

burtsstadt Köln zog es den jungen Künstler zunächst nach Italien, nach Venedig, sodann nach Rom und Florenz. Fast 15 Jahre verbrachte Hans von Aachen in Italien, Jahre, in denen er ausgiebig Gelegenheit hatte, die antike und zeitgenössische Kunst zu studieren und bedeutende Auftraggeber zu gewinnen. Mit Arbeiten für den Jesuitenorden in Rom und für Großherzog Francesco I. de' Medici in Florenz fand er erste Anerkennung als Maler religiöser Historien sowie als Porträtmaler. Was die Porträtkunst betrifft, erhielt er in Florenz zahlreiche offizielle Aufträge. Auf den Italienaufenthalt folgte nahezu ein Jahrzehnt in Süddeutschland, wo Hans von Aachen in München am Hof des bayerischen Herzogs Wilhelm V. und in Augsburg für die Familie Fugger tätig war. Auch während des München-Augsburger Aufenthaltes war er hauptsächlich als Bildnismaler gefragt, konnte aber auch in anderen Bildgattungen seine Kunst unter Beweis stellen. So wurde Hans von Aachen in prominenter Weise an dem epochalen Werk der Erstaussstattung der Münchner Jesuitenkirche St. Michael beteiligt, ein Auftrag, der durch die Vermittlung der Jesuiten in Rom zu Stande gekommen war.

Der hier anzuzeigende Titel – die erste monographische Würdigung Hans von Aachens in Buchform überhaupt – schließt mit der eingehenden Behandlung von Leben und Werk eine seit langem bestehende Lücke. Der Verfasser, Joachim Jacoby, hat sich bereits 1996 mit dem Hans von Aachens Druckgraphik gewidmeten Band im Corpuswerk des »New Hollstein« als Kenner der Materie ausgewiesen. Mit dem nun vorgelegten Buch belegt Jacoby eindrucksvoll, dass die Textgattung Künstlermonographie weitaus mehr bieten kann als eine bloße Kompilation biographischer Daten und Fakten. Das schlicht »Einführung« genannte 70 Seiten umfassende einleitende Essay bietet einen Überblick über die Schaffensphasen des Künstlers und zeichnet die Entwicklung seiner Kunst im Zusammenhang mit den an ihn ergangenen Aufträgen nach. Dabei gelingt es dem Autor vortrefflich, den Künstler im Zeithorizont der Epoche zu verorten. Der fast 200 Druckseiten beanspruchende »Katalog«, in dem auch im Krieg zerstörte oder verschollene Gemälde Berücksichtigung finden, dokumentiert und analysiert ausführlich das malerische Werk Hans von Aachens. Sinnvollerweise hat Jacoby den Katalog nicht nur chronologisch aufgebaut, sondern auch thematisch, nach Bildgegenständen, gegliedert (Altes Testament, Neues Testament, Andachtsbilder, Heilige, Römische Geschichte, Mythologie, Allegorie, Türkenkriegsallegorien, Genre, Porträt). Dank dieser Gliederung tritt dem Leser sinnfällig vor Augen, dass der Reichtum des Schaffens Hans von Aachens in der thematischen Vielfalt seiner Arbeiten liegt. Der kurz »Anhang« genannte dritte Teil des Buches enthält das Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur sowie ein sorgfältig erstelltes Register.

*Luise Leinweber*

ILSE VON ZUR MÜHLEN: Bild und Vision: Peter Paul Rubens und der »Pinsel Gottes«. (Europäische Hochschulschriften 28, Bd. 334). Frankfurt a. M. u.a.: Lang 1998. 280 S., Abb. Kart.

Im Mai 1600 trat der junge Antwerpener Maler Peter Paul Rubens (1577–1640) eine längere Reise nach Italien an, um seine Kunst zu vervollkommen. Im Sommer desselben Jahres begegnete er in Venedig, dessen Malerei ihn bis ans Ende seines Lebens geprägt hat, einem mantuanischen Edelmann, der die Berufung des Künstlers an den Hof Herzog Vincenzo Gonzagas vermittelte. Acht Jahre sollte Rubens in Diensten des Mantuaner Herzogs stehen, während derer er nicht nur für seinen Brotherren, sondern auch für andere Auftraggeber eine Reihe von Gemälden ausführte, die seinen Ruf als Maler begründeten und bei seiner Rückkehr nach Antwerpen 1608 ausgezeichnete Erfolgsaussichten eröffneten.

Drei der bedeutendsten Aufträge aus der italienischen Schaffenszeit bilden den Untersuchungsgegenstand des hier anzuzeigenden Buches, das aus der 1993 bei Hans Belting an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München eingereichten Dissertationsschrift Ilse von zur Mühlens hervorgegangen ist: (1) die drei Bilder, die Rubens 1601 im Auftrag des Habsburger Erzherzogs Albrecht, Statthalter der südlichen Niederlande, für die Helena-Kapelle der Zisterzienserkirche Santa Croce in Jerusalem in Rom anfertigte; (2) die drei Gemälde, die um 1605 im Auftrag Herzog Vincenzo Gonzagas für den Altarraum der Mantuaner Jesuitenkirche Santissima Trinità entstanden; (3) das Altarbild, das die römische Kongregation der Oratorianer 1606 für ihre kurz zuvor fertig gestellte Kirche, die Chiesa Nuova, bei Rubens in Auftrag gab. Nachdem den Oratorianern

die erste Fassung des Gemäldes missfiel, gaben sie dem Maler Gelegenheit, eine zweite Version der Altarausstattung vorzulegen, die nun drei Gemälde umfassen sollte.

