

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,



Caspar Moosbrugger, Michael und Peter Thumb – und Valerian Brenner, dem nun erstmals eine umfangreiche kunsthistorische Forschungsarbeit gewidmet worden ist.

Im Gefolge seines Lehrers Michael Thumb gelangte der aus Au im Bregenzerwald gebürtige Valerian Brenner Ende der 1670er Jahre nach Schwaben. Von Günzburg aus, wo er bis zu seinem Tode 1715 ansässig war, betätigte er sich als selbständiger Baumeister im gesamten schwäbischen Raum. Vornehmlich auf die Förderung von zwei Auftraggebern konnte Brenner während seines gut 30jährigen Schaffens regelmäßig zurückgreifen: Mit dem Bau der Wallfahrtskirche in Biberach (1684–1694) begann die Reihe der Aufträge für die Familie Fugger, die ihn bis kurz vor seinem Tode immer wieder in Anspruch nahm. Auch für das Augsburger Domkapitel war er des Öfteren tätig, seit er 1687 einen Entwurf für das Amtshaus des Domkapitels in Zusamaltheim geliefert hatte. Als Hauptwerke Valerian Brennens, der sich – wenn nicht ausschließlich, so doch maßgeblich – als Kirchenbaumeister einen Namen gemacht hat, sind die Wallfahrtskirchen in Schießen, Biberach, Hohenrechberg und Birenbach zu nennen, ferner die Wallfahrtskirche Maria Königinbild, die Ursulinenklosterkirche in Neuburg a.d. Donau, die Dominikanerklosterkirche in Obermedlingen, Sankt Stephan in Mindelheim und nicht zuletzt das Konsistorialgebäude in der Augsburger Residenz.

Mit der eingehenden Behandlung von Leben und Werk Valerian Brennens schließt der hier anzudeutende Titel – die erste monographische Würdigung dieses Vorarlberger Barockbaumeisters überhaupt – eine seit langem bestehende Lücke in der kunsthistorischen Forschungsliteratur zur Barockarchitektur in Süddeutschland. Zwar hat Norbert Lieb in seiner 1960 erstmals erschienenen, mit der dritten Auflage 1976 längst zum Standardwerk avancierten Gesamtdarstellung der »Vorarlberger Barockbaumeister« bereits eine Werkliste für Valerian Brenner erstellt, zwar ist in dem Katalog zur Einsiedelner Ausstellung »Die Vorarlberger Barockbaumeister« (1973) – nach wie vor ein Markstein der Erforschung des Themas – der Architekt gebührend berücksichtigt, zwar sind in den letzten Jahren hier und da kurze Beiträge zu einzelnen Bauten Brennens erschienen, doch eine umfassende Sichtung und Würdigung des Brennerschen Schaffens ist bis 1994 nicht versucht worden. Diesen Versuch hat Ingo Gabor in seiner zwischen 1994 und 1999 unter der Ägide von Norbert Knopp an der Katholischen Universität Eichstätt entstandenen Dissertationsschrift unternommen, die 2000 im Druck erschienen ist.

Gabor gliedert die 605 Druckseiten beanspruchende Materialfülle in einen umfangreichen ersten Teil zu Leben und Werk Valerian Brennens, in einen »Ergebnisteil« überschriebenen Abschnitt und schließlich in einen Katalogteil. Der knappen, auf gründlichen Archivstudien beruhenden Kompilation der biographischen Daten und Fakten des Architekten (S. 28–52) folgen ausführliche, archivalisch nicht minder akribisch abgesicherte Auslassungen zu den Bauten Brennens, die nach Gattungen geordnet abhandelt werden (1. Sakralbauten, 2. Profanbauten, 3. Umbauten, Renovierungen und Reparaturen, 4. Gutachtertätigkeit, 5. nicht verwirklichte Projekte, 6. Zuschreibungen, 7. Abschreibungen).

Im »Ergebnisteil« bietet Gabor Aufschlüsse über die Entwicklung des Individualstils Valerian Brennens und seine Stellung innerhalb der süddeutschen Barockarchitektur beziehungsweise der Vorarlberger Gruppe. Im Vergleich zu zeitgenössischen, ebenfalls in Schwaben tätigen Vorarlbergern wie etwa Michael Thumb, Christian Thumb oder Franz Beer sei, so Gabor, Valerian Brenner »eher in der zweiten Reihe einzuordnen« (S. 479). Seine Bauten kennzeichnen keine zukunftsweisenden Erfindungen, keine für die Architekturentwicklung bedeutsamen Prägungen; ihre Qualität liege vielmehr in der handwerklichen Gediegenheit.

Der abschließende Katalogteil umfasst ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Bauten Brennens sowie eine chronologisch aufgebaute Werkliste. Beide verdanken der Vorarbeit Norbert Liebs sehr viel, bieten jedoch auch Erweiterungen und Ergänzungen, vornehmlich insofern, als Gabor den Werken das erhaltene Quellenmaterial zugeordnet hat.

Ingo Gabor hat mit seiner Arbeit ein nützliches Nachschlagewerk vorgelegt, das reiches Faktenmaterial bietet.

*Luise Leinweber*