

Werner Heunoske

Hauptwerke der Tessiner Stuckatoren Brenni in den Hochstiften Würzburg und Bamberg

Würzburg ist ein sehr geeigneter Ort, um über die Tätigkeit von Stuckatoren zu reflektieren, die ihren Ursprung im oberitalienischen Seengebiet haben. Vom beginnenden Barock bis zum Frühklassizismus haben italienische Meister wie Prospero Brenno, Pietro Magno, Giovanni Pietro und Carlo Antonio Castelli, Antonio Giuseppe und Materno Bossi im Hochstift Würzburg (und weit darüber hinaus) bedeutende künstlerische Spuren hinterlassen. Sie alle gehören weit verzweigten Familien- und Werkstattverbänden an, und ihnen allen ist gemein, dass sie als erfahrene Künstler im Zenit ihres Schaffens nach Würzburg kamen. Eine Generation nach dem Dreißigjährigen Krieg ist Prospero Brenno der erste prominente Vertreter in dieser Reihe, der mit Namen und Werk fassbar wird. Wie der nur wenig früher in Nürnberg tätige Carlo Brentano-Moretti zählt er zu den Wegbereitern der italienischen Barockdekoration in Franken.

Der folgende Beitrag bezieht sich auf ausgewählte Kapitel der Dissertation *Die Brenni – Tessiner Barockstuckatoren in Süddeutschland und Österreich (1670–1710)*,

Abb. 2: Prospero Brenno, Würzburg, Rathaussaal, Deckenzentrum, 1671/72 (Vorkriegszustand)



Abb. 1: Prospero Brenno, Würzburg, Rathaus, Saal im Roten Bau, gegen Süden, 1671/72 (Vorkriegszustand)

die der Autor 1998 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg abschloss. Aktualisierte Auszüge samt einer Analyse zum Stuck der Münchner Theatinerkirche erschienen 2004 im Aufsatz *Tessiner Stuckatoren im Umkreis des Münchner Hofes: Die Brüder Prospero und Giovanni Battista II. Brenno*.¹

Herkunft und Familie

Die Künstler- und Bauhandwerkersippe der Brenni (Brenno) stammt aus dem Mendrisiotto, einer Region im Süden des heutigen Schweizer Kantons Tessin, die eine beachtliche Zahl an Wanderkünstlern und Bauhandwerkern, vor allem auch Stuckatoren, hervorgebracht hat. Von den 52 Familien ihres Hauptherkunftsortes Salorino trugen laut „status animarum“ (1645, 1671) nicht weniger als 14 den Namen Brenni. In Salorino sind ihre Mitglieder bereits 1545 nachzuweisen, ab 1636 auch im benachbarten Mendrisio und ab 1701 im nahen Melano.

Als Söhne von „magister“ Giulio Brenno (1609–82) und dessen Gattin Lucrezia wurden die Stuckatoren Prospero (1638–96) und Giovanni Battista II. (1649–1712) in Salorino geboren.² Prospero Brennens Ehefrau Marta entstammte der Künstlerfamilie Vasallo aus Riva S. Vitale, aus der ebenfalls namhafte Stuckatoren hervorgingen. Wie der Vater übten die in Salorino geborenen ältesten Söhne Giulio Francesco (1667–Würzburg 1694) und Paolo Gerolamo (1673–98) das Stuckatorenhandwerk aus.



Abb. 3: Prospero Brenno, Würzburg, Rathaussaal, Supraportengruppe, 1671/72 (Vorkriegszustand)

Abb. 4: Prospero Brenno, Würzburg, Rathaussaal, Supraportengruppe, 1671/72 (nach Kriegszerstörung)



Giovanni Battista II. und die Familie seines Bruders lebten 1683 noch im einstigen Elternhaus in Salorino. Spätestens nach seiner Heirat mit Felicita Francesca Lucchese 1686 siedelte Giovanni Battista nach Mendrisio über.³ Die Ehe mit der Tochter des Hauptmannes Gerolamo Lucchese aus Melide brachte die Verbindung mit einer der bedeutendsten Künstlerdynastien des Tessin – seine Gattin war die Schwester der später berühmt gewordenen Dekorationskünstler Carlo Domenico und Bartolomeo Lucchese.⁴ Die in Mendrisio geborenen Söhne Carlo Enrico Antonio (1688–Kopenhagen 1745) und Giovan Giulio (* 1699) traten ebenfalls als Stuckatoren hervor.

