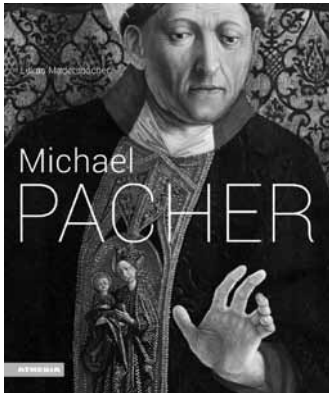


Die Schwächen, die manche der hier veröffentlichten Beiträge aufweisen, liegen nicht selten in einer unzulänglichen Kenntnis älterer Literatur begründet. Dass es sich immer wieder um deutschsprachige Forschungen handelt, die nicht mehr beachtet werden, entspricht einer Entwicklung, an die man sich gewöhnen muss. Tendenzen zu akademischen Parallelwelten scheinen unübersehbar – nicht nur hier: Englischsprachige Kollegen setzen sich in erster Linie mit englischsprachigen Untersuchungen auseinander, italienische Wissenschaftler mit italienischen und – gestehen wir es ein – deutschsprachige Forscher mit deutschen. Unpassend wirkt es vor diesem Hintergrund, wenn manche der hier vereinten Autoren allzu gern darauf hinweisen, was sie bereits andernorts dargelegt haben oder was sie in späteren Studien noch zu zeigen gedenken. In den Fußnoten zitiert man sich selbst, man zitiert sich – auch mittels zahlloser Querverweise innerhalb des Bandes – gegenseitig, man dankt einander. Hier soll offenbar ein neues Kompetenzteam suggeriert werden, das so nicht existiert. Entscheidende Beiträge der St. Peter-Forschung kamen zwischen den siebziger und neunziger Jahren zustande, nicht 2010. Alt-St. Peter ist kein Thema, das es einem Fachfremden gestattet, nach wenigen Monaten der Einarbeitung schon neue Überlegungen von bleibendem Wert hervorzubringen. Fragen stellt der vorliegende Band dann allerdings auch an das von den angloamerikanischen *university presses* praktizierte System des *peer review*. Was nützt diese im Prinzip löbliche Praxis, wenn die Verlage nicht imstande sind, kompetente Gutachter zu verpflichten? Aber von einer Krise des Faches, da ist man sich, wie in diesem *Journal für Kunstgeschichte* unlängst nachzulesen war, anscheinend einig, kann derzeit nicht die Rede sein ...

INGO HERKLOTZ  
*Philipps-Universität Marburg*



**Madersbacher, Lukas; Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen;** Berlin: Deutscher Kunstverlag 2015; 348 S., 280 farb. Abb, 25 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07307-4; € 69

Lukas Madersbacher, Professor am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, hat sich über Jahrzehnte mit dem Werk des spätgotischen Malers und Bildschnitzers Michael Pacher auseinandergesetzt. Voriges Jahr legte er als Ergebnis seiner Studien eine gelungene Monographie vor, die das Phänomen Pacher leicht verständlich erklärt.

Pachers biographische Daten sind überschaubar: Um 1435 in Südtirol geboren, lebte und arbeitete er die meiste Zeit seines Lebens in Bruneck. Seine Lehre absolvierte er jedoch wahrscheinlich an einem für Künstler interessanteren Ort, in der nur 50 Kilometer entfernten fürstbischöflichen Residenzstadt Brixen. Aus Brixen stammte je-

denfalls Friedrich Pacher, der lange in Michaels Werkstatt arbeitete, und von dem Michaels Sohn Hans 1508 die Werkstatt erbt. Dies lässt auf ein enges Verwandtschaftsverhältnis schließen, doch geben die Archivalien keine Auskunft, ob Michael und Friedrich Pacher Brüder oder Cousins waren. Um 1465 dürfte Michael Pacher seinen ersten Großauftrag erhalten haben: den Laurentiusaltar für die Pfarrkirche in St. Laurenzen bei Bruneck, der heute abgesehen von einer in situ verbliebenen Marienstatue auf verschiedene museale Sammlungen aufgeteilt ist. 1468 wurde Michael Pacher nach Kärnten berufen, wo er gemeinsam mit Friedrich die Gewölbefelder der Stiftskirche von St. Paul im Lavanttal freskierte. Um 1468/69 malte er in Innichen an der Südfassade der Stiftskirche das Wandfresko mit Kaiser Otto I. zwischen den hl. Candidus und Korbinian. Wenig später entstand der Bildstock in Welsberg, den Madersbacher gegen 1470 datiert. 1471–75 folgte der Hochaltar der Alten Pfarrkirche von Gries bei Bozen, den man im 18. Jahrhundert in die dortige Erasmuskapelle auslagerte. Zum Grieser Altar sind auch der Vertrag und Vermerke zu verschobenen Ratenzahlungen interessant. Demnach scheint Pacher mit der Lieferung in Verzug gekommen zu sein, da er in den 1470er Jahren an mehreren Großaufträgen parallel zu arbeiten hatte. Um 1470–78 entstand der Kirchenväteraltar für die Stiftskirche in Neustift bei Brixen, der dort im Zuge der Barockisierung abgebaut wurde und heute zum Großteil in der Alten Pinakothek zu sehen ist. Zu ihm gehörten vermutlich auch die Tafeln eines Predellenflügels mit der Ermordung und Aufbahrung des hl. Thomas Becket, dem Markus-Löwen und dem Lukas-Stier in der Alten Galerie des Grazer Joanneums. Die Frage der Eigenhändigkeit dieser Tafeln lässt Madersbacher unentschieden, da er es für möglich hält, dass Pacher für kleinere Formate einen eigenen Stilmodus pflegte. Aus demselben Grund bleibt auch ungewiss, ob die kleine Tafel mit Madonna, Michael und Bischofsheiligem in der National Gallery London eigenhändig ist. Pachers dritter großer Flügelaltar aus den 1470er Jahren hat sich als einziger vollständig am ursprünglichen Ort erhalten, nämlich in der Pfarrkirche von St. Wolfgang am Wolfgangsee. Hingegen ist aus den 1480er Jahren kaum etwas auf uns gekommen. Pachers monumentales Spätwerk, der von 1484 bis 1498 entstandene Hochaltar der Salzburger Stadtpfarr- beziehungsweise Franziskanerkirche wurde 1709 bis auf wenige Teile – darunter die in der Kirche verbliebene Madonnenfigur – zerstört. Einzelne Tafelgemälde gelangten ins Wiener Belvedere und in Privatbesitz, ein möglicher Teil der Predella ins Kunstmuseum Basel. Für diesen letzten Großauftrag war Pacher spätestens 1495 mit seiner Werkstatt nach Salzburg übersiedelt, wo er 1498 starb.

