

Tessiner Stuckatoren im Umkreis des Münchener Hofes : die Brüder Prospero und Giovanni Battista II. Brenno

Autor(en): **Heunoske, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **61 (2004)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169713>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tessiner Stuckatoren im Umkreis des Münchner Hofes: Die Brüder Prospero und Giovanni Battista II. Brenno

von WERNER HEUNOSKE

Einleitung

Die im Umkreis des Münchner Hofes entstandenen Werke von Prospero und Giovanni Battista II. Brenno werfen ein Schlaglicht auf eine bisher weit unterschätzte Tessiner Künstlerfamilie, die für die Vermittlung hochbarocker Dekorationsprinzipien nicht nur in Bayern von erheblicher Bedeutung war. Die folgende Darstellung basiert auf ausgewählten Kapiteln der Dissertation «*Die Brenni – Tessiner Barockstuckatoren in Süddeutschland und Österreich (1670–1710)*», die der Autor 1998 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg abgeschlossen hat.¹ Da es im Rahmen des Aufsatzes kaum möglich ist, eine umfassende stilistische Einordnung vorzunehmen oder Archivmaterial in extenso auszubreiten, wird zur weiteren Information auf die betreffenden Kapitel und den Quellenanhang dieser Arbeit verwiesen.²

Die Brenni, eine Künstler- und Bauhandwerkersippe des Mendrisiotto

Im Süden des heutigen Schweizer Kantons Tessin, nahe Como, dem Einfallstor zu Italien, liegt das Mendrisiotto, eine Region, die über viele Generationen hinweg eine beachtliche Zahl von Wanderkünstlern und Bauhandwerkern hervorgebracht hat: Architekten, Maler, Bildhauer, Steinmetzen, Maurer, Handlanger, Kunsthandwerker verschiedenster Art und vor allem auch Stuckatoren, durch die sich das Mendrisiotto im 17. und 18. Jahrhundert ganz besonders auszeichnete. Mendrisio, der Hauptort des Bezirkes, ist bereits im Jahre 793 urkundlich fassbar. Ursprünglich zur Grafschaft Seprio gehörig, unterstand es ab 1249 der Herrschaft Como, nach 1412 dem Herzogtum Mailand, bis es schliesslich 1512 von den Eidgenossen besetzt und 1522 Residenz eines eidgenössischen Landvogts wurde.³ Auch nach der Besetzung blieb die katholische Bevölkerung des Mendrisiotto kirchlich beim Bistum Como. Wie im übrigen Tessin ist bis heute die sprachliche und kulturelle Ausrichtung nach Italien deutlich spürbar.

Seit jeher förderte die geographische Lage den künstlerischen Austausch zwischen Nord und Süd. Seit dem Mittelalter, zunehmend jedoch seit dem 15. Jahrhundert, lassen sich Wanderkünstler aus dem Mendrisiotto in Italien nachweisen. Lagen die Anfänge ihres Wirkens im Mittelalter

zunächst in den nahegelegenen lombardischen Städten, in Ligurien und in geringerem Umfang auch im Veneto, so übten in der Folge (besonders seit der Renaissance) die Kunstzentren der Toscana eine grosse Anziehungskraft aus. Die Künstleremigration dorthin war so bedeutend, dass die Meister seither «Toscani» genannt wurden, auch als sich die Auswanderung längst auf das übrige Italien und auf Länder nördlich der Alpen ausgedehnt hatte.⁴ Gleichrangig stand stets auch Rom im Mittelpunkt des Interesses, das im Verlauf des 16. Jahrhunderts zum überragenden Auswanderungsziel aufstieg. Im Laufe der Zeit formierten sich in Italien eigene landsmannschaftliche Verbände, die sich unter dem Titelheiligen ihres Herkunftsortes in «compagnie del paese», «corporazioni» oder «compagnie de muratori» zusammenschlossen.⁵

Aus Mendrisio und Salorino, den Hauptherkunftsorten der Brenni, begegnen uns bereits an der Schwelle von der Spätgotik zur Frührenaissance die ersten Wanderkünstler mit gesicherten Berufsnachweisen.⁶ Die Zahl der im nachfolgenden Zeitraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert erwähnten Meister aus dem Mendrisiotto ist zu gross, um sie hier auch nur annähernd aufzuzählen. 340 Familien mit mehr als 3000 Einzelpersonlichkeiten wurden bislang erfasst, die etwa zu zwei Dritteln nach Italien, zu einem Drittel in nordalpine Länder wanderten.⁷ Die weitverbreitete Künstler- und Bauhandwerkersippe der Brenni ist in jeder Beziehung Teil dieses Massenphänomens. Von Rom bis Dänemark, von Bayern bis Korsika erstreckten sich im Barockzeitalter ihre Auswanderungsziele.

Von den insgesamt 52 Familien ihres Hauptherkunftsortes Salorino⁸ trugen laut «status animarum» (1645, 1671) nicht weniger als 14 den Namen Brenni. Sie bevölkerten demnach über ein Viertel dieses kleinen Ortes! Gefolgt von den Spinedi,⁹ mit denen sie des öfteren zusammenarbeiteten, stellten sie dort den mit Abstand grössten Familienverband. In Salorino sind die Brenni bereits 1545 vertreten; ab 1636 sind ihre Mitglieder – wenngleich weniger zahlreich – auch im benachbarten Mendrisio und ab 1701 im etwa sieben Kilometer entfernten Melano nachzuweisen. Die Zahl der sie betreffenden Kirchenbucheinträge des 17. und 18. Jahrhunderts umfasst allein in Salorino mehrere Hundert. Erschwerend kommt hinzu, dass mehrfach widersprüchliche Angaben gemacht werden, keine Berufsbezeichnungen vorkommen und traditionelle Vornamen wie Andrea, Antonio, Carlo, Francesco, Giovanni, Giovanni Battista, Giulio, Giuseppe, Grandonio, Paolo,

Pietro, Santino, Sylvester und andere gleichzeitig mehrfach auftreten.

Als künstlerisch relevante Personen dieser Untersuchung liessen sich vier Brüderpaare von Stuckatoren identifizieren, die sich auf zwei Familienzweige verteilen:¹⁰

Die Nachfahren des Giulio Brenno:

1. Prospero, tätig in Franken, Altbayern und Schwaben;
2. Giovanni Battista II., tätig in Oberbayern und Franken; beides Söhne des Giulio.
3. Giulio Francesco (Francesco Giulio), tätig in Franken;
4. Paolo Gerolamo, tätig in Franken und Schwaben; beides Söhne des Prospero.
5. Carlo Enrico, tätig vor allem in Norddeutschland und Dänemark;
6. Giovan Giulio, tätig in Mendrisio und Dänemark; beides Söhne des Giovanni Battista II.

Die Söhne des Giovanni Battista I. Brenno:

7. Francesco, tätig im Chiemgau und im Salzburger Raum;
8. Carlo Antonio, tätig in Salzburg.

Nur unter Berücksichtigung aller werkbezogenen und biographischen Anhaltspunkte war es überhaupt möglich, aus den erwähnten vierzehn Familien jene zwei Familien «herauszufiltrieren», denen diese Stuckatoren entstammen. Es darf jedoch als sicher gelten, dass auch aus den anderen Familienzweigen zahlreiche Dekorationskünstler hervorgingen, über die bisher fast nichts bekannt ist. Ein grösseres Œuvre kennt man darüber hinaus nur von den im 18. Jahrhundert tätigen Malerbrüdern Grandonio, Giuseppe und Giovanni Battista III.

Über die Lebensverhältnisse beider Stuckatorenfamilien unterrichten verschiedene Notariatsurkunden. Hausbesitz und übrige Liegenschaften werden zum Teil so genau beschrieben, dass vielleicht noch eine Identifizierung möglich wäre. 1683 bewohnten die Erben von Giulio Brenno, darunter auch die Stuckatoren Prospero und Giovanni Battista II., in Salorino ein ebenerdig an der Strasse gelegenes Haus mit Hof. Eine Strasse führte zum nahen Stall, die Familie besass mehrere Weinberge, Wald und etwas Gartenland, betrieb, wie vielfach üblich, also auch Landwirtschaft.¹¹ Zu ihren unmittelbaren Nachbarn zählten die Erben von Abondio Capello und die Erben eines weiteren, bereits verstorbenen Giovanni Battista (I.) Brenno, hinter dem sich niemand anderes als der Vater der Stuckatoren Francesco und Carlo Antonio verbirgt.¹²

Prospero Brenno: Überblick über Leben und Werk Biographische Daten

In den Kirchenbüchern von Salorino lassen sich Prospero Brennens Vorfahren bis in die Zeit um 1600 zurückverfolgen. Als Grosseltern väterlicherseits werden Grandonius

und Viollante genannt.¹³ Über eine etwaige künstlerische Tätigkeit ist derzeit aber weder beim Grossvater noch beim Vater etwas Näheres bekannt.¹⁴

Als Sohn von «magister» Giulio (1609–1682) und dessen Ehegattin Lucrezia (†1682) wurde Prospero 1638 in Salorino geboren.¹⁵ Zwei ältere und zwei jüngere Brüder konnten ermittelt werden: Pietro (*1634), Francesco (*1636), Paolo Grandonio (*1646) und Giovanni Battista (1649–1712).¹⁶ Der nicht ganz stimmige «status animarum» von 1671 verzeichnet im Elternhaus zwölf Personen, darunter auch Prosperos eigene Familie sowie seine beiden damals ledigen Brüder Pietro und Giovanni Battista II.¹⁷ Unerwähnt bleiben dagegen die Brüder Francesco¹⁸ und Paolo Grandonio – möglicherweise waren sie damals bereits verstorben oder hatten einen eigenen Hausstand gegründet.

Prospero Brennens Ehefrau Marta entstammte der bekannten Künstlerfamilie Vasallo aus Riva S. Vitale, aus der ebenfalls namhafte Stuckatoren hervorgingen. Sie war die Tochter von Francesco (†vor 1675) und die Schwester von Giovanni Battista Vasallo, der am 6. April 1708 als ihr Erbe auftritt.¹⁹ Aus der Ehe von Prospero und Marta sind fünf Kinder bekannt: Die beiden ältesten Söhne Giulio Francesco (1667–1694) und Paolo Gerolamo (1673–1698), die wie ihr Vater das Stuckatorenhandwerk ausübten, der im Kindesalter verstorbene Giovanni Grandonio (1675–76) und die Töchter Maria Lucrezia (*1670) und Anna Margherita (1677–1704).²⁰

Wie bei allen Protagonisten der älteren Familiengeneration, fand sich zur Ausbildung und den frühen Schaffensjahren nicht die geringste archivalisch verbürgte Nachricht. Die bisherige Vermutung, Prospero Brenno könnte ein Schüler des Intelvi-Meisters Giovanni Battista Barberini²¹ gewesen sein, ging von Voraussetzungen aus, die heute teilweise nicht mehr haltbar sind. Zwar wäre der nötige Altersunterschied gegeben und bestünden grundsätzliche stilistische Gemeinsamkeiten – ob sie aber unbedingt auf ein Ausbildungsverhältnis schliessen lassen, auf blosser Kenntnis von Werken beruhen oder aus dem Zeitstil resultieren, muss dahingestellt bleiben.

In Franken trat Prospero erstmals künstlerisch in Erscheinung.²² 1671–72 dekorierte er den Sitzungssaal im «Roten Bau» des Würzburger Rathauses. Den folgenden Winter verbrachte er in Salorino (3. Januar 1673). Darauf wandte er sich nach München, wo er vermutlich bereits um 1673 zusammen mit seinem Bruder Giovanni Battista II. Brenno und elf weiteren Italienern in der Theatinerkirche stuckierte. Ob er, wie mehrfach behauptet, am 7. März 1675 eigenverantwortlich die Stuckarbeiten der Kirche übernahm, ist zweifelhaft. Nach dem Tode von Kurfürstin Henriette Adelaide (18. März 1676), die besonders italienische Künstler intensiv gefördert hatte, kamen praktisch alle wichtigen Neubauprojekte des bayerischen Hofes zum Erliegen. Die Äusserung Kurfürst Ferdinand Marias «[...] man solle keinen Pau gross und klein mehr anfangen [...]»²³ (6. März 1677) ist symptomatisch für diese Situation. Dementsprechend fehlten auch hochrangige Dekorationsauf-

träge, die italienischen Stuckatoren wie den Brenni dauerhaft Beschäftigung geboten hätten.

Kurz vor dem Regierungsantritt Kurfürst Max Emanuels findet man Prospero und seinen Bruder Giovanni Battista II. wieder in Kurbayern. Im damals bayerischen Innviertel waren wohl beide um 1679–81 an drei Kapellendekorationen der Stadtpfarrkirche zu Braunau beteiligt (Zuschreibung). Im Einflussbereich von Hofbaumeister Enrico Zuccalli arbeitete Prospero 1680–81 in der Münchner Residenz; gegen 1682 in Niederbayern höchstwahrscheinlich in der Saldenburg (Zuschreibung, stilistisch käme auch eine Tätigkeit des Bruders in Frage), sowie in der Steinfelskirche in Landau a.d. Isar. Der Tod beider Eltern veranlasste um 1682 seine Rückkehr in die Heimat. Von der Güterteilung zwischen den beiden Brüdern, die zu gleichen Teilen Universalerben ihres Vaters Giulio waren, hat sich ein aufschlussreiches Dokument erhalten (26. Februar 1683). Neben dem Besitz in Salorino wird darin auch Handwerkszeug erwähnt, das die Brenni «in Germania» zurückgelassen hatten.²⁴

Einen nicht unwesentlichen Aspekt im Schaffen Prospero Brennoss stellt wohl die Zusammenarbeit mit Nicolò Perti dar, der seit spätestens 1685 in Bayern weilte und 1692 als «Churbayer- und Chur Cöllnische[r] Struktaturer» titulierte wird. In zwei Tessiner Notariatsurkunden, die sich mit Prospero Brenno beschäftigen, wird erstmals auch Pertis Herkunft verlässlich festgehalten. Gleich seinem Vater Lorenzo, dem Bauführer der Münchner Theatinerkirche, stammte Nicolò aus dem unmittelbar an der Grenze zum Tessin gelegenen oberitalienischen Örtchen Rovenna.²⁵ 1694 wurde er von Brenno bevollmächtigt, den restlichen Lohn für vorangehende Arbeiten für Abt Placidus von Benediktbeuern (reg. 1683–1690) und Bischof Johann «Heinrich» (richtig: Johann Eucharius) von Eichstätt (reg. 1685–1697) einzufordern.²⁶ Begründetermassen geht die neuere Forschung davon aus, dass beide Künstler auch an den vorgenannten Orten zusammen gewirkt haben müssen.²⁷ Für eine Mitarbeit Brennoss in der Klosterkirche Tegernsee fehlen dagegen eindeutige Nachweise.²⁸

Private und berufliche Beziehungen bestanden auch zu Angehörigen der Familie Marazzi.²⁹ Am 18. Oktober 1676 hatte Prospero Brenno zusammen mit Martira, der Tochter des Petro del Ponte in Salorino die Taufpatenschaft bei Joanna Maria Marazzi übernommen.³⁰ 1686 gab Paolo, der Sohn des verstorbenen Bartholomeo Marazzi aus Mendrisio, seinen Sohn Francesco Maria für fünf Jahre zu Brenno in die Lehre. Zum Nachteil des Meisters wurde das Lehrverhältnis aber nach drei Jahren wieder gelöst. Erneut war es Nicolò Perti, der noch 1694 in dieser Angelegenheit vermittelte.³¹

Der Auftrag der in bayerischen Hofdiensten stehenden Grafen von Rechberg für die Hohenrechberger Wallfahrtskirche (1687–1690) erschloss ein neues Tätigkeitsfeld im schwäbischen Raum und begründete die Zusammenarbeit mit dem Vorarlberger Baumeister Valerian Brenner, die sich auch in der Wallfahrtskirche im Weggental bei Rottenburg fortsetzte (1688). In den Quellen der Weggentalkirche

ist auch von Söhnen die Rede, bei denen es sich nur um Giulio Francesco und Paolo Gerolamo handeln kann. Da die Dekoration fast parallel zu Hohenrechberg ausgeführt wurde, ist anzunehmen, dass beide Söhne dort ebenfalls ihren Vater unterstützten. Aus zeitlichen Gründen wäre überdies mit der Anwesenheit des jungen Francesco Maria Marazzi zu rechnen.

Am 3. Januar 1691 erhielt der Stukkator Antonio Roncati aus Meride eine Teilzahlung für die Dekoration der Antoniuskapelle im Vorgängerbau der heutigen Pfarrkirche SS. Cosma e Damiano in Mendrisio «[...] così per stima [= Arbeitsbewertung] e comanda fata dal sig. Prospero Breni [...]»,³² wobei unser Künstler offenbar die Arbeiten beaufsichtigte und taxierte, nicht aber selbst Hand anlegte. In Salorino erscheinen er und Joanna Spinedi am 23. September 1693 auch als Taufpaten von Giovanni Andrea, dem Sohn von Thomas Pius (Sohn des Andrea) und Magdalena Brenni.³³

Prospero Brenno verschied am 18. Januar 1696 in Salorino.³⁴ Das Privatleben der Familie war in diesen späteren Jahren von schweren Schicksalsschlägen gekennzeichnet. Zur besonderen Tragik gehört es, dass offensichtlich keines der erwähnten Kinder auch nur das dreissigste Lebensjahr erreichte und die Mutter (†1707) kurz nacheinander den Tod ihres Ehemannes und ihrer Kinder miterleben musste. Die Söhne Giulio Francesco und Paolo Gerolamo starben, als sie gerade am Beginn hoffnungsvoller Karrieren standen. In künstlerischer Hinsicht enden damit alle Aktivitäten der Familie.

Beteiligung an der Stuckierung der Münchner Theatinerkirche

Als das Monument, an dem sich das Eindringen italienischen Formengutes schlechthin konkretisiert, stand die Theatinerkirche seit jeher im Zentrum der bayerischen Barockforschung. Ihrer Bedeutung gemäss wurden namentlich Architektur und Ikonologie gewürdigt.³⁵ Umso erstaunlicher ist es dagegen, wieviele widersprüchliche Angaben zur Stuckdekoration und den daran beteiligten Künstlern existieren, und dass bis heute keine zufriedenstellende Zusammenfassung des Kenntnisstandes vorliegt.

