

MARTIN JOHANN SCHMIDT

Martin Johann Schmidt hat den Namen der Stadt Krems durch die ehrenvolle Kurzbezeichnung Kremser Schmidt unter die Kunstfreunde in alle Welt getragen. Er kann für sich in Anspruch nehmen, der bekannteste und bedeutendste Künstler seiner Heimatstadt zu sein.

Martin Johann Schmidt wurde am 25. September 1718 in Grafenwörth (Bez. Krems) als zweites von fünf Kindern des „*Joannes Schmidt Pilthauer all da und seiner Gattin Katharina*“ geboren. Als der Knabe acht Jahre alt war, übersiedelte die Familie in den Förthof zu Stein anlässlich der Aufträge Propst Hieronymus Übelbachers an Johann Schmidt bei der Errichtung der Stiftskirche in Dürnstein. Hatte Martin Johann Schmidt die Dorfschule in Grafenwörth besucht, so nun die Stadtschule in Stein. Die Anfangsgründe der Kunst mag er von seinem Vater erlernt haben, der sich vom einfachen Holzschnitzer zum nicht unbedeutenden lokalen Plastiker emporgearbeitet hatte. Martin Johann kam dann zu Gottlieb Starmayr in die Lehre, der in Dürnstein im Kreuzgang Wandbilder von nicht überragender Bedeutung zu malen hatte. Schmidt nennt selbst in späteren Jahren noch Baldassare Scabino da Rosaforte, einen Schüler der Wiener Akademie, seinen Lehrer. In der Tat muß Schmidt als großer Autodidakt gesehen werden, denn von diesen beiden Lehrern kann er nicht mehr als die Handhabung des Pinsels erlernt haben. Schon früh sah er sich nach allen „Mustern“ um, die er erreichen konnte, wobei ihm vor allem die reichen graphischen Sammlungen in den Stiften zu Dürnstein und Göttweig, später auch in Wien, von Nutzen gewesen sein dürften. 1740 arbeitet er noch mit Starmayr an Fresken im Ratssaal von Retz und fertigt Brustbilder römischer Kaiser nach Kupferstichen an. 1743 kauft er sich eine Stichfolge von Heiligen des Benediktinerordens von Bartholomäus Kilian dem Jüngeren. Seine Wanderjahre liegen im dunklen. Garzarolli nahm für 1746 eine Reise nach Venedig an, wodurch sich die starke Hinneigung zur barocken venezianischen Malerei erklären würde. Dokumente sind nicht vorhanden, anderseits war die venezianische Malerei im ganzen süddeutschen Bereich so geschätzt, daß auch hier genug Kunstwerke als Vorbilder gefunden werden konnten. Die lebhaften Beziehungen zu Venedig können hier nicht näher erörtert werden, es sei hier nur an Namen wie Amigoni, den Schmidt besonders verehrte, Gianbattista Pittoni und die Familie Tiepolo erinnert. Hiezu kommt die Gruppe von Südtiroler Malern, Michelangelo Unterberger, Paul Troger, Vater und Sohn Byss, die die Verbindung mit dem Süden unmittelbar darstellten. Nicht zu unterschätzen ist die Begegnung mit Paul Troger, die nachweislich um 1750 in Wien stattgefunden haben muß und die auch den ersten Kontakt mit der Wiener Akademie darstellt. Die ersten großen Aufträge, wie das Hochaltarblatt für die Pfarrkirche in Stein mit der Darstellung des hl. Nikolaus als Patron der Schiffer und das Hochaltarbild für die damalige Jesuitenkirche (heute Piaristenkirche) in Krems mit der Himmelfahrt Mariens (1756), zeigen Schmidt bereits in der vollen Beherrschung großer spätbarocker Kompositionen und prächtiger Farbgebung.

1755 erwirbt er sein anscheinliches Haus in Stein, in welchem er bis an sein Lebensende wirken sollte. 1758 vermählt er sich mit der etwa dreißigjährigen Elisabeth Müller. Vier Kinder, die ihm die Frau zwischen 1759 und 1764 schenkte, starben 1764/65 an den Blattern, eine schwere Prüfung für das Gemüt des Künstlers. Drei später geborene Kinder, Joseph Johann Nepomuk (geb. 1765), Johann Martin Karl (geb. 1769) und

eine Tochter, Viktoria Elisabeth (geb. 1778), überlebten die Eltern. Der Vater hoffte, daß einer der beiden Söhne zum Maler herangebildet werden könnte, und gab beiden Söhnen Unterricht, doch schlugen beide die Beamtenlaufbahn ein. Der ältere starb als k. k. Regierungsrat 1831 in Baden, der jüngere, achtzigjährig, 1849 als pensionierter Rechnungsrat im Bürgerspitalzinshaus Nr. 1100 in Wien.

Doch kehren wir nun zur künstlerischen Entwicklung Martin Johann Schmidts zurück. Der Künstler erfuhr Förderung vom Stift Seitenstetten, wo er in den sechziger Jahren für das Refektorium große Aufträge auszuführen hatte und Pater Joseph Schaukegel ein wertvoller künstlerischer Berater gewesen zu sein scheint. Visionäre kleine Bilder gehen jedenfalls auf seinen Einfluß zurück, wie er auch die Bemühungen des Künstlers um die Aufnahme in die Akademie unterstützt haben mag. Am 6. April 1768 erfolgte die Ernennung zum Mitglied der k. k. Akademie in Wien. Die beiden Aufnahmestücke von 1767 stellen das „Urteil des Königs Midas“ und „Venus in der Schmiede des Vulkan“ dar.

Eine Begegnung mit Maulbertsch ist für das Jahr 1764 anzunehmen, anlässlich der Ausstattung der Pfarrkirche in Schwechat bei Wien. 1769 erreicht Schmidt einen Höhepunkt in der visionären, ekstatischen und mystischen Ausdruckskraft seiner Malerei, anderseits in Bildern von höchster religiöser Zärtlichkeit. Seit 1770 mehren sich die Aufträge für die Ausstattung großer Stiftskirchen. Kremser Schmidt ist auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Besondere Beachtung verdient das Alterswerk des Künstlers, der, wenn auch ikonographisch vielfach an seine eigenen vorhergehenden Schöpfungen gebunden, nun höchste malerische Freiheit und persönlichen Ausdruck erreicht.

Die vielseitigen Interessen des Künstlers finden eine Spiegelung in der kleinen Galerie von gesammelten Bildern, die er sich selbst angelegt hat. Das Einmalige an Schmidt ist die persönliche Kraft, mit der er trotz Hinneigung zu manchen Vorbildern eine sehr persönliche Aussage von großer Intimität in allen seinen Werken erreichte. Dieses persönliche Verhältnis zu seinem Werk zeigt sich auch in unzähligen anekdotischen Einzelheiten, die von dem Schema überlieferter Ikonographie abweichen. Diese persönliche Einstellung verbindet ihn auch mit seinem großen Vorbild Rembrandt. Es ist jedoch unmöglich, alle seine „Muster“, die er verehrte, hier anzuführen, angefangen von Raphael Santi bis zu seinen venezianischen Zeitgenossen, von Giuseppe Cresspi bis Solimena und viele andere mehr. An allen Vorbildern hat Schmidt sich bereichert, in allen seinen Werken ist er selbst der Kremser Schmidt.

Er starb am 28. Juni 1801 in seinem Wohnhaus in Stein „am Sand und Gries“ und liegt am Stadtfriedhof in Stein begraben.

Hatte sich die große Kremser-Schmidt-Ausstellung, welche 1951 in der damals eben wiederbelebten Minoritenkirche in Stein stattfand, die Aufgabe gestellt, das Werk des Kremser Schmidt erstmalig zu beleuchten, so kann eine Ausstellung, welche die 1000jährige Kunstgeschichte der Doppelstadt Krems-Stein darstellen will, nicht den gleichen Intentionen folgen. Es wurde daher getrachtet, den künstlerischen Entwurf in den Vordergrund zu stellen, der ja heute als die eigentliche künstlerische Leistung angesehen wird, während das große ausgeführte Gemälde oftmals an Unmittelbarkeit verliert, sei es, weil dem Auftraggeber ein zu locker gemaltes Bild nicht zugemutet werden konnte oder der Künstler vielleicht selbst glaubte, daß eine bis aufs letzte gehende „Vollkommenheit“ der Ausführung das richtigere wäre. Freilich war gerade die Generation zwischen 1750 und 1780, der auch Francesco Guardi angehörte, am meisten entfernt von dem Begriff der akademischen Vollkommenheit,

und Schmidt hat ebenso wie Maulbertsch in alten und jungen Jahren manches frisch gemalte Bild als fertig betrachtet, sodaß wir heute noch die Verständigkeit des Auftraggebers bestaunen müssen.

Bei der Auslese für diese Ausstellung sollen, wie gesagt, die Studie und der Entwurf im Vordergrund stehen. Es ist der Ausstellungsleitung gelungen, kostbare Stücke dieser Art von Leihgebern aus dem In- und Ausland zu erlangen. Die graduellen Unterschiede zwischen Studie und Entwurf können hier nur angedeutet werden. Unter den Handzeichnungen des Meisters gibt es solche, die als bloße Übungen betrachtet werden müssen. Andere sind Festhaltungen von Eindrücken, die bei anderen Künstlern gewonnen wurden, und schließlich gibt es Entwürfe in Handzeichnung, welche der Kontraktsskizze in Öl vorausgehen. Schmidt hat solche Blätter sorgfältig gesammelt und in Klebebänden aufbewahrt. Sein Schüler Pater Koloman Felner in Lambach hat sich solche Blätter als Geschenk ausgebeten und sie für sein Stift gesammelt. Dieser Bestand ist heute leider zum Großteil zerstreut. Garzarolli hat sich durch seine Veröffentlichung 1925 größte Verdienste erworben.

Im gleichen Jahr erhielt der damalige Direktor der Albertina, Josef Meder, von Prof. A. A. Sidorow in Moskau die Mitteilung, daß er einen umfangreichen Fund von Handzeichnungen des Kremser Schmidt gemacht hatte. Es war nun das Verdienst des Wiener Kunsthändlers Dr. Otto Niernstein (dessen Nachfolger heute Dr. Otto Kallir in New York ist), daß er die Verbindung mit einem vorübergehend in Deutschland weilenden baltischen Händler aufnahm und ein Konvolut von 126 Blättern aus einem aufgelösten Klebeband aus der Sammlung Baranowitsch in Moskau übernehmen konnte. Die Albertina war damals in der Lage, im ganzen 57 Blätter käuflich zu erwerben. Unverbindlichen Mitteilungen zufolge habe der Bestand ursprünglich 146 Blätter ausgemacht, von denen 20 in Rußland verblieben sein sollen. Deutsche Sammlungen konnten 10 Blätter erwerben, Kallir behielt einige Blätter und brachte sie nach Amerika. Er hatte die Liebenswürdigkeit, zwei dieser Blätter für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen, wie auch die meisten Leihgaben der Albertina aus diesem Bestand Baranowitsch stammen.

Es ist nun ein Rätsel, wie ein so geschlossener Bestand von solcher Bedeutung nach Rußland gekommen ist. Garzarolli sah eine Erklärung in einem Brief vom 26. Dezember 1796, in welchem Schmidt dem Stiftherrn Pater Koloman Felner mitteilte, daß sein ehemaliger Schüler Gutenbrunner nach Reisen durch ganz Europa in Moskau sei und ihm kürzlich aus St. Petersburg geschrieben habe. Gutenbrunner hätte in Rußland in Italien gesammelte Bilder zu gutem Preis verkauft. Garzarolli nahm nun mit einiger Wahrscheinlichkeit an, daß Schmidt, um Geld zu verdienen, einen Band Zeichnungen zusammengestellt und nach Moskau verschickt hatte. Darüber gibt es natürlich keinen dokumentarischen Nachweis.

