

# ANDREAS RUDROFF (1744-1819) BÜRGERLICHER MALER IN STEIN

Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Martin Johann Schmidts

Wolfgang Häusler

## Martin Johann Schmidt und seine Schule

Kein anderer Künstler des 18. Jahrhunderts erfreut sich in Österreich so großer Popularität wie Martin Johann Schmidt, der „Kremser Schmidt“ (1718-1801). Selbst die stark besuchten Ausstellungen, die dem Werk der genialen Meister Paul Troger<sup>1</sup> und Franz Anton Maulbertsch<sup>2</sup> gewidmet waren, haben die Wertschätzung Schmidts nicht verdunkeln können, dessen Oeuvre in weitaus bescheidenerem Rahmen 1951 in der wiederhergestellten Steiner Minoritenkirche gezeitigt worden ist<sup>3</sup>.

Dem kunstinteressierten Besucher niederösterreichischer Kirchen wird noch heute von einfachen Menschen, die sich kaum jemals mit Kunstgeschichte beschäftigt haben, mit Stolz der Hinweis auf dieses oder jenes Bild des „berühmten Kremser Schmidt“ gegeben werden, wobei es im einzelnen oft vorkommen mag, daß das betreffende Gemälde kaum in einem entfernten Zusammenhang mit der Hand des Meisters oder eines Angehörigen seiner Schule steht. Ein Künstlernamen, der mit der Nennung seiner Heimat eine untrennbare Verbindung eingegangen ist, ja beinahe als Qualitätsbezeichnung fungiert, wurde so zu einem Synonym für die spätbarocke Sakralkunst des Donaulandes, im besonderen für einen bestimmten Typus des verinnerlichten Andachtsbildes, das die Tradition barocker Frömmigkeit über die geistige Bruchlinie des Josephinismus hinweg an das 19. Jahrhundert weitergab.

Schon Hans Tietze, dem wir nach Anton Mayers erste Orientierung und Bestandsaufnahme bietenden Studie<sup>4</sup> den umsichtigen Versuch einer Einordnung der Werke Schmidts in die künstlerische Tradition seiner Heimat danken<sup>5</sup>, hat diesen Umstand bemerkt und eine kritische Sichtung der Gemälde des Meisters und seiner Schule zum Postulat künftiger Forschung erhoben: „Was an alten Bildern vorhanden ist, wird ihm wahllos zugeschrieben. Diese aus den trefflichen Qualitäten des Meisters nicht allein erklärliche Popularität ist in der ungeheuren Produktivität des Künstlers begründet, der seine Wirkung ins Breite durch eine leistungsfähige Werkstatt und einzelne ihm stilistisch nahestehende Schüler wesentlich verstärken konnte. Das Werk des Meisters aus der großen Masse des Schulgutes herauszuschälen und dieses auf die verschiedenen Schüler und Mitarbeiter zu verteilen, wird eine der Hauptaufgaben einer systematischen Kremser-Schmidt-Forschung sein<sup>6</sup>.“ Die „Wichtigkeit dieser autochthonen Kremser Schule, als einer beinahe singulären Erscheinung in ihrer Zeit“, hat dieser bedeutende Kunst- und Kulturhistoriker in „ihrem Entstehen und Vergehen, ihrem Haupt und ihren Gliedern, ihrem geschlossenen Kern und ihrer Auswirkung auf außenstehende Künstler<sup>7</sup>“ mit Recht so hoch veranschlagt, führen doch von hier Fragen zur Funktion von Kunst in einem in Umwandlung begriffenen gesellschaftlichen und geistigen System.

Es leuchtete schon der älteren Forschung ein, daß Schmidts schon vom Umfang her so beeindruckendes Oeuvre — je nach Strenge der angelegten



Kritik ist von 1000 bis 2000 Einzelwerken die Rede — nur mit Hilfe eines gut organisierten, auf qualifizierte Mitarbeiter gestützten Atelierbetriebes bewältigt werden konnte. Es wäre falsch, an den Sachverhalt „kollektiver“ Entstehung eines nicht geringen Teiles der künstlerischen Produktion des Kremser Schmidt mit ausschließlich ästhetischen Kriterien herangehen zu wollen. Selbst ein so gründlicher Forscher mit viel Liebe zum Detail wie Hans Plöckinger ist, wie es scheint, diesem Fehler erlegen, wenn er über die Schüler und Werkstattgefährten Schmidts schreibt: „Ihre Werke sind aber so mitelmäßig, daß vom großen Geiste des Meisters kaum mehr etwas zu merken ist. Aus dem Vergleiche mit seinen Schülern erkennt man erst, wie gewaltig groß unser Künstler ist<sup>8</sup>.“

Das Künstlertum Martin Johann Schmidts bedarf gewiß nicht der Erhöhung durch Herabsetzen seiner Mitarbeiter, ohne deren Mitwirkung das räumlich so weit ausgreifende Schaffen der Steiner Werkstätte undenkbar wäre und die für sich genommen zum Teil auch als selbständige Künstler immerhin respektable Leistungen vollbracht haben. Man darf ferner nicht übersehen, daß gerade über die Schule Schmidts wieder jene Verbindung mit dem volkstümlichen Kunstschaffen bis zur Einschmelzung in die „anonyme“ Volkskunst des frühen 19. Jahrhunderts vollzogen wurde, die ja auch die solide handwerkliche Basis für die Entfaltung der barocken „Hochkunst“ geboten hatte. Das Beispiel von Schmidts Vater, dem Bildhauer Johann Schmidt, der vom Faßbodenschnitzer zum Schöpfer des achtbaren, im Dienste der Stifte Dürnstein und Göttweig entstandenen Skulpturenwerkes aufstieg, ist hinlänglich bekannt und mag den Sachverhalt der untrennbaren Verbindung von Handwerk und Kunst im 18. Jahrhundert illustrieren.

Ohne die Bedeutung des Künstlers Schmidt im mindesten schmälern zu wollen, dürfen wir auch den sozialgeschichtlichen Hintergrund nicht außer acht lassen: Das 18. Jahrhundert war das Zeitalter der Manufaktur, und manches im Betrieb des Steiner Ateliers mutet in der Tat ein wenig wie eine Gemäldemanufaktur an, die für einen großen Markt zu produzieren hatte. Die Aufnahme Schmidts in die Akademie im Jahre 1768 brachte ihm nicht nur Ehre und Ruhm, sondern auch das materiell äußerst vorteilhafte Privileg, „von aller Gewerbesteuer und Innungsverbindlichkeit frei mit so vielen Gehilfen, als er nötig habe, zu arbeiten und sich mit dieser Freiheit in allen kaiserlichen Erblanden niederzulassen, wo es ihm beliebt<sup>9</sup>“.

Trotz hochbarocker Kunst- und Prunkentfaltung — die Tatsache, wie sehr etwa die Bautätigkeit der Stifte von wirtschaftspolitischen Funktionen abhängig war, ist übrigens immer noch nicht ins allgemeine Geschichtsbewußtsein gedungen<sup>10</sup> — gab es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch einen großen Nachholbedarf an zeitgemäßer Ausstattung für die Unzahl der ländlichen und kleinstädtischen Pfarr- und Klosterkirchen. Gewiß hatte sich auch der geistige Hintergrund geändert: Die Posaunenstöße der ecclesia triumphans machten einer stilleren Gewinnung der Seelen durch religiöse Formen Platz, die dem einzelnen Beter mehr Raum zur Entfaltung seiner Andacht ließen<sup>11</sup>. Die kirchliche Barockkunst „verbürgerlichte“, ihre Ausdrucksformen wurden immer intimer und persönlicher.

Es scheint, als ob die künstlerische Haltung des Kremser Schmidt diesen Bedürfnissen seiner Auftraggeber — wohl noch die großen Stifte, zu



einem guten Teil aber schon bürgerliche und bäuerliche Pfarrgemeinden oder Einzelpersonen aus „mittelständischen“ Sozialrängen — exakt entsprach. Gefragt war nicht mehr rauschender Altar- und Freskenprunk, sondern Hereinnahme menschlicher Anliegen und Empfindungen in das sakrale Thema, das nicht länger mehr im Bereich entrückter Apotheose angesiedelt blieb — eine Erscheinung, die letzten Endes mit dem Vordringen der Aufklärung im Katholizismus des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang gesehen werden muß. Von diesen Voraussetzungen her betrachtet, mag die Nüchternheit Rudroffscher Sakralraumgestaltungen nicht als Bruch, sondern in gewissem Sinn als geistige und künstlerische Konsequenz einer schon seit langem angebahnten Entwicklung gelten.

Was wissen wir nun im Konkreten über das praktische und künstlerische Verhältnis Martin Johann Schmidts zu seinen Werkstattgenossen und Schülern? Um die Wahrheit zu sagen, ist unsere Kenntnis — von einigen biographischen Daten und zufälligen Fakten abgesehen — recht bescheiden. Tietze hat an einem instruktiven Beispiel gezeigt, wie Schmidt seine Funktion als Mentor junger Talente einschätzte. Am 12. Februar 1782 antwortete der Meister dem sich um eine Aufnahme in sein Atelier bewerbenden Iglauer Franz Österreicher: „Allein er mueste eine Person sein, die sehr gut in der Zeichnung ist, und auch schon etwas mahlen könnte, ansonsten wolle lieber anrathen, eine Zeit in die Mahler-Academie nacher Wien zu gehen und in dieser erst befleißigen; hernach kunt wan beliebt er sich in der Malerey bey mir oder bey einen andern, der nach seinem Geschmack ist, vollkommen machen<sup>12</sup>“. Und, wie es für seinen Charakter kennzeichnend ist, meinte er in diesem Zusammenhang bescheiden: „Was ich in stand bin, will gern zeigen, komet nur auf Genie und Fleiß an<sup>13</sup>“. Es hat den Anschein, daß Schmidt, ehe er diesen Grad der Berühmtheit erlangte, seine Helfer am liebsten aus dem Kreis lokaler Kunstübung nahm, also an jenen Fundus handwerklicher Kenntnisse anknüpfte, dem er selbst seine praktische Fertigkeit verdankte. Wir können in dieser Studie nicht über das Werk und die Person Rudroffs hinausgreifen, müssen aber seine Schulgenossen so weit im Auge behalten, als in deren Werk vergleichbare Entwicklungslinien feststellbar sind. Außer den eher dürftigen Notizen in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, die sich bereits auf die grundlegenden Inventarisierungsarbeiten der Österreichischen Kunsttopographie stützen konnten<sup>14</sup>, hat sich Fritz Dworschak — in der Aufarbeitung des für die Kremser-Schmidt-Ausstellung gesammelten Materials — als erster und bisher einziger der Mühe unterzogen, zuverlässige Daten über den Kreis Schmidts zusammenzutragen<sup>15</sup>.

Für unsere Fragestellung sind namentlich Johann Georg Wambacher (Wanpacher u.a. Namensformen), Leopold Mitterhofer und Anton Mayer (Mair u.a. Formen) von Interesse, während der Kremser Ludwig Guttenbrunner über Niederösterreich hinauswuchs, Ferdinand Landerer, Paul Haubenstricker und der Lambacher Benediktiner P. Koloman Felner weniger im Bereich des für die „Kremser Schule“ typischen Andachtsbildes, sondern vor allem in der Druckgraphik wirkten<sup>16</sup>.

Der 1743 geborene Johann Georg Wambacher, ein Altersgenosse und Sohn der Stadt Stein wie Rudroff, ist uns leider mit selbständigen Werken (Pöchlarn, Großmeiseldorf) kaum faßbar. Er war 1762 Lehrling bei Schmidt und radierte nach Werken seines Meisters. 1779 heiratete er Maria Anna



Vogl aus begüterttem Haus in Scheibbs. Bei seinem Tod auf einer Reise nach Mariazell (1801) hinterließ dieser Sohn eines angesehenen und wohlhabenden Bürgers zerrüttete Vermögensverhältnisse; er war mit 1992 fl 4 kr verschuldet.

Glücklicher scheint Leopold Mitterhofer gelebt und gewirtschaftet zu haben, dessen durch liebenswerte Volkstümlichkeit und helles Kolorit ansprechendes Werk wenigstens in Umrissen bekannt ist. Für ihn wie für Rudroff und Mayer ist kennzeichnend, daß seine Familie schon in künstlerischer Tradition stand. Die Mutter des 1761 in Langenlois geborenen Künstlers war die Tochter eines Malers namens Lindenthal. Durch seine Ehe mit Josepha, einer Tochter des bekannten Steiner Baumeisters Johann Michael Ehmann, gliederte Mitterhofer sich in den führenden Kunstkreis der Donaustadt ein. Mitterhofer schuf außer Altar- und Andachtsbildern für ländliche Pfarreien (Etsdorf, Furth, Hadersdorf am Kamp, Langenlois, Lengendorf) repräsentative Bischofsporträts für das Stift Melk und einige größere Freskenzyklen, von denen noch im Vergleich mit Rudroffs Stilentwicklung die Rede sein wird<sup>17</sup>. Der Künstler war noch um 1830 tätig und starb im Jahre 1834.

Dem jüngsten Mitglied des Kreises, Anton Mayer, war es beschieden, die Tradition der Schmidt-Schule mit erstaunlicher Treue bis weit ins 19. Jahrhundert fortzusetzen. Mit Schmidt verband den 1775 als Sohn eines Malers zur Welt Gekommenen der gleiche Geburtsort: Grafenwörth. An seinem Beispiel können wir auch die lange Dauer des Lehrer-Schüler-Verhältnisses abschätzen: Mayer, der zu Beginn der neunziger Jahre wohl unter Anleitung des Meisters die Deckenfresken der Wösendorfer Pfarrkirche schuf, wird 1801 noch ausdrücklich als „Scholar“ genannt. Noch 1832/36 malte der 1852 in Stein verstorbene Künstler in der Brünnikapelle des Waldviertler Wallfahrtsortes Grainbrunn wie 1837 in der Traismaurer Pfarrkirche in dem in seiner Jugend erlernten Stil<sup>18</sup>.

Tietze hat an den Wösendorfer Fresken, die neben spätbarocken Farb- und Kompositionselementen auch die Auseinandersetzung mit dem klassizistischen Gestus eines Fügen verraten, Stileigentümlichkeiten Mayers herausgearbeitet, die allerdings nicht nur für ihn, sondern auch für gesicherte Werke Rudroffs Geltung haben: „Er bevorzugt langgestreckte Gestalten mit unverhältnismäßig kleinen Köpfen, punktartige in die Gesichter hineingestochene Augen, fahle erdige Farben<sup>19</sup>.“ Die „manieristische“ Dehnung der Proportionen als charakteristisches Merkmal eines Spätstils finden wir ganz typisch auch bei Rudroff, ebenso die von Tietze treffend gekennzeichnete Behandlung der Köpfe. Auch hierin wird man keine Besonderheit Mayers erblicken dürfen, sondern eine Eigenart der Schule: In flüchtiger ausgeführten Köpfen Schmidts, die zum Beispiel in Martyriumszenen vielfach in Untersicht dargestellt sind<sup>20</sup>, ist der Ausdruck auf expressiv überbetonte Augenhöhlen konzentriert — ein Kunstgriff, der bei minder Begabten leicht zu einer Verlegenheitslösung bei der Gestaltung des Gesichtsausdruckes werden konnte.

In seiner kunsttopographischen Aufnahme der Wachau hat Tietze von diesen stilistischen Eigentümlichkeiten her nicht wenige Außenfresken als Werke Mayers zu identifizieren versucht. Eine Nachprüfung, inwieweit etwa auch Rudroff für diese Werke volkstümlicher Kunstübung (es handelt sich



namentlich um Medaillons mit den Darstellungen von Schutzheiligen über Hauseinfahrten) als Urheber in Frage kommt, ist leider nicht mehr möglich. Die meisten Bilder dieser zahlenmäßig einst sehr bedeutenden Gruppe sind schon zu Beginn unseres Jahrhunderts infolge der Luftfeuchtigkeit der Wachau sehr schadhafte gewesen und heute verschwunden bzw. durch übermalende Restaurierungsversuche einer Zuweisung an eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit entzogen.

### Der Lebensweg Andreas Rudroffs

Der Vater unseres Künstlers — des „talentiertesten Schmidt-Schülers“, wie ihn Dworschak nennt<sup>21</sup> — war ein „Zugereister“, der auf dem Donauweg nach Österreich kam. Auch dieser Zug verbindet Rudroff mit dem Kremser Schmidt, dessen Vater aus dem hessischen Bönstadt stammte. Künstlerische Aufträge gab es damals für die Zugewanderten im Donauland in Fülle; man braucht nur an die Nachfrage zu denken, die ein Joseph Matthias Götz zu befriedigen hatte.

Die Familie Rudroffs stammte aus Regensburg und war über Melk und Maria Taferl nach Stein gekommen. Im Jahre 1737 stiftete Ignaz Rudroff, Gastwirt und „Betenmacher“ (d.i. Erzeuger von Rosenkränzen) in Maria Taferl, 20 fl für das Servitenkloster Schönbühel und 1743 erneut 100 fl<sup>22</sup>. Ignaz Rudroff dürfte ein Onkel unseres Künstlers gewesen sein.

Die bürgerlichen Verhältnisse des Vaters lassen sich aus den Matrikeln der Pfarre Stein und Akten des Kremser Stadtarchivs rekonstruieren; leider gilt dies nicht für seine künstlerische Tätigkeit, für die mir bisher kein Beleg bekannt geworden ist<sup>23</sup>. „Anno 1726 haben hernach benante Bürger das Bürgerrecht erhalten und das jurament wirklich abgelegt den 29. Jener — Johann Michael Rudrof, Mahler“ — so hören wir erstmals von der Ansässigkeit des älteren Rudroff in Stein<sup>24</sup>. Am 17. August 1740 starb seine Ehefrau Eva Theresia. Sie hinterließ fünf Kinder, Barbara, Theresia, Cäcilia, Matthaïß und Josepha, denen sie 150 fl nebst zehn Silberlöffeln vermachte<sup>25</sup>. In der zweiten Ehe mit der Bürgerstochter (Maria) Catharina wurde Andreas Rudroff am 18. November 1744 in Stein geboren<sup>26</sup>.