Ausgewählte Werke

Prospero Brenno: Sitzungssaal im Roten Bau des Würzburger Rathauses (1671/72)⁵

Durch den Würzburger Historiographen Karl Gottfried von Scharold erfuhr Prospero Brenno schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine überraschend positive Würdigung: „Breno (Prosper), ein wälscher Stuckaturer zu Würzburg, ist derjenige achtenswerte Künstler, welcher 1672 die Decke des großen Saales in dem dortigen Rathause in Stuck gezogen, mit sieben symbolischen Figuren, Landschaften und Rosen geziert, und das Symbol des Friedens über der Thür, auch nebst dem der Weisheit [richtig: Gerechtigkeit, Anm. d. Verf.], in gyps meisterhaft und schön geformt hat. Für diese bedeutende Arbeit zahlte ihm der Rath die Summe von 182 Gulden.“⁶ Die Deckenfiguren der „grossen Tafelstuben“ wurden ihm bereits am 23. 2. 1671 verdingt und 1672 mit der restlichen Saaldekoration vergütet [Abb. 1].⁷

Von dem prachtvollen Saal ragte nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch der Torso der Nordwand mit seinen Nischenfiguren Justitia und Pax wie ein Mahnmal empor [Abb. 4]. Andere Teile wurden später restauriert und in die rekonstruierte Wandgliederung integriert. Die Stuckdekoration von Decke und Südwand konnte nicht wieder hergestellt werden (Totalverlust). Die kassettenartige Felderbildung der verlorenen Saaldecke wirkt noch renaissancehaft [Abb. 2]. Zu beachten ist die Absenz dynamischer Barockformen wie Ovalbildungen, geschwungene Kartuschen oder Akanthus, die erst bei der Wanddekoration hinzukommen. Das eigentlich barocke Element, das lebhaft kontrastierend gegen die Konturenstrenge des Renaissanceasters stand, war die Rahmen sprengende Plastizität der sieben Hochrelieffiguren. Die göttlichen und sittlichen Tugenden waren als Exempla über den Köpfen der Ratsherren schlagend präsent. Signifikanterweise ragten die durch einen gestalteten Relieffhintergrund in ihren Feldern optisch verankerten Sitzfiguren nicht nur nach unten, sondern partiell auch in der Deckenebene aus ihrem Bildraum heraus. Im Zentrum thronte die sorgsam ausbalancierte Gestalt der Justitia, deren Kopf, Arme und Fußspitzen auf die Hauptachsen der Decke verwiesen. Zwischen den Großfiguren waren tiefenperspektivische „paesetti“ eingeschaltet, so dass ein rhythmischer Wechsel zwischen konvexer und konkaver Reliefauffassung stattfand.

In die umlaufende Wandgliederung mit Korbogennischen und ionischen Pilastern sind gegen Süden zu schmalere Joche mit Türöffnungen eingebunden. Die Kartuschen darüber zählen noch zum geborgenen Altbestand.⁸ Den Hauptakzent setzen in der Mittelachse die figürlichen Dekorationen von Nord- und Südwand. Symmetrie und Ausgleich regieren die erhaltene Supraportendekoration des Nordportals [Abb. 3 u. 4]. In der Nische erscheinen Justitia und Pax als zarte, unterlebensgroße Sitzfiguren, die gemäß Psalm 85 (84), 11 („justitia et pax osculatae sunt“) einander küssend umarmen.⁹ Sie sind damit über ihre staatsrechtliche Einzelbedeutung hinaus als Allegorie der guten Regierung bzw. der segensreichen Herrschaft zu verstehen¹⁰ – eine stete Erinnerung für jeden, der hier ein- und ausgeht, theologisch noch überhöht durch die von Engeln gehaltene Kartuschenbekrönung, deren Lorbeerkranz früher das Tetragramm mit dem hebräisch eingeschriebenen Namen Gottes enthielt.¹¹ Der aus Gerechtigkeit und Frieden erwachsende Wohlstand und Überfluss, auf den Geldsack und Füllhorn der fruchtbringenden Pax hinweisen, wurde so als Segen Gottes offenbart. Hier drückt sich auch der Friedenswunsch einer Generation aus, die den Dreißigjährigen Krieg noch am eigenen Leibe erfahren hatte. Sinnbezogen präsentierten einst zwei stehende Engel über der Wandnische gegenüber das Signum der friedensstiftenden geistlichen Macht, die stadtbestimmend bis in den Ratssaal hineinreichte: die Wappenkartusche des regierenden Fürstbischofs Johann Philipp von Schönborn [Abb. 1], der als Verhandlungsführer am Westfälischen Frieden mitgewirkt hatte und als „deutscher Salomo“ und „Friedensfürst“ in die zeitgenössische Literatur einging.¹² So schließt sich der Kreis zur Portalinschrift der Eingangshalle, die ihn als „Beförderer des Friedens im Römischen Reich“ preist.¹³

Die Saaldekoration ist das früheste bekannte Werk eines Familienmitglieds nördlich der Alpen. Zusammen mit der zerstörten Stuckdecke der oberen Diele des Hauger Pfarrhofes (1671) zählte sie zu den Inkunabeln figürlicher italienischer Barockdekoration in Würzburg.

