



Rekonstruktion des Flügelaltars von Hans Leinberger in St. Johannes zu Moosburg. Repro: Autor nach Claudia Behle

Thema, das sich Johanniskirchen bzw. Taufkirchen geradezu zwingend anbietet. In Moosburg war es ein Teilthema im Gesamtzyklus der Johannislegende. In der Dreiergruppe nimmt Christus die Mitte ein, als kräftige, muskulöse Jünglingsgestalt im feinen, leicht roten Inkarnat. Der freie Körper steht in geknickter

Haltung bis zu den Knien im bläulichen Wasser des Jordanflusses. Das Lententuch ist rechts geknotet, während sich der Oberkörper mit den gefalteten Händen und der Kopf in ergebener Haltung zum Täufer nach links wenden. Johannes kniet auf einem Ufersockel. Er trägt ein vergoldetes Fellkleid, hinter dem die Konturen des Körpers an den Oberschenkeln erkennbar sind; die linke Schulter liegt frei. Der rechte Arm unter dem tief hängenden Bauschärmel hebt die Taufmuschel hoch und gießt das Wasser über das Haupt des Täuflings. Der Blick ist genau auf den Taufvorgang gerichtet. Die Linke hält das Evangelienbuch in der Schräge. Den Bibeltext ergänzend hebt gleichsam als himmlische Assistenz ein Engel das Schlupfkleid des Heilandes vor sich hoch. Sein Blick ist ebenfalls auf die heilige Handlung gezielt. Die Häupter der drei Figuren zeigen schwarzes, gelocktes Haar, darüber große goldene Scheibennimben. In der blaugrünen Himmelsatmosphäre schwebt über dem Haupt Christi die Taube des Heiligen Geistes, und weit in der Ferne oben als künstlerische Freiheit ist Gottvater sichtbar, dessen Stimme das Wohlgefallen an seinem Sohn bekundet. Nach fachmännischer Aussage ist dieses Werk in der Werkstatt Leinbergers gefaßt (mit Farbe und Gold) worden und in Originalfassung auf uns überkommen. Es ist erstmals unten im Ufersockel mit dem Monogramm Hans Leinbergers »HL« ligiert (die beiden Buchstaben verbunden) signiert und bezeugt somit die volle Authentizität.

Der Kunsthistoriker August Alckens hat in den letzten Jahren seiner Amtszeit als Betreuer des Moosburger Heimatmuseums, also vor 1983, eine Replik der Relieftafel über die »Taufe Christi« von der Gipsformerei der Staatlichen Museen in Berlin bestellt. Sie kann als besonders gute Kopie bezeichnet werden, die dem Original in Form und Farbe in keiner Weise nachsteht und die dem Besucher ein ehemaliges Kunstwerk in Moosburg von »HL« in voller Ausstrahlung vermittelt.

#### Literatur:

Claudia Behle: Hans Leinberger. Leben und Eigenart des Künstlers. München 1984.

August Alckens: Hans Leinberger und seine Werke in Moosburg und Umgebung. Amperland 5 (1969) 1–3.

Anschrift des Verfassers:

Anton Buchberger, Vitztumsstraße 11, 85368 Moosburg

## Die Hofmalerfamilie Schöpf im Amperland<sup>1</sup>

Von Dr. Lothar Altmann

Als der Kurkölnische Hofmaler und Kammerdiener Johann Adam Schöpf (1702–1772) im September 1753 den kurfürstlichen Hof zu Köln wegen der dortigen Finanzkrise verlassen mußte, wäre er, der gebürtige Stadtamhofer, viel lieber nach Straubing, das auch er selbst immer wieder fälschlicherweise als seine Geburtsstadt ausgab, zurückgekehrt; dies wußte aber die Straubinger Malerzunft aus Konkurrenzgründen erfolgreich zu verhindern?

### Der Einzug in Geiselbullach

Doch da bot sich Johann Adam Schöpf wohl durch Vermittlung des ihm schon seit seiner Prager Zeit verpflichteten Münchner Hofes eine einmalige Gelegenheit: 1757 konnte er den verwaisten »gefreiten Sitz« Geiselbullach auf halbem Weg zwischen Dachau und Fürstenfeldbruck erwerben. Die nach dem ersten Besitzer, dem kurfürstlichen Hofkammerrat Johann Adam Geißler, benannte Schwaige mit einem heute noch



Porträt des Johann Adam Schöpf, Ausschnitt aus einem Augsburger Schabkunstblatt, um 1750. Foto: Dr. Christine Riedl-Valder, Beratzhausen

erhaltenen Barockschlösschen war damals mit der niederen Gerichtsbarkeit verbunden und brachte Schöpf das Recht, sich »von Buelach« zu nennen.

Damit glaubte der bayerische Kurfürst Max III. Joseph genug für Schöpf getan zu haben und lehnte dessen Antrag auf eine zusätzliche Pension ab. Doch hatte Schöpf wohl die besseren Karten; da war vor allem seine einst mutig gezeigte patriotische Gesinnung, die zu Repressalien und schließlich 1743 zu seiner Ausweisung aus Prag und den österreichischen Erblanden geführt hatte, was er bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit nicht ohne Übertreibungen einfließen ließ. So stufte schließlich die Geheime Statuscommission 1760 das Geiselbullacher Landgut als »ein abgeödet und sehr schlechten Paur Hof« bzw. als »gands mässiges schlechtes Güetl« ein und vergaß nicht darauf hinzuweisen, daß Schöpf ohnehin auch in vergangenen Jahren außer Landes gehen mußte, um mit seiner Malkunst »seinen armen Kündern das Brodt zu verschaffen«.<sup>3</sup> Mit dem »Auslandsauftrag« konnte – wenn damit nicht seine schon sieben Jahre zurückliegende Tätigkeit in Kurköln angesprochen war – wohl nur Schöpf's Freskierung der Pfarrkirche von Beuern nordwestlich des Ammersees im benachbarten Bistum Augsburg gemeint sein, was auch damals keine große Entfernung darstellte. Kurz und gut, das kurfürstliche Hofzalamt konnte letztendlich nicht umhin, dem »böhmischen Exulanten« Schöpf von Juli 1760 bis zu dessen Tod 1772 jedes Vierteljahr 25 Gulden an Pension auszubehalten.<sup>4</sup>

Wohl gleich nach dem Umzug nach Geiselbullach gestaltete Johann Adam Schöpf die dortige, 1726/27 errichtete Schloßkapelle neu aus.<sup>5</sup> Wie 1977 vorübergehend freigelegte Wandpartien bezeugen, wurde der Raum damals vollständig freskiert. Die gemalte Deckengliederung täuscht – wie bei Schöpf üblich – ein stuckiertes, mehrteiliges Gewölbe vor. Während über dem Altar die Verehrung der Heiligsten Dreifaltigkeit durch Engel dargestellt ist, gehen die Rokokofresken des Langhauses auf den Kapellenpatron, den 1729 heiliggesprochenen Johannes von Nepomuk, ein, der als Schutzheiliger Böhmens und Bayerns von Schöpf sicherlich besonders verehrt wurde: Im Zentrum entrücken Engel den Heiligen auf einer Wolkenbank in den Himmel, wo er von der Dreifaltigkeit und fürbitenden Heiligen, unter ihnen auch die weiteren böhmischen Landespatrone Wenzel und Adalbert, erwartet wird. Die Putten in den monochromen Kartuschenbildern kommentieren das Hauptgeschehen.

