

Karl Schütz

Unterzeichnungen am Sebastiansaltar von Albrecht Altdorfer in Stift St. Florian

Am 6. Österreichischen Kunsthistorikertag, der vom 26. bis 29. September 1991 in Linz und in Stift St. Florian unter dem Motto „Kunstgeschichte interdisziplinär“ stattfand, referierten GEORG HEILINGSETZER¹ und der Autor² an Hand der Tafeln des *Sebastiansaltars* von Albrecht Altdorfer (St. Florian, Stiftsammlung) einerseits über religiöse, politische und soziale Verhältnisse zur Zeit seiner Entstehung, andererseits über stilistische und technische Aspekte der Bildtafeln. Die damals in kleinen Ausschnitten präsentierten Infrarotreflektographien der Bildtafeln machten zum ersten Mal Unterzeichnungen Altdorfers sichtbar.³ Sie wurden ab 2007 digitalisiert und vermitteln in der nunmehr vereinfachten Form der Assemblage völlig neue Aspekte von Altdorfers spontaner Zeichenkunst.

Es erscheint verlockend, diese „unsichtbaren Meisterzeichnungen auf dem Malgrund“⁴, die durch die Malerei verdeckt der normalen Betrachtung nicht zugänglich sind und nur mit Hilfe infraroter Strahlen sichtbar gemacht werden können, mit den selbständigen Zeichnungen Altdorfers, die er für den Kunstmarkt schuf, in Beziehung zu setzen und damit neue Datierungsansätze für den *Sebastiansaltar* zu gewinnen, dessen genaues Entstehungsdatum wir nicht kennen und nur ungefähr eingrenzen können. Der Vergleich von Unterzeichnungen mit selbständigen Zeichnungen eines Künstlers stellt immer ein methodisches Wagnis dar, denn Unterzeichnungen sind ein Arbeitsinstrument, nicht für das Auge des Betrachters, sondern nur für den Blick des Meisters selbst oder seiner Mitarbeiter bestimmt, es sind vergängliche Werke, die nur für kurze Zeit sichtbar sind und dann unter der ausgeführten Malerei für immer verschwinden. Damit besitzen sie eine eigene Qualität, die sie von anderen, für einen Auftraggeber, Sammler oder im weiteren Sinn Betrachter gemachten Werken grundlegend unterscheidet und nicht auf gleicher Ebene vergleichbar macht. Dies gilt im besonderen Maß für

1 HEILINGSETZER 1991.

2 SCHÜTZ 1991.

3 Erste Infrarotreflektographien (mit Hamamatsu Vidicon) von einigen Tafeln des *Sebastiansaltars* wurden 1988 von Karl Schütz und Katie Crawford Luber mit freundlicher Genehmigung durch Prälat Wilhelm Neuwirth in St. Florian durchgeführt. Die Aufnahmen wurden 2007 (SCHÜTZ 2008) bzw. 2015 von Herrn Michael Eder (Kunsthistorisches Museum Wien) digitalisiert und zusammengesetzt.

4 SANDNER 1998.

Altdorfer, erreichen doch bei ihm die zahlreichen Zeichnungen den Charakter selbständiger und vollgültiger Kunstwerke und sind keinesfalls der Malerei gegenüber zweitrangige Werke.

Beim *Sebastiansaltar* handelte es sich um einen Wandelaltar mit doppelten Flügelpaaren süddeutsch-österreichischer spätgotischer Prägung, der sowohl aus gemalten wie aus skulptierten Teilen mit vermutlich drei Heiligenstatuen im Schrein und vergoldeten und farbig gefassten Reliefs auf der Innenseite der Innenflügel bestand. Der Altar gehörte damit einem Typus an, der zur Zeit seiner Entstehung im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts am Ende seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung stand und ein durch neue Stilprinzipien überholtes Konzept repräsentiert.⁵ Es blieben nur die gemalten Teile, die von Albrecht Altdorfer stammen, erhalten, zwölf Tafelbilder der doppelten Flügelpaare mit acht Szenen der Passion bzw. vier Szenen der Sebastianslegende bis heute in der Stiftsammlung St. Florian, die beiden Predellenbilder wurden 1923 bzw. 1930 vom Stift St. Florian an die Republik Österreich verkauft und gelangten in die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. Die übrigen Teile des Altars, Schrein und Gesprenge mit allen geschnitzten Bildwerken, sowie die Reliefs der Innenseiten der Innenflügel sind verlorengegangen. Die vier Passionstafeln der oberen Reihe sind ebenso wie die zwei oberen Sebastianstafeln um etwa 16 cm höher, ihre abgeschrägten oberen Ecken trugen ursprünglich geschnitzte Zwickelfüllungen. Da sich die Bildtafeln zu den ursprünglichen Altarflügeln zusammenfügen lassen, kann daraus leicht die Größe des Altarschreins mit ca. 2,15 m Breite und 2,75 m Höhe bestimmt werden.⁶

