

| | | |
|-------------------|-----------|-------------|
| Jb. Öö. Mus.-Ver. | Bd. 147/1 | Linzer 2002 |
|-------------------|-----------|-------------|

**WIE DER KREMSENER SCHMIDT FEDERICO BAROCCI BETRACHTET –
eine Anmerkung zu den barocken Fastentüchern
des ehemaligen Stiftes Garsten**

von Peter Assmann

I.

Seit kurzem befindet sich im Linzer Schlossmuseum als Dauerleihgabe aus Privatbesitz an die Oberösterreichischen Landesmuseen ein nur in Blau-, Schwarz- und Weißtönen bemaltes Leinentuch, das aus dem Zyklus der im Jahr 1777 für die Stiftskirche Garsten geschaffenen sogenannten Advent- bzw. Fastentücher stammt. Durch Quellen nachgewiesen und in der Literatur immer zweifelsfrei zugeschrieben, ist dieser Zyklus der Werkstätte des Martin Johann Schmidt – des „*Kremser Schmidt*“ – zuzuordnen.¹ In den Klosterannalen wird für das Jahr 1777 als Aktivität des damaligen Abtes Maurus Gordon vermerkt: „*Auch liess er unter der Direktion des berühmten Malers zu Krems, Herrn von Schmid, die schon vorhandenen gemalenen Hängetapeten frischen und für die Advent und Fastenzeit ganz neue, sehr passend, blau und weiss auf starke Leinwand malen.*“² Diese Fastentücher befinden sich heute größtenteils noch in Garsten.

Für die Funktion dieser speziellen Bildtextilien hat sich die Bezeichnung „*Fastentuch*“ etabliert: Während der Fastenzeit wurden die prunkvoll male- risch ausformulierten Gemälde der Altäre einer Kirche entweder durch ein- färbige Textilien oder aber, wie es hier der Fall ist, durch farbig zurückhaltend gestaltete Tücher den Blicken der Kirchenbesucher für eine gewisse Zeit ent- zogen. Ein so umfassend gestalteter Zyklus von Fastentüchern wie in Garsten – die zudem teilweise auf Vorder- und Rückseite, also mit eigenen Bildkom- positionen für die Advent- und die Fastenzeit, bemalt wurden – findet sich selten, speziell in spätbarocker Zeit: Ging doch die aus dem Mittelalter stam- mende Tradition dieser Altarbehänge mit ihrer speziellen liturgischen Funktion im Kirchenjahr im 17. und 18. Jh. im Prinzip auf die Bildserien der nunmehr im Kircheninneren angebrachten Kreuzwegstationen über.³

Ist also allein die Dimension des Auftrags wie auch die auf den ersten Blick frappierende Qualität der künstlerischen Gestaltung des speziellen

¹ Martin Koller: Die barocken Wandgehänge in der ehemaligen Stiftskirche Garsten in Ober- österreich, in: Kulturzeitschrift Oberösterreich, 35. Jg, Heft 3/1985, 77–88

² Vgl. Koller, a.a.O., 83–84 bzw. Josef Perndl: Die Stiftskirche von Garsten, ihre Geschichte und Ausstattung, ungedruckte theol. Diss., Wien, 1939, 209

³ zu den Fastentüchern s. das entsprechende Schlagwort im Lexikon der christlichen Ikonog- raphie, 2. Band, Freiburg im Breisgau 1970, 14–15 (Artikel verfasst von J. H. Emminghaus) bzw. zum Schlagwort „*Hungertuch*“ das Wörterbuch der deutschen Volkskunde, Stuttgart 1974, 392–393.



Abb. 1: Federico Barocci „Grablegung Christi“, 1579–1582, Öl auf Leinwand, 295 x 187 cm, Senigallia, Santa Croce.



Abb. 1: Martin Johann Schmidt (Kremser Schmidt) „*Grablegung Christi*“, 1777, wäßrig gebundene Malerei auf ungrundierter Leinwand, 310 x 212 cm, Garsten, Stiftskirche (OÖ. Landesmuseum, Schloßmuseum Linz)

Werkstücks im Linzer Schlossmuseum schon sehr bemerkenswert, so gewinnt diese Betrachtung zudem eine neue Dimension durch die Beobachtung, dass die gesamte Bildkomposition von einem anderen Künstler übernommen wurde. Sie entspricht in fast allen Details der Bildkomposition jener „*Grablegung Christi*“, die der italienische Künstler Federico Barocci (1535 bis 1612) in den Jahren 1579 bis 1582 in seinem Auftrag für die Kirche Sta. Croce in Senigallia gestaltete. Dieses Altarbild stellt in der Werkentwicklung des Künstlers eine der Höhepunkte seines malerischen Œuvres dar und wurde – wie viele andere seiner Altarbilder – bereits zu Lebzeiten oftmals kopiert.⁴