### Die Firma Schöpf

Auffallend ist, daß Johann Adam Schöpf nicht erst, aber vor allem zur Geiselbullacher Zeit seine Werke nur mehr mit »Schöpf« oder »J. de Schöpf« signierte, was später bei den Kunsthistorikern zu einiger Verwirrung und Fehlzuschreibungen führen sollte, absolvierten doch seit etwa 1747 nacheinander zwei seiner Söhne eine Malerlehre bei ihrem Vater, die alle einen Vornamen hatten, der mit dem Buchstaben »J« beginnt: Johann Nepomuk (Albert) Schöpf (1733–1798) und Johann Adam Schöpf der Jüngere (1740 bis vor 1795). Dies kann nur so gedeutet werden, daß der abgekürzte Name des Vaters nun bewußt als Firmenbezeichnung verwendet wurde, um einerseits durch eine Verschleierung der Urhebererschaft den Söhnen eine prominente Starthilfe zu geben und um andererseits die nachlassende Schaffenskraft des Vaters durch die Mitarbeit der Söhne den Auftraggebern gegenüber kompensieren zu können.

So lassen sich bei einzelnen Figuren des laut Kirchenrechnung von »Johann von Schöpf« im Jahre 1759 um 300 Gulden gemalten Deckenfreskos im Langhaus der Michaelskirche Beuern im Landkreis Landsberg am Lech neben stilistischen Eigenheiten Johann Adam Schöpf's deutlich auch solche von Johann Nepomuk Schöpf feststellen.<sup>6</sup> Dargestellt ist der Triumph des Erzengels Michael als Teufelsbezwinger: Das lichte Zentrum im Westen bildet Gottvater, der über einem von Engeln bevölkerten Wolkenturm thronet. Von seiner Gloriele strahlen radial Lichtbündel aus und durchdringen die goldbraunen Wolken, aus denen sich anbetende Engel Gottvater zuneigen. Ein weiteres Lichtzentrum befindet sich in der Bildmitte, wo die Seelenwaage, das Attribut des Gerichtsenfels Michael, präsentiert wird. Darüber weisen zwei Engel eine Kartusche mit der Aufschrift »Quis ut Deus« (Wer ist wie Gott) vor, der lateinischen Form des Erzengelnamens. Michael selbst ist etwas zur Seite gerückt, jedoch an seiner martialischen Erscheinung mit Helm, Harnisch und zum Streich erhobenem Flammenschwert leicht erkennbar. Darunter stürzen die rebellierenden Engel, von himmlischen Blitzen getroffen und von Schlangen



Johann Adam Schöpf, *Glorie des hl. Johannes Nepomuk*, Deckenfresko im Langhaus der Kapelle Geiselbullach, um 1757. Foto: Dr. Christine Riedl-Valder Beratshausen

umwunden, kopfüber in die Tiefe. Luzifer, dessen Haupt anstelle des einstigen Heiligenscheins nun das

Rad eines Pfaus, des Sinnbilds der Überheblichkeit, umgibt, trägt auf seiner Stirn den Morgenstern als Hinweis auf seinen Namen, der zu deutsch »Lichtbringer« bedeutet.



Firma Schöpf, *Triumph des Erzengels Michael*, Deckenfresko im Langhaus der Pfarrkirche Beuern, 1759.

Foto: Dr. Christine Riedl-Valder, Beratshausen

#### *Die Schöpfs und das Kloster Fürstenfeld*

Ebenfalls zur Geiselbullacher Zeit lieferte Johann Adam Schöpf eine 64,5 cm breite und 97 cm hohe Ölskizze zum Hochaltarblatt der nach damaliger Berechnung zwei Wegstunden entfernten Zisterzienserkirche Fürstenfeld.<sup>7</sup> Im unteren Bildteil haben sich die Apostel staunend um den leeren Sarg Mariens versammelt. Einige von ihnen weisen jedoch überrascht nach oben, wo die Gottesmutter von Engeln auf Wolken in den Himmel erhoben wird, um von der Heiligsten Dreifaltigkeit (als plastische Gruppe im Auszug) aufgenommen zu werden. Die Skizze ist heute – einem Hausaltären eingefügt – im Bayerischen Nationalmuseum in München zu sehen.<sup>8</sup> Ausgeführt wurde das Hochaltargemälde aber dann von Schöpfs Sohn Johann Nepomuk, wie wohl eindeutig ein Nachstich Franz Xaver Jungwirths belegt, der »Joan. Nep. de Schöpf« als Autor nennt.<sup>9</sup> Das erklärt auch die augenscheinlichen Unterschiede zwischen Skizze und Altargemälde: So sind nun ausdrucksstarke Bewegungsmotive fortgelassen oder abgeändert, Engel- und Apostelgestalten manieristisch überlängelt, römische Architektur motive eingefügt.

Bringt man diese Erkenntnis mit den Untersuchungsergebnissen der letzten Restaurierung der Fürstenfelder Klosterkirche in Beziehung,<sup>10</sup> gewinnt die Aussage Franz Sebastian Meidingers in seiner »Historischen Beschreibung« von 1787,<sup>11</sup> daß alle Fürstenfelder Schöpf-Gemälde von Johann Nepomuk stammen, an Wahrscheinlichkeit – allerdings mit der Einschränkung, daß einzelne Entwürfe hierzu vermutlich auf Schöpfs



Johann Nepomuk Schöpf, *Himmelfahrt Mariens*, Hochaltargemälde der Klosterkirche Fürstenfeld, um 1759.

