

Barocker Heiligenkult in Niederösterreich

MARTIN JOHANN SCHMIDTS ALTARGEMÄLDE FÜR DIE PFARRKIRCHE ST. VITUS IN STOCKERN

Das im Germanischen Nationalmuseum bewahrte »Martyrium des heiligen Veit« (Abb. 1) ist eines von unzähligen Altargemälden, die Martin Johann Schmidt (1718–1801) im Laufe seiner langen Malerkarriere für Kirchen und Klöster Österreichs und dessen Nachbarländer schuf. Mit einem Œuvre von mehr als 11.000 Werken kann der Meister als einer der produktivsten österreichischen Barockmaler des 18. Jahrhunderts gelten¹.

Johann Martin Schmidt wurde am 25. September 1718 in Grafenwörth an der Donau (Niederösterreich) als Sohn des Bildhauers Johannes Schmidt (1684–1761) und seiner aus St. Pölten stammenden Frau Katharina Anna Maria geboren. Sein erster Lehrer war der an der Wiener Akademie bei Peter Strudel geschulte Freskant Johann Gottlieb Starmayr, der den Jungen wohl um 1629 im Stift Dürnstein in die Lehre nahm². Möglicherweise lernte Schmidt außerdem bei dem ebenfalls in Stift Dürnstein tätigen Baldassare Rosaforte. Die Forschung geht jedoch davon aus, dass Schmidt die wegweisenden Anregungen zur Entwicklung seines malerischen Stils nicht von seinen ersten Lehrmeistern erhielt, sondern wesentliche Grundlagen seiner Kunst im Eigenstudium erwarb³. Einerseits orientierte er sich an den barocken Vorbildern, die er in Kirchen und Klöstern seiner heimatlichen Umgebung, vor allem aber in Wien studieren konnte; andererseits besuchte er die graphischen Sammlungen der nahe gelegenen Stifte⁴. Schmidt besaß also keine akademische Ausbildung. Trotzdem wurde er 1768 unter der Bezeichnung »Historienmaler« in die Wiener Akademie aufgenommen⁵.

Die meisten seiner Altargemälde schuf Schmidt nicht am Bestimmungsort der Werke, sondern in seinem Atelier in dem Donaustädtchen Stein bei Krems, wo der Meister seit 1749/50 bis zu seinem Tod lebte⁶. 1755 erwarb er ein großes Bürgerhaus beim Brückentor. Dort richtete er eine Werkstatt in zwei übereinander liegenden Räumen ein, die durch eine Öffnung in der Decke miteinander verbunden waren, so dass auch größere Leinwände aufgestellt und im oberen Teil bearbeitet werden konnten. Nach Fertigstellung eines Altargemäldes wurde die Leinwand aufgerollt und so zum Aufstellungsort transportiert, wo sie von Mitarbeitern

der Schmidtschen Werkstatt oder lokalen Handwerkern montiert wurde. Der Meister legte großen Wert auf eine möglichst lange Erhaltung seiner Werke und gab den Auftraggebern daher Ratschläge für konservierende Maßnahmen. So empfahl er etwa, die Leinwand mit ausreichendem Abstand von der Wand anzubringen, um auf diese Weise Fäulnis und Schimmelbildung zu vermeiden⁷.

Auftrag, Geschichte und Themenstellung der Altarblätter für St. Vitus in Stockern