Zumeist wird der Auftrag für den *Sebastiansaltar* mit einer dokumentierten Altarweihe in der Stiftskirche von 1509 in Verbindung gebracht.⁷ Sowohl in der Weiheurkunde selbst, wie auch in der entsprechenden Notiz der Kirchweihchronik wird der Standort des neu geweihten Altars detailliert beschrieben. Der Altar – wobei nur der Altar selbst und noch nicht das darauf befindliche Retabel gemeint ist – stand im nördlichen Seitenschiff und erhielt damit sein Licht von links. Dies stimmt aber nicht mit der inneren Lichtführung auf den Tafeln des *Sebastiansaltars* überein, weshalb die Identifizierung von L. BALDASS⁸, ebenso wie von O. BENESCH, abgelehnt wurde. Erst WINZINGER trat mit Nachdruck dafür ein, dass sich die Altarweihe auf den *Sebastiansaltar* Altdorfers bezieht, zumal dieses Altarwerk im allerdings erst 1594 verfassten Propstkatalog des GEORG AURIFABER unter den Leistungen, die Propst Petrus Maurer für das Stift

5 MADERSBACHER 2003, 399–401.

6 SCHÜTZ 1988, 184–186; ROSENAUER 2003, 484–487

7 Weiheurkunde vom 26. April 1509 und Weihenotiz in der Kirchweihchronik des Stiftes im Stiftsarchiv St. Florian, beide ediert von ZAUNER 1974, 191, Nr. 127.

8 BALDASS 1941, 104–124.

vollbrachte, besonders hervorgehoben wird.⁹ WINZINGER nahm an, dass der Altar ursprünglich freistehend vor dem ersten Chorpfeiler aufgestellt war.

Als zweites Eckdatum für die Entstehung des *Sebastiansaltars* gilt die auf der Außenseite des rechten Predellenflügels mit der *Auferstehung Christi* (seit 1930 in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien)¹⁰ angebrachte Datierung „1518“. Die früher in ihrer Authentizität angezweifelte Jahreszahl kann nach technischer Untersuchung als original gelten. Während die ältere Literatur eine Datierung in den Jahren 1516 bis 1518 annahm¹¹, datierte WINZINGER zuerst um 1508 bis 1510, in seiner großen Monographie¹² um 1512/13. Diese Datierung entspricht weitgehend dem stilistischen Befund, der sich aus dem Vergleich der Unterzeichnungen der Passionstafeln mit selbständigen Zeichnungen und Holzschnitten Altdorfers aus diesen Jahren ergibt. Vermutlich ist aber mit einer längeren, sich über mehrere Jahre erstreckenden Entstehungsgeschichte des Altars, einer nicht linear verlaufenden stilistischen Entwicklung des Künstlers¹³, sowie der möglichen Mitarbeit von Gehilfen bei der malerischen Ausführung der Tafeln zu rechnen.

Wir zeigen hier die Unterzeichnungen von drei Ausschnitten aus dem Passionszyklus, einmal von der *Dornenkrönung Christi* (Abb. 1), der unteren Tafel der ehemaligen Innenseite des linken Außenflügels, von der *Kreuztragung* (Abb. 2), der unteren Tafel der ehemaligen Außenseite des rechten Innenflügels, sowie von der *Kreuzigung* (Abb. 3), der unteren Tafel der ehemaligen Innenseite des rechten Außenflügels und zugleich abschließender Szene der gesamten Folge. Die Unterzeichnungen sind mit dem Pinsel sehr frei und skizzenhaft in schnellen und flüssigen Zügen ausgeführt. Sie erfüllen nicht nur die Funktion von Vorzeichnungen, an die sich der ausführende Maler penibel zu halten hatte, sondern lassen in ihrem skizzenhaften Duktus das Entstehen der Komposition in freier Zeichnung auf der Bildtafel erkennen und tragen damit den Charakter eines eigenständigen, von der ausgeführten Malerei oft unabhängigen Kunstwerks. Es erweckt den Anschein, als hätte Altdorfer die einzelnen Szenen nicht in vorbereitenden Zeichnungen ausgearbeitet, sondern direkt auf der Bildtafel entwickelt. Durch großflächige Schraffen wird die körperliche Plastizität der Figuren definiert und damit zugleich die räumliche Disposition der Szenen angedeutet. Altdorfer legt zwei Unterzeichnungen übereinander, die verschiedene Phasen der Vollendung darstellen, wie es bei der *Kreuzigung* (Abb. 3) schön unterschieden werden kann. Eine erscheint hellgrau und wurde offenbar zuerst aufgebracht, sie