Über die weiteren Schicksale der Familie gibt uns erst die Verlassenschaftsabhandlung nach Johann Michael Rudroff Auskunft, der am 3. Juli 1783 als „vorhin behaust und nachhin unbehauster Mahler zu Stein, ... dann Spittal Pfründler“ mit 83 Jahren starb und am 6. Juli auf dem Steiner Friedhof begraben wurde. Das Erbe war bescheiden genug. Von Amts wegen wurde festgestellt, „daß die Verlassenschaft in nichts anderem als des Erblassers wenigen Leibs Kleidern im Werth per 1 fl 30 kr und den vorhandenen wenigen Einrichtungsstücken im Werth per 2 fl, zusammen also in 3 fl 30 kr bestehe<sup>27</sup>“. Der in Armut Verstorbene hinterließ „fünf ehlich majorene Kinder: Barbara, der zeit zu Kirchberg am Wagram in dem von der Rudroff-Damianischen Freundschaft gestifteten Spital, Theresia, der zeit in Wienn, Zaezilia, bey der Mutter in Stein, und Mathias Rudrof Mahler zu Ofen in Hungarn aus erster Ehe, dann Andre Rudrof, Mahler in Stein aus zweyter Ehe“. Der uns unter den Geschwistern am meisten interessierende Halbbruder Matthias (Mátyás) Rudroff hatte sich den spärlichen Nachrichten über sein Leben zufolge dauernd in Ofen niedergelassen. 1771 malte er zwei Bilder für



die Ofener Annenkirche, zwei Jahre später weitere Gemälde. Er starb in dieser Stadt am 25. Mai 1786<sup>28</sup>. Von der Mutter Katharina wissen wir, daß sie 1794 als Inwohnerin starb. Die Schwestern Rudroffs starben in den Jahren zwischen 1785 und 1812<sup>29</sup>.

Die früheste Nachricht über die Tätigkeit Andreas Rudroffs als Maler gibt uns die Aufzeichnung über ein an ihm geschehenes „Mirakel“ beim Bründl der Kapuziner von Und: „Als Zeug einer von Maria-Bründl erlangten besondern Gnad erschiene in dem Jahr 1765 auch Andreas Raedroff (sic) von Stein, ledigen Standes, ein Mahler. Diesen beschwärte 5 ganzer Jahr ein Saat-Hals, der so dick ware, daß zwischen Kopf und Hals der Dicke nach wenig Unterschied, woraus ein sehr kurzer Athem entstunde. Er berathschlagte sich dessen bey Leib- und Wundärzten; die ihm aber alle widersezten, er müsse diesen Zustand Zeit seines Lebens gedulden. Da dann dieser Bedrängte keine menschliche Hülf mehr übrig zu seyn vernahme, versprache er sich mit einer Opfer-Tafel nach Maria-Bründel, und in wenig Tagen entwiche die Geschwulst ohne anderen Mitteln<sup>29a</sup>.“

Andreas Rudroff vermählte sich am 20. Jänner 1778 in der Steiner Pfarrkirche mit Maria Franziska Döchler, der Tochter des bürgerlichen Sattlers Johannes Döchler. „Herr Martin Schmid“ fungierte als Trauzeuge, was die damals sehr enge Zusammenarbeit zwischen dem Kremser Schmidt und seinem Schüler bezeugt. Auch weiterhin blieb ein familiäres Nahverhältnis bestehen; für die in rascher Folge geborenen Kinder übernahm Frau Elisabeth Schmidin<sup>30</sup> bei den Töchtern, ihr Gatte bei Zwillingssbuben die Patenschaft. Für die zwischen 1784 und 1790 geborenen Söhne war der „bürgerliche Strickermeister“ Ferdinand Piberhofer Taufpate. Der Kindersegen der Familie war groß; doch haben nur wenige Kinder die Eltern überlebt, die meisten starben schon in zartem Alter. 1778 wurde Elisabeth Theresia, 1779 Maria Anna Franziska und 1781 Theresia Maria Anna geboren. Es folgten 1782 die Zwillinge Johann und Paul, 1784 Johann N. Ignaz, 1785 Ferdinand, 1787 Ferdinand Joseph, 1790 nach seinen bald verstorbenen Brüderchen noch ein Ferdinand.

Man darf annehmen, daß Meister Rudroff fleißig zu arbeiten hatte, um seine trotz hoher Säuglingssterblichkeit vielköpfige Familie erhalten zu können. Am 28. Februar 1791 legte er als „Mahler in Stein“ den Bürgereid ab und bezahlte die Taxe von 6 fl 15 kr<sup>31</sup>. Daß er von der Kunst allein nicht leben konnte, zeigt die Eintragung im Steuerbuch der If. Stadt Stein, in dem Rudroff 1793 als „Greißler“ auf dem Haus Nr. 35 (heute Minoritenplatz 1) angeschrieben erscheint<sup>32</sup>. Derartige Nebenbeschäftigungen taten dem Ansehen bildender Künstler in dieser Zeit keinen Abbruch. Wir wissen von Martin Johann Schmidt, daß er sich mit dem Handel von Wein und Kelheimerplatten abgab, und von seinem Tullner Schüler Johann N. Wetzl (1767-1831) ist die Berufsbezeichnung „akademischer Maler und Branntweinbrenner“ überliefert<sup>33</sup>.

Das Haus Rudroffs gehörte zu den in durchschnittlicher Höhe versteuerten Objekten, was die Zugehörigkeit zum bürgerlichen Mittelstand seiner Heimatstadt zeigt. Laut Steuerbuch von 1804/5 wurde das Haus an Franz Xaver Mayr veräußert. Rudroff, der im neuen Jahrhundert nur noch wenige künstlerische Aufträge erhielt, scheint seinen persönlichen Aufwand sehr



eingeschränkt zu haben, um seiner Familie doch ein recht ansehnliches Erbe hinterlassen zu können, dessen Wert allerdings durch Krieg, Inflation und das Finanzpatent von 1811 erheblich gemindert wurde. Andreas Rudroff starb am 12. August 1819 in seiner Heimatstadt, über deren Umkreis er nie weit hinausgekommen sein dürfte.

In barem Geld hinterließ er 752 fl WW. „Die sämtliche Leibsbekleidung und Wäsch, welche sehr unbedeutend sind, so wie dessen wenige Zimmereinrichtung mit Inbegriff des Bettes werden im Schätzungswerth angeschlagen 150 fl WW.“ Das Hauptvermögen bestand aus Obligationen, darunter als größter Posten eine Kapitalsforderung an das Stift Göttweig vom 1. September 1805 in der Höhe von 2205 fl 52 kr WW. Im ganzen belief sich das hinterlassene Erbe auf 4615 fl, die zu gleichen Teilen auf die beiden überlebenden Kinder — Elisabeth, die in die Kremser Familie Gattermann geheiratet hatte, und Joseph, Kanonier beim 5. k.k. Artillerieregiment — entfielen<sup>34</sup>. Noch vor Andreas Rudroff war am 18. Jänner 1819 sein Sohn Johann als Militärarzt in Mezöhögyes in Ungarn gestorben<sup>35</sup>.

### **„Herrn Schmidts Scholar“: Die Tapisserien der Seitenstettener Stiftskirche**

Soweit feststellbar, reichte die künstlerische Tätigkeit von Andreas Rudroff nur wenige Jahre über den Tod seines Meisters hinweg, mit dem ihn enge, erstmals in Arbeiten für das Stift Seitenstetten präzise faßbare Zusammenarbeit verband. Die Gemeinschaftsarbeit von Schmidt und Rudroff in Seitenstetten ist in der Literatur bereits oberflächlich bekannt; dank der freundlichen Bemühungen P. Benedikt Wagners, der die einschlägigen Quellenbelege vermittelte, sind wir in der Lage, Art und Umfang der Beteiligung Rudroffs näher zu definieren.

Resümieren wir kurz die quantitativ wie qualitativ gleich bedeutenden Leistungen Martin Johann Schmidts für die Benediktiner von Seitenstetten! Die spätbarocke Blüte des Stiftes fällt in die Regierungszeit des Abtes Dominik Gußmann (1747-1777), der nicht nur den schönen Künsten und der humanistischen Bildung zugetan war, sondern auch namentlich durch seinen Bruder, den gelehrten Jesuiten Franz Gußmann, Kontakte zu den jungen Naturwissenschaften hatte. Die kulturelle Aktivität des Stiftes war vor allem P. Joseph Schaukegl (1721-1798) zu verdanken, der als Kämmerer, Hofmeister, vielseitiger Kunstdilettant und Wissenschaftler eine überaus anregende und befruchtende Tätigkeit entfaltete<sup>36</sup>. Der hochbegabte Ordensmann legte seinen Mitbrüdern Pläne für eine dann nicht zustande gekommene durchgreifende Barockisierung der Stiftskirche vor; einige der von ihm entworfenen Bauten (Pfarrhof von Biberbach, Stiftsmeierhof) stehen noch heute und zeugen auch in kleinem Rahmen von dem an klassischen Vorbildern geschulten Geschmack ihres Urhebers.

Schaukegl ist es auch zu danken, Martin Johann Schmidt für Seitenstetten „entdeckt“ und entscheidend gefördert zu haben<sup>37</sup>. Schon 1745 hatte Schmidt für das Stift ein — freilich recht konventionelles — Repräsentationsporträt Maria Theresias als Königin von Ungarn und ihres Sohnes Joseph gemalt, das sich nicht über den Durchschnitt derartiger serienmäßig angefertigter Herrscherbildnisse erhebt. Die Umstände sprechen dafür, daß Schmidt durch den Bruder Schaukegls, P. Urban, der als Göttweiger Bene-



diktiner die Pfarre Mautern von 1762 bis 1764 innehatte, nach Seitenstetten vermittelt wurde — in Mautern starb 1761 Schmidts Vater. Die Aufträge — im Laufe der kommenden Jahrzehnte schuf Schmidt für das Stift und seine Pfarren insgesamt gegen 80 Werke — setzten mit einer großen künstlerischen Aufgabe ein: die Ausschmückung des Sommerrefektoriums mit Ölbildern, dessen Freskenschmuck Wiedon und Mildorfer besorgten und um dessen Detailplanung sich P. Schaukegl intensiv annahm. Für diesen Raum malte Schmidt in den Jahren 1760-1764 19 Bilder: acht biblische Szenen, die ikonographisch auf das Thema des Essens und Trinkens Bezug nehmen, eine Kreuzigung, eine Heilige Familie, ein Bild der Ordensgründer Benedikt und Scholastika, ferner in dem für P. Schaukegl so bezeichnenden Interesse an der mittelalterlichen Stiftshistorie vier Szenen aus der Gründungsgeschichte des Hauses sowie vier Bildnisse von Äbten. Schaukegl, der sich nicht nur mit genealogischen Forschungen, Arbeiten zur historischen Topographie und Ausgrabungen im Römerkastell von Mauer als ernsthafter Historiker profilierte, sondern auch naturwissenschaftliche Interessen an den Tag legte, plante auch das in seiner geschlossenen Intimität bis heute erhaltene Naturalienkabinett. Diese bemerkenswerte Sammlung, die ein Deckenfresko Bergls überhöht, schmückte Schmidt mit einem Porträt des Abtes Gußmann (1769). Die engen persönlichen Beziehungen zwischen dem Künstler und seinem Förderer spiegeln sich in lebensvollen Porträts und mehreren Miniaturbildern von delikater Farbigkeit, die Schmidt für Schaukegl malte.

In diesen Jahren wurde über eine grundlegende Neugestaltung der nur oberflächlich barockisierten, im Kern mittelalterlichen Stiftskirche beraten, doch entschlossen sich Abt und Konvent, es angesichts der zu erwartenden Kosten bei einer Generalsanierung bewenden zu lassen. Dabei ist nicht zu vergessen, daß unter Abt Gußmann für die Bibliothek 48.000 fl ausgegeben wurden, somit ein großer Teil der Stiftseinkünfte für wissenschaftliche Zwecke Verwendung fand.

Im Zusammenhang mit dieser Restaurierung des Kircheninneren entfernte man die unkenntlich gewordenen „schwarzen Bilder“ aus dem Chorraum; an ihre Stelle traten die großen, die Wände verkleidenden Leinentapeten Schmidts und Rudroffs, die noch heute nach ihrer jüngsten Restaurierung in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes die Kirche schmücken. P. Martin Riesenhuber, der verdiente Kunsthistoriker seines Hauses und der St. Pöltner Diözese, hat erstmals 1916 auf diese Werke aufmerksam gemacht, als deren Schöpfer er aber nur Schmidt nannte<sup>38</sup>. Schon 1923 vermerkte Riesenhuber, die Wandtapeten seien von „Andreas Rotruf, Maler von Stein an der Donau und Schüler des Martin Johann Schmidt, nach dessen Entwürfen gemalt“, und traf damit den Kern des Sachverhaltes<sup>39</sup>. Es handelt sich bei den Seitenstettener Tapeten um Nachahmungen von weitaus kostspieligeren gewebten Gobelins, wie wir sie etwa aus Kremsmünster und Garsten<sup>40</sup> als Kirchenschmuck kennen.

Auf jeder Seite ist je ein großes Mittelbild von zwei hochformatigen Seitenbildern und zwei Supraporten über wirklichen bzw. Scheintüren flankiert. Dargestellt sind Szenen aus dem Alten Testament: Davids Tanz vor der Bundeslade und die Begegnung von Abraham und Melchisedech als Hauptbilder, ferner das Opfer Noahs nach der Sintflut, die Opferung Isaaks, der



Traum Jakobs (Himmelsleiter) und die Eherne Schlange. Während diese Darstellungen in zartem, dem Charakter von Gobelins entsprechendem Kolorit gehalten sind, ahmen die Supraportenbilder in Abstufungen blaßvioletter Farbtöne Reliefs nach. Sie geben Szenen aus dem Marienleben wieder: Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung und Reinigung.

Befragen wir zunächst die Archivalien nach dem künstlerischen Anteil von Meister und Schüler, ehe wir die stilistischen Eigenarten dieser Wandbezüge würdigen. In P. Schaukegls „Notata privata“, einer für die Kunstgeschichte des Stiftes in dieser Epoche überaus wichtigen Quelle, finden wir zum Jahr 1776 folgende Eintragung: „Von H. Schmiedt mahler in Stein habe neue Spalier auf Spagat Leinwath mahlen lassen und ihme 250 fl dafür bezahlet<sup>41</sup>.“ Im Verzeichnis der laufenden Ausgaben erscheint unter dem 22. September 1776 der Posten:

„dem Andreas Rotruf Mahler zu Stein um die Kirchen Spalier zu malen 120 fl  
Um 43 Ellen Spagatzwilch à 34 kr samt porto von Wien 42 fl 35 kr<sup>42</sup>“

Schließlich haben wir noch das Zeugnis der wahrscheinlich von P. Anselm Wisgrill geführten „Annales domestici“, die zum 9. August 1776 berichten, daß mit der Anbringung der „Spallieren in der Kirch (welche H. Schmidts Scholar gemahlen) anfang gemacht worden auf der Epistelseite; dahero die hohe Messe beym Kreizaltar, als an einen Freitag, gehalten wurde. Den 10. waren auf den abend die Spalier schon aufgemacht<sup>43</sup>.“ In dieser Eintragung ist bemerkenswert, daß der Schreiber das s an Schmidts Namen erst nachträglich schrieb und ergänzend das Wort „Scholar“ zwischen den Zeilen einflückte. Aus der Zusammenschau dieser Quellen ergibt sich, daß Rudroff als Ausführer der künstlerischen Entwürfe seines Meisters anzusehen ist. Dafür spricht auch das Verhältnis von seinem und Schmidts Honorar. Den Umstand, daß Schmidts Bezahlung nicht in den allgemeinen Rechnungen aufscheint, deutet P. Benedikt Wagner mit der auch sonst begegnenden Tatsache, daß Schaukegl den Künstler nicht aus der allgemeinen Wirtschaftskasse, sondern aus einem eigenen Fundus entschädigte. Daß der Auftrag im Rahmen der Adaptierung der Stiftskirche hohen Rang hatte, zeigen die Gesamtkosten für die Innenrenovierung in der Höhe von 2000 fl.

Betrachten wir nun die Werke näher, so fällt in Zeichnung und Komposition ein Zug akademischer Kühle auf, der sonst für Schmidtsche Gemälde gerade dieser Epoche untypisch ist. Die Einzelgestalten sind reich bewegt, Staffagemotive — wie etwa Pferde, Soldaten, Greise und eine Frau auf dem Bild „Abraham und Melchisedech“ — fehlen nicht. Dennoch bleibt die Komposition auf die Hauptgestalten konzentriert, klassisches Ebenmaß dominiert. In der Darstellung der „Ehernen Schlange“ fällt der Rückgriff auf manieristische Vorbilder auf. Wir finden hier jene gedrehten Gestalten, wie sie die Spätrenaissance in Nachahmung antiker Vorbilder (Laokoon) liebte. In der Figurengruppierung der beiden Hauptbilder schimmern Vorbilder der klassischen italienischen und französischen Malerei durch. Ein Motiv weist auf eine Vorliebe des österreichischen „josephinischen“ Klassizismus hin: die Lorbeerkränze („Zöpfe“) in der Rahmung der Supraportenmedaillons.

Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß klassizistische Züge in der Kunst Schmidts noch vor der „offiziellen“ Begründung dieser Stilrichtung durch Fügers Rückkehr aus Rom (1783) begegnet<sup>44</sup>. Die Beschäfti-



gung mit Themen der antiken Mythologie und Historie wurde Schmidt durch seine Tätigkeit im Rahmen der Wiener Akademie vermittelt<sup>45</sup>; leider wissen wir nicht genau, auf welche Weise die Zusammenarbeit zwischen der akademischen Ausbildung und der eigenen Werkstatttradition gepflegt wurde.

Zu einer Einordnung der Seitenstettener Wandbehänge in diesen Schulzusammenhang mag uns eine Beobachtung von Karl Garzarolli-Thurnlackh verhelfen, der in einem Konvolut von Schmidtschen Zeichnungen, die aus einer Ischler Privatsammlung in das Niederösterreichische Landesmuseum gelangten, unter anderem Zeichnungen mit alttestamentarischen Darstellungen (Tanz vor der Bundeslade, Jakobs Traum) als „Typenhilfsmaterial für Gehilfen und Schüler“ ansprach und sie in die Zeit um 1782 einordnete<sup>46</sup>. Angesichts der Entstehungsgeschichte der Seitenstettener Bilder gewinnt diese These des bedeutendsten Kenners des graphischen Werkes Schmidts an Überzeugungskraft; bezüglich des zeitlichen Ansatzes lassen sich „klassizistische“ Stiltendenzen gerade an diesem Beispiel schon in den siebziger Jahren feststellen<sup>47</sup>. Der „schulmäßige“ Zug in den Bildern der Seitenstettener Serie ist nicht zu übersehen: Die präzise Durchzeichnung der Muskulatur bei den Opfernden wirkt geradezu wie eine akademische Studie, andererseits verraten Schwächen wie die schematische Ausführung der Gesichtszüge, auch bei Hauptpersonen wie David oder Abraham, die Hand des Schülers.

Die klassizistische Komponente, die in diesem ersten für uns faßbaren Werk Rudroffs überwiegt, sollte in seinem weiteren Schaffen — gemäß den großen Zügen der Stilgeschichte seiner Epoche — den vollständigen Sieg über spätbarocke Farbigkeit und Dynamik davontragen. Schmidt vermittelte seinen Schülern erlernbare Muster, deren Beherrschung auch geringeren Talenten die selbständige Bewältigung größerer Aufgaben ermöglichte.

### **Künstlerische Voraussetzungen: Die dekorativen Elemente im Freskenwerk Martin Johann Schmidts**

Da Rudroffs künftige Hauptleistungen nicht auf dem Gebiet der figuralen Kunst, sondern im Bereich der Dekorations- und Architekturmalerei lagen, müssen wir diesem bislang noch kaum beachteten Aspekt im Werk Schmidts nachgehen<sup>48</sup>. Uns interessieren in diesem Zusammenhang weniger die figuralen Elemente in den Fresken des Kremser Schmidt (auch ihre Untersuchung ist noch ein Desiderat der Forschung!), sondern seine von der illusionistischen spätbarocken Kunst eines Maulbertsch oder Bergl so deutlich abweichende Auffassung von der Funktion des Wand- und Deckenbildes.

Schon der erste wichtige Freskenzyklus Schmidts in Herzogenburg — wir sehen hier von den noch in Gemeinschaft mit dem Lehrer Starmayr geschaffenen Retzer Malereien und den kleinen Wandbildern in den Seitenaltarnischen der Kremser Stadtpfarrkirche ab — läßt einige weiterführende Beobachtungen zu. Der bereits Achtunddreißigjährige arbeitete in der Prälatenkapelle dieses Stiftes mit dem Architekturmalers Domenico Francia zusammen. Bezeichnenderweise erhielt Schmidt für seine Darstellungen aus dem Marienleben (Geburt, Tempelgang, Vermählung und Immaculata) die bescheidene Summe von 25 fl, während der Italiener für die rahmende Ornamentik mit 200 fl honoriert wurde<sup>49</sup>. In der Tat gehörte Francia zu jenem



Kreis hochgeschätzter Dekorationsspezialisten, deren auf dem modernsten Stand der Stilentwicklung stehende Kunst man sich etwas kosten lassen mußte. Der Bolognese Francia war ein Studiengefährte Bartolomeo Altomontes, der nach Daniel Gran die Hauptarbeit an den Fresken und Altarbildern der Herzogenburger Stiftskirche leistete — ein internationaler Künstler, der in Stockholm, Lissabon und Rom Auftraggeber fand. Mit der einheitlichen, sehr eleganten, ja geradezu raffinierten Farb Stimmung, die er dem Herzogenburger Kirchenraum 1748-1755 gab, ist Francia in Niederösterreich zum Wegbereiter spätbarocker Farbkunst geworden. Kartuschen, Rocailen, Blumenvasen, Girlanden — diese ornamentalen Elemente werden wir gegen Ende des Jahrhunderts immer stärker klassizistisch „erstarrend“ im Werk Schmidts und Rudroffs wiederfinden.

Lokale Kräfte haben die Feinheit der künstlerischen Mittel des geschickten Italieners nicht immer verstanden. Thomas Mathiowitz und der St. Pöltner Leopold Hochsteiner bemalten von 1770-1774 die Wände der Herzogenburger Stiftskirche mit Motiven Francias<sup>50</sup>. Daß dabei auch die konstruktiven Teile der Architektur wie Pilaster- und Säulenschäfte von unruhigen, asymmetrischen Rocailen und Girlanden umspielt wurden, war eigentlich ein Mißverständnis, zeigt aber, wie weit die dekorative Auflösung des architektonischen Gerüsts in farbige Stimmung gehen konnte.

Noch ein illusionistischer Effekt ist in Francias Rahmungen für Schmidts Freskenmedaillons zu beachten, der — verstärkt durch den noch zu besprechenden Einfluß Mölks — Eingang in die Kremser Schultradition gefunden hat: Die Stukkatur imitierenden Rahmen werfen gemalte Schatten — ein täuschender Künstlerkniff, der, mit mehr oder weniger Geschick wiederholt, sich offenbar großer Beliebtheit erfreute.

Die Forschung hat die nur schwer zugängliche Kapelle im bischöflichen Schloß Ochsenburg bei St. Pölten bisher kaum gewürdigt. Dieser ungemein intime und stimmungsvolle Sakralraum zeigt in einer für uns sehr aufschlußreichen Weise das Fortwirken der „Herzogenburger Schule“ der Architekturmalerei. Leider sind uns keinerlei schriftliche Unterlagen über die Ausstattung der Kapelle unter den letzten Pröpsten des St. Pöltner Chorherrenstiftes Mathias Alteneder (1745-1779) und Ildefons Schmidbauer (1779-1784) erhalten geblieben. Nur die Signaturen der Bilder Martin Johann Schmidts ermöglichen uns eine zeitliche Einordnung. Das Hochaltarblatt, das den hl. Nikolaus als Schutzpatron von in Seenot zu ihm flehenden Schiffen zeigt, ist voll signiert und 1777 datiert<sup>51</sup>. 1783 entstanden dann die vier Bilder aus dem Marienleben, schon in jener braunen Tonigkeit der Farb Stimmung, die den an Rembrandts Halbdunkel erinnernden Altersstil Schmidts verrät. Von höchster Raffinesse ist die farbliche Harmonie des Raumes: Der graue und rote Stuckmarmor der Altarwand klingt mit den abundanten Ornamenten der Deckenmalerei zusammen. Diese um 1780 anzusetzenden Malereien entwickeln den Herzogenburger Stil zu flimmerndem weiß-grün-goldenem Rokokoziertat weiter. Wie in der Prälatenkapelle finden wir auch hier den eigentümlichen punzierten Grund, auf dem sich ein das Auge verwirrendes Liniengeflecht von bezwingender Eleganz entfaltet<sup>52</sup>. In den Ochsenburger Deckenfresken gibt es Motive, die dann in klassizistischer Umformung in Rudroffs Formenschatz wiederkehren, wie etwa die ineinander verschlungenen Wellenbänder der Gurtbögen oder die naturalistischen Blumengebinde.



In Ochsenburg erfolgte die Berührung zwischen dem Herzogenburger Künstlerkreis und der Schmidt-Werkstätte; in der etwas früher durchgeführten Barockisierung der Pfarrkirche von Hofarnsdorf können wir Einflüsse Joseph Adam Mölks feststellen. In diesem Fall bedarf die bisher in der Literatur geläufige Zuschreibung einer Richtigstellung. 1860 berichtete Ignaz Franz Keiblinger anlässlich der Restaurierung der Arnsdorfer Kirche: „Den Chor und das hinter dem Hochaltar an die Wand gemalte Bildnis des Kirchenpatrons, des Bischofs Rupert, hat Joseph Edler von Mölk auf nassen Kalk gemalt, die Ölgemälde der zwei Seitenaltäre, die hl. Familie und der hl. Sebastian, sind brave Arbeiten des berühmten Johann Martin Schmidt vom Jahre 1773<sup>53</sup>.“ Diese Angabe ist seitdem hingenommen worden, wenngleich der Stil des Freskos eine gewisse Verlegenheit schuf: Tietze meinte, Mölk habe unter dem Einfluß des Kremser Schmidt seinen Stil „ganz umgewandelt“<sup>54</sup>. Eine unvoreingenommene Betrachtung zeigt allerdings, daß wir es hier ohne Zweifel mit einem eigenhändigen Werk Martin Johann Schmidts, und zwar von bester Qualität, zu tun haben. Ein Vergleich mit den geradezu plump wirkenden Figuren und der grellen Farbpalette Mölks im nahen Maria Langegg macht die Unterschiede deutlich. Schmidts Rupertusfresko ist durch feinste Abstufung der Valeurs gekennzeichnet. Ein Zweifel an seiner Urheberschaft wird durch die Engelsingestalten behoben: Der Cherub mit ausgebreiteten Schwingen zu Füßen des Heiligen findet sich auf dem Altarblatt der hl. Familie in Arnsdorf wieder; er ist eine ganz typische Schmidtsche Repousoirfigur. Auch die im Himmelsraum schwebenden Putten haben ihre Verwandten in den 1772 entstandenen ehemaligen Altarbildern der Pfarrkirche von Melk, deren lockere Komposition und Farbenwahl ganz mit dem im selben Jahr<sup>55</sup> entstandenen Arnsdorfer Fresko zusammenstimmen.

Das Zeugnis des gewissenhaften Keiblinger darf aber nicht so ohne weiteres abgetan werden. Vielleicht lagen ihm heute nicht mehr zugängliche Dokumente vor. Eine archivalische Nachforschung blieb vorderhand ohne Ergebnis; die Pfarre gehörte zur Salzburger Abtei St. Peter — Schmidt hat hier auch mit den Seitenaltarblättern eine glanzvolle Probe seiner Kunst abgelegt, die ihn in den nächsten Jahren für Großaufträge dieses Stiftes qualifizierte. Wenn Keiblinger Mölks Namen im Zusammenhang mit Arnsdorf gelesen hat, ist vor allem an die Architekturmalerei zu denken. Die Ausgestaltung des Altarraumes ist Vorbildlich für spätere Lösungen geworden. Die architektonische Gliederung erfolgt durch jonische Pilaster und Gebälk aus rotem Stuckmarmor, zwei Nischen bergen Statuen der Apostelfürsten, doch dominiert die Malerei<sup>56</sup>. Eine Flachkuppel mit der Darstellung der Dreifaltigkeit ist mit gemalten Kassetten, deren Felder Rosetten schmücken, scheinperspektivisch erhöht. Der Farbdreiklang Graugrün, Weiß und Altrosa wird durch Goldornamente und bunte Blumenvasen akzentuiert. Bemerkenswert ist, daß neben Rocaillemotiven sich schon die typischen „Zöpfe“ des Klassizismus einstellen. Ähnliche Motive finden sich in den beiden leicht voneinander abweichend gestalteten Platzelgewölben über den Seitenaltären.

Es ist durchaus denkbar, daß diese Architekturmalerei von der Werkstatt Mölks ausgeführt wurde, die im Jahre 1773 in Maria Langegg arbeitete<sup>57</sup>. Mölks Gehilfe Johann Joseph Schmutzer war für die Dekorationsmalerei verantwortlich. Auch in Langegg finden wir Rokoko-Ornamente unvermittelt neben ausgeprägten Zopfstilelementen (Orgelempore!).



Auch ist daran zu erinnern, daß die Architektur der Langegger Wallfahrtskirche, deren Pläne Johann Michael Ehmann aus Stein schuf, sich stark an das Herzogenburger Vorbild anlehnt; der Einfluß, den wir für Ochsenburg konstatierten, ist also auch in diesem Fall gegeben<sup>58</sup>.

Wir halten als vorläufiges Resultat dieser Überlegungen fest: Elemente der italienischen Dekorationsmalerei bzw. die Erfahrung der noch der Perspektivmalerei des frühen 18. Jahrhunderts (Pozzo!) stark verpflichteten Molk-Schule haben über Herzogenburg, Ochsenburg, Maria Langegg und Arnsdorf auf die Schule Schmidts eingewirkt, die in der Folge eine praktisch anwendbare Synthese aus diesen Einflüssen schuf.

Ein bedeutender Auftrag der siebziger Jahre war die Ausmalung des Dürnsteiner Refektoriums. Der große, aber im Verhältnis sehr niedrige Raum stellte Schmidt vor ernste Probleme, über die er sich in einer Skizze Klarheit zu verschaffen suchte<sup>59</sup>. Schmidt entwarf zunächst eine Scheinarchitektur nach dem naheliegenden Vorbild des Göttweiger Altmanni-Saales (Johann Rudolf und Johann Baptist Byß), ließ aber diesen Entwurf zugunsten einer flächigen Projektion an die Decke fallen (1775). Dieses Fresko „Christus im Hause des Simon“ folgt übrigens einem Stich nach Jean Jouvenet im Kellerschlüssel des Propstes Übelbacher — hier wie bei den meisten anderen Deckenmalereien zeigte Schmidt eine gewisse formale Unsicherheit, die er durch Anlehnung an bewährte Vorbilder zu kompensieren suchte.

Für unsere Fragestellung ist namentlich die bisher nie beachtete Dekoration der Wände von Interesse. Die zarten Graunuancen und die Marmorimitation stehen in wirkungsvollem Kontrast zur kräftigen Buntheit des Deckengemäldes. Während hier noch das Rokoko einen Farbentriumph feiert, ist die Wanddekoration voll ausgebildeter und recht trockener Zopfstil. Gemalte Vasen in Scheinnischen und an Bändern aufgehängte Medaillons mit Imperatorenköpfen und Lorbeerzweigen, alles reich mit steifen Zopfornamenten geziert, wechseln miteinander ab. Die Art der Ausführung erinnert so stark an spätere urkundlich gesicherte Schöpfungen Rudroffs, daß wir in Dürnstein seine Mitarbeit mit höchster Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen — es war ja auch die Entstehungszeit der Seitenstettener Spaliere!

Als sein größtes und zugleich letztes Freskenprogramm schuf Schmidt 1787 die Deckenmalereien der Kremser Stadtpfarrkirche<sup>60</sup>. Die Farben dieser Fresken sind schlecht erhalten, auch kann ihr ikonographisches Programm — Hauptaussage ist die Darstellung der Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe — hier nicht näher analysiert werden. Es ist immerhin auffallend, daß Schmidt im Jahrzehnt der josephinischen Toleranzgesetzgebung noch Heiden und Häretiker nach hochbarocken Vorbildern unter dem Kreuzstab des Erzengels Michaels in die Tiefe stürzen läßt<sup>61</sup>. Auch in der Komposition sind Anlehnungen an „klassische“ Motive der österreichischen Freskenmalerei feststellbar (Daniel Gran). Diese in Anbetracht der Entstehungszeit archaisierenden Motive — auch in diesem Fall ist die Verlegenheit des Meisters im Bereich des Monumentalfreskos unverkennbar — stehen in einer eigentümlichen Spannung zu ihrem ganz im klassizistischen Zeitstil gehaltenen Rahmen. In der strengen Pilastergliederung der Wände, den Zopfmotiven und Vasen, den Schrifttafeln haltenden steinernen Putten wie in der gedämpften grau-grünen Farb Stimmung des frühbarocken Kirchenschiffs des Cipriano Biasino finden wir jene Elemente vorgeprägt, mit denen



Rudroff wenige Jahre später in Jeutendorf und Schönbühel an die Bewältigung großer früh- und hochbarocker Räume heranging. Auch im Fall der Kremser Stadtpfarrkirche ist aufgrund der frappanten Ähnlichkeit der Motive eine Beteiligung Rudroffs sehr wahrscheinlich. Wenn sich der fast siebzehnjährige Meister, wie anzunehmen ist, bei den untergeordneten Arbeiten eines Gehilfen bediente, war von seinem Kreis Rudroff der für diese Aufgaben am meisten geeignete Mann.

### **Die Arbeiten Rudroffs im Dienst der niederösterreichischen Servitenklöster**

Eine Beurteilung des Werkes Rudroffs für die Servitenkonvente von Maria Langegg, Schönbühel und Jeutendorf muß von der im Zeitalter des Josephinismus grundlegend veränderten Situation dieses in der Barockzeit auf volkstümliche Seelsorge und das Wallfahrtswesen spezialisierten Betelordens ausgehen.

In Maria Langegg hatte die ausklingende maria-theresianische Epoche noch einen Höhepunkt des Besuches des Gnadenortes gebracht; im Durchschnitt zählte man im Jahr gegen 30.000 Pilger. 1765 wurde der Grundstein zur neuen Kirche zu Ehren Marias, Heil der Kranken, gelegt<sup>62</sup>. 1773 war die Kirche mit den Fresken Mölks vollendet. 1774/78 folgten Turm und Fassade. Trotz reicher Spenden hatten die Baukosten in der Höhe von 43.253 fl 26 kr die Finanzen des Konvents schwer belastet. Am 21. September 1773 wurde in Anwesenheit des Abtes von Melk sowie der Pröpste von Dürnstein und St. Andrä an der Traisen das Gnadenbild feierlich auf den Hochaltar übertragen<sup>63</sup>.

