

ottenne nel 1550. Effigiato da El Greco (ma non mi sentirei di sostenere l'attribuzione), con questa onorificenza, che figura al suo collo anche nel trattato del Mora, *Il soldato*, del 1570, mostra sbalzata sulla cubitiera dell'armatura la propria impresa personale, visibile anche nell'opera del Pulzone, ove risulta però desemantizzata. Figlio naturale di Gregorio XIII, il Boncompagni indossa l'armatura del nipote d'un papa precedente, Paolo III, il cui ducato s'era formato all'ombra dello Stato della Chiesa. Forse un dono augurale dello stesso Ottavio, che sottolineava così i propri legami al Soglio? Un'allusione dunque, non così diversa da quella con cui Pulzone propose Ferdinando I de' Medici, nella veste di pretendente alla corona di Francia, nell'atto di porre la mano sulla borgognotta che era stata di Enrico II di Valois e che a lui era giunta come bene dotale della consorte Cristina di Lorena nel 1589. L'armatura, perduta, si può allora datare, inducendoci a ricostruire una evoluzione nello stile dell'ornato, sempre più ricco, di queste armature legate ai Farnese e con ogni probabilità agli artefici di cui il Piccinino si serviva. Anche sulla rotella medicea

di Dresda si dovrebbe tornare, opera, come la guarnitura di Cosimo I, di tal Battista da Merate, attivo a Firenze prima dei Piatti, le cui vicende si lasciano ricostruire, per ora induttivamente, con l'apporto di testimonianze indirette, così come mi era capitato di fare prima delle conferme 'monumentali' della Butters. Ma se si desidera vedere un autografo capolavoro 'di presentazione' d'uno dei più ricercati ageminatori del tempo, si consulti il catalogo della mostra gonzaghesca (*La celeste galleria*, Mantova 2002) o si vada al Bargello, per ammirare l'opera di Mariano Gambacurta, purtroppo romano, che, servitore dei Medici, ebbe l'animo di rifiutare i suoi lavori al Duca di Sessa nel primo lustro del Seicento.

Una mostra difficile quella di Ginevra, da farsi e da leggersi, che mette però a disposizione di tutti uno straordinario materiale documentale e fotografico; di cui c'era bisogno per lavorare ancora, tutti. Ai curatori il merito di aver avuto l'animo di fare, d'aver fatto molto, certo tutto quello che era nelle loro possibilità, per offrire un servizio alla comunità scientifica che non verrà certo ignorato.

Mario Scalini

Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli

Parma, Reggia di Colorno, 8.9.-2.12.01; Neapel, Castel Sant'Elmo, 21.12.1-24.2.02; Rom, Palazzo Venezia, 16.3.-16.6.02. Katalog, hrsg. v. Erich Schleier. Mailand, Electa 2002. 468 S., zahlr. farb. Abb. € 49,-. ISBN 88-435-9871-6

Ein Hauptmeister des römischen Früh- und Hochbarock wurde erstmals Gegenstand einer Ausstellung. Lanfrancos (1582-1647) Bedeutung für die Entstehung einer spezifisch barocken Ausdrucksform und für die stilistische Entwicklung Berninis hatte 1965 bereits Donald Posner dargelegt (Domenichino and Lanfranco, in: *Essays in honor of Walter Friedlaender*, New York 1965, 135-146; vgl. neuerdings Luigi Ficacci, Lanfranco e la nascita del 'barocco', in: *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese*, Rom

1998, 331-387). Der aus Parma stammende Meister schuf mit der Kuppelausmalung von S. Andrea della Valle (1625-28) auf der Grundlage von Correggios Domkuppel in Parma ein Vorbild für die spätere Deckenmalerei in Rom. Seine Gemälde erschlossen dem Altarbild neue Möglichkeiten; seine affektive Sprache, deren künstlerische Form aus der Einheit von Bewegung und Licht gebildet wird, setzte Maßstäbe. Um so erstaunlicher erscheint es, daß sich die Kunstgeschichte in der Erforschung des Künst-



