

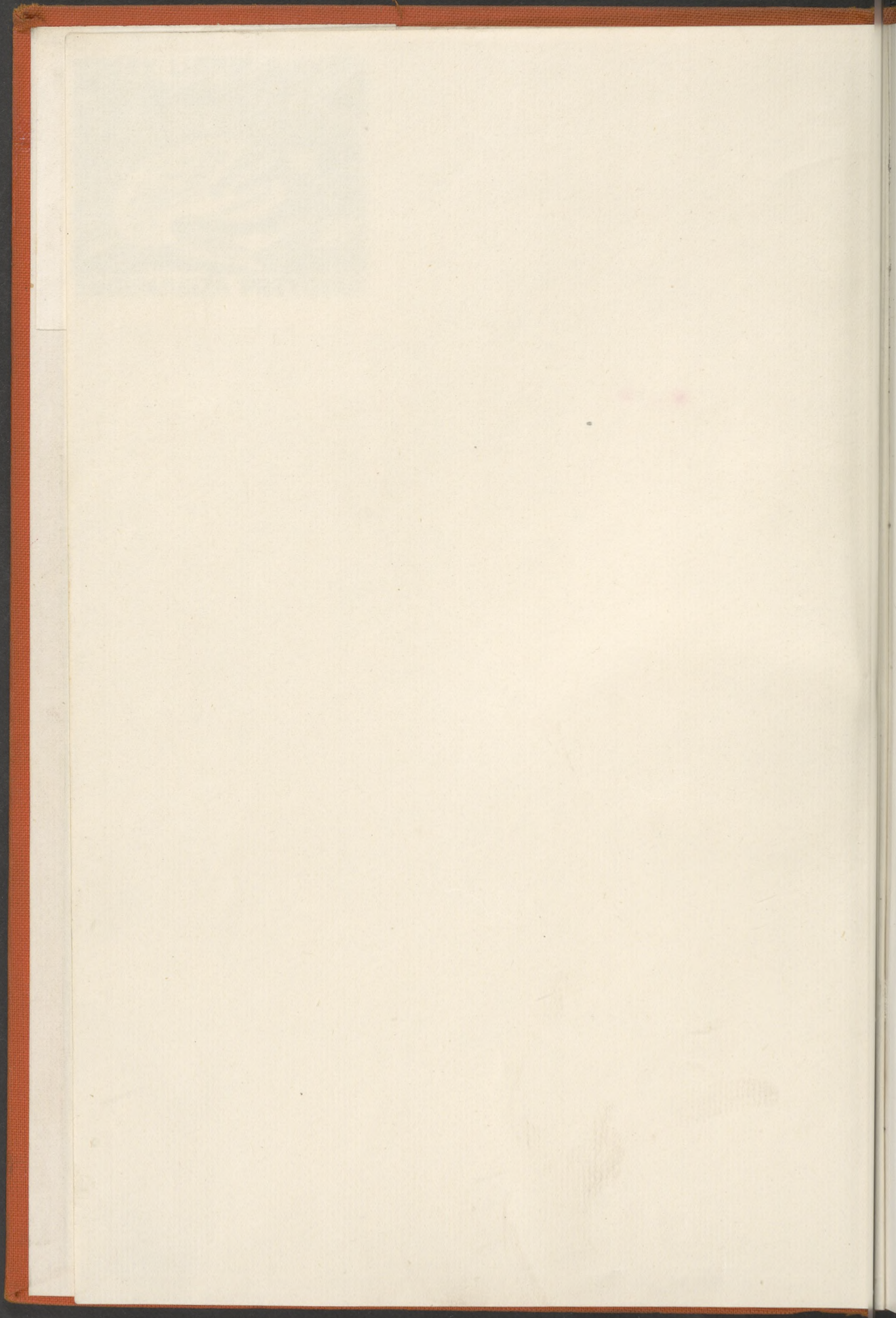
~~62619~~

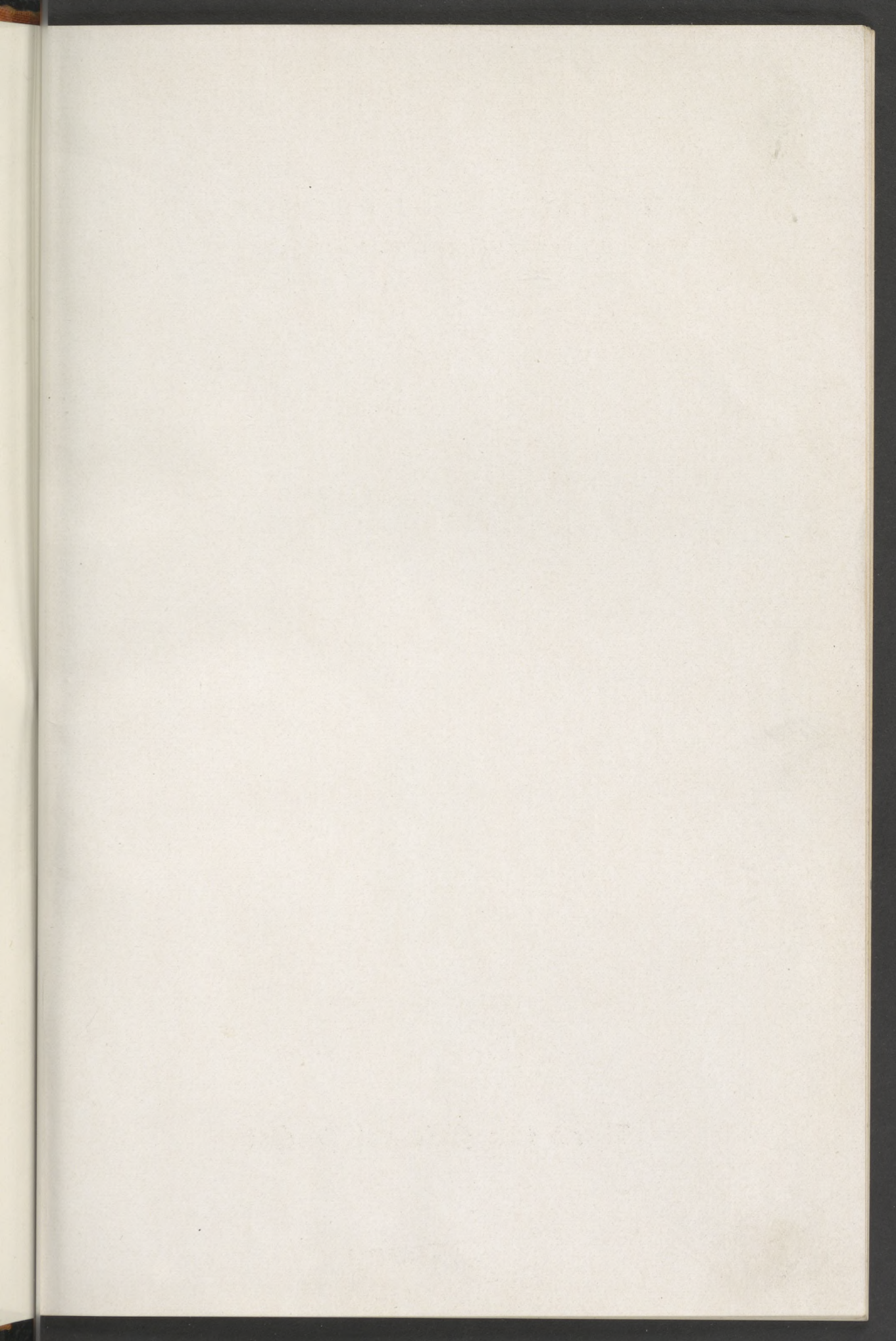
09612

Michael
Pacher



Ref. No 5079





Künstler = Monographien

Begründet von H. Knackfuss

Band 121: Michael Pacher

505

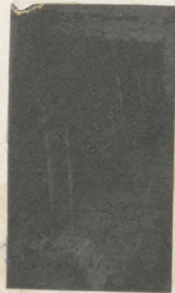
026A2/121

Michael Pacher

Von

Oskar Schürer

Mit 99 Abbildungen
und 11 Tafeln in Farbendruck und Kupfertiefdruck

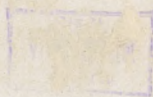


Verlag von Delhagen & Klasing
Bielefeld und Leipzig
1940

Sämtliche Aufnahmen des Altars von St. Wolfgang sind unter
Anleitung des Verfassers durch den Lichtbildner Siegbert Bauer
in Weimar für unser Buch hergestellt worden

1479523

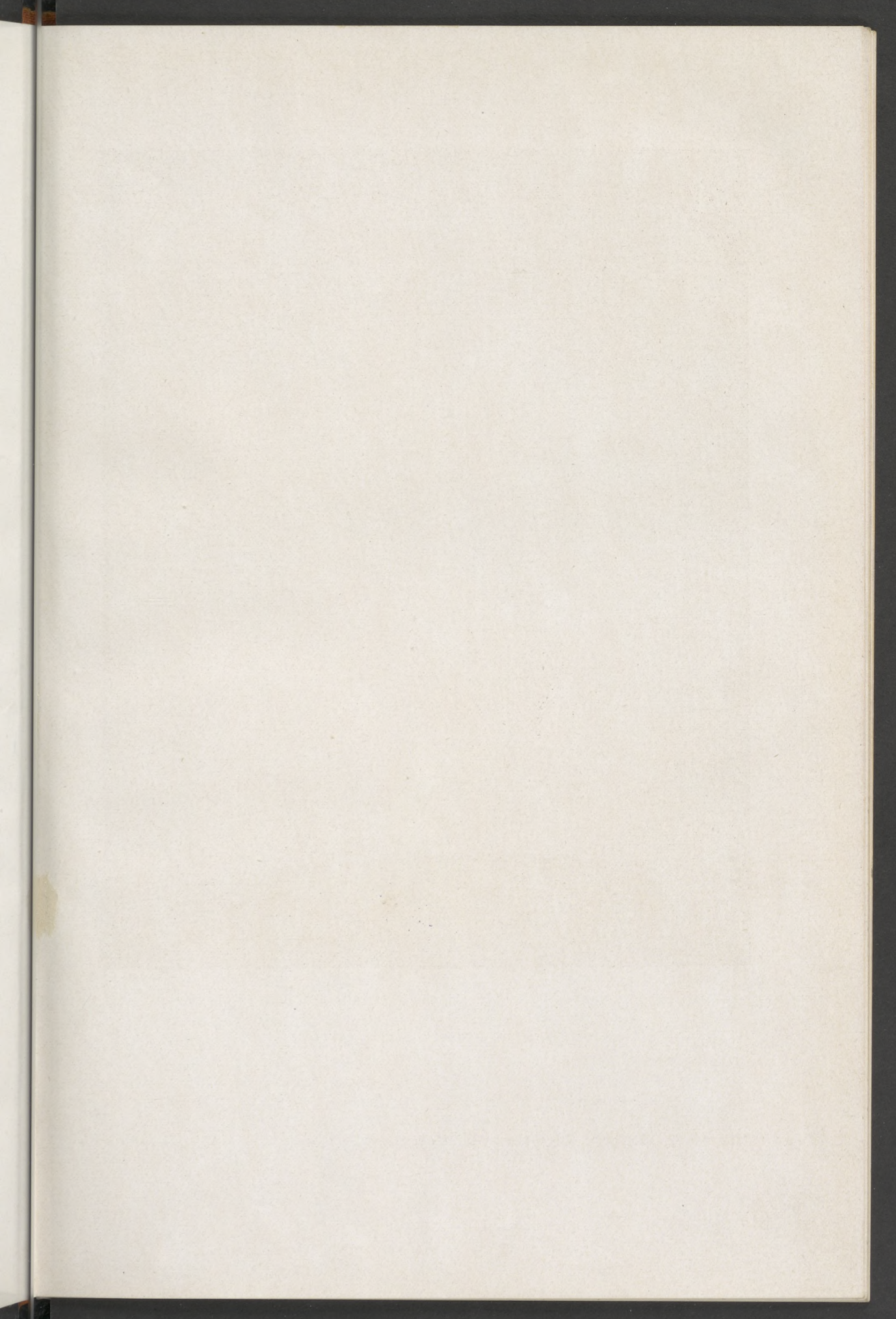
02612



~~42.1906~~

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld

185/22 K. 2601/62





Altar von St. Wolfgang. Die Geburt Christi (Zu Seite 86)

Die Zeit vor 1500

Michael Pacher, der große Tiroler Meister, ward in eine unruhvolle Spanne deutschen Volkschicksals hineingeboren. Dies 15. Jahrhundert, dessen Beginn gespiegelt schien in einer Kunst voll klarer Harmonien aller göttlichen und menschlichen Ordnung, war bald erschüttert worden von den geistigen Kämpfen der Konzilszeit. In Konstanz und dann in Basel war die große Tragwürdigkeit einer Zeit aufgebrochen, deren menschliche Fügung nicht mehr übereinstimmte mit einer gebieterisch aufwachsenden Wirklichkeit. Die sicheren und einheitlichen Bindungen an ein heilspendendes Jenseits, wie sie die geistige und seelische Haltung des mittelalterlichen Menschen bestimmt hatten, waren gelockert. Das Bewußtsein des einzelnen griff nach dem eigenen Heil, sei es in mystischer Verzückung der gottentbrannten Seele, sei es in grober Auflehnung diesseitiger Gedanken und Lebenskräfte gegen die strenge Ordnung der Kirche, der Gesellschaft.

Solche Spannungen in den Tiefen der Seele trieben nach außen. Sie drohten die kirchlichen Autoritäten zu sprengen. Eifrige Reformbemühungen, besonders bei den Bettelorden, suchten zu begegnen. Sie drohten, die sozialen Bindungen zu sprengen. Regung und Gegenregung innerhalb der Stände, innerhalb der Gemeinwesen zuckten auf. Das Reich geriet in Gefahr, unter den Eigenbestrebungen seiner Fürsten zu zerfallen. Das Kaisertum hielt sich nur mühsam, aber doch mit eindrucksvoller Nachhaltigkeit an seiner Idee. Kraftvolle Stadtrepubliken stützten noch immer seine schwanke Macht.

Den Mächten, die die Zeit bedrohten, traten wunderbare Lockungen gegenüber. Der Reichtum der Welt hatte dem Begreifen des Menschen und vor allem seinem Empfinden sich aufgetan. Eine Vielfalt von Kräften bot sich dem frohen Wagnis des Geistes. Die Erde trieb ihre Dumpsheit und ihre wilden Freuden hinauf ins Bewußtsein. Das Schöne zeigte sich in mannigfachen neuen und nahen Gestalten. Das Häßliche ward seiner Dämonie entkleidet, wurde noch als Zeugnis der Kraft gewertet. Nicht mehr die Erlösungsbedürftigkeit der Kreatur hielt die Geister in wohlgefühten Schranken — ihre Erlösungswürdigkeit ließ ganz neue Bereiche des Lebens ins freiere Empfinden treten. Man entdeckte das „Draußen“, und in der Befreiung, die es bot, entlastete man das eigene Innere, entlastete es durch ein frohes Gefühl der Verbundenheit mit allen Erscheinungen des Daseins. So schickte der Mensch dieser Zeit sich an, die Verantwortung für das aufgetragene Leben, die vordem eine transzendent bestimmte Ordnung (durch die Kirche) ihm abgenommen hatte, auf sich selbst zu nehmen. Und nur erst in dumpfen Ahnungen ward die Tragik offenbar, mit der er sich in solchem Unterfangen schicksalhaft belud.

Dem mittelalterlichen Menschen war das Bewußtsein einer Tragik seines Lebens erpart geblieben. Ihm hatten die himmlischen Mächte, deren Bindung er sich fügte, das Heil verbürgt. Weder Tod noch Sünde konnten als tragisch empfunden werden. Tod war Aufstiegsmöglichkeit in die Erfüllung — Sünde war Abfall und gerechte Verdammnis. Tragik erschien erst mit dem Erblassen solcher Zuversicht, mit der Not der Entscheidung, die dem selbstherrlich gewordenen Menschen nun aufgebürdet wurde. Zwischen Glauben und Zweifeln mußte er suchen nach einem neuen tragfähigen Lebensgrund.

Ideen vor allem waren es, die diese ungefüge Zeit doch noch zusammenhielten, unter ihnen herrschend noch immer die des Mittelalters. Gelebte Jahrhunderte drängten in ihr nach, ein lebendiges Erbe tiefster Seelenkräfte und höchster Ordnungsmächte. Der große Denker der Zeit, Nikolaus von Cusa, suchte sie mit den neuaufgebrochenen Empfindungsweisen zu versöhnen. Und ward über seinem Bemühen doch der gewaltigste Kündler eben dieses Neuen.

So schob sich das drangvoll beschwerte Jahrhundert hinauf in die Zeit. Und wie ein Segen für so viel Mühsal und Troß und Freude erblühte seinem Ende eine der großartigsten Epochen deutscher Kunst, Ausdruck seiner Qualen und seiner Siege. Michael Pacher ist einer der Großen, die es künden durften.

Die deutsche Bildnerei war aus den zartfrohen Träumen, in denen sie um Jahrhundertbeginn sich gewiegt hatte, die ihr im südostdeutschen Raum die lieblich-hoheitvollen Gestaltungen der „schönen Madonnen“ geschenkt hatten, bald jäh herausgerissen worden. Als hätten die launigen Erkundungsfahrten ins Diesseits hinein: ins Weite der Landschaft, ins Nahe des menschlichen Antlitzes, die elementaren Kräfte dieses Diesseits wachgerufen, so droht es nun in den Dreißiger Jahren aus der Bildwelt des Schwaben Hans Multscher auf. Erdgeladene Wirklichkeit drängt sich in engem Raum. Grimassenhaft-scharfer Ausdruck der Gebärden soll die Dumpsheit sprengen und offenbart sie doch nur um so deutlicher. Ein Konrad von Einbeck holt diese dumpfen Kräfte in seiner Plastik herauf. Mit prachtvoll durchgeistigter Kraft stößt der Alemanne Konrad Witz die schwer andrängenden Massen hinaus in den Raum, der seine Figurenblöcke nun weit umspült. In der Plastik zerknittern die melodiosen Saltengehänge — dumpfe Kernkräfte spannen sie zu scharfem Knick. Die Lieblichkeit der Gebärden wird hinterschattet von schwerer Lebenschacht. Und man will dieses Schwere zeigen, fast trotzig und nie ohne Stolz.

Auch in Italien, auch in den Niederlanden war dieser Einbruch harter Diesseitigkeit in die Traumwelten einer sanft gebundenen Zeit erfolgt. Auch dort war unter ihm die klare Gesetzmäßigkeit zerbrochen, auf der das Mittelalter seine Bildwelt aufgerichtet hatte: jene allen Gläubigen vertraute Hindeutung symbolgetränkter Formen auf eine jenseitige Wirklichkeit, die Sinn und Wert und die innere Bindung dieser Formen erst verbürgte. Jetzt ahnte der Mensch sein eigenes Gesetz. Jetzt eroberte er seine Erde. Und jetzt schuf er seine Kunst.

Kunst braucht Gesetze. Die alten waren zerbrochen, waren verschmährt. Eine neue Gesetzmäßigkeit auch für das Bild mußte gefunden werden. Das Diesseits, das man entdeckt hatte, bot sie an. Im Diesseits wirkten Gesetze. Schon spürte man ihre Gewalt. Die Niederländer griffen mit unerbittlichem Ernst das Abbild der diesseitigen Wirklichkeit auf: die Gesetze, die in ihr regierten, sollten, von einer reichen Augenerfahrung auf das reine Sehen übertragen, nun auch das Bild bestimmen. Der „Naturalismus“ einer neuen Zeit, das „Abbilden der Wirklichkeit“ beginnt.

Italien ging andere Wege. Dort überwog noch immer ein lebendiges Körpergefühl die Lockungen solchen reinen Sehens. Als Erbgut antiken Weltgefühls drängte



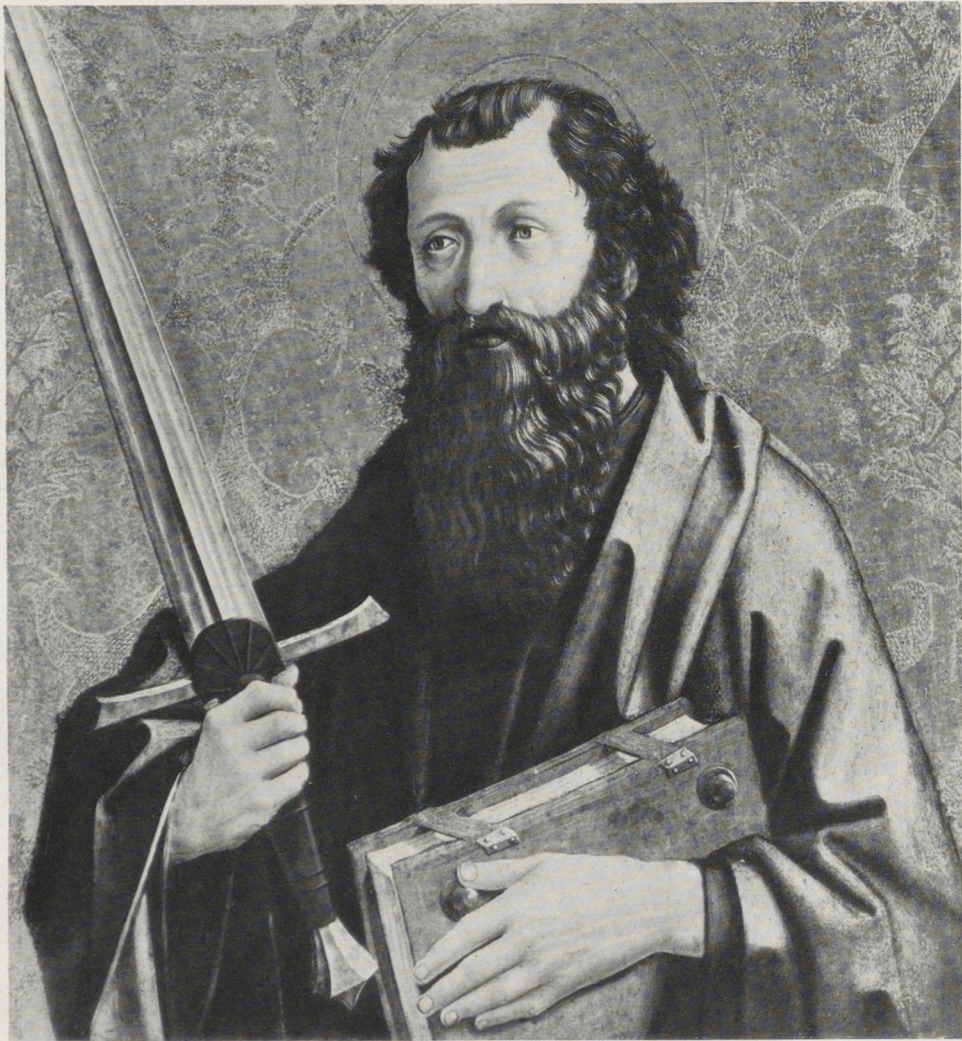
Krönung Marias. Tafelbild. München, Ältere Pinakothek (Zu Seite 60 ff.)



St. Petrus. Aus Stift Witten. Wien, Kunsthistorisches Museum (Zu Seite 60)

es sich in die seit dem Absterben der mittelalterlichen Gesetzhelikeiten freigewordenen Triebe der Kunst: der Mensch ist die Mitte des Daseins. Auf menschliches Maß, auf menschliche Proportion wird übertragen, was ehemals von außermenschlicher, „göttlicher“ Kraftmitte aus gelenkt, als Form allein gewürdigt war. Donatello, der Bildhauer, Brunelleschi, der Baumeister, Alberti, der geistige Kämpfer für eine neue bildnerische Welt — sie ahnten, was bald Europas künstlerisches Schicksal werden sollte. Donatello schuf die Figuren, die aus dem Gesetz ihres eigenen Lebens sich regten. Brunelleschi baute um solche Gestalten die neue Architektur, deren Räume vom Atem des Menschen bestimmt, von seinem körperlichen Rhythmus durchdrungen waren. Bald reiften die Theorien, die dieser neuen Kunst den Boden sichern sollten.

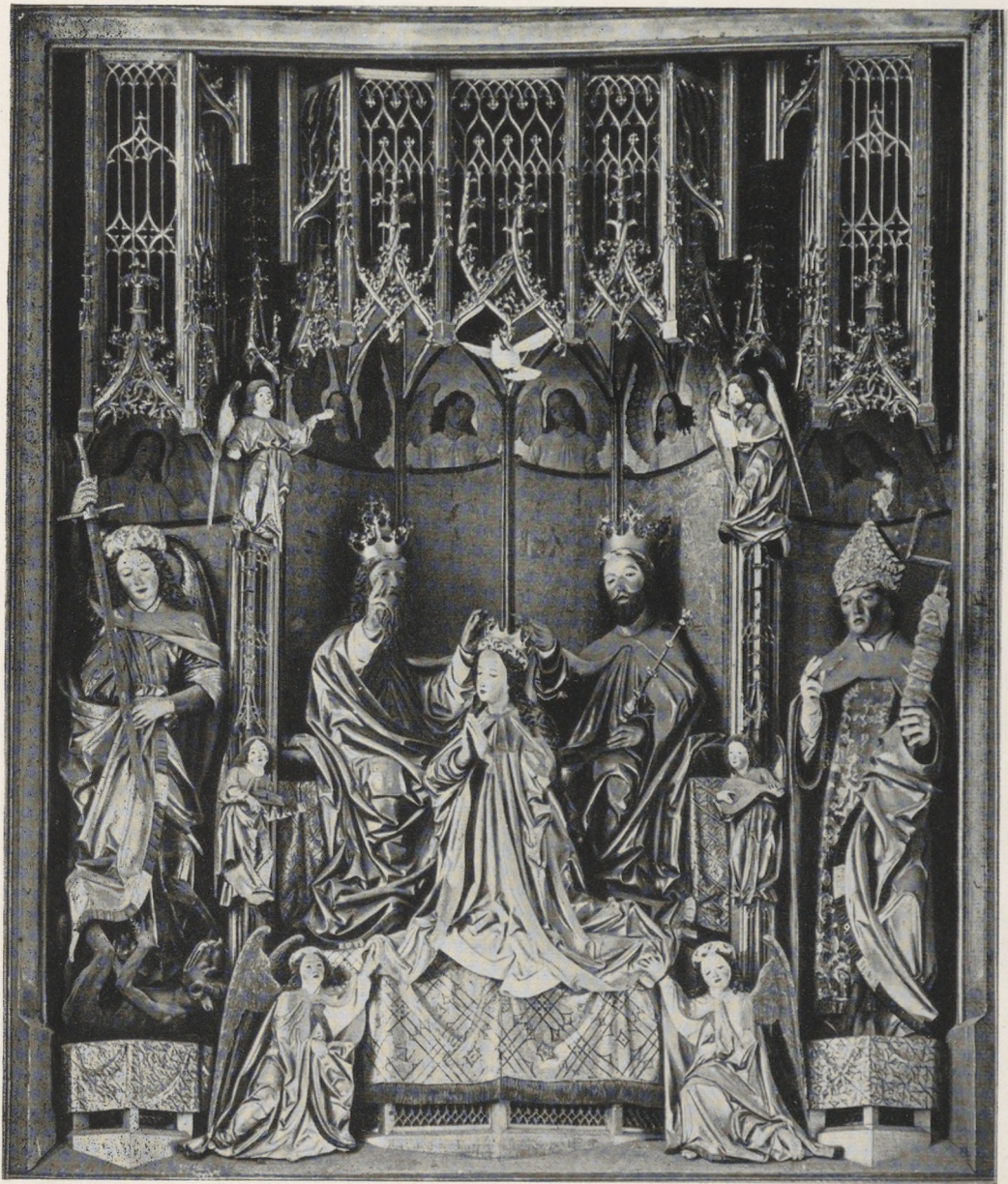
Noch bildete, auch in Italien, vor allem in den Niederlanden, das Mittelalter. Aber es bildete nicht mehr unmittelbar hin zu Gott, es bildete durch den Menschen hindurch zu ihm hin. Und der einzelne war schon sein Gleichnis.



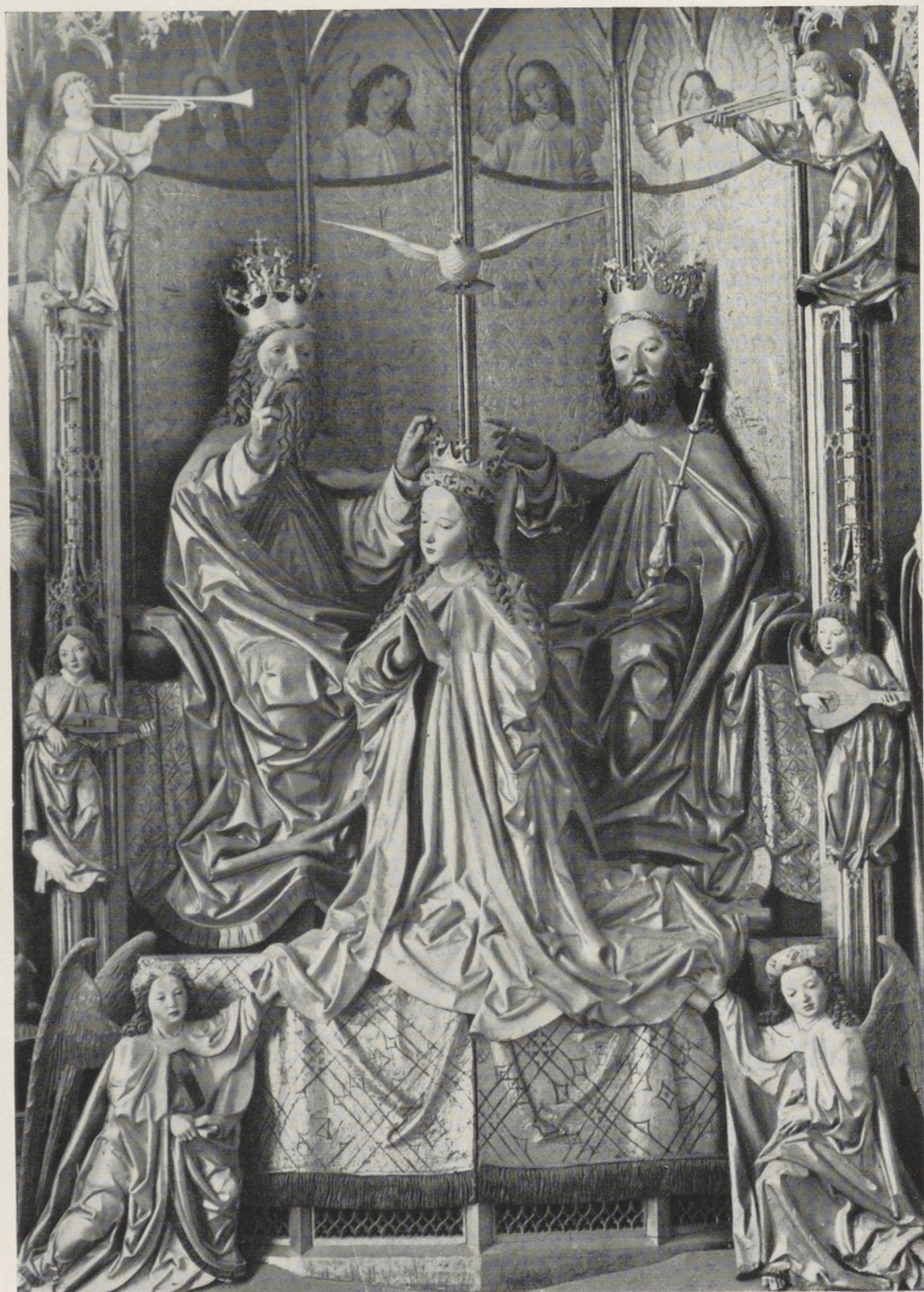
St. Paulus. Aus Stift Wilten. Wien, Kunsthistorisches Museum (Zu Seite 60)

Vom Menschen, vom einzelnen her empfand auch der Deutsche seine Kunst wie sein Leben. Auch er ließ Diesseitiges und seine Gesetzhlichkeit nun schon im Bildwert gelten. Doch ihm genügte es nicht für den erstrebten geistigen Aufbau. Noch spürte er mehr seine Dämonie als seine Würde. Von seiner künstlerischen Durchklärung hielt ihn eine Scheu zurück, die immer noch und immer wieder ans Jenseitige ihn zurückband.

Aus solcher Spannung, die nur recht obenhin als solche „zwischen zwei Welten“ gesehen werden darf, bricht in die Kunst der Jahrhundertmitte eine starke Bewegtheit, die alle Form bald mit sich reißt und die kraft eigenen Wesens eine Gesetzhlichkeit begründet, der die sichtbare und die tastbare und dann auch die räumliche Welt sich fügen sollten. In den Blättern des Stechers **E. S.** umschrauben große Kurvenzüge die Figur, zwingen sie in ein künstlerisches Eigenleben jenseits von Naturrichtigkeit und menschlicher Proportion. Im Schaffen des Nikolaus Gerhard, wohl eines Landsmanns des Meisters **E. S.** vom Oberrhein, wird die plastische Masse von dieser



Altarschrein. Gries bei Bozen. Alte Pfarrkirche (Zu Seite 38 ff.)



Grieser Altar. Marienkrönung

Bewegtheit mitgerissen. Ausdruckhaft geformter Raum gräbt sich in sie ein, unterhöhlt sie zu schärfster Belebtheit. Gleichzeitig wächst im Antlitz ein sehr persönlicher Ausdruck, spannt sich gegen die eigenwillige Bewegtheit der Figur.

So ringen zwei verschiedene Ausdruckswelten um die Gestalt: die formal-abstrakte jener treibenden Bewegtheit und die vom menschlichen Empfinden her bestimmte einer starken individuellen Charakteristik. Und kein übergreifender architektonischer Formbau kommt zu Hilfe, hält das Gegeneinander einigend zusammen. Einmal im Werk des Gerhard wird eine Schweben zwischen beiden Ausdruckswelten dennoch erreicht: im Kreuzifixus von Baden-Baden. Hier wird die streng anatomisch durchdachte Figur von der Würde des Antlitzes gleichsinnig geadelt. In ihm bezeugt die



Grieser Altar. Gewand des Gottvaters. Teilansicht



Grieser Altar. Kopf des Gottvaters

deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts, daß auch sie die Verpflichtung des heraufsteigenden Zeitalters ahnt: die Verpflichtung an die vom Menschen her bestimmte Form und die darin wartende Tragik. Aber sie bezeugt es an der Gestalt des Gekreuzigten! Die Form hat sich aus der mittelalterlichen Bindung schon gelöst — noch nicht die Motivik und das hinter ihr treibende Empfinden. Dieser motivische Vorwurf entstammte noch dem alten Empfinden. Die Form aber hatte schon Neuland betreten. Das schuf die Spannung. Nur wo Vorwurf und Form der gleichen Empfindungswelt angehören, gedeiht die harmonische Gestaltung. Im Spätwerk dieses großen Meisters, im Grabmal für Kaiser Friedrich III., herrscht wieder die „unbedingte“ Bewegtheit der plastischen Form. Sie wühlt sich ins Gespinnst vegetabilen



Griecher Altar. Marienkrönung. Mittelgruppe



Griecher Altar. Bekrönte Maria



Griecher Altar. Kopf des Erzengels Michael

Formtriebs ein, Vorflang für eine Kunst, die im neuen Jahrhundert als Malerei (der „Donauschule“) ein uraltes deutsches Streben, ins Landschaftliche verdiesseitigt, erneuern sollte.

Zuvor aber nehmen noch große Bildhauer die herrliche Unruhe der Formen auf und in ihr die tiefe künstlerische Problematik der Zeit. Diese Zeit erstrebte den Aufbau einer Kunst, in der das Empfinden des einzelnen aus eigener Kraft die Form bestimmen sollte. Diese gleiche Zeit suchte aber doch auch wieder hinunter in eine Begründung ihres Wesens, die über dem Anliegen des einzelnen und über der einzelnen Erscheinung stand. Noch einmal holte — vor allem in Deutschland — ein bindendes Mittelalter die Künste zurück. Ein anderes zwar, als jenes endgültig



Grieser Altar. Kopf des Erzengels Michael. Profil

entschwundene. Allzu bewußt werden nun jene Bindungen erstrebt, und ebenso bewußt entrang sich ihnen doch auch wieder ein persönlicher Anspruch.

Aus solcher Spannung und Entgegnung der Kräfte erhob sich in deutschen Landen der heimische Schnitzaltar zum alles umfassenden Kunstwerk, in dem sich das Gegenüber der Kräfte austrug. In ihm, in seiner Architektur, war die Bindung — der Form und des Inhalts —, die man erstrebte, gegeben. In ihm, in seiner Szene, regte sich zugleich der Drang zum rein menschlich ausgedeuteten Drama. Der Wissende erlebte in ihm schon sein Alleinsein, wo das Volk noch dankbar und gläubig die farbenfrohe Legende entgegennahm.

Zwei Bildhauer vor allem stellten sich der Problematik der Zeit: Veit Stofz und



Grieser Altar. Linker Teil des Schreins



Grieser Altar. Rechter Teil des Schreins

Michael Pacher. Beiden erwuchs aus der Stätte ihres Wirkens ein persönliches Schicksal: sie schufen nicht im Binnenreich, sondern in den südöstlichen Grenzmarken des deutschen Kulturraums. Als lebte die Stoßkraft der Grenze in ihrem Ringen auf, so sammelt sich in ihrem Werk alles Wollen dieser deutschen Kunst. In ihren Persönlichkeiten besondert es sich zu polaren Möglichkeiten. Ein jeder von ihnen tritt der künstlerischen Problematik dem Grundanliegen seines Wesens gemäß entgegen.

