

eigentlichen Buchthema, Lorenzos Kunstpolitik und zum Werk von Botticelli, Signorelli und Michelangelo in Bezug auf Lorenzo gerät dabei teilweise aus dem Blick, wobei Michelangelo relativ wenig Raum einnimmt. Botticellis Bedeutung als Lorenzos ‚Hausmaler‘ steht in diesem Zusammenhang stets klar im Vordergrund.

Der große und unbestreitbare Nutzen dieses opulenten Bandes ist und bleibt sein erreichtes Ziel, den Einfluss des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici tiefgründig und auf der Basis kritischen Quellenstudiums in ein neues Licht zu rücken. Ohne Lorenzo di Pierfrancesco de' Medicis ambitionierte Kunstpolitik wäre die Welt ärmer an unschätzbar wertvollen und die Zeiten überdauernden Kunstwerken. Simone Eberts überragende analytische Leistung rückt damit Lorenzos Bedeutung für die Kunst ins Bewusstsein ihrer Leserschaft und belegt gleichzeitig die Funktion der Kunst als Mittel zur Manifestation und Demonstration seines Machtanspruchs.

SARA TRÖSTER KLEMM  
Leipzig



**Wolfgang Huber (Hrsg.); Out of the dark. Kremser Schmidt. Das Strahlen des Sakralen** (Ausst.-Kat. Diözesanmuseum St. Pölten, 5. Mai bis 31. Oktober 2018); St. Pölten: Diözesanmuseum St. Pölten 2018; 176 S.; ISBN 978-3-901863-56-1; € 15



**Stella Rollig und Georg Lechner (Hrsg.); Der Kremser Schmidt. Zum 300. Geburtstag** (Ausst.-Kat. Oberes Belvedere, 25. Oktober 2018 bis 3. Februar 2019); Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2018; 151 S.; ISBN 978-3-903114-64-7; € 19

Anlässlich seines 300. Geburtsjubiläums ehrte man Martin Johann Schmidt, einen der bedeutendsten österreichischen Barockmaler, mit zwei Ausstellungen in der niederösterreichischen Landeshauptstadt Sankt Pölten und in Wien. Auch in zahlreichen Stiften und Klöstern, wo sich große Altarwerke vom ‚Kremser Schmidt‘ befinden, darunter etwa Göttweig oder Seitenstetten, gab es Sonderführungen zu den Werken dieses Künstlers. Darüber hinaus wurde im September 2018 an der Donau-Universität Krems ein Symposium zum Kremser Schmidt veranstaltet. Die umfangreichere der beiden Ausstellungen fand zwischen Mai und Oktober 2018 im Diözesanmuseum Sankt Pölten statt. Dort standen kleinere Gemälde, Zeichnungen und Radierungen mit religiöser Thematik im Fokus. Gewissermaßen im Anschluss daran war

dann im Oberen Belvedere in Wien eine kleinere Kremser Schmidt-Schau zu sehen, in der nicht nur Entwürfe für größere Arbeiten präsentiert wurden, sondern auch Werke mit Themen aus der antiken Geschichte und Mythologie sowie Genreszenen. Wie Bischof Klaus Küng im Gleitwort des Sankt Pöltner Ausstellungskatalogs zu Recht betont, war der Kremser Schmidt ein zutiefst religiöser Mensch und dies kommt zweifellos auch in seinem Werk zum Ausdruck (5). Aus kunsthistorischer Perspektive fast noch faszinierender an diesem Künstler ist allerdings die Tatsache, dass er offenbar eine umfassende Kenntnis der europäischen Kunstgeschichte vor allem des 16. bis 18. Jahrhunderts besaß und sich von Künstlern wie Tizian, Rubens, Tiepolo, insbesondere aber Rembrandt und der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts inspirieren ließ. Die Rembrandt- und Niederländer-Rezeption bei Martin Johann Schmidt ist dabei jedoch kein Zufall, sondern im Kontext eines höchst interessanten, jedoch bisher kaum erforschten Phänomens zu sehen: der Niederländer-Rezeption des 18. Jahrhunderts. Holländische Gemälde waren im 18. Jahrhundert nämlich sehr gefragt auf dem Kunstmarkt, sodass man fast von einem Trend sprechen könnte. Da die Nachfrage nach niederländischer Malerei immer größer, das Angebot aber immer kleiner wurde, kam es sogar dazu, dass Künstler des 18. Jahrhunderts begannen, den Stil der Holländer zu imitieren. Obwohl man beim Kremser Schmidt zwar eine deutliche Hinwendung zu Rembrandt und der holländischen Kunst feststellen kann, wollte er (im Gegensatz zu einigen seiner Kollegen) Rembrandt und seine Zeitgenossen aber nicht sklavisch imitieren. Vielmehr sollte man seine Kunst eher als ein – im Sinne Georges Didi-Hubermans – faszinierendes „Nachleben“, eine „Wiederkehr“ oder ein „Überleben der Bilder“ begreifen, das heißt als ein (teilweises) Fortführen oder Wiederaufleben eines Stils der Vergangenheit.<sup>1</sup> So wird beim Kremser Schmidt Rembrandt zu einem immer wiederkehrenden „(kunst-)historischen Phantom“.