Abb. 1
Lanfranco, *Alexander und Philippos*, 1615-16.
Reggio Emilia, Fond.
Pietro Manodori
(Kat. S. 131)

lers bisher eher zurückgehalten hat, im Gegensatz zu anderen Schülern der Carracci, Domenichino und Reni. Dies könnte einen Grund darin haben, daß er keine nennenswerten Schüler hatte und sein Stil unter Papst Urban VIII. von Pietro da Cortona und Sacchi abgelöst wurde. Eine weitere Erklärung findet sich aber auch im Stil des Malers selbst, der eher disparat und in seiner Entwicklung wenig einheitlich erscheint. Den langjährigen Bemühungen des *spiritus rector* der Ausstellung Erich Schleier, der das Wissen um Leben und Werk Lanfrancos seit 1962 wesentlich bereichert hat, können neuere Aufsätze von Bert Treffers (Celerità come metafora della grazia e mezzo artistico, in: *Docere, Delectare, Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Rom 1998, S. 71-81) und Arnold Witte (A new date for Lanfranco's decoration of the Camerino degli Eremiti, in: *The Burlington Magazine* 142, 2000, 423-428) an die Seite gestellt werden. Über diese Einzeluntersuchungen hinaus gelang es Schleier, mit der Ausstellung erstmals einen Überblick über die verschiedenen

Schaffensphasen des Meisters zu geben. Schon im Titel spiegelt sich das Konzept, den künstlerischen Lebensweg Lanfrancos von Parma über Rom nach Neapel anhand sicherer Werke nachzuzeichnen – 100 Gemälde auf Leinwand, Kupfer oder Holz und 55 Graphiken, im wesentlichen Vorarbeiten für die Freskenzyklen, die die technische Vielfalt des Künstlers dokumentieren (kleinere Skizzen und vollendete Modelle in Rötel, Kompositionzeichnungen als »prima idea« in Feder und Aquarell, Studien zu einzelnen Figuren mit schwarzem und weißem Bleistift auf koloriertem Papier). Der Werkprozeß konnte so für die wichtigsten Fresken sichtbar gemacht werden. Als aufschlußreich erwies sich weiterhin der Zyklus von 11 Kupferstichen von Pietro Santi Bartoli aus dem Jahr 1665 nach den Entwurfszeichnungen Lanfrancos für die Ausmalung des Gewölbes in der Benediktionsloggia in St. Peter. Lanfranco erhielt den Auftrag von Papst Paul V., führte ihn aber nach dessen Tod 1625 nicht zu Ende. Besonders gut durch Zeichnungen dokumentiert wurden die Neapolitaner Fresken (Gesù Nuovo, S. Martino, Cappella del Tesoro im Dom, Ss. Apostoli).

Die Ausstellung sollte Ordnung in die schwierige und nur in Einzelfällen durch Dokumente geklärte Werkchronologie bringen. Sie kristallisierte im wesentlichen vier Schaffensphasen heraus, die in der Ausstellung durch charakteristische Werke belegt wurden (Kat. 27-52), und verdeutlichte, daß Lanfrancos Werk über vier Jahrzehnte hin keine kontinuierliche Entwicklung aufweist. Vielmehr lassen sich Brüche, zeitliche Sprünge und eine Vorliebe des Künstlers für Selbstzitate beobachten. Fünf wichtige, seit langem zerstreute Werkkomplexe waren zusammengeführt worden. Zunächst die Leinwandbilder aus der Cappella Bongiovanni in S. Agostino in Rom (um 1615). Weiterhin waren fünf der einst elf Bilder aus dem Zyklus zum Leben Alexanders des Großen für Kardinal Alessandro Peretti Montalto (1615-16) zu sehen sowie sieben aus der zerstörten Cappella del SS. Sacramento in S. Paolo fuori le mura (1624-25). Die Szenen aus der Geschichte des alten Rom für den Palacio del Buen Retiro Philipps IV. in Madrid (1634-36) und die Tafeln aus dem Chor von Ss. Apostoli in Neapel (1638-41) repräsentieren das Spätwerk; letztere für die Ausstellung restauriert. Der Besucher in Rom konnte zudem die Ensembles von Fresken und Gemälden in den Kapellen Sacchetti in S. Giovanni dei Fiorentini (1622-23) und S. Agostino in S. Agostino (1637-38) studieren. Somit wurde erstmals ein Gesamtbild des Künstlers vermittelt, das durch den umfangreichen Katalog eine wesentliche Ergänzung erfuhr, das aber keineswegs homogen ausfällt. Die Anfänge Lanfrancos als Maler und das erste Jahrzehnt in Rom stellen die Forschung vor Schwierigkeiten. Gesichert erscheint, daß er sich an Agostino Carracci anschloß, als dieser in Parma die Decke des Palazzo del Giardino ausmalte (Lucia Fornari Schianchi, Kat. 19). Nach Agostinos Tod 1602 fand er in Rom in der Werkstatt Annibale Carraccis Aufnahme und war an der Seite Renis, Domenichinos und Albanis an den Fresken im Palazzo Farnese beteiligt. Die Frage nach der Ausbil-