Andererseits berichtet Joseph Rosa jun., der damalige kaiserliche Galerie-Kustos, daß er im Jahre 1804 im kaiserlichen Schloß Leiben, wo Kaiser Franz gerne weilte, die gesammelten Handzeichnungen des Künstlers Martin Johann Schmidt von seinen Jugendjahren an bis in sein hohes Alter „von ihm selbst in Büchern aufbewahrt“ gesehen habe. Es hat den Anschein, daß sich der gesamte künstlerische Nachlaß damals zur Ansicht für den Kaiser in Leiben befunden hat, da Rosa jun. noch weitere Vorschläge für Ankäufe macht, darunter zwei Magnascos mit Landschaftsdarstellungen, eine große Sammlung Handzeichnungen von Daniel Gran etc. Anscheinend kam es aber doch nicht zu einem Ankauf. 1820 sollte der Nachlaß im Belvedere ausgestellt werden. Ob es dazu kam, ist auch nicht bekannt. Schließlich dürfte der Nachlaß

nach 1820 durch den Sammler Theuerkauf in Graz verwertet worden sein. Mehrere kleine Bilder vom Kremser Schmidt in steirischem öffentlichen und privaten Besitz stammen aus dieser Sammlung Theuerkauf. Einer unbeweisbaren Tradition entsprechend, sei die eigentliche Galereie größtenteils an polnische Kavaliere nach Warschau verkauft worden.

Für die Annahme Garzarollis einer freiwilligen Veräußerung von Blättern durch den Künstler selbst, etwa im Jahre 1797, spricht, daß einzelne Blätter spätere Überarbeitungen aufweisen, als ob der Künstler sie gewissermaßen zum Verkauf adaptiert hätte. Es wäre aber auch denkbar, daß Schmidt seine Sammlung schon aus ikonographischen Gründen immer wieder durchgegangen ist und etwa Weißhöhungen und andere Verbesserungen an den Blättern durchgeführt haben könnte. Wie dem auch sei, der hochwertige Bestand Baranowitsch kann nun auf dieser Ausstellung in wichtigen Blättern gezeigt werden. Andere stammen aus dem zerstreuten Bestand Pater Koloman Felners in Lambach. Ein großer Bestand an Handzeichnungen konnte vom Niederösterreichischen Landesmuseum in Ischl aufgefunden und erworben werden. Er wurde bereits im Landesmuseum gezeigt. Einzelne Blätter sind auf der Ausstellung zu sehen.

Neben den Handzeichnungsentwürfen gibt es dann natürlich in den meisten Fällen die Ölskizze, welche soweit ausgearbeitet wurde, daß sie dem Auftraggeber als Kontraktsskizze vorgelegt werden konnte. Es sind dies kostbarste Arbeiten in kleinem Format. In den wenigsten Fällen kehrte die Kontraktsskizze in die Hand des Künstlers wieder zurück. Sie ist ein begehrtes Objekt für Kunstsammlungen geworden.

Dem Künstler war aber oft auch darum zu tun, eine „belle memoire“, einen „schönen Gedanken“ an sein Werk zurückzubehalten, und so mag er sich vor Ablieferung großer Altarblätter noch ein Ölbild in kleinem Format hergestellt haben, damit er seine eigene Sammlung von Bildern fremder Künstler und Arbeiten eigener Hand damit bereichere und ein Archiv für sein weiteres Schaffen habe. Manche der kleinen Repliken sind vielleicht nicht eigenhändig, sondern von seinem Schülerkreis als Übung und Anregung ausgeführt worden.

Schließlich hat Schmidt in seinem hohen Alter für sich oder für kunstfreundliche Stiftsherren manches kleinformatige Bild gemalt, das nicht als Skizze, sondern als selbständiges Kunstwerk gewertet werden will. Besonderer Gegenstand dieser Ausstellung sind kleine Bilder auf Metall, ein Bildträger, der feinste Verreibung der Farben ermöglicht und dauernde Leuchtkraft gewährleistet. Genrebilder und mythologische Szenen, die wohl selten auf Bestellung gearbeitet waren, schuf er vielleicht als Sonntagsvergügen.

Josef Zykan

LITERATUR

- A. Mayer, Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt der „Kremser Schmidt“. Wien 1879.
- K. Garzarolli-Thurnlackh, Das graphische Werk Johann Martin Schmidts (Kremser Schmidt) 1718—1801. Zürich-Wien-Leipzig 1925.
- Ders., Martin Johann Schmidt (Kremser Schmidt), Beiträge I. Ein lange verschollener Handschriftenblock M. J. Schmidts aus Moskauer Privatbesitz, in: Blätter für Heimatkunde. Graz 4/1927. — Beiträge II. Das Nachlaßinventar Martin Johann Schmidts, ebenda 5/1927.

- Ders., Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Bd. IV und V.
- K. Salomon, Das Förthofer Altarblatt, ein Zeugnis der Jugendtätigkeit M. J. Schmidts, in: Beiträge zur Heimatkunde. Krems o. J. N. F.
- A. Unterhofer, Des Malers M. J. Schmidt (Kremser Schmidt) Beziehungen zum Stifte Seitenstetten, in: Bote aus Seitenstetten 26/1951, 27/1952.
- Kremser Schmidt. Ausstellungskatalog Krems-Stein 1951.
- F. Dworschak—R. Feuchtmüller—K. Garzarolli-Thurnlackh—J. Zykan, Der Maler Martin Johann Schmidt genannt „Der Kremser Schmidt“ 1718—1801. Wien 1955.

201 MADONNA MIT KIND UND HEILIGEM JOSEPH

Um 1750.

Steinkreidezeichnung, 28,1 × 18,7 cm.

Die Studie von hoher Qualität zeigt, wie der heranreifende Künstler die Zeichnung vollendet beherrschte. Der Wechsel von unbestimmten Linien mit sicherer Führung des Stiftes, wenn es sich darum handelte, einen Gestus wiederzugeben, die Modellierung einzelner Partien durch Schraffuren läßt bereits eine gewisse Überlegenheit erkennen, eine Überlegenheit den zahllosen Vorbildern, „Mustern“ gegenüber, die sich der Künstler selbst gewählt hatte. Es wäre darum verfehlt, hier in erster Linie von den italienischen Vorbildern zu sprechen, von den Meistern, die Schmidt verehrte, angefangen von Raffael bis Amigoni, auf die er gerne zurückgriff, wie später auf die Stiche nach Peter Paul Rubens. Die Ölgemälde der Jahre um 1750 lassen italienische Einflüsse nicht verkennen, so auch das Altarblatt in der Fialkirche in Moritzreith (1752), in dem die Kopfstudie vielleicht verwertet worden war.

LIT.: F. Dworschak — R. Feuchtmüller — K. Garzarolli-Thurnlackh — J. Zykan, Der Maler Martin Johann Schmidt genannt „Der Kremser Schmidt“ 1718—1801. Wien 1955 (fortan Der Kremser Schmidt), S. 96f., 145, Taf. 13, 14.

Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv.-Nr. 24694

202 ORIENTALE

Um 1750.

Steinkreide, an einzelnen Stellen Feder mit Tusche, 26,4 × 18,7 cm.

Seit 1749 tauchen in der Druckgraphik Schmidts orientalische Typen auf, die von der frühen Hinneigung des Künstlers zu „Rembrandtschem Geschmack“ sprechen. Schmidt kannte ja die heute nicht mehr vorhandenen Radierungen Rembrandts in Stift Göttweig. Das vorliegende Studienblatt bemüht sich noch im Sinne italienischer Kunst um eine sorgfältige Technik mit mehrstufigen Tonkomplexen. Diese orientalischen Typen werden später viel freier und bewegter in den Altarblättern des Künstlers wieder auftauchen. Auch hier ist bereits eine selbständige Bewältigung des Vorwurfes zu erkennen.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 95f.

Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv.-Nr. 24688

203 STEHENDER MÄNNLICHER MIT PELZ BEKLEIDETER HALBAKT,
AUF PODEST GESTÜTZT

Um 1750.

Steinkreidezeichnung, 29,2 × 19,5 cm.

In der Zeit der ersten Berührung mit der Wiener Akademie entstehen jene Studien, in denen es sich um die Bewältigung des männlichen Aktes, um Stellung des Körpers und Wirkung des Stoffes handelt. Am ehesten verwandt diesem Blatt ist die Handzeichnung mit der Darstellung des Herkules im Kupferstichkabinett in Berlin, die ebenfalls aus dem Bestand Baranowitsch stammt. Der mächtige Körper stützt sich auf ein Podest mit beiden Ellbogen. Das Gesicht blickt aus den Händen heraus. Ein gestelltes Problem scheint das Überschlagen der Beine und die stoffliche Wirkung des Pelzes gewesen zu sein.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 85, 91, Taf. 10. — M. J. Schmidt zum 25. September 1968, in: Mitt. d. Ges. f. Vergl. Kunstforschung 1968, Nr. 1, S. 8.

Otto Kallir, New York

204 PORTRÄTKOPF EINES ALTEN MANNES

Nach 1750.

Steinkreide, 28,7 × 19 cm.

Unter den zahlreichen Studien dieser Zeit verdient das vorliegende Blatt besondere Beachtung. Diese Übungen kamen dem Künstler bei seinen späteren Altarblättern zustatten, sodaß er nicht neue Studien anfertigen mußte und aus der freien Hand entwerfen konnte.

LIT.: Ausstellungskatalog „Barock bis heute“, Wien 1970, Nr. 135. — Ausstellungskatalog Barock und Biedermeier im niederösterreichischen Donauland. Berlin 1969, Nr. 70.

NÖ. Landesmuseum Wien, Inv.-Nr. 1480

205 JUNGER FELDARBEITER MIT HAUE

Nach 1750.

Steinkreide mit Röteln und wenig Feder, 24 × 17 cm.

Aus dem Bestand Baranowitsch.

Es handelt sich hier um eine Typenübung, von einer realen Beobachtung angeregt und im Sinne Callots festgehalten. Solche Blätter dienten später als Vorlage für den Schülerkreis und fanden in Historienbildern oder Altarblättern als Staffage Verwendung.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 96.

Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv.-Nr. 24680

206 SELBSTPORTRÄT M. J. SCHMIDTS

Um 1758.

Miniatur auf Bein, 5 × 5 cm.

Die Selbstbildnisse Schmidts sind nicht allzu zahlreich. Das erste ist wohl ein schüchternes Radierungsversuch aus dem Jahre 1749. Dann folgt diese Miniatur, weiters ein Pastell aus dem Jahre 1760, auch im Historischen Museum in Krems, und eine seltene Radierung aus den Jahren um 1770. Schließlich

hat sich der Künstler im Zusammenhang mit seinem Familienporträt aus dem Jahre 1790 mehrmals dargestellt und zeigt sich hierbei auf der Höhe seines Ruhmes. Die kleine Miniatur steht vielleicht in Zusammenhang mit seiner Vermählung mit Elisabeth Müller im Jahre 1758.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 5, Abb. 1.

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. K SCH 368

207 ZWEI ENGEL

Vor 1760.

Steinkreide, 24,7 × 16,9 cm.

Aus dem Bestand Baranowitsch.

Es handelt sich um zwei gesonderte, auf einem Blatt befindliche Entwurfsstudien für die himmlische Zone eines Altarblattes, wie sie Schmidt auch später noch manchmal niederschrieb, bevor er ans Malen ging.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 99.

Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv.-Nr. 24675

208 REFektoriumSSZENE

Nach 1760.

Federzeichnung in Tusche mit Bleigriffel an einzelnen Stellen, 20,2 × 32,7 cm.

Aus Stift Lambach stammend.

Nachzeichnung nach dem Gemälde von Alessandro Magnasco in der Stiftsgalerie in Seitenstetten.

Seit 1754 war Schmidt an den Zyklen tätig, die als Refektoriumsbilder für Stift Seitenstetten bestimmt waren. Es konnte daher nicht ausbleiben, daß sich der Künstler für die Gemälde des berühmten Alessandro Magnasco interessierte, welche das Stift für seine Galerie eben erworben hatte. So fertigte sich Schmidt vom bedeutendsten Bild Magnascos, dem Franziskanerrefektorium, eine Nachzeichnung an, im wesentlichen, um die Komposition und die Gestik zu erfassen. Nur bei der Gestalt des Guardian wollte er auch Physiognomisches festhalten, hier wendete er auch den Bleigriffel neben der Feder an. Die Gestalten sind schnell und flüchtig hingesezt, der Raum nur angedeutet. Durch schablonenhafte Parallelstrichlagen entsteht Schattung und ein wenig Körperlichkeit.

LIT.: K. Garzarolli-Thurnlackh, Das graphische Werk Martin Johann Schmidts, Zürich-Wien-Leipzig 1925 (fortan: Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts), S. 70, Taf. 22. — Der Kremser Schmidt, S. 153, Taf. 69 und 70, S. 263 (dort weitere Literatur).

Sammlung Kurt Rossacher, Salzburg

209 DIE HEILIGEN EREMITEN PAULUS UND ANTONIUS

Um 1765.