Als Künstlerpersönlichkeit ist Barocci sowohl durch den Lebensmittelpunkt in seiner Geburtsstadt Urbino – die er nach einem sehr dubiosen angeblichen Giftanschlag während seines Aufenthaltes in Rom kaum mehr verlassen hat – wie auch in kunsthistorischer Hinsicht zwischen Venedig und Rom positioniert. Einerseits gilt er – im Sinne seiner Zeit – als dezidiert zeichnungsorientierter Künstler, der seine diesbezüglichen Impulse sehr konzentriert aus der florentinisch-römischen Schule der „*High Maniera*“, der ausgeprägten hochmanieristischen Kunstübung, entnommen hat. Andererseits verzeichnet sein Kolorit in besonderer Weise venezianische Einflüsse. Hervorzuheben ist hier auch eine besondere Bezugnahme auf Correggio (Antonio Allegri, um 1489 bis 1534), dessen Kolorit wie auch spezielle Diagonalkompositionen Barocci immer wieder aufgreift.

Dieser – hier nur in den Grundprinzipien zusammengefasste – künstlerische Mix macht Barocci zu einer jener besonderen Künstlerpersönlichkeiten des 16. Jhs., die sowohl in der zeichnerischen Grundstruktur wie auch in der Chromatik ihrer Bildkompositionen den Übergang vom Manierismus zum Barock manifestieren und daher auch von speziellem Interesse für nachfolgende Künstlergenerationen wurden – nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass Peter Paul Rubens während seines Italienaufenthaltes in besonders intensiver Weise das Werk dieses Künstlers studierte und mehrfach Elemente seiner Bildkompositionen in die eigene Gestaltungsarbeit mit aufnahm. Neben der dramatischen Dynamik seiner Bildkompositionen wurde zu Lebzeiten des Künstlers in zunehmender Weise der besonders intensive religiöse Ausdruck seiner Bildwerke – ihr spezielles diesbezügliches Sentiment – gelobt und als vorbildhaft hingestellt.⁵

Die intensive Rezeption zu Lebzeiten des Künstlers erfuhr eine bemerkenswerte – und noch viel zu wenig aufgearbeitete – Neubelebung in der zweiten Hälfte des 18. Jhs., wobei hier die Werke Baroccis insbesondere

⁴ siehe Andrea Emiliani: Federico Barocci, 2 Bände, Bologna 1985, Bd. 1, 150–167

⁵ im Sinne eines guten zusammenfassenden Überblicks sei hier verwiesen auf: John Shearman, Manierismus. Das Künstliche in der Kunst, Frankfurt 1988, über die Stellung Baroccis, vor allem 213–214.

durch Stiche, die nach seinen Kompositionen angefertigt wurden, Verbreitung fanden. Auch von seinem Altarbild für Senigallia existieren solche Kupferstichversionen; die früheste wurde bereits zwischen 1585 und 1590 von Philippe Thomassin angefertigt.⁶ Eine weit verbreitete Kupferstichversion dieser Bildkomposition stammt von Egidius Sadeler.⁷

II.

Die 200. Wiederkehr des Todes von Martin Johann Schmidt hat im Jahr 2001 eine neue Aufmerksamkeit auf das Werk dieses Künstlers gebracht.

In weiten Bereichen seiner Kunst Autodidakt, wird Martin Johann Schmidt im Sinne einer kunsthistorischen Erstbezeichnung oftmals als der „*österreichische Rembrandt*“ tituliert, vor allem um damit seine charakteristische Hell-Dunkelmalerei zu betonen – die jedoch weit davon entfernt ist, nur Aspekte der Kunst Rembrandts nachzuahmen. Die Publikationen des Jahres 2001 haben ergänzend zu dieser kunsthistorisch gleichsam „*ingesessenen*“ Aufmerksamkeitsfixierung vor allem sehr gut die enorme Produktivität des Künstlers wie auch insbesondere seine große Bandbreite der kompositionellen Bildgestaltung herausarbeiten können. Sehr deutlich wurde außerdem auf seine konsequente Orientierung an den speziellen Bedürfnissen der jeweiligen Auftraggeber bzw. auf seine intensive Quellenarbeit – vor allem eine umfassende kompositorische Recherche anhand von Bildbeispielen anderer Künstler – hingewiesen: Martin Johann Schmidt besaß selbst eine große Zahl an grafischen Blättern, vor allem Drucken und nützte intensiv den Zugang zur entsprechenden Sammlung des Klosters Göttweig.⁸

Geboren wurde Martin Johann Schmidt im Jahre 1718 als Sohn des Stifsbildhauers von Göttweig Johann Schmidt (1684 – 1761); es liegt daher nahe, dass ihm sein Vater die ersten künstlerischen Erfahrungen vermittelte. Über die weitere Ausbildung ist wenig bekannt, insbesondere über die Bedeutung von Lehrerpersönlichkeiten wie Baldassare Rosaforte oder Johann Gottlieb Starmayr, die in historischen Quellen genannt werden, bzw. in weiterer Folge seine Einbindung in die Wiener Akademie: Martin Johann Schmidt wurde erst mit 50 Jahren, 1768, offiziell als Mitglied der Kupferstecherakademie aufgenommen.