dung in Parma und möglichen Beziehungen zum dortigen Hof der Farnese bleibt ungeklärt. Doch muß es Verbindungen gegeben haben, denn Giulio Mancini berichtet um 1621, Herzog Ranuccio I Farnese habe den Künstler und seinen Parmenser Kollegen Sisto Badalocchio an seinen Bruder, Kardinal Ottavio Farnese, in Rom weiterempfohlen (*Considerazioni sulla pittura*, hrsg. v. Anna Marucchi, Rom 1956, I, 247). »Der erste Aufenthalt Lanfrancos in Rom erstreckt sich also vom Frühjahr 1602 bis zum Sommer 1610, zu großen Teilen unter der Führung Annibale Carraccis« (Schleier, Kat. 29). Die Frage nach den Werken dieser acht Jahre erweist sich als problematisch, seitdem Luigi Salernos Rekonstruktion von 1952 durch Quellenfunde obsolet wurde und zwei der drei von ihm für die Frühzeit beanspruchten Werke später datiert werden mußten. Witte 1998 weist nach, daß der Vertrag zwischen Kardinal Farnese und der Arciconfraternità della Morte für das Camerino degli Eremiti aus dem Jahr 1611 stammt und die Malereien um 1615-17 datiert werden müssen und nicht, wie Salerno angenommen hatte, bereits 1605. Auch von stilistischer Seite findet Schleier diese Korrektur bestätigt. Einer Revision bedurfte auch der Alexanderzyklus, den Salerno 1607-8 datiert hatte. Wie 1983 konstatiert und später durch Dokumentenfunde belegt, wurde er um 1615 in Auftrag gegeben (Schleier, *Disegni di Giovanni Lanfranco*, Florenz 1983, 43ff.; H. Ph. Riedl, *Antiveduto della Grammatica. Leben und Werk*, München 1998, 37f.). Somit bliebe als einziges Werk dieser frühen Zeit das Leinwandbild »Anbetung der Hirten« (»Notte Sannesi«, Nr. 1). Schleier hatte es 1962 publiziert und in Anlehnung an Passeri 1606-7 datiert (Lanfranco's »Notte« for the Marchese Sannesi and some early Drawings, in: *The Burlington Magazine* 104, 246-257). Er selbst zweifelt nun an dieser Datierung und neigt angesichts der veränderten Chronologie der anderen Werke und stilistischer Überlegungen zu einer Datierung



Abb. 2
Besuch des hl. Petrus und eines Engels bei der hl. Agathe im Kerker, 1613-14. Parma, Galleria Nazionale (Kat. S. 111)

ins 2. Jahrzehnt. Betrachtet man die sorgfältig studierte Komposition, die voller Zitate und Anlehnungen an Werke der Carracci-Werkstatt steckt, so lässt sich dies m. E. mit der freieren Ausdrucksweise Lanfrancos im 2. Jahrzehnt nur schwer vergleichen. Die engen Beziehungen zu den Bildern gleichen Themas von Domenichino (um 1607-8, Nat. Gallery, Edinburgh) und Badalocchio (Galleria Corsini, Rom; ders., um 1608/09, Öl/Kupfer, Pal. Patrizi, Rom) lassen eine Anbindung der »Notte Sannesi« an die Carracci-Werkstatt und damit eine frühe Datierung in das 1. Jahrzehnt vermuten. Laut Bellori entstand Domenichinos Bild als Kopie eines verlorenen Gemäldes von Annibale Carracci, zu dem zwei Zeichnungen (Pierpont Morgan Library und Windsor) und mehrere Stiche existieren. Somit stellt sich die Frage nach der Organisation in der Werkstatt Annibales. Variierten seine Schüler im Wettstreit ein vorgegebenes Bildmotiv? Und liest sich die dunklere Interpretation Lanfrancos als koloristischer Gegenentwurf zu Domenichinos stark buntfarbiger Darstellung? Beider Konkurrenz ist für die