Foto: Dr. Christine Riedl-Valder, Beratzhausen

Vater Johann Adam zurückgehen dürften. Bei den zwischen 1754 und 1761 entstandenen Fürstenfelder Gemälden der Firma Schöpf handelt es sich um die beiden Altarblätter zu seiten des Chorbogens (Familie Mariens bzw. Jesu), um die Darstellung des Heiligen Johannes Nepomuk am zweiten südlichen Seitenaltar (von Westen) und um die Gemälde der vier abendländischen Kirchenväter über dem Chorgestühl, deren Szenen so gewählt sind, daß sie ins Programm einer Sühnekirche passen, die ja dieses Gotteshaus zu allererst war: »Durch eine Vision wird Hieronymus zur Aufgabe heidnischer Lektüre bewogen«, »Augustinus wird durch ein Knäblein auf die Zwecklosigkeit seines bisherigen Trachtens hingewiesen«, »Ambrosius verwehrt Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche, weil dieser (wie der Fürstenfelder Stifter, Bayernherzog Ludwig II. der Strenge) übereilt Unschuldige hinrichten ließ«, »Gregor der Große erwirkt durch eine Prozession in Rom das Ende der Pest.«<sup>12</sup>

Allerdings arbeitete die Firma Schöpf in Fürstenfeld nicht immer zur vollen Zufriedenheit des Auftraggebers.<sup>13</sup> Wie wir aus einem Brief des Geheimen Rates Johann Caspar von Lippert an Propst Franz Töpsl in Polling vom 18. Mai 1764 erfahren, war der Fürstenfel-

der Abt Martin II. Hazi »mit den Gemälden des Herrn von Schepf gar nicht zufrieden und deßwegen mit selbem in einen Prozeß, der allhier bey dem Churfürstl. Hofrath anhängig ist, verfallen ..., weil nemlich ermeldter Herr mit dem Preise seiner Malhereyen gar zu hoch hinauf will; der Prälat hingegen wünscht, daß er die von seinem H. Vorfahrer [Abt Alexander Pellhammer] hierauf verwendeten Unkosten ungeacht deßselben loß werden kunte.«<sup>14</sup> Vielleicht hängen hiermit auch die erheblichen Abänderungen während des Malvorgangs zusammen, die bei der letzten Restaurierung an den Kirchenväter-Bildern festgestellt werden konnten.<sup>15</sup> Jedenfalls trat Johann Nepomuk Schöpf im Jahre des Fürstenfelder Abtswechsels 1761 eine vom Münchner Hof finanzierte mehrjährige Studienreise nach Rom an und wurde anschließend zum Kurfürstlichen Hofmaler ernannt; in dieser Eigenschaft war er dann auch für die Wittelsbacher-Sommerresidenzen in Nymphenburg und Fürstenried als Tafelmaler tätig.<sup>16</sup>

In Anlehnung an das Fürstenfelder Hochaltarblatt gestaltete die Firma Schöpf die Himmelfahrt Mariens zwischen 1760 und 1770 nochmals an der Langhausdecke der Kirche Unterschweinbach im Landkreis Fürstenfeldbruck. Da Archivalien und Signaturen fehlen, ist man auf die Stilkritik angewiesen: So verweisen laut Brigitte Sauerländer im einschlägigen Band des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* beispielsweise »die gestreckteren Proportionen, die eckigeren Kopfumrisse bei bärtigen Männern im Gegensatz zu Johann Adams gerundeteren Kopfkonturen, eine kühler werdende Farbigkeit, die sich fast auf einen Zweiklang von Braun- und Blautönen zurückzieht«, mehr auf Johann Nepomuk Schöpf:<sup>17</sup> »Jedoch läßt die Ungeschicklichkeit, mit der einige Motive aus dem



Firma Schöpf, *Himmelfahrt Mariens*, Deckenfresko im Langhaus der Kirche Unterschweinbach, 1760/70.

Foto: Dr. Christine Riedl-Valder, Beratzhausen

Fürstenfelder Altarblatt übernommen und funktionell unlogisch eingesetzt wurden ... eher an eine Gehilfenarbeit denken.« Vermutlich war der Auftraggeber, der zuständige Pfarrer von Aufkirchen, zu wenig potent. Umgeben wird das Himmelfahrtsfresko in Unterschweinbach von den mariologischen Sinnbildern Morgenstern, Turm Davids, Kelch und Rose – Symbole, die auf Anrufungen der Lauretanischen Litanei zurückgehen.

#### *Leichtes Spiel für die Konkurrenz*

Wahrscheinlich hinterließ die Firma Schöpf in der Fürstenfelder Klosterkirche das Seitenaltarblatt des hl. Florian unvollendet. Es ist »technisch ähnlich wie das [Schöpf-]Bild gegenüber vom Nepomuk-Altar, aber etwas flauer gemalt«, wie es im Restaurierungsbericht von 1976 heißt.<sup>18</sup> Die Gesichtspartie des hl. Florian hat gewisse Parallelen im Frühwerk eines anderen kurbayerischen Hofmalers, Thomas Christian Wink (1738–1797). Dieser war offenbar mit Geheimrat Lipfert näher bekannt, da dieser zweimal bei der Taufe von Wink-Söhnen Pate stand.<sup>19</sup> Es wäre daher einleuchtend, daß in Fürstenfeld wegen des Streites zwischen Abt Martin II. und Johann Nepomuk Schöpf der sechs Jahre jüngere und wohl auch preiswertere Wink zum Zuge kam. Diese These der doppelten Autorschaft wird auch durch die zwischen Schöpf und Wink schwankenden Zuschreibungen des Florian-Bildes gestützt.<sup>20</sup> Später finden wir dann beide, Wink und Schöpf, als Mitglieder der 1770 in München gegründeten »öffentlichen Zeichenschule, respective Maler und Bildhauer Academie«.

Doch sollte Johann Nepomuk Schöpf von seinem Konkurrenten Thomas Christian Wink noch mehrmals ausgestochen werden, was wohl hauptsächlich an Schöpfs horrenden Honorarforderungen lag – man denke nur an die satten 2000 Gulden, die er jeweils für das Hochaltarblatt von St. Georg in Amberg<sup>21</sup> oder die Ausmalung von St. Johann in Regensburg<sup>22</sup> erhielt. So wurde der am 10. April 1786 mit Schöpf geschlossene Akkord zur Freskierung der Pfarrkirche in Ettringen bei Mindelheim wieder aufgelöst und der Auftrag im Juli desselben Jahres an Wink vergeben.<sup>23</sup> Auch drei Jahre später in Hiltenfingen bei Schwabmünchen gingen die Malerarbeiten an Wink und nicht an den Mitbewerber Schöpf.<sup>24</sup> Und schon 1778 hatte das Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg im Innviertel nicht mehr – wie noch sieben Jahre zuvor – Schöpf, sondern Wink als Freskanten verpflichtet, was allerdings wohl vor allem daran lag, daß Schöpf damals in Siebenbürgen weilte. – In Schwaben konnte Johann Nepomuk Schöpf dann nur noch 1792 in Niederdorf bei Memmingen künstlerisch tätig werden.<sup>25</sup> (Die ihm von Hugo Schnell<sup>26</sup> zugeordneten Malereien in der nahen Reichsabtei Ottobeuren gehen vermutlich auf das Konto seines Bruders Johann Adam Schöpf des Jüngeren.<sup>27</sup>)

