

Das Wallfahrtsbild der Schönen Maria von Albrecht Altdorfer (1519)

Die Unterzeichnung des Wallfahrtsbildes mit dem Entwurf
für einen Kalvarienberg

Von Annette Kurella

Das Gemälde der *Schönen Maria* von Albrecht Altdorfer, eine freie Kopie der Lukas Madonna aus der Alten Kapelle in Regensburg, erinnert an eine der letzten großen Marienwallfahrten des Mittelalters.

Die in Regensburg im Jahr 1519 kurz, aber heftig aufflammende Wallfahrt zur Schönen Maria war Ausdruck einer Bewegung, deren sichtbares Zeichen mit der Vertreibung der Regensburger Juden und der Zerstörung der Synagoge ihren leid-

Abb 1: Albrecht Altdorfer, Die Schöne Maria von Regensburg, 1519, Malerei auf Lindenholz, 76 x 64,5 cm;

Diözesanmuseum Regensburg, Leihgabe des Kollegiatsstifts St. Johann.



vollen Anfang nahm.¹ Unmittelbarer Anlass war die Nachricht vom Tod Kaiser Maximilians I., des Schutzherrn der Juden, der am 12. Januar in Wels starb. Um sich aus wirtschaftlicher Not zu befreien, nutzte der Regensburger Rat die Gelegenheit der kaiserlichen Vakanz und erteilte der jüdischen Gemeinde am 21. Februar die Weisung, innerhalb von fünf Tagen die Stadt zu verlassen, nicht ohne zuvor die Synagoge geräumt und abgerissen zu haben. Nach ihrer Zerstörung errichtete man auf den Ruinen der Synagoge zu Ehren der Schönen Maria eine hölzerne Kapelle, auf deren Altar am 24. März die von Albrecht Altdorfer eigens gemalte Kopie nach dem Gnadenbild in der Alten Kapelle installiert wurde.² Der Künstler schuf das Gemälde folglich innerhalb nur eines Monats, eine Zeitspanne, die für die Herstellung eines Tafelbildes äußerst kurz bemessen ist.³ Der Ratsherr Hans Portner, ein Freund Altdorfers, stiftete die Tafel.⁴

Dank der reichlich fließenden Einnahmen beschloss der Regensburger Rat, eine steinerne Wallfahrtskirche zu errichten. Noch im selben Jahr, 1519, wurde der Grundstein für den ambitionierten, vom Augsburgener Baumeister Hans Hieber entworfenen Bau gelegt. Doch schon nach wenigen Jahren, mit zunehmendem Interesse an protestantischem Gedankengut, erlosch die Wallfahrt und der Neubau der Kirche geriet ins Stocken.

1537 wurde die hölzerne Kapelle abgerissen. Wie lange sich das Bild in der hölzernen Wallfahrtskapelle befand, ist nicht bekannt.⁵ Unbemerkt von der inzwischen protestantischen Bevölkerung und ohne Anteilnahme der Chronisten stiftete der Kanoniker Johann Hartinger im Jahr 1630 in der Kirche des Kollegiatstifts St. Johann einen Marienaltar, in den er das ehemalige Wallfahrtsbild einfügen ließ. Dazu wurde das Gemälde mittels Formatänderung und Übermalungen optisch verfrem-

¹ Über die Hintergründe ausführlich Carl Theodor GEMEINER, *Regensburgische Chronik*, Bd. 4: Aus der Urquelle, den königlichen Archiven und Registraren zu Regensburg (1824), Heinz ANGERMEIER (Hg.), Nachdruck 1987, darin ab S. 354 die Beschreibung der Ereignisse nach den zeitgenössischen Quellen. Thomas NOLL, *Altdorfers Radierungen der Synagoge in Regensburg. Zur Wahrnehmung jüdischer Lebenswelt im frühen 16. Jahrhundert*, in: Christoph WAGNER – Oliver JEHL (Hg.), *Albrecht Altdorfer, Kunst als zweite Natur*, Regensburg 2012, S. 171–187, hier S. 175 zählt die Massenwallfahrt zu den bekanntesten hypertrophen Auswüchsen der spätmittelalterlichen Frömmigkeit. Zur Lukasmadonna Achim HUBEL, *Die Schöne Maria von Regensburg. Wallfahrten – Gnadenbilder – Ikonographie*, in: *850 Jahre Kollegiatstift zu den heiligen Johannes Baptist und Johannes Evangelist in Regensburg 1127–1977*, München/ Zürich 1977, S. 199–239.

² Mit dem Bau der Kapelle wurde am 18. März begonnen, „darein ein Marwellsteinen Altar gesetzt mit einer Tafel der schonen Marie nach der pildnus als sy Lucas der Evangelist gemalt hat“. Zitat nach Domprediger Hubmaier in: Hugo Graf von WALDERDORFF, *Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart*, Regensburg ⁴1896, S. 434 f. NOLL (wie Anm. 1) S. 173 mit Anm. 19–21.

³ Auf die knappe Frist weist bereits Peter HALM, *Eine Altdorfer-Sammlung des 17. Jahrhunderts*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 11 (1960) S. 162–172, hier S. 171, Anm. 9. Gerlinde STAHL, *Die Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg*, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 2* (1968) S. 205–282, hier S. 212 folgert daraus, dass das Bild schon 1518 entstanden sei. Sie orientiert sich dabei an Ernst BUCHNER, *Albrecht Altdorfer und sein Kreis*. München 1938, S. 8, der das Bild ebenfalls 1518 datiert.

⁴ Nach einer sekundär überlieferten Notiz bei Leonhard THEOBALD, *Die Reformationsgeschichte der Reichsstadt Regensburg*, Bd. 1, München ²1980, S. 58; HUBEL (wie Anm. 1) S. 209.

⁵ STAHL (wie Anm. 3) S. 86, 205.

det.⁶ Dort, in unmittelbarer Nachbarschaft zum Sitz des Regensburger Bischofs und unweit der ehemaligen Synagoge, überdauerte die *Schöne Maria* fortan, bis zur Unkenntlichkeit getarnt, gleichwohl präsent vor aller Augen, die konfessionellen Wirren der folgenden Jahrhunderte. Als während der Gegenreformation im 18. Jahrhundert eine zweite Wallfahrt zur Schönen Maria in St. Kassian wieder aufflammte, – nun mit einer dem Altdorferschen Vorbild folgenden Skulptur Hans Leinbergers als Kultbild – blieb unsere Tafel stumm.⁷ Der Emmeramer Abt Coelestin Vogl kommentierte in seinem 1680 verfassten „Mausoleum“,⁸ dass die Herren vom städtischen Rat über den Verbleib des angeblich verschollenen Wallfahrtsbildes informiert gewesen seien, enthielt sich aber näherer Details.

Und so verstrichen nach dem Abbruch der kleinen hölzernen Kapelle vier Jahrhunderte, ehe das Altdorfer-Gemälde wiederentdeckt und als das vormalige Wallfahrtsbild zur Schönen Maria erkannt worden ist.⁹ Nach der Restaurierung, bei der auch die entstellenden Übermalungen wieder entfernt wurden, präsentierte Ernst Buchner das Gemälde 1938 erstmals in der Münchner Altdorfer-Ausstellung.¹⁰

Altdorfer blieb uns den eindeutigen Nachweis über seine Urheberschaft am Wallfahrtsbild der Schönen Maria schuldig. So bleibt nur das Gemälde selbst, das durch seine materielle Beschaffenheit und insbesondere aufgrund seines charakteristischen Stils die Hand des Künstlers und somit seine Herkunft verrät. Und waren auch die neuen Entdecker davon überzeugt, das längst verloren geglaubte Wallfahrtsbild wieder vor Augen zu haben, so mehrte sich im Laufe der Zeit die Schar der Zweifler, deren Stimmen bis heute die Debatte sowohl um die Bedeutung als auch die Autorschaft des Bildes bestimmen.¹¹

Die Erfassung von kunsttechnologischen Merkmalen lieferte 2010 erstmals belastbare Indizien für die These, dass es sich bei dem Gemälde um jenes Wallfahrts-

⁶ Johann GÜNTNER, Die Schöne Maria in der Stiftskirche St. Johann zu Regensburg, in: BZGB 28 (1994) S. 207–213, hier S. 208.

⁷ STAHL (wie Anm. 3) S. 95, 185 f.; Bernhard DECKER, Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers, in: Achim HUBEL – Robert SUCKALE (Hg.), Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 3, Bamberg 1985, S. 213–290, hier S. 274 f.

⁸ Coelestin VOGL, Mausoleum Oder Herrliches Grab Des Bayrischen Apostels und Blutzengens Christi S. Emmerami Geziert mit viler anderer Heilig-Seeliger Bischoffen, Abbtien, Kayser, und König, Königinnen, Fürsten, Graffen und Herren Begräbnussen. So in gedachter S. Emmerami Closter-Kirchen in Regenspurg zusehen. Regenspurg 1680, S. 311.

⁹ BUCHNER (wie Anm. 3) S. 9. rühmt sich als Wiederentdecker. Dazu Karl BUSCH, Wie Altdorfers „Schöne Maria“ gefunden wurde, in: Der Zwiebelturm 18 (1963) S. 217–222, hier S. 217 f. Tatsächlich hatten bereits WALDERDORFF (wie Anm. 2) S. 197, wie auch Felix MADER, Die Kunstdenkmäler der Stadt Regensburg, Bd. II: Kirchen der Stadt (Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz XXII) München 1933, S. 140, auf das Gemälde aufmerksam gemacht.

¹⁰ BUCHNER (wie Anm. 3) Kat.Nr. 34.

¹¹ Den ersten Zweifel säte Franz WINZINGER, Albrecht Altdorfer, Die Gemälde, München 1975, S. 94, ebenso HUBEL (wie Anm. 1) S. 219. Erneut in DERS., Das Gnadenbild der Alten Kapelle, in: Werner SCHIEDERMAIR, Die Alte Kapelle in Regensburg, Regensburg 2002, S. 219–244, hier S. 240 f. Sie ordnen das Gemälde als Werkstattkopie nach einem verlorenen Original aus der Hand Altdorfers ein. Eine Chronologie dazu bei STAHL, (wie Anm. 3) S. 205–210; Daniel SPANKE, Bildformular und Bildexemplar. Die Schöne Maria zu Regensburg und der Wandel der Identität Sakraler Bilder in der frühen Neuzeit, in: Christoph WAGNER – Klemens UNGER (Hg.), Bertold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance. Regensburg 2010, S. 155–165.

bild handelt, welches der Regensburger Maler und Ratsherr Albrecht Altdorfer 1519 für die hölzerne Kapelle schuf.¹² Im Jahr 2017 brachte dann die Untersuchung mit der OSIRIS-Infrarotkamera unter einer bereits vermuteten Unterzeichnung der *Schönen Maria* eine weitere, bis dahin unbekannte Unterzeichnung mit dem Motiv eines volkreichen *Kalvarienbergs* ans Licht.