Bald darauf folgt eine ausgedehnte Tätigkeit von Prospero und seinem Bruder Giovanni Battista II. im Umkreis des Münchner Hofes und im Zuccallikreis. Den Auftakt bildet das Schlüsselwerk des italienisch-bayerischen Barock, die Münchner Theatinerkirche, in der beide wohl schon um 1673 unter Leitung Carlo Brentano-Morettis arbeiteten.¹⁴

Giulio Francesco und Giovanni Battista II. Brenno: Arbeiten für die Zisterzienserabtei Ebrach

In den 1690er Jahren verlagert Giovanni Battista gleich seinen Neffen seinen Arbeitsschwerpunkt nach Unter- und Oberfranken. Vor allem Würzburg wird nun zur Drehscheibe. Giovanni Battista nutzt jedoch auch weiterhin seine Kontakte nach München.¹⁵ Giulio Francesco arbeitet ab 1693 im Zisterzienserklöster Ebrach und im Schloss des Würzburger Fürstbischofs Johann Gottfried II. von Guttenberg in Kirchlauter.¹⁶ 1694 heiratet er in der Würzburger Dompfarrei die Gastwirtswitwe Maria Sabina Krämer. Nachdem er mit nur



Abb. 5: Prospero Brenno/Niccolò Perti, Benediktbeuern, Klosterkirche, Leonhardskapelle, Gewölbedekoration, gegen 1683

Abb. 6: Giulio Francesco Brenno, Ebrach, Zisterzienserklöster, Abtskapelle, Deckenstück, 1693





Abb. 7: Giovanni Battista II. Brenno, Ebrach, Zisterzienserkloster, Kreuzgang, südwestliches Eckjoch, 1696/97

Abb. 8: Giovanni Battista II. Brenno, Ebrach, Zisterzienserkloster, Sakristei, 1696/97



26 Jahren in Würzburg stirbt, vollendet ab 1694 sein Onkel Giovanni Battista seine Arbeiten in Ebrach und Kirchlauter. Parallel dazu führt Paolo Gerolamo Brenno zwischen 1694 und 1698 gemeinsam mit dem aus Melide stammenden Giovanni Pietro Castelli Stuckarbeiten in Würzburg, Schillingsfürst und „Pihhelt“ (?) aus.¹⁷ Die Kooperation kam nicht von ungefähr, denn wie die Brenni waren auch die Castelli mit den Lucchese verwandt.

Während der Amtszeit der Äbte Ludovicus Ludwig (1686–96) und Candidus Pfister (1696–1702) leitete Johann Leonhard Dientzenhofer die erste groß angelegte Bau- und Ausstattungskampagne im Zisterzienserkloster Ebrach. 1688 bis 1701 entstanden der östliche Abteiflügel, Konvent und Kanzleitrakt; auch die Kirche wurde partiell neu ausgestattet. Alle anspruchsvollen Stuckarbeiten wurden damals von den Brenni ausgeführt [Abb. 7–10].¹⁸ Besonders Giulio Francescos Decke der Abtskapelle markiert einen Höhepunkt des „Stuckbarock“, und Giovanni Battistas Sakristeiportal zählt zu den frühesten „Theatra Sacra“ italienischer Barock-Provenienz in Franken.

Giulio Francesco Brenno: Abtskapelle im Abteiflügel des Klosters Ebrach (1693)¹⁹

Von Giulio Francescos Raumdekorationen blieb nur jene der Abtskapelle als individuell aussagekräftiges Werk erhalten [Abb. 6]. Der querrechteckige Andachtsraum mit seinen abgeschrägten Ecken mündet in ein kurzes Tonnengewölbe, in dessen Flanken Stichkappen mit begleitenden Wölbzwickeln vorstoßen. Nach dem Prinzip einer „Baldachinzelle“ sind Wölbflächen und figürlich dominierte Hochrelieffdekoration auf ein ovales Scheitelrelief hin zentriert. Aus den Eckschrägen führt die sich steigernde Loslösung vom Grund zu einer außergewöhnlichen Verdichtung der figuralplastischen Dekoration, bis schließlich als ultimative Steigerung im mandorlaartigen Flachrelief des Scheitelovals eine nahezu vollplastische Figur der „Maria vom Siege“ erscheint, deren Kind aus dem freien Raum heraus mit aller Energie seines kleinen Körpers der Schlange zu Füßen der Mutter den Kreuzesstab in den Rachen stößt.