Einem Stoß erscheint das Plastische in der Urform des Blockes. Dem Block zwingt er seine ungestüm ringenden Figuren ein. Aus Figurenblöcken baut er die Szene im gewaltigen Marienaltar in der deutschen Marienkirche zu Krakau. Das Reliefbild soll sie binden. Wo es sich lockert, muß die Szene in Blöcke zerfallen; denn der Wille und der Zwang zum Ich, der diesen deutschen Bildner dumpf beseelt, treibt zum Einzelblock zurück. Der drängt aus dem Verband des Altars heraus, drängt zur Gestaltung des einsamen Menschen, dem doch erst eine spätere Zeit die Erlösung im Kunstwerk bringen durfte. In ferne Hoheit begibt sich des Meisters „Englischer Gruß“ unter den Gewölben von St. Lorenz in Nürnberg, Nachklang eines Versunkenen und Vorklang eines Neuen in Einem, doch nicht mehr gehalten im Kernempfinden der Zeit, die es schuf.

Ganz anders Pacher. Er erlebt das Plastische urtümlich als bebende Masse. Die plastische Regung der Erscheinungswelt tritt ihm nicht wie dem Veit Stoß zum Block verdichtet entgegen, zum festen Block, in den die Figur hineingestaltet wird. Sie wühlt in der ungegliederten Masse und treibt einer Formung entgegen, die aus ihrem dumpfen Anspruch allmählich die klare Figur emporschwellen läßt.

So muß bei Pacher der Gestaltungsvorgang ganz anders verlaufen als bei Veit Stoß. Pacher läßt die unruhvolle Bewegtheit der Form, wie wir sie als so bezeichnend für jene Zeit erkannten, in die wühlende Masse einströmen, bis sich aus deren Grunde die Gestalten herausheben. Aber sie lösen sich aus diesem Grunde nie völlig. Nie vereinzeln sie zum Block, der einem andern Block entgegentritt. Sie bleiben in dem bindenden Grunde geborgen, die bebende Masse läßt sie nicht los.

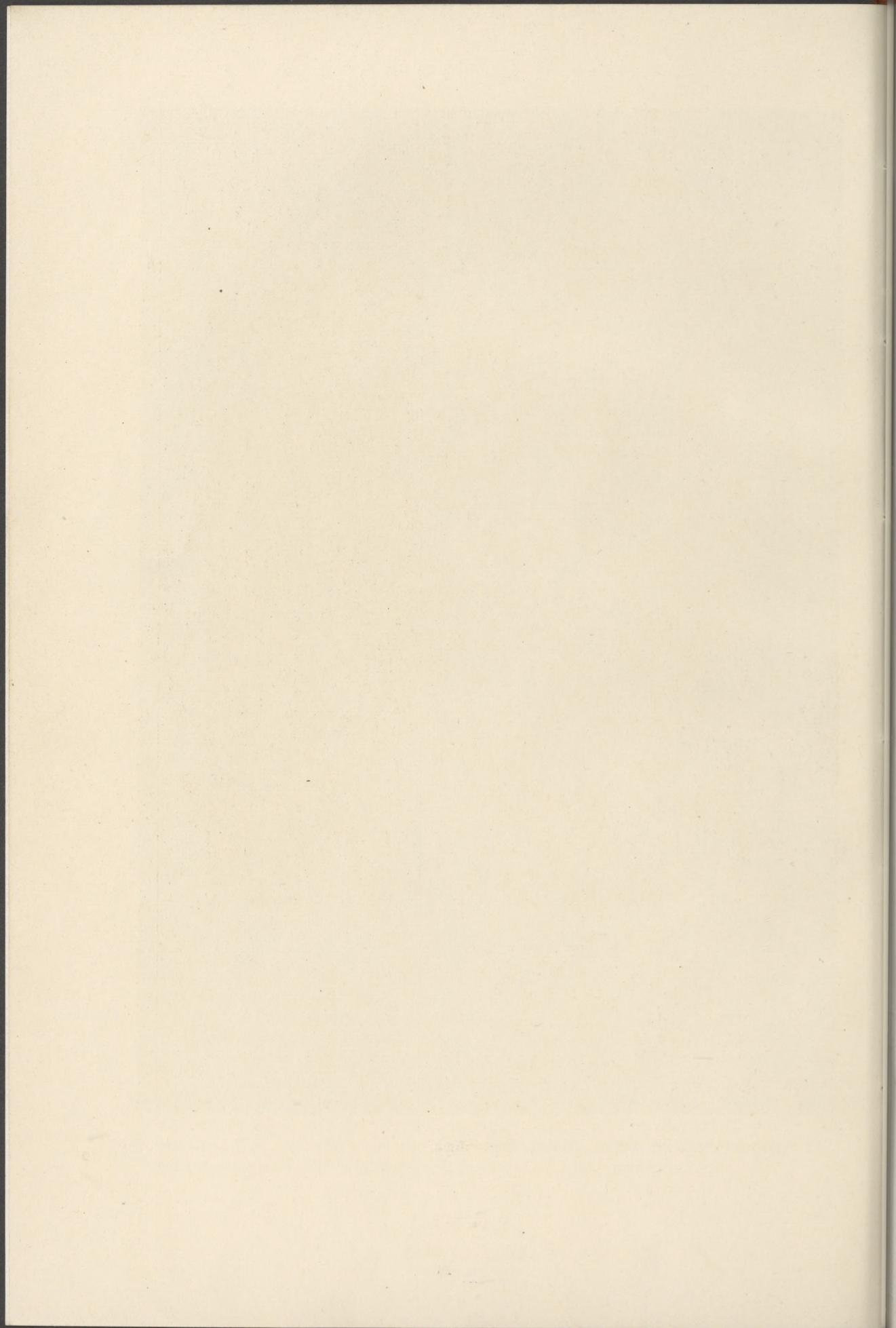
Aus der Einzelblockhaftigkeit der Veit-Stoßschen Gestalten erwächst deren gewaltiges Gegeneinander. Den Pacherschen Gestalten bleibt stets ein tiefes Miteinander gewahrt. Dies Miteinander umfängt auch noch die spannungsvolle Entgegnung der Figuren, zu der die Pachersche Szene (besonders im St.-Wolfgang-Altar) auseinandertritt. So konnte diesem plastischen Erleben die Gestaltung jener inneren Dramatik gelingen, in der der deutsche Mensch vor 1500 um sein Selbstbewußtsein rang. Das scheinbar dramatische Gegeneinander des Veit Stoß — ein Gegeneinander auch in der Einzelfigur — mußte in lyrisch bewegte Vereinsamung zurücksinken. Noch aber war Bindung die Sehnsucht der Zeit.

Hier, bei der urtümlichen plastischen Empfindungsweise gilt es anzusehen, will man das Wesen der Pacherschen Kunst begreifen. Im St.-Wolfgang-Altar wird sie am klarsten faßbar. Und da ein Überblick über das Pachersche Gesamtwerk diesen Altar auch der künstlerischen Wertung als Kernstück erscheinen läßt, sei ihm hier eine besondere, ganz auf das Nachleben des schöpferischen Prozesses gestellte Betrachtung gewidmet.

Zunächst noch von Pachers äußerem Lebensgang. Wir wissen wenig von ihm. In Bruneck im südtirolischen Pustertal betrieb er seine Werkstatt. Als dortiger Maler und Bürger wird er 1467 urkundlich genannt. Schon zwei Jahre vorher taucht sein Name als der des Verfertigers eines Flügelaltars für Schloß Ried bei Bozen auf. (Der Altar ist verschollen.) So muß er damals schon Meister, also ein Dreißiger gewesen sein. Sein Geburtsjahr mag um 1435 anzusetzen sein.



Altarschrein in Gries bei Bozen. Maria. Teilansicht





Grieser Altar. Kopf der Maria (Zu Seite 48)

Auch über den Geburtsort berichten keinerlei Quellen. Wo nordher die Schneegipfel der Öztaler Alpen ins südländisch fruchtbare Eisacktal niederglänzen, liegt heute noch der Pacherhof. Dort zu Füßen des Augustiner Chorherrnstiftes Neustift bei Brigen hat man den Sitz seiner Vorfahren angenommen. Die tiefe Verwurzelung seiner Kunst in der Überlieferung des Pustertals läßt seine Abstammung dorthier eher glaubhaft scheinen.

Wie er zur Kunst kam, wissen wir nicht. Dies künstlerisch begabte Bergvolk der Tiroler wuchs von je mit großer Selbstverständlichkeit über das Handwerk hinauf in die Kunst. Zu Anregung und Lehre boten zahlreiche Werkstätten Gelegenheit. Wanderjahre nord- und südwärts — die Pässe lockten — mögen den Blick des



Grieser Altar. Engel zu Füßen Gottvaters

Gesellen früh geweitet haben. In Bruneck läßt der junge Meister sich nieder. Er schafft Fresken und Tafeln. Auch als Schnitzer wächst sein Ruf. Das beweisen zwei große Aufträge, die ins gleiche Jahr, 1471, fallen. Die Weinbauern von Gries oberhalb Bozen bestellen ein großes Altarwerk. Der Vertrag bezeichnet die gewünschte Ausführung aufs genaueste: im Mittelschrein als großes Schnitzwerk die Krönung Mariens, auf den Flügeln Reliefs der Marienlegende, Malereien auf der Rückwand des Schreins und der Flügel. — Anspruchsvoller noch der andere Auftrag: das dem heiligen Wolfgang geweihte Stift am Aberssee im Salzburger Sprengel bestellt bei Meister Pacher den großen Wandelaltar für den erweiterten Chor der Stiftskirche. Wieder eine geschnitzte Marienkrönung im Mittelschrein, „nach dem chöftlichen



Grieser Altar. Lautenspielender Engel

und pesten, so er das gemachen mag" — die Flügel der drei Wandlungen bemalt —, reiches Schnitzwerk in den Kehlen des Schreins, in Predella und Gesprenge.

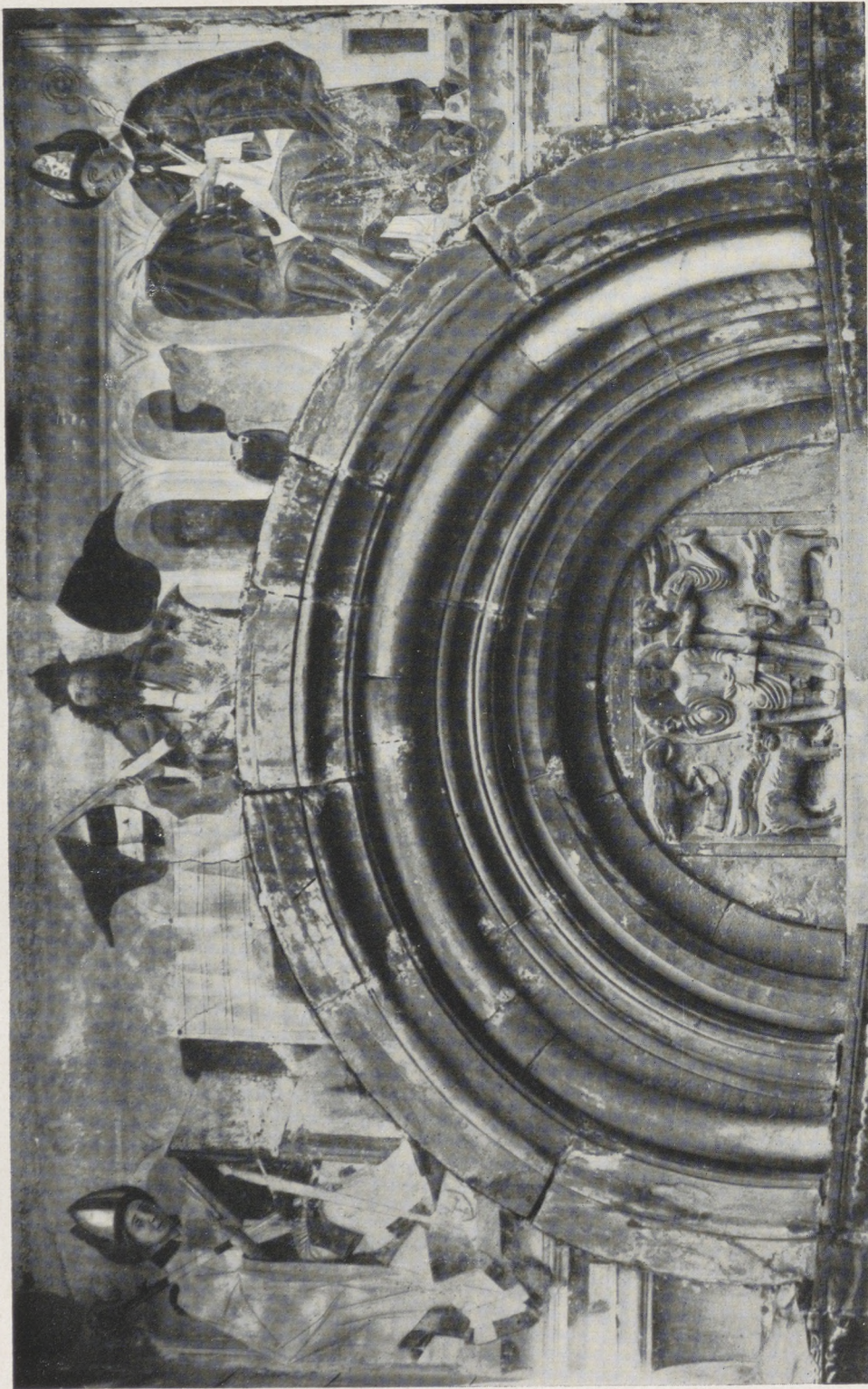
Ein arbeitsreiches Jahrzehnt hebt an, und unter der Arbeit dieser glücklichen Jahre vollzieht sich der Durchbruch der Pacherschen Kunst zu ihrem eigensten Wesen. Als wären ihre tiefsten Quellen plötzlich aufgebrochen, so sammelt sich jetzt die ganze Fülle dieses Wesens zur entscheidenden Tat. Im Grieser Altar zeugt ein Tiroler Meister von der plastischen Kraft und dem klaren Formsinn seines Volkes. Im St. Wolfgang-Altar hebt sich ein Genius aus tiefer Verwurzelung in heimatlicher Erde über Volk und Zeit hinaus und kündet in stolzem Zusammenklang der Künste vom ewigen Schauer zwischen Geschöpf und Gott.



Grieser Altar. Anbetung der Heiligen Drei Könige. Flügelrelief

Dem gewaltigen Wurf folgen noch anderthalb Jahrzehnte reichen Schaffens. Vieles ist verloren. Manches muß aus Trümmern rekonstruiert werden. Aus letzten Arbeiten am großen Altarwerk für die Salzburger Stadtkirche, der jetzigen Franziskanerkirche, reißt ihn 1498 der Tod.

Einem Überblick über Pachers Schaffen gruppieren sich also Früh- und Spätwerk um die entscheidende Selbstbekundung dieses Wesens im St.-Wolfgang-Altar. Durch ihn erhält alles vorher Geschaffene erst seinen Sinn, und alles ihm Folgende ist dessen notwendige Entfaltung. So bietet sich einer Überschau, die dem innersten Gesetz dieses Schaffens nachspüren will, ein anderer als der übliche Weg. Hier kann kein Anstieg von unsicherem Beginn bis zu später Reife verfolgt werden. Der entscheidende Durchbruch dieser Kunst muß Ausgangspunkt sein. Von ihm aus muß alles vorher und nachher sich deuten.



Fresko über dem Südportal der Stiftskirche zu Innichen im Pustertal (Bz. Seite 72)



Kirchenvater vom Welsberger Bildstöckl. Nachzeichnung (Zu Seite 58)

Der Flügelaltar von St. Wolfgang

Am Uferhang, den Ort bekrönend, liegt die Wallfahrtskirche. Man trägt die Stimmung der schwingenden Berglandschaft mit hinein in den Dämmer des Kirchenraums. Pfeiler, Gewölbe und Altäre nehmen ihren Rhythmus auf, verwandeln ihn ins räumliche Maß des Gotteshauses. Zur Linken glänzt ein Barockaltar, die Schiffe teilend und bindend. Dann zieht uns der Chor an und in seiner Tiefe — überstrahlt aus den hohen Fenstern im Osten — Pachers Altarwerk (Abbildungen Seite 23 bis Seite 97).

Auf schmaler Basis hebt er sich empor. Figuren an den Seiten lassen ihn schwellen wie unter lebendigem Atem. Die Türme des Gesprenge oben, aufragend im mittleren, führen die Kräfte wieder zu großer Schlankheit zusammen — ein sprießender Baum, der sich weitet und wieder verjüngt. Prachtvolle körperliche Entgegnung zum Raum, der andrängt. Unser Empfinden hat sie als erstes aufgenommen.



St. Wolfgang. Inneres der Wallfahrtskirche zum hl. Wolfgang (Text siehe Seite 22—106)

Jetzt bieten sich die Farben der Flügel unserm Auge an. Kühle Klänge, die eine gemeinsame Fläche wahren. In ihrem Zusammen herrscht der Komplementärklang Rot=Grün. Es sind die Außenseiten der geschlossenen Flügel.

Im Wandelaltar ermöglichen zwei Flügelpaare hintereinander ein zweimaliges Öffnen: die „Wandlungen“, in denen dem Gläubigen die Tiefenfolge des Heils-erlebnisses vorgeführt wird. Die äußeren Flügel zeigen auf den Außenseiten vier große Tafeln: vier Szenen aus dem Leben des heiligen Wolfgang, zu dem hier der Pilger wallfahrtete. So wurden sie von dem Heiligen berichtet — so sollten sie den Pilger als schon vertraute willkommen heißen, wenn er an gewöhnlichem Tage die ersehnte Stätte betrat.

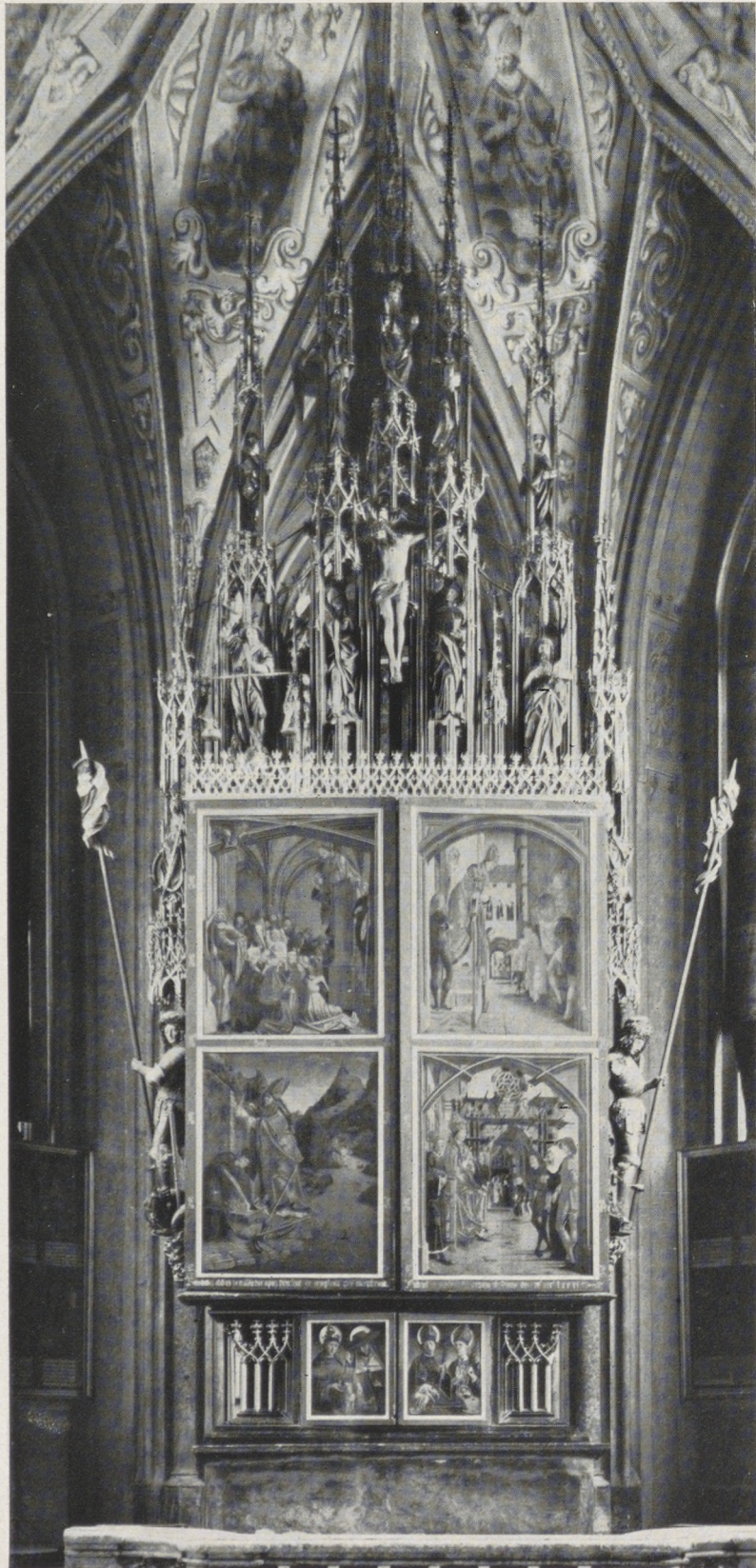
Da grüßt ihn auf der Tafel links unten die Seelandschaft von draußen, allwo der heilige seine Kapelle baut. Der Spitzfegeln des Sparber im Hintergrund schärft die Tiefen, die zu hohem Horizont sich heben. Da öffnet sich rechts oben die aus heimischen Städten vertraute Gasse: der heilige steht auf dem Treppenvorsprung, verteilt das Brot an die Armen. Daneben saugt ein Kirchenraum den Blick ein: der heilige predigt, und der Teufel zischt. Unten heilt St. Wolfgang die Besessene — eine Raumbasse stößt in die Tiefe.

Das Auge läßt sich in die einzelnen Darstellungen hinein. Und wie es sie durchwandert, wird es fast unmerklich einer gemeinsamen Mitte zugeführt — nicht durch die Fluchtlinien der einzelnen Kompositionen, wohl aber durch deren Gesamtanlage: die Bilder links schieben nach rechts, die rechts umgekehrt. So wird der Blick auf eine einheitliche Schau gesammelt, die zwischen reicher Tiefenerfahrung und flächig gewebter Farbigeit eine unruhige Schwebe empfinden läßt. Gemalte Bogenspannungen an den oberen Rändern der Tafeln lassen die dargestellten Rauntiefen noch stärker zur Wirkung kommen, binden sie zugleich als zusammenschließende Dekoration einer Schauwand in das Ganze der Altararchitektur ein.

Und damit tritt der Gesamtbau des Altarwerkes wieder stärker in unserm Empfinden vor. Die Figuren zu seiten schrauben uns aus der ruhigen Schau der Mitte heraus — zwingen uns, ihr Körperliches aufzunehmen, das nun mit starker Wendung und Biegung uns herumführt um den Altarbau, das Ganze als körperliches Gebilde wieder umgreifen läßt. Auf der Rückseite empfangen uns die großen gemalten Heiligenfiguren, die auch diese Rückwand noch einbinden in die Darstellung des heiligen. Das Gesprenge zieht allseitig nach oben. Aus seinem Schatten taucht der Kreuzifixus auf als letzte Sinngebung der Szenen auf den Flügeln. Ganz unten auf den geschlossenen Flügeln der Predella verleihen die paarweis gereihten Halbfigurenbilder der Kirchenväter dem Ganzen einen sicheren Stand.

Man muß die Spannung spüren, die dieses Doppeldasein von Plastik und Malerei, von Schauen und Bewegtsein, beides in Architektur gebunden, in uns erzeugt. Je stärker die Schreinwächter an den Seiten auf uns wirken — dieser kämpferische Sankt Georg, der sich wie um eine unsichtbare Mittelachse herumschraubt, um auszuholen zum furchtbaren Schlag gegen das Untier, das sein Stehen umwindet — dann dieser Sankt Florian, der in der Rückensicht stark federnd aufgeht, in der Vorderfront in merkwürdig müdem Sinken seines Amtes als Erretter aus Feuersnot waltet, — je stärker die ausfahrenden Lanzen der beiden Ritter uns nach außen zwingen, um so eindringlicher wird der Riß empfunden, der durch dies Seitwärtszerren den Innenbau bedroht, der in ihm Tiefen aufreißt, wie sie die Malerei dann gestaltet.

Der Eindruck folgt uns, wenn wir nun die Flügel zur zweiten Wandlung öffnen. Eine breite Bilderwand von acht Tafeln bietet sich dar: Szenen aus dem Leben



Altar von
St. Wolfgang
Geschlossen

Christi. Und wieder wirkt die Darstellung des Opfertodes hernieder aus dem Gesprenge oben, den unten dargestellten Szenen die tiefe Folie gebend, die sie ins Symbolhafte steigert. So ward der Pilger an niedern Festtagen der tieferen Beziehung des Heiligenlebens auf das Evangelium zugeführt: Taufe und Versuchung Christi künden seine Menschenstellung zwischen Himmel und Hölle, — Hochzeit zu Kana und Speisung der Fünftausend spiegeln das Sakrament des Abendmahls, — im Versuch der Steinigung Christi und in der Vertreibung der Händler ist die Reinigung der Kirche und die trotzige Gegenwehr der Welt versinnlicht, — in der Begegnung mit der Ehebrecherin und in der Auferweckung des Lazarus ist der Triumph über Sünde und Tod gedeutet.

Die Schreinwächter sind durch die aufgeklappten Flügel verdeckt, aber ihre Bewegtheit hallt gleichsam nach. Und auf der Bilderwand ist wieder ein optischer Gegenzug gegen das plastische Nach-Außen-Ziehen der Seiten wahrnehmbar: auf den unteren Mitteltafeln sind die Augenpunkte, in die alle Blicklinien münden, leis einwärts, der Mitte zugerückt, auf den oberen leis abwärts. Hier also wird schon durch die Anlage der Augenpunkte eine gemeinsame Mitte gewiesen, auf die der Blick des Betrachters noch erst lässig gesammelt wird. In der Komposition bleibt jeder Tafel ihr Eigenleben gewahrt.

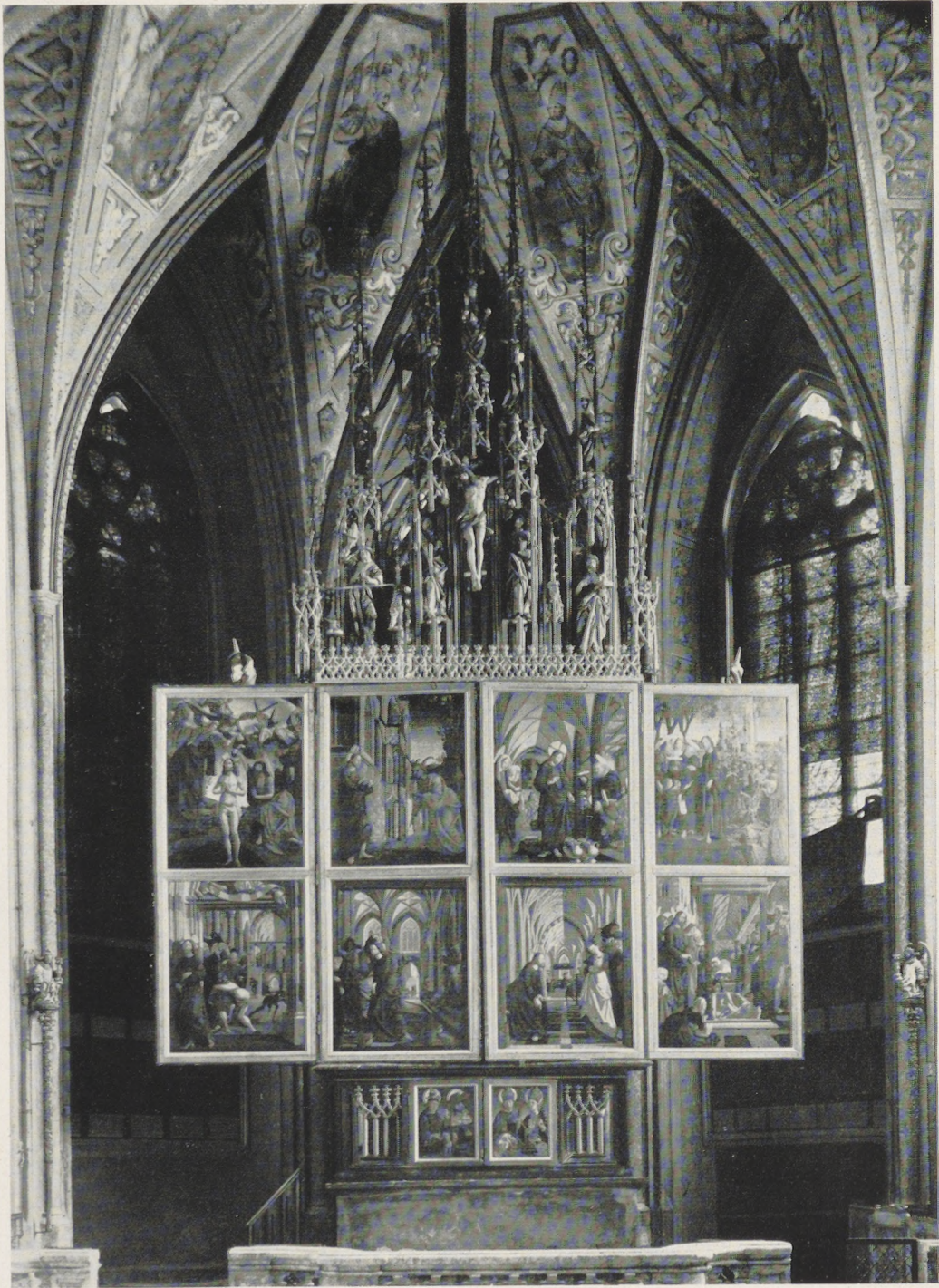
Diese Komposition lebt wieder aus der betonten Schärfung der Tiefe. Schimmernde und dämmernde Kirchenschiffe saugen den Blick ein, eine tief fluchtende Straße, weitgedehnte Landschaft. Wieder wie auf den Tafeln der Außenwand gleitet der tiefenwärts dringende Raum an Figuren, die im Vordergrund handeln, vorüber. Aber diesem Vorübergleiten ist jetzt die Härte genommen. Der Raum stößt nicht in die Tiefe wie auf den Außentafeln — hier wächst er rauschend in sie hinein.

Die Farben sind es, die über gleichen formalen Kompositionsgerüsten doch ein so anderes Raumleben schaffen: volle warme Farben in breiten Lagen, die ihre eigenen Tiefen den formalen Bildtiefen dämpfend entgegenstellen. Besonders in den vier Innentafeln wird diese substantielle Kraft der Farben mächtig. Hier wirkt sie einen wunderbaren Teppich, in den die Form dann Bedeutung und Bildsinn hineinstickt. Dies heimliche Gegeneinander von Farbe und Form wahrt der vielbildigen Schauwand das innere Beben, das im Vorübergleiten des Sonneneinfalls durch die Fenster steigt und fällt, — das sie über die gemalten Architekturen hinaus mit innerer Architektur belädt, die — jetzt ohne Vermittlung dekorativer Hilfen von Bögen und Blenden — der Gesamtarchitektur des Altars zuinnerst sich verbindet. Ein Beben, das unruhvoll weitertreibt und die letzte Wandlung erwartet.

Die erfüllt sich beim Öffnen des inneren Flügelpaars. Ein Gewoge von mattem Goldglanz und Schattendunkel, in das sich Lichter wühlen, hebt an im Mittelschrein. Urleben der Plastik taucht herauf. Die Masse löst sich aus dem Raum, der sie gebiert. Zu seiten schaffen bemalte Flügelflächen die breite Rahmung.

Jetzt vollzieht sich die Feier, deren Darbietung den höchsten Feiertagen vorbehalten war. Die künstlerische Steigerung über die Malerei der äußeren Wandlungen hinaus zur Plastik im Mittelschrein als der passendsten Gestaltung, deren die Zeit und ihre Kunst fähig waren, versinnbildlicht den Tiefenrhythmus des geistlichen Jahres. In der Krönung Mariens als der Himmelskönigin, worein aus der Höhe des Gesprenge wieder das Opfer herniederwirkt, um das sie errungen ward, findet das hier gefeierte Heiligenleben und das profane des Verehrenden die tiefste Sinnerfüllung.

Der Vorgang begibt sich wie ein anderes, geheimnisvolleres geistliches Spiel vor unseren Augen. Im Unterbau, in der Predella, die zwischen farbigen Flügeln ihr engeres Gehäuse aufstut, braut sich zusammen zum Kampf zwischen Hell und Dunkel,



Altar von St. Wolfgang. Erste Wandlung

zwischen Masse und Raum. In kleinen Figuren ist die Anbetung der Könige dargestellt. Ihre zuckende Bewegung drängt hinauf zum Schrein, ein Vorspiel zum großen Drama das dort oben beginnt.

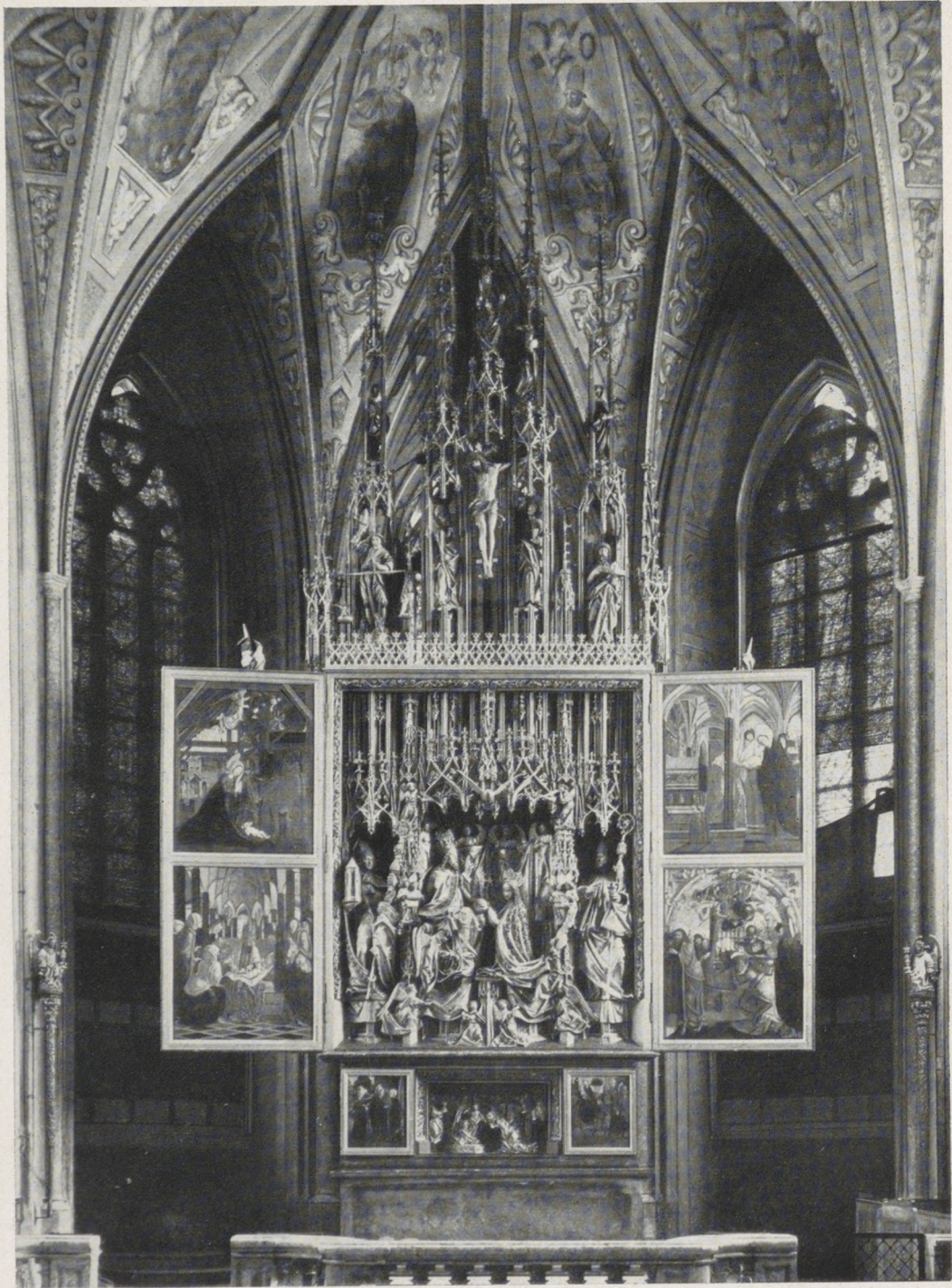
Körperliche Massen drängen im matten Goldglanz aus dem dämmernden Raumgrund hervor, sammeln sich zu großem gebirgigem Rhythmus. Noch bleiben unter ihnen die menschlichen Gestalten wie verborgen. Nur ihre vordrängenden Teile holt das Licht aus dem Dämmern hervor, fügt sie willkürlich und noch ohne gestalthaften Sinn zu mächtiger Urform, in der alles einzelne Werden drängend beschloßen liegt. Wie breite Pyramiden hebt es sich hinauf im Schrein, wo über Schattenhöhlen das vielsträngige Baldachinwerf sie aufnimmt. Drängt über die obere Rahmung empor ins Gesprenge, das die bebenden Kräfte — zu Türmen geordnet — in die Gewölbe entläßt. An goldenen Stangen gleiten die Lichter hoch, schlüßen das Dunkel auf, aus dem der Leib des Gekreuzigten hervordämmert.