Nahezu unausgewertet blieb ein von Gabriele Dischinger aufgefundener Archivbucheintrag des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der gerade in der Künstlerfrage den entscheidenden Durchbruch bringt. Ebenso lapidar wie aufschlussreich heisst es darin:

«[...] die stuckhadorer unserer Kürchen waren .1. Johannes Petrus Legony .2. Joann Jacob Legony .3. Joann Georg Gurnier .4. Antonius Perti .5. Prospero Prenno .6. Joannes Pelsoni .7. Johann Baptist Prenno .8. Paulus Perozi .9. Peter Paul Ballerer .10. Paulus Marin .11. Hans Peter Neurone .12. Carolus Brentani .13. Joannes Baptista Brentani. Also geben die Auszügl von Pau=rechnungen besonders de anno .1673.»³⁶

Zum ersten Mal liegt damit eine umfassende Namensliste der an der Innendekoration beteiligten Stuckkünstler

vor. Spätestens hier wird auch deutlich, dass der Anteil der Brenni am Gesamtwerk nicht isoliert betrachtet werden kann. Dass dem damaligen Archivschreiber des Theatinerklosters die heute nicht mehr auffindbaren Originalquellen vorlagen, steht aufgrund der letzten Zeilen ausser Frage. Die Angaben sind also durchaus glaubwürdig, zumal die Tätigkeit Carlo Brentano-Morettis und Prospero Brennoss auch von anderer Seite bestätigt wird.³⁷ Soweit sich die Herkunft der Stuckatoren ergründen lässt, handelt es sich überwiegend um Tessiner. Dies gilt insbesondere für die Brenni und sicherlich auch für Giovanni Belloni, Giovanni Giorgio Guarnieri, Giovanni Pietro Neurone und die Legony.³⁸ Mit Ausnahme von Neurone, dessen Heimstätte im Luganese zu suchen ist, kommen diese höchstwahrscheinlich alle aus dem Mendrisiotto – ein eindrucksvolles Zeugnis dafür, welche Rolle die Stuckatoren dieser Region im Kunstschaffen nördlich der Alpen spielten. Dagegen stammen Carlo Brentano-Moretti und sein Bruder Giovanni Battista aus Azzano am Comer See,³⁹ sind also strenggenommen als «Comasken» einzustufen. Die geographische Nähe zum Mendrisiotto ist jedoch auch hier gegeben und hat vermutlich auch in diesem Fall die Anbahnung von Arbeitskontakten begünstigt. Mehr denn je entpuppt sich damit die Theatinerkirche als Kristallisationspunkt oberitalienischer Bau- und Dekorationskunst: Ein Mikrokosmos jenes komplexen Zusammenwirkens zwischen Graubündner, Tessiner und Comasker Architekten und Werkleuten, das den bayerischen Barock so entscheidend mitgeprägt hat. Den zahlreichen «Welschen» steht als einziger namentlich bekannter einheimischer Stuckator der Münchner Hofbildhauer Wolfgang Leuthner gegenüber, der 1674⁴⁰ auf Befehl der Kurfürstin vollplastische Putti und Engel zur Raumdekoration beisteuerte.

Wie geschickt diese italienischen Bauhandwerker «Familiapolitik» betrieben, lässt sich am besten am Beispiel der Perti demonstrieren, denen es nach und nach gelang, nicht weniger als fünf Mitglieder ihrer Sippe beim Kirchen- und Klosterbau der Theatiner unterzubringen. Neben dem Bauführer Lorenzo Perti, den man wohl als treibende Kraft anzusehen hat, und dem um 1673 erwähnten Stuckator Antonio Perti erscheinen ab etwa 1686 die Maurer Carlo Antonio und Alexander Perti.⁴¹ Der Stuckator Nicolò Perti (der Sohn Lorenzo Pertis), der in der Literatur unbegründeterweise noch immer als leitender Meister genannt wird, fehlt bezeichnenderweise in obiger Stuckatoren-Aufstellung. Belege für seine Tätigkeit finden sich erst 1685 sowie 1687–88. Sie betreffen ausschliesslich Stuckarbeiten zum kurfürstlichen Oratorium, in den später abgebrochenen eigenständigen Kapellenanbauten (Heilig-Grab-Kapelle, Kapelle oberhalb der heiligen Stiege) und an den Kapitellen des Nordturmes. Eine führende Rolle bei der vorangegangenen Innendekoration der Kirche selbst ist ihm demnach nicht zuzumessen.⁴² Gleiches gilt für Pietro Zuccalli (genannt Christofori), der 1692 lediglich die Kapitelle am Südturm fertigte. Nach wie vor bleibt er der einzige Graubündner Stuckator, der sich bislang benennen lässt.

Als «Capomastro» der italienischen Stuckatorengruppe ist vielmehr in erster Linie Carlo Brentano-Moretti anzusehen. Als Angehöriger der über ganz Europa verzweigten oberitalienischen Händlersippe der Brentani verfügte er über glänzende Verbindungen, die er, wie Jahre zuvor in Nürnberg, nun auch in München ausspielte. Auf Vermittlung des Zitronenhändlers Andrea Mainoni, an dessen Firma sein älterer Bruder Giovanni Antonio beteiligt war,⁴³ war er nach eigenem Bekunden von Hessen-Kassel aus schon Ende 1668 in die Stadt gekommen. Protegiert durch den damaligen Kirchenbauverwalter und Hofzahlmeister Antonio Francesco Pistorini⁴⁴ hatte er ungewöhnlich frühzeitig einen ersten Akkord über den *Quadratur*-stück in den sechs Seitenkapellen der Theatinerkirche getroffen (je 195 fl.).⁴⁵ Da die notwendigen Rohbauarbeiten jedoch noch nicht abgeschlossen waren, verzögerte sich die Ausführung, so dass Carlo Brentano-Moretti drei auf eigene Kosten angeworbene Stuckatoren gesellen wieder nach Italien zurückschicken musste. Erst am 9. April 1672 kam es zum Abschluss eines förmlichen Kontraktes über die Stuckierung des Langhauses in Höhe von 2000 fl. Unterzeichner waren neben Carlo Brentano-Moretti der damals noch amtierende Bologneser Architekt Agostino Barelli und Bauführer Lorenzo Perti. Wie darin ausdrücklich betont wird, sollte die Stuckdekoration «[...] conforme il disegno fatto da Agostino Barelli Architetto di la ditta Chiesa [...]»⁴⁶ ausgeführt werden. Aus weiteren Aufzeichnungen geht hervor, dass Brentano-Moretti allein in diesem Jahr wenigstens sieben Mitarbeiter beschäftigte. Ihr relativ hoher Wochenlohn von jeweils 6 fl. lässt auf voll ausgebildete, erfahrene Kräfte schliessen.⁴⁷ Um welche der oben genannten Künstler es sich dabei im einzelnen handelte, wird allerdings nicht erwähnt.

Wie der Augenschein lehrt, blieb das 1672 angeschlagene Dekorationssystem des Langhauses im Wesentlichen auch für die Querhausarme und den Chor verbindlich. Dies gilt in besonderem Masse für die architekturnahe und vegetabile Ornamentik und – mit Ausnahme der Querarmwände – auch für das Figürliche. Entgegen der Auffassung von Richard Paulus⁴⁸ kommt also Barellis Nachfolger Enrico Zuccalli schwerlich als Entwerfer dieses, das heisst des grössten Teils der Innenraumdekoration in Frage. Nennenswerten Einfluss hätte er wohl allenfalls noch auf die Kuppeldekoration, den Hochaltar und die Querhausaltäre ausüben können. Andererseits weicht aber auch der Barelli-Plan von 1667 in einigen Punkten merklich vom heutigen Raumbild ab. Er lieferte offenkundig nur die groben Vorgaben für die Stuckaturen, war im Prinzip nur hinsichtlich der Dekorationsorte und des Dekorationsaufwandes verbindlich. Dies erklärt auch am ehesten, warum Barelli im Entwurf alle vorgesehenen Dekorationsflächen ziemlich schematisch fast ausschliesslich mit Kartuschen überzog und das Figürliche meist nur andeutete. Den Stuckatoren verblieb dadurch relativ viel Raum für eigen schöpferische Interpretation. Ihr Anteil am Gesamtergebnis und insbesondere an der Ausprägung einzelner Dekorationselemente sollte deshalb nicht zu gering veranschlagt

werden. Weitere, nicht näher bezeichnete Änderungswünsche gingen auch von den Theatinern selbst aus. Die damit verbundenen Kostenforderungen waren später noch Gegenstand von Streitigkeiten.

Gegenüber Barellis Entwurfsplan von 1667 liegt das entscheidende Verdienst der ausgeführten Stuckdekoration vor allem darin, dass sie den strukturellen Unterschied zwischen dem tragenden Architekturgerüst und den füllenden Wandflächen ungleich deutlicher herausarbeitet. Die Oberflächen der Architekturglieder sind straff gegliedert, ihre Ornamentik erscheint streng gebunden und «ausgehärtet». Ganz anders dagegen die dazwischenliegenden Füllungen der Wand, der Bogenzwickel und der Attika, aus denen die Dekoration, wie aus dem weichen Grund herausmodelliert, quellend und von elementarer Wuchskraft erfüllt, schubweise hervorbricht. An manchen Stellen entsteht fast der Eindruck, die vegetabile Ornamentik sei mehr eine Hervorbringung des Grundes als das Ergebnis menschlichen Kunstschaffens, gezügelt nur durch die Architekturgliederung und die obligatorischen Umfassungsrahmen.

Die Licht-Schattenmodellierung erzeugt Graustufen, abhängig von der Dichte der Füllung und dem Grad der Kleinteiligkeit, die als weitere Differenzierung durchaus mit einkalkuliert werden. Bei all dem «horror vacui» gewinnen die wenigen verbliebenen Leerflächen als Ruhepunkte für das Auge fast den Rang einer ästhetischen Besonderheit. Ornamentlose Zonen, im Tonnengewölbe konzentriert, führen sozusagen im Sinne einer «negativen Betonung» den Blick nach oben. Die ganze Wandarchitektur, der ganze tragende Apparat, ist gleichzeitig aber auch Reliefstruktur. Die mit Pfeifenkanelluren versehenen Kompositsäulen erscheinen bezeichnenderweise in ihrer schmuckhaftesten und reliefhaftesten Form. Die füllenden Relieffelder bilden mit ihren Figuren die höchste und freieste Form der Erhebung. Der Stuck bedeckt somit die Architektur nicht nur als blosses Schmuckwerk, er offenbart und interpretiert vielmehr auch deren Eigenschaften. Leider ist nicht dokumentiert, ob diese architekturnähere Lösung auf weitere Interventionen Barellis zurückgeht oder bereits ganz den ausführenden Stuckatoren zuzuschreiben ist. Wahrscheinlicher ist aber Ersteres, denn die Art der Langhausgliederung, besonders das Zusammenfassen von kanellierten Doppelstützen und kassettierten Gurten zu mächtigen Bogenstellungen, deren Körperhaftigkeit gegen die glatte Stuckkappentonne steht, entspricht durchaus den Gepflogenheiten des Bologneser Barock. Vereinzelt gilt dies auch für Merkmale des Jochaufbaues, der Wandstruktur und der Ornamentation. Verwiesen sei nur auf die Einleitungstravéen im Langhaus von S. Paolo⁴⁹ oder auf die vom Dom S. Pietro⁵⁰ her bekannten steil aufragenden Obergadenschildwände samt ihren Fensterrahmen. Ein weiteres Vergleichsmoment bilden die scharfgratig ansteigenden Stuckkappenführungen in der auffallend gestelzten Langhaustonne und nicht zuletzt die dichten, fleischigen Akanthusranken im Hauptgebälkfries oder die betont plastischen Zwickelrosetten über den Seitenkapellenarkaden. Auch der Akanthusfries, der die Kuppel-

ansätze der Seitenkapellen umzieht, ist als «stucco finto» ein gebräuchliches Rahmenelement der Bologneser Deckenmalerei.⁵¹

Die ganze Kampagne war von permanenten Auseinandersetzungen zwischen dem seit 1669 amtierenden Kirchenbauverwalter Antonio Spinelli und Carlo Brentano überschattet. Schon die 1668 getroffenen Honorarvereinbarungen für die Seitenkapellen (deren Stuckaturen erst um 1672–1674 zur Ausführung gelangten), waren auf heftige Kritik Spinellis gestossen.⁵² Folgt man dessen tendenziösen Stellungnahmen, so gingen die Arbeiten bei der Langhausdekoration seit August 1672 nur schleppend und bald auch nicht mehr in der erwarteten Qualität vorstatten. Nach einer seiner Inspektionen griff der Kirchenbauverwalter daher zu einem ungewöhnlich drastischen Mittel: Er liess beanstandete Dekorationsteile kurzerhand abschlagen.⁵³ Als Brentano ausserdem noch Nachforderungen erhob, weil er auf Geheiss Spinellis «[...] die Stuccatur an unschidlichen orthen wiederumb verennde[r]n und zerbrechen [...]» und alles «[...] vill khöstlicher als der vorig verglichne abriess, reparirn und formirn [...]»⁵⁴ habe müssen, erreichten die Streitigkeiten ihren Gipfelpunkt. Boykottmassnahmen Brentano-Morettis, der die Arbeiten angeblich durch häufige Abwesenheit verzögerte und arbeitswillige Stuckatoren bedrohte, begegnete Spinelli durch direkte wöchentliche Lohnzahlungen an dessen Mitarbeiter. Dieser Umstand erklärt wohl auch das Fehlen weiterer Kontrakte für Querhaus, Kuppel und Chor. Die wiederholten Vorwürfe, Brentano-Moretti habe es an Koordination fehlen lassen und seine Mitarbeiter nicht ausreichend unterstützt, lassen Zweifel aufkommen, ob von ihm jene prägenden künstlerischen Impulse ausgingen, die man von einem leitenden Meister hätte erwarten können. Die harsche Äusserung Spinellis, «[...] è un' altro quel che lavora le belle cose in Chiesa, non il Brentano [...]»,⁵⁵ spricht Bände. Bei aller Vorsicht, die solchen Polemiken gegenüber angebracht ist, hat man dennoch den Verdacht, dass sich Brentano-Moretti mehr in der Rolle eines Projektleiters und Dekorationsunternehmers, denn in der eines ausführenden Künstlers betätigt hat.⁵⁶ Immerhin würde so verständlich, warum zwischen der Dekoration der Theatinerkirche und Brentanos Nürnberger Arbeiten keine deutlicheren Parallelen zutage treten. Weder im Figürlichen, noch im Detail der Ornamentfaktur ist seine Handschrift in grösserem Zusammenhang herauszulesen. Übereinstimmungen finden sich meist nur in vergleichsweise «unpersönlichen» Motiven (Lanzettblatt-Rosetten, Rollwerksäume, Rahmungen und ähnliches), wie sie im Prinzip auch bei anderen Künstlern auftreten. Das Leitornament Brentanos hingegen, der mit Halbfiguren besetzte monumentale Akanthusfries, hat in den Nürnberger Profandekorationen auch aufgabenbedingt eine andere Ausprägung erfahren. Ohne den Gebälkverband ist seine Schichtung dort übersichtlicher und im Oberflächencharakter glatter und grossförmiger.

Angesichts der Vielzahl der beteiligten Künstler und mangelnder Vergleichsmöglichkeiten grenzt es fast ans Un-

mögliche, mittels Stilkritik die Anteile Einzelner zu lokalisieren. Noch dazu, wenn aus der gängigen Praxis derartiger Grossprojekte mit einer Spezialisierung innerhalb der Stuckatorengruppe (Figuristen, Ornamentiker und andere) zu rechnen ist. Einige generelle Querverweise seien aber dennoch erlaubt: Die auf den ersten Blick verhältnismässig einheitlich wirkende Stuckierung der Theatinerkirche zerfällt bei näherer Betrachtung der Figural-

durch längere gemeinschaftliche Arbeitspraxis miteinander verbunden waren und die daher auch nicht in der Lage waren (wie etwa die Werkstatt von Giovanni Battista Carlone), einen unverwechselbaren Einheitsstil hervorzu- bringen. Besonders evident wird diese partien- und gruppenweise Arbeitsverteilung, wenn man versucht, die vorherrschenden Puttentypen nach Stil und Massstab zu ordnen (Abb. 1 und 2):

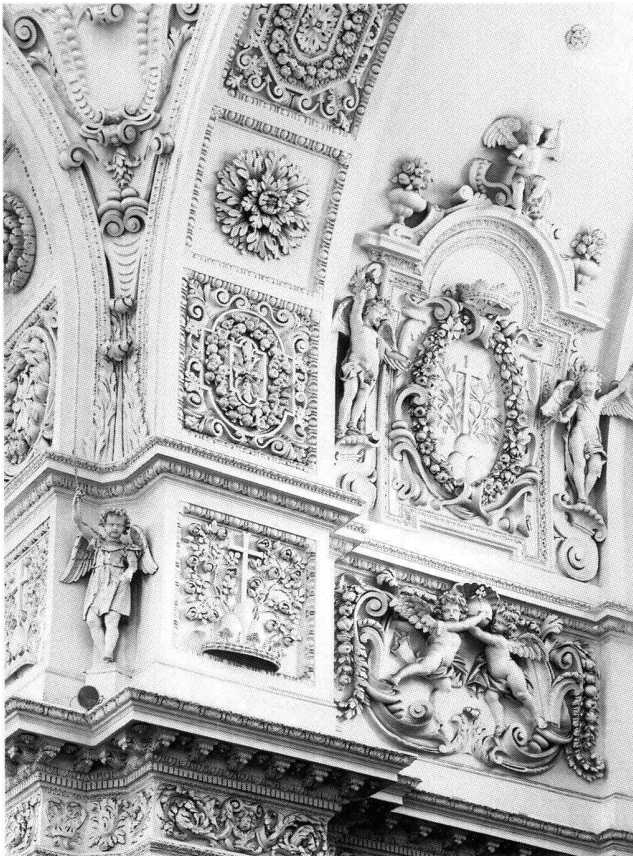


Abb. 1 München, Theatinerkirche, Attika- und Gewölbedekoration im Querhaus, um 1672–1674.



Abb. 2 München, Theatinerkirche, Wanddekoration im Querhaus, um 1672–1674.

plastik in zahlreiche Gruppen und Untergruppen, von denen jede ihren eigenen Massstab und Stil mit sich bringt. Hier spiegelt sich im Grunde genommen genau das wider, was Antonio Spinelli seinerzeit mit den Worten «[...] le parte seconde non corrispondono alle prime, fatte bene per allettarmi [...]»⁵⁷ beschrieben und kritisiert hatte. Es wirkten anscheinend Werkstattgrüppchen und Meister nebeneinander, die ansonsten ganz offensichtlich nicht

1. Sitzende Putti, auf den Volutenkonsolen über den Langhausarkaden und über den Relieftableaus der Chorseitenwände angebracht. Ebenmässig proportioniert, aber ohne sonderlich organische Verbindung zum Anbringungsort. Der Charakter des in situ Modellierten entfällt. Die Figuren wirken, als ob sie auf der Werkbank gefertigt und anschliessend versetzt wurden.

2. Schwebende Puttenpaare, eingebettet in die kartuschenartige Dekoration der Attikafelder. Fast vollplastisch, weit in den Raum ausgreifend, aber dennoch mit deutlichem Bezug zum Grund entwickelt. Affektiös, sehr bewegt, mit markanter Körperbiegung, kraftvoll und monumental aufgefasst. Weitere Feindifferenzierungen sind zwischen den Attikafiguren des mittleren Langhausjoches und jenen der flankierenden Langhausjoch zu treffen. Mit ihren «perspektivisch» schräg verzogenen Gesichtern und geschlossenen Flügelumrissen zeigen sie Querverbindungen zu den Attikafiguren im Querhaus und den beiden kartuschenhaltenden Putti im Auszug des westlichen Triumphbogens. Beim zweiten Puttentyp treten dagegen die Hauptfedern der Flügel auch einzeln hervor. Ihre natürlicheren Gesichter mit ausgeprägt hervortretenden Wangen zeigen Analogien zu den Figuren in den seitlichen Dekorationsfeldern der westlichen Triumphbogenwand.

3. Stehende Putti, paarweise Fenster (Langhaus, Chorseiten) und Reliefaufsätze (Querarme) der Obergadenzone flankierend; ferner auf Postamenten in der Vierung und vor den Flankenvoluten der Westwand. Ohne engeres Verhältnis zur übrigen Stuckdekoration. Von Heinrich Stern nach Stil und Anzahl überzeugend Wolfgang Leuthner zugewiesen, folgen sie eher den frühen Beispielen der sogenannten «Münchener Schule»,⁵⁸ die ursprünglich für andere, felderbildende Gewölbedekorationen entwickelt wurden.