Schmidt schuf das in Nürnberg aufbewahrte Altarblatt mit dem Martyrium des heiligen Veit 1772 für den Hochaltar der Pfarrkirche St. Vitus im niederösterreichischen Stockern. Den Auftrag erhielt der Maler im Zuge der Planung der Innenausstattung des Langhauses der Kirche, das zwischen 1771–1773 auf Betreiben von Ferdinand Franz von Engelshofen (gest. 1800), Herr der Herrschaft Stockern und Patronatsherr der Pfarrkirche, neu errichtet wurde⁸. Ferdinand Franz hatte die Herrschaft Stockern erst 1769 erworben und ging offensichtlich sogleich daran, seine Pfarrkirche zu modernisieren. Finanziert wurden die Baumaßnahme und die Innenausstattung der Kirche mit Hilfe Sophias von Engelshofen, der verwitweten Mutter von Ferdinand Franz, die 2000 Gulden zur Verfügung stellte⁹. Die Bezahlung der von Schmidt ausgeführten Werke ist in der Kirchenbaurechnung von 1771/73 dokumentiert. Darin quittiert der Maler den Erhalt von 138,38 Gulden für das Hochaltarblatt sowie 90 Gulden für zwei weitere Bilder, die für Altäre an den Seitenwänden der Kirche vorgesehen waren. Die beiden Seitenaltargemälde befinden sich heute in Privatbesitz und zeigen die Heiligen Florian (Abb. 2) und Johannes Nepomuk (Abb. 3).

Wegen starker Überschwemmungsschäden musste die Pfarrkirche in Stockern Anfang des 20. Jahrhunderts geschlossen werden. Um den Bau einer neuen Kirche finanzieren zu können, verkaufte die Gemeinde die drei von Schmidt geschaffenen Altarblätter im Jahr 1905 an Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este (1863–1914), der sie für die neue Hofburg in Wien erwarb. Das Gemälde des heiligen Veit gelangte bald darauf in den Wiener Kunsthandel und wurde 1932 vom Germanischen Nationalmuseum angekauft. Die beiden Seitenaltarbilder kamen zu einem

Abb. 1 Das Martyrium des hl. Veit, Martin Johann Schmidt, Stein bei Krems, 1772. Zustand nach der Restaurierung



Abb. 2 *Der hl. Florian rettet durch sein Gebet das brennende Schloss Stockern, Martin Johann Schmidt, Stein bei Krems, um 1772. Privatbesitz. Zustand nach der Restaurierung*

nicht genau bekannten Zeitpunkt vor 1938 in den Besitz des Wiener Großindustriellen Dr. Richard Neumann (1879–1961)¹⁰. Im Zuge der Konfiszierung jüdischen Eigentums durch das NS-Regime wurden sie 1938 zusammen mit weiteren Werken aus der Sammlung Neumann vom Wiener Magistrat »sicher gestellt« und an das Städtische Museum (Weinstadtmuseum) in Krems gegeben. Dort befanden sich die Bilder bis zu ihrer Restituierung an die heute in den USA lebenden Erben Neumanns im April 2007. Beide Gemälde wurden 2007/08 in Wien von Martina Ruttin restauriert. Ehe sie zu ihren Eigentümern in die Vereinigten Staaten gehen, werden die Werke nun noch einmal mit dem ebenfalls jüngst restaurierten Martyrium des heiligen Veit im Rahmen der Nürnberger Ausstellung vereint, um so an ihre ursprünglich gemein-



Abb. 3 *Der hl. Johannes Nepomuk vor der Gnadenmadonna von Bunzlau, Martin Johann Schmidt, Stein bei Krems, um 1772. Privatbesitz. Zustand nach der Restaurierung*

same Aufstellung und die eigentliche Funktion der Gemälde zu erinnern.

Als Schmidt den Auftrag für die Ausführung des Hochaltartabls der Pfarrkirche in Stockern erhielt, gab der Auftraggeber mit hoher Wahrscheinlichkeit das Thema des Bildes vor. Die Wahl einer Darstellung des heiligen Veit lag nahe, da die Kirche unter dessen Patrozinium stand. Der Legende nach wurde der aus Sizilien stammende Veit (lat. Vitus) um 304/05 n. Chr. zusammen mit seiner Amme Crescentia und seinem Erzieher Modestus auf Befehl Kaiser Diokletians in einen Kessel mit siedendem Öl oder Pech geworfen, weil sie sich geweigert hatten, den christlichen Glauben abzulegen. Veit und seine Begleiter wurden jedoch von Engeln gerettet und blieben unversehrt. Der Heilige gehört zur Gruppe der



