner Kennerschaft der faszinierenden Materie auch ein schwieriger Bauherr sein, zum Beispiel für August Christoph von Wackerbarth, den Generalintendanten seines Bauwesens, und für die Architekturbeamten des einflußreichen Oberbauamtes, denen er auch beim Zwinger-Projekt die Richtung vorgab: Bei aller Toleranz und Weitherzigkeit blieb August immer der absolute Herrscher, dessen Wille regierte. Dabei spielte zumindest zeitweilig die Abstimmung des Zwinger-Unternehmens mit dem geplanten Neubau des nahe gelegenen Schlosses eine Rolle – der Plan kam, auch aus finanziellen Gründen, über gelungene Innovationen des Inneren nicht hinaus.

Dem Eingangssatz Löfflers sei eine historische Epochenwürdigung von Marx zur Seite gestellt: »Es waren die politische Aufwertung und die architektonische Verwandlung, die in wenigen Jahrzehnten aus der kurfürstlichen Residenz der Wettiner eine Königsstadt werden ließen, mit verschwenderischer Hofhaltung und wochenlangen

Festen, es waren aber auch die künstlerischen und musikalischen Interessen der Herrscher, das Entstehen der noch heute berühmten Sammlungen und der überwältigende Reichtum an kunsthandwerklichen und künstlerischen Leistungen, die, in solchem Klima gefördert, mit einem Male auf den verschiedensten Gebieten hervortraten, was diese Sonderstellung bewirkte.« Interessanterweise hob der Preußenkönig Friedrich der Große, der Dresden schon als Kronprinz kennengelernt hatte, in der »Geschichte meiner Zeit«, 1746 geschrieben, 1775 eigenhändig redigiert, bei einer strengen Auswahl »schöner Kunst im Norden« mit Werken aus Berlin, Wien, München, Mannheim, Ludwigsburg und Dresden für Sachsens Residenz zwei in ihrer Sonderstellung noch ausgezeichnete Bauten hervor: die Augustusbrücke und den Zwinger, beides Schöpfungen Pöppelmanns. Der Zwinger-Architekt, 1662 in Herford/Westfalen geboren, tauchte um 1680 in Dresden auf und hinterließ zunächst keine Spuren, war aber, nach Ausbildung im Oberbauamt, dort spätestens ab 1686 angestellt. Nach Jahren bescheidener Positionen, aber genauester Studien des Dresdner Stadtbildes wurde er vom König ob seiner exzellenten baukünstlerischen Fähigkeiten entdeckt und 1705 zum Landbaumeister ernannt. Das war seine große, glänzend genutzte Chance: Als Bauorganisator, Bauingenieur und Architekt, urteilt Marx, habe er in den folgenden Jahren Hervorragendes geleistet und entscheidend dazu beigetragen, die Residenz der sächsischen Kurfürsten zu einer wegen ihrer Bauten berühmten Stadt zu machen. Auch habe es Pöppelmann durch Dienstefier und herausragende künstlerische Leistungen verstanden, sich die königliche Gnade beständig zu erhalten. Der Monarch schickte seinen Künstler auf Studienreisen, damit er neueste architektonische Errungenschaften und ihre Schöpfer vor Ort kennenlernte. 1710 besuchte er Prag, Wien, wo er Fischer von Erlach traf, und Rom, wo er barocke Meisterwerke des 17. Jahrhunderts studierte, zum Beispiel Berninis kühnste Plastiken, seinen Palazzo Barberini und die Kolonnaden des Petersplatzes sowie Borrominis Kirche der Päpstlichen Universität Sant' Ivo alla Sapienza, »die wohl kühnste Raumgestaltung des Barock«. 1715 reiste Pöppelmann nach Paris, wo er kurz vor dem Tod Ludwigs XIV. in Versailles, dem architektonischen Musterort des Sonnenkönigs, für den Zwinger, besonders für die Inneneinrichtung, forschte. Fügen wir hinzu, daß