Jede Ausstellung wurde von einem jeweils gut 150 Seiten umfassenden Katalog im A5-Format begleitet, wobei beide zahlreiche sehr gute Reproduktionen von Kremser Schmidts Werken enthalten. Im Sankt Pöltner Katalog wurden zudem vier kürzere Aufsätze von renommierten Experten für österreichische Kunst abgedruckt, die wesentliche Aspekte der Kunst Martin Johann Schmidts berühren. Der Kurator der Ausstellung, Wolfgang Huber, verfasste den einführenden Text zu Kremser Schmidts Sakralkmalerei, Monika Dachs widmete sich einem Kernproblem der Kremser Schmidt-Forschung, nämlich seinem Verhältnis zu verschiedenen zeitgenössischen und historischen Vorbildern. Der Beitrag Werner Teleskos beschäftigt sich mit einigen ikonografischen Aspekten in den Werken des Künstlers, während Manfred Koller die technischen Grundlagen seiner Kunst bespricht. Im Fokus des Wiener Katalogs steht Martin Johann Schmidts Biografie, die in Georg Lechners Beitrag vorgestellt wird. Zwei kürzere Essays von Elisabeth Vavra beziehungsweise Ferdinand Serbelj widmen sich außerdem der Nachfolge des Künstlers und seiner Tätigkeit in Slowenien. Ergänzt wird die Publikation durch mehrere kurze Texte, welche die großen Themen

1 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

in der Kunst des Kremser Schmidt wie Altarbild, Andachtsbild, Porträt oder Mythologie sowie die ausgestellten Arbeiten zusammenfassend vorstellen. Die Ausstellungen waren also nicht als Forschungsprojekte konzipiert, weshalb nicht jedes einzelne Exponat ausführlich in einer Katalognummer diskutiert wird, aber dennoch bieten die beiden Kataloge insgesamt eine gute allgemeine Einführung in die Kunst Martin Johann Schmidts.