Abb. 5 Das Martyrium des hl. Veit. Zustand vor der Restaurierung

durch die Wiedergabe der beleuchteten Figuren in jeweils verschiedenen Ansichten. Schon in den 1750er Jahren und vermehrt seit den 1770er Jahren setzte Schmidt eine solche Figurenanlage bei Altarbildern ein. Als geläufiges, Pathos steigerndes Kompositionsprinzip der Barockmalerei findet sich ein spiralförmiger Bildaufbau auch im Werk seiner Vorbilder Johann Michael Rottmayr, Paul Troger, Daniel Gran und Franz Anton Maulbertsch. Schmidt könnte sich allerdings auch unmittelbar an dem 1734/36 von Johann Georg Schmidt (um 1685–1748) für die Pfarrkirche St. Veit in Krems geschaffenen Hochaltargemälde orientiert haben, da dieses ebenfalls das Martyrium des heiligen Veit und eine sich nach oben schraubende Bildanlage zeigt¹⁶. Im Unterschied zu der vielfigurigen Szene des Kremser Bildes verdichtet Martin Johann Schmidt die Handlung jedoch durch die Konzentration auf wenige Figuren. Ein seit Carravaggio ebenfalls verbreitetes Motiv ba-

rockter Malerei ist die im unteren Bereich des Bildes kniende Rückenfigur. Sie dient einerseits als Repoussoir, andererseits führt sie den Betrachter ins Bildgeschehen ein, da sie sich auf derselben Ebene befindet und seine Blickrichtung teilt.

Schmidts umfangreiches Œuvre ist geprägt durch die intensive Auseinandersetzung mit Vorbildern unterschiedlichster Provenienz. Als Grundlage seiner Kompositionen dienten häufig Stichvorlagen, die der Meister seinen eigenen künstlerischen Intentionen gemäß abwandelte¹⁷. Bei Schmidts Tod befanden sich mehr als 12.000 Kupferstiche in seinem Besitz. Darüber hinaus besaß er eine umfangreiche Sammlung von Ölgemälden und Zeichnungen bekannter älterer und zeitgenössischer Künstler.

Für das Martyrium des heiligen Veit lässt sich eine unmittelbare Vorlage zwar nicht benennen, doch erinnern verschiedene Elemente der Komposition an Werke anderer Meister. So ist etwa der Offizier im Hintergrund eindeutig als rembrandteskes Motiv zu verstehen: Die Haltung der Figur und ihre orientalisierende Ausstattung mit federgeschmücktem Turban erinnern an einen Typus des Reiters, der wiederholt auf den Historienbildern Rembrandts begegnet. Die von Schmidt gewählte Darstellung zweier neben- beziehungsweise hintereinander am Bildrand platzierter Reiter kommt allerdings auch auf Bildern anderer Meister vor, so etwa auf Rubens Martyrium des heiligen Laurentius (Schloss Schleissheim)¹⁸, das 1621 von Lucas Vorstermann im Kupferstich reproduziert wurde (Abb. 4). Rubens Gemälde könnte Schmidt, der sich häufig von Werken des Flamen inspirieren ließ, durch den Stich Vorstermanns bekannt gewesen sein¹⁹. Abgesehen von den beiden Reitern lassen sich weitere Parallelen feststellen: Schon bei Rubens findet sich die diagonale Präsentation des hellen Leibes des Heiligen, der von zwei Seiten von Schergen festgehalten wird. Rechts unten auf dem Stich kniet ein in Rückenansicht dargestellter Knecht, der das Feuer anheizt. Zwar gleicht der Scherge dem Knienden auf Schmidts Gemälde nicht im Detail, doch entsprechen sich die Figuren mit Blick auf ihre kompositorische und inhaltliche Funktion.