Öl auf Leinen, 90 × 68 cm.

Haubenstricker hat dieses Bild 1778 in Mischtechnik radiert, gleichzeitig ein Pendant hiezu „Hieronymus in der Wüste“. Dabei gibt Haubenstricker an, daß Schmidt das letztere Bild 1765 gemalt hat, wodurch wir auch für unser Bild einen Anhaltspunkt bekommen. Anscheinend handelt es sich um Bilder, in denen der Künstler Akt und Komposition studieren wollte. Er war ja im Begriffe, sich für die Aufnahme in die Wiener Akademie vorzubereiten, was

ohne Akt und Komposition im Sinne der Akademie nicht zu denken war. Der Einsiedler Paulus ist entblößt auf einer Matte zusammengebrochen und wird von dem Heiligen Antonius Eremita, der zu einem Kreuz betet, gestützt. LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 92 und 249 (dort weitere Literatur). — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, S. 128.

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. K SCH 321

210 DER HEILIGE SEBASTIAN

Um 1767.

Öl auf Leinwand, 96 × 75 cm.

Dieses Gemälde ist nicht als Kirchenbild, sondern als Aktstudie zu verstehen. Es erscheint nicht glaubhaft, daß es sich um einen Entwurf in Zusammenhang mit einem Auftrag für ein Altarblatt, etwa dem für Waidhofen (heute in Opponitz, 1762), handelt. Dort ist wohl der leuchtende Harnisch zu Füßen des Märtyrers ebenfalls ein Requisit. Es kann angenommen werden, daß es sich um eine Studie als Vorbereitung zur Aufnahme in die Wiener Akademie handelt, ebenso wie bei dem Bild der beiden Eremiten Antonius und Paulus. Die Studie war dem Künstler später für seine vielen Sebastiansbilder nützlich.

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. K SCH 304

211 DER TRAUM DES HEILIGEN JOSEPH

1767.

Öl auf Kupfer, 34 × 27 cm.

Auf der Rückseite eingraviert: „*P. Josef Schaukegl fieri fecit 1767 J. M. Schmidt*“. Schon die ungewöhnliche Signatur zeigt, welche Rolle der Kämmerer des des Stiftes Seitenstetten P. Joseph Schaukegel im Leben des Künstlers gespielt haben mag. Jedenfalls ist das kleine Bild ein persönliches Anliegen des Kämmerers gewesen, der mit dem Gegenstand vielleicht an seinen Namenspatron, den hl. Joseph erinnern wollte. 1767 entstanden auch die beiden Aufnahmestücke „Der Schiedsspruch des Königs Midas zwischen Apoll und Marsyas“ und „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan“, welche zur Ernennung zum Mitglied der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien führten. Es hat den Anschein, als ob der Kämmerer die persönliche Eigenart des Künstlers durch seine Wünsche besonders zu wecken vermochte. Das Visionäre, Traumhafte tritt nun immer stärker hervor. Die Hauptfigur ist der lichte Engel, der in dem dunklen unbestimmten Raum wie in einer rauchigen Wolke niederschwebt. Eine halbverdeckte Nachtlampe, rechts auf einem Podest, gibt fahles Licht, soweit nicht der Engel den Raum erhellt. Joseph auf seine Liegestatt aufgestützt, nimmt im Traum die Botschaft des Engels wahr. Vor ihm am Boden sein Handwerkzeug. Maria, schlafend, mit dem Kind zu ihren Füßen in einem Körbchen, ganz in die rechte Ecke gedrückt, klein und hilflos. Die Kenntnis Rembrandtscher Radierungen und der Geschmack an der Dunkelmalerei ist augenfällig. Das Thema erfährt im Pendant seine Fortsetzung.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 153 und 251 (dort weitere Literatur), Taf. 40.

Benediktinerabtei Seitenstetten, Prälatur

212 DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN

1767.

Öl auf Kupfer, 35 × 29 cm.

Bezeichnet „f. 1767“.

Das Gegenstück oder besser gesagt die Fortsetzung zu dem Bild „Der Traum des hl. Joseph“. In der Signatur fehlt nun der Hinweis auf P. Joseph Schaukegel. Das traumhaft Visionäre ist hier noch weiter geführt. Der Engel hat reale Gestalt angenommen. In lichtblauem Kittel mit schillernden Flügeln leitet er das Grautier, auf dem Maria mit dem Kinde sitzt. Neben ihr schreitet Joseph, phantastisch drapiert, und zeigt auf graue, tote Kinder, die am Wege liegen. Im Hintergrund stürzt ein Götzenbild, und links ragt gespenstisch ein dürrer Baum, gebrochen und moosbewachsen, in die Szenerie. Es soll wohl Nacht sein, in der ein unbestimmtes Licht die Szene erhellt. Die Flüchtenden schreiten unter dem Schutz des Engels einem unbestimmten, fahlen Morgen, einem unbekanntem Land entgegen. Aus drohenden Wolken quellen kleine Engel hervor, die das Kind anbeten, wenn auch Dornen den Weg säumen. Die toten Kinder sind eine Vision, bei der Schmidt in schmerzlicher Trauer vielleicht an seine vier frühverstorbenen Kinder dachte. Das fünfte, nun einjährige Kind sollte in guter Hut sein.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 153 und 251 (dort weitere Literatur), Taf. 41. — A. Unterhofer, Des Malers M. J. Schmidt Beziehungen zum Stift Seitenstetten, in: Jahresberichte des Stiftsgymnasiums Seitenstetten 1950/51, S. 30—36 und 1951/52, S. 32—40.

Benediktinerabtei Seitenstetten, Prälatur

213 AUFNAHME MARIENS IN DEN HIMMEL

1767.

Öl auf Leinwand, 67 × 36 cm.

Entwurf für das Seitenaltarbild in der Wallfahrtskirche am Sonntagsberg.

1756 hatte Schmidt das strahlende Himmelfahrtsbild für den Hochaltar der damaligen Jesuitenkirche in Krems (heute Piaristenkirche) geschaffen. Er blieb dabei im Rahmen der traditionellen Ikonographie, wie er seine Vorbilder Tobias Bock und Andreas Wolf vor Augen hatte. Hier wählt er nun einen Gegenstand, den er sehr persönlich auffaßt. Troger hatte im Deckenfresko des Prebyteriums im Brixener Dom ein ähnliches Thema gewählt. Nur sind dort die beiden Figuren Christi und Mariens nicht so innig zusammengeschlossen. Es ist wohl kein Zweifel, daß P. Joseph Schaukegel, sein Freund und Gönner in Seitenstetten, auf die Auswahl des Gegenstandes Einfluß genommen hat, wie wir dies auch für die intimen Bilder auf Kupfer in Stift Seitenstetten (1767) angenommen haben. In einer spiraligen Komposition über einem Engel, der mit einer Fackel den Drachen in den Abgrund verweist, kniet hell auf der Weltkugel Maria mit ausgebreiteten Armen, ihrem Sohn zugeneigt, der sie umarmt, während Gott Vater einen Sternenzweig über ihrem Haupte hält. Die Skizze zeigt in breiten Pinselstrichen bereits alles, was das fertige Bild auszeichnen wird, die zärtlichen Details, wie ein geflügelter Engelskopf ihren Fuß küßt, wie ein Putto einen Blumenkranz emporhält. Ist die Skizze in manchem frischer, so hat der Künstler in der Ausführung die zarte Farbigkeit noch

gesteigert und Maria noch heller erscheinen lassen. Nach dem Altarblatt hat Schmidt auch eine Radierung (1768) angefertigt. Die Umzeichnung für die Übertragung auf die Kupferplatte, ein Blatt in der Albertina in Wien, ist unter der Kat. Nr. 214 auf der Ausstellung zu sehen. Es gibt zu dem Thema noch zwei weitere Ölskizzen, eine im Joanneum in Graz und eine im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, deren Pinselführung und Farbe jedoch nicht mit Sicherheit als für Schmidt charakteristisch bezeichnet werden kann.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 156 und 151, Taf. 43 und 44. — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, S. 105, Nr. 15 und S. 143.

Sammlung Chevalier Louis de Wolf, Brüssel

214 AUFNAHME MARIENS IN DEN HIMMEL

1768.

Federzeichnung, 23 × 11,5 cm.

Spiegelverkehrte Vorzeichnung für die Radierung nach dem Seitenaltarblatt mit dem gleichen Gegenstand in der Wallfahrtskirche am Sonntagberg, Federzeichnung in Tinte. Das Blatt weist Rötelspuren von der Übertragung der Zeichnung auf die Kupferplatte auf. Auf der Rückseite die Kompositionsnachzeichnung, welche der spiegelverkehrten Zeichnung voranging. Siehe Kat. Nr. 213. Die Radierung trägt die Beschriftung: „*Krönung Mariä Ein Plat auf den Sontagberg in Oesterreich 18. Schuch hoch. Martin Joa. Schmidt fecit 1768*“.

LIT.: Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, S. 105.

Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv.-Nr. 34584

215 DIE VERMÄHLUNG MARIENS

Abb. 35

1769.

Öl auf Kupfer, 27 × 20 cm.

Bez. „*M. J. Schmidt 1769*“.

Hatte der Kämmerer des Stiftes Seitenstetten im Jahre 1767 die Anregung zu den beiden intimen Bildern auf Kupfer mit der Darstellung „Traum des hl. Joseph“ und „Flucht nach Ägypten“ gegeben, so wünschte sich 1769 der Bruder des Kämmerers, Pater Urban Schaukegel in Stift Göttweig, ein noch kleineres Bild auf Kupfer mit der Darstellung „Vermählung Mariens“. So sollte eine ganze Marienfolge in intemem Format entstehen. (Später 1778 für Göttweig noch zwei kleine Messingtäfelchen „Tod der hl. Anna“ und „Tod des hl. Joseph“.) Die „Vermählung Mariens“ ist als „ein goldenes Märchen“ bezeichnet worden und kann als das schönste Bild des an Kremser-Schmidt-Werken so reichen Stiftes Göttweig gelten. Schmidt übertraf hier Paul Troger, der das Thema 1740 in der Schloßkapelle in Schönbrunn, und Anton Maulbertsch, der 1755 das heute verlorene Altarblatt in der Piaristenkirche in Wien geschaffen hatte. Die feinsten Farbnuancen, welche die Epoche hervorbringen vermochte, schließen sich zu einer lyrischen, glückseligen Stimmung zusammen. Auch ein Funken Humor fehlt nicht, wenn sich der zwergenhafte Page in roten Gewändern als ein ungeschickter Hochzeitbitter mit dem rosenbekränzten Stabe vor der lieblichen Braut neigt und zu ihren Füßen die Putten

einträchtig umschlungen auf der Stufe sitzen, welche die Signatur und Datum zeigt.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 156 und 253 (dort weitere Literatur), Taf. 50.

Benediktinerabtei Göttweig, Stiftsammlung

216 LACTATIO DES HEILIGEN BERNHARD

1769.

Steinkreide, teilweise gewischt, Feder mit Tusche, Beschriftung mit Gallustinte, 23,5 × 15,7 cm.

„Gubls Purck bey Maria Bründl in Juny 1769“. Die letzte Ziffer scheint nachgezogen zu sein, nach Garzarolli wäre die Jahreszahl 1760 zu lesen.

Aus dem Bestand Baranowitsch.