In kurzen Zügen sei die Anschaffung der Einrichtungsgegenstände skizziert. Wir lernen so den Kreis lokaler Künstler und Handwerker kennen, in den Rudroffs Wirken eingebunden war. Anton Güesser aus Herzogenburg lieferte die Kapitelle aus Holz. 1773/74 verfertigte Andreas Gruber, der Plastiker der St. Pöltner Dreifaltigkeitssäule, die Kanzel: Bezeichnenderweise wurde von den beiden vorgelegten Rissen, einem klassizistischen und einem spätbarocken, noch letzterem der Vorzug gegeben. 1775 wurde ein Kontrakt mit Johann Georg Hartenberger von Weißenkirchen über die Vergoldung der Kanzel geschlossen; nach seinem Tod übernahm Anton Möstl (Möbtl), bürgerlicher Vergolder in Krems, diese Arbeit. 1792 besserte Bildhauer Caccon aus Stein die Kanzel aus. Die Turmuhr lieferte 1774 Pauler aus Melk. 1775 kamen die Glocken aus der viel beschäftigten Gießerei Franz Scheuchels aus der Wiener Leopoldstadt. In diesem Jahr wurden viele kleinere Arbeiten ausgeführt (Speisgeländer von dem salzburgischen Steinmetz Jakob Mößl, zwei Opferstöcke als Geschenk des Zogelsdorfer Bildhauers Johann Hueber, Lavabo in der Sakristei von Steinmetzmeister Jakob Gautsch aus Lilienfeld). Der Mauterner Schlosser Anton Kollner schuf die Gitter in der Kirche und am Turm (1778). Johann Michael Lechner aus Spitz fertigte 1780 die Schnitzarbeiten in der Bibliothek, deren Bilder (Evangelisten und Kirchenväter) aus der Schule Schmidts stammen. 1782 wurde die Orgel von Stephan Helwig (Helmich) aus Wien aufgestellt, die 1789 von Möstl gefaßt wurde.

Trotz dieser und vieler anderer Anschaffungen war das Hauptproblem der Kirchenraumgestaltung nicht gelöst: die Frage des Hochaltars. Mölk



und seine Leute hatten mit den illusionistischen, an die Wand gemalten Seitenaltären schon den Weg der Sparsamkeit gewiesen. 1780 legte Johann Michael Ehmann dem Konvent sein Projekt für einen Hochaltar vor. Die veranschlagten Kosten von 7147 fl 29 1/2 kr machten diesen Plan von vornherein indiskutabel. 1783 wurde die Kirche Pfarrkirche; das Wallfahrtswesen erfuhr aber durch die josephinischen Maßnahmen ebenso drastische Einschränkungen wie die Zahl der Konventsmitglieder. 1785 bemühte sich Langegg vergeblich um die Überlassung des Hochaltars der aufgehobenen Karmeliterkirche von St. Pölten, der aber nach Tulln kam. So mußte endlich eine sparsame Lösung für das Hochaltarprovisorium gefunden werden.

1789 nahm Rudroff die Arbeit in Angriff. Leider geht sein Honorar aus den Kirchenrechnungen nicht hervor, da dergleichen als außerordentlicher Aufwand aus Spenden von Wohltätern beglichen wurde. Im Lauf des Jahres wird der Maler aus Stein als regelmäßiger Gast am Tisch des Konvents erwähnt und am 15. Dezember 1789 die Beendigung seiner Arbeit im Chor der Kirche vermerkt<sup>64</sup>.

Rudroffs Arbeit folgt trotz stilistischer Differenz dem Vorbild der Mönchschen Seitenaltäre. Die Malerei täuscht einen mächtigen rotmarmornen Aufbau vor. Während Mönchs Altäre noch in spätbarocken Stilformen gehalten sind, ist der ein Vierteljahrhundert später entstandene Hochaltar dem strengen Klassizismus verpflichtet. Pilaster flankieren die Nische des Gnadenbildes, dessen Draperie von Putten gehalten wird. Am Fuß des Aufbaues stehen steinfarbig gemalte „Statuen“ der Heiligen Joachim und Anna. Bei dämmeriger Beleuchtung kann sich ein flüchtiger Betrachter in der Tat über die „Plastik“ dieser Figuren täuschen. Rudroff hatte sich Mönchs Kunstgriffe wie die typischen gemalten Schatten trefflich zu eigen gemacht. Das Gesims ist in das umlaufende plastische Gebälk eingebunden; darüber schwingt eine Archivolte aus, die das Auge Gottes umschließt und von zwei Putten mit dem Kreuz bekrönt wird. Ursprünglich war die Fläche der Halbkuppel von Rudroff mit der Imitation einer Kassettendecke übermalt worden; die Restaurierung von 1958/59 hat an ihrer Stelle wieder den Wolkenhimmel Mönchs freigelegt. Das von dem Wiener Goldschmid Franz Schellenberg gerahmte Gnadenbild erhielt 1790 seinen Strahlenkranz vom Vergolder Möstl. Die Konsekration der Kirche durch den St. Pöltner Bischof Sigismund von Hohenwart am 11. Mai 1800 beendete die langwierigen Ausstattungsarbeiten der Langegger Wallfahrtskirche.

Rudroffs mit bescheidenen Mitteln wirkungsvoll gestalteter Langegger Hochaltar empfahl ihn für weitere Arbeiten in den Servitenkirchen. Eine noch schwerere Krise als Langegg hatte das nahe Schönbüchel in der josephinischen Ära durchzumachen<sup>65</sup>. Am 20. Juli 1783 stand der damals elf Religiösen umfassende Konvent schon in einem Verzeichnis der aufzuhebenden Klöster; die Aufhebungskommissäre kamen am Fest der Kirchenpatronin Rosalia (4. September) nach Schönbüchel und führten hier mit gewohnter Schnelligkeit die Inventarisierung durch. Aufgrund der spezifischen Rechtsverhältnisse, die mit der Gründung des Klosters durch Konrad Balthasar von Starhemberg im 17. Jahrhundert zusammenhingen, wollte Stift Melk nicht, wie vorgesehen, die Pfarre übernehmen. Die übereilte Maßnahme der Aufhebung wurde etwas verlegen rückgängig gemacht. Der St. Pöltner Kreis-



hauptmann teilte dem Prior am 2. Oktober 1783 mit, daß „die Pfarr in Schön-  
bichl bei der angezeigten Beschaffenheit noch weiters von den Serviten  
alda versehen werden könne, daher so viele pro cura taugliche aus ihnen allda  
zu verbleiben hätten, als zu den pfarrlichen Verrichtungen... als nothwendig  
würden befunden werden“. 1786 wurden die Pfarrechte, die bis zu diesem  
Zeitpunkt zur Kirche im Schloß Schönbühel gehörten, auf die Klosterkirche  
übertragen; die Schloßkirche wurde dem Verfall preisgegeben. Noch 1793  
empfahl die geistliche Hofkommission vier Bettelordensklöster der St. Pölt-  
ner Diözese zur Aufhebung, darunter auch Schönbühel. Diesmal konnte  
Bischof Kerens die drohende Gefahr abwenden. Während in Langegg die  
Wallfahrten drastisch eingeschränkt wurden, kam Schönbühel als Pilgerziel  
in der josephinischen Zeit nahezu ab. Dies war der in der Geschichte des  
kleinen Konvents an der Donau keineswegs lichtvolle Hintergrund, vor dem  
Rudroff hier arbeitete.

Unter Prior P. Vigilus M. Falk, der von 1782 bis 1806 in schwerster Zeit  
den Konvent führte (er mußte noch die Kriegsergebnisse von 1805 und 1809  
am eigenen Leib erleiden) wurde der schlichte frühbarocke Kirchenbau des  
17. Jahrhunderts einer gründlichen Innenrenovierung unterzogen. „Die Kir-  
che ist gantz neue ausgemahlen, die Statuen der Schmerzhaften Muttergot-  
tes auf dem Hochaltar und das große Kreuz sind neu gefasset worden. Auch  
sind in der Kirche zwei große Bildnüsse, als die Geißlung und die Krönung,  
und vier kleinere: der hl. Joseph, der hl. Dominicus, der hl. Florian und der hl.  
Sebastian auf Leinwath gemahlen mit weißen Ramen eingeschafft worden.  
Die Orgel ist weiß gefast und mit Gold ausgezieret.“ So lesen wir in den  
„Rationes generales“ des Klosters zum Jahr 1792. Ambros Heller, der sich  
auf Aufzeichnungen Keiblingers stützen konnte, hat in seiner Abhandlung  
über Schönbühel den Namen des Künstlers überliefert, der heute infolge des  
Fehlens der Diarien aus diesen Jahren quellenmäßig nicht mehr zu ermitteln  
ist: „Rutrof, ein Schüler jenes allbekanntnen 'Kremser-Schmidt'“<sup>66</sup>.

1908 verschwand die Rudroffsche Malerei größtenteils unter der künstle-  
risch bedeutungslosen Ausmalung des Melker Malers Herzog (Christus und  
die vier Evangelisten). Erst 1968 kam dieses wichtige Werk unseres Künst-  
lers im Zuge der Restaurierungsarbeiten unter Prior P. Albert M. Guggenber-  
ger wieder zum Vorschein. Die Freilegungsarbeiten wurden vom Bundes-  
denkmalamt beaufsichtigt und unter der Leitung des akademischen Malers  
Gustav Krämer ausgeführt. An der Wand hinter dem freistehenden Hochaltar  
ist eine Architekturräumung mit kannelierten Doppelpilastern mit vergolde-  
ten Kapitellen angebracht. Steinfarbig gemalte „Statuen“ (vgl. Langegg!)  
des hl. Johannes Ev. und der hl. Maria Magdalena flankieren die Nische mit  
der alten Gnadenstatue, einem Vesperbild aus dem Jahre 1688. Ein von Volu-  
ten gebildeter Aufsatz mit Vasen (man beachte wieder den typischen „Schat-  
tentrick“ zur Vortäuschung echter Architektur!) rahmt ein oben halbrund  
geschlossenes Gemälde der Pestheiligen Rosalia. Dieses Gemälde ist ein  
Werk Martin Johann Schmidts aus dem Jahr 1768<sup>67</sup>, das bisher in den  
Oeuvrekatalog des Meisters noch nicht Eingang gefunden hat. Über dem  
Bild halten zwei steinfarbig gemalte Putten das Schweißtüch der Veronika,  
über den flankierenden Fenstern tragen Engel Kreuz (links) bzw. Speer und  
Schwamm als Attribute der vom Servitenorden als Hauptanliegen geförder-  
ten Verehrung der Schmerzhaften Muttergottes. Das Kreuztraggewölbe des



Presbyteriums gliedert eine weißgrüne Scheinkassettierung. Am Triumphbogen konnten Grisaillebilder des hl. Florian (links) und des hl. Sebastian freigelegt werden. Die Wandpfeiler des Kirchenraumes sind mit Kannelüren bemalt, die Wandflächen in Felder gegliedert. Illusionistische Effekte wurden mit Ausnahme des Hochaltars sehr zurückhaltend eingesetzt, etwa an scheinarchitektonischen Teilen der Fensterumrahmungen. Das infolge der baulichen Situation der Kirche auf steil abfallendem Felsen gangartig schmale Schiff hat Rudroff sehr dezent bemalt. Er verrät damit ein feines Empfinden für die Dimensionen des zu schmückenden Raumes, den er durch seine hellen Farben optisch erweitert. Nur die Gurtbögen sind etwas stärker akzentuiert; sehr sparsam sind lockere Blumengirlanden, Rosetten und Zöpfe als Schmuckmotive verwendet.

Die oben erwähnten Ölgemälde hängen — gut restauriert — im Langhaus der Klosterkirche und ermöglichen die Beurteilung der Malweise Rudroffs. Der auf den Kern der Aussage konzentrierte ovale Bildausschnitt ist mit den malerischen Mitteln des Schmidtschen Altersstils behandelt. Auch Martin Johann Schmidt hat derartige kleinformatige Andachtsbilder vielfach als Aufsätze für Altäre geschaffen. Der hl. Florian Rudroffs entspricht einem ganz ähnlichen Gemälde des Kremser Schmidt auf einem Seitenaltar der Pfarrkirche von Karlstetten. Die Haltung des hl. Sebastian ist dem Schmidtschen Altarblatt in Arnsdorf entlehnt. Eine persönliche Schöpfung von reizvoller Intimität ist die Darstellung des hl. Joseph, der dem Jesuskind die Hand küßt. Der ekstatisch aufblickende hl. Dominikus ist mit seinem Attribut (Hund mit brennender Fackel) in herkömmlicher Art abgebildet. Von den 1792 erwähnten beiden Passionsbildern blieb nur eines, die Geißelung Christi, in schwerstbeschädigtem Zustand erhalten.

Im gleichen Jahr wie seine Schönbühler Fresken schuf Rudroff sein Hauptwerk, die Ausmalung der großen Jeutendorfer Wallfahrtskirche. „Anno 1792 ecclesia nostra, prout nunc est, a D. Rudrof pictore in civitate Stainensi depicta, et omnia altaria de novo incrustata fuerunt. Contulerunt ad expensas varii benefactores, quorum praecipuus erat R.P. Salesius Mra. Thilner, sed et illustrissimus D. fundator Ferdinandus L(iber) B(aro) de Sala pro renovando altari maiori 60 fl obtulit, uti et arbores plures ex suis sylvis pro asseribus scindendis et machinis in ecclesia pro pictore et murariis erigendis“, lautet die Eintragung in den Aufzeichnungen des Klosters Jeutendorf<sup>68</sup>, das gleichfalls in der josephinischen Zeit eine schwere Krise durchmachte und seine Existenz nur durch die Gründung der Pfarre (1784) retten konnte. Die in den Jahren nach 1717 in großzügigen Dimensionen erbaute Wallfahrtskirche wurde vor allem aus den Spenden adeliger Gutsbesitzer aus der Umgebung mit neun aufwendigen Altären geschmückt. Wahrscheinlich war ursprünglich auch für die Decke die Heranziehung eines namhaften Künstlers vorgesehen. Schließlich mußte man sich in schlechter gewordenen Zeiten mit dem wohlfeil arbeitenden Rudroff begnügen, der sein Werk unter dem Prior P. Ubaldo M. Rauch schuf.

Rudroff hat sich in Jeutendorf mit der Buntheit der spätbarocken Altäre konfrontiert gesehen, die dem Zeitgeschmack wenig behagte. Er hat 1792 daher gleich in einem Aufwaschen die Altäre und ihre Heiligenstatuen neu „inkrustiert“, d.h. im klassizistischen Sinn in strengem Weiß-Gold gefaßt. Bei der letzten Renovierung, die durch die Bemühungen von Prior P. Albert M.



Guggenberger zustande kam, wurden die Rudroff-Fresken unter einer wertlosen Ausmalung von 1895 freigelegt (1965). Auch die ursprüngliche Buntheit der überaus zahlreichen Statuen der Kirche wurde im Zuge dieser Arbeiten wiederhergestellt, so daß der Besucher heute den eigentümlichen Kontrast zwischen der Hochblüte und der Endphase einer stilgeschichtlichen Entwicklung voll empfinden kann.

Das Bild des mächtigen, den Raum überspannenden Tonnengewölbes prägen Scheinkassetten in zarten Abstufungen von Graugrün. Die gliedernden Teile sind in Weiß gehalten. Charakteristisches und uns schon bekanntes Schmuckmotiv sind die rosettengeschmückten Wellenbänder auf den Gurtbogen. Der Ausblick in den imaginären Himmelsraum, einst zentrales Thema jeder barocken Freskenkomposition, ist in Jeutendorf auf eine kleine, von Rocailles gerahmte Scheinöffnung zusammengeschrumpft. Vasen mit Blumen und Putten an den Ansätzen der Bögen und Gewölbe beleben die auf den Eindruck monumentaler Schlichtheit abgestimmte Deckenmalerei. Raffiniert ist die Akzentuierung durch altrosa getönte Streifen in der Sockelzone und über dem hochbarock profilierten Gebälk; auch die korinthischen Kapitelle der Pilaster sind in dieser Farbe gehalten.

Die unserem Auge zusagende, sehr feinfühligte Farbkombination Rudroffs, die gleichsam die atmosphärische Stimmung des umgebenden Landes in den Kirchenraum hereinnimmt, wurde offenbar schon im 19. Jahrhundert als problematisch empfunden. Nach Brandschäden im Kriegsjahr 1809 ließ man die Kirche vom Maler Teutschmann aus Neulengbach und zwei Gehilfen neu ausmalen, wobei man den dominierenden Farbton änderte: „Fiat autem principalis color antea viridis in violaceum transmutatum“ (1839).

Noch ist ein kleines Kunstwerk zu erwähnen, das gegenwärtig in der Eingangshalle zum ehemaligen Jeutendorfer Servitenkonvent seinen Platz gefunden hat. Es handelt sich um ein Fronleichnamsaltärchen, gemalt auf ein mit bewegter Umrißlinie ausgeschnittenes Brett mit einem Ölbild als Mittelstück (Letztes Abendmahl). Zu Seiten des Mittelbildes knien adorierende Engel, unterhalb halten Putten das Schweiß Tuch, darüber einen Kelch. Aus stilistischen Gründen kann an der Urheberschaft Rudroffs kein Zweifel bestehen: Die in durchscheinender Lasur gemalten Engelsingestalten zeigen enge Verwandtschaft mit der Farbbehandlung des Mauterner Hochaltarbildes, während das Nachtstück des Abendmahles ebenso wie das für Rudroff gesicherte Bild des Pfingstfestes zu Roggendorf die Anlehnung an den Spätstil Schmidts verrät. Mit diesem bisher nie beachteten Jeutendorfer Altärchen ist uns ein wertvoller Überrest einer einst sehr umfangreichen, aber fast spurlos untergegangenen Gruppe von Kleinkunstwerken für besondere liturgische Verwendungen erhalten geblieben. Wir werden am Beispiel Mautern noch sehen, wie intensiv die Nachfolger Schmidts mit Aufträgen dieser Art beschäftigt wurden.

