

Josef Schöpf.

1745—1822.

Mit allgemeinen Studien über den Stilwandel der Fresko- und
Tafelmalerei Tirols im 18. Jahrhundert.

Von

Heinrich Hammer.

Mit 22 Tafeln und 1 Textbild.

Inhalt.

	Seite.
Einleitung	149
Die Nachrichten über Schöpfs Leben 150. — Urkundliche Quellen 152. — Der künstlerische Nachlaß in Sams 153.	
Jugendjahre (1745—1768)	156
Schöpfs Familie 156. — Seine Anfänge 158. — In Philipp Hallers Lehre (1756—1758) 160. — Wanderschaft (1758—1765) 161. — Tätigkeit in Sams (1766—1768) 163. — Die Krankenhauskapelle daselbst 164.	
Schöpf als Gehilfe Knollers (1768—1775)	168
In Rom (1775—1783).	172
I. Allgemeine Verhältnisse.	172
Die neue Richtung 172. — Verhältnis zu Mengs 174. — Schöpfs Freundeskreis 175.	
II. Die römischen Studien.	176
Studien zur Anatomie, Proportionslehre und Perspektive 177. — Aktzeichnungen 178. — Studien nach alten Meistern 179. — Studien nach der Antike 181. — Landschaftsstudien 189.	
III. Selbständige Arbeiten in Rom	43
Fresko und Altarbild für Genazzano 192. — Altarbilder für Zams, Untermieming, Zinggen 194. — Antikisierende Stoffe 197. — Rückkehr 202.	
Der Stilwandel in der kirchlichen Freskomalerei Tirols im 18. Jahrhundert.	204
Die tirolische Freskomalerei des früheren 18. Jahrhunderts: venetianische Einflüsse 204. — Auffassung, Formen, Kolorit 206. — Das Eindringen des Klassizismus 212. — Stellung Knollers 215. — Stellung Schöpfs 216.	

	Seite.
Die Fresken der Blütezeit Schöpfs (1784—1801)	218
Zeitlage 218. — Asbach (1784) 219. — St. Johann in Ahrn (1786) 228. — Bruneck (1790/1) 233. — Kaltern (1792/3) 236. — Johanniskirche in Innsbruck (1794) 239. — Brixen i. T. (1795) 243. — Villnöß (1798) 248. — Hl. Blutkapelle in Stams (1800—1801) 252.	
Die Fresken der späteren Zeit (1801—1820)	258
Äußere Verhältnisse 258. — St. Johann i. T. (1803) 259. — Reit (1805) 261. — Innere Krise 263. — Wattens (1810) 265. — Kirchdorf (1816) 267. — Servitenkirche in Innsbruck (1818—1820) 269.	
Entwürfe und Studien zu den Fresken	273
Tafelbilder	281
Stilwandel im Altarbilde seit dem früheren 18. Jahrhundert 282. — Schöpfs Altarbilder 286. — Die kleineren Andachtsbilder 295. — Porträts 295.	
Letzte Lebensjahre	297
Materielle Verluste 297. — Erkrankung, Tod 299. — Charakter und Lebensweise 299. — Freunde 300.	
Schüler und Fortsetzer	301
Lage der tirolischen Malerei am Beginne des 19. Jahrhunderts Stilwandel 301. — Gehilfen und Schüler Schöpfs: Jakob Schmutzer; Josef Strickner; Josef Kapeller; Martin Alois Stadler 302. — Fortsetzer Schöpfs: Josef Arnold 304. — Craffonara und Andersag 307. — Neukirchliche Richtung 308.	
Verzeichnis der Fresken und Altarbilder	309
Verzeichnis der Zeichnungen, Ölskizzen und Kartons.	317
Stiche und Lithographien nach Bildern Schöpfs	329
Die kunstwissenschaftlichen Bücher Schöpfs	330
Personenverzeichnis	333
Ortsverzeichnis	336

Verzeichnis der zitierten handschriftlichen und gedruckten Literatur.

- Atz K., Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. Bozen 1885.
- Atz K. und Schatz A., Der deutsche Anteil des Bistums Trient.
4 Bde. Bozen 1983.
- Bezold und Riehl, Kunstdenkmale Bayerns. 1. Bd. München
1895.
- Bote für Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1814 ff.
- Buff A., Augsburger Fassadenmalerei. Lützows Zeitschrift für
bildende Kunst, 21. Jahrgang. S. 108.
- Christian S., Das Wirken des Malers Martin Knoller für das
Stift Gries bei Bozen. Jahresber. des k. k. Gymnasiums in St. Paul
1899—1901.
- Denifle P., Nachrichten von den berühmteren tirolischen Künstlern.
Innsbruck 1801. Handschr., Ferdinandeum, Innsbruck.
- Dipaoli A. A. v., Zusätze zu P. Denifles Nachrichten von den be-
rühmteren tirolischen Künstlern. Handschr. ebda.
- Dollmayr H., Paul Trogers Fresken im Dom zu Brixen. Mit-
teilungen der k. k. Zentralkommission z. Erhaltung und Erforschung der
Kunstdenkmale 1890 S. 176.
- Dollmayr H., Paul Trogers Fresken zu Altenburg in Nieder-
österreich, ebenda 1890 S. 1 ff.
- Der deutsche Anteil des Bistums Trient. Topographisch-
historisch-statistisch und archäologisch beschrieben. 1. Bd. Brixen 1866.
- Edger J., Geschichte Tirols. Innsbruck 1872.
- Geschichte der Benediktinerabtei Neresheim. Neresheim 1792.
- Glausen H., Martin Knoller. Beiträge zur Geschichte, Statistik,
Naturkunde und Kunst von Tirol und Vorarlberg, 6. B. 1831 S. 209 ff.
- Grävenitz G., Deutsche in Rom. Studien und Skizzen aus elf
Jahrhunderten. Leipzig 1902.

Grimm H., Das Leben Raffaels. 4. Aufl. Stuttgart-Berlin 1903.
Hager G., Kunststudien aus Tirol. Beil. z. Allg. Zeitung 1897
Nr. 78 (Auch Tiroler Stimmen 1897 Nr. 80—83).

Haidegger J., Pfarrchronik von Wattens, Handschr., Pfarrarchiv
Wattens.

Halm Ph. M., Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896.

Hammer H., Eine Sammlung unbekannter Zeichnungen Martin
Knollers im Kloster Stams, Zeitschr. des Ferdinandeums 1906 S. 422 ff.

Harnack O., Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der
Klassiker, Weimar 1896.

Hormayr J. v., Archiv f. Geographie, Historie, Staats- u. Kriegs-
kunst. 12. Jahrgang, Wien 1821.

Hormayr J. v., Archiv f. Geschichte, Statistik, Literatur und
Kunst. Wien 1827.

Hornbach L., Malerischer Hausschmuck in Tiroler Dörfern. For-
schungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols und Vorarlbergs, her-
von M. Mayr. Innsbruck 1906.

Hunold B., Josef Schöpf und seine Werke. Innsbruck 1875. (Auch
abgedruckt im Boten f. Tirol 1875 S. 1628 ff.)

Ilg A., Aus Brauneken. Mitt. der k. k. Zentralkommission etc. 1882.
S. CXXVII. ff.

Ilg A., Die historische Ausstellung der k. k. Akademie der bilden-
den Künste in Wien. Wien 1877.

Ilg A., Josef Schöpf. Bote für Tirol und Vorarlberg 1880
S. 1861 ff.

Ilg A., Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich. Wien
1893.

Innsbrucker Nachrichten. Innsbruck 1854 ff.

Innsbrucker Zeitung. 12. u. 13. Jahrg. Innsbruck 1810, 1811.

Justi K., Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeit-
genossen. Leipzig 1866.

Köfler S., Die Pfarrkirche zu Reit und ihr Urheber. Bote für
Tirol 1821 S. 32.

Laban H., Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist.
Berlin 1905.

Lemmen, Tirolisches Künstlerlexikon. Innsbruck 1830.

Leyss A. v., Topographisch-statistische Beschreibung des Landge-
richtes Taufers im Pustertal. 1836. Handschr., Innsbruck, Ferdinandeum.

Lettenbichler, Materialien zu einer Beschreibung des tirolischen
Anteils der Diözese Salzburg. Handschr., Innsbruck, Ferdinandeum.

Lipowsky, Bayrisches Künstlerlexikon, München 1810.

Lützow, Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste.
Wien 1877.

Mayr B., Josef Schöpf. Allgem. Nationalkalender für Tirol und Vorarlberg 1824, S. 50 ff. Innsbruck 1824.

Mayr M., Die Arbeiten des Matthäus Gindter für Tirol. Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Innsbruck 1902.

Menghin A., Martin Knoller. Meran 1887.

Mengs' hinterlassene Werke, herausg. von M. C. Prange. 3 Bde. Halle 1786.

Mengs A. R., Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei. Her. v. H. Haller. Leipzig.

Meidinger, Historische Beschreibung der Stadt Landshut und Straubing. Landshut 1787.

Mersi, Nekrolog (Josef Schöpfs). Bote für Tirol 1823 S. 224, 228, 232.

Meusel J. G., Neue Miscellanea artistischen Inhaltes. Leipzig 1796.

Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Wien 1856 ff.

Nachträge zum Tiroler Künstlerlexikon. Handschr., Innsbruck, Ferdinandeum.

Nack K., Beiträge zur Kunst- u. Lebensgeschichte Martin Knollers. Druisheim 1810.

Nagler G. K., Neues allgem. Künstlerlexikon. München 1835 ff.

Obrist J. G., Die Enthüllung des Schöpfdenkmal in Telfs. Innsbruck 1875.

Pecht F., Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. 3. Reihe. Nördlingen 1881.

Pichler A., Aus den Tiroler Bergen. (Sämtliche Werke 8. Bd.) München- Leipzig 1907.

Pillwein G., Lexikon Salzburger Künstler. Salzburg 1821.

Popp J., Martin Knoller. Zeitschrift des Ferdinandeums 1904, S. 1 ff.

Primisser G., Denkwürdigkeiten von Innsbruck und Umgebung. 2. Aufl., Innsbruck 1816.

Reber F., Anton Rafael Mengs. In Dohmes „Kunst und Künstler“ 2. Bd. 1. Abt. S. 21 ff.

Riegel H., Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Hannover 1876.

Riehl B., Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig 1898.

Riehl B., Studien über Barock und Rokoko in Bayern, Zeitschr. des bayrischen Kunstgewerbevereines 1893 S. 25 f.

Rottmayr J., Statist. Beschreibung des Bistums Passau. Passau 1867. —

Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol. Innsbruck 1806 ff.

Schnitzer K., Blicke in die Geschichte des Zisterzienserstiftes Stams (1820). Handschr., Archiv Stams.

Schnitzer K., Die Kirche zu Untermais und die Puellacher. Bote f. Tirol 1826 S: 328, 332.

Semper H., Die Zeiller. Allgem. deutsche Biographie. Ergänzungen zum 44. Bd.

Semper H., Übersicht einer Kunstgeschichte Tirols. Zeitschrift des Tiroler Kunstgewerbevereines 1894 S. 50 ff. (Aus der deutschen Revue 1893).

Semper H., Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Innsbruck 1894.

Sikora A., Steinach und Martin Knoller. Zeitschrift des Ferdinandeums 1906 S. 494 ff.

Speth, Notizen über den Historienmaler Stadler und dessen Werke. Bote f. Tirol 1824 S. 362.

Staffler J. J., Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1839 ff.

Steiner, Merkwürdigkeiten des Landesgerichtes Kitzbühel in Tirol. Handschr., Innsbruck, Ferdinandeum.

Tinkhauser G., Beschreibung der Diözese Brixen. 3 Bde.

Tiroler Stimmen. Innsbruck 1861 ff.

Vogel J., Aus Goethes römischen Tagen. Leipzig 1905.

Walchegger J., Brixen. Brixen 1901.

Weber B., Das Land Tirol. Innsbruck 1837 f.

Welisch E., Augsburgs Maler des 18. Jahrhunderts. 2. Auflage. Augsburg 1901.

Winckelmann J. J., Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. 2. Auflage. Dresden-Leipzig 1756.

Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausg. von Goethe. Tübingen 1805.

Wörmann K., Ismael und Anton Rafael Mengs. Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge 5. Jahrg. 1894. S. 7 u. ff.

Woltmann A. und Wörmann R., Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1879 ff.

Wurzbach C. v., Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Wien 1856 ff.

Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1835 ff.

Zimmerer K., Michelangelo und Franz Sebald Unterberger. Innsbruck 1902.

Zoller F. K., Briefe historischen und artistischen Inhaltes. Handschriftl., Innsbruck, Ferdinandeum.

Zoller F. K., Geschichte und Merkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck. Innsbruck 1825.

Zoller F. K., Rückerinnerungen über meinen Lebenslauf. Handschriftl., Innsbruck, Ferdinandeum.

Benützte Archive.

K. k. Statthaltereiarhiv in Innsbruck.

Archiv des k. k. Landesgerichtes in Innsbruck.

Archiv des Klosters der Serviten in Innsbruck.

Archiv des Kloster Stams.

Archiv des fürstbischöfl. Domkapitels in Brixen.

Stadtarchive zu Bruneck und Klausen.

Pfarrarchive zu Innsbruck, Reit bei Brixlegg, Telfs, Stilfes-Trens, Villnöß, Wattens.

(Nachforschungen im k. Staatsarchiv in München, im Kreisarchiv Landshut, in den Pfarrarchiven zu Kaltern, St. Johann in Ahrn, St. Johann in Tirol ergaben kein Resultat; in mehrere andere Pfarrarchive erhielt ich keinen Zutritt.)

Einleitung.

Josef Schöpf ist das letzte namhafte Glied der langen Reihe tirolischer Freskenmaler des 18. Jahrhunderts. Er beschließt einen reichen Abschnitt in der Kunstgeschichte dieses Landes. Tirol hat in diesem Jahrhundert mehr Maler hervorgebracht als wohl in irgend einem andern Zeitraum und manche von ihnen erwarben sich einen weit über die Grenzen reichenden Ruf. An der Entwicklung der Deckenmalerei, die die Kirchen, Klöster, Paläste und Schlösser der süddeutschen und österreichischen Länder mit ihren effektvollen Schöpfungen anfüllte, hat gerade dieses Land mit einer besonders großen Zahl von Künstlern teilgenommen. Die Troger und Strudel kamen in Wien zu größter Geltung, des ersteren Werke sind bis in die östlichsten Länder des Habsburgerreichs verstreut. Die Holzer, Feistenberger, Zoller, Zeiller waren in Süddeutschland, Knoller außerdem in Italien beschäftigt. Und so sehr die Kunst aller dieser Maler auf derselben wesentlich dekorativen Auffassung beruht, zeigt doch fast jeder bei näherem Zusehen seine eigene Art und vollzieht sich in ihren Werken ein bedeutender Stilwechsel, in dem sich die Gefühlsweise des Barock und Rokoko anschaulich spiegelt und schließlich seit der Mitte des Jahrhunderts auch noch der Klassizismus seine Prinzipien geltend macht. Josef Schöpf bildet den Abschluß dieser Entwicklung. Hatten sich die akademischen Theorien bereits bei Knoller fühlbar gemacht, so dringen sie bei Schöpf noch stärker durch; andererseits aber ist die malerische Tradition der Vorgänger

auch in ihm noch unverloren: das Alte bietet sich so nochmals in einer neuen Mischung dar; erst zum Schlusse zeigt sich bei ihm, daß die klassizistische Doktrin dem Wesen dieser Malerei entgegenarbeitete und ihre Verarmung vorbereitete. Sicherlich aber verdient Schöpf neben Füger und Angelika Kauffmann, den ungleich bekannteren Vertretern des österreichischen Klassizismus, die sich schon ganz dem Tafelbilde zuwandten, während er die neuen Grundsätze nochmals für die kirchliche Deckenkunst fruchtbar zu machen versuchte, einen Platz in der Kunstgeschichte Österreichs. Ihm einen solchen zuzuweisen, hat schon Albert Hg, der Kenner der österreichischen Barockkunst, freilich vergeblich, aufgerufen¹⁾:

Die Nachrichten über das Leben Schöpfs sind nicht reichlich, dürfen aber im ganzen als verlässlich gelten. Die ursprünglichen Aufschreibungen über ihn stammen durchaus von Männern, die den Meister kannten und sich von ihm selbst Auskunft erholten. Peter Denifle, damals (seit 1770) Zeichenmeister in Innsbruck, handelt in seinen vielbenützten „Nachrichten von den berühmteren tirolischen Künstlern“²⁾ von Schöpf allerdings nur in wenigen Zeilen. Seine „Nachrichten“ wurden aber in viel umfangreicheren „Zusätzen“ fortgeführt von Alois Andreas Freiherrn von Dipauli (1761—1839), einem der hervorragendsten damaligen Beamten des Landes und Reiches, der zugleich eine sehr bedeutsame Rolle in der Pflege heimischer Wissenschaft spielte³⁾. Dipauli sammelte mit Vorliebe Daten über tirolische Künstler und schrieb für seine Sammlung auch bald einen kurzen Lebensabriß Schöpfs nieder: nach Mitteilungen, die ihm dieser selbst am 2. Februar 1810 machte⁴⁾. Er verfolgte seitdem die Tätigkeit des Meisters eif-

¹⁾ Bote f. Tirol und Vorarlb. 1880 S. 1861 (abgedr. aus der Wiener Abendpost); vgl. auch Jlg, Kunstgesch. Charakterbilder aus Österr.-Ungarn, S. 324.

²⁾ Handschriftl. im Ferdinandeum Innsbruck, S. 37.

³⁾ Über ihn besonders Bote f. Tirol 1839, Blge. zum 16. Sept., Zeitschr. des Ferdinandeums 1840, S. 1 ff.

⁴⁾ Dipauli, Zusätze zu Denifes Nachrichten, Hs. Ferdinandeum S. 415.

rig und besuchte ihn gelegentlich selbst bei seiner Freskenarbeit¹⁾; was er Neues erfuhr, zeichnete er fortlaufend in solchen „Zusätzen“ auf. Als Lipowsky in seinem „Bayrischen Künstlerlexikon“²⁾ völlig irrthümliche Angaben über den Künstler gab, indem er ihn mit dem bayrischen Maler Johann Nep. Schöpf verquickte, veröffentlichte Dipauli zum erstenmale in der „Innsbrucker Zeitung“ vom 2. Jänner 1811 eine biographische Skizze, deren Inhalt die ausdrückliche Bestätigung Schöpfs fand³⁾.

Auf Grund der Notizen Dipaulis, aber durch neue Angaben bereichert, erschien ein weiterer Lebensabriß des Meisters im Wiener „Archiv für Geographie, Historie und Staatskunst“ vom 10. und 12. Juli 1821. Er ist sicher dem Herausgeber dieser Zeitschrift, dem Freiherrn Josef von Hormayr, zuzuschreiben, schon weil die neuen Zusätze hauptsächlich Anmerkungen über Schöpfsche Werke in Hormayrschem Besitz sind. Der zweite Gewährsmann Schöpfs ist also der bekannte, überaus fruchtbare tirolische Geschichtsschreiber⁴⁾. Schon sein Vater, der tirolische Landrat Josef Freiherr von Hormayr († 1803) wird als ein besonderer Gönner und Freund Schöpfs bezeichnet, welcher letzterer geradezu täglicher Gast im Hormayrschen Hause war⁵⁾. Aber auch der Sohn stand zu ihm in persönlichen Beziehungen und gehörte mit zu denen, die den Künstler in seiner trübsten Zeit aufrichteten.

Zu diesen Biographen gesellt sich als Dritter der zu seiner Zeit ebenfalls vielgenannte P. Benitius Mayr, Servitenmönch, Prediger und Professor der Philosophie an der Innsbrucker Hochschule⁶⁾. Auch er gehörte zum nächsten Freundeskreise

1) Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 495.

2) 2. Bd. S. 82 und 263.

3) Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 57.

4) Archiv f. Geogr., Statistik etc. Wien 1827 S. 759 ff. — Allg. Ztg. 1848 Nr. 315 Blge. — Bote f. Tirol 1820 Blge. 15. — Wurzbach, Biogr. Lexikon 9. Bd. S. 275.

5) Hormayrs Archiv f. Gesch., Stat., Lit. u. Kunst 19. Jahrg. S. 318.

6) Bote f. Tirol 1826 Nr. 58 ff. — Hormayrs Arch. f. Gesch. 1827 S. 683 ff. — Kathol. Blätter aus Tirol 1858 S. 385 ff.

Schöpfs. Er ließ nach dem Tode des Meisters eine Biographie desselben im „Nationalkalender“ des Jahres 1824 erscheinen¹⁾. Darin gab er nicht nur weitere biographische Einzelheiten, sondern fügte, selbst Professor der Ästhetik und durch Reisen nach Italien²⁾ und München zu einigen Kunstkenntnissen gelangt, auch Bemerkungen zur ästhetischen Würdigung der Kunst Schöpfs bei, die freilich in vielfach nichtssagenden Ausdrücken gehalten und in den einseitigen Kunstansichten seiner Zeit befangen sind.

So geben uns über Schöpf drei der berufensten Männer des damaligen Tirol Berichte, freilich durchaus nur knappe Skizzen, die sich untereinander gutenteils decken. Ihre Mitteilungen sind in der Folge fast nur mehr nachgedruckt und ausgeschrieben worden: in Zeitungsberichten wie in den Artikeln der Künstlerlexika³⁾. Die Erinnerung an Schöpf wurde namentlich wieder aufgefrischt, als im Jahre 1875 dem Künstler in seinem Geburtsorte Telfs ein Denkmal errichtet wurde. Dessen Enthüllung am 24. Oktober dieses Jahres⁴⁾ gab namentlich dem Schriftsteller Balthasar Hunold den Anlaß zur Herausgabe einer Broschüre⁵⁾, die einige archivalische Ergebnisse über seine Familie hinzufügte, im übrigen auch nur einen Nachdruck nach B. Mayr darstellt.

Diese Lebensnachrichten konnten durch urkundliches Material nach mancher Richtung hin bereichert werden. Zwar ist

¹⁾ Ihr sandte v. Mersi im Boten f. Tirol 1820 S. 224, 228 einen Nekrolog voraus, der ebenfalls einige selbständige Angaben enthält.

²⁾ Über dieselbe sein Bericht im Boten f. Tirol 1822 S. 91 ff.

³⁾ Die Artikel älterer Künstlerlexika und Enzyklopädien bei Wurzbach, Österr. biogr. Lexikon 31. Bd. S. 188 verzeichnet. — Lemmen, Tirol. Künstlerlexikon S. 220. — Nagler, Künstlerlexikon 15. Bd. S. 479. — Allg. deutsche Biographie (H. Holland), 32. Bd. S. 352. — Staffler, Tirol und Vorarlberg 1. Bd. S. 377. — Innsbrucker Nachrichten 1903 Nr. 119.

⁴⁾ Bote f. Tirol 1874 S. 1853, 1958; 1875 S. 547, 1748, 1756, 1787. — Obrist, Die Enthüllungsfeier des Schöpfdenkmal in Telfs, Innsbruck 1875.

⁵⁾ Hunold, Josef Schöpf und seine Werke, Innsbr. 1875. (Auch abgedr. Bote f. Tirol 1875 S. 1628 ff.)

nur eine geringe Zahl von Briefen¹⁾ erhalten und sie sind nur zum Teil von Belang. Hingegen bot die Durchmusterung der einschlägigen Kloster- und Pfarrarchive immerhin mancherlei, was zur genaueren Datierung der Werke und zur Berichtigung früherer Angaben diente.

In ungewöhnlichem Maße aber erhalten wir in die künstlerische Bildung und Arbeit des Künstlers dadurch Einblick, daß ein geschlossener und reicher Bestand seiner Studien und Skizzen erhalten ist. Denn Schöpf vermachte durch seine letzte Willensmeinung seinen ganzen Besitz an Kunstsachen dem Kloster Stams, das ihn in seiner Jugend eifrig gefördert hatte. Es waren das nach dem gerichtlichen Inventar, welches nach seinem Tode am 14. Oktober 1822 aufgenommen wurde, 206 Ölbilder und Ölskizzen, weit über 2000 Handzeichnungen, an 600 Kupferstiche, weiter eine stattliche Anzahl von kunstwissenschaftlichen Büchern²⁾. Dieser Nachlaß befindet sich noch fast ungeschmälert im genannten Stift. Die Ölbilder und Ölskizzen sind im Museum des Klosters aufgehängt, ein Teil in einer Mappe (D) geborgen. Die Handzeichnungen sind größtenteils in 24 Großfoliobände eingeklebt und nummeriert (1—2023); eine weitere beträchtliche Zahl noch loser Blätter ist in drei große Mappen (A—C) gelegt. Dazu kommen noch 7 kleine Skizzenbücher im Originalbände (I—VII). Nur einige Ölbilder und Ölskizzen und 3 von den erwähnten 24 Bänden mit Zeichnungen wurden im Jahre 1823 leihweise dem Landesmuseum übermittelt³⁾. Dieser große Bestand an Bildern und Zeichnungen ist indes nicht bloß ein Nachlaß eigener Erzeugnisse des Verstorbenen. Er spricht in seinem Testament selbst von einer

¹⁾ In den „Briefen hist. und artist. Inhaltes an F. K. Zoller“, Ferdinandeum.

²⁾ Der Verlassenschaftsakt befindet sich im Archiv des k. k. Landesgerichtes in Innsbruck und wurde mir durch die liebenswürdige Vermittlung des Herrn Gerichtsssekretärs Dr. von Mackowitz zugänglich gemacht.

³⁾ Das Verzeichnis der übergebenen Stücke ist vom 25. Juli 1823 datirt. Arch. Stams.

„teils von mir selbst, teils von anderen in- und ausländischen Kunstmännern verfaßten Skizzen- und Gemäldesammlung“. Schöpf war — wie sein berühmter Lehrer Mengs — außer einem Künstler ein Sammler; verwahrt das Kloster doch von ihm auch noch eine Menge Gipsfiguren, Holzstatuen, Reliefs, Porträtmedaillons und anderes. So erwuchs denn diesem Materiale gegenüber zunächst die nicht wenig mühevoll Aufgabe, Schöpfs Arbeiten von allem übrigen zu scheidn. Das Inventar selbst bot darüber keinen Aufschluß; von den Ölskizzen weist es nur drei dem Tiroler Maler Grasmayr, zwei andere ohne Angabe des Inhaltes Holzer und Knoller zu; die Zeichnungen vermerkt es überhaupt nur summarisch. Im Kloster selbst war von einigen Ölskizzen bekannt, welchen sonstigen Künstlern sie zugehören. Der ganze Block der Zeichnungen hingegen galt im wesentlichen als Studienapparat Schöpfs. Bei näherer Besichtigung erwies sich jedoch ein guter Teil der Ölskizzen wie Handzeichnungen als anderen Händen zugehörig. Es sind Blätter barocker Maler des 17. und 18. Jahrhunderts, größtenteils tirolisch-österreichischer, aber auch italienischer Meister. Nur eine geringe Zahl trägt Signaturen, die zum größten Teil sicherlich eigenhändig sind: so finden sich Blätter von einem Michel Engl v. J. 1607 (1353), von dem Salzburger Maler Johann Weiß v. J. 1751 (1642)¹⁾; von Troger (1625, 1635, 2017), Rottmayr (2018), Platzer (309, 316), Unterberger (1906), J. A. Zoller (756, 782), Knoller (548), Peter Schöpf (1655), Nesselthaler (1140); weiter von Varana (1456—1459), Piazzetta (1250), Titoni (1640), Zanusi (2019); bei einzelnen dieser Unterschriften muß es allerdings fraglich bleiben, ob sie nicht bloße Vermerke Schöpfs sind. Die übrigen fremden Zeichnungen scheidn sich nur nach Stil und Zeichenweise von denjenigen des Sammlers; bei manchen erscheint es auch wohl zweifelhaft, ob sie ihm oder einem fremden Meister zuzuschreiben sind. Eine stattliche Zahl von Blättern war Verfasser in der Lage, dem Lehrer Schöpfs, Martin Knoller, zuweisen zu

¹⁾ Von ihm sind die Fresken der Pfarrkirche zu Hopfgarten, wie die Signatur zeigt.

können¹⁾; andere warten noch ihrer Bestimmung²⁾. Den weit-aus größten Teil der Sammlung indes bilden in der Tat Studien und Entwürfe Schöpfs. Zwar stellen auch sie nicht den vollen ursprünglichen Bestand vor; allein es gibt doch wenige Werke von ihm, zu denen nicht Skizzen vorhanden wären, und eine nicht kleine Anzahl derselben vergegenwärtigt uns Bilder, die verloren oder verschollen sind. Durch die liebenswürdige Beihilfe des hochw. Herrn Stiftsbibliothekars P. Robert Reisch gelang es auch, die im Inventar sehr ungenau verzeichnete kunstwissenschaftliche Bücherei Schöpfs zu rekonstruieren³⁾.

Die Fresken und Altarblätter des Meisters wurden ausnahmslos besichtigt. Den kleineren Tafelbildern, die seit den älteren Angaben vielfach die Besitzer gewechselt haben, wurde nach Möglichkeit nachgegangen. Die beigegebenen Tafeln beruhen sämtlich auf eigenen photographischen Aufnahmen.

Für die Förderung dieser Arbeit habe ich vor allem dem hochw. Herrn Prälaten des Stiftes Stams, Stephan Mariacher, Dank abzustatten, der mir die Benützung des künstlerischen Materials daselbst in freisinnigstem Entgegenkommen erleichterte und der Auffindung dortiger archivalischer Beiträge viele eigene Mühe zuwendete. Nicht minder bin ich Herrn Hofrat Dr. F. von Wieser, dem Vorstand, und Herrn K. Fischnaler, dem Kustos des Landesmuseums, für die Erschließung der dortigen Behelfe und manche sonstige Anregung verpflichtet. Archivalische Hilfsmittel machten mir weiter zugänglich Herr Hofrat Dr. A. von Hepperger und Gerichtssekretär Dr. von Mackowitz in Innsbruck, Herr Dombenefiziat J. Walchegger in Brixen, Herr Vikar P. Johann Paul Moser im Servitenkloster zu Inusbruck, Herr Benefiziat A. Pernthaler in Klausen, Herr Privatdozent Dr. H. Wopfner und Dr. K. Möser im k. k. Statthaltereiarhiv in Innsbruck, und mehrere hochw. Pfarrer, denen allen hiemit wärmster Dank ausgesprochen sei.

1) Hammer, Eine Sammlung unbekannter Zeichnungen M. Knollers im Kloster Stams. Zeitschr. des Ferdinandeums 1906 S. 422 f.

2) Blatt 1496 zeigt J. Holzers „Bauerntanz“.

3) Verzeichnis am Schlusse.

Jugendjahre.

(1745—1768).

Schöpfs Vorfahren saßen seit alters zu Telfs im Oberinn-tale¹⁾. Bereits im 17. Jahrhundert ist ein Andreas Schöpf in Telfs Kirchpropst. Er hatte einen Sohn Veit Schöpf; dessen Sohn Johann Schöpf, zu Telfs geboren im Jahre 1700, war des Malers Vater. Er besaß das Wirtshaus an der Innbrücke daselbst, das mit einer kleinen Krämerei verbunden war. Am 14. Februar 1732 vermählte er sich mit Elisabeth Wackerle²⁾, die ihm reichen Kindersegen brachte. Als das fünfte von sieben Kindern wurde am 2. Februar 1745 Josef Schöpf, der Maler, zu Telfs geboren³⁾.

Schon mit fünf Jahre verlor der Knabe seine Mutter. Im Jahre 1750 entfuhr, als diese eines Tages in der gegen die Straße gelegenen Gaststube beschäftigt war, einem Schützen in der gegenüberliegenden Schießstätte beim Laden unversehens der Schuß, traf Frau Schöpf und tötete sie sofort⁴⁾. Man kann es glauben, daß dieses schreckliche Ereignis in das Gemüt des Knaben einen tiefen Schatten warf, und vielleicht hat der frühe Verlust seiner Mutter die melancholische Art des erwachsenen Meisters mitverursacht; er soll später sein Geburtshaus gemieden und es gerne ganz seinen Geschwistern überlassen haben. Der Vater heiratete nach drei Jahren wieder und bekam von seiner zweiten Frau Maria Mader aus Petttau noch sechs Kinder, von denen er das letzte als Greis von 67 Jahren zur Taufe geleitete. Nur zwei Stiefgeschwister des Malers, Anton Schöpf und Anna, verheiratete Pischl, hinterließen später Nachkommen, die die Familie bis auf heute fortpflanzten⁵⁾.

1) Über sie Hunold a. a. O. S. 3 f.

2) Liber Matrimon., Pfarrarch. Telfs.

3) Nach dem Taufbuch des Pfarrarchivs Telfs (1661—1747) wurde er am 2. Februar getauft; daher ist das von Hormayr angegebene und von andern wiederholte Datum (3. Februar) irrig. — Das Geburtshaus Schöpfs trägt eine Gedenktafel.

4) Hunold a. a. O. S. 4 wohl nach einer Telfser Tradition.

5) Näheres bei Hunold a. a. O. S. 5 f.

Im Heimatsorte Schöpfs war das Malen eine volkstümliche Sache. Im ganzen Oberinntal, besonders aber im stattlichen, regsamen Markte Telfs, herrschte im 18. Jahrhundert der Brauch, die weißgetünchten Wände der behaglich breiten Häuser mit bunten Bildern, meist religiösen Inhaltes, in Fresko zu bemalen, die, vielfach derb und unbeholfen, ebenso oft aber auch sinnig und kernig, einen tief im Volke wurzelnden Kunsttrieb bezeugen¹⁾. Von Telfs waren außerdem im 18. Jahrhunderts bereits zwei Künstlerfamilien ausgegangen, die sich lebhaft an der im Lande blühenden Kirchenmalerei beteiligten: hier war Anton Zoller gebürtig (1695), dessen Begabung sich in seinen Söhnen, dem Maler Josef Anton Zoller (1731—1791) und dem Kupferstecher Franz Karl Zoller (1748—1829) forterbte²⁾; von Telfs stammte ferner Josef Anton Puellacher (1728—1802), dessen Wirken gleichfalls sein Sohn Leopold Puellacher (geb. 1776) fortsetzte³⁾. Fresken und Altarblätter des ältern Zoller schmückten damals die Pfarrkirche von Telfs⁴⁾; mit den Puellacher waren die Schöpfs wohl verwandt⁵⁾. Als des jungen Schöpfs Jugendkamerad wird Urban Klieber genannt, der 1741 in Telfs geboren war und als Hofbildhauer in Innsbruck 1803 starb⁶⁾; zu seinen Altersgenossen gehörte auch Franz Gäßler, gleichfalls ein Telfser, der später mit Schöpfs zusammen in Rom weilte und sich dann

¹⁾ Hornbach, Malerischer Hausschmuck in Tiroler Dörfern, Forschungen und Mitt. zur Gesch. Tirols 1906 S. 119 ff.

²⁾ Wurzbach, Österr. biogr. Lexikon 60. Bd. S. 248 ff. Fr. K. Zoller, Rückerinnerungen an meinen Lebenslauf, Ferdinandeum.

³⁾ Über die Puellacher Bote f. Tirol 1826, S. 328, 332 (K. Schnitzer), 1827 S. 408, 1840 S. 40, 1851 S. 1347. Tinkhauser, Beschr. der Diöz. Brixen 3. Bd. S. 132, 147, 163, 183, 221, 379, 385, 396; 4. Bd. S. 202. Lemmen, Tiroler Künstlerlexikon S. 196. Wurzbach, a. a. O. 24. Bd. S. 56.

⁴⁾ Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 163.

⁵⁾ Die Mutter Josef Schöpfs war eine Marie Puellacher (Pfarrarchiv Telfs, Lib. Matrim. z. J. 1732). Die weitere Deszendenz lässt sich nicht genau verfolgen.

⁶⁾ Bote f. Tirol 1826 S. 328; Staffler, Tirol, II, 1 S. 377. Lemmen a. a. O. S. 123. Wurzbach a. a. O. 12. Bd. S. 97.

als Bildhauer in Lienz und Wien betätigte¹⁾. So war die ländliche Heimat Schöpf's nicht aller Anregungen bar.

Wichtiger wurde aber für ihn die Nachbarschaft des kaum eine Stunde flußaufwärts gelegenen Zisterzienserstiftes Stams. Das Kloster, seit alters eine Kulturstätte des oberen Inntales, war gerade damals in eine Zeit regster wissenschaftlicher und künstlerischer Wirksamkeit eingetreten²⁾. Eine Reihe damaliger Konventualen entfaltete eine bedeutende gelehrte Tätigkeit, vor allem der überaus fruchtbare P. Kassian Primisser, wohl der emsigste Tiroler Geschichtsforscher des 18. Jahrhunderts³⁾. Zugleich ergriff die Baulust und Kunstfreude, die in diesem Zeitraume so viele Klöster von Grund aus verändert hat, auch das einsame Stift im Gebirge. Nachdem Abt Edmund Zoz am Schlusse des 17. Jahrhunderts die neue Prälatur mit den beiden mächtigen Türmen begonnen hatte, ließ in der ersten Hälfte des folgenden Säculums Augustin Kastner die Abteikirche umbauen und den prächtigen Bernhardisaal errichten⁴⁾. Zur Ausschmückung der Kirche und des schönen Stiegenhauses wurden schwäbische Meister, der Augsburger Maler Johann Georg Wolker und der Stukkator Franz Xaver Feichtmayr von Wessobrunn berufen (1730)⁵⁾; die Ausmalung des Bernhardisaales aber lieferte der Innsbrucker Maler Michael Hueber und sein damaliger Gehilfe Anton Zoller (1722)⁶⁾. Außerdem wurde in den Jahren 1754—1756 die Pfarrkirche von Stams durch Franz Anton Zeiller aus dem Lechtale mit Fresken geschmückt⁷⁾.

Gerade um diese Zeit kam der junge Schöpf mit dem Stifte in Berührung. Sein künftiges Ziel muß ihm früh vorgeschwebt

1) Staffler, a. a. O. 2. Bd. 1. T. S. 378. Lemmen a. a. O. S. 59.

2) Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 307.

3) Über ihn besonders Berichte und Mitt. des Altertumsvereins in Wien 1861 S. 180. Wurzbach a. a. O. 23. Bd. S. 302.

4) Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 306 ff., 313.

5) Hager, Kunststudien aus Tirol. Beil. z. Allg. Ztg. 1897 Nr. 78.

6) Laut Signatur. Vgl. Wurzbach a. a. O. 9. Bd. S. 384.

7) K. Schnitzer, Blicke in die Gesch. des Klosters Stams S. 33. Semper, Franz Anton Zeiller, Allg. Deutsche Biographie, Erg. zum 44. Band S. 650.

haben, denn schon als siebenjähriger Junge hat er sich Lecleres Büchlein von den Anfangsgründen des Zeichnens verschafft, dessen Stiche ihm Vorlagen für die Teile des menschlichen Körpers boten¹⁾, und mit zehn Jahren besaß er auch schon das berühmte, allen Freskomalern des 18. Jahrhunderts unentbehrliche Werk Andrea Pozzos über die Perspektive²⁾. Nun war der gelehrte Stamser Kapitular Joachim Plattner³⁾ auf den Knaben aufmerksam geworden und führte ihn Kassian Primisser zu, für welchen Schöpf Zeichnungen nach Grabsteinen und Siegeln des Klosters machte⁴⁾. Vielleicht gehören zu ihnen eine Anzahl noch in Stams verwahrter Zeichnungen nach Grabsteinen im Kreuzgange des Stiftes und in der hl. Blutskapelle, sowie nach Siegeln des Klosterarchives; mit Feder und Tusche ausgeführt, zeigen sie eine noch etwas ängstliche, aber sehr genaue und fleißige Hand. Jedenfalls waren die Stiftsherrn mit dem kleinen Zeichner zufrieden, denn der damalige Abt Rogerius Sailer, selbst aus Telfs gebürtig, gab ihm die Mittel, nun in die Lehre bei Philipp Haller in Innsbruck zu treten. Dieser Meister hatte nicht lange vorher für Stams einen Altar-

1) „Principes de Dessain par S. le Clerc.“ Das im Museum von Stams verwahrte Büchlein trägt außer den Eintragungen einer Reihe früherer Besitzer auch den Namen Josef Schöpfs 1752 und wird auch im Inventar von dessen Nachlaß verzeichnet.

2) „Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei. Rom 1700—2.“ Museum Stams. Mit der Eintragung: Joseph Schöpf 1755.

3) Über ihn Bote f. Tirol 1840 S. 28 ff.

4) So berichtet Hormayr a. a. O. Arch. f. Geogr. 1821 S. 23, der durch seine Verbindungen mit Stams darüber am besten unterrichtet sein kann. Daß indes Primisser diese Zeichnungen schon damals, wie Hormayr angibt, für seine urkundliche Geschichte des Klosters gebraucht habe, ist insofern schwer vorzustellen, als Primisser, damals noch mit ganz anderen Arbeiten beschäftigt, die Annalen von Stams erst 1766 begann. Doch arbeitete er schon früher an einer geneal. Tabelle der Grafen von Görz-Tirol und befindet sich unter seinen Werken auch eines über „Fürstl. Grabstätten in Stams“; vielleicht sammelte er indes auch für die „Annalen“ längst vor der eigentlichen Inangriffnahme dieses Werkes.

auftrag ausgeführt¹⁾, war dem Kloster also bekannt und mochte ihm am geeignetsten scheinen, ein schlummerndes Talent zu wecken.

Die Kunst der deutschen Barockmaler des 18. Jahrhunderts wurzelte noch tief in Handwerklichen. Für die meisten gab es keine andere Laufbahn als durch Lehrjungen- und Gehilfenjahre hindurch; denn Kunstschulen bestanden nur wenige und nicht jedem ermöglichten eigene Mittel oder die Unterstützung eines Gönners, eine Akademie zu besuchen. Selbst bedeutende Maler wie Troger, Holzer, Knoller haben vielmehr bei sehr bescheidenen Handwerkern angefangen und erst mit der Zeit einen hervorragenden Lehrer gefunden. Diese Laufbahn trat nun auch der junge Schöpf an. Mit noch nicht 11 Jahren, spätestens im Beginne 1756²⁾, kam er in Meister Hallers Lehre. Er gewann damit immerhin den besten Maler des damaligen Innsbruck zum Lehrherrn. Philipp Haller (geb. 1698)³⁾ war nur Tafelmaler. Auf doppeltem Wege hatte er wesentlich venetianische Einflüsse erfahren: durch seinen ersten Meister Nikolaus Auer, der seine Kunst hauptsächlich in Augsburg, damals einer Pflanzstätte venetianischer Kunst, gelernt, und dann in Venedig selbst bei dem berühmten Giov. Batt. Piazzetta. Des letzteren Manier, die auf grelle Kontraste von Dunkel und Licht im Stil Guercinos ausging⁴⁾, soll Haller auch anfangs ganz zur seinigen gemacht und erst später eine mehr eigene Malweise erlangt haben⁵⁾. Die wenigen bezeugten Werke

1) Die Ausgabebücher von Stams 1747 — 1760 verzeichnen zum 3. Juni 1750, 1. Febr., 4. Okt. und 4. Dez. 1751 verschiedene Beträge für „Mahler Haller“ von wegen des „Bildes auf Bernardialthar“. Auch für den 30. Aug. 1756 ist eine Ausgabe an Haller verzeichnet. Jetzt befindet sich allerdings kein Bild Hallers in Stams.

2) Hormayr, Archiv. f. Geogr. 1821 S. 23 und mit ihm Spätere geben 1757 an. Dipauli aber schreibt in seinem von Schöpf bestätigten Artikel des Innsbrucker Wochenbl. 1811 ausdrücklich: „mit noch nicht 11 Jahren“.

3) Wurzbach a. a. O. 7. Bd. S. 243.

4) Woltmann-Wörmann, Gesch. der Malerei 3. Bd. S. 921.

5) So erzählte Schöpf selbst Dipauli, vgl. dessen „Zusätze“ S. 571.

Hallers lassen von jener Manier Piazzettas nicht viel erkennen. Im Hochaltarbilde der Spitalkirche zu Hall (Sendung des hl. Geistes), einem Hauptwerke des Meisters, heben sich die Gestalten zwar von sehr dunklem Grunde ab, aber ohne grelle Wirkung; vielmehr ist der Gesamtton gleichmäßig warm, wenn auch etwas schwärzlich. Ähnliches gilt vom „hl. Gregor“ in der Mariahilferkirche zu Innsbruck¹⁾. Auch die Heiligenbilder im Ferdinandeum ebendort zeigen keine unruhigen Effekte, sondern harmonisches, feintöniges Kolorit, hier eher von dem silberigen Schimmer der spätvenetianischen Malerei²⁾. In deren Formen bewegt sich auch seine Zeichnung: sie ist breit und schwungvoll, seine Komposition ist voll Wurf und Bewegtheit³⁾. Haller war jedenfalls ein tüchtiger, gewandter Barockkünstler und wohl nicht umsonst wird erzählt, daß er sich stolz von der übrigen Zunft abgesondert habe⁴⁾. Ein tieferer Einfluß Hallers auf seinen Zögling ist indes kaum anzunehmen. Dieser hatte sicherlich mehr nur Handfertigkeiten zu besorgen und war zudem nur zwei und ein halbes Jahr bei Haller, der für die Lehre jährlich 100 Gulden bekam. Schöpf blieb schon deshalb nicht länger, weil der Meister oft Wochen hindurch an Podagra krank lag und der lernbegierige Schüler dann ohne Anleitung blieb⁵⁾.

Schöpf ging jetzt (1758) vielmehr auf die Wanderschaft. Er begab sich zunächst nach Wien zu einem Verwandten, mit dem er es jedoch nach wenigen Monaten durch seine offenerzigen Äußerungen verdarb⁶⁾. Er zog dann von Ort zu Ort,

1) Das Altarbild „St. Ivo“, welches in den „Nachträgen zum Tiroler Künstlerlexikon“ als Werk Hallers in der Jesuitenkirche in Innsbruck aufgeführt wird, befindet sich hier nicht mehr.

2) Vgl. auch Semper, Übersicht einer Kunstgeschichte Tirols, Ztschr. des Tiroler Kunstgewerbevereines 1894 S. 54.

3) Haller gehört wohl eine ganze Folge höchst schwungvoll, breit gezeichneter großer Köpfe und Akte in Mappe C der Stamser Sammlung zu.

4) Dipauli, Zusätze S. 415.

5) Dipauli, Zusätze S. 571.

6) Ebenda S. 415. Dipauli hat man in der Darstellung der Wanderzeit sicher eher zu folgen, als Hormayr, der die Folge der Aufenthalte genau umdreht.

von einer „Kondition“ in die andere, unter andern nach Passau, wo er an dem Domdechanten, späteren Fürstbischof Grafen Thun einen Gönner erwarb¹⁾, und — spätestens 1763 — nach Salzburg, wo er sich zwei Jahre aufhielt. Hier trat er bei Matthäus Siller (1710—1790) ein²⁾, einem geschickten Prospekt- und Architekturmaler, bei dem er sich also nach einer neuen Seite ausbilden konnte. Nach anderen Berichten³⁾ hat er auch bei Franz Nikolaus Streicher (1738—1811) gedient, der damals in Salzburg und Umgebung viele Kirchen mit Decken- und Tafelbildern versorgte und auch als tüchtiger Pastellporträtist bezeichnet wird⁴⁾; bei ihm war schon Josef Anton Puellacher Gehilfe gewesen⁵⁾. Sicherlich wurde unser Wandergeselle auch von diesen ehrsamem Meistern noch sehr viel zu niedrigen Arbeiten gebraucht; es wird erzählt, er sei namentlich häufig zum „Fassen“ verwendet worden, so daß ihm nur der Sonntag frei blieb, um für sich selbst etwas zu kopieren⁶⁾. Daß er dennoch nicht versäumte, sich an Arbeiten anderer Meister zu bilden, zeigt das aus dieser Zeit erhaltene, mit seinem Namen und der Jahreszahl 1762 versehene Skizzenbuch, in dem eine Anzahl Blätter deutlich nach Decken- und Altarbildern gezeichnet sind; zweifellos hat er sich auch gerade in dieser Wanderzeit Zeichnungen fremder Künstler als Vorbilder verschafft⁷⁾. In Salzburg endlich schritt er außerdem zu kleinen selbständigen Leistungen vor, sei es über Auftrag seiner Lehrherren oder auf ihm erteilte Bestellungen hin. Wir hören, daß er in dieser Zeit Stationsbilder für Saalfelden im Pinzgau

1) Nach Benitus Mayr a. a. O. S. 50. Es ist Thomas Joh. Nep. Graf Thun (1738—1796). Wurzbach a. a. O. 45. Bd. S. 36.

2) Über ihn Pillwein, Lexikon Salzburger Künstler S. 219. — Nagler a. a. O. 16. Bd. S. 400. — Wurzbach a. a. O. 34. Bd. S. 297.

3) Ben. Mayr a. a. O. S. 50.

4) Pillwein a. a. O. S. 231. — Nagler 17. Bd. S. 474. — Wurzbach 40. Bd. S. 10.

5) Bote f. Tirol 1826 S. 332.

6) Dipauli, Zusätze S. 670.

7) Skizzenbuch IV. f. 21—23 u. a. Vgl. meinen Aufsatz in der Ztschr. des Ferd. 1906 S. 428.

und ein Fresko für den Pfarrhof in Kirchdorf im Unterinntal gemalt habe¹⁾. Von beiden Arbeiten besteht indes nichts mehr.

Nach solcher Wanderschaft kam Schöpf etwa im Beginne 1765 nach Innsbruck zurück, wo schon seit dem Herbst des Vorjahres große Zurüstungen zu der Hochzeit Erzherzog Leopolds mit der Infantin Maria Ludovica getroffen wurden, die dann am 5. August dieses Jahres hier stattfand²⁾. Die mit der Ausstattung des Theaters für die Festvorstellungen betrauten italienischen Maler Cagliari nahmen nun auch Schöpf auf einige Zeit als Gehilfen auf³⁾.

Schon im folgenden Jahre 1766 aber finden wir ihn in Stams beschäftigt, wie es heißt, als Gehilfe Josef Anton Puellachers⁴⁾. Dieser schmückte damals die Gastzimmer im Obergeschoß der neuen Prälatur mit reizvollen, gemalten Rokokoornamenten und kleinen dazwischen eingestreuten allegorischen oder genrehaften Bildchen⁵⁾; sie sind wohl erhalten, hingegen ist die Dekoration des großen Speisesaales im Erdgeschoß desselben Baues, die Puellacher und Schöpf nach einer Notiz der Klosterdiarien am 2. Juni 1766 zu malen begannen⁶⁾, einer Vertäfelung gewichen. Abt Vigilius Kranicher, das baueifrige damalige Haupt des Konvents, ließ aber außerdem im folgen-

¹⁾ Dipauli, Zusätze S. 415 und Ben. Mayr a. a. O. S. 50. In Kirchberg, wohin Hunold, a. a. O. S. 6 dies Widumfresko statt nach Kirchdorf verlegt, ist gleichfalls nichts davon zu finden.

²⁾ Zoller, Gesch. und Denkwürdigkeiten Innsbrucks 2. T. S. 183 ff.

³⁾ In Mappe C der Stamser Sammlung sind eine Reihe von Zeichnungen für Theaterdekorationen und Hintergründe, teilweise mit Überschriften wie „Scena 5“, „Scena 6“, eines auch mit dem Konzept einer Rechnung für Malereien zur „nächstgehaltenen opera“, die vielleicht mit diesem Anlaß in Zusammenhang stehen, aber, nach der Schrift zu schließen, nicht von Schöpf sind. Auch B 71 und 753 gehören hieher.

⁴⁾ K. Schnitzer im Boten f. Tirol 1826 S. 332.

⁵⁾ Das erste Zimmer trägt die Jahreszahl 1766. Die Sammlung in Stams enthält eine Menge Zeichnungen zu Rokoko-Dekorationen, von denen manche aus dieser Zeit, sei es von Schöpf oder Puellacher stammen dürften: 811, 817, 824, 827, 829, 831—835, 838, 840, 841, 852, 861, auch B 86—97, 99—104, 106.

⁶⁾ Diarien des Abtes Vigil Kranicher (Arch. Stams) zum 2. Juni 1766

Jahre 1767 ein neues Krankenhaus mit eigener Kapelle bauen; die ersten Zurüstungen hiezu wurden im März dieses Jahres gemacht, der Grundstein am 9. April gelegt und dem neuen Spital am 5. September der Dachstuhl aufgesetzt¹⁾. Die Ausschmückung dieser neuen Baulichkeiten wurde denselben beiden Malern übertragen²⁾. Puellacher malte mit seinem Gehilfen in den Gängen des Krankenhauses die noch vorhandenen, rot in rot gemalten Kreuzwegbilder. Das Fresko in der Kapelle und das kleine Altarblatt daselbst aber werden ausdrücklich als die ersten selbständigen Arbeiten des „Gehilfen“ bezeichnet, der damit den bessern Auftrag erhielt als der „Meister“. Die Ausmalung der Kapelle verzeichnen die Diarien für den Frühling des Jahres 1768³⁾.

Um Schöpfs Jugendwerk spielt noch eine Dekoration in blühendstem Rokoko. Die Wände, Bogen und Pfeiler sind mit den lustigsten Schnörkeln, Rocailles und Blumengewinden bemalt; über dem Türsims prangt zwischen zwei Putten, welche Abtmütze und Krummstab tragen, das einen Kranich darstellende Wappen Abt Vigils. Das StICKKAPPENGEWÖLBE läßt für ein ovales Deckenbild Raum, das in einen goldenen Rokoko-rahmen gefaßt ist.

Das kleine Fresko (Taf. 2) läßt, obwohl es arg verblaßt und beschädigt ist, immerhin das erste Können des angehenden Meisters beurteilen und die Wandlung erkennen, die durch seine fernere Schulung eingetreten ist. Es stellt die Aufnahme des hl. Bernhard, des größten Ordensheiligen der Zisterzienser, in den Himmel dar, befindet sich also nach seiner stofflichen Seite ganz im Rahmen der üblichen Glorienbilder. Der Heilige schwebt, auf einer Wolke kniend, die Hände ausgebreitet, zur

¹⁾ Ebenda zum 16. März, 9. April und 5. Sept. 1767.

²⁾ Schon am 7. Nov. 1767 erhält Schöpf 37 Gulden Kost- und Trunkgeld. *Ratiocinia Vigili Abbatis*, Ms. Stams.

³⁾ Diarien des Abtes Vigilius zum April 1768. Vgl. auch K. Schnitzer, Blicke in die Gesch. des Klosters Stams S. 93 und Bote f. Tirol 1826 S. 332. Eine Signatur auf dem Fresko oder Altarblatt fehlt. Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 309.

Höhe, wo ihn die Dreifaltigkeit und Maria erwarten; unten tragen Engel und Putten ein mächtiges Kreuz. Der jugendliche Ehrgeiz gestaltete sichtbar die Darstellung möglichst ausführlich, unbekümmert darum, daß die Figuren darüber sehr klein wurden. Die Verteilung ist aber leicht und klar, namentlich steht Bernhard wirksam von den übrigen Figuren gelöst im Mittelpunkte. Verrät sich hierin gutes Raumgefühl, wie es Schöpf in Zukunft stets besonders eigen war, so zeigen die einzelnen Gestalten ebensowohl unausgebildetes Können wie ausgesprochen barocken Geschmack. Zwar ist der Heilige nicht ohne Wurf und Ausdruck, aber um so weniger sind die Mutter Gottes mit ihrem unschönen Kopf und Christus mit seiner ausgereckten Fußstellung geglückt; letztere erinnert indes sehr an Knollers Christus im Volderer Kuppelfresko. Vor allem fordern die Engel den Vergleich mit Schöpf's späterer Zeichnung heraus: von den schlanken, wohlgestalteten, fein bewegten Genien seiner reiferen Werke ist hier keine Rede, hier begegnen recht derbe Blasengel von robustem Körperbau, mit rundlichen, vollbackigen Gesichtern, wie sie die mehr ländlichen Barockmaler jener Tage allgemein aufweisen. Dabei sind die Bewegungen stärker, die Gesten größer, als es sich Schöpf später erlaubte; wohl aber findet sich teilweise schon etwas von jener Weichlichkeit der Haltung, die seinen Gestalten auch fernerhin nur zu oft anhaftet. Die Farben sind schwerer, trockener und vor allem bunter als später; von dem durchsichtig Blühenden der reifen Leistungen ist hier nichts zu sehen. Die Lokaltöne stechen lebhafter hervor: das ungebrochene Rot, schreiende Orange und giftige Grün, das er hier in der unteren Engelgruppe zusammenstellt, würde er wohl später vermieden haben. Bei all dem spricht aus dem Ganzen trotz der schlechten Erhaltung ein gewisses Temperament, das nach malerischen Effekten sucht; besonders die Engelgruppe zeigt möglichste Kontraste und kräftigstes Farbungemisch; recht malerisch ist auch der Lichtschein behandelt, der auf dem Haupte des Heiligen liegt und in keck aufgetragenen Flecken über sein Kleid spielt.

Vergleicht man das kleine Probestück Schöpfs mit Fresken Puellachers, etwa jenen, die dieser 1780 zu Untermais bei Meran malte¹⁾, so zeigen sich Meister und Gehilfe in der etwas bäurischen Formengebung etwa auf derselben Stufe und unverkennbar sind besonders die Engelgestalten unseres Meisters jenen Puellachers verwandt; Schöpfs Kolorit ist aber ein völlig verschiedenes, von anderer Zusammenstimmung und eher malerischer als das des letzteren.

Viel schwächer ist freilich das Fresko in der Lünette über dem Eingange: St. Bernhard, Kranke heilend. Unbeholfene Zeichnung, viel leerer Raum zwischen den allzu kleinen Gruppen, blasse, grünliche Färbung bringen hier die jugendliche Hand weit mehr zum Bewußtsein.

Das Altarbild der Kapelle stellt den Tod des hl. Bernhard dar: der Heilige liegt auf dem Totenbette, von Geistlichen umstanden; auf einer in das Gemach brechenden Wolke bringt ein Engel, von Putten begleitet, den Lorbeerkranz. Auch hier zeigen sich tüchtige Ansätze, die aber nicht ausgeglichen sind, ein gewisses Streben nach allerlei Wirkungen, die doch nicht ganz zusammenstimmen. Um das Bett des Heiligen, der, vom Fußende desselben aus gesehen, nicht gerade einwandfrei verkürzt erscheint, drängen sich möglichst viele Gestalten, aber recht eintönig in ihrer Stellung: in dem „Tod des hl. Martin“ seiner Reifezeit (1795) hat Schöpf weniger und größere Figuren in volleren und runderem Linienfluß gegeben. Unter den Köpfen finden sich solche von mehr Individualität, als sie andere Werke des Meisters aufweisen, daneben aber auch recht flau und mangelhaft gezeichnete. Die Engel und Putten sind auch hier von völlig barockem Typus. Frisch, satt und glänzend sind die Farben aufgetragen, aber zu einer einheitlichen Stimmung ist es nicht gekommen. Die Figuren heben sich hell von dunklem Grunde, ohne daß dies eigentlich ausreichend motiviert wäre; auf einzelnen spielt sehr fein gemalter Kerzenschein, andere scheinen nicht unter der Wirkung dieser Be-

¹⁾ Der deutsche Anteil des Bistums Trient, 1. Bd. S. 568.

leuchtung zu stehen. Süßlich weiche Töne stehen neben recht kräftigen. Man sieht eine gute Hand, aber es fehlt die Einheit der Wirkung.

Nach den Tagebüchern des Abtes Vigilus wurden das Krankenhaus und die Kapelle am 11. Oktober 1768 feierlich eingeweiht. Danach dürften Fresko und Altarbild wohl spätestens bis Herbst dieses Jahres vollendet gewesen sein¹⁾.

In diese Zeit am ehesten werden wohl auch die kleinen Hausfresken zu stellen sein, die Schöpf in seinem Heimatsort und dessen Umgebung gemacht haben soll²⁾. Nach Stil und Pinselführung können die beiden Medaillons „Maria mit Kind“ und „hl. Josef“ an dem Hause gegenüber seiner Geburtsstätte (Nr. 23) und die „Verkündigung“ am sogenannten alten Frühmesserhaus (Nr. 198) in der Tat zu seinen Jugendwerken gezählt werden; zu letzterem finden sich in Stams auch Entwürfe (1908, 1909; A 76). Hingegen ist der „Fischzug Petri“ am Hause Nr. 153 wohl von einer andern Hand. Eher einer etwas späteren Zeit gehört das schöne Medaillon „Guter Hirte“ am Widum zu Flauring an, das sich durch seine zarten und feinen Formen und Farben bedeutend über die sonstigen derartigen Hausmalereien erhebt. Der Wandschmuck, den Schöpf um dieselbe Zeit im einstmaligen Stamser-, später Hormayrschen Haus am Pfarrplatz in Innsbruck malte³⁾, ist nicht mehr erhalten.

Dies sind die Anfänge Josef Schöpfs. In sehr jungen Jahren beginnt er die herkömmliche handwerkliche Stufenleiter. Sein Streben geht ganz in den Grenzen der damals üblichen Kirchenmalerei auf; wohl nur für deren Zwecke eignet er sich die Handgriffe der Architektur- und Dekorationsmalerei an. Bei barocken Meistern lernt er, barocke Werke zeichnet er nach, barocke Züge zeigt sein erstes Erzeugnis. Heimgekehrt, legt er in Stams ein Probestück ab; er hätte nun, im 23. Jahre

¹⁾ Hunold a. a. O. S. 7 gibt daher wohl fälschlich 1769 für das Altarblatt an.

²⁾ Hornbach, a. a. O. S. 138 ff.

³⁾ Nach Ben. Mair a. a. O. S. 50.

stehend, sich als Meister aufzutun und die Laufbahn eines ländlichen Kirchenmalers, wie es die Puellacher waren, nehmen können, die Weise seiner Lehrer bescheiden fortpflanzend. Allein offenbar verlangte ihn, ein „gebildeter Maler“ zu werden und mehr zu lernen, als seine bisherigen Lehrer. Und so beginnt nach diesem ersten selbständigen Werk erst eine lange Zeit neuer Schulung. Er hatte Glück: er fand nun einen hervorragenden Meister. Der Stamser Chronist Kasimir Schnitzer erzählt¹⁾, daß Puellachers Malereien Martin Knoller, der eben damals durch seine Fresken in Volders großen Ruhm erwarb, wohl gefallen hätten; er habe sich erboten, ihn bei sich aufzunehmen. Aber dieser hatte schon Griseldis Baumgartner zur Frau genommen: er mußte sich als Eigener etwas verdienen. So empfahl er Knoller den jüngeren Schöpf und Abt Vigil unterstützte dies eifrig. Es klingt etwas wunderlich, daß Puellacher, damals schon vierzig Jahre alt, noch Knollers Gehilfe werden wollte. Einmütig aber wird berichtet, daß Schöpf über besondere Verwendung des Stiftes Stams im Jahre 1768 Knollers Schüler wurde, der er nun durch sieben Jahre bleiben sollte.