9 LINNINGER 1964, 279.

10 Zuletzt AK FRANKFURT-WIEN 2014/15, Kat. 76.

11 Zusammenfassung der verschiedenen Datierungsvorschläge bei SCHÜTZ 1988, 185.

12 WINZINGER 1975, 15–21, 78.

13 Dazu zuletzt MESSLING 2014, 22.



Abb. 1: Albrecht Altdorfer, Dornenkrönung Christi vom Sebastianusaltar, Stift St. Florian, Infrarotreflektographie



Abb. 2: Albrecht Altdorfer, Kreuztragung Christi vom Sebastianusaltar, Stift St. Florian, Infrarotreflektographie



Abb. 3: Albrecht Altdorfer, Kreuzigung Christi vom Sebastiansaltar, Stift St. Florian, Infrarotreflektographie

hält in sehr freier Form erste Angaben fest, wie etwa bei dem Kreuzesnagel deutlich zu sehen, eine zweite, spätere mehr ausgeführte, aber dennoch von freiem, schwunghaftem Charakter, wohl mit Pinsel und in einem flüssigen Medium ausgeführt. Linien definieren sowohl Umrisse, wie auch Binnenzeichnung, die Angabe von Schattenzonen erfolgt durch dichte parallele Schraffen, Unterzeichnung und ausgeführte Malerei entsprechen sich dabei nicht genau. An einigen Stellen sind Pentimenti zu sehen, etwa die auf das Kreuz gelegte Hand des Schergen in der Kreuztragung (Abb. 2), die Altdorfer in der ausgeführten Version ein Stück nach rechts verschoben hat. In der Angabe vieler Details bedient sich Altdorfer abgekürzter zeichnerischer Mittel, die z. B. Wolken oder Baumwerk bedeuten können und die in der malerischen Ausführung völlig andere Formen annehmen. Handschriftliche Details, wie die in freien Schwüngen gezogenen schlingenförmigen Striche für Laubwerk oder für Wolken „ähnlich den Figuren, die der Kunstläufer auf der Eisfläche zieht“ (FRIEDLÄNDER) entstehen in kalligraphischer Selbstherrlichkeit des Künstlers, ohne die geringste Absicht, Formen zu bezeichnen.¹⁴ Einzelne Charakteristika, wie die kreisförmigen Augen, finden sich auch in ausgeführten selbständigen Zeichnungen Altdorfers.

Wenn wir die Unterzeichnungen sowohl mit selbständigen Hell-Dunkel-Zeichnungen Altdorfers, wie auch mit seinen Holzschnitten vergleichen, lassen sich stilistische Parallelen am ehesten bei den zwischen 1512 und 1515 datierten Werken finden. Eine Entstehung der Altartafeln in der Zeit zwischen 1508 und 1512 erscheint damit sehr unwahrscheinlich, zumal Altdorfers Figurenstil dieser Zeit von voluminösen Figuren mit kleinen Köpfen und Gliedmaßen, die in geblähte, faltenreiche Gewänder¹⁵ mit betonten Parallelfalten gehüllt sind, domi-

¹⁴ MIELKE 1988, 138.

¹⁵ MIELKE 1988, 15; vgl. etwa „Liebespaar unter einem Baum“, Federzeichnung, dat. 1508, (Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, AK FRANKFURT-WIEN 2014/15, 133, Kat. 63).

niert wird. Zum Vergleich kann etwa die besonders skizzenhaft ausgeführte Zeichnung eines *Landsknechts mit langer Lanze* (Erlangen, Graphische Sammlung der Universität)¹⁶ angeführt werden, die um 1515 entstanden sein dürfte und deren früher umstrittene Zuschreibung an Altdorfer damit bekräftigt wird. Vergleichbar, auch von der thematischen Übereinstimmung, ist die Zeichnung einer *Kreuztragung* (Erlangen, Graphische Sammlung),¹⁷ auch sie zu den Zeichnungen Altdorfers mit offenen spontanen Duktus zählend. Funktion wie Entstehungszeit der Zeichnung bilden ein Problem der Altdorfer-Forschung, aufgrund der von rechts nach links führenden Komposition zuerst von BALDASS¹⁸ für die Vorstudie für einen Holzschnitt gehalten. Vielleicht wurde sie als Arbeitsskizze begonnen und als eigenständige Zeichnung vollendet, wofür auch die Lavierung und Weißhöhung spricht. Dadurch unterscheidet sich diese Zeichnung von den Unterzeichnungen, denn die plastisch dreidimensionalen Werte werden nicht wie dort durch enge Parallelschraffen, sondern durch die Lavierung gewonnen. Als weiteres Vergleichsbeispiel ist noch eine Zeichnung mit einer *Kreuztragung* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum)¹⁹ heranzuziehen, die offenbar als Vorzeichnung für eine Glasscheibe diente und daher in Altdorfers offenem spontanen Duktus gearbeitet ist. Sowohl die Umrisse der Figuren, wie der leichte skizzenhafte Einsatz der Feder im Hintergrund sind mit den Unterzeichnungen des Sebastiansaltars vergleichbar. Lediglich die graue Lavierung, die weitgehend die nur sparsam verwendeten Schraffuren ersetzt, unterscheidet das Blatt im Erscheinungsbild von den Unterzeichnungen.