Wolfgang Huber verweist in seinem einführenden Essay *Zu Kremser Schmidts Sakraltmalerei* auf Licht und Farbe als die beiden wesentlichen Komponenten in der Kunst des Kremser Schmidt (12). Dabei versucht er unter anderem auch, die stilistische Entwicklung des Künstlers in groben Zügen nachzuzeichnen. Obwohl die Auseinandersetzung mit Rembrandt und dessen charakteristischer Lichtregie bereits in seinen frühen Arbeiten aus den 40er und 50er Jahren des 18. Jahrhunderts deutlich zu erkennen ist, scheint sich der Maler im Laufe seiner langen Schaffenszeit immer intensiver mit der Kunst des großen Holländers beschäftigt zu haben. So bemerkt man insbesondere in seinen früheren Arbeiten häufig auch noch den Einfluss der flämischen und italienischen, insbesondere der venezianischen Malerei, während das typische Helldunkel seiner Spätwerke aus den 1790ern vor allem mit der Kunst des frühen Rembrandt in Verbindung gebracht werden kann. Dabei werden die Formen und die Figuren zunehmend aus dem braunen Bildgrund herausmodelliert, wobei Licht und Farbe immer subtiler dosiert werden. Im Vergleich zu seinen Spätwerken ist der Gegensatz zwischen Licht und Schatten also bei den Gemälden, die in der Zeit zwischen etwa 1740 und 1780 entstanden, häufig stärker ausgeprägt, charakteristisch sind darüber hinaus oft auch intensivere Farben, während in den 90er Jahren die Tonigkeit und die „houding“<sup>2</sup> eine bedeutende Rolle spielen. Eine interessante Frage ist in diesem Kontext, wie Martin Johann Schmidt seine umfassende kunsthistorische Bildung erworben haben könnte. Huber ist der Ansicht, dass der Künstler die Werke der großen Meister ausschließlich aus „Reproduktionen“, das heißt Stichen und Kopien kannte, zu denen er durch die Sammlungen der niederösterreichischen Stifte und Klöster, eventuell auch durch die Kaiserliche Sammlung Zugang hatte (13). Kremser Schmidt gehörte daher auch zu den Künstlern, die selbst Kunstsammler waren (allerdings hinterließ er seinen Erben eine Sammlung, die hauptsächlich aus Kopien bestand). Sein Leben sei von einer *stabilitas loci* gekennzeichnet gewesen, da er seinen Heimatort Stein an der Donau kaum verließ und dort den Großteil seines umfangreichen Œuvres schuf. Obwohl Reisen im Leben Martin Johann Schmidts bis auf wenige Ausnahmen nicht dokumentarisch belegbar sind, wäre es in meinen Augen aber durchaus reizvoll, die zahlreichen (bewussten) ‚Zitate‘ und Motivübernahmen im Werk dieses Malers genauer zu untersuchen, um daraus eventuelle Auslandsaufenthalte – etwa in den Niederlanden, in Deutschland beziehungsweise Italien – zu rekonstruieren. Als weiteren wichtigen Faktor, der die Kunst des Kremser Schmidt bestimmte, nennt Huber den Umstand, dass seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die

---

2 Werner Busch, „Houding‘. Rembrandts Farbaufbau“, in: ders., *Das unklassische Bild*, München 2009, S. 122–134.



Abb. 1: Martin Johann Schmidt, Bildnis eines älteren Orientalen, 1749, Galerie Bassegne, Berlin, Auktion 29.5.2014 (Nr. 5391) (St. Pölten, 35)

Aufträge für Fresken als Raum- und Deckendekorationen immer weiter zurückgehen, was zur Folge hatte, dass sich der Maler auf die Anfertigung von Altar- und Andachtsbildern konzentrierte (12f.). Dies trug laut Huber wesentlich zur Herausbildung der vertieften Frömmigkeit und Spiritualität seiner Kunst bei (13). Insbesondere im Spätwerk gehe es daher nicht um die Darstellung einer äußeren Realität, sondern nur mehr um inneres Erleben.<sup>3</sup>

Monika Dachs verweist zu Beginn ihrer Ausführungen über den Kremser Schmidt und seine Zeitgenossen auf das Nachlassinventar Schmidts, in dem nicht weniger als 362 Ölgemälde aus der Barockzeit und eine beträchtliche Stichsammlung genannt werden (34). Im Anschluss daran versucht sie, anhand konkreter Beispiele aus unterschiedlichen Schaffensphasen des Malers die Art seiner Auseinandersetzung mit den Werken anderer Künstler genauer zu beleuchten. Zuerst nennt sie zwei Arbeiten aus dem Jahr 1749. Das radierte *Bildnis eines älteren Orientalen* (Abb. 1) könnte man auf den ersten Blick fast für ein Werk Rembrandts halten, denn Schmidt scheint sogar die Strichführung und die Zeichen- beziehungsweise Radiertechnik des Holländers recht genau nachgeahmt zu haben. Seine dunkelgrundigen Altargemälde, aus denen große, durch Licht fragmentierte Figuren hervorleuchten, zeigen zu dieser Zeit jedoch einen etwas anderen Stil. Hier verarbeitete der junge Künstler offenbar seine Auseinandersetzung mit dem schlesischen Maler Franz Karl Palko, der sich in den 1740er Jahren in Wien aufhielt. Jener orientierte sich wiederum vor allem an der italienischen Kunst, da er auch an der Accademia in Venedig studiert hatte. Die 1756 datierte *Himmelfahrt Mariä* in der Kremser Piaristenkirche sieht Dachs allerdings als in erster Linie von der Kunst Franz Anton Maulbertsch's inspiriert (38). Die dramatische Unordnung und die kontrastreiche Lichtführung verwiesen jedoch indirekt auf die Kunst Solimenas und Riccis. Zustimmung kann man Dachs wohl auch darin, dass Gemälde wie *Die Flucht nach Ägypten* im Benediktinerstift Seitenstetten von Giovanni Battista Tiepolo und seinem druckgrafischen Zyklus zur *Fuga in Egitto* beeinflusst seien (40). Besonders tiepolesk wirke hier die Distanz zum Bildgeschehen, die Position der Figurengruppen sowie die Art, wie die Figuren ins Bild hineinwandern. Direkte Motivübernahmen gäbe es jedoch keine. Des Weiteren nennt Dachs unter anderem die *Allegorie auf die Schrecken des Krieges* aus 1771 (Schloss Eggenberg, Universalmuseum Joanneum, Graz), die eine Variation von Rubens' Gemälde desselben Themas darstellt, und die *Anbetung der Könige* aus den 1780er Jahren, die auf eine Erfindung Solimenas zurückgeführt werden kann (43–45). Mit Solimenas *Königsanbetung* in Santa Maria Donalbina in Neapel beschäftigte sich Schmidt sogar mehrmals, was angesichts der Tatsache, dass er eine Ölskizze dieses Werkes besaß, nicht überraschend ist. Abschließend geht Dachs noch auf die Frage ein, ob und wie sich der Kremser Schmidt mit dem im späteren 18. Jahrhundert aufkommenden Klassizismus auseinandersetzte, wobei sie beim Künstler eine beinahe hartnäckige Resistenz