Lange wurde auch das während der Geiselbullacher Zeit 1760 entstandene, »Johann Schöpf« signierte Deckenfresko »Der Ruhm des gräflichen Hauses Seinsheim« im Treppenhaus von Schloß Sünching bei Regensburg Johann Adam Schöpf zugeschrieben, bis Christine Riedl aufgrund eines aufgefundenen Zah-

lungsbelegs eindeutig Johann Nepomuk als Urheber identifizieren konnte.<sup>28</sup> Dort hat der Künstler auch einige seiner Hauptfiguren des im Vorjahr ausgeführten Deckengemäldes in Beuern fast wörtlich wiederverwendet. Allerdings scheint Schöpf auch in Sünching den Vorstellungen des Auftraggebers, Joseph Franz Graf Seinsheim, nicht ganz entsprochen zu haben, denn die Schloßkapelle und den Festsaal freskierte dann im folgenden Jahr der renommierte und vielbeschäftigte Rokokomaler Matthäus Günther.

#### *Die Egenburger Zeit*

Der 1738 geborene, zweitälteste Sohn Johann Adam Schöpfs, Joseph Ignaz, wurde nicht wie sein Vater und zwei seiner Brüder Maler, sondern beschritt wie sein Regensburger Onkel Joseph die geistliche Laufbahn. 1760 erhielt er in Freising die niederen Weihen, ein Jahr später die Priesterweihe.<sup>29</sup> Schon 1753 und dann nochmals 1757 hatte sich der Vater, nicht ohne erneut an sein in Prag erlittenes Schicksal zu erinnern, an den »Durchlauchtigsten Churfürst« gewandt mit der Bitte, »vor einen meiner Söhne bey erst ereignender Canonics = Vacatur ein Canonicat zu erhalten«<sup>30</sup> Daraufhin war ihm jeweils geantwortet worden, daß er sich bewerben solle, wenn eine solche Stelle frei werde.

Seit 1763 war Joseph Ignaz Schöpf Kooperator in Egenburg im heutigen Landkreis Dachau, ca. 20 km nordwestlich von Geiselbullach in Richtung Augsburg. Im Sommer 1765 sollte er dann selbst diese Pfarrei für die nächsten 27 Jahre übernehmen. In den 1780er Jahren avancierte er zum Fürstbischöflich-Freisingischen Rat und schließlich nach einer Tätigkeit als Schuldirektor im nahen Friedberg sogar noch zum kurbayerischen Schulinspektor. Gleich beim Antritt der Pfarrstelle in Egenburg ließ Joseph Ignaz Schöpf den dortigen Pfarrhof modernisieren und erweitern. Seine Eltern verkauften das Landgut Geiselbullach und zogen zu ihm.<sup>31</sup> Gleichzeitig begann der neue Pfarrherr mit der Umgestaltung seiner Kirche quasi auch zu einer repräsentativen Schöpf'schen Familiengrablege und beauftragte mit deren Ausmalung Vater und Bruder: Wie der Rokokocharakter und vor allem eine gewisse Ähnlichkeit mit seinem (allerdings wesentlich kunstvolleren) Altarprospekt in der Hl.-Geist-Kapelle von Schloß Augustsburg in Brühl verraten, malte zunächst Johann Adam Schöpf das illusionistische Altargehäuse der Johann-Nepomuk-Kapelle.<sup>32</sup>

Dann – angeblich nicht mehr vor seinem Aufenthalt in Österreich und Siebenbürgen, sondern aus stilistischen Gründen erst danach<sup>33</sup> – freskierte Johann Nepomuk Schöpf Altarraum und Langhaus der Egenburger Kirche. Dabei erhielten auch die Wände eine zusammenhängende Scheinarchitektur mit kannelierten Doppelpilastern, Hohlkehlen, Nischen und Sarkophagen (!) im Stil des Frühklassizismus. Das mehrfach gerahmte, weitgehend einansichtige Deckenbild des Langhauses zeigt die Steinigung des Kirchenpatrons St. Stephanus. Das irdische Geschehen im östlichen Teil ist – noch dem Schema Johann Adam Schöpfs folgend – x-förmig komponiert, wobei der jugendliche Diakon im Schnittpunkt der Diagonalen kniet. Links im Vordergrund haben die Zeugen ihre Kleider zu Füßen des dort sit-

zenden Saulus niedergelegt. Darüber erheben sich die Stadtmauern und Türme Jerusalems mit einer Gruppe von Mitgliedern des Hohen Rates davor. Entsprechend der Aussage des hl. Stephanus: »Ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn zur Rechten Gottes stehen«, nimmt zwei Drittel des Gemäldes die Erscheinung der Heiligsten Dreifaltigkeit in einem Kranz von lobpreisenden Engeln ein, wobei hier allerdings die bis dahin übliche einheitliche Tiefenräumlichkeit nicht mehr angestrebt ist.

Das Bildthema am Gewölbe des Egenburger Altarraums kommentiert eine Schriftkartusche über der Innenseite des Chorbogens: »Stephanus verthaediget die christliche Lehr, verweist den Juden den Irrglauben.« So steht der Heilige, auf Stufen erhöht, inmitten einer Kuppelkirche, die den Jerusalemer Tempel darstellen soll, und predigt voll Eifer vor dem entsetzten Hohen Rat. »Das scheinbare Unvermögen, ein Fresko räumlich richtig zu konstruieren oder die bewußte Abkehr von der räumlichen Illusion werden hier mit Witz vorgetragen«, bemerkt hierzu treffend Brigitte Sauerländer.<sup>34</sup> Die Medaillonbilder der umziehenden Attikazone zeigen Engel mit den Arma (= Leidenswerkzeugen) Christi und reihen so den Martertod des Kirchenpatrons in die Nachfolge Christi ein.

