

Krsek, Ivo

## Beitrag zum Werk Martin Johann Schmidts (Kremserschmidt)

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1966, vol. 15, iss. F10, pp. [51]-61

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111085>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IVO KRSEK

BEITRAG ZUM WERK MARTIN JOHANN SCHMIDTS  
(KREMSERSCHMIDT)

Gegen Ende der österreichischen Barockepoche erscheinen zwei große Künstlerpersönlichkeiten, *Franz Anton Maulbertsch* und *Martin Johann Schmidt*, deren jede auf die komplizierte Lage des Ausgangs der seinerzeit durch den italienischen Humanismus eingeführten Periode auf ihre spezifische Weise reagiert. Das Werk beider Meister wurde erst in jüngster Zeit monographisch bearbeitet. Vor der Erscheinung der Publikation über Franz Anton Maulbertsch von *Klara Garas* wurde 1955 eine ausführlichere Monographie über Martin Johann Schmidt herausgegeben.<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz versucht die Wertung einiger Schmidtschen Werke aus den mährischen Sammlungen, die entweder der Aufmerksamkeit der Autoren der Monographie entgangen sind, oder die ihnen nur aus älterer Literatur oder in photographischen Aufnahmen zugänglich waren.<sup>2</sup>

\* \* \*

Eines der wertvollsten mährischen Bilder von Martin Johann Schmidt ist die große *Anbetung der Hirten* aus der *Galeriensammlung in Olmütz* vom Jahre 1757 (Abb. 20).<sup>3</sup> Im Einklang mit der alten Tradition ist diese biblische Begebenheit genremäßig aufgefaßt, indem sie mit menschlicher Wärme den Besuch einfacher Landleute bei der heiligen Familie im Hof vor einem Wirtschaftsgebäude schildert. Die frische malerische Wiedergabe verleiht der Szene rein barockmäßige sinnliche Gegenwärtigkeit. Dies gilt vor allem von dem warm gestimmten Vordergrund, in dem das einzige Element kalter Farbigkeit der himmelblaue Mantel der Mutter Gottes vorstellt, der mit ihrem himbeerroten Kleid und ockergoldenen Kopftuch die farbige Dominante der ganzen malerischen Komposition bildet. Blonde, ockergelbe und goldige Töne beherrschen hauptsächlich die Bodenfärbung und kommen in dem das Jesuskind umgebenden Licht zur Geltung, sie spielen bronzen auf den Körpern der männlichen Figuren, während das Inkarnat der heiligen Jungfrau und des göttlichen Kindes eher zarte rosa Töne aufweist. Diese helle Farben stechen markant von dem Braun ab, das stellenweise als lokale Farbenqualität und insbesondere in der Modellierung und in den nachgedunkelten Partien auftritt, wo es als verbindender Faktor der farbigen Komposition wirkt und zusammen mit den hellen Farben einen starken

Kontrast zum blauen Mantel Mariens und zu den kalten Tönen des landschaftlichen Hintergrunds bildet.

Das Bild gehört zu den besten Werken der frühen Schaffensperiode des Meisters und ist umso wertvoller, als aus dieser Zeit verhältnismäßig wenige Arbeiten erhalten sind, wohl deshalb, weil die Produktivität des Malers damals noch nicht die erstaunliche Intensität der späteren Zeit erreicht hat. Trotz seiner hohen Qualität ist das Bild nicht ganz frei von einigen Zeichen der Unreife. Zu ihnen gehört die nicht ganz überzeugende Verbindung der warmen und der kalten Farbensphäre (des Vorder- und Hintergrunds). Typisch für ein Frühwerk ist auch eine gewisse Uneinheitlichkeit der malerischen Ausführung. Die Handschrift nimmt bei der Behandlung von Details manchmal zeichnerischen Charakter an, vor allem an beiden Seiten des Bildrandes und zum Teil auch am Unterrand (Bäume, Gras, abgefallener Zweig, Korb, Besen), wie es in dem damaligen Werk Schmidts ziemlich oft der Fall ist.<sup>4</sup> Wenn auch diese graphischen Elemente einen wirkungsvollen Kontrastrahmen der Zentralszenerie der Anbetung bilden, ist es dennoch ganz klar, daß in dem fortgeschritteneren Werk M. J. Schmidts eine viel organischere Verbindung der breiten Pinselführung mit der Detailbehandlung eingetreten ist und daß bei all der reichen Differenzierung der malerische Vortrag dann größere Einheitlichkeit erreicht hat. Sehr auffallend ist auch die mit Bravour gemalte Gestalt des Hirten am Rande der Gruppe, die gewißermaßen die malerische Pointe des Bildes darstellt und durch ihre beinahe „impressionistische“ Traktierung ziemlich auffallend von den mehr deskriptiv aufgefaßten übrigen Figuren absticht. Es ist vor allem diese Figur, die Schmidts Kenntnis der zeitgenössischen venezianischen Malerei verrät, denn im wesentlichen steht sie eigentlich gar nicht so fern den so radikalen Erscheinungen der Lichtzerlegung der Formen, wie es *Guardis* berühmter *Zyklus aus dem Leben des Tobias in der Erzengel-Raffael-Kirche in Venedig* darstellt.<sup>5</sup> Von dem Einfluß der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts, die bekanntlich für die ganze österreichische Rokokomalerei in jeder Hinsicht sehr anregend war, zeugt übrigens auch der Ausblick ins Freie und vor allem der Baumstumpf am linken Bildrand der Anbetung, der einer ganzen Reihe ähnlicher Motive insbesondere bei *M. Ricci* nahesteht.<sup>6</sup>