Allmählich formen sich unserm Blick auch im Schrein die Gestalten. Aus Schattenschluchten wachsen durchlaufende Konture. Die große Gestalt des thronenden Christus ist die erste, die zur Figur sich löst. Groß aufgerichtet thront der mächtige Körper. Gewaltig ragt die segnende Hand ins Licht, Echo des erhabenen Blickes. Sie wirkt nach vorwärts: ruft die Madonna ins Leben körperlicher Form. Die große Kurve des Mantels hebt ihr Knien ins Schweben. Die Hände sind wie von unsichtbaren Mächten zur Gottheit hingezogen. Das Antlitz, vom Dämmer im Innern nur halb entlassen, neigt sich aus der Szene heraus, zu den Andächtigen nieder. — Christi Hand wirkt nach rückwärts ins Dunkel: ein Engelreigen dämmert an der Rückwand des Schreins auf, gibt leisen Gegenklang zum heiligen Geschehen vorn. — Die Hand wirkt nach den Seiten: Baldachinpeiler heben sich aus der Masse hervor, scheiden tiefe Nischen von der Mittelszene.

Dort regen sich unter hohen Baldachinen wieder mächtige Figuren: zur Linken der heilige Wolfgang, zur Rechten der heilige Benedikt. Noch bleibt ihr Antlitz im Dunkel verborgen. Die Körper allein drängen vor ins Licht, beim heiligen Benedikt breit dem Außenraum sich bietend, beim heiligen Wolfgang im mächtigen Vor und Zurück den Raum einsaugend in die innere Figur. Der schwere Mantel rollt sich um den vorgestellten Bischofsstab, den die Linke hält. Die Rechte trägt das Kirchenmodell, das weit vordrängt, ins volle Licht. Die enge Nische ist durchwühlt von diesem mächtig vortreibenden Körper, ist von seinen drängenden Massen bis zum Bersten erfüllt. Die plastischen Energien branden über ihre Ränder hinaus, werden oben vom straff aufgehenden Baldachin ins Architekturwerk aufgesogen.

Und überall, wo die Bewegung der Masse anhebt und wo sie sich staut, tauchen Gestalten von kleinen Engeln auf, treiben ihre frohbewegten Gesten: schleppen tragend, singend und vor den Baldachinen die Posaunen blasend, — frohe Mittler zwischen dem Bereich der heiligen Szene und der umschwingenden ornamentalen Welt.

Immer tiefer wird unser Auge von der deutenden Form in die Masse hineingezogen. Aus vielverzweigtem Gesträhne, das die Bildwelt erst flächig überspannt, sondern sich Saltenzüge, die in die Tiefe dringen, die der Körperform der Gestalten folgen und das klärende Licht mit hineinziehen in das Gewoge im Innern. Und halten stets die Schweben zwischen solchem Dienst und großer ausdruckshafter Freiheit. Die Lichter streichen an den Formen hin, schärfen ihre Kraft, ziehen immer mehr Kleinform aus dem Dämmer des Grundes hervor. Nun tauchen auch die Gesichter der beiden Heiligen zu seiten langsam aus dem Dunkel der Nischen, das sie geheimnisvoll umhüllt, deuten im Antlitz das drangvolle Leben der Körper. Auch der Reigen der teppichhaltenden Engel an der Rückwand schwingt nun lauter ein ins



Altar von St. Wolfgang. Zweite Wandlung

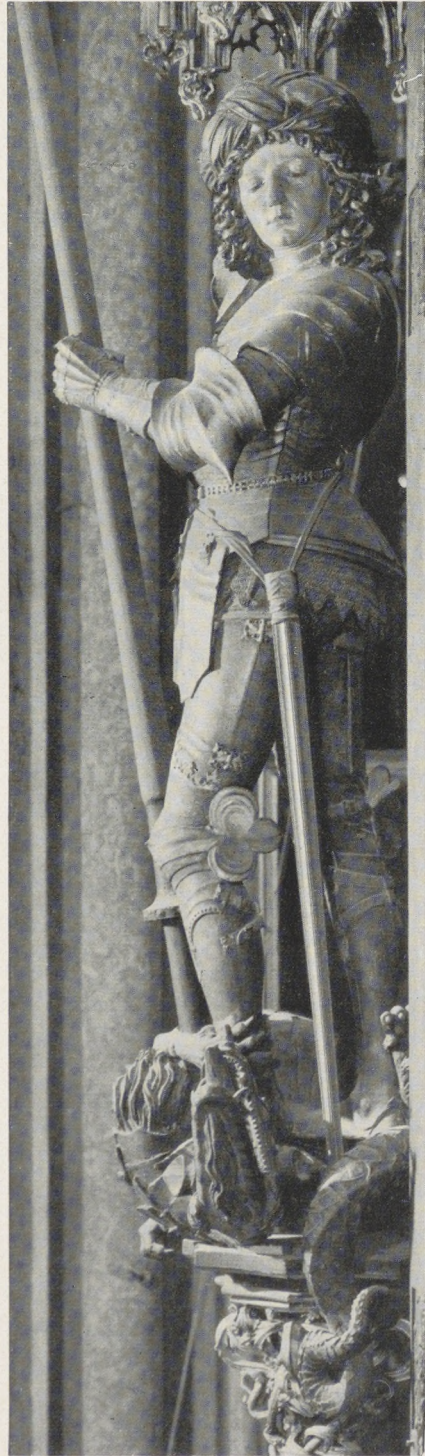
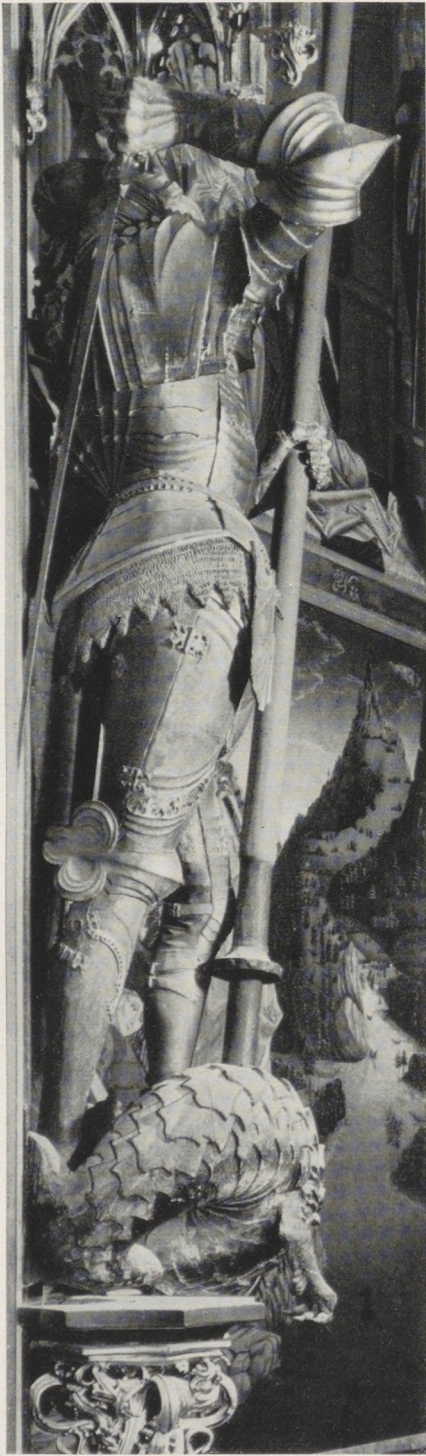
Jubilieren der kleinen Geschwister am Pfeilerwerk und in der Höhe. Ihr Leben durchwogt die Schattenhöhlen unterm Baldachinwerk, das wie ein von Blitzen durchzucktes Gewölke den oberen Drittel des Schreines sprühend füllt. An verschränkten Wimpergen schraubt es sich hoch, blüht in den Kreuzblumen, hinter denen schlanke Sialen aufwärts stoßen an die Rahmenkehlen. Und braut noch in diesen weiter: aus dem reichverzweigten Laubdickicht und Rankenwerk, das diese Rahmenkehlen des Schreins und auch der Predella durchwächst, tauchen, wie vom Licht emporgelockt, kleine Figuren auf, ganz eingesponnen ins vegetabile Leben des Pflanzenwerks, umgeistern die reiche Gegenwart im Innern. Im Bilde der Wurzel Jesse begleiten die Vorfahren des Herrn die heilige Szene. Im Rahmenwerk der Predella taucht Salomon auf, dem die Königin von Saba ihre Geschenke bringt, und David, dem die Krieger Wasser reichen. Am Predellenrahmen bieten diese wie aus Träumen erstandenen Figürchen den zartesten Gegenklang zu den derberen der Anbetungsszene im Innern.

So hat sich die heilige Szene vor unsern Augen ausgeformt: Der Christus krönt die Madonna. Im Gipfel des Gesprenges segnet Gottvater das Wunder. Aus wogendem Kräftepiel der Masse sonderten sich die Figuren, fanden sich zur spannungsvoll treibenden Szene. Das „Bild“ ist erstanden und in ihm das Gleichnis des Kräftegeschehens im Raume. Wir können es zurücklesen bis zu seinem bildlosen Grund.

Denn hier ist das „Bild“ nicht ein Ende der schöpferischen Bewegtheit. Hier nimmt die gewonnene Form das Beben des Grundes auf und trägt es — ins eigene Gesetz geläutert — weiter. Wie ein gewaltiges Atmen geht es durch den Schrein. Zur Linken: in der Gestalt des heiligen Wolfgang holt es tief ein, — zur Rechten: im heiligen



Altar von St. Wolfgang. Drache unter dem hl. Georg



Altar von St. Wolfgang. Hl. Georg

Benedikt treibt es voll hinaus. Wie ein großes Atemanhalten staut es sich in der Szene der Mitte.

Solch übergreifende Bewegtheit in der figürlichen Gliederung wird nun durch die besondere Anordnung der Darstellung noch in bestimmte Bahnen geleitet: Die Bewegung der Massenenergien hebt links unten in der Gestalt des heiligen Wolfgang an. Der schräg aufgestellte Bischofsstab zieht sie aufwärts, der übergeschlagene Mantel, die greifende Hand stauen sie an. Nun schlägt sie über den Zwischenpfeiler hinüber: die singenden Engel sind die Ausformung des Wogenkamms. Der Mantelsaum der Christusfigur hebt sie weit empor, die unteren Partien drängen nach, schieben in die Tiefe des Schreins. Aber der Arm weist die Richtung schräg vorwärts. Auch die im Antlitz gesammelten Kräfte wellen über die Schulter zurück dorthin. In der segnenden Hand sprühen sie auf — und versprühen.

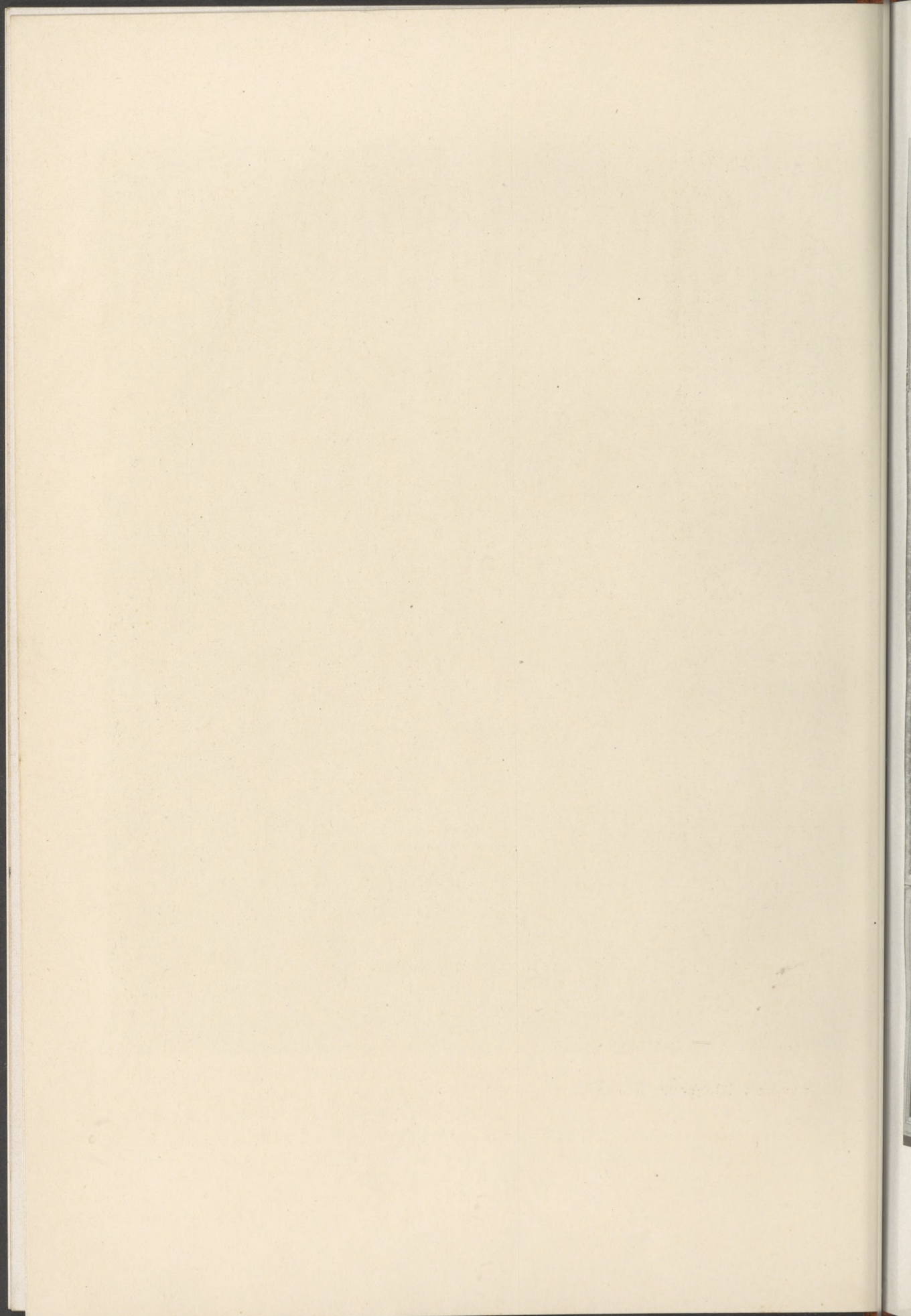
Denn hier plötzlich klappt der Raum. Keine Körpergeste führt hinüber. Nur die geistige der segnenden Gottheit wirkt auf das Gegenüber, wird aufgenommen von den Händen der Madonna, wird wieder durch rein geistige Haltung: durchs Gebet — hinübergeleitet in ihr Dasein. Die körperlichen Energien aber verharren vor dieser Raumschlucht der Mitte wie gebannt. Rollen dann wieder rückwärts ab, sinken über die Gestalt des Christus nieder bis zu den Engelsfiguren zu Füßen, treiben nochmal auf und wellen über den Zwischenpfeiler zur Wolfgangfigur — sinken nieder und winden sich an ihrer rechten Seite über den scharfen Gewandsaum noch einmal empor, treiben das Kirchenmodell weit vor in den Außenraum, stauen sich an der Rahmenleiste und finden drüben in den Flügelbildern große Rauntiefen, in die sie sich endlich ergießen.

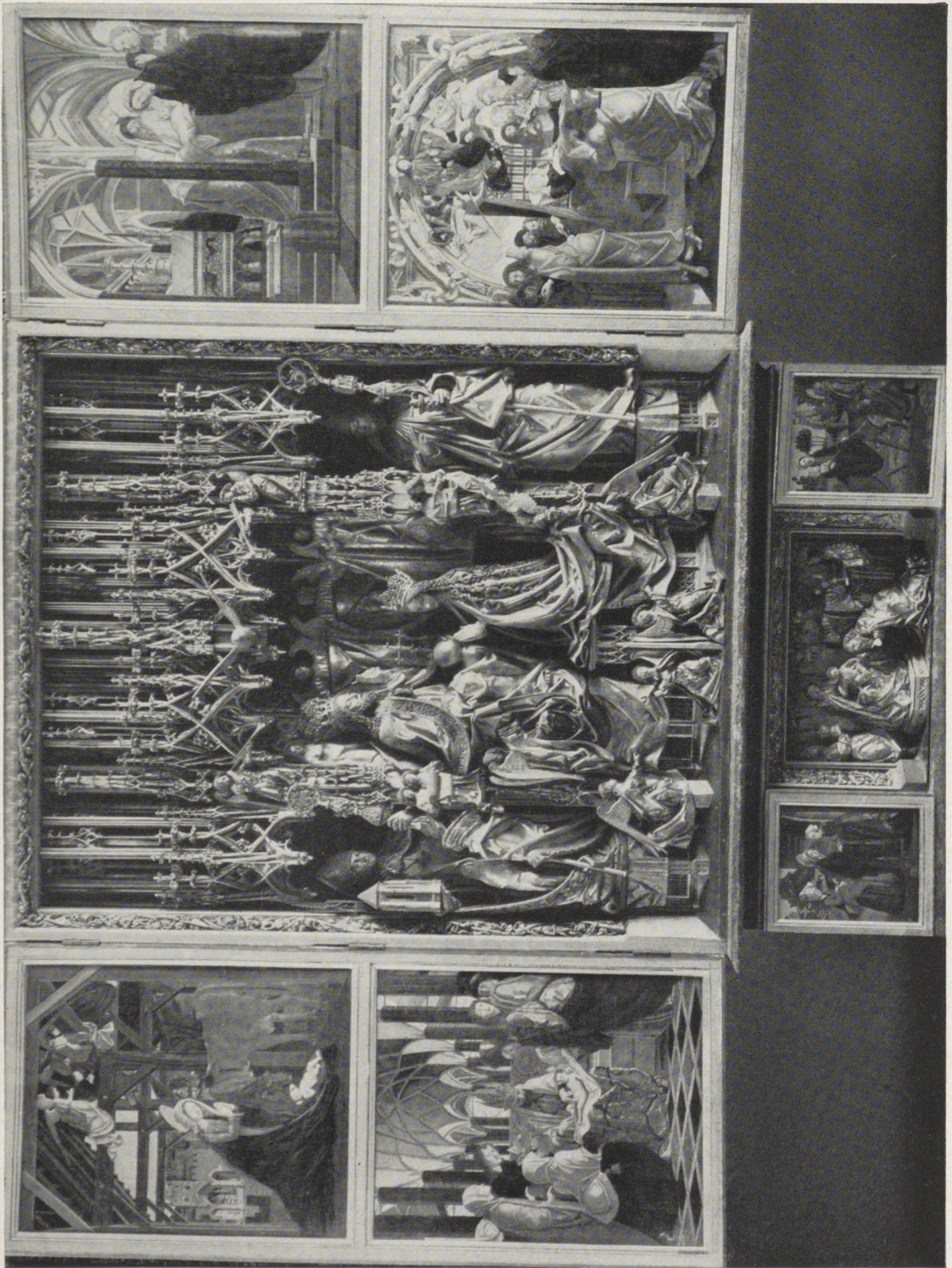
Von der andern Seite der große Gegenzug. Wieder heben die körperlichen Energien rechts unten an: in der Gestalt des heiligen Benedikt. Sie treiben an den Gewandfalten hoch, nehmen in der Hüfte die von oben gesammelten Kräfte auf und heben sie über den Zwischenpfeiler hinüber, wo wieder Engelsfiguren den Übersschlag der Welle versinnlichen. Im Mittelraum sinken die Kräfte jäh hinab. Der Engel, der das Mantelende der Madonna trägt, sammelt sie wieder, fügt ihnen die von unten emportreibenden Energien zu. Im Mantel der Madonna führen die Falten, die strengen am Rücken und die prachtvoll geschwungene Kurve vor ihrem Leib, sammelnd nach oben. In ihren Händen suchen sie zum Gegenüber — im Kopf weichen sie dem Gegenüber schon aus, suchen abwärts zum Draußen. Denn hier zwischen dem schrägen Gegenüber der Figuren bricht die Raumschlucht auf. Wieder bannt sie den Bewegungszug. Die körperlichen Kräfte wellen zurück, über Madonna, Engel und Zwischenpfeiler zur Gestalt des heiligen Benedikt, die sie noch einmal gewaltig staut und dann wie drüben über die Rahmung hinübergleiten läßt in die gemalten Tiefenräume der Flügel.

Dieser Zug der Kräfte zur Mitte hin und von der Mitte wieder zurück zu den Rändern — er wahrt in dem gestalteten Bild das Beben der Masse, das vor aller Gestaltung schon da war, wandelt es zur sinnerfüllten Spannung der Szene zwischen Gott und Mensch. Wie vor einem Abgrund trägt sich diese Spannung aus, in rein geistiger Gebärde. Nur leise körperliche Hilfen bewirken, daß das Figürliche nicht auseinanderbricht: die bindenden Gestalten des Engelreigens im Hintergrund, die zusammenfassenden Baldachine oben. Über allem Einzelnen aber hält die Architektur des Altarwerks, die allen plastischen Überdrang dieser Gestalten aufnimmt und ihn befreit in ihre große Form. Hier ist sie die Läuterung der bebenden Masse, in die jede dieser Gestalten, jede einzelne Regung eingebunden bleibt als in den gemeinsamen Urgrund, aus dem sie entlassen sind ins Reich der deutenden Formen. Wie dessen



Altar von St. Wolfgang. Mittelschrein





Altar von St. Wolfgang. Zweite Wandlung. Marienkrönung und Szenen aus dem Leben der Maria

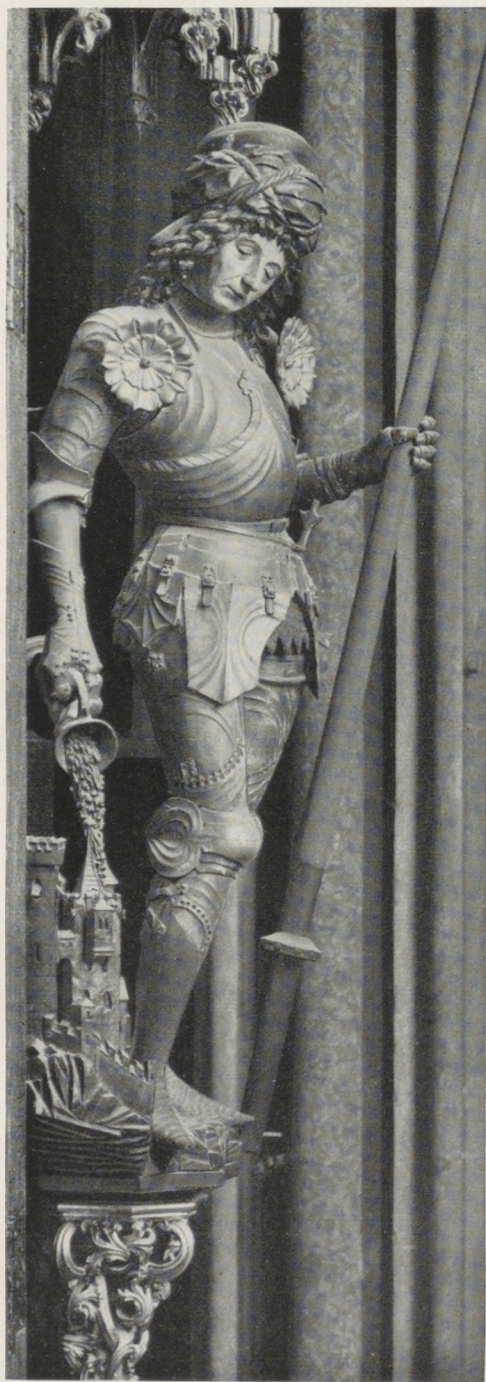


Altar von St. Wolfgang. Hl. Florian. Teilanficht

Symbol erscheint mitten über der Raumschlucht die Taube, die Schwingen breitend über die gesonderten Szenenteile, sie bindend im Geheimnis des Glaubens.

Nach den Seiten hin löst sich der warme Goldglanz des Schreinnern in die tiefen Farben der Flügelbilder. Hier sind — in inniger motivischer Beziehung zur Szene im Schrein — Begebnisse aus dem Leben der Maria geschildert: Links oben kniet Maria anbetend vor dem Kind, durch den verfallenen Schuppen hindurch sieht man schräg hinten die Stadt Bethlehem leuchten. Auf der Tafel darunter ist die Beschneidung in feierlicher Szene im großen Kirchenraum dargestellt. Rechts oben bringen die Eltern das Kind zur Darstellung im Tempel. Darunter: Maria stirbt, die Jünger umstehen schmerzvoll ergriffen ihr Lager.

Die motivische Beziehung wird verstärkt durch die formale: diese Flügelbilder nehmen gleichsam auf, was an Raumkräften über die Schreinwände noch über-



Altar von St. Wolfgang. Hl. Florian



Altar von St. Wolfgang. Anbetung der Könige in der Predella

brandet. In den oberen Tafeln sind die Augenpunkte an die äußeren Ränder geschoben: die Bewegung von der Schreinmitte her wird also im gemalten Bild weitergetragen. Unten wird sie durch die etwa in die Bildmitte gelegten Blickpunkte gleichsam gedämpft, von den Bildtiefen aufgesogen.

Wie drüben im Schnitzwerk gleiten (gemalte) Lichter an den deutenden Formen entlang, modellieren die plastischen Beulungen der Körper heraus, die deren Festigkeit im Raume sichern. Über der scharfen perspektivischen Konstruktion lagern weiche Farbklänge, schaffen in ihrer flächigen Wirkung eine bedrückende Spannung zu den saugenden Tiefen der räumlichen Szene. Nun spürt man den tiefen Reiz dieser Verschränktheit von farbig-flächiger und raumhaft-tiefer Welt, den jähem Wechsel zwischen beiden, wenn in die malerisch ausgebreitete Szenenschicht plötzlich von hinten her die perspektivisch gesicherte Tiefe einbricht und die malerische Stille der Vorderschicht bebend durchfährt. Die Zusammenschau beider Welten ergibt die gleiche künstlerische Wirkung, wie sie das Schnitzwerk im Schrein ausstrahlt. Solch innere Einheit wird durch die übergreifende Architektur, die Schrein und Flügel zusammenbindet, auch noch äußerlich gefestigt.

In dieser letzten Wandlung hat sich erfüllt, was die vorigen anklingen ließen. Der Pilger sah das Wunder lebhaftig sich vollziehen. Uns führte die Form steigend zu ihm hin. Nun die Flügel sich schließen, wandelt es sich wieder stufenweise zurück. Da erscheint noch einmal auf der großen Schauwand das Christusleben. Leis hebt der Zug zur Mitte hin und weitet sich zurück zu den Rändern. Dann schließen sich auch die äußeren Flügel, und die Wolfganglegenden führen ins geheiligte Diesseits.

Wie ein gewaltiger Orgelton begleitet die Kreuzigungsszene im Gesprenge diesen Rückweg in die Welt. Die Gestalten der Schreinvächter zu seiten sind nun Echo der großen Bewegung im Innern. In ihnen klang sie auf zu Beginn dieses heiligen Spiels, — sie klingt in ihnen nach, nun dies Altardrama beendet ist. Im Kirchenschiff hallt sie weiter, folgt uns hinaus in die Landschaft, die dieser erhabenen Kunst still lächelnde Schwester ist.



Linke Kehle



Rechte Kehle

Altar von St. Wolfgang. Schnitzwerk in den Rahmenkehlen der Predella

Die künstlerische Herkunft des Bildhauers

Die innige Verschränkung der Künste, wie sie die Betrachtung des Wolfgangaltars gezeigt hat, schließt alle Zweifel aus, ob hier der gleiche Meister malte und schnitzte, — mögen bei der Ausführung der einzelnen Teile auch andere Hände mitgewirkt haben. Sie erschwert aber zugleich die Sicht auf die Ursprünge dieser Kunst. Sie erschwert auch die Lösung der Frage, ob hier dem Schnitzer oder dem Maler der Durchbruch zum Wesentlichen dieser Kunst gelang.

Wir betrachten die früheren Werke. In ihnen wirken die Künste noch gesondert.



Altar von St. Wolfgang. Schnitzwerk in der Rahmentheile der Predella

Wir treffen auf den Maler Pacher und auf den Bildhauer. So wird man die Entwicklung des Meisters in den verschiedenen Künsten gesondert herauf verfolgen müssen bis zu dem Punkt, wo die Einwirkung eines entscheidenden Erlebnisses faßbar wird, das die beiden Künste zur unauslöschlichen Einheit von St. Wolfgang zusammenfügt.

Was Pacher als Bildhauer der zeitgenössischen Kunst, was er im Besonderen der heimischen Überlieferung entnehmen konnte, zeigt der Hochaltar in der Pfarrkirche in Gries, das Werk, das im gleichen Jahr wie der Altar für St. Wolfgang bestellt und wohl unmittelbar vor diesem ausgeführt worden ist. Es ist das einzige Bildhauerwerk des Meisters, das uns aus der Schaffenszeit vor St. Wolfgang erhalten ist.

Der heute aus Trümmern des ursprünglichen Altars und aus fremden Bestandteilen zusammengefügte Torso läßt die innere Größe, die hier schon am Werk war, nur ahnen. Der im Bozener Stadtarchiv erhaltene Vertrag mit den Bestellern setzt das inhaltliche Programm, das der Flügelaltar verwirklichen sollte, aufs genaueste fest. Aus ihm ist der ursprüngliche Zustand gesichert.

Im Mittelschrein, der unter grober moderner Fassung leidlich erhalten blieb, ist die Krönung Mariens dargestellt; „genau so, wie sie im Altar in Unserer lieben Frauen Pfarrkirche in Bozen steht“ — heißt es im Vertrag. Vor den thronenden Gestalten Gottvaters (vom Betrachter aus links) und Christi kniet die Madonna. Zu Seiten in Nischen der heilige Michael und der heilige Erasmus. Zu Füßen halten Engel das Gewand der Madonna. Andere Engelgestalten zu Häupten und an den Seiten begleiten den heiligen Vorgang mit ihrer Musik. Im Schreinsgrund halten gemalte Engelgestalten den Teppich hinter den thronenden Gottheiten. Die Außenseiten der Flügel waren mit gemalten Darstellungen der Passion, die Innenseiten mit Reliefdarstellungen aus dem Leben Mariens geschmückt. An den Schmalseiten des Schreins mögen als Wächter der heilige Sebastian bzw. der heilige Florian gestanden haben. In der Predella und auf ihren reliefgeschmückten Flügeln erschienen die Kirchenväter im Brustbild. Im Gesprenge oben der Gefreuzigte mit Maria und Johannes als Begleitfiguren, zuoberst die Madonna mit dem Kind. (Erhalten sind der Schrein und zwei Reliefs der Flügel; Abbildungen Seite 6 bis 20.)

Im Gesamtbau dieses großen Altarwerks wird ein Typus aufgenommen und zu neuen Wirkungen weitergeführt, den die Tiroler Kunst schon einmal, kurz vor der Jahrhundertmitte, großartig aufgestellt hatte: im Flügelaltar von St. Sigmund im Pustertal. Die Herkunft aus dem Tabernakelaltar schlägt dort noch deutlicher durch.



Altar von St. Wolfgang. Schnitzwerk in der Rahmenkehle der Predella

Aber die Entwicklung, die das ursprünglich vor der Altarwand stehende Tabernakel, das die Heiligenfigur umschloß, — oft um Seitentabernakel bereichert — in die Altarwand selbst eingesenkt, im Gesprenge hochgeführt hatte, die dies Tabernakel dann zum Schrein als dem Hauptstück des neuen Altartypus gleichsam geöffnet und geweitet hatte, mündet hier schon im ausgesprochenen Schreinaltar. Eine mit Flügeln verschließbare Predella — der „Sarg“ — trägt den großen Schreinkasten, in dessen Innerem, noch gesondert durch eigene Postamente und Baldachine, drei Figuren stehen. Die ehemaligen Tabernakelwände sind zu Zwischenpfosten geworden, die — von musizierenden Engeln belebt — einen Gesamttraum unterteilen. Eine feste Rahmung, im oberen Abschluß vom überlieferten Vertikalstoß noch gebrochen, schließt den Schrein zum eigenen Raumkasten zusammen. Bemalte Flügel breiten den Altar zu großer Spannweite. Ein Türmeaufbau, in dem die ehemaligen Tabernakel noch nachklingen, zieht nach oben.

Im Grießer Altar sind die Spuren der Herkunft aus dem Tabernakelaltar noch weiter getilgt. Noch zeigen sie sich in den Postamenten und Baldachinen der Figuren, in den Beulungen der Rückwand des Schreins, wie sie die Tabernakelnischen herausdrückten. Diese Postamente und Baldachine haben nun aber schon verschiedene Höhen und Ausladungen und in Postament und dazugehörigem Baldachin verschiedene Grundrißfiguren. Die ehemals zusammengehörigen Teile lösen sich also voneinander und fügen sich bereichernd einer neuen, umfassenden Raumeinheit, dem Kastenraum des Schreines, ein. Die Einzelfiguren werden ersetzt durch die Szene. Eine klar komponierte Massenverteilung ordnet den Raum.

Für die Szene im Schrein bot die Tiroler Kunst andere Vorläufer. Gerade für die Darstellung der Marienkrönung haben sich frühe, bedeutende Beispiele erhalten. Sie folgen den beiden Ausformungen des neuen Typus, der sich im abendländischen Kunstbereich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts gegenüber einem ältern durchgesetzt hatte: die bis dahin übliche Zweiergruppe des Christus und der vor ihm knienden, ihm zugewandten Madonna war von der Dreiergruppe, in der auch Gottvater am heiligen Vorgang teilnimmt, abgelöst worden. Die schöne Gruppe aus Tschengels (heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg) zeigt Maria vor Christus kniend, hinter beiden, die Gruppe bekrönend, der segnende Gottvater. In der Gruppe aus Velthurns (heute im Diözesanmuseum in Brixen) kniet die Madonna, der Gemeinde frontal zugewandt, zwischen Christus und Gottvater.

In diesen beiden zeitlich sich folgenden Gruppen war die Tiroler Eigenart in

der stark plastischen Auffassung der Komposition lebendig geblieben. Vollplastische Figuren stehen in körperlicher Kompaktheit nebeneinander oder einander gegenüber. In der Gruppe aus Tschengels erzeugt das Gegenüber und Hintereinander der Figuren eine dramatische Spannung, die durch die melodischen Saltenzüge des Stils um 1400 einer überirdischen Hoheit noch zart eingebunden bleibt. In der Gruppe von Velthurns treibt die volle Kernkraft der Masse von Figur zu Figur und bindet sie zu feierlichem Gepräge zusammen. Eine Marienkrönungsgruppe in Kloster Säben (über Klausen bei Brixen) führt dann auch schon in der neueren Art der Linienführung näher an die Pachtersche Gestaltung heran.

Zur Übernahme des ganzen Altartypus und des Vorwurfs der Schreinszene aus der heimischen Überlieferung treten also auch Anknüpfungen an die besondere Art der tirolischen Plastik dieser Zeit. Sie bietet Pacher noch einen andern sehr charakteristischen Zug. In der Predella jenes großen Altarwerks von St. Sigmund ist eine Anbetung der Könige dargestellt: im bühnenmäßig aufgetanen Kastenraum fügen sich kleine vollplastische Figuren in fast naivem Wagnis zur Szene. Stärkste Lebendigkeit der Bewegungen ersetzt jetzt den fließenden Zusammenhalt, wie ihn die melodischen Liniengefüge jener Gruppe von Tschengels verliehen hatten, ersetzt auch die erhabene Feierlichkeit der Gruppe von Velthurns. Diese Lebendigkeit der Bewegungen läßt sich weiter verfolgen in Reliefdarstellungen aus einem Altarwerk in Deutschhofen und — unabhängig von diesen — in solchen in der Ursulinerinnenkirche in Bruneck. Diese hat man in der Art der Saltenlagerung sogar in unmittelbare Beziehung zu den Figuren des Grieser Altars gebracht (Pinder: „Die große Möglichkeit Pacher...“). Und in einem andern Werk einer Pustertaler Werkstatt, in einer sitzenden Valentinsfigur in St. Valentin bei Pfalzen (unweit von Bruneck) glaubte man, Ansatzpunkte von Formelementen zu sehen, wie sie etwa im Kopf des heiligen Erasmus in Gries begegnen (Müller).