Pöppelmann, seit 1718 Oberlandbaumeister, in den drei Jahrzehnten seit 1705 ständig dienstlich auf Achse war, so sieht man ein gewaltiges Pensum von Aufgaben und Leistungen vor ihm aufgetürmt; dabei stand der unermüdliche Baumeister und Organisator ständig »im Spannungsbogen zwischen Pflicht und schöpferischer Leistung, zwischen Ingenieurbau und höfischer Repräsentation, zwischen der Anpassung des Hofbeamten an gesellschaftliche Zwänge und den projektgewordenen Hoffnungen des Künstlers« (Marx). Nur eine Auswahl aus der Werkfülle, die er allein oder anteilig bewältigte, kann hier aufgereiht werden: Neben anderen Wasserbauten, Toren und Straßen der vielbewunderte Brückenneubau, dessen Erhöhung und Verbreiterung »in den vollkommensten Stand« bis 1907 hielt, »die bemerkenswerte städtebauliche Situation, daß eine an einem breiten Strom gelegene Stadt an beiden Ufern eine gleichwertige Gestaltung erfuhr und die Stadtteile organisch miteinander verbunden wurden« (Bächler) – auch durch die glanzvolle beiderseitige Brückenkopf-Profilierung; genannt seien weiter die Außenbauleitung des – 1849 durch Beschuß und Brand vernichteten – Großen Opernhauses und die Neugestaltung der Repräsentations- und Festetage im Schloß, 2. Obergeschoß, beide Bauaufgaben für die Hochzeit 1719; die richtungweisende Mitwirkung Pöppelmanns bei der Installierung des Grünen Gewölbes ab 1723 und beim Umbau des Holländischen zum Japanischen Palais in der Neustadt; weiterhin der in der Forschung nicht eindeutig geklärte Anteil am Ausbau von Schloß Pillnitz; die Leitung des Umbaus von Schloß Moritzburg nördlich Dresdens zu seiner heutigen viertürmigen Gestalt innerhalb der ursprünglichen Landschafts-Umgestaltung zum barocken Tiergarten; die Mitwirkung an frühen Bauphasen des Taschenberg-Palais; anteilige Entwurfsarbeit für mehrere Bürgerhäuser; schließlich der Beitrag zum Bau der Matthäus-Kirche Friedrichstadt, wo der große Baumeister 1736 beigesetzt wurde, und zu den Umsetzungs- und Neubauarbeiten der Dreikönigskirche, deren Inneres George Bähr und Johann Gottlieb Fehre einrichteten; die Interimskirche, die der Neustädter Gemeinde von 1732 bis 1739 diente, war das alleinige Werk Pöppelmanns, ebenso die Weinbergkirche in Pillnitz. Seinen die Jahrhunderte überdauernden Ruhm begründete der Zwingerbau. Besucher bewundern zugleich die fabelhafte, von einer ganzen

geschundenen, aber nicht zerbrochenen Bevölkerung gewünschte und mitgetragene Wiederaufbauleistung kongenialen Nachschaffens, die mit Enttrümmerung, Sichtung und Rettung des Erhaltenswürdigen schon in den ersten Nachkriegsmonaten begann. Die Besucher, der südwestlichen Längsfront sich nähernd und auf der schlichten Holzbrücke über den Zwinger-Wassergraben verharrend, stehen staunend vor dem einzigartigen Kronentor, einem unwiderstehlichen, goldblitzenden Wahrzeichen dieser Stadt. Ursprünglich als Torpavillon mit »Hercules saxonicus« obenauf projiziert, wovon noch ein überlieferter Entwurf Pöppelmanns von 1714 zeugt, ragt das architektonische und bildnerische Kleinod im Mittelpunkt der Langgalerie auf, die das Obergeschoß des Tores in einer Art Turmrotunde kreuzt. Löffler deutet es als Nachfahren antiker Triumphtore und baut es in Sätzen nach: »Durch einen kleinen Risalit ragt es aus der Langgalerie heraus. Flankiert von Pilastern und vorgelegten doppelten und einfachen Säulenstellungen, die sich auf über Eck gestellten Sockeln erheben, wird das erste