In der Ikonographie des hl. Bernhard von Clairvaux spielen zwei Darstellungen eine wichtige Rolle: Die Vision, in welcher der Heilige von der Mutter Gottes mit ihrer Milch genährt wird (Lactatio) und die Vision, in welcher der Gekreuzigte seine Rechte vom Kreuze löst, um den Heiligen zu umarmen. Schmidt hatte nur einmal Gelegenheit, sich mit den beiden Themen zu beschäftigen, damals, als er aufgefordert wurde, für das im Eigentum des Zisterzienserstiftes Zwettl stehende Gut Gobelsburg, für die ehem. Maria Brünndl-Kapelle, ein Altarbild zu entwerfen. Zwettl wünschte sich vielleicht ein Bild im Geiste Trogers, den es so sehr bevorzugt hatte. Schmidt kannte wahrscheinlich den Entwurf Trogers für eine Lactatio (Federzeichnung in der Albertina in Wien Nr. 26983), die anscheinend nie zur Ausführung kam (wenn wir von dem frühen trockenen Bild „Bernhard vor der Madonna“ in der bischöflichen Residenz in Klagenfurt absehen). Daneben hat Schmidt zum Thema studiert, was ihm der Zisterzienserorden angeben konnte. Vor allem das Bild der Lactatio von S. Oblaffzer (1743) im Neukloster in Wiener Neustadt. Oblaffzer hatte sich wieder an den Beataaltar Martin Altomontes in der Zisterzienserstiftskirche in Wilhering angeschlossen. Andere Darstellungen, wie die Murillos im Prado und E. de Grayers in Antwerpen, waren dem Künstler wohl unbekannt. Doch was hat Schmidt aus dem Thema gemacht! Die Putten hatte er schon bei Oblaffzer gefunden, ebenso den Engel mit den Leidenswerkzeugen. An Stelle der energischen Federstriche Trogers ist nun mit der teilweise gewischten Steinkreide und den kurzen, nur andeutenden Federstrichen ein zartes visionäres Gebilde entstanden. Die Tupfen mit der Feder, welche das Gesicht der Madonna zu realisieren vermögen, sind auf das spärlichste reduziert. Das Kind schwebt in einer ungenügenden Andeutung in einer Gloriole über der Szene, damit sich Maria mit einer überaus zärtlichen Geste dem knienden Heiligen zuwenden kann. Das Bild scheint nicht zur Ausführung gekommen zu sein, an seiner Stelle das zweite Thema: „Der Gekreuzigte umarmt den Heiligen“, ein schwaches und trockenes Bild, wie die Malerei Trogers in Klagenfurt, die noch andeutungsweise beim Thema der Lactatio geblieben war. Der Zeichenstil unserer Skizze ist durchaus verwandt den intimen Malereien Schmidts von 1767 bis 1769, etwa der Vermählung Mariens in Stift Göttweig (siehe Kat. Nr. 215). So dürfte die Jahreszahl doch eher als 1769 zu lesen sein.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 100 und 156. — P. Tiburtius Hümpfner, Ikonographie des hl. Bernhard von Clairvaux, Augsburg-Köln-Wien 1927.

Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv.-Nr. 24676

217 DIE STIGMATISATION DES HEILIGEN FRANZISCUS
1769.

Öl auf Leinwand, 56,2×31 cm.

Entwurf für das Altarblatt in der Minoritenkirche in Linz.

Schmidt befand sich auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft, als er den Auftrag erhielt, für die Minoritenkirche in Linz vier Seitenaltarblätter zu malen. Das Hochaltarbild, ein Werk Martin Altomontes, war schon vorhanden. 1768 entstanden die Bilder „Hl. Joseph von Copertino“ und „Die Glorie des hl. Johannes Nepomuk“, 1769 „Die Kreuzigung“ und als letztes Bild „Die Stigmatisation des hl. Franziscus“, dessen Signatur mit 1770 undeutlich zu lesen ist. 1768 hatte Schmidt bereits ein Altarblatt mit dem gleichen Thema für die Franziskanerkirche in Neulengbach geliefert. Für das Bild der Minoritenkirche in Linz hat sich der Entwurf im Museum der Schönen Künste in Budapest erhalten. Die Malweise ist flüchtig und leidenschaftlich. Der Maler erlebt die Ekstase des Heiligen. Die kühl gemalte Gestalt des Engels, mit blauem Band umgürtet, verweht in eine flammend rote Draperie, welche den Hintergrund für das Haupt des entrückten Heiligen abgibt. Es ist ein Ausbruch heftigen künstlerischen und religiösen Erlebens von unerwarteter Intensität. Das eigentliche Kunstwerk ist der Entwurf, wenn in diesem Falle auch die Ausführung kaum an Qualität verloren hat.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 157, Taf. 53 und 54, S. 254 (dort weitere Literatur).

Museum der Schönen Künste Budapest, Inv.-Nr. 2146

218 DAS MARTYRIUM DES HEILIGEN SEBASTIAN
1772.

Taf. 7

Ölskizze auf Leinwand, 41,7×24 cm.

Entwurf für ein Altarbild der Pfarrkirche in Melk, bez. *M. J. Schmidt P A⁰ 1772* (Dieses Altarblatt heute als Leihgabe im NÖ. Landesmuseum in Wien).

In der Ikonographie des heiligen Sebastian gibt es zwei Hauptthemen, die beide der Kremser Schmidt wohl kannte: „Sebastian von den mauretanischen Bogenschützen mit Pfeilen beschossen“ und „Sebastian von Irene und den Frauen gepflegt“. Als Schmidt im Jahre 1772 den Auftrag hatte, die Melker Pfarrkirche mit Altarbildern zu versehen, widmete er dem Sebastiansbild besondere Aufmerksamkeit. Das Thema Sebastian und die Frauen hatte Paul Troger 1746 für die Stiftskirche in Melk behandelt. Das Altarbild war dem Kremser Schmidt wohlbekannt. Das Thema, so sehr es den Künstler verlockte (er hatte es 1762 bereits für ein Altarbild in Waidhofen, heute in Opponitz verwendet), durfte in der Pfarrkirche nicht wiederholt werden. Das große Vorbild dafür war Michael Rottmayers Altarblatt im Dom von Passau, das in Kupferstichen verbreitet war. Kompositionell konnte man diesem Bild den diagonalen Aufbau entnehmen. Zu wählen war aber das Thema „Sebastian wird von den mauretanischen Bogenschützen mit Pfeilen beschossen“. Vielleicht kannte Schmidt das Altarblatt G. B. Tiepolos aus dem Jahre 1739 in der Kollégiatskirche in Diessen in Bayern, bestimmt aber das Spätwerk Trogers „Das Martyrium des heiligen Sebastian“ in der Sebastianskirche in Salzburg 1754, das leider verbrannt ist, zu dem vielleicht die kraftvolle Ölskizze im Joanneum

in Graz gehört. Hier sah Schmidt das Thema in einer Wucht, wie er sie nicht liebte, aber in einem strahlenden Glanz, den er zu übertreffen vermochte. Schmidt studierte seine Aufgabe gründlich. Manches konnte er seiner Komposition aus dem Jahre 1762 entnehmen. So entstanden die Ölskizzen, diese und eine zweite, fast gleiche, heute in der Galerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Der strahlende Körper des Heiligen beherrscht das Bild in der Diagonale. Von oben kommt eine Schar leuchtender Engelchen und hält den Siegeskranz über dem Märtyrer. Vorne rechts wie ein Stilleben ein hockender Knabe, der einen kläffenden Hund zurückhält. Die mauretanischen Schützen nach links gedrängt, nur durch die Silhouetten der Bogen und Arme stärker in Erscheinung tretend. Die „Ausschweifung“ des Bildes steht noch nicht fest. Für die Kontraktsskizze genügte die Andeutung des halbrunden Abschlusses. Die Skizze in der Akademie in Wien scheint die von Schmidt zurückgehaltene Erinnerungsskizze zu sein. Schmidt hatte gleich ein Jahr darauf 1773 die Möglichkeit, zwei seiner Varianten mit dem Thema „Sebastian und die Frauen“ für Hofarnsdorf und Pöchlarn und 1781 für die Kirche in Straßengel zu malen. So hoch die Qualität der graphischen Entwürfe hiefür auch sein mag, den Glanz des Bildes für die Melker Pfarrkirche konnte der Künstler nicht übertreffen.

LIT.: W. Suida, Die Landesbildergalerie in Graz. Österr. Kunstbücher Sonderband 2, 1923, S. 509. — Der Kremser Schmidt, S. 159 und 259, Taf. 59—61.

Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Inv.-Nr. 248

219 DER LESENDE ALTE (HEILIGER HIERONYMUS)

Um 1773.

Federzeichnung in Tusche, mit Steinkreide, 29 × 19 cm.

Aus dem Bestand Baranowitsch in Moskau stammend, ist dieses Blatt eines der schönsten Zeugnisse der Vorliebe Schmidts für den „Rembrandtschen Geschmack“. Die Freizügigkeit und die lockere malerische Wirkung sprechen dafür, daß es sich nicht um erste Versuche in dieser Art handelt, wie sie bereits um 1750 festgestellt werden können. Es mag sein, daß ein Bild oder eine Radierung aus dem Rembrandtkreis unmittelbare Anregung zu diesem Blatt gab. Andererseits ist die Selbständigkeit so groß, daß es sich um eine Studie für ein eigenes Bild handeln könnte. Meisterhaft das Physiognomische, die Ausgewogenheit zwischen freier Federzeichnung und raum- und körpergebenden Steinkreidestrichen. Der Kopf des Greisen auf den linken Arm gestützt, die Augen vertieft in das Buch lassen ahnen, wie der bibelkundige Schmidt tatsächlich dem Geiste Rembrandts verpflichtet war. Vergleiche dazu auch die Handzeichnung in der Albertina (Inv.-Nr. 24.671), die einen büßenden Hieronymus zeigt, wobei der Bezug auf Rembrandt geringer ist.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 104.

Otto Kallir, New York

220 DIE TAUFE CHRISTI

1773.

Öl auf Leinwand, 67 × 36 cm.

Entwurf für das Altarblatt in der Wallfahrtskirche am Sonntagberg.

Nachdem Schmidt im Jahre 1767 für die von Stift Seitenstetten betreute Wallfahrtskirche am Sonntagberg das Altarblatt mit der Darstellung „Aufnahme Mariens

in den Himmel“ gemalt hatte, vollendete er 1773 das große Altarblatt gegenüber mit der Darstellung der „Taufe Christi“. Es ist nun die Frage, ob der Künstler nicht die Entwürfe für beide Bilder schon 1767 vorgelegt hat. Beide Ölskizzen sind in der Sammlung L. de Wolf in Brüssel erhalten. Die Ausführung des zweiten Bildes mag sich verzögert haben. Inzwischen wandelte der Künstler das Thema für die Dominikanerinnenkirche in Velesov 1771 ab. Schmidt hat das Thema mehr als ein dutzendmal gemalt und hat 1790 eine verwandte Komposition für ein Altarblatt im Brünner Dom verwendet. Für den Sonntagberg gab der Künstler sein Bestes. 1767 war die fruchtbare Zeit der Inspiration durch seinen Förderer P. Joseph Schaukegel in Seitenstetten. Die Ölskizze für die Taufe steht der für die Aufnahme Mariens in malerischer Qualität nicht nach. Die Lichtfülle um Gottvater und die in Wolken schwebende Weltkugel spricht von einem großen künstlerischen Erlebnis. Nicht minder die scharfen Lichter auf den Hauptfiguren Christus und Johannes. Die Ausführung 1773 blieb hinter der Qualität des Entwurfes zurück. Schmidt hat auch eine Radierung nach dem Altarblatt angefertigt, woraus seine Beurteilung für das Werk abzulesen ist. In Stift Lambach gab es die Kompositionsnachzeichnung für die Übertragung auf die Kupferplatte. Die verbreitete Radierung trägt die Beschriftung „S. Johannes der Tauffer. auf den Sonntagberg. hoch 18 Sch. Martin Joh. Schmidt fec. 1773“.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 251 und 261, S. 156, Taf. 42. — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, Taf. 46 und 47, Werksverzeichnis Nr. 26.

Sammlung Chevalier Louis de Wolf, Brüssel

221 JUNGE MÄDCHEN BEIM WAHRSAGER

Abb. 34

1773.

Erworben in der Galerie St. Lukas in Wien.

Öl auf Kupfer, 35,5 × 46 cm.

Doppelt bezeichnet: „*Mart. J. Schmidt F. 1773*“, „*M. J. Schmidt F. 1773*“.