3 Rupert Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt (1718–1850)*, mit Beiträgen zu Maltechnik, Konservierung und Röntgenuntersuchungen von Manfred Koller und Franz Mairinger, Innsbruck und Wien 1989, S. 187ff.

gegenüber der neuen Strömung feststellt (45f.). Höchstens die Kleidung der Figuren folge manchmal der zeitgenössischen Mode, und selbst derartige Einzelmotive würden teilweise wieder ‚barockisiert‘.

Werner Telesko nennt in seinem *Heiligenglorie und Arbeitsökonomie* betitelten Beitrag einige Beispiele für den ikonografischen Erfindungsreichtum Martin Johann Schmidts. Dabei betont er allerdings, dass hier der Rahmen für Neuerungen relativ eng begrenzt war, da seine Kunst stets die Fortführung und Übersteigerung bereits etablierter hochbarocker Traditionen zum Ziel hatte (49). Dennoch finden sich in seinem Werk zahlreiche ikonografische Besonderheiten. Einzigartig dürfte etwa Schmidts Formulierung von *Der zwölfjährige Jesus lehrt im Tempel* aus den 1750er Jahren sein (Zisterzienserstift Lilienfeld), bei der Christus auf dem Boden sitzend gezeigt wird. Zur gleichen Zeit entstand auch der sechsteilige Augustinuszyklus für das ehemalige Chorherrenstift Sankt Pölten (heute im Bistumsgebäude Sankt Pölten), den Telesko als die signifikanteste ikonografische Eigenleistung des Künstlers ansieht (52). Für diese Gemälde hatte der Künstler vermutlich keine ikonografischen Vorbilder, da Szenen aus dem Leben des heiligen Augustinus sehr selten dargestellt wurden. Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht vor allem zwei Bilder, nämlich der *Besuch des Ponticianus bei Augustinus* und die *Christus- und Marienvision des Augustinus*. Die Grundlage dieser Darstellungen bilden Texte, die Augustinus selbst verfasste oder die eng mit seinen Lehren in Verbindung stehen. Über den Besuch des Ponticianus berichtet Augustinus selbst im achten Buch seiner *Confessiones*. Das (typisch katholische) Thema des zweiten Gemäldes ist das Blut Christi und die Milch Marias als zwei zentrale Quellen des Heils, zwischen denen sich Augustinus nicht entscheiden kann. Anhand des nächstens Beispiels versucht Telesko, die Funktionsweise von Schmidts Bildfantasie zu verdeutlichen. Häufig verwendete der Künstler nämlich für unterschiedliche Themen dasselbe Kompositionsschema, so auch für *Der heilige Nikolaus von Bari erscheint dem Vater der drei Töchter* (Dommuseum, Wien) und die *Vision des Abtes Hartmann* (Benediktinerstift Göttweig), da man bei beiden Gemälden im rechten unteren Viertel des Bildes eine schlafende männliche Figur sieht, während in der oberen Bildhälfte ein bärtiger Alter mit Bischofshut erscheint. Die spezifische Disposition des Werkstattbetriebes von Martin Johann Schmidt, die einmal formulierte Inventionen multiplizierte und modifizierte, könne daher (laut Telesko) als eine dezidiert marktorientierte beschrieben werden (60). Zum Schluss nennt der Autor mit *Johannes der Täufer in der Wüste* (Alte Galerie, Schloss Eggenberg; Abb. 2) auch ein Beispiel für eine vollkommen neue Typenbildung. Singulär ist bei diesem Gemälde, bei dem die biblische Geschichte eigentlich nur einen Vorwand für eine paradiesische Naturszene darstellt, dass der Engel Johannes auf eine bestimmte Stelle im Markusevangelium hinweist.