Der Beitrag stellt die beiden Unterzeichnungen auf der Basis ihres materiellen Bestandes und seiner Veränderungen vor und sucht Anhaltspunkte in vergleichbaren Werken Altdorfers und seinem Umkreis. Die Ergebnisse geben Einblick in einen bisher unbekanntem Teil der Geschichte des Gemäldes und werfen ein Schlaglicht auf die turbulenten Anfänge der Wallfahrt zur Schönen Maria zu Beginn des Jahres 1519.¹⁵

Das Gemälde der Schönen Maria. Beschreibung, Material und Technik

Maria steht, mit dem Kind auf ihrem rechten Arm, frontal zum Betrachter. Beide wenden ihre nimbierten Köpfe einander zu. Entsprechend der Vorlage in der Alten Kapelle reicht die Darstellung der Madonna bis zur Hüfte. Maria ist in ein tiefblaues Tuch gehüllt – das Maphorion, gemäß der byzantinischen Vorlage der Lukasmadonna –, welches mit goldenen Sternen und goldgestickten Fransenborten ihr Haupt und den Körper nahezu vollständig bedeckt.¹⁴ Lediglich an den Unterarmen wird ein rotes, spitzenbesetztes Untergewand sichtbar. Ihre linke Handfläche hält sie schützend vor den Knaben, der ein kurzes, an der Taille gegürtetes dunkelrotes Kleid trägt. Seine rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben, während er in der linken eine Schriftrolle hält. Mutter und Kind sind von einer strahlend-goldenen, ovalen Aureole hinterfangen, die von einem leuchtend roten Wolkenkranz gesäumt wird. Der Hintergrund verliert sich in dunklem, braunschwarzem Gewölk. Das Malbrett der *Schönen Maria* besteht aus Lindenhholz.¹⁵

¹² Annette KURELLA, Altdorfers Tafelmalerei. Anmerkungen zur Technologie der Gemälde ‚Die beiden Johannes‘ und ‚Schöne Maria‘, in: WAGNER – JEHL (wie Anm. 1) S. 315–327.

¹³ Die vorliegende Untersuchung war nur dank der großzügigen Unterstützung vieler Beteiligter möglich. Mein aufrichtiger Dank gilt insbesondere den Kollegiaten vom St. Johannesstift in Regensburg, vertreten durch ihren Dekan Msgr. Erzpriester Univ.-Prof. em. Dr. Dr. Johannes Hofmann, ebenso den Vertretern der Kunstsammlungen der Diözese Regensburg, dem damaligen Direktor Dr. Hermann Reidel und Dr. Maria Baumann sowie dem damaligen Direktor des Historischen Museums Regensburg Dr. Peter Germann-Bauer. Mein weiterer Dank gebührt Kolleginnen und Kollegen, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen: Thomas Becker, Art Conservation, Künstnacht; Dr. Friedrich Buchmayr und KR Mag. Harald R. Ehrl, can.reg., Stiftsbibliothek Augustiner-Chorherrenstift St. Florian; Stefan Effenhauser, Bilddokumentation Regensburg; Eszter Fábry und Júlia Tátrai, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum der Bildenden Künste Budapest; Dr. Babette Hartweg und Dr. Ute Stehr, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; Christian Jäger, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Josef Meiler, Meiler und Partner, Regensburg; Dr. Wolfgang Neiser und Michael Preischl, Historisches Museum Regensburg; Oliver Mack, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; Professor Ivo Mohrmann und Dr. Monika Kammer, HfBK Dresden; Dr. Guido Messling und Dr. Björn Blauensteiner, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie; Dr. Manuel Teget-Eltz, Grafische Sammlung der Universität Erlangen; Dr. Camilla Weber, Diözesanarchiv Regensburg u. v. m.

¹⁴ G.A WELLEN, Das Marienbild in der frühchristlichen Kunst, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd.5 Allgemeine Ikonographie. Freiburg i. Br. 1971 [ND 1994], Sp. 161.

¹⁵ Die Beschreibung basiert auf meinen Beobachtungen i.J. 2010 und wurden für die vorliegende Publikation aktualisiert, KURELLA (wie Anm. 12). Untersuchungen erfolgten unter



Abb. 2a: Albrecht Altdorfer, Die Schöne Maria von Regensburg, 1519, Malerei auf Lindenholz, 76 x 64,5 cm; Rückseite, Auflicht.



Abb. 2b: Albrecht Altdorfer, Die Schöne Maria von Regensburg, 1519, Malerei auf Lindenholz, 76 x 64,5 cm; Rückseite, UV-Fluoreszenz.

Mit einer Größe von 76 x 64,5 cm entspricht es nahezu dem Format der um 1516–20 datierten Tafeln der *Floriansfolge*.¹⁶ Drei astreiche, etwa 15 Millimeter starke Bretter sind vertikal verleimt. Die Rillen eines Streichmaßes markieren oben und unten das beabsichtigte Bildformat. Auf der Bildseite kaschieren vier rechteckige Holzintarsien Astverwachsungen, während die unbemalte Tafelrückseite nur grob zugerichtet ist. Die heute geringfügig beschnittenen Tafelränder sind rückseitig leicht angeschrägt. Das Malbrett ist vorne dünn grundiert.

An drei Seiten zeichnet sich im Streiflicht ein Grundierstrand ab, der bestätigt, dass die Tafel während des Grundierens in einem Nutrahmen steckte, welcher mit grundiert worden war. Auf der seitlich begrenzten Grundierung liegt eine schwarze Unterzeichnung mit der Darstellung eines *Kalvarienbergs*. Eine Vollendung des Motivs mit malerischen Mitteln unterblieb jedoch. Stattdessen folgt auf die bereits weit gediehene Zeichnung eine weitere dünne Grundierung als weiß-opaker Bildgrund, nun für die Unterzeichnung der *Schönen Maria*: Die schwarzen Pinsellinien markieren in langen, weiten Schwüngen die Umrisse der Figuren von Mutter mit Kind. Hierfür wurde nach Augenschein erneut ein behelfsmäßiger, jedoch leicht ver-

Verwendung verschiedener Lichtquellen (TL, SL, UV-Fluoreszenz), in der Vergrößerung mittels Stereomikroskop sowie durch Auswertung von Röntgen- und Infrarotaufnahmen vor dem Original. Holzanalyse: Josef Meiler, Regensburg. Die Röntgenaufnahmen (2011) mit Seifert Eresco 42 MF3.1, 0,8mm Be fertigte Thomas Becker ©Art Conservation Künast, die Infrarotaufnahmen (2017) Ivo Mohrmann und Monika Kammer, HfBK Dresden.

¹⁶ WINZINGER, Gemälde (wie Anm. 11) Nr. 30-36. gl. die Formate *Gefangennahme* 78,4 x 65,2 cm, *Vorführung* 78,2 x 66,3 cm, ebenfalls auf Lindenholz. Daniel HESS – Bruno HEIMBERG, Albrecht Altdorfers Tafeln der Florianslegende, in: Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt, Nürnberg 2008, S. 41-49, hier S. 49.

änderter Rahmen genutzt,¹⁷ denn die nachfolgende Malerei orientiert sich zwar an den seitlichen Begrenzungen des älteren Grundierrandes, setzt sich jedoch oben und unten darüber hinaus bis zu den Tafelrändern fort.



Abb. 3: Albrecht Altdorfer,
Die Schöne Maria von
Regensburg, 1519, Malerei
auf Lindenholz, 76 x 64,5 cm;
Röntgenaufnahme:
Thomas Becker
©Art Conservation.

Soweit dies an Fehlstellen in der Bildschicht und im Röntgenbild zu erkennen ist, folgt dieser zweiten, jüngeren Unterzeichnung eine einfarbige Untermalung (Imprimatur) in ölhaltigem Bindemittel, auf der auch das Gold der Aureole angelegt ist: Die meist zu Rechtecken von maximal 4 x 4 cm geschnittenen Goldblättchen liegen in ein bis drei Reihen direkt auf der Unterlage. Ihre Oberfläche ist glatt, wengleich nicht poliert. Als strahlender Lichtschein, vor dem sich die Figur deutlich abhebt, hinterfängt das Gold die Madonna. Die Nimben sind rot umrandert und bei Jesus mit roten Flammenstrahlen verziert. Ein ebenfalls roter Streifen, der sich nach außen über Rosa und Braun ins Schwarzbraun des Hintergrunds verliert, begrenzt die Aureole und schafft atmosphärische Tiefe. Heute ist das Metall empfindlich gedünnt, so dass an vielen Stellen der Untergrund hindurchschimmert.

Beobachtungen zum Malprozess

Die Malerei entstand in Mischtechnik mit augenscheinlich hohem Ölanteil. Ein Blick auf das Röntgenbild verrät die Konturtreue des Pinselauftrags, dessen Anlage breit und flächig verläuft. Hintergrund und Mariengewand bestehen aus deutlich

¹⁷ Respektive zwei Nutleisten an den einander gegenüberliegenden Tafelseiten: eine vielfach geübte Praxis, um das Verziehen der Tafel während des Aufgrundierens zu verhindern. Vgl. Bruno HEIMBERG, Zur Maltechnik Albrecht Dürers, in: Gisela GOLDBERG – Bruno HEIMBERG – Martin SCHAWÉ, Albrecht Dürer: Die Gemälde der Alten Pinakothek, Heidelberg 1998, S. 33.

absorbierenden, zügig applizierten Farbschichten. Die bereits erwähnte Imprimitur ist in Fehlstellen als weitgehend monochrome, graublau bis weißlich-opake Unterma- lung sichtbar. Der nachfolgende Farbauftrag bleibt im Hintergrund einschichtig Blau, im Bereich der Gewänder und Inkarnate erfolgt er auch mehrschichtig nass- in-nass. Die maltechnischen Feinessen galten den Inkarnaten. Sie scheinen sorgfältig in hauchdünnen Schichten angelegt und die farbigen Nuancen weich mit den Finger- spitzen vertrieben zu sein. Wenige grafische Differenzierungen an Augen, Nase und Mund vollenden die Darstellungen der Gesichter. In den Gewändern und im Hinter- grund erweist sich die Malerei großzügiger und freier. Nun wurde die Farbe nicht nur mit dem Pinsel gestrichen, sondern auch gestupft und gekratzt. Versah der Künstler die Gewänder noch mit feinen Spitzen und aufwändigem Bortenbesatz, so wurde der Feuerkranz um die Aureole eher flüchtig gepinselt, und die daran angren- zenden rosa Wölkchen bereits derart locker mit dem Borstenpinsel aufgesetzt, dass sein Duktus markante Spuren hinterließ. Im braunschwarzen Hintergrund schließ- lich genügte ein Stückchen Stoff, um die dunkle Farbe auf die hellblaue Unter- malung zu stupfen und dabei spannende Effekte zu erzielen.

Pentimenti

Im Röntgenbild (Abb. 3) zeigen sich einige Wiederholungen und teils auch Kor- rekturen im figürlichen Bereich, die vermuten lassen, dass sich die Darstellung erst während des Malprozesses entwickelte: Der Knabenkopf war zunächst größer ange- legt. Ebenso wurden die Beine Jesu und die Hände seiner Mutter während des Ma- lens mehrfach verändert. So war sein rechtes Bein erst deutlicher gestreckt, ver- gleichbar der Haltung auf dem Holzschnitt der *Schönen Maria mit dem Vorhang* aus dem Altdorfer-Umkreis.¹⁸

Abb. 4: Albrecht Altdorfer, Schöne Maria von Regensburg, um 1519, Farb- Holzschnitt auf Papier, 43 x 32 cm; HMR, FW 103.

Foto: Michael Preischl.



¹⁸ Um 1520, Historisches Museum Regensburg (HMR) G 1973/51, Wolfgang PFEIFFER, Die Schöne Maria mit dem Vorhang. Ein unbekannter Holzschnitt aus dem Altdorfer-Umkreis, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1990) S. 53–63.

Der Rock, dessen Saum im frühen Stadium auch die Waden bedeckte, wurde schrittweise gekürzt, bis beide Knie sichtbar waren. Und schließlich glich der Maler die schützende Hand- und Armhaltung Mariens an die veränderte Beinhaltung an, so dass ihr kleiner Finger in der endgültigen Version wie beiläufig den Rocksäum über dem linken Bein des Knaben streift.