Stockwerk mit stark verkröpftem Gebälk und gesprengten Giebeln bekrönt. Etwas zurückgesetzt erhebt sich das erste Geschoß mit seiner durchbrochenen Silhouette. Die vier tragenden Pfeiler, die die Rundbogen begrenzen, sind ebenfalls durch Pilaster aufgelockert und durch volle Ecksäulen betont. Verkröpftes Gebälk und gebrochene Giebel leiten über zur Attika, auf der sich der figurale Schmuck drängt«, durchweg filigrane Kleinplastik von Menschen und Pflanzenwerk. Den vier Pfeilern entsprechen vier Nischen; die an der Grabenfront zeigen zu beiden Seiten des Durchgangs überlebensgroße Figuren: links den grandiosen Permoserschen Vulkan, eine fast tragisch-dramatische, ins Riesige aufgetürmte Vergrößerung der Jahreszeiten-Miniatur »Winter« vom Grünen Gewölbe, rechts einen sanft lächelnden, an Kopf und nacktem Leib von prall-reifen Trauben und Weinblättern bedeckten Bacchus, wohl ein Werk Kretzschmars. In den Nischen der Hofseite korrespondieren mit den Frontstatuen, beiderseits und überlebensgroß wie diese, links Permosers Ceres, rechts Egells Pomona, beide heiter und reiche Ernte von Garben und Früchten spendend, jede mit einer kindlich-gierig bettelnden Putte am rechten Bein. Über der dichtbevölkerten Attika aber steigt die dunkelkupferne, zwiebel förmige Kuppel aus einem von Goldlaub und Goldmuscheln verzierten Sims auf, großblättrige

goldene Girlanden schmücken aufsteigend die Kuppelkanten, der Zwiebelturm mündet in vier vergoldete polnische Adler und in die goldschöne Königskrone: Dresden leuchtet! Die Besucher schreiten schauend und redend durch das Tor und betreten den Innenhof. Sie wenden sich ungefähr in nordwestlicher Richtung nach links und sehen vor sich eine eigenartig gespiegelte bauliche Verdoppelung: Wie Geschwister, um nicht zu sagen: wie Zwillinge stehen zwei reichgeschmückte zweistöckige Gebäude auf gleicher Höhe und Linie des Innenhofes rechtwinklig zu den Längsseiten der Anlage, mit gehörigem Abstand voneinander, die dreiaxigen Schmalseiten einander spiegelhaft zugewandt: linker Hand, der Innenstadt zu, der nach seinen kostbaren Wissenschafts- und Technik-Kollektionen benannte Mathematisch-Physikalische Salon, rechts, nach der Elbe zu, der Französische Pavillon, der früher den auf Augusts Wunsch mit sächsischem Marmor erbauten Kunstsaal barg, dessen große mythologische Gemälde, zum Beispiel vom berühmten Hofmaler Louis de Silvestre, der Krieg 1945 unwiederbringlich zerstörte; beide Zwillingebauten mit den gleichen breitwirkenden neunachsigen und neunfenstrigen Längsfronten prächtig ausgestattet, beide auf den Dachfriesen spiegelverkehrt mit denselben gedrängten Schmuckwerken und Verzierungen – Figuren, Pflanzen, Wappen, auch Putten auf Sockeln – befrachtet und überdies über den Fenstern des Erdgeschosses außer dem mittleren durch weit ihre Flügel spreizende Adler belebt, beide durch eingeschossige Bogengalerien mit dem wunderbaren Zentrum des Nordwest-Zwingers, manche Enthusiasten rühmen: mit seinem Herzen, verbunden, dessen Vasallen sie sind: mit dem Wallpavillon. Die besondere, vielbewunderte, manche Nachweltler aber auch irritierende Eigenart des Zwinger-Herzstücks hat Löffler hyperbolisch zusammengefaßt: »Der gesamte Baukörper des Wallpavillons ist in Bewegung und völlige Auflösung geraten, die Mauern scheinen plastisch gebogen. Alle Horizontalen sind durch die fünf großen Bogenöffnungen der unteren Halle ebenso wie durch die Fenster des oberen Geschosses und die Giebelaufbauten gesprengt. Die ganze Architektur bewegt sich scheinbar über einen mächtigen Mittelgiebel aufwärts zu dem die Welt tragenden Herkules, der den Pavillon bekrönt und als ›Hercules Saxonicus‹ überragt.« Die Auflösung ist allerdings eine – freilich mit höchstem Raffinement und genialer Kunstfertigkeit