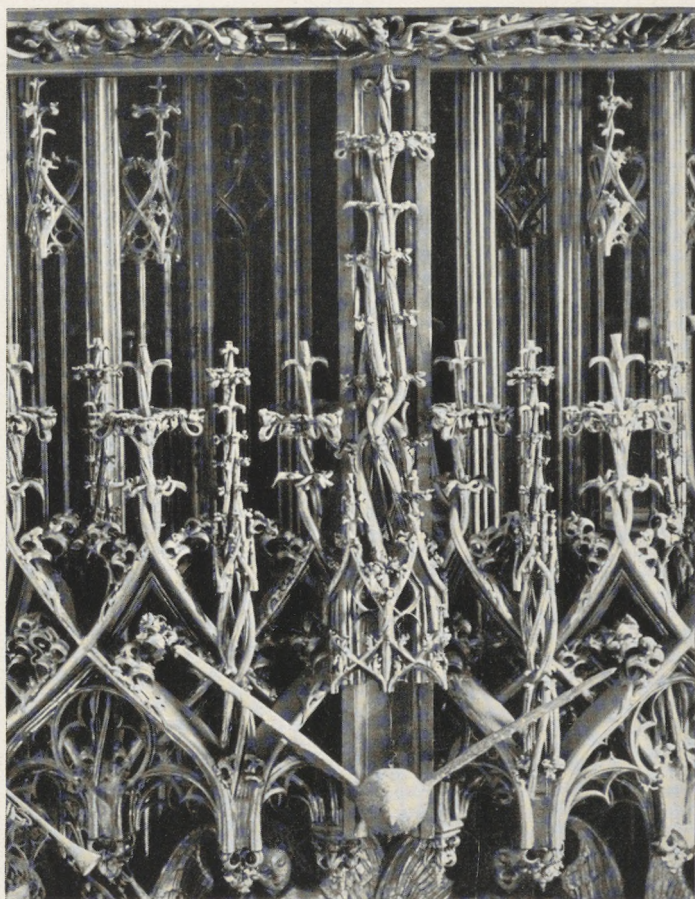
Aus diesen tirolischen Zügen allein aber ist Pachters Grieser Plastik nicht zu erklären. Ja uns scheint, als erführen gerade die bezeichnendsten unter ihnen: die körperliche Mächtigkeit der Figuren und die Lebendigkeit ihrer Bewegungen bei Pacher eine Brechung ins Mattere, ohne daß man eine geringere künstlerische Kraft dafür verantwortlich machen dürfte. Andere, fremdher genommene Züge treten zu den heimischen hinzu und unter deren Einwirkung scheinen diese zu erlahmen. Sie wirken hier weniger naiv und spontan wie in der älteren tirolischen Kunst, manchmal wie „gedacht“.

Das gilt schon von der Gesamtkomposition der Szene. Herrscht hier noch das fernige Gegenüber der Figuren im Raum, das für jene früheren Werke so bezeichnend war? Es scheint gebrochen. Die Figuren sind wie in Flächensicht gedreht, ohne daß doch ihr vollplastischer Charakter aufgegeben wäre. Eine Bildhaftigkeit ist erstrebt, der die plastische Dramatik zum Opfer fällt. Dabei soll aber die Raumhaftigkeit gerettet, ja gesteigert werden. Doch gerade hier schafft nicht mehr das naive Raumeempfinden von früher, — bewußt verfolgte Raumabsichten sind am Werk, die einer bewußt verfolgten Flächensicht entgegentreten.

Bewußter Raumabsicht dient vor allem die Tiefenstaffelung der Szene in drei Zonen. In der Schreintiefe thronen Gottvater und Christus. Vor ihnen in einer mittleren Zone, der Gemeinde seitlich zugewandt, kniet die Madonna. In einer vorderen Schicht tummeln sich die mantelsaumtragenden und die musizierenden Engel. Der Blick, und ihm folgend das Körpergefühl, wird schrittweise in die Tiefe hineingeführt. Saltenzüge der Gewänder stärken diesen Tiefenzug. Ein reiches Vor und Zurück, Auf und Nieder der körperlichen Motive soll mit starkem plastischem Leben eine Raumhaftigkeit erzwingen. Noch die plane Rückwand des Schreins



Altar von St. Wolfgang. Mittelschrein. Maria. Seitenansicht



Altar von St. Wolfgang. Oberteil des Mittelschreins

soll Echo geben: durch gemalte Linienführung — der Rand des Teppichs, den die Engel halten — wird die Mittelachse perspektivisch hereingeschoben, so daß sich Scheinnischen ergeben, die die thronenden Gottheiten von rückwärts umfassen, also noch einmal mit Raum umgeben.

Und doch: dies plastische Leben reicht nicht aus, um von sich aus die innere Ordnung der Szene zu bestreiten. Die wird nicht durch die plastische, sondern durch eine mehr linear-flächige Komposition erzwungen. Übergreifende Flächenfiguren sollen die Gestalten zur Szene zusammenbinden. Ein gleichschenkliges Dreieck umfaßt die Madonna und die beiden Engel ihr zu Füßen, die der ganzen Szene die breite Basis sichern. Ein zweites größeres Dreieck umschreibt dieses erste: es steigt von den unteren Altardecken über die musizierenden Engel zu seiten und an den Schultern und Köpfen der Gottheiten hinauf. Seine Spitze wurde durch die ursprünglich wohl höher angebrachte Taube bezeichnet. In dieses ist ein Gegendreieck eingesenkt, dessen Basis von den Köpfen der oben musizierenden Engel begrenzt, dessen Spitze im Kopf der Maria jene des ersten Dreiecks berührt. Es ließen sich noch weitere Kompositionsfiguren herauslesen. Ja man glaubte, eine regelrechte Triangulatur (eine bestimmte dem Mittelalter teure Dreieck-Konstruktion) als Kompositionsgrundlage nachweisen zu können (Schwabik).



Altar von St. Wolfgang. Mittelschrein. Christus und Maria



Altar von St. Wolfgang. Mittelschrein. Kopf des Christus



Altar von St. Wolfgang. Mittelschrein. Christus. Teilaufsicht



Altar von St. Wolfgang. Taube über der Marienkrönung

Immer wird das Antlitz der Maria als ideelle Mitte betont. Von ihm strahlt die flächige Ordnung aus, die das „Bildmäßige“ dieses Schnitzwerks bestimmen möchte. Und die es doch nicht restlos zwingt. Denn die hinter solchem Flächen= schema treibenden Raumabsichten wirken der Flächenkomposition entgegen. Ein unsicheres Gleiten zwischen zwei Welten entsteht. Die Szene lockert sich unter dem Nachdruck der vollplastischen Gestalten in ihre einzelnen Träger auf. Die Figuren lösen sich aus der Gruppenbindung. Sie wirken nur noch wie zusammengestellt, nicht mehr durch plastische Kernkräfte zusammengetrieben. Die flächigen Bild= kräfte aber reichen zu einer neuen szenischen Dramatik noch nicht aus. Die über= greifende Architektur bleibt nur Gehäuse, wirkt nicht wie der schaffende Grund, aus dem alles einzelne notwendig erwächst.

Wie eine Unsicherheit liegt es auch über den einzelnen Figuren. Man hat die Gestalten Gottvaters und Christi „etwas schwächig und puppenhaft“ gefunden und hat sie aus der Art der älteren Tiroler Plastik erklärt (Hempel). Daß in der älteren Tiroler Plastik auch wertvolle Eigenschaften dieser Gestalten wurzeln, hatten wir gesehen. Diese Unsicherheit im Plastischen muß noch andere Ursachen haben.

Auch in der Einzelkomposition fällt — wie schon in der plastischen Gesamtkompo= sition — eine gewisse Absichtlichkeit der plastischen Gestaltung auf. Die Falten der Gewänder mühen sich in runden Stegen aus der körperlichen Masse heraus, suchen dieser in scharfem Umziehen plastische Rundung zu verleihen. Dabei werden Ein= wirkungen des großen Anregers vom Oberrhein deutlich: des Stechers C. S., dessen zügige Bewegungslinien der Meister von Gries ins Plastische umzusetzen sich bemüht. Noch folgt er dem Anreger etwas zag. Neben folgerichtig durchgeführter Plastik zeigt sich zuweilen einige dekorative Leere. Zwischen langen Zugfalten brechen kurze



Altar von St. Wolfgang. Hand des segnenden Christus

Einzelfalten auf, die oft ohne klare Begründung durch abstrakte Linienführung oder Beachtung der körperlichen Funktion senkrecht aufeinander stoßen. Ein Aufreißen der Masse durch tiefgehende Raumzüge, aus deren Tiefen dann etwa andere Massen austauchen könnten, wie dies Nikolaus Gerhard packend gestaltet hatte, ist — in der Figur des heiligen Erasmus z. B. — wohl schon geahnt, nirgends aber überzeugend durchgeführt. Als hielte ein flächig eingestelltes Auge den plastisch zupackenden Raumsinn des Bildners noch zurück, so stoßen manche dieser Raum-Körper-Beziehungen plötzlich wieder und bleiben an der Oberfläche haften.

Vorzüge einer solchen flächigen Haltung beleben nun aber die Einzelheiten. Mit köstlicher Zartheit sind die Hände, sind die Gesichter wie „hingemalt“. Der fischblasenförmige Schnitt der Augen — Pachers Eigenart durch sein ganzes Schaffen hindurch — wirkt als bestimmendes Motiv in allen Einzelformen: in der Führung der Brauen, der Nasenflügel, der Lippenbogen, der Kinnbildung, noch der atmenden Konturen der Wangen. Es wird besonders im Antlitz der Madonna zu einer zarten

Flächenkomposition gewertet, wie sie eigentlich nur ein Maler empfinden und erfinden kann. Hatten wir nicht auch in der Gesamtkomposition der Gruppe ein flächig-malerisches Empfinden wahrgenommen! (Abb. S. 17 und Tafel gegenüber S. 16.)

In seiner eigensten Welt treffen wir diesen „Maler“ dann bei den teppichhaltenden Engeln der Schrein hinterwand. Durch zarteste Modellierung in weich aufgetragenen Tönen werden Antlitz und Körperformen und die weichen Fältchen herausgeformt, die Köpfe in schwingendem Rhythmus einander zugeneigt. Diese Malereien werden uns bei der Betrachtung des Pacherschen Malwerks noch einmal beschäftigen. Hier führen sie uns zurück zur Frage nach der künstlerischen Herkunft des Bildhauers.

Dieses Motiv der teppichhaltenden Engel an der Schreinrückwand weist nämlich wieder über die ältere tirolische Kunst hinaus. Es stammt aus dem Kreis Hans Multschers, der es in plastischer Ausführung erstmals in seiner Sargnische im Ulmer Münster gebraucht hatte. Möglich, daß das große Altarwerk, das er 1456—58 in Sterzing aufgestellt hatte, die Anregung an Pacher vermittelt hatte. Von dorthier könnte auch der Gedanke der beiden Schreinwächter zu beiden Seiten des Altars stammen, wobei dahingestellt bleiben mag, wie diese Wächterfiguren in Sterzing und wie sie etwa in Gries zu den Grundachsen des Altars gerichtet waren. Doch Multscher selbst hatte Anregungen solcher Art aus dem Westen aufgenommen. Und da am Grieser Altar von sonstiger, gar von rein bildhauerischer Anregung durch Multscher nichts festgestellt werden kann, wird man die Spur über Multscher hinaus bis zum Ursprungsgebiet einer jungen Kunst am Oberrhein verfolgen müssen (Müller).

Diese jüngere Richtung hatte im Meister C. S. einen gewichtigen Kunder gefunden. Dessen Einwirkungen sind am Grieser Altarwerk noch an manchen anderen als den schon aufgezeigten Motiven zu erkennen. In der Haltung der Engelfiguren



Altar von St. Wolfgang. Mantelsaumhaltende Engel



Altar von St. Wolfgang. Mantelsaumhaltender Engel

zu Füßen der Madonna begegnen die starken Bewegungsanregungen, die überschleifenden Faltenzüge, die kräftigen Überschneidungen, wie sie auf den späteren Stichen des Meisters E. S. erscheinen. Sogar für die Gesamthaltung dieser Engel mag ein solcher Stich das Vorbild geliefert haben. Ein im einzelnen kräftiges plastisches Leben hebt hier an. In der Stecherkunst des Meisters E. S. treffen wir also auf eine wesentliche Quelle der Pacherschen Kunst.

Neben solchen Anregungen durch die oberrheinische Graphik wirkt die dortige plastische Kunst selbst ein. Man hat auf die motivische Übereinstimmung der Gestalt Gottvaters mit einer Jakobsfigur in Kaysersberg im Elsaß hingewiesen (Müller). Und Motive wie das um das Marterwerkzeug sich herumwindende Manteltuch des heiligen Erasmus, vor allem aber die gleichsam sich einschraubende Figur des Erzengels Michael läßt an die Kunst des großen Nikolaus Gerhard denken. Ob Pacher solche Anregungen auf Wanderungen am Oberrhein unmittelbar aufgenommen oder durch einwandernde Künstler vermittelt erhalten hat, läßt sich, ehe nicht neue Quellen erschlossen sind, nicht entscheiden. Zur Zeit, als Pacher am Grieser



Altar von St. Wolfgang. Teppichhaltender Engel an der Schreibrückwand



Altar von St. Wolfgang. Teppichhaltende Engel an der Schreinerückwand

Altar arbeitete, reichte die Einflußsphäre von Oberrhein und Bodenseegebiet bis ins obere Etschtal hinauf (Müller). Und bei Bozen hatte Pacher früher schon gearbeitet (Altar für Schloß Ried). Hier muß die Feststellung genügen, daß Pacher die Einflüsse der „modernen Richtung“ eifrig aufnahm, daß er sie der heimischen Weise bereichernd einarbeitete und daß er dieses Neue einer eigenen Absicht dienstbar zu machen suchte.

Wie weit kommt eine solche eigene Absicht im Grieser Altarwerk schon zum Ausdruck? Der Bildhauer Pacher tritt an als der Sohn seiner Heimat, getreu ihrer alten Überlieferung: als Gotiker. Er bindet die Plastik, die in den führenden Kunstlandschaften des Reichs dem Bau schon entwachsen waren, wieder zurück in die Architektur. Das Altarwerk als Architektur sollte die andern Künste aufnehmen und bergen. Muß man von Pacher aus sehen und dementsprechend urteilen: seine Plastik bedurfte noch des Halts durch eine bindende Architektur? Soviel ist gewiß: des Tirolers „restaurierende“ Absicht kam einem unbewußten Streben der Zeit entgegen, das von neuem auf Bindung drängte. Und damit rollt sie die tiefe künstlerische Problematik der Zeitlage grundsätzlich auf.

Die deutsche Plastik hatte sich — besonders in den vorwärtsdrängenden Werkstätten des Oberrheins — von der architektonischen Bindung weitgehend befreit. Man mag darin eine Lösung von der religiösen Bindung gespiegelt sehen. Die starke Bewegtheit, durch die man eine neue Formgesetzlichkeit erstrebte, drängte auf künstlerische Vollendung der plastischen Gestaltung in sich selbst, wehrte sich gegen Einbindung in die Architektur. Diese Dynamik hatte den Umräum eindringen lassen in die Masse, hatte ihn zum Gegenelement des Plastisch-Festen erhoben. Damit hatte sie der Plastik nun aber ein architektonisches Prinzip eingefügt, hatte ihr die Architektur, der man entraten zu können glaubte, gleichsam eingeschmolzen. Sollte diese raumträchtige Plastik nun in eine neue Bindung durch Architektur hinaufgehoben werden — und eben dies war Pachers Absicht! — so mußte das Problem einer Verschmelzung des Plastikraumes mit dem umfassenden Architekturraum aufstehen. Erst die Bewältigung dieses Problems konnte gegen ein drohendes Zurück — die Plastik nur wieder als kompakte Masse! — ein stolzes Weiter erzwingen.

Pacher spürt das Problem. Er will das am Oberrhein für die Plastik Errungene hinaufretten in seine alt-neue Überzeugung von einer beherrschenden Architektur. Er steigert die plastischen Motive seiner Komposition auf alle „erdenkliche“ Weise. Er knüpft an Heimisches an und holt sich vom Neuen, was er fassen kann. Er sucht beides zu vereinen. Aber es gelingt ihm nur zum Teil. Und hier liegt der Eindruck von Unsicherheit begründet, den diese Figuren beim Betrachter hinterlassen.

Sie strahlen nicht mehr die naive Kernkraft aus wie die der früheren tirolischen Kunst. Sie sind schon angerührt von jener neuen Kunst, die aus der Bewegtheit der Form das Lebensvolle der Figuren erstehen läßt. Sie vermögen aber noch nicht, diese Bewegtheit über sich selbst hinauszutreiben in den Raum, der sie umgibt, den die Architektur des Altargebäudes ihnen anbietet.

Auch die frühere spontane Lebendigkeit der Gebärden ist wie erloschen. Sie ist zumindest gedämpft durch jene von der Zeit aufgetragene Absicht auf Bildhaftigkeit der Szene, die sich flächig ausspinnen will. Große Flächenfiguren klären die Komposition zu schöner innerer Ausgewogenheit der Teile, vor der man den Eindruck früherer Klassik hat empfinden können (Hempel). Aber es ist keine Klassik derjenigen Kunst, um die hier gerungen wird. Hier soll Architektur aufwachsen aus plastischen Elementen. Architektur braucht lebensvolle Körperlichkeit und lebensvollen Raum. Um die lebendig bewegte körperliche Masse geht das bewußte Mühen. Ein lebendig durchpulster Raum fehlt. Zwischen den Plastikteilen und der Architektur, der sie



Altar von St. Wolfgang. Singende Engel vor dem rechten Trennungspfeifen



Altar von St. Wolfgang. Singende Engel vor dem linken Trennungspfeiler



Altar von St. Wolfgang. Singende Engel



Altar von St. Wolfgang. Baldachinwerk im Mittelschrein

zustreben, klappt spannungsloser Leerraum. Malerische Mittel werden zu Hilfe gerufen, ihn zu füllen. Aber er klingt nicht. Schwer umlastet er die körperlich gebaute Szene, formt nicht aus sich selbst heraus die lebensvolle Gegenfigur, die mit der Plastikfigur sich durchdringen müßte zur architektonischen Einheit.

So bleibt dieses schöne Werk in seinem formalen Ergebnis hängen zwischen einem Nicht-mehr und einem Noch-nicht. Und eben in dieser Zwischenstellung spiegelt es die geistige Lage seines Urhebers und seiner Zeit. Diese Szene der Marienkrönung lebt nicht mehr aus einer transzendent bestimmten Dramatik wie jene aus Tschengels. Auch nicht mehr aus der rein repräsentativen Würde wie jene aus Velthurns (um nur die tirolischen Beispiele zu nennen). Sie bezieht sich schon auf einen Gläubigen als „Betrachter“. Sie sucht dessen Mitempfinden, ja dessen Mitspieler-schaft herein-zurufen ins dargestellte Geschehen. Es ist, als ob der heilige Vorgang sich herabsenke



Altar von St. Wolfgang. Hl. Wolfgang. Seitenansicht

aus der erhabenen Sphäre des Himmlischen ins menschliche Einverständnis. Er erzwingt nicht mehr — durch seine Erhabenheit — ein Gesehen=sein. Er wirbt um ein Gesehen=werden. Die neue Dramatik aber, die den Betrachter durch persönliches Beteiligtsein einzubinden vermöchte in das szenische Geschehen, ist noch nicht gefunden. Sie müßte die Magie des religiösen Gehalts, wie sie die Dramatik jener früheren Szenen begründet hatte, ersetzen durch die Magie rein innerkünstlerischer Bindung, wie sie aus dem Spannungsvollen Gegenüber der menschlichen Szene notwendig ersteht. Daß die Gestaltung solch anderer Dramatik dem Meister möglich werden sollte, erweist die Marienkrönung von St. Wolfgang.

Würde sie aber auf dem Wege des Bildhauers, dessen Richtung der Grieser Altar deutlich macht, gelungen sein? Über dessen Herkunft gab die Betrachtung so manche Kunde: er wächst aus der Tiroler Überlieferung hervor und öffnet sich den bedeutenden Anregungen, die das westliche Oberdeutschland ausstrahlt. Viele Momente, die im St.=Wolfgang=Altar zur reichen Entfaltung gelangen, sind im Grieser Werk schon im Keime angelegt. Aber sie verharrten in ihrer Vereinzelnung. Wird ein Weiter auf diesem Weg sie zusammenschließen lassen zur überzeugenden Einheit? Kann eine formale Steigerung, eine Verdichtung dieser plastischen Sphäre zu jenem elementaren Durchbruch führen, aus dem die Vision von St. Wolfgang aufsteigt?

Uns scheint: zwischen dem Grieser Werk und St. Wolfgang hat ein urmächtiges Erlebnis eingewirkt auf Michael Pacher. In seinem plastischen Schaffen zeigen sich dessen Folgen, nicht die Einwirkung selbst. Wir müssen die Entwicklung des Malers herauf verfolgen, um hier nach dessen Spuren zu fragen.

Die künstlerische Herkunft des Malers

Im Schnitzwerk des Grieser Altars schienen so manche Züge das Empfinden eines Malers zu verraten. Den Ursprüngen dieses Malers gilt es nun nachzugehen. Sie sind schwer zu fassen: nur recht wenige Malwerke, die dem Wolfgangaltar vorangehen, können als für Pachers Hand gesichert gelten.

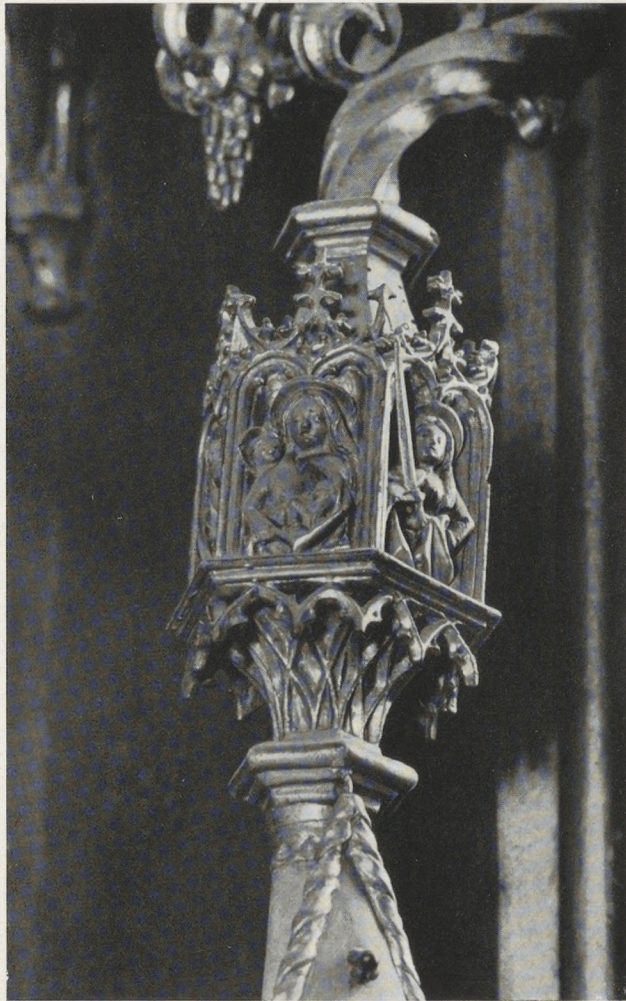
Man hat die Malerei Michael Pachers aus den Überlieferungen der Tiroler Freskenmalerei abgeleitet (Hempel). Als Freskenmaler scheint der junge Meister auch in viel umfassenderer Weise tätig gewesen zu sein, als die wenigen uns erhaltenen Proben kundtun. Und als Freskenmaler glaubte man ihm denn auch zuerst zu begegnen: in Darstellungen der Kirchenväter, die an der Decke der Sakristei in Neustift bei Brixen in Vierpaßformen eingelassen sind. Mit ihnen wäre die Anknüpfung an frühere, sehr ähnliche Darstellungen der Tiroler Kunst im Brigener Domkreuzgang gegeben.

Aber gerade die Tatsache dieser Ähnlichkeit auf Kosten eigener Qualität hatte neuerdings dazugeführt, sie dem Meister — auch dem noch jungen — abzusprechen (Müller). Dessen wahre Persönlichkeit erweise sich in den für Michael Pacher gesicherten Fresken des Welsberger Bildstöckels, unter denen gerade die Darstellungen der Kirchenväter die Zuschreibung der im Vorwurf so ähnlichen, in der Ausführung aber so viel dürftigeren Neustifter Gestaltungen an Michael Pacher ausschließen (Abbildung Seite 22).

Diese Fresken sind im Jahre 1882 infolge eines Unwetters mitsamt dem sie tragenden Bildstöckel zugrunde gegangen. Die wenig aufschlußreichen Abbildungen bzw. Nachzeichnungen nach den Originalen erlauben nur recht allgemeine Schlüsse. Sie genügten einem Bearbeiter (Salvini), um in diesen Fresken unmittelbare



Altar von St. Wolfgang. Kopf des hl. Wolfgang



Altar von St. Wolfgang. Abtstab des hl. Benedikt

italienische Einwirkung festzustellen. Es ist schwierig, diese Feststellung nachzuprüfen. Immerhin möchte man diese Welsberger Fresken absetzen von andern für Pacher gesicherten Werken, in denen von italienischen Einflüssen nichts zu verspüren ist oder doch nicht mehr, als es die nachbarliche Lage ganz allgemein für die Malerei Südtirols mit sich brachte. Solche Unberührtheit von italienischer Einwirkung darf im Werke Pachers als Eigentümlichkeit der frühen Werke angesehen werden. Später bis hin zu den Tafeln des Wolfgangaltars nimmt die Einwirkung Italiens unverkennbar zu.

Es handelt sich da vor allem um die Tafel der Marienkrönung, die aus den Sammlungen auf Schloß Ambras bei Innsbruck in die Münchener Pinakothek gelangt ist, und um die Flügelbilder mit Heiligenfiguren, die im Stift Wilten verwahrt wurden (jetzt in Wien). Für beide Werke wurde seit der ersten Zuschreibung die Urhebererschaft Pachers nie bestritten. Über die zeitliche Ansetzung innerhalb seines Schaffens ist noch keine Einigkeit erzielt (Abbildungen Seite 3, 4, 5).

Man hat eine späte Ansetzung begründen wollen mit dem Hinweis auf die größere gewichtigere Formung der Gestalten gegenüber denen auf dem Grieser Altar.



Altar von St. Wolfgang. Hl. Benedikt



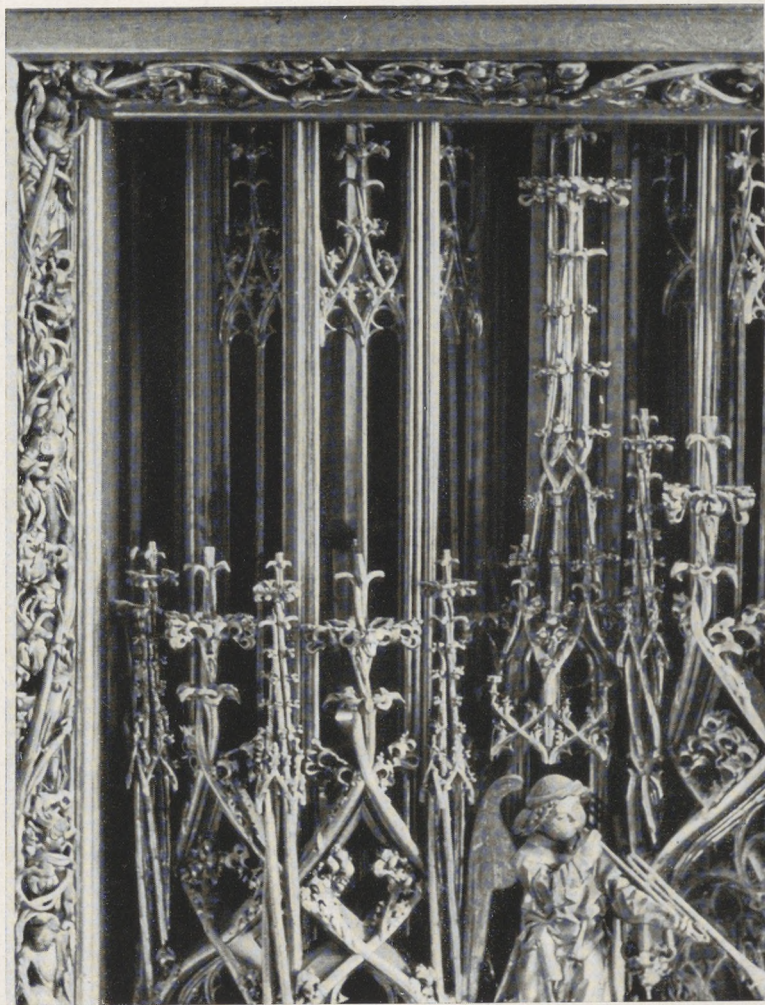
Altar von St. Wolfgang. Baldachine neben und über dem hl. Benedikt

Aber konnte dem Maler nicht schon gelingen, was dem Plastiker noch nicht erreichbar war? Macht die Ambraser Tafel nicht gerade deutlich, daß hier ein „gelernter“ Maler um plastische Wirkungen sich bemüht, fast krampfhaft sich bemüht, — daß er deren Motive in peinlicher Genauigkeit, wie theoretisierend, in Farben aufträgt! Daß es dann aber doch die spontane Malerei ist, die hinter diesen Bemühungen um Plastik durchdrängt und eine starke künstlerische Wirkung sichert. Diese größere Haltung der Gestalten scheint der dem jungen Meister vertrauteren Sphäre der Malerei zu entstammen. Liegt nicht der Schluß nahe, daß Pacher als Maler begonnen hat, daß er auf dieser Tafel die Hinwendung zur Plastik mit malerischen Mitteln gleichsam ausprobiert? Die Urkunden sprechen ja denn auch stets nur vom „Maler Michael“. Verhältnismäßig spät ist er als Bildhauer zu fassen.

Wir dürfen diese Möglichkeit hier nur andeuten mit allem Vorbehalt künftiger klarerer Einsicht. Aber kann man die Ambraser Tafel denn überhaupt nach dem Grieser Altar entstanden denken, in nächster zeitlicher Nähe also mit den Tafeln in



Altar von St. Wolfgang. Kopf des hl. Benedikt



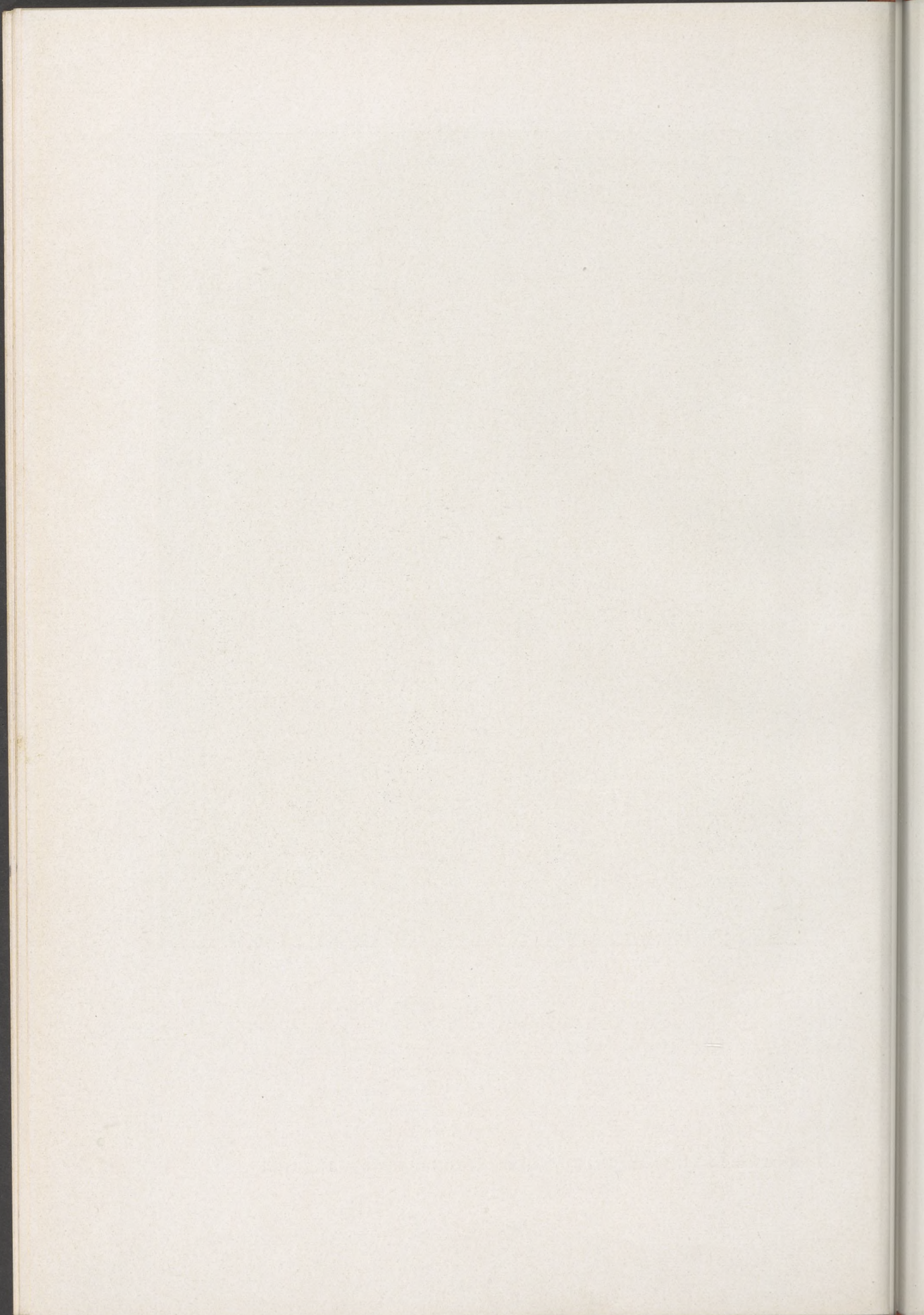
Altar von St. Wolfgang. Fialenwerk im Schrein (links oben)

St. Wolfgang? Können so verschiedene Welten dicht nebeneinander entstehen? Wir müssen uns für die Ansicht ihrer frühen Entstehung entscheiden. Dann tritt für unsern Zusammenhang die Frage auf, was diese Tafel und was die Predellenbilder in Stift Wilten, deren großformige Schwere sie mit der Ambraszer Tafel nahe zusammensehen läßt, über die künstlerische Herkunft des Malers Pacher aussagen.

Der Nachweis einer Verwurzelung dieser Malereien in der Tiroler Kunst muß recht allgemeiner Art bleiben, solange deren Charakter nicht klarer zutage liegt, als ihn die bisherigen Forschungsergebnisse aufzeigen. Seitdem zwei Hauptwerke der tirolischen Malerei des 15. Jahrhunderts, der Annenaltar und der Katharinenaltar in Stift Neustift bei Brigen, nicht mehr als Vorläufer der Pacherschen Kunst verkannt werden können, fehlen die Bindeglieder, durch die man die Pachersche Malerei mit der älteren tirolischen hat verknüpfen wollen. Diese beiden Werke wurden als gleichzeitig mit dem Werke Pachers erkannt und nun auch urkundlich gesichert, ja,



Altar von St. Wolfgang. Der hl. Wolfgang verteilt Brotkorn an die Armen





Altar von St. Wolfgang. Adam im Rankenwerk der Rahmenkehle (links unten)



Altar von St. Wolfgang. Figur im Rankenwerk der Rahmenkehle (links)

man konnte Einflüsse Pachers auf sie feststellen. Immerhin bieten sie greifbare Ansatzpunkte für die Beurteilung des Vorher. In ihnen treten uns zwei festumrissene Malerpersönlichkeiten entgegen, in denen die Möglichkeiten der tirolischen Malerei, zu polarem Gegenüber gesammelt, deutlich werden.

Man hat diese beiden so gegensätzlichen Grundhaltungen, die aber durch eine Freude am Fest-Gegenständlichen doch als tirolisch verbunden bleiben, bis in die Brigener Malerei vor und um die Jahrhundertmitte zurückverfolgt (Hempel). Eine Herleitung aus dieser „abwegigen, d. h. völlig provinziellen und deshalb für den entwicklungsmäßigen Aufbau unfruchtbaren Malerei“ (Müller) wäre verfehlt.



Altar von St. Wolfgang.
Posauneblasender Engel über dem linken Trennungspfeiler im Mittelschrein



Altar von St. Wolfgang. Gesprenge



Altar von St. Wolfgang. Gottvater und Propheten im Gesprenge

Nur gleichnisweise darf sie angeführt werden. Da begegnet auf der einen Seite eine Malerei, welche die Welt des Sichtbaren plastisch begreift, die mit kräftigen Volumen in den Raum vorstößt, mit scharfen Lichtern und tiefer Farbigkeit auf malerische Werte hinzielt. Ihr steht eine andere gegenüber, welche die linearen Gegebenheiten der Sicht spielerisch ausspinnt, die Flächen ausfasern läßt und alle Lichtwerte, auch die des eroberten Raumes, ins Dekorative umbiegt.

Die zuerst genannte Art gewinnt im „Meister der Tafel von Uttenheim“, dem Maler des Neustifter Annenaltars, einen bedeutenden Vertreter. Seine elementar malerische Auffassung läßt den kräftig gefügten Bildraum in lebensnaher Sinnlichkeit sich regen. In seinen Schilderungen packt er die bezeichnenden Momente der



Altar von St. Wolfgang.
Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes im Gesprenge

Handlung. Die Außenszenen werden in stimmungsvoll empfundener Landschaft geborgen. Er hat in Michael Pachers Nähe, im Pustertal, gewirkt. — Die andere Richtung führt Friedrich Pacher, der Meister des Katharinenaltars in Neustift, zu sehr persönlicher und oft eindrucksvoller Art herauf. Er arbeitet die dekorativen Momente der Sicht unter Vernachlässigung des räumlichen Aufbaus oft bis zur Karikatur des Natürlichen heraus. Die Figuren überhäuft er zu stärkerer Charakterisierung mit dekorativen Einzelbeobachtungen, was die Gesichter manchmal fast grimassenhaft erscheinen läßt. Bei alledem rettet ihn eine gewisse Verbtheit vor manierterter Überfeinerung. Vielleicht war es ein verwandtschaftliches Verhältnis, das die Zusammenarbeit mit Michael herbeiführte: auf dem Altar in St. Wolfgang



Altar von St. Wolfgang. Johannes der Täufer im Gesprenge

zeigen die Bilder der Außenflügel und einiges auf der großen Schauwand der zweiten Wandlung seine Art, hier allerdings im Grundgefüge gehalten und künstlerisch gesichert durch Michaels Komposition.