Objekt- und Restaurierungsgeschichte

Erst mit der Einfügung in den neuen Marienaltar in St. Johann im Jahr 1630 wird das Gemälde wieder greifbar: Wie die Spuren an der Bildtafel bestätigen, ging die Umsetzung in den neuen Altar mit einer bewussten Formatverlängerung einher, die das Bild der Madonna in ein Kniestück verwandelte.¹⁹ Folglich war es nun bei gleicher Breite um zwei Drittel länger. Zur Verlängerung hatte man der Tafel jeweils oben und unten Bretter angesetzt, die rückseitig mit Metallbändern fixiert waren. Deren Abdrücke zeichnen sich noch heute auf der Tafelrückseite ab (Abb 2b). Das obere, bogenförmige Brett war etwas schmaler als das Gemälde und auch als die untere Anstückung. Die Verkürzung korrespondiert mit zwei kleinen Einzügen an der rechten und linken oberen Tafellecke, die sich deutlich auf einer Abbildung des Altars am Verlauf des Rahmenprofils darstellt.²⁰



Abb. 5: Marienaltar in der Stiftskirche St. Johann mit der integrierten Schönen Maria, Zustand bis 1938.

Repro aus KDB, XXII, 2, 1933, S. 140.

¹⁹ GÜNTNER (wie Anm. 6)

²⁰ Abgebildet bei MADER (wie Anm. 9), der auch die Verlängerungen bereits beschreibt.

Dort beginnt der Einzug der bogenförmigen Rahmenleiste knapp unterhalb des ursprünglichen oberen Tafelrands, der sich als dunkle Linie auf dem Foto abzeichnet. Die farbige Anpassung auf den Verlängerungsstücken bedingte auch mehrfache Übermalungen auf dem Gemälde selbst, die sich dem Zeitgeschmack der jeweiligen Renovierungskampagnen in der Stiftskirche zuordnen lassen: Wenn auch sehr allgemein, liefern die Stiftsakten von St. Johann Hinweise auf wenigstens drei eingreifende sowie weitere mögliche Reinigungs- und Verschönerungsmaßnahmen am Marienaltar.²¹ Dies bestätigen die Angaben zu der im Auftrag der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erfolgten Restaurierung des Gemäldes durch Hauptkonservator Reinhard Lischka im Jahr 1938.²² Bis dahin waren insbesondere der Hintergrund und auch die Gewänder entstellend übermalt,²³ während die Inkarnate wohl weitgehend verschont geblieben waren.²⁴ Ernst Buchner erwähnt im Katalog zur Münchner Altdorfer Ausstellung 1938, dass Lischka drei Übermalungen von der *Schönen Maria* entfernt habe.²⁵ Ebenso entwarf Lischka für das restaurierte Wallfahrtsbild einen monumentalen Architekturrahmen, der in Anlehnung an den Farbholzschnitt seitdem das Gemälde einfasst.²⁶

Unerwähnt blieb die Tatsache, dass man im Zuge der Restaurierung auch die Verlängerungsbretter entfernte und die beiden seitlichen Einzüge am oberen Tafelrand mit Holz zu dem nun wieder hochrechteckigen Bildformat ergänzt hat. Weitere Informationen über den Umfang der Restaurierung fehlen allerdings. Eine angeblich aufgedeckte Signatur Altdorfers existiert nicht (mehr).²⁷ Heute nehmen wir die Gewänder der Gottesmutter nur noch als schwarzblaue, nahezu monochrome Fläche wahr, deren einzige Unterbrechung das gelbe Fransenband sowie zwei auf der Kapuze befindliche Sterne sind. Das Röntgenbild zeigt indes Modellierungen der Binnenflächen, die eine ursprünglich differenziertere Ausarbeitung der Gewänder und ihres Faltenwurfs erwarten lassen (Abb. 3): Darin hebt sich das Maphorion deutlich von weiteren Gewandteilen wie Ärmel, Innenfutter oder Unterkleid ab. Sie entsprechen zwar nicht im Detail, sind aber durchaus vergleichbar mit der Darstellung auf Altdorfers Farbholzschnitt.²⁸ Schließlich offenbart das Röntgenbild auch hohle

²¹ In den Jahren 1737, 1750 (Applikation von Wolken), evtl. 1767-69, 1830 (Brokatmalerei auf Steingrund im Hintergrund), 1877/78 (Inscription nennt Renovierung). Stiftsakten des Bischöflichen Zentralarchivs (BZAR – St.J. 2284, 2296, 2298, 2290); Lothar ALTMANN, Die Geschichte der Stiftskirche St. Johann in Regensburg, in: 850 Jahre Kollegiatstift St. Johann 1227-1977, München/ Regensburg 1977, S. 53-65, hier S. 58-62.

²² Professor Reinhard Lischka war zu jener Zeit Leiter der Werkstätten des Denkmalamts. Alexander WIEBMAN, Der Restaurator – ein Berufsbild im Wandel. Zur Gemälderestaurierung an Hand von Münchner Quellen zwischen 1850 und 1950, Inaugural-Dissertation an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Würzburg 2007, S. 123-139.

²³ Josef KAGERER, Die schicksalsreiche Geschichte des Bildes „Die Schöne Maria“ von Albrecht Altdorfer in der Stiftskirche St. Johann in Regensburg, in: VHVO 93 (1952) S. 89-120, hier S. 115 erwähnt einen „hässlichen Goldgrund auf Steinkreidegrund“, den BUSCH um 1860 datiert. BUSCH (wie Anm. 9) S. 217, Anm. 3.

²⁴ BUSCH sah Schmutzschichten und Kerzenruß auf den Inkarnaten, sowie „altes Craquelé“ und „übermalte Mantelfransen“. BUSCH (wie Anm. 9) S. 217 und S. 222, Anm. 8. Und auch WALDERDORFF (wie Anm. 2) hätte in dem Altarblatt wohl kaum ein Werk Altdorfers erkannt, wenn das Gesicht umfangreich übermalt gewesen wäre.

²⁵ BUCHNER (wie Anm. 3) S. 9.

²⁶ Ebd.

²⁷ Technische Mitteilungen für Malerei H. 3-4/1. 4. 1941, S. 19 f.

²⁸ Franz WINZINGER, Albrecht Altdorfer, Die Grafik, München 1963, Nr. 89 um 1519/20 und PFEIFFER (wie Anm. 18).



Abb. 6: Michael Ostendorfer,
Die Wallfahrt zur Schönen
Maria, um 1520.
Holzschnitt auf Papier,
54 x 39,8 cm;
HMR, G 1982/225,1.
Foto: Michael Preischl.

Fraßgänge im hölzernen Bildträger, über denen teilweise die Bildschicht eingebrochen ist, verbunden mit kleineren und kleinsten Verlusten sowie einer Vielzahl von Retuschen. Insbesondere die unteren Bildpartien sind davon auf allen Ebenen betroffen. Aufgrund des Schadensbildes und der damit verbundenen Problematik einer Freilegung ist es deshalb gut möglich, dass entgegen anderslautender Überlieferung Lischka aus Rücksicht gegenüber der empfindlichen Originalsubstanz bewusst ältere Übermalungen auf dem Mariengewand beließ. Dort fällt unser Blick deshalb nicht auf eine wieder frei präparierte „originale“ Gemäldeoberfläche, sondern auf eine der älteren, undifferenzierten Übermalungen, angereichert mit einer Vielzahl auch jüngerer Retuschen.²⁹ Diesbezüglich wären weiterführende Untersuchungen wünschenswert.

²⁹ Nach WIEBMAN (wie Anm. 24) S. 133 pflegte Lischka grundsätzlich eine Herangehensweise, die von Respekt und Umsicht geprägt war, weshalb er bei entsprechend kritischen Befunden durchaus auf Freilegungen verzichtete. Vgl. Walter BOLL, Regensburg, Deutscher Kunstverlag 1955, Abb. 72: Die sw-Aufnahme von Hans Retzlaff zeigt das Gemälde mit umfangreichen, farblich abweichenden Retuschen und Übermalungen, die nach Lischka entstanden sein dürften.

Hinweise auf den ursprünglichen Zierrahmen

Abb. 7: Umkreis Albrecht Altdorfer,
Die Schöne Maria mit dem Vorhang, um 1520.
Holzschnitt auf Papier,
213 x 165 mm;
HMR G 1973/51.
Foto: Michael Preischl.



Zwei Holzschnitte informieren über das Aussehen des ehemaligen Zierrahmens: Bereits auf Ostendorfers Wallfahrts-Holzschnitt (Abb. 7) ist eine schmale Rahmenleiste zu erkennen, deren Ansicht der Holzschnitt *Die Schöne Maria mit dem Vorhang* aus dem Altdorfer-Umkreis (Abb. 4) verdeutlicht.⁵⁰ Er vermittelt einen schlichten Plattenrahmen mit innen liegendem, mehrfach gestuftem Profil.⁵¹ Auf beiden Grafiken umfängt das Bild ein gefälteltes Tuch, das, baldachinartig drapiert, der Verhüllung des Wallfahrtsbildes diente.⁵² Der kleinere Holzschnitt illustriert, wie die Stoffbahn über mehrere Stäbe gelegt ist, die im Zierrahmen stecken. Der Darstellung zufolge waren je zwei Stäbe oben bzw. seitlich im Rahmen befestigt, während zwei weitere sogar knapp unterhalb der Rahmenleiste die beiden oberen

⁵⁰ PFEIFFER (wie Anm. 18) S. 53-63.

⁵¹ WINZINGER dagegen vermutete, der alte Zierrahmen habe jenem Architekturrahmen entsprochen, den Altdorfer auf seinem Farbholzschnitt darstellte. WINZINGER Grafik (wie Anm. 19) Nr. 89. Dabei dürfte es sich jedoch, ebenso wie bei WINZINGER Grafik (wie Anm. 19) Nr.90 nur um einen Entwurf handeln, möglicherweise im Hinblick auf die seit 1520 im Bau befindliche neue Wallfahrtskirche. Hans MIELKE, Albrecht Altdorfer: Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Berlin 1988, S. 222, Kat.Nr. 115.

⁵² Über die Bedeutung von Zeigen/ Verhüllung eines Gnadenbildes: Hans BELTING, Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 501. Vgl. die ursprüngliche Aufbewahrung der Lukasmadonna in der Alten Kapelle in einem Behältnis mit Deckel. HUBEL (wie Anm. 1) S. 215 f.

Tafelecken durchstoßen. Eine solch spezielle Form der Befestigung war gewiss fragil und aus der Not geboren. Sollte die Abbildung die damalige Situation wiedergeben, dann hätte eine derartige Verankerung von Stäben, wie im Holzschnitt beschrieben, sowohl im Zierrahmen als auch in den äußeren Bildwinkeln Löcher in der Bildtafel hinterlassen müssen. Tatsächlich verweisen zwei jüngere Laubholzerergänzungen in den oberen Tafelcken des Gemäldes der *Schönen Maria* auf vormalige Beschädigungen im Bildträger. Ihre Anordnung korrespondiert mit der Position der beiden Stäbe auf dem Holzschnitt (Abb. 2).³³

Etwa hundert Jahre später tauchte das leicht beschädigte Wallfahrtsbild der *Schönen Maria* im Marienaltar der Stiftskirche St. Johann wieder auf. Es ist gut vorstellbar, dass der Schreiner, als er im Jahr 1630 das Gemälde in den neuen Altar einbaute, die beiden durchlöcherten Tafelcken mit einer Säge in der Art einer Vierung „begradigte“ und die beiden Verlängerungsbretter einschließlich des neuen Rahmens entsprechend anpasste: Und so ergab sich das Format des neugeschaffenen, größeren Altarblatts mit schmalen seitlichem Einzugs und bogenförmigem Abschluss quasi von selbst. Mit anderen Worten: Im Reflex auf die alte Praxis des Verhüllens sorgen Formatänderung und Übermalung für eine bewusst herbeigeführte Verfremdung.

Erst im Zusammenhang mit der Restaurierung um 1938, als das Bild seine Interims-Behausung wohl endgültig verließ, dürften die Ecken mit den Laubholzerergänzungen wieder geschlossen und das ehemals rechteckige Bildformat der *Schönen Maria* wiederhergestellt worden sein.