Schöpf als Gehilfe Knollers.

Der Eintritt in Martin Knollers Gefolgschaft wies unserem Künstler neue Wege. Er kam dadurch nicht nur aus dem engen Gesichtskreise unbedeutender lokaler Maley heraus zu einem der namhaftesten deutschen Freskomeister des 18. Jahrhunderts, sondern dieser mußte ihn auch auf die moderne Strömung hinlenken, die seit der Mitte des Jahrhunderts zur Geltung drang. Der Steinacher Meister (geb. 1725)²⁾ war zwar anfangs durch den genialen Paul Troger

¹⁾ Bote f. Tirol 1826 S. 336.

²⁾ Über ihn Glausen, Martin Knoller, Beitr. z. Gesch. etc. Tirols, 1831 S. 209 ff. — Popp, Martin Knoller, Zeitschr. des Ferd. 1904 S. 1 ff. — Christian, Das Wirken des Malers M. Knoller für das Stift Gries Jahresber. des Gymnasiums St. Paul 1899—1901. — Menghin, Martin Knoller. — Sikora, Steinach und Martin Knoller, Ztschr. des Ferd. 1906 S. 494 ff.

ganz im Geiste der barocken Deckenmalerei geschult worden, war aber dann 1755 nach Rom gezogen, als eben Anton Rafael Mengs und Winckelmann daselbst eine Abkehr von der barocken Weise, eine Reinigung der Kunst an dem veredelnden Vorbild der großen italienischen Hochrenaissancemeister und der Antike vollzogen. Der Tiroler Meister trat in engsten persönlichen Verkehr mit beiden Führern der neuen Richtung und entschloß sich, von seinen bisherigen Grundsätzen abzugehen und sich, auf das Studium der Alten gestützt, den „römischen Stil“ zu eigen zu machen ¹⁾. Doch kam es bei ihm dennoch zu keiner völligen Umwandlung, am wenigsten im Fresko. Denn seine ganze, durch und durch in der früheren Zeit wurzelnde Natur, seine übersprudelnde Phantasie, sein starkes Temperament, seine ausgesprochen dekorative und malerische Begabung zogen ihn immer wieder zu den reichen und üppigen Gebilden des barocken Deckenstiles hin, der zudem noch lange bei den Auftraggebern beliebter blieb. Immerhin aber unterschied sich seine Kunst schon sehr merklich von der seiner Vorgänger: weniger im Gesamteindruck, in dem die Fülle und Bewegung des Barock fortlebte, als in den einzelnen Gestalten, die sich an den klassischen Mustern gemäßigt und geläutert hatten; ein reinerer Formengeschmack ließ ihn bereits manche Auswüchse des Barock abstreifen. Er gelangte so zu einem Übergangsstil, zu „einer Mischung klassizistischer Ruhe und Veredlung mit barocker Bewegung und Kraft“ ²⁾.

Als Knoller nun bald nach Beendigung seines Romaufenthaltes den Auftrag erhielt, die Klosterkirche zu Volders bei Hall auszumalen, knüpfte sich die Verbindung mit Josef Schöpf. Das Kuppelbild in Volders trägt die Jahrzahl 1766; die Arbeit an den Nebenkuppeln mag sich in die folgende Zeit fortgezogen haben; im Jahre 1769 jedoch malte Knoller bereits in Ettl. Schöpf aber war von Frühjahr 1766 bis mindestens in das

¹⁾ Nagele, Beiträge zur Lebensgesch. Knollers, in Dipaulis „Zusätzen“ a. a. O. S. 166.

²⁾ Popp a. a. O. S. 44.

Frühjahr 1768 als Gehilfe und Genosse Puellachers in Stams tätig: er kann daher an dem ersten großen Kirchenfresko Knollers schwerlich Anteil haben. In der Tat zählt auch der älteste Gewährsmann von Schöpfs Leben, Dipauli, Volders nicht zu den Arbeiten Knollers, bei denen jener sein Gehilfe war ¹⁾; erst bei Hormayr und späteren Biographen stellt sich diese Angabe ebenso wie die andere ein, daß Schöpf auch noch beim Fresko im Palais Taxis zu Innsbruck mit Knoller in Verbindung gewesen sei: dieses Werk entstand 1785, wo Schöpf längst selbständiger Meister war; vielmehr war damals Altmutter Knollers Mitarbeiter ²⁾. Seit 1768 aber befand sich Schöpf durch sieben Jahre in der Umgebung Knollers, in der Zeit also, wo dieser seine schönsten und größten Leistungen auf deutschem Boden, die Fresken in den Stiftern Ettal (1769), Neresheim (1770—75) und Gries (1771—73) und im Bürger-saale zu München (1773/4) ausführte ³⁾.

Knoller nahm sich der zahlreichen Schüler, die sich zu ihm drängten, mit warmem Eifer an. Er verlangte kein Lehrgeld, versorgte seine Gehilfen vielmehr auf eigene Kosten. Je nach ihrem Können hatten sie ihm Dienste zu leisten: vom Farbenreiben und Aufpausen auf die Malfläche bis zur Ausführung von Ornamenten, Draperien, einzelnen Figuren und kleineren Nebenbildern. Nebenher lief die Anweisung im Zeichnen, auf das Knoller, wie sein römisches Vorbild Mengs, großen Wert legte; er verhielt die Schüler nicht nur zu peinlich sorgfältigem Durcharbeiten, sondern verlangte auch eingehendste theoretische Kenntnis des Körperbaues ⁴⁾. Schöpf, der bei ihm eintrat, als er schon etwas gelernt hatte

¹⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 415.

²⁾ Popp a. a. O. 93.

³⁾ Auf Erinnerungen an diese Zeit spielt ein interessanter Brief des Augsburger Malers J. G. Schmidt vom 2. Juni 1779, an Schöpf in Rom gerichtet, an. (Arch. Stams).

⁴⁾ Nack, Btge. z. Lebensgesch. M. Knollers, in Dipaulis Zusätzen a. a. O. S. 501; Meusel, Neue Miscellanea 2. Bd. S. 225. Popp a. a. O. S. 111 ff.

und der stets als sein ältester und begabtester Schüler bezeichnet wird, genoß eine bevorzugte Stellung, wenn er auch wohl kaum, wie die Biographen später behaupteten, mehr als Genosse denn als Gehilfe behandelt wurde. Knoller hat ihm öfters selbständige Arbeiten in seinen Fresken überlassen; so malte Schöpf in der „Darstellung im Tempel“ zu Neresheim die Gestalt einer Mutter, welche ihr Kind zu dem Vorgang herbeiführt¹⁾; eine Gruppe der „Austreibung aus dem Tempel“ in derselben Kirche trägt das Monogramm Schöpfs. Es entspricht dieser selbständigen Mitarbeit, daß er mehrmals ein eigenes „Douceur“ erhielt: so in Neresheim²⁾, in Gries³⁾.

Die besondere Stellung Knollers in der Entwicklung des Freskos des 18. Jahrhunderts war für unsern Meister zweifellos von großer Bedeutung. Durch ihn bekam der junge Kunstbessene die neue Richtung zunächst aus zweiter Hand, in glücklicher Mischung mit dem Alten, angewendet auf die Aufgaben, die später auch die seinigen wurden. Knollers Schule bildete so eine harmonische Überleitung von Schöpfs früher durchaus barockem Vorstellungskreis zu der rein klassizistischen Einwirkung, die seiner nun in Rom wartete. Dem starken Einflusse dieses Lehrers ist es wohl mit zuzuschreiben, daß Schöpf in Rom nicht völlig von seinen bisherigen Zielen abgelenkt wurde und nach seiner Rückkehr leicht wieder da anknüpfte, wohin ihn Knoller geführt. In der Tat zeigen ja seine späteren Werke durchwegs einen sehr deutlichen Nachklang der Knollerschen Formenwelt.

Aber gerade Knoller, der selbst in Rom den entscheidenden Anstoß seiner Entwicklung erfahren, mag andererseits seinen Lieblingsschüler auf diese „Mutter der Künste“ verwiesen haben. Seinem Rate entsprach es wohl, daß sich Schöpf, als er sich

¹⁾ Gesch. der Benediktinerabtei Neresheim S. 132. — Popp a. a. O. S. 68 bezweifelt diese Nachricht eines Neresheimer Gewährsmannes, wie mir scheint, mit Unrecht.

²⁾ Popp a. a. O. S. 57.

³⁾ Atz-Schatz, Der deutsche Anteil des Bistums Trient, 1. Band S. 242. Anm.

1775 von ihm trennte, auch jetzt noch nicht als Meister niederließ, sondern den Abschluß seiner Schulung in Rom suchte; ja vielleicht verdankt er es seiner Verwendung, daß er zu diesem Behufe ein kaiserliches Stipendium für den Aufenthalt in der ewigen Stadt erlangte¹⁾.

In Rom.

I.

Noch im früheren 18. Jahrhundert war Rom nicht durchaus das erste Ziel der Italien besuchenden Künstler gewesen; gerade die barocken Deckenmaler Süddeutschlands und Österreichs hatten vielfach die Schulen Venedigs, Bolognas, Neapels vorgezogen. Als unser Tiroler Maler nach dem Süden zog, war Rom wieder fast allein der Sammelpunkt der Künstlerschaft; denn hier hatte sich um die Mitte des Jahrhunderts die für die nächste Zeit entscheidende Wendung in der Kunst vollzogen. Während draußen noch überall das Barock und Rokoko blühte und bis in das späte 18. Jahrhundert von einer so glänzenden Erscheinung wie Tiepolo getragen wurde, war dort mit der bisherigen Entwicklung gebrochen und die Wiedergeburt der Kunst versucht worden: freilich nicht durch erneutes Schöpfen aus der Natur, sondern durch Schulung an reineren Vorbildern vergangener Kunst, als sie in letzter Zeit gegolten. Der Anschluß an solche war indes gerade in Rom nie ganz abhanden gekommen; hier hatte sich vielmehr stets eine retrospektive Richtung erhalten, die noch an der Wende des 17. Jahrhunderts durch Carlo Maratta neu belebt worden war und sich in Pompeo Batoni bis zur Mitte des 18. fortpflanzte. Allein den vollen Impuls erhielt die klassizistische Strömung erst wieder durch Rafael Mengs, der mit größter Energie auf die großen italienischen Cinquecentisten zurückgriff, und

¹⁾ Dipaulis Angabe (Zusätze S. 438), daß der Freiherr Josef von Sperges Künstlern wie Knoller, Schöpf, Lampi, Zauner, Pichler Unterstützungen, Stipendien oder Pensionen verschaffte, ist zu unbestimmt, um daraus dessen Verwendung in diesem Falle zu schließen.

durch Winckelmann, der außerdem von der Nachahmung des Stiles der antiken Skulptur den Wiederbeginn einer großen Kunst erhoffte. So entstand ein neuer Eklektizismus, demjenigen des 17. Jahrhunderts ähnlich, zielbewußter und schulgerechter, als dieser, aber auch unselbständiger und später allmählich vom antikisierenden Element überwuchert.

Seit dieser Zeit begann die Pilgerschaft der Künstler aller Nationen und besonders der deutschen nach der Tiberstadt als dem reichsten Sammelplatze der vorbildlichen Kunstwerke ¹⁾. Auch nachdem Mengs 1761 nach Madrid berufen worden und Winkelmann 1768 gestorben war, verlor Rom dadurch nicht an Anziehung; ja gerade seit den 70er Jahren ergoß sich erst der volle Strom der künstlerischen Romfahrer nach der ewigen Stadt. Als Mengs 1771 zu vorübergehendem Aufenthalte aus Spanien hieher zurückkehrte, mit ungemessenem Jubel begrüßt als der größte Maler des Jahrhunderts, fand er hier seinen Anhang völlig herrschend. Ja, die nunmehrige Generation seiner Jünger folgte, obwohl sie die persönliche Leitung Mengs' nicht genossen hatte, viel unbedingter seinen Bahnen, als seine älteren, eigentlichen Schüler ²⁾.

Dieser Strom trug auch unsern Tiroler nach Rom; alles, was in ihm nach einem höheren Künstlerlos verlangte, mußte ihn nach der Stadt führen, in der der neue Frühling der Kunst aufzugehen schien. Er fand dabei nicht mehr, wie noch Knoller, die klassizistische Bewegung erst im Beginne, sondern auf voller Höhe: schon deshalb mußte er stärker von ihr beeinflußt werden.

Schöpf kam im Jahre 1775 nach Rom ³⁾, ausgestattet mit einem kaiserlichen Stipendium von jährlich 100 Dukaten, unter

¹⁾ Über das künstlerische Leben im damaligen Rom Goethe-Meyer, Winckelmann und sein Jahrhundert, S. 274 ff. — Grävenitz, Deutsche in Rom S. 200 ff. — Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassiker.

²⁾ Vgl. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh. S. 27 f.

³⁾ Dipauli gibt in der von Schöpf gutgeheißenen Lebensskizze (Innsbr. Ztg. 1811) an, daß dieser nach 7 Jahren Lehrzeit bei Knoller

der Verpflichtung, Probestücke zu liefern und nach seiner Ausbildung in den österreichischen Erbländern zu bleiben¹⁾. Damit begann eine neue Lehrzeit, die ihn durch acht Jahre in Rom festhielt, eine Lehrzeit aber von ganz anderer Art als die frühere bei Knoller: er lebte hier nicht als Gehilfe eines Meisters, sondern als freier Kunstjünger, weiteren Studien obliegend, aber auch schon mit eigenen Entwürfen beschäftigt.

Seine Biographen berichten, er habe sich in Rom unter der Leitung des großen Mengs befunden²⁾; dies wird man jedoch nur eingeschränkt gelten lassen dürfen. Mengs war im März 1777 zum zweitenmal mit Urlaub von seinem König aus Spanien hier eingetroffen. Allein er weilte nur mehr zwei Jahre unter seiner begeisterten Jüngerschar in Rom; diese letzte Zeit war er wie ein Malerkönig von Papst und Kardinälen, Fürsten und Gelehrten, Künstlern und Kunstfreunden geehrt und umdrängt; dabei unterbrach er aber, obwohl schon sehr kränklich und durch den Tod seiner Gattin (1778) aufs äußerste gebeugt, trotzdem keinen Augenblick seine rastlose künstlerische und literarische Tätigkeit³⁾: so hatte der Meister während dieses kurzen letzten Aufenthaltes in Rom für seine Schüler wohl nur mehr wenig Muße übrig. Mengs hielt übrigens keine Schule im herkömmlichen Sinne. Nur ausnahmsweise, hauptsächlich bei Fresken, verwendete er Gehilfen; sonst bestand seine Einwirkung in dem bloßen Umgang mit Jüngern und Anhängern, die stets freien Zutritt bei ihm hatten,

weitere 8 Jahre in Rom verbracht habe; da nun Schöpf urkundlich am 29. April 1783 „direkt von Rom kommend“ in Stams eintraf (Diarien des Abtes Vigil, Archiv Stams), so kommt man in den Beginn 1775 als wahrscheinlicher Abreisezeit. Hormayr und mit ihm Spätere geben 1776 an, was aber wohl auch nur darauf beruht, daß Hormayr auch die Rückkunft fälschlich um ein Jahr später, 1781 ansetzt.

1) Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 438.

2) Ben. Mayr a. a. O. S. 51.

3) Vgl. die anschauliche Schilderung Bianconis in Mengs sämtl. Werken, hrg. v. Prange, I. 207 ff. — Wörmann, Ismael und Anton R. Mengs a. a. O. S. 290.

um ihre Arbeiten vorzuzeigen und seine Beurteilungen zu hören ¹⁾. Diese allerdings gab er mit der Gründlichkeit und Schärfe seines ganzen Wesens und dabei fielen zugleich reichliche allgemeine Weisungen mit ab: auf diesem theoretischen Wege hauptsächlich übertrug Mengs seine Stilprinzipien auf andere ²⁾. Dies muß man auch für das spätere Schaffen Schöpfs im Auge behalten; in der Anwendung einer neuen Kunst doktrin auf die im wesentlich überkommene Formenwelt besteht hauptsächlich der Einfluß des römischen Meisters.

Auch ohne Mengs' persönliches Eingreifen befand sich indes der Rombesucher damals längst von seiner Lehre und Methode umgeben. An der wichtigsten Kunstschule, die gerade für deutsche Kunstjünger in Betracht kam, an der von Benedikt XIV. im Jahre 1754 errichteten kapitolinischen Akademie war Mengs schon bald nach ihrer Gründung Professor geworden ³⁾ und hatte sie so in seinen Bannkreis ziehen können. Diese Akademie nun hat zweifellos auch Schöpf besucht, da er als Preis im Zeichnen die mit der Aufschrift „Scola pictorum capitolina“ versehene Medaille erhielt ⁴⁾.

Im übrigen lebte Schöpf in Rom als ein Glied jener zahlreichen, bunten internationalen Künstlergesellschaft, die, an keinen Meister gefesselt, vor allem die Schätze der zahlreichen großen Kunstsammlungen studierte und kopierte, die unter dem Eindrucke einer reichen alten Kunst, einer herrlichen Natur und nicht zuletzt im Verkehr mit den zahlreichen Berufsgenossen und Kunstfreunden Sinn und Geschmack bildete. Unser Tiroler stand zu einer Reihe von Künstlern des damaligen Rom in Beziehungen. Seine engeren Kollegen als kaiserliche Stipen-

1) Goethe-Meyer, Winckelmann und sein Jahrh. S. 280.

2) Die Sammlung dieser zu verschiedener Zeit und an verschiedene Schüler gegebene Winke liegt in dem „Prakt. Unterricht in der Malerei“ bei Prange a. a. O. III. 191 ff. vor.

3) Wörmann a. a. O. S. 170. Vgl. Justi, Winckelmann II./I. S. 139, 142. Grävenitz, Deutsche in Rom S. 208.

4) Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 708; Schranzhofer, Katalog seiner Münzsammlung (Handschr. Stams) S. 535, beschreibt die Medaille.

disten waren die nachmaligen Hauptvertreter des Klassizismus in der österreichischen Hauptstadt: Franz Zauner, dessen Verwendung Schöpf später einen wichtigen Auftrag verdankte¹⁾, und Friedrich Heinrich Füger; beide hatte die kaiserliche Regierung 1776 nach Rom gesendet²⁾, wo sie während des ganzen Aufenthaltes Schöpfs Freunde blieben. Die Leitung und Aufsicht über diese österreichischen Pensionäre hatte Mengs' Schwager, der Porträtist Anton Maron³⁾, nach jenem wohl die angesehenste Persönlichkeit unter den hier lebenden Künstlern. Auch an den beiden Unterberger hatte Schöpf Landsleute; der Bildhauer und Goldschmied Peter Ramoser, gleichfalls ein Tiroler, soll ihm mit seiner eindringenden Kenntnis Roms Dienste erwiesen haben⁴⁾; aus seiner engsten Heimat fand er den schon erwähnten Jugendgenossen Gaßler. Sonst wird noch der Salzburger Maler Andreas Nesseltaler, der 1779 nach Rom kam, unter seinen hiesigen Freunden genannt⁵⁾; von den zahlreichen Künstlern aus Deutschland endlich scheint, den späteren intimen Beziehungen zufolge, besonders Friedrich Rehberg, seit 1777 in Rom, zu Schöpfs persönlichen Bekanntschaften gehört zuhaben.

II.

Der Niederschlag der römischen Studien unseres jungen Künstlers liegt in Stams in Hunderten von Zeichnungen vor, die in diese Zeit seines Lebens zu versetzen sind, Studienblättern, wie sie kaum von einem andern Künstler dieser Schule in solcher Menge und so geschlossen erhalten sein dürften.

¹⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 415. Über Zauner Wurzbach a. a. O. 8. Bd. S. 177. Ilg, Kunstgesch. Charakterbilder aus Österreich. S. 335.

²⁾ Lützow, Gesch. der Akademie der bild. Künste in Wien. S. 59. — Laban, Heinrich Füger, der Porträtminiaturist S. 17 ff.

³⁾ Wörmann, Ismael und Anton Rafael Mengs, Zeitschr. für bild. Kunst 1894 S. 171.

⁴⁾ Sammler f. Gesch. u. Statist. von Tirol 1. Bd. (1806) S. 88 ff., 91. Vgl. auch Lemmen, Tiroler Künstlerlexikon S. 203, Wurzbach a. a. O. 24. Bd. S. 315.

⁵⁾ Ben. Mayr a. a. O. S. 52. Vgl. Wurzbach 20. Bd. S. 197.

Sie sind Zeugnisse eines erstaunlichen Fleißes, einer rastlosen Bemühung um alles, was Rom im Sinne jener Epoche zu bieten hatte, einer zähen Ausdauer und ehrgeizigen Lernbegier, freilich aber auch einer willigen Hingabe an alle damals dort herrschenden Strömungen. Solcher Fleiß ist ein allgemeines Merkzeichen der Mengsschule, deren Haupt ja allen voran an Stelle der flotten Nachlässigkeit des Rokoko Ernst und Gediegenheit in der Kunst wieder zu Ehren zu bringen trachtete und nicht abträglich genug über die sich genial dünkende Leichtigkeit urteilen konnte¹⁾. Viel von dieser Gründlichkeit und Unermüdlichkeit übertrug sich auch unserem Künstler, bis zu einem gewissen Grade für seine ganze künftige Arbeitsweise; jedenfalls bewährte er sie in Rom vollauf. Seine römischen Zeichnungen bieten ein vollständiges Bild seines dortigen Studienganges, zugleich aber einen förmlichen Spiegel Mengsscher Grundsätze; anschaulich zeigt sich, wie sehr letztere in Rom die Grundlage aller akademischen Übungen geworden waren.

Eine große Zahl von Zeichnungen sind zunächst Studien zur Anatomie, Proportionslehre und Perspektive²⁾, wie sie Mengs mit besonderem Nachdrucke verlangte³⁾. Indessen gehören wohl nicht alle derartigen Blätter in die römische Zeit; Schöpf mag diese fundamentalen Vorstudien schon früher betrieben haben. Auch finden sich neben den eigenen viele Blätter von unzweifelhaft fremden Händen⁴⁾: Schöpf erwarb sich sichtlich solche als Vorlagen⁵⁾ und dies allerdings überwiegend in Rom, wie schon die in italienischer Sprache beigesetzten Bezeichnungen der Körperteile, Architekturglieder u. dgl. verraten. In

¹⁾ Mengs' hinterlassene Werke, her. v. Prange 3. Bd S. 196 ff.

²⁾ Im folgenden werden die bezüglichen Zeichnungen in Stams hier nur angemerkt, wo sich die Belege aus dem Gesamtverzeichnis derselben (am Schlusse) nicht erkennen lassen; im übrigen wird auf dieses verwiesen.

³⁾ Prange a. a. O. 3. Bd. S. 205 ff.

⁴⁾ So dürften die anatomischen Zeichnungen Stams Nr. 1, 2, 9—11, 17—22, 24—25, 27—30, 32—44 einer fremden, aber alle der gleichen Hand angehören; eine weitere zusammengehörige Gruppe bilden 122, 123, 125—144, 158—160, vielleicht auch 145—157, 161—164.

⁵⁾ So ist Nr. 24 offenbar eine Schöpfsche Nachzeichnung zu 26.

besonderem Maße scheinen ihn die Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigt zu haben: er kopiert die Tafeln und den Text einschlägiger Werke¹⁾; er hat sich eine Folge von Kopien nach Poussin-Pesnes Werk über die Maßverhältnisse der berühmtesten antiken Statuen verschafft und zeichnet sie zu seiner Übung nochmals nach²⁾: ein Studium so recht nach klassizistischem Geschmacke; riet doch Mengs, sich die Maße menschlicher Schönheit nicht so sehr nach der Natur, als nach der griechischen Plastik anzueignen³⁾. Daß übrigens Schöpf den Wissenschaften der Anatomie und Perspektive auch sonst fleißig oblag, zeigt die stattliche Reihe von Büchern dieser Fächer, die er hinterließ⁴⁾.

Sicherlich der römischen Zeit aber gehört die Hauptmasse der eigentlichen Aktzeichnungen, der „Akademien“ an. Sie sind in ganz außerordentlicher Zahl vertreten⁵⁾. Manch mißlungenes Stück läuft mitunter, die meisten sind große Blätter von überaus sauberer Arbeit. Viele erscheinen in bloßen Umrissen, andere in leicht andeutender, die meisten in völlig durchgebildeter, oft sehr malerischer Modellierung; all dies in Übereinstimmung mit der Mengsschen Vorschrift, zuerst im Kontur sicher zu werden, dann erst zum „Helldunkel“ überzugehen und stets mit peinlichster Sorgfalt zu zeichnen⁶⁾. Noch in anderer Hinsicht aber sind diese Schulzeichnungen ein sprechendes Zeugnis der ganzen Richtung: sie stellen durchaus nicht immer ein unbefangenes Naturstudium dar; vielmehr spielen auch beim Modellzeichnen schon die idealisierenden Neigungen der Zeit

¹⁾ So in Nr. 1, 62—66, 68, 70, 71 ein Werk „Naturae et artis connubium“.

²⁾ Die Vorlagen von fremder Hand sind: Nr. 7, 8, 72, 76—83, 87, 90, 91, 93—95, 97, 106, 109, 111, 114 nach dem „Livre pour apprendre a designer avec le proportions dans le ouvrages de Nic. Poussin et gravé par J. Pesne“ (Paris). Die Kopien Schöpfs siehe Verzeichnis am Schlusse.

³⁾ Prange a. a. O. 3. Bd. S. 205.

⁴⁾ Verz. derselben am Schlusse.

⁵⁾ Einzelne signiert: Nr. 820: Josef Schoepf fecit Roma 1778; Nr. 537: 1. Nov. 1776.

⁶⁾ Prange a. a. O. 3. Bd. S. 205.

herein. Lange nicht jedes Modell ist in seiner vollen realistischen Besonderheit und Härte wiedergegeben. Das Muskelspiel ist häufig wie ausgeglättet, zu jener Verallgemeinerung gebracht, in welcher die griechischen Bildwerke das Muster aller Körperbehandlung sein sollten¹⁾. Vor allem aber sind — bei zweifellosen Aktübungen — die Köpfe zumeist sehr idealisiert. Auch die antikisierende Auffassung kommt schon im Aktsaale deutlich zur Geltung. Diese Nacktmodelle erscheinen in den klassischen Attituden und heroischen Posen antiker Statuen; vielfach sind sie mit antiken Attributen ausgestattet: ihr Kopf schmückt sich mit Binde oder Kranz, ihre Hand bewehrt sich mit Thyrsusstab oder Keule, als stünden Bacchus oder Herakles vor den Zeichnern²⁾.

Eine weitere große Gruppe von Blättern vergegenwärtigt uns dann das Studium Schöpfs nach den großen italienischen Meistern. Deren Werke bieten ja dem Kunstbeflissenen nach Mengs' Anschauung das Ideal der menschlichen Gestalt reiner als die lebenden Modelle, da sich an diesen stets nur einzelne Vollkommenheiten finden, jene aber in ihren Figuren alle Schönheit der Natur in eins gesammelt haben. Mengs erscheint es sogar richtig, sich zuerst an den alten Meistern zu bilden und dann mit ihrer „Auslese“ an die Wirklichkeit heranzugehen³⁾. Schöpf hat das Beispiel des Meisters, der ja selbst einst tagelang vor den Werken der Klassiker zeichnete, fleißig befolgt. Dabei ist die Auswahl, die er trifft, in mehr als einer Hinsicht charakteristisch. Zwei von den großen Vorbildern Mengs', Tizian und Correggio, haben ihn offenbar wenig interessiert, wir finden wenigstens kaum eine Zeichnung nach ihnen; um so mehr das dritte: Raffael. Seine Verehrung ist ja gerade in jenem

¹⁾ Vgl. dazu Mengs, Gedanken über die Schönheit u. d. Geschmack in der Malerei S. 18 f. — Prange a. a. O. 3. Bd. S. 11 ff.

²⁾ z. B. Nr. 1791, 1808, 1828, 693, 523, 617, 681, 528; 1826, 1836, 1798, 1806, 522; 1772.

³⁾ Mengs, Gedanken über die Schönheit etc. S. 32 ff.; Prange a. a. O. 3. Bd. S. 72 ff. Vgl. Justi, Winckelmann 1. Bd. S. 299; Wörmann a. a. O. S. 293.

Zeitalter aufs höchste emporgewachsen¹⁾, er erschien Mengs als der größte aller neueren Künstler²⁾; seine harmonische und anmutige Kunst mochte auch unserem jungen Meister besonders verwandt erscheinen. Merkwürdig genug suchen wir gerade seine liebenswürdigsten Schöpfungen, die Madonnen, unter Schöpfs Kopien vergeblich. Sein ganzer Fleiß richtet sich auf die Fresken Raffaels, die jene Vorzüge des Meisters verkörpern, welche Mengs immer am meisten an ihm rühmte: „Bedeutung“ und „Ausdruck“. In vielen sorgfältigen Zeichnungen sind Gestalten aus den vatikanischen Fresken, besonders der Disputa und Schule von Athen, dann der Farnesina, vereinzelt ist auch der „Jesaias“ Raffaels kopiert. Nicht genug damit finden wir eine große Menge von Konturenzeichnungen nach bloßen Teilen raffaelischer Figuren in voller Bildgröße: zum Teil wieder von besonders beliebten Gestalten der vatikanischen Fresken und der Farnesina, aber dann auch von jenen der zwei damals geschätztesten Tafelbilder Raffaels, der Grablegung und Transfiguration. Eine ganze Gallerie raffaelischer Köpfe von der Hand Schöpfs, die später in den Besitz des Freiherrn Anton von Tschiderer gelangte³⁾, ist jetzt verschollen.

Weniger unbedingt galt Michelangelo als Vorbild; Mengs warnt sogar vor ihm, da seine „Großheit“ leicht zu Übertreibungen der Formen verleite⁴⁾. Dennoch hat Schöpf nächst Raffael am meisten Michelangelo studiert: sein Nachlaß enthält eine Reihe ganz besonders schöner Zeichnungen nach Gestalten der sixtinischen Decke und des jüngsten Gerichtes. — Neben diesen beiden größten Meistern nimmt in Schöpfs Studien eine hervorragende Stelle nur noch das Hauptwerk des beginnenden Eklektizismus ein: die Decke des Palazzo Farnese. Das entspricht wieder sehr den herrschenden Anschauungen jener Tage: in der damaligen Wertschätzung standen die Caracci gleich

¹⁾ Grimm, Leben Raffaels S. 279 ff.

²⁾ Mengs bei Prange a. a. O. 2. Bd., S. 147 ff. u. a. a. O. Vgl. auch Justi, Winkelmann 2/2., S. 83.

³⁾ Hormayr, Arch. f. Geogr. etc. 1821 S. 24.

⁴⁾ Prange a. a. O. 2. Bd. S. 165 u. a. a. O.

nach Raffael und Michelangelo; Mengs zählt besonders Annibale zu den besten Zeichnern unter allen Neueren¹⁾. In großen, prächtigen Blättern sehen wir daher einzelne der mythologischen Gestalten und besonders die Gebäckfiguren der farnesischen Decke nachgebildet. Daneben finden sich vereinzelt Zeichnungen nach Renis „Glück“ in der Akademie zu Rom und nach seinem „Michael“ in der Chiesa dei Cappucini daselbst, weiter noch Domenichinos „Kumäischer Sibylle“ und einer Mater Dolorosa, wohl nach Dolci. — Schließlich enthalten die fünf römischen Skizzenbücher Schöpfs noch eine Fülle flüchtiger Kopien nach allerlei Fresken und Altarbildern, oft mit beigeschriebenen Farbennotizen: auch in Italien fröhnte Schöpf seiner Neigung, von den verschiedensten Kunstwerken, die ihm begegneten, wenigstens eine rasche Skizze anzufertigen.

Auffallend spärlich sind hingegen Studien nach den Werken der tonangebenden Zeitgenossen. Einmal ist Batonis „Fall des Magiers Simon“ kopiert; von Mengs' Werken erscheinen nur der „Parnaß“ und die Fresken der Stanza dei Papiri, zum Teil nur in flüchtiger Skizzierung nachgezeichnet²⁾. Dies bestätigt in charakteristischer Weise das schon oben betonte besondere Verhältnis der Mengsschüler zu ihrem Meister und gibt einen deutlichen Fingerzeig auch zur Beurteilung unseres Tiroler Künstlers: er folgt Mengs nicht so sehr durch engen Anschluß an dessen Werke selbst, als vielmehr durch Nachahmung seines Bildungsganges, durch eigene, unmittelbare Vertiefung in die Schöpfungen der klassischen Renaissancekunst³⁾.

Mit dem allergrößten Eifer hat sich unser junger Kunstbessener schließlich an dem Studium antiker Skulpturwerke beteiligt, das in Rom zu seiner Zeit bereits den eigentlichen

¹⁾ Mengs bei Prange 1. Bd. S. 242 u. 296 ff.; 3. Bd. S. 38 und 221, vgl. auch Justi, Winckelmann 2/2., S. 85.

²⁾ Nach Mengs ist auch das „Porträt eines konvertierten Türken“ (Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 314) im J. 1783 kopiert.

³⁾ Das gilt ja auch schon von Knoller, wie Semper in den „Monatsheften d. kunstwissensch. Literatur“ 1905 S. 149 f. mit Recht hervorgehoben hat.

Mittelpunkt aller künstlerischen Bildung ausmachte. Was an den Renaissancemeistern groß gewesen, verdankten sie nach der Meinung der Führer der Bewegung im Grunde diesen erhabenen Urbildern aller Kunst: so wies die Beschäftigung mit jenen nur auf diese zurück. Die Vertiefung in die antike Plastik erschien als die nötige Ergänzung des Naturstudiums und jedenfalls der nähere Weg zur Vollkommenheit: denn „die Schönheit der griechischen Statuen ist eher zu entdecken, als die Schönheit in der Natur“; und wenn die Nachahmung der Natur auch sonst alles bot, den „edlen Kontur“ konnte man doch nur von den Griechen lernen¹⁾. Dafür reichte auch Raffael nicht aus: seine Zeichnung „hat nicht die Schönheit, die die Griechen besaßen“²⁾. Rom nun barg die größte Fülle der damals am meisten geschätzten Antiken; die Privatsammlungen waren größtenteils noch reicher und vielfach leichter zugänglich als heute; und die berühmte vatikanische Sammlung hatte gerade am Beginne der 70er Jahre eine großartige Erweiterung durch die Eröffnung des Museo Pio-Clementino (1773) erfahren³⁾.

Schöpf gab sich der Begeisterung für die antike Welt willig hin. Er war ein Leser der Winckelmannschen Schriften, wie sein Büchernachlaß zeigt⁴⁾; er hat selbst Abgüsse und kleine Nachbildungen von antiken Köpfen, Statuetten, Reliefs, Münzen gesammelt⁵⁾. Geradezu staunenswert aber ist die Zahl seiner Zeichnungen nach Antiken. Es gibt kaum eine der größeren Sammlungen des damaligen Rom, deren Statuen sich nicht in den Kopien Schöpfs wiederfinden. In ganz erster Linie steht freilich die große Sammlung des Kapitols, die dem Besucher der dortigen Akademie besonders nahelag; ihren Bestand hat er geradezu erschöpfend benützt. Die berühmten Stücke, wie

1) So Winckelmann in seinen „Betrachtungen über die Nachahmung der griech. Werke in der Malerei und Plastik“, 2. Aufl. S. 13, 16.

2) Mengs, Betrachtungen über Raffael, Correggio, Tizian und die Alten, bei Pränge a. a. O. 2. Bd. 166; auch 195, 198.

3) Vogel, Aus Goethes röm. Tagen S. 154 f.

4) Vgl. das Verzeichnis im Anhang.

5) Museum Stams.

die Amazone, der Antinous, der Dionysos- und Alexanderkopf, der bogenspannende Eros, die leidende Psyche, die Gruppe des Amor und der Psyche, der Satyr mit Traube, der sterbende Gallier finden sich zum Teil wiederholt und in besonders saubern Blättern studiert; aber auch minder bekannte Werke sind nicht übergangen¹⁾. Außer den Statuen sind dann noch in ganzen Reihen allerdings flüchtigerer Zeichnungen Reliefs, wie jenes des opfernden Marc Aurel, Sarkophage, wie der Achilleussarkophag, Büsten, besonders der Philosophen, und selbst die — später in den Vatikan gebrachten — ägyptischen Statuen kopiert. Die vatikanische Sammlung ist durch die meisten ihrer berühmteren damals vorhandenen Werke vertreten; aber auch Statuen der Villa Borghese, des Palazzo Giustiniani, der farnesischen Sammlung erscheinen nachgezeichnet. Viele von diesen Werken — doch kaum alle — lagen dem Zeichner allerdings sicher in Gipsabgüssen vor; dasselbe gilt für mehrere auswärtige Antiken, die gleichfalls kopiert sind, wie die Ringergruppe, die schon 1677, und die Niobegruppe, die 1770 aus der medizäischen Villa in Rom nach Florenz gekommen war²⁾. Zu diesen figuralen Studien gesellen sich aber noch lange Folgen von Federzeichnungen nach antiken Altären, Grabsteinen, Vasen, Schalen, Lampen, Trinkhörnern, Möbeln, Leuchtern, Helmen, Panzern und Waffen; vereinzelt auch nach Wandgemälden. Endlich sind die Skizzenbücher Schöpfs ebenfalls voll von raschen Notizen nach Antiken aller Art.

Es springt ins Auge: dies massenhafte Nachzeichnen der Denkmäler des Altertums ist nicht durchaus eigentliches Studium des plastischen Stils der Alten. Ein großer Teil dieser Zeichnungen ist auch in der Tat nur auf kleine Blätter nachlässig hingeworfen, ungenau, ja manchmal roh gearbeitet. Hier waltet daher vielfach ein rein gegenständliches Interesse. Das ist ein ergiebiger Vorrat an klassischen Köpfen und Typen, eine Motivensammlung zur antiken Mythe und Geschichte, ein

¹⁾ Auch für die folgenden Ausführungen wird im allgemeinen auf das Verzeichnis der Zeichnungen am Schlusse verwiesen.

²⁾ Justi, Winckelmann 2/1, S. 18.

Formenschatz aller der Staffage- und Inventarstücke, die ein Maler griechischer und römischer Stoffe bedurfte, um der nun geforderten Treue des Milieus zu genügen. Dies allein zeigt anschaulich, wie sehr auch Schöpf sich in Rom für antikisierende Historiendarstellungen zurüstete.

Aus dieser großen Masse aber hebt sich eine — noch immer sehr stattliche — Anzahl von Zeichnungen heraus, die auf großen Blättern und mit größter Sorgfalt ausgeführt sind, in denen somit das eigentliche Studium des griechischen Formenideals vorliegt. In ihnen ist eine bestimmter umgrenzte Reihe von hervorragenden Bildwerken wiederholt nachgezeichnet, in mehrfach verschiedenen Ansichten und Behandlungsweisen, dabei mit stets demselben bis ins einzelne dringenden Fleiß. Wir begegnen dabei vorzüglich jenen antiken Lieblingswerken, an denen sich die Zeit vor allem berauschte, denen Winckelmann seine vielgelesenen, von hymnischer Begeisterung getragenen Beschreibungen gewidmet hatte. Doch scheinen immerhin auch andere die Vorliebe unseres Meisters erweckt zu haben. Von den berühmten fünf Statuen, in denen Mengs die Exempel aller Körperbehandlung gepriesen, finden wir in der Tat auch bei Schöpf den Apoll von Belvedere, den Laokoon, den borghe-sischen Fechter in zahlreichen Wiederholungen studiert, während merkwürdigerweise der Herakles und der als höchstes Erzeugnis griechischer Kunst angesehene Torso fehlen. Ähnlich wie der Fechter ist auch die florentinische Ringergruppe unermüdlich emsig kopiert. In einer ganzen Reihe verschiedener Ansichten kommen dann die medizäische Venus, die kauernde Venus des Vatikans und ebenso der Venustorso von Neapel vor; von der kapitolinischen Göttin hat besonders der Kopf Nachbildung gefunden. Großes Interesse erscheint weiter dem Homer- und Zeuskopf des Vatikans zugekehrt, welcher letzterer in den letzten Zeiten des Aufenthaltes Schöpf's in Rom gefunden und als vermeintliche Nachbildung des phidiasischen Zeus von Olympia begeistert verehrt wurde¹⁾. Kaum etwas hat aber unsern Zeichner

¹⁾ Vogel a. a. O. S. 155.

mehr beschäftigt als die Niobidengruppe. Die Köpfe der Niobetöchter wurden so recht eigentlich zum weiblichen Ideal der akademischen Richtung des 18. Jahrhunderts, wie sie es schon für jene des 17. Jahrhunderts gewesen. Erscheinen doch Mengs die Frauenköpfe Raffaels nicht als vollkommen; zu sehr hatten ihm die römischen Landmädchen hierzu Modell gestanden und entschieden stellte er daher die Niobidentypen als das höhere und reinere Muster hin¹⁾. Seine Schüler folgten dieser Forderung. Schon Knoller hat, besonders in Altartafeln, seinen Madonnen diesen Typus verliehen (Ettal, Meran); er ist auch für Schöpf neben dem raffaelischen das bevorzugte Frauenideal geworden.

Viele von diesen Blättern sind nur in großen, scharfen Umrissen gegeben; bei ihnen ist sichtlich nur der beim Wechsel des Standpunktes immer wieder veränderte und von neuem schöne Linienfluß der Statuen studiert; so namentlich am borghesischen Fechter und der Ringergruppe, deren ungewöhnliche Körperstellung besonders lohnende Übungen bot. Andere aber erscheinen in sorgfältiger Modellierung genau durchgebildet, meist in der damals besonders beliebten, schmiegsam weichen Ausführung in schwarzer Kreide mit weißen Lichtern: hier dienen die Antiken — oder besser die Gipsmodelle nach ihnen ganz sichtbar zu Helldunkelstudien. Sie zeigen sich bei der Wiederholung in verändertes Licht gerückt; sie werden mit besonderer Vorliebe in schräger Ansicht halb von unten oder oben gesehen, so daß sich nicht nur ein verschiedenes perspektivisches Bild, sondern vor allem eine ganz neue Schattenverteilung im Gesichte ergab, die besonders für einen Deckenmaler von Interesse war; häufig ist endlich offenbar künstliche Beleuchtung angewendet, um die weiche Unbestimmtheit der Umrisse, die zerfließenden Halbschatten, die malerischen Kontraste, die sich dabei einstellten, zu beobachten. Man erinnert sich bei alledem, daß auch der junge Mengs von

¹⁾ Mengs bei Prange a. a. O. 2. Bd. S. 195. Vgl. Justi, Winkelmann, 2/1 S. 333; 2/2 S. 252, 254.

seinem Vater angehalten worden war, an den Abgüssen perspektivische und luminaristische Übungen zu machen und sie besonders bei Lampenlicht nachzuzeichnen¹⁾. Ein merkwürdiger Umweg, um an plastischen Vorbildern malerische Wirkungen zu begreifen! Indes mußte dies immerhin dazu beitragen, daß das beständige Einprägen von Skulpturdenkmälern nicht den malerischen Sinn völlig ertötete.

In der Tat bildet gerade in Schöpfs Antikenstudien die malerische Auffassung den bessern Teil. Die Zeichnung läßt vielfach zu wünschen übrig, nicht selten unterlaufen starke Fehler; hingegen entfalten die sorgfältigeren dieser Blätter fast immer vielen Reiz durch die äußerst wirkungsvoll gegebene Modellierung, durch das fein empfundene, oft geistreich über den Körper spielende Licht. Die Technik des schwarzen und weißen Kreidestiftes erweist sich hiefür sehr günstig und Schöpf handhabt sie mit großer Gewandtheit. Noch ungezwungener spricht sich sein malerisches Streben aus, wo er statt der Zeichnung die Sepialavierung oder monochrome Ölfarbe verwendet: in einem Homer-, Laokoon- und Dionysoskopf²⁾ dieser Art herrscht ein breiter, pastoser Pinselstrich, der die plastische Erscheinung der Vorlage völlig in bildmäßige Wirkung verkehrt. Nicht selten macht sich unser Zeichner schließlich von genauer Wiedergabe der Vorlage überhaupt los; es finden sich alle Übergänge von getreuer bis zu sehr freier Nachbildung des klassischen Bildwerkes. Es begegnen Köpfe, deren Züge wohl einem bekannten antiken Werk entsprechen, aber das Fleisch hat nichts mehr von der Härte des Steins, die Haare zeigen keine plastische Formung. Und besonders erscheint öfters der Gesichtsausdruck antiker Köpfe verändert: die Stimmung der ganzen Richtung und mehr noch die persönliche Empfindung erweicht ihn ins Empfindsame und Schwärmerische³⁾.

¹⁾ Azara bei Prange a. a. O. 1. Bd. S. 28 f.

²⁾ Nr. 486, 490, 1774, 1777.

³⁾ So erscheinen sehr frei behandelt der Kopf des Apoll (451, 566, vielleicht auch 459), Zeus (487), Herakles Giustianiani (462), Vesta Giu-

Wenn also, wie oben gezeigt, die lebenden Modelle unter dem Einflusse des antikisierenden Geschmackes manchmal förmlich das Gepräge griechischer Standbilder annahmen, so löst sich in den Kopien nach griechischen Werken umgekehrt gelegentlich die statuarische Starrheit und macht persönlicher Auffassung Platz. —

Frägt man nach den Wirkungen dieses umfangreichen akademisch-klassizistischen Apparates, so wird man weder annehmen dürfen, daß dadurch ein unbefangenes, fruchtbares Verhältnis zur Natur gewonnen, noch daß der wirkliche Geist des Altertums erfaßt wurde. Der menschliche Körper erscheint von vornherein beständig mit dem Nebengedanken an den griechischen Formenkanon, wenn nicht gar schon unter der Vorstellung eines bestimmten antiken Stoffes betrachtet. Die antike Statue hinwieder wird vielfach mit einer ihr fremden Auffassung und Empfindung vermengt. Schon die ausgesprochene Vorliebe der Zeit für das Sanfte, Liebliche bedingte, daß nichts von der Kraft der Antike, sondern höchstens etwas von ihrer Grazie übernommen wurde.

Dennoch mußte dieser Lehrgang auch so bestimmend einwirken. Abgesehen von einer Reihe tief ins Gedächtnis geprägter Schönheitstypen, die in die künftige Figurenzeichnung einfließen, gewann der so Gebildete immerhin ein Gefühl für reine Formengebung, wohl lautende Linie, die ihn von der oft genug ins Wilde und Derbe verfallenen Zeichnung des Barock trennte, eine strengere Schulung des Auges, die ihn vor Geschmacklosigkeiten bewahrte, wenn sie freilich auch nicht zu kraftvoll persönlich geschauten, sondern bloß durch Auslese gewonnenen Gebilden führte.

Diese akademischen Übungen haben denn auch bei unserem Künstler schon die äußere Art des Zeichnens durchgreifend geändert. Ein Vergleich der Entwürfe zu den Stamser Früh-

stiniani (706) u. a. Vgl. auch die verschiedenen Varianten der „kauern-
den Venus“ 670, 946, 947, 949, 1750, 1752, wo sie fast jedesmal in anderer
Kombination mit einem Putto erscheint.

werken oder der Zeichnungen im frühesten Skizzenbuch mit den römischen Studien und Skizzen zeigt dies deutlich: hier stellt sich die Art des Zeichnens ein, die für später bleibt. Für den eigenwilligen Umriß, die launische Schattierung, die unruhige Beleuchtung barocken Zeichnens, deren Spuren sich in jenen frühen Blättern kundtun, ist nun kein Platz mehr, die akademische Schulung führt zu genauer, solider Durchbildung der Formen. Schon ein Aktblatt, das Schöpf selbst in einer Randglosse als die „erste Akademie“ bezeichnet¹⁾, die er in Rom gefertigt, zeigt, hier freilich noch recht zaghaft, eine neue, strengere Arbeitsweise: das lockere, zerrissene Gekritzeln, der harte Strich seiner ersten Zeichnungen weicht flüssigen, zügigen Linien, ruhiger Modellierung und gleichmäßiger Lichtverteilung. Ja, einzelne Entwürfe aus der römischen Zeit weisen sogar schon eine recht steife, trockene, schulmäßige Solidität der Ausführung auf²⁾. Doch nicht dauernd; denn straffes, kräftiges Zeichnen, wie es etwa Knoller übte, ist nicht eigentlich Schöpf's Sache. Er geht schon in Rom zu der mehr weichen, tonigen Behandlung über, die er später immer mehr ausbildet. Die Konturen erhalten etwas Unbestimmtes, Zerfließendes, an Stelle eines tiefen und eindringenden Reliefs tritt eine mehr flächige, wohl auch schwächliche Schattengebung: neben ziemlich viel hell gelassener Fläche breite, nur leicht schraffierte oder gewischte Schatten, keine starken Gegensätze, vielmehr leise Übergänge (Siehe Tafel 3). Diese zarte Zeichnung ist nicht bloß auf Aktübungen und Entwürfen angewendet, auch die Gestalten der alten Meister und die Statuen der Antike erhalten eine solche eigentümlich schummerige, dämmernde Behandlungsweise. Schöpf ist also durch das Nachzeichnen der antiken Skulpturen durchaus nicht zu der harten, trocken plastischen Formung der Gestalten gebracht worden,

¹⁾ Nr. 636.

²⁾ So Nr. 1472, 1743, 1744, 1752, 1753 (Entwürfe zu „Cincinnatus“), 1684, 1686, 1687, 1784 (zu „Antonius“ in Zinggen), 1882, 1884, 1885 (zu andern Bildern).

wie viele seiner klassizistischen Zeitgenossen. Auch in seinen Zeichnungen zu Rom lebt vielmehr überwiegend malerisches Gefühl. Hierin haben wir jedenfalls das persönliche Moment unseres Malers zu erblicken, das sich inmitten aller dieser Studien erhielt. —

Einen letzten und nicht geringen Teil des römischen Studienmaterials machen endlich Landschaftszeichnungen aus. Obwohl Schöpf sicher nie Landschaftler zu werden vorhatte, folgte er auch damit dem Zuge der Künstlerschaft Roms, die mit großem Eifer die klassische Landschaft Roms und seiner weiteren Umgebung gestaltete, schon weil die wachsende Italienbegeisterung jenseits der Alpen eine immer größere Nachfrage nach Ansichten aus diesem Lande zur Folge hatte¹⁾. Schöpf hat in vielen Dutzenden von Skizzen und Zeichnungen römische Eindrücke zu Papier gebracht²⁾. Zunächst und am meisten in Rom selbst: seine alten und neueren Bauten, berühmte und unberühmte Örtlichkeiten der Stadt, Gesamtblicke auf sie finden wir festgehalten. Aber auch das Wanderleben der deutschen Kunstjünger scheint er mitgemacht zu haben: es begegnen Studien von Frascati, Rocca di Papa und dem Monte Cavo, von Tivoli, von den Sabinerbergen. Das malerische Bergnest Genazzano, in dem er 1777 ein Fresko malte, hat er nicht versäumt abzuzeichnen; auch eine Reise nach Kampanien muß er unternommen haben, da eines seiner Skizzenbücher Ansichten von Neapel, den Grotten des Posilipp, dem Vesuv, dem Avertersee enthält.

Diese Skizzen zeigen wiederum das lebhafte Interesse an allem, was das gelobte Land der Kunst zu bieten hatte; aber auch, daß unser Künstler, wie wohl seine Generation überhaupt, wenig innerliches Verhältnis zur Natur besaß. Es sind massenhaft angefertigte Erinnerungen, aber in den wenigsten liegt ein eigentliches Naturstudium; die meisten sind redliche, aber recht unbeseelte Ansichten. Der Mehrzahl nach sind sie denn

¹⁾ Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, S. 28 ff.

²⁾ Vgl. im allg. das Verz. am Schlusse.

auch sehr flüchtig in dünner, kleinstrichliger, zausiger Federzeichnung gegeben, die eines krätigeren Schattens, einer malerischen Auffassung entbehrt. Auch hier waltet vorwiegend stoffliches Interesse: es sind die klassischen Landschaftsmotive gesammelt, die später die Hintergründe von Schöpfs Fresken zusammensetzen. Daneben bildet hauptsächlich die Altertumsbegeisterung das bestimmende Moment des Naturstudiums. Die Ansichten aus Rom sind größtenteils solche seiner antiken Bauten; aber auch in der freien Natur bilden die römischen Ruinen meist den eigentlichen Anziehungspunkt. Nur zuweilen kommt dabei eine besondere Lichtwirkung mit zur Darstellung: etwa bei den zahlreichen „Grotten“ mit ihrem ins Dunkel fallenden Lichtschein (1127, 1122, 1123); meist aber ist der Denkmalsrest so sehr das allein Beachtete, daß alles übrige nachlässig behandelt, ja selbst der Hintergrund weggelassen wird (1079, 1097).

Schöpf hat — dies mag hier gleich mit angeführt werden — auch in seiner späteren Zeit gelegentlich Landschaften gezeichnet. Die Orte, in denen er Fresken malte, finden wir vielfach in Skizzen festgehalten: so Bruneck, Kaltern, Brixen i. T., Villnöß, Reit, Kirchdorf, Wattens. Das sind indes meist ebenfalls langweilige, geistlose Veduten, in flauer, kleinlicher Federzeichnung mit darüber gelegter heller, kraftloser Färbelung.

Eigentliche Landschaftsgemälde scheint Schöpf nur wenige ausgeführt zu haben. Seine Biographen rühmen einen Ausblick von Frascati auf die Kampagna als ein besonders meisterhaftes Tafelbild¹⁾; aus späterer Zeit werden zwei Landschaften, eine wilde Gegend am Bache bei Wattens darstellend, genannt; weiter malte er für den Freiherrn von Hormayr Ansichten der Martinswand und „zweier Tiroler Eisberge“²⁾. Diese Bilder sind verschollen; zu den zwei letztgenannten jedoch gehören zwei recht ansprechende Entwürfe in einem seiner Skizzenbücher (I. 35', 40').

¹⁾ Ben. Mayr a. a. O. S. 52.

²⁾ Hormayr, Archiv f. Geogr. Hist. etc. 1821 S. 24. Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 625.

III.

Inmitten so umfassender akademischer Studien erhielt Schöpf in Rom bald auch künstlerische Aufträge. Sosehr aber der Aufenthalt in Rom reifend auf unseren Künstler einwirken mußte, so wenig war es ein günstiger Boden für selbständige Arbeiten. Das eifrige, schier unersättliche Kopieren vergangenener Kunstschöpfungen, das selbstverleugnende Aufgehen im akademischen Zwang konnte die eigenen Kräfte zunächst nur lähmen statt entfalten. Dabei lag die Betonung des Persönlichen der ganzen Schule überhaupt fern und schien es ihr Fortschritt genug, gewandt die Sprache der Alten nachzusprechen. So sind denn die Erzeugnisse Schöpfs in den römischen Jahren unselbständiger als je sonst bei ihm; er geht in der Anwendung der akademischen Theorien hier eher weiter als in Zukunft und gehorcht nur zu deutlich den in der Kunstzentrale sich folgenden Moden. Auch Schöpf, wie früher schon Knoller, hat sich erst mehr auf sich selbst gestellt, als er von dieser vergangenheitsschweren Stätte wieder loskam.

Indes konnten die augenblicklichen Strömungen bei einem Freskoauftrag weniger von Einfluß sein, als im Tafelbilde, da dort die praktischen Bedingungen wie die eingewurzelte Tradition ein Fortbauen des Bestehenden nahe legten. Selbst Mengs hatte in seinem einzigen kirchlichen Wandgemälde in Rom, der Decke von St. Eusebio, sich eng an das Bisherige angeschlossen: auch er entrollte nochmals, wie die Barockmaler von jeher, eine Wolkenperspektive, ließ einen verzückten Heiligen inmitten mannigfach bewegter Engel, Putten und Cherubsköpfchen zur ferne in der Höhe thronenden Gottheit emporschweben. Er war dabei nicht einmat von der üblichen Untenansicht der Deckenbilder ab- und zur tafelbildartigen Anordnung übergegangen, sondern hatte nur die senkrechte durch eine schräge Aufsicht ersetzt, was übrigens nicht neu war, sondern auch von barocken Meistern für Plafondgemälde länglichen For-

mates längst angewendet worden war¹⁾. Nur war in S. Eusebio — und darin lag allerdings ein Umschwung — in den sonst beliebten dichten Wirrarr sich überstürzender Gestalten von einem kühl überlegenden Geist Ordnung gebracht: die Hauptgruppe namentlich, der Heilige mit seiner Engelschar, war durch ungewöhnliche Geschlossenheit und Nähe herausgehoben, zum beherrschenden Eindruck gegenüber allem andern gemacht, das, in die Ferne gerückt und im Dunste verschwimmend, gänzlich zurücktritt. Zugleich war mit Verkürzungen Maß gehalten, die Bewegung beruhigt und in bewußtem Gegensatz zu den derb oder salopp behandelten Typen des Barock eine raffaelisch edle und liebliche Formengebung, eine sorgfältige und gerundete Gestaltenzeichnung eingeführt. Und anstatt des meist leichten und bunten Kolorits früherer Meister gab Mengs das Beispiel einer ölfarbenartig satten, auf einen einheitlich warmen, bräunlichen Ton gestimmten Färbung. So waren in der Tat in vorbildlicher Weise die akademischen Forderungen der Einheit, Ruhe, Formenschönheit auf ein Deckengemälde angewendet.

Das Mengssche Werk blieb sicher nicht ohne Einfluß auf unseren Künstler, als er den Auftrag erhielt, die Sakristei der Wallfahrtskirche zu Genazzano in den Sabinerbergen mit einem Fresko zu schmücken²⁾. Das Bild ist 1777 signiert und fällt so in die frühesten Jahre seines Romaufenthaltes: der junge Deutsche muß also immerhin ziemlich rasch bekannt geworden sein. Das Fresko stellt das Wunder dar, welches Genazzano zum weitberühmten Wallfahrtsort gemacht hat: das Marienbild der Kirche wurde der Legende nach von seinem früheren Platze in Skutari, als die Türkengefahr nahte, durch Engel nach Genazzano getragen, während gleichzeitig einige Bewohner Skutaris, ihm folgend, auf wunderbare Weise über das Meer wan-

¹⁾ Dies scheint mir zu betonen nötig gegenüber der immer wieder vorgebrachten Meinung, dass Mengs die Diagonalaufsicht zuerst gebraucht habe.

²⁾ Ben. Mayr a. a. O. S. 52 verlegt das Fresko irrtümlich in die Kirche selbst.

derthen¹⁾. Wir sehen nun auf unserem Fresko die Pilger zu der rechts im Hintergrunde sichtbaren Kirche emporsteigen, über ihnen aber eine Gruppe von Engeln das Gnadenbild tragen; ganz oben schwebt noch ein großer Genius, von Putten umflattert.

Das Bild ist nur mäßig geglückt. Es sieht sogar weniger flott aus, als das Frühwerk in Stams; die Zeichnung weist nicht nur einzelne Schwächen auf²⁾, sondern hat etwas Zaghaftes und Unsicheres; die Komposition ist nicht so leicht und frei wie dort. Schöpf behandelt hier die Figuren größer und näher als in Stams und sichtlich sucht er der Mittelgruppe denselben geschlossenen Umriß, dieselbe herrschende Bedeutung im Bilde zu geben, wie Mengs in S. Eusebio: allein darunter hat bei ihm nur die Höhenentwicklung der Szene, die Räumigkeit des Ganzen gelitten. In der Farbe hat er das Schwere und Schmutzige seines ersten Freskos abgestreift und ist — wohl schon durch Knollers Einfluß — hell und klar, frisch, teilweise fast kühl geworden; hingegen ist von dem Duft, der feinen Abtönung, der einheitlich rötlichen Stimmung seiner späteren Werke noch wenig zu spüren. Mit aller Schärfe aber trennt dieses Fresko von jenem Jugendwerk der Stil der Figuren: hier ist bereits jene Veredlung der Formen eingetreten, welche die wichtigste Folge der Lehrzeit unter Knoller und in Rom sein mußte. An Stelle der derb fröhlichen Engel der Stamser Spitalkapelle sind nun schlanke Gestalten mit zarten, feingeschnittenen Gesichtern von Raffaelisch-mengsschem Typus zu sehen; die etwas plumpe Ungeberdigkeit jener ist einer schwärmerischen Empfindsamkeit gewichen; die Bewegungen sind gemessener, freilich auch weichlicher. Gewagte Verkür-

1) Vgl. Kölle, Geschichte des Gnadenbildes Maria vom guten Rat zu Genazzano, Innsbruck 1880.

2) So geschah es wohl mit Recht, wenn in Goethe-Meyers, Winckelmann und s. Jahrhundert* S. 320 Schöpf zwar grosse Fertigkeit zuerkannt, aber an ihm getadelt wird, daß er „darum die wesentlichen Teile seiner Gemälde etwas vernachlässigte“.

zungen sind gemieden; Schöpf legt dasselbe Prinzip der Diagonalaufsicht zugrunde, das seit Mengs nun zur Regel wurde. —

Noch viel unmittelbarer gibt sich die Einwirkung der römischen Anschauungen und Studien in den Tafelbildern religiösen Inhaltes aus dieser Zeit zu erkennen. Für dieselbe Sakristeikapelle in Genazzano hat Schöpf wohl im gleichen Jahre das Altarbild, einen Crucifixus, geliefert; nach den Berichten war es ursprünglich für die Kirche selbst bestimmt¹⁾. Es ist das beste Werk der römischen Jahre, das erste wirklich reife Erzeugnis Schöpf's; er hat es später für die Domkirche in Brixen wiederholt, allerdings unter leiser Abänderung (Siehe Tafel 17). Das Bild zeigt ohne jegliche Nebenfiguren lediglich die Gestalt des Gekreuzigten auf der einsamen Höhe von Golgatha; kaum nimmt man in der Ferne die Silhouette einer Stadt mit Kuppelkirche aus. Christus, der mit einer feinen Ausbiegung in der Hüfte am Kreuze hängt, ist von edelstem Umriß, weichster Modellierung des Körpers, warmem, hellbräunlichem Karnat. Seine Gestalt hebt sich, statt wie auf so vielen Barockbildern in greller Schärfe, vielmehr in mildem Lichte, sanftem Kontrast von dem unten tief grau-bräunlichen, oben rötlich durchschimmerten Grunde; nur sehr dezent tritt das blau-grünliche Lendentuch als einziger bestimmterer Ton heraus. Das Haupt, von schwerer, dunkler Haarmasse umgeben, lehnt sich, weit entfernt von schmerzverzerrtem Ausdruck, in wehmütiger Schönheit an das Kreuzholz zurück, die Augen sind brechend nach oben gerichtet. Dieser Verzicht auf alles Nebenwerk, dieses Meiden grellerer Wirkungen, diese Mäßigung in Beleuchtung und Farbe entspricht ganz und gar der Einwirkung der klassischen Vorbilder und akademischen Lehrmeinungen und stellt das Bild in Gegensatz zu aller barocken Auffassung. Die ganze Empfindung weist auf Guido Reni zurück, mit dessen berühmtem Crucifixus in S. Lorenzo in Lucina das Schöpf'sche Bild denn auch in der Anlage, in der Landschaft sichtliche

¹⁾ Dipauli, Innsbrucker Zeitung 1811, Nr. 1.