Bei einem solch ungewöhnlichen Aufwand für eine Dorfkirche überrascht es nicht, daß die angerufene Schiedskommission aufgrund der angespannten Wirtschaftslage der Pfarrei Egenburg deren zu erbringende finanzielle Leistung reduzieren mußte, als 1776 das Kloster Fürstenfeld gegen Pfarrer Joseph Ignaz Schöpf wegen nicht geleisteter Vogteiabgaben klagte.<sup>35</sup> Entgegen dem stilistischen Befund scheint dieser aktenkundige Vorfall allerdings dafür zu sprechen, daß doch damals schon die gesamte Ausmalung der Egenburger Kirche abgeschlossen war, wie Christine Riedl meint.<sup>36</sup> Jedenfalls bestanden die oben beschriebenen Animositäten zwischen dem Kloster Fürstenfeld und der Familie Schöpf offensichtlich fort.

Zwischen 1765 und 1772 waren Vater und Sohn Schöpf auch in der Pfarrkirche des benachbarten Pfaffenhofen an der Glonn tätig.<sup>37</sup> Die dortige Ausmalung weist nicht nur im Detail große Ähnlichkeit beispielsweise mit jener in Geiselbullach, Beuern und Egenburg auf. So sind in Pfaffenhofen für Johann Adam Schöpf typisch die Gestaltung der Giebel der Scheinarchitektur sowie der Rahmung der Spiegelkartuschen und die Überfrachtung der bemalten Deckenfläche mit Einzelelementen. Johann Nepomuk Schöpf hat zwar auch Motive seines Vaters verwendet, sie aber im frühklassizistischen Sinn weiterentwickelt. Nicht zu übersehen ist unter anderem auch die Verwandtschaft zwischen der Pfaffenhofener Gruppe der drei Theologischen Tugenden (Glaube, Hoffnung und Liebe) und dem Wandbild des Triumphs des Glaubens über den Unglauben, das Johann Nepomuk Schöpf 1768 in der Stiftskirche St. Johann zu Regensburg malte und das 1976/77 wieder aufgedeckt werden konnte.<sup>38</sup>

Im ovalen Mittelfeld des Pfaffenhofener Langhausgewölbes erscheint wie schon in Beuern der Sturz der aufrührerischen Engel durch den Kirchenpatron St. Michael gemäß der in den beiden seitlichen Kartuschen

zitierten Geheimen Offenbarung des Johannes; ihr lateinischer Text lautet zu deutsch: »Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen ... und sie verloren ihren Platz im Himmel.« Der geharnischte Michael und sein Gegenspieler Luzifer, dem wieder der Pfau des Hochmuts beigegeben ist, sind hier jedoch als die zentralen Gestalten deutlicher hervorgehoben. Am Chorgewölbe von Pfaffenhofen ist das Opfer des Alten Bundes und der Lobpreis Jahwes gemäß den Psalmen veranschaulicht. Dabei entspricht die Darstellung der goldfarbenen Bundeslade mit ihren Ringen und Tragestangen sowie den beiden goldenen Cherubim auf dem Deckel genau der Beschreibung im Buch Exodus. Das vielschichtige Bildprogramm von Pfaffenhofen an der Glonn legt eine Mitwirkung des Benediktinerklosters St. Ulrich und Afra in Augsburg nahe, das damals das Präsentationsrecht auf die Pfarrei innehatte und schon Anfang des 18. Jahrhunderts als Bauherr der Kirche aufgetreten war.<sup>39</sup> Allerdings gibt die Schöpf-Malerei keinen Hinweis auf diese Reichsabtei, auch nicht in Form eines Wappens, weshalb als Auftraggeber wohl nur der damalige Pfarrer Johann Baptist Sieß in Frage kommt. Sicherlich nicht zufällig ist das einzige (wohl von Johann Adam Schöpf geschaffene) Wandgemälde im Altarraum seinem Namenspatron, dem hl. Johannes dem Täufer als Prediger in der Wüste, gewidmet.

#### *Das Ende der Firma Schöpf*

Nachdem schon am 14. März 1770 Anna Rosalie Schöpf im Alter von 64 Jahren in Egenburg verstorben war, folgte am 10. Januar 1772 um 12 Uhr Johann Adam Schöpf seiner Gemahlin in den Tod nach, von seinem Sohn Joseph Ignaz mit dem Sterbesakrament versehen. Auf seinem (verschollenen) Grabstein in Egenburg war zu lesen: »Hier ruhet der hochedelgeborene Herr Johann Adam von Schoepff auf ... [Geiselbullach]. Seiner curfürstlichen Durchlaucht von Köln Druchsess und Hofmaler. Seines Alters 70 Jahre ...«<sup>40</sup> Seinen Nachkommen hatte er außer dem Adelstitel nicht mehr viel vererben können. So schrieb am 1. Mai 1772 sein Sohn Johann Adam der Jüngere an den bayerischen Kurfürsten: »... Da nun selber [gemeint ist sein Vater] ohnlängst das Zeitliche mit dem Ewigen verwechselt hat, und mir zu meinem ferneren Lebensunterhalt sehr wenig hinterlassen, so ersuche mich höchstselben unterthänigst gehorsamst vorstellig zu machen: wasmassen ich mich in meiner von Jugend auf erlernten Malerkunst so weit perfectioniret gemacht habe, daß ich ohnlängst die höchste Gnade hatte, Euer churfürstlichen Durchlaucht nicht ohne gnädigst höchstes Wohlgefallen mein eigen verfertigtes Theater Modell gehorsamst darzubieten, und mich zu höchstdero Diensten anheischig zu machen. Aus inbeschriebenen so wahrhaft als billigsten Bewegungsgründen ergetet an Euer Churfürstliche Durchlaucht mein unterthänigst gehorsamstes Bitten und Anlangen: hochstderoselben geruhen gnädigst uns schöpfschen Kindern gedachte jährliche 100 fl. Pension unseres Vaters noch ferners hin in höchsten Gnaden zu belassen.«<sup>41</sup> Die abschlägige Rückantwort ließ nicht lange auf sich warten, schon drei Wochen später war sie erteilt.



Firma Schöpf, Triumph des Erzengels Michael, Deckenfresko im Langhaus der Pfarrkirche Pfaffenhofen/Glonn, 1765/72.

Foto: Dr. Christine Riedl-Valder, Beratzhausen

Dieser Johann Adam Schöpf der Jüngere<sup>42</sup> war am 15. August 1740 in der Teynkirche zu Prag getauft worden. Seine Malerlehre in der Werkstatt seines Vaters fiel etwa in die Geiselbullacher Zeit. Später arbeitete er als Theater- und Bühnenmaler in München und Wien. In dieser Eigenschaft präsentierte er Max III. Joseph 1772

das im eben zitierten Bittgesuch erwähnte Theatermodell. Von 1790 bis 1792 schuf er für die Barockbühne im Kloster Ottobeuren 16 Szenerien. Auch ist er, wie Christine Riedl ans Licht brachte, Autor aller bisher seinem Vater zugeschriebenen Radierungen, die er bewußt nur mit seinem zweiten Vornamen Adam signierte, um nicht mit dem Senior verwechselt zu werden.