Die Einfügung des Wallfahrtsbildes in die neue Altarsituation von 1630 erinnert an den Umgang mit Reliquien.³⁴ Indem man an den alten – katholischen – Bräuchen festhielt, schuf man im nun protestantischen Regensburg mit den vertrauten Mitteln des Translozierens und Verhüllens dem längst in Vergessenheit geratenen Kultbild einen angemessenen, geschützten Ort.

Die Übereinstimmungen des Holzschnitts der *Schönen Maria mit dem Vorhang* mit dem Gemälde sind evident, bedeuten sie doch nicht weniger als eine Verknüpfung von kunsttechnologischem Befund mit bildlicher Überlieferung und Legende. Und sie führen uns zu der Schlussfolgerung, dass es sich bei Albrecht Altdorfers Gemälde der *Schönen Maria* nur um das echte Wallfahrtsbild von 1519 handeln kann.

Die Unterzeichnungen

Altdorfers Unterzeichnungen liegen auf hellem Grund, im 16. Jahrhundert üblicherweise Kreidegrund. Er verlieh den Zeichnungen den notwendigen Kontrast, um während des Malprozesses möglichst lange durch die sukzessive applizierten Farbschichten sichtbar zu bleiben. Mit Pinsel, Feder und schwarzer Tusche skizzierte der Künstler eine erste Form, definierte Umrisse, fügte Details hinzu und modellierte Schatten.³⁵ Im Gegensatz zur autonomen Vorzeichnung, die als separates Werk z. B.

³³ KURELLA (wie Anm. 12) S. 324.

³⁴ Das Gemälde als Reliquie: HUBEL 1977 (wie Anm. 1) S. 225 f.; vgl. BELTING (wie Anm. 33) S. 538 ff. Bernhard DECKER, Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers, in: Achim HUBEL – Robert SUCKALE (Hg.), Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 3, Bamberg 1985, S. 97 f.

³⁵ Zur Technik der Unterzeichnung im 16. Jahrhundert: David BOMFORD (Hg.), Art in the

auf Papier entstand, verschwindet die Unterzeichnung schließlich unter der Malerei und wird nur unter besonderen Umständen wieder für uns sichtbar. Man darf annehmen, dass vielen Unterzeichnungen Vorzeichnungen vorausgingen, die frei, mittels Pausen oder mit Hilfe eines Gitternetzes auf die Tafel übertragen werden konnten. Je nach Sujet und Auftragsvolumen bediente sich Altdorfer sämtlicher Varianten: So existieren sowohl für das Kabinettbild *Susanna im Bade* als auch die einst Wand-füllenden *Badeszenen* laborierte Vorzeichnungen mit aufgelegter Quadrierung.⁵⁶ Die Unterzeichnung der *Beiden Johannes* scheint hingegen sehr frei ausgeführt worden zu sein, worauf mehrfache Änderungen, u. a. der Kopf- und Handhaltungen schließen lassen.⁵⁷ Bei den Gemälden der *Florianslegende* geht man davon aus, dass Altdorfer auf vorbereitende Skizzen zurückgreifen konnte: Gleichwohl behalten diese Unterzeichnungen die Merkmale einer autonomen Handzeichnung.⁵⁸

Die beiden Unterzeichnungen auf der Tafel der *Schönen Maria* differieren nicht nur inhaltlich, sondern auch aufgrund ihrer handwerklichen Ausführung. Da sie auf dem Bildträger übereinander liegen und sich ihre Linien gleichsam überschneiden, ist deren isolierte Wiedergabe als zwei voneinander getrennte Zeichnungen – z. B. mithilfe der Infrarot-Reflektografie – nicht möglich.

Im Folgenden werden die technischen Voraussetzungen zur Darstellung der Unterzeichnungen beschrieben – einschließlich ihrer virtuellen Trennung in zwei Einzelbilder auf digitalem Wege – und die Möglichkeiten und Grenzen des Verfahrens ausgelotet. Dies ist zum Verständnis der Digitalisate und mithin für die Lesbarkeit der gewonnenen „Zeichnungen“ notwendig. Die Beschreibungen der Unterzeichnungen schließen sich an, zunächst zur *Schönen Maria* (UzSM), danach des *Kalvarienbergs* (UzK).

Verfahren der Visualisierung

Physikalische Untersuchungsmethoden wie die digitale Infrarot-Reflektografie (IRR) ermöglichen es, die unserem Auge verborgenen Unterzeichnungen der Gemälde sichtbar werden zu lassen. Wegen der Überlagerung beider, von (UzK) durch (UzSM), liefert das Reflektogramm zusammen mit den Infrarot-absorbierenden Partien des Gemäldes ein zunächst nur schwer entflechtbares Gewirr aus grauen Flächen und schwarzen Linien (Abb. 8).

Making. Underdrawings in Renaissance Paintings, London 2002, S. 38–52, speziell zur Technik Altdorfers S. 156–161 (Susan FOISTER).

⁵⁶ SCHAWÉ, Martin, Die Unterzeichnungen: Alexanderschlacht und Susanna im Bade; in: WAGNER-JEHLE (wie Anm. 1) S. 279–282; Peter HALM, Ein Entwurf A. Altdorfers zu den Wandmalereien im Kaiserbad zu Regensburg; in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 53 (1932), S. 207–230. Cathrin LIMMER, Albrecht Altdorfers Wandmalereien. Technologische Anmerkungen zu den Badestubenszenen aus dem Bischofshof in Regensburg, in WAGNER – JEHLE (wie Anm. 1) S. 334.

⁵⁷ KURELLA (wie Anm. 12) S. 316. Vgl. Karl SCHÜTZ, Unterzeichnungen am Sebastiansaltar von Albrecht Altdorfer in Stift St. Florian; in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines 150 (2015) S. 491–498, hier S. 493.

⁵⁸ HESS – HEIMBERG (wie Anm. 16) S. 44.



Abb. 8: Unterzeichnungen der Schönen Maria und eines Kalvarienbergs, Infrarot-Reflektogramm.

Aufnahme: Ivo Mohrmann und Monika Kammer, HfBK Dresden, 2017.

Die digitale Infrarot-Reflektografie

Infrarote Strahlung durchdringt kohlenstofffreie, dünne Farbschichten und wird erst von der hellen Grundierung reflektiert, während kohlenstoffhaltige Materialien infrarote Strahlung absorbieren. Kohlenstoff ist elementarer Bestandteil von Ruß und Kohle und farbgebender Bestandteil diverser trockener Zeichenmedien wie dem Kohle- oder Kreidestift, ebenso von flüssigen Tinten und Tuschen, den Zubereitungen, die man im 16. Jahrhundert bevorzugt auch in der Unterzeichnung nutzte. Spezielle Kameras sind in der Lage, die reflektierte Strahlung unter Herausfilterung des sichtbaren Lichts aufzunehmen, elektronisch zu wandeln und als sichtbares Bild – das Infrarot-Reflektogramm – zu speichern.

Bereits im Jahr 2010 wurde mit der digitalen Spiegelreflexkamera eine Unterzeichnung der *Schönen Maria* ausschnitthaft aufgedeckt.³⁹ Neben den schwarzen Pinselschwüngen, die unzweifelhaft der Unterzeichnung der *Schönen Maria* zuzuordnen sind, lieferte das Mosaik aus Einzelaufnahmen schon damals weitere Liniengebilde, deren Zusammenhang sich zunächst noch nicht erschloss.⁴⁰

Daraufhin wurde im Februar 2017 die Untersuchung mit einer hochauflösenden OSIRIS-Kamera wiederholt.⁴¹ Dank der optimierten Kameraleistung mit einer spek-

³⁹ IR mit der digitalen SLR Canon EOS 40D (Nov. 2010); Schwarzfilter Kodak Wratten#87C; die spektrale Empfindlichkeit liegt im nahen IR von 790 [– ca 830] nm; die Einzelbilder werden mittels Photoshop zu einem Gesamtbild montiert. Aufgrund der Kameraoptik ist die Qualität der Bildmontage beeinträchtigt.

⁴⁰ KURELLA (wie Anm. 12) S. 325. Dabei wurden mehrere parallel angeordnete vertikale Linien fälschlicherweise als Elemente eines Gitternetzes gedeutet. Wie sich nun herausstellt, handelt es sich tatsächlich um einen Ausschnitt aus dem *Kalvarienberg*.

⁴¹ Die OSIRIS-Kamera verfügt über einen InGaAs (Indium-Gallium-Arsenid) Detektor und

tralen Empfindlichkeit von 900 bis 1700 nm stand nun ein wesentlich differenzierteres IR-Reflektogramm zur Verfügung, welches das gesamte Bild erfasst. Dabei konnte eine weitere, ältere Unterzeichnung mit dem Motiv des *Kalvarienbergs* aufgedeckt werden (Abb. 8).

Die digitale Bildbearbeitung

Da das Gewirr von grauen und schwarzen Linien und Flächen die Unterscheidbarkeit der jeweiligen Unterzeichnung beeinträchtigt, bestand der Wunsch, das IR-Reflektogramm mit Hilfe der digitalen Bildbearbeitung zu entflechten. Dabei sollten die realiter aufeinander liegenden, nur durch eine weiße Schicht voneinander getrennten Ebenen der Unterzeichnungen so isoliert werden, dass die Reflektogramme wie zwei unabhängige Zeichnungen zu lesen sind. Zu diesem Zweck wurde das erhaltene IR-Reflektogramm mittels Adobe Photoshop digital bearbeitet: Abgesichert durch sorgfältige Betrachtung sowie vergleichende Aufnahmen im sichtbaren Licht, im Streif- und im UV-Licht sowie durch Röntgenaufnahmen wurde das jeweils zu klärende Motiv der unteren Ebene Pixel für Pixel von solchen Linien, Punkten bzw. Elementen „bereinigt“, deren Herkunft sich eindeutig aus Motiven jüngerer Ebenen speist und umgekehrt.

Komplikationen bei der Auswertung

Der Nachweis kohlenstoffhaltiger Medien wird nicht ausschließlich aus den beiden Unterzeichnungen gewonnen, sondern er betrifft prinzipiell alle Bildschichten im Gemälde. Sie bestehen in der Regel aus Farb- und Bindemittelschichten, Metallauflagen, Firnissen sowie Fremdaufträgen wie Schmutz, sofern deren physikalische Dichte und Absorptionsfähigkeit den Lichtfluss nicht bremst und damit die Reflexion unterbindet. So bleibt beispielsweise Blattgold für infrarote Strahlung undurchlässig und verhindert deshalb in der mit Blattgold unterlegten Aureole um die *Schöne Maria* eine Sichtbarmachung von tieferliegenden kohlenstoffhaltigen Zeichnungen. Entsprechend bildet das IR-Reflektogramm hier lediglich jene Absorptionen ab, die von Schichten oberhalb der Goldauflage stammen. Ebenso kann eine Kombination von mehreren aufeinander liegenden kompakten Farbschichten das Durchdringen von IR-Strahlung bremsen. In unserem Fall betrifft dies Partien im Gewand des Knaben wie auch im mehrfach hell untermalten, rötlichen Ärmel des Untergewandes Mariens.⁴² Im Ergebnis wirkt die Unterzeichnung dort schwach und die aufliegende Bildschicht bleibt als Grauwert sichtbar. Enthält die Malerei dagegen selbst ein kohlenstoffhaltiges Pigment, wie beispielsweise als Beimischung im dunklen Hintergrund der *Schönen Maria* oder konzentriert in den Konturen und schwarzblauen Fransen, so wird das Licht bereits in diesen Schichten absorbiert und schwärzt das Bild im IR-Reflektogramm, weshalb dort ebenfalls tiefer liegende Unterzeichnungen verborgen bleiben. Dies gilt auch für die zahlreichen kleinen

einen integrierten Objektiv-Schlitten, der es ermöglicht, auf das Bewegen von Gemälde und Kamera zu verzichten. Eine spezielle Kamerasoftware montiert die Einzelbilder zu einem Gesamtbild.