Mit dem Werk M. J. Schmidts hängen ferner zwei unsignierte Bilder zusammen, von gleichem Format und gewissermaßen auch von gleicher malerischen Ausführung, in den Sammlungen der *Mährischen Galerie in Brünn*, *Der sitzende heilige Johannes der Täufer* und *Die Enthauptung des Johannes des Täufers* (Abb. 18, 19).<sup>7</sup> Beide stammen aus dem Kloster in Raigern. Das Kolorit gründet sich auf den Kontrast zwischen den beleuchteten Gestalten und dem dunklen Hintergrund. Der Heilige des ersten Bildes befindet sich in einer dunkelnden Landschaft, deren Details kaum zu sehen sind.<sup>8</sup> Er sitzt auf einem Grasrain, auf dem er seinen Mantel ausgebreitet hat, im Hintergrund zeichnet sich in der

Dunkelheit schwach ein Baum ab. Der Körper des Heiligen ist mit weichen Pinselzügen gemalt, die fleischfarbenen, blonden und blaß rosa Töne mit helleren Lichtern sind stellenweise durch markantere rosafarbene, bzw. braunrosa Töne belebt, insbesondere in dem mit goldbraunen Locken umrahmten Gesicht. Die Schattenmodellierung ist in braunen, manchmal auch leicht grünlichen Tönen ausgeführt. Das Inkarnat ist hier und da, insbesondere in Halbschatten, noch durch grauliche Lasuren verfeinert, die dem Inkarnat matte Farbtöne verleihen. Das sahnenweiße Lendentuch von einem Zipfel der ockergelben Draperie begleitet, das oker- und braungelbe Schaf, das Olivgrün der Vegetation, der ziegelrote Mantel und das dunkelgrüne Braun des Hintergrunds mit dem kaum erkennbaren Abglanz der Abendröte, das alles rundet die warme und verhalten farbige Grundstimmung zu einem Ganzen ab.

*Die Enthauptung des heiligen Johannes des Täufers* steht, wie bereits gesagt, dem Bilde des sitzenden Heiligen durch ihre Malerstruktur sehr nahe. Das Hauptmotiv des Bildes, die Gestalt des Henkers, der in seiner Rechten ein Schwert und in der Linken das abgeschlagene Haupt des Heiligen hält, ist jedoch farbenmäßig im Vergleich mit Dem sitzenden Johannes ein wenig vereinfacht. Es gründet sich auf den ausdrucksvollen Zweiklang des gelblichen Inkarnats und der warmen, braunen und stellenweise grünlichen Farbtonmodellierung. Das modellierende Braun verfolgt mit beschreibender Umständlichkeit das Relief der Muskeln, die von der sensitiveren und freieren malerischen Behandlung des Körpers des Heiligen auf dem ersten Bild ziemlich klar verschieden ist. Dieser Umstand sowie die reduzierte Skala der Inkarnatfarben und die schärferen Kontraste zwischen Licht und Schatten sind Zeugen dafür, daß die Enthauptung zwar derselben Zeit angehört, wie Der sitzende Johannes, daß sie jedoch mit einer älteren Vorlage aus dem 17. Jahrhundert, wohl aus dem Umkreis von *Caravaggio*, zusammenhängen muß. Die Attitude und die Geste des Henkers sind übrigens der Gestalt des Henkers in *Caravaggios Enthauptung des heiligen Johannes in der Kathedrale in La Valetta auf Malta* ziemlich ähnlich.<sup>9</sup> Da es recht ungewöhnlich ist, die Gestalt des Henkers, in einem religiösen Bild mit der St. Johannes Thematik, zur Hauptperson, ja fast zum einzigen Schauspieler der Szene zu machen, liegt die Vermutung nahe, daß das Brünner Bild ein Detail einer größeren caravaggiesken Hinrichtungsszene darstellen mag. Diese Vermutung könnte dann auch die recht schwierige Frage der Datierung beider Brünner Bilder lösen helfen. Wenn es wahrscheinlich ist, daß die Enthauptung eine Figurenstudie bildet, dann ist nicht ausgeschlossen, daß sie zusammen mit Dem sitzenden Johannes zu der Studiensammlung gehört, die M. J. Schmidt vor seiner Aufnahme in die Wiener Akademie der bildenden Künste als Vorarbeit zu seinen beiden mythologischen Bildern vom Jahre 1767, die er der Akademie vorlegte, geschaffen hatte (Apollo und Marsyas, Venus und Amor in der Schmiede Vulkans).<sup>10</sup> Wenn es der Fall sein sollte, dann käme für den

Ursprung beider Brünner Bilder das Jahr 1767, bzw. etwas früher in Betracht.