erschaffene – Scheinbarkeit: Die Sprengung der Horizontalen wird nämlich durch die dreifachen waagerechten Fenster-Querstreben, vor allem aber durch die sechs streng senkrecht strukturierten Pilasterbahnen der Vorderfront konterkariert, die vom Dachfries bis zum Plafond der Eingangstreppe oder umgekehrt ihre vertikale Geradlinigkeit behalten – eine Linearität, die durch die zwölf Pilaster-Hermen und deren nach unten fallenden Pflanzengirlanden nur scheinbar verdeckt, für den vorurteilslosen Gesamtblick des Betrachters aber eher noch bekräftigt wird – fehlte diese geniale Pilaster-Streng, würde der herrliche Bau, angetrieben durch das wallende Bewegungen des Mauerwerks suggerierende, orgastische Schmuck-Festival über den Fenstern bis zur Weltkugel hinauf, geradezu davonfliegen müssen. Der Doppel- und Kontrast-Eindruck von Auflösung und gleich-zeitiger, gleich-örtlicher Stabilität wird durch das Innere des fabelhaften Bauwerks bestärkt: Es ist ja, vom fünffachen, wundervoll verzierten Bogen-Torwerk der Vorderfront her, luft- und damit bis zu einem gewissen Grade auch licht-offen, durchlässig, scheinbar labil. Trotzdem steht die Halle innen unerschütterlich: durch dasjenige Instrumentarium, das womöglich sogar Pöppelmanns erste, ursprüngliche Vision des Wallpavillons war: die Treppe. Pöppelmann, so versichert uns Löffler, sei ein Meister der Treppengestaltung – das ist wahr. Die hier in Rede stehende Treppe ist eigentlich ein zusammengesetzter Komplex. Er beginnt unten auf dem Hofgrund mit einer Plattform leicht segmentbogenförmig gestalteter Flachstufen; die Treppe führt zunächst mit einem schnurgeraden, fünfzehnstufigen, breiten Anstieg ins luftige Halbdunkel des offenen Hauses, gabelt sich vor dem Innen-Brunnen nach rechts und links in zwei jeweils symmetrische und gegenläufig angelegte Teiltreppen mit erst 19, dann 16 Stufen, Treppenstrecken, die zickzackartig zum Wall hochsteigen, wo sie im Freien, unsichtbar für den Betrachter der Fassadenfront enden. Die vollkommene Symbiose von Treppenanlage und Pavillonbau, den Eberhard Hempel sogar »Gehäuse« nennt, schuf die wundervolle schwebende Festigkeit, die der Besucher, hinauf- oder hinabsteigend, erlebt. In dieser Symbiose erreichten Pöppelmann und Permoser die Höhepunkte ihres Schaffens – zwei Persönlichkeiten von sehr unterschiedlicher Couleur und Geschichte: Der Bayer Permoser, bei seiner Arbeitsaufnahme am Zwinger schon um die Sechzig, mit

europäischer, zumal vierzehnjähriger italienischer Erfahrung, der gebürtige Westfale Pöppelmann, über zehn Jahre jünger und, von einigen kürzeren Studienreisen abgesehen, ganz auf das sächsische Baugebiet festgelegt – zwei unterschiedliche, dennoch kongenial zusammenarbeitende, ihre Ideen und Werke beim Fürsten behauptende und durchsetzende Künstler schufen das Sinnbild dieser Stadt, wobei Permoser auf seine reichbesetzte Werkstatt, auf Schüler und exzellente Kollegen setzen konnte. Die wichtigsten Skulptoren in seinem Gefolge waren Paul Egell, Schöpfer der schon vorgestellten Pomona und markanter