Eine klassische, in zahlreichen Stichvarianten verbreitete Formulierung dieses dogmatisch-gegenreformatorischen Themas schuf Carlo Maratti 1663 mit seinem Altarblatt in Berninis Capella da Silva in S. Isidoro zu Rom. Auf ein noch nicht entdecktes Zwischenstadium (vielleicht eine abgewandelte Stichvorlage) greift womöglich auch Brenno zurück; in jedem Fall aber findet er hier zu seiner ganz eigenen, energetisch gesteigerten rundkörperlichen Interpretation.²⁰ Der Dekorationsstil erinnert stark an die Arbeiten seines Vaters und Nicolò Pertis in der Leonhardskapelle der Klosterkirche Benediktbeuern (um 1683) [Abb. 5]. Dies gilt nicht nur für die grundlegende Jochorganisation mit vier Engelhermen oder die den Kartuschen am Jochende zugeordneten Puttenpaare, sondern auch für viele Merkmale der Figurenbildung selbst – den schlanken Körperbau der Engelhermen, die Lösung vom Grund, die reichen Haltungsvariationen, die antikisch angehauchten Profile der Köpfe oder die feingliedrig modellierten Hände.

Giovanni Battista II. Brenno: Sakristeiportal im Südquerhaus der Klosterkirche (1696/97)²¹

Das monumentale Sakristeiportal ist fraglos der ungewöhnlichste Architekturaufbau im Werk [Abb. 9–10]. Als „Theatrum Sacrum“ thematisiert es die Ausgießung des Heiligen Geistes mit einer vollplastischen Balkongruppe und einem bis zur Fensterrosette hinauf reichenden Auszug. Vom einfallenden Tageslicht begleitet, ergießt sich von der Aureole der Heilig-Geist-Taube ein wahrer Lichtkatarakt auf Maria und die Apostel, umgeben von einem Wolkenschwall mit Engeln und Putten. Die fest gefügte Architektur darunter präsentiert sich als monumentale Konkavnische, die von einem zweigeschossigen Innenaufbau rigoros überschritten wird. Als Reste der Kolossalordnung verbleiben am Rand Konkavpilaster und Freisäulen sowie die gegen alle Architekturregeln rechtwinklig zu Figurensockeln abgelenkten äußeren Pilasterstreifen. Letztere tragen die Standfiguren des ersten Abtes Adam und des ersten Konversen und Stifters Berno von Ebera. Innen stützen ionische Pilasterpfeiler der kleineren Ordnung den Balkon mit der Figurengruppe, deren kompakte Reihung nur durch die zentrale Betonung der Maria und die ausgreifende Gestik der beiden äußeren Apostel aufgebrochen wird. Hinter der Gruppe verflacht die Architektur dann zur Kulisse. Als Idee ist die Pfingstgruppe am Portal dem Supraportenrelief der Würzburger Juliusuniversität vergleichbar (ab 1585) [Abb. 11], gestalterisch aber weit eher in der theatralischen Tradition der oberitalienischen Sacromonti verwurzelt, für die gerade das Balkonportal mit der Ecce-Homo-Gruppe in Varallo (1609–12)²² ein naheliegendes Beispiel bietet. Der konkave Abschlussprospekt und der luftig durchwölkte Auszug gehören einer anderen, jüngeren Einflussphäre an, die auch Berninis Kathedra Petri mit einschließt.

Giovanni Battista II. Brenno: Räume im Kloster Michelsberg zu Bamberg (1699/1700)²³

Brennos Tätigkeit unter Abt Christoph Ernst von Guttenberg im Benediktinerkloster Michelsberg stand ganz im Zeichen der Kontinuität. In Schloss Kirchlauter hatte er schon für dessen Bruder gearbeitet, und wie in Ebrach oblag erneut Johann Leonhard Dientzenhofer die Bauleitung. Bei der Innenausstattung hatten andere Tessiner Künstler bereits den Boden bereitet: Giovanni Pietro Bellasi stuckierte 1697/98 in der Prälatur im ersten Obergeschoss die „Retirade“, die „Cammer an der Retirade“, das „Audienz- oder Speiszimmer“ sowie zwei weitere Zimmer, welche im zweiten Obergeschoss über der Retirade lagen.²⁴ Brenno selbst schuf 1699/1700 die weit kostspieligeren Dekorationen der Abtskapelle (erstes Obergeschoss) und des großen Saales (verloren).²⁵ Dort und in anderen Räumen zeichnete der schon in Ebrach erwähnte Carlo Ludovico Castelli für die Gemäldausstattung verantwortlich.²⁶

Die Michelsberger Abteikapelle verbindet die wohl früheste konsequente Gestaltung einer Spiegeldecke in Oberfranken mit dem tradierten Ebracher Eckschrägensystem. Stuck und Malerei treten nun in enge formale und ikono-