Ferner sind zwei Bilder kleinen Formats aus den Sammlungen des *Museums in Iglau (Muzeum Vysočiny v Jihlavě)* zu erwähnen: *Das Opfer Abrahams* und *Das Martyrium der heiligen Barbara* (Abb. 21, 22).<sup>11</sup> Sie sind im Katalog der Monographie über M. J. Schmidt mit der Bemerkung, daß sie „nicht überprüft werden konnten“, angeführt.<sup>12</sup> Den Autoren der Monographie waren sie bloß aus dem Thieme-Becker Lexikon (XXX. S. 161) und aus der Nachricht von Hans Tietze aus dem Jahre 1909 bekannt.<sup>13</sup> Mit den beiden Bildern publiziert Tietze zugleich auch einen derzeit verschollenen Brief von Schmidt aus den Sammlungen des Iglauer Museums, datiert in Stein 16. 11. 1782, der an den Iglauer Schüler Schmidts, Franz Oesterreicher, adressiert ist. Der Meister teilt Oesterreicher neben den anderen Dingen darin mit, er werde ihm bei nächster Gelegenheit „Abrahams Scitza“ und „Ursula Scitze“ zukommen lassen. Tietze nimmt wohl mit Recht an, daß die im Brief erwähnten Bilder mit den Bildern des Iglauer Museums identisch sind. Er ist der Meinung, daß es sich im Fall der „Ursula Scitze“ um eine Verschreibung handelt oder daß der Meister statt der „Ursula Scitze“ die Skizze zum Martyrium der heiligen Barbara gesandt hat. Beide Iglauer Bilder hängen wirklich ebenso ihrem Format nach als auch in der Malerausführung aufs engste zusammen.<sup>14</sup>

*Das Opfer Abrahams* ist von der in markanten Farben gehaltenen Figurengruppe beherrscht, die sich in einem dunkleren Milieu von einer eher gebrochenen Farbigkeit befindet. Dies wird vom goldigen Boden, dem silbrigbraunen Scheiterhaufen, der olivgrünen Vegetation, dem verhaltenen Blau und Grau und den gelblichen Tönen des Himmels gebildet. Die warme Gesamtstimmung und der helle Charakter des Gemäldes ist einigermäßen durch die hellrote Grundierung bedingt. Der mächtige Abraham in seinem satt golbraunen Gewand und zinberroten wehenden Mantel bildet einen lebendigen Kontrast zu dem farbig leichteren Engel und insbesondere zu dem weißlichen Akt des Isaak. Wurde die Figur Abrahams durch malerisch freie Pinselstriche und Flecke geschaffen, so ist der Akt eher durch die bildnerisch fließende Malerhandschrift aus der hellen perlmutterartig schillernden Farbenpaste geformt. Der malerische Vortrag, der die breiteren Pinselstriche mit den minutiösen Handschriftpointen (insbesondere in den glanzreichen Stellen) organisch verbindet, ist Ausdruck der verfeinerten Sinnkultur, die die Rokoskizzen so anziehend macht. Trotzdem fehlt dem Bild deutlich das gewisse Etwas der spontanen Hingebung und malerischen Freiheit der besten Werke Schmidts.

*Das Martyrium der heiligen Barbara* stimmt, wie bereits gesagt, in der malerischen Ausführung mit *Dem Opfer Abrahams* wesentlich überein. Nur in der Farbenskala gibt es gewisse Unterschiede, z. B. darin, daß die Figurengruppe um silbrige Töne bereichert ist. Hat man bereits bei dem Abrahamsopfer eine Erschlaffung der malerischen Spannung feststellen können, so gilt das für das

Martyrium der heiligen Barbara in gesteigertem Maße. Abgesehen von der verhältnismäßig energisch ausgeführten Figuren der liegenden Frau im Vordergrund und zum Teil auch der Heiligen selbst, ist für das Bild eine Steifheit der malerischen Wiedergabe und Kleben am Detail charakteristisch, wie es insbesondere in der Physiognomie der Figuren zutage tritt. Malerisch steif sind auch einige Draperien, vor allem das Gewand des Mannes mit der Statuette am linken Bildrand. Von den Konstruktionsmängeln ist die ungeschickte Form der linken Hand der gerade erwähnten Figur am auffallendsten.

Die Mängel der Iglauer Gemälde, vor allem des Martyriums, könnten wohl dahin führen, die Autorschaft des Meisters in Frage zu stellen. Diese wird jedoch durch den Brief Schmidts wahrscheinlich gemacht. Gegen grundsätzliche Zweifel spricht übrigens noch eine Reihe Umstände. Es ist vor allem die bekannte Tatsache, daß Schmidts Arbeiten — insbesondere die späten — öfters von minderer Qualität sind. Da erscheinen auch gewisse Ermattungszeichen (auf diese Weise liesse sich wohl eine gewisse Mattheit Der Abrahamsopfer erklären) und Zeichen von Hast. Als Folge der Popularität Schmidts kam damals auch seine Werkstatt, deren Bedeutung mit der Zeit anwuchs, sehr stark zur Geltung. Das Problem des Meisters und seiner Schüler, bzw. Helfer, ist daher sehr aktuell und es war ganz im Einklang mit der zeitgemäßen Auffassung der schöpferischen Originalität, wenn der Meister Bilder, die seine Werkstatt oder in welchem er selbst bloß einige Details ausgeführt hatte, für sein Werk hielt.<sup>15</sup> Dies war wohl besonders bei dem Martyrium der heiligen Barbara der Fall.