Schmidt hatte die Technik, auf kleinen Kupferplatten zu malen, bei religiösen Themen schon mit seinen Arbeiten 1767 für Stift Seitenstetten („Traum des hl. Joseph“ und „Flucht nach Ägypten“) und 1769 mit der „Vermählung Mariä“ für Stift Göttweig zur höchsten Vollendung gebracht — vielleicht haben ihn die sehr weltlichen Arbeiten Johann Georg Platzers und Franz Christoph Jannecks auf die Vorzüge dieser Malweise aufmerksam gemacht. — Schmidt beginnt nun auch kleine Genrebilder auf Kupfer herzustellen. Die vorliegende Komposition ist vielleicht das erste Beispiel dieser Art. Früher hatte er sich nur in Zeichnungen mit Gestalten nach „Rembrandtschem Geschmack“ beschäftigt und hatte Vorlagen für Stiche Ferdinand Landerers gezeichnet, nun werden selbständige kleine Kunstwerke daraus. Es sollte eine Serie malerischer Typen bei ihrer Beschäftigung entstehen. Das niederländische Sittenbild war auf Umwegen und verspätet in Österreich eingedrungen und sollte im Biedermeier erst zur vollen Blüte kommen. Vor dem dunklen Hintergrund die beiden Mädchen. Die Hauptgestalt, in blauem Kleid hell herausgearbeitet, reicht ihre Linke zum Handlesen hin. Hinter ihr ein zweites Mädchen, scheu auf den Vorgang blickend, während der Wahrsager, orientalisch drapiert, von Geheimnis unwittert erscheint. Hinter ihm im Dunkel verbirgt sich unter un-

heimlichen Zeichen des Todes ein greisenhaftes Weib. Die glatte Oberfläche des Kupfers gewährleistet die Möglichkeit, die Farben feinstens zu verreiben. Sie bleiben unverändert bestehen, besser als bei einem anderen Bildträger. Schmidt hat das Thema 1787 nochmals aufgegriffen und auf einer etwas größeren Zinktafel seitenverkehrt und durch Figuren bereichert eine neue Komposition mit dem gleichen Gegenstand geschaffen. Der Wahrsager steht nun, er ist kaum orientalisch zu nennen. Es gibt Zuschauer im Hintergrund. Es hat eine Annäherung an die Art Platzers stattgefunden. Für die Gestalt des Mädchens gibt es eine stark klassizistisch wirkende, weißgehöhte Federzeichnung in der Albertina. Die Zinktafel und ein Pendant hiezu „Beim Bader“ (Zähnerreiben) befinden sich im Nachlaß Dr. Alojzij Gradnik in Ljubljana.

LIT.: Ausstellungskatalog Barock bis heute. Wien 1970. Taf. 3. — Über die Fassung von 1787 siehe Martin Joh. Schmidt „Kremser Schmidt“ 1718—1801, Dela v Sloveniji, Narodna Galerija Ljubljani 1957, Taf. 21. — Galerie Sankt Lukas, Wien, Ausstellung Winter 1964/65, Taf. 31.

NÖ. Landesmuseum Wien, Inv.-Nr. 6342a

222 PORTIUNCULAWUNDER

Vor 1775.

Federzeichnung laviert, 20,9 × 27,5 cm.

Kompositionsentwurf für eine Ölkizze im Joanneum in Graz.

Zu dem Thema gibt es drei Entwürfe, wobei die Ölskizze in Graz mehr dem Entwurf in der Albertina folgt. Schmidt beherrscht nun die Federzeichnung für visionäre Andeutungen in vollem Maße. Man beachte die Realisierung des sublimsten Ausdruckes im Madonnengesicht mit geringsten Andeutungen, eine Vollkommenheit, die Schmidt schon 1769 in der Lactatio des hl. Bernhard (Kat. Nr. 216) zeigte und die er bei Immaculatadarstellungen immer wieder erreichte.

LIT.: Der Kremser Schmidt, Taf. 76. — R. Feuchtmüller, Handzeichnungen von Martin Johann Schmidt (Neuerwerbungen des NÖ. Landesmuseums), 1953, Nr. 4. — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, Taf. 43—45.

NÖ. Landesmuseum Wien, Inv.-Nr. 1125

223 CHRISTUS IM HAUSE DES SIMON

Abb. 36

1775.

Federzeichnung in Tinte (Stift wegradiert), 44,7 × 35,9 cm.

Aus Stift Lambach stammend. Kompositionsentwurf für das Fresko im Refektorium des ehemaligen Stiftes Dürnstein.

Auf der Rückseite: „Gross ist durch Glück, Ehr und Gunst
Der grosse Leopold gewesen,
Wie gross Schmid in der Mahlerkunst
Lässt sich aus seinen Bildern lesen“.

Der flotte Entwurf sieht eine Zentralperspektive im Sinne Andrea Pozzos mit einer Säulenarchitektur und Ausblick auf eine himmlische Szenerie vor. Das Deckenfresko „Die Hochzeit von Kana“ im Altmanni-Saal des Stiftes Göttweig von Johann Rudolf und Johann Baptist Byss mag eine Anregung für Schmidt gewesen sein. Die Hauptszene wird nur auf die Schmalseite verlegt, während in den anderen drei Achsen Szenen der Mahlbereitung angedeutet sind. Auf

den Tribünen Zuschauer. Schmidt hat beim Entwurf nicht auf den beengten Raum des Refektoriums Bedacht genommen und mußte bei der Ausführung sich auf die Gastmahlszene allein beschränken, wodurch das Fresko den Charakter eines nur von einem Standpunkt aus zu betrachtenden Bildes bekam. Durch einen Treppenaufbau wurde nun die Wirkung im Sinne venezianischer Malerei gesteigert. Der Mann mit dem Krug und eine Frau mit Kindern fanden nun noch vor der Treppe Platz. Die Komposition Christus und Magdalena zu seinen Füßen wird noch durch die Figuren der Jünger bereichert. Ihnen ist die Gruppe der Pharisäer gegenübergestellt.

LIT.: Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, S. 67, Taf. 13. — Der Kremser Schmidt, S. 165 ff., Taf. 69 und 70 und S. 263 (dort weitere Literatur).

Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv.-Nr. 23 960

224 DIE HEILIGE FAMILIE ERSCHEINT ÜBER DEM GNADENORT MARIA TAFERL

1775.

Öl auf Leinwand, 58 × 34 cm.

Studie für das Seitenaltarbild in Maria Taferl.

1773 hatte Schmidt ein sehr intimes Bild der Heiligen Familie für die Salzburger Pfarre Hofarnsdorf in NÖ. geschaffen. Für die Wallfahrtskirche in Maria Taferl war eine repräsentativere Darstellung notwendig. Die Heilige Familie wird als Gruppe in die Glorie versetzt. Unter ihr schwebt ein großer Engel, wie wir ihn in den Werken Schmidts öfter antreffen, und weist auf die Wallfahrtskirche hin, die in der dunkel gehaltenen Landschaft auftaucht, Schmidt hat sein Kompositionsschema bereichert, ohne wesentlich neue Werte hinzuzugewinnen. Vergleiche auch das Hausaltarbild in Neukirchen 102, BH. Gmunden.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 165, 265, Taf. 72.

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. K SCH 303

225 L'ATTENTION

Vor 1778.

Öl auf Holz, 25 × 38 cm.

Vorlage für eine Radierung P. Koloman Felners.

Im April des Jahres 1777 reiste Schmidt mit dem Kämmerer der Erzabtei St. Peter und dem Hofmeister von Arnsdorf über Melk, Seitenstetten, Garsten, Kremsmünster und Lambach nach Salzburg, um dort den Auftrag für das Hochaltarbild entgegenzunehmen. In Stift Lambach lernte er den jungen, kunstbessenen Professen Koloman Felner kennen, der sein Lieblingsschüler werden sollte. Felner kam nach seiner Priesterweihe auf einige Zeit 1778 nach Krems und übte sich unter den Augen Schmidts vor allem in der Radierung. Schmidt stellte ihm Vorlagen zur Verfügung. Die graphische Tätigkeit Felners erstreckte sich von 1778 bis 1818. Die Vorlagen behandelten meist religiöse, aber auch einige profane Themen. Der „Rembrandtsche Geschmack“ war besonders für die Graphik beliebt, ob es sich nun um Szenen mit Esther, um den barmherzigen Samaritaner, um Charakterköpfe oder ein Genrebild wie dieses handelte. Rechts ein sich kämmendes Mädchen, von einer Kerze beleuchtet, dessen Licht ein anderes Mädchen mit der Hand abschirmt. Links ein Äffchen, das sich mit den Läusen beschäftigt. Im Hintergrund ein junger Mann,

der aus dem Dunkel der Szene seine Aufmerksamkeit schenkt und dem Bild den Namen gibt. Ein Vorwurf der geeignet war, in der Radierung vollen Effekt hervorzubringen. Der erste Zustand der Radierung in Mischtechnik führt die Bezeichnung: „*Geezert von P. Kolloman Fellner, unter der Aufsicht des Herrn M. Schmid, der das Urbild gemahlt und sich in dem Minibeckschen Kabinett befindet*“. Der zweite Zustand: „*Geezert von P. Kollomann Fellner anno 1778. Martin Schmid hat das Urbild gemahlt, das sich in dem Minibeckschen Kabinette befindet*“.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 170 (dort als verschollen bezeichnet). — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, S. 170. — A. Eilenstein, Der Kupferstecher P. Koloman Felner, in: Jb. d. Kunsthist. Instit. d. österr. Denkmalamtes XII/1918, S. 86ff.

Privatbesitz Wien

226 NOAH BEI DER WEINLESE, RÜCKSEITE HEILIGER URBAN Taf. 8
1778.

Öl auf Leinwand, 11,5 × 11,1 cm.

Zunftfahne der Binder.

Schmidt hat als Bürger seiner Stadt allen künstlerischen Erfordernissen entsprochen. So hat er auch für die Zünfte Fahnen gemalt; für die Zimmerleute, die Fleischhacker, die Schiffsmeister. Nicht alle Fahnen sind erhalten geblieben. Dem Gewerbe der Binder, aus dem der Vater des Künstlers Johann Schmidt als Bildhauer hervorgegangen ist, malte er eine besonders schöne Fahne. Die gebückte Greisenfigur des Noah bei der Ernte im Weinberg. Im Hintergrund arbeiten die Binder und fertigen Fässer und Bottiche an. Im Rahmen, der sich von den barocken Formen zu den neuen klassizistischen hinentwickelt hat, ein auf Noah als den ersten Winzer bezüglicher Spruch. Auf der Rückseite die Darstellung des hl. Urbanus als Patron der Winzer. Der Papst verklärt thronend, segnet die Schale mit Weintrauben, die ein Putto ihm entgegenhält.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 268.

Weinbaumuseum Krems

227 DAS URTEIL SALOMONIS
1781.

Öl auf Leinwand, auf Karton geklebt, 29 × 44 cm.

Entwurf für das verlorengegangene Fresko am Rathaus in Stein.

Leider konnten die meisten Fresken Schmidts, welche sich an der Außenseite von Gebäuden in Stein befanden, den Witterungsunbilden nicht standhalten. Im Historischen Museum Krems findet sich ein Aquarell aus dem 19. Jahrhundert, welches angefertigt wurde, bevor das Fresko am Rathaus in Stein endgültig verblaßte. Es gibt freilich keinen Begriff davon, welche Qualität das Fresko gehabt haben mag.

Als das Rathaus in Stein umgebaut werden sollte (1779/80), wurde Schmidt als Künstler und Mitglied des Rates in die Kommission gewählt, die sich mit der Gestaltung des Baues zu befassen hatte. Der entwerfende Maurermeister Johann Michael Ehmman wurde im Gutachten angewiesen, die Fassaden „gegen der Stadt und den Wasser“ anzulegen und auf weitere Steinmetzarbeiten zu verzichten. Am 17. Juni 1779 eröffneten „Herr Winter als Bauinspektor und Herr Schmidt ihre Gedanken, wie sie die Frontispiz auf der Stadt und Wasserseite

herstellen zu lassen gedenketen“. „Da derselben gute Einsicht bekannt“ war, überließ man den beiden die Beurteilung. Schmidt hat auf diese Weise nicht nur auf die architektonische Gestaltung Einfluß genommen, sondern sah auch einen Giebel auf der Donauseite vor, in dem er sein Gerechtigkeitsbild „Das Urteil Salomonis“ unterbringen konnte. Für das Fresko und ein Bildnis des Kaisers Josef II. erhielt der Künstler „als eine blasse Erkenntlichkeit 10 Duggaten“. Wenn das Fresko im August 1781 honoriert wurde, so war die Arbeit damals schon abgeschlossen. Der Entwurf, der gewissermaßen die Kontrakt-skizze darstellte, mag vorher schon dem Stadtrat vorgelegt worden sein. Er läßt erkennen, daß der Kremser Schmidt nicht als Freskant dachte. Eine fast nächtliche Szene in einem Halbrund — der Giebel des Rathauses entsprach nicht ganz diesen Proportionen. Aus dem Dunkel herausgeholt kräftige pastose Lichter. Ohne Zeichnung, anscheinend sofort mit dem Pinsel begonnen, ist dieser Entwurf eines der lebendigsten Spätwerke des Künstlers. Beherrscht wird die Komposition von der bewegten Gruppe der schreienden Frau, welche sich dem Schergen entgegenwirft, der mit gezücktem Schwert den Befehl des Königs ausführen will. Die andere Frau ist bereit, ihren Teil davonzutragen. Der König im Hintergrund, Einhalt gebietend, da ja durch das Verhalten der Frauen die Sache geklärt ist. Links drei Figuren, in den Einzelheiten kaum kenntlich, als Zeugen der Handlung. Rechts die Figur der Justitia über einem Sockel, auf dem die österreichische Kaiserkrone ruht. Die Komposition ist stark beeinflusst von Pittoni und der venezianischen Kunst im allgemeinen, zeigt aber eine souveräne Pinselführung, wie sie nur in den späten Entwürfen Schmidts zu finden ist. Vergleiche hiezu auch die etwa gleichzeitige Skizze für ein Nepomukbild in der Bayerischen Gemäldegalerie in München.

