



# Albrecht Altdorfers Tafeln der Florianslegende

Das Tafelgemälde mit der Bergung der Leiche des heiligen Florian (Abb. 1) zählt zu den ergreifendsten Gemälden der altdeutschen Malerei überhaupt. Die »schönste Kühnheit« und das »höchst phantastische Licht der untergehenden Sonne«, die »tiefe Schwermut« und der »gehobene pathetische Klang aus brennender Farbigkeit und grellen Lichtphänomenen« sind nach der Restaurierung wieder neu zu entdecken und zeigen Altdorfer als »Kolorist in seiner ganzen Stärke«, um nur einige Hymnen auf das Gemälde aus den letzten beiden Jahrhunderten zu zitieren<sup>1</sup>.

Die Tafel stammt von einem Floriansaltar, dessen ursprünglichen Bestimmungsort man zuletzt in der Kirche St. Nikolaus in Hofkirchen im Traunkreis vermutete. Der Altar wurde auf Grund veränderter Glaubensvorstellungen bereits im 17. Jahrhundert aufgelöst und in Einzeltafeln zerlegt. Das Kultobjekt wandelte sich zu einem Kunstobjekt, dessen Einzelteile in die Hände von Kunstliebhabern und Sammler übergingen. Von Altdorfers Floriansaltar sind insgesamt sieben Tafeln erhalten, die sich heute in den Uffizien in Florenz, in der Nationalgalerie in Prag, in New Yorker Privatbesitz und im Germanischen Nationalmuseum befinden. Die Gemälde zeigen Episoden aus dem Martyrium des seit dem Mittelalter als Patron gegen Feuergefahr verehrten Heiligen, der als römischer Verwaltungsbeamter aufgrund seines christlichen Bekenntnisses vermutlich im Jahr 304 in der Enns ertränkt worden sein soll. Der Zyklus beginnt mit dem Abschied vor den Toren von Cetium, dem heutigen St. Pölten, dann folgen die Gefangennahme auf der Ennsbrücke (Abb. 2) sowie die Vorführung vor den Statthalter (Abb. 3). Die zwei anschließenden Tafeln schildern die Niederknüppelung und die in jäher Untersicht gezeigte Szene des Moments unmittelbar vor dem Brückensturz: Dem Heiligen, der an ein Mühlrad gekettet ist, wird eine Augenbinde angelegt, bevor ihn die Schergen in die Enns stoßen. Die verbleibenden Tafeln schildern die nächtliche Leichenbergung sowie das wundertätige Brunnlein an der Wallfahrtsstätte St. Florian.

Für drei der Werke ist eine rückseitige Bemalung überliefert: Die Rückseite der Gefangennahme zeigte ursprünglich eine Darstellung Mariens als Schmerzensmutter, die Leichenbergung eine

Kreuztragung Christi. Beide Bilder wurden im Zuge der Parkettierung 1882 abgeschliffen. Heute gibt deshalb allein die auf der Tafel mit dem Abschied vor Cetium erhaltene Präsentation Christi im Tempel eine Vorstellung von der Rückseitenbemalung. Diese dürfte ihrer stilistischen Charakteristika und Qualität wegen zwar mit geringem zeitlichem Abstand, aber außerhalb der Altdorfer-Werkstatt entstanden sein. Ob die vier übrigen Tafeln ursprünglich ebenfalls bemalt waren, ist nicht geklärt. Die jüngst durchgeführte Untersuchung gibt jedoch einen neuen Hinweis: Zunächst ist festzuhalten, dass die beiden Tafeln mit der Gefangennahme und der Vorführung für ihr Format überraschend viele Intarsien aufweisen, die anstelle der störenden und deshalb ausgestochenen Äste eingesetzt worden sind. Diese Intarsien wurden bei der Vorführung rückseitig nicht mit der gleichen Sorgfalt wie bei den beiden anderen Tafeln bearbeitet und machen deshalb eine Rückseitenbemalung unwahrscheinlich<sup>2</sup>. Ob die Rückseiten, nach der Überlegung von Peter Strieder, erst in Folge der Reformation eine dem neuen Bildverständnis angemessene Bemalung erhielten, bleibe dahingestellt. Über die ursprüngliche Konzeption des Retabels ist auf der Basis des aktuellen Kenntnisstandes jedenfalls keine stichhaltige Aussage möglich.