⁴² Die Untermalungen enthalten vermutl. Kreide als Weißpigment, da es auch im Röntgenbild nur schwach absorbiert. Siehe den Nachweis von Weißpigmenten in Altdorfers Florianlegende: Patrick DIETEMANN – Heike STEGE u. a., Die Malmaterialien Albrecht Altdorfers. Wandmalereifragmente und Florianlegende, in: WAGNER – JEHLE (Hg.), (wie Anm. 1) S. 341–351, hier S. 345. Die abschließende dunkelrote Lasur behindert die IR-Transmission dagegen nicht.

schwarzen Retuschen. All diese Phänomene beeinträchtigen nicht nur die Lesbarkeit des IR-Reflektogramms, sondern können auch zu Fehlinterpretationen bei der digitalen Bearbeitung verleiten.

Da das Gemälde in seiner Substanz durch Alterung und Restaurierungen bereits empfindlich gestört ist, treten im IR-Reflektogramm zudem Fehlstellen in der Grundierung als dunkle Flecken in Erscheinung: Das digitale Bild bleibt ohne Information. Daher wurden in einem späteren Stadium der Bearbeitung solche Störungen, sofern sie eindeutig identifizierbar waren, ebenfalls entfernt. Für eine weitere aufnahmetechnische Beeinträchtigung ist die leichte Tafelkrümmung verantwortlich: Wegen der durch sie verursachten Reflexe an den vertikalen Rändern des Malbretts gingen dort einige Bildinformationen im vorliegenden IR-Reflektogramm verloren. Fehlstellen am unteren Datenrand sind Aufnahme defiziten geschuldet.

Ergebnis: Die auf digitalem Wege freipräparierte Zeichnung liefert uns das Motiv eines bis dahin unbekanntes *Kalvarienbergs* von der Hand Albrecht Altdorfers. Da es uns bei der digitalen Bearbeitung nicht um eine idealisierte Rekonstruktion oder gar eine Interpretation der wiederentdeckten Zeichnungen geht, endet ihre digitale Aufdeckung dort, wo Zweifel die Darstellbarkeit beeinträchtigen. Es war weder ein Ziel, schwache Linien im Reflektogramm um ihrer Lesbarkeit willen zu verstärken oder Lücken im Linienfluss zu füllen. Infolgedessen bleiben Partien verborgen, bleibt manches Detail mehrdeutig, sind Unklarheiten oder Mehrdeutigkeiten infolge jüngerer oder nicht verstandener Bildphänomene hinzunehmen.

Gleichwohl wollte man den ambitionierten Versuch wagen, mit einer kombinierten Methode aus sorgfältiger Beobachtung, zerstörungsfreier Diagnostik und digitaler Bildbearbeitung die beiden Unterzeichnungen gleichsam virtuell freizulegen und, wenn möglich, um ihrer Lesbarkeit willen voneinander zu trennen.

Dem Prinzip der „Freilegung“ folgend beginnt die Beschreibung zunächst mit der jüngeren Unterzeichnung der *Schönen Maria*:

Die Unterzeichnung der *Schönen Maria* (UzSM)



Abb. 9: Unterzeichnung der *Schönen Maria*, IRR, digital bearbeitet.

Die schwarze Pinselzeichnung liegt auf einer dünnen, weiß-opaken Schicht, vermutlich Kreidegrund. Er deckt die ältere Unterzeichnung des *Kalvarienbergs* (UzK) vollständig ab und bildet eine neue, helle Grundlage für die Unterzeichnung der *Schönen Maria*.⁴³ Als Zeichenmittel dient kohlenstoffhaltige schwarze Farbe, die mit runden Spitzpinseln aufgetragen wurde. Die Farbe fließt gut und gleichmäßig.⁴⁴ Die Zeichnung selbst ist äußerst schlicht, mit relativ breitem, eher orientierendem als diktierendem Strich zur Gliederung und Proportionierung der Bildfläche. Auffällig sind die rasch hingeworfenen Markierungen in Gestalt von breiten, bogenförmigen Schwüngen, Haken, Kreuz und Kringel, die der Positionierung wichtiger Orientierungspunkte in der unteren Bildhälfte gedient haben dürften. In einem nächsten Schritt und dabei bereits die Form definierend, entsteht die äußere Kontur der Figuren einschließlich des unteren Gewandabschlusses. Da die mit Blattgold unterlegte Aureole der Kontur der Madonna exakt folgt und Blattgold keine infrarote Strahlung durchlässt, ist die schwarze Pinsellinie teilweise verdeckt und deshalb im IR-Reflektogramm kaum oder nur als schmaler Strich für uns sichtbar. Im Bereich der Köpfe wiederum wird die Unterzeichnung von den schwarzen Konturlinien der Antlitze überlagert, welche, ebenso wie die schwarzen Fransen und die Buchstaben auf der Schriftrolle, bereits Bestandteil des Malprozesses und somit einem fortgeschrittenerem Stadium der Bildgenese zuzuordnen sind. In diese Kategorie gehören auch jene Bereiche des Gemäldes, welche schwarze Beimischung enthalten und sich deshalb im IR-Reflektogramm als graue Flächen darstellen. Einzige Auffälligkeit bilden die kräftigen Zickzacklinien im Bereich der Beine des Knaben, die man, analog zum Pentiment im Farbauftrag (s.o.), als verworfene Entwürfe von Beinkontur und Rocklänge deuten mag.⁴⁵ Im Übrigen blieb die zeichnerische Vorbereitung für die *Schöne Maria* sehr allgemein. Mit grobem, da breitem Haarpinsel ausgeführt, diente sie wohl in erster Linie der Definition von Umriss und Platzierung auf dem Malgrund.

Die Unterzeichnung des Kalvarienbergs (UzK)

Die Unterzeichnung liegt auf einer relativ dünnen, opak-weißen Schicht, die als erste Kreidegrundschrift das Malbrett bedeckt. Seine Grundrierränder heben sich im Streiflicht ab und umgrenzen das Bildformat des *Kalvarienbergs*. Eine Vorritzung mit dem Streichmaß begrenzt den Bildausschnitt und bildet sich nahezu ringsum als schwarze Linie ab.⁴⁶ Als Zeichenmedium dient schwarze Wasserfarbe, vermutlich Tusche,⁴⁷ die sowohl mit der Feder, als auch mit Pinseln unterschiedlicher Stärke appliziert wurde.

⁴³ Da sich hier eine Trennschicht für die vielen kleinteiligen Fehlstellen ausgebildet hat, in denen die ältere Grundierung mit der ersten UzK freiliegt, ist davon auszugehen, dass vor dem erneuten Grundieren die ältere UzK zunächst mit einer dünnen Schicht, z.B. Leim, isoliert wurde.

⁴⁴ Bei den im IRR darstellbaren schwarzen Farben handelte es sich in der Regel um wasserlösliche Tinten oder wasserfest auftrocknende Tuschen. BOMFORD (wie Anm. 36).

⁴⁵ Hier gibt es enge und bislang unauflösbare Überlagerungen mit UzK.

⁴⁶ Größere Verluste am unteren Bildrand (auch digital).

⁴⁷ Da die UZ keinerlei Hinweise auf Löslichkeit durch nachfolgende Grundier- und/oder Leimschichten erkennen lässt, ist davon auszugehen, dass das Zeichenmittel wasserfest aufgetrocknete, es sich folglich um eine Tusche handelt. Eisengallustinten sind ab 900nm im IRR nicht mehr darstellbar. Vgl. die Untersuchungsergebnisse zu Altdorfers *Triumphzugminiaturen*



Abb. 10: Unterzeichnung
des Kalvarienbergs,
IRR, digital bearbeitet.

Das Bildformat teilt sich in einen etwas kürzeren oberen und einen etwas längeren unteren Teil auf. Den oberen Teil beherrschen – vor leerem Himmel – die drei Kreuze, den unteren Teil eine volkreiche Szenerie. Dazwischen schlängelt sich eine markante Horizontlinie, die sich von der Mitte des linken Bildrands schräg nach rechts oben zieht. Daran sind mit sparsamen Pinselstrichen links eine Hintergrund-Landschaft mit Haus und Turm sowie rechts spitze und schlaufenartige Baumsilhouetten geheftet. Der gekreuzigte Christus ragt an seinem aus Balken gezimmer-

ten, die Bildachse dominierenden Kreuz hoch über die Menge hinaus (Abb. 11).⁴⁸ Christus zur Seite sind die beiden Schächer mit Stricken an die Astgabeln von rohen, unbehauenen Stämmen gebunden. Dismas, der „gute“ Schächer zu seiner Rechten, (Abb. 12) zeigt mit seinem linken Arm auf Christus und blickt ihn dabei an, während Gesmas den Kopf von Jesus abwendet, die Arme nach unten streckt und beide Hände zu Fäusten ballt (Abb. 13).

Durch Gesmas rechten Fuß ist ein großer Nagel in den Stamm getrieben, um den sich sein angewinkeltes linkes Bein klammert.

(Tinte und Tusche) von Elisabeth THOBOIS, Die Konservatorische Bearbeitung der Triumphzugminiaturen von Albrecht Altdorfer und seiner Werkstatt, in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, München 2012, S. 66–79, hier S. 74.

⁴⁸ Vgl. Albrecht Altdorfer, *Kreuzigung*, 1518–20, Malerei auf Lindenholz, 75 x 57,5 cm (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.Nr. 5892). Das Gemälde zeigt nicht nur formal, sondern auch inhaltlich große Übereinstimmung mit der Unterzeichnung; vgl. Altdorfers Nürnberger *Kreuzigung* von 1526 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen WAF 32).

Abb. 11: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail mit Christus am Kreuz.

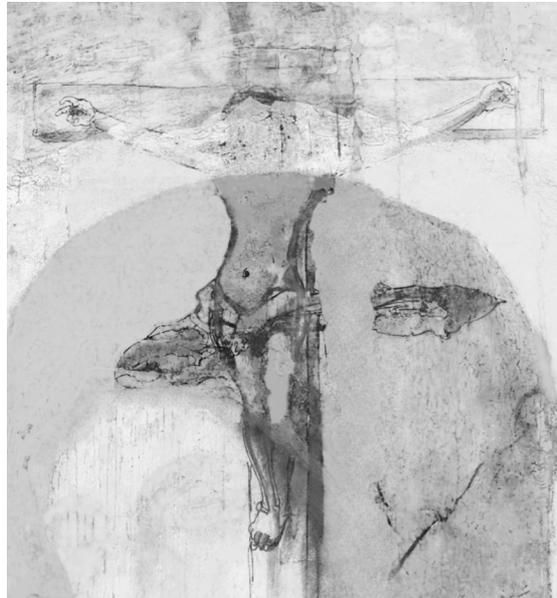


Abb. 12: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail linker Schächer.



Abb. 13: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail rechter Schächer.

Die beiden Schächer sind in die äußeren Winkel der Bildfläche platziert. Die Lesbarkeit der Figuren wird durch die aufliegenden Malschichten im dunklen Hintergrund der *Schönen Maria* beeinträchtigt, deren Schwarzanteil sich im IR-Reflektogramm wie ein dunkler Schleier auf die digitale Zeichnung legt und deren Kontrast mindert.

Auch die Darstellung des Gekreuzigten Jesus wird durch jüngere Auflagen gestört: Das Blattgold der Aureole verdeckt die Kopf- und Schulterpartie, weshalb nur winzige Fragmente der Konturen in den feinen Rissen und Löchern im Goldblatt wahrnehmbar sind. Fehlstellen und eine Vielzahl kleinster, schwarz pigmentierter Flecken auf dem Gemälde überlagern die Partie um Thorax und Beine. Vergleicht man den Ausschnitt mit dem Röntgenbild, so erscheint dort die Bildschicht der *Schönen Maria* intakt. Demzufolge erweisen sich die im IR-Reflektogramm der Unterzeichnung des Kalvarienbergs als störend wahrgenommenen Flecken nicht als Fehlstellen, sondern als Retuschen in den jüngeren Auflagen des Gemäldes (Abb. 14a, b).