Das Ableben Johann Adam Schöpf's war wohl ein Grund dafür, daß Johann Nepomuk Schöpf nach Wien ging. Vermutlich hatte er eine Empfehlung der dem kurbayerischen Hof sehr verbundenen Münchner Theatiner in der Tasche; denn der Propst des Wiener Theatinerklosters vermittelte ihm dort einen Großauftrag für den Dom von Temeschburg (Temeswar) im Banat.<sup>43</sup> Doch mußte Johann Nepomuk Schöpf schließlich wegen Überschuldung aus Wien nach Großwardein (Oradea) in Siebenbürgen fliehen.<sup>44</sup> Wegen seines großspurigen Lebensstils steckte er immer wieder einmal in Geldnöten und stellte wohl deshalb überzogene Honorarforderungen dort, wo sie ihm durchsetzbar schienen. Nach dem Tod seiner Frau und seiner Tochter (des einzigen Kindes) kehrte er zu seinem geistlichen Bruder nach Oberbayern zurück.

#### *Das Nachspiel in Gräfelfing*

Aus gesundheitlichen Gründen gab Joseph Ignaz Schöpf 1792 die Pfarrei Egenburg auf. Ab März 1793 wirkte er in der Pfarrei Gräfelfing im Würmtal südwestlich von München. Diese war erst 1790 im Tausch gegen die Pfarrei Peiting bei Schongau vom Augustiner-Chorherrenstift Rottenbuch an das Hochstift Freising gelangt. In Gräfelfing sollte Schöpf dann am 5. Januar 1795 im Alter von 57 Jahren sterben. Beigesetzt wurde er jedoch bei seinen Eltern in Egenburg; sein inzwischen ebenfalls verschollener Grabstein rühmte einst seine große Wohltätigkeit.<sup>46</sup> An ihn erinnern in der alten Gräfelfinger Stephanuskirche heute noch indirekt die beiden ovalen Auszugsbilder der



Johann Nepomuk Schöpf, Göttliche Tugenden, Deckenfresko über dem Chorbogen der Pfarrkirche Pfaffenhofen/Glonn, 1765/72.

Foto: Dr. Christine Riedl-Valder, Beratzhausen

Chorbogenaltäre, die seine Namenspatrone, die Heiligen Joseph und Ignatius von Loyola, wiedergeben.<sup>47</sup> Gemalt wurden sie höchstwahrscheinlich von Johann Nepomuk Schöpf, der in den letzten Jahren bei seinem Bruder gewohnt hatte. Er war es deshalb auch, dem der Löwenanteil des Erbes von Joseph Ignaz zufiel, darunter eine kleine Bibliothek mit 128 Bänden sowie über 80 Bilder seines Vaters und anderer Rokokomalers, wie Johann Georg Bergmüller, Johann Evangelist Holzer oder Giovanni Battista Pittoni (zum Teil nur Kopien).<sup>48</sup> Mit im Testament bedacht waren außerdem die Geschwister Joseph Adam von Schöpf, Hauptmann beim 1. Feldjäger-Regiment des Reichsgrafen Jobst Ernst von Schwichel, und Maria Rosalie von Baader, verwitwete Medizinalrätin aus München. Der 1749 in Bonn geborene Joseph Adam sollte 1803 für seine Verdienste im Ersten Koalitionskrieg gegen die Franzosen mit dem bayerischen Militär-Ehrenzeichen, dem späteren Militär-Max-Joseph-Orden, ausgezeichnet werden. Im selben Jahr kam er im Zuge eines bayerisch-badischen Truppentausches in badische Dienste und starb 1818 in Mannheim im Rang eines Generalmajors. Seine ältere Schwester Maria Rosalie war 1742 in Prag zur Welt gekommen. Kurz nach der Priesterweihe von Joseph Ignaz Schöpf heiratete sie am 23. Mai 1761 in der Münchner Peterskirche Joseph Franz von Baader, den verwitweten Leibarzt von Herzog Clemens in Bayern. Zwischen 1762 und 1781 schenkte sie 13 Kindern das Leben, darunter auch dem Theologen Clemens Alois, dem Ingenieur Joseph und dem Philosophen Benedikt Franz von Baader. Maria Rosalie starb in München erst 1829 – an Altersschwäche.<sup>49</sup> Im Testament von Joseph Ignaz Schöpf jedoch nicht erwähnt ist der Theatermaler Johann Adam Schöpf der Jüngere. Es ist daher anzunehmen, daß er zu diesem Zeitpunkt bereits tot war. Auch war die Erbgemeinschaft nicht mit allen Bestimmungen einverstanden: Unter der Federführung Johann Nepomuk Schöpfs focht sie jenen Passus an, nach dem sie aus der Hinterlassenschaft 1300 Gulden an die Kirche zu zahlen habe; mit der Begründung, daß sie »der Erbschaft wohl bedürftig« seien und »sich in keinem guten Stand« befänden, boten die Schöpf-Erben zunächst 500 Gulden an und erhöhten dann die Summe auf 700 Gulden.<sup>50</sup> Nach dem Tod seines Bruders Joseph Ignaz zog Johann Nepomuk Schöpf ins Augustiner-Chorherrenstift Polling bei Weilheim, wo er gut drei Jahre später, am 9. September 1798, 65jährig verschied.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Der Beitrag ist die erweiterte und mit einem wissenschaftlichen Apparat versehene Fassung eines Vortrags mit dem Titel »Johann Nepomuk Schöpf – Leben und Wirken in Oberbayern«, der am 12. September 1998 im Rahmen des internationalen Symposiums »Der Maler Johann Nepomuk Schöpf (1733–1798) und seine Familie im Dienste der Kirche. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland, Böhmen, Österreich, Transsilvanien und Banat« im Diözesanmuseum Obermünster zu Regensburg und in veränderter Form unter dem Titel »Leben und Wirken der Hofmalerfamilie Schöpf im Amperland« am 23. April 1999 vor dem Historischen Verein für die Stadt und den Landkreis Fürstenfeldbruck gehalten wurde.
- <sup>2</sup> *Christine Riedl*: Johann Adam Schöpf (1702–1772). Maler in Bayern, Böhmen und Kurköln. Leben und Werk. Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 93 (1993) 123–372, hier 147.