QUELLEN und LIT.: STA Krems, Filialarchiv Stein, Ratsprotokoll Stein 1777—1781 und Akten zum Rathausneubau Stein, bes. Protokoll vom 17. August 1781. — Der Kremser Schmidt, S. 171, Taf. 109. — H. Plöckinger, Der Maler Martin Johann Schmidt, in: Das Waldviertel, Bd. 7, S. 176. — J. Zykan, Das Alterswerk des Kremser-Schmidt, in: Österr. Zs. f. Kunst- und Denkmalpflege, 1957, S. 69ff. — Chr. Tabbert, Das Werk des Martin Johann Schmidt als Freskenmaler, in: Gedenkschrift zur Wiederkehr des 250. Geburtstages, 1968, S. 23ff.

Museum der Schönen Künste Budapest, Inv.-Nr. 6676

228 DAS MARTYRIUM DER HEILIGEN BARBARA

1782.

Ölskizze auf Leinen, 47,5 × 24 cm.

Entwurf zum Altarbild in der ehemaligen Benediktinerstiftskirche in Asbach in Niederbayern.

Immer stärker häuften sich die Aufträge für den Kremser Schmidt, ganze Klosterkirchen mit Altarbildern auszustatten. 1768/69 war es die Minoritenkirche in Linz, 1771 die ehemalige Dominikanerinnenkirche in Velesov in Slowenien, 1772 die zum Stift Melk gehörige Pfarrkirche dieser kleinen Stadt, 1776—1778 die Erzabtei St. Peter, 1780/81 die ehemalige Stiftskirche in Spital am Pyhrn. Im gleichen Jahr erhielt Schmidt vom Abt des Benediktinerstiftes Asbach in Niederbayern den Auftrag, für die von François de Cuvillier dem Jüngeren erbaute neue Klosterkirche alle Altarbilder zu malen. Zu diesem Auftrag scheint es durch den Umstand gekommen zu sein, daß Asbach in Krems

bei der sogenannten „Eisernen Tür“ einen Hof besaß, wohl einen Leschof, und daß vermutlich der Verwalter dieses Hofes seinem Abt den Künstler empfohlen hat. Die Arbeit erstreckte sich auf die Jahre 1781–1783. Von einigen Altarblättern sind die Entwürfe bzw. Kontraktskizzen erhalten, so vom Hochaltarbild mit dem „Martyrium des hl. Matthäus“, Entwürfe zur „Opferung des Isaak“ und der vorliegende Entwurf zu „Enthauptung der heiligen Barbara“. Es konnte nicht ausbleiben, daß sich bei diesen Aufträgen für Serien von Bildern ikonographische Überschneidungen ergaben. Das Thema der Enthauptung einer Heiligen (Katharina oder Barbara) hatte Schmidt frühzeitig behandelt, zum erstenmal 1767 im Sinne venezianischer Malerei (Piazzetta, Pittoni) in Dürnstein, zum letztenmal vielleicht 1791 für den Dom in Brünn. Große Verwandtschaft zeigen die Kompositionen des Martyriums von Velesov (1771) und Melk (1772).

Die Skizze für Asbach enthält eine Reihe schon früher verwendeter Motive, den diagonal gelagerten großen Engel in der Höhe aus einer Pittonischen Komposition, von Schmidt 1749 das erste Mal in einem Nepomukbild verwendet, die kauernde, klagende Magd rechts unten, die Schmidt als anekdotische Gestalt oft anbringt. Die Heilige leuchtend und die Bildmitte beherrschend nach links sinkend. Und nun ein neues Motiv: Der Vater, orientalisch drapiert, fällt dem Scharfrichter in das Schwert und will seine Tochter nochmals bewegen, dem Götzenbild zu opfern, das ein Priester zur Linken emporhält. So ergibt sich eine kreisartige Komposition um die Heilige, wodurch sich dieses Gemälde von anderen Kompositionen dieser Art unterscheidet. Die Ausführung des Gemäldes in Asbach erreicht nicht die frische Pinselführung der Skizze. Eine schwächere Replik der Skizze findet sich im Stadtmuseum zu Iglau.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 162, 278 (dort irrtümlich um 1785 datiert), Taf. 58. — J. Zykan, Der Gemäldezyklus von M. J. Schmidt in der ehemaligen Benediktinerstiftskirche Asbach in Niederbayern, in: Mitt. Kremser Stadtarchiv 6/1966, S. 47 ff., mit Abb. — J. Krsek, Beitrag zum Werk Martin Johann Schmidts (Kremser Schmidt), in: Sborník prací filosofické Fakulty Brněnské University, XV, 1966, F. 10, S. 51 ff.

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. G. M. 1125

229 DER ABSCHIED HECTORS VON ANDROMACHE

1784.

Federzeichnung in Tinte, mit Tuschlavierungen und Weißhöhungen, 19 × 15,7 cm.

Entwurf für das Gemälde in der Sammlung Schreiner, Voitsberg.

Um 1782 beginnt Kremser Schmidt mit einer Serie von kleinen Bildern, die antike Themen zum Vorwurf haben. Von mehreren sind die als Entwürfe gedachten Zeichnungen vorhanden. Neben Hectors Abschied und der Ulysseszene der Tod der Lucretia, der Tod der Virginia, die Ermordung Caesars u. a. m. Szenen, wie für das Theater gestellt, klassizistisch in den Einzelheiten. Erstaunlich früh ist Schmidt mit den neuen Bestrebungen bekannt, noch bevor Fügler von seinen Studien in Rom zurück war. Anscheinend wollte der Künstler seinem heranwachsenden Sohn Johann Karl, der zum Malerberuf bestimmt war, damit einen Hinweis für neue Themen geben. Einzelne der Szenen wurden später vom Stecherkreis um Schmidt für Graphiken verwertet. Der Gegenstand „Hector und Andromache“ bot Schmidt die Gelegenheit, die theatralisch

drapierte Figur eines Kriegers einem sitzenden weiblichen Akt gegenüberzustellen.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 172 und 277. — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, S. 156.

Slg. A. S.

230 DIE OPFERUNG DER TOCHTER JEPHTAS

Um 1784.

Rohrfederzeichnung, weiß gehöht auf grauem Papier, 18,6 × 30,2 cm.

Entwurf für das Ölbild im Österreichischen Barockmuseum in Wien.

Neben den Serien mit antikischen Szenen steht diese theatralische Komposition, die ein Gegenstück in „Judith mit dem Haupte des Holofernes“ hat. Der Entwurf zur „Jephta“-Szene zeichnet sich gegenüber der Ausführung durch größere Bewegtheit und Flüssigkeit aus. An Stelle der steilen venezianischen Komposition ist eine französisch wirkende, breite getreten. Man denke an die Wandlung, die sich in der Oper und in der Musik überhaupt um das Jahr 1780 abgespielt hat, an den Sieg Glucks über Piccini.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 175 und 279, Taf. 114. — R. Feuchtmüller, Handzeichnungen von Martin Johann Schmidt. Wien 1953, Abb. 44.

NÖ. Landesmuseum Wien, Inv.-Nr. 681

231 „ULYSSES“

1785.

Federzeichnung in Tinte, mit Tuschlavierungen und Weißhöhungen auf grüngrau grundiertem Papier, 19 × 15,7 cm.

Entwurf für ein Bild auf Holz.

Hier gilt das gleiche wie für Kat. Nr. 229. Die Szene ist gegenständlich nicht ganz klar. Man denkt eher an die Flucht aus dem brennenden Troja. Ein Krieger greift hastig nach einem Kind in den Armen einer fliehenden Magd. Neben den antikischen Requisiten, wie Vasen, Büste und Steinrelief, kommen Einzelheiten vor, die wie Entlehnungen aus den Altarblättern Schmidts anmuten: die weinende und die händeringende Magd, der Krieger selbst, der an die Schergen in den Martyrien erinnert.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 172. — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, Taf. 79.

Slg. A. S.

232 BACCHANAL MIT TRUNKENEM SILEN

1788.

Öl auf Zink, 37 × 46 cm.

Seit 1771 hatte Schmidt Bacchanale gemalt und radiert, und seit 1782 hatte er sich wieder mehr mit antikischen Themen beschäftigt, die gewissermaßen seine Eigenschaft als Mitglied der Akademie bestätigen sollten und im Sinne der Unterrichtung seines zum Malerberuf bestimmten Sohnes Johann Karl lagen. In der Aktmalerei erscheint nun P. P. Rubens immer mehr als ein Vorbild, wobei der Künstler in den Sammlungen in Wien genug Anschauungstoff hatte, wenn er sich nicht auf die Kupferstiche verlassen wollte, die er selbst besessen haben dürfte. In dem vorliegenden kleinen Bild lehnt sich Schmidt stark an Rubenssche Kompositionen an, wobei es fraglich bleibt, ob mehr auf

das Bild in der Eremitage oder auf eine Fassung in der Liechtensteinschen Galerie Bezug genommen wird. Auch an Kupferstiche nach Bildern, die heute in Berlin und München sind, kann gedacht werden. Die Komposition wird durch ansprechende eigene Erfindungen, wie die Tamburinschlägerin, die aus dem Bilde blickt, bereichert, wie auch den anderen Gestalten die flämische Unmittelbarkeit genommen wird. Das Malen auf Metall erlaubt dem Künstler die feine Verreibung der Farben besonders in den Inkarnaten.

LIT.: D. Gioseffi, Quattro Kremser Schmidt del Museo di Trieste. Emporium 1954, S. 205 ff., Fig. 2. Gioseffi hat dieses Bild wie die anderen in Triest befindlichen, die bis dahin als französische Arbeiten galten, als erster dem Kremser Schmidt zugeschrieben. — Der Kremser Schmidt, S. 173.

Museo Civico Sartorio, Trieste

233 MERKUR ÜBERGIBT BACCHUS DEN NYMPHEN

1789.

Öl auf Zink, 37 × 46 cm.

Signiert und datiert: „M. J. S. 1789“.

Der Gegenstand ist Anlaß, um in lockerer, transparenter Malweise ohne Konturierung Akte nach eigener Manier zu malen. Während bei dem Pendant „Bacchanal mit trunkenem Silen“ (siehe Kat. Nr. 232) die Rubenssche Vorlage eindeutig sich zu erkennen gibt, so scheint es sich hier um eine Invention des Künstlers zu handeln, ähnlich wie bei den beiden mythologischen Bildern aus der ehemaligen Sammlung Strahl, heute in der Narodna Galerija in Ljubljana, aus dem Jahre 1785. Diese auf Kupfer gemalten Szenen „Das Danaidenfass“ und „Diana und Aktäon“ zeigen dieselbe weiche und unbestimmte Behandlung der Akte. Zu viele der anekdotischen Einzelheiten sprechen für Schmidt, die ziegenmelkenden Mägde in der linken Ecke, die naiv blickenden Nymphen und die leintuchwaschenden Gestalten im Hintergrund. Bei Kompositionen nach Rubens hat Schmidt allenfalls nur die Jahreszahl, nicht aber sein Signum angebracht, so bei den 1792 nach Rubens gemalten mythologischen Szenen im Joanneum in Graz.

LIT.: D. Gioseffi, Quattro Kremser-Schmidt del Museo di Trieste. Emporium 1954, S. 205 ff., Fig. 1. — Der Kremser Schmidt, S. 174.

Museo Civico Sartorio, Trieste

234 DER MALER MIT SEINER FAMILIE

1790.

Öl auf Leinwand, auf Karton geklebt, 48 × 64 cm.