4. Kleine, halb sitzend erscheinende Putti, die in ähnlicher Gestalt sowohl die Schildwandspitzen über den Fenstern als auch die Aufsätze der Altäre und der westlichen Triumphbogenwand bekrönen. Hier ist die Zuschreibung Heinrich Sterns an Wolfgang Leuthner zu bezweifeln, da bereits die gerundeten Flügel nicht mit jenen der vorgenannten Standfiguren übereinstimmen.

5. Puttengruppen bei den Querarmnischen, die durch ihre Monumentalität und ausgeprägte Kontraposthaltung aus dem Rahmen fallen.

Erhebliche Probleme bereitet nicht zuletzt die Eingrenzung der Tätigkeit der beiden Brenni. Welche Bedeutung hatten sie für das Gesamtwerk? Welche Stellung bekleideten sie eigentlich? – Fragen, die in der Literatur nur scheinbar geklärt wurden. So hat eine leicht misszuverstehende Textpassage bei Richard Paulus⁵⁹ später zu der Fehlinterpretation geführt, Prospero Brenno habe am 7. März 1675 «[...] zusammen mit anderen ungenannten Stuckatoren unter Enrico Zuccallis Bauleitung mit den Stuckarbeiten in der Theatinerkirche [...]»⁶⁰ begonnen. Wegen des späten Datums und der Tatsache, dass für Chor- und Kuppeldekoration kein Kontrakt mit Brentano-Moretti vorliegt, hat man wohl vorzugsweise Prospero Brenno als deren Urheber vermutet. Die zeitgenössischen Quellen geben hierzu jedoch keine konkreten Hinweise.⁶¹ Die eingangs zitierte Sekundärangabe «besonders de anno 1673» liesse theoretisch auch zu, dass die Brenni schon von Anfang an in der Münchner Theatinerkirche mitwirkten.

Mit Blick auf Prosperos Puttentypen und Akanthusbildungen in der Residenz wäre vornehmlich bei den Reliefs

der Chorseitenwände an seine Beteiligung zu denken. Wie Ikonen werden dort die Brustbilder von Christus und Maria in komplizierter, dreifacher Reliefverschachtelung präsentiert (Abb. 3). Jede Rahmenschiicht steigert den Bedeutungsgehalt, jeder Reliefgrund suggeriert eine andere Konsistenz. Besonders hervorzuheben sind die «Puttenkränze» um die zentralen Ovalreliefs, und zwar nicht nur wegen des gesamtheitlich verspannten Kräftespiels der



Abb. 3 München, Theatinerkirche, rechtes Chorwandrelief, um 1672–1674.

Figuren, das weitläufig an die Zentralkomposition von Rubens Hochaltarblatt in der Chiesa Nova zu Rom anknüpft, sondern auch, weil sie sich in ähnlicher Form schon im Fassadenentwurf Agostino Barellis von 1667 ankündigt.⁶² Ein mögliches Indiz dafür, dass wohl auch der Chor noch im Sinne Barellis stuckiert wurde. Die ursprünglich geplante Korrespondenz zwischen innen und aussen beinhaltete zum Teil auch die Dekorationsformen. An den

wenigen plausibel zuweisbaren Stuckpartien lässt sich eine stilprägende Rolle der beiden Brenni gegenwärtig nicht ablesen. Es ist daher recht unsicher, ob sie in der Nachfolge Brentano-Morettis als leitende Meister fungierten. Sie waren möglicherweise nur zwei Stuckatoren von vielen. Ein kompletter Wechsel des Stiles oder der Werkstätten war mit ihrem Auftreten jedenfalls nicht verbunden. Schliesslich findet man ja auch in den übrigen Partien des Chores eine Reihe anderer Meister, die eindeutig schon im Langhaus tätig waren.

Die Stuckfiguren der vier lateinischen Kirchenväter und die sie umgebenden Nischendekorationen in den Querhausarmen stellen ein Problem für sich dar (Abb. 2). Die bisher vermutete Urhebererschaft Wolfgang Leuthners ist jedenfalls stark diskussionsbedürftig, allein schon deshalb, weil die ihm unstrittig zuzuordnenden Putti auf den Vierungspfeilern abweichende Stilcharakteristika zeigen. Besonders obsolet muss dabei erscheinen, dass die den Grossfiguren in Tambour- und Querarmnischen beigegebenen Putti mit diesen nicht das Geringste zu tun haben. Ausserdem erwähnen die Quellen lediglich, dass Wolfgang Leuthner «Engl» und «Kindl» gefertigt hätte – eine Rubrik, unter die sich die Statuen der Kirchenväter beim besten Willen nicht einordnen lassen. Es wäre also durchaus vorstellbar, dass die vier kompletten Dekorationseinheiten aus Nischenädikula, Draperie, Heiligenfigur und Putti von einer oberitalienischen Werkstattgruppe ausgeführt wurden. Typenprägung, Haltungsmotive und einzelne Merkmale der Gewandorganisation der vier Kirchenväterfiguren erinnern entfernt an Giovanni Battista Carlones Kirchenväter in Waldsassen. Damit soll freilich nicht ausgesagt werden, dass diese Figuren dem Werkstattkreis Carlones zuzuordnen sind – wohl aber, dass beide Gruppen bis zu einem gewissen Grad aus den gleichen stilistischen Quellen schöpfen.⁶³ Die schwere, dreifach geknotete Stoffdrapierung um die Nischen herum verweist auf ähnliche Bildungen in den Seitenkapellen der Passauer Jesuitenkirche. Sie erscheint auch dort eng an die seitlichen Pilaster gequetscht und in Kombination mit Putti, die unter ihren baldachinartig herabhängenden Tuchenden platziert sind. Der kräftig fragmentierte Eierstab der Nischenränder findet sich in Passau als Wölbfeldrahmung.

Falsch wird stets der Beginn des Kuppelbaues und der Kuppelstuckierung angegeben. Tatsache ist, dass man sich nicht erst seit dem 2. April 1674 mit der Kuppel beschäftigte, sondern zu diesem Zeitpunkt vielmehr schon die Laterne in Angriff nahm. Das Innere von Tambour und Kuppelschale war bautechnisch soweit fertiggestellt, dass man am 20. März 1674 (nicht 20. Januar) mit der Ausschmückung beginnen konnte.⁶⁴ Da die Errichtung schwerlich im Winter eingesetzt haben kann, wird man auch die für Enrico Zuccalli in Anspruch genommenen Kuppelpläne vordatieren müssen.⁶⁵

Bei den grossen Nischenfiguren der acht Seligpreisungen im Kuppeltambour, die Heinrich Stern ebenfalls Wolfgang Leuthner zuschrieb,⁶⁶ lassen sich ähnliche Bedenken vortragen wie bei den Kirchenväterfiguren. Hätten Zeitgenos-

sen diese in der Art von weiblichen Tugenden gehaltenen Personifikationen wirklich als «Engl» oder gar als «grosse Kind» bezeichnet? Wohl kaum. Schon stilistisch geben die seitwärts gewandte Schrittstellung der westlichen und die geschmeidig rieselnde Lockenbildung der südlichen Zentralfigur zu denken.⁶⁷ Ein Vergleich mit den Brennoschen Engelskaryatiden in Salzburg und Hohenrechberg oder mit den im Kreis der Perti-Werkstatt anzusiedelnden Engelskanephoren der Tegernseer Vierungskuppel, lässt es möglich erscheinen, dass auch hier Italiener beteiligt waren. Den Quellen zufolge schuf Wolfgang Leuthner 1674 sechzehn Engel beziehungsweise «grosse Kind» von je zehn Schuh Länge⁶⁸ für die «hoche» Kuppel.⁶⁹ Diese Angabe passt genau zu jenen «ungemein grossen Engeln», die 1707 als schadhaft und absturzgefährdet beschrieben werden.⁷⁰ Es ist also naheliegend, dass gerade sie eben nicht – wie noch Eva Christina Vollmer/Laurentius Koch annehmen – mit den bestehenden acht Nischenstatuen im Tambour zu identifizieren sind, sondern vielmehr zu jenen Figuren gehörten, die 1720 im Zuge der Neudekoration der Kuppelschale durch Francesco Marazzi abgebrochen wurden.⁷¹ Rechnet man die sechzehn Monumentalengel Wolfgang Leuthners zur übrigen Figurenausstattung noch hinzu und bedenkt, dass ehemals auch der Laternenabschluss stuckiert war, so muss die Kuppeldekoration einst einen spektakulären Anblick geboten haben. Dabei brauchen sich nicht alle Wolfgang-Leuthner-Figuren in der Kuppelschale befunden haben, denn auf dem nach Vorzeichnung Enrico Zuccallis 1676 geschaffenen Kupferstich von Jeremias Renner erkennt man auch in den oberen Pendentivzwickeln riesenhafte puttenartige Schwebefiguren, denen die Bezeichnung «grosse Kind» in besonderem Masse gerecht würde.

Auch in den Seitenkapellen konnte Antonio Spinelli schliesslich eine «vollgültige» Figuren- und Ornamentdekoration durchsetzen. Bei der Betrachtung der Verbindungsportale, deren Pilaster und Lisenen primär Ornamentträger sind und deren Aufsätze teilweise nur noch auf dem quellenden Ornament selbst ruhen, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass nun den Stuckatoren restlos freie Hand gelassen wurde. Unbemerkt blieb, dass auch die Kuppeldekorationen der sechs Kapellen nur noch im Rudiment erhalten sind. Sie mussten wegen Feuchtigkeitsschäden 1695 bis auf die heutigen Akanthusfriese und die figürlich besetzten Pendentivkartuschen entfernt werden.⁷² Noch im gleichen Jahr wurden die Kapellenkuppeln ersatzweise mit Grisaillemalereien dekoriert.⁷³

1674 findet man Carlo Brentano-Moretti bereits wieder in Nürnberg. Abgesehen von Hochaltar und Querhausaltären, an denen vielleicht auch 1675 gearbeitet wurde, muss die italienische Stuckdekoration der Theatinerkirche damals in wesentlichen Grundzügen ausgeführt gewesen sein. Wie sonst hätte Wolfgang Leuthner seine Figuren darin positionieren können? Einen weiteren Anhaltspunkt liefert die triumphbogenartig gestaltete innere Eingangswand mit der datierten Dedikationstafel aus dem Jahre 1675, die mit dem zugeordneten Allianzwappen und den

flankierenden Stuckfiguren «Religio» und «Magnificentia» als Pendant zum Hochalter aufgefasst werden muss. Jeremias Renners Kupferstich zeigt 1676 einen relativ weitgehend gestalteten Innenraum. Wenn darin Teile der Stuckornamentik (Hauptgebälkfriese, Attika, Langhausgurte) nicht wiedergegeben werden, so liegt dies womöglich nur an der Aufgabe des Stiches, die Trauerdekoration mit dem von Enrico Zucalli entworfenen Castrum Doloris der verstorbenen Kurfürstin Henriette Adelaide in der Vierung hervorzuheben.⁷⁴ Allem Anschein nach ist die grosse Arbeitsgemeinschaft der italienischen Stuckatoren nur für die Dauer dieses Auftrages stabil geblieben, um sich danach wieder zu zerstreuen. Auch daraus erklärt sich letztlich, warum dem Dekorationssystem der Theatinerkirche als Ganzem in Bayern keine entschiedenere Nachfolge beschieden war und spätere Entlehnungen – so bedeutsam sie für die unterschiedlichsten Stuckatorengruppen auch immer gewesen sein mögen – auf Einzelmerkmale beschränkt blieben.

Nach kritischer Untersuchung der Gesamterscheinung muss in entscheidenden Punkten von einigen bisher verbreiteten Forschungsmeinungen abgerückt werden:

1. Der Einfluss Agostino Barellis auf die Dekorationsplanung ist wahrscheinlich höher einzuschätzen als derjenige Enrico Zuccallis.

2. Im Gegensatz zu Carlo Brentano-Moretti sind weder Nicolò Perti noch Prospero Brenno als leitende Meister der genuinen Kirchendekoration nachweisbar.

3. Die Auffassung, dass mit dem Architektenwechsel auch ein genereller Wechsel der Stuckatorenwerkstätten stattgefunden haben soll, der Prospero Brenno erst 1675 in Stellung gebracht hätte, ist weder durch Autopsie, noch durch Archivbelege zu untermauern.

4. Nicht nur in der grossen Vierungskuppel, sondern auch in den Kuppelschalen der Seitenkapellen wurde die ursprüngliche Stuckierung durch spätere Sicherungsmassnahmen reduziert.

5. Die monumentalen Nischenfiguren in den Querarmen und im Kuppeltambour stammen höchstwahrscheinlich nicht von Wolfgang Leuthner. Es wäre ernstlich zu erwägen, ob nicht auch sie von Oberitalienern geschaffen wurden. Die Stuckdekoration, wie sie heute vor Augen tritt, wäre damit weitgehend als italienische Schöpfung anzusehen.

Residenz München

Nach der Regierungsübernahme Kurfürst Max Emanuels arbeitete man unter Enrico Zuccallis Leitung mit Hochdruck an der Wiederherstellung der 1674 abgebrannten Residenztrakte. Die Neugestaltung ab 1680 konzentrierte sich zunächst auf die miteinander verbundenen Fluchten der Alexander- und Sommerzimmer. Die vier Sommerzimmer ersetzten die alte Altane vor der Schatzgalerie im 1. Obergeschoss des südlichen Grottenhoftraktes. Darüber errichtete man eine neue terrassenartige Altane. Während das vierte Sommerzimmer noch besteht, wurden die drei

ersten Sommerzimmer von François Cuvilliés d.Ä. durch die Reichen Zimmer ersetzt und die Längsseiten der Grottenhoffassaden umgestaltet.

Am 13. November 1680 verhandelte Enrico Zuccalli mit «[...] Stuckhator Maurer Johann Prospero welcher bey den Herrn Theatinern in arbeith gewest / und seinem vorgeben nach wochentlich .7. fl. gehabt [...]»⁷⁵ über die schon begonnene Fassade der Sommerzimmer gegen den Grottenhof und die geplante Decke im vierten Sommerzimmer. Die Maurerarbeiten der neu aufgestockten Fassade wurden Lorenzo Perti und Antonio Riva übertragen. Sie wurde historisierend den älteren Teilen des 1581–1586 von Friedrich Sustris erbauten Grottenhofes angeglichen,⁷⁶ so dass auch Brenno kein besonderer Gestaltungsspielraum verblieb. Eine Vorstellung der einstigen Aussenansicht geben die Stiche bei Michael Wening (1701) und Matthäus Disel (um 1723).⁷⁷ Den noch erhaltenen Decken- und Wandstuck des vierten Sommerzimmers führte Brenno 1681 mit einem Gesellen, einem Lehrjungen und einem vom Bauamt gestellten Tagwerker aus.⁷⁸ Die Baurechnungen vermerken noch eine Reihe kleinerer Aufträge, von denen nachträglich kein exaktes Bild mehr zu gewinnen ist: So arbeitete der Tessiner Meister um 1680–81 auch an einer Stiege⁷⁹ und an den Gesimsen auf der neuen Altane, in nicht näher definierten «Neuen Zimmern»,⁸⁰ im Gang neben der Ritterstube sowie beim Ofen in der Antecamera⁸¹ und dem Pflaster auf der neuen Altane.⁸²

Die ehemaligen ersten drei Sommerzimmer waren eingeschossig und besaßen Holzkassettendecken. Eine vollständige Stuckdekoration erhielt nur das zweigeschossige vierte Sommerzimmer, das im Westen die Altane eckpavillonartig überragte. Wegen seiner Lage bei der damaligen Josefskapelle⁸³ und seiner steilen Proportionen wurde es in zeitgenössischen Quellen als «Warthzimmer neben der schönen Capeln» oder als das «hoche: oder Retirat Zimmer» bezeichnet.⁸⁴ Für die Decke erstellte Brenno «conforma il disegno» eine eigenhändige Kostenaufstellung. Richard Paulus schliesst daraus, dass er nach einem Entwurf Enrico Zuccallis arbeitete, was zwar nicht unwahrscheinlich, aber keineswegs erwiesen ist.⁸⁵ In jedem Fall bedurfte es einer zentralen Koordination von Architektur, Stuck und Malerei. Auch ist bekannt, dass der Riss dem Kurfürsten zur Approbation vorlag und mit Wohlgefallen aufgenommen wurde.⁸⁶

Die zwischen Vollplastik und Hochrelief changierende Stuckdekoration bildete ursprünglich den Präsentationsrahmen für die verlorene Ausmalung mit Allegorien und Emblemen der Herrschertugenden, in deren Zentrum die Gottesfurcht stand. Die Ostwand gliedern drei hochrechteckige Rahmenfelder, denen in Höhe des zweiten Stockwerks drei Fenster zur Altane folgen. Sie versorgen den Stuckplafond mit dem notwendigen Streiflicht. Die übrigen Wände bedecken breitformatige Bildfelder mit ornamentierten Profilrahmen (Pfeifenkanneluren, Rosettenstab, Karnies). Die bekrönenden Kartuschen mit Kurfürstenhut, kurbayerischem Wappen (im W) und Spiegelmonogrammen Max Emanuels (im N und S) bekräftigen

den Bezug der Raumikonografie auf den Kurfürsten. Bis über die konkav abfallende Rahmenoberkante werden lange Fruchtgirlanden von jeweils vier rittlings sitzenden Putten in Position gezogen. Die Wand beschliesst ein feinziseliertes Kranzgesims mit Astragal, Akanthusblättern und Kyma. Die steile Hohlkehle der Spiegeldecke zeichnet sich durch eine betont fleischige und voluminöse Dekoration aus (Abb. 4). Grosse Harpyen beherrschen die Eck-

Körperbaues und möglichst viel Berührungsfläche mit dem Spiegelrahmen durch Köpfe, Handflächen und Flügel. Die damit verbundene Reproduktion gleicher Typen lässt nur leichte Kopfwendungen und geringfügige Variationen des Gesichtsausdrucks und der Frisuren zu. Die schwächer akzentuierten Querachsen besetzen querformatige Emblemrahmen, die von den Ausläufern der Akanthusranken, Rollwerkspangen und Scheitelagraffen mit Gro-



Abb. 4 München, Residenz, Deckenstück im vierten Sommerzimmer, Prospero Brenno, 1681.

diagonalen und stützen den Spiegel, dessen geohrte, abgerundete Ecken auf diese Halbfiguren bezogen sind. Ihre Unterleiber spalten sich in Akanthusendigungen, die in grossen Doppelranken über die Seitenflächen fort komponiert werden. Im Gegensatz zu anderen prominenten Beispielen dieses Typs haben auch die zweischichtig aufgebauten Flügel Akanthusstruktur angenommen. Die architekturdienende Rolle zielt wiederum auf Symmetrie des

teskmasken mit dem Gesamtverband verklammert werden. Der Rechteckspiegel mit dem ovalen Deckengemälde kontrastiert formalästhetisch als starre Reliefplatte von reduzierter Plastizität. Nach aussen grenzt er sich scharfkantig durch einen Band-Halbrosettenrahmen, nach innen weich durch einen gebänderten Lorbeerblattstab ab. Die Zwickel füllen doppelte Akanthuskelche, aus denen sich beidseits Ranken verzweigen – die ornamentale Antwort

auf die Harpyienfiguren der Hohlkehle und ein feinfühliges Diminuendo der Eckkomposition.