Die Datierung der beiden Iglauer Bilder kann sich auf den erwähnten Brief des Malers von 1782 stützen. Sie ist ohne jeden Zweifel auch aus stilkritischen Gründen annehmbar. Das Abrahamsopfer steht übrigens in der Gesamtszenerie sowie in der malerischen Faktur (insbesondere in der Betonung der detailmäßigen Handschrift) und zum großen Teil auch im Kolorit *Dem heiligen Johannes d. T. in der Wüste (Landesmuseum in Graz)* aus dem Jahre 1781 nahe.<sup>16</sup>

Das Martyrium der heiligen Barbara ist nun fast eine wörtliche Replik des Bildes mit demselben Sujet und von annähernd gleicher Größe in der *Sammlung des Germanischen Museums in Nürnberg*, datiert „um 1785“.<sup>17</sup> Die Qualität des Nürnberger Bildes ist — so weit sich das nach der Reproduktion sagen läßt — höher, die malerische Ausführung ist weit kompakter und temperamentvoller. Die Übereinstimmung zwischen den beiden Bildern geht jedoch auch sonst so weit, daß einige schwächere Stellen des Iglauer Martyriums, z. B. die linke Hand der männlichen Gestalt mit der Statuette, auch in dem Nürnberger Bild, wie mir scheint, vorkommen.<sup>18</sup>

Dem Werk M. Joh. Schmidts, bzw. seiner Werkstatt, gehören endlich zwei Bilder im *Schloß Sternberg in Mähren* an.<sup>19</sup> Es ist vor allem *das Porträt des Malers* (Abb. 23),<sup>20</sup> das mit dem *Autoporträt M. J. Schmidts im Kreis seiner Familie* vom Jahre 1790 im österreichischen Privatbesitz in Frohnleiten bei

Graz (Abb. 24)<sup>21</sup> und mit einer *Skizze* zu diesem Bild im Museum der bildenden Künste in Budapest aufs engste zusammenhängt.<sup>22</sup>

Die Skizze und das fertige Bild stellen den damals bereits dreiundsiebzigjährigen Maler dar, wie er vor der Staffelei mit zurechtgemachter Leinwand sitzt. Im Atelier ist die ganze Familie in Festtracht versammelt, zu des Meisters Rechten seine Frau und seine Tochter, zu seiner Linken die Söhne Johann und Joseph. Im Hintergrunde befindet sich eine große Leinwand mit mythologischem Sujet, eine abgeänderte Version des Bildes *Venus in der Schmiede des Vulkans*, mit dem sich Schmidt seiner Zeit um die Aufnahme in die Wiener Akademie beworben hat. Der alte Meister spricht wohl gerade zu seinem jüngeren Sohn Johann, den er der Tradition gemäß das Zeichnen und die graphischen Künste gelehrt und der im Hintergrund mit der Palette in der Hand vor dem Porträt von vier Kindern steht. Das Porträt ist eine schmerzliche Erinnerung an die vier ersten Kinder des Meisters, die im Kindesalter den Pocken zum Opfer fielen. Schmidts Autoporträt sollte also eine Art Rekapitulation der Lebensbahn des Meisters sein und war wohl für den Repräsentationsraum seines Hauses in Stein bestimmt.<sup>23</sup>

Das Sternberger Bild ist eigentlich ein Ausschnitt aus dem Frohnleitener Familienporträt, ungefähr in einem Verhältnis 1 : 1 ausgeführt und auf die Gestalt des Meisters beschränkt. Die Körper und Kopfwendung des Meisters ist erhalten, der Blick ist jedoch dem Zuschauer und nicht dem Sohn Johann zugewandt, der im Familienporträt wohl gerade den Vater um Beurteilung seiner Arbeit, d. h. des Bildnisses seiner Geschwister ersucht hat. Johanns Gestalt befindet sich bereits außerhalb des Ausschnitts und die Linke des Meisters, die in der Budapester Skizze und auch in dem definitiven Frohnleitener Bild gleichsam in einer Belehrungsgeste erhoben ist, weist im Sternberger Ausschnitt nach der Statue der Palas Athene hin, die der Autor am rechten Bildrand gemalt hat, an der Stelle, wo sich in der Skizze und dem fertigen Bild die Knie des sitzenden älteren Sohnes befinden. Da auf der entgegengesetzten Seite die Gestalt der Tochter (bzw. das in den betreffenden Ausschnitt gehörende Detail ihrer Gestalt) durch nichts ersetzt wurde, kam es zu einer gewissen Überbelastung der rechten Seite des Sternberger Porträts. Dieser Umstand bildet jedoch zugleich einen überzeugenden Beweis für die Priorität des Frohnleitner Familienbildnisses und ist ein Beleg dafür, daß das Sternberger Bild durch dessen Reduktion entstanden ist.