Somit bildet die Dreizahl der Gemälde eine allen drei Aufträgen gemeinsame formale Eigenschaft. Die inhaltliche Gemeinsamkeit zwischen den drei Gemäldegruppen besteht darin, dass jeweils im zentralen Bild eine Vision dargestellt ist, also etwas prinzipiell nicht Darstellbares, nämlich das Eindringen des Übernatürlichen, Göttlichen, dem menschlichen Auge nicht Sichtbaren in die menschliche Welt. Diese Themenwahl ist bemerkenswert: Zwar ist bereits im 16. Jahrhundert, im Umfeld einer florierenden (populär)theologischen Literatur zum Thema Vision und zumal seit dem Abschluss des Konzils von Trient 1563, ein stetiger Zuwachs an Visionsbildern zu beobachten, doch die eigentliche Blütezeit von Visionsdarstellungen im Medium der Malerei lag erst im 17. Jahrhundert. Rubens stand also noch am Anfang einer Entwicklung, als er sich kurz nach 1600 mit dem Bildgegenstand »Vision« auseinander zu setzen hatte.

In weit ausgreifender kontextorientierter Perspektive, unter sorgfältiger Einbeziehung der baulichen Vorgaben, auf die Rubens bei der Ausführung seiner Aufträge einzugehen hatte, unter genauer Abwägung der theologischen Ansichten der Auftraggeber in der Zeit nach dem Konzil von Trient analysiert Ilse von zur Mühlen die drei Altarausstattungen unter der Leitfrage nach dem Verhältnis von Bild und Vision. Wie nicht anders zu erwarten, erprobte der junge Maler, der ja noch nicht auf verbindlich vorgeprägte Bildformulare zurückgreifen konnte, je nach den spezifischen Anforderungen des Auftrages unterschiedliche Möglichkeiten, »wie sich die Manifestation des Übernatürlichen im Bild darstellen ließe.« Ohne hier ausführlich auf die überzeugenden Ergebnisse der lesenswerten Einzelanalysen eingehen zu können, lohnt es, zumindest das Endergebnis zu referieren: Anders als die meisten seiner Zeitgenossen, so die Verfasserin, »versuchte Rubens das Eindringen der anderen, der göttlichen Realität in die irdische Welt durch die Einführung verschiedener Realitätsebenen in seiner Malerei zu verdeutlichen.« Im Unterschied zu anderen Malern seiner Generation griff er zur Unterscheidung der gesehenen göttlichen Realität von der tatsächlichen und erfüllbaren nicht auf plakative, aus der Graphik entlehnte Bildmittel zurück, wie etwa die Strahlenaura, die im Gemälde schlicht in eine farblich geschiedene Lichtaura übersetzt wurde. Rubens' überlegene Kunstfertigkeit zeigt sich in dem Einsatz subtilerer Licht- und Farbeffekte, die der Malerei Tizians vieles verdanken. Dass dem jungen Maler, der in den drei Visionsdarstellungen ja nicht nur seine künstlerische Meisterschaft zu demonstrieren, sondern auch und vor allem Glaubensinhalte zu transportieren hatte, theologische Berater zur Seite standen, betont Ilse von zur Mühlen zu Recht immer wieder. Dank zahlreicher bisher unveröffentlichter Quellen und etlicher bislang ungenutzter Dokumente gelingt es ihr, den frömmigkeitgeschichtlichen Diskurs zu rekonstruieren, in dem die Verbindung von Bild und Vision um 1600 Kontur gewann. Für Rubens dürften vornehmlich Theologen in Rom prägend gewirkt haben. So könnte man die »Synthese von Rubens' Visionsdarstellungen« kurz auf die Formel bringen: »die theologische Anleitung aus römisch geprägten Kreisen, die künstlerischen Lösungen angeregt durch die venezianische Malerei.«

*Luise Leinweber*

INGO GABOR: Der Vorarlberger Barockbaumeister Valerian Brenner (1652–1715) – Leben und Werk: ein Beitrag zur süddeutschen Barockarchitektur. Augsburg: AV-Verlag 2000. 605 S., 146 s/w-Abb. Kart.

Es ist eine ebenso bemerkenswerte wie bekannte Tatsache, dass im Laufe von Jahrhunderten immer wieder Gruppen von Baumeistern und Handwerkern, die aus den Alpengebieten stammten, nach Norden und Süden auswanderten und der europäischen Architektur entscheidende Wendungen gaben. Zu diesen Gruppierungen gehörten auch die Vorarlberger Barockbaumeister, deren Tätigkeitsgebiet weite Teile der Schweiz, die südlichen Teile von Schwaben, von Württemberg und dem Elsaß, von Bayern und der Oberpfalz umfasste. Es war die große Leistung der Vorarlberger Meister, dass sie die ersten, italienisch geprägten Prototypen der barocken Architektur in dem nach dem Dreißigjährigen Krieg wiedererwachenden Deutschland nicht nur bloß aufnahmen, sondern zum Ausgangspunkt eines eigenen, variationsreichen Entwicklungsprozesses machten. Zu den wichtigsten Vertretern der Vorarlberger Barockbaukunst gehören unter anderen Franz Beer,