⁶ vgl. Emiliani, a.a.O. 1. Band, 159

⁷ Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt, Innsbruck 1989, S. 461 zeigt eine Abbildung dieses Stiches direkt neben einer unseres Fastentuches und bestimmt hier einen direkten Zusammenhang.

⁸ Vgl. hier: Meister des Hell und Dunkel. Kremser Schmidt (1718–1801), Ausstellungskatalog Stift Seitenstetten 2001 sowie Martin Johann Schmidt genannt der Kremser Schmidt (1718–1801), Ausstellungskatalog, Graz: Alte Galerie am Joanneum 2001 Graz bzw. Göttweig und Kremser Schmidt. Zum 200. Todesjahr des Malers Martin Johann Schmidt (1718–1801), Ausstellungskatalog Stift Göttweig 2001.

Die prägende Frage für diese Ausbildungszeit ist jedoch die Frage nach einem möglichen Studienaufenthalt in Italien.⁹ Quellenmäßig lässt sich eine solche Italienreise bis dato nicht belegen, kunsthistorisch erscheint sie auf Grund der besonderen Nähe des Kremser Schmidt zu Tradition der italienischen Kompositionsstruktur des 17. und 18. Jhs. zunächst naheliegend. Die jüngst unternommenen Untersuchungen der Bezugssysteme zwischen dem Bestand der Göttweiger Grafik und den Hinweisen auf die Grafik im Besitz von Martin Johann Schmidt¹⁰ orientieren sich jedoch in eine andere Richtung: Sie bearbeiten im Detail die Aneignung von Kompositionsprinzipien über grafische Vorbilder, die von Martin Johann Schmidt konsequent zur künstlerischen Anregung für seine vielen Aufträge verwendet werden.

III.

Welche Rolle spielt nun der italienische Künstler Federico Barocci in diesem Anregungssystem?

Es verwundert zunächst, dass er in den Göttweiger Untersuchungen nicht explizit mit einem konkreten Blatt vorkommt, muss – wie bereits festgestellt – als Bezugswerk für die Gestaltung des Garstener Fastentuches des Themas der Grablege Christi doch von einer Grafik ausgegangen werden, die Baroccis Komposition in allen Einzelheiten wiedergibt – vermutlich einer der bereits angesprochenen Stiche.

Der exakte Vergleich beider Werke zeigt dem Betrachter jedoch einige interessante Aspekte. Zunächst ist hier sehr klar festzuhalten, dass wir ein Altargemälde in der Technik Öl auf Leinwand mit den Maßen 295 x 187 cm¹¹ mit einem nicht aufgespannten Leinwandbild (310 x 212 cm), bei dem mit wässriger Tusche und Bleiweiß auf blau gefärbtes Leinen gearbeitet wurde¹², vergleichen. Handelt es sich bei Baroccis Altargemälde um eine formal und farbig extrem ausdifferenzierte Bildkomposition, so beschränkt sich die Formulierung des Fastentuches auf die zentralen Liniensysteme und einige markante Helldunkelpassagen.

Die lineare Struktur von Baroccis Altargemälde wird hier allerdings mit fast als akkurat zu bezeichnender Genauigkeit wiedergegeben; mit wenigen Ausnahmen finden sich alle Details seines Bildaufbaus auch im Fastentuch. Diese Genauigkeit geht hin bis zur detaillierten Übernahme aller von Barocci so markant in den Vordergrund gestellten Leidensinsignien Christi und – besonders interessant – zur Übernahme des zu einer Art „*Markenzeichen*“

⁹ Sehr prägnant formuliert in Graz, a.a.O., 10

¹⁰ Vergleiche hier Göttweig, a.a.O., mit seinem umfassenden Abbildungen und Vergleichsbesprechungen

¹¹ Emiliani, a.a.O., 151

¹² Feuchtmüller, a.a.O., 458–461.

von Barocci gewordenen Zitates der charakteristischen Doppelturmfront des herzoglichen Palastes von Urbino. Als einziger Unterschied zu Baroccis Bildaufbau gestaltet Schmidt hier jedoch nicht eine Doppelturmfassade, sondern nur einen Turm – wobei allerdings die Doppeltürme, wenngleich nicht so markant wie bei Barocci, auch bei den Stichversionen seines Altarbildes zu finden sind. Offensichtlich hat Martin Johann Schmidt hier die spezielle Bedeutung und lokale Zuordnung dieser Doppelturmfassade nicht gekannt und nur als für ihn nicht bedeutendes Hintergrunddetail formuliert!