- <sup>3</sup> BayHStA HR I, Fasz. 286, Nr. 310 (zitiert nach Riedl [1993] Q 22).
- <sup>4</sup> Riedl (1993) 147 u. Q 23/24.
- <sup>5</sup> Riedl (1993) F 18. *Hermann Bauer – Bernhard Rupprecht* (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Bd. 4: Landkreis Fürstenfeldbruck. München 1995, S. 134–139.
- <sup>6</sup> *Hermann Bauer – Bernhard Rupprecht* (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Bd. 1: Die Landkreise Landsberg a. L., Starnberg und Weilheim-Schongau. München 1976, S. 25–28. Riedl F 19.
- <sup>7</sup> Riedl (1993) G 12.
- <sup>8</sup> Inv.Nr. 14/163.
- <sup>9</sup> Münchner Stadtmuseum, MS I/1219 B. *Lothar Altmann*: Die Ausstattungskünstler der bestehenden Barockanlage von Fürstenfeld (1690–1803). In: In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Kloster Fürstenfeld. Bd. II: Aufsätze. Hrsg. v. Angelika Ehrmann – Peter Pfister – Klaus Wollenberg. München 1988, S. 234.
- <sup>10</sup> *Werner Peltzer*: Restaurierungsbericht, Söcking, den 9. Januar 1976 (Bauamt der Technischen Universität München). *Hans Ramisch*: Die Innenrestaurierung der ehemaligen Zisterzienser-(Landhof-) Kirche Fürstenfeld. Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege 33 (1981) 127–132.
- <sup>11</sup> *Franz Sebastian Meidinger*: Historische Beschreibung der kurfürstl. Haupt- und Regierungs-Städte in Niederbaiern Landshut und Straubing. Mit einer ansehnlichen Gemäldesammlung der Kirchen verschiedener Städte und hohen Prälaturen. Landshut 1787, S. 337.
- <sup>12</sup> Altmann (1988) 234.
- <sup>13</sup> Altmann (1988) 239.
- <sup>14</sup> *Richard Messerer*: Briefe an den Geh. Rat Joh. Caspar v. Lippert in den Jahren 1758–1800, ein Beitrag zur Geistes- und Kulturgeschichte Bayerns in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. OA 96 (1972) 778.
- <sup>15</sup> *Peltzer/Ramisch* 129/30.
- <sup>16</sup> Artikel »Schöpf, Johann Nepomuk«. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXX. Hrsg. v. Ulrich Thieme – Felix Becker, Leipzig 1936, S. 235; dort nähere Angaben hierzu.
- <sup>17</sup> *Bauer – Rupprecht* (1995) 259.
- <sup>18</sup> *Peltzer*.
- <sup>19</sup> *Heide Clementschitsch*: Christian Wink 1738–1797, ungedr. Diss. Wien 1968, Anhang C.
- <sup>20</sup> Für Schöpf: *Meidinger* 337. Für Wink: z. B. *Adolf Feulner*: Christian Wink (1738–1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern. Altbayerische Monatsschrift XI/1,2 (1912) 1–62; Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXXVI. Hrsg. v. Ulrich Thieme – Felix Becker, Leipzig 1949, S. 57. *Clementschitsch* 16 u. Anm. 33, hält eine Zuschreibung an Wink für fraglich.
- <sup>21</sup> *Sixtus Lampf*: St. Georg in Amberg (Schnell, Kunstführer Nr. 615). München – Zürich 1984, S. 4, 12.
- <sup>22</sup> *Christine Riedl*: Die Freskendekoration der Stiftskirche St. Johann durch den Münchner Hofmaler Johann Nepomuk Schöpf im Jahre 1768. In: St. Johann in Regensburg. Vom Augustinerchorherrenstift zum Kollegiatstift 1127/1290/1990. Hrsg. v. Paul Mai. München – Zürich 1990, S. 245.
- <sup>23</sup> *Heinrich Habel*: Landkreis Mindelheim (Bayerische Kunstdenkmale XXXI). München 1971, S. 118/19.
- <sup>24</sup> *Frank Otten – Wilhelm Neu*: Landkreis Schwabmünchen (Bayerische Kunstdenkmale XXVI). München 1967, S. 54.
- <sup>25</sup> *Tilmann Breuer*: Landkreis Memmingen (Bayerische Kunstdenkmale IV). München 1959, S. 159. *Georg Dehio*: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben. München 1989, S. 760.
- <sup>26</sup> *Hugo Schnell*: Ottobeuren. Kloster und Kirche (Großer Kunstführer Nr. 2). München – Zürich 1979, S. 26.
- <sup>27</sup> Riedl (1993) 242.
- <sup>28</sup> Riedl (1993) NF 1.
- <sup>29</sup> Riedl (1993) 148–151.
- <sup>30</sup> BayHStA HR, Fasz. 530, Nr. 1/3 (zitiert nach Riedl [1993] Q 17).
- <sup>31</sup> Riedl (1993) 150.
- <sup>32</sup> *Hermann Bauer – Bernhard Rupprecht* (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Bd. 5: Landkreis Dachau. München 1996, S. 51, 56/57.
- <sup>33</sup> *Bauer – Rupprecht* (1996) 51: »um 1790«.
- <sup>34</sup> *Bauer – Rupprecht* (1996) 56.
- <sup>35</sup> Riedl (1993) 159, Anm. 173 (BayHStA KL Fürstenfeld, Nr. 394 a).
- <sup>36</sup> *Christine Riedl*: Schöpf, Johann Nepomuk Albert. In: Marienlexikon 6. Hrsg. v. Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk. St. Ottilien 1994, S. 55: »um 1770«.
- <sup>37</sup> *Bauer – Rupprecht* (1996) 192–201.
- <sup>38</sup> *Lothar Altmann*: Stiftskirche St. Johann Regensburg (Schnell, Kunstführer Nr. 1114), 2. Aufl., Regensburg 1997, S. 13.
- <sup>39</sup> *Bauer – Rupprecht* (1996) 192.
- <sup>40</sup> Riedl (1993) 151; etwas andere Version ebda. Q 26.