Die Mal- und Zeichentechnik Martin Johann Schmidts ist – wie Manfred Koller ausführt – ebenfalls relativ traditionell (63–83). Die Materialien, die er für seine Werke verwendete, waren dabei überwiegend in Stein beziehungsweise Krems und Umgebung erhältlich, in wenigen Fällen sind Besorgungen aus Wien überliefert. Der Bildträger ist bei Schmidts Werken zumeist Leinwand, aber es sind auch einige Gemälde auf Metallplatten wie Kupfer oder Silber erhalten und wenige Arbeiten



Abb. 2: Martin Johann Schmidt, Johannes der Täufer in der Wüste, 1781, Alte Galerie, Schloss Eggenberg, Universalmuseum Joanneum, Graz (St. Pölten, 61)

auf Holztafeln. Selten sind Werke auf Leinwand, bei denen mehrere Leinwände zusammengenäht wurden, er bevorzugte also auch für seine großformatigen Arbeiten große Webbreiten von bis zu vier Metern. Seine Gemälde sind häufig doppelt grundiert, wobei für die untere Grundierung roter Ocker mit Leim verwendet wurde und für die obere oft ein mit einem grünen Pigment gemischter Ocker. Unterzeichnungen konnte man bei seinen Werken bisher allerdings keine nachweisen. Offenbar verwendete er für diese daher ein Medium, welches von den Ölfarben vollständig absorbiert wurde. Bei der Maltechnik schien sich der Kremser Schmidt zunächst an den Italienern zu orientieren, das heißt, die Farbe wurde direkt und oft nass in nass aufgetragen. In Laufe seines Schaffens verband er jedoch diese spontane, schnelle Malweise mit dem deckend und lasierend kombinierenden Farbauftrag der Niederländer. Eine wichtige Rolle spielte für Martin Johann Schmidt auch die Zeichnung, für die er viele unterschiedliche Materialien verwendete, von Feder über verschiedene Arten von Kreide und Pinsel bis hin zu Pastell. Ab den 1760er Jahren zeichnete der Künstler zu meist auf gefärbte Papiere, wobei er nicht nur graue, sondern auch grüne und blaue Papiere unbekannter (vermutlich regionaler) Herkunft nutzte. Bei großen Gemälden fertigte er regelmäßig eine Ölskizze an. Allerdings konnte bei keinem seiner kleinformatigen Arbeiten ein Vergrößerungsraster beobachtet werden. Koller erwähnt außerdem auch, dass die Frage, wo der Maler seine großen Altarbilder herstellte, ebenso wie bei Paul Troger und Franz Anton Maulbertsch unbeantwortet ist, da die Räume in seinem Wohnhaus, wo sich auch seine Werkstatt befand, weniger als vier Meter hoch waren (65). Der Autor weist zudem darauf hin, dass Martin Johann Schmidts Werke seit Feuchtmüllers Monografie, das heißt seit den 1980ern, nicht mehr konsequent technisch untersucht wurden (64).