Der Verlust der kompositionellen Gleichgewichts ist nicht das einzige störende Element dieses Bildes, dessen Güte verglichen mit der des Familienporträts niedriger zu werten ist. Auch die Raumbeziehungen (z. B. zwischen dem Gestell mit der Statue, dem Ablegetisch und dem Meister) lassen die Überzeugungskraft des Frohnleitner Originals vermissen. Die Formenbildung ist oft nachlässig, wovon vor allem der Ablegetisch mit der Palette zeugen. Das gleiche gilt von der Modellierung des Mantels des Meisters und von der malerischen Faktur.

Selbst wenn man das verschiedene Material (Kupfer im Familienporträt, Leinwand im Sternberger Ausschnitt) in Betracht zieht, steht immerhin fest, daß die malerische Handschrift des Familienbildnisses sichtlich genauer und feiner ist. Dagegen wurde wirklich sorgfältig und gediegen der Kopf des Malers wiedergegeben. Er wurtle mit kleinem Pinsel in ockergelben und blaßrosafarbenen Tönen mit großem Verständnis für die Ausdrucksfähigkeit der malerischen Substanz gemalt. Auf diese Weise erreicht hier das Gesicht des Meisters eine größere psychologische Überzeugungskraft als das physiognomisch schärfere, aber deskriptivere des Familienporträts.

Sehr eng ist der Zusammenhang beider Bildnisse auch im Kolorit, sofern man sich freilich auf die Farbenreproduktion des Familienporträts verlassen kann. Das Sternberger Bild ist zwar merklich dunkler, die warme Gesamtstimmung mit dem Übergewicht der braunen Töne ist jedoch erhalten geblieben und in Einzelheiten ist es nur zu unbedeutenden Änderungen gekommen. Man muß nichtsdestoweniger auch im Kolorit das höhere Niveau des Frohnleitner Bildes anerkennen, dessen Farben differenzierter, klingender, feiner und vor allem gewählter anmuten.

Die verminderte Qualität des Sternberger Bildes ist jedoch nicht so groß, daß sie berechtigte Zweifel an seiner Eigenhändigkeit erregen könnte. Der Grund der niedrigeren Qualität war wohl das kleinere Interesse, mit dem der Meister an die Ausführung des Ausschnitts aus dem repräsentativen Familienporträt herantrat. Für die Autentizität des Sternberger Bildes spricht hauptsächlich die gute Qualität des Zentralmotivs und zugleich des besten Details, des Kopfes des Meisters, die wie bereits gesagt in einem gewissen Sinne auch das Frohnleitner Original übertrifft. Der Kopf ist zweifelsohne wesentlich gediegener als in dem Porträt des Meisters von *Paul Haubenstricker* (das beiden diesen besprochenen Bildnissen sonst sehr nahe steht), so daß auch die Möglichkeit wohl wegfällt, das Sternberger Bild für eine Schülerarbeit oder für ein im weiteren Umkreis des Meisters entstandene Werk zu halten.<sup>24</sup>

Das nächste der Sternberger Bilder, *Das Martyrium des heiligen Veit* (Abb. 25), gehört zum Abschluß der langen Reihe der barocken Martyrien, die ausführlich und überaus drastisch die Wiederwärtigkeiten der für ihren Glauben leidenden christlichen Heiligen schildern.<sup>25</sup> Das Szenenmilieu, ein Hofplatz mit der Statue eines antiken Herrschers ist nicht ohne Analogien in Schmidts Werk, es erscheint z. B. bereits in der Enthauptung der heiligen Barbara in Dürnstein 1767. Das Sternberger Bild gehört jedoch offensichtlich der späten Schaffenszeit des Meisters an. Davon zeugt die Tendenz zur Plastizität der Figuren und ein gewisser Hang zur Straffung der Komposition, teils mit Hilfe des symmetrischen Aufbaus, teils durch Festigung der Szene in der Bildfläche, was sich vor allem durch Ausfüllung der beiden unteren Bildecken mit Figuren äußert, eine typische Erscheinung für eine Reihe der späten Schmidtschen Bilder. Trotz dieses deutli-

chen Wiederhalls des Klassizismus kommt jedoch auch fernerhin die sensualistische Komponente der malerischen Leistung zur Geltung, ja sie ist — bezeichnenderweise für das Alterswerk des Meisters — noch im Wachstum begriffen. Die Handschrift ist nämlich malerisch lebendig und frei, das Kolorit erreicht stellenweise Leichtigkeit und Transparenz, die gleichsam an Aquarelle erinnert.<sup>26</sup> Der einigende Faktor des koloristischen Aufbaus ist die goldbraune Färbung des Bodens und der Schattenpartien zusammen mit der farbenverwandten Stimmung des Bildhintergrundes. Die Skala der warmen Farben gipfelt in den rosa Inkarntaten und namentlich in dem satten Rot des Mantels des Reiters in der golden schimmernden Rüstung. Sie wird begleitet von kontrastierenden kalten Tönen, silbrigweiß auf dem Pferdeleib, intensiv blau auf dem Reiterkleid und silbrigblau auf dem abgeworfenen Mantel des Heiligen. Interessant ist insbesondere die farbig erleichterte Gruppe der herabschwebenden Engel mit den Martersymbolen, dem Kranz und dem Palmzweig, mit dem rosafarbenen Teint und den gelben, olivgrünen und blauen Gewändern.