Schon Johann Georg Schmidt hatte in seinem Kremser Veits-Martyrium auf die bei Rubens vorgebildete schräge Anordnung des Heiligen und die Rückenfigur des Feuer schürenden Knechts zurückgegriffen²⁰. Martin Johann Schmidt kann also sowohl das Altargemälde seines Namensvetters als auch den Stich nach Rubens als Anregung für sein Hochaltarblatt genutzt haben, wobei er die Vorbilder allerdings stark umformte. Darüber hinaus bediente sich Schmidt auch des eigenen Werkes als Vorlagenschatz und übertrug einmal gefundene Motive in neue Bildzusammenhänge. Die stehende Rückenfigur etwa orientiert sich eng an dem Henker mit Schwert auf einer »Enthauptung der hl. Katharina«, die Schmidt 1767 für die ehemalige Stiftskirche in Dürnstein (Niederösterreich) geschaffen hatte²¹.

Schmidts Arbeitsweise zeichnet sich durch einen besonders ökonomischen und zugleich auf Effekte abzielenden Umgang mit den malerischen Mitteln aus²². Er verbindet die in den Niederlan-



Abb. 6–8 *Hl. Veit, Detail mit Kessel und kniender Rückenfigur. Zustand vor der Restaurierung, Zwischenzustand nach halbseitiger Firnisabnahme sowie Zustand nach der Restaurierung*

den entwickelte Lasurtechnik mit der italienisch geprägten, nass-in-nass ausgeführten Prima-Malweise (»fa-presto«-Malerei). Über eine rötliche Grundierung legte Schmidt in der Regel zunächst eine olivbrauntonige Imprimatur, so auch im Nürnberger Gemälde. Anschließend skizzierte er in breiten Pinselstrichen die großen Formen der Komposition. Die braunen Hintergrundflächen des Gemäldes führte er in flüssigem Malauftrag und zum Teil lasierend aus. Gegenstände und Figuren sind in zügiger Ölmalerei, nass-in-nass modelliert. Auch hier arbeitete Schmidt allerdings zum Teil mit Lasuren, so dass die unteren Farbschichten durchschimmern und den Farbklang der Gegenstände mitbestimmen. Souverän setzte der Meister zum Schluss helle Lichtakzente und verstärkte die Plastizität der Figuren, indem er unter Verwendung von Bleiweiß deckende Höhungen auftrug. Eine Unterzeichnung oder nennenswerte Pentimenti lassen sich nicht feststellen.

Erhaltungszustand und Restaurierung

Die 2008 im Germanischen Nationalmuseum von Christine Götz durchgeführte Restaurierung des Gemäldes des heiligen Veit schließt an eine Reihe früherer Maßnahmen an. Das Altarblatt wurde bereits 1868 restauriert, die Stockerner Seitenaltarblätter 1877 – einem Bericht im Monatsblatt des Altertums-Vereins zu Wien von 1893 zufolge allerdings in unsachgemäßer Weise²³. Um 1895 restaurierte dann Eduard Rietschel, Restaurator der kaiserlichen Sammlungen, unter Mithilfe seines Sohnes die drei Altargemälde in Wien²⁴. Wahrscheinlich erfolgte schon zu diesem Zeitpunkt eine Doublierung der Leinwand des Veits-Martyriums. Weitere Maßnahmen im 20. Jahrhundert sind nicht dokumentiert, aber anzunehmen.

Das Erscheinungsbild des Hochaltargemäldes war vor seiner jüngst abgeschlossenen Restaurierung durch die verschiedenen älteren Eingriffe und durch Alterung stark beeinträchtigt (Abb. 5).

Die Vergilbung des Firnis hatte zu einer deutlichen Dämpfung und Verfremdung der ursprünglichen, kräftigen Farbigkeit geführt. Feinheiten und Details, wie etwa die Gesichtszüge der Figuren, waren an vielen Stellen kaum noch zu erkennen. Hinzu kam, dass die auf der gesamten Bildoberfläche verteilten, partienweise sehr großflächig ausgeführten früheren Überarbeitungen im Laufe der Zeit stark nachgedunkelt waren. Dadurch wirkte die Darstellung äußerst unruhig und fleckig. Ziel der Restaurierung war die Entfernung des vergilbten Überzugs und der entstellenden Zutaten früherer Maßnahmen. Die vorhandenen Fehlstellen sollten im Anschluss neu überarbeitet werden, um dem ursprünglichen Erscheinungsbild des Gemäldes wieder näher zu kommen. Großflächige Verputzungen, vor allem in den braunen Farbbereichen, die wahrscheinlich bei früheren »Reinigungsversuchen« entstanden waren, konnten freilich ebenso wenig rückgängig gemacht werden wie das vor allem in der linken Bildhälfte deutlich ausgeprägte Krakelee.