16 AK FRANKFURT-WIEN 2014/15, 167, Kat. 87.

17 MIELKE 1988, 202, Kat. 96; AK FRANKFURT-WIEN 2014/15, 228, Kat. 128.

18 BALDASS 1941, 99–100.

19 MIELKE 1988, 204, Kat. 97.

Literatur

AK FRANKFURT-WIEN 2014/15

Ausstellungskatalog *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, hg. v. S. ROLLER und J. SANDER, Städel Museum und Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt am Main und Kunsthistorisches Museum Wien in Zusammenarbeit mit dem Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. an der Universität Leipzig, 2014/15.

BALDASS 1941

L. BALDASS, *Albrecht Altdorfer*, Wien 1941.

HEILINGSETZER 1991

G. HEILINGSETZER, *Der Sebastiansaltar Albrecht Altdorfers und sein Auftraggeber im Rahmen der religiösen, politischen und sozialen Verhältnisse zu Beginn des 16. Jahrhunderts*. In: *Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 8 (1991), Sonderheft: 6. Österreichischer Kunsthistorikertag, Kunstgeschichte interdisziplinär, Berührungspunkte – Berührungspunkte*, 85–87.

LINNINGER 1964

F. LINNINGER, *Hat Altdorfer für St. Florian zwei Altäre geschaffen?* In: *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins 109 (1964)*, 279–283.

MADERSBACHER 2003

L. MADERSBACHER, *Malerei und Bild 1430 bis 1520*. In: *Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 3*, hg. v. A. ROSENAUER, München 2003, 394–476.

MESSLING 2014

G. MESSLING, *Anarchist und Apelles? Altdorfer und der deutsche Humanismus*. In: *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, Ausstellungskatalog hg. v. S. ROLLER und J. SANDER, Städel Museum und Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt am Main und Kunsthistorisches Museum Wien in Zusammenarbeit mit dem Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. an der Universität Leipzig, 2014/15, 21–25.

MIELKE 1988

H. MIELKE, *Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Ausstellungskatalog Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz und Museen der Stadt Regensburg, Berlin 1988.

ROSENAUER 2003

A. ROSENAUER, Malerei der Donauschule. In: Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 3, hg. v. A. ROSENAUER, München 2003, 477–493.

SANDNER 1998

Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund, Cranach und seine Zeitgenossen, hg. v. I. SANDNER in Gemeinschaft mit der Wartburg Stiftung Eisenach und der Fachhochschule Köln, Regensburg 1998.

SCHÜTZ 1988

K. SCHÜTZ, Die Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Österreichische Kunsttopographie, hg. v. Bundesdenkmalamt, Bd. XLVIII. Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian, Wien 1988, 177–189.

SCHÜTZ 1991

K. SCHÜTZ, Der Sebastiansaltar Altdorfers und seine Vorzeichnungen – stilistische und technische Aspekte. In: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 8 (1991), Sonderheft: 6. Österreichischer Kunsthistorikertag, Kunstgeschichte interdisziplinär, Berührungspunkte – Berührungsgänge, 91–95.

SCHÜTZ 2008

K. SCHÜTZ, Rezente Forschungen zu Albrecht Altdorfers Werken in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien. In: M. BOROBIA (ed.), El siglo de Durero, Problemas historiográficos, Symposium 16 y 17 de noviembre de 2007. Bajo la dirección de F. CHECA, Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Madrid 2008, 363–369.

WINZINGER 1975

F. WINZINGER, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, München – Zürich 1975.

ZAUNER 1974

A. ZAUNER, Die „Kirchweihchronik“ des Stiftes St. Florian. In: Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs 11 (1974), 99–228.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 2015

Band/Volume: [160](#)

Autor(en)/Author(s): Schütz Karl

Artikel/Article: [Unterzeichnungen am Sebastiansaltar von Albrecht Altdorfer in Stift St. Florian 491-498](#)