Abb. 14a: Albrecht Altdorfer, Die Schöne Maria von Regensburg, 1519, Ausschnitt wie Abb. 11, Auflicht.



Abb. 14b: Albrecht Altdorfer, Die Schöne Maria von Regensburg, 1519, Ausschnitt wie Abb. 11, 14a. Röntgenaufnahme.

Doch trotz der beschriebenen Beeinträchtigung vermitteln die verbleibenden Informationen im IR-Reflektogramm einen sorgfältig und mit sicherer Hand gezeichneten Körper, der – in leichter Schrägansicht von rechts – mit weit gestreckten Armen ans Kreuz geheftet ist und dessen Haupt sich unmerklich nach rechts wendet. Lediglich die infolge der Nagelung gespreizten und gekrümmten Finger sowie die beiden langen, flatternden Enden des Lententuchs verweisen auf die Dramatik der Situation. In seinem Entrücktsein folgt die Darstellung des *Gekreuzigten* der 1512 datierten und monogrammierten Braunschweiger Federzeichnung von Albrecht Altdorfer,⁴⁹ und mit seinem leichten S-Schwung Altdorfers Budapester *Kreuzigung* von 1518/20 (Abb. 15).

⁴⁹ Herzog Anton Ulrich-Museum Inv.Nr. Z3; Franz WINZINGER, Albrecht Altdorfer, Die Zeichnungen. München 1952, Nr. 44 und S. 32, 35.

Abb. 15: Albrecht Altdorfer, Kreuzigung Christi, um 1518–20, Malerei auf Lindenholz, 75 x 57,5 cm; Museum der Bildenden Künste Budapest, Inv.Nr. 5892. Repro aus Mark LEONARD (wie Anm. 64, S. 102 Fig.8).



Weit unterhalb gruppieren sich Zuschauer um die drei Kreuze. Die Figuren sind perspektivisch gestaffelt. Im Mittelgrund nähern sich Angehörige sowie mit Lanzen und Stangen bewaffnete Soldaten und Zivilisten von allen Seiten dem Geschehen. Unter ihnen befindet sich ein Reiter mit spitzem, breitkrepigem Hut, der sich von rechts hin zur Mitte bewegt. Ihm scheint eine dichte Schar von Neugierigen den Weg frei zu bahnen (Abb. 16). Deren zeichnerische Ausführung wechselt von der spitzen Feder für die zentralen Szenen, zu denen auch der Reiter gehört, zum etwas breiteren Pinsel für die Figuren, welche sich bereits etwas abseits vom Zentrum befinden, bis hin zu jenen Figuren rechts am Rand, die der Künstler mit wenigen dickeren und dünneren Kringeln nurmehr summarisch skizziert. Links neben dem Reiter, direkt unterm Kreuz Christi, recken zwei Männer ihre Arme empor. Der kleinere, da weiter entfernt, weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Christus. Vor ihm ragt eine Stange mit dem Essigschwamm empor. Neben ihm wendet sich ein behelmter Soldat dem Reiter zu. Ein weiterer, bärtiger Mann vor ihm mit aufwändiger Kopfbedeckung streckt ebenfalls seinen linken Arm nach oben. Er trägt einen eng gegürteten Kittel und hohe Schaftstiefel mit breiter Krempe. Vom Kreuz abgewandt, winkt er einer Personengruppe zu, die vom rechten Rand ins Bild drängt.

Dort säumen Schaulustige zu beiden Seiten den breiten Weg, der sich wie eine Schneise diagonal durch die rechte Bildhälfte zieht: Von zwei Figuren am vorderen Wegrand sehen wir in der Bildmitte lediglich die Hinterköpfe, während ihre Rü-



Abb. 16: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail mit Reiterszene.

ckenpartien unter den undurchdringlichen Farbschichten des linken Unterarms der *Schönen Maria* verborgen bleiben. Der linke trägt einen Hut, dessen Form in seinem lockeren Aufbau aus mehreren Kringeln an den ‚Haufen‘ auf der Erlanger Zeichnung mit *stehendem Landsknecht* (1515) von Altdorfer erinnert,⁵⁰ während der Kringel rechts daneben wohl eine Haube andeutet. Sie wird von senkrechten und waagrechten Pinsellinien gerahmt, deren Bedeutung sich nicht erschließt (Abb. 18).

Von weiter rechts kommt ein Mann mit langem Kinnbart und spitzem, breitkrepfigem Hut ins Bild, dessen weites, kurzärmeliges Gewand man noch erahnt, bevor es unter dem goldenen Band der Aureole verschwindet. Schließlich taucht rechts neben ihm die Rückenansicht eines spitzbärtigen Mannes mit einem ausladenden, flachen Hut auf. Die beiden Köpfe – wir befinden uns immer noch in der Bildmitte – sind etwas höher positioniert. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich hierbei um zwei weitere berittene Personen, die von vorne rechts kommend auf



Abb. 17: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail der Maria-Johannesgruppe.

⁵⁰ MIELKE (wie Anm. 32) Kat.Nr. 101.

Abb. 18: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail Köpfe der Zuschauer.



der von der Menge geebneten Bahn ihren Weg zum Kreuz nehmen. Die feingeschwungenen Linien, welche die hintereinander gestaffelten bauchigen Hinterläufe der Pferde wiedergeben, füllen die Bildfläche in der rechten unteren Ecke, dazu ein Pferdeschweif sowie ein die Vorwärtsbewegung andeutender, gehobener linker Huf.⁵¹ Leider wird auch hier ein Teil durch das Blattgold der Aureole und die zahlreichen, schwarz pigmentierten Fransen am Gewandsaum der *Schönen Maria* gestört.

Links im Bild, etwas abseits im Mittelgrund, sitzt Maria erschöpft am Boden, frontal dem Betrachter zugewandt (Abb. 17). Ihr linker Arm liegt schlaff am Körper. Ihr weiter Rock breitet sich faltenreich aus. Sie wendet ihr Haupt Johannes zu, der sie von hinten stützt. Dabei scheinen beide Köpfe einander zu berühren. Sein weit ausladender Mantel – er verdeutlicht die Eile, in der Johannes der zusammengesunkenen Mutter Jesu zu Hilfe eilt – reicht bis zum linken Bildrand.⁵² Eine weitere Person – wohl eine der Marien – neigt sich der Mutter Jesu von rechts zu.⁵³ Die Figur des Johannes wird teilweise von der Blattgoldauflage der Aureole verdeckt, während die Zeichnung der ohnmächtigen Maria vom dunkelroten Ärmelabschnitt der *Schönen Maria* gestört wird.

⁵¹ Vgl. die 1512 datierte Federzeichnung Albrecht Altdorfers *Kampf zwischen Ritter und Landsknecht*, (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; MIELKE (wie Anm. 32) Kat.Nr. 61, mit einer vergleichbaren, wenn auch gespiegelten Pferdeansicht: Kontur der Hinterhand einschl. Pferdeschweif, Anordnung der Riemen.

⁵² Vgl. Cranachs Holzschnitt mit der *Kreuzigung Christi*, 1502, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 7–10 (abgebildet in Grünwald und seine Zeit, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.), München, Berlin 2007, Kat. 63, S. 235 f.), auch hier das bis zum linken Bildrand reichende, weit aufgebauschte Gewand des Johannes.

⁵³ Vergleichbar der Szene auf Cranachs *Schottenkreuzigung* von 1500, Wien Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. 6905; deren IRR ist abgebildet in Ingo SANDNER, *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, Regensburg 1998, S. 97; siehe auch die ohnmächtige Maria in Altdorfers Gemälde *Christi Abschied*, um 1520, London National Gallery; vgl. – an den rechten Bildrand gespiegelt – die Nürnberger *Kreuzigung* von 1526 (wie Anm. 49).

Im Vordergrund, am unteren Bildrand, hocken drei Soldaten in der Runde beisammen und gestikulieren heftig. Der mittlere Soldat, en face, trägt einen flachen Helm.⁵⁴ Er beugt sich nach vorn, um sich seinem Kameraden zur Linken zuzuwenden. Sein gepanzerter Oberkörper vollzieht dabei eine leichte Linksdrehung und streckt den linken Arm nach vorne, um nach Etwas zu greifen. Die Partie bleibt hier unklar. Rechts vor ihm erblicken wir seinen Kameraden, im Profil nach links gewandt, der einen modischen Kavaliersbart und schulterlanges, strähniges Haar trägt. Unter einem kapuzenartigen Umhang ist der linke Ärmel seines Hemds bis zum Ellbogen aufgekrempelt. Während seine linke Hand nach einem Gegenstand greift, berührt sein Arm den Griff des umgürteten Säbels, dessen martialisch lange, leicht gebogene Klinge weit nach rechts bis in die untere Bildecke reicht. Der dritte Soldat, ihm gegenüber, ist als Rückenfigur gezeichnet. Er trägt ein kurzes, am Rücken geschlitztes Wams mit Pelzkragen, darunter ein Hemd mit weiten Plusterärmeln. Sein Kopf wendet sich nach rechts. Er ist im Begriff, sich aus seiner Sitzposition heraus nach rechts zu drehen und stützt sich dabei mit dem gestreckten rechten Arm ab. Mit dem steil angewinkelten linken Bein hält er Balance.⁵⁵ Die Anlage des Schwertes, welches am Gürtel des Soldaten befestigt ist und wie bei seinem rechten Pendant nahezu parallel zum unteren Tafelrand verläuft, führt in der Zeichnung des linken Soldaten zu Überschneidungen mit dem linken Bein (Abb. 19). Der Gegenstand ihres vehementen Handelns – das Gewand Christi – bleibt indessen unsichtbar.

Ein Mann mit Jägerhut, sein Kopf im Profil nach links gerichtet, bewegt sich hinter der Würflergruppe auf die Maria-Johannes-Gruppe zu. Er ist mit einem auffallend faltenreichen, in der Taille gegürteten Rock mit weiten Plusterärmeln bekleidet und trägt eine Last auf seinem Rücken. (Abb. 20)⁵⁶ Hinter ihm wendet sich eine Figur mit flacher Kopfbedeckung, die eventuell auch zwei längliche Gebilde auf dem Rücken trägt, dem Betrachter zu. Die Partie wird u. a. durch die kompakten, einen



Abb. 19: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail der Würflergruppe.

⁵⁴ Vgl. die Helme mit flachem Rand auf der *Budapester Kreuzigung*, um 1518/20 (wie Anm. 49), dort ebenso die Harnische mit Schulterschutz.

⁵⁵ Vgl. die Würflergruppe der *Nürnberger Kreuzigung* von Altdorfer, dito rechts unten in Altdorfers *Budapester Kreuzigung*, 1518/20 (wie Anm. 49).

⁵⁶ Vgl. Cranachs Kreuzigung Christi, 1502 (wie Anm. 53): Dort ist Stephanos mit dem Essigschwamm – ebenfalls schräg hinter der Mariengruppe – ähnlich auffallend bekleidet.

Abb. 20: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail Mann mit Jägerhut.



Abb. 21: Unterzeichnung eines Kalvarienbergs, IRR, digital bearbeitet, Detail mit Rasur.

Großteil der IR-Strahlung absorbierenden Farbschichten der Beine des Jesusknaben überlagert.⁵⁷

Links im Vordergrund tritt schließlich – mit dem Rücken zum Betrachter – eine große Figur mit langem Gewand, Pelerine und breitem Hut auf die Gruppe mit Maria zu. Nähere Details bleiben leider vom Blattgold der Aureole verdeckt (Abb. 10).

⁵⁷ Siehe oben Pentimenti.