Der Kremser Schmidt wurde – wie Georg Lechner erläutert – am 25. September 1718 in Grafenwörth in der Nähe von Krems an der Donau geboren. Sein Vater war ein aus Hessen eingewanderter Bildhauer, seine Mutter stammte aus der heutigen niederösterreichischen Landeshauptstadt Sankt Pölten. Seine erste Ausbildung erhielt er somit höchstwahrscheinlich in der Werkstatt seines Vaters, allerdings ist er später auch als Lehrling des Malers Gottlieb Starmayr nachweisbar, der wiederum ein Schüler Peter Strudels war. Den Beinamen ‚Kremser‘ erhielt er zunächst, um von anderen Malern namens Schmidt unterschieden zu werden. Georg Lechner räumt auch mit der Idee auf, Martin Johann Schmidt habe sich in den 1740er Jahren in Venedig aufgehalten – diese Reise lasse sich nicht belegen (13). Indirekt nachweisbar ist nur eine einzige Auslandsreise nach Slowenien, da er an der Freskierung des Gruber-Palastes in Ljubljana mitwirkte. Das Verhältnis Schmidts zur Kunstakademie in Wien ist nicht gänzlich geklärt. Sicher ist, dass er nicht an ihr studierte. Es liegt jedoch nahe, dass er Kontakte zu Personen hatte, die dort lehrten, da sein jüngerer Bruder in den 1750ern an der Akademie studierte. 1768 wurde er außerdem Mitglied der ‚K.u.K.-Kupferstecher-Akademie‘, die 1772 in der ‚K.u.K. vereinigten Akademie der bildenden Künste‘ aufging. Geheiratet hatte er bereits zehn Jahre früher. Seine Frau Elisabeth gebar ihm nicht weniger als sieben Kinder, von denen allerdings die ersten vier den Pocken zum Opfer fielen. Gestorben ist Martin Johann Schmidt am 28. Juni 1801





*Abb. 3: Martin Johann Schmidt, Die Opferung Isaks, um 1782, Benediktinerstift Kremsmünster (St. Pölten, 110)*

in seinem Heimatort Stein an der Donau. Sein Grab befindet sich bis heute auf dem Friedhof von Stein. Bezüglich seines Malstils hebt Georg Lechner hervor, dass es nicht die bewusste Intention des Malers war, künstlerischen Moden zu entsprechen oder eine große Kennerschaft der Geschichte der Malerei zu demonstrieren (21). Das typische Helldunkel sei in seiner Kunst nicht bloß ein formaler Effekt, sondern ermögliche in erster Linie eine pointierte Regie der Ereignisse. An oberster Stelle stand bei Schmidt daher – laut Lechner – die Vermittlung des Bildinhalts (21). Darüber hinaus beobachtet der Autor in der stilistischen Entwicklung des Kremser Schmidt eine gewisse Beruhigung und Vereinfachung der Kompositionen, die er mit dem Einfluss des Klassizismus erklärt (22). Martin Johann Schmidt ließ sich also von anderen



*Abb. 4: Martin  
Johann Schmidt,  
Der Erzengel Michael  
besiegt den Teufel,  
1787, Benediktiner-  
stift Göttweig  
(St. Pölten, 117)*

Künstlern inspirieren, wollte sie aber nicht imitieren. So lasse beispielsweise der *Zahnbrecher* von 1787 auf den ersten Blick an holländische Genreszenen denken, die Figuren seien jedoch merkbar eleganter als bei den Holländern, zudem sei der Kauende mit dem Hund im Vordergrund ein vom Maulbertsch entlehntes Motiv.

Vor diesem Hintergrund ist es auch ein interessantes Phänomen, dass der Kremser Schmidt zahlreiche Schüler und Nachfolger hatte, die seinen Stil bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weiterführten. Somit ging der Barockstil in der österreichischen Malerei teilweise direkt in die Romantik über. Zum engeren Kreis der ‚Kremser Schmidt-Schule‘ gehörten vor allem drei Maler: Leopold Mitterhofer (1761–nach 1838), Andreas Rudroff (1744–1819) und Anton Mayer (1775–1852).