Zunächst wurden Firnis, frühere Übermalungen und Überkittungen entfernt. Am Beispiel der Figur des knienden Schergen lässt sich gut nachvollziehen, wie sehr sich die Farbwirkung des Bildes durch die Abnahme des Überzugs veränderte (Abb. 6–8). Gerade das Inkarnat der Figuren gewann deutlich an Leuchtkraft, wie auch der Zwischenzustand der teilgereinigten Veitsfigur veranschaulicht (Abb. 11). Ein weiteres Detail zeigt das Erscheinungsbild der Fehlstellen nach Abnahme des Firnis und der früheren Übermalungen (Abb. 9). Die Aufnahme des Vorzustands unter UV-Licht verdeutlicht, dass die gekitteten Fehlstellen nicht präzise retuschiert, sondern großflächig übermalt worden waren (Abb. 10): Die UV-Strahlung lässt die im Vergleich mit der ursprünglichen Farbsubstanz weniger stark gealterten, späteren Übermalungen als dunklere Flecken hervortreten. Die früheren Retuschen lagen also zu großen Teilen auf intakter originaler Malschicht, was ebenso für viele der älteren Kittungen gilt. Das Ausmaß der

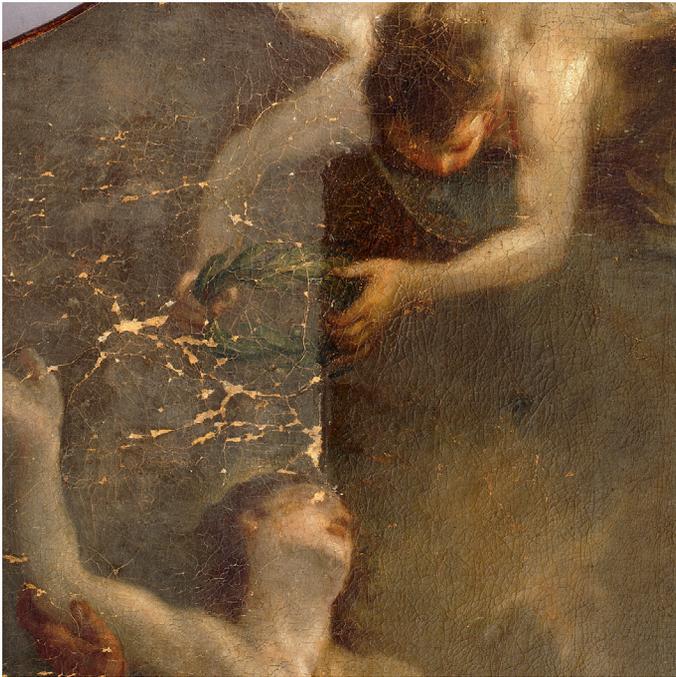


Abb. 9 Hl. Veit, Detail mit Veit und Engel. Zwischenzustand nach halbseitiger Abnahme des Firnis und der alten Übermalungen, sichtbare Fehlstellen mit alten Kittungen