## Der Floriansaltar im Werk Altdorfers

Die Florianstafeln entstanden zeitnah zu dem im Auftrag von Probst Peter Maurer für die Stiftskirche der Augustiner-Chorherren St. Florian 1518 vollendeten Altar mit Szenen des Martyriums des heiligen Sebastian und der Passion Christi. Die insgesamt zwölf großformatigen Gemälde sind Altdorfers umfangreichstes Werk, das auf Grund seiner dramatischen, bühnenhaften Inszenierung und des neuartigen Einsatzes der Farbe als eine seiner großartigsten Leistungen gilt. Die Florianstafeln schließen nicht nur zeitlich, sondern auch kompositorisch und motivisch an dieses Werk an und dürften vielleicht sogar auf denselben Auftraggeber zurückzuführen sein. Die Anlehnungen resultieren deshalb nicht zwingend aus werkstatt-ökonomischen Überlegungen, sondern könnten vom Auftraggeber ausdrücklich gefordert gewesen sein.

*Abb. 1 Die Bergung der Leiche des hl. Florian, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1518/20. Zustand nach der Restaurierung*



Abb. 2 Die Gefangennahme des hl. Florian, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1518/20. Zustand vor der Restaurierung

Es ist immer wieder betont worden, dass den Florianstafeln im Gegensatz zum großen Pathos des Vorgängerwerks ein stärker volkstümlicher Erzählton eigne, der der Verbreitung des Florianuskultes und der wunderversprechenden Verehrung des Heiligen gedient haben könnte. Tatsächlich erzielte Altdorfer durch die präzise Charakterisierung der Schauplätze und Tageszeiten, durch die Übertragung der historischen Szenen in die topographischen Gegebenheiten der Zeit wie auch durch die raffinierte und effektvolle Ausgestaltung der einzelnen Szenen ein Höchstmaß an Authentizität und Überzeugungskraft. Die Schauplätze der einzelnen Ereignisse sind nicht nur besonders wirklichkeitstreu inszeniert, sondern spielen auch als Stimmungsträger eine wichtige Rolle. Die Tafel mit der Leichenbergung (Abb. 1) macht dies in eindrücklicher Weise deutlich. Unter Führung einer frommen Frau namens Valeria wird der Leichnam Florians am waldigen Flussufer geborgen und auf einen Holzkarren gehoben. Der Körper des Heiligen ist in Bedeutungsperspektive etwas größer wiedergegeben, was den Eindruck der großen Anstrengung seitens der Helfer verstärkt. Aus der Enns ragt der an einen Felsen gelehnte Mühlstein, an den der Heilige gekettet war. Nach der Legende hatten die Wellen den Leichnam auf eine Felsbank im Fluss gespült, wo ihn ein Adler bewachte, bis der Heilige einer frommen Frau erschien, die seinen Körper schließlich barg.



Abb. 3 Die Vorführung des hl. Florian vor den Statthalter, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1518/20. Zustand vor der Restaurierung

Die Komposition mit der schwer über der Schulter Valerias hängenden Leiche, die von einem dritten, bis auf Wade und aufgelegte Hand verdeckten Helfer abgestützt wird, ist höchst innovativ. Altdorfer griff dabei nicht auf die Tradition von Kreuzabnahme- oder Grablegungsbildern und dem dort entwickelten vielfältigen Repertoire verschiedener Hebe- und Stützmotive zurück, sondern schuf mit dem kopfüber hängenden Toten ein erschütternd realitätsnahes Bild. Die mit leidender Miene aus dem Bild blickende, schwarz gekleidete Helferin bezieht den Betrachter in das Bildgeschehen ein und verstärkt dadurch seine Anteilnahme. Präzise beobachtete Details wie die aufblitzenden Eisenbeschläge und die durch Zweige und Werkzeuge gegen das Wegrollen gesicherten Karrenräder oder die sich am Mühlstein brechenden kleinen Wellen akzentuieren den Wirklichkeitsgehalt der Darstellung. Die in einem von düsteren Wolkenschlieren überzogenen Himmel rot verglühende Sonne und die dämmrige Beleuchtung der vor dunklen Weiden und niedrigem Gebüsch platzierten Handlung steigern die Dramatik der Szene. Die Bedrohlichkeit der Nachtlandschaft wird zu einem wesentlichen Ausdrucksträger der bedrückenden Szene. Eine vergleichbare Bedeutung erhalten Schauplatz und