*Giovanni Battista II. Brenno:
Überblick über Leben und Werk
Biographische Daten*

Mit welcher Vorsicht Herkunftsangaben ausserhalb der Heimat zu behandeln sind, beweist anschaulich das Beispiel von Giovanni Battista Brenno: «[...] von Mendrisio gebürtig under der Schwaitz [...]»⁸⁷ erwähnen ihn die Ebracher Quellen – tatsächlich aber finden sich Tauf- und Sterbeeintrag in den Kirchenbüchern von S. Zeno im nahen Salorino. Als Sohn von Giulio und Lucrezia wurde er dort am 28. Mai 1649 geboren und einen Tag später getauft.⁸⁸ 1683 lebten er und die Familie seines Bruders Prospero noch im einstigen Elternhaus in Salorino.⁸⁹ Spätestens nach seiner Heirat 1686 siedelte Giovanni Battista aber nach Mendrisio über, wo die Familie ein eigenes Haus erwarb und auch alle ihre Nachkommen geboren wurden.⁹⁰ Hieraus erklärt sich auch die obengenannte Ungereimtheit.

Um 1673 findet man Giovanni Battista erstmals zusammen mit Prospero und zahlreichen weiteren Italienern an der Stuckierung der Münchner Theatinerkirche beteiligt. Danach sind für geraume Zeit keinerlei Nachfolgaufträge mehr bekannt. Da er sich 1679 in Braunau am Inn aufhielt, war er höchstwahrscheinlich mit seinem Bruder an der Dekoration dreier Seitenkapellen in der Stadtpfarrkirche beteiligt (um 1679–1681). Nicht 1676, wie verschiedentlich angenommen,⁹¹ sondern erst 1680 ist er unter der Bauleitung Enrico Zuccallis in Altötting nachweisbar, wo er zunächst den Bereich um das «Brunnenchörlein» im Dekanatsgarten zierte und anschliessend 1681 mit Francesco Maderni im ersten Obergeschoss des zweiten Chorherrenhauses stuckierte. In Anlehnung an die Michaelskapelle der Braunauer Stadtpfarrkirche stattete er im Frühjahr 1682 die Mac-Kay-Kapelle in der Augustinerstiftskirche Gars am Inn aus, um im Sommer freie Hand für weitere unbekanntes Aufträge zu haben.⁹² Die Dekoration der Straubinger Jesuitenkirche verrät ebenfalls seine Handschrift (gegen 1683).

Anlässlich der Güterteilung zwischen den Brüdern am 26. Februar 1683 in Mendrisio ist zu erfahren, dass Giovanni Battista zu diesem Zeitpunkt noch in Deutschland seinem Handwerk nachging. Waren die Arbeiten in Altötting noch von bescheidenem Umfang, so hatte sich die Auftragslage bald darauf merklich gebessert. Giovanni Battista war zu einem der bevorzugten Stuckatoren des Zuccalli-Kreises aufgestiegen. Nahezu gleichzeitig war er an drei hochrangigen Projekten im Umkreis des bayerischen Hofes beschäftigt: den Schlössern Zangberg (1684–1686, 1688), Lustheim (1687) und Lichtenberg am Lech (1687, 1690).

In diese Zeit fällt auch ein wichtiges privates Ereignis, das deutlich zeigt, in welchem Ansehen Brenno damals stand: Die Heirat mit Felicità Francesca, Tochter des Haupt-

mannes Gerolamo Lucchese aus Melide, am 3. März 1686, brachte die Verbindung mit einer der bedeutendsten Künstlerdynastien des Tessin. Überdies war seine Ehefrau die Schwester der später berühmt gewordenen Dekorationskünstler Carlo Domenico und Bartolomeo Lucchese.⁹³

Beim grossen Auftrag im kurbayerischen Jagdschloss Lichtenberg am Lech zeigen sich die unmittelbaren Auswirkungen der neuen Allianz. Es kommt zu einer perfekten Aufgabenteilung: Carlo Domenico Lucchese wirbt 1687 in Melide Mitarbeiter an; Giovanni Battista Brenno leitet die Stuckarbeiten vor Ort, und Bartolomeo Lucchese empfängt 1688 in München die Restzahlung. Im gleichen Jahr noch übernimmt Carlo Domenico Lucchese zusammen mit Margarita Rusca aus Mendrisio die Taufpatenschaft für Brennoss erstgeborenen Sohn Carlo Enrico (9. Dezember 1688),⁹⁴ und interessanterweise lässt sich auch die Taufpatenschaft von Marta Cecilia Lucchese, der Ehefrau von Bartolomeo Lucchese (zusammen mit Christophorus de Turriani), für Brennoss Sohn Giuseppe Antonio Gerolamo (4. Januar 1706)⁹⁵ zeitlich mit einer Werkbeziehung in Verbindung bringen (Meinungen).

In den 1690er-Jahren verlagert Giovanni Battista Brenno wie seine Neffen Giulio Francesco und Paolo Gerolamo seinen Arbeitsschwerpunkt nach Unter- und Oberfranken. Diese Neuorientierung wurde nicht nur durch die wachsende Bautätigkeit in Franken begünstigt, sondern ist sicherlich auch vor dem Hintergrund der Übernahme der Statthalterschaft der spanischen Niederlande (1691) und der Verlegung der Hofhaltung Max Emanuels nach Brüssel (1692) zu sehen, wodurch sich die Hofaufträge in Kurbayern minimiert haben dürften. Vor allem Würzburg wird nun Operationszentrum der genannten Familienmitglieder. Brenno nutzt jedoch auch weiterhin seine Kontakte nach München und ist über dortige Vorhaben bestens unterrichtet. Von Würzburg aus bewirbt er sich zwischen 1687 und 1693 um die Errichtung des geplanten Hochaltars von St. Peter in München (nicht ausgeführt) und bei Melchior Steidl bestellt er dort im Auftrag des Ebracher Abtes Ludovicus Ludwig ein Altarblatt (1694).⁹⁶ Nach dem frühen Tod seines Neffen Giulio Francesco führte er zwei von dessen Aufträgen zu Ende: Neben den umfangreichen Stuckarbeiten im Zisterzienserkloster Ebrach (1694 bis 1697) vollendete er ab 1694 auch die Stuckdecken im Schloss des Würzburger Fürstbischofs Johann Gottfried II. von Guttenberg zu Kirchlauter. Etwa gleichzeitig dürften Lettneraltäre und -portal der Kartäuser-Klosterkirche in Astheim entstanden sein, die ebenfalls seiner Werkstatt zugeschrieben werden können. Vieles spricht dafür, dass er 1697, wie sein zweiter Neffe Paolo Gerolamo, an der Dekoration des später abgebrochenen Alten Schlosses in Schillingsfürst beteiligt oder doch zumindest in finanzieller Hinsicht involviert war.⁹⁷

Wie in Ebrach war Giovanni Battista auch in Bamberg unter dem Architekten Johann Leonhard Dientzenhofer beschäftigt. Im Kloster Michelsberg beauftragte ihn Abt Christoph Ernst von Guttenberg, der Bruder von Johann Gottfried II., mit der Dekoration der Abtskapelle und des

Grossen Saales (1699–1700, letztere verloren). In St. Martin, einem Bauwerk Georg Dientzenhofers, das dessen Bruder Johann Leonhard ausgeführt hatte, erstellte er den Hochaltar (signiert, 1701) und den Marienaltar (signiert, 1707). Der Heilig-Kreuz-Altar gegenüber folgt dem Architekturkonzept des Marienaltars, kann aber kaum mehr als eigenhändige Arbeit angesehen werden (1709–1710). Die bisherige Zuschreibung der Kanzel (1713) und der übrigen Altäre (1708–1715) lässt sich aus zeitlichen und stilistischen Gründen nicht mehr aufrecht erhalten. Überdies musste Brenno die Arbeiten an der Altarausstattung mehrfach wegen anderweitiger Verpflichtungen unterbrechen. In Mendrisio fungierte er am 25. Juni 1703 zusammen mit Lucretia Andreotti als Taufpate von Giovanni Cosma Damiano, dem Sohn von Antonio und Anna Maria Bossi.⁹⁸ Wie sich erschliessen lässt, wurden er und sein Sohn Carlo Enrico 1705 von Bartolomeo Lucchese nach Meiningen berufen, um im Grossen Sächsischen Saal des Schlosses Stuckmarmorarbeiten auszuführen, auf die jedoch nach dem Tod des Auftraggebers (1706) verzichtet wurde, worauf er sich erneut nach Bamberg wandte. 1707 signalisieren ihn die Tessiner Quellen in Würzburg, wo er möglicherweise seine Grossnichte Anna Maria aufsuchte. 1708 ist er wieder in der Heimat, wo er deren vom Grossvater Prospero ererbte Güter in Salorino erwirbt.⁹⁹ Bei dieser Konstellation, die auf eindrückliche Weise das unstete Dasein eines saisonal und auftragsgebundenen tätigen Wanderkünstlers vor Augen führt, kann von einer festen Etablierung seiner Werkstatt in Bamberg keine Rede mehr sein.

Nach seinem Tode am 3. Juni 1712 wurde Giovanni Battista Brenno in der Pfarrkirche von S. Zeno in Salorino beigesetzt.¹⁰⁰ Sein Sohn Carlo Enrico fertigte aus diesem Anlass ein «ovatto di stucco» über dem Hochaltar.¹⁰¹ Felicità Francesca, die ihren Ehemann um mehrere Jahrzehnte überlebte, starb am 18. September 1741 im Alter von 84 Jahren in ihrem Haus in Mendrisio.¹⁰²

Werke im Umkreis des Münchner Hofes

Theatinerkirche München

Die Beteiligung an der Stuckierung der Theatinerkirche, über die bereits im Zusammenhang mit Prospero Brenno berichtet wurde, lässt sich nicht als individuell fassbares Erstlingswerk Giovanni Battista Brennoss aus dem beiderseitigen Schaffen herauslösen. Da sich der Anteil beider Brüder selbst insgesamt kaum einschätzen lässt, wäre jede weitergehende Festlegung rein spekulativ.

Altötting

Als Teil von Enrico Zuccallis grossangelegtem Umgestaltungsprojekt des Altöttinger Kapellplatzes entstanden unter der Regierung von Kurfürst Ferdinand Maria und dessen Nachfolger Max Emanuel auch zwei neue «Stockhäuser». Mit der Bauausführung wurden Enrico Zuccallis

Schwager Gaspare (Caspar) und dessen Verwandter Domenico Christophoro Zuccalli betraut.¹⁰³

Das 1674–1676 errichtete Dekanat war als Wohnstätte für den Dechanten und vier Chorherren sowie als Unterkunft für hohe Wallfahrtsgäste, wie die Angehörigen des kurfürstlichen Hauses, vorgesehen. So erhielt es auf der platzabgewandten Seite einen Lustgarten und im ersten Obergeschoss neben einfacheren Zimmern drei repräsentative Säle, von denen der mittlere bei Bedarf als Speisesaal diente. Ein Bericht des Freiherrn Franz von Neuhaus¹⁰⁴ zeigt, dass die Innendekoration bereits 1675 feststand.¹⁰⁵ Der Ornamentstuck des Graubündner Meisters Domenico Marti(s)netti von 1676 folgt hier der hierarchischen Raumdisposition. Erst 1680 tritt auch Giovanni Battista Brenno auf den Plan, der im Dekanatsgarten ein «Marmelsteiners Prunn chörl» mit silbrig geädertem Tuffstein und Stuck auskleidete. Im Vorjahr auf besondere Anregung des verstorbenen Kurfürsten Ferdinand Maria errichtet,¹⁰⁶ wäre es mit seiner Grottierung eine singuläre Erscheinung in Brennoss Werk gewesen. In situ waren aber weder vom marmornen Brunnenchörlein noch von seinem grottenartigen Beiwerk Spuren aufzufinden. Nur der Gartenpavillon am Nordende der westlichen Arkadengalerie zeigt charakteristische Stuckierung; am gegenüberliegenden Gangende befindet sich eine leere Nische, die einstmals womöglich die eigentliche «Grotte» gewesen ist.¹⁰⁷ Den quadratischen Gartenpavillon betritt man vom Arkadengang durch ein aufwändiges Holzrahmenportal. Die drei übrigen Wandseiten gliedern paarweise angeordnete Rechteckfenster mit darüber liegenden Okuli (mit Ausnahme der zwei Rechteckfenster zum Garteninneren vermauert). Die Spiegeldecke wird durch perlstabgesäumte Bandrahmen in geometrische Zonen unterteilt (Abb. 5). Alle Felder sind penibel in Kreiskurven und Geraden gegeneinander abgegrenzt. Das eingeschlossene Reliefornament setzt plastische Akzente, lässt jedoch die Flächenwirkung des Deckengrundes noch zur Sprache kommen. Der Funktion als Gartengebäude entspricht auch die Ikonographie: Das Deckenrelief ist gewissermassen «heliocentrisch» zu lesen: im grossen Zentralkreis die beherrschende Sonne – aussen herum als vegetabilisch-florale Ornamenterscheinung die von ihr abhängige Natur. Das differenziert modellierte Sonnengesicht mit seinen Strahlen wirkt wie in einen freien Himmelsausschnitt versetzt. Diesen umgibt zunächst ein kräftiger Früchte- und Blattkranz. Die Eckzwickel zum Spiegelquadrat besetzen Kartuschen-säume mit Festons, wodurch ein Ornament zum Inhalt des anderen wird. In der Hohlkehle wechseln Reliefelder mit Fruchtkörben, gekreuzten Lorbeerzweigen und Füllhörnern.

Das 1678–1680 erbaute Chorherrenhaus beherbergte die Wohnungen von acht Kanonikern. Entsprechend gleichförmiger sind Raumdekoration und Aussengliederung. Nach den vorhandenen Quittungen wurden die Stuckarbeiten im Mai 1681 von Brenno begonnen (40 fl.) und von Juni bis September von Francesco Maderna vollendet (110 fl.).¹⁰⁸ Wandgesimse, Profilrahmen und Kartuschen der alternierenden kleineren und grösseren Flachdecken

sind freilich derart schlicht und unverbindlich gestaltet, dass eine Händescheidung illusorisch ist.

Seitenkapelle in der Augustinerstiftskirche Gars

Zwischen 1657 und 1662 liess Propst Athanasius Peitlhauser Kloster und Kirche des Augustinerchorherrenstifts Gars durch Gasparo und Domenico Christophoro Zuccalli neu erbauen.¹⁰⁹ Die gedrückt proportionierte Emporen-

abgesprochen, die hinterlassene Summe für ein Stuckepitaph zu verwenden. Kostenvoranschlag und Visierung sollte «[...] der Stockhator alhir zu Braunau [...]»¹¹² liefern. Zweifelsohne hatte man inzwischen Kontakt aufgenommen und die damals entstehenden Kapellendekorationen der Braunauer Stadtpfarrkirche vor Augen. Am 17. Juli antwortet Propst Athanasius, dass es sein besonderer Wunsch wäre, die gesamte Kapelle stuckieren zu lassen

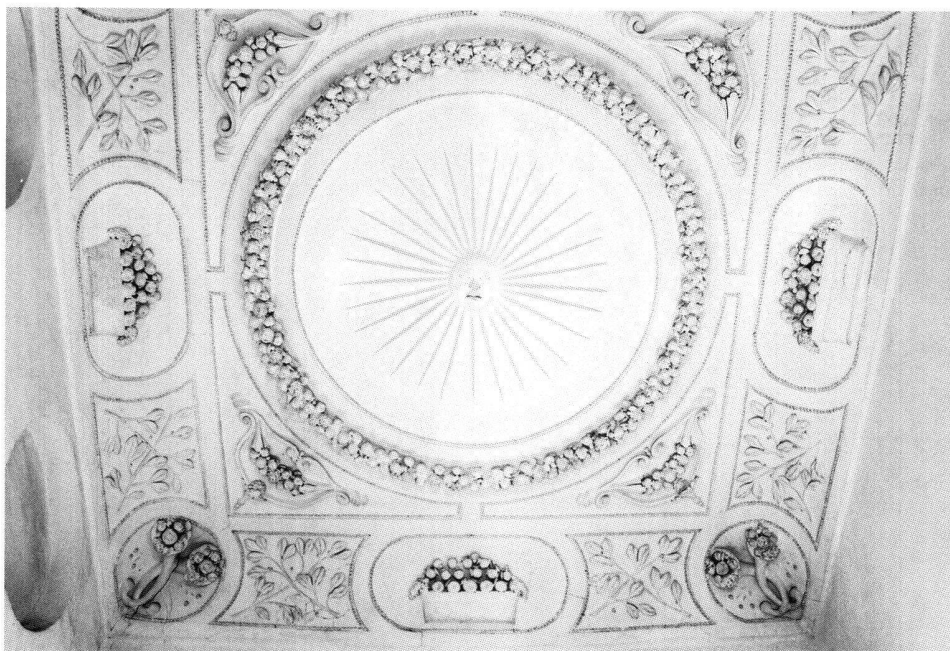


Abb. 5 Altötting, Eckpavillon im Dekanatsgarten, Spiegeldecke, Giovanni Battista II. Brenno, 1680.

Wandpfeilerkirche spiegelt bis heute die asketische Bauge-sinnung kurz nach dem Dreissigjährigen Krieg. Die einzige repräsentativ stuckierte Seitenkapelle auf der Südseite wurde erst 20 Jahre nach der Erbauung ausgestattet und verdankt ihre Dekoration dem Umstand, dass sie als Grablege ausersehen war.

Die Gedenktafel am Wandepitaph verweist darauf, dass die Kapelle die letzte Ruhestätte des kurbayerischen Kämmerers und Braunauer Stadtkommandanten Freiherrn Daniel von Mac Kay (†30. Mai 1679) ist,¹¹⁰ der testamentarisch 200 fl. für seinen Grabstein vermacht hatte.¹¹¹ Wie der in Burghausen amtierende kurfürstliche Regimentsrat Ludwig Adam Planck von Planckenberg am 13. Juni 1679 aus Braunau berichtet, hatte man sich mit dem Kloster

und der Stuckator den Anbringungsort in Gars bereits «recognoscirt» habe.¹¹³ Eine vollständige Ausstattung war aber erst möglich, nachdem die kurfürstliche Regierung Burghausen 1681 weitere 60 fl. «discretion» aus dem Nachlass auswies.¹¹⁴ Der Akkord vom 22. April 1682 legte schliesslich fest, dass «[...] Johann Baptista Breny neben seinen Cameraden [...]» sowohl das Epitaph als auch den gegenüberliegenden Kreuzaltar (1745 ersetzt) und die übrige Raumdekoration herstellen sollte.¹¹⁵

Die Dekoration der Raumschale konzentriert sich auf die Hervorhebung der architektonischen Gegebenheiten, akzentuiert Eingangsbogen, Fensterrahmen und Gewölbestruktur. In der quergelagerten Stuckkappentonne befestigen rosettenbesäumte Profilbänder Grate und Aussenkan-



Abb. 6 Gars am Inn, Augustinerstiftskirche, Gewölbekoration der Mac-Kay-Kapelle, Giovanni Battista II. Brenno, 1682.

ten (Abb. 6). Die Scheitelbahn ist durch eine dreifache Ovalmuschel zentriert. Der umschliessende Rechteckrahmen wird wie üblich durch Puttenkopf-Agraffen zu den Stichkappenspitzen gespannt. Die verbleibenden Zwickelfüllungen werden durch vier grosse Stufenrosetten zu Sekundärzentren erklärt. Die fiederblattartigen Dreiecksfächer in den Stichkappen erinnern an Francesco Brennoss Moosdorfer Chorabschluss.