Doch auch die ansprechende malerische Darstellung kann nicht die vielen Mängel verbergen, die hier weit mehr stören, als es auf dem vorhergehenden Sternberger Bild der Fall war. Obwohl das Bild wohlgelungene Details, wie z. B. die erwähnte Engelgruppe oder die Figur des Hundes in der unteren Ecke links, enthält, ist für seinen größten Teil eine gewisse Schwerfälligkeit und Ungeschicklichkeit charakteristisch. Dies tritt am deutlichsten zutage, wenn man es mit einem Bild von ein wenig kleinerem Format, aber mit identischem Motiv vergleicht, mit dem das Sternberger Martyrium auf engste zusammenhängt und das zweifelsohne ein eigenhändiges Werk des Meisters ist. Es ist das *Martyrium des heiligen Veit* in der *Prälatur des St. Peter Klosters in Salzburg* (Abb. 26). Es wurde im Katalog der Monographie über Martin Johann Schmidt registriert unter dem Datum 1790<sup>27</sup>; zu dem Bild ist noch eine gleichdatierte Vorskizze in der graphischen Sammlung des österreichischen Kloster zu *St. Florian* erhalten.<sup>28</sup> Das Salzburger Bild ist wohl eine Skizze zu einem m. E. unbekanntem bzw. nicht realisierten Altargemälde. Durch ihre malerische Spontaneität sticht sie auffällig von der Steifheit und ängstlichen Kleinteiligkeit des Sternberger Martyriums ab.

Wenn wir auch wissen, daß die Qualität der Werke M. J. Schmidts häufig bedenklich schwankte, ist es dennoch sehr wahrscheinlich, daß das Bild in Sternberg trotz einiger wirklich gelungenen Stellen nicht als authentische Arbeit des Meisters zu beurteilen ist. Es steht jedoch fest, daß sein Ursprung in der nächsten Umgebung des Meisters zu suchen ist, wovon vor allem die intime Kenntnis der Technik und der malerischen Faktur des Meisters zeugt. Am wahrscheinlichsten dürfte die Vermutung sein, daß das Sternberger Martyrium des heiligen Veit eine nicht besonders hochstehende Werkstattreplik der Salzburger Skizze darstellt, analog dem Iglauer Martyrium der heiligen Barbara (das wohl

noch als schwächer zu werten ist). Seine Datierung ist durch das oben angeführte Datum 1790 der Salzburger Skizze und der Zeichnung in St. Florian bereits angedeutet.

Übersetzt von F. P.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> *Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremser Schmidt“, 1718–1801. Bearbeitet von Fritz Dworschak, Ruppert Feuchtmüller, Karl Garzarolli-Thurnlack und Josef Zykán. Wien 1955. Ferner nur: Der Maler M. J. Schmidt.*
- <sup>2</sup> Der Autor kommt in nächster Zeit auf das Problem der übrigen mährischen Arbeiten Schmidts noch einmal zu sprechen. Über die Bilder Schmidts in Böhmen bereitet Doz. P. Preis (Prag) eine Studie vor.
- <sup>3</sup> Öl auf Leinwand, 102,5×145,5 cm. Besitz des Vlastivědný ústav — Galerie výtvarného umění v Olomouci (Olmütz), Inv.-Nr. O 149. Das Bild stammt aus dem ehem. Stadtmuseum in Olmütz, frühere Provenienz unbekannt. Links unten signiert: *Mart.S:f:1757*. Das Bild trägt Spuren früherer Restaurierung, wobei es auf einen neuen Blendrahmen gespannt und dubliert wurde. Der Restaurator hat kleine Retuschen durchgeführt, stärker hat er in die Figurenstaffage des Mittelplans eingegriffen. Die Firnissschicht ist insbesondere in der Partie des Meeres und des Himmels nachgedunkelt und bröckelig.
- <sup>4</sup> Z. B. im Bild der heiligen Elisabeth mit dem kleinen Johannes dem Täufer vom Jahre 1760 (Schaf) oder im Porträt des Abts Dominik Gussmann vom selben Jahr (Quasten im Hintergrund). Vgl. *Der Maler M. J. Schmidt*, Bild 24, 27.
- <sup>5</sup> Der Vergleich der malerischen Form des Hirten von Schmidt mit dem venezianischen Zyklus Guardis (zwischen 1750–1753) ist freilich absichtlich übertont und ich will keineswegs behaupten, daß Schmidt (welcher wahrscheinlich niemals Italien besuchte) den Zyklus Guardis aus Autopsie gekannt hätte, wenn auch der Schmidtsche Hirt wirklich auch durch seine Attitude an eine von zwei Jünglingsgestalten im Vordergrund der Szene der Hochzeit des Tobias (M. Goering, *F. Guardi*, Wien 1944, Abb. 56) erinnert.
- <sup>6</sup> Z. B. Landschaft mit Wasserfall, Akademie in Venedig (G. Lorenzetti, *Das Jahrhundert Tiepolos*, Wien 1942, Abb. 47).
- <sup>7</sup> Der sitzende Johannes der Täufer, Öl auf Leinwand, 103×67 cm. Besitz der Moravská galerie v Brně (Brünn), Inv.-Nr. Rajhrad 10. Die Enthauptung des heiligen Johannes des Täufers, Öl auf Leinwand, 102×67 cm, Inv.-Nr. Rajhrad 11. Beide Bilder wurden bei der Restaurierung (wohl bereits im 19. Jahrh.) an einigen Stellen retuschiert und dubliert, und beim Spannen auf einen neuen Rahmen ganz unbedeutend verkleinert. Die Oberfläche ist durch nachgedunkelten und verwitterten Firnis beschädigt. Der sitzende Johannes wird im Katalog der Monographie *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 293, unter den Bildern erwähnt, die „nicht besichtigt werden konnten“. Die Enthauptung des heiligen Johannes war den Verfassern der Monographie wohl nicht bekannt.
- <sup>8</sup> Es ist nicht ausgeschlossen, daß es zum Teil durch den Zustand des Bildes verschuldet ist, das in nächster Zeit restauriert werden soll.
- <sup>9</sup> Ludwig Schudt, *Caravaggio*. Wien 1942, Bild 57.
- <sup>10</sup> *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 51, 155, Abb. 38, 39. Für die Ratschläge, die die Datierung der beiden Brünnener Bilder betreffen, bin ich Herrn Dr. Jos. Zykán (Wien) sehr verbunden, dem ich auch die Information über fernere Aktstudien verdanke, die zu gleichem Zweck geschaffen wurden. Es sind Der heilige Hieronymus im Gebet, 1765,