Abb. 4 Bergung der Leiche des hl. Florian. Infrarotreflektogramm mit sichtbarer Unterzeichnung



Umgebung im Gemälde mit der Vorführung vor den Statthalter. Die Darstellung wird von der Innenansicht eines Sakralraumes dominiert, der das Ausgeliefertsein des Heiligen durch verwirrende Durchblicke und Vergitterungen, Übergänge und starke Hell-Dunkel-Kontraste unterstreicht.

Dass Altdorfer als Stadtbaumeister ein besonderes Interesse für die Wiedergabe solcher anspruchsvollen Innenansichten entwickelte, lässt sich in seinem Werk mehrfach belegen. Der um 1480 geborene Maler und Graphiker war bis zu seinem Tod 1538 in Regensburg tätig und erwarb sich dort hohes Ansehen. Als Mitglied des Inneren und Äußeren Rates und Stadtbaumeister bekleidete er hohe städtische Ämter und verhandelte 1535 als Gesandter der Stadt bei den kaiserlichen Räten in Wien. Im Laufe seiner Karriere brachte er ein beachtliches Vermögen zusammen und erwarb insgesamt drei Häuser. Nach Albrecht Dürer hat Altdorfer die meisten Aufträge von Kaiser Maximilian I. – dem größten und bedeutendsten Auftraggeber der Frühen Neuzeit im deutschen Sprachraum – erhalten, was den künstlerischen Rang des Malers innerhalb der Generation Dürers, Cranachs, Baldungs und Burgkmairs deutlich macht.

### Autorschaft und Werkprozess

Sechs der sieben erhaltenen Florianstafeln tragen das Monogramm Altdorfers. Dennoch sind für einzelne Partien, vereinzelt sogar für die gesamte Folge im wesentlichen Werkstattmitarbeiter verantwortlich gemacht worden, um die Uneinheitlichkeit der Tafeln, einzelne unbeholfene Figuren wie auch die partiell summarische Ausarbeitung oder die »simple und undelicate Technik« zu erklären<sup>3</sup>. Da Altdorfer die Tafeln nach Ansicht Winzingers »sicher abschließend noch zusammenstimmte«, sei eine Trennung der Hände jedoch nicht möglich. Die folgenden Beobachtungen mögen verdeutlichen, dass es sich bei den drei Tafeln um eigenhändige Werke handelt, an deren Ausarbeitung freilich einzelne eng mit Altdorfer zusammenarbeitende Gesellen beteiligt gewesen sein dürften.

Die im Rahmen der Restaurierungsmaßnahme durchgeführte technologische Untersuchung der drei Tafeln macht deutlich, dass die Unterzeichnung (Abb. 4, 6–7) einheitlich von einem sehr versierten Künstler stammt. In der Leichenbergung (Abb. 4) lässt sich eine für Altdorfer charakteristische, spontane und sichere Zeichnung nachweisen: Mit wenigen Pinselstrichen wurden die in Körperhaltung und Verkürzung schwierigen Figuren skizziert und die umgebende Landschaft mit impulsiven schnellen Strichen und schlaufenförmigen Linien angerissen. Bis auf Details der Gewanddrapierung, der Landschaft und Bäume folgt die Malerei der zeichnerischen Vorgabe.