Das Wandepitaph benutzt die Pilasterordnung der Kapelle als seitliche Führungsschiene (Abb. 7). Es wird selbst durch eine Travée geschichteter Rudimentpilaster gegliedert, welche wiederum die Inschriftentafel in die Mitte nimmt. Der Wandansatz über frontal und seitlich ausgerichteten Stützzvoluten erscheint später noch im Ebracher Kapitelsaal. Die bekrönte Kartusche mit den Stifterwappen leitet zum Auszug über, auf dem sich die idealisierte Büste des Stifters in Allongeperücke befindet. Von bestimmender Wirkung sind die beiden vollplastischen Putti, die der Architektur auf Konsolen vorgestellt sind und, wie der grösste Teil der Kapellendekoration, ihre direkten Vorbilder in der Michaelskapelle der Braunauer Stadtpfarrkirche haben (Abb. 8 und 9).

Zangberg

Nach dem Tode des Freisinger Domdechanten Johann Sigismund Freiherr von Neuhaus (1683), der die ehemalige Burg 1663 in Familienbesitz gebracht hatte, erlangte dessen Grossneffe Ferdinand Maria Franz die Fideikommissherrschaft Zangberg. Anstelle des ruinösen Vorgängerbaues errichtete er spätestens ab 1684¹¹⁶ das heutige Schloss als

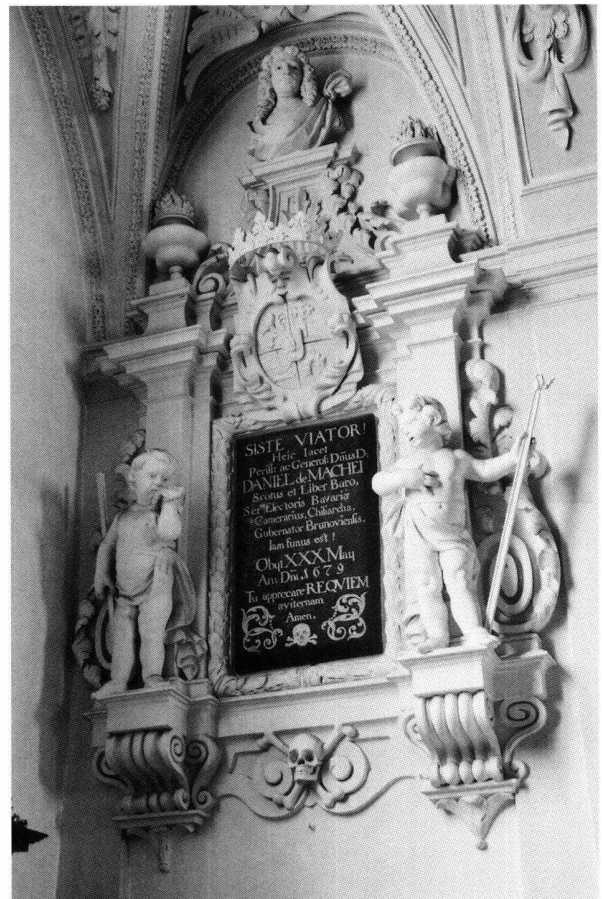


Abb. 7 Gars am Inn, Augustinerstiftskirche, Stuckepitaph der Mac-Kay-Kapelle, Giovanni Battista II. Brenno, 1682.

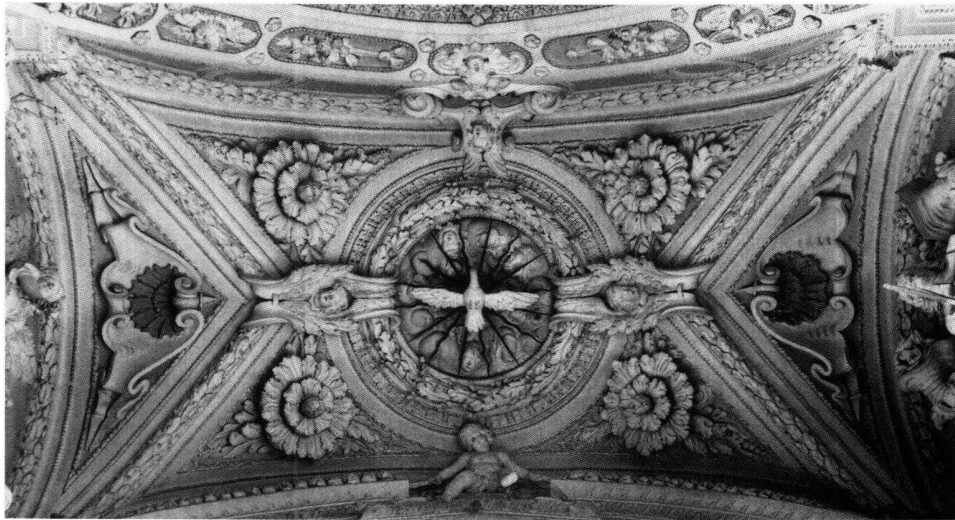


Abb. 8 Braunau am Inn, Stadtpfarrkirche, Gewölbedekoration der Michaelskapelle, Zuschreibung an Giovanni Battista II. und/oder Prospero Brenno, 1681.



Abb. 9 Braunau am Inn, Stadtpfarrkirche, Stuckepitaph der Michaelskapelle, Zuschreibung an Giovanni Battista II. und/oder Prospero Brenno, 1681.

dreigeschossige Vierflügelanlage, an die sich im Osten eine langgestreckte zweiflügelige Gartenloggia anschloss. Der Bauherr nahm damals als Kämmerer und Hofrat, seit 1689 als Kurbayerischer Geheimer Rat¹¹⁷ und Oberkämmerer eine führende Position im Hofstaat Max Emanuels ein, wo er zunehmend auch wegen seines Sachverstandes in Bauangelegenheiten geschätzt wurde. Seine engen Verbindungen zum Fürstenhaus spiegeln sich auch in seiner Vermählung mit Anna Dorothea Freiin von Muggenthal auf Hexenacker (1684), die zuvor Hofdame bei Prinzessin Anna Maria Christine, der ältesten Schwester des Kurfürsten, gewesen war.¹¹⁸ Überhaupt ist anzunehmen, dass Erbantritt und Heirat der eigentliche Bauanlass waren, weshalb es zunächst ja auch galt, die Wohnräume auszustatten. Mehrfach beherbergte Schloss Zangberg den kurfürstlichen Hof – nicht zuletzt war es Zwischenstation für die vom bayerischen Herrscherpaar durchgeführten Hof- und Staatswallfahrten nach Altötting. So verwundert es kaum, dass Ferdinand von Neuhaus bei Errichtung und Ausgestaltung auf Meister aus dem Hofkreis zurückgriff und im Dekorations- und Ausstattungsprogramm des Saales dem Kurfürsten und dessen Familie in besonderer Weise huldigte.

Die örtliche Bauführung oblag dem Graubündner Antonio Riva, der damals «[...] burger und Maurermeister in Landtschuet [...]»¹¹⁹ war. Da Antonio Riva hier nicht direkt als Baumeister bezeichnet wird, andererseits aber als der wichtigste Palier von Hofbaumeister Enrico Zuccalli gilt, bedürfte es noch einer genaueren Untersuchung, nach wessen Plänen gebaut wurde. Umso mehr, als der Innenaufriß

des Zangberger Fürstensaales 1693 in Enrico Zuccallis Entwurf zum Palais Fugger in München (Festsaal) wieder aufgegriffen wird.¹²⁰

Bereits Ende 1684 waren die Arbeiten im «neuerpauten Stock» des Hauptbaues so weit gediehen, dass Vereinbarungen zur Innenausstattung getroffen wurden. Die aufgefundenen Quellen bestätigen Giovanni Battista Brenno als massgeblichen Stuckator, wobei die bisherige Werkdatierung («um 1700») merklich nach unten zu korrigieren ist. 1684–1686 und 1688 schuf seine sechsköpfige Werkstatt die Dekorationen des Fürstensaals und der Wohnräume der Herrschaft, stuckierte ausserdem einen heute nicht mehr auffindbaren Alkoven, einen «welschen Camin» sowie das im 19. Jahrhundert gänzlich veränderte Wappen am Schlossportal.¹²¹ 1687 ist der Tessiner Meister in den Baurechnungen nicht nachgewiesen, da er zu dieser Zeit Parallelaufträge in den kurfürstlichen Schlössern Lustheim und Lichtenberg am Lech ausführte. Gewiss wurden diese Projekte wegen der Vermählung Kurfürst Max Emanuels mit der Kaisertochter Maria Antonia vorrangig behandelt.

Fürstensaal

Der erst in jüngerer Zeit als Fürstensaal bezeichnete Saal ist der mit Abstand repräsentativste Raum der ersten Ausstattungsphase (Abb. 10 und 11). Seiner besonderen Stellung entspricht seine Lage in der Südwestecke des Schlosses, welche nach Osten, zum Garten hin, pavillonartig um eine Fensterachse vorspringt. Der über zwei Geschosse (erstes und zweites Obergeschoss) reichende Rechtecksaal von 4×3 Fensterachsen ist mit einer Spiegeldecke eingewölbt. Ziemlich unvermittelt betritt man ihn vom schmucklosen Gang oder den beiden anliegenden Wohnraumtrakten. Eine besondere Ausrichtung auf die Eingangssituation, zum Beispiel durch plastische Portalgestaltung, ist nicht gegeben. Die Stuckdekoration erschliesst sich erst aus dem Rauminnen heraus. Sie verlangt, dass sich der Betrachter bewegt, um bestimmte wichtige Standpunkte einzunehmen. Das gilt besonders für die auf vier Hauptansichten hin angelegte Figurenfrieskomposition des Deckenspiegels, deren Plastizität, Schichtung und Dynamik sich Seite für Seite bei schräguntersichtiger Betrachtung erst so richtig entfaltet. Die Wandgliederung wird durch die übereinander angeordneten Rechteckfenster und die dazwischenliegenden 1688 stuckierten Muschelnischen mit Imperatorenbüsten bestimmt. Die Anordnung konzentriert sich auf die Süd- und Westseite des Saales; bedingt durch den Vorsprung am Aussenbau greift jeweils eine Fensterachse über Eck auch auf Ost- und Nordwand über (im Norden blind). Deutlich ist das Bestreben zu erkennen, ein Optimum an Licht zuzuführen und unter Verzicht auf architektonische Wandvorlagen genügend Wandfläche für die Anbringung von Gemälden zur Verfügung zu stellen.

Durch das akanthusornamentierte Kranzgesims ist die Spiegeldecke hart über der Fensterobergrenze vom Wandaufbau abgeschnitten. Die Hohlkehle, für gewöhnlich ein Ort grösster Dekorationsdichte, ist geradezu auffällig leer

geblieben. Umso wirkungsvoller hebt sich dagegen der Spiegel ab, dessen zentrales Ölgemälde friesartig von einem breiten, überaus plastisch empfundenen Stuckrahmen umzogen wird. Deutlich gibt sich so dessen Zuordnung als «Bildrahmen» zum Deckengemälde zu erkennen. Die zum Freiplastischen tendierende Hochreliefdekora-



Abb. 10 Zangberg, Schloss, Fürstensaal nach Nordwest, 1686/88.

tion ist klar auf die Hauptachsen bezogen, so dass es keiner weiteren Felderteilung bedarf, um die Übersicht zu wahren. Die Körperachsen der Figuren, die Gruppe für Gruppe in ähnlicher Haltung wiedergegeben werden, und die Mittelachsen der Ecktrophäen folgen parallelen Kompositionslinien, die sich annähernd als 45°-Schrägen an die Pyramidalanordnung der Mittelmotive anlehnen. Mit diesem Kompositionsschema korrespondiert in etwa auch die Bildorganisation des Deckengemäldes. Ordnennd wirken auch die Verkröpfungen bzw. Eckausrundungen des inneren und äusseren Blattstabhrahmens.

Im Zentrum der Längsseiten befinden sich von Reichsdoppeladlern (nicht etwa von bayerischen Löwen!) gehaltene kurbayerische Wappen mit Reichsapfel – knapper und sinnfälliger liesse sich die gemeinsame Allianz und die beschlossene Verbindung Kurbayerns mit dem Kaiserhaus kaum darstellen. Sie werden von Sitzfiguren gefesselter Feinde, von denen einer durch seine orientalische Physiognomie als «Türke» gekennzeichnet ist, und geflügelten allegorischen Figuren flankiert: Fama mit zwei Posaunen, Victoria mit Lorbeerkranz und Palmwedel, Fama?/Gloria?

mit abgesetzter Posaune und Lorbeerzweig, Virtus mit Schwert in der Rechten und Sonnensymbol auf dem Brustschild. Das offensichtlich fehlende Attribut in der Linken ist nach Cesare Ripa wahrscheinlich als Lanze zu ergänzen.¹²² Die triumphale Überordnung in seitwärts gewandter Haltung ähnelt den Darstellungsformen barocker

Die Zangberger Festsaaldecke ist nicht allein die bedeutendste bekannte Profandekoration Giovanni Battistas, sondern zugleich die erste grosse Figurendekoration, in der sein Stil in vollkommener Ausprägung hervortritt. Mit trefflichem Gespür für innere und äussere Form sind die lebendig weichen Leiber der allegorischen Figuren und die



Abb. 11 Zangberg, Schloss, Fürstensaal, Deckenspiegel, Stuckrahmung von Giovanni Battista II. Brenno, 1686.

Huldigungsallegorien. In den plastisch betonten Ecken leiten fächerartig ausgebreitete Kriegstrophäen mit diagonal zentrierten Harnischen und Muskelpanzern zu den benachbarten Figurengruppen über. An den Schmalseiten präsentieren Puttenpaare – mit Posaunen nochmals Herrscherlob verkündend – Reliefmedaillons mit lorbeerbekränzten Imperatorenbüsten.

leblosen Hüllen der Rüstungen einander gegenüberübergestellt. Selten hat der Tessiner Meister dem Materialschildernden und der Detailbehandlung der Oberflächen solche Aufmerksamkeit geschenkt. Dem entspricht eine lebensnahe Leiblichkeit, die aus der Körperdrehung heraus eine teilweise fast sinnlich nachspürbare Durchzeichnung des Körpers unter der dünnen Gewandung entwickelt, wie sie

sich etwa bei der Figur der Victoria im Bereich der Oberschenkel, der gestrafften Bauchdecke und Brustpartie äussert. Durch Überschneidungen und Staffelung der Reliefschichten wird eine noch grössere Tiefe suggeriert, als ohnehin schon vorhanden. Ein besonderes Phänomen ist dabei die ästhetische Abkoppelung der Figuren und plastischen Hauptmotive vom Reliefgrund. Das direkte Verschmelzen mit der glatten Grundebene wird, wo immer dies sinnvoll ist, vermieden. Stattdessen schieben sich Trennschichten aus Blattwedeln oder gitterartig aufgefächerte Kriegstrophäen zwischen Figur und Grund. Dies macht ganz deutlich, dass in der Idealvorstellung des Stuckatoren die Figur nicht als künstlich herausmodellierte Fortsetzung des Reliefgrundes, sondern als vollkörperliches «Lebewesen» existiert. Die Personifikationen und Putti existieren gewissermassen aus sich selbst heraus, agieren in entschiedener Bewegung vor Decken- und Rahmenebene. Der glatte Reliefgrund zwischen den Blattstabsrahmen wird wie Luft behandelt und ist damit auch in die Tiefe hinein nutzbar; die Putti an den Schmalseiten können in ihn «hineingreifen», um die Reliefmedaillons zu hinterfangen. Die eigentliche architektonische Verklammerung von Innen- und Aussenrahmen erfolgt in der Querachse durch Architekturversatzstücke, in der Längsachse durch agraffenartig befestigte Reliefmedaillons.

Hinterschneidungen, Höhlungen, Überblendungen und raumdurchstellende Figurenbewegungen verleihen der Dekoration nicht nur ein starkes plastisches Moment und eine eigene Binnenräumlichkeit im abgetrennten Wirkungsbereich der Spiegeldecke, sie lassen den gesamten Saal durch ihre Überordnung erst als Raumgebilde in besonderer Weise bewusst werden. Wie bei allen Werken Brennos ist dabei das Verhältnis von leerer und stuckierter Fläche, von Raumvolumen und Stuckmasse überaus feinsinnig abgewogen. Selbst eine so plastische Stuckatur wie im Zangberger Fürstensaal wirkt keineswegs erdrückend, sondern überbrückt entgegenkommend die Distanz zum Betrachter.

1686 war der Stuckplafond des Zangberger Fürstensaales fertiggestellt, so dass man 1687 das von Peter Eyserschöttl gemalte Deckenbild¹²³ einsetzen konnte. Es zeigt den Triumph eines siegreichen Tugendhelden, womit – wie bereits die enge Abstimmung mit dem Stuckrahmen nahelegt – sicherlich auf Kurfürst Max Emanuel angespielt wird.¹²⁴ Die Stuckarbeiten stehen damit in engem inhaltlichen Zusammenhang mit den im Saal befindlichen Ölgemälden, ergänzen das spezifisch wittelsbachische Programm, das – damals von grösster Aktualität – mit einer Allegorie auf den Türkensieger Max Emanuel im grossformatigen Deckenbild gipfelt. Nicht das Geschlecht des Auftraggebers Ferdinand Maria von Neuhaus steht hier im Mittelpunkt – Dekoration und Bildausstattung sind vielmehr so gewählt, als ob sie von Kurfürst Max Emanuel selbst in Auftrag gegeben wären. Insofern sind sie auch Ausdruck der Loyalität eines hohen Staatsbeamten gegenüber seinem Landesherren. Das ganze Programm ist unmittelbare Widerspiegelung damaligen Zeitgeschehens und zugleich

stellvertretende Repräsentation und Manifestation herrscherlichen Anspruchs: Huldigung Max Emanuels, seiner Familie, seines militärischen Erfolges im Türkenkrieg (Entsatz von Wien 1683), dem als politischer Erfolg und gebührende «Belohnung» die Verbindung mit dem Habsburger Kaiserhaus folgte.¹²⁵ Nicht umsonst sind den bayerischen Wappen Reichsdoppeladler beigegeben. Die bis ins 18. Jahrhundert fortgeführte Portraittreihe der bayerischen Fürsten, das Gemälde mit der Schlacht bei Mühlberg und der später auf die Fensterwand verbannte Kaminaufsatz mit Kriegstrophäen und gefesselten Türken¹²⁶ vervollständigen diese raumübergreifende Thematik in genealogisch-historischer Hinsicht. Sinnfällig werden die stuckierten Imperatorenbüsten¹²⁷ an den Wänden von gemalten Herrscherbildnissen begleitet. Die Wittelsbacher werden sozusagen in den Kreis antiker Herrscher gestellt, die als Exempla des guten Regiments wie auch als Anspielung auf den imperialen Anspruch verstanden werden können. Formal ist sicherlich auch das Vorbild italienisch-römischer Paläste und Villen wirksam, das in Renaissance und Barock den Galeriesaal mit eingefügten antiken Originalbüsten oder Kopien in höchstem Masse kultiviert hat.¹²⁸ Auf einer erweiterten Ebene lässt sich die Verbindung von Herrscherportraits, Imperatorenbüsten, Siegestrophäen und Historienbild nicht zuletzt aus der ikonografischen Tradition der Kaisersäle ableiten. Auch an barocken Fassaden (zum Beispiel am Gartenpalais Trautson in Wien) sind Büsten römischer Kaiser in Rundnischen zwischen übereinanderliegenden Fenstern vorgebildet. In seiner Dekoration und seiner historisch gewachsenen Ausstattung ist der Zangberger Fürstensaal Festsaal und kurfürstlicher Ahnensaal in Einem. In der zeitgleichen Raumgestaltung ist er ein aussergewöhnliches Beispiel für die Verbindung von programmatischer Aktualität und hochrangiger künstlerischer Realisierung.