Abb. 9: Giovanni Battista II. Brenno, Ebrach, Zisterzienser-Klosterkirche, Sakristeiportal im Südquerhaus, 1696/97

grafische Beziehung [Abb. 12].²⁷ Der beherrschende Altar gliedert zusammen mit den Vierergruppen von Ecknischen und Portalen die Wand und dringt mit seinem Auszug über das Kranzgesims hinweg zum Gewölbespiegel vor. Als Säulenretabel mit einem von Engeln und Putten gehaltenen ovalen Altarblatt verrät er die Auseinandersetzung mit Berninis Hochaltar in Castel Gandolfo. Brennos entscheidende Neuinterpretation besteht in der integrativen Verschränkung von Altar-, Wand- und Deckenstruktur, die die besonderen Möglichkeiten der Stuckatur voll ausschöpft. Der plastische Architekturapparat wird quasi auf die Prostaten reduziert, während die Zentralkomposition einer seichten Wandmulde aufmodelliert ist und die Auszugsmittelpunkt projektionsartig in die Gewölbekehle zurücktritt. Die Altarfiguren des heiligen Kaiserpaars Heinrich und Kunigunde stehen auf gleicher Höhe wie die Ecknischenfiguren (hll. Michael, Scholastika, Bonifatius, Kilian).

Längs des Deckenspiegels gruppieren sich drei größere Gemälde mit Anbetung, Verkündigung und Geburt Christi.



Abb. 10: Giovanni Battista II. Brenno, Ebrach, Zisterzienser-Klosterkirche, Sakristeiportal, Balkongruppe, 1696/97

Abb. 11: Johannes von Beundum, Würzburg, Juliusuniversität, Portal, ab 1585



An die verkröpfte Spiegelleiste heften sich dann, vermittelt durch Muscheln und Agraffen, alle subordinierten Dekorationsseinheiten der Hohlkehle und sogar der Altarvorhang. In den Eckschrägen dominieren nach Ebracher Muster Hochrelieffiguren (hll. Otto, Benedikt, Gregor, Nonnosus), die mit geknoteten Draperien eckverschleifend an das Gewölbe gebunden sind. Wie der Altar hat die nach oben fortgesetzte „Figurenachse“ Teil an der Durchdringung von Wand und Decke.

Giovanni Battista Brenno II: Hochaltar und Marienaltar in St. Martin zu Bamberg²⁸

Die von Georg Dientzenhofer geplante und von Johann Leonhard Dientzenhofer ausgeführte ehemalige Bamberger Jesuitenkirche (1686–93) besaß bereits vor ihrer heutigen Ausstattung [Abb. 13] eine Anzahl kleinerer Altarretabel und eine Kanzel. Einige Seitenaltäre waren erst zwischen 1694 und 1698 neu errichtet worden. Den alten Hochaltar hatte man vermutlich als Interimslösung aus dem früheren Jesuitenkolleg übernommenen. Folgerichtig wurde er zuerst ersetzt.

Brennos monumentaler Hochaltar entstand mit den beiden Chorflankenportalen zwischen Februar 1700 und Mai 1701 [Abb. 14]. Für die Stuckmarmorarbeiten wurde erstaunlicherweise auch die Werkstatt des einheimischen Marmoristen Kaspar Vogel herangezogen. Durch die Signatur „GIO. BATT. BRENO ITALIANO/INVENTOR ET FECIT Ano 1701“ ist das Werk eindeutig als Erfindung Brennos ausgewiesen.

Einige Jahre nach seiner Fertigstellung hat der neuartige Hochaltar eine komplette Neukonzeption bei der weiteren Ausstattung mit Seitenaltären nach sich gezogen [Abb. 13]. Dabei entstand eine so konsequente Szenografie gestaffelter Konkavretabel, dass man früher glaubte, Brenno allein habe sämtliche Altäre samt Kanzel geschaffen. Dem ist aber nicht so.

Als weiteres Werk ist für ihn nur noch der von Mai 1706 bis August 1707 geschaffene Marienaltar eindeutig gesichert [Abb. 16], signiert „Joan: Baptista Brenno Italvs./Inven: Et Fecit Anno 1707.“ Beim unsignierten Kreuzaltar gegenüber (April 1709–Mai 1710) ist es dagegen fraglich, ob Giovanni Battista noch selbst Hand angelegt hat. Der Stil der Auszugsfiguren verweist vielmehr auf den Jesuitenkünstler Johann Bitterich, der 1712 auch die Flankenfiguren beider Altäre hinzufügte. Auch den vier Nebenaltären der Langhauseitenkapellen (1709–14) und der Kanzel (1713), die ja teilweise erst nach Brennos Tod entstanden, fehlen charakteristische Stildetails sonstiger Werke.