Madersbacher beginnt sein Buch mit einer biographischen Spurensuche und geht danach den Entwicklungslinien in Pachers Œuvre nach. Zunächst legt er die regionalen Voraussetzungen dar, dann die stilistischen Quellen in Padua und am Oberrhein. Wie schon aus dem Untertitel *Zwischen Zeiten und Räumen* hervorgeht, konzentriert sich Madersbacher primär auf eine Analyse beziehungsweise Interpretation der einzigartigen kunsthistorischen Sonderstellung Michael Pachers, die dieser zwischen Spätgotik und Frührenaissance sowie zwischen den Kunstlandschaften nördlich und südlich der Alpen einnimmt. Wie kein anderer nichtitalienischer

Künstler des 15. Jahrhunderts beherrschte Pacher die zentralperspektivische Konstruktion, die er vermutlich gegen 1460 während seiner Gesellenwanderung in Norditalien vor allem an Werken Mantegnas studieren konnte, allen voran die Fresken in der Ovetari-Kapelle der Paduaner Eremitani-Kirche. Im Spätwerk lässt sich wiederum ein stärkerer Einfluss der flämischen Malerei feststellen, die zu Pachers Zeit auch in Italien sehr verehrt wurde (man denke etwa an Hugo van der Goes' Portinari-Tritychon in Florenz).

Eine Analyse von Pachers Entwicklung ist aufgrund einer besonderen Widersprüchlichkeit nicht einfach. Madersbacher gelingt es jedoch zu verdeutlichen, wie „Pacher einerseits das alte hieratische Prinzip des Altarschreins Zug um Zug eliminierte, andererseits aber einige Symbolik aufbrachte, um dessen Kultwürde ins Bewusstsein zurückzuholen“ (119). Auffälliger noch ist Pachers ambivalente Haltung zur Renaissancekunst, deren perspektivische Raumkonstruktionen er sich aneignete wie kaum ein anderer, ohne aber auch deren antikische Stilformen zu übernehmen. Abgesehen von manchen renaissancehaften Bewegungen und Kontrapoststellungen blieb er ganz der Gotik verpflichtet, wo man unnatürliche Längungen und Verdrehungen der Figuren noch als schön empfand. Unter den deutschsprachigen Künstlern begann erst Albrecht Dürer Mitte der 1490er Jahre die italienische Renaissancekunst grundlegend zu rezipieren. Allerdings erlernte Dürer die zentralperspektivische Bildkonstruktion erst 40 Jahre später als Pacher.

Die Frage „ob man Pachers Balance zwischen alten Notwendigkeiten und neuen Möglichkeiten tatsächlich nur als Symptom des Epochenkonflikts oder nicht doch als Akt einer Synthese deuten sollte“ (119), wäre nach Madersbacher offen zu lassen. Dem kann man entgegenhalten, warum denn überhaupt zwischen den beiden Interpretationsmöglichkeiten – passives Symptom oder aktive Synthese – unterschieden werden muss, wo doch das eine das andere nicht ausschließt.

Im letzten Teil des Buches behandelt Madersbacher die verschollenen Werke (das Retabel des Johannes Lupi aus der Kapelle der Burg Ried bei Bozen, den Michaelsaltar aus der Bozener Pfarrkirche sowie ein Retabel aus der Salzburger Michaelskirche) und versucht, die vielen der Pacherwerkstatt zugeschriebenen Fragmente aufgelöster Altäre zu bestimmen und zuzuordnen.

Sehr erfreulich ist der Anhang, in dem Madersbacher sämtliche Archivalien zum Werk und zur Familie Michael Pachers zusammengetragen hat. Gegenüber früheren Zusammenstellungen sind hier auch die erst 2012 wiederentdeckten Brunecker Urbare im Bozener Landesarchiv transkribiert.

Großes Lob verdienen die Abbildungen, die perfekten Detailaufnahmen und ihre erhellenden Gegenüberstellungen machen die Lektüre des großformatigen Kunstbuches zu einem gleichermaßen intellektuellen wie optischen Vergnügen. Es wird Madersbachers solider Arbeit zu verdanken sein, wenn uns Pacher künftig vor allem als Ausnahmeerscheinung, als Grenzgänger zwischen Nord und Süd im Gedächtnis bleiben wird.

ERWIN POKORNY  
Wien