

Zeitschrift: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern
Band: 64 (1980)

Artikel: Niklaus Manuel als Maler und Zeichner
Autor: Tavel, Hans Christoph von
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1070945>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

HANS CHRISTOPH VON TAVEL

NIKLAUS MANUEL
ALS MALER UND ZEICHNER

Würden Sie mir die Aufgabe stellen, mit einem einzigen Stichwort etwas zu bezeichnen, womit sich der überlieferte Bilderbestand Niklaus Manuels von dem seiner gleichaltrigen Zeitgenossen Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien, Urs Graf, Wolf Huber, Jörg Ratgeb, Hans Leonhard Schäuffelein unterscheidet, würde ich Ihnen antworten: Mit dem Totentanz.

Dieser Fries mit seinen lebensgrossen Figurenpaaren auf einer Länge von etwa 100 Metern an der Kirchhofmauer südlich des Predigerklosters in Bern ist das umfangreichste Werk Manuels, von dem wir Kunde haben. Leider ist die Frage, wie das Original ursprünglich ausgesehen habe, nur zum Teil beantwortbar, ist der Totentanz doch nur in Kopien erhalten¹. Es gibt drei Merkmale, die Manuels Totentanz von den vorher entstandenen unterscheiden: Die Begleitung der einzelnen Paare durch Wappen und Initialen tatsächlich existierender Persönlichkeiten, die Selbstdarstellung des Malers als Opfer des Todes und die Bogenarchitektur, vor der sich die Paare bewegen.

Das erste Merkmal, die Wappen und die Initialen, hebt den Totentanz über den Rahmen der rein kunstwissenschaftlichen Frage nach dem Platz der ikonographischen und stilistischen Entwicklung hinaus und führt zur Frage nach dem Zustand der Gesellschaft, die es sich gefallen liess oder die es sogar wünschte, sich selbst in einem Todesreigen zu verewigen. Das zweite Merkmal, die Selbstdarstellung, stellt die Frage nach Manuels persönlicher Beziehung zu diesem Auftrag. Hier sei die Antwort vorweggenommen: Manuel war innerlich auf das Thema vorbereitet, unter seinen Zeitgenossen war er wie kaum ein anderer prädestiniert, einen Totentanz zu schaffen. Darauf werden wir ausführlich zurückkommen. Das dritte Merkmal, die Architektur mit den Rundbogen, den bauchigen Säulen und den Rundnischen bedeutet die dezidierte Abwendung von dem Formenschatz der Gotik mit ihren Spitz-, Kiel- und Korbbögen, wie sie in gedruckten französischen Totentänzen und

Abb. 2, 4
S. 133, 134

im – verlorenen – Totentanz der Neuen Kirche zu Strassburg Verwendung gefunden hatten.

Es ist hier nicht der Ort, auf die sehr verästelten Fragen der Datierung des Totentanzes einzutreten. Ich möchte Ihnen nur das Hauptargument für die Datierung in die Jahre 1516/17 bis 1519/20 vortragen: Die beiden ausserhalb des eigentlichen Todesreigens stehenden Tafeln zeigten ursprünglich drei Schultheissenwappen: Dasjenige des Wilhelm von Diesbach, der 1516 zuletzt als Schultheiss im Amt war und Ende 1517 starb, dasjenige seines mit ihm alternierenden Schultheissen Jakob von Wattewyl, der 1517 und 1518 im Amt war, und des Hans von Erlach, der 1519 zum Schultheissen gewählt wurde. Der Freiburger Schultheiss Hans Falk, der als «Schultheiss» im Pilgerkleid mit Rosenkranz dargestellt ist, starb am 6. Oktober 1519 auf der Rückreise vom Heiligen Land; die Darstellung ist also wohl frühestens Ende 1519, wahrscheinlich aber erst 1520 entstanden.

Bisher ist der Tatsache, dass ein auffallend grosser Teil der Zeichnungen und Gemälde Manuels Tod und Verhängnis sichtbar macht, keine Bedeutung beigemessen worden. Man hat dadurch bisher an einem ganz wesentlichen Zug Manuels vorbeigesehen. Er hat sich in seinen Bildern und Zeichnungen nur ganz ausnahmsweise einem einzelnen Aspekt des Lebens vollständig verschrieben, sondern immer wieder die verhängnisvolle Kehrseite – vor allem des Kriegerlebens und der Liebe – bedacht.