Ergänzend sei noch auf das Altarblatt mit der Darstellung des hl. Laurentius in der nahen Filialkirche von Haselbach hingewiesen. Aus stilistischen Erwägungen möchte ich dieses Werk Rudroff zuschreiben, zumal sich in Weißenkirchen an der Perschling, wohin Haselbach eingepfarrt ist, weitere Bilder aus der Kremser-Schmidt-Schule befinden.



### Die Arbeiten Rudroffs im Auftrag des Stiftes Göttweig

Die archivalische Überlieferung der Arbeiten Rudroffs für Göttweig ist bedauerlicherweise nicht sehr dicht. In den „Künstlerrappen“, in denen seinerzeit Stiftsarchivar P. Emmeram Ritter Rechnungen und Dokumente von einzelnen Künstlern ablegte, findet sich nur eine Abrechnung Rudroffs für ein ephemeres, nicht mehr erhaltenes Werk:

„Per sechs Gulden achtundvierzig Kreuzer, welches wir Endes gefertigter von der hochlöbl. Stift Göttweig. Schafnerey für die zur Leicht (!) Begängniß des verstorbenen Abten<sup>69</sup> 6 Stuck Todtenwappen gemahlen, baar bezahlte mit grossem Dank id est 6 fl 48 kr

Stein den 12 August 798

LS

Andreas Rudrof bürgl. Mahler allda”

Für die Pfarre (Maria) Roggendorf des Stiftes Göttweig schuf Rudroff eine Altarraumgestaltung, die — als einziges seiner Werke — in der Literatur kontinuierlich bekannt geblieben ist, nachdem Schweickhardts Topographie seinen Namen, wenn auch in verballhornter Form genannt hatte<sup>70</sup>. Andererseits hat die zeitliche Einordnung des Dehio-Handbuches („um 1780, wahrscheinlich nach Entwurf des Martin Johann Schmidt von Rudroff gemalt“<sup>71</sup>) Verwirrung gestiftet, die zusammen mit dem von Dworschak angegebenen falschen Geburtsdatum (1778) in unaufhebbare Widersprüche führte. Dieses Dilemma konnte auch in der letzten gründlichen Arbeit über den aufsteigenden Weinviertler Wallfahrtsort nicht beseitigt werden<sup>72</sup>. Die auf archivalischen Quellen beruhende Angabe dieser Studie, daß der Hochaltar unter Pfarrer P. Leander Steininger, der in Roggendorf von 1796 bis 1802 wirkte, neu gestaltet wurde, gibt uns einen festen Anhaltspunkt. Wir haben keinen Grund, die Selbständigkeit Rudroffs bei diesem Projekt zu bezweifeln; der zu dieser Zeit schon in hohem Greisenalter stehende Kremser Schmidt hat damals keine größeren Aufträge dieser Art angenommen. Jedenfalls konnte Rudroff sich auf das Renommee seines Meisters stützen, der 1762 die beiden bedeutenden Seitenaltarblätter (Kreuzigung, Tod des hl. Benedikt) geschaffen hatte.

Die Grundkonzeption des um 1800 entstandenen Werkes ist dem Arnsdorfer Vorbild verpflichtet. Die Altarnische flankieren je zwei weiß-goldene Pilaster, die ein über dem Altargemälde leicht aufgewölbtes Gebälk tragen. Die lebensgroß gemalten Figuren des hl. Papstes Gregor<sup>73</sup> auf der linken Seite und des Bischofs Altmann<sup>74</sup> zur Rechten sind echte „Rudroffs“ — auffallend manieristisch gestreckte Gestalten mit den für unseren Künstler so bezeichnenden Schatteneffekten. In dieser Grisailletechnik sind auch Gottvater und Christus mit anbetenden Engeln in der Halbkuppel vor goldgetönten Kassetten gemalt. Rudroff demonstrierte hier, daß er in klassizistischem Rahmen eine noch spätbarock dynamisch aufgefaßte Figurenkomposition ohne allzu stark fühlbaren Stilbruch unterbringen konnte. Die matte Durchzeichnung des Körpers Christi sowie Schwächen in der Behandlung der Hände und Köpfe zeigen aber die Grenzen seiner Kunst auf. Die Darstellung der Dreifaltigkeit wird durch das von Putten gehaltene zentrale Ölbild mit der Darstellung der Herabkunft des Heiligen Geistes ergänzt — diese eigentümlich ikonographische Verklammerung des Gesamtprogramms wird uns in vergleichbarer Weise noch in Brunnkirchen begegnen. Das Altarblatt ist von



durchschnittlicher Qualität; die große Zahl der Gestalten ist in jenes goldbraune, an Rembrandt erinnernde Licht getaucht, mit dem der Kremser Schmidt in seinen Alterswerken eine Vertiefung des religiösen Ausdrucks erzielte.

Vom gesicherten Hochaltar in Roggendorf ausgehend, können Rudroffs weitere Werke für Göttweiger Pfarren erschlossen werden<sup>75</sup>. Wenden wir uns dem interessantesten Problem, der bisher noch zu wenig beachteten Raumausstattung der kleinen Pfarrkirche von Brunnkirchen zwischen Mautern und Hollenburg zu. Die Baugeschichte des sichtlich in mehreren Etappen errichteten Kirchleins bedarf noch näherer Untersuchung. Wir wissen, daß nach der Verödung des Ortes infolge des Türkensturmes von 1529 Abt Gregor Falb die Kapelle wiederherstellte, wölbte und einen Turm errichtete. Dieser 1618 geweihte Bau steckt wohl im Presbyterium und im anschließenden, mit einer Flachkuppel gewölbten Raum. Das Langhaus ließ Abt Gottfried Bessel 1728/30 anbauen; die Westfassade zeigt mit Voluten und Eckpyramiden eine bemerkenswerte Gliederung<sup>75a</sup>.

Größere Bedeutung erlangte die dem Weinpatron Urban geweihte und als solche von den Winzern der umliegenden Dörfer gern besuchte Kapelle durch die Braunkohlen- und Alaungruben von Thallern. 1780/81 wurde zwischen den Inhabern „der Sti. Francisci und Theresiae Alaun Fundgruben“ auf Intervention Maria Theresias und Josephs II. mit dem Abt Magnus Klein die Abhaltung einer regelmäßigen Sonntagsmesse und Kinderlehre in der Brunnkirchener Kapelle vereinbart, um die Bergleute und ihre Angehörigen „dieses höchst nothigen Seelentrostes theilhaftig zu machen“<sup>76</sup>. Damit erlangte die Kirche de facto Pfarrfunktion, die 1784 im Zuge der josephinischen Pfarregulierung verankert wurde.

Die ohne Beleg geäußerte Vermutung der Österreichischen Kunsttopographie, daß Martin Johann Schmidt die Fresken der Kirche unter dem prachtliebenden Abt Odilo Piazzoli (1749-1768) ausgeführt habe<sup>77</sup>, ist seitdem in der spärlichen Literatur unwidersprochen weitertradiert worden<sup>78</sup>. Unter den bereits gewürdigten Kirchengemälden zeigt die von Brunnkirchen noch die stärksten „barocken“ Anklänge, wenngleich auch hier das klassizistische Konzept dominiert. Der Altarraum ist nach den uns bekannten Vorbildern mit jonischen Pilastern gegliedert. Ikonographisch bemerkenswert ist die plastische Figurengruppe am Hochaltar: Sie kann waagrecht als Kreuzigung mit Assistenzfiguren, senkrecht als Dreifaltigkeit (Gnadenstuhl) interpretiert werden (vgl. die ähnliche Ambivalenz der Darstellung in Roggendorf!). Die Flachkuppel zeigt im runden Ausschnitt der Kassettendecke die Apotheose des mit seinen Attributen dargestellten Kirchenpatrons Urban — die Überschneidung des Bildrandes als nachklingendes Hochbarockmotiv ist uns von den Fresken der Kremser Pfarrkirche in Erinnerung. In den Pendentifs erscheinen die vier lateinischen Kirchenväter. Die Gestalten sind flott gezeichnet und weisen zum Teil reiche Bewegungsmotive auf (besonders hl. Augustinus). Einzelheiten wie die typischen „Rudroff-Gesichter“ und die eher schematische Darstellung der Hände deuten in die Richtung unseres Künstlers. Ein Zwickelfresko (hl. Gregor) fällt durch seine steife Unbeholfenheit auf; wahrscheinlich ist dieses Bild durch die stümperhafte Arbeit eines späteren Restaurators verdorben worden.



Ansonsten finden wir in Brunnkirchen das Rudroffsche Repertoire komplett wieder: kannelierte Wandpfeiler, Feldereinteilung der Wandflächen und des Spiegelgewölbes im Langhaus, Nabelscheiben und hängende Festons. Auch die Farbskala — Weiß, Grau, gedämpftes Grün und im reicheren Maß als sonst altrosa Tönungen — ist uns vertraut.

Wenn wir so aus stilistischen Gründen die Brunnkirchener Fresken mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit für Rudroff in Anspruch nehmen dürfen, bleibt noch die Frage der zeitlichen Einordnung offen. Wir möchten angesichts der im späteren Werk Rudroffs immer stärker zurücktretenden figuralen und farblichen Elemente für einen relativ frühen Ansatz plädieren — die Zeit zwischen der Pfarrerhebung der Kirche und den bereits strengeren Arbeiten für die Servitenklöster mag hypothetisch für die Entstehung der Brunnkirchener Fresken gelten, bis uns vielleicht doch einmal ein glücklicher Quellenfund Auskunft gibt.

Das verhältnismäßig starke Nachwirken spätbarocker Tradition in Brunnkirchen ist auch im Zusammenhang mit dem Ringen Schmidts um die Gestaltung der Kremser Deckenfresken zu sehen. Ein Ovalbild in der Kirche (hl. Barbara, hier als Bergwerkspatronin verehrt!) wird Schmidt zugeschrieben. Die in der Literatur seiner Schule zugewiesenen Kreuzwegstationen (mit zwei überzähligen Bildern insgesamt 16) stimmen völlig mit den noch zu besprechenden Bildern der Kremser Bürgerspalkirche überein, die signierte Werke Rudroffs sind. Damit wäre ein weiteres Indiz für den Urheber der Fresken gegeben. Die engen Beziehungen dieses reizvollen Sakralbaues zum Schmidt-Kreis dokumentiert auch ein ehemaliges Fahnenblatt, das sich heute, als zweiseitig zu betrachtendes Gemälde gerahmt, im Pfarrhof befindet. Es zeigt die Dreifaltigkeit mit den Heiligen Benedikt und Leopold, sowie auf der zweiten Seite den hl. Papst Urban. Ein Vergleich mit dem Altarbild von Furth erweist dieses Bild als Werk Mitterhofers.

Mit der Pfarrkirche von Haindorf an der Sierning schließt sich der Kreis der von Rudroff im Auftrage Göttweigs gestalteten Innenräume. Wie in Roggendorf war auch hier Martin Johann Schmidt Wegbereiter seines Schülers: 1758 wurde er mit 25 fl für das Hochaltarbild (Abschied der Kirchenpatrone Petrus und Paulus) honoriert<sup>79</sup>. Wir wissen durch die Arbeiten Bittners, daß die Ausmalung des Chores und des Langhauses unter P. Coloman Plaichner (1794-1800) erfolgte<sup>80</sup>. In Haindorf schuf Rudroff seine schmuckfreudigste Ausmalung. Als figurale Elemente begegnen uns Medaillons mit den vier Evangelisten und Grisailleputten mit den Attributen der drei göttlichen Tugenden; sonst ist der uns geläufige Rudroffsche Formenschatz in der üblichen Farbkombination vertreten: Gliederung in Felder, Festons (mit gemalten Schatten) und schwere Zopfkränze.

Bei der Beurteilung von Rudroffs Raumgestaltungen ist nicht zu vergessen, daß die kirchliche Kunst um 1800 verunsichert war. Das Stift Göttweig hat sich mit einigen Kirchengestaltungen in gotisierenden Formen (z.B. Altäre in Kilb und Kottes, Kanzel in Mautern) in die frühe Strömung des Historismus eingegliedert<sup>81</sup>. Diese modernen Tendenzen hat die Schule Schmidts nicht mehr mitgemacht, obwohl jedenfalls — etwa in Kilb — eine Konfrontation damit erfolgt ist. Nach dem Ausklingen der bodenständigen spätbarock-klassizistischen Tradition suchte man offenbar nach Vorbildern in der Kunst der Residenzstadt (vgl. Minoritenkirche und Augustinerkirche).



Angesichts der beginnenden Erstarrung kirchlicher Kunst, die sich in dieser Entwicklung abzeichnete, kommt Malern wie Rudroff das Verdienst zu, in der einheitlichen Stimmung des farbigen Raumes das künstlerische Erbe des großen 18. Jahrhunderts so lange wie möglich tradiert zu haben. Rupert Feuchtmüller hat auf diese Schöpfungen aufmerksam gemacht, ohne noch die Person ihres Urhebers zu kennen: „Diese Kirchenräume, die man in der Kunstgeschichte bisher noch wenig beachtet hat, gehören zu den anmutigsten Leistungen des österreichischen Spätbarocks. Donauländisches Wesen hat hier schönsten Ausdruck gefunden<sup>82</sup>.“

Im Rahmen der vorliegenden Studie ist ein differenzierter Vergleich des Rudroffschen Freskenwerkes mit den Arbeiten seines Kollegen Mitterhofer nicht möglich, zumal hier noch kaum das Material aufbereitet ist. Zuschreibung und Datierung sind in vielen Fällen problematisch. Einige Hinweise ermöglichen vielleicht weiterführende Beobachtungen. Stärker als Rudroff blieb Mitterhofer figuralen Freskenprogrammen verhaftet, was auch für Anton Mayer gilt. Die Ornamentik der Fresken Mitterhofers in der 1790 neu erbauten Pfarrkirche des Geburtsortes Martin Johann Schmidts, Grafenwörth, zeigen noch den Nachklang des „Herzogenburger Stils“. Wenn die Zuschreibung der Chorgestaltung der Senftenberger Pfarrkirche (um 1800) zutrifft, so haben wir hier ein sehr interessantes Dokument des Übergangsstiles vor uns: Die Gesamtgestaltung erinnert an Arnsdorf, das Hochaltar-fresko mit dem Martyrium des Kirchenpatrons Andreas nimmt Motive aus Trogers Altarblatt von St. Andrä an der Traisen auf. In der Deckenmalerei kontrastiert die fast überladen wirkende Häufung von „modernen“ klassizistischen Schmuckelementen (Vasen, Zöpfe) mit der buntfarbigen, noch ganz „barock“ konzipierten „Aufnahme Mariens in den Himmel“<sup>83</sup>. In Zöbing und den späten Fresken von Straß im Straßertal (1820) ist Mitterhofer nicht mehr von einer Gesamtkonzeption des Raumes ausgegangen, sondern malte Einzelbilder.

Für zwei Göttweiger Pfarren hat Rudroff schließlich monumentale, signierte Hochaltarblätter geliefert: Mautern und St. Veit an der Gölsen. Das Mauterner Bild, in einen frühbarocken Säulenaufbau eingefügt, entstand 1796. Koloristische Qualitäten lassen Schwächen in der Zeichnung vergessen. Dargestellt ist die Apotheose des Kirchenpatrons Stephanus, den Engel mit seinen Attributen und dem Märtyrerkranz begleiten. Ganz klein und leicht zu übersehen ist am unteren Bildrand die Steinigung angedeutet. Die schimmernden Lichter auf dem weiß-golden aus dunklem Hintergrund leuchtenden Gewand versinnlichen die Verklärung des Heiligen. Der farbliche Reiz des Gemäldes hat seine Vorbilder in Werken des Kremser Schmidt, der sich sehr intensiv mit dem Spiel des Lichtes auf den Gewändern seiner Gestalten auseinandergesetzt hat (vgl. etwa den hl. Anselmus von 1788 in Göttweig<sup>84</sup>).

Während das Mauterner Altarbild von elegischer Stimmung erfüllt ist, zeigt das St. Veiter Hochaltarblatt dramatische Bewegung. Die dunklen Gestalten der Schergen um den rotglühenden Kessel mit dem siedenden Öl, in den die lichte Gestalt des hl. Vitus gestürzt wird, das Motiv des herabschwebenden Engels mit der Märtyrerkrone, das Gedränge der Figuren und kühne perspektivische Verkürzungen ließen weder die Entstehungszeit noch den Urheber des voll signierten Bildes („... eas Rudroff fecit 1807“)



vermuten<sup>85</sup>. Die Lösung des Rätsels ist in dem Umstand zu suchen, daß gerade dieses Thema in Krems durch ein Vorbild geprägt war: Johann Georg Schmidts („Wiener Schmidt“) Martyrium des Stadtpatrons für den Hochaltar der Stadtpfarrkirche<sup>86</sup>. Auch Martin Johann Schmidt hat diesen Bildvorwurf mehrfach aufgegriffen und dabei die Komposition seines älteren Kollegen und Namensvetters in reduzierter Form verwendet (vgl. etwa die Studie für das Altarblatt in Stockern, Hist. Museum der Stadt St. Pölten). Das St. Veiter Hochaltarbild erweist sich so als Rückbesinnung auf eine alte Schultradition. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts mußte sein Stil fast als Anachronismus wirken.