Brennos Hochaltarinzenierung aktiviert auf dynamische Weise Tiefe und Weite des Chorraumes. Das Retabel schmiegt sich in einem interessanten Spannungsverhältnis zu Dientzenhofers Raumschale in das Apsisrund, um in der Mitte als zentralisierender Baukörper hervorzubrechen und sich an den Flanken mit einem „Abstoßeffekt“ beider Außensäulen wieder zu lösen. Parallel dazu befreien sich die Altarfiguren aus der künstlich erzeugten Enge der konkaven Nischentravéen. Mit den zwei auf separaten Postamenten freigestellten Evangelistenfiguren schickt der Altar seine

Ausläufer dem Betrachter entgegen und leitet zu den Chorflankenportalen über. Für die Kanalisierung des Blicks aus der Distanz bis zum Chor sind die beiden „schrag an das eck des pilars wegen der perspectiv“ gesetzten Vierungsalträe²⁹ von großer Bedeutung: Apsis und Hochaltar erscheinen, den Bildmitteln zeitgenössischer „Theatra Sacra“ entsprechend, als Abschlussprospekt zwischen den einwärts gestaffelten Seitenkulissen der übrigen Altäre, als „Raumbild“ hinter dem rahmenden Triumphbogen.³⁰

Als Voraussetzung für Brennos Hochaltar wurden bereits die Formerfindungen des Ordenskünstlers Andrea Pozzo und dessen Traktat *Perspectivae pictorum atque architectorum* angeführt.³¹ Verwandte Gestaltungsideen zeigen aber auch frühere Entwürfe in Giovanni Battista Montanos Stichwerk *Tabernacoli Diversi*, bei denen es sich wohlgerne um zentralbaulich auszuführende Tabernakelarchitekturen handelt [Abb. 15].³²

An den Stuckepitaphien seines Sohnes Carlo Enrico, der Giovanni Battista zeitweilig begleitete³³ und später als königlicher Hofstuckator in Dänemark eine führende Rolle spielte, sind Ideen des Vaters noch Jahrzehnte später remniszent. Sein Epitaph des königlichen Geheimrats Frederik Gedde in Odense [Abb. 17] signiert er unter Betonung seiner italienischen Herkunft fast im gleichen Wortlaut wie sein Vater: „Carolus Henr./Brenno./Italus Inue: et/Fecit A°. 1726“.³⁴

Literatur

Ingrid BACHMEIER, Die Bamberger Hofstuckatoren Johann Jacob und Franz Jacob Vogel, ihre Werkstatt und ihre Arbeiten im Fürstbistum Bamberg von 1686 bis um 1750, Münster/Hamburg 1994.

Ingrid BACHMEIER-SCHRAML, Die Ausstattungsunternehmer Carlo Domenico und Bartolomeo Luchese und ihre Aufträge für die ernestinischen Herzöge in Saalfeld und Meiningen, in: Roswitha JACOBSEN (Hrsg.), Residenzkultur in Thüringen vom 16. bis 19. Jahrhundert, Jena 1999, S. 148–163.

Danmarks Kirker, udgivet af Nationalmuseet, Odense Amt, ved Birgitte Bøggild JOHANNSEN, Hugo JOHANNSEN og Karin KRYGER, 3. Bd.: Odense S. Hans Kirke, Kopenhagen 1999.

Werner HEUNOSKE, Giovanni Battista und Francesco Giulio Brenno, zwei Tessiner Barockstuckatoren und ihre Tätigkeit für das Zisterzienserkloster Ebrach (1693–97), in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung, Bd. 50 (1990), S. 179–241 mit Abb. 1–27.

Werner HEUNOSKE, Artikel „Brenni“ (16 Künstler), in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 14, München 1996, S. 125.

Werner HEUNOSKE, Die Brenni – Tessiner Barockstuckatoren in Süddeutschland und Österreich (1670–1710), Diss. Microfiche, Erlangen 1998 (mit umfassendem Verzeichnis vorangehender Literatur und Edition aller relevanten Quellen).

Werner HEUNOSKE, Tessiner Stuckatoren im Umkreis des Münchner Hofes: Die Brüder Prospero und Giovanni Battista II. Brenno, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 61, Heft 2 (2004), S. 117–142.

Friedhelm JÜRGENSMEIER, Politische Ziele und kirchliche Erneuerungsbestrebungen der Bischöfe aus dem Hause Schönborn im



Abb. 12: Giovanni Battista II. Brenno, Bamberg, Kloster Michelsberg, Abtskapelle, 1699/1700

Abb. 13: Bamberg, St. Martin, Innenraum





Abb. 14. Giovanni Battista II. Brenno, Bamberg, St. Martin, Hochaltar, 1700/01

Abb. 15. Giovanni Battista Montano, Altartabernakel aus *Tabernacoli diversi*, Rom 1628, Tafel 17



17. und 18. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog Die Grafen von Schönborn, Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 18. 2.–23. 4. 1989, S. 11–23.