- <sup>41</sup> BayHStA HR, Fasz. 530, Nr. 1/3 (zitiert nach Riedl [1993] Q 27).  
<sup>42</sup> Riedl (1993) 242.  
<sup>43</sup> Rodica Vartaciu: Johann Nepomuk Schöpf in Temeswar. Vortrag bei Schöpf-Symposion 1998 (wie Anm. 1).  
<sup>44</sup> Nicolae Sabau: Johann Nepomuk Schöpf – Begründer des Barocks in Siebenbürgens Monumentalmalerei. Vortrag bei Schöpf-Symposion 1998 (wie Anm. 1).  
<sup>45</sup> Während seiner Tätigkeit für die Thurn und Taxis in Dischingen 1769 ließ er für sich und seine Familie beispielsweise von zwei Schneidern Kleidung um über 280 Gulden anfertigen; vgl. Ursula Angelmaier: Neues zur Dischinger Pfarrkirche. Jahrbuch des Hei-

- mat- und Altertumsvereins Heidenheim a. d. Brenz e. V. (1988) 299/300.  
<sup>46</sup> Max Gruber: Die Herren von Schöpf. Amperland 19 (1983) 394.  
<sup>47</sup> Lothar Altmann: Alte Stephanuskirche in Gräfelfing (Schnell, Kunstführer Nr. 1776). München – Zürich 1989, S. 8.  
<sup>48</sup> Gruber 442.  
<sup>49</sup> Riedl (1993) 151.  
<sup>50</sup> Gruber 441.

Anschrift des Verfassers:  
 Dr. Lothar Altmann, Glockenstraße 14, 82110 Germering

## Fürstenfeldbrucker Künstler im Dritten Reich (1933–1945)<sup>1</sup>

Prof. Dr. Klaus Wollenberg

Die »große Zeit der Brucker Maler«, so Walter Well; lag in der Zeit zwischen 1900 und 1930. Horst Ludwig betont, daß die bayerische Metropole München den Bezugspunkt für die Künstler der Brucker Landschaft ausmachte, die gleichzeitig auch Münchener Maler waren, sehr häufig an der Münchener Akademie ihre Ausbildung erhielten, im Münchener Glaspalast ausstellten und zumeist Mitglieder einer der zahlreichen Münchener Künstlervereinigungen waren. Während der Jahre des Dritten Reiches war, wie David Clay Large betonte, München, gemeinsam mit Nürnberg, dem Schauplatz der jährlichen Reichsparteitage, nicht nur das rituelle Zentrum des Nationalsozialismus, sondern auch das Schaufenster der nationalsozialistischen Ästhetik, die Bühne, auf der das Regime der Welt seine künstlerische Seite vorführte.<sup>2</sup> Für Hitler gehörten Kunst und Politik untrennbar zusammen, und er war überzeugt, durch eine »Verjüngung« der deutschen Kunst zugleich auch die deutsche Politik verjüngen zu können. Im Völkischen Beobachter von 1936 wurde erklärt, daß »die Verjüngung Münchens unter Hitler auch bedeutet, daß die alte Rivalität zwischen der Isarstadt und Berlin der Vergangenheit angehöre. Sitz der politischen Regierung des Reiches war Berlin; Sitz seines politischen Geistes war München.«<sup>3</sup> Fürstenfeldbruck und seine Nachbargemeinden lagen im unmittelbaren Einzugsbereich der »Reichskulturhauptstadt«.

Über die Verbindungslinie zwischen Bruck und München wurden geistige, politische und kulturelle Strömungen in die Fürstenfeldbrucker Provinz hineingetragen. Der ländlich pittoreske Ort Fürstenfeldbruck, die Amper mit ihren schilfumstandenen Ufern und flachen Auen, die bäuerlichen Anwesen mit ihrer Tierhaltung sowie das Emmeringer Hölzl besaßen um die Jahrhundertwende große Anziehungskraft.<sup>4</sup>

Horst Ludwig nennt unter den in Bruck malenden führenden Tiermalern ihrer Zeit Johann Daniel Holz,<sup>5</sup> Franz Grassel<sup>7</sup> und Max Hänger<sup>8</sup>; der expressionistischen Richtung verschrieben sich insbesondere der in Prag geborene, in New York aufgewachsene, nach Stationen in London und Paris sowie Studienjahren in München, seit 1908 in Fürstenfeldbruck lebende Henrik Moor<sup>9</sup> und der zwischen 1921 bis 1934 mit Unterbrechungen in Eichenau lebende Grieche Jorgo Busianis.<sup>10</sup>

Auch die Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts, mit den Expressionisten, Kubisten und Abstrakten waren unter den Brucker Malern vertreten.

Die Münchener Kunstszene der Zeit um 1900 war durch zahlreiche organisierte Künstlervereinigungen, die miteinander zum Teil heftigste Auseinandersetzungen austrugen, geprägt. Verschiedene der in Bruck lebenden Künstler waren in der Münchner Künstlergenossenschaft, in der Luitpold-Gruppe oder in der Sezession, vereinzelt aber auch in der »Geselligen Vereinigung«, dem »Kunstverein« oder anderen organisiert.<sup>11</sup> So gehörte Max Landschreiber<sup>12</sup> neben der Sezession, der gleichfalls Fritz Behrendt<sup>13</sup> und Paul Wilhelm Keller-Reutlingen<sup>14</sup> angehörten, außerdem seit 1914 der Künstlergenossenschaft und seit 1931 der Künstlergemeinschaft »Kunst für Alle« (ab 1936 sogar als deren Vorstand) an. Fritz Behrendt, Johannes Brockhoff, Franz Grassel, Melchior Kern,<sup>15</sup> JD Holz, Otto Kubel,<sup>16</sup> Hanns Maurus, Georg Papperitz,<sup>17</sup> Hans Ritter von Petersen (lange Jahre Präsident der Genossenschaft und Leiter der Glaspalastaustellungen)<sup>18</sup> und Karl Trautmann bekannten sich zur Künstlergenossenschaft und dem Kunstverein. Henrik Moor war neben seiner Mitgliedschaft mehrere Jahre Vorstand und Jurymitglied der Luitpold-Gruppe. Der Künstlergenossenschaft »Die Freien« gehörten Friedrich Freiherr von Loen und Ludwig von Senger<sup>19</sup> als Mitglieder an. Die seit 1919 in Schöngeising lebende Künstlerin Johanna Oppenheimer trat bereits 1909, noch in München lebend, dem Deutschen Künstler-Verband bei, der sich bald darauf die »Juryfreien« nannte.<sup>20</sup> Die »Juryfreien« verstanden sich als Vertreter der zahlreichen Künstler, die in den jurierten Ausstellungen im Glaspalast ihre Werke nicht zeigen durften.

Als wichtiges Ausstellungsforum der Münchener Vereinigungen dienten u. a. der zuvor erwähnte Glaspalast und das Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz. In der Zeit des Dritten Reiches wurden das »Haus der Deutschen Kunst« (für die »Große Deutsche Kunstausstellung«), das Maximilianeum (für die von der »Kameradschaft der Künstler München e. V.« organisierte »Münchener Kunstausstellung«) und das Deutsche Museum (für die vom Reichspropagandaministerium mitorganisierten Schauen) zu wichtigen Ausstellungsarten.

Am 23. Mai 1924 wurde der »Kunstverein Fürstenfeld-