- derz. verschollen, und Paulus und Antonius, vor 1765, im Stadtmuseum in Krems. Vgl. *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 249. Beide eben angeführten Bilder kenne ich leider nicht.
- <sup>11</sup> Das Opfer Abrahams, Öl auf Leinwand, 45×23 cm, Inv.-Nr. 2875. Das Martyrium der heiligen Barbara, Öl auf Leinwand, 45×23 cm, Inv.-Nr. 2876. Beide Bilder stammen aus dem Nachlaß des Bürgermeisters Josef Stäger (gest. 1903). Vorherige Provenienz ist im Museuminventar nicht verzeichnet. Die Oberfläche beider Bilder ist recht verwittert, Leinwand auf Papier aufgeklebt.
- <sup>12</sup> *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 275.
- <sup>13</sup> Hans Tietze, *Aus der Werkstatt des Kremser Schmidt*. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission, Beiblatt zum Band III, 1909. Wien 1909, S. 182.
- <sup>14</sup> Es sei bereits hier erwähnt, daß sich in der Iglauer St.-Jakobs-Kirche auf dem Seitenaltar ein Martyrium der heiligen Ursula befindet, das in einem Martin Johann Schmidt verwandten Stil gemalt ist. Die undeutliche Signatur ließe sich als „Oesterreicher“ lesen. Einen evtl. Zusammenhang dieses Ursulamartyriums mit dem in unserem Artikel behandelten Thema wird man wohl erst nach einer eingehenden Untersuchung dieses Bildes näher beleuchten können.
- <sup>15</sup> Eine Reihe heute unklarer Fragen — ähnlich dem Problem, dem wir gerade begegnet sind — kann erst nach Publizierung der Werke der Werkstattgehilfen und Schüler Schmidts und der übrigen Maler aus seinem Umkreis definitiv gelöst werden. Vgl. *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 54.
- <sup>16</sup> *Meisterwerke der Barockmalerei im Landesmuseum Joanneum — Graz*, Wien—München 1961, Bild auf S. 153. Öl auf Kupfer, 52,8×42,9 cm. Invent.-Nr. 887. Bezeichnet rechts unten: *M. J. Schmidt 1781*.
- <sup>17</sup> *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 162, Abb. 58, Kat. S. 278. Öl auf Leinwand, 47,5×24 cm. Inv.-Nr. GM 1125. Rechteckformat, Segmentende jedoch oben angedeutet.
- <sup>18</sup> Es ist höchst wahrscheinlich, daß die Iglauer Bilder Entwurfskizzen darstellen, obwohl dies H. Tietze (l. c.) bezweifelt und glaubt, sie seien nur für Fr. Oesterreicher gemalt worden. Mit dem Datum 1782 hat M. J. Schmidt die Altarbilder Das Martyrium der heil. Barbara und Das Opfer Abrahams in der Pfarrkirche in Asbach (Niederbayern) bezeichnet, vgl. *Der Maler M. J. Schmidt*, Katalog S. 275. Der Autor der vorliegenden Studie kennt leider die Asbacher Bilder nicht, die gleiche Entstehungszeit und die Sujets deuten jedoch an, daß beide Iglauer Bilder und auch die Nürnberger Skizze mit diesen definitiven Realisierungen im Zusammenhang stehen könnten.
- <sup>19</sup> Beide Bilder sind in der Fachliteratur bisher unbekannt.
- <sup>20</sup> Öl auf Leinwand, 52,5×38 cm. Inv.-Nr. 378, Lipník 916. Das Bild wurde restauriert, ist auf neuere Leinwand überzogen und an einigen Stellen retuschiert. Es stammt aus dem Schloß in Lipník n. Bečvou (Leipnik a. Bečzwa), von wo es nach dem zweiten Weltkrieg nach Sternberg gebracht wurde. Das Bild ist auf dem Rahmen mit „*Fr. Mich. Schmidt*“ (sic!) bezeichnet.
- <sup>21</sup> Die Sammlung Franz Freiherr von Mayr-Melnhof. Öl auf Kupfer, 72,4×86,4 cm. Datiert unten an der Aktzeichnung 1790. Vgl. *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 41, 179, 282, farbige Beilage 131.
- <sup>22</sup> Leinwand auf Karton überzogen, 48×64 cm, Inv.-Nr. 8908. Vgl. *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 180, 282, Tafel 130.
- <sup>23</sup> Zu den Familienverhältnissen von M. J. Schmidt vgl. das betreffende Kapitel der Monographie *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 5 f.
- <sup>24</sup> Haubenstrickers Porträt ist in der Monographie *Der Maler M. J. Schmidt* abgebildet (Abb. 9), und ist hier mit dem Jahr 1778 bezeichnet. Die Datierung stützt sich wohl auf die Tatsache, daß *Paul Haubenstricker* und Schmidts Schüler *K. Fellner* nach dem Por-