Orientiert sich das Liniensystem des Fastentuches völlig an Baroccis Bildkomposition, so sind hingegen die Gestaltungsmomente der Helldunkelpartien unterschiedlich formuliert. Mit großer Souveränität setzt Martin Johann Schmidt in raschen Pinselstrichen einige wenige punktuelle Dunkelpassagen in eine weitgehend lichte, linienbetonte Gesamtkomposition – primär, um damit die Körpervolumina der Akteure stärker herauszuarbeiten: Letztlich unterstreicht er damit jedoch den betont dynamischen Bildaufbau Baroccis.

Die große Souveränität dieser Pinselführung hat zur Feststellung geführt, dass Martin Johann Schmidt dieses Fastentuch selbst gestaltet hat – und nicht einer seiner Werkstattmitarbeiter, die in großen Teilen an diesem künstlerischen Auftrag für Garsten mitbeteiligt waren.¹³

Ein weiter gefasster – allerdings hier nur rudimentär vorgenommener – Vergleich von Bildkompositionen Federico Baroccis und Martin Johann Schmidts zeigt sofort, dass der Kremser Schmidt die Gemälde des Italieners nicht im Original studiert hat: Zu unterschiedlich sind die farbigen Strukturen, zu unterschiedlich auch die „*Tonlagen*“ der Gemälde beider Künstler. Bei aller angezielten malerischen Wirkung dominiert im Werk Baroccis eine ausgeklügelte Kombination aus Lokalfarben, wohingegen die Gemälde des Kremser Schmidt durch eine großflächige Tonmalerei gekennzeichnet sind. Intensiv studiert hat Martin Johann Schmidt jedoch die Figuresysteme italienischer Meister des 16. und 17. Jhs. Eine spezielle Aufmerksamkeit auf Federico Baroccis Personenkompositionen lässt sich in diesem Zusammenhang – über die angesprochene Übernahme der Bildkomposition beim Fastentuch hinausgehend – allerdings nicht isoliert feststellen.

IV.

Die intensive Bezugnahme auf Federico Barocci muss also als Einzelfall im Werk des Kremser Schmidt gewertet werden. Warum er ausgerechnet dieses Werk – als einziges in seinem Œuvre – quasi buchstabengenau studiert, im Liniensystem kopiert und mit Pinsel auf Leinwand neu interpretiert hat, bleibt nach bisherigem Wissenstand nur zu vermuten.

¹³ vgl. Feuchtmüller, a.a.O., 110.

Interessant in diesem Zusammenhang ist jedoch die Tatsache, dass die Dimensionen von Baroccis Altarbild und des Fastentuches beinahe übereinstimmen und damit eine Art „*künstlerischer Rückübersetzung*“ erfolgte: Ausgehend von einer grafischen Vorlage, einem das Altarbild reproduzierenden Stich, wird eine farbgeduzierte malerische Version der Originalkomposition in der Größe des ursprünglichen Altarbildes gestaltet.

In jedem Fall zeigt sich Martin Johann Schmidt fasziniert von der harmonischen Dynamik der Figurenkomposition und der religiös exakten Schilderung der Szene – bei aller hier verarbeiteten Emotionalität. Eventuell erfolgte gerade unter diesen Vorzeichen auch eine entsprechende Intervention der Auftraggeber.

Wie auch immer die Hintergründe dieses Auftragwerkes strukturiert sind: Dieses Garstener Fastentuch präsentiert sich heute den Besuchern des Linzer Schlossmuseums in überzeugender Weise als mehrfache kunsthistorische Besonderheit: aufgrund seiner speziellen Funktion als – heute nur mehr selten erhalten gebliebenes – ephemeres Kunstwerk, das nur für den kurzen Zeitraum einiger Tage im liturgischen Jahreskreislauf betrachtet werden konnte, aufgrund seiner künstlerischen Position als meisterhafte Kopie und Neuinterpretation in einem und aufgrund seiner Ausnahmestellung im so umfassenden Oeuvre des Kremser Schmidt.

Martin Johann Schmidt hat Federico Baroccis Kunst sehr intensiv studiert, jedoch aus der Ferne sowie konzentriert auf die zeichnerischen Grundprinzipien, die er dann übernommen und – wie jeder gute Künstler – zu einer eigenen Aussage umgeformt hat.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines](#)

Jahr/Year: 2002

Band/Volume: [147a](#)

Autor(en)/Author(s): Assmann Peter

Artikel/Article: [Wie der Kremser Schmidt Federico Barocci betrachtet - eine Anmerkung zu den Fastentüchern des ehem. Stiftes Garsten. 223-230](#)