Das erste Werk Manuels, das er mit einem persönlichen Zeichen, nämlich seinem Wappen, markiert hat, ist eine grosse Zeichnung im *Abb. 12* Kupferstichkabinett Basel mit einem Hellebardier unter einem Bogen. *S. 334* Das Wappen befindet sich auf dem Fähnlein, das in der geraden Verlängerung der Hellebarde hinter den Bäumen am Oberrand der Zeichnung über einem Kriegszug flattert. – In der linken Hälfte über dem Bogen tobt der Sturm auf eine Festung. Die äussere Kante des äusseren Turmes der Festung markiert genau die Mittelsenkrechte des Blattes – ein wichtiger Hinweis, dass Manuel in seinen Kompositionen dem Zufall sozusagen nichts überlässt. In der rechten Hälfte liegen niedergestürzte Krieger am Boden; wie improvisiert stehen zwei unverschanzte Geschütze vor Lagerzelten, während rechts im Vordergrund ein Heerhaufen dem Sturm auf die Festung zuschaut. Die Darstellung entspricht verblüffend

genau der Beschreibung des Sturms auf Genua im Jahre 1507 durch Valerius Anshelm. Ein Haufen von Eidgenossen war Ludwig XII. für die Eroberung Genuas zuhilfe geeilt. Als der der Stadt vorgelagerte Festungsgürtel gestürmt werden sollte, wurde der Entschluss gefasst, die Kontingente aus den zugewandten Orten unter der Führung eidgenössischer Hauptleute für den Sturm einzusetzen und die Hauptmacht der Eidgenossen warten zu lassen. Das Fähnlein trug Hans Frisching, dessen Schwester zwei Jahre später, 1509, die Frau Manuels werden sollte. Sie zogen, wie Anshelm berichtet, «on ordnung miteinander durch einen kestenwald den berg uf, und hargegen ire viend mit grusamem, harten schiessen, werfen, flū anlassen und weren, also dass ob 100 Eidgenossen umkamen...»². In der Zeichnung sehen wir den erbitterten Kampf um die Festung, im Hintergrund den Kastanienwald, durch den die Angreifer unter dem Fähnlein Frischings (dem hier Manuel sein eigenes Wappen gegeben hat) vordringen, und rechts das wartende Gros der Eidgenossen und Franzosen. Dahinter die Lagerzelte. Der Siegestriumph für Ludwig XII. war unbeschreiblich. Er hielt «der Eidgenossen hoptlüt und amptlüt als zü gast, hielt sie vast wol und êrlich, danket inen hoch ires trüwen diensts, gab Got züvor, und demnach den Eidgenossen, des riterlichen sigs lob und êr. Erbot riterliche würde ze geben, welche dero begertid.

Da wurden etlich von Zürich und Lucern ze riter geschlagen³.»

Unter diesem Triumphbogen steht der Eidgenosse – unverkennbar gekennzeichnet durch das senkrechte Schweizerkreuz⁴. Kleidung und Bewaffnung mit federgeschmücktem Barett, geschlitzten Ärmeln, Hellebarde und Schwert entsprechen denen der Kameraden rechts am Bogen. Ein einziges – aber sehr wesentliches Kleidungsstück unterscheidet ihn von den Kriegern über dem Bogen: der Schultermantel, der aus dem Hellebardier einen Edelmann macht! Wir haben also hier einen eidgenössischen Hellebardenknecht, der zum Edelmann aufgestiegen ist, vor uns. Aber ist es wirklich das Triumphbild dieses Eidgenossen? Während das Schwert – halb verhüllt – auf die Kirche und den durch die Umfriedung hervorgehobenen Totenacker gerichtet ist, zeigt die Hellebarde nach oben nicht nur auf das siegreiche Fähnlein, sondern auch und vor allem auf den Hellebardier, der im Steinhagel niedergestürzt ist. Der merkwürdig stechende, vielsagende Blick aus dem leicht zur Seite ge-

wendeten Gesicht verdeutlicht den Eindruck, dass es sich hier nicht nur um ein Triumphbild, sondern gleichzeitig auch um ein *Memento mori* handle.