Kuppel in S. Andrea della Valle hinlänglich bekannt und hat ihre Wurzeln sicher schon in der Zeit, als sie in der Werkstatt Annibales tätig waren. Bereits hier zeigt Lanfranco seine Sonderstellung unter den Carracci-Schülern. Die größere Freiheit, die er sich gegenüber dem Vorbild Annibales herausnimmt, speist sich aus der Erfahrung mit Correggio und Schedoni. Der an ihnen geschulte Einsatz von Helldunkel führt zu starken Gegenlichteffekten und wechselnden Lichtsituationen, welche für sein Schaffen beherrschend blieben. Die Jahre 1610-20 erscheinen als besonders arbeitsreich. Bis auf eine kurze Zwischenstation in Parma und Piacenza (1610-12) schuf Lanfranco in Rom eine Reihe von Altarbildern, Freskodekorationen und Historien. Schleier sieht um 1612, nach der Rückkehr aus der Emilia, einen deutlichen Einfluß Correggios und vor allem Schedonis, den er später nicht mehr findet (Kat. 34). 1614-19 werde diese Phase, in der jede Abhängigkeit von Carracci zurückgedrängt erscheint, durch eine Orientierung an dem römischen Spätmanieristen Orazio Borgianni abgelöst.

Die Schwierigkeit einer solchen schematischen Einordnung zeigt sich, wenn man sieht, daß Lanfrancos Vorlieben einander nicht sukzessive ablösen, sondern daß vielmehr einige Meister immer wieder zitiert werden. So kann im gesamten Werk eine Affinität zu Correggio und Annibale Carracci in unterschiedlich starker Ausprägung beobachtet werden. Der späte »Kreuztragende Christus« von 1638 (Nr. 94) etwa zeigt im Kolorit und in den starken Lichtkontrasten deutlich die Lehre Schedonis. Ebenso lehrt der Vergleich zwischen der »Marienkrönung« mit musizierenden Engeln« (Nr. 14) und dem Altarbild »Der hl. Veranus befreit Albenga von einem Drachen« (Nr. 15), daß Lanfranco um 1615 offenbar nicht nur von Borgianni fasziniert war. Gegenüber dem stark an Borgianni orientierten Gemälde aus Albenga mit seinem braunen und tonigen Kolorit schließt sich die »Marienkrönung« in der Komposition dem klassizisierenden Stil Annibales an, entwickelt aber einen harten, metallischen Lichtglanz, welcher der weichen und erdigen Palette in Albenga entgegensteht. Diese Beobachtung fügt sich gut zur generellen Entwicklung des römischen Barock in den ersten beiden Jahrzehnten: Verschiedene künstlerische Konzepte bestanden hier nebeneinander, bevor seit etwa Mitte des Jahrhunderts der Geschmack der Barberini bestimmend wurde.

Auffällig für das 2. Jahrzehnt, das in der Ausstellung durch die meisten Exponate vertreten war, ist zum einen die fortwährende Wiederkehr gleicher Figuren und Motive, zum anderen der häufige Stilwechsel, der eine Suche nach unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten markiert. Vergleicht man die »Madonna mit Kind und hll. Karl Borromäus, Katharina und Augustinus« (um 1616, Nr. 30) und »Madonna mit Kind und den hll. Maria Aegyptiaca und Margarete« (um 1620/21, Nr. 57), so fällt die nahezu identische Komposition ins Auge, ebenso Lanfrancos Vorliebe, einzelne Figuren aus einer größeren Komposition in einem eigenen Bild zu wiederholen. Der