Ahnlichkeiten aufweist, während es in den Linien der Hauptgestalt ganz selbständig ist.

Noch während des Romaufenthaltes kamen Schöpf indes auch Aufträge aus Tirol zu: seine Verbindung mit der Heimat muß aufrecht geblieben, sein Ruf sich dort erhöht haben. Zunächst entstand ein „hl. Andreas“ für den Hochaltar der Kirche zu Zams (1777)¹⁾. In ihm tritt die auf das Äußerste getriebene Einschränkung der Komposition noch deutlicher zutage, da hier der Gegenstand eine reichere Darstellung ermöglicht hätte. Das Bild zeigt im Grunde wieder nur eine Figur: den Heiligen, vor seinem Kreuze stehend, dessen Balken er umfaßt; nur zwei Putten mit Kranz und Palmzweig sind noch hinzugefügt. Dabei herrscht derselbe weichgeschwungene Umriß in dem etwas eingebogenen Körper, dieselbe sanfte Haltung und Miene und auch das nämliche gleichmäßige Licht wie in dem Bilde zu Genazzano; doch ist hier das Kolorit trockener und die Empfindung geringer. — Es folgen dann zwei kleine Altarblätter für die Kirche in Zinggen bei Brixen²⁾. Sie langten nach den vorhandenen archivalischen Belegen im Beginne 1782 über Triest in Brixen ein und wurden mit 140 Scudi bezahlt³⁾; sie sind also im Jahre 1781 gearbeitet. Das eine von ihnen stellt die hl. Familie, das andere den hl. Antonius dar, dem das Christuskind erscheint. Die beiden Tafeln gehören zum Schwächsten,

¹⁾ Vgl. Staffler, Tirol 2/1 S. 229. Tinkhauser, Beschreibung der Diözese Brixen 3. Bd. S. 682. — Popp a. a. O. S. 131 verzeichnet das Bild irrig unter den Werken Knollers; es trägt die deutliche Signatur: J. Schöpf 1777.

²⁾ Meidinger, Hist. Beschr. der Städte Landshut und Straubing S. 240. — Tinkhauser a. a. O. 1. Bd. S. 168.

³⁾ Nach der Domkapitelraitung 1782 (Domkapitelarchiv, Lade 87 Zinggen Nr. 20) wurden für die „zwei Altar Blätlen von Rom“ 305 fl. 40 kr. bezahlt; dem entspricht eine Quittung des D. Perckhoffer, Bürgermeister von Brixen, daß er von Domkapitular Franz Daniel „ob den auß Rom erhaltenen zwey altarblätlen“ 140 Scudi oder 305 fl. 40 kr. am 8. April 1782 erhalten habe (Lade 86 Nr. 20); schon am 14. Jänner 1782 wurden indes an Fracht, Spesen und Maut „ob 1 Kist mahlerey auß Triest anhero“ 1 fl. 47 kr. bezahlt (ebda. Nr. 21). Die Altäre selbst fertigte der

was Schöpf je gearbeitet. Hier tritt die Kehrseite des akademischen Übereifers recht zutage: in der völligen Armut der Komposition, der unangenehmen Glätte der Formen. Die Figuren sind hier von einer Wohlgeformtheit, die ins Langweilige und Weichliche übergeht; Josef und Antonius zeigen fade Sanftheit des Ausdruckes, Maria fast wesenlose Zartheit der Erscheinung, das Christuskind ist vollends ein wächsernes Püppchen von unwahr süß-rosigem Fleishton; alles korrekt, aber gemacht und seelenlos. Das Kolorit ist wieder mild und ausgeglichen bis zur Saftlosigkeit. — Viel ansprechender ist das ehemalige Hochaltarbild in Untermieming¹⁾, durch ein Chronogramm in das Jahr 1782 versetzt: Maria auf der Erdkugel mit dem Kinde auf dem Arme, welches mit der Spitze seines langen Kreuzes den Kopf der Schlange durchbohrt; ringsum Genien, die Wolken tragen, sich in den Mantel Marias ducken und sie anbeten, oben eine Reihe von recht niedlichen Putten und Engelköpfchen; also eine reichere Komposition. Was Schöpf in Milieu Roms erreichen konnte, hat er hier erreicht. In diesen Gestalten, besonders in den Genien und Putten, herrscht unleugbare Anmut der Bewegung, schwärmerische Süßigkeit der Köpfe, feine Rundung der Körper; schöne Durchbildung der Formen verbindet sich mit weicher Harmonie der Farbe. Aber freilich ist dies alles entlehnt; kein Bild zeigt so deutlich wie dieses, daß Schöpf in Rom zeitweise ganz in den Bann der Raffaelisch-mengsschen Formen geriet; die Madonna vor allem, eine etwas überschlankte Figur, hier in kar-

Hoftschler Joh. Hörligl, der am 23. Sept. 1782 für Tischler- und Bildhauerarbeit, in dem gottshaus' Mariahilf zu Zinggen mit Machung zwayer neyer altar zum hl. Josef und Antoni' zusammen 406 fl. 49 kr. erhielt (Lade 86 Nr. 22). Auch Rechnungen für die Maurer- und Faßarbeiten zu den zwei Altären liegen aus demselben Jahre vor.

¹⁾ Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 241. Die Kirche hatte früher das Bild von Schöpf auf dem Hochaltar, Bilder von A. Zoller und Knoller auf den Seitenaltären. Nur letzterer hat seinen Platz — freilich in gotischer Umrahmung — behauptet. Das Schöpf'sche Bild ist seit der Gotisierung der Kirche in einen Winkel der Eingangswand, das Zollersche in den Estrich des Pfarrwidums verlegt worden!

moisinrotem Kleid und dunkelblauem Mantel, während Schöpf später fast durchaus die bei den Bolognesen beliebte Zusammenstellung Weiß-Hellblau bevorzugt hat, entspricht ganz dem Typus Mengsscher Madonnenbilder.

So sehen wir Schöpf in diesen religiösen Bildern der Romjahre in fast übertriebener Korrektheit auf strenge Einheit und Einfachheit der Anlage, Glätte der Form und ruhigen Ausgleich der Farbe ausgehen. Unnötige Nebenfiguren sind verbannt, tiefe Schatten oder grelle Lichter vermieden; die Formensprache ist ebenso lind und zahm wie die Farbe; es fehlt nicht an einem stark sentimentalen Einschlag. Nach Stoffwahl wie Behandlung weisen diese Leistungen daher ganz und gar auf Mengs und weiterhin, wie dessen Werke selbst, auf die Schöpfungen der Secentisten zurück. Ein wirkliches eigenes Erfinden dürfen wir nicht darin suchen; der Künstler hat nach der Anschauung der Zeit das Seine getan, wenn er nur wieder die bekannten schönen Idealköpfe und anmutigen Bewegungen in entsprechender Verteilung gebracht hat.

Indessen war seit der Mitte der 70er Jahre auf die eklektische Richtung als neue Phase eine im engeren Sinne antikisierende gefolgt¹⁾, die nicht nur die Antike gegenüber den Renaissancevorbildern in den Vordergrund stellte, sondern für die antikisierenden Formen auch antikisierende Stoffe forderte. Und zwar wurden diese nicht mehr in der naiv freien Auffassung, in der sie auch in der Barock- und Rokokozeit häufig dargestellt worden waren, sondern in voller archäologischer Richtigkeit verlangt. Diese Wandlung hatte schon Mengs vorbereitet, weniger durch seinen berühmten „Parnaß“, als durch Tafelbilder wie das „Urteil des Paris“, „Perseus und Andromeda“ und besonders „Augustus und Kleopatra“, in welchem letzterem er zum erstenmal das Beispiel geschichtlich

¹⁾ Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts S. 52 ff. — Harnack, Kunstleben in Rom S. 12 ff., 33 ff.

getreuen Kostüms und Interieurs gegeben¹⁾. Zur Herrschaft kamen die antiken Stoffe aber dann durch Gavin Hamilton und vor allem durch Jacques Louis David, der 1775 in Rom erschien und bald durch seinen „Belisar“ und „Hektor“ die römische Kunstwelt revolutionierte. Seit seinem Eingreifen traten neben die Mythologien immer stärker die Historien, anstelle des Griechentums das Römertum, und in seinem Anhang wich zugleich die weichliche und sentimentale Auffassung der Antike einem teatralischen Pathos, die biegsame Anmut einer straffen, steifen Pose. Es entstanden nun jene zahllosen Bilder, die mit viel mehr Eifer für stoffliche Korrektheit als künstlerische Erfassung die antike Sagen- und Geschichtswelt förmlich zu erschöpfen trachteten.

In diese Strömung wurde der größere Teil der römischen Künsterschaft hineingezogen. Die österreichische Kolonie blieb ihr nicht ferne: die späteren Bilder der Kauffmann gehören dieser Richtung an und Füger hat sie dann nach Wien verpflanzt und dort auf eine ganze Schule von Historienmalern übertragen, welche bis tief in das 19. Jahrhundert in dieser Art weiterarbeiteten. Schöpf, der nach Rom kam, als diese Richtung eben zur Höhe emporstieg, geriet gleichfalls in ihren Bann. Er ist in den späteren Jahren des Romaufenthaltes hauptsächlich mit derartigen antikisierenden Gegenständen beschäftigt. Und obwohl dieselben heute als die unerfreulichsten seiner Erzeugnisse erscheinen, haben offenbar gerade diese Bilder die Aufmerksamkeit der internationalen Käufer- und Liebhabergesellschaft, die in Rom damals versammelt war, auf ihn gezogen und ihm viele Ehre eingetragen. Bei Schöpf überwiegen allerdings zunächst noch die mythologischen Stoffe und seine antiken Gestalten zeigen mehr zarte Schönheit und Empfindsamkeit, als heroisches Pathos. Aber deutlich genug ahmt auch er in ihnen ganz bekannte griechische Statuen nach und verfällt in bloße trockene Zusammenstellung zwar klassisch geformter, aber lebloser Wesen voll gemachter Bewegungen.

¹⁾ Wörmann, Ismael und A. R. Mengs a. a. O. S. 176, 290.

Solche Eigenschaften zeigt das Bild „Amor und Psyche“, das Schöpf für den Grafen Karl Josef Firmian, den Gouverneur der Lombardei, malte. Es langte, wie berichtet wird, in Mailand erst ein, als der Graf schon gestorben war¹⁾, und gehört also, da Firmian am 20. Februar 1782 verschied, spätestens in den Anfang 1782. Das Bild kam dann nach Prag²⁾ und ist jetzt verschollen; allein nicht nur mehrere Zeichnungen in Stams³⁾, sondern auch ein Stich von R. M. Frey⁴⁾ vergegenwärtigen uns die Komposition: Amor, von Psyche erblickt, will seine Geliebte zur Strafe für ihre Neugier verlassen, weshalb sie sich bittend zu seinen Füßen wirft. Beide Gestalten sind von vollständig statuarischer Zeichnung und Modellierung, ja sie sind geradezu Abbilder des praxitelischen Eros und der Psyche in der kapitolinischen Gruppe; Vase und Lampe zeigen nicht minder das emsige Studium antiker Kleinkunst. — Das Werk erregte jedoch das größte Gefallen eines französischen Sammlers, des Grafen Devillier, der es ihm, wie Schöpf später gerne erzählte, um 50 Louisdor durchaus abkaufen wollte. Da der Künstler aber das auf Bestellung gemalte Stück nicht hergeben konnte, bestellte der Graf bei ihm eine „Diana, von Aktäon überrascht“, für die er ihm den gleichen Preis zahlte⁵⁾. Auch dieses Bild ist verschollen, wohl aber sind Zeichnungen dazu erhalten, die, voneinander teilweise abweichend, entweder verschiedenen Entwürfen oder vielleicht auch Wiederholungen entsprechen⁶⁾; wenigstens wird berichtet, Schöpf habe eine „Diana“

¹⁾ Dipauli, Innsbrucker Zeitung 1811 Nr. 1.

²⁾ Nach Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 438 verkaufte Knoller das in Mailand angelangte Bild um 18 Dukaten an den Porträtmaler Berger in Prag, von dem es Schöpf später vergeblich zurückzukaufen suchte. Es kam dann in die Gemäldesammlung des „Institutes patriotischer Kunstfreunde“ in Prag, ist jedoch, wie ich über Anträge zur Auskunft erhielt, jetzt nicht mehr daselbst.

³⁾ Siehe Verzeichnis am Schlusse.

⁴⁾ Ein Exemplar in der Albertina in Wien (Nr. 32.053).

⁵⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 415, 571.

⁶⁾ Siehe Verzeichnis im Anhang.

auch für den Engländer Lord Bristol gemalt¹⁾. Die Szene (Taf. 3 oben) ist hier reicher, die Gestalten sind weniger sklavisch nach bestimmten Statuen Vorbildern gezeichnet, wenn auch Diana und ihre Gespielinnen, die in einem verborgenen Weiher im Walde baden, an Schlankheit der Glieder alle der medizinischen Venus gleichen wollen. Der um die Felsecke kommende Aktion richtet nun unter ihnen einige, doch in sehr klassischen Grenzen gehaltene Verwirrung an. Die Frauengruppe ist indes sehr anmutig, die Landschaft wirkungsvoll, sodaß das Bild das anziehendste dieser Gattung von Schöpf gewesen sein mag; für eine der Badenden ist eine besonders feine Aktstudie erhalten. (Taf. 3 unten). Lord Bristols Gunst gewann er mit dem Bilde vollauf, er mußte demselben noch mehrere andere Stücke malen, von denen uns ein „Horaz, in ländlicher Einsamkeit am Anio lesend“ und „Grazien“ genannt werden. Die letzteren soll Lord Bristol gleichzeitig auch dem berühmten David zu malen aufgetragen, dann aber das Bild Schöpfs vorgezogen haben²⁾. Zu den „Grazien“ findet sich eine Zeichnung, welche drei einander umschlingende weibliche Nacktgestalten, ähnlich den Grazien Raffaels, zeigt. Mit dieser Skizze stimmt ein jetzt im Besitze von Herrn Albin Egger-Lienz in Wien befindliches Bild überein, das aber nach dem üppigeren Körpertypus der Figuren eher eine spätere Wiederholung dieses Themas sein dürfte. Zu dem „Horaz“ läßt sich keine der Zeichnungen mehr in Beziehung setzen.

Schon mit dem letzteren Bilde hatte Schöpf den Weg von den mythologischen zu den historisierenden Stoffen genommen; einen solchen behandelt er auch in dem für Franz Karl Freiherrn von Kressel, einen Wiener Kunstfreund († 1801), gemalten Bilde „Cincinnatus, vom Pfluge zur Diktatur geholt“³⁾, für welches wir wieder Skizzen in Schöpfs Nachlaß vorfinden: es ist so recht eine Bühnenszene im Stile jener Tage, in der

1) Ben. Mayr a. a. O. S. 52.

2) Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 430. Ben. Mayr a. a. O. S. 52.

3) Hormayr, Archiv 1821 S. 24.

die steife Gewichtigkeit und rhetorische Geberde der Römertypen nicht über die simple Laugweiligkeit der Erzählung hinwegtäuschen kann.

Die Zeichnungen und Ölskizzen der Schöpfischen Sammlung in Stams lassen aber noch auf eine ganze Reihe anderer Gemälde antiken Inhaltes schließen, die der Meister damals ausführte oder doch plante. Unter ihnen sind zwei Seitenstücke hervorzuheben: „Herakles am Scheidewege“ und „Herakles und Omphale“. Zu beiden sind Einzelstudien und Gesamtentwürfe von mehrmals geänderter Komposition, zum ersteren außerdem eine sehr saubere Ausführung in Ölfarbe, die vielleicht sogar als das Original selbst anzusehen ist, erhalten¹⁾. Schöpf soll sich mit diesem Bilde die Preismedaille verdient haben²⁾. Mit letzterem Umstande hängt wohl eine im Archiv zu Stams verwahrte, von Schöpf selbst konzipierte ausführliche Beschreibung dieses Bildes in mangelhaftem Italienisch zusammen: sie veranschaulicht sprechend, wie in den Bildern dieser Richtung jeder kleinste Zug, jede Bewegung und Körperwendung, jedes Staffagestück einer verstandesmäßigen, gelehrten Überlegung entsprang. In der Tat merkt man der Komposition des Bildes das Ausgeklügelte in der Stellung der Figuren auf Schritt und Tritt an. Dabei folgt Herakles wieder ganz dem antiken Vorbild und ist die „Tugend“ zu einer regelrechten Minervastatue geworden; das Kolorit der Ölausführung ist blühend, bunt, freilich auch schon geleckt und glasig, ganz demjenigen der Fügerschule verwandt. — Außerdem enthält Schöpfs Nachlaß noch eine stattliche Anzahl von großen sepierten Zeichnungen über ähnliche Stoffe, von denen einige das ausdrückliche „invenit et delineavit“ Schöpfs tragen, die andern bei ihrer völlig stilgleichen Ausführung wohl ebenfalls als eigene Entwürfe zu derartigen Bildern gelten können; größtenteils gehören sie laut Signatur in das Jahr 1782, das überhaupt das

1) Museum Stams.

2) Dies berichtet wenigstens ein Vermerk auf einer zu diesem Bilde gehörigen Skizze im Besitze von Exz. Artur Graf Enzenberg; die Notiz rührt von dessen Vater her.

fruchtbarste der römischen Zeit gewesen zu sein scheint. Darunter finden sich: „Theseus in der Unterwelt“, „Tod der Niobiden“, „Bergung von Patroklos' Leiche“, „Opferung Iphigeniens“, (Ferdinandeum Innsbruck), „Sokrates im Gefängnis“, (ebenda), „Plato im Kreise seiner Schüler“ (ebenda) und andere. Auch ein „Urteil des Paris“ hat Schöpf entworfen, in dem er sich freilich sehr an das stoffgleiche Bild Mengs' anlehnt.

Schöpf verrät in diesen Leistungen des „historischen Stils“ nicht viel weniger Geschicklichkeit als die meisten seiner Mitstrehenden, aber ebenso wenig Eigenart und Erfindung wie diese. In allen derartigen Bildern herrscht das bloße Gegenständliche; sie sind nicht viel mehr als nüchterne Darstellungen eines Vorganges, in dessen Herkunft aus der antiken Mythe oder Geschichte genügender künstlerischer Wert gesehen worden sein muß; Tableaus verschiedener, nach akademischen Regeln gestellter Figuren von klassischem Habitus und bühnenhafter Geste, nicht selten mit der Starrheit von Bildsäulen. Nur liegt Schöpf die große Attitüde eines David nicht; auch in diesen Bildern verleugnet er seine weichere Gefühlsart nicht.

Der Eifer, mit dem sich Schöpf in den letzten Jahren den antikisierenden Stoffen zuwandte, läßt als sicher annehmen, daß er bei längerem Aufenthalte in Rom ganz dieser Richtung anheimgefallen wäre. In der Tat ist ihr Einfluß auch nach der Rückkehr in die Heimat nicht ganz erloschen: das zeigen einzelne spätere Tafelbilder mythologischen Inhaltes, wie das kleine, sehr fein ausgeführte Bildchen „Venus und Cupido“ (1785) im Ferdinandeum zu Innsbruck und die noch in die Altersjahre Schöpfs fallende „Venus mit Taube“ (1820) ebendort. Im ganzen aber blieben die antikisierenden Stücke für Schöpf eine Episode. Denn mitten unter diesen Bestrebungen wurde er dem römischen Boden entrückt. Das Klima Roms und die allzu angestrengte Arbeit trugen dem Künstler im Jahre 1782 eine schwere Erkrankung ein¹⁾. Über ärztlichen Rat kehrte er „nach langem Zweifel“ nach Tirol zurück. Am

¹⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 415.

29. April 1783 ist er in Stams zu Gast, „unmittelbar von Rom kommend“¹⁾.

Seine Absicht war freilich, Rom möglichst bald wieder aufzusuchen; wie so viele andere glaubte also auch er nur dort sein Heil zu finden. Allein er kam nicht mehr dahin. Aufträge hielten ihn bald fest und brachten ihn wohl auf andere Pläne. Auch Angebote, die ihn nach anderen Ländern riefen, zerschlugen sich. Graf Devillier hatte ihn schon in Rom zu bereden gesucht, sein Glück in Frankreich zu suchen. Aber er hielt sich als Pensionär gebunden, innerhalb der österreichischen Grenzen zu bleiben²⁾. Nochmals trat dieselbe Möglichkeit an ihn heran, als es später seinen zweiten römischen Gönner, den Lord Bristol, nach Tirol verschlug; dieser forderte ihn auf, sein Landhaus in England auszumalen und bot ihm eine lebenslängliche, an beliebigem Ort zu genießende Pension von 400 Gulden an. Allein Schöpf hatte damals bereits den Freskoauftrag für die Kirche in Bruneck übernommen und wollte wieder den einmal geschlossenen Vertrag nicht brechen³⁾. Er schlug jetzt seinen ständigen Wohnsitz in Innsbruck auf und widmete sich den ihm im Heimatlande werdenden Aufträgen.

Diese Wendung war zweifellos eine vorteilhafte für unsern Meister. Hätte die in Rom stark hervortretende Neigung zum Tafelbilde die Oberhand gewonnen, so wäre er den wenig erfreulichen Weg Fügers und seiner Schule gegangen. Indem er nun in seinem Heimatlande festgehalten wurde, wo die Aufträge nach wie vor hauptsächlich kirchlicher Natur waren, wurde er wieder zur religiösen Freskomalerei geführt. Hier aber mußte die Rokokotradition wieder in ihm erstarken, Knollers Einfluß und Vorbild wieder wach werden; der dekorative Sinn, die malerische Begabung, die in Rom bisher nicht völlig erloschen war, konnte sich weiterentwickeln. Aber

1) Diarien des Abtes Vigilius (Archiv Stams) zu diesem Datum.

2) Dipauli, Innsbrucker Zeitung 1811 Nr. 1.

3) Dipauli, Zusätze S. 430. — Mersi, Bote f. Tirol 1823 Beilage 4.

auf der andern Seite war naturgemäß das Studium in Rom zu tiefgehend gewesen, um sich nicht auch in seinem weiteren Schaffen geltend zu machen. Er hatte dort sein Formgefühl geläutert, sich mit großen Vorbildern erfüllt und gründliche Bekanntschaft mit den neuen akademischen Forderungen gemacht: daraus ergab sich in den Werken seiner nun beginnenden Reifezeit eine neue, auch von Knoller charakteristisch verschiedene Ausbildung des Freskenstiles, in der er nun zugleich persönliche Eigenart entwickelte.

Wir haben nun zu erörtern, welcher Art diese Mischung sein, welchen Stilwandel die Mengsschen Einflüsse gegenüber der bisher in Tirol gepflogenen kirchlichen Freskomalerei herbeiführen mußten.

Der Stilwandel der kirchlichen Freskomalerei Tirols im 18. Jahrhundert.

Die tirolische Freskomalerei des früheren 18. Jahrhunderts¹⁾ steht überwiegend unter der Einwirkung spätvenetianischer Kunst. Mögen in eklektischer Weise auch andere Einflüsse mitverarbeitet sein, jener von Venedig ist doch der bestimmende. Auf verschiedenen Wegen drang er in das Land. Nach Südtirol brachte am Schlusse des 17. Jahrhunderts G. Alberti (1664—1730), ein Schüler des Cav. Liberi, die venetianische Art und errichtete ihr in seiner Heimat, dem Fleimstal, eine Pflanzstätte, von der neben den bedeutendsten tirolischen Tafelmalern des früheren 18. Jahrhundert, Michelangelo Unterberger, Franz Unterberger²⁾ und Johann Georg Grasmayr auch der hervorragendste Freskant derselben Zeit, Paul Troger (1698—1777), ausging; dieser letztere bedeutende Künstler, der dann auch Venedig selbst aufsuchte, daselbst Schüler Maniagos und Piazzettas wurde und vor allem

¹⁾ Hiezu im allgemeinen Atz, Kunstgeschichte Tirols S. 104 ff. — Semper, Übersicht einer Kunstgeschichte Tirols a. a. O. S. 53 ff. — Ilg, Die histor. Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1877 S. 155 f. — Lexika von Lemmen, Wurzbach etc.

²⁾ Zimmerer, Michelangelo u. Franz Sebald Unterberger S. 12 f., 39 f.

Tiepolos Einfluß erfuhr¹⁾, übertrug seinen Stil wieder auf eine Reihe von Schülern wie Mildorfer, Hauzinger²⁾ und auch noch Knoller. Aber auch die Kunstschulen von München und Augsburg, selbst stark unter dem Banne venetianischer Meister³⁾, vermittelten deren Stil: nicht nur indem Tiroler ihre Schüler wurden, sondern schon durch ihre eigenen Schöpfungen auf tirolischem Boden. Das umfassende, noch ganz barocke Deckenwerk des Münchner Meisters Kosmas Damian Asam in der Innsbrucker Pfarrkirche (1722)⁴⁾ zog die lokalen Maler jedenfalls ebenso sehr in den Bannkreis seines spätvenetianisch dekorativen Stiles, als später die zahlreichen und bedeutsamen, mehr schon in das Rokoko fallenden Fresken seines Schülers Matthäus Gindter (1705—1788), dessen Kunst gleichfalls deutlich im Zeichen Tiepolos steht⁵⁾. In Augsburg wirkte Johann Georg Bergmiller (1688—1762)⁶⁾, dessen Gemälde eine Mischung bolognesischer und venetianischer Art zeigen⁷⁾; von ihm aber lernte seine Kunst Nikolaus Auer in Meran (1690—1753), der Begründer der „Passeyrer Schule“, welcher die Maler Sieß, Philipp Haller und vor allem Johann Holzer (1709—1740), neben Troger der genialste unter den

1) Vgl. Dollmayr, Mitt. der k. k. Zentralkommission 1890 S. 176 und Berichte und Mitt. des Wiener Altertumsvereines 1890 S. 10. — Ilg, Die historische Ausstellung etc. S. 113 f.

2) Ich nenne ihn, obwohl er kein Tiroler, hier als Maler der Fresken in der Pfarrkirche zu Brixen.

3) Riehl, Studien über Barock und Rokoko in Bayern a. a. O. S. 2 ff. — Halm, die Künstlerfamilie der Asam. Vorw. u. S. 11, 36.

4) Halm a. a. O. S. 28 f. — Riehl, Kunst an der Brennerstraße S. 72.

5) Mayr, die Arbeiten des Matthäus Gindter in Tirol. Kleine Btge. zur Kunstgeschichte Tirols (1902). — Welisch, Augsburger Maler des 18. Jahrhunderts S. 56 ff. — Riehl, Kunst an der Brennerstraße S. 73, 81 f., 120 f. und Studien über Barock und Rokoko a. a. O. S. 25. — Mitt. der k. k. Zentralkommission 1892 S. 65.

6) Welisch a. a. O. S. 11 ff. — Buff, Augsburger Fassadenmalereien, Lützows Ztschr. f. bild. Kunst 21. Jahrg. S. 108. — Bezold-Riehl, Kunstdenkmale Bayerns 1. Bd. S. 250.

7) Dies gilt auch von dem Werke, das Bergmiller in Tirol malte: den Fresken in der Pfarrkirche zu Vulpes im Stubai.

älteren Tiroler Malern dieses Jahrhundert¹⁾, angehören. Den Stil Holzers, dessen Arbeiten meist außerhalb Tirols liegen, verbreitete dann aber sein Schüler Franz Anton Zeiler (1716—1794) in zahlreichen, über das ganze Inn- Eisack- und Pustertal verstreuten Freskomalereien in Tirol²⁾; Zeiller sog übrigens venetianische Weise auch unmittelbar in sich, da er — nach kurzem römischen Aufenthalt — durch fünf Jahre in Venedig weilte, wo er sich an Ricci und jedenfalls auch nach Veronese und Tiepolo bildete³⁾. Auch über Wien, wo Troger und Strudel, ein Schüler Karl Loths, die Träger venetianischer Kunstweise waren, kam diese nach Tirol. Trogers Einfluß erfuhr Jakob Zeiller (1710—1783), der Schöpfer verschiedener Fresken im Lechtal⁴⁾, und wohl auch Simon Feistenberger (1695—1760), der eine Reihe von Kirchenplafonds im Unterinntal malte⁵⁾. Die Spätkunst Venedigs wurde endlich, unbekannt auf welchem Wege, auch für den in Tirol als Kirchenmaler überaus viel beschäftigten Meister Anton Zoller (1695—1768) und seinen bedeutenderen Sohn Josef Anton Zoller (1731—1791) vorbildlich⁶⁾.

Durch solche mittelbare und unmittelbare Einwirkung wurde in der tirolischen Freskomalerei des 18. Jahrhundert vor dem Eindringen der klassizistischen Bewegung durchaus jener Deckenstil herrschend, der von Paolo Veronese ausgegangen war und durch Giovanni Battista Tiepolo seine vollste Ausprägung fand. Die Freude an pompöser Inszenierung, die Vorliebe für dekoratives Nebenwerk, die durchaus weltliche Auffassung des religiösen Themas, welche das venetianische Deckenbild kennzeichnet, ist

¹⁾ Über ihn Dipauli in den Beiträgen z. Gesch. Stat. etc. von Tirol, 8. Bd. S. 272. — Meusel, Miscellanea S. 236 f. — Welisch a. a. O. S. 29 ff.

²⁾ Über ihn Semper in der Allg. deutschen Biographie, Suppl. zum 44. Bd. S. 649 ff. und Wanderungen und Kunststudien in Tirol S. 68, 104.

³⁾ Semper, Allg. d. Biogr. a. a. O. S. 650.

⁴⁾ Semper, ebda. S. 645 ff.

⁵⁾ Wurzbach a. a. O. 4. Bd. S. 164.

⁶⁾ Wurzbach a. a. O. 60. Bd. S. 248, 256.

auch den tirolischen Kirchenmalern des früheren 18. Jahrhunderts eigen; auch ihre Plafondfresken geben sich in der Regel als figurenreiche und farbenbunte Ausstattungsstücke, in denen glanzvolle Architekturen, reiche Kostüme und allerlei sonstiger Prunk den eigentlichen Vorgang umkleiden, ja fast verdrängen, in denen sich neben der biblischen oder legendären Darstellung eine behagliche Sittenschilderung in Gestalt malerischer Nebenfiguren und behaglicher Genremotive breit macht. Zwar nimmt dieser Deckenstil auf dem fremden Boden und bei neuen Stoffen eine andere, nicht selten vergrößerte, oft jedoch auch originell abgewandelte Form an; auch lassen manche Stoffe die Entfaltung jenes Schaugepräges nur in geringem Masse zu; aber im ganzen schlägt doch die phantastisch-dekorative Gestaltungsweise, die dem Milieu der Lagunenstadt entsproß, immer wieder durch; ja, man wird oft bis auf kleine Einzelzüge, bis auf den Schnitt der Kleider und die Tracht der Haare an die venetianischen Muster erinnert. Es ist hier nicht am Platze, den einzelnen Meistern, deren jeder hierin wieder seine Art auslebt, auf ihrem Wege zu folgen; es möge genügen, eine allgemeine Charakteristik an der Hand verstreuter, mehr stofflich gruppierter Beispiele zu geben, um den Unterschied dieser Epoche gegenüber der folgenden zu beleuchten.

Die älteren Tiroler Freskomeister des 18. Jahrhunderts behandeln selbst die einfachsten religiösen Stoffe als pomphafte Schaustücke. Auf Feistenbergers „Geburt Christi“ in der Pfarrkirche zu Rattenberg ruht die Gottesgebärerin in einem reich drapierten Prunkbett; Stufen führen von ihm herab zum Gemach, wo niedliche Zofen mit koketten Köpfchen und bauschigen Rokokokleidern auf üppigem Kissen das Christuskind halten¹⁾. Den „Tempelgang Marias“ stellt derselbe Meister ebendort ganz in Tizians oder Veroneses Art als feierliche Zeremonie vor dem in Brokatstoffen schimmernden Hohenpriester dar und

¹⁾ Ganz ähnlich auch Hauzinger in der Pfarrkirche zu Brixen und in der Mariahilferkirche in Wien. Über eine verwandte Darstellung Asams in Aldersbach vgl. Halm a. a. O. S. 22.

F. A. Zeiller erweitert dieselbe Darstellung in der Kirche zu Ranggen zu einer prächtigen Theaterszene in reicher Architektur¹⁾. Die „Verkündigung“ spielt sich auf J. A. Zollers Fresko zu Niedervintl in einem geräumigen Säulensaal ab, in dem Maria hoch über einer vasengeschmückten Treppe an schwülstig geschweiftem Betstuhl kniet²⁾. Feistenberger stellt das „Abendmahl“ in Rattenberg wie eine fürstliche Festtafel voll luxuriöser Pracht dar: eine mächtige Kuppelhalle wölbt sich über den Aposteln, die zum Teil sehr phantastische Gewandung erhalten haben³⁾; Köche und Diener eilen geschäftig mit Speisen die Treppe empor; es fehlt nicht der bekannte Zwerg mit dem Hündchen, den Veronese und Tiepolo zum ständigen Inventar solcher Darstellungen erhoben hatten. Wie wird dann erst die „Vermählung Marias“ auf dem Zeillerschen Fresko zu Teisten im Pustertal⁴⁾ zur rauschenden Festlichkeit, der zahlreiche Zuschauer in allerlei Putz beiwohnen, während die jubelnden Heerscharen des Himmels von ihren Wolken herab Rosen in den Tempel streuen! Zu ganzen Festaufzügen mannigfaltig bunter Figuren gaben aber dann manche mehr geschichtliche als religiöse Stoffe aus dem alten Testament Anlaß, welch letzteres in dieser Zeit überhaupt öfter behandelt wird als später: hiebei ließ sich besonders ungezwungen der ganze Flitter orientalischer Kostüme entfalten. Kaum ein Stoff ist so beliebt geworden, wie „Esther vor Ahasver“ oder „Königin Saba vor Salomo“, Vorwürfe, die schon durch Veronese und Tiepolo so glänzende Prägung gefunden hatten. Das Saba- oder Esthertema ist von den meisten in diesem Jahrhundert in Tirol malenden Künstler einmal oder mehr als einmal behandelt worden; am bezeichnendsten von Troger⁵⁾, Gindter (Wilten), Zeiller (Teisten), Zoller

1) Vgl. Semper, Allg. d. Biographie a. a. O. S. 651.

2) Ähnlich Asam in Ingolstadt, vgl. Halm a. a. O. S. 47.

3) Ähnlich Asam in Maria Einsiedeln, vgl. Halm a. a. O. S. 34.

4) Vgl. auch F. A. Zeillers „Vermählung Marias“ in Straßen im Pustertal, worüber Semper, Wanderungen und Kunststudien S. 66 berichtet.

5) In Altenburg (vgl. Dollmayr, Paul Trogers Fresken in Altenburg a. a. O. S. 9 ff.).

(St. Sigmund im Pustertal)¹⁾. Und jedesmal entwickelt sich die Darstellung zu einer großen Zeremonie, der Höfinge und Hofdamen in Sammt und Seide, turbangeschmückte Staatsmänner und schwarze Leibwachen, zierliche Pagen und bucklige Mohrenknaben anwohnen, um so den vollen Zauber eines morgenländischen Märchens vor uns auszubreiten. Zu einem rauschenden dekorativen Schauspiel wird stets auch der nicht minder beliebte Stoff „Judith und Holofernes“²⁾. Legendäre Geschichtsbilder wie etwa Zeillers „Auffindung des Kreuzes“ (Seminarkirche in Brixen) oder die „Ausfahrt des hl. Franz Xaver nach China“ (Straßen in Pustertal)³⁾ sind desgleichen jedesmal in üppigster Motivenfülle gestaltet: zu dem prächtigen Aufmarsch der Gestalten gesellt sich in solchen Bildern noch die Landschaft in all dem barocken Schmuck von Springbrunnen, Obelisken, Blumenvasen, Palmen.

Vielleicht den freiesten Spielraum aber boten der dekorativen Phantasie dieser Maler die nicht selten ins Wunderliche gehenden Allegorien und Mysterien, die ebenfalls in dieser Zeit viel häufiger sind, als nach der klassizistischen Ernüchterung: die „Huldigung der Nationen vor dem Altarssakrament“, die „Spendung des Rosenkranzes an alle Stände“, „Maria als Fürbitterin zwischen Himmel und Erde“ und ähnliche Stoffe sind auch in der tirolischen Kirchenkunst des früheren 18. Jahrhunderts sehr häufig. Gindters Fresko in der Pfarrkirche zu Wilten (Fürbitte Marias) und etwa die Fresken der beiden Zoller in Niedervintl und Telfes (Rosenkranzfest), Zeillers in Teisten (Anbetung des Lammes) folgen dabei der gleichen phantastisch reichen Auffassung⁴⁾. In solchen Stoffen erscheinen Himmel und Erde zu einem einzigen, brillant in-

¹⁾ Weitere Beispiele: A. Mölk in Kloster Fiecht, Franz Altmutter in Plangeros (vgl. Tinkhauser, Diözese Brixen 3. Bd. S. 629), Gindter in Hohenpeißenberg (vgl. Welisch a. a. O. S. 65).

²⁾ Gindter in der Pfarrkirche zu Wilten; Fr. Altmutter in Plangeros (Tinkhauser 3. Bd. S. 629).

³⁾ Vgl. Semper, Wanderungen und Kunststudien S. 66.

⁴⁾ Verwandt: J. A. Puellacher zu Maria Trost in Untermais (Anbetung des Altarssakramentes), A. Zoller zu Telfes (dto.), Bergmiller in Vulpnes (dto.).

szenierten Huldigungs- und Jubelfeste vereinigt. In den genannten Zollerschen Fresken öffnet sich eine mit virtuoser Perspektive gemalte, kühn in die Luft gebaute Säulenhalle gegen den Himmel, der seine Engelscharen als Boten zwischen Diesseits und Jenseits entsendet; Kränze, Guirlanden, Sträuße pflanzen das Rosenwunder von Gestalt zu Gestalt fort; unten aber zwischen den Säulstellungen, hinter den Balustraden und auf den breiten Treppen des Prachtbaues sind alle Typen von Menschen in dem ganzen Farbenreichtum ihrer Erscheinung versammelt: hier thront der Papst in reichgewirktem Ornat und ringsum stehen rotrückige Kardinäle, panzerschimmernde Ritter und Fürsten, feine Edelleute in Halskrause, Perücke und buntem Frack, Hofdamen in langen Schleppen, mit Perlschnüren im Haar, ernste Türken mit edelsteinbesetztem Turban und betrestem Rock, stolze Mohren in gestreiftem Seidenkaftan, Bürger, Landleute, Bettler. Orient und Okzident mischen sich, asiatischer Putz prangt neben venetianischer Mode; die trefflichen Meister haben nicht versäumt, auch Gruppen von Tirolern in voller Landestracht, die Bauern mit gesticktem Ledergurt und kurzem Jäckchen, die Bäurinnen in weißblinkenden Hemdärmeln und mit verschnürtem Mieder anzubringen. Malerisch abwechslungsfull umgeben alle diese Gestalten die Haupthandlung, ihr teilweise in lebhafter Erregung folgend, zum größeren Teile aber als müßige Statisten, nur bestimmt, ihr imposantes Äußere, ihre gravitatische Miene und vor allem ihr vielfarbiges Kostüm zur Schau zu tragen, dessen kostbare Stoffe diese Meister mit besonderer Virtuosität täuschend wiederzugeben streben. Hier draußen, vom Hauptvorgang entfernt, finden sich unbefangenen allerlei Genrezüge ein und schlägt auch der Humor des Malers da und dort ein harmloses Schnippchen.

So bewegen sich diese Deckenbilder in einer bunten, etwas krausen, aber höchst malerischen Fabelwelt, die freilich strengen religiösen Begriffen ebensowenig entspricht, als sie mit dem gesunden Boden der Wirklichkeit zu tun hat; sie gleicht weit mehr der Kulissenherrlichkeit des Theaters: sprechend genug fehlt ja auch kaum auf einem dieser Gemälde ein schwerer Vor-

hang, den ein paar niedliche Putten vor der Szene emporziehen. Vieles ist gesuchter Effekt, blendende Mache; aber andererseits lebt in den Werken dieser älteren Meister noch ein Überfluß an frisch sprudelnder Phantasie und leichter Erfindung. So sehr sie ihre Vorbilder ausschreiben und viel mit konventionellen Typen arbeiten, bieten sie doch fast jedesmal wieder irgend eine Überraschung, und wäre es auch nur ein neues, amüsanter Schnörkelchen; ihre breit erzählten, episodereichen Bilder langweilen nie, sie sind stets voll liebenswürdiger Laune und oft von großer poetischer Stimmung.

Die weltlich-phantastische Auffassung kennzeichnet die älteren tirolischen Freskomaler allein schon scharf gegenüber ihren klassizistisch bedingten Nachfolgern. Aber auch nach Zeichnung, Komposition, Farbe liegen zwischen ihnen bedeutende Unterschiede. Die Figurenwelt der ersteren ist eine andere, im allgemeinen gröbere. Die Zeichnung ist nicht die Stärke dieser rein dekorativ denkenden Maler; sie arbeiten flüchtig, salopp, derb; ihre Gestalten haben wenig Adel der Formen und sehr viel profanes Gepräge. Vorwiegend kehren bei ihnen die Typen der Venetianer wieder, aber nur zu oft entstellt, maniert. Besonders in den Frauenköpfen herrscht der spätvenetianische Typus mit der niederen, rasch zurückgebogenen Stirne, der spitzigen Nase, dem vollen, sinnlichen Mund vor; er erfährt alle Abwandlungen bald ins Zierliche, bald Bäurische; es fehlt auch nicht an Lokalkolorit: die Frauen und Engel mancher tirolischer Maler, z. B. der beiden Zoller haben etwas von dem breiten und kräftigen Aussehen der Landmädchen und selbst die Madonna sieht bei ihnen mit ihrem rundlichen Gesichtchen und ihren vollen Wangen wie eine gesunde ländliche Schönheit aus. Die Männergestalten sind hingegen gerne übertrieben charakterisiert bis zu arger Lächerlichkeit. Die älteren, eigentlich barocken dieser Meister — etwa Troger, Feistenberger, Anton Zoller — lieben dabei in ihrer Gestaltenggebung eine gewisse Wucht der Formen, Breite der Lagerung, möglichst starke, pathetische Geste, höchst gesteigerten Gefühlsausdruck, flatterndes Gewand, eine kühne, oft exzentrische Linien-

gebung. Bei den jüngeren unter ihnen, die mehr dem Rokoko angehören, bei Franz Anton Zeiller, Josef Anton Zoller u. a., hingegen werden die Figuren zierlich, ja überschlang; die Gesichtchen sind fein gepflegt, die Haltung gespreizt; steif gebrochen sind die spröd faltenden Seidengewänder. — Die Komposition folgt durchaus mehr dem angeborenen dekorativen Gefühl dieser Maler, als ängstlichen Regeln, sorgfältigem Abwägen des Gleichgewichtes; sie komponieren absichtlich uneben, sorglos und auch leichtfertig. Die klare Heraushebung der Haupthandlung ist durchaus nicht ihre erste Sorge, oft genug verschwindet dieselbe förmlich im figuralen Reichtum. Dies ist besonders bei jenen älteren, barock gearteten Meistern der Fall: sie ergehen sich zumeist in gedrängter Füllung, ja Überfüllung des Bildfeldes mit Gestalten. Die Jüngeren hingegen kennzeichnet leichte, lockere, dabei aber möglichst zwanglose Verteilung, spielerische Laune, eigenwillige Regellosigkeit. — Ebenso bezeichnend verschieden von der nachfolgenden Zeit ist das Kolorit. Anfangs herrscht eine schwere, vollsaftige, ziemlich dunkle Färbung vor; kräftig und bestimmt ist Ton neben Ton gesetzt. In der Rokokoepoche erfaßt auch die tirolischen Freskomaler luftige Hellfarbigkeit. Neben die frischen Lokaltöne gesellen sich eine Fülle gebrochener Farben, in kapriziösester Zusammenstellung; licht, im ganzen kühl ist zumeist der Gesamteindruck. Die Farben sind nicht planmäßig angeordnet, sondern mannigfach verstreut; nicht so sehr einheitliche Stimmung ist erstrebt, als ein fröhlich bunter Farbenteppich ausgebreitet. —

Dieses Stilgepräge der eigentlichen Barock- und Rokokomaler Tirols muß man sich vor Augen halten, um die Wandlung inne zu werden, welche die neue klassizistische Bewegung in die kirchliche Deckenmalerei brachte. Gegen diese reich, aber etwas wild gewachsene Kunst wandte sich die Richtung des Rafael Mengs, von der die weiteren tirolischen Künstler des 18. Jahrhunderts durchaus abhängig erscheinen, mit einer strengeren ästhetischen Theorie; gegen die üppigen Schößlingen und mancherlei krausen Auswüchse jener erhob diese Schule

den Ruf nach Einfachheit, Maß und Geschmack; gegen die bisherige Herrschaft von Spätmeistern wies sie auf die reineren Vorbilder einer älteren Zeit. Mengs selbst hat in seinen Schriften nicht zurückgehalten mit der Ablehnung des barocken Deckenstils¹⁾. Wo er nur kann, wendet er sich gegen eine Kunst, die „die Gemälde mit einer Menge von Figuren anfüllt, ohne zu fragen, ob sie sich auch zur Geschichte schicken oder nicht“, und verurteilt Überladung und Übertriebenheit als schwere Fehler der Kunst. Er verlangt, daß man alles Überflüssige und Zufällige meide, daß man „die Schönheit nicht an Nebendinge verschwende“; er rät die Anwendung weniger Figuren und die Betonung der Hauptsache²⁾, er weist diesbezüglich auf Raffael hin, in deutlichem Gegensatz zu den Venetianern, von denen zwar Tizian in seinen Augen noch eine namhafte, wenn auch nur dritte Stelle einnimmt, Veronese aber nicht mehr bestehen kann³⁾.

Unter dem Einflusse Mengsscher Grundsätze verliert sich daher das spätvenetianische Gepräge in der tirolischen Kirchenmalerei. Seit dieser Zeit weicht aus ihr die bunte, abenteuerliche Welt, die bisher in ihr lebte. Hierin besteht wohl die auffallendste Wirkung des eindringenden Klassizismus. Er beseitigt Schritt für Schritt die grotesken Nebenfiguren und weltlichen Zutaten; all der Theaterflitter und Mummenschanz zerstiebt wie böser Spuck vor der akademischen Doktrin; mit der Maskerade im Deckenbilde ist es vorbei. Nicht durchaus zu seinem Vorteile. Zwar war ein Rückschlag gegen die krause Phantastik zu gunsten des Einfachen und Natürlichen heilsam: aber dieses holte sich freilich die neue Richtung auch nur wieder von anderen Vorbildern und gelangte damit ebensowenig zu lebendiger Unmittelbarkeit. Mengs rief mit einigem Recht nach Grenze, Sinn, Vernunft in der Kunst; eine ruhigere Auf-

¹⁾ Mengs' hinterlassene Werke, her. v. Prange, 1. Bd. S. 213; 3. Bd. S. 39, 49 u. a. a. O.

²⁾ Ebda. 2. Bd. S. 184, 186; 3. Bd. S. 18, 26, 33 ff., 39.

³⁾ Ebda. 1. Bd. S. 254, 255; 2. Bd. S. 161.

fassung wurde seither für das Deckenbild maßgebend, das Fremde, Genrehafte und Exotische beeinträchtigte fortan nicht mehr die Reinheit des Eindrucks: aber viel Schwung, Glanz und Heiterkeit ging damit auch verloren. Sichtlich schränkt sich seitdem der Stoffkreis ein, wird die Behandlung gleichartiger; nur zu sehr hält die Regel, die trockene Überlegung ihren Einzug.

Doch ist auf der anderen Seite eine günstige Einwirkung des Klassizismus nicht zu übersehen. Er hat vor allem unzweifelhaft eine Veredlung der Formensprache herbeigeführt. Die neue Richtung räumt mit den derben, karikierten Köpfen, monströsen Gestalten, übertrieben bewegten Gliedern und maßlos flatternden Gewändern auf. Die realistischen Anwendungen weichen nun einer durchgehenden Idealisierung der Formen; die Figurentypen der klassischen Renaissance und des klassifizierenden Eklektizismus kommen wieder zu Ehren. Schönheitsvolle Köpfe, würdige Haltung, maßvolle Bewegung, weicher, großer Faltenwurf werden nun Regel; die Zeitkostüme und phantastischen Trachten ersetzt durchaus das Idealgewand¹⁾. Die Verkürzungen werden eingeschränkt²⁾; alles Gewalttame und Äußerste erscheint vermieden³⁾; freilich ist damit auch viel kalte Reflexion an Stelle des ungehemmten Affektes getreten. Die akademische Schule erklärt vor allem auch der Flüchtigkeit in der Ausführung, dem „dreisten und schnellen Zuge“ den Krieg und verlangt solide Vorbereitung und Durcharbeitung alles Einzelnen⁴⁾. Das Ganze muß nach guter Überlegung angelegt, die Komposition erprobten Gesetzen unterworfen werden. Mengs fordert Einheit und Sammlung im Kunstwerk. Hat das Barock die Bilder überhäuft, so kommt nun Klarheit, Übersichtlichkeit; die malerisch lose Anordnung weicht strengem Gleichgewicht aller Teile. Diesem Einheitsgesetz fügt sich selbst die

1) Vgl. hiezu Mengs bei Prange a. a. O. 2. Bd. S. 216.

2) Vgl. ebda. 3. Bd. S. 220.

3) Vgl. ebda. 3. Bd. S. 31, 276.

4) Vgl. ebda. 1. Bd. S. 156, 190, 213; 2. Bd. S. 184 ff.

Farbe: die in einen einheitlichen Gesamtton zusammenfließende Färbung, die Mengs in seinem römischen Kirchenfresko angeschlagen, die gesetzmäßige Verteilung der Farbenwerte, die er in seinen Schriften dargelegt¹⁾, teilt sich deutlich auch dem Kolorit seiner Schüler mit.

Indes ist diese Wandlung nicht mit einem Schlage vor sich gegangen. Die frühere Auffassung war gerade für das Deckengemälde tief genug eingebürgert, um noch lange nachzuwirken. Noch bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein wurzelt die Freskomalerei mit vielen Fasern im Rokoko. Das zeigt für Tirol deutlich die Kunst Knollers, des ersten Tiroler Freskomalers, der sich mit klassizistischer Schulung durchtränkt hatte. Seinem Wesen nach gehört er doch noch mehr der alten Zeit an. Seine Fresken atmen noch ganz den flotten Schwung und die festliche Stimmung des echten Rokoko. Seine Komposition hat die graziöse Leichtigkeit, seine Farbe das luftig Helle und Fröhliche dieses Stiles. Ja auch die phantastisch-dekorativen Neigungen der bisherigen Deckenkunst sind in seinen Kirchenfresken noch keineswegs völlig erloschen. Schon in dem ersten Werk seiner reifen Zeit, in Volders, zeigt sich zwar nicht in der Hauptkuppel, wohl aber in den Nebenkuppeln die alte Vorliebe zu prächtiger Architektur und phantastischer Landschaft. Glanzvolle Bauten erscheinen als Hintergründe auch in den Fresken zu Gries und Neresheim. Sein „Abendmahl“ in Neresheim spielt sich noch immer in dem üblichen fürstlichen Prachtgemache ab und in Gestalt speisentragender Diener, geschäftiger Köche und hungernder Bettler mengt sich das Genre hier ebenso behaglich ein, wie früher; in der „Ausreibung im Tempel“ repräsentieren es ebenso charakteristisch die köstlichen Gruppen fliehender Händler und erschreckter Marktweiber. Die „Lehre im Tempel“ ebendasselbst steckt noch voll von den Orientalentypen, die Landschaften in der „Ausreibung“ wie der „Predigt des Johannes“ arbeiten noch ganz mit den dekorativen Schmuckstücken der Plafonds früheren Stils.

¹⁾ Prange a. a. O. 3. Bd. S. 249 ff.

Dennoch veranschaulicht Knoller andererseits den Wandel des Geschmackes. Dieses dekorative Nebenwerk spielt doch bei ihm nicht mehr eine solche Rolle wie früher und verdunkelt jedenfalls nie die Haupthandlung; nie läßt Knoller die weltlichen Zugaben das rein Biblische überwuchern. Im ganzen ist so das tiepoleske Element bei ihm doch schon zurückgedrängt. Und nicht minder scharf als dieser Umstand scheidet ihn von allen Vorgängern die Veredlung der Gestalten. Knoller hat unter den Tirolern zum erstenmal die reine, würdige Formengebung, die der Klassizismus verlangte, im Fresko angewendet und gerade bei ihm zeigt sich dies im Grunde doch als großer Gewinn. Die Geschmacklosigkeiten und Flüchtigkeiten früherer Meister stören in Knollers Werken die Wirkung nicht mehr; bei aller scheinbaren Leichtigkeit waltet in seinen Figuren Sorgfalt und Vollendung. Knollers Gestalten sind formvoll, gerundet, linienschön; seine Gruppenbildung ist klar und überdacht. Ein deutliches Gesetz regelt auch schon das ganze, meist noch sehr reiche Figurengewoge seiner Fresken.

Dieses Meisters Schüler nun, Josef Schöpf, geht, wie nicht anders zu erwarten, einen Schritt weiter. Er hat sich ausgiebiger mit den alten Meisterwerken beschäftigt, als es Knoller wohl je tat; er hielt sich in Rom zu einer Zeit auf, wo die neuen Lehren dort bereits herrschend geworden. So ist seine Formengebung noch mehr, als jene Knollers, von dem klassischen Ideal bedingt und die akademischen Theorien haben tiefere Spuren in Anlage und Auffassung seiner Werke gelassen. Schöpf geht über Knoller hinaus in weiterer Vereinfachung der Komposition, Einschränkung der Gestaltenfülle, Heraushebung des gedanklichen Kernes; aber auch in der Beruhigung von Bewegung und Empfindung. Ist Knollers Entwurf nicht selten noch überladen, vielgestaltig und unruhig, so arbeitet sein Schüler stets mit einer übersehbaren Zahl von Figuren in klarer, wohl lautender Anordnung. Finden wir bei des ersteren Figuren immerhin noch oft ungestüme Bewegung, übergroßes Pathos, auch wohl etwas robuste Körper, so sind Schöpfs Gestalten feiner geformt und weicher bewegt; eine andere, zärtlichere

Empfindung schlägt in ihnen. Knollers Farbe hat noch viel von dem luftig Hellèn, licht Köhlen des Rokoko und seiner kecken Buntwirkung; Schöpf ist bereits von Mengs' harmonisch warmem Grundton und seiner gesetzmäßigen Farbenkomposition geleitet.

Doch ist auch Schöpf noch ein Ausläufer des Rokoko. Auch ihm eignet noch leichte Anmut und graziöse Liebenswürdigkeit als echtes Erbteil des scheidenden 18. Jahrhunderts; dies hat Rom nicht verdrängen können, ja eher begünstigt. Der dekorative Sinn ist in ihm noch vollkommen lebendig. Zwar ist das festliche Gepränge, das exotische Kostüm, die kühne Architektur in seiner Kunst nun fast völlig verschwunden; aber wenigstens die luftigen Bewohner der Wolken, die Engel und Engelköpfehen, diese Lieblingsgebilde der vergangenen Epoche, haben noch die alte Freiheit bewahrt; ihr lockeres Getändel umspielt nach wie vor die würdigen Heiligen. Jedes Versuches, sie in klassische Ruhe und Steifheit zu zwingen, spottend, schlagen sie auch weiter ihre Luftsprünge inmitten federleichter Wolken und verpflanzen so Laune und Frohsinn in die nun immer ernster werdende Zeit. Und duftig, heiter ist auch Schöpf's Farbe noch; das Malerische ist in ihm durch das Zeichnerische nicht nur nicht ertötet: er ist sogar mehr Kolorist als Knoller, höchst erfinderisch in Abtönungen und Lichtwirkungen.

Die von der akademischen Theorie gebotene Vereinfachung war noch in einer anderen als der bloß künstlerischen Seite von Bedeutung: sie war dem eigentlich kirchlichen Charakter des Bildes günstig. Indem der Klassizismus mit der Vermengung von Religiösem und Profanem aufräumte, gewann das Kirchenfresko zweifellos an rein religiöser Wirkung. Es beschränkt sich nun immer mehr auf den biblischen Vorgang allein und die hiezu notwendigen Personen; im selben Maße nehmen diese an Größe und Bedeutung zu und bis zu einem gewissen Grade wenigstens kommt infolgedessen in ihnen der Ausdruck der religiösen Empfindung selbst wieder stärker zu seinem Rechte, als vielfach unter der Herrschaft des Rokoko.

Auf der anderen Seite freilich lag in derselben Entwicklung zur Einfachheit eine Gefahr für das Fresko: sie wirkte seinem dekorativen Zweck entgegen. Die ihm aufgedrungene Regel mußte ihm die notwendige Freiheit nehmen; die Beschränkung auf das unumgänglich Notwendige enthielt den Anfang allmählicher Dürftigkeit und Verarmung. Schon das Schaffen Schöpfs ist von diesen Konsequenzen der neuen Prinzipien nicht ganz unberührt geblieben.

Die Fresken der Blütezeit Schöpfs.

Als unser Künstler sein selbständiges Wirken in der Heimat begann, war die glückliche Epoche schon dem Ende nahe, wo der Baueifer und Kunstsinn der Kirchen und Klöster Süddeutschlands der kirchlichen Freskomalerei ungewöhnlich günstige Entfaltungsbedingungen verschafft hatte; die Epoche, der noch Knoller seine großen Aufträge verdankte. Sie fiel für die österreichischen Länder wesentlich mit der auch sonst an innerem Aufschwung so reichen Zeit Maria Theresias zusammen. Deren Sohn Josef II. stand den von fast fürstlichem Glanz und Ansehen umgebenen Prälaturen und mit Glücksgütern reich gesegneten Ordenskörperschaften weniger freundlich gegenüber. Seit Ende 1781 begann die Aufhebung zahlreicher Klöster in den österreichischen Ländern. Wurden auch viele kulturell verdienstvolle Stifter und Klöster nicht oder nur vorübergehend aufgehoben, so unterbrachen doch auch deren sorglos glänzendes Dasein lang sich hinschleppende Verhandlungen und zeitweise staatliche Administration und die Unsicherheit ihres Schicksales lähmte ihre Kunsttätigkeit. Kaum minder wichtig war die Aufhebung einer großen Zahl von Bruderschaften, deren Geldmittel bisher dem künstlerischen Schmuck der Kirchen zugute gekommen waren¹⁾. Mit dem folgenden Jahrzehnt brach vollends die schwere Zeit der Revolutionskriege an, die zerstörend auf das gesamte Kunstleben Deutschlands einwirkte. Diese Umstände muß man in Betracht ziehen, wenn man Schöpf nicht

¹⁾ Egger, Geschichte Tirols, 3. Bd. S. 107 ff.

mit so umfassenden Aufträgen beschäftigt sieht, wie noch Knoller. Sein Schaffen hätte sich bei günstigerer Zeit und an größeren Aufgaben wohl weit bedeutender entfaltet.

Ein Jahrzehnt jedoch waren die Alpenländer noch von den Heimsuchungen des Krieges verschont und der Wohlstand, den die friedliche spätere Regierung der großen Kaiserin gebracht, wirkte noch nach. In Tirol vollends wetteiferte die kirchlich gesinnte Bevölkerung, selbst kleinere Landkirchen mit Malereien zu schmücken, für die ihr die besten verfügbaren Kräfte im Lande gerade gut genug waren. Diese Spanne Zeit, die 80er und auch noch 90er Jahre, waren Schöpfs beste und fruchtbarste Zeit.

Der erste Auftrag kam ihm indes aus dem benachbarten Bayern zu. Während er sich noch mit der Absicht trug, baldigst nach Rom zurückzukehren, wurde er berufen, die seit 1780 neu errichtete Stiftskirche der Benediktinerabtei Asbach im Rottale auszumalen¹⁾; Schöpf hatte dies seinem Freunde Zauner und dessen Vetter zu danken, welch letzterer für dieselbe Kirche Statuen herstellte. Über Empfehlung der beiden Zauner soll unser Meister sogar anderen angesehenen Malern, die sich um die Arbeit bewarben, wie dem Münchener Hofmaler Wink vorgezogen worden sein²⁾. Die Fresken schmücken noch wohl erhalten die Kirche, die seit der Aufhebung des Stiftes (1803) zur Pfarrkirche geworden ist. Sie befinden sich schon äußerlich in einem gänzlich anderen architektonischen und ornamentalen Rahmen, als etwa das Stamser Jugendwerk Schöpfs. Die einschiffige, nach Osten zu einem etwas schmaleren Chor verengerte Kirche hält sich

¹⁾ Götze, Geogr.-Hist. Handbuch von Bayern (München 1895) 1. Bd. S. 548. — J. Rottmayr, Stat. Beschreibung des Bistums Passau. (Passau 1867) S. 67 f.

²⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 415 („nach Schöpfs Erzählung“). Nach Meidinger, Hist. Besch. der Städte Landshut und Straubing S. 240 sind allerdings die Bildhauerarbeiten an den 8 Altären von Josef Deutschmann aus Passau. — Nähere Nachforschungen im k. bayr. Staatsarchiv in München und in den im Kreisarchiv Landshut befindlichen Akten des aufgehobenen Stiftes führten zu keinem Ergebnis.

in maßvollen, klassifizierenden Renaissanceformen; der ornamentale Wandschmuck ist gemalt. Gerade dieser letztere Umstand macht den Zeitwandel anschaulich. In den pompösen Decken des Barock hatte auch bei kleineren Gotteshäusern vielfach reiches Stuckornament die Malerei umgeben; ja die Deckenbilder spielten oft inmitten der überladenen Stukkaturen eine mehr untergeordnete Rolle¹⁾. Schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts aber, in der Blütezeit der eigentlichen Rokokokirchen gewann der Maler in der Deckengestaltung die Oberhand. Der plastische Schmuck wurde immer leichter und zierlicher, zugleich bescheidener in seiner Farbe, während das Fresko sein Feld ausdehnte und durch sein lebhaftes Bunt die Hauptwirkung beanspruchte. Vielfach lieferte nun der Maler die Entwürfe zu den Stukkaturen oder ersetzte sie auch wohl schon durch täuschende Nachahmung mit dem Pinsel. Von den tirolischen Meistern hat dies bereits Knoller gelegentlich so gehalten²⁾. Zur Zeit des Klassizismus aber, als die lustigen Schnörkel des Rokoko verschwanden, besorgte meistens der Maler der Deckenbilder auch die ornamentale Dekoration, die zugleich zu vollständig untergeordneter Bedeutung herabsank.

Dies gilt auch für Josef Schöpf. Er hat durchaus die Ausschmückung der freien Wandteile selbst ausgeführt oder nach seinen Zeichnungen, deren sehr viele noch vorliegen, durch Gesellen ausführen lassen. Diese Dekoration erhebt überhaupt nicht mehr den Anspruch eines selbständigen Reizes, sondern hat nur füllende Bedeutung und räumt alle Wirkung allein dem Deckenbilde ein. Die Wände sind stets in hellen, zarten Halb-tönen gehalten; an Pfeilern, Bögen, Gurten, Fensterleibungen ist ein bescheidenes, selbst dürftiges und oft genug recht zopfiges Ornament angebracht. In diesem vollzieht sich voll-auf der Übergang zu klassizistischen Formen. Der Schnörkel, die Muschel, die geschweifte Kartusche haben noch nicht ganz ihre Rolle ausgespielt, ja letztere wird von Schöpf noch sehr

¹⁾ Riehl, Studien über Barock und Rokoko a. a. O. S. 19.

²⁾ Popp, Martin Knoller a. a. O. S. 18 f.

oft verwendet für die beliebten, von Putten oder Engeln gehaltenen Wappen- und Inschriftfelder auf den Frontbögen. Auch zarte Blumenkränze und Blumensträuße, zierliche Blatt- gelegentlich auch Korallenzweige erinnern noch an die frühere Zeit. Im ganzen aber überwiegen doch schon die antikisierenden Ornamente: Perlschnur, Mäander und Zahnschnitt als Randornament, allerlei Rosetten- und Kassettenmuster für Füllungen, vor allem aber der Blatzzopf als Bildrahmen und die Vase, gelegentlich mit Kränzen umhängen, mit einem Strauße gefüllt oder von Putten gehalten, als Schmuck von Zwickelfeldern. Auch Akanthusranken und Fruchtschnüre hat Schöpf gerne angewendet. In Asbach zeigt sich dieser Übergang besonders deutlich. Den Gurten folgen, in regelmäßigen Abständen von Rosetten unterbrochen, rosengeflochtene Gewinde. Die Stichkappen über den Fenstern sind mit Leisten eingerahmt, die mit rokokartigen Schnörkeln besetzt sind; ihr Feld, blaßgrünlich getönt, enthält eine grau in grau gemalte Muschel, aus der Zweige hervorsproßen. Die übrigen Deckenflächen, ebenfalls blaßgrünlich gehalten, sind mit schwächlichen Akanthusranken gefüllt. Auf dem Frontbogen halten, grau in grau nach Reliefart gemalt, zwei Genien die geschweiften Wappen Bayerns und des Stiftes, zwischen denen noch ein niedlicher Putto mit Infel und Stab herausschaut.

Schöpf malte im Chor in längsovalen Felde die „Verklärung Christi“, über der Orgelempore in einem querovalen Bilde „David inmitten musizierender Engel“; das eigentliche Hauptstück des Freskoschmuckes nach Größe wie künstlerischem Wert ist aber das langgestreckte, von bänderumschlungenem Rahmen eingeschlossene Bild über dem Schiffe, die „Himmelfahrt Marias.“ Letzteres trägt auch die Signatur mit der Jahrzahl 1784¹⁾. (Taf. 4 und 5.)

Mit aller Deutlichkeit macht dieses Fresko klar, wie sehr Schöpf nach seiner Rückkehr aus Rom wieder an seinen früheren

¹⁾ Daß Schöpf, wie Dipauli (Innsbr. Ztg. 13. Jahrg. Nr. 1) erzählt, sich hier und anderwärts, um die Verwechslung mit dem bayrischen Maler J. N. Schöpf auszuschließen, der Signatur „Giuseppe Schöpf

Meister Knoller anknüpfte. Ja, wir werden vor diesem Werke unmittelbar an ein stoffgleiches von letzterem erinnert: an Knollers „Himmelfahrt Marias“ im Bürgersaale zu München. Freilich hatte der in der ganzen Barock- und Rokokomalerei unzählige Male behandelte Stoff längst stereotype Formen angenommen; dennoch ist eine gewisse Anlehnung gerade an das Knollersche Bild unzweifelhaft¹⁾. Unten umstehen den geöffneten Sarkophag die erregten Apostel, deren einer das leere Tuch in den Händen hält, ein Motiv, das bei Schöpf besonders wirkungsvoll gegeben ist; die Landschaft, die hinter ihnen sichtbar wird, setzt sich bei Schöpf wie Knoller aus denselben, dem Süden entnommenen, kulissenartig angebrachten Stücken zusammen. Auf einer unten tief beschatteten Wolke schwebt dann, von Engeln umschart, Maria mit sehnsüchtig ausgebreiteten Händen empor. Oben harren ihrer Christus, sie bewillkommend, und Gott Vater, neben der Weltkugel thronend, während der heilige Geist als Taube in strahlender Himmelsöffnung schwebt. Beide Künstler setzen dann gegen diesen Glorienschein zuoberst im Bilde einen dunklen, von Engeln durchflatterten Wolkenzug, der uns die Tiefe des dahinter liegenden hellen Himmelsraumes eindringlicher macht. In diesem aber sitzen auf Wolkenringen übereinander noch zahlreiche Heilige, die dem heiligen Ereignis zusehen.

Eine eigentlich neue Auffassung des Themas gegenüber der Tradition und einem so naheliegenden Vorbild war von Schöpf nicht zu erwarten und lag gar nicht in den Forderungen der Zeit. Die eigene Gestaltungsweise konnte, vollends seitdem das bunte, phantastische Milieu des Rokokofreskos beseitigt war, nur in feineren Unterschieden der Komposition, Empfindung, Farbe liegen. Und da ergibt der hier so günstig gebotene Vergleich

Tiroler* bedient habe, ist irrig; auf dem Fresko steht vielmehr: Joseph Schöpf fecit A° 1784, was auch sonst die übliche Formel Schöpfs ist. — Ebenso ist die Datierung des Werkes in das Jahr 1783 (Ben. Mair a. a. O. S. 52, nach ihm Mersi, Hunold, Wurzbach u. a.) irrig.

¹⁾ Der Mittelteil des Knollerschen Freskos ist reproduziert bei Bezold-Riehl, Kunstdenkmale Bayerns 1. Bd. Lfg. 12.

sehr scharf den Stilunterschied, der trotz aller Verwandtschaft doch den jüngeren vom älteren Meister trennt; dabei hat letzterer, wenn auch sein Werk im ganzen bedeutender ist, doch die Vorzüge nicht ausschließlich auf seiner Seite. Auf den ersten Blick kennzeichnet sich das Schöpf'sche Deckenbild dem seines Lehrers gegenüber durch eine Beschränkung der Gestaltenzahl und Übersichtlichkeit des Aufbaues, wie sie von dem älteren Meister noch nicht erstrebt wurde. In dem Münchner Werke Knollers lebt noch etwas von dem Figurengedränge der früheren Zeit; ist schon die ungewöhnliche Länge seines Plafondgemäldes einem einheitlichen Eindruck ungünstig, so wird der Anblick durch solche Überfülle noch verwirrender. Knoller begnügt sich nicht, unser Auge den Himmel empor bis zu jener abschließenden dunklen Wolke zu führen; jenseits dieser sehen wir, bereits in entgegengesetzter Stellung, noch die Patriarchen des alten Bundes, als Gegenstück der Apostelgruppe im Grunde des Bildes; es ist so eine Ansicht von der Mitte aus nach zwei Seiten nötig. Schöpf hat dies vermieden; bei ihm führt der zum oberen Ende des Bildes schweifende Blick zugleich an den Gipfel der Himmelperspektive und von ihm nicht neuerdings herab in eine tiefere Sphäre. Im mittleren Teil des Bildes häufen sich bei Knoller die Heiligen zu fast unentwirrbaren Knäueln; wenig hebt sich Maria, die Hauptgestalt, aus den neben und selbst hinter ihr in dichten Scharen thronenden Gestalten; sie bleibt zudem merklich unter der Mittellinie des langen Bildes und nahe über ihr erscheint in einer gleich stark betonten Gruppe Christus: fast mehr dieser als die Himmelfahrende fällt auf den ersten Blick als Mittelpunkt der Komposition heraus. Gedanklich steht der ältere Meister damit sicherlich über dem jüngeren: ihn treibt eine mächtige Vision, eine unzerklügelte Empfindung zu einer volleren, stürmischeren Auffassung des Vorganges. Die Heiligen und Engel drängen sich förmlich an die Stelle der Begegnung von Christus und Maria, die auch ihrerseits viel heftigere Bewegung zeigen: der Sohn schwebt der Mutter in eiligem Fluge nahe entgegen. Bei Schöpf scheiden sich die einzelnen Teile viel durchsichtiger voneinander. Die Heiligen, die auch bei ihm

in den Wolken dem Vorgange zusehen, sind sparsamer an Zahl, in klar gesonderten Reihen geordnet, klein und in duftige Ferne verlegt, so daß sie den vorderen großen, durch starkes Licht- und Schattenspiel nahe gerückten Hauptgruppen nichts von ihrer herrschenden Wirkung und deutlichen Isolierung nehmen. Unter den vorderen Gestalten aber lenkt wieder keine so vor allem der Blick auf sich, wie die Verklärte selbst. Sie ist völlig in den Treffpunkt der beiden Achsen des Bildes gestellt; sie ist schon durch den kräftigen Schlagschatten des sie tragenden Wolkenballens aufs schärfste hervorgehoben; ihre Figur projiziert sich nicht auf eine Gestaltenmenge hinter ihr, sondern ragt frei in eine Gestaltenlücke. Gott Vater und Gott Sohn, hier untereinander eine Gruppe bildend, trennen sich völlig von ihr; sie warten, scheinbar hoch über ihr ruhend, feierlich der Ankommenden. Durch dies alles ist dem immerhin gleichfalls in großem Bildfelde sich entfaltenden Vorwurf eine so klare Ordnung gegeben, daß wir mit einem einzigen Blick den vollen Inhalt in uns aufnehmen können und dabei zugleich ganz und gar an die gedankliche Hauptfigur gebannt werden, zu ihr immer als eigentlichem Mittelpunkt zurückkehren¹⁾. Dem Überschwang Knollers setzt Schöpf so ruhiges Abwägen, kluges Sammeln gegenüber. Sein Bild scheint arm gegen den gewaltigen Erguß seines Meisters; es ist lange nicht so kühn in der Konzeption, nicht so stark im Gefühl. Aber es ist Knoller überlegen an harmonischer Einheit und Ruhe, die gegenüber der dort fühlbaren Mühe des Sichzurechtfindens hier einen leichten Genuß des Kunstwerkes gestattet.

Dabei herrscht in diesem Werke große Formenschönheit und Empfindungsreinheit alles Einzelnen. Schöpf knüpft darin ganz an die gegenüber der Rokokomalerei bereits geläuterte

¹⁾ Mengs hatte gelehrt, daß „die Erfindung nicht bloß in einem großen Konzept, sondern in der Einheit der Idee bestehe, welche den Verstand gleich anfangs einnehme und beschäftige“, und er rühmte Raffael besonders, weil seine Erfindung uns gleich beim ersten Anblick den vollen Begriff erwecke, den er im Verstande seiner Zuschauer hervorbringen will. (Prange, a. a. O. 3. Bd. S. 57, 62.)

Formenwelt Knollers an: allein er verrät doch zugleich stärker als dieser den Zug ins Akademische. Dies zeigt besonders klar die Apostelgruppe, die zu den besten Kompositionen Schöpfs dieser Art zählt. Knollers Apostelgruppe ist entschieden bewegter, heftiger, der Umriß seiner Gesalten zackiger, die Lichtwirkung malerisch unruhiger. Schöpfs Gruppe zeichnet sich — trotz aller großen Geberden — durch mehr Geschlossenheit und Ruhe aus; diese gewählten, gerundeten Linien, diese breiten, fließenden Falten, der mehr getragene als leidenschaftliche Gefühlsausdruck entsprechen einem noch unbedingteren Zögling der Klassiker als es Knoller war. Freilich ist darum auch der Wurf ein weniger unmittelbarer und jene gewisse Weichlichkeit, die die Männerfiguren Schöpfs in späterer Zeit ungenießbar gemacht hat, kündigt sich hier an einigen von ihnen bereits fühlbar an. Auch die himmlischen Gestalten sind bei ihm alle um eine Note idealer, weicher und schwärmerischer als bei seinem Vorgänger; doch bewährt Schöpf in ihnen vollauf noch Leichtigkeit und Anmut, Gewandtheit in schwierigen Verkürzungen und prächtigen Rückenansichten. Die Genien der Madonnengruppe gehören zu den lieblichsten Schöpfs mit ihren wirklich engelreinen Köpfen, die teilweise ganz an Guido Reni erinnern, ihren feinen, schlanken Gliedern und der weichen Zärtlichkeit der Empfindung, mit der sie sich aneinander schmiegen oder in die Kleider der heiligen Jungfrau drängen, in Wolken verschwinden und aus ihnen hervortauchen, die Arme betend emporringen, Lilien und Kränze tragen. Linienschön ist auch Maria selbst, deren weißes Kleid und hellblauer Mantel in reichen und vollen Falten den zart gebogenen Leib umfließen, während der Kopf, ein ins Christliche übersetztes Niobidenideal, mit edel verhaltener Empfindung sich zurückneigt. Schöpf zeigt hier, wie er in Rom zeichnen gelernt; eine ungewöhnlich große Zahl von Einzelstudien, zuerst in sicher hingeworfenen Konturen und dann in sorgfältiger Durchmodellierung, hat denn auch gerade hier den Linienfluß der Gestalten, die weiche Stimmung in ihrer Licht- und Schattengebung vorbereitet (vgl. Taf. 6).

Die Farbe des Freskos ist voll blühender Helligkeit und Heiterkeit, dabei durchaus warm und mild. Auch in ihr zeigt sich ein über Knoller hinausgehendes Streben nach klarer Wirkung. Des letzteren Bild durchziehen in mehrfachen, absichtlich ungleich verteilten Windungen dunkle Wolkenwirbel; Schöpf sammelt solche dunkle Massen nach wohl überdachtem Plane an wenige Stellen. Ihre gegen die Lichtträume scharf absetzenden Ränder heben die Gruppen noch stärker heraus, während sie bei Knoller die Anordnung eher durchbrechen, absichtlich verschleiern. Nirgends finden wir schreiende, laute Farben, wohl aber leise Abtönung und Aufeinanderstimmung. In den Gewändern sind nach bestimmter Berechnung gewählte, gewöhnlich zwei mehr oder minder komplementäre Farben zusammengestellt, so jedoch, daß dann wieder verbindende und aufhebende Töne dazwischen treten¹⁾. Diese Farben bilden in der Apostelgruppe noch einen lebhaften, sonoren, doch im Grunde weichen Akkord. Schon hellere, gebrochene Töne zeigt dann die Madonnengruppe: Hellblau, Mattgrün, Weißlichgelb in feiner Zusammenstellung. Völlig duftig, wie flimmernd sind die Farben endlich in der Dreifaltigkeit: ein mildes Hellrot im Kleide Christi, ein äußerst zartes Lila in jenem Gott Vaters, dazwischen der gelbliche Schimmer um die Taube. Alle diese Farben ruhen in einem in den leisesten Abstufungen hinschwebenden, gelbbraunlichen, von rosigen Schimmern durchzitterten Gewölk.

Weit weniger befriedigt das Bild im Chor, die „Verklärung“, die Christus zwischen Elias und Moses emporschwebend darstellt, während unten drei Apostel voll Schrecken und Erstaunen den Vorgang gewahren. Hier zeigen, möchte man sagen, die im Hauptbilde entfalteten Vorzüge ihre Schattenseiten. Die Gestalten der Apostel sind schon nicht mehr bloß weich, sondern schwächlich in ihrer Haltung. Die Farben spielen hier schon ins Süßliche; viel zu leicht und rosig ist dieser Himmel hinter den ziemlich lebhaft dagegen abgehobenen Gestalten. Die Ver-

¹⁾ Vgl. hiezu Mengs' Regeln über den Gebrauch und die Zusammenstellung der Farben, bei Prange a. a. O. 3. Bd. S. 264 ff.

sicherung der Biographen klingt merkwürdig, daß gerade dieses Fresko besondere Anerkennung fand¹⁾.

Wohl aber ist der „David mit musizierenden Engeln“ über der Orgelempore ein recht erfreuliches und echtes Erzeugnis Schöpferscher Art (Taf. 7). Gegenüber so vielen früheren Behandlungen dieses Stoffes — auch etwa Knollers Engelchor in Gries — fällt wieder die sparsame Ökonomie auf, mit der Schöpf nur wenige Figuren verwendet und sie vor nichts weiteres als einen von schattigen Wolkenballen zu heiterstem Licht sich öffnenden Himmel als Hintergrund setzt, dafür aber auf diese Gestalten möglichst anmutige Formen und duftige Farben streut. Gerade der David, der die Mitte einnimmt, zeigt, daß solche Prinzipien selbst einer tieferen Beseelung zugute kommen konnten: wie er seinen schönen Greisenkopf nach oben richtet und mit begeisterter Geberde die Hand zum Griff in die Saiten erhebt, ist er wirklich ein Gefäß der Gottergriffenheit. In seinen Akkord stimmen rechts Engel mit Laute, Cello und Zimbeln, links ein besonders linienedel hingegossener Genius auf einer Orgel und zwei weitere mit Trompeten ein; zwischen ihnen kommen in den Lücken noch singende und geigende zum Vorschein. Die Bewegung und Verkürzung dieser Engel ist kecker und ungenierter, die Komposition weniger ängstlich gleichmäßig, als im Hauptbilde; die zwei prächtigen Flattergeister, die sich mit einem Notenblatte droben im Lichte wiegen, bieten an Laune jedem Rokokomeister Trotz. Und besonders rosig ist hier das Gewölk, blütenduftig die Farbe der Gewänder. — Vergleicht man dieses Werk mit dem „Engelkonzert“, welches Schöpf einstiger Mitarbeiter, Puellacher, im Kirchlein zu Untermais bei Meran nur drei Jahre früher gemalt, so kann man sich des Unterschieds bewußt werden, welcher den durch die Schönheitstempel der großen Meister gegangenen Klassizisten von dem bieder das Alte forterbenden Landmaler trennt. Denn bei Puellacher schweben nicht Engel von ätherischer Zartheit, alles Irdischen in ihrer Tracht bar, völlig ihrer Begeisterung

¹⁾ Hormayr, Arch. f. Geogr. etc. 1821 S. 23.

hingeben, auf entrückten Höhen, sondern dort drängt sich in einem regelrechten Musikiosk eine dichte Gesellschaft bausbackiger, zum Teil recht kokett geschürzter, zerstreut aus dem Bilde blickender Gestalten und diese drallen himmlischen Musikanten blasen mit so vollen Wangen, geigen mit so ungestümem Strich und schlagen so kräftig auf die Trommeln, daß man lebhaft an die Chormusik einer Dorfkirche beim sonntäglichen Hochamt erinnert wird. In der Tat, Schöpf konnte sich dem alten Puellacher gegenüber nun ein „feiner“ Maler dünken.

Die Asbacher Fresken, namentlich das Mittelbild, gehören zu den besten Schöpf's; er zeigt sich in ihnen gereift, er hat seinen Stil gefunden: klare Komposition, gewählte Formensprache, ein warmes, blühendes Kolorit. —

Das wohlgelungene Werk muß den Ruf seines Urhebers auch in Tirol verbreitet haben; Schöpf erhielt bald darauf einen neuen Auftrag, die Ausmalung der stattlichen Kirche zu St. Johann in Ahrn, die er laut Signatur im Jahre 1786 ausführte. Auch diese Kirche war gerade erst anstelle einer älteren zu klein gewordenen unter Pfarrer Franz Wierer in den Jahren 1783—85 neu errichtet worden ¹⁾, wohl nach den Plänen des Brixners Jakob Santer, der auch die drei Altäre baute. Die Altarblätter dazu hat später gleichfalls Schöpf geliefert (1787, 1795): indem so die Ausstattung der Kirche wie in einem Guß erfolgte, derselbe Meister den ganzen malerischen Schmuck bestritt, hat sie einen selten einheitlichen Charakter erhalten. Sie ist wieder in der einfachen klassifizierenden Renaissance gehalten, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Tirol nun allgemein üblich wurde; sie erhält aber schon durch die ziemlich tiefe Färbung der Architekturteile und Altäre, in denen dunkelgrüner, dunkelrötlicher und schwarzer Marmor vorwiegt, einen ernsteren Gesamteindruck, als die helle Asbacherkirche. Auch die Dekoration ist von Schöpf in ziemlich

¹⁾ Leys, Topogr.-stat. Beschreibung des Landesgerichtes Taufers S. 28. Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 409. — Staffler, Tirol 2/3. S. 265.

kräftigen bräunlichen und gelblichen Tönen gehalten worden. Sichtlich um dieser Gesamttönung willen schauen daher auch die Deckenbilder hier in satterem und bunterem Kolorit auf auf uns herab, als sonst bei unserm Meister.

Das Fresko im Chor und das darauffolgende erste im Schiff sind nur mittelgute Leistungen. Ersteres stellt die „Vision des Evangelisten Johannes auf Patmos“ vor. Rechts im Bilde sitzt auf einer felsigen Anhöhe über dem Meere der Apostel, Adler und Schlange zu seinen Füßen, in der erhobenen Hand die Feder, den Blick zur Höhe gewendet, wo Maria auf der Mondsichel steht, umdräut von sich bäumenden Drachen. Die Komposition füllt das Deckenfeld viel zu wenig und nimmt sich dürrtig aus. Den einzigen Reiz des Bildes stellt die Landschaft dar: ringsum dehnt sich eine melancholische, öde Küste, an die mit weißem Gischt das Meer schlägt; dieses, weit hinaus unter schwerem Wolkendüster grünlich schillernd, nur von einem verlorenen Segel belebt, gibt im Verein mit dem sturmzerissenen Baum auf der Höhe dem Bilde große Stimmung.

Das Mittelbild, die „Predigt des Täufers Johannes“, ist in seinem figuralen Teil gleichfalls wenig befriedigend. Johannes steht predigend im Mittelgrunde; aber er ist eine weichliche Gestalt, weit entfernt, die strafende Leidenschaft des Wüstenpropheten zu veranschaulichen. Zu beiden Seiten sind Männer und Frauen verschiedenen Alters und Standes, mit verschiedenem Ausdruck ihrer Teilnahme versammelt. Ein Barockmeister hätte nicht versäumt, eine malerische Gesellschaft exotischer Gestalten im vollen Farbenreichtum ihrer Kostüme zu geben: hier begegnen in viel zu beabsichtigter Anordnung und aufdringlich durchsichtiger Rollenverteilung Idealgestalten etwa aus dem Bereiche der vatikanischen Stanzen; eine der vorne sitzenden Frauen erinnert sogar völlig an ähnliche weibliche Füllfiguren in der „Messe von Bolsena“ oder dem „Burgbrand“. Für solche Stoffe erweist sich die neue Richtung wenig vorteilhaft und versagt deutlich auch die Gestaltungskraft unseres Künstlers. Stimmungsvoll ist hingegen auch hier die Landschaft. Die „Wüste“ denkt sich Schöpf wie nur je ein Barock-

maler als üppige Wildnis voll Felsen, Bäumen und Bergen. Hinter dem Prediger öffnet sich ein tiefer Fernblick in liebliche, paradiesische Palmengefilde, in ein Stromtal mit Wasserfall, während den Versammlungsplatz mächtige Bäume und Baumstrünke umstehen. Nicht zufrieden damit, führt der Maler aber die Landschaft panoramaartig auch vorne um das Bildfeld: zu beiden Seiten folgen zunächst steilwandige Felshügel, über deren Wände saftig grüne Rasenpolster und wehende Bäume herabwinken; auf der Kehrseite des Freskos aber, dem Täufer gegenüber stürzt sich der Jordan aus seeartiger Erweiterung in breiter Kaskade in einen Abgrund. — Für dieses mittlere Deckenfeld, welches dem Täufer als zweiten Kirchenpatron gewidmet ist, scheint übrigens ursprünglich ein anderer Inhalt geplant gewesen zu sein: eine unzweifelhaft hierher gehörige Skizze ¹⁾ enthält den Entwurf zu einer „Taufe Christi“; offenbar wurde dieser Stoff dann aufgegeben, da man ihn für das Hochaltarblatt wählte.

Auch der Gegenstand des dritten Plafonds hat sich im Laufe der Arbeit geändert. Nachdem die beiden anderen Deckenfelder jeden der beiden Kirchenpatrone in einer gesonderten Szene verherrlichten, sollte das dritte Fresko beide in mystischer Vereinigung zeigen. Eine erste Skizze (1482) zeigt nun zwar, übereinstimmend mit der späteren Ausführung, in der Mitte den Gekreuzigten in den Wolken, an seinem Fuße das Buch mit den sieben Siegeln, darunter zur Linken Johannes den Täufer, zur Rechten den Evangelisten; allein diese befinden sich auf der Erde und um sie stehen die typischen Vertreter der vier Weltteile. Das Fresko sollte wohl zeigen, wie die beiden gottbegeisterten Heiligen die Völker zum Kreuze führten. Im ausgeführten Bilde aber sind die beiden Johannes in gleicher Anordnung

¹⁾ Stams Nr. 1482. Die in die Breite entwickelte Szene kann nur für ein Fresko bestimmt sein; daß dies aber für Ahrn gedacht war, ist nicht nur deshalb wahrscheinlich, weil gerade diese Kirche allein unter allen von Schöpf bemalten den Täufer zu ihren Patronen zählt, sondern auch, weil auf der Rückseite desselben Blattes ein erster Entwurf für das dritte Fresko dieser Kirche sich befindet.

in den Himmel verlegt und mit den allegorischen Figuren der drei göttlichen Tugenden vergesellt. Indessen schwankte auch hier zunächst noch der Entwurf: anfangs reihten sich neben diese fünf gedrängt die untere Mitte einnehmenden Figuren beiderseits Propheten mit Schriftrollen (A 41); sie wurden dann durch bloße Engelgruppen ersetzt.

Dieses dritte Fresko zeigt die Vorzüge unseres Meisters wieder in günstigem Licht (Taf. 8). In den Wolkenhöhen, in denen es spielt, findet er die heitere und lautere Sprache der Asbacher Fresken wieder. Die Einzelgestalten sind gleich anmutig wie ihre Verteilung: diese ist kunstvoll und doch leicht, den Raum füllend und doch locker, voll geschickt verhüllter Symmetrie. Die Weglassung der Propheten hat sich sehr vorteilhaft erwiesen: die vorderen Hauptgruppen entwickeln sich nun in geräumiger Breite, die einzelnen Figuren in unbeengter Lagerung, wodurch sie wieder sehr unmittelbar ins Auge springen. Der Täufer, hier viel schwungvoller gezeichnet, als in der „Predigt“, ist sinnig mit der Hoffnung, der Evangelist mit der Liebe verbunden, jene Gruppe etwas höher, diese etwas tiefer gestellt; unten in der Mitte zwischen ihnen bildet der Glaube, als Ecclesia mit dem Kelch und der Kirche dargestellt, den Schlußstein der überlegten, aber nicht aufdringlichen Anordnung. Nichts schwächt die alleinige Bedeutung dieser groß in die Vorderseite verlegten Gruppen: die Gegenseite erfüllt nur mehr ein luftiger, graziöser Reigen leichtbeschwingter Engel. Dort wird der Figurenkranz schmal und locker, während er sich vorne voller und breiter ausdehnt. Auch in diesem Werke ist es also dem Spätmeister des 18. Jahrhunderts nicht so sehr um Reichtum, als um Durchsichtigkeit der Komposition, um unmittelbare Verständlichkeit des Inhaltes zu tun. — Von großer Wirkung ist aber vor allem die Farbe dieses Bildes; ja hier kommt die Eigenart des Schöpfschen Kolorits schärfer zum Durchbruch, als in seinem ersten Freskowerk zu Asbach. Schöpfs Farbe unterscheidet sich ebenso bestimmt von dem schweren Bunt der Barock- als der kühlen Helle der Rokokomalers; bei ihm waltet eine durchaus warme, dabei aber weiche

und sanfte Farbenempfindung. Alle Fresken Schöpfs sind auf einen bräunlich-rötlichen Grundton gestimmt. Dessen Träger ist vor allem das Gewölk, in dem bei ihm mannigfache gelbliche, bräunliche, rötliche Tinten fast alles kühle Blau des Himmels oder Weiß und Grau leichter Wolken verdrängen. Hier in Ahrn ist das Gewölk allerdings kräftiger in seinem Tonreichtum als wohl in irgend einem anderen Werke. Während die leichteren Nebel am Rande in hellen grauen, rötlichen und lila Färbungen schwimmen, nur ab und zu von einem kleinen Stückchen blauen Himmels unterbrochen, verdunkelt sich der die Gestalten tragende bräunliche Wolkenkranz in seinen Schatten bis zu tiefem Violett oder Rotbraun und leuchtet dann doch an einzelnen Rändern wieder hell gelblich und selbst weiß auf; in der Mitte verdrängt gelblicher Schimmer alle Farben. In dieses warme Tongemisch sind nun die Farben der Gewänder bei Schöpf nur wie Höhepunkte, wie Ausblühungen verstreut; stark heraustretende Lokaltöne sind nur sparsam vorhanden, stets von einander wohl getrennt in verschiedene Teile des Bildes nach bestimmtem Plane verteilt; sie stoßen nicht bunt zusammen, sondern die Nuancierungen des Gewölkes vermitteln zwischen ihnen. Dabei spielen Grün und Blau eine untergeordnete Rolle, letzteres verwendet Schöpf nur an irgend einem besonders effektvollen Punkte; den eigentlichen Ausschlag geben vielmehr Rot, Orange und Gelb. Diese Farbenhöhepunkte bilden zusammen bestimmte Farbenklänge: häufig den berühmten Mengsschen Dreiklang Rot-Gelb-Blau, aber auch andere, abgeleitete Akkorde. Daß Schöpf dabei die stärkeren Farben für die vorderen Hauptfiguren spart, den Figuren der Gegenseite hingegen blässere, gebrochene Töne verleiht, dient nur wieder der Heraushebung jener auch durch koloristische Mittel.

Durch all dies entsteht eine ausgeglichene Stimmung, eine weiche Harmonie, ein warmer Schmelz als das eigentliche Merkzeichen der Schöpfschen Farbe. Viel davon ist persönliche Gefühlsweise unseres Künstlers; aber auffällig entsprechen diese koloristischen Grundsätze doch manchen Regeln, die Mengs in seinen Schriften gab: Mengs war es, der lehrte, man solle nur

wenig reine, lebhaftere Farben verwenden und diese auf die „edelsten Stellen“ des Gemäldes bringen; die stärksten Farben müßten untereinander ins Gleichgewicht gebracht werden; man solle von den hellen zu den mittleren und nicht sofort zu den dunkeln, zu den dunkelsten Tönen aber überhaupt nicht übergehen, die „äußersten“ Farben nicht zusammenrücken, sondern Mitteltinten dazwischen legen, damit durch all dies das Bild sanft und angenehm werde ¹⁾. —

Den nächsten Auftrag erhielt Schöpf, als in den Jahren 1789 und 1790 zu Bruneck durch Jakob Santer eine neue Pfarrkirche erbaut wurde ²⁾. Er malte hier im Presbyterium die „Gottheit, verehrt von allen Nationen der Erde“, im Schiffe die „Himmelfahrt Marias“ ³⁾, Fresken, welche als „des edlen Meisters herrlichste Werke gegolten haben“ ⁴⁾. Die Zeit ihrer Ausführung wird von den Biographen nicht einmütig verzeichnet; aus datierten Landschaftsskizzen Schöpfs und brieflichen Angaben läßt sich aber erkennen, daß er sowohl im Sommer 1790 wie 1791 hier weilte ⁵⁾. Schöpf lieferte später (1813 und 1814)

¹⁾ Mengs, Prakt. Unterricht in der Malerei, bei Prange 3. Bd. S. 252 f., 263.

²⁾ Tinkhauser, a. a. O. 1. Bd. S. 316.

³⁾ Beda Weber, Das Land Tirol, 2. Bd. S. 99.

⁴⁾ Ilg, Aus Braunecken. Mitt. der k. k. Zentralkommission 1882 S. CXXVII.

⁵⁾ Hornmayr, Arch. f. Geogr. etc. 1821 S. 23 verlegt die Arbeit in die Jahre 1789 und 1790, B. Mayr a. a. O. S. 52 in das Jahr 1790, Tinkhauser a. a. O. 1. Bd. S. 316 in das Jahr 1791. Im Stadtarchiv von Bruneck konnte ich nur eine Rechnung vom 1. Juni 1789 finden, nach welcher Andre Ranalter, Bildhauer, für ein Modell zum Bau der Pfarrkirche bezahlt wurde, sowie eine weitere vom 9. Mai 1790, nach der der Zimmermeister Thomas Walcher vergütigt wurde für das, was er „bey dem pfarrkirchenbau mit märltröger machen, das traggespörr zum Cor gewölb“ etc. verdient hatte. Einige andere unbedeutende Rechnungen wurden bis Oktober hin beglichen. Da sich also der Bau 1789 noch in einem sehr vorbereitenden Stadium befand, fällt das Fresko keinesfalls in dieses Jahr. Im folgenden Sommer 1790 aber befand sich Schöpf sicher in Bruneck. In einem Briefe vom 28. Mai 1790 (Arch. Stams)

auch das Hochaltarblatt (Tod Marias) und ein Seitenaltarblatt (hl. Familie)¹⁾. Alle diese Werke sind aber durch den Brand der Kirche am 22. März 1850 zerstört worden; die jetzige Kirche wurde in den folgenden Jahren so gut wie neu aufgebaut und erhielt nazarenische Fresken von Georg Mader²⁾.

Das zerstörte Werk läßt sich nur zum Teil aus den im Nachlaß des Künstlers erhaltenen Zeichnungen wieder herstellen. Annähernd gelingt dies für das Chorbild, die „Anbetung der Gottheit“. Es befand sich in einem Rundkuppelfeld mit einer Öffnung in der Mitte; das Bild vergegenwärtigen zwei getuschte Federzeichnungen (1224, 1837) und eine von ihnen nur unwesentlich abweichende Ölskizze (Museum Stams); sie können sich nur auf ein Fresko und kein anderes als das von Bruneck beziehen; alle drei zeigen aber nur die eine Hälfte des Rundbildes mit den Hauptgruppen desselben. Hier sehen wir im Vordergrunde die bekannten Typen einer Abendländerin, Negerin, eines Indianers und Türken als Vertreter der Erdteile anbetend in einer von fernen Bäumen begrenzten Landschaft, geschart um eine mächtige blaue Erdkugel, die sonderbar genug auf dem Erdboden selbst ruht. Die Ecclesia, eine weißgekleidete Frauengestalt mit dem Kreuz im Arm und der Papstkrone auf dem Haupte, weist die knienden Gestalten auf das Lamm Gottes, welches über der Kugel auf einem Wölkchen steht. Darüber thront Gott Vater, neben dem einige Engel nochmals

schreibt ein gew. Ankerberg an Schöpf, er schicke ihm das zweibändige Werk „Deutschland und Italien“ als Lektüre, mit der „er sich einige müßige Augenblicke zu Brunecken ausfüllen könne“. Auch enthält das Skizzenbuch I. f. 34 (Stams) eine Landschaftsstudie, bez. „brunecken den 9. Sept. 1790“. Ebenso aber ist im selben Skizzenbuche f. 38 eine Zeichnung der Lamprechtsburg (bei Bruneck) mit dem Vermerk „del. 1791“; zugleich verhandelte zu Bruneck im Frühsommer 1791 der Brixner Domherr Freiherr von Sternbach mit Schöpf wegen des Kreuzbildes im Brixner Dom. (Kapitelarch. Brixen, Protokoll vom 6. Juni 1791 S. 339.)

¹⁾ Hormayr a. a. O. S. 23. B. Mayr a. a. O. S. 52 gibt irrig diese Bilder für Kaltern an.

²⁾ Ilg a. a. O.

eine Weltkugel halten. Links auf der Erde drängen sich Gläubige heran, während rechts der Teufel eine Frau mit Amor und Spiegel, offenbar das Heidentum, wegführt. Schöpf zeigt sich hier ganz naiv im Banne der geschmacklosen und abstrusen Allegorien, die das Barock so sehr liebte; so ähnlich hat auch Zeiller denselben Gegenstand in Teisten behandelt, nur mit viel mehr phantastischem Beiwerk und Kostüm. Bei der Beschränkung auf die gerade notwendigen allegorischen Figuren, die sich Schöpf auferlegt, der ausgeklügelten Anordnung und steifen Komposition seines Entwurfes verliert der Vorwurf jeden Reiz; das Bild hat — wenigstens in den Skizzen — etwas fast Komisches.

Sicherlich war dieses Fresko das geringere, die „Himmelfahrt“, der die längere Decke des Schiffes angewiesen war, das wichtigere der Brunecker Kirche. Aber gerade letzteres läßt sich nicht sicher rekonstruieren. Im Pfarrwidum zu Bruneck wird ein länglich viereckiges Ölbildchen auf Holz bewahrt, welches dort als Abbild der „Himmelfahrt“ gilt¹⁾. Es scheint mir nach der ganzen Ausführung nur sehr fraglich eigenhändig, und ist jedenfalls sehr ungenau gearbeitet; im übrigen würde auch eine echte Ölskizze die Darstellung nicht sicher vergegenwärtigen, da gerade die Ölskizzen bei Schöpf nicht den Abschluß der Vorarbeit für ein Fresko bilden, sondern vielfach sehr abweichende Nebenstudien darstellen. Unter den Zeichnungen des Schöpfschen Nachlasses aber hat dieses Bildchen kein wirklich übereinstimmendes Seitenstück. Es finden sich zwei sicher eigenhändige Zeichnungen zu diesem Thema, die weder für Asbach, noch für die ein ähnliches Thema behandelnden Fresken in Kaltern oder Villnöß bestimmt sein können. Allein die eine (1228) zeigt ein Rundbild und läßt sich schon deshalb nicht mit jener Ölskizze zusammenbringen; eher nähert sich derselben eine zweite Zeichnung (1171), die ein Langbild darstellt und einige Ähnlichkeiten in der Madonnengruppe aufweist; umso mehr weicht aber die Apostelgruppe ab. Bei dem

¹⁾ In das Pfarrarchiv erhielt ich keinen Zutritt.

völligen Mangel aller sonstigen Anhaltspunkte kann also keine dieser Zeichnungen sicher für Bruneck in Anspruch genommen werden und muß daher jenes Ölbildchen noch am ehesten als Abbild des verbrannten Freskos gelten. Es zeigt immerhin, daß Schöpf für das Thema hier wieder eine andere und nicht minder wirksame Gestaltung gefunden hat wie in Asbach. Die Apostelgruppe hat eine neue, sehr bewegte Liniengebung gefunden; in der Mitte schwebt Maria, hier eine höchst zarte, mädchenhafte Erscheinung; über ihr aber thront nicht die Dreifaltigkeit, sondern bilden dichtgescharte Engel und Engelköpfchen eine weite Gloriole um die Emporschwebende, von der ein schimmernder Strahlenkranz ausgeht.

Schon im folgenden Sommer war Schöpf wieder mit einer neuen Freskoarbeit beschäftigt: mit der Ausmalung der großen Pfarrkirche zu Kaltern, die seit 1789 unter Pfarrer Johann N. Buol durch den Bozner Stadtbaumeister Matthäus Wachter fast völlig neu aufgebaut worden war¹⁾. Spätestens im Juni 1792 befand sich Schöpf hier²⁾; ebenso war er im nächsten Frühsommer wieder in Kaltern, von wo er seinem Freunde Franz Karl Zoller am 9. Juni 1793 schrieb, daß er vor wenigen Tagen zu malen begonnen und zunächst das ganze Feld ausgezeichnet habe³⁾: nach den Maßen, die er dabei angibt, ist es das Langbild im Schiffe. Es fällt also dieses in das Jahr 1793, das Rundbild im Chor hingegen in das Jahr 1792; im letzteren entstand auch das grau in grau nach Art eines Reliefs gemalte Feld des Frontbogens, auf welchem in der Mitte der Gekreuzigte und die drei göttlichen Tugenden, an den Seiten wappenhaltende Engel angebracht sind; hier hat Schöpf seine Signatur mit der Jahrzahl 1792 beigefügt. Schöpf stattete die

¹⁾ Atz-Schatz, der deutsche Anteil des Bistums Trient 2. B. S. 99.

²⁾ Laut dem Briefe Schöpfs an F. K. Zoller vom 1. Juli 1792, in Zollers Briefen artist. Inhaltes Nr. 177.

³⁾ Ebenda Nr. 178. Ein weiterer Brief an Zoller ist vom 2. Juli 1793 (Nr. 179) und zeigt den Meister ebenfalls bei voller Arbeit.

Kirche auch mit einer gemalten Dekoration aus, die, wie verschiedene hierher gehörige Zeichnungen erkennen lassen, sich in den gewohnten Formen bewegte; sie wurde bei der Restauration der Kirche, die der Maler Steiner von Felsburg im Jahre 1900 vornahm, durch eine Stukkodekoration in moderner Renaissance ersetzt. Zu gleicher Zeit wurden Schöpfs Fresken von Heinrich Kluibenschedl „gereinigt“¹⁾.

Das Fresko im Schiffe stellt dar, wie der hl. Vigilius von den Bewohnern des Rendenatales, nachdem er das Standbild des Saturn daselbst zerstört, niedergeschlagen und gesteinigt wird. Schöpf hatte also wieder, wie etwa in der „Predigt des Täufers“ in Ahrn eine Volksszene zu schildern, und hier noch mehr als dort treten uns gerade in der Auffassung einer solchen die Grundsätze und Grenzen des akademischen Meisters sehr deutlich entgegen. Für den ersten Blick beschränkt sich die Darstellung des Vorganges auf eine Gruppe von vier hünenhaften Männern, die, nur mit Lendentüchern oder etwa einem flatternden Mantel bekleidet, Steine sammelnd oder werfend, einer auch mit einer genagelten Sandale losschlagend, den Heiligen umdrängen, einen zarten, fast frauenhaften Jüngling mit schönem, feinem, leidendem Antlitz, der zwischen ihnen niedergesunken ist. Hinter ihnen ist nun zwar noch eine dichte Menge aufgeregten Volkes sichtbar, dessen kleine Figuren aber, völlig in den Hintergrund gerückt und zudem größtenteils von den vorderen Gestalten verdeckt, für den Gesamteindruck gar nicht in Betracht kommen; ganz klein erscheint auch dort das Postament des gestürzten Götterbildes, dem Schöpf, seine römischen Studien verwertend, die genauen Formen einer Ara gibt. So richtet sich also sein Interesse wieder nicht darauf, den Stoff zu einer gestaltenreichen, farbenbunten Schilderung zu nützen; vielmehr verdichtet er den Vorgang zu einer geschlossenen, umgrenzten, wohl aufgebauten Gruppe, in der er die Kunst linienvoller Komposition bewahren kann; er gibt vier Akte, deren jedem sorgfältig ein anderes Bewegungsmotiv

¹⁾ Atz-Schatz, a. a. O.

gegeben ist. Sie sind in der Tat wohl gelungen, nur haben diese Männer trotz allen Bemühens, sie durch Muskulatur und Teint robust zu gestalten, das etwas Weichliche Schöpferscher Zeichnung an sich. Auch hier entfalten sich seine Vorzüge besser in den himmlischen Gestalten, die den oberen Teil des Bildes füllen. Dort schwebt Christus inmitten einer außerordentlich leichten und duftigen Engelgruppe in den Wolken, in deren lieblichen Lichtungen sich noch eine Menge Engeln und Engelköpfchen verlieren; von dort stürzt außerdem, in ungewöhnlich gewagter Verkürzung mit dem Kopf nach abwärts gerichtet, ein großer Genius herab, der dem Heiligen den Kranz des Märtyrers bringt; mit seinem lebhaften blauen Gewande und rötlichschimmernden Gefieder ist er das koloristische Paradestück des Gemäldes.

Das Fresko des Chors (Taf. 9) hat, da die Kirche auf Maria Himmelfahrt geweiht ist, die Krönung der Jungfrau im Himmel zum Gegenstande. Gott Vater, Christus und Maria bilden im Mittelgrunde eine sehr schöne, flüssig hingesezte Dreiecksgruppe. Gott Vater ist gegenüber Asbach wieder ganz neu gestaltet; Maria aber ist dem Meister kaum je so schön gelungen wie hier: sie ist ein herrliches, königliches Weib, von vollerm Typus als sonst, mit stolzem, von reicher, blonder Haarmasse umwalltem Kopf, der seine klassisch-antike Abkunft nicht verleugnet. Zu beiden Seiten sitzen dann auf Wolkenstraden Heilige, in ruhiger Lagerung, wie es Schöpf durchaus liebt: rechts die Gestalten des alten Bundes, Aaron, Moses, David, Abraham mit Isaak, Adam und Eva, links Johannes der Täufer, Josef, Elisabeth und Zacharias, Andreas und Leonhard. Doch hat Schöpf diese vielen Figuren nicht glücklich in den beengten Raum zu fügen vermocht, namentlich die linksseitige Heiligengruppe ist wie an der Schnur aufgereiht. Auch die Engelgruppe, welche auf der Rückseite den Kranz schließt, ist recht nachlässig behandelt.

An Auffassung wie Einzelbehandlung stehen die Kalterer Plafonds entschieden hinter den besten sonstigen Werken zurück; es schleichen sich nicht nur Mängel der Komposition

ein, sondern vor allem eine der eigensten Schwächen ihres Schöpfers: eine gewisse Flaueheit, Kraftlosigkeit der Körperzeichnung selbst bei wichtigeren Figuren. Sehr ansprechend hingegen ist die Farbe der Bilder. Es ist wieder dieselbe warme, milde Grundstimmung wie in Ahrn; nur ist hier die tiefe, satte Färbung der dortigen Fresken bereits wieder aufgegeben und ein leichter, heller Eindruck erzielt; was aber an Kraft verloren gegangen ist, ist durch Reichtum der Nüancen ersetzt. Schöpf verfügt innerhalb der engen Skala seiner gelblichen bis rötlichen Töne über eine erstaunliche Menge von Abstufungen und Übergängen. Auch hier treten dann die wohl gewählten und verteilten Höhenpunkte lebhaft heraus. Aber immer überzieht jener bräunliche Grundton alle Gestalten wie ein feiner, flimmeriger Dunst; ihre Umrisse lösen sich in ihn weich auf, ja weiter zurückliegende verbinden sich förmlich mit diesem goldigen Duft. Es ist ein Kolorit ohne starke Effekte und laute Wirkungen, ein Kolorit der Feintönigkeit und Verschmelzung. Seine Gefahren, denen Schöpf auch nicht entgangen ist, sind, ins Flaue, Verblasene, Süßliche zu verfallen.

Das nächste Werk führte Schöpf in der tirolischen Hauptstadt selbst aus. Johann Nepomuk Graf Fieger von Friedberg stiftete für die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erbaute Kirche des hl. Johannes Nepomuk in Innsbruck¹⁾ den nötigen Freskenschmuck und der Landrat Josef Freiherr von Hormayr, Schöpf's besonderer Gönner und Freund, scheint den Auftrag diesem verschafft zu haben²⁾. Der Meister entledigte sich desselben, wie die Signatur in der Kirche zeigt, im Jahre 1794 und er gelangte hier zu Werken, die sich durch eine entschiedene Eigenart der Auffassung und Komposition von seinen übrigen herausheben.

¹⁾ Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck und Umgebung 1. Stück S. 138 ff. — Dipauli, Gesch. und Merkwürdigkeiten der Kirchen Innsbrucks S. 62 ff.

²⁾ Archiv f. Geogr. etc. 1821 S. 23.

Im Innern der Kirche war auf länglichem Plafondfeld der Tod des Titelheiligen der Kirche zu schildern. Schöpf ordnet die Szene in schmaler Höhenansicht an: wir blicken vom Flußspiegel zur Wölbung der Moldaubrücke empor, die in einem einzigen Bogen die Bildmitte verquert. Vom Brückenrand schauen die Schergen des Königs mit Hellebarden, Windlichtern und Fackeln, einzelne Bürger, die sich über die Brüstung beugen, Frauen, die den Heiligen beweinen, herab: alle aber nur klein und unbestimmt in der halbdunkeln Höhe droben. Herunten aber, unmittelbar vor uns, liegt der Märtyrer im vollen Priesterkleide auf den Wellen, die ihn umspülen, aber nicht verschlingen, von fünf wunderbaren, auf den Fluten tanzenden Lichtsternen umgeben, und drei Engel sind in die Brückenwölbung hineingeflogen und bringen ihm Palme und Kranz. So ist nicht die Gewalttat auf der Brücke geschildert, sondern das Wunder des von den Wassern getragenen und von Engeln zum Himmel gerufenen Heiligen; wieder tritt das Szenische ganz zurück vor der Heraushebung weniger Einzelgestalten. — Ebenso bezeichnend ist die koloristische Lösung. Schöpf hat hier ein Nachtstück zu geben und sichtlich hat ihn dies interessiert. Aber er ist weit entfernt, hiebei starke Kontrastwirkungen aufzuwenden. Weder lastet über der Brücke wirkliches Dunkel, noch leuchtet die Gruppe des Heiligen in scharfem Licht hervor. Das droben sich drängende Volk ist in einen unbestimmten graurötlichen Rauch gehüllt; darüber durchziehen noch brandig rote Streifen den Nachthimmel, der sich schießlich in grauen Wolken ausbreitet, nicht ohne in seinem Schoß noch einzelne Puttenschwärme zu bergen. Und eine leise, fein dämmerige Helle ist es auch nur, welche von den schwimmenden Sternen auf Johann Nepomuk und die drei Engel fällt; der letzteren Kleider, auf den Dreiklang Gelb-rosalila gestimmt, treten allein etwas bestimmter, aber auch nur gedämpft heraus. Fast das ganze Gemälde ist so weiche Halbtonmalerei; wohl aber vereinigen sich diese leise verschwimmenden Farben zu einer elegischen Gesamtstimmung, die vielleicht auf einer Kirchendecke etwas Eigentümliches und Seltenes an

sich hat. Leider schwächt gerade in diesem Fresko mangelhafte Zeichnung den Eindruck. Die Gesichter der großen Engel sind recht flüchtig, ihre Körper weichlich, fast wie knochenlos behandelt; die Architektur weist ganz beträchtliche perspektivische Schwächen auf.

In der kleinen Kuppel der Laterne über dem Presbyterium ist ein Kranz von Engeln dargestellt, die dem (auf dem Hochaltar gedachten) Heiligen entgegenschweben. Das Bildchen ist aber bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt und arg beschädigt; auch hier herrschte indes sichtlich dieselbe Feintönigkeit der Farbe.

Um so fröhlicher kontrastiert gegen das weiche und düstere Nokturno des Innern das Fresko an der Decke der von wuchtigen Säulenpaaren getragenen Vorhalle der Kirche (Tafel 10). Hier finden wir eine allegorische Darstellung der göttlichen Gerechtigkeit, welche das Laster vertilgt und die Unschuld erhöht¹⁾: sicherlich nicht ohne Beziehung auf den Patron der Kirche, den Patron der unschuldig Verleumdeten. Auf hohem Gewölk, von heller Strahlenglorie umglänzt, sitzt die göttliche Vorsehung, in einem hoheitsvoll sich gebenden Weibe verkörpert, das auf einem Szepter das Dreieck mit dem Auge hält; neben sie reihen sich in anmutiger Gruppierung die Gestalten der Tugenden: rechts etwas tiefer die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage, die Stärke, auf eine Säule sich stützend und einen Zweig in der Hand, eine sehr liebliche Erscheinung mit zartem, laubumkränzttem Köpfehen, und endlich die Mäßigung mit dem Zügel als Wahrzeichen; links etwas höher der Glaube mit dem Kelche, die Hoffnung mit dem Anker und die von Kindern umkostete Liebe. Der Vorsehung naht nun von der einen Seite, von einem Schutzengel geführt, ein Kind, welches flehentlich die Hände erhebt: ihm streckt die Vor-

¹⁾ Das Bild könnte wohl auch einfach als jüngstes Gericht aufgefaßt werden; da aber die zeitgenössischen Biographen dem Bilde einmütig diese allegorische Deutung geben, wird man ihnen zu folgen haben. Vgl. auch Staffler 2/2, S. 433.

sehung schützend die Hand entgegen; zugleich schwebt ein Genius, von drolligen Putten begleitet, erdenwärts und gießt ein Füllhorn über die Schwachen und Elenden, aber Gottvertrauenden aus, die dort wie geängstigt und eingeschüchert sich zusammenkauern. Auf der rechten Seite aber biegen sich die hellen Wolken zu einer finstern Tiefe ein: dort hinab eilt ein mächtiger Cherub mit Flammenzungen in den Händen und verscheucht die Laster der Verleumdung, Lüge, des Hasses, Neides und der Rache: wilde, teuflische Gestalten, von denen einer, der eine Schlange in den Händen hält, aus seinem tierischen Gesicht noch einen frechen Blick zurückwirft, während die übrigen fliehen oder hinab über das Gesimse stürzen, über das die Wolken hier in breiter Masse ausbrechen.

In diesem Bilde, für dessen Gegenstand sich Schöpf nicht ein längst festgewordenes Schema darbot, hat er sich sichtlich einmal ausgelebt in Formen und Farben; er selbst scheint es für sein bestes Fresko angesehen zu haben¹⁾. In der Tat, trotz aller Klarheit der Anordnung ist hier eine Fülle von Schwung und selbst Kraft vorhanden wie kaum sonst in einem Werke dieses im Grunde weich gestimmten Meisters; ein „allegorisches Drama von ergreifender Gewalt“ nennt es Albert Ilg, „einen wahren Sturm von Kräften, eine Symphonie gewaltiger Massen in harmonischester Lösung“²⁾. In diesem Fresko Schöpfs steckt besonders deutlich der Nachklang der früheren Zeit mit ihrer starken Bewegung und flotten Mache; es ist der Höhepunkt der fortwirkenden barocken Unterströmung bei unserem Maler. Nirgends ist auch die Farbe so keck und frisch wie hier. Leider ist das Bild zum Teil stark beschädigt, vielfach sind die obersten feinsten Schichten abgefallen, der Grund durchgewachsen, wodurch auch die Zeichnung einzelner Köpfe und Gestalten gelitten hat. Doch ist im mittleren Teil das Schöpfsche Kolorit noch rein erhalten. Das Spezifische desselben verleugnet sich auch hier nicht: der

¹⁾ Bote f. Tirol 1836 S. 4.

²⁾ Ilg, Josef Schöpf. Bote f. Tirol 1880 S. 1861.

ganz überwiegend gelblich-rötliche Grund, das Vorwalten von Gelb, Rot und Orange auch in den stärkeren Tönen; aber besonders lebhaft und dabei doch leicht und wie durchsichtig handhabt Schöpf hier diese Farben und keck streut er gelegentlich ein herausstechendes Blau hinein. Nie hat er wohl für eine Gestalt eine so kräftige Palette aufgeboten, wie für den Cherub in der Mitte, den koloristischen Höhepunkt des Bildes: in seinem Kleid wogt ein prächtiges Gemisch von Gelb und Rot, von weißen Lichtern überflogen; die in mächtigem Schläge entfalteten weißen, rosig geränderten Flügel läßt der Meister an den Bügen leuchtend blau und grünlich schillern wie Pfauengefieder. Kräftig ist das rostbraune Karnat der Verworfenen in der rechten Ecke unter ihrem tiefen Wolkenshatten; auf der anderen Seite hingegen ergehen sich schon die Gewandungen des Füllhornträgers und Schutzengels in feineren, weicheren Tinten und in den wolkenhronenden Gestalten der Tugenden herrschen wieder nur die leisesten Abschattungen von Lila, Gelb und Rosa, bis endlich die Putten, die unbekümmert um das drunten sich abspielende Drama in den Lüften kosen, in strahlender gelblicher Helle fast zerfließen. Hier wie nur irgendwo erweist sich Schöpf als noch der malerischen Tradition der Vergangenheit angehörig, als vorwiegend koloristisch einzuschätzender Freskant. Der tirolische Dichter Adolf Pichler, der bekennt, daß er stets gerne vor diesem Werke ein wenig Halt machte, fügt nicht mit Unrecht die Bemerkung bei: „Die ausgezeichnete Technik des Freskos kann beweisen, daß in Tirol die Freskomalerei stets blühte und, da Schöpf 1822 starb, nicht erst in der Villa Massimi in Rom neu erfunden zu werden brauchte“¹⁾.

Im folgenden Jahre malte Schöpf sein räumlich größtes Fresko: die flache Hauptkuppel der kurz vorher von dem Kitzbühler Werkmeister Andreas Huber erbauten, 1793 ge-

¹⁾ A. Pichler, Aus den Tiroler Bergen. Sämtl. Werke 8. Bd. S. 79.

weihten Pfarrkirche zu Brixen im Leukentale¹⁾, für welche er auch das Hauptaltarbild lieferte. Den Gegenstand des letzteren, die „Himmelfahrt Mariens“, fortsetzend, stellte die Kuppel die Krönung der Jungfrau im Himmel dar (Taf. 11). Die beiden ovalen Nebenkuppeln hatte der Maler Andreas Nesselthaler mit „Melchisedechs Opfer“ über der Orgelempore und mit einer „Anbetung des Altarssakramentes durch die Nationen der Erde“ über dem Choreingang zu schmücken²⁾. Nesselthaler (geb. 1748) war der damals geschätzteste Salzburger Maler³⁾. Ursprünglich ein Schüler des genialen österreichischen Barockmeisters Maulbertsch, war auch er 1778 nach Rom gekommen, Unterbergers Gehilfe geworden und hatte Füger bei seinen Freskenarbeiten in Caserta unterstützt; er hatte sich aber dann in seiner Heimat als Kirchenmaler niedergelassen. So konnte sich Schöpf mit einem engeren künstlerischen Zeitgenossen messen; wem der größere Ruf voranging, zeigt freilich von vornherein der Umstand, daß dem Tiroler die weitaus größere und dankbarere Aufgabe zu teil wurde. Das Werk entstand im Sommer 1795, wie die Signatur und ein von Brixen aus an Franz Karl Zoller abgesendeter Brief Schöpfs belegen⁴⁾.

Unserm Meister war hier dasselbe Thema gestellt, welches er schon in Kaltern dargestellt hatte. Aber nicht mehr durch ein enges Deckenfeld eingeschränkt, hatte er diesmal Spielraum zu der lockeren, breiten Verteilung der Gruppen, die von jeher

1) Lettenbichler, Materialien zu einer Beschreibung des tirol. Antheiles der Diözese Salzburg S. 17, 25. Vgl. auch Bote f. Tirol 1826 Blge 5. Staffler 2/2, S. 805. — In das Pfarrarchiv zu Brixen erhielt ich keinen Einblick.

2) Für das Fresko am Kircheneingang scheint ursprünglich „Martin und Magdalena“ als Tema geplant gewesen zu sein. Dies zeigt eine Skizze Schöpfs (1777), in welcher er sich den Längsschnitt der Kirche mit den drei Kuppeln aufriß und über diese die drei Themen der Fresken: „Anbetung“, „Himmelfahrt“, „St. Martin und Magdalena“ notierte.

3) Wurzbach, a. a. O. 20. Bd. S. 196.

4) Dat. vom 18. Juli 1795. Zoller, Briefe artist. Inhaltes a. a. O. Nr. 180. Schöpf spricht darin die Hoffnung aus, bis Oktober fertig zu werden, wenn anders das beständige Regenwetter aufhöre.

seinem Geschmacke und seiner Richtung entsprach; er konnte hier, wie bei Kuppeln üblich, die Gestalten in vollem Ringe um das Bildfeld stellen, statt, wie damals, die Heiligenreihe nur auf zwei getrennten seitlichen Wolkenbänken anzuordnen. An der Vorderseite, in einer weiten Lücke dieses Kranzes, etwas zurückgerückt zwischen dessen Enden, erscheint die Hauptgruppe, Gott Vater, Christus und Maria in ganz ähnlicher Dreiecksgruppierung wie in Kaltern; ja die Gestalt Christi ist ein fast genauer Abklatsch des dortigen Christus. Solche Wiederholungen verraten indes nicht notwendig Armut der Erfindung; haben doch auch so zweifellos phantasiereiche Künstler wie Troger und Knoller einzelne Figuren und ganze Gruppen gelegentlich nochmals verwendet: sie waren ihnen zu vertrauten Typen geworden, deren sie sich bei der Arbeit an so gestaltenreichen Kompositionen gerne wieder bedienten¹⁾. Maria dagegen ist hier nicht mehr der volle Typus von Kaltern, sondern eine zarte, lilienhafte Erscheinung in edel fallendem Kleide, in dem wieder niedliche Himmelskinder ihr graziöses Spiel treiben; auch sie gehört zu den ansprechendsten Frauengestalten unseres Malers und schon die schöne dazu angelegte Draperiestudie (Taf. 12) zeigt die darauf verwendete Sorgfalt. Zu beiden Seiten thronen, als Eckpunkte des Heiligenkranzes besonders hervorgehoben, der Kirchenpatron Martin rechts, die beiden Johannes links; an letztere schließen sich in weiteren Gruppen Josef, Joachim, Anna und Simon, Petrus und Paulus, Antonius mit der Lilie, Dominikus mit dem Rosenkranz, Franziskus, die Wundmale zeigend, Theresia, Barbara mit Hostie und Turm, Wolfgang mit dem Beil, Gregorius, Leonhard mit der Kette, Franz Xaver, Sebastian und Rochus, Johannes Nepomuk und Magdalena. In flachen Bögen hebt und senkt sich diese Figurenreihe und zugleich treten die höher gestellten Gruppen nahe in den Vordergrund, die tieferen weiter zurück, wobei dann stets die vorderen lebhaftere Farben bekommen,

¹⁾ Vgl. Dollmayr, P. Trogers Fresken im Dom zu Brixen a. a. O. S. 96 ff.

während sich für die ferneren die Farben zu duftigster Zartheit abschwächen.