Als zwischen diesen beiden Polen stehend hat man Michael Pachrs Malerei charakterisiert. Überlieferungen der älteren Pustertaler Malerei prägen sich durch. Auf der Ambraser Tafel wirken sie noch besonders deutlich: die feste Gegenständlichkeit im Raume, daneben dekorative Züge, die ins betont Plastische hinübergespielt werden. Zu solchem Erbe treten aber schon auf der Ambraser Tafel andere für Tirol neue Züge, die an die Art des Meisters C. S. erinnern. Diese überschleifenden Saltenzüge, die plastischen Ausdruckswerten dienstbar gemacht werden, diese Kniefalten



Altar von St. Wolfgang. Erzengel Michael im Gesprenge

am Boden und anderes sind Motive, wie sie vom Oberrhein her nun auch in Tirol eindringen. Pacher nimmt sie mit besonderer Entschiedenheit auf.

In anderen Malereien Michaels werden diese oberdeutschen Einwirkungen noch greifbarer. Die zart-farbige Modellierung der gemalten Engels-halbfiguren auf der Schreinrückwand des Grieser Altars gehen über die damals in Tirol schon Allgemein-gut gewordenen Neuerungen der Ambraser Tafel merklich hinaus. Sie lassen an eine vertraute Kenntnis oberrheinischer Werkstättenübung denken. Zur gleichen Vermutung drängte ja auch das Schnitzwerk dieses Altars. Ein Schlußsteinfresko in Taisien, die Darstellung einer Madonna, wohl der einzig erhaltene Rest reicheren Freskenschmuckes in dieser Kirche, weist in der feinfühlig auflichtenden Farbigeit

in der die bestimmenden Formträger herausgetrieben werden, in die gleiche Richtung. Die zunehmende Einwirkung des Oberrheins bestätigt also die oben vermutete Aufeinanderfolge der Werke.

Dann plötzlich der Einbruch einer anderen Welt: in dem großen Wandfresko über dem Portalbogen in der Stiftskirche zu Innichen (Abbildung Seite 21) steht eine unmittelbare Einwirkung italienischer Malerei außer Zweifel. Die über dem Bogenscheitel thronende Kaiserfigur (Otto I.?) und die in die Zwickel großartig einkomponierten Sitzfiguren des heiligen Korbinian (links) und Cauditus (rechts) steigern die Gesinnung aufs Großmenschliche, wie sie schon auf den Wiltener Predellenflügeln, dort noch in gewaltiger Dumpsheit, zum Ausdruck kam, ins Monumentale. Klare anatomische Begründung der Körperformen sichert den mächtigen Bau dieser Gestalten. Bis in die Formung des Architektur-Hintergrundes hinein konnten in diesem Fresko die italienischen Einwirkungen (Padua) nachgewiesen werden. Dieses Innicher Werk und dann die Malereien in St. Wolfgang, die ihm zeitlich engst benachbart scheinen, müssen durch lebendigste Berührung mit Italien erklärt werden.

Im Schnitzwerk Pachers war keinerlei italienischer Einfluß wahrzunehmen. Im reifen Malwerk ist er unerkennbar. Hier scheinen sich also die Wege des Malers von denen des Bildhauers zu trennen.

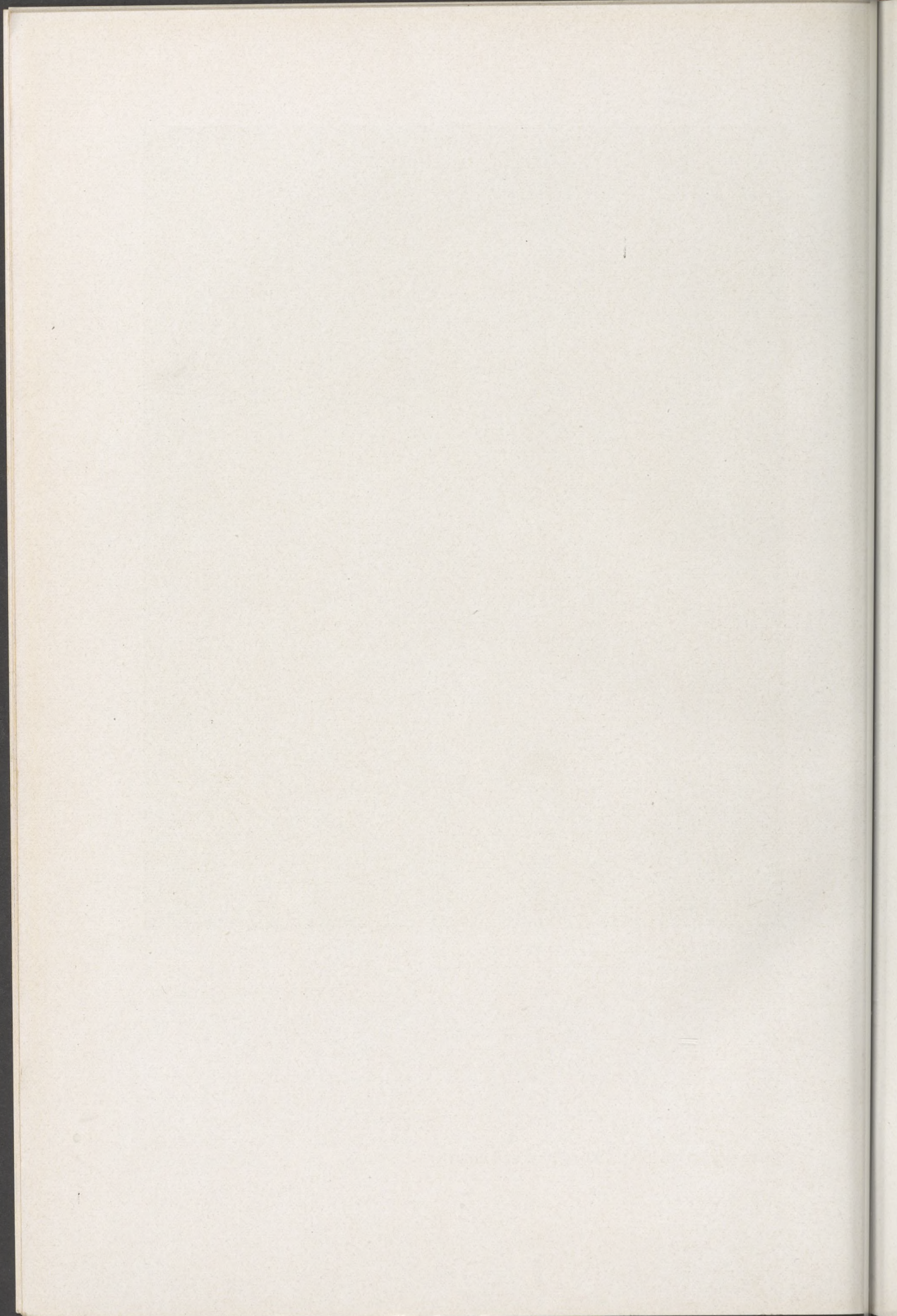
Italien! — Damit ist das Stichwort gefallen, mit dessen Überbetonung die große Eigenart Michael Pachers so oft verdeckt wird. Er habe, so wird oft behauptet, Mantegnas Art auf die deutsche Kunst übertragen, sei in diesem Bemühen aber ohne Nachfolge geblieben. Ist damit der Altar von St. Wolfgang, sind damit die nachfolgenden monumentalen Gestaltungen erklärt? Aber auch die eigenwillige Behauptung des Gegenteils, die alle Einwirkung Mantegnas, Italiens überhaupt verneinen zu dürfen glaubt (v. Allesch), vermag das Geheimnis der Pacherschen Kunst keineswegs aufzudeuten. Nur die sorgsame Abwägung dessen, was Pacher übernommen und wie sein Wesen dies Übernommene umgewertet hat, kann den Zuweg zu seiner großen Kunst erleichtern.

Daran ist nicht zu rütteln: die Malerei Oberitaliens war für Pacher ein entscheidendes Erlebnis. Er scheint sie genauestens studiert zu haben. Da war Venedig, die lockende Lagunenstadt. Für den Pustertaler war die Fahrt dorthin eine Selbstverständlichkeit. Er nimmt von Venedigs Kunst, was er benötigt. Es ist nicht viel. Die venetianischen Einwirkungen auf Pachers Kunst beschränken sich auf einzelne Sichtmotive (s. u.). Für das diese Malerei innerlich Treibende, für die weichen atmosphärischen Schwingungen, die in ihr sich regen und das Bild bestimmen, mußte der sehr fernig die Form anpassende Tiroler unempfänglich bleiben. — Da ist Ferrara mit seiner herben, im Dekorativen großartigen Kunst. Manche ihrer charakteristischen Züge klingen bei Pacher an. — Und da ist Padua und im damaligen Padua Mantegna. Ein Mantegna mußte der Pacherschen Einstellung zur Welt des Sichtbaren die Offenbarung sein. Dessen Werke, vor allem seine Fresken in der Eremitanikapelle, die in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts entstanden waren, haben Pacher denn auch zutiefst berührt. Die Malereien von St. Wolfgang sind dessen Zeugnis. In den späteren Werken klingt der Eindruck nach.

Die Einwirkungen Mantegnas auf das Pachersche Werk lassen sich in verschiedener Tiefenschichtung nachweisen. Auf einer oberen Schicht der Bildgestaltung künden anatomisch durchgearbeitete Aktdarstellungen, die bestimmte Schöpfungen Mantegnas widerspiegeln, den Lerneifer des Nordländers, der in mittelalterlicher Menschen-darstellung geschult ist und nun die „neue“, die italienische Körperdarstellung



Altar von St. Wolfgang. Die Flucht nach Ägypten





Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Beschneidung Christi (Zu Seite 74)



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Tod der Maria. Ausschnitt

anstrebt. Knapp ein Menschenalter später wandert Dürer auf gleichen Spuren. Als Beispiel in Pachers Werk sei unter anderem der in Verkürzung gegebene Körper und vor allem der Kopf des vom Heiligen überraschten Diebes auf dem Flügelbild des Kirchenväteraltars (München; Abbildung Seite 104) genannt. Da erweisen Einfügungen Mantegnascher Figurenschöpfungen ins eigene Werk die verehrende Haltung gegenüber dem Älteren: auf der Darstellung der „Beschneidung“ am Wolfgangaltar (Abbildung Seite 73) zeigen die junge Frau links — nicht Maria! — und der junge Mann mit dem negerhaften Gesichtstypus ganz rechts am Bildrand die größten Ähnlichkeiten zu entsprechenden Figuren auf Mantegnas Darbringungsbild (heute im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin). Die Beispiele ließen sich vermehren.

In tieferen Schichten der Pacherschen Bildgestaltung begegnen dann Gruppierungsmotive, wie sie für Mantegna so sehr bezeichnend sind: jene in direkter Gegenstellung sich entsprechenden Körperhaltungen. So sind z. B. auf der Tafel des Wolfgangaltars mit der „versuchten Steinigung Christi“ die beiden nach Steinen sich bückenden, anatomisch überzeugend durchgearbeiteten Gestalten sowohl einzeln als auch in der bezeichnenden Gruppierung vom Geiste Mantegnas (Abbildung Seite 84). Bei Pacher aber drohen sie das Bildgefüge fast auseinander zu reißen. Mit unwiderstehlicher Wucht stößt der Tiefenzug zwischen ihnen durch, belädt sich in diesen einander entgegenstehenden, von innerer Plastik gespannten Körpern mit schärfster Energie. Es entsteht ein scharf bewegter Bildraum, der mit dem Mantegnaschen Raum nichts mehr zu tun hat.

Hier sind wir also auf die Schicht gestoßen, in der bei Pacher die Umwertung der Mantegnaschen Gabe beginnt. Wir sehen, was Pacher aus den bei Mantegna zu klarer Statik aufgebauten Motiven herausholt. Er benützt sie, die Dynamik



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Tod der Maria



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Darbringung im Tempel



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Versuchung Christi (Zu Seite 80, 83)

seines Bildgefüges zu steigern. Und damit gelangt er zur Gestaltung seines persönlichen Erlebnisses, wie es ihm angeichts des Mantegna'schen Werkes bewußt geworden war.

Er war vielleicht von der breit ausgewerteten Fläche ausgegangen als Freskenmaler seiner heimatlichen Kirchen. Dann mögen ihm unterm Schnitzen die volle Gegenständlichkeit der Masse aufgegangen sein und die reichen Werte, welche die Tiroler Kunst aus diesem Empfinden herauschlug. Jetzt, vor den Fresken Mantegna, überfällt ihn der Raum, der spannungsreich gefüllte Umraum, dessen er bedurfte, um seine Massenfügungen mit der lebensnahen Wirklichkeit, die er suchte, zu umbauen, der ihnen erst den großen Atem ermöglichte, der noch umgestaltet in ihnen trieb.

Er fand diesen Raum bei Mantegna in großartiger Konstruktion auf die Fläche gebannt. Als Malerei trat ihm entgegen, was er als Plastiker suchte. Er mußte es seiner Plastik als Maler erobern. Die Tafeln des Wolfgangaltars zeigen ihn am Werk.

Er übernimmt von Mantegna alle wesentlichen Gestaltungselemente. Er übernimmt den tiefen Augenpunkt: gewaltig ragen die Figuren, die Gebäude auf der Bildfläche empor. Er übernimmt die kurze Distanz: die sehr nah gesehenen Szenen überfallen den Betrachter. Er übernimmt den tiefen Horizont: die Schluchten gleiten unwiderstehlich in die Tiefen, hintergründen die überhohe Vorderseite der Figuren mit reißender Bewegung. Gleich wie bei Mantegna sind die Räume mit großen Architekturen beladen und geordnet. Durch peinlich konstruierte Perspektiven — Mantegna'sche Perspektiven! — wird das Auge geführt und gezwungen. Lichtbahnen klären die Formen, schaffen hellere Folien für die umschattete Figurenszene.

Dies alles übernimmt er. Doch was wird daraus? Eine andere, eine zur Bildwelt Mantegna's in stärkstem Gegensatz stehende, ganz Pacher'sche Welt. In der Gestaltung des Raumes ist er am tiefsten beeindruckt von Mantegna's großer Kunst. Aber gerade in ihr hat er sich am entschiedensten von dem Anreger gelöst. Auch ihm wird der energiegeladene Raum zur stärksten Ausdrucksmacht im Bild. Die Art aber, wie er ihn als Ausdrucksträger wertet, welche empfindungsmäßigen und dann auch formalen Folgerungen er aus dieser seiner Mächtigkeit zieht, lassen ihn zum großen Gegenspieler Mantegna's werden.

Dringen wir wieder schichtweise in die Gestaltung Pacher's ein. Was für Menschen stellt er in seine Räume und in welchem Verhältnis stehen diese Menschen zum Umraum? Wohl begegnen bei ihm auch italienisch geformte, „gebaute“ Gestalten. Aber wirken sie nicht mehr als durch ihre körperliche „Richtigkeit“ durch ihren Gegensatz zum eigentlich Pacher'schen Menschentyp, zu diesem gleichsam in sich hängenden Körpergerüst, das durch schleppende Saltenzüge hindurch mehr nur geahnt als körperlich überzeugend gespürt wird. Diese Pacher'schen Figuren sind nicht vom Raum herausmodelliert, als Masse dem Raum entgegengestellt wie bei Mantegna, — sie scheinen wie vom Raum durchgeschliffen. Man mag sie wie im Raume hängend empfinden, und doch erscheinen sie, soweit man sie nur an den eigenen Stillforderungen mißt, nicht schwach. Sie werden gehalten von den Kräften, die sie durchströmen. Und diese Kräfte sind von ganz anderer Art als jene, die bei Mantegna die Gestalt aus deren eigener Körperlichkeit erstehen lassen und in sich zu kräftigem Stand beschließen. Sie suchen über den Menschen hinaus in eine überpersönliche Begründung.

Auch bei Pacher sind die Gestalten Träger des Raumes, aber nicht wie bei Mantegna dessen Schöpfer, sondern nur seine Deuter. In dem so gedeuteten



Altar von St. Wolfgang. Erste Wandlung. Szenen aus dem Leben Christi

Raum wirken jene eingefügten Mantegna'schen Gestalten wie Fremdkörper, aufreizend und nur gebraucht, um diesen eigentümlichen Raumcharakter noch schärfer herauszuzwingen.

In solcher Gegenüberstellung von „italienischen“ und eigenwüchsigen Gestalten bekundet sich eine bewußt verfolgte künstlerische Absicht. Die schon oben angezogene Darstellung der „versuchten Steinigung Christi“ vom Wolfgangaltar macht das ganz deutlich. In prachtvoller Dramatik wirkt sie auch auf der St. Wolfgang „Versuchung Christi“ (Abbildung Seite 77). Hier durchheben jene überpersönlichen Kräfte sogar noch den monumental durchklärten Körper des Versuchers. Sie stellen seine körperliche Wucht plötzlich in Frage und lassen die in ihm gestauten Energien weitertreiben zur Christusfigur hinüber und durch sie hindurch in die Architekturen und in den tief fluchtenden Raum. Das ist noch Mittelalter, das sich da plötzlich aufbäumt gegen Italien und seine neue Welt, nordisches Mittelalter. Aber ein neues, durchmenschtes Mittelalter, ein Mittelalter in Pacher'scher Prägung.

Und diese Gestalten lehnen sich an Architekturen, werden von ihnen umbaut und überwölbt, durch ihre Formen gesteigert und verzehrt. Wie schlägt auch hier wieder Mantegna's Prinzip in sein Gegenteil um!

Mantegna errichtet monumentale Bauten auf dem Schauplatz der Szene, Bauten, die dem Pathos der Gestalten Echo geben, die alle Proportionen dieser Gestalten hinaufheben ins Gewaltige, und also Widerklang dieses menschlichen Daseins bleiben und seine Verherrlichung. Mantegna stellt die großen Typen antiker Baukunst in seine Räume, Architektur also, die in der Widerspiegelung menschlichen Empfindens, menschlichen Maßes ihre tiefste Sinnbegründung wahr. Säule und Bogen, geordnete Schauwand und tief fluchtendes Gesims, — in ihnen, den klassischen Bauelementen weist Mantegna immer wieder und mit grandiosem Nachdruck auf den Menschen, auf den Träger der bedeutungsvollen Szene zurück. In ihnen schafft er die kraftvolle Entgegnung zum kraftvoll geballten Raum.

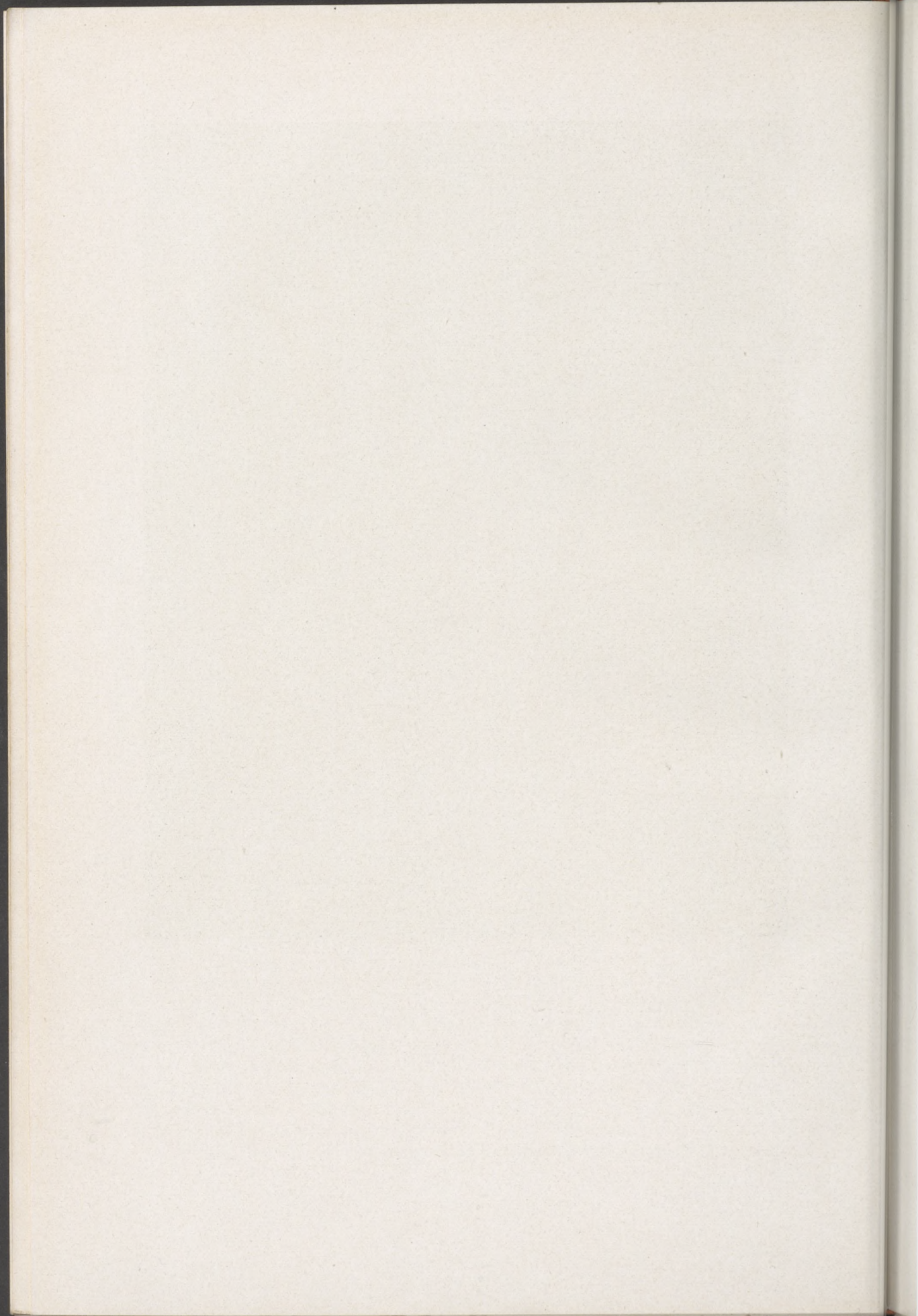
Wie anders die Pacher'schen Architekturen! Gotische Kirchenhallen, heimische Gassenfluchten, ein überwölbter Hausflur mit der Treppe zum Vorhaus, ein Scheunendach draußen vor der Stadt. Und dahinter die weit schwingende Landschaft. Das ist nicht nur die Treue zur Heimat, die hier das Nah-Vertraute eintauscht gegen die antike Pracht. Das ist Gehorsam gegen das Gesetz der eigenen Kunst, die das Außermenschliche, das über menschliches Maß hinauszielende der mittelalterlichen Bausymbolik braucht, um die Kräfte aufzunehmen und weiterzuleiten, die in der Gestalt, in der Szene ihr Sinnbild — und nur dieses! — verkörpern.

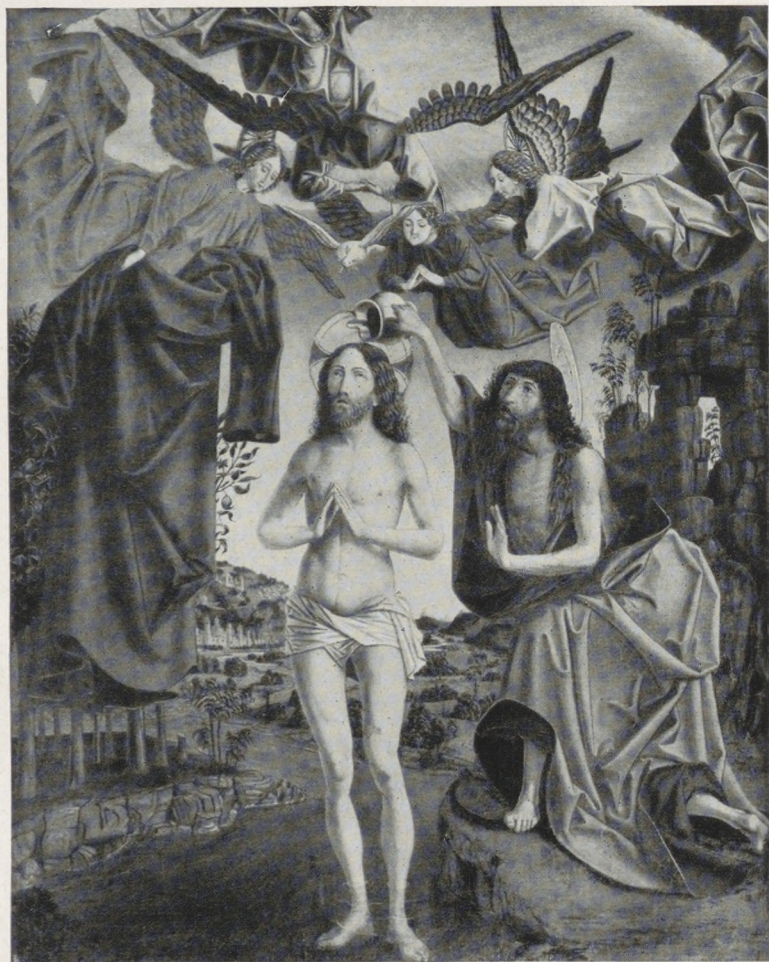
Wir sagten: diese Gestalten werden durch die umbauende Architektur gesteigert. Gewiß! Der Bau führt ihnen in bewußt herausgearbeiteten formalen Beziehungen Kräfte zu: Bogenspannungen stärken die Beziehungen zwischen Gegenspielern, Wölbungen schaffen einem zentralen Vorgang den mächtigen Nachhall, Tiefenachsen stoßen gewaltige Spannungen in figürliches Gegenüber. Er führt diese Kräfte aber nicht der Gestalt zu als dem Körper eines bestimmten Menschen, sondern der Gestalt und mehr noch der sie als einzelne Gestalt wieder aufhebenden Szene, als der Funktion eines Geistigen, das hier den Menschen wie die Architektur gleichsinnig durchflutet.

So stehen diese Architekturen denn auch oft trotz aller richtigen und wirkungssicheren Konstruktion wie unwirkliche Kulissen mehr neben dem Raum oder um ihn herum wie in ihm, durchspannt von kompliziert gelagerten Richtungsachsen und heftig aufgetanen Räumen, die alles Vertraute wieder zurückzunehmen scheinen in eine Tiefenwelt jenseitiger Geltung. Diese Architekturen füllen nicht wie bei Mantegna das Bild mit kompakter, materieller und menschlich durchempfunderer



Altar von St. Wolfgang. Die Auferweckung des Lazarus.





Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Taufe Christi

Wirklichkeit, — sie entwirklichen es eher, lassen dunkle Fragen aufstehen hinter dem figürlichen Geschehen. Die Plastik und die Wirklichkeitsnähe, mit der die geschilderten Vorgänge gepackt und vergegenwärtigt werden — altes tirolisches Erbe! — verstärken durch ihre Kontrastwirkung nur diese leis schütternde Hintergründigkeit des Pachterschen Bildes.

Denn dieser Pachtersche Raum ist nicht in sich abgeschlossen und klar begrenzt wie trotz aller Tiefenfluchten doch immer der Raum Mantegnas. Der läßt den Tiefenzug im Raum nur zu, soweit er die Handlung, die verhaltene Leidenschaft des handelnden Menschen in die Bewegtheit der Masse umsetzt, sie solcherart zum formalen Ausdruck bringt. Ist dies erfüllt, so wird der Raum geschlossen: die Bauten rücken zusammen, und wo noch Öffnungen bleiben und Sernen locken, da schiebt ein dunkler Himmel seine Wände vor, drückt alle Raumenergie zum Kern zurück, wo sie die Figur zu plastischer Säule sättigt. So fügt sich der Raum Mantegnas letztlich doch zur weltlicheren Ruhe der Klassik. Er bleibt der gestaltete Umkreis der Gestalt, den der Atem des Menschen erschafft und füllt. Der nur in ihm, im Menschen, seinen Seinsgrund findet.



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Speisung der Fünftausend (Zu Seite 86)

Bei Pacher stoßen die Fluchten ins Unbegrenzte hinaus. Architekturschemen begleiten ihren heftigen Zug. Wendungen der Achsen beschleunigen den Tiefensturz, bis übereinandergeschobene Landschaftssichten ihn verströmen lassen in die Sernen. Diese Sernen werden nun aber wieder hereinbezogen ins Nahe der geschilderten Handlung: Sortführungen oder Auswirkungen der Szene vorn erscheinen in kleiner und doch seltsam nah gesehener Darstellung in einer tieferen Zone oder am Horizont. So werden Fern und Nahe ineinander verschränkt. Die Vorstellung spult die Distanzen zurück, die die Anschauung ausrollte. Zur klar konstruierten Sichtperspektive tritt eine stoßartig zurücktreibende Vorstellungsperspektive in seltsam verunwirklichenden Widerspruch. Auch in den geschlossenen Innenraum geistern diese Sernen noch hinein. Durch Bogenfolgen, springende Distanzen, abziehende Neben- und Hinterräume und durch eine zwingende Lichtführung werden die festen Raumgrenzen durchstoßen, werden Horizonte aufgetan zu ferner Spiegelung der Szene im Vordergrund.

Diese motivische Verschränkung der Zonen in der Komposition hat im konstruktiven Bildbau ihr Gegengewicht. Wir betrachten noch einmal die Tafel der „Versuchung



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Hochzeit zu Kana

Christi" auf dem Wolfgangaltar (Abbildung Seite 77). In der Vorderebene ist in einprägsamem Gegenüber eine deutliche Wirklichkeit gegeben: die Gestalten Christi und des Teufels. Christus fast zag an die Kante der Tempelarchitektur gedrückt, wie gebannt von der Geste des Versuchers, der sich in Drehung und Windung gegen ihn vorschraubt. Dies lauernd-fordernde Loeken des Versuchers wird, solange die reine Flächenkomposition auf den Betrachter wirkt, von der Architekturform aufgenommen: sie drängt und schiebt in gleicher Richtung, erdrückt fast die Christusfigur an ihrem Rande. Da plötzlich wird der Tiefenstoß wirksam. Die Architekturvedute löst sich aus der Flächenbindung, in der sie zuerst erschien. Ihre perspektivischen Anregungen treiben in die Tiefe. Die enge Gassenflucht saugt den Blick ein. Wie ein Sturmwind segt es jetzt zwischen dem Versucher und der Christusgestalt hindurch, trennt sie zu großartiger Spannung, die nun wie in magischem Rollentausch von Christus hinüberzündet zum gebannt starrenden Teufel.

Dies Sichdurchspannen von Flächen- und Tiefensicht als bewußt angewandtes Konstruktionsmittel ist auf allen Pacherschen Bildern der Reifezeit mehr oder minder



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Versuchte Steinigung Christi (Zu Seite 74)



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel

deutlich zu beobachten. Es ist ein Gestaltungsprinzip, das in einer sehr tiefen Schicht dieser Malerei wirksam wird, dem sich zuweilen sogar die Richtigkeit der Perspektive beugen muß. So ist auf dem „Weihnachtsbild“ des Wolfgangaltars das perspektivisch „falsche“ Standverhältnis der Mensch-Tier-Gruppe durch diese tiefe künstlerische Absicht bedingt (Tafel gegenüber Seite 1). Es dient auch dem späteren Pacher und treibt noch zu gleicher Wirkung, auch wenn die Gestalten zu der großartigen Gewichtigkeit herangewachsen sind wie sie z. B. dem Heiligen auf der sehr ähnlich wie das Versuchungsbild angelegten Tafel mit dem bezwungenen Teufel eignet (Flügelbild am Kirchenväteraltar, München, Pinakothek (Tafel gegenüber Seite 108).

Hier wirkt die radikale Umwertung von Gestaltungsprinzipien, wie sie Mantegna geschaffen hatte. Aus dessen Apotheosen menschlicher Würde und großer freier Räumlichkeit wird bei Pacher das Spannungsvoll durchschütterte Kraftfeld außermenschlicher Bezüge. Das führt zum Mittelalter zurück. Aber von der hochmittelalterlichen Auffassung trennt die neue Bewertung des Wirklichen: es wird jetzt zum Überwirklichen in schärfste Gegenstellung gebracht. Vom Hochmittelalterlichen trennt vor allem die neue Bewertung der menschlichen Gestalt: sie bietet sich jenen Spannungen dar, aber in diesem Sich-Darbieben nimmt sie sie auf, und deutet sie als bewußt gewordene menschliche Regung. Diese entscheidende Umwertung gelang dem Bildhauer. Von dieser, der wesentlichen künstlerischen Tat Michael Pachers wird im nächsten Abschnitt noch zu handeln sein.

Wir fragten nach der künstlerischen Herkunft des Malers. Die Überlieferung Tirols hatte ihm die feste Gegenständlichkeit vermittelt, in der ihm Menschen- und Dingwelt erschienen und zum Bilde sich formten. Die reichere Gestaltung und die zartere Durcharbeitung hatte er aus oberrheinischen Anregungen gewonnen, ob im Bozener Gebiet oder auf Wanderfahrten, muß ebenso wie bei der Frage nach der bildhauerischen Schulung noch dahingestellt bleiben.

Dann traf ihn der Einfluß Italiens in ganz unmittelbarer Weise. Ob einem entscheidenden Aufenthalt in Italien in den siebziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts andere vorangegangen waren, wissen wir nicht. Es ist anzunehmen. Aber erst jetzt ist er reif für die Aufnahme dessen, was der Süden gerade ihm zu geben hatte.

Man hat neuerdings die Einwirkung der venetianischen Malerei auf Pacher auf ein Mindestmaß einschränken zu müssen geglaubt (Salvini). Angesichts deutlicher motivischer Anklänge vor allem an Skizzen Jacopo Bellinis (vgl. auf dem Wolfgangaltar das „Weihnachtsbild“ und die „Auferweckung des Lazarus“ mit Zeichnungen Bellinis im Londoner Skizzenbuch!) wird man sie nicht ganz übersehen dürfen. Venedig könnte ihm auch in Spiegelungen die große Kunst Piero della Francesca vermittelt haben, wofür vor allem die Tafel der „Speisung der Fünftausend“ auf dem Wolfgangaltar, falls sie zu den eigenhändig gemalten zu rechnen ist, sprechen könnte (Abbildung Seite 82). Die Art, wie der plane Boden einwärts führt, wie die Figuren auf ihm aufstehen, wie die hellen Landschaftsgründe flare Weite schaffen, läßt daran denken. Daß auch ferraresische Malerei dem wandernden Meister vor Augen gekommen sein muß, wurde bemerkt, wie auch Einwirkung durch die Schule von Murano.

Entscheidend für den Maler Pacher war Mantegna, von ihm vor allem die Paduaner Fresken. Daß in Padua auch der größte, Giotto auf ihn wirken mußte, ist kaum zu bezweifeln. Damals mag sein Wesen diesem Größeren zugewachsen sein. Anklänge an Giotto glaubte man z. B. in der großartigen Figur des „Heiligen Wolfgang im Gebet“ auf dem Flügel des Kirchenväteraltars (München; Abbildung Seite 103) zu sehen (Salvini).



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild der Predella (innen). Heimsuchung

Italien hatte dem Tiroler Meister die Sehnsucht nach der Gestaltung menschlicher Größe im Bilde gestärkt. Diese Sehnsucht mußte sich noch durchkämpfen durch ein mächtig nachwirkendes Glaubenserbe. Die Heftigkeit dieses Kampfes grub die tiefsten und eigentlichsten Kräfte Michael Pachers auf. Sie schufen einen großartigen Ausdruck deutschen Geistes in der Zeit, da das Mittelalter auch in Deutschland zu Ende ging.

Die Kunst Michael Pachers

Der Altar von St. Wolfgang ist die große Selbstbefundung der Pacherschen Kunst. In ihm schlagen die beiden Welten, die des Malers und die des Bildhauers zusammen. Eine neu durchgespürte Räumlichkeit als tiefster Ausdruck des Lebendigen durchbebt die Gestaltung und bindet sie, ob Malerei ob Plastik, in ihrem letzten Formgrund zusammen. So wachsen sie wesensmäßig hinein in die Architektur.