Entwurf für das Familienbild im Besitz Mayer-Melnhof, Frohnleiten.

Der Meister war nun 72 Jahre alt und weit über seine Heimatstadt hinaus bekannt. Er wollte sich nun in seiner Häuslichkeit, im Kreise seiner Familie, in seiner Eigenschaft als Historienmaler darstellen. Dazu wählte er eine Kupfertafel, die ihm erlaubte, alles miniaturhaft wiederzugeben. Vorerst wollte er aber einen Kompositionsentwurf in groben Zügen auf einer Leinwand machen. Hier konnte er nicht, wie sonst, seiner Imagination freien Lauf lassen, hier mußte er die Figuren und Gegenstände im Raume anordnen, wenn er auch den Hintergrund unbestimmt lassen wollte. Dies war ihm fürs erste nicht ganz gelungen. Der Vordergrund war zu wenig tief, Papierrolle und Dreifuß kamen

nicht richtig auf den Boden. Die Figuren waren zu nah und zu groß. Deshalb wählte Schmidt für die Ausführung eine größere Kupferplatte in anderer Proportion von Höhe und Breite, sodaß sich die Aufgabe besser bewältigen ließ. Schmidt hatte sich die Sache nicht leicht gemacht. Vor allem mit den drei Staffeleien im Raum, eine kleine rechts im Bild, auf dem die 4 frühverstorbenen Kinder dargestellt sind, auf welche der jüngere Sohn hinweist. Links neben dem Künstler steht eine nur grundierte und sonst unberührte Leinwand, als ob die steif sitzende Frau und die 12jährige Tochter in ihren neuen Staatsgewändern porträtiert werden sollten, die Folie hinter dem Künstler bildet aber das schräggestellte Bild im Bilde, eine großartige mythologische Szene, Venus in der Schmiede des Vulkan, eine Komposition, die sein Aufnahmebild in der Akademie der bildenden Künste in Wien mit dem gleichen Thema weit übertrifft. In der Ölskizze ist alles nur angedeutet, was auf Kupfer gewissenhaft genau wiedergegeben werden sollte. Der Künstler mit beherrschender Geste gegen seine beiden Söhne gewendet, scheint von der Bedeutung der Zeichnung zu sprechen, im ausgeführten Bild erkennt man auf dem Zeichenstoß am Boden einen weiblichen Akt in Rötel und die Jahreszahl 1790. Im Schloß Sternberg in Mähren gibt es einen Ausschnitt aus dem Familienbild, der nur das Porträt des Künstlers zeigt.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 179f., Taf. 130 und 131, S. 82 (dort weitere Literatur). — I. Krsek, Beitrag zum Werk Martin Johann Schmidts, in: Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University, XV, 1966, F. 10, Abb. 21.

Museum der Schönen Künste Budapest, Inv.-Nr. 8908

235 REBEKKA AM BRUNNEN

1790.

Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm.

Bezeichnet *M. J. S. 1790*.

Schmidt hat die pastoralen Themen des Alten Testaments gerne gemalt. Es waren Themen, welche der Rokokozeit entsprachen. So entstanden solche Bilder für Stift Seitenstetten und Spital am Pyrh n vor 1778. Manchmal wird mehr eine italienisch arkadische Stimmung angestrebt (*Amigoni*), manchmal neigt der Künstler mehr zu einer Auffassung im Sinne Rembrandts. Im Jahre 1784 schuf Schmidt Bilder dieser Art, die sich heute in Stein in Privatbesitz befinden. Das kleine Bild des Historischen Museums Krems ist die letzte Behandlung dieses Themas durch den Künstler.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 282.

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. KSCH 341

236 TAUFE CHRISTI IM JORDAN

1790.

Öl auf Leinen, 56,5 × 29,5 cm.

Ölskizze für das Altarblatt im Dom zu Brünn.

Für das Altarblatt des Domes in Brünn, darstellend „Die Taufe Christi im Jordan“, hat sich die Handzeichnung als Kompositionsentwurf in Münchener Privatbesitz erhalten. Sie ist mit der Beschriftung „im Dom zu Brün 790“ eindeutig als erstes der beiden Brünnener Altarblätter vom Kremser Schmidt

bestimmt. Die Handzeichnung mit der Skizze zum Altarblatt der hl. Barbara (Kat. Nr. 237) ist erst 1791 datiert.

Während die Ölskizze mit der Enthauptung der hl. Barbara verschollen ist, hat sich die Kontraktsskizze in Öl für die „Taufe Christi“ im Joanneum in Graz erhalten. Sie ist nicht ganz von der wilden Lebendigkeit wie die verschollene Ölskizze des Gegenstückes (Der Kremser Schmidt, S. 394). Kremser Schmidt schließt sich im Entwurf stark an das Altarblatt mit der Taufe Christi am Sonntagberg an, die er 1773 radiert hatte. Freilich werden die Formen jetzt breiter und reduzierter, die Lichtpartien werden stark herausgearbeitet. Hinter Christus erscheint die schon bekannte Figur eines Engels mit den Kleidern, im Vordergrund rechts Mutter mit Kind, wie dies in den Bildern Schmidts oft als Eckfüllung vorkommt. Die Figur Gottvaters erscheint visionär über der lichten Taube.

Die Handzeichnung unterscheidet sich von der Ölskizze hauptsächlich durch den Umstand, daß die Frauenfigur im Vordergrund in der linken Ecke sitzt, während sich rechts drei Männer drängen, welche sich für die Taufe entkleiden. Die Handzeichnung ist nicht ganz so lebhaft wie die für das „Martyrium der hl. Barbara“.

Kremser Schmidt hat das Thema so oft behandelt, daß eine überaus interessante Reihe zusammengestellt werden könnte. 1797 entsteht das Altarblatt für Buchkirchen bei Wels, wobei freilich ein gewisser Kraftverlust festgestellt werden kann.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 127, 156, 181, 282, 283, Taf. 132ff. — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, Taf. 109. — W. Suida, Die Landesbildergalerie in Graz, Österr. Kunstbücher 2, 1923, Nr. 105.

Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Inv.-Nr. 251

237 DIE ENTHAAPTUNG DER HEILIGEN BARBARA

„791 zu Brün in der Dom Kirchen“.

Federzeichnung in Tinte mit Tuschlavierungen und Weißhöhungen auf grüngrau grundiertem Papier, 36,6 × 18,9 cm.

Aus der Sammlung des Stiftes St. Florian stammend.

Als Schmidt um 1790 neben einer Taufe Christi für den Dom in Brunn ein Altarblatt mit dem Martyrium der hl. Barbara malen sollte, griff er wohl auf seine Skizzen aus früheren Jahren zurück, seine Erfindungsgabe war aber keineswegs schon erschöpft. Vor allem rückt er die Figur der Heiligen in volles Licht und läßt sie ihre Hände voll Ergebung über den Block hinstrecken. Er entnimmt einiges der Komposition für die Stiftskirche in Asbach (siehe Kat. Nr. 228), oder besser gesagt, er entwickelt diese Komposition weiter. Den auf das Götzenbild weisenden Priester entnimmt er der Komposition von Velesov und verwendet sie seitenverkehrt. Der zeichnerische Entwurf ist voll Heftigkeit. Rechts steht als dunkle Silhouette der Scharfrichter, dem ein dramatisch gestikulierender Alter in orientalischer Tracht das Schwert entreißen will, während ein anderer Scherge die Heilige an den Haaren zerrt, um den Hals für das Richtschwert freizumachen. Zu dem Entwurf gab es noch eine Ölskizze, die leider verschollen ist, in Einzelheiten aber abweicht. Der Alte, der nach dem Schwerte greift, ist weggelassen, dafür stürmt der Scharfrichter von rechts heran und zieht mit heftiger Bewegung das Schwert,

um zum tödlichen Schlag auszuholen. Eine Lichtfülle bricht hinter dem (nun stehend gedachten) Götzenbild hervor. Der Engel ist nicht der diagonal schwebende, sondern der aus dem Himmel herabstürzende, wie er in der Komposition für den Abschied der Apostel in Salzburg vorkommt. Die Ölskizze war in ihrer dramatischen Heftigkeit der Zeichnung noch überlegen. Die Ausführung folgte der Zeichnung und hielt nicht, was die Entwürfe versprochen hatten. Das Wetterleuchten um die Götzenfigur hatte dem Entwurf eine zuckende Lebendigkeit gegeben. Vielleicht waren Schülerhände an der Ausführung beteiligt. Auch ist das Gemälde nicht gut erhalten.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 181, Taf. 133 und 134. — Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, Taf. 97.

Slg. A. S.

238 HEILIGER AUGUSTINUS

Um 1795.

Öl auf Leinwand, 42 × 33 cm.

Ein charakteristisches Spätwerk des Künstlers mit einem Thema, das schon Rottmayr meisterlich beherrscht hatte und Schmidt um 1785 in einem ganzfigurigen Bild für Stift Seitenstetten behandelte. In diesem Zusammenhang ist auch das späte Altarblatt mit dem gleichen Gegenstand in der Frauenkirche in Brno-Zabrdovice zu erwähnen. Die locker gemalte Greisenfigur, milde und doch heftig mit zuckenden, frei aufgesetzten Lichtern, wendet sich von einem Manuskript ab und blickt zornig auf die teuflische Erscheinung in der linken Ecke unten, während Blitzstrahlen von der Spitze der Feder (die vielleicht eben adversus Manichaeos geschrieben hat) den Widersacher treffen. Die schwindende Sicherheit in der Zeichnung wird nun durch aufgelöste malerische Werte voll wettgemacht.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 183f., 293, Taf. 139, S. 287 (dort weitere Literatur).

Historisches Museum Krems, Inv.-Nr. K SCH 322

239 HEILIGER NIKOLAUS ALS PATRON DER SCHIFFER

Vor 1760, später in den unteren Partien überarbeitet.

Steinkreide, Feder laviert, 28,8 × 18,5 cm.

Entwurf für ein Altarblatt.

Aus dem Bestand Baranowitsch.

Dieser Entwurf für ein Altarblatt scheint nie ausgeführt worden zu sein. Zum Unterschied von allen bekannten Kompositionen Schmidts steht der hl. Nikolaus hier nicht in der himmlischen Zone, sondern sitzt als Steuermann im Schiff selbst am Ruder. Die Schiffer stehen am brechenden Mast, ein Schiffbrüchiger wird gerettet. Ein zweites Blatt in der Albertina (Inv.-Nr. 24205) zeigt in der Komposition mehr Anlehnung an die Altarblätter in Vac 1771 und Ochsenburg 1777.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 98 und 108.

Graphische Sammlung Albertina, Wien, Inv.-Nr. 24206

240 DIE GLORIE DES HEILIGEN NIKOLAUS

Abb. 37

Um 1796.

Öl auf Leinwand, 32,5 × 23,7 cm.

Aus dem Kloster Strahov stammend.

Die kleinformatige Ölskizze muß trotz des ungleichen Gegenstandes als Pendant zum Bild „Geburt Christi“ betrachtet werden. Keines der ausgeführten Altarbilder mit der Darstellung des hl. Nikolaus deckt sich gestaltlich mit dieser Ölskizze, die vielleicht als ein selbständiges Kunstwerk wie andere kleine Alterswerke des Künstlers betrachtet werden will. Auch hier neben der starken Reduktion eine blendende Beherrschung der Lichtpartien um den Heiligen. Der Schiffbruch im Vordergrund nur angedeutet. Die Komposition, Schmidt wohl geläufig, arbeitet mit einer Diagonale, über der sich die verklarte Gestalt des Heiligen erhebt. Vielleicht hat Schmidt an eine ähnliche Komposition Trogers gedacht, die in der Stiftskirche in Melk zur Ausführung kam (vgl. hiezu die Federzeichnung Trogers im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien). Freilich gelang hier Schmidt eine visionäre Sublimierung, die bei Troger niemals anzutreffen ist.

LIT.: P. Preiss, *Rakouské umění 18. století. Statní zámek Jemniště 1965*, Nr. 38. — J. Zykan, *Zum Werk Martin Johann Schmidts*, in: *Mitt. Kremser Stadtarchiv 9/1969*, S. 85.

Narodni-Galerie, Prag

241 GEBURT CHRISTI

Um 1796.

Öl auf Leinwand, 32,5 × 24 cm.

Aus dem Kloster Strahov stammend.