Männerköpfe als Giebel-Schlußsteine am Wallpavillon, Paul Heermann, der die Paare Venus und Paris sowie Minerva und Juno links und rechts der Mittelkartusche gab (und von dem eine meisterliche Porträtbüste Augusts des Starken, jetzt in der Skulpturensammlung, stammt); ferner Johann Christian Kircher, schon vom Großen Garten her vertraut, am Wallpavillon unter anderem mit den Gruppen der geflügelt-menschlichen »Ostwinde« (Euros, Eos) und »Südwinde« (Auster, Iris) sowie, fast humoristisch, mit zwei prallbusigen, dünn- und langrohrige Trompeten blasenden Genien in der Mittelkartusche vertreten; weiterhin Johann Joachim Kretzschmar, der vermutliche Meister des Kronentor-Bacchus, und Benjamin Thomae, von dem eine Nymphe im Bad stammt. Aus dem überbordenden Schmuckwerk-Schatz des Wallpavillons fallen, sozusagen auf dem Blickweg nach ganz oben, über dem zweiten und vierten Tor zwei mächtige steinerne Adler mit halbgeöffneten Flügeln und starken Krummschnäbeln auf. Über der Mittelkartusche mit Wappen und Krone, Genien-Musik, kühnem Doppelschwung-Giebel aber steigt himmelwärts der königliche Athlet und Atlas-Vertreter, »Hercules Saxonicus et Augustus«, das rechte Bein auf den felsigen Untergrund gestemmt, das linke mit überdimensionalem Oberschenkel angewinkelt, die gigantische Last stützend, die den monumentalen, schurzbewehrten und umhanggewärmten Heldenkörper beugt, den krausbärtigen, üppig gelockten Kopf auf die muskelgeschwellte linke Schulter drückt, wobei rechte Schulter, rechter Arm, linke Stützhand über Beugearm und Nacken die ungeheuere, in der wehenden Luft geschwärzte Weltkugel heben, tragen, balancieren und halten: Balthasar Permosers Huldigung für einen Halbgott in sächsischem Sandstein. Die Zwinger-Forschung ist sich darüber einig, daß diese Huldigung

für eine die ganze Anlage beherrschende direkte oder metaphorische Glorifizierung des Stifter-Fürsten, Königs und Kurfürsten August durch architektonische und skulptural-ikonographische Präsentation steht: »Wie kaum ein anderes Bauwerk ist die Erscheinung des Zwingers durch ein ikonographisches Grundmotiv geprägt, die antiken Sagen von Herkules und dem Garten der Hesperiden mit ihren goldenen Äpfeln, die zu einer Apotheose des Bauherrn gesteigert werden«, konstatiert Walther May; Bildwerk, Relief und Skulptur, findet Michael Kirsten, hätten im wesentlichen »einer Demonstration der Machtvollkommenheit von August dem Starken in seiner Eigenschaft als Reichsvikar, König und Kurfürst« gedient; Fritz Löffler erhebt die seinerzeitigen Bauaufgaben sogar zu einem allgemeingültigen Epochenmodell: Der Grundsatz der Anspielung auf den Auftraggeber sei bei allen repräsentativen Konzeptionen des Barock von entscheidender Bedeutung gewesen; so habe man auch das Figurenprogramm des Zwingers sowohl direkt als auch durch Allegorien auf August und seine Tugenden bezogen. Die nahezu einhellige Interpretation einer durchaus spektakulären Baukunst-Programmatik wird durch eine höchst kompetente zeitgenössische Auslegung historisch untermauert: durch Pöppelmanns Vorwort zu seinem berühmten Kupferstichwerk über den Zwinger von 1729. Es glorifiziert den »Hercules Saxonicus«, dessen »Bild-Säule theils als eines Ober-Aufsehers (...), theils als eines Welt-Unterstützers, wie er die Himmel-Kugel auf seinen Schultern trägt, in Abzielung auf die damalige Reichs-Stadthalterschaft unseres heldenmüthigen Königs, in