Die Kunstdenkmäler von Bayern (KDM), Regierungsbezirk Oberfranken V;

Stadt Bamberg 3 – Immunitäten der Bergstadt, 2. Viertelband: Kaulberg, Matern und Sutte, bearb. v. Tilmann Breuer, Reinhard Gutbier u. Christine Kippes-Bösche, Bamberg/Berlin 2003;

Stadt Bamberg 3 – Immunitäten der Bergstadt, 4. Viertelband: Michelsberg und Abtsberg, bearb. v. Tilmann Breuer, Christine Kippes-Bösche u. Peter Ruderich, Bamberg/Berlin 2009;

Regierungsbezirk Oberfranken VII; Stadt Bamberg 5 – Innere Inselstadt, 1. Halbband, bearb. v. Tilmann Breuer u. Reinhard Gutbier, München 1990.

Thomas KORTH, Der Bau der ehemaligen Jesuitenkirche zum Heiligsten Namen Jesu in Bamberg, der heutigen katholischen Pfarrkirche St. Martin, in: 300 Jahre Jesuitenkirche St. Martin Bamberg 1693–1993, Bamberg 1993, S. 76–113 (zugehöriger Katalogteil S. 113–119).

Tilmann KOSSATZ, Johann Philipp Preuß (1605–ca. 1687), ein Beitrag zur Genese barocker Bildkunst in Franken (Mainfränkische Studien, Bd. 42 (Doppelband)), Würzburg 1988.

Michael LANDGRAF, Das Kloster Michaelsberg, B. O. und das Elisabethen-Katharinenspital zu Bamberg, Bamberg 1837.

Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI), hrsg. v. Engelbert Kirschbaum S. J., Bd. 1–8, Freiburg 1994².

Miriam MILMAN, Das Trompe-l'oeil, gemalte Architektur, Genf 1986.

Nikolaus POTTU S. J., History des Gnadenbilds Mariae Trösterin der Betrüben in der Kirchen der Societät Jesu zu Bamberg in drey theil abgetheilet, Bamberg 1725 (Staatsbibliothek Bamberg, R. B. Msc. 75).

Andrea POZZO, *Perspectivae pictorum atque architectorum*, Bd. 2, Rom, 1698.

Barbara RINN, Italienische Stukkateure zwischen Elbe und Ostsee, Stuckdekoration des Spätbarock in Norddeutschland und Dänemark (Bau + Kunst, Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Kiel 1999.

Karl Gottfried SCHAROLD, Materialien zur Fränkisch-Würzburgischen Kunstgeschichte (Universitätsbibliothek Würzburg, M. ch. F 636).

¹ HEUNOSKE, *Tessiner Stuckatoren*, 2004, S. 117–142.

² Weitergehende Genealogie bei HEUNOSKE, *Brenni*, 1998, S. 233–237 und Quellenanhang Q 1–4.

³ Gleichwohl wurde er wie sein Bruder in Salorino beigesetzt.

⁴ Zum komplexen Beziehungsgeflecht zwischen den Brenni und anderen Künstlerfamilien ihrer Herkunftsregion (Perti, Marazzi, Lucchese, Castelli, Spinedi, Carbonetti, Carabelli) vgl. HEUNOSKE, *Brenni*, 1998, S. 135–149; HEUNOSKE, *Tessiner Stuckatoren*, 2004, S. 119 f., 128 f., 136 f.

⁵ Kurzfassung nach HEUNOSKE, *Brenni*, 1998, S. 17–20.

⁶ SCHAROLD, *Materialien*, Bl. 145.

⁷ HEUNOSKE, *Brenni*, 1998, Quellenanhang Q 5–6.

⁸ Die östliche zeigt das Würzburger Rennfährlein, die westliche neben dem fränkischen Rechen die Wappenschilder von Dompropst Franz Ludwig Faust von Stromberg und Domdechant und Statthalter Johann Hartmann von Rosenbach.