»Hl. Karl Borromäus« (um 1616, Nr. 32) erscheint auch in der etwa gleichzeitigen »Marienkrönung« (Nr. 31). Umgekehrt werden Einzelfiguren in abgewandelter Form in einem größeren Kompositionszusammenhang wiederverwendet: »Der hl. Karl Borromäus im Gebet vor dem Kreuz« (um 1611, Nr. 6) begegnet in der »Thronenden Madonna mit den hll. Dominikus und Antonius Abbas« (um 1615, Nr. 9) in der Gestalt des Dominikus wieder. Die Reihe der Zitate könnte weitergeführt werden, vgl. z. B. Nr. 38 und 34. Ein Sonderfall sind die »Verherrlichung der hl. Agnes« (Nr. 38) und die beiden Versionen der »Verherrlichung der hl. Magdalena« (Nr. 39, 40). Schleier hält alle drei Bilder für eigenhändig, datiert sie um 1616/17 und sieht den Werkprozeß von der »Agnes« ausgehend zu den beiden »Magdalenen«. Röntgenaufnahmen haben gezeigt, daß die drei etwa gleich großen Bilder ursprünglich Agnes zeigten und die Versionen in Genua und Rom später zu Magdalenen übermalt wurden. So stellt sich die Frage nach der Werkstattorganisation. Handelt es sich bei den drei Gemälden, die, wie Schleier feststellt, in der Qualität leichte Abweichungen zeigen, um Wiederholungen von Werkstattmitgliedern? Oder war die Nachfrage so groß, daß mehrere Versionen angefertigt wurden? Beides ist für andere Barockmeister durchaus bekannt. Richard E. Spear weist z. B. eine ausgeprägte Kopientätigkeit in der Reni-Werkstatt nach und vermutet in einigen Fällen sogar abschließende Retuschen des Meisters selbst (*The »Divine« Guido*, New Haven/London 1997). Beim Vergleich in der Ausstellung stellte man fest, daß das Agnesbild qualitativ herausragt; der Autor der beiden anderen Bilder bleibt offen. Die Frage nach der Werkstatt Lanfrancos stellt sich auch im Hinblick auf die Fülle von Werken, die in kurzer Zeit entstanden sind. Zwar attestiert Bellori dem Meister eine schnelle und sichere Hand (*Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, hrsg. v. Evelina Borea, Turin 1976, 377), doch ist die Ent-

stehung so vieler Gemälde und Freskodenkorationen ohne eine gut organisierte Werkstatt kaum vorstellbar. Höchstens ein Quellenfund wird eine Klärung bringen können. Für einen großen Teil der Werke aber, die Schleier in diese Zeit datiert, steht die Untersuchung von Auftraggeberschaft und Kontext noch aus.

Zu den Überraschungen der Ausstellung zählte der Alexanderzyklus; eine besondere Herausforderung, denn neben Lanfranco arbeiteten Domenichino, Albani, Badalocchio und Antonio Carracci daran, weiterhin die Caravaggioschüler Antiveduto della Grammatica und Giovanni Baglione sowie Antonio Tempesta – ein weiterer Beweis, daß in Rom verschiedene künstlerische concetti in einer Ausstattung nebeneinander existieren konnten und der Auftraggeber dies offenbar als besonderen ästhetischen Genuss erfuhr. In der Ausstellung wurden fünf dieser Bilder gezeigt. Ein Vorzug von Lanfrancos »Alexander und sein Leibarzt Philippos« (Abb. 1; Nr. 16) liegt in der Verbindung einer überzeugenden Figurenkomposition mit delikatem Kolorit, dank derer die Darstellung an erzählerischem Wert mit dem berühmteren Beitrag von Domenichino (»Timokleia vor Alexander«, Louvre; nicht gezeigt) konkurrieren kann. Das schöne Querformat mit dem »Besuch des hl. Petrus und eines Engels bei der hl. Agathe im Kerker« (Abb. 2; Nr. 8), die beiden Fassungen der »Verkündigung« (Nr. 45 und 62) und nicht zuletzt die sieben großformatigen alttestamentarischen Szenen aus S. Paolo fuori le mura (Nr. 63-69) bestätigen diese Beobachtungen zur malerischen Qualität und machen deutlich, daß Lanfranco, noch bevor er durch S. Andrea della Valle auf dem Höhepunkt seines Ruhms anlangte, für die ästhetischen Fragen seiner Zeit malerische Lösungen fand, die vorbildlich werden und ihm in der Kunstkritik Lob einbringen sollten (vgl. Bellori, 394). Aus der Vielfalt an gestalterischen Möglichkeiten kristallisierte sich in der Ausstellung als ein wesentlicher Zug heraus, daß Farbe und Helldunkel gemeinsam mit der



Abb. 3 *Ekstase der hl. Margarete von Cortona.*
Florenz, Galleria Palatina (Kat. S. 229)

Darstellung von bewegten Faltenbahnen zur Ausdruckssteigerung dienen.