Wohnräume

Die Flachdecken in den Wohnräumen der Herrschaft, die sich im Süd- und Westflügel an den Fürstensaal anschliessen, wurden 1684–1686 stuckiert und 1688 von den sechs Stuckatoren ausgeweist. Aus den Kosten lässt sich errechnen, dass es sich um sieben Zimmer gehandelt haben muss, was sich in etwa mit dem Ist-Bestand deckt.¹²⁹ Von der effizienten Vorgehensweise zeugen durchgehend verwandte Quadratschemata. Für die Kranzgesimse und die mit Querstegen verbundenen Aussen- und Innenrahmen kamen zum Teil gleichartige Profilschablonen zum Einsatz. In zwei Zimmern, die sich durch ihre Lage im südöstlichen Eckpavillon auszeichnen, ist die Grundquadratur durch kräftige Ornamentplastik bereichert. Im Eckraum bestehen die Eckfüllungen aus lebhaft geriefelten, in Akanthus gebetteten Füllhornpaaren (Abb. 12); im Nachbarzimmer aus dickwandigen Doppelmuscheln, aus deren Schliessern sich saftige Akanthusblätter und Lorbeerzweige entwickeln (Abb. 13).

Im Gesamtkonzept ist somit eine Graduierung festzustellen, die zwischen Wohnen und Repräsentation klar unterscheidet: Rahmenstuck (einfache Wohnräume) – Ornament (gehobene Wohnräume) – Figuralplastik (Saal).



Abb. 12 Zangberg, Schloss, Wohnraum, Ornament-Felderdecke, Eckfüllung, Giovanni Battista II. Brenno, 1684–1686.

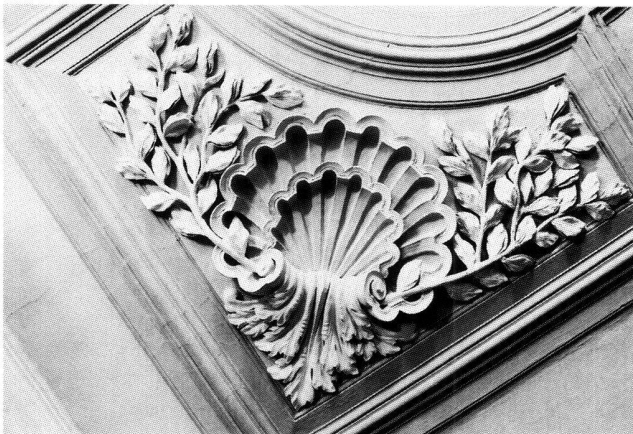


Abb. 13 Zangberg, Schloss, Wohnraum, Ornament-Felderdecke, Eckfüllung, Giovanni Battista II. Brenno, 1684–1686.

Lustheim

1687 arbeitet Brenno im Auftrag von Kurfürst Max Emanuel in der Lustheimer Renatuskapelle und sehr wahrscheinlich auch an den damals ausgeführten Gesimsen im grossen Saal des Jagdschlusses.¹³⁰

Für ein kurfürstliches Gebäude nimmt sich die Stuckdekoration der Lustheimer Renatuskapelle zunächst ver-

gleichsweise bescheiden aus. Figürliche Stuckarbeiten, zu dieser Zeit ein wichtiger Indikator für die Wertigkeit eines Raumes, bleiben auf wenige Putti im Gewölk um das ovale Hochaltarblatt beschränkt – ja es gibt noch nicht einmal ein «ordentliches» architektonisches Hochaltarretabel. Bald erkennt man, dass die Nobilitierung des Gebäudes weniger von seiner Dekoration als vielmehr von seiner Raumform ausgeht. Es wäre ungleich ökonomischer gewesen, entsprechend der Aussenwand einen Rechtecksaal zu gestalten und diesen aufwändiger zu stuccieren. Stattdessen wagt Enrico Zucalli ein interessantes Bauexperiment, indem er in die kubische Aussenhülle als architektonische Würdeform eine längsovale Kuppelrotunde einstellt. Deutlich erkennbar ist die Tendenz zur zweischaligen Raumgestaltung – eine Weiterentwicklung von Vignolas Kirche S. Anna dei Palafrenieri in Rom, der im süddeutschen Spätbarock und Rokoko noch grosse Zukunft beschieden sein wird.

Wie bei der Schlossfassade ist anzunehmen, dass die als Einheit wirkende Disposition von Wandgliederung und Ornament in der Renatuskapelle auf Vorgaben des Architekten zurückgeht. Bei aller Fleischigkeit einzelner Zierformen (Akanthus) übernimmt die Stuckdekoration eine ausgesprochen architekturdienliche Rolle. Allein schon die Frage, wo Stuck auftritt und wo nicht, ist von erheblicher Bedeutung, denn hierdurch werden bereits «Drinnen» und «Draussen» distinktiert: Nur die innere Wandschale des Ovalbaues wird durch Dekoration ausgezeichnet, die dahinterliegende Aussenhülle – gewissermassen das funktionale Behältnis, das den Kernbau durch seine Fenster beleuchtet – bleibt leer. Architekturgliederung und Tektonik werden primär in der Innenschale anschaulich gemacht. Geschichtete Kompositpilaster, Kranzgebälk und Kuppelgliederung geben das Grundraster vor. Die Kolossalordnung übergreift im inneren Arkadentambour einen zweigeschossigen Wandauftritt. Aufeinander aufbauend verbinden sich die Wandöffnungen der dazwischenliegenden Anräume, wobei Stuckbekrönungen und Kartuschen die Zusammenfassung unterstützen. Vor allem in der Rautenfelderung der Ovalekuppel (Abb. 14) ist die Abhängigkeit von Enrico Zuccalli evident, dessen für Altötting entstandene Planvariationen nach Berninis Kuppelkirchen S. Maria dell'Assunzione in Ariccia und S. Andrea al Quirinale in Rom ähnliche Deckenstrukturen aufweisen.¹³¹ Die schweren Sechseck-Kassetten der ausgeführten italienischen Vorbilder sind hier einer weitgehend entschwerten Gewölbegitterung mit zartem Rosettenbesatz gewichen.¹³² Die längselliptische Kuppel wird durch die perspektivisch verjüngte Gitterstruktur optisch gestreckt. Jeder Sektor ist für sich behandelt und wirkt durch die dynamisch-kurvige Linienführung leicht aufgebläht. Die Eichblattstäbe, welche die Kuppel in acht Sektoren teilen, sind mit Randprofilen versehen und stark abgeplattet. Dadurch ergibt sich eine interessante Doppeldeutigkeit: Einerseits entsteht ein gurtähnlicher Effekt, der sich gut mit der vorbereitenden Pilastergliederung in Einklang bringen lässt; andererseits erscheinen sie wie eine Projektion vollrunder Blattstäbe und leiten zum abschliessenden Blattstaboval über. Die

ganze Gliederung ist auf das Zentrum ausgerichtet, das als illusionistische Deckenöffnung verstanden werden muss. Der Betrachter blickt gleichsam durch das Opaion eines barocken «Miniaturpantheons» und gewahrt als visionäre Erscheinung die von Johann Anton Gumpp freskierte Glorie des Heiligen Renatus. Der Hochaltar versteht sich dazu als inhaltliche und formale Vorbereitung. Entscheidend ist daher die ovale Formgebung, nicht die architek-

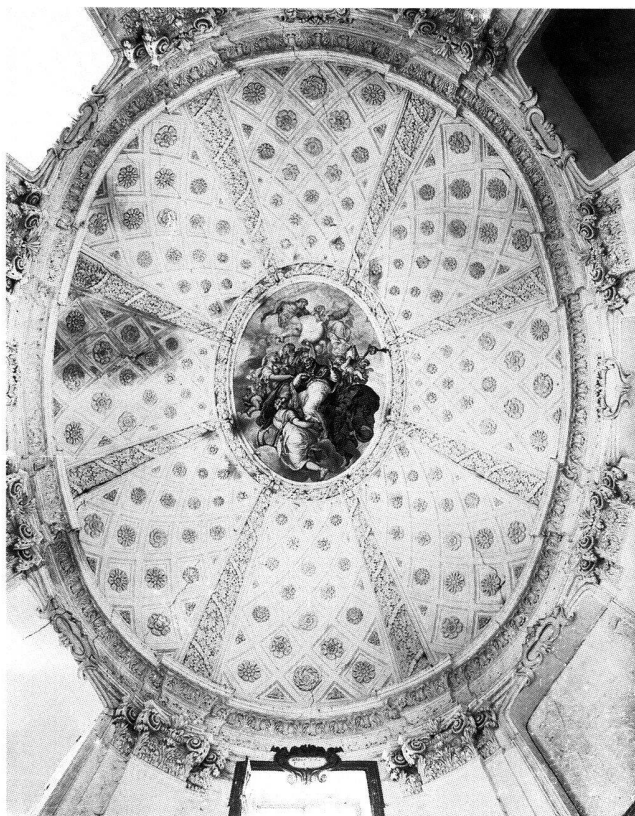


Abb. 14 Lustheim, Renatuskapelle, Ovalekuppel, Giovanni Battista II. Brenno, 1687.

tonische Pracht. Jede weitere Bereicherung durch Säulen, Pilaster oder Giebel hätte die Klarheit dieses Zusammenhanges abgeschwächt. Der Wandaltar erhält als einziger Teil der inneren Raumgrenze eine direkte Beleuchtung durch das darüberliegende Fenster. Da der Eindruck entsteht, Wolken und Putti seien durch diese Lichtöffnung hereingeströmt, ist auch hier die Verbindung mit dem Sakralen gegeben. In Anlehnung an Lothar Altmanns ikonologische Analyse des Hochaltars der Münchner Theatinerkirche wäre die Lichtöffnung als «Porta coeli» interpretierbar.¹³³

Lichtenberg am Lech

Das einstige Jagdschloss Lichtenberg am Lech war einer der bevorzugten Aufenthalte Kurfürst Max Emanuels. Mit dem Abbruch der stattlichen Vierflügelanlage im Jahre 1809 gingen auch die Stuckdekorationen der Brenno-Werkstatt zugrunde. Über Art, Anzahl und Aussehen der 1687 stuckierten Räume gibt es nur spärliche Nachrichten. Fest steht aber, dass es sich aufgrund der Akkordsumme von insgesamt 3000 fl. um einen bedeutenden Auftrag gehandelt haben muss.¹³⁴ In der Endabrechnung wird zusätzlich vermerkt, «[...] dass man yber dem accord 12 Apostel oder Creüz [Apostelkreuze] in die Capell[en] dann auch im Sall zwey welsche Camin mit gsimbsen einzufang[en], von Hern Zugalli angeschaffter massen gemacht, welches unbezalter darein gangen.»¹³⁵ Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, dass Enrico Zuccalli, der den Stuckatoren hier direkte Anordnungen erteilte, schon vor 1691 die Projektleitung innehatte. Aufgrund seiner Zuständigkeit als Oberhofbaumeister war er gewiss für die Planung des gesamten Schlosskomplexes und nicht nur für die späteren Flügelbauten verantwortlich.¹³⁶ Dies bestätigen auch die Abrechnungen seines «capomastro di muro» Antonio Riva, der damals nach Enrico Zuccallis Anweisungen umfangreiche Arbeiten ausführte.¹³⁷ Brenno bewegte sich also auch hier in vertrauten Kreisen. Wie Christl Kahrnehm schlüssig nachweist, entstand der Hauptbau des Schlosses durch einen Umbau der im Dreissigjährigen Krieg verwüsteten Spätrenaissanceanlage, der ein zusätzliches Mezzaningeschoss aufgesetzt wurde.¹³⁸ Einher damit ging die Erneuerung des Inneren. Die Hinweise in den Bauakten und die Schlossbeschreibung von 1788 lassen vorsichtige Rückschlüsse auf die stuckierten Räume zu. So darf man davon ausgehen, dass «[...] eines der vordringlichsten Anliegen die Modernisierung des alten Festsalles, d.h. in jedem Fall die Entfernung der [maroden] Kassettendecke war»¹³⁹. Dass aber die Stuckierung des Saales allein bereits 3000 fl. verschlang, ist relativ unwahrscheinlich. Es ist daher zu vermuten, dass Brenno im «piano nobile» noch weitere kurfürstliche Zimmer dekorierte oder vielleicht auch in der zweigeschossigen Schlosskapelle mehr als nur die Apostelkreuze ausführte. Zudem kehrte er 1690 zurück, um dort für weitere 150 fl. einen Stuckaltar zu erstellen.¹⁴⁰

Der Verlust der Lichtenberger Dekorationen wiegt umso schwerer, als gerade hier die Quellen am ausführlichsten über die Mitarbeiter und die Aufgabenteilung im Familienverband berichten. So arbeiteten unter der Leitung Giovanni Battista Brennoss saisonweise Francesco Spinedi aus Salorino sowie Carlo und Domenico Carbonetti aus Aranno.¹⁴¹ Die Verpflichtung dieser zusätzlichen Stuckatoren zeugt von einer guten Auslastung der Werkstatt. Von Carlo Carbonetti ist belegt, dass er am 21. Januar 1687 in Melide von Brennoss Stellvertreter und Schwager Carlo Domenico Lucchese eigens angeworben wurde. Dabei war ausbedungen, dass er vom Tag seiner Ankunft in Bayern zunächst bis Martini (11. November 1687) für Brenno tätig sein sollte. Sofern dies für die laufenden Arbeiten keinen

Nachteil brächte, wurde ihm auch zugestanden, seine bereits zuvor mit anderen verakkordierten Aufträge noch auszuführen. Diese Sondervereinbarung, die man sicherlich nicht jedem einräumte, zeigt, dass Carbonetti ein gefragter Stuckateur war, der wahrscheinlich auch noch anderweitig in Arbeit stand und sich je nach Auftragslage einer bestimmten Werkstatt anschloss. Brenno beschäftigte ihn auch in der Folgezeit von Martini (11. November 1687) bis Georgi (23. April 1688). Als Brenno in Geschäften nach Hause reisen musste, erteilte er am 1. Dezember 1687 seinen beiden neuen Schwägern Carlo Domenico und Bartolomeo Lucchese die Vollmacht, seine restlichen Ausenstände für Lustheim (567 fl.) und Lichtenberg (550 fl.)

einziehen. Die beigelegte Einschränkung, «[...] ohne das ihre bei [ver]samtner arbeit gehebte [ver]dienst an mich Zu Praetendirn, auch noch anderen zu Contentirn, und mir erst das yberig wenige für meine portion [ver]bleibt [...]»,¹⁴² bezieht sich wohl nicht zuletzt auf die Bezahlung der Mitarbeiter, die zum Teil noch 1694 und 1703 eingefordert wird. Es ist sogar gut möglich, dass die Lucchese, die hier erstmalig im süddeutschen Raum fassbar sind, selbst an dem Projekt mitwirkten, denn am 12. September 1688 quittierte Bartolomeo Lucchese in München den Erhalt von 550 fl. «[...] in compito del Acordio nostro di Liechtenberg [...]»¹⁴³ – also als Restzahlung für *unseren* Akkord in Lichtenberg.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–3: Archiv Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München (Photo Dr. A. Schlegel).
 Abb. 4, 14: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.
 Abb. 5–10, 12, 13: Autor.
 Abb. 11: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (Photo Wolf-Christian von der Mülbe, Dachau).

ANMERKUNGEN

- ¹ Text vorab ohne Abbildungen auf Microfiche veröffentlicht. Manuskripte mit fotokopiertem Abbildungsteil in der Universitätsbibliothek und der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts Erlangen.
- ² Nachfolgend zitiert als «Forschungsbericht», – «Zur Frage einer Beteiligung in der Klosterkirche Tegernsee», – «Paolo Gerolamo Brenno», – «Die Brüder Francesco und Carlo Antonio Brenno», – «Familienübergreifende Analysen und Betrachtungen», – «Katalog», – «Kurzbiografien und Werklisten», – «Genealogie» bzw. «Quellenanhang» (jeweils mit Kapitelangabe bzw. Quellennummer).
- ³ BERNHARD ANDERES, *Kunstführer Kanton Tessin*, hrsg. von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Bern 1977, S. 324.
- ⁴ Zu Mendrisio vgl. GIUSEPPE MARTINOLA, *Le Maestranze d'arte del Mendrisiotto in Italia nei secoli XVI–XVIII*, Bellinzona 1964, S. XI: «Annotava il prevosto Guido Marco Torriani nel libro parrocchiale: «Trova in lo ditto anno [1552] toscani [di Mendrisio] li quali andavano o in Toscana o in Lamagna, et per mia cognitijone i numero d'essi era de cinquanta fra vegj et giovini».».
- ⁵ GIUSEPPE MARTINOLA 1964 (vgl. Anm. 4), S. IX, benennt: in Rom jene von Riva S. Vitale, Monte, Castel S. Pietro, Stabio, Coldrerio («Compagnia di S. Giorgio») usw.; in Bologna jene von Saggio (1711); in Pavia jene von Ligornetto (1754) und in Bergamo die «Compagnia dei muratori di Mendrisio», die bis Ende des 18. Jahrhunderts bestand (Nachfolge durch die «Società del Triduo dei Muratori»).
- ⁶ Vgl. ALDO CRIVELLI, *Artisti ticinesi in Italia e appendice con gli artisti ticinesi oltre i mari*, catalogo critico, Locarno 1971, S. 62–63.
- ⁷ Es sei daher auf die im *Forschungsbericht* (vgl. Anm. 2), Kapitel B., zitierten Künstler- und Handwerkerlisten von Luigi Brentani, Aldo Crivelli und vor allem von Guiseppe Martinola verwiesen.
- ⁸ Salorino («Selorino»), mit Somazzo zum Gericht Mendrisio gehörig, wird 1330 erstmals erwähnt. Kirchlich unterstand es zunächst der Pfarrei Balerna, bis es 1601 eine eigene Kirchgemeinde wurde. 1645 zählte es 347 Einwohner. Vgl. *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, hrsg. von HEINRICH TÜRLER und MARCEL GODET, Bd 6, Neuenburg 1931, S. 21.
- ⁹ Neun Familien, vornehmlich im Ortsteil Somazzo ansässig.