Angesichts der ebenso skizzenhaften wie sicheren Bildanlage sind für die Entwicklung der Kompositionen vorbereitende Entwurfszeichnungen auf Papier zu vermuten. Vorstudien dieser Art



Abb. 5 Architekturstudie eines Kircheninnenraums, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1520. Erlangen, Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg

lassen sich in Altdorfers Werk jedoch nur in Einzelfällen nachweisen: So vermittelt eine Architekturstudie in der Graphischen Sammlung Erlangen (Abb. 5) einen der Statthalter-Tafel verwandten Raumeindruck<sup>4</sup>. Mit solchen für das frühe 16. Jahrhundert einzigartigen Blättern stellt Altdorfer, der als Mitglied des Regensburger Rates die administrativen Aufgaben des Stadtbaumeisters ausübte, seine perspektivischen Fähigkeiten eindrucksvoll unter Beweis. Ob das Blatt im Vorfeld des Tafelgemäldes oder als freie Architekturstudie entstanden ist, bleibt ungewiss. Da die Unterzeichnung der Architektur auf dem Gemälde (Abb. 6) auf wenige summarische Angaben beschränkt bleibt, ist aber von weiteren, präziseren Entwurfszeichnungen auszugehen.

Der Blick auf die übrige Unterzeichnung der Statthalter-Tafel macht aufschlussreiche, unterschiedliche Ausarbeitungsgrade deutlich. Florian, die beiden Häscher und der Ankläger sind mit



*Abb. 6* Vorführung.  
Infrarotreflektogramm mit sichtbarer  
Unterzeichnung

wenigen lebendigen Strichen angelegt, wobei der Duktus der Unterzeichnung dem Gemälde mit der Leichenbergung entspricht. Die Bekleidung des Statthalters wird dagegen bereits in der Unterzeichnung mindestens einmal verändert (Abb. 7). In der Malerei findet eine erneute, bemerkenswerte Redaktion des Gewandes statt: Der Statthalter trägt einen zeitüblichen pelzgefütterten Rock mit geschlitzten Ärmeln, die man in zwei Varianten tragen konnte: Entweder bedeckten die Ärmel die Arme, oder man steckte die Unterarme durch den Schlitz. Dann hing der untere Teil des Ärmels als Hängeärmel dekorativ herab oder lag, wie in der Unterzeichnung, leer auf der Kniepartie. Da dies offenbar missverständlich war, entschied sich der Maler in der malerischen Ausführung für die Variante mit vollständig angezogenen Ärmeln. Auch die

Hauptfigurengruppe der Tafel mit der Gefangennahme (Abb. 8) zeigt Abweichungen während des Malprozesses, insbesondere in der Bekleidung und Ausstattung der Personen auf der Brücke.

Die malerische Ausarbeitung der Florianstafeln erschöpfte sich demnach nicht nur darin, skizzenhaft angerissene Partien in eine endgültige Form zu bringen, sondern unterzog selbst weiter durchgearbeitete Partien erneuter Veränderungen und Korrekturen. Es wird damit deutlich, dass der Prozess der Bildentwicklung selbst in zentralen Partien nicht auf der Ebene der Unterzeichnung zum Abschluss gekommen war.

Bei der weiteren Ausführung der Gemälde kamen Ölfarben sowie sparsam verwendetes Muschelgold für Kleidungen oder Spezialeffekte wie die glühend rote Sonne zum Einsatz. Die Tafeln



Abb. 7 *Vorführung. Infrarotreflektogramm mit sichtbarer Unterzeichnung, Detail des geänderten Ärmels*

sind insgesamt sehr zügig gemalt worden, wobei die Unterzeichnung in den Konturen und der Modellierung der Schatten durch die dünnen Farbschichten hindurch mitwirken sollte. Die gesamte Malweise zeigt ein Höchstmaß an Ökonomie und legt nahe, dass die Tafeln auf Fernwirkung konzipiert worden sind.

Die Malerei bewegt sich insgesamt in einem einheitlichen Rahmen und kombiniert flächig breit angelegte Partien und nur in wenigen Details mit pastosen Pinselstrichen präzise ausgearbeitete und akzentuierte Einzelheiten mit lasierend dünn und nass-in-nass gemalten Bildflächen wie etwa beim Abendhimmel der Leichenbergung. Die dort eingesetzten kühn kontrastierenden Farben und der von pastos lockeren Strichen bis zu dünnen Lasuren differierende Farbauftrag erinnern an Altdorfers Landschaftsaquarelle (Abb. 9). Diese mit Aquarell ausgearbeiteten und mit Deckfarben gehöhten Blätter zählen zu den Inkunabeln der auto-

nomen Landschaftszeichnung. Motivisch wie in ihrer spektakulären koloristischen Wirkung dürften sie auch als Studienmaterial für Gemälde wie die Florianstafeln gedient haben. Wie in der Leichenbergung erscheinen riesenhafte Bäume im Vordergrund, an denen der Blick vorbeiführt in weite Tiefenlandschaften mit Flüssen oder Seen und hoch aufragenden Gebirgszügen<sup>5</sup>. In malerischer Freiheit und atmosphärischer Wirkung zählt die Hintergrundlandschaft und der Sonnenuntergang der Leichenbergung zu den faszinierendsten Leistungen Altdorfers, wobei die Tafel ihre besonderen Qualitäten nach der Restaurierung neu und eindrucksvoll offenbart.

