

mes Hinweise auf die möglicherweise falsch rekonstruierten Farbigkeiten einiger Fassaden: So dürfte das Äußere von Gesù e Maria und Santi Ambrogio e Carlo ursprünglich travertinfarben gefaßt gewesen sein – und damit der damals bevorzugten Steinsorte entsprochen haben (zum Stellenwert von Travertin S. 138 und 142).

Auf Grundlage der hier vorgelegten Forschungsergebnisse von Hermann Schlimme und Ingomar Lorch wird künftig über die architekturhistorische Stellung der Fassaden und deren inhaltliche Besetzungen wie auch Bezüge verlässlicher nachgedacht werden können und müssen.

ALEXANDER MARKSCHIES
Institut für Kunstgeschichte
Technische Hochschule Aachen

Regine Schallert: Studien zu Vincenzo de' Rossi. Die frühen und mittleren Werke (1536-1561) (*Studien zur Kunstgeschichte*, 124); Hildesheim: Olms 1998; 360 S., 96 SW-Abb.; ISBN 3-487-10757-0; DM 58,-

Der Florentiner Bildhauer Vincenzo de' Rossi (1525–1587) kam 1536 im Alter von nur elf Jahren mit seinem Meister Baccio Bandinelli nach Rom und blieb nach Abschluß seiner bis 1541/42 dauernden Lehrzeit für weitere zwanzig fruchtbare Jahre in der Ewigen Stadt. Um 1561/62, handwerklich wie künstlerisch gereift, kehrte er endgültig nach Florenz zurück. Die hier anzuzeigende, auf der Freiburger Dissertation der Autorin (1995) basierende Teilmonographie erledigt ein seit langem bekanntes Desiderat, indem sie sich erstmals der systematischen Würdigung de' Rossis zwischen 1536 und 1561 zu datierenden *Œuvres* annimmt.

So ersprießlich und erhellend die Konzentration auf die Lehrzeit und das Frühwerk eines Künstlers zu sein verspricht, so problematisch ist sie im Falle de' Rossis, und dies aus methodischen Gründen. Die römische Schaffensphase ist von dem Verlust einiger ihrer wichtigsten Werke betroffen. Von vier der bei de' Rossis Biographen Raffaele Borghini (1584) erwähnten Skulpturen fehlt bis heute jede Spur, und von dem mit Abstand bedeutendsten römischen Auftrag de' Rossis, der schicksalreichen kapitolinischen *Ehrenstatue Papst Pauls IV.* (vor 1558), ist bislang nur deren ramponierter Kopf wiederaufgetaucht – er wurde im 19. Jahrhundert aus dem Tiber geborgen¹. Geht man nun von den erhaltenen und gesicherten Werken bzw. Werkensembles aus, so sind diese weder zahlreich, noch besonders homogen, und somit *prima vista* schwerlich geeignet, ein tragfähiges Gerüst für Neuzuweisungen und Datierungen fraglicher Stücke zu bilden (gesichert sind: die „Joseph-Christus-Gruppe“ im Pantheon, der erwähnte Kopf der „Ehrenstatue“, die skulpturale Ausstattung

1 In einer offenbar nach der Redaktion des Textes hinzugesetzten Anmerkung zum Katalogeintrag „Zwei Jünglinge der Ehrenstatue Pauls IV.“ in der Abteilung „Verschollene Werke“ (S. 268) meldet die Autorin die inzwischen geglückte Identifizierung der bislang verloren geglaubten Statuen und die Vorbereitung einer diesbezüglichen Veröffentlichung.

der Cappella Cesi in S. Maria della Pace und die „Theseus- und Helena-Gruppe“ in den Boboli-Gärten, Florenz). Es ist als das Verdienst der Autorin herauszustellen, mit der dokumentarischen Erschließung und ausführlichen Analyse der gesicherten und der gelegentlich für de' Rossi in Anspruch genommenen römischen Stücke die Forschung in diesem Punkt auf eine neue Grundlage gestellt zu haben. Ihre Skizze der Stilentwicklung de' Rossis erlaubt es der Autorin, z.B. ein Relief im spolierten Lavabo in der Sakristei von S. Salvatore in Lauro, „Christus und die Samariterin“ darstellend (ca. 1542), sowie ein als Tabernakel genutztes Verkündigungsrelief in der Kirche S. Maria del Poggio, Viterbo, dem Florentiner Bildhauer neu zuzuschreiben. Ausscheiden möchte Regine Schallert indes die Grabbüste des Perino del Vaga (heute Rom, Kapitolinische Museen), obwohl diese noch die engsten Bezüge zum Kopf Pauls IV. herzustellen erlaubt und auch die namentliche Erwähnung de' Rossis in den Dokumenten der auftraggebenden 'Accademia dei Virtuosi al Pantheon' den Künstler als Urheber nahelegen könnte.