- trät Stiche gefertigt haben, die dasselbe Datum tragen (S. 41). Die bedeutende Verwandtschaft des Haubenstrickerschen Porträts mit den Porträts aus Frohnleiten und Sternberg (sowohl rein malerisch als auch was die Physiognomie, das Alter und die Attitude des Porträtierten anbelangt) macht jedoch das Datum 1778 recht problematisch.
- <sup>25</sup> Öl auf Leinwand, 108×61 cm. Inv.-Nr. 390, Lipnik 914. Dieselbe Provenienz wie beim Porträt. Das Bild wurde wohl bereits im 19. Jahrhundert restauriert und dubliert, die letzte, nicht gerade gediegene Restaurierung, ist jedoch offensichtlich neueren Datums.
- <sup>26</sup> Das durchsichtige Kolorit ist größtenteils dadurch bedingt, daß das Bild nicht auf dunklem Bolus gemalt zu sein scheint, sondern auf einem helleren Grund mit häufiger Verwendung von Lasuren. Wie bekannt, gab die Schmidtsche Werkstatt am Anfang der achtziger Jahre nach dem Muster der Wiener Akademie immer mehr den Bolus zu Gunsten einer grauen oder gelben Grundierung auf. Vgl. *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 177.
- <sup>27</sup> *Der Maler M. J. Schmidt*, S. 283. Öl auf Leinwand, 93×48,5 cm. Beschrieben auf Rückseite von fremder Hand: *Original Joanni Martin Schmidt Stein, inf. aust. B. Loiben 1790.* — Herrn Dr. R. Feuchtmüller (Wien), der mit großer Freundlichkeit meiner Bitte entgegenkam und eine Photographie der Salzburger Skizze besorgt hat, sei hier mein aufrichtigster Dank ausgesprochen.
- <sup>28</sup> Karl Garzarolli-Thurnlackh, *Das graphische Werk Martin Johann Schmidts (Kremserschmidt)*. Zürich, Wien, Leipzig, 1925, Abb. 95. Der Autor datiert die Zeichnung um 1790 wohl nach der Salzburger Skizze.

PŘÍSPĚVEK K DÍLU MARTINA JOH. SCHMIDTA,  
ZV. KREMSERSCHMIDT

Autor návazuje na nedávnou monografii o díle významného representanta středoevropského malířství sklonku baroka, Martina Joh. Schmidta, zv. Kremserschmidt (*Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremserschmidt“, 1780–1801*. Bearbeitet von F. Dworschak, R. Feuchtmüller, K. Garzarolli-Thurnlackh, J. Zykan, Wien 1955), a přináší rozbor několika moravských obrazů, vytvořených Schmidtem nebo jeho dílnou, které unikly pozornosti autorů monografie nebo které znali jen z fotografií. Je to Klanění pastýřů z r. 1757 (Vlastivědný ústav — galerie v Olomouci), Sedící sv. Jan Křtítel a Stětí sv. Jana Křtitele, kolem 1767 (Moravská galerie v Brně), Obět Abrahamova, Mučení sv. Barbory, 1782 (Muzeum Vysočiny v Jihlavě), a Vlastní portrét M. J. Schmidta a Mučení sv. Víta, 1790 (Státní zámek ve Sternberku na Mor.).