Im Zusammenhang der reichen Ausschmückung der Kilber Pfarrkirche mit Gemälden des alten Martin Johann Schmidt und seiner Schüler begegnen wir auch Rudroff. Zur Erfüllung dieses Großauftrages (1798-1800) waren ferner Mayer, Wetzl und Haubenstricker tätig. Rudroff malte die Verleugnung des hl. Petrus, den Guten Hirten und zwei Engel mit der Monstranz für die Sakristei, ferner zwei großformatige Kopien mit der Rubens'schen Kreuzigung und Kreuzabnahme für die Kirche<sup>87</sup>.

### Sonstige Werke

Emerich Schafran hat als erster die Signatur auf der 14. Station der Kreuzwegbilder in der Kremser Bürgerspalkirche entdeckt — „ein sonst unbekannter Maler Andarea(!) Rudroff“<sup>88</sup>. Gewöhnlich wird die Entstehungszeit dieser kleinformatischen Gemälde, die vor einigen Jahren einer Restaurierung unterzogen wurden, um 1800 angesetzt<sup>89</sup>; doch könnte sie m.E. bereits etwas früher liegen.

Es ist hier nicht beabsichtigt, die Gesamtheit der der Schule des Kremser Schmidt — zu Recht oder Unrecht — zugeschriebenen Kreuzwegstationen einer kritischen Sichtung zu unterziehen. Nebenbei bemerkt, wäre dies eine lohnende Untersuchung für unsere Kenntnis der Umsetzung von Elementen der „Hochkunst“ in die Praxis anonymen, in die Volkskunst eingehenden Schaffens<sup>90</sup>.

Der pathetisch-theatralische Aspekt der Kreuzweg- und Kalvarienbergdarstellung der Gegenreformation (vgl. Hernals, Lilienfeld, Eisenstadt, Maria Lanzendorf) machte im späteren 18. Jahrhundert einer verinnerlichten Schau des Leidens und Sterbens Christi Platz. Wir wissen noch zu wenig über die Verbreitungsbedingungen der Kreuzwegandacht, um über die liturgische Funktion dieser Bilder ein abschließendes Wort sprechen zu können. Es ist jedenfalls auffallend, daß die quantitativ stärkste Welle der Anschaffung von Kreuzwegbildern in unserem Raum gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfolgte — zu einer Zeit, da unter dem Einfluß der josephinischen Reformen der Bilderbestand der Kirchen eher reduziert wurde<sup>90</sup>.

Ausgangspunkt und Prototyp für alle Kreuzwegstationen der Kremser Schule, die offenbar bis weit ins 19. Jahrhundert die Kirchen der näheren und weiteren Umgebung mit diesen Bildern belieferte, ist der Mauterner Kreuzweg Martin Johann Schmidts, entstanden um 1770. Schmidt hat in diesem sehr persönlich empfundenen Werk eine Fülle menschlich ergreifender Motive der Passion geprägt, die von seinen Schülern fortgeführt und



abgewandelt werden konnten. Wenn wir die Mauterner Stationen mit Rudroffs Serie vergleichen, so fällt vor allem die schon durch das wesentlich kleinere Format bedingte Vereinfachung der Komposition auf. An einem Beispiel sei die Variationsbreite innerhalb eines gegebenen Rahmens gezeigt: Bei der Kreuzannagelung (11. Station) ließ Rudroff den Reiter weg und grupperte die am Kreuz beschäftigten Schergen in abweichender Weise. Typisch für ihn ist die Untersicht des Antlitzes Christi, wie überhaupt die Köpfe eher oberflächlich behandelt sind. Bei manchen seiner Stationen verwendete Rudroff Schmidtsche Kompositionen seitenverkehrt (Kreuzabnahme und Grablegung); ganz vom Vorbild unabhängig ist die Entkleidung Christi. Die gedämpften, „erdigen“ Farbtöne, die Rudroff bevorzugt, finden wir auch in den mit den Kremser Stationen parallelen Bildern von Brunnkirchen<sup>92</sup>. Mit Professor Svoboda teile ich die Meinung, daß die in einem größeren Format gehaltenen Kreuzwegstationen von Gansbach gleichfalls der Hand Rudroffs zuzuschreiben sind.

Wir dürfen annehmen, daß Rudroff eine erhebliche Zahl von kleineren Werken in Kirchen und Bürgerhäusern schuf, von denen nur ein geringer Bruchteil auf uns gekommen ist. So befindet sich in Mauterner Privatbesitz ein Gemälde „Maria Hilf“ nach dem bekannten Cranach'schen Gnadenbild, das nach der wohl zuverlässigen Familientradition auf Rudroff zurückgeht<sup>92a</sup>. Im Pfarrhof von Furth wird ein Gemälde „Anbetung der Eucharistie durch Engel“ verwahrt, das mit hoher farblicher Qualität dynamische Bewegtheit verbindet. Wie Professor Svoboda halte auch ich dieses Bild für einen „Rudroff“, da die Behandlung der Gewänder der Engel mit dem Mauterner Altarbild übereinstimmt. Schließlich sei noch auf eine Kreuzigung auf der Empore der Hundsheimer Filialkirche hingewiesen, die ich hypothetisch für Rudroff in Anspruch nehmen möchte.

Am Beispiel von Mautern sei gezeigt, wie viele Werke kirchlicher Kleinkunst um 1800 von Schülern des Kremser Schmidt geschaffen wurden<sup>93</sup>. Bekanntlich hat ja auch der Meister selbst solche Aufträge nicht verschmäht — berühmtestes Beispiel ist die Fahne der Binderzunft im Kremser Weimuseum. Die durchaus handwerkliche Auffassung, die Rudroff von seiner Kunstübung hatte, zeigt sich in der aus dem Jahr 1796 stammenden „Specification uiber zwey verschafte neue kleine Fandl in die Stadtpfarrkirche zu dem h. Stephan in Mautern.

Erstens 4 Elln fein Damast a 3 fl 30 kr .....	14 fl
5 elln Franzen a 30 kr .....	2 fl 30 kr
Mer für 12 Stück deren alten Quasten für das	
Färberlohn a 5 kr .....	1 fl
Dann für 14 Elln alten Franzen an die Flügl und auf	
den Seiten, das Färberlohn a 5 kr .....	1 fl 10 kr
Für 3 Elln neue rothe Bandl a 3 kr .....	9 kr
Dem Schlosser vor Machung der Gatter und Schein .....	2 fl 30 kr
Dem Tischler vor die Stangl .....	24 kr
Dem Mahler vor die zwei Bilder .....	6 fl
Für das Vergoltnen deren Gatter, Schein und Knöpfen .....	3 fl 45 kr
Dem Schneider für machung deren zwey Fandl .....	2 fl
Summa	33 fl 28 kr <sup>94</sup>



1799 quittierte Rudroff die sechs Gulden „für das Fahnenblatt“, im Jahr 1800 über 16 fl 30 kr für ein Fronleichnamaltärchen, drei Jahre später über 52 fl 45 kr für Faßarbeiten an Statuen und einen Fronleichnamshimmel.

Mit ähnlich beschaffenen Kleinaufträgen finden wir in Mautern den gesamten Krems-Steiner Künstlerkreis beschäftigt: Wambacher erhielt 17 fl 12 kr für eine Kirchenfahne (1791), Mayer 8 fl „vor den Christus“ (1803) und Mitterhofer 6 fl für Marmorierung und Vergoldung des Tabernakels (1806). Diese Belege zeigen, daß nach dem künstlerischen Aufschwung der Schmidtschen Schule, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die handwerkliche Alltagsarbeit immer stärker in den Vordergrund trat. Auch Aufträge dieser bescheidenen Art flossen im 19. Jahrhundert spärlicher. Nicht nur der Verlust des geistigen Mittelpunktes mit dem Tod des alten Meisters, sondern auch das allgemeine Nachlassen kirchlicher Kunstförderung bewirkte das Ende der „Kremser Schule“.

Rudroffs Schaffen versiegte, so viel wir wissen, schon Jahre vor seinem Lebensende. Die Redlichkeit seiner Bemühungen, das künstlerische Erbe der ausklingenden Barockepoche mit nüchterner, fast möchte man sagen „josephinischer“ Sparsamkeit zu bewahren, macht ihn unserer Achtung wert<sup>95</sup>.

#### ANMERKUNGEN

Diese Studie, deren Vorarbeiten längere Zeit zurückreichen, verdankt ihre Entstehung einer Anregung von Herrn Prof. Dr. Harry Kühnel. Für Hilfe und Auskünfte bin ich ferner den Herren Dr. Ernst Englisch/Krems, P. Dr. Ildefons Fux/Göttweig, Pfarrer P. Johannes Goldgruber/St. Veit an der Gölsen, Prior P. Albert M. Guggenberger/Schönbühel, Dr. Gerd Maroli/Mautern, Anton Stummer/Krems, Prof. Josef Svoboda/Wien, P. Benedikt Wagner/Seitenstetten und Pfarrer Johann Winkelbauer/Stein verpflichtet.

- <sup>1</sup> Ausstellung Paul Troger und die österreichische Barockkunst im Stift Altenburg bei Horn, Wien 1963.
- <sup>2</sup> Franz Anton Maulbertsch, Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages Wien-Halbturn-Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Wien-München 1974.
- <sup>3</sup> Katalog der Gedächtnisausstellung zum 150. Todestage von Martin Johann Schmidt (Kremser Schmidt) 1718-1801, Wien 1951.
- <sup>4</sup> Anton Mayer, Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt der „Kremser Schmidt“. Ein Beitrag zur österreichischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Wien 1879.
- <sup>5</sup> Zusammengefaßt in der Einleitung zu: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 1: Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems, Wien 1907, S. 55 ff. In der Folge kurz zitiert als: ÖKT.
- <sup>6</sup> Hans Tietze, Aus der Werkstatt des Kremser Schmidt, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentralkommission, Beiblatt für Denkmalpflege, 3, 1909, Sp. 181.
- <sup>7</sup> ÖKT, S. 60.
- <sup>8</sup> Hans Plöckinger, Der Maler Martin Johann Schmidt, in: Das Waldviertel (Hg. Eduard Stepan), Bd. 7, Wien 1937, S. 193.
- <sup>9</sup> Mayer (Anm. 4), S. 12.
- <sup>10</sup> Vgl. Harry Kühnel, Staat und Kirche in den Jahren 1700 bis 1740. Ein Beitrag zur Geschichte des Staatskirchentums in Österreich, Diss. Wien 1951. Vgl. auch exemplarisch Adolfine Treiber, Barockes Mäzenatentum und seine wirtschaftliche Grundlage. Gezeigt am Beispiel der Stifthserrschaft Göttweig unter Abt Gottfried Bessel 1714-1749, in: JbVLkNÖ 39 (1971/73), S. 155-174.
- <sup>11</sup> Über die geistes- und religionsgeschichtlichen Tendenzen des 18. Jahrhunderts vgl. zuletzt Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979.



- <sup>12</sup> Tietze (Anm. 6), Sp. 182.
- <sup>13</sup> Ebd., Sp. 183.
- <sup>14</sup> Unstimmigkeiten wurden wegen der Autorität dieses Nachschlagewerkes lange fortgeschleppt, so der falsche Vorname **Alexander** Rudroff: Thieme-Becker, Bd. 29, 1935, S. 162.
- <sup>15</sup> Fritz Dworschak — Rupert Feuchtmüller — Karl Garzarolli-Thurnlackh — Josef Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt genannt „der Kremser Schmidt“ 1718-1801*, Wien 1955, S. 54-57. Dieses Standardwerk wird fortan kurz zitiert: Dworschak. Den Angaben Dworschaks folgte Josef Zykan, in: *1000 Jahre Kunst in Krems*, Krems 1971, S. 260-262. Die Verwechslung des Heirats- mit dem Geburtsdatum Rudroffs, die Dworschak unterließ, wurde in der Literatur weitergegeben und hat die Einordnung der Werke Rudroffs erschwert.
- <sup>16</sup> Zu diesem Aspekt vgl. Karl Garzarolli-Thurnlackh, *Das graphische Werk Martin Johann Schmidts (Kremser Schmidt) 1718-1801*, Zürich-Wien-Leipzig 1925. Von den Angehörigen des „Stecherkreises“ sind bislang nur von dem Wiener Haubenstricker (1750-1801) künstlerische Beziehungen zum Wachauer Raum nachweisbar: er malte 1781 das signierte Hochaltarblatt der Göttweiger Pfarrkirche Gansbach (Marter des hl. Bartholomäus). Vgl. Thieme-Becker, Bd. 16, 1923, S. 120.
- <sup>17</sup> Vgl. ÖKT, Register; Thieme-Becker, Bd. 24, 1930, S. 597.
- <sup>18</sup> Die Pfarren der Diözese St. Pölten, in: Hippolyt-Kalender, 1967, S. 98, 1971, S. 38.
- <sup>19</sup> ÖKT, S. 59.
- <sup>20</sup> Vgl. etwa die Tafeln 120, 135 und 143 bei Dworschak.
- <sup>21</sup> Dworschak, S. 56.
- <sup>22</sup> Pfarrarchiv Schönbüchel. Vgl. Wolfgang Häusler, *Geschichte des Servitenklosters Schönbüchel*, Diss. Wien 1970, S. 216, 251 f. Im folgenden kurz: Häusler, Schönbüchel.
- <sup>23</sup> Der Verfasser ist für Hinweise zu dieser Frage wie zu anderen offenen Problemen dieser Studie dankbar.
- <sup>24</sup> StA Krems, Bürgerbuch 1693-1829, f. 44.
- <sup>25</sup> StA Krems, Testament- und Abhandlungsbuch 1740-1744, f. 169-171.
- <sup>26</sup> Diese und andere Lebensdaten nach den Matrikeln der Pfarre Stein.
- <sup>27</sup> StA Krems, Verlassenschaften, Fasz. II a, No. 29.
- <sup>28</sup> Thieme-Becker, Bd. 29, 1935, S. 162, nach: A. Schoen, *A budai sz. Anna templom*, 1930, S. 177, 210, 220.
- <sup>29</sup> Von Theresia Rudroff, die am 19. 2. 1803 im Bürgerspital starb, ist die Verlassenschaftsabhandlung erhalten; sie starb ohne Vermögen. StA Krems, Verlassenschaften, Fasz. XXI a, No. 58.
- <sup>29a</sup> Beständig-fließender Gnaden-Brunn, Das ist: Gnaden, und Gutthaten, So bey Unser Lieben Frauen Maria-Bründl, in dem zwischen Crems, und Stein In Unterösterreich an der Donau gelegenen Kloster deren PP. Capucinern, von Anno 1715 bis auf das Jahr 1773... geschehen, Krems 1775, S. 69. Ich verdanke den Hinweis auf diese Stelle der Freundlichkeit von Herrn Dr. Englisch. Vgl. Gugitz (Anm. 62), S. 73f.
- <sup>30</sup> Elisabeth Schmidt, geb. Müller, war die Tochter des „Kaiserlichen Bruckbestandseinnehmers“ Johann Georg Müller.
- <sup>31</sup> StA Krems, Bürgerbuch 1693-1829, f. 129.
- <sup>32</sup> Das im Bauern aus dem 16. Jahrhundert stammende Haus, dessen Fassaden Sgraffitoquaderung gliedert, zeigt noch die alten Ladentüren. Es wurde im Zuge der Fassadenaktion wiederhergestellt und erhielt eine Tafel, die es als Wohnhaus unseres Malers bezeichnet. Josef Zykan, *Die Erhaltung der Altstadt in Krems und Stein*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 13, 1959, S. 118; Franz Eppel, *Die Wachau, Nibelungen- und Strudengau*, Salzburg 1964, S. 207.
- <sup>33</sup> Otto Black — Anton Kerschbaumer, *Geschichte der Stadt Tulln*, Tulln 1966, S. 398.
- <sup>34</sup> StA Krems, Verlassenschaften, Fasz. XXXIII b, No. 41.
- <sup>35</sup> Ebd., Fasz. XXXIII a, No. 14.
- <sup>36</sup> Über ihn Roland Weichesmüller, P. Joseph Schaukegl. *Priester, Künstler und Gelehrter (1721-1798)*, phil. Diss. Wien 1972. Eine Zusammenfassung unter dem gleichen Titel in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 89, 1978, S. 382-444.
- <sup>37</sup> Vgl. zum folgenden Anton Unterhofer, *Des Malers M. J. Schmidt (Kremser Schmidt) Beziehungen zum Stifte Seitenstetten*, in: *Bote aus Seitenstetten* 26, 1951, und 27, 1952; Petrus Ortmayr — Aegid Decker, *Das Benediktinerstift Seitenstetten. Ein Gang durch seine Geschichte*, Wels 1955, S. 266 ff.
- <sup>38</sup> Martin Riesenhuber, *Die Abteikirche zu Seitenstetten in Niederösterreich 1116-1916*, Wien 1916, S. 49 f.