- ¹⁰ Siehe *Genealogie* (vgl. Anm. 2), Kapitel K.2.
- ¹¹ Diese war grösstenteils Frauensache, da die Männer den längsten Teil des Jahres in der Fremde arbeiteten.
- ¹² Vgl. *Die Brüder Francesco und Carlo Antonio Brenno*, Kapitel F.a. und *Quellenanhang*, Q 11 (vgl. Anm. 2).
- ¹³ Archivio Parrocchiale S. Zeno Salorino, *Liber Baptizatorum, Matrimoniorum, Confirmatorium mortuorum e Status animarum ab anno 1609*, Bl. 1.
- ¹⁴ Angesichts der späteren Familientradition wäre jedoch auch bei ihnen mit einer Betätigung im Baufach zu rechnen.
- ¹⁵ Archivio Parrocchiale S. Zeno Salorino (vgl. Anm. 13), Bl. 15.
- ¹⁶ Siehe *Genealogie*, Kapitel K.2. und *Quellenanhang*, Q 1–2 (vgl. Anm. 2).
- ¹⁷ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 2.
- ¹⁸ Nicht identisch mit dem in Salzburg tätigen Stuckator.
- ¹⁹ Archivio Parrocchiale S. Zeno Salorino (vgl. Anm. 13), Taufeintrag des Sohnes Joannes Grandonius 20.12.1675. – Archivio Cantonale Bellinzona, Archivio Notarile, Martinola Giuseppe di Francesco, Mendrisio 1708, Nr. 2591, 6.4.1708.
- ²⁰ Siehe *Genealogie* (vgl. Anm. 2), Kapitel K.2.
- ²¹ Aus Laino, * um 1625/26, † 1691. Forschungsstand und Literatur vgl. INGBORG SCHEMPER-SPARHOLZ, Artikel «Barberini», in: Allgemeines Künstler-Lexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 6, Leipzig 1992, S. 665–666.
- ²² Die Quellennachweise zu den Werken erfolgen in den zugehörigen Einzelkapiteln der Dissertation.
- ²³ Zitiert nach RICHARD A. L. PAULUS, *Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbyerischen Hofe zu München (geb. ca. 1642, gest. 8. März 1724), ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Entwicklung des Münchner Barock und beginnenden Rokoko*, Strassburg 1912, S. 23.
- ²⁴ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 11.
- ²⁵ «[...] Nicolai de Pertis [filius] q[u]ondam]. Laurenti de Rovena Iurisd[ictio]nis. Comi [...]». Archivio Cantonale Bellinzona, Archivio Notarile, De Ceppis Giovanni Battista di Stefano, Morbio Superiore 1693–1694, Nro. 2009, 8.2.1694 und 8.3.1694. Zu letzterem vgl. *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 14.
- ²⁶ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 14.
- ²⁷ EVA WAGNER-LANGENSTEIN, *Georg Asam 1649–1711* (= Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 120), Diss. München 1983, S. 162–163.
- ²⁸ Vgl. *Zur Frage einer Beteiligung in der Klosterkirche Tegernsee* (vgl. Anm. 2), Kapitel D.1.h.
- ²⁹ Mit zwei Zweigen in Salorino und weiteren Mitgliedern in Mendrisio ansässig.
- ³⁰ Archivio Parrocchiale S. Zeno Salorino (vgl. Anm. 13). Die Getaufte war die Tochter von Hieronymo und Margherita Marazzi. Als Sohn des verstorbenen «Berti» (Bartolomei?) war Hieronymo, wie der «status animarum» nahelegt, möglicherweise der Bruder des nachfolgend zitierten Paolo Marazzi. Ehefrau Margherita, Tochter von Petro und Barbara del Ponte, war sicherlich die Schwester der Taufpatin.
- ³¹ Als Ausgleich für die abgebrochene Lehre, entgangenes Lehrgeld und Versorgungsaufwendungen bei F. M. Marazzis Krankheit sollte Paolo Marazzi 1694 bis 1696 an Brenno 517 Lire und 6 Soldi entrichten. Archivio Cantonale Bellinzona (vgl. Anm. 25), Nro. 2009, 8.2.1694. – GIUSEPPE MARTINOLA, *Lettere dei paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini (XVII–XIX)*, in *Appendice l'emigrazione d'arte del Mendrisotto oltre le Alpi (XVI–XVIII)*, Dipartimento della Pubblica Educazione del Cantone Ticino, Bellinzona 1963, S. 172. – EVA CHRISTINA VOLLMER / LAURENTIUS KOCH, *Francesco Marazzi – «Churbayerischer Stuckador» des Spätbarock aus dem Tessin*, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, Bd. 12, München 1982, S. 33–34.
- ³² Zitiert nach MARIO MEDICI, *La Chiesa dei SS. Cosma e Damiano di Mendrisio*, Lugano 1975, S. 56.
- ³³ Archivio Parrocchiale S. Zeno Salorino (vgl. Anm. 13), Bl. 55.
- ³⁴ Archivio Parrocchiale S. Zeno Salorino (vgl. Anm. 13), Bl. 165.
- ³⁵ Zusammenstellung der wichtigsten Literatur im *Katalog* (vgl. Anm. 2), Kapitel K.1.
- ³⁶ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, KL Fasz. 493, Nr. 48, Archiv-Buch, Tom. I, Rubrica III, Num. 18, unpaginiert mit Einträgen von 1752–1785. Erste Hinweise auf diese wichtige Quelle gaben Eva Christina Vollmer und P. Laurentius Koch. Gabriele Dischinger wird die Archivsignatur verdankt.
- ³⁷ Vgl. auch folgendes Kapitel zur Münchner Residenz.
- ³⁸ Vgl. *Kurzbiografien und Werklisten* (vgl. Anm. 2), Kapitel K.3.b. sowie ALFREDO LIENHARD-RIVA, *Armoriale Ticinese, Stemmario di famiglie ascritte ai patriziati della Repubblica e Cantone del Ticino, corredato da cenni storici-genealogici*, Lausanne 1945, ad vocem.
- ³⁹ ALFRED ENGELMANN, *Die Brentano am Comer See*, in: Genealogica Boica, München 1974, S. 128, 131. Carlo Brentano verstarb 1684 im nahen Giulino. Vgl. auch *Kurzbiografien und Werklisten* (vgl. Anm. 2), Kapitel K.3.b.
- ⁴⁰ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abteilung Geheimes Hausarchiv, Korr. Akt 668 II, Dokument No. 66. Nicht «1674 auf 75» wie HEINRICH STERN, *Münchner Barockplastik von 1660–1720*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF Bd. 9, München 1932, S. 172, irrtümlich angibt.
- ⁴¹ Vgl. *Kurzbiografien und Werklisten* (vgl. Anm. 2), Kapitel K.3.b. Die Relation zu Lorenzo und Nicolò Perti ist innerhalb der verzweigten Sippe noch unklar. ALFREDO LIENHARD-RIVA (vgl. Anm. 38), S. 332–333, nennt zwei Zweige der Perti in Vacallo und Muggio, die ihren Ursprung in Rovenna haben.
- ⁴² Richtigstellung bei ERNST GULDAN, *Quellen zu Leben und Werk italienischer Stuckatoren in Bayern*, in: *Arte e artisti dei laghi lombardi*, hrsg. von EDOARDO ARSLAN, Bd. 2, Gli stuccatori dal Barocco al Rococco, Como 1964, S. 171.
- ⁴³ Giovanni Antonio Brentano-Moretto war Kompagnon von Bartolomeo Brentano-Riate, Oliverio Mainoni, Gabriele Minetti u.a. in der Handelsfirma Giacomo Mattoni, Andrea Mainoni, Brentano & Minetti. 1661 ist er in Nürnberg, 1669 in Genua. Der jüngere Bruder Domenico wird 1674 als Zeuge in München erwähnt. Nach ALFRED ENGELMANN (vgl. Anm. 39), S. 129, 132, 173.
- ⁴⁴ Mit Barelli 1660–1665 in der Münchner Residenz tätig, danach nicht mehr als schaffender Künstler nachweisbar. Ferner Rat, Kammerdiener sowie 1698–1715 Administrator von Haag. RICHARD A. L. PAULUS (vgl. Anm. 23), S. 216–217. – GEORG FERCHL, *Bayerische Behörden und Beamte 1550–1804*, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 53. Bd., 1. Teil, München 1908/10, S. 33, 284.
- ⁴⁵ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 666 1/2, Bl. 244, Bl. 250.
- ⁴⁶ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 666 1/2, Bl. 239.
- ⁴⁷ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 666 1/2, Bl. 236.
- ⁴⁸ Vgl. hingegen RICHARD A. L. PAULUS (vgl. Anm. 23), S. 48: «Dass sich die ganze Innendekoration unter Zuccallis künstlerischer Leitung nach seinen Angaben und Zeichnungen vollzieht, ist aus dem vorhandenen Planmaterial klar ersichtlich».
- ⁴⁹ Von Giovanni Ambrogio Magenta 1606–1611. Mit dem signifikanten Unterschied einer durchgehenden rhythmischen Abfolge von Pilastertravéen und Kapellenöffnungen im Langhaus. Vgl. GIANNI MEZZANOTTE, *Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Magenta*, in: *L'Arte*, Bd. 26, Milano 1961, Abb. 21–22. – DORITH RIEDL, *Theatinerkirche St. Kajetan*, in:

- Münchens Kirchen, hrsg. von NORBERT LIEB und HEINZ-JÜRGEN SAUERMOST, München 1973, S. 122.
- ⁵⁰ Chor 1575 von Domenico Tibaldi. Langhaus-Pläne 1599 von Giovanni Ambrogio Magenta, Ausführung ab 1605 durch Floriano Ambrosini und Nicola Donati 1612–1618. Entwürfe zur Innendekoration von G. B. Natali 1621. Balkone von Alfonso Torregiani 18. Jh. Vgl. GIANNI MEZZANOTTE (vgl. Anm. 49), S. 264–265. – GIULIO FERRARI, *Lo stucco nell' arte italiana*, Milano 1910, Tav. CXCI.
- ⁵¹ Zum Beispiel Libreria von S. Michele in Bosco, Rundkomposition von Domenico Maria Canuti und Enrico Haffner mit Darstellung der göttlichen und menschlichen Weisheit.
- ⁵² Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 666 1/2, Bl. 235.
- ⁵³ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 666 1/2, Bl. 236.
- ⁵⁴ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 666 1/2, Bl. 251.
- ⁵⁵ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 666 1/2, Bl. 235.
- ⁵⁶ Zudem liess sich eruieren, dass Brentano-Moretti auch 1662 in der Kulmbacher Plassenburg nur als Kontraktpartner auftrat, dann aber nach Nürnberg zurückkehrte und drei Werkstattangehörige mit der Ausführung betraute. Vgl. *Kurzbiografien und Werklisten* (vgl. Anm. 2), Kapitel K.3.b.
- ⁵⁷ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 666 1/2, Bl. 236.
- ⁵⁸ Zum Beispiel mittlere Seitenkapellen in St. Michael (1589) und Chordecke der Augustinerkirche (1620). Vgl. ERWIN SCHALKHAUSER, *Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts*, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, Bd. 81/82, München 1957, Abb. 1, 7. – NORBERT LIEB, *München, die Geschichte seiner Kunst*, München 1988⁴, S. 227, sieht in ihnen «[...] Nachkömmlinge eines Typus Hans Krumpfers, wohl einem Münchner Bildhauer, etwa Wolfgang Leithner, zuzuteilen».
- ⁵⁹ Teilweise irreführend bei RICHARD A. L. PAULUS (vgl. Anm. 23), S. 48: «[...] die Stukkaturen in Angriff genommen (7.III.1675) [ohne Quellenangabe, Anm. des Verfassers] und vor allem durch Stukkatoren wie Breni, zu denen später [1685/87/88] Nicolo Perti (Sohn Lorenzos) und [1692] Petrus Zuccalli (Bruder?), an den Türmen beschäftigt treten [...]».
- ⁶⁰ ERNST GULDAN (vgl. Anm. 42), S. 214; wiederholt bei DORITH RIEDL (vgl. Anm. 49), S. 113.
- ⁶¹ Auch ist nicht erwiesen, ob 1675 überhaupt noch an den betreffenden Raumteilen stuckiert wurde.
- ⁶² DORITH RIEDL (vgl. Anm. 49), S. 116, Abb. 124. Ovale über den Seitenportalen.
- ⁶³ Die Waldsassener Kirchenväter wirken wie korrigierte, dramatisierte Fassungen der mehr als zwanzig Jahre älteren Münchner Vorläufer: Unsicherheiten in der Proportionierung und Unklarheiten des Standmotivs sind behoben, der altertümlich aufstossende Saumschlag fehlt.
- ⁶⁴ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, KL Fasz. 471, S. 1: «20 do [1674]. Martedi Santo, giorno doppò S. Giuseppe [19.3.] s'incomincio a stuccare la Cuppola di SS. Ad: e Gaetano [...]».
- ⁶⁵ Siehe GABRIELE DISCHINGER, *Zeichnungen zu kirchlichen Bauten bis 1803 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv*, Bd. 1–2, Text- und Tafelband, Wiesbaden 1988, Nr. 330–331. Die Vollendung des Kuppeläusseren liess freilich noch bis 1688 auf sich warten.
- ⁶⁶ HEINRICH STERN (vgl. Anm. 40), S. 172.
- ⁶⁷ Bei der Figur der Misericordia ähneln auch die Gesichtszüge der Kinder den zweifelsohne italienischen Putti der Attikareliefs.
- ⁶⁸ Ein Münchner Schuh = 281 mm–288 mm.
- ⁶⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 668 II, Dokument No. 66: Auf Befehl der Kurfürstin fertigte Leuthner von Januar bis Ende Oktober 1674 mit einem eigens eingestellten Gesellen «[...] in die hohe khupl .16. grosse gipserne Engl ieden .10: schuech lang, dan in dem Langhaus, Seitten Capellen, und in den Chor .33: Engl jeden zu .5: schuech lang [...]». Wiederholend präzisiert Dokument ad No. 66: «[...] in die Kupl .16. grosse Kind, jedes 10 schuech lang dan .4. dergleichen zu .5: schuech, unnd in das Langhaus 14.dito jedes zu .5: auch in die Seitenkapellen [Querarme?] 10. dergleichen auch zu .5: letztllichen in den Chor .5. Kindl jedes zu 5. schuech lang von Gipsarbeit mit sondern angewendten fleiss und mühe verfortiget [...]».
- ⁷⁰ Vgl. den von EVA CHRISTINA VOLLMER / LAURENTIUS KOCH (vgl. Anm. 31), S. 65, zitierten Bericht von Hofbaumeister Antonio Viscardi vom 16.9.1707 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Kl 471, Nr. 4), wonach «[...] vor allem aber die in solchen von der Khürchen hinauf in der Höhe vorhandter, von Gips und Stuckhator Arbeith gemachten zum Thail schon zimlich schadhafft, und zum Herunterfallen geneigt ungemein grosse Engl, deren einer, dem genommenen Augenschein und Mässerei nach, dreyer mittleren Manns Dicke hat.»
- ⁷¹ EVA CHRISTINA VOLLMER / LAURENTIUS KOCH (vgl. Anm. 31), S. 79. – Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, HR II Fasz. 4, Bl. 201: «Und endlichen Johann Francisco Marazi wegen einwendtig Ausmachung der Kirchen Kuppl von Stuckhator Arbeith, auch abbrechung etwelch geschnittner Arbeith, unnd Figuren, die ihme vermög geschlossener Contracti pactirte 750 fl. nebst 2 Ducaten Leykauf [...]».
- ⁷² Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, KL Fasz. 471, Rubr. XVI, Num. 3, Lit. A, unpaginiert, August 1695: «Trovandosi le coppole delle 6 Capelle laterali della n[ost]ra Chiesa mal sicure, a Causa dei Stucchi, quali dal humida staccati cascarono in gran quantita, furono levati i detti stucchi senza che piu sono stati rimessi.» Analog: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, KL Fasz. 471, Num. 3, Lit. E, S. 416.
- ⁷³ Durch Martin Zendralli, der pro Kuppel 4 fl. 30 kr. erhielt (später wohl überstrichen). Vgl. *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, hrsg. von HERRMANN BAUER und BERNHARD RUPPRECHT, Bd. 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 1: Sakralbauten, München 1987, S. 57.
- ⁷⁴ Zwar hatte die Kurfürstin testamentarisch bestimmt, dass die für wesentlich erachteten Stukkaturen der Kirche noch zu vollenden seien – an welcher Stelle und in welchem Umfang, bleibt jedoch unerwähnt. Der dargestellte Zustand des Langhauses lässt sich jedenfalls kaum mit den früheren Quellenangaben in Einklang bringen, die darauf hindeuten, dass zumindest auch die Gurtbogendekoration ausgeführt war. Schon im Herbst 1672 war laut Brentano der ganze grosse «[...] Khürchengewölbbogen bis zum Creütz mit behöriger Stuckhatorabeith [...] de facto schier allerdings förttig [...]». Auch Antonio Spinelli, der Arbeiten schätzen liess, bestätigt, dass bereits damals etwa drei Viertel des Langhausstücks fertig waren. Vgl. Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (vgl. Anm. 40), Korr. Akt 668 I, sowie Korr. Akt 666 1/2, Bl. 236⁴, 251.
- ⁷⁵ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 8. Die in den Tessiner Quellen nicht gebrauchte Vornamensvariante «Johann Prospero» ist offensichtlich eine Fehldeutung des Protokollschreibers, der das italienische «Io» (= Ich) vor Brennos Unterschrift für eine Namensabkürzung hielt. Es fragt sich, ob nicht ähnliche Fehlinterpretationen aus zweiter Hand auch bei anderen Stukkatoren wie («Giovanni») Nicolò Perti, («Joanes») Petrus oder («Joseph») Julio Zuccalli vorliegen.