Kaum irgendwo läßt sich besser als bei den Entwürfen zu diesem Fresko verfolgen, wie in Schöpf die überkommene freiere Gefühlsweise mit den neuen strengeren Grundsätzen stritt. Die Skizzen zeigen einen charakteristischen Wandel der Anordnung. Auf einem ersten Entwurf (1297) teilt sich Schöpf das Kreisfeld förmlich durch acht Radien in gleiche Abschnitte und in jeden dieser Radien trifft regelmäßig eine erhöhte und näher gerückte Gruppe. Maria und Barbara stehen sich an den Enden der senkrechten, Petrus-Paulus und Sebastian-Rochus an jenen der wagrechten Achse des Bildes gegenüber; in den Quadranten dazwischen heben sich vorne Martin und der Täufer, rückwärts Xaver und Dominikus heraus. Schon wurde diese Verteilung in einer Ölskizze auf ihre Farbentwicklung studiert; aber sie mißfiel. In den folgenden Skizzen treten, wie dann im Fresko, die beiden Gruppen des Johannes und Martinus, die infolge der früheren Anordnung sehr nahe an die Krönungsgruppe zu stehen kamen, auseinander, fast bis an die Querachse des Bildes, so jedenfalls, daß sie mit der mittleren Hauptgruppe zusammen nahezu die ganze eine Hälfte des Bildfeldes allein einnehmen. Alle anderen Heiligen sind dichter und kleiner in die andere Hälfte vereinigt, so daß hier nun in jeden Quadranten zwei Hebungen treffen und im Gegenpol der Krönungsgruppe nicht mehr Barbara als Hebung, sondern die Gruppe Gregor-Wolfgang als Senkung steht. Zweierlei Bestreben gibt sich in dieser Änderung kund. Einerseits ist dem Ganzen dadurch die allzu starre Regelmäßigkeit der ersten Anlage genommen; hierin kommt der Rokokomaler gegen die steifen akademischen Prinzipien zum Durchbruch. Andererseits aber ist nun für den eigentlichen Hauptvorgang vorne, an der vorzüglichsten Stelle der Bildfläche, eine viel breitere Lücke freigemacht und auch die beiderseitigen Eckgruppen der Heiligenreihe sind viel stärker hervorgehoben; dies umsomehr, als sie die lebhaftesten Farben erhalten haben, während dann im rückwärtigen Halbkreis die Farbe langsam abschwebt. Darin zeigt

sich also wieder als unsers Meisters erste Sorge die, den wesentlichsten Teil des Gemäldes so augenfällig als möglich aus allem herauszuschälen.

Weder an Fülle der Gestalten noch an Schwung der Bewegung kann sich dieses Kuppelwerk Schöpfs mit den Kuppelwerken Knollers vergleichen, an denen man es unwillkürlich zunächst messen wird. Schöpf begnügt sich auf seinem allerdings auch kleineren Bildraume mit nur einem Gestaltenring, rückt diesen in den Mittelkreis zwischen Rand und Zentrum und gibt ihm einen einfachen, leichten Rythmus; Knoller fügt Reihen über Reihen, ordnet freier und unregelmäßiger, erfüllt sein Figurengemenge mit flutender Bewegung. Er ist unleugbar erfinderischer; während sich Schöpf gelegentlich wiederholt, ersinnt Knoller für seine Gruppen fortwährend neue Stellungen. Aber einen Nachteil hat dies alles doch auch: das einzelne geht nur zu sehr in dem überreichen Ganzen verloren, wir haben hiefür dem Totaleindrucke gegenüber kaum mehr genug Aufmerksamkeit. Bei Schöpf hingegen kommt schon bei oberflächlichem Blicke das Detail in seinen Reizen zum Bewußtsein: gemächlich genießend ruht unser Auge auf jeder der nicht selten linienschönen Gruppen. Während der barocke Meister das einzelne zugunsten imponierender Gesamtwirkung verschwendet, sucht es der Klassizist möglichst zur Geltung zu bringen, mit den geringeren, von ihm aufgewendeten Mitteln weise zu schalten.

Den Gegensatz nach der andern Seite gibt uns ein Blick auf die Fresken Nesselthalers; gar gut schneidet unser Künstler gegen ihn ab. Schöpf ist ihm an Fluß und Leichtigkeit der Komposition weit überlegen; Haltung und Bewegung sind bei ihm viel freier und flotter, die Linienggebung durchaus gerundeter und anmutsvoller. Und vollends kommt gegenüber dem grünlich kalten Ton Nesselthalers in seinem „Melchisedech“ das warm Rötliche, gegenüber seinem trocken zähen Farbauftrag das Flockige des Schöpfschen Kolorites zum Bewußtsein. Nesselthaler hat viel weniger Abtönungen und viel härtere Umrisse. Schöpfs Farben hingegen sind überaus duftig,

wie nur hingehaucht; sie haben ein eigentümlich dunstiges Flimmern und weiches Verfließen an sich; etwas wie der rosige Glanz des Abends scheint sich über sie zu legen und allen Rändern vibrierende Unbestimmtheit zu geben. Und feines Können bewährt Schöpf wieder in der Abstufung und Zusammenstimmung der Töne. Wie meisterlich in Form und Farbe ist etwa die Gruppe des heiligen Martin! Prächtig breit hingegossen sitzt der heilige Bischof da, in weißem Kleide, zu welchem der brokatartig schimmernde Mantel mit dem aufgeschlagenen, roten Futter trefflich steht; wirkungsvoll fügt sich dazu die tiefviolette Schleife des Engels mit dem Helm des Heiligen, dessen Federn auch noch einen lebhaft blauen Ton hinzumischen. Diese Farben ruhen auf dem reichgestuften Gelbbraun der großen Wolke, die den Heiligen trägt. Und reizvoll entfaltet sich nun um den würdevollen Mann das Spiel des Puttenvolkes. Am äußersten Rande kosen zwei solche Engelchen, nur mit den Köpfen sichtbar; ein anderes streckt sein Gesicht aus den weichen Daunen heraus, ein drittes hingegen taucht soeben in ihnen unter und läßt nur mehr die zappelnden Füßchen sehen; und ganz links flattern zwei Cherubsköpfchen, deren Flügel wie die von Schmetterlingen bunt schillern. Mit all dem erscheint Schöpf im Vergleich zu Nesselthaler recht noch als ein Erbe der Rokokomeister, deren Wirkungen bei ihm nur etwas im Sinne der neuen Grundsätze gemäßigt erscheinen

Gegenüber dem trefflichen Werke in Brixen bedeutet das zunächst folgende in der Kirche zu St. Peter in Villnöß einen starken Rückgang. Freilich hatte auch eine ungünstigere Zeit begonnen. Schon 1796 und 1797 hatte Tirol schwere Kriegsjahre durchgemacht, die Aushebungen, Kriegssteuern, Invasionen und Kämpfe gebracht hatten. Fast muß man sich wundern, daß darüber das Kirchenbauen dennoch nicht stillstand und daß unser Maler in der kurzen Friedensfrist, welche den Alpenländern nach dem Friedensschluß von Campoformio vergönnt war, mitten unter neu anhebenden Kriegsrüstungen seinen Pinsel wieder über die Decke eines Gotteshauses zu

führen hatte. Die genannte, weit verstreute Gemeinde im Villnössertal hatte ihre Kirche während aller Kriegsläufe unter Kurat Christian Pramstaller neu aufgebaut; 1797 waren die Kuppeln eingewölbt, 1798 bemalte sie Josef Schöpf mit Fresken; in den Jahren 1800—1801 wurde der Hochaltar aufgeführt¹⁾ und am 21. September 1801 wurde die Kirche durch Fürstbischof Karl von Lodron geweiht²⁾. Zum erstenmal sind uns bei dieser Gelegenheit Gehilfen genannt, die Schöpf bei der Malarbeit unterstützten: ein Maler Anton Schmutzer und ein Maler Jakob, ohne Zweifel derselbe Jakob Schmutzer, der später in Stams mitarbeitete; ersterer malte hier auch die Stationsbilder. Auch diese Kirche war mit einer klassizistisch-zopfigen Dekoration von Fruchtschnüren, Palmenwedeln und Kassettenmustern in hellen Mischfarben bemalt, die aber jetzt nur mehr in der Sakristei bestehen geblieben ist, in der Kirche hingegen bei der jüngsten Restauration in den Jahren 1905/6 von Maler J. M. Pescoller durch eine gemalte und vergoldete Rokokodekoration ersetzt wurde.

Die unruhigen Zeiten, der recht mäßige Lohn, den der Meister erhielt³⁾, die Gehilfenarbeit mochten zusammenwirken, daß wir hier weniger gute Arbeit zu sehen bekommen. Von den drei ovalen Flachkuppelbildern der Decke stellt jenes im Chor die Krönung Marias dar, während die beiden

¹⁾ Über Mitteilung von Herrn Benefiziaten A. Pernthaler in Klausen nach der Alois Mantingerschen Pfarrchronik von Villnöß im dortigen Pfarrarchiv (in welches ich selbst keinen Zutritt erhielt).

²⁾ Sinnacher, Biographische Nachrichten von Fürstbischof Karl Franz Grafen Lodron. Brixen 1829. S. 60. Vgl. auch Atz-Schatz, der deutsche Anteil etc. 3. Bd. S. 167.

³⁾ Nach den Angaben, die die Mantingersche Chronik auf Grund des Zahlbuchs der Pfarre gibt, bekam Schöpf für die drei Kuppeln und das Fassadenbild zusammen 1200 Gulden, ein geringer Lohn, wenn man damit zusammenhält, daß er für das Langschiffbild der Servitenkirche in Innsbruck allein 2000 fl. erhielt. Verpflegung, Ehrung und Trunk für ihn und seinen „Adjunkten“ kosteten 283 fl. 33 kr.; Anton Schmutzer erhielt als Lohn und für Kost, Trunk, Ehrung 250 fl. und außerdem für die Stationen 84 fl., „Herr Jakob Maler“ für Lohn, Kost, Trunk und Verpflegung 287 fl.

Bilder im Schiff je eine Szene aus dem Leben der beiden Kirchenpatrone, die Übergabe der Schlüssel an Petrus und den hl. Paulus vor den Philosophen in Athen darstellen.

Am erfreulichsten ist noch die „Krönung Marias“, die Schöpfer nun zum drittenmale darstellte: diesmal aber ohne Heilige, beschränkt auf die das Bild in großen Figuren einnehmende Gruppe Gott Vaters, Christi und Marias, denen sich noch eine Anzahl Engel und Engelköpfe beigegeben. Christus schreitet hier, anstatt in den Wolken sitzend die Krone über Maria zu halten, in großem Schritt, mit ausgebreiteten Armen auf seine Mutter zu, die demütig mit verschränkten Händen vor ihm kniet; die Krone hält vielmehr Gott Vater bereit. Ist schon die Komposition nicht mehr bloß übersichtlich, sondern eher schon dürftig, erscheinen die Figuren schon etwas spärlich in dem vielen Gewölke, so zeigt namentlich die Zeichnung ziemliche Flüchtigkeiten. An Christus ist Gesicht wie Haltung schwächlich, auch Maria hat hier einen süßlich weichen Typus; in den Engeln herrscht teilweise völlige Unbestimmtheit und auch Fehlerhaftigkeit der Zeichnung. Das Kolorit ist ungewöhnlich blaß: aus einem allzuhellen Grunde heben sich die Figuren gleichfalls in übertrieben zarten und rosigen Farben; freilich muß man bei Beurteilung des Kolorits auch die an dem Fresko vollstreckte „Reinigung“ mit in Betracht ziehen. Doch sind immerhin in diesem Bilde noch koloristische Feinheiten, wie namentlich in der Lichtgestalt Gott Vaters, die sich in vollstem Pleinair auf den hellen Grund zeichnet: eine sehr feine Ölskizze (Ferdinandeum Nr. 310) hat diese Wirkung vorbereitet.

Die beiden andern Bilder sind noch mehr Durchschnittsleistungen. Die „Schlüsselübergabe“ zeigt die Apostel um Christus geschart in einer recht ärmlichen Landschaft. Das Streben nach Geschlossenheit der Gruppe und strenger Mittelstellung führt hier bis zur Langweiligkeit der Komposition: die Figuren sind zu einem umgrenzten, mittleren Haufen gesammelt, den die Landschaft allseits als gleichmäßig breiter Rahmen umgibt. Es sind zudem Gestalten von kraftloser

Geziertheit der Haltung und fader Sauftheit der Köpfe. Obwohl ihre Farben durchaus nicht sehr lebhaft sind, scheinen sie dennoch zu stark in der wesenslosen Blässe des landschaftlichen Grundes.

Ungünstig haben akademische Erwägungen auch auf das letzte Bild eingewirkt, das Petrus in Athen darstellt. In streng symmetrischer Anordnung erscheint Paulus inmitten einer Versammlung möglichst pharisäisch charakterisierter Greise, aber nicht zu ihnen redend, sondern von ihnen abgewendet in die Kirche herunter predigend; die ganze Gruppe wieder in fast pedantischer Mittelstellung in einer säulengetragenen Kuppelhalle. In den ersten Entwürfen zu diesem Fresko war wenigstens diese Architektur recht dekorativ aufgefaßt und erschien um so höher und stolzer, als die Figurengruppe ziemlich klein und tief herabgestellt war. Allein durch eine Reihe von Änderungen wurde die Säulenhalle dann ihres Schmuckes entkleidet, „reiner“, d. h. nüchterner gemacht, die Gestaltengruppe hingegen vergrößert und immer deutlicher gegen die Mitte emporgerückt, wodurch die Architektur erniedrigt erscheint. Hierin liegt deutlich die Zurückdrängung dekorativ kräftiger Wirkung zugunsten einer übertriebenen Regelmäßigkeit und Zentralisierung. Das Fresko ist bereits eine jener typischen trockenen historischen Szenen, die dann für die Nachfolger Schöpfs charakteristisch wurden ¹⁾.

Schöpf malte außerdem die zwei großen Gestalten des Petrus und Paulus auf der Fassadenwand der Kirche, wie nicht nur Stil und Farbe, sondern auch dazu gehörige, unzweifelhaft eigenhändige Skizzen in Schöpfs Nachlaß belegen. Hingegen ist das Altarbild, eine Himmelfahrt Marias, sicherlich nicht von seiner Hand ²⁾.

¹⁾ Das Fresko trägt die Signatur mit der Jahrzahl 1798. Auch zwei Zeichnungen zu diesen Fresken (1254 und A 68) tragen dieselbe Jahrzahl.

²⁾ Atz-Schatz, a. a. O. 3. Bd. S. 167 gibt an, daß es „nach den einen von Buljäger, nach andern von Schöpf sei“.

Die Villnösser Fresken sind bereits die Ankündigung einer absteigenden Entwicklung in Schöpfs Schaffen. Bevor diese jedoch eintrat, gelang ihm nochmals ein edles Werk in dem Bilderschmuck der hl. Blutskapelle in Stams. Das Stift war 1786 vor der Aufhebung gestanden; bis 1790 hatte es keinen Prälaten und durfte keine Novizen aufnehmen. Durch Leopold II. wurde es jedoch in seiner früheren Verfassung wiederhergestellt und erhielt in Sebastian Stöckl einen neuen Abt¹⁾. Zwar stand es finanziell nicht gerade gut um das Kloster; dennoch setzte die Bautätigkeit wieder ein. Abt Sebastian begann 1793 eine Erneuerung der Stiftskirche, wie auch der an sie angebauten hl. Bluts- oder auch Milserkapelle²⁾, so benannt nach ihrem einstigen Stifter Rupert Milser³⁾. Diese schöne kleine Kirche, aus einem Kuppelraum und einem daranstoßenden Langschiff bestehend, sollte nun auch ausgemalt werden und das Stift unterhandelte schon im April 1800, teilweise, wie es scheint, durch Vermittlung des Freiherrn von Hormayr, mit Schöpf, der stets in reger Verbindung mit Stams geblieben war⁴⁾. Am 14. April 1800 erhielt der Meister die Aufforderung zu kommen; am 30. April sandte er seinen Gehilfen Jakob Schmutzer voraus, er selbst war am 8. Mai im Stift⁵⁾. Auch diese Arbeit vollzog sich mitten unter dem Kriegsgetümmel des Jahres 1800, dessen Kämpfe gerade während des Sommers in das nahe Lechtal hereinschlügen, Tirol überhaupt in Mitleidenschaft zogen⁶⁾. Schöpf selbst berichtet in einem Brief vom 7. Juli 1800 an seinen Freund Franz Karl Zoller, daß Stams

¹⁾ Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 310 ff.

²⁾ K. Schnitzer, Blicke in die Geschichte des Klosters Stams a. a. O. S. 119.

³⁾ Vgl. Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 321.

⁴⁾ So befand sich Schöpf am 21. März 1798 in Stams. Diarien des Abtes S. Stöckl (Archiv Stams) zu diesem Datum.

⁵⁾ Briefregister und Diarium des Abtes S. Stöckl (Arch. Stams) zu diesen Daten. Nach den Rechnungen desselben Abtes erhielt dann Jakob Schmutzer im Mai 1800 „für vier Tage ob H. Blutskapelle“ 4 fl. 48 kr. „Honorar“.

⁶⁾ Egger, Gesch. Tirols 3. Bd. S. 257 ff.

in ein Kriegsspital verwandelt sei; er aber wolle vom Kriege nichts hören und sehen, sondern beschäftige sich nur mit seiner Malerei, die „ihn wieder freue“; er hofft, „diese Kupl soll keinen üblen effekt machen“¹⁾. Dies deutet sichtbar auf eine vorhergegangene Mißstimmung des Meisters hin, die vielleicht auf die Villnösser Fresken ungünstig eingewirkt hat. Nun aber mochte es ihn gewiß besonders freuen, in dem Stifte, in dem er einst seine Jugendarbeit gemalt, sich als reifer Meister auszuzeichnen. Die Arbeit dauerte in diesem Jahre bis tief in den Herbst; am 17. November 1800 wurde das Gerüst entfernt und am 21. November, wo die Kapelle wieder eröffnet wurde, reiste Schöpf „nach vollendeter Kunstarbeit der hl. Blutskapelle wieder heim“²⁾. Am selben Tage erhielt er für die Malerei 1216 Gulden³⁾, ein Betrag, welcher sich wohl als ein Ausnahmspreis für das Kloster, dem der Meister soviel verdankte, darstellt. Der Chronist des Klosters berichtet indes, daß in diesem Jahre nur die Kuppel vollendet wurde und die Bilder im Langhause erst 1801 entstanden, wofür in der Tat alle Wahrscheinlichkeit spricht⁴⁾. Archivalische Daten über die Tätigkeit Schöpfs in diesem letzterem Jahre fehlen zwar völlig⁵⁾; aber Schöpfs Gehilfe Jakob Schmutzer, der gerade die Dekoration des Langhauses nach Entwürfen und unter Leitung Schöpfs malte, wird auch im Jahre 1801 noch für 67 Tage bezahlt⁶⁾.

Das Kuppelbild der Blutskapelle (Taf. 13 und 14), nicht von großem Umfang, aber sehr feiner Durchführung, gehört zu den

1) Zoller, Briefe artist. Inhaltes a. a. O. Nr. 181.

2) Diarien des Abtes S. Stöckl (Archiv Stams) zu diesen Daten.

3) Spezialnote. Arch. Stams.

4) K. Schnitzer, Blicke in die Gesch. des Kloster Stams S. 121. Dieser Nachricht folgt Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 321 und ebenso der Nekrolog des Abtes Stöckl im Boten f. Tirol 1820 S. 40; Ben. Mayr gibt nur 1801 an, worin ihm die Späteren folgten.

5) Die Diarien für dieses Jahr weisen überhaupt eine große Lücke für den Sommer auf.

6) Mit 52 Gulden. Rechnungen des Abtes S. Stöckl zum Nov. 1801.

glücklichsten, farbenfreudigsten Werken Schöpfs und ist zugleich vielleicht das besterhaltene unter ihnen. Es stellt dar, wie Christus, von Gott Vater entsandt, zu den harrenden Vätern des alten Bundes herabschwebt¹⁾. Daraus ergab sich nicht ein zusammenschließendes Gestaltenband rings um das Kuppelfeld; es ist vielmehr in zwei Teile geschieden, in Gott Vater und Christus, welche mit ihrer Engelbegleitung die vordere, von der Kirche aus zuerst sichtbare Hälfte allein einnehmen, und die alttestamentlichen Gestalten, welche diesem Vorgange auf der hinteren Seite gegenüberlagern; dazwischen findet die Komposition deutliche Unterbrechungen. Christus selbst ist freilich die unglücklichste Figur des ganzen Freskos; Ausdruck wie Haltung sind mißlungen; der Körper zeigt anatomische Mängel und störende stark rötliche Modellierung; selbst der Faltenwurf ist schwerfällig. Desgleichen weisen die Köpfe der umgebenden Engel Flüchtigkeiten auf. Die Färbung der Gruppe ist ungewöhnlich lebhaft und rückt sie in wirksamer Weise nahe, während jene Gott Vaters dadurch großen Abstand erhält. Diese letztere ist das Meisterstück des Freskos. Gott Vater, von weißem Kleide und lichtgelbem, hoch über seinem Haupte emporgeblähten Mantel umhüllt, ist voll Würde; eine Schar von Engeln drängt sich jubelnd und anbetend um ihn. Das Ganze, hell in hell gemalt, ist dennoch voll feinsten Abstufungen; während der untere Rand der Wolke noch leicht lila beschattet ist und die dort schwebenden Engel noch bestimmtere Farben haben, hellen sich um Gott Vater das Gewölk wie die Figuren zu einem einzigen Gelblichweiß auf, in dem wie in Sonnenlicht alles verschlungen wird. Zu oberst gaukeln, wieder beschattet, Putten um den Rand. Auf der anderen Seite des Freskos sind die Vorväter auf einer langen Wolkenbank so angebracht, daß die mittleren Gestalten eindrucksvoll groß und lebhafter gefärbt sind, während sie nach beiden Seiten an Größe wie Farbigkeit abnehmen. In ihnen ist der starken Bewegung und Lichtsteigerung auf der Vorderseite feierliche Ruhe und gedämpfteres Licht entgegenstellt.

1) Tinkhauser a. a. O. 3. Bd. S. 321.

Moses in mächtiger Breite nimmt die Mitte ein, ihm gesellen sich Aaron mit der Bundeslade, Noe mit der Arche, Adam und Eva links, Abraham, Isaak, Josue und ein Prophet mit Schriftrolle rechts zu. In den Lücken zwischen ihnen sehen aus größerer Ferne noch andere, unter ihnen David, hervor. In der rechten Reihe herrscht etwas mehr Bewegung und Farbkraft, in der linken ruhige Aneinanderreihung und gleichmäßiges Abschweben der Farbe. So wenig Raum diese Figuren vom oberen Rande des Feldes trennt, so trefflich gelingt es Schöpf, den Anschein tiefen Zurückgehens zu erzielen. Er läßt über den Patriarchen einzelne, ganz leichthin verteilte Engel und Putten schweben, die noch durch deutliche Farben nahe erscheinen und zudem, vorne beschattet, von dem Licht einer hinter ihnen herrschenden Helle getroffen scheinen; dahinter aber ruhen in der Wolkenwand, ganz gelb in gelb, noch Scharen von Engeln. Es entsteht so der Eindruck eines tiefen Himmelsraumes, in dem noch viele Gestalten zerstreut sind, von denen nur einzelne nahekommen. — Das Kuppelbild öffnet sich im Zentrum zu einer kleinen Laterne, auf deren Decke der heilige Geist dargestellt ist.

Den Wandel, den die kirchliche Malerei seit einem Menschenalter durchgemacht, kann man überaus anschaulich wahrnehmen, wenn man von diesem Fresko in der Blutschapelle hinaustritt in die Stiftskirche, deren Decke 68 Jahre früher mit Bildern des Augsburger Barockmalers Johann Georg Wolker bemalt wurden. Wie kontrastiert gegen das kräftige, ja derbe Wesen dieses Barockmalers die feine Lieblichkeit des klassizierenden Ausläufers der Rokokozeit! Dort ein sorglos keckes Hinsetzen der Gestalten, unbekümmert um fast unmögliche Körperverrenkungen und grobe Gesichtszeichnung; hier trotz einzelner zeichnerischer Schwächen doch sorgfältiges Durcharbeiten und Ausklügeln, bewußtes Vermeiden alles Überbotenen, Streben nach weicher Schönheit. Während jener Meister durch wahlloses, teppichartig buntes Verstreuen der Farben zu den mannigfachsten und eigentümlichsten Farbenverbindungen gelangt, sucht dieser durch wohlerprobte Verteilung zu reiner

Gesamtstimmung zu gelangen; dem unvermittelten Zusammenstoßen der Farben dort steht hier ein leises Verschwimmen, der grellen, satten, scheckigen Wirkung hier eine federleichte, wie nur angeflogene Farbe von größter Zartheit gegenüber. Zwar läßt ja Schöpf in den Figuren auch sehr lebhaft Töne aufleuchten; aber er rückt diese dann in lauter feinen Übergängen zurück bis zu jenem alles ausgleichenden Gewölk, das nicht, wie bei Wolker, aus strahlendem Himmelsblau und kräftig geränderten Wolken, sondern aus dichten Massen gelblicher, lila durchwirkter, gelegentlich rötlich aufschimmernder Nebel in den erstaunlichsten Halbtönen besteht. Nirgends ein völliges Abreißen des Tones, vielmehr ein Fortspinnen von einer Farbe zur andern, ein An- und Abswellen in langgezogenen Tönen voll linder Verschmelzung.

Von graziösester Liebenswürdigkeit sind die in den vier Zwickelfeldern unter dem Kuppelsims gemalten Bildchen: je drei Putten mit den verschiedenen Leidenswerkzeugen, Kelch, Schweiß Tuch, Lanze, Schwamm; selbst die Säule, an der Christus gegeißelt wurde, halten die kleinen Kerlehen, als wäre sie ein leichtes Spielzeug, in den Lüften. Es sind echt Schöpf'sche Putten mit rundlichen Gliedern, molligen Gesichtchen und verblasenen Haaren, vielfach recht unbestimmt in der Zeichnung, aber voll anmutiger Linienführung, immer wieder anders zusammengestellt und auf andere Farbendreiklänge gestimmt, voll schelmischen Humors; im Grunde machen selbst die Kleinen, die den Leidenskelch tragen, trotzdem einer schmerzlichen das Gesicht verzieht, ein anderer in herzerbrechendes Schluchzen ausbricht, mehr einen drolligen als ergreifenden Eindruck. Im halbmondförmigen Felde des Frontbogens sind grau in grau Putten mit Wappen, Stab und Mütze der Äbte von Stams angebracht.

Das kleine Langhaus zeigt zwischen Blattschnüren von massiver, vergoldeter Stuckmasse in den Stichkappen die braun in braun gemalten vier Evangelisten und in dem noch freibleibenden Deckenfeld, dreipaßartig umrahmt, die „Anbetung des Lammes“ (Taf. 15). Derselbe Stoff also wie einst schon in

Bruneck; aber wie geändert erscheint er hier! Mit sichtlich reiferem Geschmack verlegt Schöpf diesmal den symbolischen Vorgang in die Region, wo er sich einzig künstlerisch fassen läßt: die Erdkugel, auf der das Lamm steht, schwebt nun ferne im Weltenraume, durch den von dorthier strahlendes Licht bricht; vorne aber, ganz nahe, verehren das Gottesymbol zwei von Putten begleitete große Genien, mit sehnsüchtig ausgebreiteten Armen gleichsam zum heiligen Gegenstande ihrer Anbetung hinverlangend. Die Wolken dringen an den Seiten über den Bildrahmen und beschatten malerisch zwei schlanke Putten, die, in den Zwickel stehend, mit ihren Armen das Bild zu tragen scheinen. Höchst wirksam erreicht Schöpf hier wieder die Vertiefung des Himmelsraumes. Die gänzlich in Helligkeit verschwimmende Mitte erhält durch die sehr lebhaften Farben der beiderseits angebrachten Nahgestalten eine außerordentliche Ferne; letztere wirken wie Kulissen, zwischen denen sich der Raum fast plötzlich ins Unendliche verliert. Das Gelb des Gewölkes im Verein mit dem kräftig roten Gewande des einen und dem blauen Gewande des anderen Genius gibt dem Fresko wieder einen einzigen Farbenakkord, den berühmten Mengsschen Dreiklang. Indes, diese starken Farben der Kleider sind doch von so vielen strahlenartigen Lichtern überflogen und in eine solche Fülle umgebender Halbtöne gebettet, daß die laute Wirkung gemildert wird; sehr reizvoll sind die unter den wehenden Gewandbauschen der großen Genien auf die kleinen Engel fallenden Halbschatten. Sind die Köpfe jener und namentlich ihre Hände wieder von etwas nachlässiger und weichlicher Zeichnung, so sind von lieblichstem Reiz die kleinen Engel, namentlich die Gruppe unten in der Mitte. Schöpf erweist sich wieder als ein gelegentlich etwas schwacher Zeichner, aber stets feiner Kolorist.

Auch die Wand über dem Eingang enthält noch ein Fresko; das halbbogenförmige Feld ist dreigeteilt: in zwei seitlichen Szenen sind der Frevel und die Buße des Ritters Oswald Milser geschildert, der einst zu Seefeld die Hostie so groß verlangte, wie sie beim Meßopfer gebraucht wird, und zur Strafe für

solchen Übermut in die steinernen Stufen des Altars einsank, den Frevel aber dann als frommer Büsser zu Stams sühnte und in der Blutskapelle begraben wurde. Das Mittelbild hingegen stellt die „Verkündigung Marias“ dar zum Andenken an den Tag, an dem jenes Wunder geschah, den Verkündigungstag des Jahres 1384. Sobald es sich um irdische Szenen handelt, versagt die Kunst Schöpf's wieder merklich. Die „Verkündigung“ ist von sanfter, milder, wenn auch etwas schwächerer und süßlicher Schönheit; die beiden anderen Bilder aber — Milser in der Kirche zu Seefeld und derselbe, reumütig in einer Zelle betend — wirken fast schon komisch. Schöpf behandelt in diesen Seitenstücken die Figuren kleiner als im Mittelbilde. So erscheint Milser eher wie ein armseliger Zwerg, denn wie ein gewaltiger Ritter. Dazu hat der Maler, obwohl die Interieurs ganz dem Stil des scheidenden Rokoko entsprechen, dem Ritter des 14. Jahrhunderts die bauschige Tracht des 16. Jahrhunderts gegeben, ein immerhin etwas sonderbarer Anachronismus¹⁾.

Die Fresken der späteren Zeit.

Seit dem Stamser Werke beginnt die absteigende Schaffensperiode unseres Meisters. Mancherlei Gründe wirkten mit. Die äußeren Verhältnisse wurden von Jahr zu Jahr ungünstiger, je mehr die napoleonischen Kriege in das Land hereinspielten; durch den Preßburger Frieden kam Tirol dann vollends unter andere Herrschaft. Inmitten solcher Wirren und Umwälzungen war wenig Platz mehr zu ruhiger Entfaltung künstlerischen Strebens. Unsern Meister, der als echter Tiroler sehr an seiner Heimat hing und sehr fromm gesinnt war, trafen die Änderungen in Tirol zweifellos schwer; aber auch seine idealen Hoffnungen auf eine neue Blüte der Kunst dünkten ihm durch die Zeitereignisse geknickt. Einer seiner Biographen berichtet, daß

¹⁾ Vgl. die Bemerkung bei A. Fichler, Aus den Tiroler Bergen. Sämtl. Werke 8. Bd. S. 76.

die Kunde von der räuberischen Wegführung der Kunstschätze Italiens nach Frankreich ihn mit der größten Wehmut erfüllt habe; daß ihm als unvermeidliche Folge all dieser Kriege der Rückfall in Barbarei und Vandalismus bevorzustehen schien¹⁾. Für sein Schaffen machten sich die kriegerischen Läufe in geringeren und schlechter bezahlten Aufträgen genug fühlbar, um ihm gelegentlich die Lust daran zu vergällen oder doch seinen Eifer herabzudrücken. Wenn er in Stams äußerte, daß ihn die Arbeit „wieder“ freue, so verrät dies, daß ihm zeitweise bereits früher die Zuversicht und das Vertrauen in seine Kraft entsunken war.

Schon in seinem nächsten Werke, der Freskoausschmückung der Antoniuskapelle zu St. Johann²⁾, macht sich ein gewisser Rückgang fühlbar. Der stattliche Bau, nach einem Inschriftstein 1671 errichtet, aber erst 1767 und 1768 zu seiner jetzigen Gestalt gelangt, erhebt sich in einem Achteck und ist von einer einzigen Kuppel, die sich noch zu einer Laterne öffnet, überwölbt. Das Fresko wurde, wie der Schrifttext eines gemalten Schildes über dem Eingang besagt, gestiftet zum Danke gegen Christus, Maria und den heiligen Antonius für die Schonung der Gegend in den Kriegsjahren 1796 und 1797, sowie für den glücklichen Ausgang der Gefechte bei Windhausen und am Botenbühel im Dezember 1800. Schöpf führte den Auftrag laut Signatur 1803 aus. Er malte über den Pfeilern, die in den Ecken des Oktogons stehen, eine Scheinbalustrade, hinter welcher in blassen Farben, aber nicht ohne malerische Stimmung, die Landschaft von St. Johann mit dem Kaisergebirge und Kitzbühler Horn sichtbar wird; sie zieht sich panoramaartig, doch klein und unauffällig am Grunde des ganzen Kuppelbildes herum. Darüber öffnet sich der Himmel und auf Wolken, die sich bald höher heben, bald bis zur Landschaft herabsinken, erscheint Christus, gleichsam segnend, zu seiner Linken Maria,

¹⁾ Ben. Mayr a. a. O. S. 54.

²⁾ Vgl. Steiner, Merkwürdigkeiten des Landgerichts Kitzbühel S. 54
— Staffler 2/2 S. 888.

zur Rechten der hl. Antonius¹⁾, beide fürbittend. Diese Gestalten nehmen, mit Engeln vergesellt, wieder in geräumiger Gruppierung die Altarhälfte der Kuppel ein, während auf der Eingangsseite die vier Evangelisten und vier Kirchenväter, unter ihnen auch noch die zwei Heiligen Sebastian und Leonhard auf einer Wolkeninsel thronen. Wieder zeigen dabei die vorderen Gruppen mehr Leben, Bewegung und Reichtum, die hinteren beschauliche Ruhe, auch wohl schon Eintönigkeit. Es liegt so eine Wiederholung des Schemas der Stamser Kuppel vor, nur daß hier die Abstände zwischen den Gruppen viel größer sind, dass weite, fast figurenlose Lücken zwischen den beiden völlig voneinander getrennten Teilen klaffen. Nun ist freilich kaum ein Fresko Schöpf's schlechter erhalten als dieses. Über ganze Strecken hin ist der bläuliche Grund zum Vorschein gekommen; mehrere Köpfe der Hauptgruppe sind bis zur Unkenntlichkeit verdorben; vor allem aber zeigt ein Blick auf die wohlausgeführten Gesamtskizzen zu diesem Werke, daß in den Wolkenhöhen noch eine Reihe von Engelgruppen angebracht waren, die im Fresko heute verschwunden sind oder doch kaum mehr in dem wüsten Grau großer Flächen ausgenommen werden können²⁾. Aber auch auf den Skizzen zeigt sich namentlich in der ganzen rückwärtigen Hälfte und an den Flanken des Kuppelbildes eine empfindliche Leere; der Meister hat hier weder die Kraft noch den Eifer aufgebracht, den verhältnismäßig großen Bildraum zur Entfaltung einer reichen Komposition zu nützen. Im einzelnen zeigen sich manche Schönheiten. Maria ist diesmal wieder eine höchst einnehmende Erscheinung und in den Engeln und Putten, die mit lachend vergnügten Gesichtern, lieblich gekräuselten Blondhaaren voll kindlicher Lust um sie herumspielen, sich haschen und umfängen, äußern sich noch einmal Schalkhaftigkeit und Laune, die Erbstücke des Rokoko, in vollstem Maße; prächtige Halbschatten fallen über

¹⁾ Sein Kopf ist nach Steiner a. a. O. das Portät eines Geistlichen, den Schöpf kannte.

²⁾ Nach Steiner a. a. O. enthielt das Fresko immerhin 52 Figuren.

sie und ihr Gefieder schimmert in den buntesten Färbungen. Auch die Cherubime und Seraphime, die hoch in den Lüften in seliger Zwiesprache bei einander ruhen, sich durch die Lüfte wiegen, Rauchfässer schwingen oder Lieder anstimmen, erfüllen, für die tirolische Freskomalerei vielleicht zum letztenmal in so leicht beschwingter Weise, den Himmel mit der jubelnden Lust und schwärmerischen Inbrunst, die nun bald zeremoniöser Feierlichkeit und mystischer Ruhe weichen sollte. Auf der anderen Seite machen sich aber in der Gestalt Christi und noch mehr in jenen der Evangelisten und Kirchenväter mancherlei Schwächen der Zeichnung sehr störend bemerkbar.

Die Farbe des Kuppelfreskos läßt sich bei dem Zustande der Erhaltung nicht mehr beurteilen; wenn es aber die Helle, Frische und Feinheit des Kolorits aufwies, welche das kleine Bild in der Laterne (Taf. 16) hat, muß die Kuppel immerhin noch einen erfreulichen Anblick gewährt haben. Denn dieses Laternbild, das sehr gut erhalten ist, macht die Schönheit der Zeichnung und Farbe, über die Schöpf in seinen besten Leistungen verfügte, nochmals recht anschaulich. Es zeigt Gott Vater in schwungvoll breiter Lagerung, von entzückend anmutigen Engeln umgeben, und vor seiner Brust schwebend den heiligen Geist, so daß der von der Taube ausgehende Schein über die gelbliche und weiße Gewandung Gottes ein wunderbares Netz von Strahlenfäden webt und die feinsten Reflexe auf ihnen erzeugt. Die lilablau-schimmernde Weltkugel, das sanft rosige Kleid des die Wolke tragenden Engels zur Linken, dessen Flügel wieder in den schönsten Nuancen schillern, das Grün eines weiter draußen betenden Engels bilden einen harmonischen Akkord voll blühender Helligkeit und größter Feinheit der Abstufung.

Sehr deutlich aber nehmen die Schwächen des Meisters überhand in den Fresken, die er zwei Jahre später, im Sommer 1805¹⁾, in der großen Pfarrkirche zu Reit bei Brixlegg malte,

¹⁾ Nach Ben. Mayr. a. a. O. S. 53 im Jahre 1804; die Signatur lautet aber auf 1805. Auch stellte der Rattenberger Stadt- und Landrichter

welche unter dem Pfarrer Josef Schonner in den Jahren 1801 bis 1805 durch Andre Huber, den Erbauer der Kirche in Brixen i. T., aufgeführt worden war¹⁾. In vier ovalen Bildern malte Schöpf Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons Petrus: im Chor seine Kreuzigung; im Schiffe sein Auftreten gegen den Zauberer Simon, der sich mit Hilfe von Teufeln in die Luft erhob, auf das Gebet des Apostels aber herabstürzte, sowie die Schlüsselübergabe; über der Orgelempore endlich seine Befreiung aus dem Kerker. Ursprünglich war, wie eine zweifellos hieher gehörige Skizze (A 86) zeigt, statt eines dieser Bilder die Erscheinung Christi auf dem See Genesaret geplant, eine Darstellung, die sich auf der Skizze flotter ausnimmt, als irgend eines der ausgeführten Bilder und deren Beiseitesetzung daher einen Verlust für das Werk bedeutet. Schritt für Schritt äußert sich in diesen Bildern schwindende Kraft und auch lässige Arbeit. Die „Schlüsselübergabe“ ist schlechthin eine Wiederholung des Villnösser Freskos gleichen Inhaltes, dessen langweilige Kompo-

Sebastian Hecher am 13. November 1805 einen Paß aus für „Herrn Joseph Schöpf, berühmten Kunstmaler aus Innsbruck, welcher letztverflossenen Sommer zu Reith die Kirche ausgemahlen hat und willens ist, nunmehr nach Innsbruck rückzukehren“. (Arch. Stams).

¹⁾ Im Pfarrarchiv zu Reit sind ziemlich ausführliche Belege über den Kirchenbau in der Abteilung „Anschaffungen und Bausachen der Pfarrkirche zu Reit“. Der Neubau wurde schon 1798 geplant; in einem ausführlichen Gutachten vom 11. November 1799 beurteilte der Landesbaudirektor F. K. Zoller den von Andre Huber eingereichten Plan. Durch Gubernialdekret vom 4. und kreisämtl. Eröffnung vom 18. Jänner 1800 wurde die Ausführung nach diesem durch Zoller verbesserten Plane und die Anstellung Hubers als Baumeister gestattet. Der Bau wurde 1801 begonnen und 1805 vollendet. Er kostete nach einer Baurechnung vom 24. März 1807 mit Einschluß der Malarbeiten 25.885 fl. Schöpf erhielt für die Fresken 3000 fl., für die drei Altarbilder und die dazu gehörigen Medaillons 1200 fl.; die Verköstigung des Baumeisters und des Malers mit Gehilfen belief sich auf 508 fl. Den Hochaltar baute Anton Pichler aus Kitzbühel für 450 fl., die Seitenaltäre für 600 fl.; die Fracht kostete je 10 fl.! Die Altäre wurden erst 1810 durch Josef Huber gefaßt, was weitere 1110 fl. kostete. — Vgl. auch Köfler, die Pfarrkirche zu Reit und ihr Urheber, Bote für Tirol 1821 S. 32.

sition eine solche am wenigsten verdiente. Die übrigen Bilder behandeln allerdings für Schöpf ganz neue, aber sämtlich historische Szenen, deren Bewältigung nie seine Stärke war. Im „Petrus und Simon“ herrscht dieselbe theatralisierende Art wie im „Paulus in Athen“ zu Villnöß¹⁾. Der „Tod Petri“ verrät die überhand nehmende Kraftlosigkeit der Zeichnung besonders deutlich. Die vier Männer, die hier das Kreuz emporrichteten, sind trotz der häßlichen Derbheit ihrer Köpfe und Körper höchst schlaff in ihrer ganzen Bildung und die zur Schau getragene Anstrengung ist unwahre Geste; in vollständige Flaueheit und Verblasenheit verfallen die im Hintergrunde sichtbaren Männer und Frauen. Selbst die Engel zeigen in diesen Bildern nicht mehr die sonstige Leichtigkeit, sondern sind höchstens flüchtig und verzeichnet. Die Farbe ist offenbar durch die vom Maler Josef Haun in den Jahren 1899 und 1900 (laut Inschrift) vorgenommene Restaurierung verändert worden. Die Bilder haben nicht mehr das Duftige und Helle des Schöpfischen Kolorits, sondern eine viel ausgesprochenere, härtere und trockenere Färbung; nie hat Schöpf einen so schweren blauen Himmel gemalt, wie er in der „Schlüsselübergabe“ begegnet. Am ansprechendsten ist noch die „Befreiung Petri“; in ihr erscheint auch das Kolorit noch am reinsten erhalten.

Nach der Vollendung der Reiter Fresken begann eine Zeit förmlichen Stillstandes in der Tätigkeit unseres Künstlers. Zwar stand er schon im kommenden Jahre 1806 in Unterhandlungen wegen der Ausmalung der Kirche von Villa bei Roveredo; und dieselben müssen schon nahezu abgeschlossen gewesen sein, da das „Innsbrucker Wochenblatt“ vom 30. Juni 1806 die Abreise Schöpfs an den genannten Ort ankündigte. Aus unbekanntenen Gründen wurde aber der Auftrag plötzlich rückgängig ge-

¹⁾ Der Kopf der Heraklesstatue in diesem Bilde soll nach der Tradition das Porträt eines Bauern sein, der den Maler bei seiner Arbeit beständig kritisierte: zur Strafe dafür fand er sich eines Tages drastisch verewigt.

macht¹⁾. Schon diese Kränkung stimmte den Künstler tief herab. Noch schwerer traf ihn aber ein persönlicher Schicksalsschlag. Er hatte sich, schon 61 Jahre alt, mit Gertrud Schonner aus Alpach, der Schwester des Pfarrer Schonner, bei dem er sie in Reit kennen gelernt, am 22. Juli 1806 vermählt. Allein die Ehe soll keine glückliche gewesen sein²⁾ und bereits am 13. Juni 1807 starb Schöpfs Gattin³⁾. Diese Erlebnisse zusammen mit den immer düsterer hereinbrechenden kriegerischen Wirren, nach anderen Berichten zugleich eine Nervenschwäche, die sich Schöpf durch Überanstrengung in seinem Beruf zugezogen hatte⁴⁾, brachten endlich die Schwermut, zu der er von jeher geneigt, zur Herrschaft. Es kamen Jahre eines innerlich fast verstörten Zustandes. Selbst die Kunst wurde ihm zum Ekel. Materiell gesichert durch ein nicht unbedeutendes Vermögen, das er sich im Laufe der Zeit dank seines Rufes als Maler und bei seinem genügsamen Leben gesammelt, malte er anfangs nur sehr wenig mehr, um schließlich ganz aufzuhören. Griff er einmal auf Zureden seiner Freunde wieder zum Pinsel, so legte er ihn doch jedesmal bald wieder voll Widerwillen weg⁵⁾.

Die Jahre 1806 bis 1809 blieben so vollständig unproduktiv. Erst im Beginn 1810 nahm er seine Tätigkeit wieder auf⁶⁾,

1) Das Innsbrucker Wochenblatt 1806 Nr. 26 zeigt an, daß Schöpf nach Villa abreise, um dort für akkordierte 1000 Speziesdukaten die Kirche auszumalen. Durch die Güte des dortigen Herrn Dekans Don G. B. Zorzi erhielt ich aus den „Memorie“ der Pfarre die Mitteilung, daß in der Tat Verhandlungen bezüglich der Ausmalung des Schiffes der Kirche bestanden und der Preis auf 6000 fl. verabredet wurde. Aber dem stellte sich aus unbekanntem Gründen der Bischof von Trient entgegen und so blieb das Schiff unbemalt bis 1898, wo es der Mailänder G. Cavenaghi dekorierte und bemalte.

2) Hunold a. a. O. S. 19 auf Grund „verlässlicher mündlicher Mitteilungen noch lebender Zeugen“.

3) Sterbematrikel im Pfarrarchiv Innsbruck; Hunold gibt irrig Dezember 1807 an.

4) Dipauli, Innsbr. Zeitung 1810 Nr. 32 und Zusätze a. a. O. S. 80.

5) Dipauli, Innsbr. Ztg. 1810 Nr. 32; Ben. Mayr a. a. O. S. 54. Mersi a. a. O. S. 228.

6) Dipauli wie oben.

unter Umständen, die von seinen Freunden schier wie ein Wunder erzählt werden. Als in diesem Jahre die während des Kriegsjahres abgebrannte Kirche zu Wattens im Unterinntale wieder aufgerichtet wurde, riet P. Benitius Mayr dem Meister, ein gutes Werk zu tun und die Kirche unentgeltlich auszumalen; „Gott werde dieses Opfer gefällig aufnehmen und ihm seinen Lebensmut wiedergeben“. Schöpf, so berichtet Mersi, habe gefolgt¹⁾ und die Jugend seines Geistes sei wiedergekehrt; er selbst und alle Bekannten hätten gestaunt über die dem alten Manne zurückgegebene Kraft. Schön vor Beginn der eigentlichen Freskoarbeit malte er wieder Madonnen und Porträts. Die Ausmalung der Wattenser Kirche erfolgte dann im Sommer 1810²⁾. Am 11. Mai reiste Schöpf dorthin³⁾; am 25. Oktober schrieb sein Freund, der Buchhändler K. Schumacher, an F. K. Zoller, daß der Künstler noch diesen Monat fertig werde⁴⁾. Die Arbeit fand den ungeteilten Beifall der Freunde. Dipauli, der den Meister am 23. September eigens in Wattens besuchte und damals bereits zwei Plafonds vollendet fand, lobte besonders das Chorbild und der damals gleichfalls in Tirol anwesende Münchner Generalinspektor Tillis bezeichnete Schöpf als „den ersten damaligen Freskomaler“⁵⁾.

Die Fresken selbst aber verraten unserm heutigen Urteile nichts von einer wunderbar wiedergekehrten schöpferischen Kraft. Sie sind freilich hinsichtlich ihrer Farben nur mehr Ruinen. Schöpf selbst beklagte die schlechte Beschaffenheit des Mauergrundes, die Flecken im Gemälde verursache⁶⁾. Man hatte das ursprüngliche feste Kirchengewölbe, weil es durch den Ein-

¹⁾ Bissig bemerkt allerdings der Verfasser der Pfarrchronik von Wattens (im dortigen Pfarrarchiv), Anton Haidegger (S. 22): „es kostete aber doch 1500fl.“, eine Summe, die vielleicht für Materialkosten, Verpflegung, Gesellenarbeit aufgegangen sein mag.

²⁾ Dipauli, Innsbrucker Zeitung 1811 Nr. 1.

³⁾ Zoller, Briefe artist. Inhaltes a. a. O. Nr. 35.

⁴⁾ Ebenda Nr. 184.

⁵⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 495.

⁶⁾ Ebenda.

sturz des Dachstuhles einige Sprünge bekommen, beseitigt und bloß durch ein dünnes Lattengewölbe ersetzt; dazu war das Dach nur mit hölzernen Scharschindeln gedeckt und zum Schaden des Deckenbildes ohne Luftventile gelassen worden¹⁾. So litt denn letzteres bald an Salpeterfraß und ist seitdem auch sonst in mehrfacher Weise beschädigt worden²⁾. Die Körper sind förmlich bedeckt mit schwarzen Punkten, der Grund ist vielfach sichtbar geworden. Aber auch ohne dies zeigen die Bilder keine Wiederkehr, sondern einen weiteren Verfall des Könnens und statt Begeisterung spricht aus ihnen geringes Interesse an dem kleinen und unlohnenden Auftrag. Zwar ist das Bild im Chor, der „hl. Lorenz in der Glorie“, noch ein Werk von gewandter Hand, wenn es auch in kompositioneller Hinsicht schon bis zu äußerster Beschränkung und Einfachheit gelangt ist. Das Bildfeld ist im Grunde von der einzigen Gestalt des Heiligen beherrscht, neben dem die Engel, welche in der Wolke stecken, und die Putten, die den Äther beleben, ganz verschwinden³⁾. Doch ist noch etwas von dem leichten, weichen, tonigen Farbauftrag des Meisters zu spüren. Um so schwächer sind die beiden andern Darstellungen. Der „Laurentius auf dem Rost“ im Schiff der Kirche ist höchst eckig und uneben komponiert. Die Gestalten der Peiniger des Heiligen huldigen demselben verfehlten Naturalismus, wie jene auf dem „Tod Petri“ zu Reit: sie sind nur roh, ohne wuchtig zu sein, trotz übertriebener Muskulosität jeder Kraft ermangelnd; der Heilige selbst fällt in das entgegengesetzte Extrem fast weibischer Zartheit; auch die Perspektive der Gebäude im Hintergrunde ist

1) Haidegger, Pfarrechronik von Wattens S. 22 und 33.

2) In barbarischer Weise sind z. B. in das Chorfresko zum Aufstellen des hl. Grabes Löcher hineingeschlagen worden.

3) Eine erste Skizze (1565) zeigt neben dem hl. Lorenz, der darin links höher im Bilde, nach rechts gewendet, steht, den hl. Josef, die Lilie in der Hand; in einer zweiten Zeichnung (1291) erscheint Lorenz in der Mitte, Josef und Maria zu beiden Seiten. Die Komposition ist hier reicher und befriedigender. Diese Gestalten wurden dann in das Hochaltarbild verlegt und so erscheint in den Skizzen 1301 und 1292 der Heilige bereits allein im Bild.

mangelhaft. Offenbar hat schon hier Gehilfenhand mitgewirkt. Gewiß ist dies der Fall bei dem Fresko über der Orgel, das den Heiligen vor dem Landpfleger darstellt. Die Skizzen beweisen, daß Schöpf den Entwurf gemacht hat; aber die Ausführung rührt sicherlich zuletzt von ihm her. Hier sind die Kopf-typen wesentlich andere und von einer Derbheit, die Schöpf nie zugemutet werden kann. Diese bartlosen runden Köpfe mit dem sackförmig aufgetriebenen Kinn und dem wie aus Holz geschnitzten Haar gehören nicht seiner leichten Hand an. Auch die Farben sind hier hart, grau und schlecht zusammengestellt. Wie weit diese Arbeiten Schöpfs Schüler Alois Stadler, der hier mitgeholfen haben soll, zuzuweisen sind, entzieht sich einer Feststellung.

Ebensowenig gibt sich ein Aufschwung kund in dem Fresko, welches Schöpf im folgenden Jahre in einem Zimmer des Tschurtschenthalerhauses (am Marktgraben) in Innsbruck malte, dem einzigen bekannten Profanfresko des Meisters. Es stellt Neptun mit dem Dreizack, auf einer von vier Meerrossen gezogenen Muschel durch das Meer fahrend, dar; in der Höhe schwebt Merkur; das Meer ist düster umwölkt, nur im Hintergrunde rötet sich der Himmel über der aufgehenden Sonne. Das Ganze soll nach dem Berichte Dipaulis als Allegorie der traurigen Lage des Welthandels und der Hoffnung auf Besserung gemeint gewesen sein¹⁾. Das Bild ist sehr verdunkelt; es ist eine durchaus unbedeutende, ärmliche Komposition, beide Hauptgestalten sind schwach gezeichnet; einzig die Landschaft scheint auch hier nicht ohne Stimmung gewesen zu sein.

So ziemlich sein schwächstes Werk malte Schöpf aber im Sommer 1816²⁾ in dem kleinen Gotteshause zu Kirchdorf bei St. Johann in Tirol, diesmal zwar nicht umsonst, aber um einen sehr geringen Lohn, den er außerdem nur über energisches Betreiben sehr viel später zu erlangen vermochte³⁾. Umstände,

1) Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 625.

2) Laut Signatur.

3) Nach Akten des Pfarrarchives hatte Schöpf für die drei Fresken 800 fl. zu bekommen, außerdem freie Kost für sich und seine Gehilfen.

die allerdings auch nicht angetan waren, zu viel Eifer anzuspornen. In drei länglich oder dreipaßartig geschweiften Bildern ist hier dargestellt: im Chor die Steinigung des hl. Stefanus; im Schiff die Verleihung des Skapuliers an den hl. Simon Stock; über der Orgelempore der hl. Stefanus zwischen dem Kaiser Heinrich dem Heiligen und seiner Gemahlin Kunigunde im Himmel (unter Heinrich II. wurde das Kirchlein 990 gestiftet)¹⁾. Auf diesen stark verblaßten Bildern ist Schöpfs Kompositions-kunst wie Gestaltenzeichnung auf einem Tiefpunkt anlangt. In der Steinigung des hl. Stephanus“ begegnet eine ähnliche Darstellung wie in jener des hl. Vigilius zu Kaltern: aber hier haben diese steinschleudernden Männer nichts mehr von Linie oder Stil, sie erscheinen trotz ihrer teuflischen Gesichter und weitausgeholtten Geberden ungelenk, ja kaum recht standsicher. Die Gestalten des zweiten Bildes sind höchst flüchtig, flau und fade, ihre Gewänder hölzern. In beiden Bildern fällt die Leere der Komposition auf: über und auch zwischen den Figuren bleiben nach Füllung verlangende Flächen. Zu solcher Verarmung also hat, freilich auch infolge der Ermattung des künstlerischen Ehrgeizes, die klassizierende Selbstbeschränkung geführt! — Das dritte Bild hat sich noch einigermaßen die schöne, flockige Farbe bewahrt; aber auch hier sind die drei Figuren im unteren Teile des Feldes geistlos nebeneinander gereiht und darüber gähnt ein Vakuum.

In diesen Werken hat sich also Schöpf durchaus nicht von Lethargie und Unlust aufgegriff; viel eher ist dies bei seinem

Allein er mußte auf diese Bezahlung drei Jahre warten, da die kleinweis in der verarmten Gemeinde gesammelten Beiträge zur Erneuerung des im Kriegsjahr 1809 abgebrannten Kirchleins nicht langten. Als Schöpf endlich erfuhr, daß über persönlichen Auftrag des Kaisers Franz das k. k. Kameralzahlamt zu Innsbruck der Gemeinde mit über 2000 fl. beisprang, erinnerte Schöpf in einem ziemlich bestimmten Brief vom 19. Nov. 1818 das Pfarramt an seine Forderung. Die Rechnung wurde dann wirklich am 13. Febr. 1819 beglichen: Schöpf erhielt 800 fl. bar; der Wein für ihn und die Gehilfen hatte 103 fl., das Frühstück 85 fl. ausgemacht. Die Köstigung durch 6 Monate hatte der Pfarrer bestritten.

¹⁾ Laut Inschrift über dem Frontbogen.

letzten Freskowerke, den Plafonds der Servitenkirche in Innsbruck der Fall. Der Konvent, in dem Schöpf in der Person des Theologieprofessors und Predigers P. Benitius Mayr einen engen Freund hatte, beschloß, unter Preisgabe der bisherigen Fresken von Adam Mölk¹⁾ die Kirche neu auszuschnücken, und übertrug am 27. März 1818 Schöpf zunächst die Ausmalung des Presbyteriums und Frontbogens; am 20. April wurde das Gerüst hiezu aufgestellt und den Sommer über malte Schöpf das Chorbild. Am 18. Jänner 1819 wurde die Ausmalung auch des Schiffes beschlossen, wofür der Künstler 2000 fl. bekommen sollte. Die Sache scheint sich diesmal aber hingezogen zu haben, da am 16. Oktober erst die Maurer mit den Vorarbeiten zu Ende kamen. Das Schiff wurde daher, wie auch die Signatur besagt, erst 1820 gemalt; am 6. November 1820 wurde das Gemälde enthüllt²⁾. Dieser Auftrag verschaffte dem 73 Jahre zählenden Malergreise die Genugtuung, nochmals in der Hauptstadt selbst ein Werk aufzuführen, in der er längst zur populären Persönlichkeit geworden. Die Dekoration, die Gestalten der Evangelisten in den Zwickeln und die beiden Lünettenbilder über den Eingängen der Seitenkapellen (Flucht nach Ägypten und Christus im Tempel) sind der Tradition im Kloster zufolge von Schöpf's Gehilfen Josef Strickner ausgeführt, doch wohl nach Entwürfen des Meisters, da sich der Hand des letzteren angehörige Zeichnungen dazu in seinem Nachlasse befinden. Diese Nebenbilder, grau in grau in eigentümlicher Technik hergestellt (aus grauem Bewurf gekratzt), sind sehr mäßige Leistungen. Die Deckenfresken selbst sind in einem kläglichen Zustand der Zerstörung, namentlich jenes im Schiff, das durch Flecke und Sprünge stellenweise bis zur Unkenntlichkeit entsetzt, an anderen Stellen gänzlich verblaßt ist. Aber diese Gemälde lassen dennoch gegenüber den Arbeiten in Wattens und Kirchdorf ein entschiedenes Zusammennehmen der Kraft erkennen

1) Vgl. F. K. Zoller, Rückerinnerungen über meinen Lebenslauf S. 2.

2) Diese Daten wurden mir von Herrn P. Johann Paul Moser auf Grund der Diarien des Servitenklosters in Innsbruck mitgeteilt.

und haben zugleich etwas von der Stimmung des Alters, das sie anziehend macht. Als Thema waren dem Künstler zwei auf den Kirchenpatron, den hl. Josef, bezügliche Darstellungen vorgesteckt. Er wählte, wie es heißt, unter Beirat des P. Benitius, für das Chorbild die Auffahrt des Heiligen von der Erde, für das Langhausbild seinen Empfang unter den Heiligen des Himmels.

Unwillkürlich weist uns das letztere, größere Bild zurück auf den Anfang von Schöpfs selbständigem Wirken, auf das Fresko im Schiffe von Asbach, mit dem es die ganze Anlage, die Austeilung der Komposition gemein hat. Auf länglichem Deckenfelde wie dort, entwickelt sich auch hier die himmlische Szene nach der Höhe hin, von unten angeordneten großen und nahen Figuren bis zu darüber folgenden immer kleineren und ferneren. Unten thronen hier rechts die Apostel als Vertreter des neuen, links, etwas höher gestellt, die Patriarchen und Propheten als Vertreter des alten Bundes, diese mit Moses, jene mit Petrus als Führer einander zugewendet; beide Gruppen aber erscheinen nur wie die Spitzen langer Züge, die, bis zum seitlichen Rande dicht gedrängt, sich noch weit zurück fortsetzen. Auf einer höheren Wolke links kniet demütig Josef, den, wieder etwas höher rechts stehend, Maria empfängt; noch weiter über ihnen erscheint Christus und zuhöchst Gott Vater, über den noch aus dem obersten Gipfel des Himmels von der Taube ein Strahlenkranz herabfällt. So ist das Wesen der Komposition dasselbe wie in Asbach und auch einzelne Gestalten, wie Christus und Gott Vater scheinen von dort herübergenommen. Hat aber Schöpf schon damals die Komposition nicht dicht gedrängt, so nimmt sie sich in diesem Alterswerke noch viel weitmaschiger aus. Die Gestalten sind im Verhältnis zum Raum kleiner als dort und weiter voneinander getrennt. Schöpf will durch diese — im gewissem Sinne leere — Anordnung sichtlich den Blick in die Wolkenwelt möglichst erhöhen. Er stellt sich den Himmel nicht, wie wohl die Barockmaler, als vom Gedränge der Heiligen erfülltes Reich vor: vielmehr als einen Raum, in dessen großen Abmessungen die Gestalten möglichst klein erscheinen sollen, als eine Wolkentreppe, auf der

die Gestalten in hohen Stufen übereinander folgen. Diese edle Auffassung vermag freilich nicht ganz darüber hinwegzutäuschen, daß sich in der Behandlung der Figuren doch die Schwäche des Alters zeigt. Nur die Propheten heben sich günstig heraus und besonders ist Moses, breit hingeworfen, das herbe, knochige Antlitz mit glänzenden Augen emporgerichtet, den hageren Arm hinausgestreckt, eine prächtige Erscheinung.