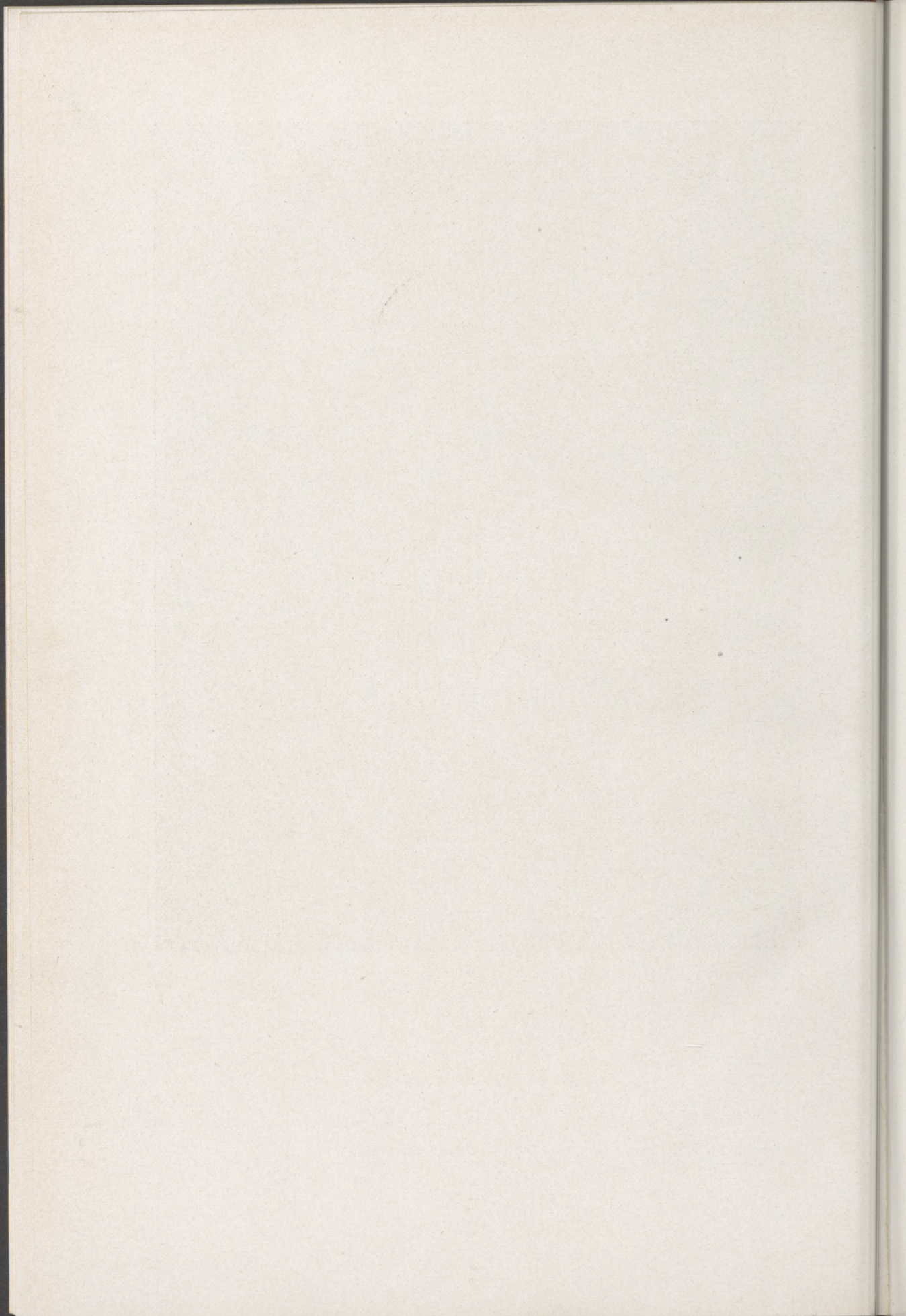
Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Christus und die Ehebrecherin

Eine gewaltige Erschütterung muß diesem Werk vorangegangen sein. Den Anstoß zu ihr glaubten wir in der Kunst Mantegnas zu erkennen. Sie trifft den Maler Pacher. Als Maler vollzieht der Tiroler Meister die Aneignung der Gabe zum eigenen Ausdruck. Sassen wir das Eigene des Pacherschen Bildes noch einmal zusammen. Daß hier nicht von einem Mißverstehen der Mantegnaschen Bildgestaltung gesprochen werden kann, dürfte klar geworden sein. Deren Elemente sind in vollem Wissen ihrer Bedeutung fürs Bild aufgenommen und verarbeitet. Aber sie sind völlig umgewertet: es entsteht ein nordischer Raum, ein Raum, der durchspült ist von Kräften, die aus außermenschlichen Bezirken stammen, deren Verknotung nur wie gleichnisweise als menschliche Szene sich verbildlicht.

Also Mittelalter? Wir nehmen die oben gestellte Frage wieder auf. Ja, Pacher stellt die große mittelalterliche Sägung der Bildwelt wieder her, aber über einer neuen Grundlage. Auch er entwirft das Diesseits, wie alle mittelalterliche Kunst, alle mittelalterliche Ordnung des Daseins dies getan hatte. Aber seine Entwirklichung setzt eine durchgelebte Wirklichkeit und das heißt hier: Diesseitigkeit voraus. Pacher hat sein Jahrhundert aufgenommen und dessen Gesetz verstanden.



Altar von St. Wolfgang. Christus und die Ehebrecherin. Ausschnitt





Altar von St. Wolfgang. Flügelbilder der Außenseite
Szenen aus dem Leben des hl. Wolfgang



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Der hl. Wolfgang heilt eine Besessene

Mit welcher inbrünstigen Leidenschaft werden die wirklichen Dinge aufgezeichnet, in ihrem sehr realen Seinswert betont und voll sinnlicher Ausdruckskraft gestaltet. Wie eindringlich sind die Substanzqualitäten der Dinge wiedergegeben, die Stoffe der Gewänder, die Struktur der Steine, der Fliesen, der marmornen Bogen und Säulen. Wie peinlich genau sind die Stadtveduten eingetragen ins Bild, wie „natürlich“ hebt sich die Landschaft am Horizont! Vor allem: wie leben die Gesichter dieser Menschen! Das sind sehr besondere Persönlichkeiten, mit eigener Freude, mit eigener Qual! Das Schemenhaftige mancher Körper steht in bedeutungsvollem Kontrast zu diesen Gesichtern.

Aus jeder Erscheinung wird ihr höchster Wirklichkeitswert gleichsam herausgepreßt. Der gilt, bis diese Kraft der Realität plötzlich umschlägt in ihr Gegenteil, bis seltsam durchfremdete Räumlichkeiten all diese wirklichen Dinge und Gebärden plötzlich aus ihrem realen Seinsgrund herauslocken und in ganz andere, außerwirkliche Beziehungssysteme hinüberwechseln lassen. Eine tief berückende Spannung steht auf zwischen satter Wirklichkeit und einer unwirklichen Sphäre, die in den Tiefen lauert. Tiefe hier in übertragenem und wörtlichem Sinne verstanden:



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild. Predigt des hl. Wolfgang



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild der Predella (außen). Hl. Gregor (links) und hl. Hieronymus (rechts)

die abgleitenden und vortreibenden Tiefenstöße sind es, die diese Spannung erzeugen und auch bedeuten. Unter ihnen erhebt das Bild.

Hier ist die Spannung bildnerisch gestaltet, unter welcher das geistige Schicksal des Deutschen jener Zeit stand. Das Diesseits in seiner Fülle und in seiner Kraft hatte sich ihm aufgetan. Aber dies berauschend reiche Diesseits ward nur erst auf der Sohle eines Jenseits verstanden, das durch Jahrhunderte hindurch eine tiefere Wirklichkeit verbürgt hatte. Deren gewaltiger Tiefenbau jenseitiger Werte bebte noch herein in die neu sich aufbauenden Welten, die im Menschen, in seinem Bewußtsein um sich selbst, sich gründen sollten. Noch hielt die heroische Schwebel. Aber tiefste Erregungen schütterten unter ihrer gelockerten Form.

Auf den Tafeln in St. Wolfgang glaubt man sie zu verspüren. Jene Tiefenstöße, wie die scharfen Perspektiven sie vortreiben, reißen die Szene auseinander zu dramatischem Gegenüber einzelner Figuren. Und aus der das Ganze durchbebenden Spannung drängt es schon vor in die einzelnen Träger. Noch regt sich in ihnen das Eigene erst dumpf und wie unter einem Bann. Bald muß es sich lösen,



Altar von St. Wolfgang. Flügelbild der Predella (außen). Hl. Augustin (links),
hl. Ambrosius (rechts)

muß es sich selbst begreifen. Bald werden jene außerpersönlichen Spannungen, die das Bild durchfegen, in ihnen ihre eigentliche Begründung finden.

Daß die künstlerische Verwirklichung solchen Ahnens nicht dem Maler Pacher, sondern dem Bildhauer gelingen sollte, das liegt im Wesen des Erlebnisses begründet, das hier wirkte. Die künstlerische Steigerung vom Grieser Altarwerk zu dem von St. Wolfgang bleibt nämlich keineswegs im Nur-Formalen beschlossen, wie manchmal und jüngst wieder (Oberhauer) darzutun versucht wurde. Sie ist in einem geistigen Erlebnis begründet, dessen Ausdruck jene Steigerung im Formalen nur zu dienen hat. Ein Begreifen des Daseins vom menschlichen Empfinden her — Pacher hatte es schon im Grieser Altarwerk geahnt. Im Bannkreis des damaligen deutschen Lebens war diese Ahnung nicht weiter vorzutreiben ins Bewußtsein, war auch die Sehnsucht nach seiner Gestaltung nicht weiter zu stillen. Erst Italien ließ es ins bewußte Leben reifen. Italien als Formerlebnis ist bei Pacher untergründet durch Italien als Seinserlebnis. Hier war er der wahre Vorfahr Dürers.

Des Künstlers Bewußtsein ist die Form. Pacher beherrscht die malerische und



Altar von St. Wolfgang. Rückseite. hl. Klara (links), hl. Elisabeth (rechts)

die plastische Form. Erlebnisse mußten sich bei ihm wahlverwandtschaftlich dieser oder jener Formäußerung zuwenden. Ein Erlebnis, das den Menschen zum Sinnträger des Daseins erhöhte, mußte bei Pacher zum Ausdruck in derjenigen Kunst drängen, in der aller Formwille am Medium der menschlichen Gestalt sich austrägt. Als Bildhauer mußte Pacher dieses neue Erlebnis gestalten.

Gerade dem Bildhauer Pacher aber hatte das damalige Italien wenig zu sagen. Die italienischen Bildhauer jener Zeit folgten schon ganz anderen Zielen, als sie dem Nordländer noch aufgegeben waren. Des Donatello Paduaner Gestaltungen, die doch vor allem auf Pacher hätten wirken müssen, scheinen kaum Eindruck bei ihm hinterlassen zu haben. (Oder doch nur solche, die wieder nur der Maler Pacher verwertet: etwa jene um Säulen sich drängenden Menschen, wie sie nach Dehio von den Donatello-Reliefs im Santo auf die Pacherschen Tafeln in



Altar von St. Wolfgang. Rückseite. Hl. Erasmus (links), hl. Ulrich (rechts)

St. Wolfgang übergegangen seien.) Wie hätte ein Pacher die Idee dieses sich selbst wissenden, sich selbst steigernden Menschentyps, wie Donatello ihn gestaltete, sich aneignen können. Für ihn war dieses Sich-selbst-Wissen noch in Frage gestellt, erst als Ahnung empfunden. Er durfte nur erst die Schwebe zwischen Bindung und Freiheit gestalten, so wie sie den deutschen Menschen damals noch bedrängte. Zum Ausdruck solcher Schwebe ließ sich Donatellos Gestaltenwelt nicht umformen. Sie bot keinen Angriffspunkt für Pachers Drängen.

Ganz anders die Bildwelt Mantegnas, des Oberitalieners. In der war die klar in sich beschlossene Welt der Gestalten einem übergreifenden Raum entrisen, einem außermenschlichen Raum, der gleichsam noch hereinhalten ins Bild des neuen Menschen. Hier war ein Außer-Sich noch greifbar, wie es eine geistige Lage wie jene, aus der heraus Pacher schuf, als Brücke zu einem Neuen bedurfte.



Altar von St. Wolfgang. Predella. Die Evangelisten Johannes und Matthäus

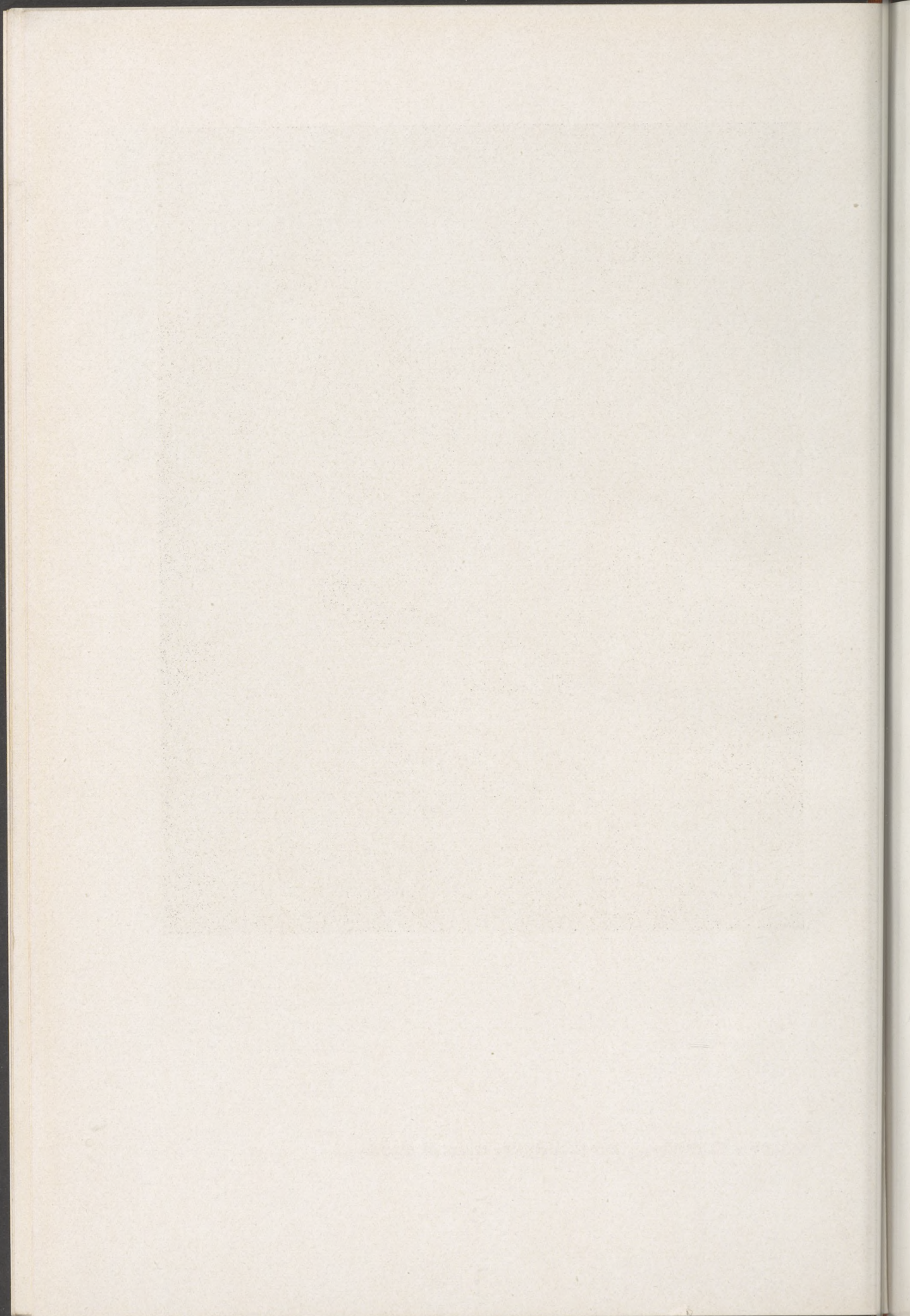
Jenes Neue scheint zunächst noch verborgen hinter der großartigen Rückübersezung ins Mittelalterliche, die Pacher mit Mantegnas Weltstcht vornimmt. Bei dieser Rückübersezung kommen dem Maler die Errungenschaften des Bildhauers zu Hilfe: diese Durchspannungen des Bildes mit räumlichen Energien wirken wie eine Durchdringung des plastisch gelagerten Raumes Mantegnas mit Bewegungsenergien, wie sie Pacher aus der Kunst eines Nikolaus Gerhard übernommen hatte. In ihnen drängt nun aber schon ein Neues mit vor. Wir hatten gesehen, wie diese Bewegungsenergien in ganz bestimmte Bahnen geleitet, wie die perspektivischen Züge und Schübe einer Verdeutlichung der menschlichen Szene dienstbar gemacht werden. Noch stehen die Träger dieser Szene unter dem Bann des übergreifenden irrationalen Bezugssystems, in welches die rationale Konstruktion in echt mittelalterlicher Weise immer wieder plötzlich umschlägt. Sie werden aber durch die zwischen ihnen durchstoßenden Tiefenzüge doch schon zu einem scharfen Gegenüber einander entgegengestellt, zu einem Gegenüber, das einem dramatischen Austrag zwischen Personen zudrängt. Ein Darüber-hinaus ist dem Maler nicht möglich. Die Aufgabe sucht ins Reich des Bildhauers hinüber. Dort wirken Formgesetze, wie sie vom Wesen dieser Kunst her für die Lösung einer solchen Aufgabe vorbestimmt sind.

In Pachers plastischem Empfinden schwangen von je die starken dramatischen Gegenüberstellungen nach, wie sie die Tiroler Kunst schon immer gestaltet hatte. Auf Pachers Tafeln war aus dieser objektiven Dramatik eines blockhaften Gegenübers die subjektive Dramatik zwischen Gegenspielern geworden, in der sich die Spannung zwischen zwei Mächten personenhaft austrägt. Der zwischen den Gegenspielern durchgeführte Raumstoß aus der Tiefe hatte das Drama aus der symbolischen Bedeutung vorgeschoben in die menschennahe Sphäre.

Dieser Raumstoß aus der Tiefe wächst nun hinüber in die plastische Fügung. Hier trifft er auf die naive-dramatische Konstellation der älteren tirolischen Kunst. Deren noch dumpfes Gegenüber der Gestalten wird geschärft zu einer ausgesprochenen Dramatik zwischen Ich und Du. Das Gesetz der Plastik, unter dem die Raumgestaltung nun steht, wirkt sich aus. Das Kräftegespinnst, das in der malerischen Form das Gegenüber noch zusammenschleift zur einheitlich geladenen Fläche, wird



Altar von St. Wolfgang. Der hl. Wolfgang erbaut die Kapelle





Altar von St. Wolfgang. Predella. Die Evangelisten Markus und Lukas

in der plastischen Welt unerbittlich geschieden, wird in die einzelnen Träger gesammelt und gestaut. So vertieft sich der überkommene dramatische Bezug zwischen den Gestalten. Der Raum dazwischen führt sein eigenes figurhaftes Leben. Die Spannung der Szene muß ihn durchstoßen. Und dieses Durchstoßen macht die Vereinzelnung der Spannungsträger deutlich: das Eingeschlossensein ins Ich, aus dem nur die bewußte Regung herausführt zum andern, zum Gegenüber.

Die Darstellung der Marienkrönung in St. Wolfgang offenbart diese neue geistige Welt. Wie anders ergreift sie als jene in Gries. Schräg vor der Christusfigur kniet die Madonna. Zwischen beiden Gestalten gräbt sich der Raum in die Tiefe. Wie Funken sprühen gehts zwischen ihnen hin und her. Jetzt ergreift nicht mehr wie dort das unbewegte Thronen der Gottheiten, nicht mehr ein symbolisches Sein. Jetzt reißt das dramatische Geschehen zwischen Personen den Betrachter mit ins Spiel: sein eigenes Dasein, sein persönliches Mitempfinden wird eingeflochten in das Wunder, das aus der symbolhaften Sphäre sich niederneigt ins mitverantwortliche Menschsein.

Noch empfängt der Mensch von Gott die Krone. Noch krönt er sich nicht selbst — und sei es auch mit der Dornenkrone. Die heilige Bindung übt noch ihre Macht. Aber sie übt diese Macht nun über mitwissende Geschöpfe. Mit der Taube, die aus dem Raumdunkel oben niedergeistert, schauert auch wieder das Geheimnis über die Szene.

Ja, dies Geheimnisvoll-Überirdische des Vorgangs wird in der Gestaltung bewußt betont. Im ganzen und im einzelnen werden allzu deutliche naturalistische Motivierungen vermieden. Wo sie sich doch finden, schlagen sie plötzlich um ins Außer-natürliche. Das Knien der Maria ist anatomisch nicht geklärt: es wird nur als unirdisches Schweben begriffen. Ins Schweben ist der gesamte Vorgang hinaufgehoben: die Postamente, auf denen er sich begibt, sind verhüllt und in ihrer tragenden Funktion entwirklacht. In Gries waren sie als solche deutlich begründet. Die entwirklichenden Gehänge sind aber doch wieder in voller Daseinsschwere, in betont substantieller Wirklichkeit gegeben. Die Falten an den Gewändern schwanken zwischen körperausdeutender Funktion und übergreifendem Ornamentzwang. Die

Konturen der Gestalten selbst sind eingeflochten in Linienzüge, die über die Einzelgestalt hinausgreifen, sich mit dem Altarganzen verflechten. Aber die plastische Masse befördert sie doch wieder zur Ausdeutung der Gestalt. Noch die Architekturzier webt zwischen baulichem Gebild und pflanzenhaft wucherndem Gewächs. Ein immerwährendes Wechseln zwischen zwei Sphären durchschüttert den Bau der Szene. Von der nebensächlichsten Regung hebt es sich hinauf bis zur sinnvollen Deutung im Anlitz der tragenden Personen, in denen Gott und Mensch den Ausdruck tauschen.

Zwielicht liegt über dem Werk von St. Wolfgang. Schon drängt der Mensch, der sich wissende Träger einer schweren Bestimmung, vor in die gestalthafte Klärung seines Daseins. Aber noch schleiern die Gespinste einer andern Welt vor diesem Drama des Menschen, holen es zurück in die Bindung eines gottgesollten Reichs.

Solche Schwebe zwischen den Zeiten war das Gesetz des Michael Pacher, des deutsch-tirolischen Meisters aus dem Pustertal. Er hat es nie übertreten, auch in jenen späten Werken nicht, die so oft als frühe Werke einer deutschen Renaissance gefeiert werden. Die Monumentalgestalten der Kirchenväter (München) bleiben eingespannt zwischen geistfündender Taube und werkdeutendem Symbol. Als äußere Schicht einer höheren Bindung umklammert sie die perspektivisch zusammengeschaute Architektur. Ein jüngerer erst durfte die freien Apostelgestalten wagen (Dürer). Und auch das Spätwerk in Salzburg übernimmt von der neuandrängenden Geisteshaltung nur äußerliche Klärungen der Form. Den tieferen Seinsgrund der Figur wahrt es dem eigenen Gesetz. In St. Wolfgang hatte es seine Klassik gefunden. Es mag diese tief durchschütterte Schwebe zwischen den Zeiten sein, die uns heutige in der Kunst Pachers so stark berührt.

Und noch ein anderes aus dieser Kunstwelt geht uns heutige an. Wir sahen, wie Pachers Ringen um den freien Menschen doch immer wieder zurücktaucht in eine



Kirchenväteraltar. Hände des hl. Augustin



Kirchenväteraltar
Hl. Augustin
München
Ältere Pinakothek
(Zu S. 107 ff.)



Kirchenväteraltar. Hände des hl. Ambrosius

übergreifende Bindung. Daß diese Bindung nicht mehr die eigentlich mittelalterliche ist, hatten wir bemerkt. Pachers Beziehung zum Göttlichen ist durch den Wirklichkeitsenthusiasmus der ersten Jahrhunderthälfte hindurchgegangen. Wie ein Echo dessen war manche Gesetzmäßigkeit des „Natürlichen“ hinaufgedrungen in die neu-alte Schau. Nie aber war dies Empfinden für Naturgesetzmäßigkeit haften geblieben am Einzelnen. Nirgends in Pachers Werk finden sich jene vereinzelt Stilleben, wie sie so oft im oberdeutschen Bereich — sei es als Hausrat, als Garten- oder als Landschaftsstilleben — zu Stimmungsträgern eingebaut werden in die größere Szene. Bei Pacher strömt das Pflanzenhaft-Wachsende in die übernatürlich treibenden Kraftsysteme ein, in die er seine Kompositionen einbaut.

In seiner Plastik bedingt es das Strömende, immer neu Aufquellende, durch das er die überkommenen Bewegungszüge der oberdeutschen Kunst insgesamt des



Kirchenväteraltar
Hl. Ambrosius
München
Ältere Pinakothek



Kirchenväteraltar. Geschlossen. Bilderwand mit Szenen aus dem Leben des hl. Wolfgang
München, Ältere Pinakothek

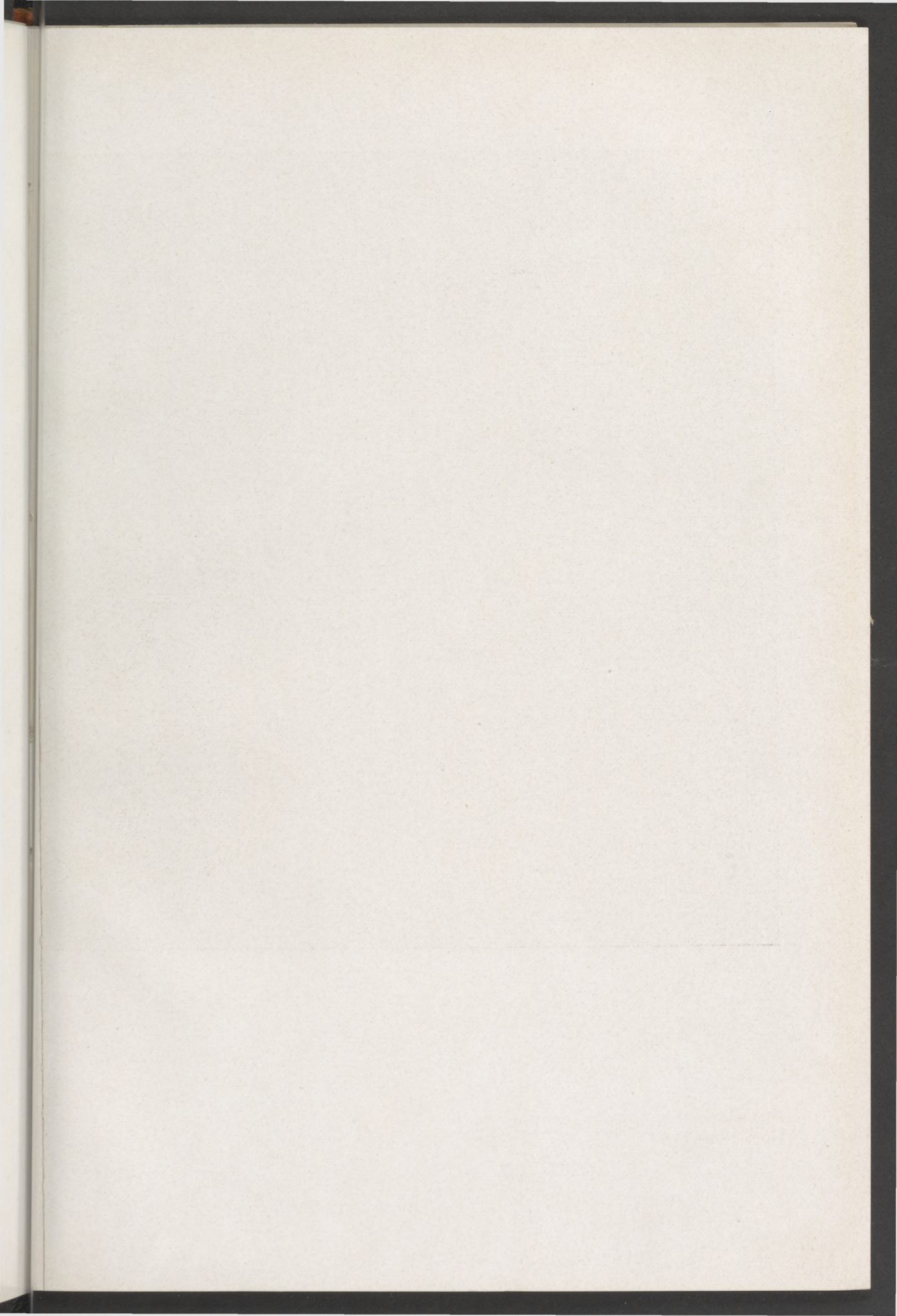


Kirchenväteraltar. Flügelbild. Der hl. Wolfgang im Gebet (Zu Seite 86, 112)

Städt.
Volkshochschule
Thora

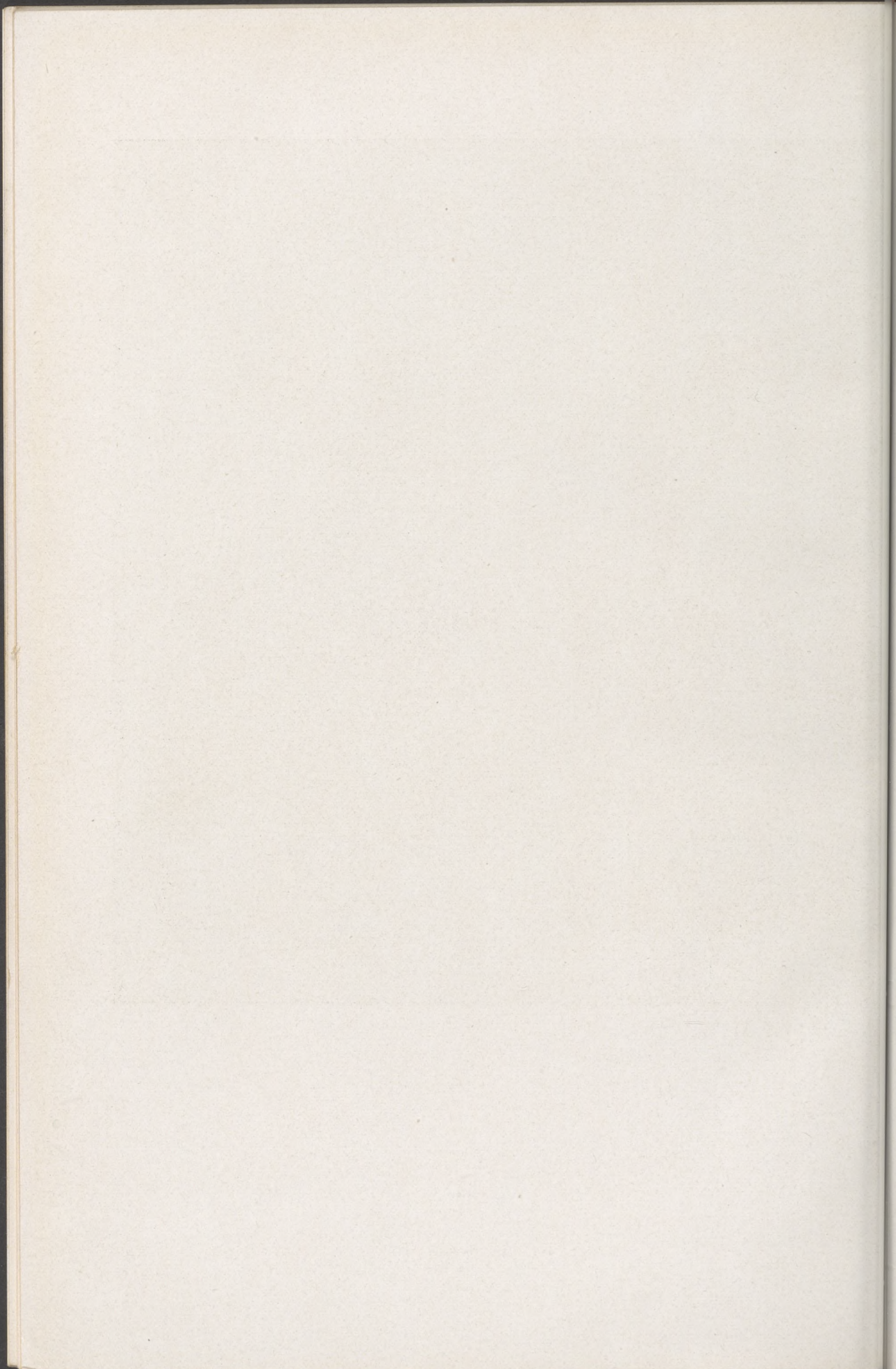


Kirchenväteraltar. Flügelbild. Der hl. Wolfgang überrascht den Dieb (Zu Seite 74)





Kircheninterieur. Geöffnet. (Zu Seite 108)
Kirchen, ältere Pinakothek





Flügelbild eines Altarwerkes (St. Lorenzen?). Der hl. Laurentius verteilt Almosen
München, Ältere Pinakothek (Zu Seite 112 ff.)

Altarbaus einbindet. In seinem malerischen Wert treibt es, wie damals allüberall, zur Besonderung in der Landschaft. Bei Pacher aber wird das Landschaftliche aufgehoben in einen höheren Weltbezug: die Landschaft des Aberssees, in der St. Wolfgang seine Kapelle erbaut (Wolfgangaltar), ist nicht nur, wie sonst, ein Abklang der Szene, sondern deren Einbindung in den schwingenden Zusammenklang des Alls. Was uns an dieser Landschaft noch altertümllich erscheinen mag: der hohe Augenpunkt, die schematische Konturführung am Uferrand, die herbe Gegenüberstellung von Szenenfiguren und steil abziehendem Raum, das ist — soweit es nicht auf Friedrich Pachers Rechnung zu stellen ist, der hier der Ausführende gewesen sein mag — eine auf dieser Stufe noch notwendige Folge jenes neuen Empfindens, das Mensch und Natur unter einheitlich bindende Gesetze zusammenschaut.

Wie dann das Landschaftliche gleichsam als Lösung des menschlichen Konfliktes hinausströmt in die übergreifende Weite des Natürlichen, das werden wir auf der späteren Tafel des Kirchenväteraltars, die das Flehen des heiligen Wolfgang um



Flügelbild eines Altarwerkes (St. Lorenzen?). Trennung des hl. Laurentius von Papst Sixtus II. Wien, Kunsthistorisches Museum

ein göttliches Zeichen darstellt, beachten. Die große Natur in ihrer Erscheinungsform als Landschaft wird als die neue Bindung geahnt, in die jene frühere überirdisch bestimmte hinüberwechseln soll.

Hier — und nicht an Einzelheiten der Landschaftsdarstellung — konnte dann eine jüngere Generation anknüpfen, die wir als die Meister der Donauschule zu bezeichnen gewohnt sind. Pacher ist nicht nur rückgewandt ins Mittelalter. Er tauscht dessen große Bindungen schon ein mit jener neuen, in die eine moderne Welt ihr Symbolisches retten sollte.

Die späteren Werke

Was im Altar von St. Wolfgang der Gesamtauffassung an künstlerischer Lebendigkeit gewonnen worden war, das wird in den folgenden Werken in Teilgebieten weiter ausgebaut.



Flügelbild eines Altarwerkes (St. Lorenzen?). Verkündigung an Maria
München, Ältere Pinakothek

In den Jahren der Arbeit am Wolfgangaltar muß noch ein anderes Altarwerk entstanden sein, von dem sich ein Flügelfragment in der Tafel der „Flucht nach Ägypten“ (heute in der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel) erhalten hat. Was auf ihr an eigenhändiger Malerei Michael Pachers gesichert ist, folgt den gleichen Gestaltungsgrundsätzen, wie sie die St. Wolfgangertafeln bestimmen. Auch der Typus der Madonna, ihr Antlitz, ihre Hände und auch die Kindergestalt gleichen den Darstellungen auf den Marienbildern der inneren Wandlung in St. Wolfgang. (Gegenüber der Fluchtdarstellung auf dem dortigen Predellenflügel ist hier eine starke Verlebendigung im Motivischen erreicht. Von hier aus gesehen möchte man an der eigenhändigen Ausführung der St. Wolfgangertafeln zweifeln.)

Eine neue Problematik auf der Grundlage des in St. Wolfgang Erreichten greift Pacher in dem großen „Kirchenväteraltar“ auf, einem Werk, das in seinen ausgezeichneten Hauptteilen in die Münchener Pinakothek gelangt ist. Der Altar stammt, wie Hempel nachweisen konnte, aus dem Augustiner-Chorherrenstift

Neustift bei Brigen. Diese Herkunftsbestimmung sichert eine Entstehungszeit vor 1484 (Weihedatum des für Neustift urkundlich beglaubigten Altars). Die Arbeit am „Kirchenväteraltar“ folgt also wohl unmittelbar den Arbeiten für St. Wolfgang (Tafeln zwischen Seite 104/105, 108/109 und Abbildungen Seite 98 bis 104).

Die künstlerische Gestaltung dieses großen Wand-Flügelaltars ist durchgängig von Malerei bestritten. Im geöffneten Zustand erscheinen in vier gereihten Nischen, unter reichen Baldachinen thronend, die Kirchenväter. Die große Haltung der monumentalen Gestalten wird durch deren Zuwendung zu den für sie Symbol gewordenen Handlungen verlebendigt. Auf den Außenseiten der Flügel erscheinen, zu je zweien übereinander angeordnet, vier Darstellungen aus dem Leben des heiligen Wolfgang. Sie schildern sein Ringen mit Mensch und Teufel und mit dem eigenen Gewissen um die Reinhaltung der göttlichen Lehre.