Die Autorin entwirft somit insgesamt ein überraschend neues Bild vom frühen Œuvre de' Rossis, dem sie als Ordnungsprinzip eine Art ‚Drei-Phasen-Modell‘ zugrunde gelegt hat; 1536–50: starke Orientierung an Werken des Lehrers sowie an solchen des römischen Quattrocento (z. B. Paolo Romano), ab 1550: zunehmender Einfluß Michelangelos, ab 1560: sich verstärkende ‚proto-barocke‘ Züge. Diese – hier sehr vereinfachte – Charakterisierung von de' Rossis Stilentwicklung hat den unbestreitbaren Vorzug, differenzierter als alle bislang üblichen, pauschalen Klassifizierungen des Frühwerks zu sein und damit der schrittweisen und zuweilen auch sprunghaften Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit besser gerecht zu werden. Zugleich wird sie aber auch zu neuen Fragen, in einzelnen Zu- und Abschreibungen sicher auch zu Widerspruch und damit – hoffentlich – zu einer überfälligen, umfassenden Gesamtwürdigung de' Rossis Anlaß geben. So bleiben darüber hinaus grundsätzlich die Fragen offen, wer de' Rossi nach Rom, an seine dortigen Auftraggeber, vermittelt hat, welche Rolle hierbei möglicherweise sein in Rom ansässiger Bruder Nardo (oder Leonardo) spielte, welcher auch als Bildhauer tätig war und in der Werkstatt Antonios da Sangallo am Palazzo Farnese arbeitete und – wie es scheint – zeitlebens ein enges Verhältnis zu Vincenzo pflegte. Man fragt sich im Blick auf den späteren Stil, wie es dem ‚römischen‘ de' Rossi gelang, in Florenz mit einem Mal derart gewaltvoll ausgreifende, die Blockform sprengende Figurenkompositionen zu schaffen, wie sie die Statuen der „Herkules-Taten“ verkörpern, in denen alle in den mehr als zwanzig römischen Jahren angeeignete *all'antica*-Ausgewogenheit geschwunden scheint, man wundert sich, was diesen Paradigmenwechsel – innerlich und äußerlich – bedingte. Man fragt sich schließlich, ob – und wo – Vincenzo in Rom als Architekt tätig war; als solchen bezeichnen ihn immerhin Vasari und der erwähnte Biograph Borghini. Auch de' Rossi selbst gibt in einem Brief aus Rom einen Hinweis darauf, daß er zum Brückenarchitekten berufen worden sei, aber nicht dazukomme, am ‚modello del ponte‘ weiterzuarbeiten (1558).

Die Grundlagen für die Beantwortung dieser und anderer Fragen sind durch Regine Schallerts Arbeit (die durch den angefügten, knappen Katalog aller behan-

delten Stücke, die ausführlichen Dokumentenpublikationen, den Wiederabdruck des Briefwechsels zwischen Bandinelli und de' Rossi sowie ein Register zudem sehr benutzerfreundlich ist) besser denn je².

THOMAS PÖPPER

Bibliotheca Hertziana Rom

- 2 An neuerer Literatur zu Vincenzo de' Rossi und zur behandelten Zeitspanne sind folgende Titel nachzutragen: KATHARINA DOBAI: Studien zu Tintoretto und die florentinische Skulptur der Michelangelo-Nachfolge (*Europäische Hochschulschriften; Reihe 28, 120*); Frankfurt am Main 1991; DIES.: Neue Forschungen. Studien zu Tintoretto und die florentinische Skulptur der Michelangelo-Nachfolge, in: *Das Münster*, 46, 1993, S. 51 ff.; FRANCESCO VOSSILLA: Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 ed il 1560. Disputa su Firenze e su Roma, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 41, 1997, S. 255–313.

Nicole Beyer: Das Werk des Johann Wolfgang Frölicher. Ein Beitrag zur barocken Skulptur im Deutschland des 17. Jahrhunderts (*Quellen und Abhandlungen zur mittelhheinischen Kirchengeschichte*, 92), zugleich Diss. Uni. Mainz, 1996; Mainz: Gesellschaft für mittelhheinische Kirchengeschichte 1999; 377 S., 131 SW-Abb.; ISSN 0480-7480, ISBN 3-929135-24-8; DM 118,-

In der vorliegenden Arbeit wird das Werk des vor allem in Frankfurt, Mainz und Trier tätigen Bildhauers Johann Wolfgang Frölicher (1653–1700), der seit langem eine wichtige Rolle in der Forschung über die barocke Skulptur des 17. Jahrhunderts am Mittelrhein spielt, monographisch untersucht. Mit Frölicher haben sich erstmals HORST REBER (1966) und ERIKA ERNI (1973) ausführlich beschäftigt, die zugleich grundlegende Archivarbeit leisteten¹. Der sich an diese Untersuchungen anschließenden Auseinandersetzung über die Meisterfrage, insbesondere des Geisenheimer Schönborn-Epitaphs und des Trierer Metternich-Epitaphs, wurde vor allem von VERONIKA BIRKE (1976/77) im Zusammenhang mit Matthias Rauchmüller Beachtung geschenkt². HILDEGARD UTZ (1978/79) und CURT SCHWEICHER (1980) haben sich zu der Zuschreibung von Mainzer Hausmadonnen und der sogenannten Maximiner Bildhauerwerkstatt in Trier geäußert³. Diese kontrovers geführten Diskussionen zeigen, wie schwer das Werk Frölicher's einzuordnen ist. Bislang war es kaum möglich, einen Überblick über das gesamte Œuvre von Frölicher und den Stand der Forschung zu gewinnen.

- 1 HORST REBER: Der Frankfurter Bildhauer Johann Wolfgang Frölicher und seine Arbeiten in Trier, in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main* 12, 1966, S. 65–141; ERIKA ERNI: Johann Wolfgang Frölicher (1653–1700). Ein Bildhauer aus Solothurn in Frankfurt, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 24, 1973, S. 320–334.
- 2 VERONIKA BIRKE: Zum Frühwerk Matthias Rauchmüllers im Rheingebiet, in: *Mainzer Zeitschrift* 71/72, 1976/77, S. 164–175.
- 3 HILDEGARD UTZ: Johann Wolfgang Frölicher (1652–1700), in: *Mainzer Zeitschrift* 73/74, 1978/79, S. 27–48, CURT SCHWEICHER: Zur Mainzer Barockplastik in Trier, in: *Mainzer Zeitschrift* 75, 1980, S. 101–103.