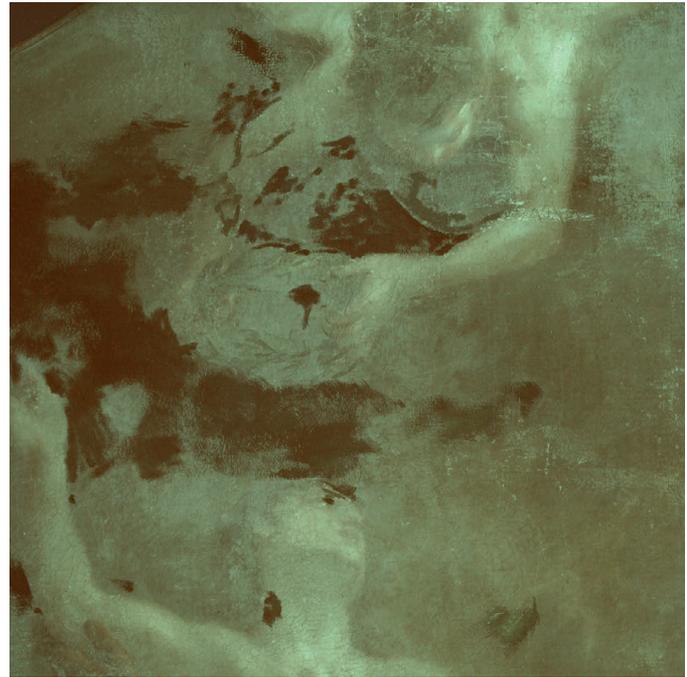


Abb. 10 Hl. Veit, Detail mit Veit und Engel. Vorzustand mit alten Retuschen unter UV-Licht

tatsächlichen Schäden war demnach geringer, als die umfanglichen Überarbeitungen hatten vermuten lassen.

Die Abnahme der älteren Kittungen und Übermalungen erwies sich als schwierig, da die sehr stark gebundenen Materialien fest auf der Malschicht anhafteten. Die Entfernung erfolgte in mehreren Arbeitsgängen sowohl chemisch, unter Einsatz von verschiedenen Gelen und Lösemitteln, als auch mechanisch mit dem Skalpell. Die Fehlstellen wurden mit Kreide-Leim-Kitt geschlossen, der nach seiner Trocknung mechanisch geglättet wurde. Ältere Kittungen, die passgenau auf den Fehlstellen lagen und nicht zu bindemittelreich waren, wurden belassen und nur vereinzelt mit dem Skalpell nachbearbeitet.

Die größte Fehlstelle weist das Gemälde unterhalb der rechten Bildmitte auf (Abb. 12). Dort verläuft ein Riss knapp unterhalb einer rückseitigen Querleiste des Spanrahmens. Möglicherweise wurde die Leinwand bei einem Sturz des Gemäldes an der Kante der Querleiste beschädigt. Während einer früheren Restaurierung ist die Fehlstelle mit einer Intarsie aus zwei Textilstücken ausgebessert worden. Die Intarsie wurde belassen, doch war der Auftrag

von Kitt in diesem Bereich etwa vier Mal breiter als der eigentliche Schaden es erfordert hätte und musste entfernt werden. Abb. 12 zeigt die Fehlstelle mit neuer, präzise ausgeführter Kittung.

Nach der Ergänzung aller Fehlstellen erfolgte die Retusche des Gemäldes zunächst mit Aquarellfarben. Danach wurde ein dünner Zwischenfirnis aufgetragen. Die Schlussretusche wurde nach ausreichender Trocknungszeit mit ausgemagerten Harz-Öl-Farben durchgeführt. Zum Schutz der Oberfläche und der neuen Retuschen, aber auch um dem Gemälde Tiefenlicht und Glanz zu verleihen, wurde als abschließende Maßnahme ein neuer Firnis aufgebracht (Abb. 8, 13).

Nach der Entfernung des alten Firnis und der zu großen und dunkel gewordenen Überarbeitungen kommen das kräftig-warme Kolorit und die Feinheiten der Malerei des Veits-Martyriums wieder zur Geltung. Damit wird die besondere Stellung gewürdigt, die Schmidts Darstellung als einzigem monumentalen Altargemälde innerhalb der vielfältigen Sammlung österreichischer Barockmalerei im Germanischen Nationalmuseum zukommt.