### Technologische Untersuchung der Tafel mit der Leichenbergung des hl. Florian

Die Tafel mit der Leichenbergung ist aus drei unterschiedlich breiten, vertikal verlaufenden und auf Stoß verleimten Lindenholtzbrettern zusammengefügt. Die Brettfolgen hat man zu einem späteren Zeitpunkt, aus heute unbekanntem Gründen, nicht sehr sorgfältig neu verleimt und möglicherweise bei derselben Gelegenheit mit einem Nadelholzparkett versehen. Die Fuge zwischen erstem und zweitem Brett von links wurde oben zusätzlich mit drei Holzklötzchen gesichert; kleinere Einrisse am oberen und unteren Rand wurden verleimt sowie die beschädigten unteren Ecken ergänzt. Die Tafel weist insbesondere in der rechten Bildhälfte starken Wurmfraß auf, der bei der Behoblung der Rückseite und der Beschneidung der Kanten zum Teil offen gelegt wurde. Die noch vorhandenen rückseitigen Malerieste belegen, dass die originale Brettstärke vor der Parkettierung nur geringfügig reduziert wurde. Dabei hat man wohl alle vier Tafelränder beschnitten, wobei oben und unten noch Reste des ursprünglichen Falzrandes erhalten geblieben sind.

Die Holztafel ist mit einer außerordentlich dünnen, an vielen Stellen kaum erkennbaren weißen Grundierung versehen. Am oberen und unteren Rand ist stellenweise ein sehr feiner Grundiergrat erkennbar, der nicht nur die dünne Grundierung belegt, sondern auch den Beweis für einen ursprünglich vorhandenen Falzrahmen erbringt. Ebenso ist eine vergleichbare, von der ursprünglichen Rückseitenbemalung stammende Grundierung fragmentarisch auszumachen.

Bei der Malerei handelt es sich augenscheinlich um Ölmalerei. Sonne und Strahlenkranz sind in Muschelgold ausgeführt beziehungsweise unterlegt. Der Farbauftrag variiert von dünnen, nahezu lasierend aufgetragenen bis hin zu pastos pointierenden Partien.

Malschicht und Grundierung weisen vor allem entlang der wieder verleimten Brettfolgen, dem oberen und unteren sowie dem rechten Bildrand erhebliche Beschädigungen auf. Ursache hierfür dürfte, neben mechanischen Beschädigungen, der Anobienbefall zusammen mit Feuchtigkeitseinflüssen durch unsachgemäße La-



Abb. 8 *Gefangennahme.*  
Infrarotreflektogramm mit sichtbarer  
Unterzeichnung

gerung sein. Über einer roten Kittung lag stellenweise eine weitere weiße Kittmasse, die auf eine wiederholte Restaurierung aufgrund neuer Beschädigungen schließen ließ. Die Kittstellen überdeckten an vielen Stellen die originale Malschicht. Durch Lockerung und Überarbeitung waren zudem Unebenheiten entstanden, die mit der Oberfläche der originalen Malerei nicht mehr übereinstimmten und sich deshalb optisch unangenehm absetzten. Die Kittstellen waren großzügig retuschiert und dabei auch originale Partien übermalt worden. Jüngere Überarbeitungen führten zu einer weiteren Abdeckung der originalen Malerei. Zusammen mit der Nachdunkelung der Retuschen und der starken Vergilbung der dicken Firnissschichten sowie einer erheblichen Oberflächenver-

schmutzung bot das Gemälde ein ausgesprochen dunkles und verunklärtes Erscheinungsbild (Abb. 10). Eine gründliche Restaurierung erwies sich schließlich auch im Hinblick auf gelockerte Farbschichten als notwendig.