- ⁹ Der erklärende Psalmspruch in der kleinen Kartusche im Türsturz ist heute kaum noch leserlich.
- ¹⁰ LCI, II, 1994, S. 469. Diese erweiterte Sinnebene rechtfertigt auch die doppelte Aufrufung der Justitia an Portal und Decke.
- ¹¹ Nach dem 2. Weltkrieg wurde dort (irrtümlich?) das Auge Gottes aufstuckiert.
- ¹² JÜRGENSMEIER, Politische Ziele, 1989, S. 11–14, 22 (Anm.)
- ¹³ Zur zeitgenössischen Friedensikonografie vgl. besonders KOSATZ, Preuß, 1988, S. 169–172, 498 f., u. a. mit Verweis auf die Justitia-Pax-Portalgruppe von Schloss Friedenstein in Gotha.
- ¹⁴ HEUNOSKE, Tessiner Stuckatoren, 2004, S. 117–141.
- ¹⁵ Von Würzburg aus bewirbt er sich zwischen 1687 und 1693 um die Errichtung des Hochaltars von St. Peter in München (nicht ausgeführt). 1694 bestellt er in München bei Melchior Steidl ein Altarblatt für Ebrach.
- ¹⁶ HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 73.
- ¹⁷ Identifizierbar sind nur die Arbeiten im später eingefallenen Alten Schloss Schillingsfürst. Vgl. HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 53–55.
- ¹⁸ Giulio Francesco Brenno: 1693 Abtskapelle (Decke), beginnt Arbeit am Johannesaltar, Stuckdecken in Vorzimmer, Lektorat und Abteizimmer (verloren). Giovanni Battista II. Brenno: 1694 vollendet Johannesaltar, Stuckdecken in „Consili-Stube“ und Abteikammer (beide verloren); 1695 und 1697 neun Chorumgangsaltäre (acht erhalten); 1696/97 Kreuzgang mit Vorraum, Kapitelsaal, Sakristei und Sakristeiportal mit Grabmal des Abtes Adam. Vgl. HEUNOSKE, Brenni, 1998, Quellenanhang Q 15–18, Q 32–41.
- ¹⁹ Kurzfassung nach HEUNOSKE. Ebrach, 1990, S. 190–199; HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 51 f.
- ²⁰ Der Bamberger Hofstuckator Johann Jakob Vogel, dessen sakrale Dekorationen stark von den Brenni beeinflusst sind, wiederholt das Motiv 1700/01 in der Burgkapelle Freienfels. BACHMEIER, Vogel, 1994, Abb. 64 (Zuschr.).
- ²¹ Kurzfassung nach HEUNOSKE, Ebrach, 1990, S. 208–213; HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 72.
- ²² Abb. bei MILMAN, Trompe-l'oeil, 1986, S. 63.
- ²³ HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 74 f. u. Quellenanhang Q 42.
- ²⁴ Alle später offenbar neu gestaltet bzw. neu stuckiert; vgl. KDM Bamberg V, 3/4, 2009, S. 387.
- ²⁵ Für diesen mit Abstand teuersten Raum erhielt Brenno 456 fl., Castelli 120 fl. Die Lokalisierung ist problematisch, evtl. handelt es sich um den ehem. so genannten Kaisersaal im 2. OG. Vgl. LANDGRAF, Michaelsberg, 1837, S. 21: „Nr. 43–46, Gastzimmer; hier stand früher der Kaisersaal, die Decke soll 1778 mit herrlichen Stuckaturarbeiten und Gemälden geziert, den Einsturz gedroht haben, er mußte daher eingelegt werden, woraus dann in der Folge 4 Zimmer gebaut wurden.“
- ²⁶ HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 250 (mit Werkliste).
- ²⁷ Vollständige Ikonografie in KDM Bamberg, V, 3/4, 2009, S. 392–394.
- ²⁸ Kurzfassung nach HEUNOSKE, Brenni, 1998, S. 75–82, 213–215, 221 f., Quellenanhang Q 43–44.
- ²⁹ POTTU, History des Gnadenbilds, 1725, Bl. 117v.
- ³⁰ Vgl. KORTH, Jesuitenkirche, 1993, S. 100, zum Langhaus: „Vielmehr wirkt der Saal als Vorplatz, oder – wenn der Vergleich erlaubt ist – als Zuschauerraum, der ohne eigentliche Zäsur in das Proszenium des Querhausartigen Raumes vor der Bühne des Chors übergeht“.



Abb. 16: Giovanni Battista II. Brenno, Bamberg, St. Martin, Marienaltar, 1706/07

Abb. 17: Carlo Enrico Brenno, Odense, St. Hans, Epitaph Frederik Gedde, 1726



- ³¹ Zum Beispiel Pozzo, *Perspectivae II*, 1698, Fig. 44, 48, 77.
- ³² Brennos Altar formverwandt: abgewandter Annenaltar der Bamberger Karmeliterkirche (um 1713), heute Filialkirche St. Margaretha, Regensburg, Lkr. Forchheim. KDM Bamberg V, 3/2, S. 103, Abb. S. 107.
- ³³ Schwager Bartolomeo Lucchese berief „Signor Brenno ... samt dem Sohn“ 1705 nach Meiningen, um aufwändige Stuckmarmorarbeiten im Großen Saal des Schlosses auszuführen, auf die jedoch nach dem Tod des Auftraggebers 1706 verzichtet wurde. Vgl. BACHMEIER-SCHRAML, Lucchese, 1999, S. 153.
- ³⁴ Danmarks Kirker: Odense St. Hans, 1999, S. 1485–1490, 1536f., 1555.

Abbildungsnachweis

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: 2, 3
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Häusler: 10
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Komma: 14
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Lanz: 9
 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Sowieja: 5, 7, 8, 12, 13, 16
 Bayerische Staatsbibliothek München: 15
 „Danmarks Kirker“, Kopenhagen, Niels Elswing: 17
 Foto Marburg: 4
 Landbauamt Bamberg: 6
 Stadtarchiv Würzburg, Fotosammlung: 1
 Verfasser: 11