- 39 Ders., Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten. Ein Heimatbuch, St. Pölten 1923, S. 305 f. Vgl. auch ders., Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924, S. 560, 562.
- 40 Ein Jahr nach den Arbeiten für Seitenstetten hat Schmidt für Garsten eine Serie von Fasten- und Adventbehängen für die Altäre geschaffen (1777).
- 41 Stiftsarchiv Seitenstetten, Notata privata von P. Joseph Schaukegl, Karton 2 C, Fasz. 319 b, p. 55.
- 42 Stiftsarchiv Seitenstetten, Kamerey Rappular pro anno 1776 et anno 1777, p. 41.
- 43 Stiftsarchiv Seitenstetten, Annales domestici 1775-1777, p. 36.
- 44 Dworschak, S. 172.
- 45 Man denke nur an die Stoffwahl für seine Aufnahmestücke: Venus in der Schmiede des Vulkan, Apoll und Marsyas (Österreichische Galerie, Belvedere).
- 46 Dworschak, S. 121.
- 47 Eine ausführliche Darstellung des Nebeneinanderlaufens spätbarocker und frühklassizistischer Entwicklungslinien in der österreichischen Malerei fehlt bisher. Erste Orientierung über diese auch für die künstlerische Entwicklung des 19. Jahrhunderts wichtige Frage gibt Günther Heinz, Die figürlichen Künste zur Zeit Josephs II., in: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II., Wien 1980, S. 181-199.
- 48 Einen ersten Überblick bietet Christiane Tabbert, Das Werk des Martin Johann Schmidt als Freskenmaler, in: Martin Johann Schmidt 1718-1801. Gedenkschrift zur Wiederkehr des 250. Geburtstages, Wien 1968, S. 23-38.
- 49 Herzogenburg, Das Stift und seine Kunstschätze, Herzogenburg 1964, S. 72 und Abb. 12.
- 50 Ebd., S. 29; Klaus Güthlein, Der österreichische Barockbaumeister Franz Munggenast. Diss. Heidelberg 1973, S. 32 f.
- 51 Dworschak, S. 99, 171, 276. Die schraubenförmige Komposition zeigt noch Anklänge an das 1750 entstandene Steiner Bild mit dem gleichen Thema, ist jedoch trotz dramatischer Einzelheiten im ganzen ausgewogener. Von hoher künstlerischer Qualität ist auch das kleine Aufsatzbild (Immakulata).
- 52 Die Qualität der Ochsenburger Ornamente läßt die naheliegende Vermutung, daß der St. Pöltner Hochsteiner hier wie in Herzogenburg gearbeitet habe, fraglich erscheinen. Unbestritten bleibt jedenfalls die bis ins Detail feststellbare Herleitung vom Herzogenburger Formenschatz.
- 53 Mitteilungen der k.k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 5, 1860, S. 124.
- 54 ÖKT, S. 60, 71. Die Zuschreibung an Mölk und seinen Gehilfen Schmutzer auch bei Eppel (Anm. 32), S. 99. Ich habe dieser Auffassung bereits widersprochen. Wolfgang Häusler, Melk und der Dunkelsteinerwald, Wien-München 1978, S. 216.
- 55 Schweickhardt las noch das Chronogramm: „Dive Ruperte Magne Ecclesiae Patrone pro grege ora ferventer tua“ (1772). Darstellung des Erzherzogtums Österreich unter der Enns, VOWW, Bd. 1, Wien 1835, S. 207.
- 56 Verwandte Chorlösungen bei der Barockisierung gotischer Pfarrkirchen finden sich in Aggsbach Markt (um 1780, ganz in Stuckmarmor ausgeführt) und Senftenberg (um 1800).
- 57 ÖKT, S. 141; Maria Langegg (Schnell und Steiner Kunstführer 716), München-Zürich 1960. Näheres siehe Anm. 62.
- 58 Sehr interessantes Planmaterial erliegt unter den im Diözesanarchiv St. Pölten (DASP) verwahrten Akten, darunter auch ein Grundriß mit auffallenden Anklängen an die berühmte bayerische Wieskirche. Vgl. Häusler (Anm. 54), S. 130 f.
- 59 1000 Jahre Kunst in Krems, Nr. 223 und Abb 36.
- 60 ÖKT, S. 205 ff. Die Hausarbeit von Hildegard Schwarz, Die Deckenfresken des Martin Johann Schmidt in der Kremser Stadtpfarrkirche, 1947, die in der Literatur erwähnt wird, konnte ich nicht einsehen. Sehr bezeichnend für die materielle Situation der kirchlichen Kunst in der Zeit des Josephinismus ist das Ansuchen des Dechants an die Nö. Landesregierung, den kostspieligeren Riß (800 fl.) zu genehmigen. Siehe Josef Kinzl, Chronik der Städte Krems, Stein und deren nächster Umgegend, Krems 1869, S. 315.
- 61 Dieses Thema hatte Schmidt schon 1785 im Fresko von Hausleiten aufgegriffen, wo der klassizistische Rahmen noch unmittelbarer mit dem hochbarocken Motiv der Sprengung des Bildes durch herabstürzende Personen kontrastiert.
- 62 Soweit im folgenden bisher nicht in der Literatur bekannte Daten angeführt sind, handelt es sich um Angaben aus dem im DASP verwahrten Konvents- und Pfarrarchiv sowie aus dem Archiv des Wiener Servitenkonvents. Dort erliegt auch ein Manuskript P. Faustin M. Albrechts (C III 33, 1858), das eine wertvolle Zusammenfassung der Baugeschichte enthält. Auf Einzel-



- nachweise wurde in dem kursorischen Überblick verzichtet, da ich weitere Publikationen zur Kunstgeschichte der ehemaligen Servitenklöster der Diözese St. Pölten plane. Außer der in der Anm. 57 angegebenen Literatur vgl. noch (Tobias M. Moser), Kurzer Bericht über die Entstehung der Wallfahrts-, Kloster- und Pfarrkirche Maria Langeegg, Linz<sup>2</sup>1858; Gustav Gugitz, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch, Bd. 2, Wien 1955, S. 77 ff.
- <sup>63</sup> Beschreibung der Feyerlichkeit, welche bey Übersetzung des hiesigen Marian. Gnadenbildes gehalten worden, 1773 (Niederösterreichische Landesbibliothek).
- <sup>64</sup> DASP, Archiv Maria Langeegg, Diarium 1789.
- <sup>65</sup> Siehe dazu Häusler, Schönbüchel, S. 155 ff., 216 ff. mit ausführlichen Quellen- und Literaturangaben. Es ist anzunehmen, daß nach der Aufgabe dieses letzten Hauses des Servitenordens im St. Pöltner Bistum (1980) das DASP die Archivbestände wie im Fall von Langeegg (1974) und Jeutendorf (1978) übernehmen wird.
- <sup>66</sup> Ambros Heller, Das Schloß Schönbüchel in Niederösterreich, in: BIVLkNÖ 10, 1876, S. 302.
- <sup>67</sup> „Auf dem Hochaltar ein fein gemalenes Rosaliabild — a famoso artifice Dno. Schmid in Crems.“ Pfarrarchiv Schönbüchel, Rationes generales 1768.
- <sup>68</sup> DASP, Archiv Jeutendorf, Liber continens plenam informationem ven. conv. Jeidendorffensis, f. 112. Dieses Buch ist infolge des Verlustes vieler älterer Archivalien beim Klosterbrand 1809 die wichtigste Quelle zur Kunstgeschichte Jeutendorfs. Es wurde 1754 von Prior P. Aegidius M. Schmidt angelegt und mit Eintragungen über wichtigere Ereignisse laufend ergänzt. Über Jeutendorf vgl. Erinnerung an die Feier des 200jährigen Bestandes des Servitenklosters zu Jeutendorf, Jeutendorf 1895; Gerhard Bittner, Baugeschichte und Kunstinventar der Sakralbauten des Gerichtsbezirks St. Pölten, Diss. Wien 1949, S. 99-115; Wolfgang Häusler, Land zwischen Donau und Schöpfl. Ein Wegweiser zu Landschaft, Geschichte und Kultur des Tullnerfeldes und des nördlichen Wienerwaldes, Wien-München 1980, S. 181-185.
- <sup>69</sup> Anselm Feldhorn (1784-1798).
- <sup>70</sup> Franz X. Schweickhardt, Darstellung des Erzherzogtums Österreich unter der Enns, VUMB, Bd. 5, Wien 1832, S. 296. Die Namensform ist zu „Rudolfer“ verballhornt.
- <sup>71</sup> Dehio Niederösterreich, Wien-München 1953, S. 281.
- <sup>72</sup> Gottfried Holzer, Maria Roggendorf. Ein alter niederösterreichischer Wallfahrtsort, Veröffentlichungen des Kirchenhistorischen Instituts der Kath.-theolog. Fakultät der Universität Wien 9, Wien 1971, bes. 58, 64. Hier auch Abb.
- <sup>73</sup> Eine Erinnerung an den Göttweiger Abt Gregor Heller, der Wallfahrt und Kirche von Roggendorf in der Gegenreformation erneuerte (1651/53).
- <sup>74</sup> Genauere Besprechung (mit dem falschen zeitlichen Ansatz um 1780) von Hans Zedinek, Die Darstellung Altmanns in der Kunst, in: Der hl. Altmann, Bischof von Passau, sein Leben und sein Werk, Göttweig 1965, S. 108 f. und Abb. 87.
- <sup>75</sup> Die Durchsicht der einschlägigen Archivalien im Stiftsarchiv Göttweig blieb erfolglos. Die Rechnungsbücher verzeichnen nur die laufenden und kleineren Ausgaben, während größere künstlerische Arbeiten aus gesonderten Fonds bestritten wurden.
- <sup>75a</sup> Georg W. Rizzi, J. L. v. Hildebrandts Tätigkeit auf den Besitzungen des Stiftes Göttweig, in: MKStA 15/16 (1976), S. 203 ff., konnte die von Hildebrandt stammenden, wohl von Franz Anton Pilgram angewendeten Architekturmotive überzeugend nachweisen. Doch ist auch Rizzi m. E. keine restlos überzeugende Darstellung der komplizierten Baugeschichte gelungen. Die Zuschreibung der Architekturmalerie an Johann B. Byß ist keineswegs haltbar.
- <sup>76</sup> Stiftsarchiv Göttweig, Pfarrakten Brunnkirchen B XXXIII/1617-1784. Ich behalte mir vor, auf die Besonderheiten dieses und ähnlich gelagerter Fälle von „Arbeiterseelsorge“ im thesianisch-josephinischen Zeitalter in anderem Zusammenhang näher einzugehen.
- <sup>77</sup> ÖKT, S. 134.
- <sup>78</sup> Riesenhuber, Kirchliche Kunstdenkmäler, S. 41; Dehio, S. 36; Die Pfarren der Diözese St. Pölten, in: Hippolyt-Kalender, 1966, S. 83. Auch ich habe 1978 noch diese revisionsbedürftige Auffassung vertreten: Melk und der Dunkelsteinerwald, S. 252.
- <sup>79</sup> Stiftsarchiv Göttweig, Mappe M. J. Schmidt.
- <sup>80</sup> Bittner (Anm. 68), S. 81-86; ders., in: Hippolyt-Kalender, 1967, S. 115 f.
- <sup>81</sup> Zu dieser in Niederösterreich noch kaum erforschten Strömung der „Neogotik“ um 1800 vgl. Hans Tietze, Wiener Gotik im 18. Jahrhundert, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentralkommission 3, 1909, S. 162-186.
- <sup>82</sup> Dworschak, S. 207.
- <sup>83</sup> Erwin Scheuch, Die Pfarrkirche St. Andreas in Senftenberg, Senftenberg 1978, S. 18.
- <sup>84</sup> Dworschak, Tafel 124.



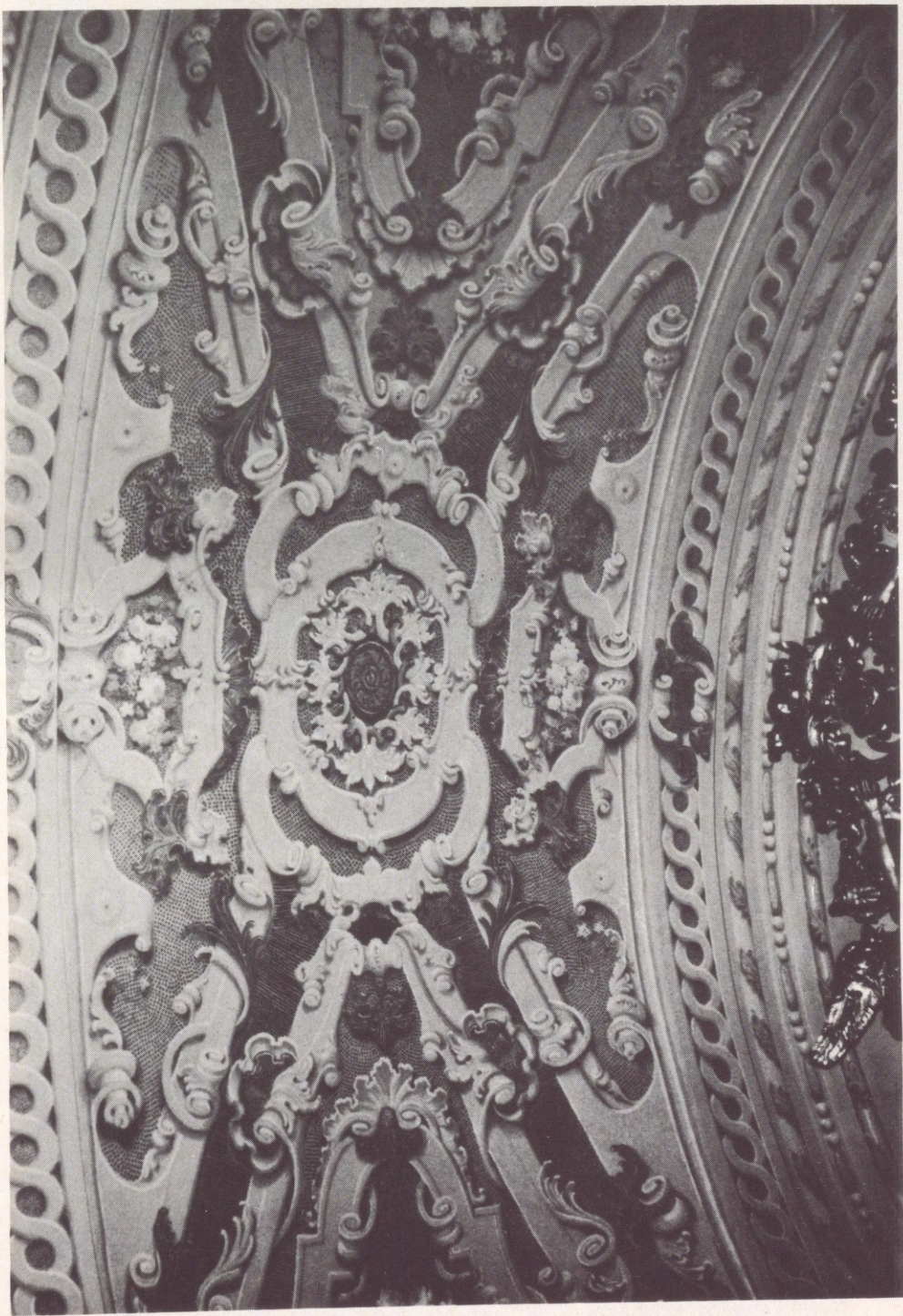


Abb. 1

Ochsenburg, Deckenmalerei der Schloßkapelle (um 1780)



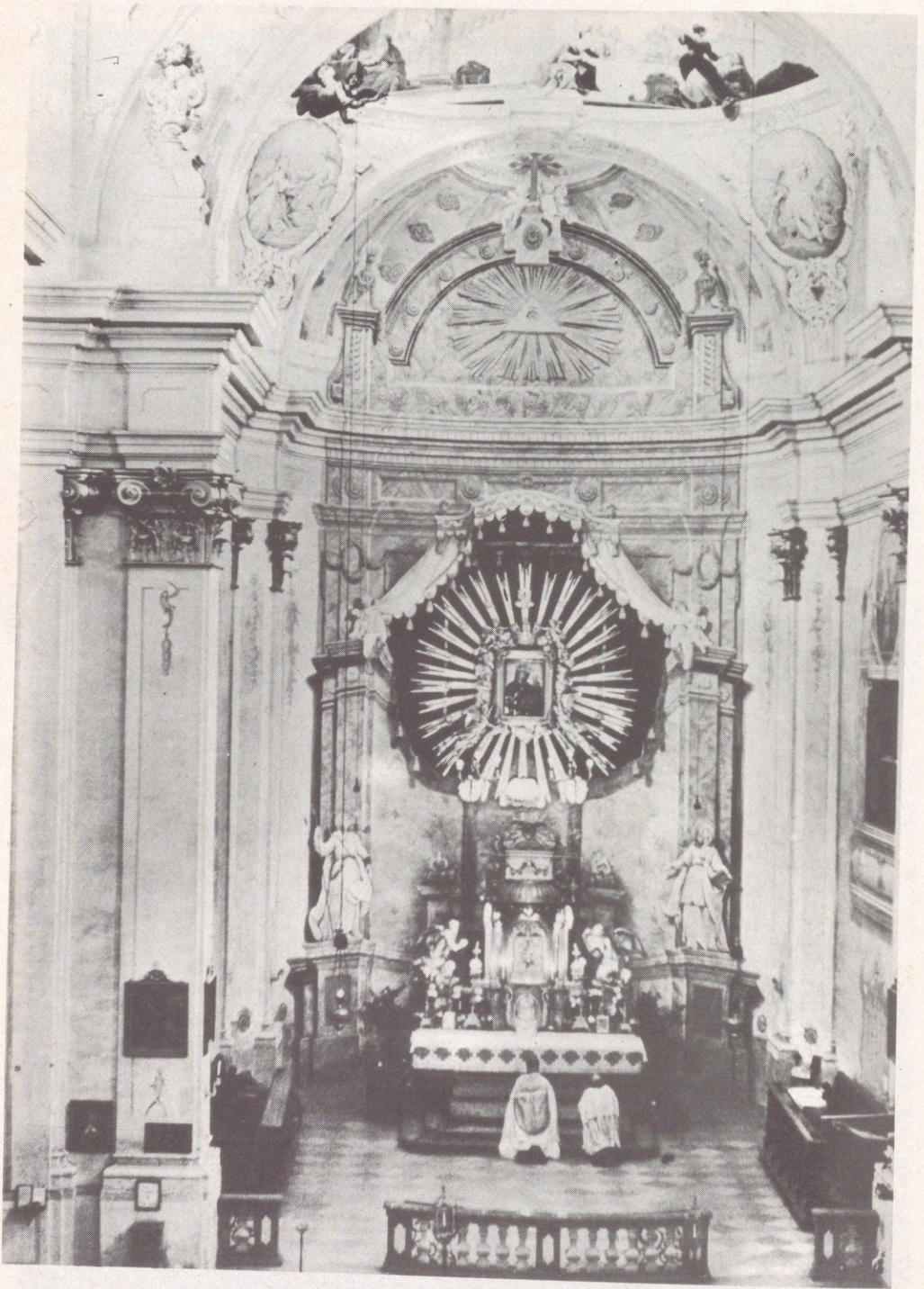


Abb. 2

Maria Langegg, Hochaltar (1789; Zustand vor der Restaurierung von 1958)