der Höhe über der großen Treppe aufgestellt« ist. Die herkulische Gipfelfigur mit der Himmel-Kugel suggeriert noch eine andere Variante der Anspielung, wenn schon nicht der Glorifizierung Augusti: seine Männlichkeit und Sexualität. Sie drückt sich in der beinahe supermännischen Körperlichkeit des Permoserschen Helden aus – in seiner siegreichen Nacktheit, aber erst recht in der seltsam decouvrierenden Verhüllung des herkulisch-königlichen Geschlechts durch eine schlangenartige Pflanze oder ein Tuch, die den Phallus wie eine gierig umschlingende Hand packt, mit einem Griff, der einer raffinierten, dem Künstler vielleicht nicht voll bewußten, in der Verdeckung prahlenden Entblößung gleichkommt. Dieser Eindruck wird – vielleicht ebenfalls halb bewußt und jedenfalls assoziativ –

durch die eigenartige, aber zu den künstlerisch höchstrangigen Bildwerken des Wallpavillons zählende Männergruppe der zwölf Hermen verstärkt. Sie wachsen – zweimal drei, zweimal zwei, zweimal eine – mehrere Meter über der Plattform aus den sechs Stamppilastern der Vorderfront, dicht unter dem breiten Fensterfries heraus. Alle haben Männerköpfe, von denen keiner einem anderen oder einem Jünglingshaupt gleicht, durchgebildete nackte Körper bis in die Bäuche herab und muskelstarke Arme; die Beine stecken, sozusagen, in den Pilastern. Exemplarisch zeigt der Text jetzt die zwei dem Haupttor am nächsten aufgebauten Hermen der linken Dreiergruppe von Permoser selbst. Zuerst die innere Randfigur: Lorbeerkranz auf dem Kopf, großblickende Augen, das Gesicht bei feinem Lächeln schön geschwungener Lippen mit eher leichtem, nachdenklichem Spott; der muskulöse linke Arm nach oben angewinkelt, die Hand hinter Kranz und unauffälligem Haar verborgen, der athletische rechte Arm über der Brust angewinkelt, starke Muskeln und Sehnen, die Hand den linken Oberarm greifend; Oberbauch und ein Teil des Unterleibs nackt, sportlich-muskulös geformt, der Nabel leicht gehöhlt; Schoß und Scham mit Trauben und größeren Früchten – Birnen, Äpfeln, Orangen und anderen Südfrüchten – dick bedeckt, wohl auch Anspielung auf die goldenen Äpfel der Hesperiden; nach unten fortgesetzt mit Ornament und hängender kleiner Fruchtgirlande, darin Ananas und Laubwerk: geballte Fruchtbarkeitssymbolik und Zeugungskraft – wie beim »Hercules Saxonicus« selbst? Daneben die mittlere Figur im Dreigespann: ein älterer, vielleicht sogar alter Mann, aber mit üppig gelocktem Haar an Oberkopf, Wangen, Kinn, über die Schulter, die ganze rechte Körperseite bis in den Schoß hinabgeschlängelt; bei nach links geneigtem Kopf ein höhnisch-verzerrter Gesichtsausdruck: Satyrherme; beide Arme hinter dem Kopf verschränkt, Rippen und Brustmuskeln kräftig, die Warzen spitz erigiert, der Unterbauch bis an die Schamgrenze nackt, Nabel offen, ein dicker Schurzknötchen über dem Geschlecht, aufgedeckt durch demonstrative Verhüllung wie beim »Hercules« unter der Himmel-Kugel – die gesamte Zwölfergruppe, deren Schöpfer mit der uralten Zauberzahl assoziativ zu spielen scheinen, ist vor allem in den Physiognomien zwischen sanfter Heiterkeit und Satyr-Fratzen wunderbar ausdifferenziert – und strömt zugleich durch ihre künstlerisch vollendete, erstaunlich jung

wirkende nackte Körperlichkeit starke erotisch-sexuelle Attraktion  
und Macht aus: Der gewollte oder ungewollte Bezug zur Majestät  
Augusti ist auch in der Hermen-Phalanx unübersehbar.