#### Die Restaurierung der Tafel

Die Restaurierung begann mit der Abnahme des stark vergilbten Firnis und der zum Teil auffällig nachgedunkelten Retuschen respektive Übermalungen. Nach dem Ablösen des relativ resistenten, wohl ölhaltigen Firnis wurden Übermalungen und Retuschen zum

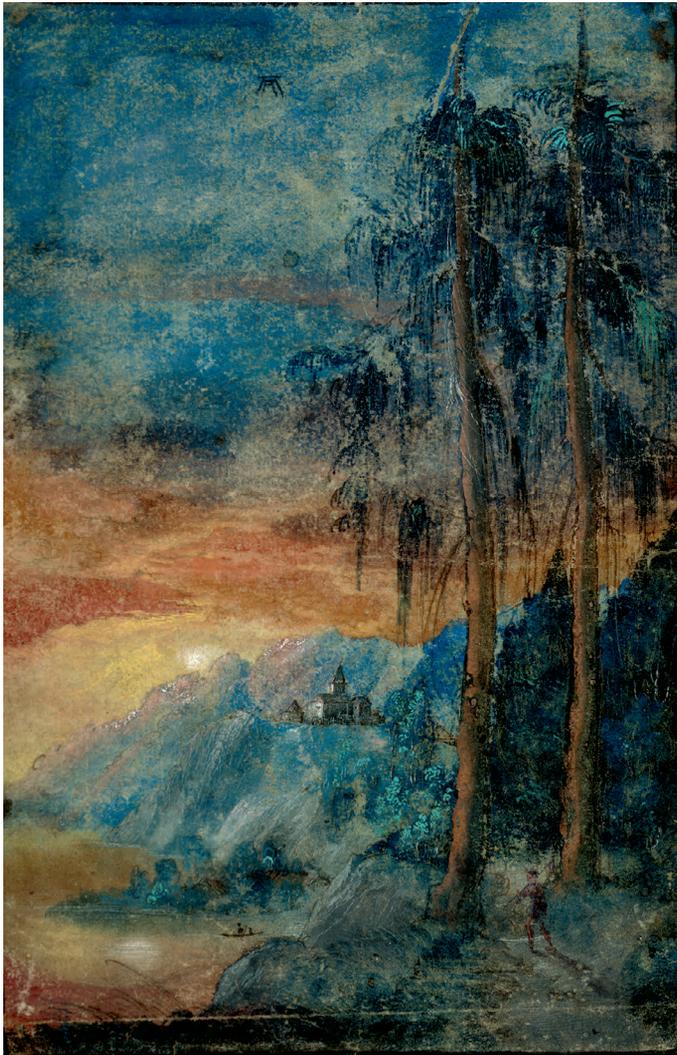


Abb. 9 *Landschaft bei Sonnenuntergang, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1520. Erlangen, Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg*

Teil mechanisch, zum Teil unter Einsatz von geeigneten Lösemiteln entfernt (Abb. 11). Damit ließen sich nicht nur die Kittstellen, sondern auch die bereits erwähnten übermalten Originalpartien wieder freilegen.

Im nächsten Arbeitsgang wurden die insgesamt unebenen, zum Teil gelockerten und über dem Original liegenden Kittungen mechanisch entfernt. Damit konnte eine Klärung des ursprüng-

#### Anmerkungen

- 1 Die Zitate entstammen: Wilhelm Pinder: Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Leipzig 1940, S. 392. – Franz Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England. Berlin 1837, S. 121. – Franz Winzinger: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. München/Zürich 1975, S. 31. – Max J. Friedländer: Albrecht Altdorfer. Berlin 1923, S. 84. – Gustav Friedrich Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862, S. 238.



Abb. 10 *Bergung der Leiche des hl. Florian. Zustand vor der Restaurierung*

lichen Zustandes erreicht werden, was eine partielle Festigung der originalen Malschicht sowie eine präzise Neukittung und Retusche ermöglichte (Abb. 12). Als Kittmasse kam dabei ein Wachs-/Kreidekitt zur Anwendung. Die Retuschen wurden mit in Kunstharz angeriebenen Pigmenten auf die Fehlstellen beschränkt. Einige wenige in ihrer Oberfläche beriebene Originalpartien wurden überdies mit einer über dem Zwischenfirnis liegenden hauchdünnen Öllasur eingestimmt. Als Zwischen- und Schlussfirnis wurde ein in Terpentin gelöster Dammarfirnis aufgebracht.