Abb. 3  
Schönbüchel, Presbyterium (1792)



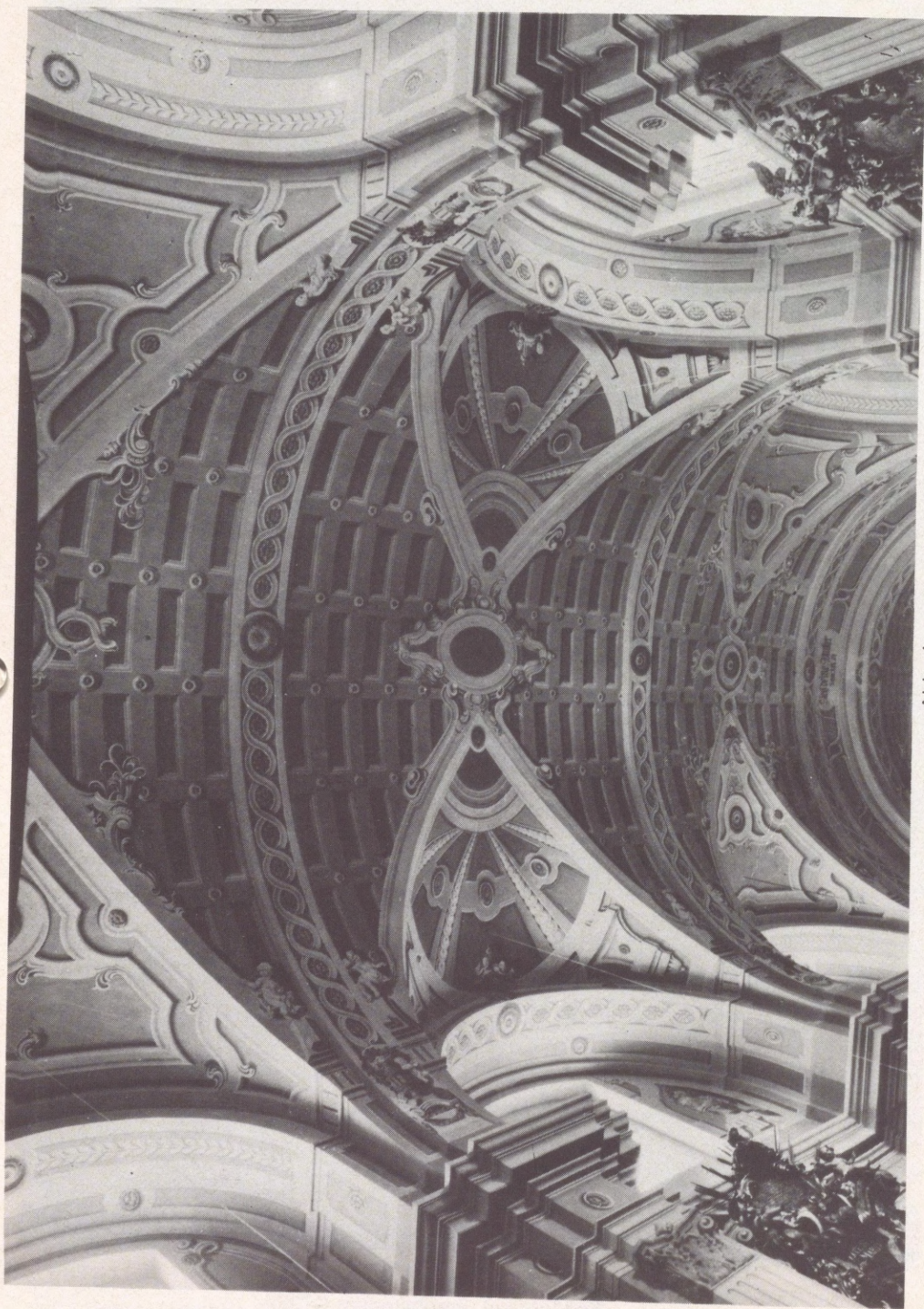


Abb. 4  
Jeutendorf, Deckenfresken (1792)





Abb. 5

Brunnkirchen, Kuppelfresko (zwischen 1784 und 1790?)





Abb. 6  
Brunnkirchen, Pendentif mit hl. Augustinus



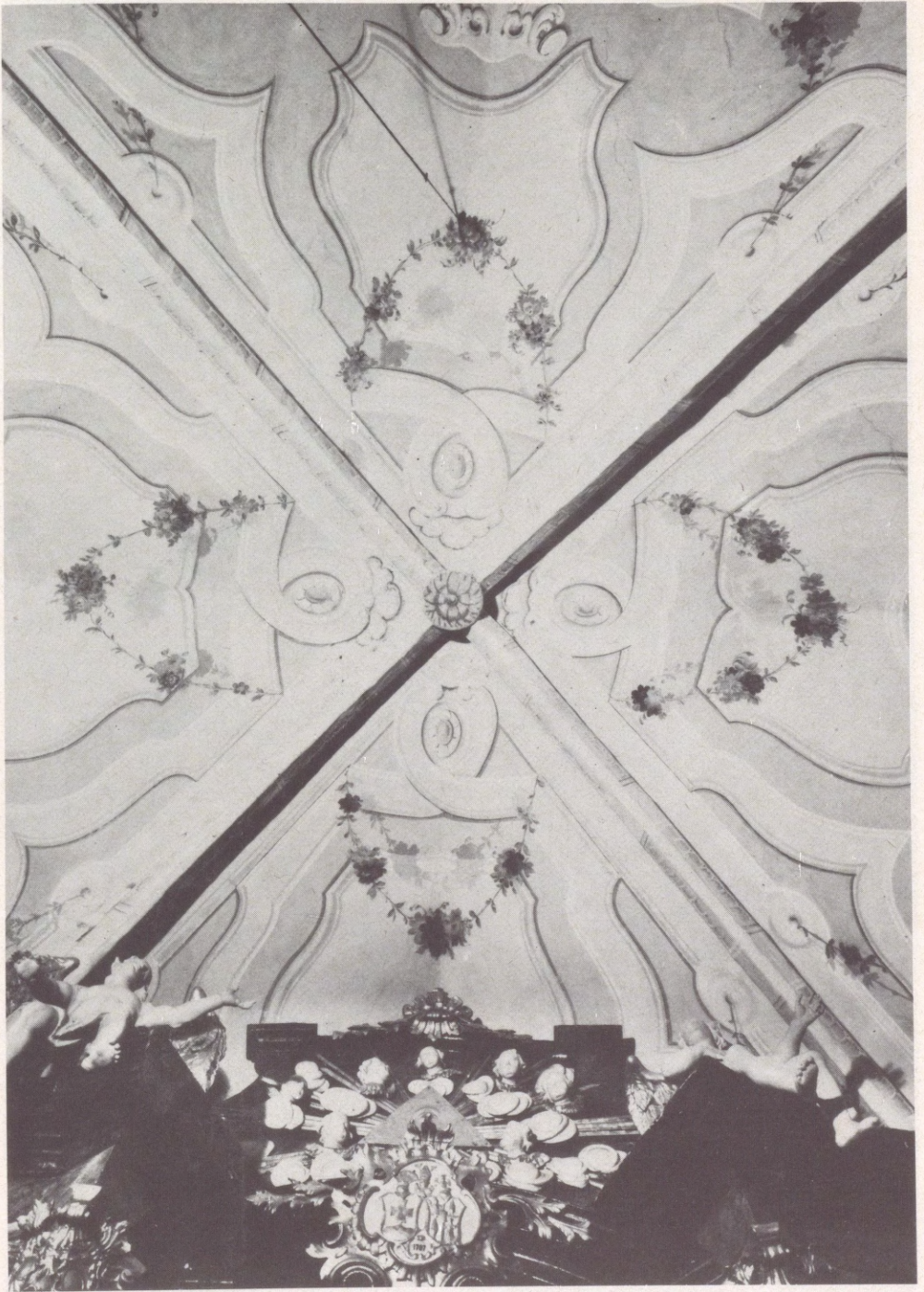


Abb. 7

Haindorf, Deckenmalerei im Chorgewölbe (zwischen 1794 und 1800)



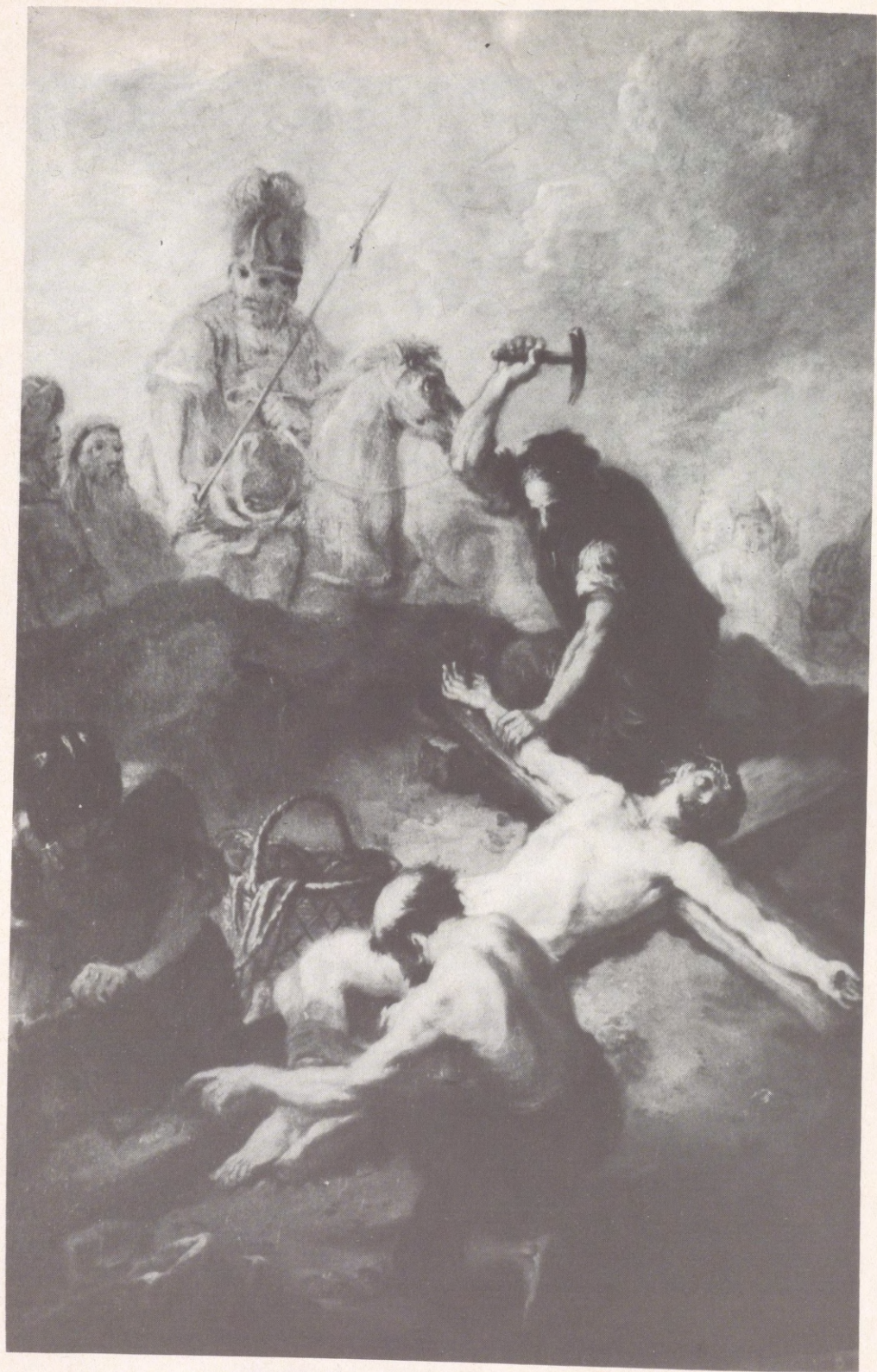


Abb. 8

Mautern, Pfarrkirche, 11. Kreuzwegstation (M. J. Schmidt, um 1770)





Abb. 9

Krems, Bürgerspitalskirche, 11. Kreuzwegstation (Rudroff, um 1790?)





Abb. 10  
Mautern, Pfarrkirche, Hochaltarbild (1796)



- <sup>85</sup> Zuletzt Richard Führer, Die Baudenkmäler im Gölsental und im oberen Triestingtal, in: Heimatkunde des Bezirkes Lilienfeld, Bd. 1, Wien 1960, S. 43; Gerhard Bittner, in: Hippolyt-Kalender, 1970, S. 104.
- <sup>86</sup> Abb. bei Harry Kühnel, Stadtpfarrkirche St. Veit/Krems (Schnell und Steiner Kunstführer 839), München-Zürich 1966.
- <sup>87</sup> Benedikt Kißling, Geschichte der Pfarre Kilb, Kilb 1925, S. 39, las die Signatur auf dem Petrus-Bild: „Andreas Rückroff(!) fec. 18. .“ Vgl. auch ÖKT, Bd. 3, Wien 1909, S. 92 f. Die Anteile Schmidts und seiner Schüler an den Kilber Gemälden bedürfen noch sorgfältiger kritischer Sichtung. Zum letzten Mal trat hier die um ihren Meister gescharte Schule geschlossen in Erscheinung.
- <sup>88</sup> Emerich Schaffran, Das Land um Krems, Wien-Leipzig 1925, S. 100.
- <sup>89</sup> Z.B. Harry Kühnel, Die Doppelstadt Krems und Stein (Schnell und Steiner Kunstführer 652), München-Zürich 1973, S. 19.
- <sup>90</sup> Das vorhandene Material hat durch Kirchenrenovierungen der letzten Jahre schwere Einbußen erlitten.
- <sup>91</sup> Charakteristisch für die Schmidt-Schule ist die Anfertigung von „Wechselbildern“, die im Lauf des Kirchenjahres religiös-didaktische Funktionen hatten. Eine solche Reihe ist noch in Kilb erhalten.
- <sup>92</sup> Professor Josef Svoboda, akademischer Restaurator und Maler, der zur Zeit wohl über die meiste praktische Erfahrung mit Bildern der Kremser-Schmidt-Schule verfügt, bestätigte mir in einem Brief vom 28. April 1980 die Gleichheit der Hände bei den Kreuzwegen von Krems, Brunnkirchen und Gansbach.
- <sup>92a</sup> Unter den Schuldforderungen nach dem 1783 erfolgten Tod des Kaufmannes Elias Kaup, der der Besitzer des Hauses Kirchengasse Nr. 9 zu Mautern gewesen war, scheint auch der Posten auf: „H(ernn) Rudrof, Mahler in Stein, für ein Bild 5 fl 10 kr“. 1782 schuldete Frau Theresia Riedlin, „geweste Rathsburgerin dahier“, Rudroff 7 fl. Den Hinweis auf diese Stellen aus dem Archiv der Stadt Mautern vermittelte Herr Dr. Maroli.
- <sup>93</sup> Herr Dr. Maroli stellte mir seine Auszüge aus den Mauterner Kirchenrechnungen (Stiftsarchiv Göttweig) zur Verfügung, wofür ich herzlich danke.
- <sup>94</sup> Kirchenrechnungen Mautern 1794-1797, Nr. 19/1796. Die Unbeholfenheit der Handschrift wie auch die selbst für die damalige Zeit befremdliche Handhabung der Orthographie in den wenigen überlieferten Autographen zeigen, daß Rudroff nur in geringem, eher einem Handwerker als einem Künstler entsprechendem Maß mit der Schriftlichkeit vertraut gewesen ist. Außer dem für Jeutendorf aus stilistischen Gründen zuschreibbaren und dem für Mautern archivalisch belegten Fronleichnamsaltärchen schuf Rudroff noch ein Fronleichnamsbild für Kilb. Vgl. Kißling (Anm. 87), S. 39.
- <sup>95</sup> Die entscheidende Krise der kirchlich-religiösen Malerei zu Ende des 18. Jahrhunderts hat jüngst Günther Heinz treffend charakterisiert, wenngleich er das — wie es scheint — gerade in dieser Hinsicht so signifikante Beispiel der Schmidt-Schule nicht herangezogen hat: „Die klassizistische Reform hat zwar die hohe Bildkunst für den kirchlichen Bereich bewahrt und damit in vieler Hinsicht entscheidend in das folgende Jahrhundert weitergewirkt, ihre innere Widersprüchlichkeit und ihre Inkonsequenz hat aber in der Problematik der religiösen Bildaussage die nicht geringe Unsicherheit nur scheinbar und äußerlich übertönen können, eine Unsicherheit in der geforderten Unmittelbarkeit der bildlichen Darstellung des Unsichtbaren und der ‚lebendigen Wahrheiten‘, die bis zum heutigen Tage nicht überwunden wurde.“ Günther Heinz, Veränderungen in der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, in: Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 370.