Korrekturen im Zeichenprozess

Hinter dem kleinen Reiter und weit unterhalb des zentralen Kreuzes befindet sich eine auffällige Rasur: Dort wurde die schwarze und augenscheinlich noch frische Zeichnung verwischt – beispielsweise mit dem nassen Finger (Abb. 21).

Die gelöschte Partie befindet sich am Ende eines Stabes, dessen Funktion sich erst im Vergleich mit weiteren Kreuzigungsszenen erschließt: So befindet sich auf der *Kreuzigungstafel* der Sebastianslegende in St. Florian (um 1515–1518) links am Rand ein hoch auf eine Stange montiertes Folterrad.

Eine sehr ähnliche Anordnung wie auf unserer Unterzeichnung – jedoch ohne Reiterstaffagen – überliefern zudem zwei Federzeichnungen gleichen Inhalts nach Wolf Huber, die um 1511 bzw. 1517 datiert sind (Abb. 22).⁵⁸



Abb. 22: Monogrammist I.S., Kalvarienberg, 1511, Feder in Schwarz, grau laviert, 219 x 155 mm; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

⁵⁸ Monogrammist I.S., *Kalvarienberg*, 1511, Berlin Kupferstichkabinett KdZ 99; Anonym, *Kreuzigungsstätte*, 1518, Sammlung Städels Frankfurt Inv. Nr. 646 (beide mit Folterrad im Hintergrund); dagegen Meister I.S., *Christus am Kreuz*, 1517, eine dritte Variante aus dieser Gruppe von Kreuzigungen, ohne Folterrad! (Erlangen Handschriftensammlung Signatur H62/B 816).

Bei diesen Beispielen sind die Folterräder stets eingebunden in vermittelnde Architektur oder Baumgruppen, die auf unserer Unterzeichnung allerdings fehlen.

*Technologische Details des Kalvarienbergs*⁵⁹

Der Unterzeichnung des *Kalvarienbergs* scheinen mehrere Vorlagen zugrunde zu liegen, die wie Versatzstücke mit Feder und Pinsel zur endgültigen Komposition zusammengesetzt worden sind.⁶⁰ Je nach Bedeutung und Position der Motive setzt der Künstler seine Werkzeuge ein. Neben sehr freien, skizzenhaft angelegten Elementen wie den mit wenigen Schlaufen angedeuteten Rückenfiguren im Volk finden sich elaborierte Motive, deren Qualität an Altdorfers gehöhte Federzeichnungen auf farbig getöntem Papier erinnert. Für das Geschehen im Bildzentrum mit den drei Kreuzen, berittenem Volk und Ohnmacht Mariens bevorzugt der Künstler, wenn auch nicht exklusiv, die Feder, deren feiner, annähernd gleichlaufender Strich nur wenig Differenzierung ermöglicht (Abb. 16). Hinweise auf die Nutzung eines Federkiels liefern punktförmige Verdickungen innerhalb der Linie, die auf ein fließendes Medium verweisen: Hält die Hand mit der Feder für einen kurzen Moment inne, so fließt die Farbe weiter und hinterlässt im schwach saugenden Grund einen Fleck. Bedingt durch das geringe Fassungsvermögen des Federkiels sowie aufgrund der Beschaffenheit (Dichte und Glättegrad) der Grundierung bleiben die Federstriche generell kürzer als die oftmals langgezogenen Pinselschwünge. Die an den Rand gerückten Figuren, der mit wenigen Strichen angedeutete Landschaftshintergrund sowie die Figurengruppen im Vordergrund einschließlich der würfelnden Soldaten sind hingegen mit spitzem Rundpinsel auf die Tafel skizziert, darunter in kalligrafisch anmutenden Kringeln und Schleifen die Zuschauergruppe am rechten Rand. Teile der Zeichnung sind zudem mit weichem, nassem Pinsel laviert, darunter insbesondere die zentralen Figurengruppen. Blassgraue Lavierungen folgen dem Verlauf der Zeichnung und verleihen den Figuren Körperlichkeit. Als originärer Bestandteil der Unterzeichnung modellieren sie diese und schaffen Volumen und Raum. Aufgrund ihrer Natur als verdünntes Medium wirken sie kontrastärmer als der satte Konturstrich. Derartige Lavierungen wären in einer rein funktionalen Unterzeichnung nicht zwingend erforderlich, erleichtern aber ihre Lesbarkeit. Darüber hinaus verleihen sie dieser Zeichnung eine besondere ästhetische Note.⁶¹

Eine vergleichbare Funktion zur Modellierung von Tiefe und Räumlichkeit haben Schraffuren, die jedoch auf der Unterzeichnung des *Kalvarienbergs* fehlen.

Die Bedeutung der Schraffur in Gemälde-Unterzeichnungen Albrecht Altdorfers

Schraffuren charakterisieren nicht nur Altdorfers grafische Arbeiten und insbesondere seine Handzeichnungen,⁶² sie prägen vielmehr gleichermaßen seine Ge-

⁵⁹ Siehe Anm. 48. Da die Unterzeichnung nur über technische Hilfsmittel sichtbar ist, geschieht die Identifizierung von Material und Techniken nur nach Augenschein sowie im Vergleich mit originalen Handzeichnungen Altdorfers.

⁶⁰ Vgl. die Beobachtungen bei Altdorfers Gemälden *Christi Abschied* und *Susanna im Bade*. BOMFORD (wie Anm. 36) S. 160.

⁶¹ Zur Technik der Lavierung: CENNINO (Albert ILG, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, Wien 1888) Kap. 122; zur Funktion Walter KOSCHATZKY, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1985, S. 146.

⁶² Die Handzeichnungen des Künstlers sind mit Ausnahme der sogenannten Entwürfe schraf-

mälde-Unterzeichnungen aller Werkphasen, von den *Beiden Johannes* (1507) über die *Sebastians-* und *Florianslegende* (zwischen 1515-18) bis hin zu den *Badeszenen* (um 1535) auf markante Weise:⁶⁵ Man findet die stets mit dem Pinsel gesetzten, leicht gebogenen, häufig parallelen und nur selten gekreuzten Linien dort vornehmlich im figürlichen Bereich zur Vertiefung von Schatten. Und da sie die Unterzeichnung mitunter überlagern – insbesondere dann, wenn diese weit und über ihren bloßen technischen Zweck hinaus gereift ist –, wirken sie in ihrer Dynamik und Intensität oftmals überraschend grob (Abb. 23).⁶⁴

Es sei daran erinnert, dass die Unterzeichnung der Malerei als Gerüst dient, auf das sich der Maler zu Beginn seiner Arbeit stützt.⁶⁵ Je weiter sich der Malprozess



Abb. 23: Albrecht Altdorfer, Kreuzigung Christi, um 1518–20 (wie Abb.15); Museum der Bildenden Künste Budapest, IRR.
Foto: Paul Getty Museum.

fiert. Ohne Schraffuren verbleiben die Glasmalerei-Entwürfe *Christus fällt unter dem Kreuz*, um 1515-18, Erlangen [MIELKE (wie Anm. 32) Kat.Nr. 96]; *Kreuztragung*, um 1515, Malibu [MIELKE (wie Anm. 32) Kat.Nr. 97], die Vorzeichnung zu den *Badeszenen*, um 1530, Florenz [MIELKE (wie Anm. 32) Kat.Nr. 171] und eine Architekturskizze *Kircheninneres*, um 1520, Erlangen [MIELKE (wie Anm. 32) Kat.Nr. 168].

⁶⁵ Im Gegensatz zu seinem Mitarbeiter Michael Ostendorfer, der – mit Ausnahme der wenigen gemalten Portraits – in den Unterzeichnungen auf Schraffuren verzichtet. Annette KURELLA, Die Gemälde Michael Ostendorfers im Historischen Museum Regensburg. Anmerkungen zum materiellen Bestand und seinen Veränderungen, in: Christoph WAGNER – Dominic DECLARUE (Hg.), Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg, Regensburg 2016, S. 279–311.

⁶⁴ Abb. siehe Mark LEONARD – Carole NAMOWICZ – Anne WOLLEN, Albrecht Altdorfer's Crucifixion (Museum of fine Arts, Budapest), in: Marika SPRING u.a. (Hg.), Studying Old Master Paintings. Technology and Practice, London 2011, S. 95–103, hier S. 98.

⁶⁵ Ingo SANDNER (Hg.), Andreas SIEJEK – Kathrin KIRSCH, Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut 11) München 2004, S. 11, 25.

entwickelt, desto mehr verschwindet sie unter der deckenden Farbschicht. Eine stark kontrastierende Unterzeichnung ist daher von Vorteil, wobei unbestritten die schwarzen Schraffuren durch die ersten dünnen Farblagen länger sichtbar bleiben als eine blasse Lavierung. Folglich liegt es nahe, die Schraffuren als einen letzten redaktionellen Schritt des zeichnenden Künstlers zu begreifen, bevor er mit dem Akt des Malens beginnt.⁶⁶ Unter dieser Voraussetzung ist davon auszugehen, dass die Unterzeichnung des *Kalvarienbergs* zwar weit entwickelt, jedoch noch nicht abgeschlossen war, als er sie unvermittelt abbrach. Stattdessen deckte der Maler die Skizze vollständig und irreversibel ab. Ein solches Verfahren, Teile einer Unterzeichnung mit Kreidegrund abzudecken, gilt als probates Mittel der Korrektur im Zeichenprozess und ist wiederholt in Gemäldeunterzeichnungen des 16. Jhs zu beobachten. Hier handelt es sich allerdings nicht um die Korrektur eines zeichnerischen Details sondern um einen kompletten Motivwechsel.⁶⁷

Rezeption/ Nachhall

Der Entwurf des volkreichen *Kalvarienbergs* setzt sich aus Einzelmotiven zusammen, die Altdorfer sowohl aus eigenen Arbeiten schöpft, als auch aus Werken seiner Zeitgenossen wie Lucas Cranach oder Wolf Huber (s. o.). Möglich also, dass er seine Komposition – bevor er sie auf die Tafel übertrug – zunächst als separate Vorzeichnung schuf. Ebenso denkbar wäre aber auch die Zusammenstellung einzelner Szenen direkt auf dem Tafelgrund. Für beide Varianten finden sich Beispiele in seinem Oeuvre. Wie dem auch sei, es muss eine separate Zeichnung existiert haben, sei es als Vorzeichnung, oder aber als eigens erstellte Kopie der Unterzeichnung, bevor sie unter dem Kreidegrund verschwand, um die Kopie als Beleg und mögliche Vorlage für künftige Werke weiter zu verwenden.

Die These wird durch Gemälde mit dem Motiv der Kreuzigung bestätigt, die Elemente unseres *Kalvarienbergs* rezipieren und dem Umkreis bzw. der Nachfolge Altdorfers zugeschrieben werden. Drei Werke befinden sich noch heute in Regensburg und seien hier kurz vorgestellt:

Altdorfer-Umkreis, *Kreuzigung*, um 1520 (Abb. 24).⁶⁸

Die Anordnung der drei Kreuze entspricht der Anordnung in der UzK, jedoch wirkt die Darstellung gedrungen, die Komposition schlichter, die Motive bleiben auf wenige aussagekräftige reduziert. Die Kreuze knapp unterhalb des oberen Bildrands ragen ohne Abstand aus der Menge hervor, mit Christus frontal auf der Bildachse, sein Körper leicht nach rechts gewandt. Die beiden Schächer in Schrägansicht sind wie in der Vorlage in die Bildecken gedrängt. Links im Vordergrund erscheint die Gruppe um die ohnmächtige Maria, die von einer weinenden Frau links und Johannes – nun rechts hinter ihr – gestützt wird. Ebenfalls vorne in der rechten Bildhälfte präsentieren sich zwei miteinander diskutierende Reiter, wobei

⁶⁶ Auch bei der Unterzeichnung zur Schönen Maria fehlen derartige Schraffuren. Gleichwohl lässt sich nicht behaupten, dass sie unvollendet blieb! Hier sind wohl eher die besonderen Umstände maßgeblich, die der Entstehung des neuen Wallfahrtsbildes zugrunde liegen, entstand es doch unter hohem Zeitdruck.