Das besonders kleinformatige Bild ist nicht als Kontraktsskizze, sondern als selbständiges Kunstwerk zu betrachten, wie Schmidt in seinem Alter solche Bilder vielfach auf Wunsch geistlicher Sammler malte. In der Komposition der Madonna mit dem Kinde lehnt sich der Künstler an sein Deckengemälde in der Schloßkapelle von Gobelsburg (um 1769) an. Die ungewöhnliche Haltung des hl. Joseph erinnert an die Figuren des reuigen Petrus mit flehend erhobenen Händen, wie sie Schmidt in den letzten Jahren seines Lebens mehrmals malte. Die Pinselführung zeigt einerseits die starke Reduktion des Alterswerkes, andererseits jene blitzenden Höhen, die Schmidt schon frühzeitig beherrschte.

LIT.: P. Preiss, *Rakouské umění 18. století. Statní zámek Jemniště 1965*, Nr. 39.

Narodni-Galerie, Prag, Inv.-Nr. O 7285

242 SIEBEN PORTRÄTS AUS DER SAMMLUNG DES
KREMSEK SCHMIDT

Ölbilder auf kleinen Messingtäfelchen, 5 Zoll hoch, 4 Zoll breit.

Wie man aus dem „Catalog der von dem Adakademisch(en) Künstler Joh. Mart. Schmidt hinterlassenen Öhlgemählde im Werthe von 3000 Dukaten im Golde“ erschen kann, hatte sich Schmidt im Laufe seines Lebens eine kleine Porträtgalerie von Künstlern angelegt, die er verehrte oder zu denen er eine besondere Relation hatte. Die Aufzählung im Nachlaßverzeichnis bedeutete weder eine Wertung noch eine chronologische Reihung:

„*Weyrother*“ (Franz Eduard Weirother, Landschaftler in Wien, 1730–1771).

„*Altomonte Mart.*“ (der bekannte österreichische Barockmaler, 1657–1745).

„*Amigoni*“ (Jacopo, 1675–1752, der auch in Bayern tätige venezianische Rokokomalere).

- „Menges“ (Anton Raphael, 1728–1779, der in Italien und Spanien wirkende Frühklassizist aus Dresden, der Freund Winckelmanns).
- „Schmidt Georg“ (Johann Georg, 1694–1765, der bekannte österreichische Barockmaler).
- „Schmidt Franz“ (Maler des 18. Jahrhunderts in Wien).
- „Brandl Peter“ (der bekannte böhmische Barockmaler, 1668–1735, dessen Werk den Kremser Schmidt beeinflusste).
- „Grabenberger Bernhard“ (einer der Brüder Grabenberger, Maler, die in Krems ansässig waren, vgl. auch Kat. Nr. 127).
- „Schmidt Johann“ (der Vater des Künstlers, Bildhauer, 1684–1761).
- „Schmidt Mart.“ (der Künstler selbst).
- „Haubenstricker“ (Paul, Schüler des Künstlers und dem Stecherkreis angehörend, 1750–1801).
- „Gutenbrunner“ (Ludwig, um 1750–1815, Schüler des Künstlers).
- „Hetzendorf“ (Samuel Hötendorf, 1694–?, malte u. a. in Göttweig).
- „Le Grand“ (Daniel Gran, 1694–1757, der bekannte österreichische Spätbarockmaler).
- „Troger“ (Paul Troger, 1698–1762, der bedeutendste Freskenmaler Österreichs um die Mitte des 18. Jahrhunderts).
- „Maulbertsch“ (Franz Anton, 1724–1796, der bekannte Maler und Zeitgenosse Schmidts).
- „Starmayr“ (Johann Gottlieb Starmayr. Zu diesem prowenziellen Maler, der in Stift Dürnstein arbeitete, kam Schmidt mit 14 Jahren als Lehrling. Er arbeitete später mit ihm an den Fresken des Ratssaales in Retz 1740).
- „Rosofurth“ (Balthasar Scabino de Rossaforte, früher Lehrer Schmidts).
- „Diepolo Dom.“ (Domenico Tiepolo, 1727–1804, Sohn des Gian Battista Tiepolo).
- „Diepolo Laur.“ (Lorenzo Tiepolo, Sohn des Gian. Battista Tiepolo, 1736–1776).

Der Katalog gibt zwar nur an: „Porträte von dem Künstler selbst gemahlt“ und „allezeit von den Künstler selbst gemahlt“, was dahin verstanden werden könnte, daß es sich um Selbstporträts der Künstler handeln soll oder daß der Kremser Schmidt die Bildnisse malte. Beides trifft nicht durchgängig zu. Einzelne Bildnisse dürfte Schmidt nach der Natur und nach Vorlagen gemalt haben, einzelne sind tatsächlich Selbstporträts. Die meisten scheinen aber von Schülerhand gemalte Kopien zu sein. Ein Teil der Bilder war 1880 auf einer Porträtausstellung zu sehen. Der Zusammenhang mit dem Nachlaß Schmidts wurde aber nicht erkannt. Sie befanden sich in der Sammlung Jean Krämer und wurden bei der Versteigerung dieser Sammlung 1895 vom Historischen Museum der Stadt Wien erworben. Die Porträts Franz Schmidts, Peter Brandls, Johann Schmidts (des Vaters), Martin Schmidts (des Künstlers selbst), Haubenstrickers und Hetzendorfs befanden sich nicht mehr in der Sammlung Krämer, die Porträts Weirotters, Martin Altomontes, Amigonis, Bernhard Grabenbergers, Daniel Grans, Starmayrs und Domenico Tiepolos gingen am Bergungs-

ort während des zweiten Weltkrieges verloren. Von den nach dem „Catalog“ erwähnten 20 Täfelchen lassen sich demnach nur mehr sieben nachweisen.

LIT.: Der Kremser Schmidt, S. 186ff. und 219.

a) BALTHASAR SCABINO DE ROSSAFORTE

Hinten bezeichnet: „*Baldeser Scabino De Rosafurth in Hist: Pictor Schüller von Peter Strudel flor. A.^o 1726.*“

Die Beschriftung scheint von der Hand des bereits gealterten Kremser Schmidt zu stammen. Anscheinend hatte er durch einen Schüler das heute nicht bekannte Porträt seines Lehrers kopieren lassen. Das Jahr 1726 erinnert an die Tätigkeit Rossafortes in Dürnstein, als der damals achtjährige Schmidt sich für die Malerei zu interessieren begann. Die nicht ungeschickte Deckenmalerei im Pfarrhof von Leopoldau (Wien 21) ist mit „*Balt. Scabino de Rossa 1717*“ bezeichnet.

Das Gegenstück, das Porträt Johann Gottlieb Starmayrs, zu dem Schmidt mit 14 Jahren in die Lehre kam, der ebenfalls in Dürnstein und später 1740 mit Schmidt in Retz arbeitete, ging während des zweiten Weltkrieges verloren.

Historisches Museum Wien, Inv.-Nr. 12.394

b) JOHANN GEORG SCHMIDT

Hinten bezeichnet: „*Johann Georg Schmid. in Hist. Vienna Academ: Pictor.*“

Das Bild geht scheinbar auf ein Selbstporträt zurück, das Schmidt durch einen Schüler kopieren ließ oder selbst kopierte. Die Beschriftung scheint von der Hand des gealterten Kremser Schmidt zu stammen. Als Martin Johann 16 Jahre alt war, malte Johann Georg Schmidt das Hochaltarbild der Pfarrkirche in Krems, das „*Martyrium des hl. Veit*“, ein Bild, das wie der Meister selbst vom Kremser Schmidt als „*ein Muster*“ betrachtet wurde.

Historisches Museum Wien, Inv.-Nr. 12.395

c) PAUL TROGER

Hinten bezeichnet: „*Paul Troger Mahler in Wien A.^o 1750.*“ Mit anderer Schrift: „*ist geborn A.^o 1698. gestorbn A.^o 1762.*“

Beide Beschriftungen scheinen von der Hand des Kremser Schmidt zu stammen. Die erste mit dem Datum 1750, als Troger in Wien sein Selbstbildnis schuf, das sich heute in Bozen in Privatbesitz befindet. Troger hielt sich damals einige Wintermonate in Wien auf, bevor er nach Brixen wegen der Domfresken ging. Schmidt scheint damals die Bekanntschaft seines verehrten „*Musters*“ gemacht zu haben und durfte das Selbstporträt kopieren. Damals dürften auch die ersten Kontakte wegen der Mitgliedschaft an der Akademie aufgenommen worden sein. Die weitere Beschriftung hat Schmidt im Jahre 1762 angebracht, als er vom Tode Trogers erfuhr.

LIT.: J. Zykan, Zwei Künstlerporträts aus dem Besitz Martin Johann Schmidts, in: *Cultura Atesina* 11/1957, S. 35.

Historisches Museum Wien, Inv.-Nr. 12.402

d) FRANZ ANTON MAULBERTSCH

Hinten beschriftet: „*Anton Maulbertsch Mahler gebohrn A.^o 1724.*“ und später nach dem Tode des Künstlers hinzugefügt: „*gestorben den 8.n August 1796.*“

Es handelt sich anscheinend um ein Bild von der Hand Schmidts, wie auch die Vermerke auf der Rückseite von Schmidt selbst stammen. Das Bild könnte 1764 entstanden sein, als beide Künstler für die Pfarrkirche in Schwechat arbeiteten. Auffallend ist, wie Schmidt das Physiognomische seines bedeutenden Zeitgenossen verbürgerlichte. Die genaue Anführung des Todesdatums spricht von der persönlichen Anteilnahme an dem Tod des jüngeren Kollegen.

LIT.: J. Zykan, Zwei Künstlerporträts aus dem Besitz Martin Johann Schmidts, in: *Cultura Atesina* 11/1957, S. 35.

Historisches Museum Wien, Inv.-Nr. 12.393

e) ANTON RAPHAEL MENGES

Hinten beschriftet: „*Raphael Mengs Maler in Rom. gebohrn a.^o 1728. gestoben. den 29. Juni A.^o 1779.*“

Die Beschriftung könnte in einem Zuge vorgenommen oder knapp nachdem das Bild angefertigt war, ergänzt worden sein. Die Kopie scheint ziemlich treu nach einem Selbstporträt R. Menges gearbeitet zu sein und dürfte nicht von der Hand Schmidts stammen. Hier liegt ein eindeutiger Beweis vor, daß Schmidt über die Kunstentwicklung seiner Zeit vollkommen orientiert war und die klassizistischen Bestrebungen kannte.

Historisches Museum Wien, Inv.-Nr. 12.400

f) LORENZO TIEPOLO

Hinten beschriftet: „*Laurencius Tiepolo Mahler lebte A.^o 1764.*“

Vielleicht das einzig bekannte Porträt des jüngeren Sohnes Gian Batt. Tiepolos. Das Bildnis ist anscheinend nach einer graphischen Vorlage gearbeitet, wohl nicht von Schmidt. 1764 befand sich die Familie Tiepolo in Spanien. Daß Schmidt mit den Söhnen Tiepolos in Briefwechsel stand, ist nicht anzunehmen. Das Porträt Domenico Tiepolos, des älteren Sohnes, war ebenfalls in der Sammlung Schmidts, ging aber im zweiten Weltkrieg verloren. Es hat den Anschein, als ob Schmidt im Jahre 1764 mit Maulbertsch über berühmte Freskanten sprach und sich eine Unterlage für das Kopieren der Porträts verschaffte.

Historisches Museum Wien, Inv.-Nr. 12.401

g) LUDWIG GUTENBRUNNER

Hinten eingeritzt wohl von der Hand Gutenbrunners: „*Gutenbrunner pinxit 1772*“. Von der Hand Schmidts: „*Porträt des Lorenz (sic!) Gutenbrunner selbst gemahlt A.^o 1772.*“

Aus der Beschriftung geht hervor, daß Gutenbrunner sein Porträt selbst gemalt hat. Wir dürfen daher annehmen, daß Schmidt auch in anderen Fällen solche Messingtäfelchen anderen überließ. Das flott gemalte Selbstporträt zeigt ein noch jugendliches Gesicht eines Mannes von vielleicht 22 Jahren. Schmidt spricht von ihm in einem Brief an P. Kolomann Felner 1796: „*Mein gewesener Schuller Gutenbrunner, welcher einmal in Wehls gemahlen, ist fast ganz Europa durchgereist . . .*“

LIT.: Garzarolli, Graphisches Werk Schmidts, S. 159.

Historisches Museum Wien, Inv.-Nr. 12.396