Das Nachlassen der künstlerischen Kraft und die allmähliche Verdrängung in Rom durch Pietro da Cortona führten möglicherweise 1634 zu Lanfrancos Übersiedelung nach Neapel. Dort schuf er, protegiert vom spanischen Vizekönig Herzog Monterrey, zahlreiche Fresken für Kirchen und Kapellen. Zu den prominenten Aufträgen gehörten die Ausmalung der Certosa di S. Martino, 1637-38, und der Kuppel der Cappella del Tesoro im Dom, 1638-43. Die Certosa vertraten in der Ausstellung mehrere Zeichnungen (Nr. D39-D42), den Tesoro eine Kompositionsskizze (Nr. D48) und eine quadrierte Studie für die Mittelgruppe (Nr. D49). Noch in dieser Spätzeit, in der Bellori (394) dem Künstler Nachlässigkeit vorwirft, entstanden Bilder

von einfacher und bezwingender Monumentalität wie »Der hl. Andreas vor dem Kreuz« (ca. 1638, Nr. 93) und »Der kreuztragende Christus« (ca. 1638, Nr. 94). Das Urteil Belloris lässt sich aber dennoch nicht von der Hand weisen. Die letzten Räume der Ausstellung zeigten ein allmähliches Erlahmen und wiederkehrende Formeln. Der Gemäldezyklus für Ss. Apostoli in Neapel (Nr. 99-103) machte dies besonders anschaulich und ließ an den verstärkten Einsatz von Gehilfen denken (Rossana Muzii, Kat. 314). Dies verhinderte nicht, daß die Fresken einer ganzen Malergeneration in Neapel als Vorbild dienten. Giordano, Preti und Solimena bezogen wesentliche Anregungen aus der Auseinandersetzung mit Lanfranco (Nicola Spinosa, Kat. 83-91).

Die Nachwirkung der Fresken sollte nicht übersehen lassen, daß Lanfranco im Altarbild ebenfalls Bedeutendes geleistet hat. In Neapel ließe sich seine Wirkung diesbezüglich etwa im Vergleich der »Madonna mit Heiligen« Lanfrancos von 1638-39 (Nr. 97) mit Solimenas »Rosenkranzmadonna« (Berlin) belegen. Doch schon die »Ekstase der hl. Margarete

von Cortona« von 1622 (Abb. 3; Nr. 61) zeigt seine Modernität auf dem Gebiet des religiösen Bildes. Die Darstellung der Affekte und die bewegte Gewandbildung, die hier entwickelt wurden, fanden Aufnahme in Berninis »Teresa von Avila«. Die Frage nach Konzept und Ausdrucksmöglichkeiten der barocken Malerei zu Beginn des Jahrhunderts findet vor diesem Gemälde eine Antwort. Die Ausstellung lenkt den Blick auf das Gesamtwerk Lanfrancos. Sie bringt die Forschung einen wesentlichen Schritt voran, zeigt Möglichkeiten einer Annäherung und lässt klarer erkennen, wo die offenen Fragen liegen, etwa beim Anteil des Künstlers an Zielen, Wirkungen und Typenbildung des religiösen Bildes im Barock. Der hervorragende, auch hervorragend illustrierte Katalog stellt ein Kompendium der Forschung dar und erfüllt monographische Ansprüche. Die Einträge verraten eine intensive Auseinandersetzung mit den Einzelwerken. Im Anhang erscheinen die bekannten Dokumente und eine ausführliche Bibliographie, die den Katalog zu einem unentbehrlichen Arbeitsmittel machen.

Claudia Steinhardt-Hirsch

Nach der Frauenkirche: Rekonstruktionslust und Abrißwut in Ostdeutschland

Im Frühjahr 2002 fielen an der Baustelle der Dresdner Frauenkirche die Gerüste. Dahinter kamen große Teile des bis auf Kuppelhöhe rekonstruierten Baukörpers zum Vorschein, mit dem erhaltenen Torso und flickenteppichartig eingefügten grauschwarzen Originalfragmenten, die einen eindrücklichen Kontrast zu dem hellen Sandsteinton des neuen Baumaterials bilden. Es ist ein Bauwerk, das seine tragische Geschichte nicht leugnet. Das Schicksal der alten Frauenkirche ist im Neubau anschaulich geblieben.

Nicht zuletzt deswegen sind die Kontroversen zwischen Denkmalpflegern, Kunsthistorikern und Architekturkritikern, von denen der Wiederaufbau anfangs begleitet war, inzwischen weitgehend verstummt. Das Projekt genießt heute eine nahezu ungeteilte Sympathie nicht nur der Öffentlichkeit, sondern auch der Fachwelt. Unter dem Eindruck der akribischen Rekonstruktionsleistung und der starken Identifikation der Dresdner Bevölkerung mit dem Bau wird der Frauenkirche eine Sonderstellung zugestanden, wie sie etwa das