Nicht minder deutlich steht das Chorbild am Abschluß der Entwicklung Schöpf's. Die Einfachheit und Einheitlichkeit der Komposition führt, wie früher schon in dem kleinen Fresko zu Wattens, auch hier fast zur Einfigurigkeit. Zwar erblicken wir bei näherem Zusehen am Grunde des Bildes ein Stückchen Erde und darauf ein Häuflein Männer und Frauen, die dem entschwindenden Heiligen nachsehen. Aber sie sind winzig klein, undeutlich, kaum näher erkennbar, in die Ferne gerückt: die irdische Szene erhält eine ganz ungeordnete Bedeutung. Die eigentliche Darstellung sammelt sich völlig in der einzigen Gruppe, ja man möchte sagen, der einzigen Gestalt Josefs, der groß und nahe auf einer von drei Engeln getragenen Wolke in die Seligkeit emporfährt. Der ganze obere Raum des Bildes ist nur von dem goldigen Licht eingenommen, das von dem Symbol der Dreieinigkeit herabströmt und in dem nur noch einige Putten, fast in ihm aufgehend, flattern. So herrscht die denkbarste Konzentration auf die Hauptgestalt. Diese aber hat Schöpf hier viel schwungvoller gezeichnet als den Laurentius in Wattens, mit Glück aus der strengen Mittelstellung etwas zur Seite und tiefer herab gerückt und dadurch den Eindruck eines in weitem Raume allein Emporschwebenden zu geben gesucht. Frei ragt seine Gestalt aus der Wolke in den Goldglanz und sein hoch erhobenes Haupt mit den leise wehenden Haaren scheint die Wonnen des Himmelslichtes zu spüren. Dieses Gefühl auszudrücken, ist wohl der Ehrgeiz des Malers gewesen.

Die Eröffnung dieses letzten Deckenwerkes am 6. November 1820 wurde in Innsbruck wie ein Ereignis angesehen. Das Gemälde fand im Almanach des Jahres 1821 dichterische Ver-

herrlichung¹⁾; Benitius Mayr veröffentlichte eine enthusiastische Beschreibung und Würdigung desselben im „Boten für Tirol“²⁾, die dann in Münchner und Wiener Blätter nachgedruckt wurde³⁾. Dem überschwenglichen Lob, das darin den Bildern gespendet erscheint, wird man heute ebensowenig bis ins einzelne zustimmen, als den theologischen Spitzfindigkeiten, die hineingelegt werden. Eines tritt aber deutlich hervor: daß die Zeitgenossen die Eigentümlichkeit der Richtung Schöpfs im Grunde wohl erkannten und sein Werk gerade um derentwillen schätzten. P. Benitius kann nicht genug die Einheit, Regelmäßigkeit und Harmonie des Ganzen betonen. Was man sonst bei solchen Gemälden sehe, sei ein Gedränge von Figuren ohne Zweck, ohne Einheit. Schöpf aber verstehe es, Fülle ohne Aufhäufung und Verwirrung zu geben. Hier sei keine Überladung, keine erkünstelte Verwicklung der Gruppen, keine gezwungene Verkürzung, keine schwierige Stellung oder gesuchte Faltenlegung, — nichts, was die Aufmerksamkeit auf den Maler statt auf den Gegenstand ziehen könne. Das Kolorit aber rühmt er als Schöpf allein eigentümlich. Es sei lebhaft und doch sanft, es entfalte eine Fülle unmerklicher Gradation. So wird also Schöpfs Kunst in entschiedenem Gegensatz gestellt zu den Gestaltenknäueln, der wilden Bewegung und effektvollen Farbengebung früherer Zeit. Und noch etwas anders wird besonders hervorgehoben: daß Schöpf seinen Vorwurf „nach christlicher Auffassung“ bewältigt habe. Er fasse den Himmel entsprechend der religiösen Idee auf als Harmonie der Sphären voll Ordnung und Einheit; er verleihe den Gestalten und Gesichtern jene „sanfte, liebliche Demut“, die sie nach der Vorstellung der Kirche vor dem Throne Gottes haben; er stelle sie nicht dar in lauter, heftiger Erregung, sondern in der seligen Ruhe des Beschauens.

So schließt Schöpf seine Freskokunst jedenfalls im Einklange mit seiner Zeit. Weit genug lag das Barock zurück, daß

¹⁾ Allg. Nationalkalender f. Tirol und Vorarlberg 1821 S. 65.

²⁾ Bote f. Tirol 1820 Dez. 4 Blge. Nr. 15.

³⁾ Archiv f. Geogr., Hist. etc. 1821 Nr. 5 vom 10. Jänner 1821. — Flora, Münchener Unterhaltungsblatt, 1821 Blge. Nr. 13 und 15.

man gerade jene Eigenheiten, in denen er sich von diesem trennte, als Verdienst ansah; und nahe stand seine Kunst zugleich der zur selben Zeit entstehenden Strömung, die vor allem das Kirchliche in derartigen Werken betonte.

Die Entwürfe und Studien zu den Fresken.

Die Sorgfalt, mit der Josef Schöpf seine Zeichnungen aufbewahrt und ihre fernere geschlossene Erhaltung gesichert hat, setzt uns in die Lage, auch in den Entwurf und die Vorbereitung seiner Fresken Einblick zu nehmen. Eine außerordentliche Menge von Blättern steht uns zur Verfügung¹⁾. Von gänzlicher Vollständigkeit ist zwar auch hier nicht die Rede; das zeigt schon die sehr ungleiche Zahl der Zeichnungen für die einzelnen Werke, das Fehlen mancher Stadien für ein bestimmtes Fresko. Auch ist naturgemäß nicht immer genau derselbe Gang der Arbeit eingehalten, vielmehr nach Umständen oder Laune einmal eine Zwischenstufe übersprungen; manchmal bleibt wohl auch trotz der Menge der Zeichnungen der genaue Verlauf unklar. Im ganzen aber veranschaulicht dieses Material in seltener Weise die Vorarbeiten des Freskomalers und läßt uns auch so manche Eigenheit gerade Schöpfs verstehen. Sein Vorgang ist ein ähnlicher, wie er auch in den Zeichnungen Knollers vorliegt; doch ergeben sich gegenüber diesem immerhin auch verschiedene bemerkenswerte Abweichungen.

Die ersten Skizzen liegen bei Schöpf meist in Federzeichnung, oft schon leicht übertuscht, seltener in Bleistift vor, häufig auf kleinen Zetteln, auf denen die Zeichnung mehrmals neben- oder gar übereinander erscheint²⁾. Sie gehen nur auf

¹⁾ Die Menge der Zeichnungen läßt es nicht zu, im folgenden für die dargelegten Beobachtungen alle oder auch nur alle wichtigeren Beispiele nummernmäßig anzuführen; es werden nur einige typische Beispiele angemerkt und wird im übrigen auf das Verzeichnis im Anhang verwiesen.

²⁾ Typische Beispiele Nr. 1293, 1295, 1310, 1323, 1325; in Bleistift A 46, 48, 52, 61, 62, 63, 77, 78.

das Wesen des Entwurfes aus, das Einzelne ist kaum angedeutet, fast unkenntlich; die Köpfe sind bloße Kreise, den Gliedmaßen fehlen Endigungen, das Ganze ist wirr hingekritzelt. (Taf. 20). Durchaus aber geht Schöpf dabei auf den Kern der ganzen Darstellung. Dies spricht ebenso für seinen klaren Sinn wie es den Ratschlägen seiner Lehrmeister gemäß ist. Namentlich bei größeren Kompositionen tritt das sehr deutlich hervor: der erste Entwurf beschäftigt sich, unter Leerlassung der Nebenräume, mit dem Zentrum der Darstellung, das festgestellt wird, bevor an eine weitere Ausarbeitung gegangen wird¹⁾. Und dieser wesentliche Teil bleibt meist unter allen sonstigen Änderungen der konstanteste: in der Anordnung wenigstens, nicht ebenso in den Abständen oder der verhältnismäßigen Größe im Bildfelde. Nach dieser Hinsicht ist es vielmehr, wie bei Knoller, so auch bei Schöpf nahezu durchgehende Erscheinung, daß der ursprüngliche Entwurf die Gestalten größer und dichter bei einander zeigt²⁾; sie werden dann im Verlaufe erst auseinandergeschoben, Füllsel zwischen sie eingeschaltet; allmählich beleben sich dann auch die minder wichtigen, besonders randlichen Partien des Bildes. Wir haben oben gesehen, daß bei einzelnen Fresken allerdings auch recht wesentliche Umänderungen Platz griffen. Im ganzen aber ist dies der seltenere Fall; meist ist schon die erste Anlage maßgebend, ja es zeigt sich bei genauerem Zusehen, daß oft selbst die kleinsten Nebensachen, z. B. Putten, bereits vorgesehen sind, freilich in einer Andeutung, die erst beim Vergleich mit späteren Zeichnungen verständlich wird. Es zeigt dies immerhin eine sichere und rasche Konzeption schon in der Phantasie. Gewölbte Deckenbilder erscheinen in den ersten Skizzen gerne zunächst tafelbildartig entworfen³⁾ und erst im weiteren Verlaufe für den panoramaartigen Eindruck umgearbeitet.

¹⁾ z. B. Nr. 1484, 1481, 1197, 1827, 1535; A 45, 48, 52.

²⁾ z. B. Nr. 1164; 1298 (vgl. 1310); 1318; 1481; 1837; A 45 (vgl. 1735, 1358, 1492); A. 48 (vgl. 1554); 1489; A 61; A 74; A 77; 1323 (vgl. 1295, 1293); 1315.

³⁾ z. B. Nr. 1143, 1266; 1481, 1197; A. 86; A 87.

Kuppeln werden in zwei Hälften angelegt und dann erst eine Gesamtansicht gezeichnet¹⁾. Wiederholt lassen uns die Skizzen auch in andere Erleichterungsbehelfe des Freskomalers blicken. Er quadriert das Feld, nicht bloß, um nach diesem Netze die einzelnen Figuren herauszuzeichnen, sondern auch als Hilfsmittel zur regelmäßigen Verteilung der Figuren²⁾; er zeichnet sich zu richtiger Zentralisierung der Komposition die senkrechte und wagrechte Achse³⁾, neben die sich die Figuren nach bestimmtem Plane gruppieren (vergleiche Tafel 20). Gerne konstruiert er auch von einem über dem Bilde gelegenen Treffpunkte ausgehende Strahlenlinien, welche als Konvergenzlinien der Figuren eines gewölbten Plafonds dienen⁴⁾.

Viel weniger deutlich als etwa bei Knoller läßt sich bei unserem Meister eine gesonderte Herausbildung aller einzelnen Gruppen erkennen. Während bei jenem vielfach fast jede größere Gruppe eines Freskos in eigener Linienskizze entworfen, dann die einzelnen Figuren studiert und modelliert und wieder zur Gruppe vereinigt erscheinen, hat Schöpf eine solche Sorgfalt höchstens der Hauptgruppe zugewendet. Eher finden wir bei ihm, was für Knoller seltener gilt, mehrere Gesamtskizzen des Figurenteils — gewöhnlich alle in getuschelter Federzeichnung — nacheinander, von denen jede gegen die frühere bereichert und erweitert ist: hiebei werden dann Nebengruppen mit herausgestaltet⁵⁾. Doch finden sich immerhin auch Beispiele separater Durchbildung von Nebengruppen⁶⁾. Gerne erscheinen in diesen Entwürfen die Figuren nackt mit durchsichtig darüber gezeichneten Gewandungen⁷⁾.

1) z. B. Nr. A 70, 82, 83.

2) z. B. Nr. 1254, 1294, 1295; A 37.

3) z. B. Nr. 1298, 1300, 1318; A. 37.

4) z. B. Nr. 1254, 1303, 1325.

5) z. B. Nr. 1310, A 36, 1308; 1837, 1224; A 52, A 53, 1300, 1237; 1325, 1223; A 61, A 63, 1303; A 86, 1307; 1323, 1295, 1293; 1323, 1294, A 87.

6) z. B. Nr. 1570, 1585, 1587, 1604, 1783, 1790; A 53, 54.

7) z. B. A 64, 67.

Hand in Hand mit dieser allmählichen Erweiterung zur vollen Komposition aber geht das Studium der Lichtverteilung: und ihm kehrt Schöpf, das ist für seine malerische Tendenz bezeichnend, sichtlich mehr Interesse zu als der strengen zeichnerischen Ausprägung. Schon bei den ersten Skizzen läuft in Form leichter Übertuschung eine rasche Andeutung von Schatten und Licht mit; bei den folgenden Erweiterungsskizzen spielt sie eine immer größere Rolle: ja viele von ihnen sind in erster Linie als Tonskizzen¹⁾ gedacht, in denen der Entwurf sonst kaum einen Fortschritt macht: mit Sepia oder Neutraltinte getont, gelegentlich unter Mitverwendung von Deckweiß, zeigen sie, obwohl nur in kecken Pinselzügen und groben Flecken hingeworfen, oft äußerst wirksam den Lichteffect, auf den es abgesehen ist (vgl. Tafel 21). Und wie von selbst stellt sich dann die Lokalfarbe ein, oft ebenfalls schon bei den allerersten Zeichnungen: zunächst nur in einzelnen zerstreuten Tupfen über der Sepierung, die immer auf die markanten Pointen des Ganzen fallen. An sie schließen sich dann gewöhnlich volle aquarellierte Federskizzen²⁾, die auch in Zeichnung und Komposition bereits die endgiltigen Formen aufweisen, wenn sie auch noch immer in flüchtigen Strichen angelegt sind. Diese Farbenskizzen beweisen besonders schlagend, daß das in den Fresken Schöpfs befolgte Prinzip der planmäßigen Trennung und Aufeinanderstimmung farbiger Höhepunkte ein bewußtes und gewolltes ist: in ihnen sind nicht etwa alle Nuancierungen der Farben schon studiert, sondern, vielfach recht grob, auf wenige Stellen Lokaltöne verteilt, die hier viel unvermittelter aus dem mehr monochromen Grund hervorstechen und daher auch den Akkord, den sie zusammen vorstellen, deutlicher erkennen lassen. Nur ausnahmsweise sind im strengen Sinn durchgeführte Aquarellierungen vorhanden³⁾.

¹⁾ z. B. Nr. 1308, A 36; 1300, 1237; 1297; A 74; 1271; 1270; A 82, 83; 1293; 1315.

²⁾ z. B. A 37; A 42; 1343; A 51; 1148; A 57; 1218; A 68.

³⁾ z. B. Nr. 1146; A. 51.

Meist ist also der Arbeit auf der Mauer noch sehr viel überlassen: die feine Ausgleichung der Töne, die zarten Übergänge, der einheitliche Schmelz des Ganzen entsteht erst dort.

Diese Aquarelle bilden für die Gesamtanlage des Bildes das letzte, dem Fresko nächststehende Stadium: nicht etwa die ebenfalls zahlreich vorhandenen Ölskizzen. Wie bei Knoller stehen auch bei Schöpf die Ölskizzen, obwohl sie eine viel feinere Vertreibung der Farben aufweisen, als jene aquarellierten Blätter, doch nicht am Abschluß der Arbeit, sondern nehmen eine selbständige Stellung inmitten oder neben derselben ein: denn sie weichen — eine einzige Ausnahme bildet die Ölskizze für das Chorbild in Ahrn — von der späteren Ausführung ab, oft sehr beträchtlich¹⁾; sie schließen sich in mehreren Fällen ganz deutlich zeichnerischen Entwürfen an, die eine aufgegebene oder nebenhergehende Phase repräsentieren²⁾; ja zum Teil finden sich selbst Einzelfigurenstudien, die wohl mit Figuren der Ölskizze, nicht aber mit solchen des Freskos übereinstimmen³⁾. Die Ölskizze erscheint dann wie eine durchgeführte Probe zu einem früheren Lösungsversuch, wenn nicht gar wie ein selbständiges Bildchen. Besonders charakteristisch ist der Fall beim Brixner Kuppelfresko, dessen wir schon gedachten. Immer aber sind bei den Ölskizzen die weicheren Übergänge, das feinere Farbenspiel bereits durchgeführt; bezeichnend ist, daß Ölskizzen in monochromer brauner Tönung vorkommen⁴⁾,

1) So zeigen durchaus Abweichungen vom Fresko die Ölskizzen für die Fresken in Genazzano, Asbach, Ahrn (Mittelfresko), Johanneskirche in Innsbruck (Portikus), Brixen i. T., Villnöß (Chorbild), Stams (Kuppel), Reit (Chorbild), Kirchdorf (Hinterstes Fresko), Innsbruck (Servitenkirche). — Vereinzelt finden sich Ölskizzen zu einzelnen Figuren: D 2 a, 3 b für den hl. Martin in Brixen.

2) So schließen sich die Ölskizze für Genazzano an 1266, jene für Asbach-Langhaus an A 36 und 1308 an, während 1488, bzw. A 37 dem Fresko entsprechen. Vgl. ebenso die Ölskizzen für Brixen mit 1297, Villnöß mit 1489, Stams mit A 70 und A 74, Reit mit A 84 und 1310.

3) z. B. Nr. 1266; 1440, 1741, 1742, 1705.

4) So für das Portikusfresko von St. Johann in Innsbruck (Museum Stams), für das Langhausfresko in Kaltern (Ferdinandeum).

wo also lediglich die Einzelheiten des Lichtwechsels, diese aber sehr eingehend studiert sind.

Sind, wie bemerkt, Gruppenzeichnungen seltener, so begegnen die Studien zur Durcharbeitung der Einzelfigur um so zahlreicher. In welchen Zeitpunkt im Arbeitsgange sie jeweils zu setzen sind, ist oft nicht sicher anzugeben; gewiß wurden sie nicht immer erst nach vollkommener Klarstellung der Komposition, wie man erwarten dürfte, gezeichnet: es finden sich — z. B. für Asbach — auch durchmodellerte Einzelgestalten, deren Körperstellung nachher im Fresko wieder geändert erscheint, die mit einer späterhin wieder aufgegebenen Gesamtskizze übereinstimmen¹⁾. In diesen Einzelzeichnungen kommt das zeichnerische Streben und Können Schöpf's am deutlichsten in seiner Eigenart und in seinen Schwächen zutage. In seiner Jugend, in den Skizzen für das Fresko und Altarblatt der Spitalkapelle zu Stams hat er sich, wie schon erwähnt, der Feder oder des harten Bleis bedient und die Gestalt in flüchtigen, krausen, spitzigen Strichelchen hingesezt. Von Rom bringt er eine andere Technik und zugleich größere Sorgfalt im Zeichnen mit. Von Knoller und Mengs lernt er die Ausführung in schwarzem Kreidestift mit aufgesetzten weißen Lichtern; die Zeichnung wird zugleich ruhiger, flüssiger und weicher. Deutlich zeigt sich, wie der Geist Roms ihn besonders in den ersten Jahren nach der Heimkehr noch beherrscht, dann aber allmählich die Gründlichkeit und Strenge nachlässt. Für kein Fresko wurden alle Figuren so sorgfältig durchgebildet, wie für jenes in Asbach, bei dem auch wirklich die Aufführung der Gestalten weniger zu wünschen übrig läßt, als bei irgend einem andern Werke. Hier stellt sich Schöpf die Regel auf, die er beim Gestaltenstudium befolgt. Die Figuren sind stets zuerst nackt studiert²⁾, und zwar manchmal in doppelter

¹⁾ So gehören z. B. die Figurenstudien zum Asbacher Mittelfresko Nr. 1728, 1741, 1726, 1729, 1740, 1742, 1754 zu der Gesamtskizze A 36, welche vom Fresko noch abweicht. Vgl. ebenso A 43; 1746.

²⁾ Daß hiezu wenigstens teilweise lebende Modelle benützt wurden, zeigt der Umstand, daß als Vorstudien für weibliche Gestalten Jünglings-

Folge: ein erstesmal in leichten, oft recht unbestimmten Konturen mit einer Modellierung in bloßen breiten Schattenflächen, die mit dünner Schraffierung angegeben sind¹⁾; hierauf folgen ausführlicher und kontrastreicher modellierte Blätter²⁾. Indes sind auch letztere meist nicht von dem kräftigen Umriß, dem eindringenden, detaillierten Relief Knollers: Schöpfs Figuren sind viel runder, weicher, die Modellierung zarter und duftiger, mehr gewischt als bis ins kleine gestrichelt; größere Flächen sind glatt gelassen; die Haare sind weich zerflatternd behandelt, die Gesichtszeichnung allgemeiner gehalten. Was seine Zeichnung indes an Kraft fehlen läßt, ersetzt sie vielfach durch feine Stimmung; die Hand scheint sich manchmal, statt auf deutliche Ausprägung hinzuarbeiten, ganz nur der Empfindung zu überlassen. Wir finden Blätter, in denen die Gesichtsformen, Mund, Nase, Augen, ohne bestimmte Form, nur wie leise Schattenflecke hingehaucht sind (Tafel 20, 22). Manche dieser Gestaltenzeichnungen sind übrigens wesentlich nur Gewandstudien; Kopf, Hände, Gliedmaßen sind nur flüchtig angedeutet, das Interesse wendet sich ausschließlich der Draperie zu (Tafel 12). In der Gewandzeichnung ist Schöpf Knoller gewiß ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Dem oft recht knitterigen und kleinlichen Faltenwurf des letzteren setzt Schöpf große, breite, edel fließende Falten entgegen und hier besonders entfaltet er im Aufsetzen feinsten Lichter viele Kunst³⁾.

Die Einzelstudien sind indes anfangs, so für Asbach, immerhin noch ausführlicher, eindringender und charaktvoller gezeichnet (Taf. 6); einzelne, ausnahmsweise mit Blei gezeichnete

akte (573), für Greise ebenfalls Akte junger Männer begegnen (1380, 1378, 652).

¹⁾ z. B. Nr. 640, 1380, 1543; 1728, 1741, 1726, 1729, 1740, 1742, 1754; 1559, 1561, 1570—1574, 1580, 1583, 1585; 1575, 1576, 1578, 1579; 1693; 1385, 1419, 1420, 1421, 310.

²⁾ z. B. Nr. 573, 575—577, 319, 340, 1550.

³⁾ Vgl. Nr. 1699, 1729, 1733, 1735, 1736, 1750, 1369, 1424, 1440, 1441; 1417, 1689, 1772, 1776, 1779; 1272—1275, 1277, 1284; 1405, 1422, 1423, 1683; 1551, 1555.

Blätter für die Fresken in Ahrn sind sogar fast hart¹⁾. Späterhin aber macht sich eine immer zunehmende Weichheit geltend. Die Blätter verlieren immer mehr das Zeichnerische und werden toniger, malerischer. Zeichnungen, wie sie für das Brixner Kuppelfresko vorliegen²⁾, arbeiten fast nur mehr mit verschwindenden Schatten und gleichsam rieselnden Lichtern; die Umrisse werden völlig unscharf, etwas Schleieriges überzieht die Gestalten. Dieser Wandel steigert sich gegen den Schluß von Schöpfs Wirken fortwährend; die Zeichnungen für die Fresken der Johanneskirche in Innsbruck, für Stams, noch mehr aber für Reit zeigen eine zunehmende Verflauung³⁾. Die Anatomie beginnt Schaden zu leiden; sie erweicht sich nicht nur vollständig bis ins Knochenlose, sondern es unterlaufen auch beträchtliche Verstöße. Schließlich schwindet wie in den Zeichnungen für Wattens und Kirchdorf⁴⁾ alle Sorgfalt des Studiums. Es ist bezeichnend, daß für die späteren und spätesten Fresken auch die Anzahl der Einzelstudien abnimmt. Mehr und mehr hat Schöpf, von der erreichten Fertigkeit zehrend, alle nähere Ausführung dem Fresko selbst überlassen. Dies ist nicht ohne Einfluß auf die Bilder selbst geblieben. In der Gestaltenggebung sind die ersten Werke nach der Rückkehr aus Rom die besten; die Feinheit des Kolorits aber nimmt — bis etwa zu den Gemälden in Stams und St. Johann — zu. Von da an macht sich das unfleißige Studium in immer größeren Flüchtigkeiten geltend.

Ergänzend sei noch erwähnt, daß vereinzelt zur Gestaltenzeichnung auch die Feder verwendet wurde; solche Blätter begegnen für Asbach; für Villnöß liegen nur Federzeichnungen vor⁵⁾. Noch später erscheint auch der Röteltift verwendet,

¹⁾ Nr. 1796, 1833, 1836.

²⁾ Nr. 1417, 1772, 1377, 1374, 1774, 1413, 1415, 1738, 1739, 1737, 1775, 1779, 1777.

³⁾ Nr. 1559, 1561, 1569, 1570—1572, 1574, 1580, 1581, 1583, 1585; 1275, 1276, 1364; 310, 1385, 1419—1421, 1556, 1690.

⁴⁾ Nr. 1551, 1557, 1592, 1816, 1817; A 89, 90.

⁵⁾ Nr. 1318, 1732, 1734; 1236, 1238, 1775, 1792; A 85.

der indes womöglich noch mehr zu flauer und verblasener Behandlung führt, als die schwarze Kreide¹⁾.

Sichtliche Sorgfalt wendet Schöpf der Einfügung des Bildes in die umgebende Dekoration zu. Verschiedene Skizzen zeigen das Fresko oder auch die ganze Freskenfolge einer Decke inmitten ihrer Dekoration, mit der seitlichen Architektur²⁾; ja der Meister entwirft sogar Blicke auf das Fresko vom Eingang der Kirche aus, förmliche Innenansichten des Kirchenraumes, um sich das Bild in der Verkürzung zu vergegenwärtigen, seine Wirkung für den entfernteren Beschauer zu erproben³⁾.

Auch einzelne Kartons zu Schöpfschen Fresken sind erhalten⁴⁾. Die Konturen sind darauf mit Kohle ungefähr angedeutet, dann mit roter Farbe übermalt; durch Nachfahren mit einem spitzen Instrument wurden sie auf die Wand übertragen; Durchlochung ist hingegen nicht bemerkbar. Die Kartons sind durch ein Netz vorher eingeteilt.

Die Tafelbilder.

Neben der großen Zahl seiner Fresken hat Schöpf eine beträchtliche Reihe von Tafelbildern geschaffen. Den Aufträgen entsprechend sind es fast durchaus religiöse Bilder; mythologische oder historische Stoffe hat der Meister, wie schon einmal erwähnt, seit der Rückkehr aus Rom nur wenige behandelt. Unter den religiösen Bildern aber verdienen vor allem die Altarbilder eine eingehendere Behandlung: für diese größeren, öffentlichen Aufträge nahm er naturgemäß in erster Linie sein Können zusammen; die kleineren Andachtsbilder für Private sah er selbst als leichtere Ware an, wie schon die häufigen Wiederholungen dartun. Wie bei den meisten Freskanten des 18. Jahrhunderts treten auch bei ihm die Tafelbilder an Wert und

1) Nr. 1604, 1613, 1614.

2) Nr. 1269, 1292, 1298, 1310, 1324, 1339.

3) Nr. 1290, 1343, 1358.

4) Siehe Verzeichnis am Schlusse.

Bedeutung entschieden zurück gegenüber den Deckenbildern. Doch hat Schöpf während seiner besten Zeit auch in seinen Altarwerken treffliche und beachtenswerte Kunstwerke geschaffen, die, soweit es die ganze Richtung zuließ, selbst einer deutlichen Eigenart nicht entbehren; sehr scharf aber scheidet sich sein Stil auch in den Altartafeln von allen seinen tirolischen Vorgängern.

Die Tafelwerke der früheren tirolischen Maler des 18. Jahrhunderts¹⁾ zeigen ein eklektisches Gepräge. Venetianische Einflüsse sprechen auch hier wohl an erster Stelle mit; daneben aber wirkt in der Tafelstärker als in der Freskomalerei die neapolitanisch-römische Schule der Solimena und Conca mit, in der die Tradition Caravaggios fortlebte. Die zwei bedeutendsten Tafelmaler, Michelangelo Unterberger und Franz Sebald Unterberger folgen ganz venetianischen Vorbildern; in Troger, Grasmayr, Haller u. a. mischen sich beide Einflüsse und kommen auch noch Einwirkungen der späteren bolognesischen Meister dazu. Pathos und Ekstase in der Gefühlsweise, Figurenreichtum und stärkste Bewegung in der Komposition, packende, glänzende koloristische Effekte bilden jedenfalls durchwegs das Merkzeichen der eigentlich barocken Tafelmaler Tirols. Die Deckenmalerei als der führende Kunstzweig hat zweifellos ihren Stil auch dem Ölbilde in hohem Maße aufgedrückt. Nach Möglichkeit rollt sich auch in ihm die ganze vielstufige Perspektive des Himmels auf und drängen sich eine Fülle der verschiedensten Gestalten selbst in den Rahmen von weniger umfangreichen Tafeln. Auch das weltlich dekorative Gepränge der Fresken kehrt bis zu einem gewissen Grade im Altarbilde wieder, besonders bei jenen Malern, die dem Leitstern Venedigs folgten. Die Bilder der Unterberger, aber auch Trogers und Grasmayrs ermangeln nicht phantastischer Landschaften und Architekturen im Hintergrunde

¹⁾ Es ist mir — trotz größeren aufgesammelten Materials — hier versagt, ausführlicher von ihnen zu handeln; es muß genügen, lediglich einige Andeutungen mit Hinweis auf wenige hervorragende Meister zu geben.

und gelegentlicher grotesker Gestalten aus dem Reich des Orients oder unbefangenen beigemischter Personen von Zeittypus und Zeittracht¹⁾. Auf der andern Seite kommt von Neapel und Rom her die Neigung zu naturalistischen Graßheiten; die Märtyrerszenen Trogers und Grasmayrs²⁾ bieten reichliche Beispiele dafür. Die Gestaltenzeichnung hält sich wohl auch sonst nicht gerade an durchaus edle Formen; derbe, drastische Köpfe sind nicht selten, die Körper besonders der Männer kennzeichnen sich durch starke Muskulatur und tiefes, braunrotes Karnat; kühner Umriß, heftige Geberde, grose Pose, willkürlich malerische Verteilung im Bildraum charakterisieren die Gestalten dieser früheren Meister. Durchaus verschieden von der nachfolgenden Zeit ist auch ihr Kolorit. Es ist freilich bei den einzelnen Malern sehr verschieden; aber im ganzen ist es der späteren klassizistischen Färbung gegenüber kühler, dunkler, bunter und kontrastierender. Die Beleuchtung ist mit Vorliebe unruhig und geht auf wirkungsvolle Gegensätze aus. Unter venetianischem Einfluß huldigt Franz Sebald Unterberger einem silberig kühlen Ton, in dem sich die Farben in eigenwilliger, geistreicher Verstreuung von schwärzlich dunklem Grunde abheben³⁾. Sein Bruder Michelangelo, wärmer, goldiger als er, sucht nach malerischem Kontrast, in dem er helles Licht in den Mittelgrund lenkt, während sich tief dunkle Vordergrundfiguren in schärfster Silhouette dagegen abzeichnen⁴⁾. Die Grasmayr und Troger vollends, stärker der Manier Guercinos und Cavaraggios nachstrebend, gehen bei überwiegend kräftigem und dunklem Gesamtton auf noch größere Gegensätze aus. In den Figuren

1) Vgl. M. Unterbergers „Taufe Christi“ im Ferdinandeum, F. S. Unterbergers „Taufe Christi“ in der Pfarrkirche Brixen, desselben „Elisabeth“ in Bruneck, desselben Rosenkranzbilder im Dom zu Brixen und zu Kaltern, Grasmayrs Altarbilder in der Pfarrkirche zu Innsbruck u. a.

2) Vgl. Trogers „Tod des hl. Kassian“ in Brixen und „Leichnam Christi“ in der Augustinerkirche zu Salzburg, Grasmayrs „Kreuzigung des hl. Andreas“ in Klausen, „hl. Sebastian“ in der Pfarrkirche zu Innsbruck u. a.

3) Vgl. besonders das Rosenkranzbild in Kaltern.

4) Vgl. besonders das Hochaltarbild „Tod Marias“ im Brixner Dom.

Grasmayrs¹⁾ sind tiefe Schatten unvermittelt gegen helle Lichtpartien gesetzt; ja auf Trogerschen Bildern leuchten schließlich überhaupt nur mehr wenige grelle Lichtflecke da und dort aus einem fast undurchdringlich schwarzen Grunde hervor²⁾.

Die klassizistische Richtung brachte in fast jeder Beziehung eine Wandlung im Stil des Tafelbildes. Auch aus ihm weicht im Grunde der venetianische wie neapolitanische Charakter; Raffael und die Bolognesen geben nunmehr den Ton an: ihre Formenwelt und Auffassung kommt teils durch unmittelbare Studien, teils durch das Vorbild des Anton Rafael Mengs zum Durchbruch. Die fremden Beimengungen schwinden zunehmend auch aus den Altarwerken; die Architekturen und Landschaften treten zurück; die phantastischen, langen und hageren Männergestalten der Venezianer, die zierlichen, koketten Rokokodämchen begegnen uns bald ebenso wenig wie die realistischen Köpfe aus Caravaggios Vorstellungsbereich: Mengs hatte sich entschieden gegen alles „Gemeine“ ausgesprochen. Mehr und mehr schränkt sich der Entwurf auf wenige Gestalten in überlegter, wohl lautender Anordnung, mit edlen, gerundeten Umrissen, voll Würde in der Haltung und verhaltenem Empfindungsausdruck ein. Den Reiz des Stofflichen in den Gewändern, in dem gerade die den venetianischen Vorbildern folgenden Maler, wie die Unterberger, früher die feinsten Wirkungen erzielten, finden wir nun selten wiedergegeben; die Gewänder, edel fallend, erhalten einfache, ruhige Farben.

Die Mengssche Schule hat zumeist noch an malerischer Behandlung festgehalten; aber sie gleicht auch im Kolorit die Wirkung gegenüber früheren Meistern entschieden aus. Mengs weiß wohl, daß im reichen Lichtwechsel die feinsten Reize eines Gemäldes gelegen sind. Aber von grellen Wirkungen und unruhiger Beleuchtung will er nichts wissen. Er warnt vor dem „falschen Halbdunkel“ Caravaggios, wenn es auch blendend sein

¹⁾ Vgl. seine „Anna selbdritt“ in Schwaz, seine Altarbilder in der Pfarrkirche zu Innsbruck.

²⁾ Vgl. „Tod des hl. Kassian“ in Brixen, „Kreuzabnahme“ in Kaltern, „Drei Könige“ in der Bürgerspitalkirche zu Salzburg.

möge; das Nebeneinanderstellen der größten Helle neben tiefstes Dunkel „vernichtet alle Grazie“: sie liegt vielmehr in vielen Mitteltinten. Correggio, der Meister der feinen Halbtöne und Abstufungen, hat die größte Grazie¹⁾. Auch mißfällt Mengs das Vorwiegen schwärzlicher, dunkler Farben; er tadelt deswegen selbst die ihm so hoch geltenden Caracci²⁾. Die Figuren sollen nicht scharf gegen ihre Umgebung absetzen, die Umrisse müssen vielmehr, wie wiederum bei Correggio, „sanft und angenehm“ sein³⁾. Dies alles stellte sich in deutlichen Gegensatz zu der silbertönig kühlen Färbung und den dunklen, schwärzlichen Tönen, wie den schroffen Kontrasten früherer Meister. Nun kam ein gleichmäßiges Licht, ein vorwiegend warmes Kolorit voll leiser Vertreibung.

Schöpfs Vorläufer, Knoller, hat allerdings diese Konsequenzen noch nicht durchgehends gezogen. Er schwankt vielmehr zeit seines Lebens zwischen der älteren barocken Weise und den neueren Prinzipien hin und her. Einerseits drängt ihn sein Kraftgefühl noch zu den starken Mitteln der früheren Kunst, andererseits will er doch mit der Zeit gehen. Von Bild zu Bild ändert sich vielfach bei ihm der Stil. Seine Himmelfahrtsbilder in Ettal und Meran, die „Speisung Pestkranker“ in Volders, die „Steinigung des hl. Stefanus“ in Niederndorf, die „Auferstehung“ in Gries, die „Marter des hl. Sebastian“ und „Enthauptung der hl. Katarina“ in Ettal sind voll barocken Gestaltengedränges, voll Nebenfiguren und genrehafter Motive, auch das dekorative Milieu spielt noch eine bedeutende Rolle und die phantastische Landschaft ist noch nicht verschwunden; die „Drei Könige“ in Gries und Untermieming glänzen noch durch recht barocke Kostümpracht. Daneben aber, herrscht in der „hl. Familie“ in Ettal und der „Madonna mit Heiligen“ in Innsbruck eine Einfachheit, Geschlossenheit und Ruhe ganz nach dem Herzen Mengs'. Knollers

¹⁾ Mengs' hinterlassene Werke, her. von Prange 3. Bd. S. 281; 1. Bd. 239, 248.

²⁾ Ebenda 1. Bd. S. 242; 3. Bd. S. 282.

³⁾ Ebenda 3. Bd. S. 229.

Männergestalten — etwa in der „Steinigung“ in Niederndorf, in der „Enthauptung des Täufers“ zu Steinach u. a. — sind noch vollauf die robusten Typen mit der starken Muskulatur und dem rotbraunen Fleischtone des früheren 18. Jahrhunderts, während seine Madonnen in den „Himmelfahrten“ Niobidenköpfe aufweisen und seine Engel von recht klassizistischer Schlankheit der Glieder und Noblesse der Bewegung sind. Noch ungleichmäßiger ist Knoller in der Farbe; eklektisch greift er das einmal zu den Effekten des Barock, das andere mal ahmt er die großen Renaissanceitaliener, das drittemal Mengs nach. Die überwiegende Zahl seiner Altäre zeigt ganz entschieden noch dunklen, schwärzlichen Grund, aus dem die Lokaltöne ziemlich bunt und ausgesprochen herausschlagen, oder doch kühl graue und silberige Färbung gleich den älteren Tirolermalern: das „Abendmahl“ in Meran und Gries, die „Auferstehung“, „Geburt Christi“, „Drei Könige“ und „Pfingsten“ in Gries, haben durchaus dunkles Kolorit, malerisch verstreute Lichter, scharfe Kontrastwirkungen; andere, wie etwa der „Tod des hl. Augustin“ in Gries, „Sebastian“ und „Katharina“ in Ettal haben wohl gleichmäßiges Licht, sind aber auf kühle Töne gestimmt. Andererseits aber hat Knoller in seiner „Himmelfahrt“ zu Gries schon fast den süßlich hellen Gesamtton angewendet, der der Richtung Mengs' entsprach.

Dieser Widerstreit ist in Josef Schöpf nicht mehr vorhanden. Schwächere Fäden verbinden ihn mit dem eigentlichen Barock und schon seine Gemütsweise drängt ihn mehr zur Abgeklärtheit der neuen Richtung hin. Schöpf's Tafeln sind im Gegensatz zu jenen Knollers von durchaus einheitlichem Gepräge; er bildet sich von vornherein einen bestimmten Stil und nur innerhalb desselben findet eine langsame Entwicklung im Laufe der Zeit statt. Ursprünglich ganz auf Mengs'schen Grundlagen fußend, ist er dabei später entschieden selbständiger und persönlicher geworden, als selbst Knoller, freilich zum Schlusse auch zu unerfreulicher Art gelangt. Die Kraft und Lebhaftigkeit des letzteren läßt er vermissen, auch wohl an Erfindungsgabe und zeichnerischer Sicher-

heit steht er hinter ihm zurück. Er ist auch in seinen Tafelbildern in erster Linie Kolorist und hierin kommt er Knoller in seinen besten Leistungen zum mindesten gleich; hiedurch scheidet er sich auch aufs schärfste von der nachfolgenden Zeit, wo die Strenge der Form und die Kirchlichkeit der Empfindung zur Vernachlässigung von Farbe und Licht führten. Aber seine koloristischen Bestrebungen liegen andererseits nicht auf dem Gebiete leuchtender Farbenbuntheit oder greller Lichteffekte: seine Tafelbilder ganz besonders leben sich in durchaus feinen und zarten Wirkungen aus.

Innerhalb der so umgrenzten Art aber macht sich im Laufe seines Lebens ein leiser Wandel geltend von anfangs bestimmterem, kräftigerem, auch wohl bunterem Kolorit zu immer größerer Angleichung der Töne in eine warme, bräunliche Stimmung, zugleich zu immer größerer Beschränkung des kompositionellen Reichtums.

Das erste, nach der Rückkehr aus Rom gemalte Altarwerk, das große Hochaltarbild zu St. Johann in Ahrn (1787), die „Taufe Christi“ darstellend, ist noch eines der gestaltenreichsten Bilder Schöpfs, in dem sich der beliebte dreistufige Aufbau noch voll entfaltet: unten die Taufszene, oben Gott Vater, von dem als Mittelglied ein Botenreigen von drei schönen Genien zur Erde herabschwebt. Das Kolorit ist sehr satt und leuchtend, namentlich finden wir im Mantel des Täufers ein ähnlich starkes Rot, wie es Schöpf in dem zu Rom gemalten „hl. Andreas“ von Zams anbrachte. Einer ziemlich bunten und lebhaften, wenn auch helleren Farbenstimmung gehört auch der „hl. Sebastian“ im Ferdinandeum (1787) an, der früher den Hochaltar des Kirchleins zu Luttsch im Tauferertale schmückte¹⁾, im übrigen wegen der süßlich überzarten Formgebung des Heiligen und der glatten Malweise unerquicklich ist; desgleichen das große Hochaltarbild der Pfarrkirche zu Innsbruck (1788), in dessen Mitte das Krauachsche

¹⁾ Leys, Topogr.-statist. Beschreibung des Landgerichtes Taufers S. 28.

Gnadenbild „Mariahilf“ eingesetzt ist¹⁾: es stellt demgemäß die Engel dar, welche das aus einem Ausschnitt der Leinwand hervorschauende Muttergottesbild zu tragen scheinen, während unten die Schutzpatrone Jakob und Alexius darauf hinweisen. Auch hier fallen die Farben noch ziemlich auseinander und treten bestimmter hervor, gehen zum Teil selbst ins Kühle.

Schon an der Wende zu einer anderen Farbenempfindung steht das Crucifixusbild, welches Schöpf im Jahre 1792 über Auftrag des Domkapitels von Brixen um den Preis von 100 Dukaten für den untersten rechten Altar der bischöflichen Kirche malte²⁾: es ist eine Nachahmung, doch nicht Wiederholung seines „Gekreuzigten“ in Genazzano, diesem an Wirkung eher überlegen (Taf. 17). Christus ist hier schlanker, seine Arme sind gespannter: aber seine Linie ist fast edler als dort geworden. An Stelle des mehr graulichen Grundes in Genazzano aber ist ein tiefbrauner getreten, von rötlichen Scheinen durchflimmert: dieser Grundton tritt hier zum erstenmal ganz deutlich in Geltung. Auf der Christusgestalt ruht kein unruhiges Lichterspiel, weich hebt sich das hellbräunliche Fleisch aus dem umgebenden Dämmer. Das leise wehende Lendentuch zerfließt förmlich in den Grund.

In den folgenden 90er Jahren tritt der hier angekündigte Wandel deutlich hervor. Die Einzelfarben beginnen sich einer einheitlichen Gesamtstimmung unterzuordnen; die Lokaltöne treten mehr zurück, werden gedämpft; die Bilder werden

¹⁾ Es trat an Stelle des früheren Hochaltarbildes von Balestra (jetzt im Ferdinandeum Nr. 566). Vgl. Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck 1. St. S. 8. Dipauli, Merkwürdigkeiten der Kirchen Innsbrucks S. 5.

²⁾ Laut Protokoll der Domkapitelsitzung vom 16. Juni 1791 (Kapitelarchiv, Protokolle 1791 S. 339) hatten die Domherrn Freih. v. Sternbach und Graf Brandis zu Bruneck mit Schöpf diesbezüglich verhandelt. Dieser verlangte für dasselbe 100 Dukaten und wünschte, daß der von Jakob Pirchstaller verfertigte Entwurf des Altars dahin abgeändert werde, daß der Raum für das Bild etwas erhöht werde. Dies wurde auch gewährt und die Änderung J. Santer übertragen. In der Sitzung vom 27. Mai 1793 (ebda. 1793 S. 438) wurde dann die Bezahlung des Malers mit 100 Dukaten zur Kenntnis genommen und ihm als „Regal“ noch 17 Dukaten bewilligt.

gleichmäßig dämmerig. Ein flimmernder Dunst, bald heller bräunlich, bald ins Rötliche gehend, scheint alles zu überziehen, die Figuren im Hintergrund förmlich in sich aufzunehmen, aber auch im Vordergrund ihre Umrisse zu erweichen. In diesem Sfumato aber entfaltet sich ein feines Licht- und Schattenspiel, in dem Schöpff immer mehr seine besten und eigensten Wirkungen sucht und in dem er in der Tat ein zweifelloses meisterliches Können, einen hohen malerischen Sinn äußert. Die Komposition zieht sich dabei immer deutlicher auf wenige, große Gestalten von ruhiger, feierlicher Gruppierung, einfacher Liniengebung und getragenen Ausdrücke zusammen; ihre Empfindung ist stets still und sanft.

Dieses Gepräge zeigen bereits die zwei kleinen Wandtafelbilder „hl. Barbara“ und „hl. Isidor und Heinrich“ zu Kaltern (1793); sehr charakteristisch aber dann die zwei Altarblätter der Kirche von Oberbozen, „hl. Familie“ und „Christus am Kreuz mit Maria und Magdalena“, die 1793 u. 1794 entstanden¹⁾. Die Formen folgen gänzlich dem Geschmack Raffaels, der Bologneser, wenn man will, des Mengs; über die Farben ist aber ein leiser Schleier geworfen, der sie einhüllt und verschmilzt. — Dieselbe Tendenz erscheint fortgesetzt in der „Himmelfahrt Marias“ auf dem Hochaltar in Brixen i. T., welche, da der Hochaltar 1794 geweiht ist, wohl um dieselbe Zeit gemalt sein wird²⁾. Das Motiv der schräg durch die Lüfte hinauf-

¹⁾ Die v. Eberschlagersche Aufschreibung über den Kirchenbau zu Oberbozen in den Jahren 1791—1795 verzeichnet S. 43 eine Quittung von Schöpff wegen des bezahlten Blattes „Familia sacra“ über 250 fl. und S. 75 eine Rechnung Schöpffs für das Kreuzbild im Betrage von 250 fl. Schöpff quittirt die Bezahlung des ersteren Bildes am 17. Okt 1793, des letzteren am 19. April 1794. Die Altarblätter wurden also durch die Familie v. Eberschlager gestiftet. Ich erhielt diese archivalischen Notizen durch die gütige Vermittlung des Herrn Hofrates A. v. Hepperger, der in die bei Herrn Benefizianten J. Mittersackschmöllner verwahrten Kirchenakten von Oberbozen Einsicht nahm.

²⁾ Lettenbichler, Materialien etc. f. 17. — Nach Mitteilung des dortigen Pfarrers soll der Hochaltar 500, das Medaillon (hl. Martin) darüber 300 fl. gekostet haben. In das Pfarrarchiv erhielt ich keinen Einblick.

eilenden Jungfrau ist ganz ähnlich den Bildern Knollers. Aber welche Menge von Personen hat dieser noch aufgewendet, wie dramatisch bewegt erscheint stets seine Apostelgruppe, welche dichten Scharen von Engeln begleiten Maria und wie plastisch und greifbar heben sich alle Gestalten heraus, scharf von hellen Lichtern und schwärzlichen Schatten getroffen! Schöpfs Himmelfahrende ist gewöhnlich nur von wenigen Engeln begleitet, die Apostelgruppe viel einfacher und ruhiger. Alle stärkeren Lichter und Schatten weichen einem gleichmäßigen, vagen Schein, in dem selbst die hellsten Teile nicht grell hervortreten, dennoch aber ein äußerst vielfältiger Wechsel des Halblichtes vorhanden ist. Die Apostel sind nur schwach abgehoben, in unscharfen Umrissen, in halben Farben; Maria, deren hellblauer Mantel die einzige kühle Note in dem bräunlichen Ganzen bildet, erhält etwas mehr Licht: aber auch dieses ist nur wie ein matter, verrinnender Schein; die Engel vollends verschwimmen undeutlich im Wolkendunst¹⁾. — Ganz ähnlich ist die „Himmelfahrt Marias“ zu St. Johann in Ahrn (1795) geartet (Tafel 18). Nur sind hier die Apostel zu einer winzigen Gruppe zusammengeschrumpft, so daß die Madonna mit ihren Engeln noch mehr zum alleinigen Gegenstand erhoben ist, und minder glücklich, schon etwas süßlich ist hier ihr Typus gegenüber jenem zu Brixen. In größter Lieblichkeit aber entfaltet sich das Dreiblatt der Engel, die mit ihr emporschweben: der unterste Putto klammert sich drollig an die Wolke und guckt dabei neugierig nach außen; ein entzückend gemaltes zweites Engelchen mit wehenden Goldlöckchen streckt eifrig bittend die Hände empor und zeigt uns seinen fein modellierten Rücken, ein dritter größerer Engel schmiegt sich unter das Gewand Mariens. Über diese Gruppe ist ein wahrhaft meisterhaft reiches und zartes Gewebe leiser

¹⁾ Die etwas sentimentale Anekdote, nach der Schöpf die „Himmelfahrt in Hopfgarten“ einmal als sein schönstes Bild bezeichnet hat, weil ein Bauernweiblein durch dasselbe bis zu Tränen ergriffen wurde (Bote f. Tirol 1836 S. 4), bezieht sich zweifellos auf dieses Bild, da sich in der Kirche zu Hopfgarten kein Werk Schöpfs befindet.

Lichter und Halbschatten ausgebreitet. — Der andere Seitenaltar daselbst, der „Tod des hl. Martin“ gehört demselben Jahre 1795 an und zeigt uns nicht minder anschaulich wie die „Himmelfahrt“ den Unterschied dieser Malweise gegenüber der früheren Phase, die in derselben Kirche durch das schon erwähnte Hochaltarbild „Taufe Christi“ (1787) vertreten ist: dieses erscheint fast feurig gegenüber dem blasseren, aber freilich auch feiner nuancierten Kolorit der Nebenaltäre: anstelle einer gewissen Glut ist eine weiche Halbtonmalerei getreten, in der alles verfließt und zerrinnt. Auch bei diesem „Tod des hl. Martin“ möchte man außerdem Vergleiche mit dem viel bewegteren „Tod des hl. Josef“ Knollers in Niederndorf ziehen, einem Bilde, das später als das Schöpfs (1799) entstand!

In diese Zeit fallen weiter das Hochaltarbild in der Pfarrkirche zu Volders, Maria mit den vier Heiligen Johannes d. T., Johannes Ev., Dominikus und Brigitta (1798); nachgedunkelt und teilweise grob übermalt, gibt es nur in einzelnen Partien noch das echte Schöpfsche Kolorit wieder. Vorzüglich aber wird dieses durch die Nebenaltäre von Klausen, die an der Wende des Jahrhunderts gemalt sind¹⁾, repräsentiert: besonders die „Taufe Christi“, hier auf die Gestalt des Johannes und Jesus mit einigen überaus duftig und reizvoll gemalten Putten beschränkt, zeigt wieder den charakteristischen rötlichen Dunst, in dem die Gestalten untertauchen, in dem die Engelköpfchen fast nur wie leichte Wölkchen flattern; schwächer ist die „Madonna“, schon recht fade in Form wie Farbe, aber freilich auch durch Übermalung geschädigt. — Ungefähr der

¹⁾ Beide Bilder ermangeln einer Signatur. Durch die Güte von Herrn Benefiziaten Anselm Pernthaler erhielt ich aber zwei Angaben aus den Rechnungen der Pfarrkirche und der Frohnleichnambruderschaft von Klausen über die Jahre 1800/1, die die Herstellung der Altäre in diese Zeit setzen lassen: in diesen Jahren erhielt Thomas Komploj „für die Schleifung der Seitenaltäre“ 18 fl. 30 kr. (Pfarrkirchenrechnung 1800|1) und in der Bruderschaftsrechnung derselben Zeit wird die Auszahlung eines Kapitals „zur Fassung der zwei Altäre“ erwähnt. — Vgl. Atz-Schatz, a. a. O. 3. Bd. S. 79.

Höhepunkt dieses Dämmerlicht-Kolorites aber ist, auch bei Bedachtnahme auf die Nachdunkelung des Bildes, die „Himmelfahrt Marias“ in Trens (1804)¹⁾. Große Partien erscheinen hier schlechthin braun in braun, nur noch matt leuchten die Lokalfarben. Von den Gestalten sind nur einzelne Teile der Köpfe und Gewänder durch leise, fließende Lichtscheine aus dem bräunlichen Grunde hervorgehoben; lediglich wie ein kleiner, rieselnder Lichtfall erscheint das aus dem Grabe herausgezogene weiße Tuch, wie ein verlorener Schimmer das Busentuch Marias. Alles übrige bedeckt der zitternde Flimmerdunst.

Bald nach den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts stellt sich als letzter Stil Schöpfs in seinen Tafelbildern wieder ein helleres, klareres, zugleich aber süßlicheres Kolorit ein, das zwar nie sauberen Vortrages und feiner Nuancen entbehrt, jedoch durch den Mangel jeder frischeren Lokalfarbe langweilt. Der Wolkengrund hellt sich zu den wesenlos lichtesten gelblichen und lila Tinten auf. Die Gestalten treten wieder bestimmter heraus, aber auch nur in schwächlichen Farben: einem blassen Lila, faden Orange und rosigen Hellrot. Alles ist hell in hell, kein einziger tieferer Schatten gibt dem Bilde Kraft; nichts als „milde“ Töne von völliger Transparenz, von glasigem Glanz.

Diese Tendenz kündigt sich zuerst in dem 1804 gemalten Hochaltarbild der Pfarrkirche von Schwaz an²⁾, wieder einer „Himmelfahrt Marias“, in der die Gestalten bereits übertriebene Weichheit der Bewegung und Gefühlseligkeit des Ausdruckes angenommen haben, die Farbe in Sanftheit über-

¹⁾ Nach der handschriftl. „Topogr.-statist. Beschreibung der Pfarre Stilfes“ (1834) im Archiv zu Stilfes, welches alle auf Trens bezüglichen Archivalien verwahrt, erhielt Schöpf für das Bild, das in dieser Beschreibung entgegen der Signatur 1805 datiert wird, 100 Speziesdukaten. Im Stilfser Archive sind sonst nur noch zwei Amtsrechnungen vom 18. und 20. Mai 1806, nach welchen der Kirchprobst der Gemeinde zur Bestreitung des Altars noch 48 fl. auf Gemeindegeldern hergab. — Vgl. auch Tinkhauser a. a. O. 1. Bd. S. 645.

²⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 80.

schwimmt. Am charakteristischsten aber für diesen Altersstil sind die Altäre von Reit bei Brixlegg, die 1805 und vielleicht noch 1806 entstanden¹⁾. Durchwegs sind sie sozusagen einfigurig, nur einige überzarte Engel oder Putten begleiten noch die Heiligen in leichtem Gewölk. Durch eine gewisse edle Zeichnung und schöne Empfindung spricht verhältnismäßig noch der „Petrus“ auf dem Hochaltar, über der Landschaft von Reit zum Himmel emporschwebend, an; die Dreifaltigkeit ist in ein eigenes Medaillon darüber verlegt. Die Nebenbilder aber, „St. Josef mit Kind“ und „Maria“, über denen noch als kleine Rundbilder „Notburga“ und „Isidor“ angebracht sind, zeigen anwidernde Glätte des Farbauftrages und Weichlichkeit der Körperzeichnung. Etwas lebhafter, aber im ganzen nicht viel besser ist das Hochaltarbild von Wattens (1814), auf welchem der hl. Laurentius bei der in den Wolken thronenden hl. Familie für Wattens fürbittet, wofür letzteres wieder unten in zartester Landschaft erscheint²⁾.

Einen eigentümlichen Abschluß von Schöpfs Altarwerken stellt das „Allerheiligenbild“ dar, welches er 1817 für den untersten linken Nebentalar des Brixner Domes, als Gegenüber seines dortigen „Crucifixus“ malte³⁾. In koloristischer Hinsicht

¹⁾ Nach Rechnungen des Pfarrarchivs Reit („Bausachen der Pfarrkirche“) wurde Anton Pichler, Tischler, am 13. Okt. 1804 für den Bau des Hochaltars (mit 430 fl.), am 30. Dezember 1805 für jenen der Nebentaläre (mit je 300 fl.) bezahlt. Außerdem erhielt Josef Gwercher in Brixlegg am 26. Juni 1805 66 fl. für das Grundieren der Altarblätter. So dürften die letzteren wohl in dieses und allenfalls das folgende Jahr zu stellen sein.

²⁾ Haideggers Chronik von Wattens (Pfarrarchiv) erzählt (S. 22), daß Schöpf es um 100 Dukaten gemalt habe; daß weiter die Wattenser den Künstler ungünstig in der Wahl der Darstellung beeinflussten: dieser habe, da die Glorie des hl. Laurentius schon auf dem Deckenbild dargestellt war, nunmehr die Austeilung der Kirchenschätze durch den Heiligen malen wollen; allein ein „Regierer“, der zu dem Altar etwas beisteuerte, wollte durchaus seinen Namenspatron Josef mit im Bilde haben; so malte Schöpf den hl. Lorenz im Himmel unter der hl. Familie. —

³⁾ Tinkhauser, Die alte und neue Domkirche von Brixen, Mitt. der k. k. Zentralkomm. 1861 S. 126 und Beschr. der Diözese Brixen 1. Bd.

verleugnet es — trotz einiger satterer (übermalter?) Töne — in dem gänzlichen Fehlen jedes kräftigen Schattens und Kontrastes den Altersstil nicht, der hier neben Altarwerken von Troger und Unterberger besonders anschaulich wird. In diesem Bilde verlangte es aber den greisen Künstler, nochmals eine ganze Stufenleiter himmlischer Gestalten in schier endloser Übereinanderlagerung in ein Tafelbild zu zwingen, wie er es wenig später in seinem Altersfresko in der Servitenkirche zu Innsbruck auf geräumiger Decke tat: ja mit diesem Fresko hat der Brixner Altar fast die ganze Komposition gemein, nur daß in letzterem noch um eine Heiligenreihe mehr erscheint. Dabei werden die Figurenschichten scheinbar noch durch hohe Wolkenstufen geschieden; freilich sind bei der hiezu notwendigen Verkleinerung der Gestalten nach oben hin die obersten zu fast miniaturartiger Erscheinung zusammengeschwunden. So kommt Schöpf in seinem letzten größeren Tafelwerke zu seiner figurenreichsten Komposition; ja es dürften so viele und kleine Figuren auf einem Altarbilde überhaupt nicht oft begegnen: ob dies zum Vorteile der Wirkung ist, steht dahin¹⁾. —

S. 144. — Schöpf erhielt vom Stifter des Bildes, Georg Grafen Portia, Domherrn von Brixen (gest. 1820) für das Bild 200 Dukaten, also eine recht ansehnliche Bezahlung. — Der landschaftl. Archivar M. Strobl schrieb am 16. Jan. 1817 an Freih. v. Dipauli, daß er die Skizze des Bildes gesehen. (Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 738.)

¹⁾ Nach Dipauli, Innsbr. Zeitung 13. Bd. Nr. 1 hätte Schöpf auch ein Altarbild für Stans bei Landeck gemalt. Die heutige, gotisierte Kirche weist keines auf; das frühere Hochaltarbild stellte Petrus und Paulus dar, doch fand es schon Tinkhauser (Beschr. der Diözese Brixen 4. Bd. S. 62) nicht mehr an seiner Stelle und wußte nichts über seinen Verbleib. — Wurzbach a. a. O. 31. Bd. S. 190 verzeichnet weiter ein Altarbild in Leopoldsdorf bei Wien. In der Tat berichtet das Pfarrgedenkbuch daselbst, in welches ich Einblick erhielt, daß die 1773 geweihte Kirche ein Hochaltarblatt „von Schöpf“ erhielt. Es stellt den Ev. Markus dar, scheint mir aber nach seinem Stil nicht unserem Schöpf zuzugehören, vielleicht Joh. Adam oder Joh. Nep. Schöpf. — Nach Deininger, Das Kirchlein am Birkenberg bei Telfs, Mitt. der k. k. Zentralkommission 1895 S. 57 sind die beiden dortigen Seitenaltarblätter (hl. Isidor, hl. Notburga) von Schöpf. Die Notiz stammt wohl nur von einer unverbürgten

In diese letzte Zeit des Meisters gehört auch der größte Teil jener religiösen Andachtsbilder kleineren Formats, die er neben der Lösung größerer Aufträge in Menge malte. Daß sie sich großer Beliebtheit erfreuten, zeigt die öftere Wiederholung einzelner von ihnen; aber derselbe Umstand kennzeichnet sie auch als bloße Ware, nicht eigentliche künstlerische Arbeit. Sie stellen, fast durchaus in Halbfiguren, die Madonna, bald allein, bald mit dem Kinde, das Herz Jesu, die büßende Magdalena, Johannes den Täufer, einzelne andere Heilige u. dgl. dar. Ein Anzahl derselben befindet sich im Ferdinandeum zu Innsbruck, zahlreiche in Privatbesitz; eine noch größere Zahl weiterer wird durch Skizzen und Zeichnungen in Stams belegt. Sie gehören zu den schwächsten Leistungen unseres Meisters. Die Körperbehandlung ist meist höchst weichlich: rosig gerändertes Fleisch, überzarte Hände, sentimentalster Gesichtsausdruck kennzeichnen die Mehrzahl; die Färbung entspricht meist dem Altersstil. Sie lohnen keine nähere Besprechung; es sei diesbezüglich auf das Verzeichnis im Anhang verwiesen.

Zu Schöpfs Werken zählen endlich auch Porträts. Schöpf ist aber als Bildnismaler keineswegs bedeutend, im Unterschiede zu seinem Lehrer Knoller, dessen Porträts mit zu seinen besten Leistungen gehören. Doch muß Schöpf in seinem Umkreise nicht ungerne mit Bildnisaufträgen bedacht worden sein; auch ihm haben jedenfalls manche bedeutende Persönlichkeiten gegessen¹⁾. Die Innsbrucker Aristokratie und höchste Beamten-schaft beschäftigten ihn mit Porträts, desgleichen die Stamser Äbte seiner Zeit; die geistlichen Auftraggeber seiner Freskowerke ließen sich von ihm malen; auch für öffentliche repräsentative Porträts erscheint er verwendet.

Die Biographen messen seinen Bildnissen „kein besonderes Verdienst der Ähnlichkeit“ bei; der mehr ideal angelegte Künstler habe zusehr nur das Innere der Menschen im Auge

Tradition; die Bilder sind ganz sicher nicht von Schöpf, gehören wohl überhaupt einer viel früheren Zeit an.