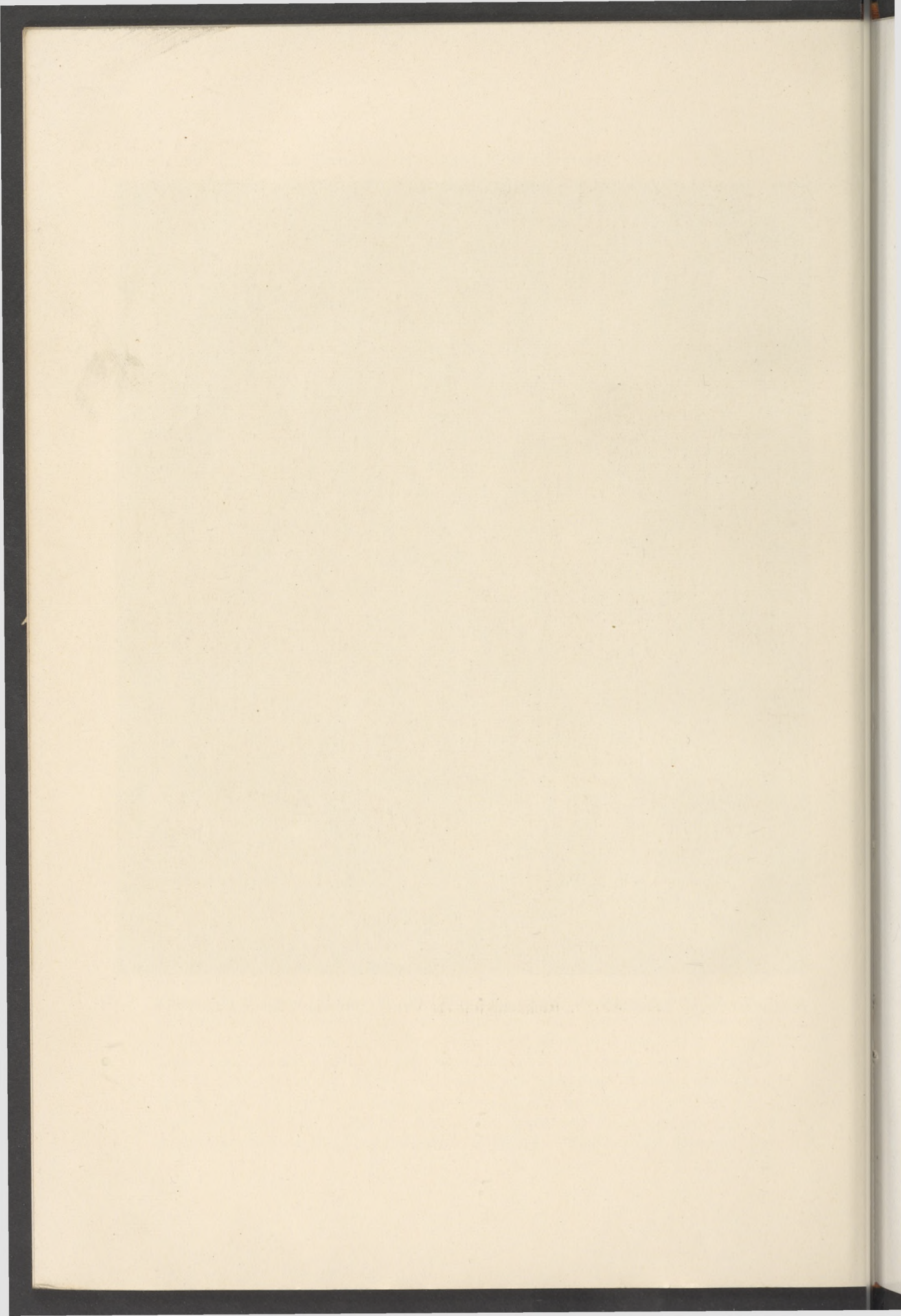
Man mag die Wahl der Kunstgattung: die durchgängige Ausschmückung von Schrein und Flügeln in Malerei dem besonderen Auftrag zurechnen. Wie weit Pacher auf seine Bedingungen Einfluß hatte, wissen wir nicht. Wir können nur feststellen: diese Durchführung in Malerei allein entsprach dem Gesetz der Entwicklung, das auf eine Vereinheitlichung des bildnerischen Empfindens im rein optischen Bereich zudrängte. Sie entsprach aber im besonderen auch einer Richtung des Pacherschen Kunstempfindens. Die bildmäßige Konzentration der in Plastik gestalteten Szene im Schrein des Wolfgangaltars, die Annäherung der Augenpunkte auf den verschiedenen Tafeln der Bilderwände, — all dies hatte den Weg schon angedeutet, der jetzt beschritten wurde. Die bildmäßig konzentrierte Plastik wird nun reine Malerei. Die Annäherung der Augenpunkte auf den verschiedenen Tafeln wird zur Sammlung aller vier Sichten in einem Augenpunkt. Die vier durch Nischen gesonderten Darstellungen der Kirchenväter sind hier auf einen einzigen Augenpunkt in der Mitte bezogen. Die vier Bilder sollen wie ein Bild gelesen werden. Eine einzige perspektivische Raumkonstruktion bindet die Sonderräume zur einheitlichen Architektur zusammen. Die perspektivische Schrägstellung der äußeren Nischen wahrt gleichsam den Kastenraum des Schreins. So bleibt auch hier die Unterordnung unter die Architektur erhalten.

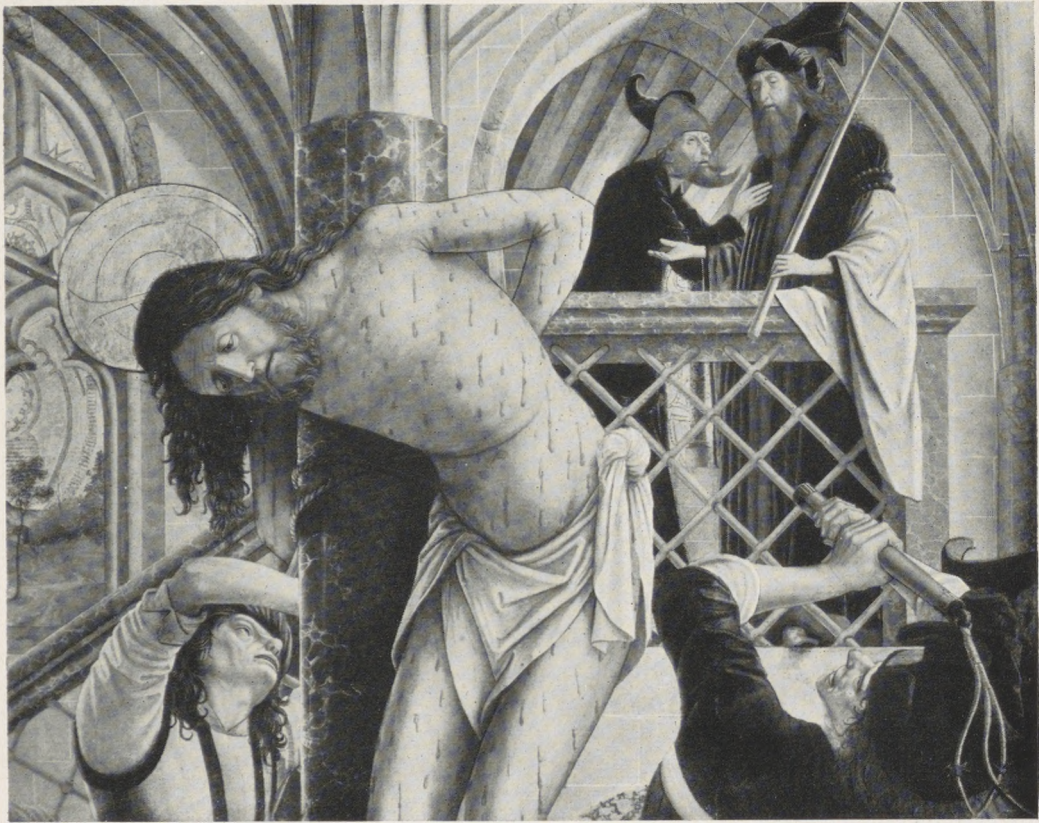
Die Plastik aber drängt nach. Die großen Gestalten der Kirchenväter sind in einer Art Plastikmalerei gegeben. Der Vorrang der Malerei bleibt gewahrt. Die Gegenüberstellung der in reicher Farbigeit gegebenen Gestalten mit kleinen, in den Nischenkehlen aufgestellten Statuen, die in einer seit van Eyck üblichen Grisaille-Technik gemalt, gleichsam modelliert sind, betont durch den Gegensatz die starke sinnliche Wirkung der Farben. Immerhin: plastische Energien stärken diese Malerei.

Plastikmalerei! Eine Wiederkehr also der auf der Ambrascher Tafel verfolgten Ziele? Wieder werden plastische Wirkungen durch die Mittel der Malerei erstrebt. Jetzt aber suchen sie nicht mehr zur Plastik hin, — sie kommen von ihr her, sind durch ihre absolute Verwirklichung hindurchgegangen. Was dort wie Vorhall reiner Plastik schien, ist hier ihr Nachhall. Die plastischen Formen sind hier nicht zag aufgesetzt, — sie drängen aus der malerischen Fläche hervor, zwingen die Lichtbahnen in ihr Gesetz. Der St.-Wolfgang-Altar steht vermittelnd zwischen den Gegensätzen: seiner Plastik hatten die gleitenden Lichter ein malerisches Leben vermittelt. Hier im Kirchenväteraltar schärfen die Lichter alle malerischen Werte zu plastischem Leben, klären die Motive auf ihre einprägsamste und einfachste Form. Das gleitet über die Farben hin, wölbt die Körperteile, Arme und Knie, heraus, holt die Architekturteile, vor allem die Baldachine in vielfacher Drehung und Wendung aus



Kirchenväteraltar. Flügelbild: St. Wolfgang und der Teufel. München, Ältere Pinakothek





Flügelbild eines Altarwerkes. Fragment (Salzburg?). Geißelung Christi
Wien, Kunsthistorisches Museum (Zu Seite 115)

der farbigen Fläche hervor, spült über Gesichter und Hände und deutet in ihnen den treibenden, Plastik schaffenden Raum.

In der Gesamtanlage dieser Bilder bleiben die Gestaltungsgrundsätze, wie sie jene auf dem Wolfgangaltar bestimmen, gewahrt: die kurze Distanz, die tiefen — hier gegenüber jenen sogar noch weiter gesenkten — Augenpunkte. Das steigert den Aufbau der Figuren in eine Großheit hinauf, wie sie die deutsche Malerei bis dahin nicht kannte. Die bildhauerische Verwirklichung der Menschengestalt in St. Wolfgang hatte vorgearbeitet. Jetzt wechselt sie in die farbige Welt hinüber, nimmt die dort eroberten Kräfte mit herein und steigert sie durch die illusionistische Darstellung in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Subjekt.

Die Haltung der Figuren, ihr Gegenüber zu den vorgestellten Pulten, ihre Beschäftigung mit den weit vorgeschobenen Symbolgestalten, die eine Raumschicht vor den Nischen schaffen — dies alles deutet die latente Plastik dieser Malerei im Lebenssinne aus. Da neigt sich der heilige Hieronymus dem antrottenden Löwen zu: die Rechte hält das Messer bereit, das den Dorn aus der Löwenpranke entfernen soll, — die Linke senkt sich, die Pranke aufzunehmen. Auch beim heiligen Augustin deutet sich im Gegenspiel der Hände die dargestellte Handlung: die Rechte zeigt fragend auf das Spiel des Kindes, das Wasser aus dem Meere schöpft, — die Linke hebt sich staunend über die Antwort: daß solches Tun zur gleichen Sinnlosigkeit verdammt sei wie sein eigenes Grübeln über das Geheimnis der dreieinigen

Gottheit. Der heilige Gregor greift mit der Rechten nach dem armen Kaiser Trajan, ihn aus den Feuern der Verdammnis heraufzuziehen, — die Linke liegt noch auf dem Buch, aus dessen Lesung ihn die göttliche Eingebung aufgescheucht. Abgerückt in der letzten Nische hält der heilige Ambrosius die Kielfeder prüfend vors Auge, ein altes Motiv, das hier zusammen mit dem Kind in der Wiege, dem Symbol der Unschuld, die Sphäre tiefster Ruhe und Versunkenheit „greifbar“ darstellt.

Und immer schießt die Taube in blitzendem Flug auf die heiligen Männer zu, in vielfacher Wendung ihnen den Willen des Geistes zu künden. Man schaut die verschiedenen Sichten des Anflugs zusammen, begreift sie als zeitliche Folge des einen Flugs, dessen wechselnde Momente das Sehen in den einen „Augenblick“ sammelt. So leistet diese Darstellung des Geistigen in übertragenem Sinne noch einmal die gleiche Zusammenziehung des Bildes in eine einheitliche Schau, wie sie die rationale Konstruktion des einheitlichen Augenpunktes schon begründet hatte. Das Rationale wird sinnfällig ins Transrationale emporgehoben.

Die Farben folgen dem räumlichen Bau: das vorherrschende Blau in den Mittelnischen zieht zurück, das Purpurrot im Kardinalsmantel links und das Grün, das im Mantel des Ambrosius bestimmend ist, treiben vor. In diese Hauptlänge mischen sich vielfältige Untertöne, vom einheitlichen Grau-Rosa des Baldachinwerks zart gehoben. Die Wirkungen des Lichts sind bis zu feinsten Reflexfarben über andern Grundtönen beobachtet. Warmer Nischendämmer umflort die Gestalten.

Die konstruktive Anlage verlangt vom Betrachter die genaue Einhaltung der zugrundegelegten Distanz. Die heutige Aufstellung im vorderen Seitensaal der Pinakothek fixiert sie unterm Türeingang. Den dort stehenden Betrachter wird die Großheit der Gestalten paßen. In ihr ist eine Vorahnung dessen gegeben, was der deutschen Kunst erst über ein Menschenalter später gelingen sollte: die feste Selbstgewißheit der in sich gegründeten Gestalt, wie Dürers Apostelfiguren sie verkörpern.

Auf den Tafeln der Flügelaußenseiten wird die Szenenkomposition, wie sie am Wolfgangaltar erarbeitet worden war, weiter vorgetrieben. Nun füllt sich deren Abstraktheit immer mehr mit konkreter Lebensfülle. Die Raumspannungen mildern sich, sie werden von den Figuren gleichsam aufgesogen, von Figuren, die gewaltig wachsen an äußerer und innerer Mächtigkeit. Ihnen gegenüber treten nun die Architekturen in der Bedeutung fürs Bild zurück. Sie haben nur noch die Tiefenstöße zu leiten, in ihnen die Spannungen vorzutreiben, die das Gegenüber der Figuren mit gesteigerter Dramatik laden.

Großartig die Szene, wie der heilige Wolfgang den Teufel, der ihn zu versuchen kam, zwingt, ihm das Missale zu halten. Man erinnert sich der in der Komposition ähnlichen Gestaltung auf dem Wolfgangaltar. Nun ist der Teufel auf ein frazenghaftes Gliedergerüst zusammengeschmolzen, das sich gegen den heiligen vorschraubt und gleichzeitig sich von ihm wegwindet. Alle körperliche und geistige Fülle ist der Gestalt des Heiligen vorbehalten, dessen Körpermächtigkeit, die vorstoßende Architekturflucht plötzlich stauend, ins Geistige umschlägt, als Macht des Geistes sich auswirkt. Daß noch das gleiche Kompositionsschema zugrunde gelegt ist wie auf der Tafel des Wolfgangaltars, wurde gesagt. Doch es füllt sich nun anders. In der menschlichen Gestalt tragen sich die Spannungen aus, die dort als überpersönliche Kraftwirkungen das gesamte Bildfeld durchzogen (Tafel gegenüber Seite 108).

An Stelle der schematisch gegebenen Gesamtarchitekturen treten Architekturabschnitte. In ihnen werden die Stoßrichtungen jener gleichsam verdichtet, werden der Wirkungsmächtigkeit der Gestalt unmittelbar dienstbar gemacht. So besonders eindrucksvoll auf der schönen Komposition, die den Heiligen auf den



Salzburg, Franziskanerkirche. Madonnenfigur vom ehemaligen Hochaltar (Zu Seite 114)

Stufen des Altars hingeworfen zeigt, flehend um ein Zeichen Gottes, ob er auch im Regensburger Obermünster die strenge Regel einführen soll, mit der er den Konvent des Niedermünsters reformiert hatte. Im engen Architekturausschnitt bleiben die scharfen Raumspannungen gewahrt, mittels derer Pacher seine Bildwelt ins Symbolische hinauf hebt. Unwiderstehlich der Tiefensturz der Brüstung der Altarmensa, der Stufen davor, des Baldachins darüber. Donnernd dagegen der Vorstoß des Engelsflugs, aufgespalten in die beiden Arme, deren einer als himmlisches Zeichen die Monstranz berührt, deren anderer ermutigend den Rücken des im Gebet Versunkenen anrührt. Der Zusammenprall der Kräfte strömt auf den Heiligen nieder, rauscht in dieser großartigen Rückenfigur — man hat bei ihr an Giotto erinnert! — nieder (Abbildung Seite 103).

In den Farben der Widerklang des Dramas: karmin das Gewand des hereinstürzenden Engels, gegen ein schweres Violett gestellt im Mantel des Heiligen. Die Landschaft im Pfortenauschnitt stillt die Bewegung im Frieden einer ruhig ausgegossenen Natur.

Solche Verdichtung von Vorgang und Form ist auch für die übrigen Kompositionen bezeichnend. In diesem Altarwerk hat der Maler Pacher aufgenommen, was der Bildhauer auf dem Wolfgangaltar ins Bewußtsein der Form geborgen hatte: der Mensch ist Mitträger des Sinns geworden, den das Überirdische ausstrahlt.

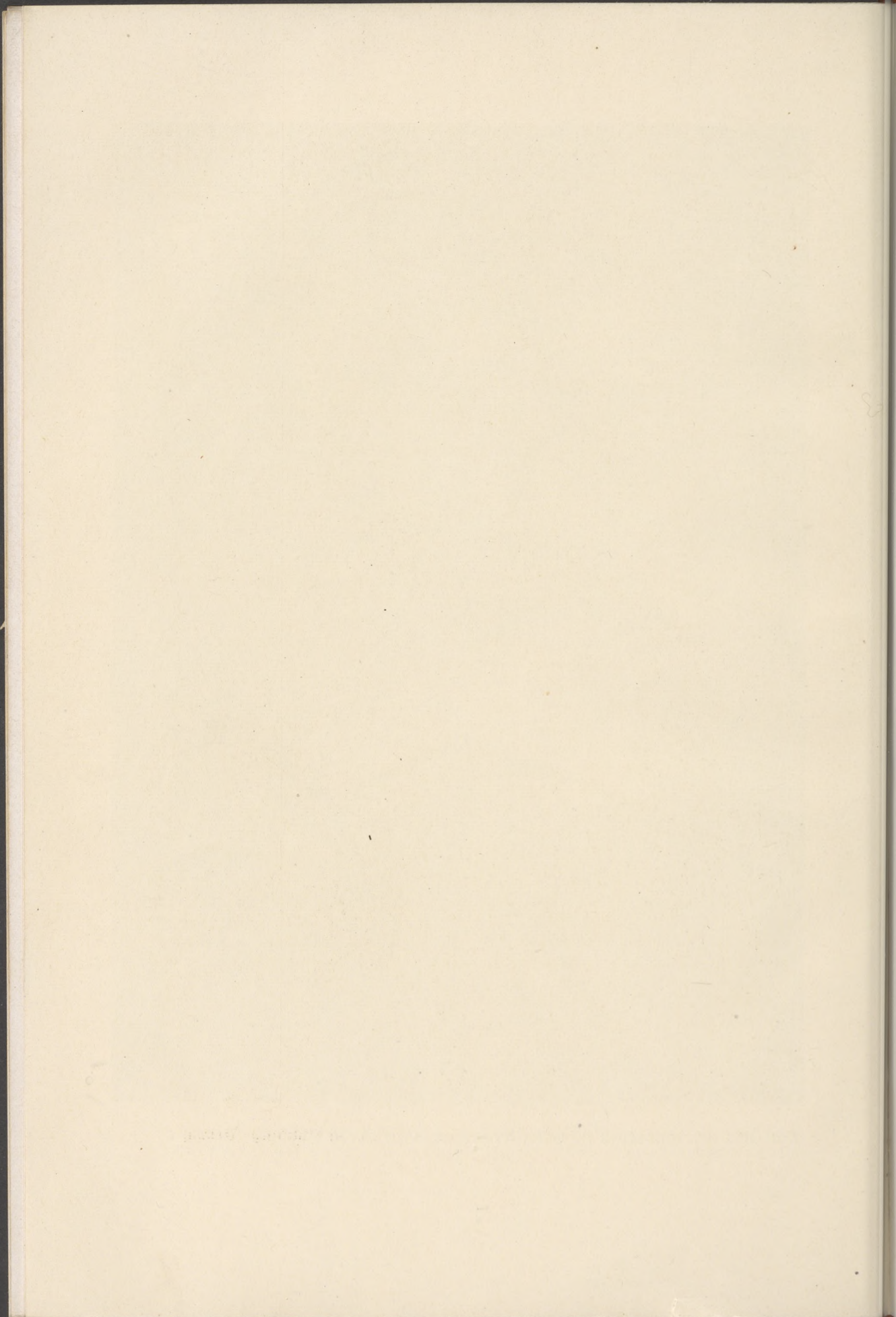
Einer stärkeren Wirkung der Gestalten zuliebe wird die Szene immer mehr vereinfacht. So auch auf einem Altarwerk, das dem „Kirchenväteraltar“ bald gefolgt sein mag. Hempels verdienstvoller Forschung ist es gelungen, ein Altarwerk zu rekonstruieren, indem er einer Madonnenfigur, die in der Egerer-Kapelle der Pfarrkirche zu St. Lorenzen, unweit Bruned im Pustertal, aufgestellt ist, als Flügelbilder einzelne Tafeln zuordnete, die in verschiedenen Sammlungen verstreut hängen. Seine vorsichtige Bestimmung des Werkes als ursprünglichen Hochaltars der Pfarrkirche zu St. Lorenzen ist überzeugend wie auch die Rekonstruktion. Im Mittelschrein mögen neben der erhaltenen Madonnenfigur die Figuren des heiligen Laurentius und des heiligen Michael gestanden haben. Die Innenseiten der Flügel dürften Darstellungen aus dem Marienleben gezeigt haben. Zwei von ihnen sind in der Münchener Pinakothek erhalten. Für die Außenseiten der Flügel kommen Schilderungen aus dem Leben des heiligen Laurentius in Betracht, von denen sich vier wieder in der Münchener Pinakothek, zwei andere im kunsthistorischen Museum in Wien als zusammengehörig nachweisen ließen (Abbildungen Seite 105 bis 107).

Im Mittelschrein also wieder Plastik. Aber nicht die Szene wie in St. Wolfgang, nur einzelne Gestalten gereiht, eine jede in sich geschlossen. So jedenfalls läßt es sich aus der erhaltenen Marienfigur erschließen. Sie ist auf dem Thron sitzend dargestellt. Auf dem rechten Arm hält sie das Kind. Mit dem linken greift sie zu ihm hinüber. Das Kind blickt fragend zur Mutter auf, ob es die Beere, die es gepflückt hat, in den Mund stecken darf.

Aus den Köpfen — der liebliche der Madonna zu dem runden, prall auf dem Körperchen aufsitzen des Kindes in reizvollem Gegensatz — und dem Motiv des übergreifenden Armes ergibt sich ein zart geschlossener Oberteil der Gruppe. Die unteren Partien, die strampelnden Füßchen des Kindes, die prall vordrückenden Knie der Madonna, die kräftig von links nach rechts hinunterstoßenden Saltanzüge werden unten durch die Mondsichel — in ausdrucksstarker Entsprechung zum Armmotiv oben — zusammengenommen, von den Thronwänden gerahmt. So schließt sich die Komposition zum klar zusammengefügtten Gebilde. Auf eingehende Behandlung der Oberflächen, die in St. Wolfgang entzückt, ist hier verzichtet. Darf



Madonna vom ehemaligen Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg. Teilansicht



man daraus schließen, daß diese Figuren nicht eigenhändig von Pacher ausgeführt worden sind? Die Großformigkeit in den Einzelmotiven wie in der Gesamtanordnung bekundet den Entwurf des Meisters.

Dieser Zug zum Großformigen bindet auch die Malerei der Tafeln ins gleiche Stilgesetz. Auf den Darstellungen aus dem Marienleben hat man die weitgehenden Entsprechungen mit Gestaltungen des „Meisters der Tafel von Uttenheim“ (München: Bayr. Nationalmuseum und Pinakothek) bemerkt. Dessen Tätigkeit in Pachers unmittelbarer Nähe hatten wir erwähnt. Sein Streben nach Natürlichkeit mag auf Pacher eingewirkt haben. In den entscheidenden Themenformulierungen aber ist umgekehrt seine Abhängigkeit vom größeren Künstler deutlich. In der Darstellung des „Marientodes“ sind beide Meister der entsprechenden Darstellung auf dem Sterzinger Altarwerk gefolgt.

Für die Erkenntnis von Pachers spätem Stil ist die eigenmächtige Umformung der Sterzinger Anregungen bedeutsam. Während dem „Meister der Tafel von Uttenheim“ mitunter Mißverständnisse des Vorbildes unterlaufen, erweisen Pachers Umsetzungen den bewußten Willen zu Straffung und Vereinfachung der Form, zu klarerer Gruppierung und — trotz aller Ballung der Masse — zu melodioser Rhythmenführung (siehe besonders die Darstellung der Verkündigungsszene; Abb. Seite 107).

In großer Reinheit kommt die neue Sicht und ihre Gestaltung auf den Außentafeln zum Ausdruck. Hier ist die Laurentiuslegende geschildert. Die Figuren wachsen fast bis zum oberen Bildrand empor und treten gleichzeitig aus dem Bildraum fast heraus, drängen in ihrer plastischen Kraft vor in den Lebensraum des Betrachters. Die Architekturdarstellung begnügt sich mit Andeutungen des Raumes. Sie genügen, um den Figuren alle Raumkraft zuzuführen, über die ein Pacher verfügt. Jetzt brauchen die Architekturen nicht mehr Spannungen zu schaffen und symbolisch — gleichsam über dem Menschen — auszutragen. Jetzt trägt der Mensch selbst die Spannung aus, in die er kraft seines sich wissenden Wesens gestellt ist. Der Architekturraum ist nur noch Ausklang dieser in der menschlichen Gestalt gebundenen Spannung.

Im „Abschied des heiligen Laurentius von Papst Sixtus II.“ halbt diese Spannung — hier das innige Flehen des jungen Heiligen, an die Stelle des bedrohten Papstes treten zu dürfen — im Laubengang und in der Gassenflucht zur Linken aus. Hinter der Papstfigur ballt die kühle Mauer das „Nein“ des älteren Freundes, den die Schergen der Kerkertür zur Rechten zuzerren (Abbildung Seite 106). Am klarsten spricht die „Verteilung des Kirchenvermögens durch den heiligen an die Armen“. Wir kennen das zugrundeliegende Kompositionsschema vom Versuchungsbilde auf dem Wolfgangaltar her und von der schon umgewerteten Verwendung auf der Teufelszene des „Kirchenväteraltars“. Noch knapper ist jetzt der Architekturausschnitt mit der tiefen Gassenflucht gegeben, noch dichter entsprechen die Bogenfolgen der Kopfneigung des Heiligen. Der Querbogen bindet die Gruppen zusammen und der Durchstoß der Tiefe ist spannungsvolle Folie für die Gesten des Gebens und Nehmens. So werden diese Gesten ins Symbolhafte gesteigert und bleiben doch ganz den Gestalten zugehörig. Hier bekundet sich wieder das Genie des entwerfenden Meisters, mag man die eigenhändige Ausführung dieser Tafeln auch bezweifeln (Abbildung Seite 105).

Wesentlich in diesen späten Gestaltungen Pachers ist: die Kräfte, deren Spannung ehemals in großen Raumsystemen auf die menschliche Bedeutung hin nur gleichsam zugespiegelt wurden, sind jetzt in der menschlichen Gestalt selbst gesammelt. Deren Bedeutung wird der Raum dienstbar gemacht. Man mag diese Entwicklung bedauern

als einen Abfall von der herrlichen geistigen Schwebel, die den Wolfgangaltar durchbebt, die in ihm einer tieferschütterten Übergangszeit den monumentalen Ausdruck gestaltet hatte. Im Sinne der weiterschreitenden Zeit war sie die Wahrheit des in dieser Zeit lebenden und reisenden Meisters. Und diese war in allem nur auf der Grundlage des in St. Wolfgang Erreichten möglich.

Trieb aber solche Entwicklung nicht über den idealen Zusammenklang der Künste im beherrschenden Altarbau hinaus, zurück — oder vor — ins autonome Einzelkunstwerk? Diese Frage erhellt das Problem des letzten Pacherwerkes, das wir hier betrachten wollen unter Übergehung einiger für Pacher nicht unbedingt gesicherter Werke und auch des verschollenen Michael-Altars für die Bozener Stadtkirche (bestellt 1481, Zahlungen in den darauffolgenden Jahren). Es ist der nur in der Schreinfigur und vielleicht in einem Flügelfragment erhaltene Hochaltar der ehemaligen Stadtkirche (heute Franziskanerkirche) in Salzburg (Tafel gegenüber Seite 112 und Abbildung Seite 111).

Im Jahre 1484 hatte diese wichtige geistige Metropole des Südostens den Altar bei Pacher in Auftrag gegeben, hatte den Ruhm des Südtiroler Meisters damit bestätigt. Er kam vor den mittleren Chorpfeiler des herrlichen Stethaimer Chores zu stehen, lichtungspült im Raumwunder des Jahrhunderts. Als „überaltert und ruinös“ mußte er zu Beginn des 18. Jahrhunderts einem prunkvollen Barockaltar des J. Bernhard Fischer von Erlach weichen. Nur die Schreinfigur der thronenden Madonna mit Kind fand Gnade vor den Augen der späteren Zeit: sie wurde als Mittelfigur dem Neubau eingefügt. Allerdings in schlimmer „Verbrämung“: vergrößert in einen Barockornat, dessen Anbringung an vielen Stellen die ursprünglichen Formen geopfert wurden. Eine Wiederherstellung in den Jahren 1864/65 hat den Barockputz entfernt, hat das böse verstümmelte Kind durch ein neues ersetzt. Eine neuerliche Wiederherstellung im Jahre 1890 hat weitere Barocksünden getilgt, hat das erneuerte Christkind durch ein abermals neues ersetzt, dessen „süßliche Schönheit“ aber wieder dem Pacherschen Geist peinlich zuwiderläuft. Hempel rekonstruiert das ursprüngliche Kind mit auf die linke Schulter geneigtem Kopf, mit vorgestreckten Beinchen, das rechte etwas angezogen. So saß es auf dem linken Oberschenkel der Maria, von deren linken Arm umfangen, die Traube pflückernd wie in St. Lorenzen. So hat man es sich vorzustellen, wenn man die prachtvolle Geschlossenheit der Gruppe würdigen will, in der der Bildhauer Pacher sein letztes künstlerisches Bekenntnis schuf: erst die Neigung des Kindes sammelt als Entgegnung die stark bewegten (ehemals schärferen) Saltenzüge wieder ein, in die das Gewand der Madonna, durch die vorstoßenden — durch die Barockverstümmelung abgeplatteten — Knie gerhythmet, nach (von uns aus) links ausfährt. Erst dann kommt der Gegensatz zur Wirkung, der im Gegenüber des naive-frohen Kindes der leisen Schwermut der Mutter die Solie schafft. Die zarte Neigung des Madonnenhauptes wägt sich aus in dem blütengleich tastenden Vorgreifen der Hände. Die klare Bestimmtheit der Saltenfiguren über der Brust schafft eine ruhige Mitte zwischen dem Schweben der oberen Partien und dem Ziehen unten. (Eine neuerliche Restaurierung im Jahre 1938 hat die ursprüngliche Fassung des Madonnengesichts freigelegt.)

Pachers Plastik wächst jetzt aus einer sehr wirklichkeitsnahen Grundempfindung auf. Die Masse wird nicht mehr in scharfen Kantungen herausmodelliert, sondern in weich sich begegnenden Flächen. Die Einzelformen werden nicht mehr in vorbestimmten Figuren in die Masse hineingesehen — das mandelförmige Augenlid der früheren Zeit z. B. —, sondern in weicher Höhlung aus der Masse herausgeschält zu breiter, wie flodriger Wirkung. Die Gesamtkonturen senken sich ein zu weichen

Kurven. Dem breit fließenden Haaransatz über dem Antlitz entspricht die fast horizontal geführte Kinnlinie. Klare Waagrechte und Senkrechte gliedern das Antlitz im Innern.

In dieser Plastik des späten Pacher dringt die Kernkraft gedämpfter an die Oberfläche vor, aber wie aus breiterem Grunde. Die Spannungen von ehemals durchzucken noch die Faltenzüge, werden aber gebunden in ein übergreifendes Geseß der Stillung und Größe, das in ruhig umfahrenden Kontur das Ganze hält.

Die Größe der Schreinfigur (1,46 m hoch gegen 1,15 m des thronenden Christus im Grieser Altar) läßt auf einen sehr großen Altaraufbau schließen, der an Höhe dem in St. Wolfgang gleichgekommen sein mag. In dem für Pacher gesicherten Flügelfragment in Wien, das auf der einen Seite die „Vermählung Mariens“, auf der anderen die „Geißelung Christi“ zeigt (Abbildung Seite 109), glaubt man einen Rest der bemalten Flügel des Salzburger Altarwerks ansprechen zu dürfen. Zu den erhaltenen Formaten (139:113 cm) sind abgeschnittene untere Teile zu ergänzen (in Entsprechung zu den Tafeln in St. Wolfgang etwa noch 60 cm). So glaubt man, einen Wandelaltar rekonstruieren zu können, auf dessen einer Schauseite acht Christusdarstellungen, auf dessen den Mittelschrein rahmenden Flügelseiten Szenen aus dem Marienleben dargestellt waren.

In diesen Malereien sind wieder alle Züge wahrzunehmen, die seit dem „Kirchenväteraltar“ in zunehmendem Maße das Pachersche Bild bestimmen: die Verknappung der Architekturausschnitte zugunsten stärkerer Wirkung der Figuren, die Verdichtung des formalen Verhältnisses von Architektur und Figur, wobei die Architektur nun das ganz in der menschlichen Gestalt gesammelte innere Leben ausstrahlt und weiterführt zu symbolischer Bedeutung. Die Tiefen drängen sich auf kürzere Achsen zusammen, so daß der Raum die Gruppen zusammenpreßt, mit schärfstem Nachdruck aus ihnen den Ausdruck des einzelnen Gesichtes, des einzelnen Willens herauszwingt. Im Vordergrund formt sich die Szene zu einer Gesamtfigur von einfachstem und dadurch stärkstem Ausdruck.

Bei alledem denke man aber nicht an „Renaissance“. Als Pacher ihr am nächsten kam (Padua), wandte er sich am schärfsten von ihr zurück. Das Mittelalter als sein Schicksal treibt auch noch in diesem späten Werk. Aus der klaren Sicht der menschlichen Szene im Vordergrund lösen die dahinter plötzlich in ihren Achsen sich wendenden Räume beunruhigend ab. Schrägsichten stoßen eine Fragwürdigkeit wieder auf, die der mutig errungene Glaube an die menschliche Gestalt allein nicht beschwichtigt. Pacher ist nicht nur im Sinne seiner Motivwahl der Maler spätgotischer Hallenräume, — er gestaltet in seiner Malerei die gleiche Empfindung, wie jene sie vermitteln: nicht die durch den Menschen, durch sein Empfinden und sein selbstbewußtes Dasein durchklärte Welt, sondern die ungefaßt schwingende Weite, die der alten (konstruktiven wie ideellen) Bindung sich entzieht, die einer neuen noch nicht teilhaftig wurde.

In der Komposition der einzelnen Figur bricht gerade auf diesen späten Bildern noch einmal die ganze Idealität des Mittelalters auf. Ein neugespürter Erddrang aber läßt sie wie in dumpfen Zweifeln erschauern. Nur in der Landschaft, die auch hier wieder wie nebenher aus dem Sensterausschnitt hereingrückt, ist das sprießende Wachstum einer froh bejahten Diesseitigkeit geahnt. Es ist der Weg, auf dem der Deutsche dem Neuen sich entgegenwagt. Hier konnten ein Altdorfer und die Seinen anknüpfen. Erst sie entbinden die deutsche Kunst aus dem großen Mittelalter, das für einen Michael Pacher noch menschliches und künstlerisches Schicksal war.

So blicken diese letzten Werke Pachers noch einmal zur entscheidenden Selbstbefundung seines Wesens, zum Wolfgangaltar zurück. Über der Beendigung der Predella, der letzten Arbeit am Salzburger Altar, ist der Meister im Jahre 1498 gestorben.

Verzeichnis der Abbildungen

Farbendrucktafeln

Für sämtliche farbig wiedergegebenen Tafeln gilt, daß sie im Original wesentlich gedämpfter und dabei doch voller wirken als in der Reproduktion, durch welche die einzelnen Farbklänge notwendig überbetont, die Übergänge weggesaugt werden. Man tut gut daran, die gesamte Farbskala der Reproduktionen mit etwas Blaugrün gebrochen sich vorzustellen.