Dagmar Hirschfelder, Christine Götz

Anmerkungen

- 1 Zum Gesamtwerk Schmidts vgl. zuletzt Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt. 1718–1801. Innsbruck–Wien 1989.
- 2 R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 20–23.
- 3 Günter Brucher: Staffeleimalerei. In: Die Kunst des Barock in Österreich. Hrsg. von Günter Brucher. Salzburg–Wien 1994, S. 297–368, hier S. 347. – Gregor M. Lechner in Göttweig & Kremser Schmidt. Zum 200. Todesjahr des Malers Martin Johann Schmidt (1718–1801). Ausst.Kat. Graphisches Kabinett und Kunstsammlungen Göttweig, Stiftsarchiv und Göttweig inkorporierte Pfarren. Be-

- arbeitet von Gregor M. Lechner – Michael Grünwald. Melk 2001, S. 5. – Michael Grünwald: »Kam mit der Weinfuhr von Krems auch ein 20 Schuh langes und 10 Schuh hohes Bild«. Der Maler Martin Johann Schmidt (1718–1801) und seine Kunsttransporte. In: Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich. Hrsg. von Friedrich Polleroß. Petersberg 2004, S. 171–186, hier S. 171.
- 4 R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 28–44. – Ausst.Kat. Göttweig (Anm. 3), bes. S. 47–57.
- 5 R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 73–77, 589, Nr. 2.
- 6 Hierzu sowie zum Folgenden vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 190f. – Manfred



Abb. 11-13 Hl. Veit, Detail mit Veit und Folterknecht. Zwischenzustand nach teilweiser Firnisabnahme, Zwischenzustand nach Abnahme der alten Übermalungen und Kittungen, mit neuer Kittung der Fehlstellen sowie Zustand nach der Restaurierung

- Koller: Zur Maltechnik der Altarbilder des Kremser Schmidt. In: R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 195–198, hier S. 195; M. Grünwald (Anm. 3), bes. S. 171–172, 174.
- 7 Vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 193 f. – M. Koller (Anm. 6), S. 195.
- 8 Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Geschichtliche Beilagen zu den Consistorial-Currenden der Diözese St. Pölten, Bd. 1, S. 333. – P. F. Endl in Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 3, 1892, Nr. 3, S. 161–164. – Hans Tietze: Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras. Mit Beiträgen von Moritz Hoernes und Johann Krahuletz (Österreichische Kunsttopographie, Bd. 5). Wien 1911, S. 116–117, 119. Für Literaturhinweise und weiterführende Informationen zur Herrschaft Stockern danke ich Frau Dr. Waltraud Winkelbauer (St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv und Niederösterreichisches Institut für Landeskunde).
- 9 P. F. Endl und H. Tietze (Anm. 8) interpretieren die Kirchenbaurechnung falsch, wenn sie angeben, die Witwe von Ferdinand Franz (nicht seine verwitwete Mutter) habe die Kosten mitgetragen.
- 10 Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Sophie Lillie: Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens. Wien 2003, S. 791–797. Für weitere Informationen zur Geschichte der Seitenaltarbilder danke ich Frau Mag. Sophie Lillie. Zur Geschichte der Sammlung Neumann vgl. demnächst Sophie Lillie: Restitution als zweite Enteignung? In: Raub und Restitution: Jüdisches Kulturgut als Objekt von Vernichtungs- und Vergangenheitspolitik. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin. Erscheint Sept. 2008.
- 11 Zu den Seitenaltarbildern vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 96, Nr. 417, 418, S. 433.
- 12 Zu dem Kirchberger Gemälde vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 93–94, Nr. 392, S. 429.
- 13 Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 4, 1895, Nr. 3, S. 192. – H. Tietze (Anm. 8), S. 115.
- 14 Vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), Nr. 416, S. 433, Nr. 505, S. 448, Nr. 561, S. 456, Nr. 919a–922, S. 526–527.