- ⁷⁶ SABINE HEYM, *Enrico Zuccalli (um 1642–1724), der kurbayerische Hofbaumeister*, München/Zürich 1984, S. 39–40. – *Corpus der barocken Deckenmalerei* (vgl. Anm. 73), Bd. 3, Teil 2: Profanbauten, München 1989, S. 292.
- ⁷⁷ *Corpus der barocken Deckenmalerei* (vgl. Anm. 76), Abb. X.
- ⁷⁸ Zum Gesamtkomplex vgl. *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 7–11.
- ⁷⁹ Identifizierung unsicher. Möglicherweise die damals vom Vorletz der Alexanderzimmer zum Gartenzimmer im Osten der Altane führende Treppe. Siehe *Corpus der barocken Deckenmalerei* (vgl. Anm. 76), S. 292.
- ⁸⁰ In Frage kommen Alexander- oder Sommerzimmer.
- ⁸¹ Ritterstube und Antecamera bezeichnen hier vermutlich Räume der ehemaligen Alexanderzimmer.
- ⁸² *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 10.
- ⁸³ Sogenannte «Schöne Capeln» im Appartement der Kurfürstin Henriette Adelaide, heute verbaut, vgl. *Corpus der barocken Deckenmalerei* (vgl. Anm. 76), S. 292.
- ⁸⁴ Wechselnde Benennung und unklare Bestimmung haben in der Vergangenheit Verwirrung gestiftet. So glaubte RICHARD A. L. PAULUS (vgl. Anm. 23), S. 70–71, Brenno habe zwei verschiedene Räume aufwändig stuckiert, während der Residenzfürher das vierte Sommerzimmer irrtümlich mit der Josefskapelle selbst gleichsetzte und «Giovanni Niccolò Perti» als Stuckator vermutete (HERBERT BRUNNER / GERHARD HOYER / LORENZ SEELIG, *Residenz München*, München 1986, S. 94). Erst die Gesamtbearbeitung im *Corpus der barocken Deckenmalerei* (vgl. Anm. 76), S. 292–293, machte die Innendisposition der Sommerzimmer transparent.
- ⁸⁵ Vgl. RICHARD A. L. PAULUS (vgl. Anm. 23), S. 71: «[...] er arbeitete »in conforma il disegno« Zuccallis und erhielt von letzterem persönliche Anordnungen [...]».
- ⁸⁶ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 9.
- ⁸⁷ Staatsarchiv Würzburg, Rep. D 8, Nr. 488, Bl. 226.
- ⁸⁸ Archivio Parrocchiale S. Zeno Salorino (vgl. Anm. 13), # 1, Bl. 22.
- ⁸⁹ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 11.
- ⁹⁰ Eine Notariatsurkunde vom 12.4.1686 erwähnt ihn bereits als «[...] D: Jo[hann]es Bapt[ist]a Brenus f[ilius] q[uondam]: M[agist]ri. Julij Selorini habitans Mend[risij]: [...]». Vgl. Archivio Cantonale Bellinzona, Archivio Notarile, Rusca Giuseppe di Giuseppe, Mendrisio 1686–1688, Nro. 590.
- ⁹¹ Missverständlich bei RICHARD A. L. PAULUS (vgl. Anm. 23), S. 22; fehlinterpretiert von ERNST GULDAN (vgl. Anm. 42), S. 206.
- ⁹² *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 26.
- ⁹³ ALFREDO LIENHARD-RIVA (vgl. Anm. 38), S. 234–236. – *Kurzbiografien und Werklisten* (vgl. Anm. 2), Kapitel K.3.b.
- ⁹⁴ Archivio Parrocchiale SS. Cosma e Damiano Mendrisio, Liber baptizatorum 1687–1708 (unpaginiert).
- ⁹⁵ Vgl. Anm. 94. – Nach ALFREDO LIENHARD-RIVA (vgl. Anm. 38), S. 96, war Marta Cecilia Lucchese eine geborene Castelli. Möglicherweise war sie sogar die Schwester des später in Ebrach mit Giovanni Battista Brenno tätigen Freskantens Carlo Ludovico Castelli, da für beide ein Quirico Castelli als Vater genannt wird.
- ⁹⁶ WERNER HEUNOSKE, *Giovanni Battista und Francesco Giulio Brenno, zwei Tessiner Barockstuckatoren und ihre Tätigkeit für das Zisterzienserklöster Ebrach (1693–97)*, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung, Bd. 50, 1990, S. 206.
- ⁹⁷ Vgl. *Paolo Gerolamo Brenno* (vgl. Anm. 2), Kapitel D.3.b.
- ⁹⁸ Vgl. Anm. 94.
- ⁹⁹ Archivio Cantonale Bellinzona, Archivio Notarile, Martinola Giuseppe di Francesco Mendrisio 1708, Nro. 2592, 24.8.1707 und 23.3.1708. Die Kaufsumme betrug 15 310 Mailänder Lire.
- ¹⁰⁰ Archivio Parrocchiale S. Zeno Salorino, Liber Baptizatorum, Matrimoniorum, Confirmatorum mortuorum et Status animarum ab anno 1702, Bl. 11.
- ¹⁰¹ GIUSEPPE MARTINOLA, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretti di Mendrisio*, vol. 1, Dipartimento delle Pubbliche Costruzioni del Cantone Ticino, Opera per le Fonti della Storia Patria, Bellinzona 1975, S. 490–491.
- ¹⁰² Archivio Parrocchiale SS. Cosma e Damiano Mendrisio, Liber Mortuarum Ab Anno 1696 usque ad An[no] 1758 (unpaginiert).
- ¹⁰³ RICHARD A. L. PAULUS (vgl. Anm. 23), S. 22. – HUGO ZUMPF, *Graubündner Baumeister und Stukkateure im Chiemgau und in Salzburg*, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für den Chiemgau, Traunstein 1992, S. 30.
- ¹⁰⁴ Vater des Ferdinand Maria Franz von Neuhaus, für den Brenno später in Zangberg tätig war; Kämmerer und Rat. Damals Vicedom in Burghausen (1666–1677), Pfleger von Neumarkt a.d. Rott (1674–77), Traunstein (1674–1682) und Landshut (1677–1682). Vgl. GEORG FERCHL (vgl. Anm. 44), S. 486, 705; 2. Teil, München 1911/12, S. 1117.
- ¹⁰⁵ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, KL Fasz. 29, Nr. 9 (den Akten des geistlichen Rates beiliegend): «Es sollen auch in dem also benannten Dechant Hoff alle Zim[m]er und beede Sallet die oberpöden mit Gips ausgearbeith und gezürt [werden]».
- ¹⁰⁶ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 22. Den Anstoss mag wohl der Grottenhof der Münchner Residenz gegeben haben.
- ¹⁰⁷ Der Verfasser dankt Herrn Administrator Furtner für entsprechende Hinweise.
- ¹⁰⁸ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 22–23. Dies widerlegt die Angaben von RICHARD A. L. PAULUS (vgl. Anm. 23), S. 22, nach denen angeblich erst 1684 Abschlagzahlungen von 100 fl. ergingen.
- ¹⁰⁹ HUGO ZUMPF (vgl. Anm. 103), S. 30, geht davon aus, dass der nachmalige kurfürstlich-bayerische Hofmaurermeister Gaspere die Planung übernahm und Domenico Christophorus als Palier fungierte.
- ¹¹⁰ Er stammte aus Schottland und war zuvor auch Stadtkommandant von Wasserburg und Schärding. Als Förderer des Turmbaues zu Gars wurde er wunschgemäß in der Stiftskirche beerdigt.
- ¹¹¹ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 20. Auf die Quellen machte Irmy Reindl-Witt, Berlin, aufmerksam.
- ¹¹² *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 20.
- ¹¹³ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 21.
- ¹¹⁴ Archiv des Erzbistums München und Freising, Pfarrakten Gars 14, Schriftstück Nr. 27 (unpaginiert).
- ¹¹⁵ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 25. Damit ist widerlegt, dass der Gewölbestück erst 1691 entstanden sein soll (vgl. z.B. BERNHARD EBERMANN, *Kloster und Pfarrkirche Gars am Inn*, München/Zürich 1991⁴, S. 12).
- ¹¹⁶ Staatsarchiv für Oberbayern München, Hofmark Zangberg Nr. 60, B 1, Schlossbaurechnung Zangberg de Anno 1684, Bl. 9, 9'. 1684 war die «abbrechung des alten Gemeysrs» bereits erfolgt. Der vielzitierte, in den Bauakten jedoch nicht belegte Brand von 1687 kann somit nicht der Grund für den Neubau gewesen sein. – MICHAEL WENING, *Historico-Topographica Descriptio. Das ist: Beschreibung des Churfuersten- und Herzogthums Ober- und Nidern Bayrn [...]*, Teil 3, München 1723, S. 61, erwähnt, das Schloss sei «[...] Alters halber zimlich zusammen gefallen [...]». Das von ihm angegebene Baujahr 1687 bezieht sich wahrscheinlich auf den Abschluss des ersten Bau- und Ausstattungsabschnittes.
- ¹¹⁷ Geheimer Rat = oberste bayerische Landesbehörde, engstes Beratergremium des Landesfürsten.

- ¹¹⁸ Ferdinand Maria war ausserdem seit 1683 Pfleger von Traunstein. Er avancierte 1696 zum kurbayerischen Gesandten beim Reichstag in Regensburg und zum Wirklichen Geheimen Rat, 1701 zum Obristhofmeister der Kurfürstin und 1703 zum Oberstkämmerer. Während des Exils des Kurfürsten 1704–15 wurde ihm die Erhaltung der Schlossbauten in Schleissheim und Nymphenburg übertragen. Siehe auch: LAURENTIUS KOCH OSB, *Das Palais Preysing, Bauherren und Bewohner*, in: *Zwei Münchner Adelspalais, Palais Portia – Palais Preysing*, München 1984, S. 95–97, 104 und GEORG FERCHL 1911/12 (vgl. Anm. 44 bzw. 104), S. 1117.
- ¹¹⁹ Staatsarchiv für Oberbayern, Hofmark Zangberg Nr. 60, B 1, Schlossbaurechnung Zangberg de Anno 1684, Bl. 9, 9'. Somit steht fest, dass es sich um Antonio Riva (verschrieben zu «Ricca») handelt, der bei der Bewerbung um den Umbau der Pfarrkirche Feldkirchen 1693 mit zahlreichen Aufträgen aufgeführt wird. Vgl. *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 30, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Braunau, Wien 1947, S. 367: «[...] ANTONIO RICCA, verbürgerten Maurermeisters zu Landshut, dermalen in München wohnhaft als hf. Passauischer Baumeister nicht allein in den churbayr. Landen zu Bayern als zu München, Ingolstadt, Leuchtenberg, Leonsberg, und Freyburg verschiedentlich churfürstl. Gebäu geführt, nicht weniger bei Sr. Excellenz Herrn Grafen von der Wahl beim Schloss zu Aurolzmünster noch in wirklicher Arbeit begriffen, auch das freyherrl. Schloss Zangberg zu verhoffend allseitigem gdgst. Contento zur Perfection gebracht, sondern auch noch de facto in Wien, Mähren und Schwabenland 13 angedingte Gebäu wirklich an der Hand habe.»
- ¹²⁰ Abbildung bei GABRIELE DISCHINGER, *Das Palais Portia, Bau- und Ausstattungsgeschichte*, in: *Zwei Münchner Adelspalais, Palais Portia – Palais Preysing*, München 1984, S. 19.
- ¹²¹ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 27. Den Anstoss zur Untersuchung gaben Laurentius Koch, Ettal und Eva-Christina Vollmer, Wiesbaden.
- ¹²² CESARE RIPA, *Iconologia*, Nachdruck der Ausgabe Padua 1611, New York/London 1976, S. 541. Als Gegenmoment zum auffallend zurückgenommenen Schwert hätte eine Lanze das Raumgreifende der Figur höchst wirksam unterstrichen.
- ¹²³ Die Kenntnis der Signatur wird Cordula Böhm, München, verdankt.
- ¹²⁴ Die bisherigen Sinndeutungen «Kurfürst Max Emanuel als Sieger nach der Schlacht von Belgrad» (Zangberg, hrsg. vom Kloster St. Josef Zangberg, Altmühldorf o.J., S. 11), «Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Triumphator in der Schlacht von Belgrad» (GEORG DEHIO, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern*, München 1990, S. 1301) oder «Kurfürst Max Emanuel als Apoll und Sieger über die Türken» (DIETZER GOERGE / HERRMANN STUHLFELDER, *Georg Christoph Leutner, 1644–1703 – ein Musiker in Freising, Isen und Altötting*, in: Oettinger Land, Bd. 12, 1992, S. 104), erscheinen in ihrer z.T. theomorphen Auslegung aber zu direkt. So wird weder das Schlachtengeschehen als historische Begebenheit gezeigt, noch der Kurfürst in persona mit seinen charakteristischen Gesichtszügen dargestellt. Letzteres widerspricht auch dem üblichen Darstellungsmodus. LORENZ SEELIG, *Aspekte des Herscherlobs, Max Emanuel in Bildnis und Allegorie*, in: HUBERT GLASER (Hrsg.), *Kurfürst Max Emanuel, Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1. Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit, München 1976, S. 20, stellt dazu generell fest: «Es fehlt der Aspekt der mythologischen Personifizierung, der – wie etwa in Frankreich und
- anschliessend bei den Habsburgern – den Herrscher zu Apollo werden lässt. [...] Niemals aber tragen die mythologischen Figuren die Züge des Herrschers: das theomorphe Porträt im eigentlichen Sinne spielt unter Max Emanuel nahezu keine Rolle.»
- ¹²⁵ Ehevertrag Max Emanuels und der Kaisertochter Maria Antonia am 12. April 1685.
- ¹²⁶ Holz, geschnitzt, vergoldet. Hängung der Bilder zu Zeiten des Salesianerinnen-Klosters ebenfalls verändert, um ein Marien-gemälde einzufügen.
- ¹²⁷ Im Vergleich zur Glyptik – antike und nachantike Beispiele hätten im Antiquarium der Münchner Residenz zur Verfügung gestanden, wurden aber nicht als Vorbilder genutzt – sind die individuellen Züge schwach ausgeprägt, so dass eine durchgehende Identifizierung nicht sicher möglich ist. Zum literarischen Ursprung (Viten der zwölf ersten römischen Imperatoren von C. Suetonius Tranquillus) vgl. ALFRED AUER, *Das Kaiserzimmer auf Schloss Ambras, Versuch einer Chronologie der Ausgestaltung*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28. Jg., Wien 1984, S. 20.
- ¹²⁸ In Rom zum Beispiel Palazzo Farnese, Saal der Herkules-Arbeiten; Palazzo Ricci-Sacchetti, Grosse Galerie.
- ¹²⁹ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 27.
- ¹³⁰ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 28–29. – SABINE HEYM, *Schloss Lustheim, Jagd- und Festbau des Kurfürsten Maximilian II. von Bayern*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 109, Heft 2, München 1984, S. 23, 40–41, 55–56.
- ¹³¹ Um 1672/73. GABRIELE DISCHINGER (vgl. Anm. 65), Bd. 1, S. 27; Bd. 2, Abb. 27–28.
- ¹³² Bernini hatte in einer Vorstudie für Ariccia noch eine Rautenfelderung vorgesehen, an die Zuccalli offensichtlich anknüpft. Vgl. KARL LUDWIG LIPPERT, *Giovanni Antonio Viscardi 1645–1713, Studien zur Entwicklung der barocken Kirchenbaukunst in Bayern*, München 1969, S. 44–45. – FRANCO BORSI, *Gian Lorenzo Bernini, Architekt*, München/Zürich 1983, Abb. 178.
- ¹³³ Vgl. LOTHAR ALTMANN, *St. Kajetan in München – Studien zur Ikonologie der kurfürstlichen Hofkirche*, in: *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst*, Bd. 10, München 1978, S. 9.
- ¹³⁴ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 30.
- ¹³⁵ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 30.
- ¹³⁶ Die Angaben bei SABINE HEYM, *Henrico Zuccalli (um 1642–1724): der kurbayerische Hofbaumeister*, München/Zürich 1984, S. 84–85, können somit ergänzt werden.
- ¹³⁷ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, GL Fasz. 1999, Nr. 44, Bl. 17. Für die 1686–88 angedingten Reparatur-, Fundament-, Pflaster- und Maurerarbeiten erhielt Riva insgesamt 5345 fl. 24 kr.
- ¹³⁸ CHRISTL KARNEHM, *Schloss Lichtenberg am Lech, zu Bau und Ausstattung eines ehemaligen Jagdschlusses der bayerischen Herzöge und Kurfürsten*, in: *pinxit/sculpsit/fecit. Kunsthistorische Studien*, Festschrift für Bruno Bushart, hrsg. von BARBEL HAMACHER und CHRISTL KARNEHM, 1994, S. 263–364.
- ¹³⁹ CHRISTL KARNEHM (vgl. Anm. 138), S. 269.
- ¹⁴⁰ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 31.
- ¹⁴¹ Diese und nachfolgende Angaben aus: Archivio Cantonale Bellinzona, Archivio Notarile, Rusca Giuseppe di Giuseppe 1670–1722, Nro. 613. Teilweise ausgewertet von GIUSEPPE MARTINOLA (vgl. Anm. 31), S. 13, und ALFREDO LIENHARD-RIVA (vgl. Anm. 38), S. 60.
- ¹⁴² *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 29.
- ¹⁴³ *Quellenanhang* (vgl. Anm. 2), Q 30.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie die Carlone, Castelli oder Lucchese sind auch die Brenni als weitverzweigte Dekorationskünstler- und Bauhandwerker-Dynastie zu sehen. Nördlich der Alpen sind vor allem acht Stuckatoren hervorgetreten, deren Lebensdaten und Familienzugehörigkeit erstmals geklärt werden konnten. In ihrer Gesamtheit zählen die Brenni in Bayern und Österreich bis in die späten 1680er-Jahre zu bedeutendsten Stuckatoren im Zuccallikreis, wie überhaupt die Zusammenarbeit mit Graubündner Bau- und Maurermeistern wesentlich ist. Zwei wichtige Vertreter der älteren Generation sind die Brüder Prospero und Giovanni Battista, die wie ihre in Salzburg tätigen Verwandten an der Einführung und Verbreitung hochbarocker Gestaltungsprinzipien einen erheblichen Anteil hatten. In Bezug auf ihre Tätigkeit in der Münchner Theatinerkirche, dem Schlüsselwerk des bayerischen Barock, müssen viele als gesichert geltende Fakten in Frage gestellt werden. Ungeachtet aber, ob die Brenni nur zwei Stuckatoren von vielen waren oder womöglich doch höhere Funktionen übernahmen, sind Sie es, die sich anschliessend noch vor Niccolò Perti in Kurbayern und im Zuccallikreis profiliert haben.

RÉSUMÉ

A l'instar des Carlone, Castelli ou Lucchese, les Brenni peuvent être considérés comme une dynastie, aux nombreuses ramifications, de peintres décorateurs et artisans constructeurs. Au Nord des Alpes, on mentionnera notamment huit stucateurs, dont on a pu élucider pour la première fois les dates de naissance et de mort, ainsi que les origines familiales. Dans l'ensemble, les Brenni établis en Bavière et Autriche figurent, jusqu'à la fin des années 1680, parmi les stucateurs les plus significatifs du cercle des Zuccalli, tant la collaboration avec les architectes et les maîtres maçons grisons est déterminante. L'ancienne génération compte deux représentants importants dans les frères Prospero et Giovanni Battista qui, tout comme certains de leurs parents actifs à Salzbourg, ont apporté une contribution considérable à l'introduction et à la diffusion des principes créateurs du premier baroque. En ce qui concerne leur activité dans l'église des Théatins (Theatinerkirche) de Munich, bon nombre de certitudes doivent être remises en question. Mais peu importe que les Brenni n'aient été que deux parmi les nombreux stucateurs ou qu'ils aient peut-être obtenu des charges plus importantes, il n'en demeure pas moins qu'ils se sont illustrés encore avant Niccolò Perti à Kurbayern et dans le cercle des Zuccalli.

RIASSUNTO

Analogamente ai Carlone, Castelli o Lucchese anche i Brenni erano una dinastia di decoratori e artigiani molto ramificata. A nord delle Alpi è stato possibile appurare per la prima volta i dati anagrafici e l'appartenenza alla famiglia di otto membri della dinastia che si sono distinti in maniera particolare. Nel loro insieme, i Brenni attivi in Baviera e in Austria sino alla fine degli anni 80 del XVII secolo erano considerati fra i più illustri stuccatori appartenenti alla cerchia di collaboratori degli architetti Zuccalli, in un'epoca in cui la collaborazione con i maestri costruttori e muratori provenienti dai Grigioni assumeva un'importanza considerevole. I due fratelli Prospero e Giovanni Battista sono annoverati fra i rappresentanti più importanti della generazione anziana. Infatti, analogamente ai loro parenti attivi a Salisburgo, essi ebbero meriti considerevoli per quanto riguarda l'introduzione e la diffusione in Baviera dei principi decorativi dell'alto barocco. Per quanto riguarda la loro partecipazione alla decorazione della «Theatinerkirche» di Monaco di Baviera, l'opera fondamentale del Barocco bavarese, numerosi aspetti ritenuti definitivi devono ora essere rivisti. A prescindere dal fatto che nell'ambito della costruzione di detta chiesa i Brenni erano soltanto due stuccatori fra tanti o che erano state loro affidate mansioni più importanti, va sottolineato che, al compimento di tale opera, si erano imposti all'attenzione della Corte bavarese e alla cerchia degli Zuccalli ben prima di Niccolò Perti.

SUMMARY

The Brenni, like the Carlone, Castelli or Lucchese, are a wide-spread dynasty of decorative artists and craftsmen. For the first time it has been possible to determine the biographical data and families of eight stucco artists north of the Alps. In Bavaria and Austria, the Brenni rank among the most important stucco artists in the Zuccalli circle until the late 1680s, whereby they cooperated substantially with building and masonry masters from the Grisons. Two important representatives of the older generation are the brothers Prospero and Giovanni Battista. Like their relatives in Salzburg, they made a major contribution to the introduction and spread of High Baroque principles of design. Regarding their activities in the Theatinerkirche in Munich, the key Baroque edifice in Bavaria, many facts hitherto held to be established must be called into question. However, regardless of whether the Brenni were merely two stucco artists among many or whether they held more important positions, they clearly made a name for themselves in Kurbayern, even before Niccolò Perti did, and also in the Zuccalli circle.