*Abb. 5: Martin Johann Schmidt, Christus am Kreuz (Entwurf für ein Altarbild), um 1780, Belvedere, Wien (Wien, 65)*

Insbesondere Mitterhofer und Rudroff emanzipierten sich stilistisch wenig von ihrem Lehrer. Wie Martin Johann Schmidt schufen alle drei hauptsächlich Gemälde mit religiöser Thematik. Ein wichtiger Aspekt ist bei der Frage der Nachfolge des Kremser Schmidt aber auch der Umstand, dass der Meister eine recht große Werkstatt hatte und ein riesiges Œuvre hinterließ, bei dem der Anteil der Werkstatt teilweise noch unerforscht ist. Zumindest einen wichtigen Nachfolger hatte der Kremser Schmidt zudem auch in Slowenien. Bezeichnend ist wohl, dass in den 1950er Jahren eine Kremser Schmidt-Ausstellung in Ljubljana stattfand, wobei sich Jahrzehnte später herausstellte, dass die meisten der in dieser Schau gezeigten Werke die Arbeit des Laibacher Malers Leopold Layer (1752–1828) waren. Um gesicherte



*Abb. 6: Martin Johann Schmidt, Zwei Nymphen mit Amor, um 1795, Belvedere, Wien (Wien, 107)*

Werke Schmidts handelt es sich jedoch bei zahlreichen Hauptwerken des Spätbarock in Slowenien. Wie Ferdinand Serbelj bemerkt, ist die Tätigkeit des niederösterreichischen Barockmalers in Slowenien beziehungsweise die Konzentration seiner Werke in Ljubljana, Velesovo und Gornji Grad im Zusammenhang mit der zunehmenden Zentralisierung der Monarchie zu sehen (38). Viele Details der Auftraggeberschaft von Schmidts Werken in Slowenien, die fast alle in den 1770er Jahren entstanden, sind allerdings noch ungeklärt.

Exportiert wurden die Kirchengestaltungen des Kremser Schmidt aber nicht nur nach Slowenien, sondern unter anderem auch nach Deutschland, Ungarn sowie Tschechien.

Nicht weniger als 92 Gemälde, 77 Zeichnungen beziehungsweise Pastelle und 15 Radierungen von Martin Johann Schmidt waren in Sankt Pölten zu bewundern. Fast alle Werke stammten dabei aus Sammlungen in Niederösterreich wie dem Zisterzienserstift Lilienfeld, dem Benediktinerstift Göttweig oder einzelnen niederösterreichischen Kirchen. Durch die herausragende künstlerische Qualität der chronologisch präsentierten Arbeiten wurde dem Besucher sehr eindrucksvoll vermittelt, dass der Erfolg dieses Künstlers nicht unbegründet war. Es fällt daher nicht leicht, einige repräsentative Werke auszuwählen. Als besonders bemerkenswerte Werke der 50er und 60er Jahre können vielleicht die 1759 entstandene *Bergpredigt Christi* aus Lilienfeld oder das 1767 datierte *Martyrium der heiligen Barbara* aus den niederösterreichischen Landessammlungen genannt werden. Am beeindruckendsten waren allerdings die Spätwerke Martin Johann Schmidts aus den 80er und 90er Jahren wie beispielsweise die *Opferung Isaaks* aus dem Benediktinerstift Kremsmünster (Abb. 3), sechs *Passions-szenen* aus Göttweig, der 1787 datierte *Erzengel Michael* (Abb. 4), ebenfalls aus Göttweig, *Christus mit den Schwächern am Kreuz* von 1795 (Landessammlungen Niederösterreich) oder die 1799 entstandene *Verklärung* aus Kremsmünster. Das Highlight unter den Zeichnungen waren zweifellos die *15 Kreuzwegstationen* aus der Wiener Albertina, die ebenfalls gegen Ende von Schmidts Leben entstanden. Im Belvedere waren die Exponate nach einem interessanten ikonografischen Konzept geordnet: In den ersten beiden Sälen befanden sich Ölskizzen und Entwürfe für größere Altarbilder und Andachtsbilder, unter denen man vielleicht die *Taufe Christi* aus der Alten Galerie in Graz, *Christus am Kreuz* aus der Stiftskirche in Spital am Pyhrn (Abb. 5) und die *Grablegung Christi* aus dem Belvedere hervorheben könnte. Im dritten Saal waren alttestamentarische Szenen und Themen aus der antiken Mythologie beziehungsweise Geschichte zu sehen. Die beiden übergeordneten Themen dieses Raumes waren jedoch Gewalt und Erotik. Das Thema Gewalt wurde dabei von Werken wie *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (1785, Belvedere) oder der *Ermordung Cäsars* (1780, Privatbesitz) repräsentiert, während Gemälde wie *Zwei Nymphen mit Amor* aus dem Belvedere (Abb. 6) oder die *Erziehung von Satyrkindern* (datiert 1776, Privatbesitz) zum erotisch-mythologischen Teil zu zählen waren. Im letzten Raum waren schließlich niederländisch inspirierte Genrebilder wie der bereits erwähnte *Zahnbrecher* von 1787 (Hofgalerie Ulrich Hofstätter, Wien), diverse Zeichnungen von Bettlern oder eine *Wirtshaus-szene* (1781, Belvedere) sowie das eine oder andere Porträt zu sehen.