Das Martyrium des heiligen Veit

Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt (1718–1801)
 Stein bei Krems (Niederösterreich), 1772
 Bezeichnet: »Martin Joh. / Schmidt P[inxit]. / 1772«
 Öltempera auf Leinwand, Leinwanddichte: 8 Schuss- und 5 Kettfäden pro cm², Leinwand rückseitig doubliert, H. 315 cm, Br. 158 cm
 Provenienz: seit 1772 ehemalige Pfarrkirche St. Vitus in Stockern (Niederösterreich); 1905 Verkauf an Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este; vor 1925 im Wiener Kunsthandel
 Erworben von der Galerie Dr. Fröhlich, Wien, 1932
 Inv.Nr. Gm 1271

Literatur: Geschichtliche Beilagen zu den Consistorial-Currenden der Diözese St. Pölten, Bd. 1, 1878, S. 333–334. – Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 3, 1892, Nr. 3, S. 161–164; Bd. 4, 1893, Nr. 12, S. 71–72; Bd. 4, 1894, Nr. 5, S. 112; Bd. 4, 1895, Nr. 3, S. 192. – Hans Tietze: Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras. Mit Beiträgen von Moritz Hoernes und Johann Krahuletz (Österreichische Kunsttopographie, Bd. 5).

- 15 Vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 36, 38, 40, 43. – Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt (1718–1801). Ausst.Kat. Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz, anlässlich des 200. Todestages vom Kremser Schmidt. Bearb. von Christine Rabensteiner und Karin Leitner. Graz 2001, S. 10. – Zum Einfluss Rembrandts auf die österreichische Kunst des 18. Jahrhunderts vgl. Elisabeth Herrmann-Fichtenau: Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Wien-Köln-Graz 1983.
- 16 Zu dem Gemälde in Krems vgl. Thomas Karl: Johann Georg Schmidt genannt der »Wiener Schmidt« (um 1685–1748). Diss. masch. Wien 1983, S. 139–141, 327–329.
- 17 Vgl. Hubert Vogl: Wiederholung, Kopie und Steigerung im Werk Martin Johann Schmidts. In: Ostbairische Grenzmarken, Bd. 35, 1993, S. 141–145, hier S. 143–144. – Ausst.Kat. Göttweig (Anm. 3).
- 18 Zu Rubens Gemälde vgl. Hans Vlieghe: Saints, 2 Bde. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 8). London–New York 1972/73, Bd. 2, Nr. 126, S. 107–108, Abb. 71.
- 19 Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Bd. 43: Lucas Vorsterman I. Bearb. von Christiaan Schuckmann. Roosendaal 1993, Nr. 88, S. 84–85.
- 20 Vgl. auch Th. Karl (Anm. 16), S. 139–140.
- 21 R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 70–71, Nr. 262, S. 405.
- 22 Zur Malweise Schmidts vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 46. – M. Koller (Anm. 6). – G. M. Lechner in Ausst.Kat. Göttweig (Anm. 3), S. 5–6.
- 23 Geschichtliche Beilagen (Anm. 8), Bd. 1, S. 333. – Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 4, 1893, Nr. 12, S. 71–72.

Abbildungsnachweis

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 4, 5 (Monika Runge), 6–13 (Anke Lorenz); Wien, Martina Ruttin: 2, 3.

Wien 1911, S. 115–119. – Karl Garzarolli-Thurnlackh: Das graphische Werk Martin Johann Schmidts – »Kremser Schmidt« 1718–1801. Zürich–Wien–Leipzig 1925, S. 16, 145. – Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Nürnberg 1934, S. 62–63. – Peter Strieder: Deutsche Malerei: Germanisches Nationalmuseum, 2 Bde. München 1964, Bd. 2, Nr. 19, S. 18–19. – Fritz Dworschak – Rupert Feuchtmüller – Karl Garzarolli-Thurnlackh – Josef Zykan: Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt der »Kremser Schmidt«: 1718–1801. Wien 1955, S. 260. – Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt. 1718–1801. Innsbruck–Wien 1989, S. 96, Nr. 416, S. 433. – Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2004, S. 219.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Christine Götz, Blaubeuren, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Januar bis Juni 2008.