¹⁾ Auch hier sei im allgemeinen auf das Verzeichnis verwiesen.

gehabt, um eine getreue Kopie des Äußern zu geben¹⁾. Die Neigung zu einer gewissen Idealisierung des Dargestellten lag nun allerdings im ganzen Zeitcharakter und auch Knoller hielt sich ihr nicht ganz ferne²⁾. Indes zeigen die besseren Porträts von Schöpf, wie etwa die der Äbte Vigilius und Sebastian von Stams, des Pfarrers Wierer von Ahrn und Schonner von Reit scharf geprägte und auch vergeistigte Züge; im erstgenannten Bildnis hat ihn allerdings weitgehend das schöne Porträt desselben Abtes von Lampi (Stams) als Vorbild geleitet; die Porträts des Hofkommissärs Grafen Lehrbach (Ferdinandeum und Landhaus in Innsbruck) geben dessen wenig einnehmenden Kopf mit den vorgequollenen Augen offenbar gleichfalls sehr ungeschminkt wieder. Deutlich aber ist den meisten Porträts Schöpfs das schlichte Arrangement eigen, das im Gegensatz zu der pompösen Inszenierung der Barock- und Rokokoporträtisten durch den Klassizismus zur Herrschaft in diesem Fach erhoben worden war; in dieser schmucklosen Fassung folgen seine Bildnisse ganz dem Geschmacke der Mengs, Lampi, Füger. Meistens hebt sich die Persönlichkeit, namentlich auf den durchaus überwiegenden Brustbildern, einfach von dunklem Hintergrunde ab. Doch erhält der Dargestellte gerne und zwar oft recht pedantisch und steif irgend ein Attribut in die Hand: Pfarrer Wierer den Plan der von ihm erbauten Kirche, Lehrbach eine Karte Tirols; hinter dem Gerichtspräsidenten Grafen Franz Josef von Enzenberg (Tratzberg) erscheint eine Bibliothek u. s. w. Nur die großen repräsentativen Porträts wie jenes Kaiser Josefs II. (Universität Innsbruck) bieten etwas mehr Prunk auf.

Den Bildnissen der besten Zeit Schöpfs ist treffliche koloristische Behandlung eigen. Aus dunklem, braunen oder graubräunlichen Grunde tritt die Gestalt weich heraus, alles Licht ist auf den Kopf gesammelt: so im Porträt des Abtes Sebastian Stöckl im Speisesaal des Klosters Stams, jenem des Pfarrers

¹⁾ Hormayr, Arch. f. Geogr. etc. a. a. O. S. 24. — B. Mayr, a. a. O. S. 54.

²⁾ Popp, a. a. O. S. 106.

Wierer in Ahrn (1786), dem Selbstporträt (1785, Ferdinandeum). Andere wieder, wie jenes des Priors Specker (Ferdinandeum) und des P. Herkulan Oberrauch (ebda und Stams) sind recht zäh und trocken gemalt.

Eines der ansprechendsten Bildnisse ist wohl das Selbstporträt (Ferdinandeum) aus dem Jahre 1785, also der Zeit seines besten Schaffens (Tafel 1). Es zeigt den Künstler im Brustbilde in ganz einfacher Auffassung, von der Seite gesehen, aber mit herausgekehrtem Kopf, in der Hand einen Stifthalter. Recht wirkungsvoll ist das warm dämmerige Rot des Rockes zu der ein wenig sichtbar werdenden grünen Weste gestimmt. Das Antlitz zeigt eine weiche, gefühlvolle Natur; die großen Augen haben etwas Sinnendes, um den Mund legt sich ein leise leidender Zug.

Letzte Lebensjahre.

Nach Vollendung der Fresken in der Servitenkirche zu Innsbruck ging Schöpfs Lebensabend rasch zur Neige. Zu den früheren Unglücksfällen kam ein neuer. Im Jahre 1721 verlor Schöpf durch den Bankerott der Gebrüder Mayr in Innsbruck einen großen Teil des recht stattlichen Vermögens, das er sich im Laufe der Jahre erworben¹⁾. Das machte auch seinen Lieblingsgedanken zunichte, mit seinem Vermögen ein Künstlerinstitut in Tirol zu gründen. Dieser Schlag warf ihn in neue, völlige

¹⁾ Nach Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 776 betrug der Verlust 8000 fl. Nach dem gerichtlichen Inventar seiner Verlassenschaft hinterließ Schöpf indes an Barschaft, Papieren und Kapitalforderungen (ohne seine sonstige Habe, die auf 1200 fl. bewertet ist) noch immer 18.000 fl., ein für jene Zeit beträchtliches Geld. Vgl. auch den Brief Dipaulis an Zoller, in Zollers Briefen artist. Inhaltes Nr. 12. — Schöpf hatte auch ein eigenes Haus, das heutige „Mutschlechnerhaus“ am Innrain (Nr. 28) gekauft, an welchem sich noch Medaillons, angeblich von seiner Hand (?), befinden. Er hatte indes mit der Vermietung der Wohnungen viel Verdrießlichkeiten (vgl. Zoller, Briefe Nr. 177, 178, 179) und verkaufte daher am 6. August 1808 das Haus an Anna Altmutter um 3300 fl. (Verfachbuch des Landesgerichts Innsbruck Bd. 1 f. 8 im Gerichtsarchiv Innsbruck).

Schwermut, aus der er sich nicht mehr losriß. Den Pinsel legte er endgültig weg. Mißtrauisch und menschenscheu zog er sich fast vollständig zurück; zugleich begann er zu kränkeln. In dieser Verfassung stellt ihn das interessante Porträt dar, das sein Freund Rehberg, welcher um diese Zeit in Innsbruck weilte,



Schöpf im Alter.

Nach dem Stiche von F. Rehberg.

um für den Hof ein Panorama der Stadt anzufertigen¹⁾, zeichnete und lithographierte. Schöpf erscheint darauf als alter, gebrechlicher Mann, auf einem Stuhle sitzend; das bartlose Gesicht

¹⁾ Hormayr, Archiv f. Geogr. etc. 1821 S. 24. — Nagler, Künstlerlexikon 12. Bd. S. 375.

ist eingefallen, der Mund ein wenig geöffnet, die Augen sind verloren ins Weite gerichtet. Ein dicker Rock mit hohem Pelzkragen umhüllt ihn schlaff, um den Kopf ist ein Tuch gebunden¹⁾.

Gegen den Herbst 1822 stellte sich zunehmende Verknorpelung und Verengerung der Speiseröhre ein, die dem alten Manne große Qualen des Hungers und Durstes verursachte. Der Stamser Konventuale P. Florian Grün fand den Zustand Schöpf's, als er ihn am 5. September in Innsbruck besuchte, bereits sehr bedenklich; er bestimmte ihn, sein Zeitliches und Geistliches zu bestellen²⁾. Damals vermachte Schöpf seinen künstlerischen Nachlaß an Gemälden, Skizzen, Stichen, Büchern dem Stifte Stams gegen Abhaltung eines Jahrtages zu seinem Heile. Sein sonstiges Erbe fiel, da er keine Nachkommen hatte, seinen wenigen Verwandten in Telfs zu³⁾. Am 15. September 1822 starb der Künstler im 78. Lebensjahre.

Schöpf war nach der Schilderung seiner Freunde⁴⁾ eine liebenswürdige und gemütvollere, aber stille und etwas melancholische Natur. Sein Leben erscheint nach ihren Berichten als das eines einfachen, anspruchslosen Mannes. Großen Gesellschaften und lauten Vergnügungen, überhaupt jedem Aufwand abhold, suchte er „in einem sinnigen Spaziergang oder im Kreise weniger Freunde“ seinen Genuß. Im freiherrlich Hormayrschen Hause war er täglicher Gast⁵⁾; P. Benitius Mayr bildete seinen geistlichen Freund. Aber auch künstlerische und gelehrte Bekannte umgaben ihn. Mit Knoller stand er noch

1) Das Porträt ist mir in drei Exemplaren bekannt: in Stams, eingeklebt in Band 1 der Zeichnungen, im Besitze der gräfl. Familie Enzenberg und im Besitze von Herrn Archivdirektor Dr. M. Mayr.

2) Brief Florian Grüns an den Prälaten von Stams, datirt Seefeld, 8. Sept. 1823. (Arch. Stams).

3) Verlaßakt im Archiv des k. k. Landesgerichtes Innsbruck; eine teilweise Kopie im Archiv von Stams. — Der Stiftsbrief des Jahrtages vom 3. Jan. 1823 im k. k. Statthaltereiarhiv Innsbruck (Stiftungsarchiv Lade 100 Nr. 3284).

4) Zum Nachfolgenden Ben. Mayr, a. a. O. S. 54, Mersi, a. a. O. S. 228.

5) Arch. f. Gesch., Stat., Lit. u. Kunst, 19. Jahrg. S. 318.

lange nach Verlassen seiner Lehre in Briefwechsel und persönlichem Verkehr; erst um 1800 muß eine Entfremdung zwischen beiden eingetreten sein, da Schöpf des Mailänder Meisters Briefe nicht mehr beantwortete, was diesen sehr kränkte. Knoller beklagte sich, daß sein Schüler seine Ratschläge zu kluger Mehrung seines Verdienstes nicht befolgt habe, und meinte, er verdiene daher wegen jenes Bankerottes kein Mitleid¹⁾. Als weitere Freunde erscheinen dann in Schöpfs Briefwechsel die Maler Altmutter und Denifle, der Kupferstecher und Historiograph Franz Karl Zoller, der verdienstvolle Buchhändler Kasimir Schumacher u. a.²⁾. Schöpf gehörte, wie es scheint, einem ständigen Kreise, der „Rosengesellschaft“ an, zu der auch K. Schumacher und B. Hammer zählten³⁾. Durchaus wird die Bescheidenheit des Meisters gerühmt; er habe stets achtungsvoll über Berufsgenossen, auch über mittelmäßige, geurteilt. Nur auf den anmaßenden Wiener Maler Adam Mölk war er, wie übrigens auch Zoller, schlecht zu sprechen, da er „für so viele schlechte Werke so viel Geld aus dem Lande trage“⁴⁾.

Als Künstler war Schöpf nach B. Mayrs Zeugnis „mit sehr reizbarem Nervensystem, scharfem, ruhigen Blick, lebhafter Einbildungskraft“ ausgestattet. Allein dabei leitete ihn beständig ein „feines Gefühl des Edlen“, regelte eine überlegende Vernunft seine Einfälle, trieb ihn ein eiserner Fleiß zur Vervollkommnung. Als bestimmend für seine Kunst wird aber vor allem auch seine tiefe Frömmigkeit bezeichnet, die ihn „gern alles Irdische vergessen ließ, wenn er zum Pinsel griff, um in ätherischen Körpern die Würde und Seligkeit der Vollendung zu malen“⁵⁾.

Seine Kunst steht mit diesen Eigenschaften im Einklang. Kraft, Kühnheit, Leidenschaft mangelt ihr mehr als jener der meisten anderen Meister des 18. Jahrhundert; sie ist vielmehr von

1) Zoller, Briefe artist. Inhaltes Nr. 99, 100.

2) Ebda. Nr. 35, 177—181, 184, 186.

3) Ebda. Nr. 186.

4) B. Mayr a. a. O. S. 54. — Zoller, Rückerinnerungen S. 1.

5) Mersi a. a. O. S. 228.

einer fast weiblichen Anmut, von harmonischer Liebenswürdigkeit. Sein bester Teil ist die große Zartheit der Empfindung und vor allem die eigenartige Stimmung seiner Farbe. Zweifellos sind seine Bilder von reinerem religiösen Gepräge als die seiner meisten Vorgänger; aber zugleich sind sie auch künstlerischer als die der Kirchenmaler des 19. Jahrhunderts. Das Malerische dem Kirchlichen zu opfern, steht ihm noch völlig ferne.

Schüler und Fortsetzer.

Die Umstände für die Entwicklung der Kunst wurden nach dem Ende der großen Kriegszeit nicht besser; zu tief zerstörend hatte diese auf das ganze Kunstleben eingewirkt und die Zeit der Reaktion, die ihr folgte, brachte zu wenig neue Anregungen, um ihm wieder aufzuhelfen. Die tirolische Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm daher eine ziemlich tiefe Stufe ein und kam mit wenigen Ausnahmen über eine ganz lokale Bedeutung nicht mehr hinaus¹⁾. An Künstlern war zwar kein Mangel; aber das Niveau derselben sank bedeutend unter das der heimischen Maler des vorigen Jahrhunderts herab und ihre geringe Selbständigkeit zeigt sich schon in der völligen Willfährigkeit, ihren Stil den nun ziemlich rasch folgenden Entwicklungsphasen der deutschen Malerei gemäß zu wechseln. Es gab einzelne Maler, die die alte Tradition bis weit in das 19. Jahrhundert fortpflanzten, wie etwa der Pustertaler Landmaler Josef Reßler, der noch tief in den 20er Jahren des neuen Säkulums ein verblaßtes und entartetes Rokoko pflegte. Die meisten aber streiften solche Reste ab und wendeten sich völlig der akademischen Richtung zu, welche sie nun meistens auf den Kunstschulen in München und Wien in sich sogen. Und bald tauchte dann im Hintergrunde das nazarenische Wesen auf und zog auch Akademiker noch in seinen Bann.

Die Deckenmalerei im besondern ist in Tirol nie unterbrochen worden; hier ist vielmehr ein kontinuierlicher Zusammenhang vom Rokoko bis zur „neukirchlichen“ Richtung zu beob-

¹⁾ Semper, Übersicht einer Kunstgesch. Tirols a. a. O. S. 55 ff.

achten. Den Übergang zwischen ihnen stellte der Klassizismus her¹⁾. Die Anwendung seiner Prinzipien auf die Freskenkunst mußte langsam, aber unweigerlich das dekorative und malerische Gepräge des Rokoko-Deckenbildes zersetzen. Noch nicht vollends bei Schöpf. Er wußte das Gesetz und den Formenkanon des Klassizismus noch mit kompositioneller Leichtigkeit und koloristischem Reiz zu verbinden. Aber schon seine letzten Werke zeigten, wie wir darzulegen suchten, die Konsequenzen jener akademischen Forderungen: allzu große Einschränkung des Gestaltenreichtums, Steifheit und Langweile der Komposition, Verarmung der Phantasie. Bei den minder begabten Nachfolgern Schöpfs wird der Verfall nach diesen Richtungen immer deutlicher; dazu dringt bei ihnen bereits Härte der Zeichnung und Trockenheit der Farbe ein. Das Flotte, Heitere, Liebenswürdige, das noch Schöpf aus der Tradition des 18. Jahrhunderts geerbt, weicht Schritt für Schritt ernster Würde und steifer Getragenheit; das malerische Spiel des Lichtes, den fröhlichen Glanz des Kolorits, die Feinheit der Abtönungen verdrängt eine schwerere, bestimmtere Farbengebung. Das alles bereitete von selbst auf die neukirchliche Richtung vor, die dann, freilich zugleich infolge der Herübernahme altertümlicher Vorbilder und der gänzlichen Unterordnung der Kunst unter den kirchlichen Zweck, bis zur bewußten Verneinung alles Malerischen, der völligen Starrheit der Form und hieratisch strengen Symmetrie der Anordnung überging.

Unter diesen Umständen konnte die Richtung Schöpfs keine lange Nachwirkung haben; dies umsomehr, als er keine namhafteren Schüler oder Gehilfen um sich hatte.

Von Gehilfen begegnete uns jener Jakob Schmutzer (Schmotzer) bei der Ausführung der Vlnösser und Stamser Fresken. Näheres ist von ihm nicht bekannt; er starb schon mit 38 Jahren am 1. Juni 1805²⁾. — Etwas selbständiger scheint ein zweiter Gehilfe, Josef Strickner (1744—1826), gewesen zu sein. Ein

¹⁾ Es ist mir auch im Nachfolgenden nur vergönnt, einige Andeutungen über die vorgeführten Maler zu geben.

²⁾ Nachträge zum Tiroler Künstlerlexikon S. 5.

Schüler des Malers Anton Kirchebner, führte er auch eigene Fresken in einigen Kirchen Bayerns und Tirols aus¹⁾ und malte außerdem Tafelbilder²⁾. Daneben scheint ihn Schöpf ab und zu herangezogen zu haben, hauptsächlich für die Dekoration, aber auch für kleinere Nebenbilder: so zu Asbach, Ahrn, Wattens, in der Servitenkirche zu Innsbruck.

Von eigentlichen Schülern Schöpfs werden nur Josef Kapeller und Martin Alois Stadler genannt. Josef Kapeller, am 28. Juni 1796 zu Imst geboren, kam 1812 nach Innsbruck und ließ sich hier einige Zeit von Peter Denifle im Zeichnen, von Schöpf im Malen unterweisen. Allein seine äußeren Verhältnisse drängten ihn immer wieder vom Künstlerberufe ab und er starb nach bitteren Kämpfen am 15. Juli 1820, ohne über einige Versuche im Porträtmalen, Radieren und Lithographieren hinausgekommen zu sein; nach Schöpf soll er eine Madonna mit dem Kinde gemalt haben³⁾. — Weiter gedieh Martin Alois Stadler⁴⁾, gleichfalls zu Imst am 12. April 1792 gebürtig. Auch er besuchte Deniffles Zeichenschule in Inns-

1) Vgl. Wurzbach 40. Bd. S. 44. — Tinkhauser a. a. O. 2. Bd. S. 783; 4. Bd. S. 132. — Der deutsche Anteil der Diözese Trient S. 301. — Bote f. Tirol 1826 Nr. 47.

2) Eine Serie von Tafelbildern zum Leben des hl. Benitius von ihm hängt in den Gängen des Servitenklosters in Innsbruck. — Am bekanntesten wurden von ihm kleine monochrome Bildchen in Reliefmanier. Außer im Ferdinandeum zu Innsbruck finden sich solche im Widum zu St. Johann in Tirol und im Museum des genannten Servitenklosters. Eine Reihe von Aquarellen Strickners sind unter den „Abbildungen der vorzüglichsten Gebäude, Monumente etc. von Innsbruck“, ges. v. Ph. Aigner, Innsbr. Ferdinandeum; darunter Blatt 41 eine Federzeichnung nach Schöpfs Bild in der Pfarrkirche zu Innsbruck.

3) Bote f. Tirol 1823 S. 180. — Wurzbach a. a. O. 10. Bd. S. 450. — Lemmen a. a. O. S. 110.

4) Über ihn am ausführlichsten Speth, Notizen über den Historienmaler Stadler und dessen Werke, Bote f. Tirol 1824 S. 362; Wurzbach a. a. O. 37. Bd. S. 53; Atz, Kunstgesch. Tirols S. 406. Schaden, das artistische München (München 1836), S. 155. — Einzelbesprechungen seiner Werke im Boten f. Tirol 1818 S. 15; 1819 S. 23; 1823 S. 368; 1825 S. 244, 332, 392; 1827 S. 108, 112.

brück, kam aber über Hormayrs Empfehlung zugleich zu Schöpf, der ihm Vorlagen zum Kopieren gab, seine frühesten Versuche korrigierte, ihm später erlaubte, auf seinem Zimmer zu arbeiten, und ihn endlich 1810 mit sich nach Wattens nahm, wo er dem Meister bei der Ausmalung der Kirche behilflich war¹⁾. Zwei kleine Bilder im Ferdinandeum zu Innsbruck, eine Madonna in der Glorie mit dem hl. Georg und Nikolaus (Nr. 350) und eine Madonna mit Kind (351) halten sich ganz in der Formensprache Schöpfs; ihre Farbe allerdings ist blaß und kreidig. Allein Stadler verließ bald Schöpfs Wege. Er begab sich 1812 nach München, auf dessen Akademie der Klassizismus herrschte²⁾, und 1819 vollends nach Rom, wo er zweifellos den Einfluß der Nazarener erfuhr, die seit kurzem dort die gründenden Werke ihrer Richtung vollführten. Im Jahre 1822 nach München zurückgekehrt, kam er mitten in die Glanzperiode Cornelius'. So zeigen die zahlreichen Altarbilder³⁾, die er nun für Kirchen Bayerns und mehr noch Tirols lieferte, — Freskomaler war er überhaupt nicht — die volle Schwenkung von der akademischen zur nazarenischen Richtung. In der „Kreuzabnahme“ im Kalvarienkirchlein zu Bozen (1820—1823), einem Hauptwerk Stadlers, sehen wir nur mehr herbe, feierlich nebeneinander gestellte Figuren von strengster Linienführung, bestimmtester Umrißzeichnung, in stumpfen, hart zusammenstoßenden Lokaltönen. Stadler, der in letzter Zeit nach Tirol gezogen war, starb am 11. März 1841.

Der eigentliche Fortsetzer Schöpfs ist vielmehr, ohne sein Schüler im eigentlichen Sinne zu sein, Josef Arnold, der sich in erster Linie auf dem Gebiete des Freskos betätigte und

¹⁾ Vgl. die Zeichnung nach Schöpfs dortigem Chorfresko im Ferdinandeum Kab. 10, signiert Aloys Stadler 1810.

²⁾ Aus dieser Zeit sein „Paris als Hirt“ (1817) im Ferdinandeum (Nr. 352), ein echt akademisches Stück.

³⁾ Solche sind verzeichnet bei Tinkhauser a. a. O. 1. Bd. S. 211, 287, 333, 351, 639; 2. Bd. 787; 3. Bd. 462. Staffler a. a. O. 1/2, S. 313 und in den auf der vorigen Seite Anm. 3 zitierten Besprechungen. Bilder in Privatbesitz nennt Hormayr, Arch. f. Gesch. 19. Jahrg. 318 ff. Vgl. auch Zeitschr. des Ferd. 1821 S. 72.

der fruchtbarste und namhafteste Kirchenmaler Tirols in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war¹⁾. Am 14. März 1788 zu Stans im Unterinntale geboren, lernte er die Anfangsgründe des Malens bei einem biedereren Handwerker in Schwaz, erhielt aber zugleich einige künstlerische Anregung durch den Benediktinerpater Eberhard Zobel in Fiecht. Daß er Schöpfs Lehre aufgesucht, ist zum mindestens nicht nachweisbar; doch zeichnete er nach Fresken desselben und seine ersten Leistungen, einige kleinere Altarblätter in mehreren Dorfkirchen des Unterinntals, zeigen, daß Schöpf als der damals tonangebende tirolische Maler das Vorbild seines jugendlichen Schaffens war; gelegentlich der Ausführung der zwei Nebenaltäre für Wattens (1815) soll er Schöpf, der fast gleichzeitig das Hochaltarblatt daselbst lieferte, persönlich kennen gelernt haben. Im weiteren nahm aber auch er den Bildungslauf eines Akademikers. Im Jahre 1816 wanderte er nach München, wo er in den Kunstsammlungen nach Raffael, Reni, Murillo kopierte, und besuchte dann 1818—1825 die Akademie zu Wien; er setzte daselbst unter den Professoren Caucig, Redl, Petter, Krafft seine Studien fort und kopierte gleichzeitig eifrig nach den großen Italienern. Die preisgekrönten zwei Stücke, die er hier malte, „David und Abigail“ und „Tod der Saphira“ (1824) zeigen ihn ebenso wie das stilverwandte „Phädra beschuldigt Hippolit vor Theseus“ (Ferdinandeum) ganz im Banne der Fegerschule. Im Jahre 1825 aber kehrte er nach

¹⁾ Vgl. meinen zusammenfassenden Artikel in dem im Erscheinen begriffenen 1. Bd. des Allg. Künstlerlexikons von U. Thiene und F. Becker (Neuherausgabe des J. Meyerschen Lexikons). — Frühere Literatur: Lemmen a. a. O. S. 18. — Bote f. Tirol 1851 S. 1347. — Tiroler Stimmen 1879 Nr. 51—53 (Hutter). — J. Meyer, Künstlerlexikon (Pichler). — Ztschr. f. bild. Kunst 14. Jahrg. S. 452. — Einzelbesprechungen und Nachrichten von seinen Arbeiten: Bote f. Tirol 1815 S. 111; 1823 S. 392; 1824 S. 158; 1825 S. 332; 1827 S. 92; 1830 S. 340; 1832 S. 236; 1841 S. 352; 1843 S. 380; 1849 S. 522; 1851 S. 1347; 1856 S. 173; 1863 S. 19; 1868 S. 72; 1878 S. 1794; 1879 S. 344. — Atz-Schatz a. a. O. 3. Bd. S. 185, 196. Tiroler Schützenzeitung 1856 S. 636; 1868 S. 175. Vgl. außerdem Tinkhauser a. a. O. 1. Bd. S. 428; 2. Bd. S. 514, 640, 663, 755, 764; 3. Bd. S. 208, 316, 379, 462, 530, 540; 4. Bd. S. 576. Zeitschr. des Ferd. 1835 S. 35. — Katal. der Tirol. Kunstausstellung 1879 S. 34.

Tirol zurück, nahm in Innsbruck ständigen Wohnsitz und entfaltete nun, in die durch Schöpfs Tod entstandene Lücke springend, bis zu seinem höchsten Alter eine außerordentlich reiche Tätigkeit als Maler von kirchlichen Fresken und Tafelbildern. Eine ganze Reihe tirolischer Kirchen ist von Arnold ausgemalt und mit Altartafeln versehen worden; durch zwei Jahrzehnte beherrschte er geradezu die kirchliche Kunst Tirols. Und er hat, unwillkürlich in die Bahnen Schöpfs zurückkehrend, zäher als irgend ein anderer einen Rest des Freskostiles dieses Meisters bis zur Mitte des Jahrhunderts hin fortgepflanzt. Aber schließlich machten sich die allgemeinen Strömungen doch auch bei ihm geltend und führten den allmählichen Verfall der alten Tradition herbei.

Seine Erstlingswerke, die schönen Deckenbilder „Christi Geburt“ und „Darbringung im Tempel“ zu Gries am Brenner (1827 und 1828), die zugleich wohl seine besten sind, knüpfen in Auffassung und Farbe nbehandlung unmittelbar an Schöpf an. Nochmals rollt Arnold, weit entfernt von einer bloßen knappen Erzählung des Biblischen, einen weiten, von vielen Figuren belebten Raum auf, entfaltet über der Szene die ganze frohe, bewegte Himmelsherrlichkeit des Rokoko mit seinen flatternden Engeln und drolligen Putten im flottester, sorglosester Gruppierung im Gewölk herrscht noch eine recht reiche Stufenleiter von Tönen und Halbtönen, ein prächtiges Spiel des Lichtes. Aber schon; hier ist freilich die Zeichnung und Komposition der Hauptgruppe selbst weit strenger als bei Schöpf. Die Konturen sind nicht mehr die weich gelösten Schöpfs, die Farbe ist nicht mehr so leicht hingehaucht, Arnold ist bunter, satter, aber weniger malerisch und duftig in der Färbung. In der Folge treten diese Härten der Zeichnung wie Farbe immer stärker heraus. Die „Verklärung Christi“ im Bogenfeld des Chors der Innsbrucker Pfarrkirche (1832) ist schon von zeremoniösester Steife und Feierlichkeit. Am charakteristischesten für Arnold sind dann vielleicht die großen Bilderzyklen der Kirchen zu Axams (Bilder aus dem Leben Johannes d. T., 1841) und Lajen (Bilder aus dem Leben des hl. Stephanus und Laurentius 1844), sowie einige Fresken

der Kirche zu Silz (zwei Bilder aus dem Leben Petri, 1850), in denen er historische Szenen ganz etwa in der Auffassung und Anordnung gibt, wie Schöpfs „Paulus in Athen“ zu Villnöb oder „Petrus und Simon“ zu Reit. Er übertrifft dabei diesen fast an Kraft und dramatischem Ausdruck; aber andererseits ist er doch auch viel schwerer, plumper und trockener. Der Sinn für Lichtreiz und Feintönigkeit nimmt Schritt für Schritt ab, die ausgeklügelte frostige Komposition überhand. Es ist vielfach schon recht dürrer, phantasieloser Bericht aus der heiligen Geschichte, der uns da geboten wird. In den Werken seiner letzten Zeit, etwa in den Fresken der Kirche zu St. Maria in Enneberg (1848/9) ist eine gewisse Verwandtschaft mit der neukirchlichen Richtung nicht mehr zu verkennen. Das Himmelsbild, das er dort etwa im Chor entwirft, hat nichts mehr von der Lichtfülle und Fröhlichkeit Schöpfscher Darstellung; die einst so jubelnd bewegten himmlischen Herrscharen erfaßt unter dem Anschein größerer Würde bereits leblose Erstarrung. Die dortige kleine Kuppel bietet nicht mehr den großen, illusionären Durchblick in die Lüfte, sondern hat sich jene Einteilung und Zerstückelung in lauter kleine Szenen gefallen lassen müssen, durch welche die nazarenische Richtung dann das Ideal des gemalten Wandkatechismus zu verwirklichen suchte. Recht buntscheckig schaut es hier schon in vielen einzelnen, knapp in den Rahmen gedrängten Bildchen von den Wänden herab. Der prärafaelitischen Gestaltenggebung im einzelnen freilich hat Arnold bis zuletzt widerstanden. Seine Figuren haben noch Leib und Leben und bewegen sich in Luft, Licht und wirklicher Landschaft; bis zu blassen kolorierten Schemen von Menschen ist Arnold nicht gelangt und ihre Umgebung ist bei ihm noch nicht zu bloß symbolischer Andeutung zusammengeschrumpft. Arnold starb am 23. Februar 1879 zu Innsbruck.

Als Ausläufer der Richtung Schöpfs können sonst höchstens noch Josef Craffonara (1791—1839)¹⁾ und Michael Andersag

¹⁾ Lemmen a. a. O. S. 34; Wurzbach a. a. O. 3. Bd. S. 23. Bote f. Tirol 1825 S. 332. Atz-Schatz a. a. O. 1. Bd. S. 34.

(1799—1850)¹⁾ genannt werden. In des ersteren Fresken in den Arkaden des Bozner Friedhofes weist manches noch auf unseren Meister zurück und herrscht noch gute malerische Empfindung, die seine Arbeiten daselbst deutlich von den steifen und unmalerischen Arkadenbildern seines nazarenischen Nachfolgers Anton Psenner scheidet. Auch Andersag hat von der neuen kirchlichen Richtung nichts angenommen; aber seine rohen und derben Deckenbilder in der Pfarrkirche zu Girlan (1839) zeigen die alte Tradition auch in ihrer äußersten Entartung.

Noch vor der Mitte des Jahrhundert gelangte in Tirol jene von den nazarenischen Meistern hergeleitete neukirchliche Malerei zur vollen Herrschaft, die im engsten Anschluß an die primitiven Formen des Quattrocento „allmählig eine Art Kanon für christliche Malerei ausbildete, welcher sich in seiner asketischen Formenverkümmern und Naturverleugnung, der starren Würde und Affektlosigkeit, der symbolisch-konventionellen Kolorierung, der steifsten Symmetrie und strengsten Dogmeneinhaltung als ein moderner Versuch, eine Art Byzantinismus auch in die abendländische religiöse Kunst einzuführen, kennzeichnet“²⁾.

Die Deckenkunst hatte sich damit seit dem 18. Jahrhundert fast in ihr Widerspiel gewandelt.

¹⁾ Lemmen a. a. O. S. 14. Bote f. Tirol 1824 S. 72. Atz-Schatz a. a. O. 2. Bd. S. 114, 264.

²⁾ Semper, Übersicht einer Kunstgeschichte Tirols a. a. O. S. 58.

Verzeichnis der Werke Josef Schöpfs.

Fresken.

Stams, Krankenhauskapelle. Deckenbild: Glorie des hl. Bernhard. — Wandbild: Bernhard, Kranke heilend. (1768)

Genazzano bei Rom, Sakristei der Wallfahrtskirche. Deckenbild: Übertragung des Gnadenbildes. (1777)

Asbach, ehem. Abteikirche. Deckenbilder: Verklärung Christi; Himmelfahrt Marias; David mit musizierenden Engeln. Dekoration. (1784)

St. Johann in Ahrn, Pfarrkirche. Deckenbilder: Johannes Ev. auf Patmos; Predigt Johannes' d. T.; Johannes Ev. und Johannes d. T. im Himmel mit den drei göttlichen Tugenden. Dekoration. (1786)

Kaltern, Pfarrkirche. Deckenbilder: Krönung Marias; Tod des hl. Vigilius. Am Frontbogen: Christus am Kreuz mit den drei göttl. Tugenden. (1792, 1793)

Innsbruck, St. Johanneskirche. Deckenbild in der Vorhalle: Die göttliche Gerechtigkeit. Deckenbilder im Innern: Tod des hl. Johannes Nepomuk; Engeln schweben dem Heiligen entgegen. Dekoration. (1794)

Brixen i. T., Pfarrkirche. Kuppel: Die Krönung Marias. Zwickel: Die vier Evangelisten. Dekoration. (1795)

St. Peter in Villnöß, Pfarrkirche. Deckenbilder: Krönung Marias; Übergabe der Schlüssel an Petrus; Paulus in Athen. An der Fassadenwand: Petrus und Paulus. (1798)

Stams, hl. Blutskapelle. Kuppel: Christus steigt zu den Vorvätern herab. Decke des Schiffs: Anbetung des hl. Lammes; die vier Evangelisten. Rückwand: Die Verkündigung; zwei Szenen aus dem Leben des Ritters Oswald Milser. (1800, 1801)

St. Johann i. T., Antoniuskirche. Kuppel: Christus, Maria, Antonius, die Evangelisten und Kirchenväter. Laterne: Gott Vater. Dekoration. (1803)

Reit bei Brixlegg, Pfarrkirche. Deckenbilder: Tod des hl. Petrus; Petrus und der Zauberer Simon; Übergabe der Schlüssel; Petri Befreiung. Dekoration. (1805)

Wattens bei Hall, Pfarrkirche. Deckenbilder: Glorie des hl. Laurentius; Laurentius auf dem Rost; Laurentius vor dem Landpfleger. (1810)

Innsbruck, Haus Seilergasse Nr. 18. Zimmerdecke: Neptun und Merkur. (1811)

Kirchdorf bei St. Johann i. T., Pfarrkirche. Deckenbilder: Steinigung des hl. Stefanus; Simon Stock; die Heiligen Stephanus, Heinrich und Kunigunde im Himmel. Medaillons: verschiedene Heilige. Dekoration. (1816)

Innsbruck, Servitenkirche. Deckenbilder: Auffahrt des hl. Josef; Glorie des hl. Josef im Himmel. (1818—20)

Zeitlich nicht bestimmbar:

Telfs, Haus Nr. 23, Medaillons: Maria mit Kind; hl. Josef.
— Haus Nr. 198: Verkündigung.

Flauring, Pfarrhof. Medaillon: Der gute Hirte.

Nicht erhalten:

Bruneck, ehem. Pfarrkirche. Deckenbilder: Himmelfahrt Marias; Anbetung des hl. Lammes. (1790, 1791)

Kirchdorf, Fresko im Pfarrhof.

Innsbruck, Malereien in den Zimmern des ehem. Stamserhauses am Pfarrplatz.

Altarbilder.

Tod des hl. Bernhard. Krankenhauskapelle in Stams (Um 1768).

Christus am Kreuz. Sakristei der Kirche zu Genazzano (Um 1777).

Hl. Andreas. Hochaltar der Pfarrkirche zu Zams (bez. 1777).

Hl. Familie. Hl. Antonius. Nebenaltäre der Kirche zu Zinggen bei Brixen (1781/2).

Maria mit dem Kinde und Engeln. Ehem. Hochaltarbild der Kirche zu Untermieming bei Telfs, jetzt an der Eingangswand (bez. 1782).

Taufe Christi. Hochaltar der Kirche zu St. Johann in Ahrn (bez. 1787).

Hl. Sebastian. Ehemaliges Hochaltarbild der Kirche zu Luttach im Taufertale, jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck (bez. 1787). Engel halten das Gnadenbild Mariahilf. Hochaltar der Pfarrkirche zu Innsbruck. (1788). (Als Umrahmung des Kranachschen Tafelbildes.)

Christus am Kreuz. Nebenaltar im Dome zu Brixen (1792).

Hl. Familie. Christus am Kreuz, Maria und Magdalena. Nebenaltäre der Kirche zu Oberbozen (bez. 1793, bzw. 1794).

Himmelfahrt Marias. Hochaltar der Kirche zu Brixen i. T. Hl. Martin, Medaillon über demselben. (Um 1794).

Himmelfahrt Marias. Tod des hl. Martin. Nebenaltäre der Kirche zu St. Johann in Ahrn (bez. 1795).

Maria mit dem Kinde, Johannes der T. und Johannes Ev., Dominikus und Brigitta. Hochaltar der Pfarrkirche zu Volders (bez. 1798).

Maria. Taufe Christi. Nebenaltäre der Pfarrkirche zu Klausen (Um 1800).

Himmelfahrt Marias. Hochaltar der Pfarrkirche zu Trens bei Sterzing (bez. 1804).

Himmelfahrt Marias. Hochaltar der Pfarrkirche zu Schwaz (1804).

Hl. Petrus. Hochaltar der Pfarrkirche zu Reit bei Brislegg. Medaillon: Dreifaltigkeit. (Um 1805).

Hl. Maria (Medaillon: hl. Notburga). Hl. Josef mit dem Kinde (Medaillon: hl. Isidor). Nebenaltäre ebendort (Um 1805).

Hl. Familie und hl. Laurentius. Hochaltar der Pfarrkirche zu Wattens (bez. 1814).

Alle Heiligen im Himmel. Nebenaltar des Domes zu Brixen (1817).

Zeitlich nicht bestimmbar:

Hl. Georg. Altarbild der Kirche zu Obermieming.

Nicht erhalten:

Tod Marias. Hochaltarbild mit Medaillon „Gott Vater“ in der ehem. Pfarrkirche zu Bruneck (1814).

Hl. Familie. Seitenaltarbild ebenda (1813).

Sonstige religiöse Tafelbilder.

(Von den Maßzahlen gibt stets die erste die Höhe, die zweite die Breite an.)

Zacharias, Elisabeth und Johannes d. T., Lw. 68×64 cm, bez. 1791. Ferdinandeum Innsbruck, Nr. 859.

Hl. Isidor und Heinrich. Lw. bez. 1793. Pfarrkirche in Kaltern.

- Hl. Barbara. Lw., bez. 1793. Ebenda.
- Hl. Antonius. Lw., bez. 1796. Im Besitze von Herrn A. von Schumacher, Innsbruck.
- Hl. Aloysius von Gonzaga. Lw., bez. 1798. Kloster Marienberg.
- Madonna. Lw., 76×59 cm, bez. 1798. Im Besitze von Herrn Benefiziaten A. Pernthaler, Klausen.
- Herz Jesu. Lw., bez. 1800. Im Besitze von Maria Schönherr, Telfes im Stubaitale.
- Hl. Ignatius. Gestiftet (laut Inschrift) anlässlich des Durchschlages des St. Ignaz-Unterbanes in Prettau am 5. Dezember 1805. Kupfer, 100×71 cm, Kirche zu Prettau im Ahrntale.
- Madonna, mit gefalteten Händen betend. Lw., 69×59 cm, bez. 1804. Ferdinandeum, Innsbruck Nr. 311.
- Hl. Magdalena. Lw., 75×60 cm, bez. 1810. Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 312.
- Hl. Magdalena (Wiederholung der vorigen). Lw., 73×60 cm, bez. 1811. Im gräfl. Enzenbergschen Palais zu Schwaz.
- Madonna mit Kind. Lw., 31×24 cm, bez. 1811. Kloster Wilten.
- Hl. Johannes d. T. mit dem Lamm. Lw., 73×53 cm, bez. 1811. Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 313.
- Der hl. Petrus. Lw., 54×43 cm, bez. 1813. Ebenda Nr. 939.
- Christus am Kreuz. Lw., 78×47 cm, bez. 1814. Im Besitz von Herrn Landesrechnungsrat Dr. Franz von Zimmeter, Innsbruck.
- Christus. Lw., 67×47 cm, bez. 1815. Im Besitze von Frau Hofrat Karoline von Grabmayr, Innsbruck.
- Maria, die Hände vor die Brust gelegt. Lw., 64×44 cm, bez. 1816. Im Besitze derselben.
- Hl. Josef mit der Lilie. Lw., 64×44 cm, bez. 1816. Im Besitze derselben.
- Traum des hl. Josef. Lw., 72×52 cm, bez. 1816. Im Besitze von Frl. Marie von Ganahl, Meran.
- Johannes der Täufer. Lw., 67×47 cm, bez. 1817. Im Besitze von Frau Hofrat Karoline von Grabmayr, Innsbruck.
- Christus am Kreuz. Lw., 72×45 cm, bez. 1817. Kloster Wilten.
- Traum des hl. Josef. (Wiederholung des obigen Bildes). Lw., bez. 1819. Im Besitze von Herrn Ernst Baron Tschiderer, Innsbruck.

Undatiert:

- Madonna, mit gefalteten Händen betend. (Wiederholung der obigen). Lw., 71×55 cm. Kloster Stams.
- Madonna. Im Besitze von Herrn Dr. Edmund von Lemmen, Grafenstein in Kärnten.

Madonna mit Kind. Lw., 66×48 cm. Im Besitze von Herrn Gastwirt J. Tiefenthaler, Kematen im Oberinntale.

Madonna mit dem Kind und einem Engel. Holz, 10×14 cm, Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 323.

Die Unbefleckte auf der Weltkugel. Lw., 90×64 cm. Kloster Wilten.

Christus am Kreuz. Lw., 84×52 cm. Im Besitze von Herrn J. Menzel, Innsbruck.

Christus am Kreuz. Lw., 115×72 cm. Im Besitze von Herrn A. von Lemmen, Innsbruck.

Der barmherzige Samariter. Lw., 60×43 cm. Im Besitze desselben.

Christus am Brunnen. Im Besitze von Herrn Dr. E. v. Lemmen, Grafenstein, Kärnten.

Der hl. Benedikt als Knabe. Lw., 219×137 cm. Galerie des k. bayr. Schlosses Schleißheim, Nr. 426.

Der hl. Thomas von Orvieto. Lw., oval. Servitenkloster Innsbruck.

Die vier Evangelisten. Vier Ölbildchen auf Lw., Pfarrwidum in Hopfgarten. (Schöpf?).

Der hl. Josef mit Kind. Pastell, 10×8 cm. Im Besitze von Herrn Menzel, Innsbruck. (Schöpf?).

An unbekanntem Orte:

Stationsbilder für Saalfelden¹⁾.

Madonna mit Kind. Für Herrn Finanzdirektor J. von Tschiderer²⁾.

Die hl. Magdalena. Für Herrn von Strele²⁾.

Taufe Christi. Für Herrn Mair in Innsbruck²⁾.

Madonna mit Kind. Für Herrn Dr. Pfaundler in Innsbruck²⁾.

Madonna. Für Herrn Röggl, Innsbruck²⁾.

Die hl. Magdalena. Für Herrn Gugler (1810), Innsbruck³⁾.

Madonna. Ehem. im Besitze von Dr. Josef R. von Peer, Innsbruck⁴⁾.

Hl. Josef. — Hl. Antonius. Ehem. im Besitze von Herrn Sewald, Innsbruck⁴⁾.

Madonna mit dem Kinde. — Christus in der Glorie. — Büßende Magdalena. Im Besitze von Herrn Welzhofer, Innsbruck⁴⁾

¹⁾ Ben. Mayr, a. a. O. S. 50.

²⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 80, 182, 479, 625.

³⁾ Dipauli, Innsbr. Zeitung, 12. Jahrg. Nr. 32.

⁴⁾ Hunold a. a. O. S. 14.

- Madonna. In der ehem. von Egydschen Grabstätte im früheren Friedhofe zu Innsbruck¹⁾.
 Christus im Grabe. Ehem. im Besitze von von Herrn Joh. Jäger, Innsbruck²⁾.
 Hl. Josef. — Madonna mit Kind. — Johannes d. T. Ehem. im Besitze von Frau Josefine Wisiol, Innsbruck²⁾.
 Johannes d. T. mit Zacharias und Elisabeth. Ehem. im Besitze von Herrn August Kronegger, Innsbruck²⁾.
 Judith. Ehem. im Besitze von Herrn Johann Kunz, Innsbruck²⁾.
 Der hl. Petrus. Ehem. im Besitze von Herrn Peter Huter, Innsbruck²⁾. (Mehrere von diesen Stücken sind wohl identisch mit einigen von den oben verzeichneten)³⁾.

Tafelbilder mythologischen und historischen Inhaltes.

- Venus mit Amor unter einem Zelte. Kupfer, 28·5×41 cm, bez. 1785. Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 316.
 Venus mit Taube. Lw., bez. 1818. Im Besitze von Herrn Ernst Baron Tschiderer, Innsbruck.
 Venus mit Taube (Wiederholung des vorigen). Lw., 64×41 cm, bez. 1820. Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 316.
 Die drei Grazien. Lw., 74×50 cm. Im Besitze von Herrn Albin Egger-Lienz, Wien.
 Herakles am Scheidewege. Lw., 59×40·5 cm. Kloster Stams. (Nur Skizze?)

An unbekanntem Orte.

- Amor verläßt Psyche. Für Graf Firmian in Mailand. (Später im Besitze des Instituts patriot. Kunstfreunde in Prag⁴⁾).
 Diana, von Aktäon überrascht. Für Graf Devillier⁴⁾.

¹⁾ Dipauli a. a. O. S. 89. — Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck S. 82.

²⁾ Katalog der tirol-vorarlb. Kunstaussstellung. 1879 S. 19.

³⁾ Im Archiv Stams liegt außerdem ein Verzeichnis der am 25. Juli 1823 leihweise dem Ferdinandeum überlassenen Stücke aus dem Schöpfischen Nachlasse. Nach einer später beigeschriebenen Notiz ist ein großer Teil derselben im Mai 1831 dem Kloster zurückgegeben worden. Nicht alle diese Stücke lassen sich mit den jetzt in Stams und Innsbruck vorhandenen identifizieren. Es scheint mir aber wertlos, den Rest hier aufzuführen, da das Verzeichnis die Stücke sehr ungenau angibt und namentlich Bilder und Skizzen nicht auseinanderhält.

⁴⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 415, 438.

- Horaz, am Anio lesend. Für Lord Bristol¹⁾.
 Cincinatus, vom Pfluge zur Diktatur geholt. Für Freih. von Kressel
 in Wien¹⁾.
 Diana im Bade. Für Lord Bristol²⁾.
 Grazien. Für denselben²⁾.
 „Staffeleigemälde weltlichen Inhaltes“ für Herrn Riedl und Herrn
 Propst in Innsbruck³⁾.

Bildnisse.

- Selbstporträt. Lw., 64×50 cm, bez. 1785. Ferdinandeum, Innsbruck,
 Nr. 319.
 Abt Vigilius Kranicher von Stams. Kupfer, 35·5×25 cm, bez. 1785.
 Kloster Stams.
 Franz Josef Graf von Enzenberg. Lw., 93×76 cm, bez. 1785.
 Schloß Tratzberg.
 Pfarrer Franz Wierer von St. Johann in Ahrn. Lw., 102×81 cm,
 bez. 1786. Sakristei der Pfarrkirche daselbst.
 Anton Graf von Wolkenstein-Trostburg. Lw., 73×56 cm, bez.
 1789. Schloß Tratzberg.
 Maria Theresia Gräfin von Wolkenstein-Trostburg. Lw., 73×56 cm,
 bez. 1789. Schloß Tratzberg.
 Abt Sebastian Stöckl von Stams. Lw., 103×76 cm, bez. 1791.
 Kloster Stams.
 Ludwig Konrad Graf Lehrbach, Hofkommissär in Tirol. Lw., 76×56 cm,
 bez. 1797. Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 317.

Undatiert:

- Kaiser Josef II. Lw. Universität Innsbruck.
 Konrad Graf Lehrbach, Hofkommissär in Tirol. Lw. Landhaus,
 Innsbruck.
 Derselbe. Lw., 83×53 cm. Kloster Wilten.
 Derselbe. Lw., 64×51 cm. Ferdinandeum Innsbruck, Nr. 318.
 Abt Sebastian Stöckl von Stams. Lw., 80×63 cm. Kloster Stams.
 Prior Alois Specker zu Stams. Holz, 32×21·5 cm. Ferdinandeum,
 Innsbruck, Nr. 320.
 P. Herkulan Oberrauch. Lw., 24×17 cm. Ebenda Nr. 321.
 Derselbe. Lw., 23×17 cm. Kloster Stams.

¹⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 430. — Hormayr, Archiv. f. Geogr. etc.
 1821 S. 24.

²⁾ B. Mayr, a. a. O. O. 52.

³⁾ Dipauli a. a. O. 80.

Pfarrer Josef Schonner von Reit. Lw., 72×55 cm. Pfarrwidum
Reit.

An unbekanntem Orte:

Abt Sebastian Stöckl von Stams. Vom Konvent am 23. Febr. 1786
dem Landessyndicus Herrn v. Unterrichter wegen seiner Ver-
dienste um die Erhaltung des Klosters gewidmet¹⁾.

Graf Brandis. (Clemens Graf Brandis geb. 1798?) Für das Land-
haus in Innsbruck.

Freiherr Alois Andreas von Dipauli. Ehem. in dessen Besitz²⁾.
Familie des Freiherrn Josef von Hormayr. Ehem. in dessen Besitz³⁾.
Selbstporträt. Für den Freih. Jos. v. Hormayr³⁾.

Landschaften.

An unbekanntem Orte:

Die römische Kampagna, von Frascati aus⁴⁾.

Die Martinswand. Ehem. im Besitze von Freiherrn Josef von
Hormayr⁵⁾.

Gletscherlandschaft. Ehem. im Besitz desselben⁵⁾.

¹⁾ Nach Th. Vogelsanger, Ephemerides Seminarii Stamsensis (Arch.
Stams) S. 78 f.

²⁾ Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 479.

³⁾ Hormayr, Arch. f. Geogr. etc. 1821 S. 23.

⁴⁾ B. Mayr, a. a. O. S. 52.

⁵⁾ Hormayr, Arch. f. Geogr. etc. 1821 S. 24.

Zeichnungen, Ölskizzen und Kartons.

Im Nachstehenden sollen die sämtlichen Entwürfe und Studien Schöpfs, die jetzt ungeordnet und mit fremden Blättern vermengt in 21 Bänden und 5 Mappen der Sammlung Stams und in 3 Bänden des Ferdinandeum enthalten sind, nach den zugehörigen Werken Schöpfs geordnet verzeichnet werden. Nähere Angaben über Maße und Technik können bei der großen Menge derselben nicht beigelegt werden.

Die Ölskizzen sind als solche ausgesondert; alle übrigen verzeichneten Stücke sind Handzeichnungen. Die Zeichnungen in den 21 Bänden zu Stams (Nr. 1—1738; 1882—2023) und den 3 Bänden des Ferdinandeums (1739—1881) werden nur durch die laufende Nummer bezeichnet. Die in den 5 Mappen zu Stams verwahrten Stücke erhalten den Mappenbuchstaben (A—E) und die Nummer, jene in den Skizzenbüchern die Ziffer (I—VII) des Buches und die Foliozahl. Die an den Wänden des Museums in Stams und des Ferdinandeums ausgestellten Stücke werden, da sie größtenteils nicht nummeriert sind, mit St., bezw. Fd. bezeichnet.

Die Gesamtskizzen zu einem Werke sind nach Möglichkeit in der Reihenfolge angegeben, in der sich vermutlich der Entwurf vollzog.

1. Skizzen und Studien zu den Fresken.

Stams, Krankenhauskapelle.

Glorie des hl. Bernhard. Gesamtskizzen: 1484, 1300.

— Gruppen und Gestalten: 1839, 1910, A 30—32.

Hl. Bernhard, Kranke heilend, Gesamtskizzen: 1164,
A 33, A 34.

Genazzano.

Übertragung des Gnadenbildes. Gesamtskizzen: 1266, 1488. — Gruppen: 1165, 1351, 1709. — Ölskizze: St.

Asbach.

Verklärung Christi. Gesamtskizzen: 1143, 1269. — Gestalten: 640, 1378, 1380, 1543.

Himmelfahrt Marias. Gesamtskizzen: 1310, 1308, A 36, A 38, A 37, 1299. — Gestalten: 319, 340, 573, 575—577, 1369, 1424, 1440, 1441, 1699, 1705, 1716, 1725—1729, 1732—1736, 1740—1742, 1750, 1754, 1780, 1866. — Ölskizze: St.

David mit musizierenden Engeln. Gesamtskizzen: 1299, 1318, 1342, 1242. — Gestalten: 1239—1241, 1243, 1747. Ölskizze: St.

Genien am Frontbogen, Dekoration: 1280, A 39; 776, 804, 806, 826, 870.

St. Johann in Ahrn.

Johannes Ev. auf Patmos. Gesamtskizzen: 1481 (Rückseite), 1198, 1836. — Gestalten: 1708 (?). — Ölskizze: St.

Predigt Johannes d. T. Gesamtskizzen: 1481, 1197, (1482). — Ölskizze: St.

Johannes Ev. und Johannes d. T. im Himmel. Gesamtskizzen: 1482 (Rückseite), A 41, A 42. — Gruppen und Gestalten: 1587, 1796, 1833. — Dekoration: 864, 865, A 42 a. — Ölskizze: Fd. Nr. 306.

Bruneck.

Anbetung des Lammes. Gesamtskizzen: 1837, 1244. — Gestalten: 1745, 1746, A 43. — Ölskizze: St.

Himmelfahrt Marias. Ölskizze im Pfarrhof zu Bruneck.(?)

Kaltern.

Krönung Marias. Gesamtskizzen: A 45, 1535, 1827, A 46 1289, 1358, 1492 (Rückseite), 1343, 1492, 1358 (Rückseite), 1146. — Gestalten und Gruppen: 1843, A 47. — Ölskizze: Fd. Nr. 307.

Tod des hl. Vigilius. Gesamtskizzen: 1298, A 51. — Gruppen und Gestalten: A 48, 1554, A 49, A 50, 1562,

1748. — Ölskizze: Fd. Kab. 9 und 10; eine weitere Ölskizze im Besitz von Herrn B. Höfel in Innsbruck.

Frontbogen: 839, 1226, 1281, 1283, 1286, 1414. Dekoration: 794, 800, 805, 812, 854.

Innsbruck, St. Johanneskirche.

Die göttl. Gerechtigkeit. Gesamtskizzen: A 52, A 53, 1300, 1237, 1148. — Gruppen und Gestalten: 215 (Rückseite) ?, 326, 334, 1559, 1561, 1569—1574, 1577, 1578, 1580, 1582—1586, A 54, A 55. — Ölskizze: St.

Tod des hl. Johannes v. Nepomuk. Gesamtskizze: 1154 Gestalten: 1575, 1576, 1579, 1580. — Ölskizze: St.¹⁾.

Bild in der Laterne: A 54 (Rückseite).

Brixen i. T.

Krönung Marias. Gesamtskizzen: 1297, A 56, A 57. — Gruppen und Gestalten: 1374, 1377, 1413, 1415, 1417, 1552, 1689, 1737—1739, 1772, 1774, 1775, 1777—1779, 1783, 1848 (?). — Ölskizzen: St. und D 2 a, D 3 b. — Evangelisten: 1233—1235, A 58, A 59.

Villnöss.

Krönung Marias. Gesamtskizzen: 1489, 1325, 1223, 1131. — Gruppen und Gestalten: 1236, 1238, 1589, 1775, 1792. — Ölskizzen: St. und Fd. Nr. 310.

Schlüsselübergabe. Gesamtskizzen: A 61, A 62, 1254, A 64, 1218, (65, 66?). — Gruppen und Gestalten: 1789, 1800.

Paulus in Athen. Gesamtskizzen: A 61, A 63, 1154, 1303, A 67, A 68, 1517, 773. — Ölskizze: Fd. Nr. 309.

Petrus und Paulus: 781, 1235, 1772. — Grundriß: 769,

Stams, hl. Blutskapelle.

Kuppelbild Gesamtskizzen: A 69, A 70, A 74. — Gestalten: 1749 (?). — Ölskizzen: St. und Fd. Nr. 308.

Puttengruppen in den Zwickeln und im Bogenfeld: 1272—1277, 1284, 1364, 1365, A 71.

Anbetung des Lammes. Gesamtskizzen 1265, 1225, 1153, 1271. — Gestalten: A 7 2, A 73 (?), A: 76 (Rückseite).

Wandbild. Gesamtskizzen: A 76, 1270. — Gestalten: 1811.

¹⁾ Die Ölskizze im Ferdinandeum Saal 2 ist eine Kopie von anderer Hand.

St. Johann i. T.

Kuppelbild. Gesamtskizzen: A 77, A 78, A 82, A 83, (765). — Gruppen und Gestalten: 1604, 1613, 1614, 1795, A 79, 80.

Laterne. Gesamtskizzen: A 77 (Rückseite), 1603, 1674 A 81, 1290.

Reit.

Tod des hl. Petrus. Gesamtskizzen: A 84, 1222, 1324, 1339. — Gestalten: A 85. — Ölskizze: St. — Dekoration: 807, 813, 866.

Petrus und Simon. Gesamtskizzen: A 86, 1310. — Gestalten: 1316, 1550, 1556, 1690, 1693. — Ölskizze: St.

Petri Befreiung. Gesamtskizzen: A 86, 1307, 1221. — Gestalten: 310, 1385, 1405, 1419, 1420—1423, 1683.

Schlüsselübergabe. Gruppe: 1549. — Grundriß: 778.

Wattens.

Glorie des hl. Laurentius. Gesamtskizzen: 1565, 1291, 1301, 1292, 1525. — Gestalten: 1551, 1555, A 89.

Tod des hl. Laurentius. Gesamtskizzen: 1323, A 87, A 88, 1293, 1295. — Gestalten: 1557, A 90. — Karton: E 2. — Ölskizze: Fd. (Depot.)

Laurentius vor dem Landpfleger. Gesamtskizzen: 1323, A 87, 1294.

Innsbruck, Zimmerdecke im Tschurtschenthalerhause.

Neptun und Merkur. Gesamtskizze: 1695. — Gruppe: 1608, 1857, A 117. — Ölskizze: D 9. — Kartons: E 8—10.

Kirchdorf.

Steinigung des hl. Stefanus. Gesamtskizze: 1309. — Ölskizze: St.

Simon Stock. Gesamtskizze: 1315. — Gestalten: 1816, 1817, 1821. — Ölskizze: St.

Stefanus, Heinrich und Kunigunde. Gesamtskizze: 1592. — Ölskizze, St.

Innsbruck, Servitenkirche.

Auffahrt des hl. Josef. —

Glorie des hl. Josef. Gesamtskizze: 1145. — Gestalten: 1407. — Ölskizze: St.

Lünettenbilder. Gesamtskizzen: 1166, 1167.

Frontbogen. Gesamtskizze: 1119.

Telfs, Haus Nr. 198.

Verkündigung. Gesamtskizzen: 1908, 1909. — Gestalten:
1868, A 75.

Entwürfe zu unbekanntem (nicht ausgeführten?) Fresken.

Glorie des hl. Andreas: 1894; Ölskizze: St.

Der hl. Andreas vor dem Marterkreuz: Ölskizze St.

2. Skizzen zu den Altarbildern.

Tod des hl. Bernhard, Krankenhauskapelle Stams: A 35.

Christus am Kreuz, Genazzano: 1161, 1844, A 91, E 11¹⁾.

Hl. Andreas, Zams: 622, 1411.

Hl. Familie, Zinggen: 1172, 1684, 1686. —

Hl. Antonius, Zinggen: 1174, 1687, 1581. — Ölskizze: D 7 c.

Maria mit dem Kinde und Engeln, Untermieming; 1653, 1410, 1157,
1383, 1856, 1873.

Taufe Christi, St. Johann in Ahrn: 1785, 1173, 1471, 1688,
1841.

Hl. Sebastian, Ferdinandeum: 1893.

Engel halten das Gnadenbild Mariahilf, Innsbruck: 1477. Eine weitere
Skizze im Besitze von Herrn L. Lang in Innsbruck.

Christus am Kreuze, Brixen: A 93, A 92. — Ölskizze St.²⁾.

Hl. Familie, Oberbozen: A 95. — Ölskizze: St.; eine weitere im
Besitze von Herrn B. Höfel in Innsbruck.

Christus am Kreuze, Oberbozen: A 96, 1434, 1370 (?).

Himmelfahrt Marias, Brixen i. T.: 1786, 1144, 1820, 1393, 1797,
1782, 1158 (?), 1159 (?).

Himmelfahrt Marias, St. Johann in Ahrn: A 52, 1330.

Tod des hl. Martin, St. Johann in Ahrn: 1312.

Maria mit Heiligen, Volders: A 106 b, 1793, 1367, 1713. —
Ölskizze: D 1.

Madonna, Klausen: Ölskizze St.

Taufe Christi, Klausen: 1416. — Ölskizze im Besitze von Herrn
B. Höfel, Innsbruck.

¹⁾ Eine Zeichnung hiezu auch im Besitze von Herrn Prof. Dr. M. Mayr, Innsbruck.

²⁾ Eine Zeichnung auch im Besitze von Herrn Handelskammersekretär Dr. Kofler in Innsbruck.

- Himmelfahrt Marias, Trens: A 102, B 18, B 19, 1314. — Ölskizze im Besitz von Herrn B. Höfel in Innsbruck.
 Himmelfahrt Marias, Schwaz: A 103, A 104.
 Hl. Petrus, Reit: 1341, A 98, 778. — Medaillon: A 99.
 Josef mit Kind, Maria, Reit: A 100. — Medaillons: A 101.
 Hl. Familie und hl. Laurentius, Wattens: 1532.
 St. Georg, Obermieming: 1812.

3. Skizzen zu den kleineren religiösen Tafelbildern.

- Hl. Jsidor und Heinrich, Kaltern: A 48, A 94.
 Hl. Barbara, Kaltern: 1344.
 Madonna, Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 311: A 97.
 Hl. Magdalena, Schwaz: A 106.
 Hl. Johannes d. T., Ferdinandeum, Innsbruck, Nr. 313: Ölskizze D 3 d.
 Verschiedene, nicht näher identifizierte Entwürfe zu kleineren Andachtsbildern: 1150, 1311, 1326, 1327, 1432, 1433, 1435 — 1437, 1439, 1442, 1443, 1452, 1469, 1497, 1504, 1538, 1567, 1568, 1731, 1784, 1794 (?), 1799, 1828, 1887; A: 106 b, 107—110, 113, 114, 116 (bez. Roma 1782); B: 5, 7, 10—13, 17, 22, 24.
 Ölskizzen: D 2 a—d, D 5 a (= 1567), D 5 b (= 1469), D 5 c, D 5 d (= 1439), D 5 e, D 6 a—c, D 7 a (= 1538), D 7 b—d, D 8 a—e, D 10, D 11 b, D 13 a—b, D 15 a, c, D 16 a (= 1504).
 Weitere Ölskizzen im Museum Stams: Christus am Ölberg; Christus, vom Kreuz genommen; Madonna mit Kind (= 1567, 1568); Predigt des Johannes; Josef und Putiphar; Sebastian und Rochus.
 Skizzen zu einem „Christus mit der Weltkugel“ und „Hieronymus“ (1801) im Besitz der gräflichen Familie von Enzenberg, zu einem „Christus und Magdalena“ im Besitz von Herrn Prof. Dr. M. Mayr in Innsbruck.