Mit diesen Maßnahmen konnten nicht nur die vorherigen restauratorischen Verunklärungen beseitigt, sondern das Gemälde insgesamt, wenn auch nach wie vor sichtbar gealtert, seinem ursprünglichen Zustand und Aussehen wieder angenähert werden.

*Daniel Hess, Bruno Heimberg*

- 2 Katharina Roudil: Albrecht Altdorfer: Drei Tafeln aus einer Florianlegende, um 1520: technischer Befund und Dokumentation. Manuskript April/Mai 2007, S. 3, 31.
- 3 Eberhard Ruhmer: Albrecht Altdorfer. München 1965, S. 18, 63.
- 4 Inv. B. 811; vgl. Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Ausst.Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Bearb. von Hans Mielke. Berlin 1988, Nr. 168.
- 5 Vgl. zuletzt dazu Guido Messling in: 100 Meisterzeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2008, Nr. 63.



Abb. 11 Bergung der Leiche des hl. Florian. Zwischenzustand mit freigelegten Bildpartien



Abb. 12 Bergung der Leiche des hl. Florian. Zustand nach der Kittung

#### Abbildungsnachweis

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg: 5, 9; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: 1, 10–12 (Sybille Forster); München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Doerner-Institut: 4, 6, 8 (Lars Raffelt); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 2, 3 (Jürgen Musolf), 7 (Oliver Mack).

#### Drei Tafeln einer Folge der Florians-Legende

Albrecht Altdorfer (um 1480–1538), Regensburg, um 1518/20

a. Die Gefangennahme des hl. Florian auf der Ennsbrücke  
Malerei auf Lindenholz, H. 78,4 cm, B. 65,2 cm, Inv. Gm 314. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882

b. Die Vorführung des hl. Florian vor den Statthalter  
Malerei auf Lindenholz, H. 78,2 cm, B. 66,3 cm, Inv. Gm 313. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882

c. Die Bergung der Leiche des hl. Florian  
Malerei auf Lindenholz, H. 81,1 cm, B. 65,4 cm, Inv. Gm 315. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882

Literatur: Franz Winzinger: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. München 1975, Nr. 30–36. – Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 19–24. – Peter Strieder: Albrecht Altdorfers Altar mit der Florianslegende. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2003, S. 177–189. – Friedrich Buchmayr: Die verschollene Tafel aus Albrecht Altdorfers Florianfolge. In: Jahrbuch der Augustiner-Chorherren-Kongregation 2004, S. 28–33. – Faszination Meisterwerk. Dürer – Rembrandt – Riemenschneider. Ausst.Kat. Ger-

manisches Nationalmuseum. Nürnberg 2004, S. 68–69. – Daniel Hess – Oliver Mack: Zwischen akribischem Fleiß und ökonomischer Virtuosität. Überlegungen zur Malweise Albrecht Altdorfers. In: La technique picturale de Grünewald et de ses contemporains. Hrsg. von Pantxika Béguerie-De Paepe-Michel Menu. Kolmar-Paris 2007, S. 122–129.

Die Untersuchung und Restaurierung der als Leihgabe am Germanischen Nationalmuseum befindlichen Tafeln erfolgten an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und am Doerner-Institut in München. Die Restaurierungsarbeiten lag in den Händen von Bruno Heimberg, München. Die Voruntersuchung führte Katharina Roudil durch; für die noch nicht abgeschlossenen naturwissenschaftlichen Untersuchungen, die separat publiziert werden sollen, waren Dr. Patrick Dietemann, Lars Raffelt und PD Dr. Heike Stege zuständig. Die Fotodokumentation erstellten Sibylle Forster, Bruno Hartinger und Haydar Koyupinar. In Ausstellung und Publikation konnte lediglich die Tafel mit der Leichenbergung Berücksichtigung finden, da die Arbeiten an den beiden anderen Tafeln noch nicht abgeschlossen waren.