Insgesamt scheint dieser bedeutende Vertreter der österreichischen Barockmalerei also durchaus angemessen gewürdigt worden zu sein. Beklagenswert ist allerdings, dass die Ausstellung in Sankt Pölten kaum Echo in überregionalen Medien erhielt und anscheinend auch kein Budget für Marketing vorhanden war, weshalb vermutlich nur Spezialisten und einige Einheimische von dieser großartigen Schau überhaupt wussten. Zwar ist die Organisation von wichtigen Kulturveranstaltungen in eher ländlich geprägten Regionen, also abseits von großen Metropolen, grundsätzlich zu befürworten, jedoch sollten solche Ereignisse dann auch von adäquaten Marketingstrategien beziehungsweise effizienten Maßnahmen zur Steigerung der Besucherzahlen begleitet werden. Aus diesem Grund wäre es eventuell auch überlegenswert gewesen, nicht

zwei, sondern eine große Kremser Schmidt-Ausstellung in Wien zu veranstalten und diese mit einem umfangreichen Forschungsprojekt zu verbinden. Die letzte systematische Untersuchung der Werke dieses Malers ist immerhin schon dreißig Jahre her. Außerdem hätte eine große Schau in Wien sicher auch viele Besucher dazu angeregt, die zahlreichen niederösterreichischen Sammlungen und Stifte zu besuchen, aus denen die Ausstellungsstücke stammten. Somit bleibt nur zu hoffen, dass eine neuerliche konsequente Bearbeitung von Martin Johann Schmidts Werk durch diese beiden Ausstellungen und das Symposium in Krems zumindest angeregt wurde.

ANNA SIMON  
Wien



**Catarina Zimmermann-Homeyer; Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung** (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 36); Wiesbaden: Harrassowitz 2018; 464 S., 88 s/w-Abb.; ISBN 978-3-447-10939-0; € 98

Es handelt sich bei diesem Band um eine veröffentlichte Dissertationsschrift zu Buchillustrationen der Inkunabel- und Postinkunabelzeit. Als besonderes Verdienst kann für diese Schrift herausgestellt werden, dass sie mit großer Vollständigkeit die vorhandene Literatur zusammenstellt. Außerdem hat die Autorin zahlreiche Quellen aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen und somit einem weiteren Leserkreis zugänglich gemacht. Sehr gut arbeitet die Schrift das vorhandene Wissen zu den Druckern jener Zeit um 1500 heraus und bindet zahlreiche neue Quellen ein. Bis heute nicht selbstverständlich in der Behandlung von Buchillustrationen ist der Anspruch, nicht nur die einzelnen Bilder, sondern das Buch in seiner Gesamtheit und im Vergleich mit anderen Ausgaben und Editionen zu betrachten. Dieser für Buchillustrationen notwendige Ansatz ist immer noch erfrischend und neuartig in der kunsthistorischen Literatur zu Büchern und ihren Illustrationen.

Die Dissertation geht von der Beobachtung aus, dass – bis die ersten bebilderten Terenz-Komödien 1493 bei Johannes Trechsel in Lyon erschienen – kein lateinischer Klassiker mit Illustrationen gedruckt wurde, während die volkssprachlichen Ausgaben schon Illustrationen aufwiesen (31). Diese durchaus spannende Beobachtung wird dann zum hauptsächlichen Kriterium für die Eingrenzung des zu studierenden Materials gewählt, womit aber ein methodisches Problem entsteht. Das Hauptanliegen der Autorin scheint es, gegen die Unterstellung früherer Forscher zu argumentieren, die aufgrund dieser Beobachtung den humanistischen Gelehrten dieser Zeit eine Bilderfeindlichkeit unterstellten. Dieses Anliegen ist sicher richtig, und doch kann die