Wolfgangaltar: Geburt Christi. Flügelbild der zweiten Wandlung. In der architektonischen Komposition Anklänge an Bellini-Skizzen (s. Text S. 86). Die mangelnde Grundrissklärung (wie stehen die Tiere zu den Menschen?) ist begründet in der Absicht auf Flächenkomposition mittels der Farbe. Titelbild

Wolfgangaltar: Der heilige Wolfgang verteilt Brotkorn an die Armen. Flügelbild der ersten Wandlung. Vgl. die spätere Fassung des gleichen Themas und Motivs auf dem Flügelbild des Altars von St. Lorenzen. Hier alles noch steil und sehr herb, in genauer Entsprechung z. B. zu dem Seebild. Der Fläche-Tiefe-Kontrast in schärfster Ausbildung. Gegenüber Seite 64

Wolfgangaltar: Flucht nach Ägypten. Flügelbild (innen) der Predella. Der Pachersche Fläche-Tiefe-Kontrast wird durch die landschaftliche Szenerie wesentlich gemildert. Gegenüber Seite 72

Wolfgangaltar: Auferweckung des Lazarus. Flügelbild der ersten Wandlung. Komposition (Mantegna-Motive in Pacherscher Durchführung!) vom Meister selbst. Ausführung vielleicht Werkstattarbeit. Gegenüber Seite 80

Wolfgangaltar: Christus und die Ehebrecherin. Flügelbild der ersten Wandlung. Ausschnitt. Die in der Zeichnung raumlos wirkende Überschneidung der Köpfe wird durch die Farbe in faßbares Hintereinander aufgelockert. Gegenüber Seite 88

Wolfgangaltar: Der heilige Wolfgang erbaut die Kapelle. Flügelbild außen (geschlossener Zustand). Die Art, wie die naturähnlich wiedergegebene Landschaft des Obersees (Wolfgang-See) mit dem Spitzfegel des Sparber im Hintergrund zu einem Bewegungsmotiv umgeformt ist, läßt Michael Pachers Grundkomposition erkennen. Die Ausführung wahrscheinlich von Friedrich Pacher (s. besonders die Gesichter und die nicht ganz verstandenen Faltenmotive). Gegenüber Seite 96

Kirchenväteraltar in geöffnetem Zustand. München. Ältere Pinakothek. Durchgängig Malerei. Maße des Mittelteils: 216 cm hoch, 196 cm breit. Nach Hempel wahrscheinlich für die Stiftskirche in Neustift bei Brigen 1467—1483 gemalt, gestiftet vom Propst Leonhard Pacher. Von dort 1812 in die bayrischen Sammlungen gebracht. — Im Mittelteil und auf den Innenseiten seiner Flügel die Großfiguren der Kirchenväter, auf den Außenseiten der Flügel vier Szenen aus dem Leben des hl. Wolfgang. Zwischen Seite 104/5

Tiefdrucktafeln

Altarschrein in Gries: Kopf der Maria. Gegenüber Seite 16

Wolfgangaltar, Mittelschrein: Krönung der Maria. Gegenüber Seite 32

Kirchenväteraltar, Flügelbild (außen): Der heilige Wolfgang bezwingt den Teufel. Gegenüber Seite 108

Madonna vom ehemaligen Hochaltar der Franziskanerkirche (früher Stadtpfarrkirche) zu Salzburg. Gegenüber Seite 112

Abbildungen im Text

Seite

3 Marienkrönung. Auf Zirbelholz gemalt, 144 cm hoch, 92 cm breit. Aus der Sammlung auf Schloß Ambras in bayrischen Besitz gelangt, heute München: Pinakothek. Die Figur Christi, entgegen der Überlieferung, links. Im farbigen Original erscheinen die Härten der „plastischen“ Zeichnung, wie sie in der Schwarz-Weiß-Reproduktion besonders scharf hervortreten, mehr ausgeglichen. In Anbetracht der künstlerischen Entwicklung Michael Pachers (s. Text S. 60) möchten wir die Entstehungszeit früher als bisher angenommen (um 1475) ansetzen.

- 4 Heiliger Petrus. Darstellung auf der Außenseite eines Predellenflügels, auf dessen Innenseite die heilige Katharina gemalt war. 51,2 cm hoch, 49,5 cm breit. Aus Stift Wilten bei Innsbruck. Die großflächige Innenmodellierung von Anlitz und Körper und die breit hinströmende Kontur ergeben Menschenbilder von bisher ungekannter innerer Großheit.
- 5 Heiliger Paulus. S. unter 4. Auf der Innenseite des (auseinandergesägten) Flügels Darstellung der heiligen Barbara.
- 6 Mittelschrein des ehemaligen Hochaltars in der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen. Äußere Maße: 370 cm hoch, 302 cm breit, 84 cm tief. In Auftrag gegeben 1471. Der Altar mußte wie so viele gotische in der Barockzeit in eine Seitenkapelle abwandern, im 19. Jahrhundert wurde der Mittelschrein mit Resten anderer Altäre zur heutigen Form zusammengestellt (Hempel). Nach Ausweis des Kontraktes ursprünglich in der Predella vier geschnitzte Brustbilder des heiligen Blasius, Leonhard, Johannes d. T. und Virgil, auf ihren Flügeln innen heiliger Wolfgang und heiliger Georg im Relief, außen heilige Barbara und heilige Katharina in Malerei; auf den Seitenflügeln innen Szenen aus dem Marienleben im Relief, außen die Passionsjahren in Malerei; im Gesprenge Kruzifixus mit Begleitfiguren, darüber Maria mit Kind. Erhalten außer dem Mittelschrein zwei Reliefs der Flügel und vielleicht (Schwabik) die Maria aus der Bekrönung. — Über den kompositionellen Aufbau der Szene im Mittelschrein, des Erzengels Michael und des heiligen Erasmus zu seiten siehe Text S. 38. Fassung im 15. Jahrhundert erneuert.
- 7 Grießer Altar: Mittelschrein. Marienkrönung. Realistische Beobachtung und idealistische Formdeutung stehen noch nebeneinander.
- 8 Grießer Altar: Gewand des Gottvaters. (Teilansicht.) Faltenzüge in harten Brechungen und kräftigen Aufeinanderstößen, aus der Art oberrheinischer Graphik ins Plastische überetzt. Ausschwingende Konturkurven suchen Außenraum zu packen und in die plastische Komposition hereinzuholen.
- 9 Grießer Altar: Kopf des Gottvaters. Die strenge Symmetrie der Formvorstellung bis in die Einzelheiten (Augenbettung, Bartstrahlen usw.) durchgeführt.
- 10 Grießer Altar: Marienkrönung. Der Meister folgt wieder der überlieferten Anordnung: Gottvater links, Christus rechts. Strenge Symmetrie, betonte Raumstufung in die Tiefe. Die Formgänge in Faltenzügen und Konturen erscheinen noch von außen auferlegt, noch nicht von innen her notwendig gefolgert. Figuren noch vereinzelt, eine jede unterm eigenen Gesetz einer Formgebung. Das Ganze nur erst szenisch, nicht schon formal zusammengefaßt.
- 11 Grießer Altar: Gekrönte Maria. Repräsentative Haltung, von den streng gebauten Faltenzügen des Gewandes bestärkt. In den Gesichtszügen feimt die Beziehung zum Betrachter: ein menschliches Mitempfinden.
- 12 Grießer Altar: Kopf des Erzengels Michael. In den weich hinmodellierten Flächen (Stirn, Wangen, Nasenrücken, Kopfbedeckung, Mantelüberschlag auf der Brust) erweist sich das malerische Empfinden des Grießer Meisters.
- 13 Grießer Altar: Kopf des Erzengels Michael. (Profil.)
- 14 Grießer Altar: Linker Teil des Schreins. Die Trennung der Schreinnischen nur erst zag durch vorgestellte Engelmusikanten gemildert. Der das Untier tötende Erzengel Michael reich an Bewegungsmotiven, wie sie in der oberrheinischen Kunst den Außenraum in die Binnenplastik zu verflechten suchen. (Plastische Gegenmotive in Untergewand und Mantel.)
- 15 Grießer Altar: Rechter Teil des Schreins. Bei der Figur des hl. Erasmus tritt in Fortführung oberrheinischer Formideen das Motiv des um das Marterwerkzeug sich herumtauschenden Mantels auf, das später bei der Figur des hl. Wolfgang im Wolfgangaltar seine höchste Steigerung findet.
- 17 Grießer Altar: Kopf der Maria. Die prachtvoll lebendige Profilsziehung deutet überlieferte Schematas (blasenförmig ausgebeulte Stirne, mandelförmig geschnittene Augenlider, umrahmendes Haargeflecht usw.) in ganz persönlichen Ausdruck um.
- 18 Grießer Altar: Mantelhaltender Engel unter der Gestalt des Gottvaters. Die plastische Komposition mit dem die ganze Figur durchdringenden Bewegungsmotiv geht auf graphische Vorlagen des Meisters E. S. zurück.
- 19 Grießer Altar: Lautspielender Engel. Die rahmenden Fittiche und das breit vorgelagerte Musikinstrument bilden das formale Gerüst, zwischen dem die reich bewegte Figur sich entfaltet.

- 20 Grieser Altar: Anbetung der Heiligen Drei Könige. Flügelrelief. Das überkommene Schema wird durch die Absicht auf möglichst umfassende Schaulbarkeit der Szene und ihrer einzelnen Träger bildhaft abgewandelt (vgl. besonders die Gestalt des mittleren Königs).
- 21 Fresko über dem Südportal der Stiftskirche zu Innichen. Stark beschädigt. Zwischen hl. Korbinian (rechts) und hl. Candidus (links) ein thronender Kaiser (vermutlich Otto I., der mit der Kirchengründung in Verbindung gebracht wird). Die monumentale Wucht dieser Sitzgestalten, ihre innere Ausgewogenheit bei reiflicher Schaulbarkeit, die begründende Architektur der Gesamtkomposition lassen auf gründliche Schulung durch italienische Kunst schließen. Die Bogenkomposition im Hintergrund wird auf bestimmte Vorbilder (Mantegna-Fresken in Mantua) gedeutet (Salvini).
- 22 Kirchenvater-Fresko. Nachzeichnung nach dem im Jahr 1882 zerstörten Original im Bildstöckl zu Welsberg. In der schärfer modellierenden Zeichnung des Gesichts und den praller durch das Gewand sich durchdrückenden Körperformen ist — soweit die Nachzeichnung Schlüsse zuläßt — italienischer Einfluß erkennbar.
- 23 Inneres der Wallfahrtskirche zum hl. Wolfgang. Chor in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts umgebaut, Weihe 1477. Durch den Anbau eines nördlichen Seitenschiffes wird der Eindruck einer zweischiffigen Kirche erweckt. Durch die Anordnung des Sakramentsaltars vor einem der Schiffspfeiler (im Vordergrund links) wird die Disharmonie der Räume gedämpft, ohne daß die beherrschende Stellung des Hauptaltars im Chor geschwächt ist. Pachers Hochaltar sollte nach der Absicht des Abtes des Benediktinerstiftes in Mondsee, dem die Wallfahrtskirche unterstand, einem neuen Barockaltar weichen (1675). Der für die Errichtung des neuen Altars herangezogene Bildhauer Thomas Schwanthaler soll sich geweigert haben, das Meisterwerk des Mittelalters durch sein eigenes Werk zu verdrängen. So wäre ihm also auch die glückliche Anordnung seines Werkes, des Sakramentsaltars, zu danken.
- 25 Wolfgangaltar. Geschlossen. Gesamthöhe: 11,10 m. Zirbelholz. In diesem Zustand wird ersichtlich, wie streng der Altar in die Architektur des Chores hineinkomponiert ist: die aufgehenden Rippen des Gewölbes erscheinen wie Fortsetzung des den Altar seitlich begrenzenden Baldachins. Die Malereien der Außenflügel vermutlich nach Entwürfen Michael Pachers von Friedrich Pacher ausgeführt.
- 27 Wolfgangaltar. Erste Wandlung. Die breit aufgeschlagene Schauwand der Christus-szenen — nur an mittleren Feiertagen geöffnet — dämpft die Raumarchitektur zu flächigem Abschluß. Gesamtbreite: 6,50 m.
- 29 Wolfgangaltar. Zweite Wandlung. Nur an den hohen Feiertagen geöffnet. Die tiefe Plastik im Schrein durchstößt die flächige Abschlußwand und läßt eine dem Kirchenraum gegenüber transzendente Räumlichkeit entstehen. Die Goldfassung der Szene ziemlich in ursprünglicher Art erhalten. Eine sorgfältige Restauration hat Mitte des 19. Jahrhunderts die plastischen und gemalten Teile des Altarwerks an schadhafte Stellen wiederhergestellt.
- 30 Wolfgangaltar: Drache unterm Lanzenstoß des hl. Georg. Das formale Grundmotiv beginnt im züngelnden Laubwerk der Konsole, wird variiert im sich windenden Drachenleib, steigt gespannter durch die Figur des Ritters empor, wird vom Baldachinwerk aufgenommen und über die Fialen und Kreuzblumen hinaufgeführt in die Gewölbe.
- 31 Wolfgangaltar: Hl. Georg. Wächterfigur an der Schreinante. Die den ganzen Körper durchziehende und seine Haltung bestimmende Schraubbewegung ist eine Weiterführung ober-rheinischer Anregungen.
- 31 Wolfgangaltar: Hl. Georg. Die Rückansicht läßt die federnde Energie, die diese Figur durchbebt, deutlicher erkennen.
- 33 Wolfgangaltar: Zweite Wandlung. Marienkrönung und Szenen aus dem Leben der Maria.
- 34 Wolfgangaltar: Hl. Florian. Die Teilansicht offenbart, wie das Grundmotiv der schraubenden Bewegung bis in alle Einzelheiten (Panzerfalten, Haarstrahlen, Mützenbindung) durchgeführt ist.
- 35 Wolfgangaltar: Hl. Florian, Feuer löschend. Die stillere Gesamthaltung läßt die Spannung der Einzelformen (Panzerstücke, Gelenke) kontrastreich hervortreten.

- 35 Wolfgangaltar: Hl. Florian. In der Rückansicht wird die kompositionelle Bedeutung der schräggestellten Lanze ersichtlich: Grundrichtung der in der Figur vielfach gebrochenen, bzw. verschraubten Bewegungszüge.
- 36 Wolfgangaltar: Predellenschrein. 118 cm hoch, 231 cm breit. Anbetungsszene. Werkstattarbeit.
- 37 Wolfgangaltar: Rankenwerk und Figuren aus den Rahmenfehlen der Predella (seitlich).
- 38/39 Rankenwerk und Figuren aus den Rahmenfehlen der Predella (oben). Die Königin von Saba bringt Salomon Geschenke. Ritter bieten dem König David zu trinken.
- 41 Wolfgangaltar: Mittelschrein. Maria (Teilansicht).
- 42 Wolfgangaltar: Wimperg und Fialengeflecht über der Szene im Schrein. Gleichsam aus diesem irrationalen Gespinnst heraus flattert die Taube.
- 43 Wolfgangaltar: Mittelschrein. 390 cm hoch, 316 cm breit, 72,7 cm tief. Christus und Maria. Im Wolfgangaltar durchbricht Pacher das überkommene Schema der Marienkrönung: statt der üblichen Dreiergruppe erscheint die Zweiergruppe. Gottvater wird der Szene entrückt, er erscheint segnend oben im Gesprenge. Die Rückführung des Vorgangs auf zwei Partner stärkt die dramatische Spannung, stärkt vor allem das menschliche Moment des Dramas. Es spielt sich ab zwischen zwei Menschen, für andere Menschen mitempfindbar. — Formal ist die Spannung zwischen den Partnern großartig zum Ausdruck gebracht durch die Raumschlucht, die sich zwischen beiden aufstut. Ihr Rückströmen gleichsam ist es, das das Antlitz der Maria nach vorn saugt, der unten wartenden Gemeinde entgegen. Die einzelnen Szenenträger sind jetzt nicht mehr, wie noch im Grieser Altar, innerhalb ihrer Kompositionsgerüste isoliert, — die Formimpulse der einen Figur schwingen in der anderen weiter, verflechten sich untereinander zum Gesamtformverlauf. Das Ganze ist also nicht mehr nur szenisch verbunden (Grieser Altar), sondern schon formal: die Form ist Träger und Ausdeuter der Szene geworden. Dies auch im einzelnen: die Formen der Faltenzüge, der Gesten, der Konture drücken sich der körperlichen Substanz nicht von außen her ein (Grieser Altar), sondern quellen aus deren Tiefe hervor und finden in der Begegnung mit dem Außen ihre plastische Fassung.
- 44 Wolfgangaltar: Mittelschrein. Kopf des Christus. Auch die Gesichter werden auf dieser Entwicklungsstufe „von innen her“ modelliert.
- 45 Wolfgangaltar: Mittelschrein. Christus (Teilansicht). Der Ausschnitt zeigt, wie die Asymmetrie in der Gesamtkomposition der Szene durch strenge Symmetrie in den Teilen getragen wird.
- 46 Wolfgangaltar: Taube über der Marienkrönung. Die plastisch klare, vollbelichtete Figur der Taube kontrastiert gegen den Licht-Schattenwechsel der Bauornamentik dahinter, in der die unruhvoll schraubende Bewegung emporreibt.
- 47 Wolfgangaltar: Hand des segnenden Christus. Gegen das irrationale Schweifen im Grunde die willensgeladene klare Gebärde.
- 48 Wolfgangaltar: Mantelsaumhaltende Engel unter der Gestalt Christi. Die figurbildende Kraft der Pacherschen Plastik drückt sich im „leblosen“ Mantelende gleichstark aus wie in den lebensvollen Engelförnern.
- 49 Wolfgangaltar: Mantelsaumhaltender Engel unter der Gestalt der Maria. Das ausdrucksstarke Motiv der Körperhaltung und der diese unterstreichenden Gewandfalten (zwischen rahmenden Fittichen) nach Anregungen oberrheinischer Graphik (Meister E. S.).
- 50 Wolfgangaltar: Teppichhaltender Engel im Schreingrund.
- 51 Wolfgangaltar: Teppichhaltender Engel im Schreingrund. Die weiche, in breiten Flächen arbeitende Modellierung schafft den stillen Ausklang der Szene im Vordergrund.
- 53 Wolfgangaltar: Singende Engel vor dem rechten Trennungspfeosten im Schrein. In ihnen spült die plastische Bewegung hinüber in die Seitennische.
- 54 Wolfgangaltar: Singende Engel vor dem linken Trennungspfeosten im Schrein. In ihnen findet das ringsum wogende plastische Leben seine menschliche Sinngebung.
- 55 Wolfgangaltar: Singende Engel (s. o.).
- 56 Wolfgangaltar: Baldachinwerk im Mittelschrein. Baldachin, Fiale, Kreuzblume, Bischofsstab, Mitra, Hand — alles ist aus dem gleichen Grundmotiv heraus gestaltet.

- 57 Wolfgangaltar: Der hl. Wolfgang. Das im Grieser Altar (hl. Erasmus) angeschlagene Motiv des um den Stab gebauschten Mantels ist hier zu vollster Kraft gereift. Das Über schlagen der Bewegungskräfte über den Trennungsposten (singerde Engel) ist zu einem eigenwertigen plastischen Thema durchkomponiert.
- 59 Wolfgangaltar: Kopf des hl. Wolfgang.
- 60 Wolfgangaltar: Abtstab des hl. Benedikt.
- 61 Wolfgangaltar: Hl. Benedikt.
- 62 Wolfgangaltar: Baldachine neben und über dem hl. Benedikt.
- 63 Wolfgangaltar: Kopf des hl. Benedikt. Breite Flächen setzen sich gegen die Faltenstöße des Gewandes und die stutende Bewegung des Maßwerks durch.
- 64 Wolfgangaltar: Gialenwerk im Schrein (links oben).
- 65 Wolfgangaltar: Adam im Rankenwerk der Rahmenkehle (links unten).
- 65 Wolfgangaltar: Figur im Rankenwerk der Rahmenkehle (links).
- 66 Wolfgangaltar: Posaunblasender Engel über dem linken Trennungsposten im Schrein.
- 67 Wolfgangaltar: Gesprenge (Teilansicht). Gesamthöhe des Aufsatzes: 475 cm. Die Figuren im Gesprenge dürften Werkstattarbeit sein.
- 68 Wolfgangaltar: Gottvater und Propheten im Gesprenge.
- 69 Wolfgangaltar: Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes im Gesprenge.
- 70 Wolfgangaltar: Johannes d. T. im Gesprenge.
- 71 Wolfgangaltar: Erzengel Michael im Gesprenge.
- 73 Wolfgangaltar: Beschneidung Christi. Flügelbild der zweiten Wandlung. Vor die scharf ausgeprägte Chortiefe ist die Szene in flächiger Symmetrie angeordnet. Die betonte Kontrastierung von Fläche und Tiefe stärkt die Monumentalität der Szene. In Einzelheiten Anklänge an Mantegna (s. Text S. 74).
- 74 Wolfgangaltar: Tod der Maria. Ausschnitt.
- 75 Wolfgangaltar: Tod der Maria. Flügelbild der zweiten Wandlung. Das Auge des Betrachters wird von dem am Portalposten rechts stehenden Jünger (sehr dunkel) über den am Betrand niedergesunkenen zum Antlitz der Maria geleitet, von dort über die Jüngergruppe links hinten zu dem ganz vorn am Portalrand links stehenden. Symmetrie also gegen Schrägblid. Den Aufbau krönend die Erscheinung Christi.
- 76 Wolfgangaltar: Darbringung im Tempel. Flügelbild der zweiten Wandlung. Starke Tiefenausdeutungen (links) kräftigen das Raumleben innerhalb der Szene.
- 77 Wolfgangaltar: Versuchung Christi. Flügelbild der zweiten Wandlung (s. Text S. 80, 83).
- 79 Wolfgangaltar: Bilderwand der ersten Wandlung. Szenen aus dem Leben Christi.
- 81 Wolfgangaltar: Taufe Christi. Flügelbild der ersten Wandlung. In der räumlich klaren Grundkomposition ist die Meisterschaft Michael Pachers spürbar. Ausführung vielleicht Werkstattarbeit. (Vgl. die Fassung des gleichen Themas durch Friedrich Pacher, Diözesan-Galerie, freising.)
- 82 Wolfgangaltar: Speisung der fünftausend. Flügelbild der zweiten Wandlung. In der streng planimetrischen Grundrißbildung (vgl. die Fußpunkte der Figuren vorn) möchte man Einflüsse Piero della Francescas vermuten. Vermittlungsort könnte Venedig gewesen sein. Die farbige Ausdeutung bringt Weichheit und Fernenstufung in die etwas harte zeichnerische Komposition. Ausführung durch Michael zweifelhaft.
- 83 Wolfgangaltar: Hochzeit zu Kana. Flügelbild der zweiten Wandlung. Die neuartige Fassung des Themas ist durchaus Pacherisch (Tiefenstaffelung) durchgeführt.
- 84 Wolfgangaltar: Versuchte Steinigung Christi. Flügelbild der zweiten Wandlung (s. Text S. 74).
- 85 Wolfgangaltar: Christus vertreibt die Wechslar aus dem Tempel. Flügelbild der zweiten Wandlung. Wieder Kontrastierung des Tiefenzuges durch Sackführung des Auges: von der Gruppe links vorn zur Gruppe auf der Stufe im Mittelgrund und weiter zur Gruppe im Kreuzgangsflügel hinten. In der farbigen Durchführung werden die Kontraste gedämpft.

- 87 Wolfgangaltar: Heimsuchung. Flügelbild der Predella, innen.
- 88 Wolfgangaltar: Christus und die Ehebrecherin. In der farbigen Durchführung wird die formale Komposition (s. o.) geklärt und gedeutet.
- 89 Wolfgangaltar: Bilderwand des geschlossenen Altars. Die Farben dämpfen die durch die Tiefenkomposition aufgerissenen LÖcher.
- 90 Wolfgangaltar: Der hl. Wolfgang heilt eine Besessene. Tiefenstoß gegen die Flächenabwicklung der Szene. Synthese der Gegensätze durch die dämpfenden Farben.
- 91 Wolfgangaltar: Predigt des hl. Wolfgang. Die Kontrastwirkung innerhalb der Gesamtkomposition: Tiefe gegen Flächenabwicklung der Szene — wird in der Szene selbst nochmal aufgenommen: Der Teufel lockt einzelne Undächtige aus der Richtung des Hauptvorgangs heraus.
- 92 Wolfgangaltar: Die hIn. Gregor und Hieronymus. Flügelbild der Predella, außen.
- 93 Wolfgangaltar: Die hIn. Augustinus und Ambrosius. Flügelbild der Predella, außen.
- 94 Wolfgangaltar: Die hIn. Klara und Elisabeth. Tafelbilder in der Rückwand des Altarwerks.
- 95 Wolfgangaltar: Die hIn. Erasmus und Ulrich. Tafelbilder in der Rückwand des Altarwerks.
- 96/97 Wolfgangaltar: Die vier Evangelisten (Markus mit dem Löwen, Lukas mit dem Stier, Johannes mit dem Adler, Matthäus mit dem Engel). Tafelbilder auf der Rückwand des Altarwerks.
- 98 Kirchenwäteraltar: Hände des hl. Augustin.
- 99 Kirchenwäteraltar: Hl. Augustin. Der in plastischer Malerei vorgewölbte Baldachin überfängt den Nischenraum, in dem die Sitzgestalt des Heiligen unbedrängt (vgl. als Gegensatz die Gestalt des hl. Wolfgang im Wolfgangaltar) sich auswirken kann.
- 100 Kirchenwäteraltar: Hände des hl. Ambrosius.
- 101 Kirchenwäteraltar: Hl. Ambrosius. Die als Skulpturen gemalten Heiligenfiguren in den Pfostennischen wirken als Kontrastmomente zu dem fülligen Dasein der Hauptfigur.
- 102 Kirchenwäteraltar: Geschlossen. Bilderwand mit Szenen aus dem Leben des hl. Wolfgang. Links oben: Der Heilige disputiert.
- 103 Kirchenwäteraltar: Der hl. Wolfgang im Gebet. Flügelbild außen. Großartige Gestaltung des Motivs der durch Sitzadführung des Blickes verschränkten Tiefen- und Horizontalachse.
- 104 Kirchenwäteraltar: Der hl. Wolfgang überrascht den Dieb. Flügelbild außen. Das Motiv des von vorn gesehenen, perspektivisch verkürzten menschlichen Körpers nach Anregung durch Mantegna.
- 105 Flügelbild aus einem Altarwerk, nach Hempels überzeugender Vermutung vom Hochaltar in St. Lorenzen bei Bruneck: Der hl. Laurentius verteilt Almosen. München, Pinakothek. Zirbelholz. Maße: 100 cm². Vgl. die Fassung des gleichen Themas im Wolfgangaltar.
- 106 Flügelbild aus einem Altarwerk (St. Lorenzen?): Trennung des hl. Laurentius von Papst Sixtus II. Wien, Kunsthistorisches Museum.
- 107 Flügelbild eines Altarwerks (St. Lorenzen?): Verkündigung an Maria. München, Pinakothek.
- 109 Flügelbild aus einem Altarwerk (Fragment). Nach Hempels Vermutung vom Hochaltar der Franziskanerkirche (ehemalige Stadtpfarrkirche) zu Salzburg: Geißelung Christi. Maße: 113 cm hoch, 139 cm breit. Wien, Kunsthistorisches Museum. Wahrscheinlich nicht ganz eigenhändig. Unten um etwa 60 cm verkürzt (s. Text S. 115).
- 111 Madonnenfigur vom Hochaltar der Franziskanerkirche (ehemalige Stadtpfarrkirche) zu Salzburg. Vor der letzten Restaurierung im Jahre 1938 aufgenommen. Lindenholz. Höhe: 146 cm (s. Text).

Literatur

Aus der reichen Literatur über Michael Pacher seien hier nur einige Werke genannt, mit deren Hilfe der weiterführende Leser das hier Gebotene ergänzen und vertiefen mag. Die grundlegende Forschungsarbeit leisteten R. Stiafny und E. Hempel. R. Stiafny konnte seine breit angelegten Untersuchungen nur in dem dem Wolfgangaltar gewidmeten Teil veröffentlichen. Der Weltkrieg riß ihn von seiner Arbeit weg: Michael Pachers St. Wolfgang Altar. Wien 1919. E. Hempel führte das Werk berichtend und erweiternd zu Ende: Michael Pacher, Wien 1931. In einer kleinen vollstümlichen Ausgabe hat E. Hempel 1938 einen Überblick über das Werk des Meisters gegeben.

Aus früheren Jahren das Tafelwerk von P. Wolff: Michael Pacher, Berlin 1909, ferner Werke von W. Mannowsky: Die Gemälde des Michael Pacher, München 1910; von H. Semper: Michael und Friedrich Pacher, Eßlingen 1911. In seiner „Österreichischen Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929“ hat O. Pächt das Pacherproblem eingehend erörtert. In seinem Aufsatz: Die historische Aufgabe Michael Pachers (in: Kunstwissenschaftliche Forschungen, 1. Band, Berlin 1931) weist er auf tiefere Begründungen dieser Kunst hin. Erwähnenswert aus der italienischen Forschung der Aufsatz von R. Salvini: La pittura dell' Alta Italia e la formazione artistica di Michael Pacher (in: Studi Germanici, I. 1935). Zusammenfassend über die Pacher-Forschung urteilt, unter Beibringung wesentlicher Berichtigungen und neuer Beiträge, C. Th. Müller: Neue Forschungen zu Michael Pacher (in: Zeitschrift für Kunstgeschichte I, 1932).

Dem freundlichen Rat C. Th. Müllers habe ich besonders zu danken. Ich wollte keine erschöpfende Charakteristik dieser großen Kunst geben, sondern nur eine Sichtmöglichkeit, wie jede Zeit sie uns neu aufgibt. Meine Absicht, in den Anmerkungen noch manche Begründung der im Text geäußerten Anschauungen zu bringen, konnte ich unter der Bedrängung der Stunde — die Anmerkungen wurden in Feldstellung an der Westfront geschrieben — nicht durchführen.

Oktober 1939

Oskar Schürer

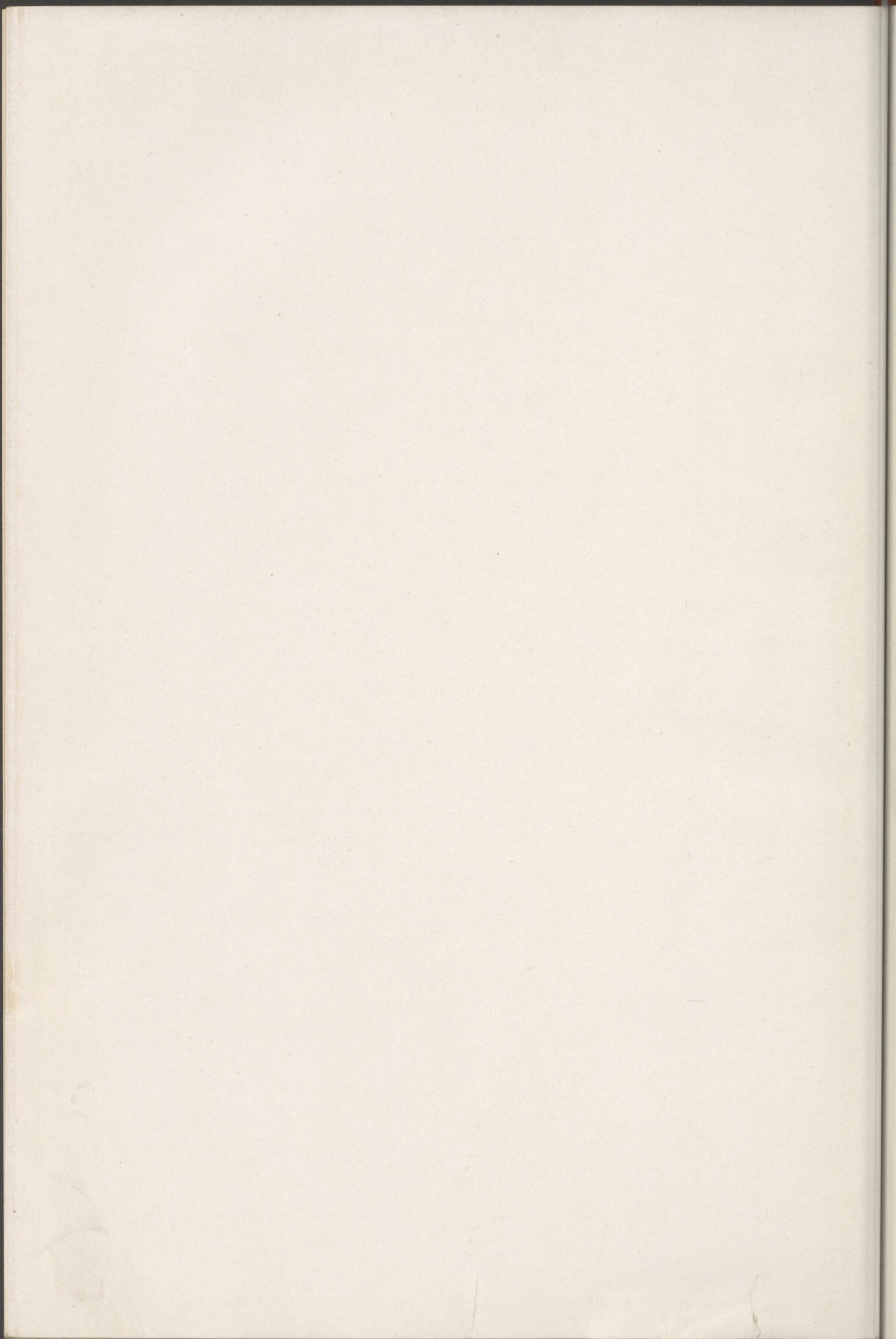
Bilder-Quellennachweis

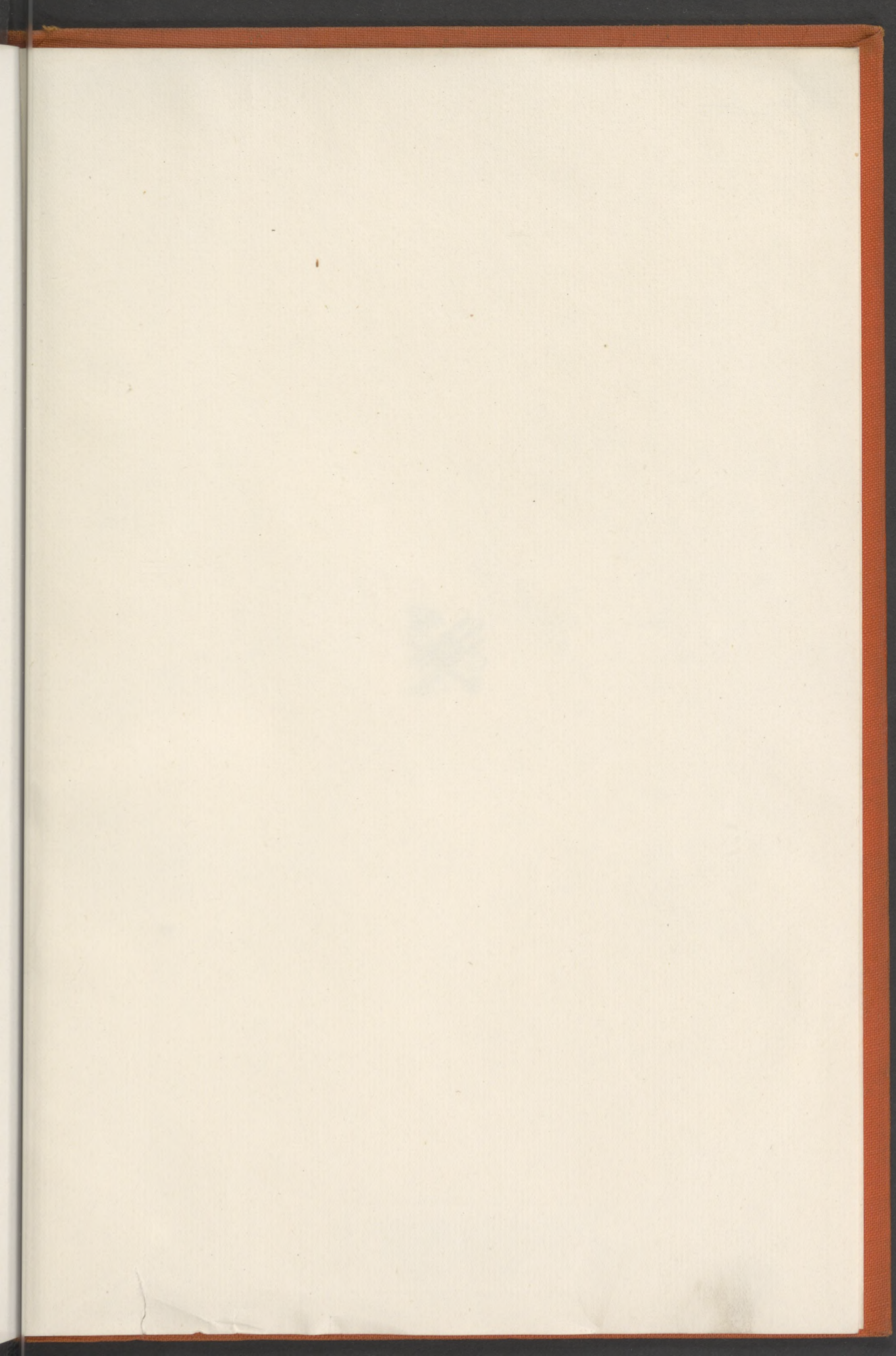
- Die Aufnahmen des Altars von St. Wolfgang stammen sämtlich von Siegbert Bauer, Weimar.
Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München Seite 3, 98, 99 100, 101, 102, 105, 107
und Tafel gegenüber Seite 108
Aufnahmen des Besitzers Seite 4, 5
Kunstverlag Wolfrum, Wien. (Österreichische Lichtbildstelle, Wien) Seite 6
Pater Ambros Crafojer, Bozen-Gries Seite 7 bis 14, 17, 18, 19, 20
Dr. Franz Stödtner, Berlin Seite 15, 103, 104
Innsbruck, Ferdinandeum Seite 22
Österreichische Lichtbildstelle, Wien Seite 21
Kunsthistorisches Museum, Wien Seite 106, 109
Robert Traub, Salzburg Seite 111 und Tafel gegenüber Seite 112

Inhalt

Die Zeit vor 1500	1
Der Flügelaltar von St. Wolfgang	22
Die künstlerische Herkunft des Bildhauers	37
Die künstlerische Herkunft des Malers	58
Die Kunst Michael Pachers	87
Die späteren Werke	106
Verzeichnis der Abbildungen	116
Literatur	122
Bilder-Quellennachweis	122







201 —

Biblioteka Główna UMK

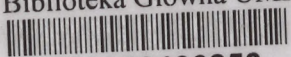


300052466853

3.-



Biblioteka Główna UMK



300052466853

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

1479523

Biblioteka Główna UMK
300052466853

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1479523