⁶⁷ KURELLA, Gemälde (wie Anm. 63) S. 282.

⁶⁸ HMR (LG 102), Mischtechnik auf Holz, 55 x 44 cm, Leihgabe der evangelischen Gesamtkirchenverwaltung Regensburg. Isolde LÜBBEKE, in: Martin ANGERER, Regensburg im Mittelalter, Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg, Bd. 2, Regensburg 1995, Nr. 24.15.



Abb. 24: Altdorfer-Umkreis, Kreuzigung, um 1520, Malerei auf Holz, 55 x 44 cm, HMR, Leihgabe der evangelischen Gesamtkirchenverwaltung LG 102. Foto: Michael Preischl.

der Blick des Betrachters auf den Hauptmann in Seitenansicht gelenkt wird, dessen Schimmel die Kunstform einer Piaffe ausführt.⁶⁹

Ein herausragendes Merkmal der Kreuzigungsdarstellung übernimmt eine etwas jüngere Tafel um 1530 aus dem Altdorfer-Umkreis, die sich ebenfalls im Historischen Museum Regensburg befindet (Abb. 25).⁷⁰

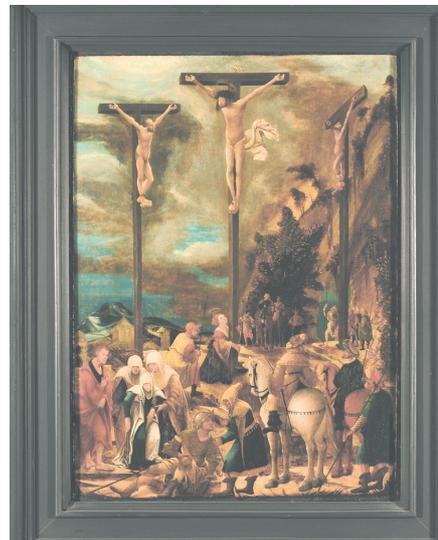


Abb. 25: Altdorfer-Umkreis, Kreuzigung, um 1530, Malerei auf Holz, 57 x 42 cm, HMR, Leihgabe der evang. Gesamtkirchenverwaltung LG 103. Foto: Michael Preischl.

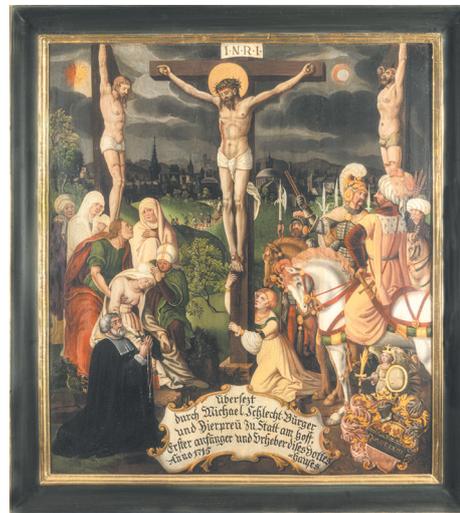
⁶⁹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Piaffe>; Zugriff am 4. 3. 2023

⁷⁰ HMR (LG 103), Mischtechnik auf Holz, 57 x 42 cm, Leihgabe der evang. Gesamtkirchenverwaltung. LÜBBEKE (wie Anm. 74) S. 196, Nr. 26.3.; Sandra BEBENREUTHER, Kat. 342, Kalvarienberg, in: WAGNER – UNGER (wie Anm. 11) S. 503 f.

Dort nehmen die Gekreuzigten vor einem mit dunklen Wolken verhangenen Himmel mehr als die Hälfte der Bildfläche ein, während sich die auf kleine Gruppen versprengte Menge dem Geschehen zuwendet. Angesichts des weiten Abstandes zwischen Kreuzen und Personal hat der unbekannte Maler auf den Versuch verzichtet, die Distanz optisch beispielsweise mit den Langwaffen zu überbrücken. Entsprechend wirken sie hier – mehr noch als in der Unterzeichnung des *Kalvarienbergs* – gleichsam miniaturisiert. Auch die Gruppe um die ohnmächtige Maria auf der linken Bildseite entspricht in ihrer Anlage der Unterzeichnung: Maria, ebenfalls frontal dargestellt, sackt in sich zusammen, während sie von zwei Frauen gestützt wird. Ihr rechter Arm hängt schlaff herab. Johannes, der wiederum am äußeren linken Bildrand steht, betrachtet die Szene. Ebenso wie in der Vorlage befinden sich auf der jüngeren Tafel rechts im Vordergrund zwei vornehm gekleidete Reiter, deren Pferde nebeneinander diagonal ins Bild gestellt sind. Aus schützender Distanz und auf einer Art Absatz stehend, scheinen sie das Geschehen zu verfolgen. Während jedoch die Position der Tiere auf das Kreuz Christi ausgerichtet ist, wenden sich die Reiter einander zu. Vollends unbeteiligt zeigen sich die zwei Figuren am unteren Bildrand: ein mit einer Zipfelhaube bekleideter spricht zu einem Soldaten, der auf einem Stein sitzt. Hier übernimmt der unbekannte Maler sehr virtuos aus der Unterzeichnung die Figur des linken Soldaten aus der Würflergruppe, wiederholt dessen auffallende Pose und dreht sie um 180°, so dass sich der Körper gleichsam aus dem Bild heraus zum Betrachter wendet, der Kopf jedoch zu dem Mann mit der Zipfelhaube. Ganz in der Manier von Albrecht Altdorfer greift der Maler die Motive aus der Vorlage auf und entwickelt sie weiter.

Wohl noch aus der 2. H. 16. Jh stammt eine Kreuzigungstafel, welche sich heute als Votivbild in der Dreifaltigkeitskirche in Stadtamhof befindet (Abb. 26).⁷¹

Abb. 26: Votivbild mit der Darstellung einer Kreuzigung, 2.H. 16. Jh, 1715 umgewidmet, Malerei auf Holz, 81,5 x 73 cm, Kath. Pfarrkirche Hl. Dreifaltigkeit Stadtamhof.
Foto: Gerald Richter.



⁷¹ Regensburg-Steinweg, Kath. Pfarrkirche Hl. Dreifaltigkeit (Schnell & Steiner Kunstführer Nr. 2568) Regensburg 2004, S. 2, Abb. S. 5. Ich wage eine Zuschreibung an Michael Kirmer/Kirchmair (Erzählfreude, Vorliebe für Stadtveduten, Malweise des Blattwerks), vgl. Carolin SCHMUCK, Die Regensburger Malerfamilie um Franz Kirchmair (1529–1589), in: *ars bavarica* 69/70 (1993) S. 11–15.

Dorthin wurde das Bild 1715 als Dank für die überstandene Pest vom damaligen Besitzer Michael Schlecht gestiftet und zu diesem Zwecke mit einer Inschriftenkartusche teilweise übermalt. Auch dieses Gemälde nimmt in der Anordnung der Kreuze, der von Johannes gestützten ohnmächtigen Maria sowie den rechts ins Bild gestellten Reitern Anleihen bei unserem Entwurf.

Fazit

„Aber es ist an diesen Vorzeichnungen das ungeheure zeichnerische Temperament von Altdorfer zu sehen, das sich in vielen Fällen verselbständigt, man merkt, wie sich während der Zeichentätigkeit selbst der Künstler von der Vorzeichnung, die eigentlich eine Vorbereitung für die Malerei ist, löst und ein für sich bestehendes Kunstwerk schafft.“⁷²

Die wieder ins Licht gerückte Unterzeichnung des volkreichen *Kalvarienbergs* trägt ohne Zweifel die Handschrift Albrecht Altdorfers und darf als ein bisher unbekanntes Werk des Künstlers gelten. Ihre charakteristischen Merkmale sind ein hoher Augenpunkt zwischen der ansonsten leeren Zone der Gekreuzigten im oberen Bildfeld, das mehr als ein Drittel der gesamten Bildfläche einnimmt, und der dicht gedrängten Menschenschar im unteren Bildraum. Dieser Abstand erscheint, noch deutlicher als in der *Budapester Kreuzigung* (um 1520), ungewöhnlich groß, als wolle der Künstler – zumindest in diesem Entwurfsstadium – die Leere zwischen den drei Gekreuzigten und der Volksmenge besonders hervorheben. Im unteren, figurenreichen Bildraum gruppieren sich links die Trauernden um Maria, während von vorne weitere Personen ins Bild drängen. Rechts sammeln sich die Schaulustigen. Dort öffnet sich eine breite Lücke für den auf Golgatha zureitenden Hauptmann und seinen Begleiter. Ein dritter Reiter am Ende der Schneise erreicht soeben die aufgebrachte Menge. Mit seinem spitzen Hut und dem erhobenen Stab dürfte es sich um den römischen Statthalter Pontius Pilatus handeln. Prominent im Vordergrund platziert Altdorfer drei Soldaten, die scheinbar ohne Interesse am dramatischen Geschehen um das Gewand Christi würfeln.

Das Motiv des in der Unterzeichnung angelegten *Kalvarienbergs* blieb in Altdorfers Werkstatt bekannt und wurde noch über Jahrzehnte tradiert.

Warum aber verwirft Altdorfer so plötzlich diese weit gediehene Skizze?

Die kunsttechnologischen Merkmale der *Schönen Maria* verweisen auf ein schnell entstandenes Gemälde. Indes war seine rationelle, auf maximale Wirkung ausgerichtete Maltechnik nicht zwingend einem ausschließlich künstlerischen Impuls oder gar dem Zufall geschuldet. Vor dem Hintergrund der legendären Entstehung des Gemäldes kann sie ebenso eine Folge des engen Zeitbudgets gewesen sein: Das große Ereignis beginnt 1519 mit dem Ratsbeschluss vom 21. Februar zur Vertreibung der Juden und der Zerstörung ihrer Synagoge und es endet am 24. März mit dem Aufstellen der Tafel auf dem Altar in der neu errichteten hölzernen Kapelle.

Die verworfene Unterzeichnung des *Kalvarienbergs* liefert nun ein weiteres Indiz für die große Eile, welche damals die Initiatoren der Wallfahrt befeuerte, rasch eine

⁷² Terminologisch nicht ganz präzise, rühmt Karl SCHÜTZ damit natürlich die ‚Unter‘-zeichnung. Karl SCHÜTZ, Der Sebastiansaltar Altdorfers und seine Vorzeichnungen – stilistische und technische Aspekte, in: *Berührungspunkte – Berührungspunkte*. 6. Österreichischer Kunsthistorikertag. Kunstgeschichte Interdisziplinär. 26.–29. September 1991, Referate und Tagungsprotokolle, Linz 1991, S. 91–95, hier S. 92.

Kapelle zu installieren. Das Ratsmitglied und Mit-Initiator der Judenvertreibung Albrecht Altdorfer arbeitete zu jener Zeit in seiner Werkstatt an dem Motiv der Kreuzigung. Die bereits sorgfältig grundierte Tafel und ihr Format schienen für ein schnell zu beschaffendes Wallfahrtsbild, nämlich die gemalte Kopie nach dem Lukasbild in der Alten Kapelle, wie geeignet. Folglich verbarg Altdorfer im Februar 1519 die Unterzeichnung des *Kalvarienbergs* und legte auf dem nun wieder weißen Grund mit bereitem schwarzem Pinsel die Umrisse für das neue Motiv einer *Schönen Maria* fest. Die bei Theobald überlieferte Notiz, Ratskollege Portner habe das Bild der *Schönen Maria* gestiftet,⁷⁵ verschweigt die Summe. Es dürfte ein hoher Betrag gewesen sein!

⁷⁵ THEOBALD (wie Anm. 4).