4. Skizzen zu Tafelbildern mythologischen und historischen Inhaltes.

- Venus und Amor unter einem Zelte: 1474, 1511. VI. f. 60.
 Grazien: 1707.
 Amor verläßt Psyche: 522, 631, 1187, 1371, 1448, 1634, 1720. VI. f. 64.
 Diana und Aktäon: 304, 541, 1196, 1546—1548.

- Cincinnatus:** 1185, 1472, 1743, 1744, 1752, 1753.
Herakles am Scheidewege: 599, 600, 625, 1193, 1195, 1375, 1376, 1678, 1685, 1692, 1781^a, 1782^a, 1786. Eine weitere Skizze im Besitz der gräflichen Familie von Enzenberg. — Ölskizze: A 123.
Herakles und Omphale: 1191, 1418, 1536, 1749, 1764, 1784^a, 1785, 1846, VI. f. 87. Ölskizze: St.
Urteil des Paris: 1530, 1933, 2004.
Theseus in der Unterwelt: A 121 (bez. Rom 1782).
Persens und Andromeda: Ölskizze im Besitze von Herrn A. Jele, Innsbruck.
Tod der Niobiden: 1214 (bez. Rom 1782), 1255.
Opferung der Iphigenie: 1202; Fd. Kab. 10 (bez. 1782).
Heimtragung der Leiche des Patroklos: 1200, A 122.
Sokrates im Gefängnis: 1203; Fd. Kab. 10 (bez. Roma 1782).
Plato unter seinen Schülern: Fd. Kab. 10 (bez. Roma 1782).
Verschiedene vereinzelte Entwürfe ähnlichen Inhaltes: 61, 1150, 1184, 1192, 1199, 1201, 1204, 1368, 1382, 1449, 1477, 1478, 1849, 1862, 1868, 1882—1884, 1889, A 118—120, A 122 (bez. Roma 1782), B 124, A 125. — D 15 b, c (= 61), D 15 e.

5. Skizzen zu Bildnissen.

- Selbstbildnis (Ferdinandeum):** Skizze im Besitze der gräf. Familie von Enzenberg, Innsbruck.
Abt Vigil Kranicher (Stams): 213, B 1.
Graf Lehrbach (Landhaus; Ferdinandeum; Wilten): 1760—1763, 1768, 1770, 1771. Ölskizze: St. (?). — Eine weitere Skizze im Besitz der gräflichen Familie von Enzenberg.
Kaiser Josef II. (Universität Innsbruck): Fd. Kab. 10. — Ölskizze: D 4.
P. Herkulan Oberrauch (Ferdinandeum; Stams), Ölskizze D 3 (?).
Anton Rafael Mengs: St. (bez.)
Bilhauer Nikolaus Deutschmann: 1888.
Verschiedene, nicht näher bestimmbare Skizzen: 1537, 1764 bis 1767, 1886, 1890—1892, 1902, 1903; B 2—4. Ölskizzen D 11 a, D 12.

6. Studien.

Perspektivische Studien.

Eine Reihe solcher im 10. Bande der Sammlung Stams. Doch ist bei ihnen nicht durchaus auseinanderzuhalten, welche eigen-

händig sind. In diesem Bande auch zahlreiche Architektur- und Dekorationszeichnungen.

Anatomische Studien.

Muskulatur, Skelett, Körperteile: im 1., 2., 4. und 6. Bande der Sammlung Stams; doch nicht alle eigenhändig. Schöpf sind zuzuweisen: 3, 5, 26, 231—253, 257, 443, 446—515, 1859 bis 1861, 1867, 1870; B 114—135.

Proportionen des menschlichen Körpers: 62—66, 60, 71 (nach „Naturae et artis connubium, pictoriae scientiae complementum“).

Proportionen antiker Statuen: 4, 5, 73—75, 83, 85, 86, 89, 92, 96—101, 103—105, 110, 112, 113, 115—121; B 130.

Aktzeichnungen.

Als eigenhändig können gelten: 258, 260—264, 277—281, 283, 286, 287, 290, 292, 300, 305, 325, 331, 333, 521—529, 531, 534—537, 539 (bez. 1. Nov. 1776), 540, 543—547, 568, 586—588, 602, 604—609, 614—622, 624, 625, 627, 629, 630, 632—635, 638, 643—645, 656, 658, 662—669, 671—685, 688, 690—702, 1379, 1387, 1388, 1398, 1463, 1464, 1569, 1765, 1772, 1773, 1778, 1782—1784, 1783^a, 1787, 1789—1796, 1798—1816, 1818, 1819, 1820 (bez. Roma 1782), 1821—1824, 1826—1842, 1843 (bez. Roma 1778), 1845, 1847—1849, 1857, 1858, 1880, 1881.

Studienköpfe.

13, 173, 175, 177, 188, 189, 191—198, 202, 207, 216, 219, 273, 275, 276, 459, 561, 1735, 1869; B 30, B 36.

Engel- und Puttenstudien.

179, 182, 185, 199, 210, 211, 214, 229, 255, 256, 315, 321—323, 327, 567—569, 574, 579—582, 585, 593, 1425, 1445, 1545, 1560, 1594, 1700, 1703, 1706, 1721, 1722, 1724, 1825, 1842, 1852, 1865, 1874, 1875, 1877, 1879, 1880, 1904. B: 6, 8, 15, 25, 27—29, 32, 140, 141.

Gewandfiguren und Gewänder.

341—350, 591, 601, 705, 1372, 1381, 1391, 1392, 1394, 1396, 1447, 1694, 1756, 1757, 1761. B: 16, 31, 33, 34, 136—138.

Studien nach alten Meistern.

Nach Raffael:

Nach den vatikanischen Fresken. Disputa: 385, 394, 396—400, 406, 408, 410, 417, 422, 441, 598, 1540, 1676; VI. f. 7. — Schule von Athen: 384, 391, 428, 1541, 1542; VI. f. 5. — Parnas: 392, 393, 404, 405. — Die drei Tugenden: 274, 1677. — Justitia: VI. f. 6. — Urteil Salomos: 299. — Heliodor: 206, 295, 420. — Messe von Bolsena: 425, 427.

Nach den Fresken in der Villa Farnesina: 386, 402, 413, 414, 437, 482, 1479, 1480, 1748; A 147—159.

Nach dem Jesaias in San Agostino: 1652.

Nach der „Grablegung“: 355, 356, 388, 360, 361, 363—365, 367, 376, 377, 379, 381, 415, 416, 421.

Nach der „Transfiguration“: 357, 358, 369—375, 383, 387, 388, 407, 409, 411, 412, 418, 419, 423, 424, 426, 431, 433, 434, 436, 438—440; II. f. 14; VII. f. 21', 22.

Nach Michelangelo.

Nach der Decke der Sixtina: 659, 689, 697, 1252; V. f. 14', 15; VI. f. 2, eine weitere Zeichnung im Besitz von Herrn Prof. Dr. M. Mayr.

Nach dem jüngsten Gericht: 611, 1751, 1817.

Nach dem „Christus“: II. f. 80'.

Nach der Decke des Pal. Farnese: 530, 564, 612, 618, 619, 686, 687, 1747, 1797.

Nach Guido Reni.

Nach dem „Michael“ in der Chiesa dei Cappucini in Rom: Fd. Kab. 10.

Nach dem „Glück“ in der Accademia S. Luca: 1799.

Nach Domenichino. Nach der Kumäischen Sibylle: 432; Außerdem: VI. f. 80.

Nach einer Mater Dolorosa (Dolci?): 435, 1455.

Nach Zeitgenossen.

Nach Mengs. Parnas: 1189, 1190. — Stanza dei Papiri: 876, 1246, 1247; V. f. 27; VI. 69'.

Nach Batoni. Sturz des Magiers Simon: 1994.

Nach Füger. Büßende Magdalena: A 112.

Nach verschiedenen anderen Werken.

947, 948, 950, 952, 959—963, 1490, 1597, 1598, 1916, 1918 bis 1923, 1925, 1926, 1932, 1934, 1937, 1940—1947, 1966 u. a.

Studien nach Antiken.

- Nach Bildwerken der kapitolinischen Sammlung.
 Kapit. Venus (Kopf): 468, 471, 476, 484.
 Dionysos (sog. Ariadne): 483, 1768, 1777.
 Alexanderkopf: 475, 476, 478, 484.
 Antinous (Cl. 2426)¹⁾: 466, 467, 480, 481, 636, 660.
 Verwundete Amazone: 460.
 Sterbender Gallier: 1876.
 Bogenspannender Eros (Cl. 1464): 637, 980.
 Psyche (Cl. 1500 A): 703.
 Eros und Psyche (Cl. 4501): 539.
 Diana mit Hund (Cl. 1224): 896.
 Athene (Cl. 860): 597.
 Zeus tonans (Cl. 676): 899.
 Endymion (Cl. 1250 A): 888.
 Bacchantin (Cl. 1642): 893.
 Panmännchen (C. 1758): 892.
 Agrippina (Cl. 2568): 640.
 Ägyptische Statuen: 895, 900, 901, 902 (= Cl. 2564, 2567), 903
 (= Cl. 2570, 2568, 2562), 1776.
- Nach Bildwerken der vatikanischen Sammlung.
 Apoll von Belvedere: 167, 221, 298, 451, 457, 465, 566, 747,
 1788.
 Kauernde Aphrodite: 670, 946, 947, 949, 1750, 1752, 1753.
 Zeus von Otricoli: 487, 488, 489, 491, 1744.
 Laokoon (Kopf): 490, 492—494, 1465, 1745.
 Homerkopf: 486, 495, 1740, 1771, 1774.
 Artemis (Cl. 1218): 596, 1023,
 Hermes, gen. Antinous (Cl. 1514): 265, 267.
 Amazone (Cl. 2051): 547. — Amazone (Cl. 2031): 890. — Ama-
 zone (Cl. 2056): 891.
- Nach Bildwerken anderer römischer Sammlungen
 und außerhalb Roms:
 Borghesischer Fechter: 269, 297, 298, 552—556, 558, 560, 562,
 567.
 Florent. Ringergruppe: 295, 296, 337, 533, 551, 570.
 Medizäische Venus: 544, 1754—1760, 1769.
 Töchter der Niobe (Cl. 1258, 1260, 1261): 166, 167, 169, 183,
 185, 204, 217, 220, 447, 450, 452, 453, 455, 469, 470,
 472, 1367, 1467, 1775, 1871, 1872.

¹⁾ Diese Identifizierungszitate beziehen sich auf Clarac, Musée de sculpture, her. S. Reinach, Paris 1897.

- Faun Giustiniani (Cl. 1693 A): 528, 610, 657, 661, 1746.
 Herakles Giustiniani (Cl. 1969 A): 462, 1770.
 Aphrodite Kallipygos: 928, 933, 940, 944.
 Venustorso in Neapel: 516—518.
 Hermes (Cl. 1524): 473, 477—479, 485.
 Germanicus (Cl. 2314): 153, 550, 557, 559.
 Athene (Cl. 888 B): 599, 764, 1762.
 Apollino (Cl. 912 C): 654, 655.
 Eros des Praxiteles (Cl. 1487): 339, 519.
 Knabe mit Gans: 973.
 Idolino (Florenz): 266.
 Apollo (Neapel, Cl. 918): 265.
 Faun (Cl. 1683 A): 1767.
 Nach antiken Porträts: 166, 168, 448, 449, 451, 456, 458,
 463, 464, 906—924, 930, 931, 951, 954.
 Nach antiken Reliefs: Achilleussarkophag (Kapitol): 883. —
 Marc Aurel, opfernd (Konservatorenpalast): 1020. — Tän-
 zerinnen (Cl. 259): 884, 885. Verschiedene andere: 880,
 881, 882 (= Cl. 307), 955, 964, 978, 979, 982, 1021;
 A 143 (bez. Roma 1782), A 144, (bez. Roma 1783).
 Verschiedene, nicht identifizierte Antiken: 184, 259, 302, 442, 474,
 520, 549, 571, 641, 886, 887, 897, 932—935, 938, 939,
 941—943, 945, 946, 953, 956—958, 965—971, 981,
 1394—1396, 1470, 1516, 1741—1743, 1982; A 140—142.
 Ölskizze: St.
 Altäre und Grabsteine: 972, 974, 975, 977, 980, 982, 984.
 Wandgemälde: 976.
 Waffen, Rüstungen, Vasen, Lampen, Schalen, Leuchter etc.: 983,
 985—990, 992—996, 998, 1000—1013, 1015—1019;
 A 126—139; Fd. Handzeichnungen Nr. 400.

7. Landschaftsskizzen.

- Aus Italien: 1035, 1040, 1052—1059, 1060 (,viceno Tivoli^c),
 1061—1067, 1068 (Rom, Engelsbrücke), 1069, 1070 (Rom,
 Gianicolo), 1071 (Rom, St. Peter), 1072 (Kolosseum), 1074
 bis 1076, 1077 (,Ponte Sollice^c), 1078, 1079 (,Ponte Molle^c),
 1080, 1081 (Kolosseum), 1082, 1083, 1084 (Sabinerberge),
 1085—1088, 1089 (Severusbogen), 1090 (Palatin), 1091,
 1092, 1093 (Genazzano), 1095, 1096 (Kampagna), 1097,
 1098 (Kolosseum), 1099 (Villa Borghese), 1100 (Kampagna),
 1101, 1102, 1105 (Rocca di Papa mit Monte Cavo), 1107
 bis 1123, 1124] (Grotte am Monte Cavo), 1125—1128, 1135;

B 30—65 (darunter B 30 „Aqua Gettosa“, B 31 „Trinità di Monte“).

Aus Tirol und Bayern: 1129, 1130 („aussicht von Wattens“), 1131 (St. Peter in Villnöß), 1132, 1133 („aufsicht bey fischpach in niderbeyern, gez. Jos. Schöpf), 1134 („aussicht in byller see“), 1136, 1137, 1138, („gögend von Reit bey brischlög“), 1139, 1141, 1142, 1148, 1149. — B 66 („Kirchdorf in unter Innthal bei St. Johann“), B 67 („altenburg den 4. Oktober 1793“).

Baumstudien und anderes: 1025—1029, 1030—1033, 1036, 1037, 1037, 1039, 1041, 1043, 1044, 1045, 1047, 1068, 1050, 1051, 1073, 1527. B 68. Ölskizzen: D 3 c, D 14.

8. Skizzenbücher.

Skizzenbuch I. 4^o, Pap., 24×29 cm, 42 Blätter. Zahlreiche Baumstudien und Ansichten aus Italien (darunter f. 5 „lago Taverno“, f. 6 „a Nappoli“, f. 7 „grotto posilippo a Nappoli“) und Tirol (f. 34 „brunecken den 9^{ten} Sebtember 1790“; f. 35, 36' Ansicht einer Gletscherzunge; f. 38 „Lamprechtsburg unweyt brunecken del: 1791; f. 40 Kaltern; f. 40' 41 Martinswand), sowie Trachten (f. 10' „costuma di Rothall 1784“).

Skizzenbuch II. gr. 8^o, 15×19·7 cm, Pap., 92 Bl. Skizzen nach verschiedenen Gemälden, Statuen, Statuetten, Reliefs, Büsten, Vasen; auch italienische Landschaften.

Skizzenbuch III. gr. 8^o, Pap., 15×19·7 cm, 37 Bl. Auf dem vorderen Deckel: „1762, 17. September, Josef Schöpf“. Zeichnungen von und nach verschiedenen barocken Meistern Deutschlands und Italiens¹⁾.

Skizzenbuch IV. gr. 8^o, Pap., 15×19·7 cm, 84 Bl. Auf dem hinteren Deckel: J. S. . . pf 1765, 20. April. Zeichnungen von Knoller; verschiedene undeutliche Versuche.¹⁾

Skizzenbuch V. gr. 8. Pap. 14×20 cm, 92 Bl. Zeichnungen nach Antiken und alten Meistern, anatomische Studien, Landschaften.

Skizzenbuch VI. kl. 8^o, Pap. 10·5×15 cm, 94 Bl. Zeichnungen nach Antiken und Gemälden; Landschaften; Köpfe; Entwürfe zu eigenen Werken.

¹⁾ Vgl. hierüber meinen Aufsatz über Knollers Zeichnungen, Ztschr. des Ferd. 1906. S. 428 f.

Skizzenbuch VII. kl. 8^o, Pap. 10'5×15 cm, 48 Bl. Zeichnungen nach Architekturen, antiken Statuen, Altarbildern; italienische Landschaften und Volksszenen (f. 29 »a frascati«).

9. Dekorationsstudien.

815—823, 849, 855—860, 862, 863, 865, 867—869, 871, 873, 874; B 70, 72—113.

Stiche und Lithographien nach Bildern Schöpfs.

Amor und Psyche. Stich von R. M. Frey. Albertina, Wien, Nr. 32053.

Dasselbe. Lithogr. von Pfaundler. Ferdinandeum; auch im Besitz von Herrn Professor Dr. M. Mayr, Innsbruck.

Amor und Psyche unter einem Zelte. Stich von G. Zancon. Albertina, Wien, Nr. 38521.

Christus am Kreuz (nach dem Altarbilde im Dom zu Brixen). Stich von G. und P. Zancon. Im Besitze von Herrn A. Menghin, Meran.

Porträt des Grafen K. Lehrbach. Stich von J. C. Schleich (Augsburg). Kupferstichkabinet München.

Porträt des P. Herkulan Oberrauch. Stich von Alois Schön. Titelblatt zu: Th. Nelk, Herkulan Oberrauch (München 1829); einzeln in Stams und im Besitze von Herrn A. Menghin, Meran.

Maria und Simon Stock, Fresko in Kirchdorf. Lith. von Pfaundler. Im Besitz von Herrn Prof. Dr. M. Mayr.¹⁾

¹⁾ Weiter wurden nach Dipauli, Zusätze a. a. O. S. 80 Bilder Schöpfs auch von den Brüdern Klauber (Augsburg) gestochen.

Die kunstwissenschaftlichen Bücher J. Schöpfs.

(Sämtlich in Stams.)

Über Malerei und Zeichnen:

S. le Clerc, Principes de Dessin. Auf dem vorletzten Blatte:
„Dises Zeichnung Piechl gehört Joseph schöpf zu Telfs,
1752“.

Lionardo da Vinci, Traktat von der Malerei. Übersetzt von
J. G. Böhm, Nürnberg 1724. (Nach dem Nachlaßinventar).

Roger de Piles, Einleitung in die Malerei. Übersetzt Leipzig
1760. (Desgl.)

Cesare Ripa, Icolonogia, Venedig 1845. (Desgl.)

Über Anatomie:

Andreae Vesalii Zergliederung des menschlichen Körpers.
Augsburg 1706. Auf dem hinteren Deckel: „Jos. Schöpf.“

Über Perspektive und Architektur.

Andreae Putei (Pozzo) Perspectiva pictorum et architectorum
P. I. u. II. Rom 1700—1702. Auf dem Deckel: „Joseph
Schöpf 1755“.

Giulio Troili detto Parodosso, Paradossi per praticare la pros-
pettiva etc. Dedicati agli marchesi Guido e Filippo Rangoni.
(Im Nachlaßinventar vermerkt als ein „Architekturwerk von
Guido Philippi“).

Giacomo Barozzi da Vignola, La prospettiva pratica. (1744).
(Nach dem Nachlaßinventar).

Derselbe, Regola delli cinque ordini d' Architettura. (1736).
(Desgl.)

- G. H. Rivius, Neue Perspektive. Nürnberg. 1547. Auf dem Deckel „J. Schöpf 1797 gekauft“.
- S. le Clerc, Neue Abhandlung von der Zivilbaukunst. Übersetzt Nürnberg 1781. Auf dem Deckel: „Schöpf 1793.“

Über Geschichte der Kunst.

- J. Sandraert, Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malereykünste. Nürnberg 1675. (Nach dem Nachlaßinventar.)
- R. de Piles, Historie und Leben der berühmtesten europäischen Mahler. Übersetzt Hamburg 1710. Auf dem Deckel in Schöpfs Schrift: 1760.

Über Altertumswissenschaft.

- Vincenzo Cartari, Le imagini con la spositione de i dei degli antichi. Venedig 1566. Auf dem Deckel: „Giuseppe Schöpf.“
- Derselbe, Imagini etc. wie oben. Con le allegorie sopra le imagini di Cesare Malfatti. Gewidmet Giuseppe degli Aromatarii. Venedig 1648. (Im Nachlaßinventar als „ein Werk von Alterthum von Giuseppe de gli Aromatarii“).
- Chr. G. von Murr, Abbildungen der Gemälde und Alterthümer im Museum zu Portici. Mit Stichen von Chr. Killian. 4 Teile. Augsburg 1777—1779. Auf dem Deckel: „Jos. Schöpf.“
- A. H. Baumgartner, Die Ruinen von Pästum. Würzburg 1781. (Nach dem Nachlaßinventar.)
- Nachrichten von Kunstsachen in Italien. 1. Teil: Venedig. Von F. F. Hofstätter, Wien 1792. Auf dem Deckel: „Jos. Schöpf“.

Werke von Winckelmann.

- Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. 2. Aufl. Dresden 1756. (Nach dem Nachlaßinventar.)
- Versuch einer Allegorie. Dresden 1766. (Desgl.)
- Sendschreiben von den Herkulanischen Entdeckungen, Dresden 1762. (Der „Allegorie“ beigegeben.)
- Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen, Dresden 1764. (Nach dem Nachlaßinventar.)
- Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipzig 1762. (Dem vorigen beigegeben.)
- Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst. Dresden 1763. (Desgl.)

Geschichte der Kunst des Alterthums. 2 Teile, Wien 1776.
(Nach dem Nachlaßinventar.)

Tafelwerke.

S. le Clerc, Caracteres de Passions gravés sur le desseins de
le Brun. Auf dem Deckel: Schöpf.

La vie de St. Bruno, peinte par E. le Sueur, gravée par S.
Chavueau. Paris. (Nach dem Nachlaßinventar.)

Persönungsverzeichnis.

- Alberti Giuseppe 204.
Altmutter Franz 170, 209¹, 210², 300.
Altmutter Anna 297¹.
Andersag Michael 307 ff.
Ankerberg 235⁵.
Arnold Josef 304 ff.
Asam Kosmas Damian 205, 207¹,
208², 208³.
Auer Nikolaus 160, 205.
Balestra 288.
Batoni 172, 181, 325.
Benedikt XIV. 175.
Berger 199.
Bergmiller Joh. Georg 205, 209¹.
Brandis, Graf 288², -316.
Bristol, Lord 200, 203, 315.
Buol Joh. N., Pfarrer 236.
Bußjäger Matthias 251².
Cagliari 163.
Caracci 180, 181, 285.
Caravaggio 282, 283, 284.
Caucig Franz 305.
Conca 282.
Cornelius 304.
Correggio 179, 285.
Craffonara Josef 307.
Cranach 287.
David Jacques Louis 198, 202.
Denifle Peter 150, 300, 303.
Deutschmann Josef 219¹, 323.
Devillier, Graf 199, 203, 314.
Dipauli Alois Andreas v., Freiherr
150, 151, 170, 265, 267, 293³, 316.
Dolci 181, 325.
Domenichino 181, 325.
Eberschlager 289¹.
Engl Michel 154.
Enzenberg Franz Josef, Graf 296,
315.
Feichtmayr Franz Xaver 158.
Feistenberger Simon 149, 206, 207,
208, 211.
Fieger Johann Nep., Graf 239.
Firmian Karl Josef, Graf 199, 314.
Frey R. M. 199, 329.
Füger Heinrich Friedrich 150, 176,
198, 203, 244, 296, 306, 325.
Gasler Franz 157, 176.
Gindter Matth. 205, 208, 209, 209¹.
Goethe 193².
Grasmayr Joh. Georg 154, 204, 282,
283, 283¹, 283², 284.
Grün Florian 299.
Guercino 160, 283.

- Haller Phil. 159, 160, 161, 205, 282.
 Hamilton Gavin 198.
 Hammer B. 300.
 Haun Josef 263.
 Hauzinger Josef 205, 205², 207¹.
 Hörligl Johann 196.
 Holzer Johann 149, 154, 155², 160,
 205, 206.
 Hormayr Josef Freih. 151, 170, 190,
 239, 252, 299, 304, 316.
 Huber Andreas, Baumeister 243, 262,
 262¹.
 Hueber Michael 158.
 Hunold Balthasar 152.
 Ilg Albert 150, 242.
 Josef II. 218, 296, 315, 323.
 Kapeller Josef 303.
 Kastner Augustin, Abt v. Stams 158.
 Kauffmann Angelika 150, 198.
 Kirchebner Anton 303.
 Klauber 329¹.
 Klieber Urban 157.
 Kluibenschedl Heinrich 257.
 Knoller Martin 149, 154, 160, 168ff.,
 172¹, 185, 188, 191, 193, 196¹,
 203—205, 215—227, 245, 247, 273
 bis 275, 277—279, 285—287, 290,
 291, 295, 296, 299, 328.
 Krafft Joh. Peter 305.
 Kranicher Vigil, Abt von Stams 163,
 164, 167, 168, 296, 315, 323.
 Kressel Karl Freih. v. 200, 315.
 Lampi 172¹, 296.
 Leclerc Seb. 159, 330—332.
 Lehrbach Ludwig Konrad, Graf 296,
 315, 323, 329.
 Leopold II. 252.
 Liberi Cav. 204.
 Lipowsky 151.
 Lodron Karl Graf v. 249.
 Loth Karl 206.
 Mader Georg 234.
 Mader Maria 156.
 Maniago 204.
 Maratta 172.
 Maria Theresia 218.
 Maron Anton 176.
 Maulbertsch Anton Franz 244.
 Mayr Benitius P. 151, 152, 265,
 269, 270, 272, 299, 300.
 Mengs 154, 169, 170, 172, 174, 178
 bis 181, 183, 185, 191, 192, 196,
 197, 203, 212—215, 224¹, 226¹,
 232f., 278, 281—286, 289, 296,
 323, 325.
 Mersi 152, 265.
 Michelangelo 180, 181, 325.
 Mildorfer Josef Ignaz 205.
 Mölk Adam 209¹, 269, 300.
 Murillo 305.
 Nesselthaler Andr. 154, 176, 244, 247.
 Oberrauch Herkulan P. 297, 315,
 323, 329.
 Pesne 180.
 Pescoller J. M. 249.
 Petter Anton 305.
 Pfaundler 329.
 Piazzetta Giov. B. 154, 160, 204.
 Pichler Adolf 243, 258¹.
 Pichler Anton, Altarbauer 262¹, 293¹.
 Pirchstaller Jakob, Altarbauer 288².
 Plattner Joachim 159.
 Platzer Joh. Georg 154.
 Pramstaller Chr., Pfarrer 249.
 Primfisser Karl 158, 159.
 Pozzo Andrea, 159, 330.
 Psenner Anton 308.
 Puellacher Josef Anton 157, 162,
 163, 164, 166, 168, 170, 209¹, 227.
 Puellacher Leopold 157.
 Puellacher Maria 157².
 Poussin 178.
 Raffael 179—182, 185, 193, 196, 213,
 229, 284, 289, 305, 325.
 Ranalter Andre, Bildhauer 233².
 Ramoser Peter 176.

- Rehberg Friedrich 176, 298.
 Reni Guido 181, 194, 225, 305, 325.
 Renzler Josef 301.
 Ricci 206.
 Rottmayr Joh. Michael 154.
 Sailer Rogerius, Abt von Stams 159.
 Santer Jakob 228, 233, 288.
 Schleich J. C. 329.
 Schmidt J. G. 170³.
 Schmutzer Anton 249, 249³.
 Schmutzer Jakob 249, 249³, 252,
 252⁵, 253, 302.
 Schnitzer Kasimir 168.
 Schön Alois 329.
 Schöpf Andreas 156.
 Schöpf Anna 156.
 Schöpf Anton 156.
 Schöpf Johann 156.
 Schöpf Johann Nep. 151, 294¹.
 Schöpf Peter 154.
 Schonner Gertrud (Schöpfs Gattin)
 264.
 Schonner Jos., Pfarrer 262, 296, 316.
 Schumacher K. 265, 300.
 Sieß 205.
 Siller Matthäus 162.
 Solimena 282.
 Specker Al., Prior v. Stams 297, 315.
 Stadler Alois Martin 267, 303 ff.
 Steiner von Felsburg 237.
 Sternbach Freih. v. 233⁵, 288².
 Stöckl Sebastian, Abt von Stams
 262, 296, 315, 316.
 Streicher Nikolaus 162.
 Strickner Josef 269, 302, 303¹.
 Strudel Peter 149.
 Thun Thomas Johann, Graf 162.
 Tiepolo 172, 204, 205, 206, 208, 216.
 Tillis 265.
- Titoni 154.
 Tizian 179, 207, 213.
 Troger Paul 149, 154, 160, 168,
 204—206, 208, 211, 245, 282, 283,
 283², 284, 294.
 Tschiderer Anton v. 180.
 Unterberger 154, 176, 282, 284, 294.
 Unterberger Franz Sebald 204, 282,
 283, 283¹.
 Unterberger Michelangelo 204, 282,
 283, 283¹.
 Varana 154.
 Veronese 206, 208.
 Wackerle Elisabeth 156.
 Walcher Thomas 233⁵.
 Wachter Matthäus 236.
 Weiß Johann 154.
 Wierer Franz, Pfarrer 228, 296, 297,
 315.
 Winckelmann 169, 172, 182, 184,
 331 f.
 Wink Christian 219.
 Wolker Joh. Georg 158, 255.
 Wolkenstein-Trostb. Ant., Graf 315.
 Wolkenstein-Trostburg Maria The-
 resia, Gräfin 315.
 Zancon G. 329.
 Zanusi 145.
 Zauner Franz 172¹, 176, 219.
 Zeiller Franz Anton 158, 206, 208,
 208⁴, 209, 212, 235.
 Zeiller Jakob 206.
 Zoller Anton 157, 158, 196¹, 206,
 209, 209⁴, 211.
 Zoller Franz Karl 157, 236, 236³,
 244, 252, 262¹, 265, 300.
 Zoller Josef Anton, 154, 157, 206,
 208, 209, 211, 212.
 Zoz Edmund, Abt von Stams 158.

Ortsverzeichnis.

- Ahrn, siehe St. Johann in Ahrn.
Aldersbach 207¹.
Altenburg (Kaltern) 328.
Altenburg (Niederösterr.) 208⁴.
Asbach 219, 221 ff., 238, 270, 277¹,
277², 278, 278¹, 280, 303, 309, 318.
Augsburg 160, 205, 329.
Avernersee 189, 328.
Axams 306.
Bologna 172, 197, 284, 289.
Bozen 304, 308.
Brixen am Eisak 194, 195, 207¹,
209, 283¹, 283², 283⁴, 284², 288,
293, 311, 321.
Brixen im Tal 190, 244 ff., 262, 277,
277¹, 277², 280, 289, 290, 309,
311, 319, 321.
Brixlegg 311, 328.
Bruneck 190, 203, 233 ff., 233³, 257,
283¹, 288², 310, 311, 318, 328.
Caserta 244.
Enneberg (St. Maria) 307.
Ettal 169, 185, 285, 286.
Fiecht 209¹, 305.
Fischbach 328.
Flaurling 167, 310.
Fleimstal 214.
Florenz 183.
Frascati 189, 190, 316, 329.
Genazzano 189, 192 ff., 195, 196, 277¹
277², 288, 309, 311, 318, 321, 327.
Girland 318.
Gries (am Brenner) 316.
Gries (bei Bozen) 170, 171, 215,
285, 286.
Hall 161, 169.
Hohenpeißenberg 209¹.
Hopfgarten 290¹, 313.
Imst 303.
Innsbruck 161, 163, 167, 170, 181,
203, 205, 267, 271, 283¹, 283²,
284¹, 285, 287, 296, 297¹, 303,
306, 310–313, 320, 322.
— Ferdinandeum 153, 161, 181², 202,
250, 277⁴, 287, 288¹, 295, 296,
297, 303², 304, 304¹, 304², 311 bis
315, 317 ff., 321, 322.
— Johanneskirche 239 ff., 277¹, 277⁴,
280, 309, 319.
— Servitenkirche 249², 269 ff., 277¹;
294, 297, 303, 310, 320.
Kaltern 190, 236 ff., 244, 245, 268,
277⁴, 283¹, 283², 284², 289, 309,
311, 312, 318, 322, 328.

- Kampagna 190, 316, 327.
 Kampanien 189.
 Kematen 313.
 Kirchberg 165¹.
 Kirchdorf (bei St. Johann i. T.) 163,
 190, 267 f., 277¹, 280, 310, 320, 328,
 Klausen 283², 291, 291¹, 311, 321.
 Landeck 294⁴.
 Landshut 219².
 Lajen 307.
 Lamprechtsburg 233⁵, 328.
 Lechtal 206, 252.
 Leopoldsdorf bei Wien 294¹.
 Lienz 158.
 Lutlach 287, 311.
 Maria Einsiedeln 208².
 Marienberg 312.
 Martinswand 190, 328.
 Meran 166, 185, 205, 285, 286,
 312.
 Monte Cavo 189, 327.
 München 152, 170, 205, 219², 222 f.,
 301, 304, 305, 329.
 Neapel 172, 184, 283, 328.
 Neresheim 170, 171, 215.
 Niederndorf 285, 286, 291.
 Niedervintl 208, 209.
 Oberbozen 289, 289¹, 311, 321.
 Obermieming 311, 321.
 Passau 162, 219².
 Passeyr 205.
 Pillersee 328.
 Planggeros 209¹, 209².
 Prag 199, 314.
 Prettau 312.
 Pustertal 208, 208⁴, 209.
 Ranggen 208.
 Rattenberg 207, 208, 261.
 Reit (bei Brixlegg) 190, 261 ff., 261¹,
 262¹, 266, 277¹, 277², 280, 293,
 293¹, 307, 310, 311, 316, 320, 322,
 328.
 Rocca di Papa 189, 327.
 Rom 169, 172 ff., 181—184, 188 bis
 191, 193, 196, 198, 202—204, 216,
 217, 221, 225, 243, 244, 278, 281,
 283, 287, 304, 325, 327.
 — Accademia S. Luca 181, 325.
 — Kapitol 175, 182, 326.
 — Pal. Farnese 180, 325.
 — S. Eusebio 191, 193.
 — S. Lorenzo in Lucina 194.
 — Vatikan 180—184, 325, 326.
 — Villa Farnesina 180, 325.
 Rottal 219, 328.
 Roveredo 263.
 Saalfelden 162, 313.
 Sabinerberge 189, 327.
 Salzburg 162, 176, 283², 284².
 St. Johann in Ahrn 288 ff., 277,
 277¹, 280, 287, 290 f., 303, 309
 bis 311, 315, 318, 321.
 St. Johann in Tirol 259 ff., 267,
 303², 310, 318.
 St. Peter, siehe Villnöß.
 St. Sigmund (Pustertal) 209.
 Schleißheim 313.
 Schwaz 284¹, 292 f., 305, 311, 312,
 322.
 Silz 307.
 Stams 153 f., 155, 158, 159, 163, 167,
 168, 183, 187, 193, 199, 201, 219,
 234, 249, 259, 260, 295—297,
 299, 302, 312, 314, 315, 317 ff.,
 322, 323, 329, 330.
 — Hl. Blutskapelle 159, 252 ff., 258,
 277, 277², 280, 309, 319.
 — Krankenhauskapelle 164 f., 167,
 278, 309, 310, 317, 321.
 Stans (bei Landeck) 294¹.
 Stans (Unterinntal) 305.
 Sterzing 311.
 Stilfes 292¹.
 Straßen 208⁴, 209.
 Stubai 205⁷.
 Tauferertal 287, 311.

- Teisten 208, 209, 235.
 Telfes (Stubai) 209, 209⁴, 312.
 Telfs 152, 156, 157, 159, 167, 294¹,
 299, 310, 321.
 Tivoli 189, 327.
 Tratzberg 296, 315.
 Trens 292, 292¹, 311, 312.
 Unterinntal 206, 305.
 Untermais 166, 209⁴, 227.
 Untermieming 196, 285, 310, 321.
 Venedig 160, 172, 204 ff., 282.
 Vesuv 189.
 Villa (bei Roveredo) 263, 264¹.
 Villnöß (St. Peter) 190, 248 ff., 252,
 253, 262, 263, 277¹, 277², 280,
 302, 307, 309, 319, 328.
 Volders 169, 215, 285, 291, 311, 321.
 Vulpmes 205⁷, 209⁴.
 Wattens 190, 265 ff., 265¹, 271, 280,
 293, 293², 304, 305, 310, 311, 320,
 322, 328.
 Wessobrunn 158.
 Wien 149, 161, 199, 200, 207¹, 301,
 305, 329.
 Wilten 208, 209, 209², 312, 313.
 Zams 195, 287, 310, 321.
 Zinggen 188², 195, 310, 321.
-

Hammer: Josef Schöpf.

Taf. 1.



Selbstbildnis Josef Schöpfs.

Ferdinandeum, Innsbruck.



Glorie des heil. Bernhard.

Fresko in der Krankenhaus-Kapelle zu Stams.

Hammer: Josef Schöpf.

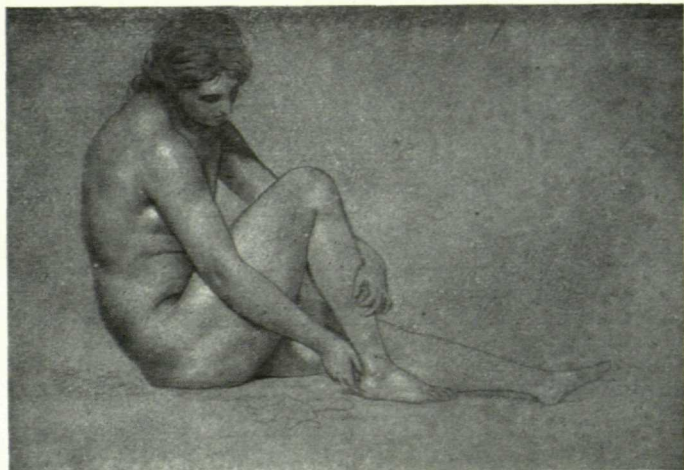
Taf. 3.



Skizze zu „Diana und Aktäon“.

Getuschte Federzeichnung.

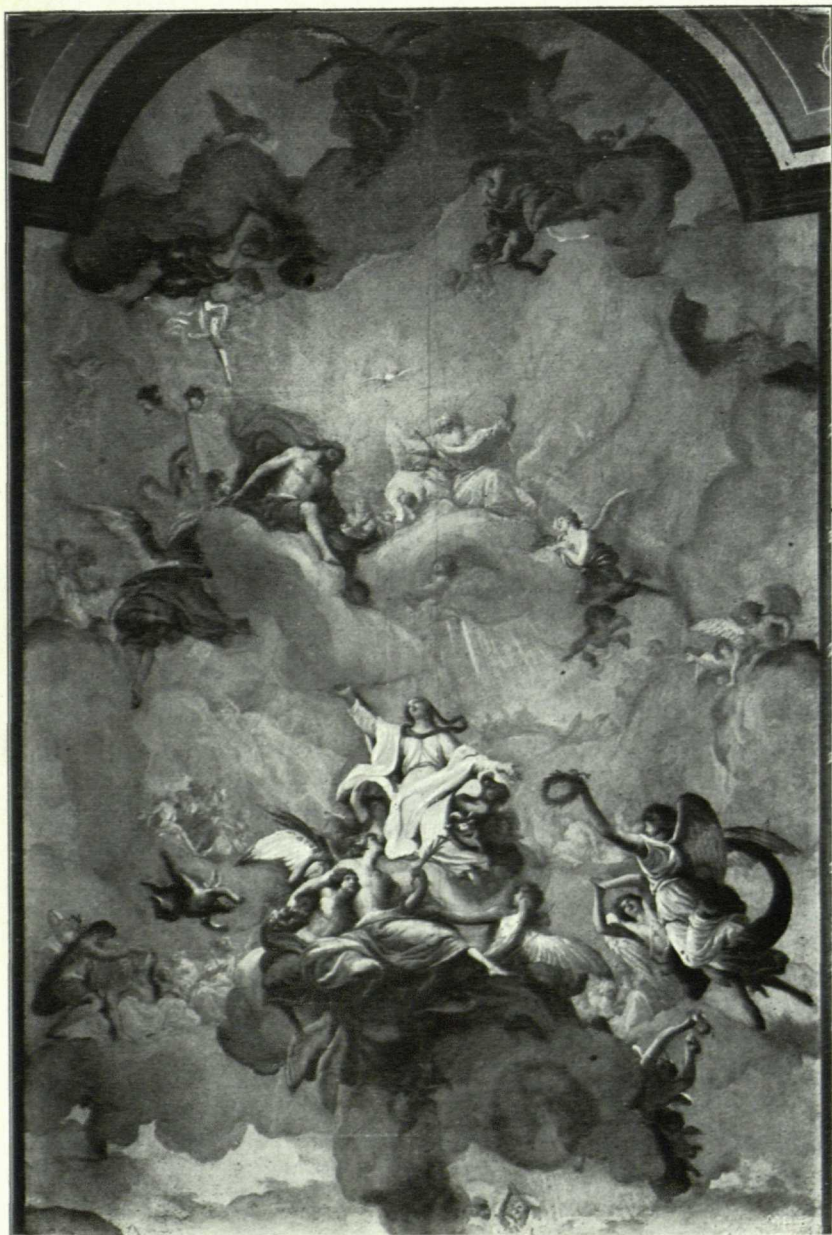
Kloster Stams (Nr. 1196).



Aktstudie zu „Diana und Aktäon“.

Kreidezeichnung.

Kloster Stams (Nr. 602).



Himmelfahrt Marias.

Fresko zu Asbach.

(Oberer Teil.)



Himmelfahrt Marias.

Fresko in Asbach.

(Unterer Teil.)

Hammer: Josef Schöpf.

Taf. 6.



Studie zum Fresko in Asbach.

Kreidezeichnung.

Kloster Stams (Nr. 1733).



David mit musizierenden Engeln.

Fresko zu Asbach.



Johannes d. T. und Johannes Ev. mit den drei göttl. Tugenden.

Fresko zu St. Johann in Ahrn.

Hammer: Josef Schöpf.

Taf. 9.



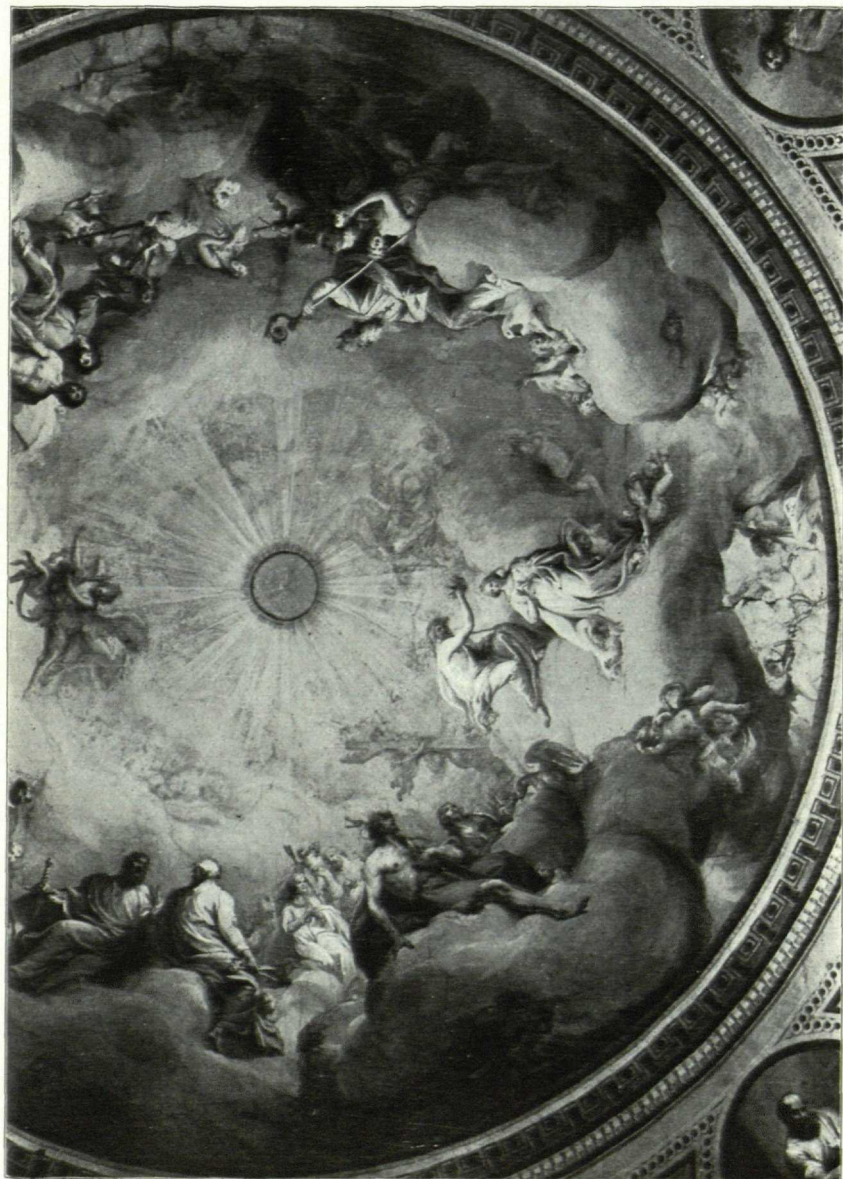
Krönung Marias.

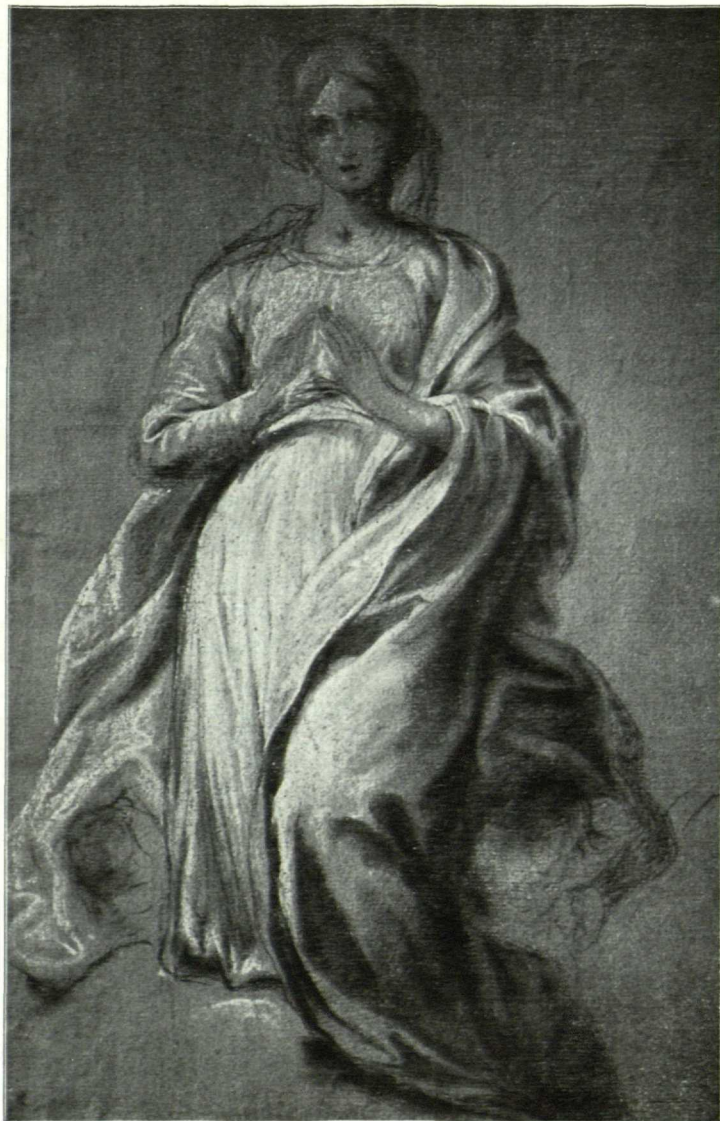
Fresko in Kaltern.



Die göttliche Gerechtigkeit.

Fresko in der Vorhalle der Johanneskirche zu Innsbruck.





Studie zur Madonna im Kuppelbilde zu Brixen i. T.

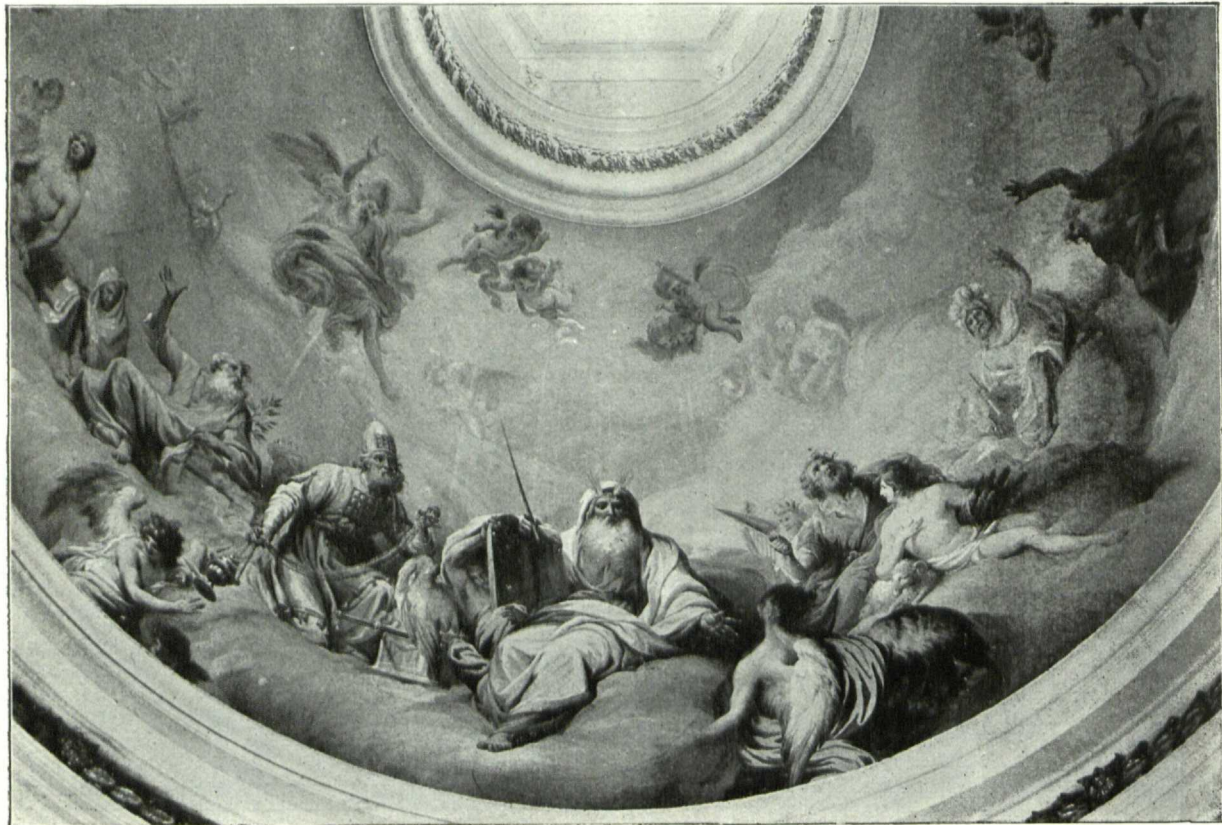
Kreidezeichnung.

Kloster Stams (Nr. 1374).



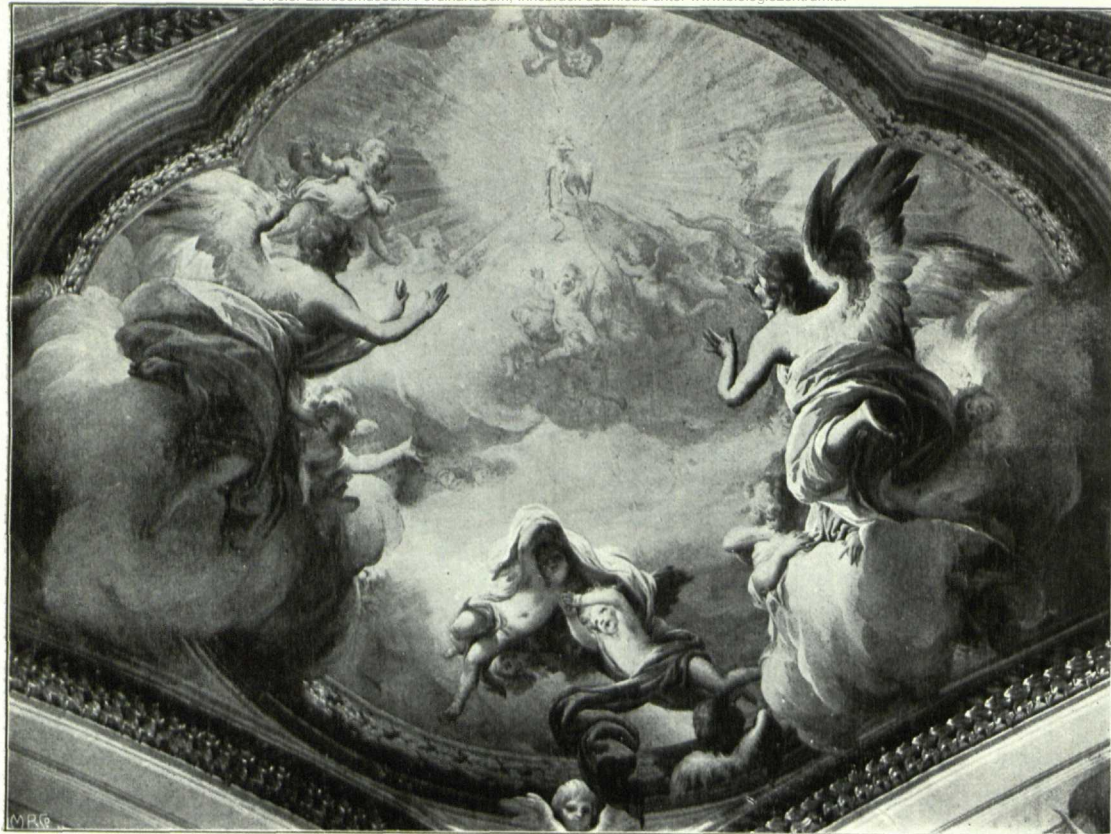
Kuppelbild in der heil. Blutkapelle zu Stams.

(Vordere Hälfte.)



Kuppelbild in der heil. Blutskapelle zu Stams.

(Hintere Hälfte.)



Anbetung des Lammes.

Fresko in der heil. Blutkapelle zu Stams.

Hammer: Josef Schöpf.

Taf. 16.



Gott Vater.

Fresko in der Antoniuskirche zu St. Johann i. T.



Christus am Kreuz.

Altarbild im Dom zu Brixen.

Hammer: Josef Schöpf.

Taf. 18.

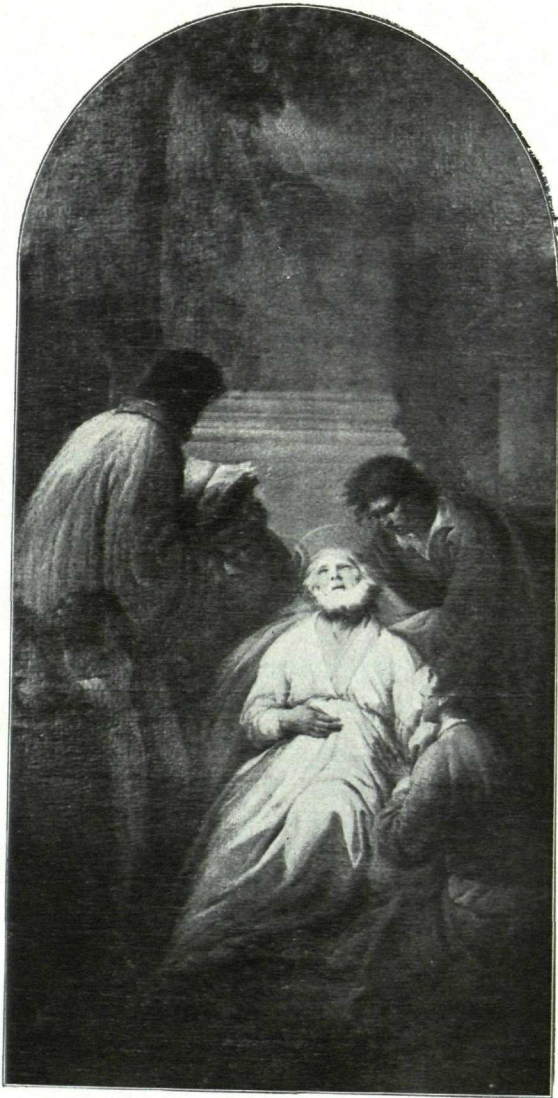


Himmelfahrt Marias.

Altarbild zu St. Johann in Ahra.

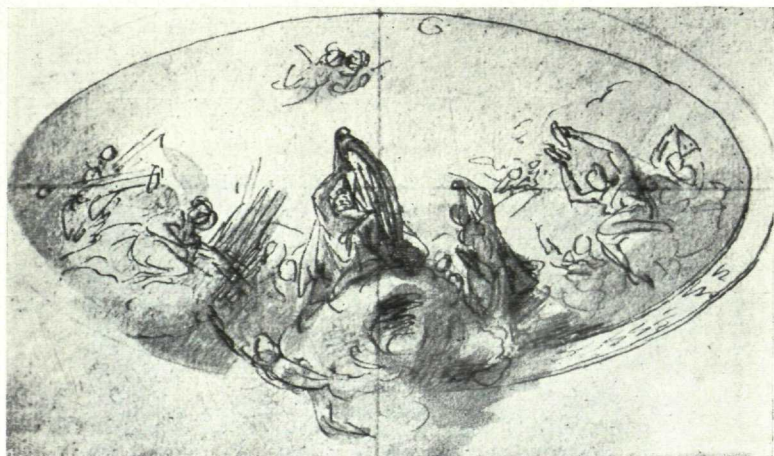
Hammer: Josef Schöpf.

Taf. 19.

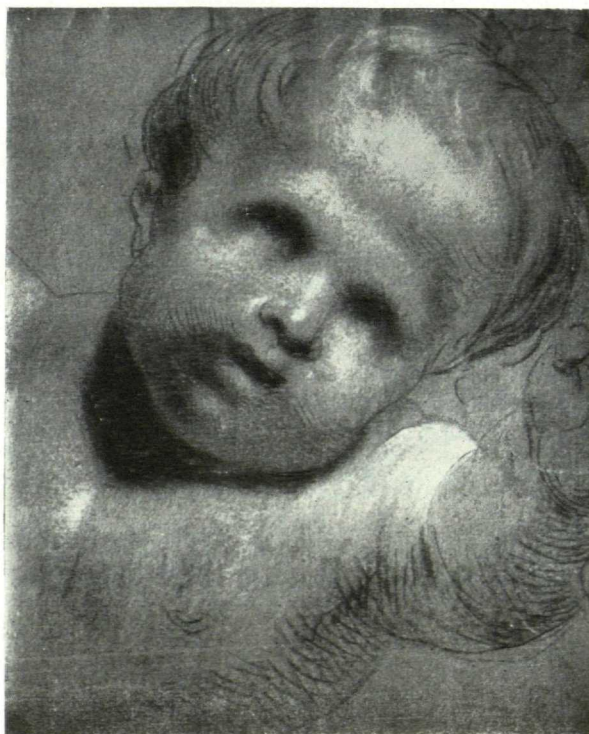


Der Tod des heil. Martin.

Altarbild zu St. Johann in Ahrn.



Skizze zum Fresko „David mit musizierenden Engeln“ in Asbach.
Aquarellierte Federzeichnung. Kloster Stams (Nr. 1342).



Puttenstudie.

Kreidezeichnung.

Kloster Stams (Nr. 211).



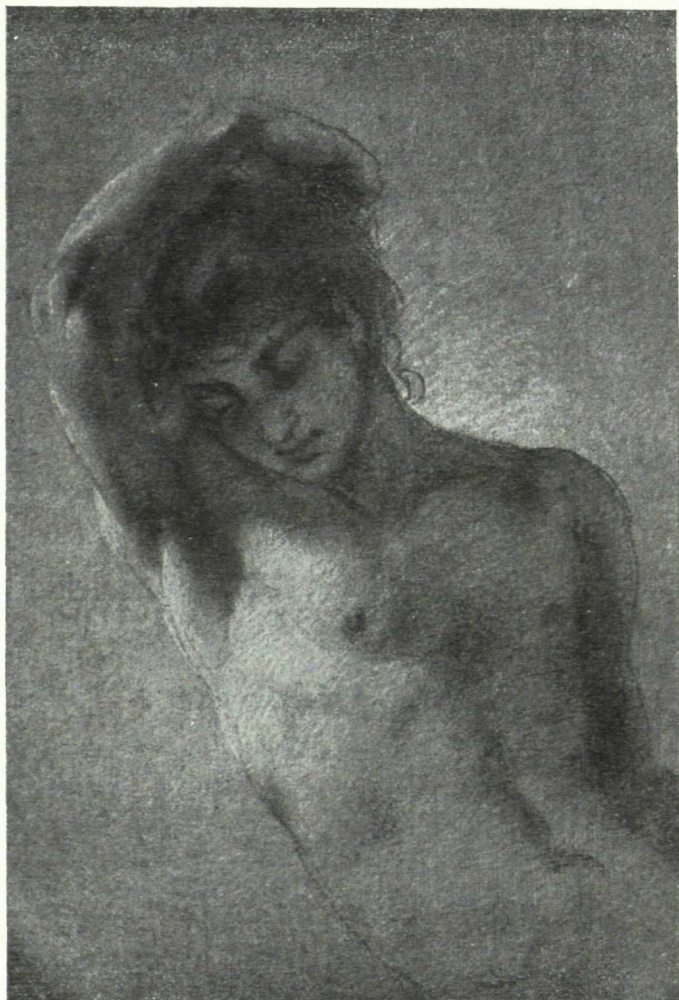
Skizze zum Fresko in der Vorhalle der St. Johanneskirche zu Innsbruck.

Getuschte Federzeichnung.

Kloster Stams (Nr. 1237).

Hammer: Josef Schöpf.

Taf. 22.



Engelstudie.

Kreidezeichnung.

Kloster Stams (Nr. 575).