Wenn Manuel schon auf diesem Frühwerk – wenn auch ziemlich versteckt – auf die Kehrseite des Triumphs in der Schlacht aufmerksam macht, so tut er es einige Jahre später in einer Allegorie auf den Krieger, *Abb. 13* der zum Bettler wird, sozusagen *expressis formis*. Dieses Blatt, das sich *S. 334* im Kupferstichkabinett zu Berlin-Dahlem befindet, trägt ein Monogramm mit Dolch und Schleife, wie es auf den Tafeln des 1515 datierten Annen-Altars im Berner Kunstmuseum vorkommt, und mag ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sein. Durch die Figuren, die einander im Rahmen gegenüber gestellt sind, wird die Absicht dieser Darstellung bildlich erläutert: Dem unversehrten Jüngling bietet das schöne Mädchen Labsal; dem Märtyrer, der wie Sebastian von Pfeilen durchbohrt wird, winkt der Lohn, der ihm vom Christkind angeboten ist. Der Krieger aber wird zum elenden Bettler. In dem frühen Blatt mit dem Eidecknossen war das Thema der Frau noch nicht angegangen worden. In dieser späteren Zeichnung erscheint sie als verlockendes Gegenüber für den hübschen jungen Krieger. Ist sie auch ein scheinbar bedeutungsarmes Motiv des Rahmens, so schafft ihre Gegenwart doch der ganzen Allegorie ihre Dimension. Der Glanz des Kriegers findet in ihr sein adäquates Gegenüber, sie ist die irdische Lockende, in ihr findet das irdische Streben des Kriegers seine Erfüllung.

Die Macht der Frau über den Mann ist während Jahren ein beherrschendes Motiv in den Zeichnungen und Gemälden Manuels. Die Mehrzahl der Werke, die nicht datiert sind und durch das Monogramm mit dem altmodischen langen, spitzen Dolchmesser ohne Schleife bezeichnet sind, stellt Frauen dar, die ihre Macht über den Mann ausüben oder mit denen der Mann in sein Verhängnis verstrickt ist oder die eine hexenhafte Tätigkeit verrichten. Zum Teil sind es Darstellungen, die sich in den damals verbreiteten Themenkreis der «Weibermacht» einreihen lassen, zum Teil aber sind es auch eigenartige Erfindungen Manuels.

Abb. 14 Die Zeichnung einer Schildhalterin mit Widderwappen lässt uns *S. 335* besonders tief eindringen in Manuels Gedankenwelt. Es handelt sich hier nicht um ein Familienwappen, sondern wie beispielsweise bei Dürers

Kupferstich «Wappen des Todes» um ein allegorisches Wappen⁵. Die Schildhalterin ist mit ihren zahlreichen Kreuzen als Gefährtin des eidge-nössischen Reisläufers gekennzeichnet, die den Schafbock gängelt. Dieser ist einerseits Symbol für Kampflustigkeit und als erstes Tierkreiszei-chen des Frühlings für die Triebkräfte der Fruchtbarkeit, andererseits ist der Widder in seiner biblischen Bedeutung ein Opfertier. Aus diesem Bedeutungsgefüge ergibt sich der Sinn des ganzen Blattes. Das Kleinod der Helmzier mit dem Federbusch trägt die zusätzliche Bedeutung des Kriegerprunks bei. Das merkwürdige Bändchen, mit dem der Federbusch um den Hals des Widders gebunden ist, gibt diesem etwas Klägli-ches, Ironisches. Boden und Rahmen paraphrasieren die Fruchtbarkeit und Triebhaftigkeit des Bockes. Über dem Bogen aber wird die Kamp-feslust des Widders zum blutigen Ernst einer Schlacht zwischen Eidge-nossen und Landsknechten.

Völlig unbewegt beherrscht die Schildhalterin wie eine undurchsich-tige «Patronin» das ganze Blatt. Sie hält böckische Sinnenlust und mör-derische Kampfwut des Mannes in ihrer Hand. Die Devise ist in einer unheimlichen Art zweideutig zu verstehen. Entweder als zynische Auf-forderung der Frau: «Wolle es nur, so gelingt es!» oder aber als Mah-nung an den unbestimmten Ausgang aller menschlichen Unternehmun-gen: «Will es [nämlich das Schicksal, der Zufall, das Verhängnis] wohl, so gerät es». Einem undefinierbaren «Es» ist das Gelingen anheimge-stellt.

Das für den Mann verhängnisvolle Gängelband der Frau ist ein öfter wiederkehrendes Motiv Manuels. Er hat es übernommen aus dem «Nar-renschiff» des Sebastian Brant. Das Motto über dem Kapitel «Von buol-schafft» lautet dort:

«An minem seil ich [nämlich Frau Venus, die Buhlschaft] draffter
jeich
Vil narren, affen, esel, geüch,
Die ich verfür betrüg und leich⁶.»

Die auf einer Kugel einherschwebende «Frau Venus» von Manuel be-steht aus drei hauptsächlichen Bedeutungselementen: Der Amor aufih-rem Kopf verschiesst eine Narrenkappe, macht also sein Opfer zum blinden Narren; die Fangseile der Frau Venus machen den Mann unfrei

Abb. 15
S. 336

und die Kugel, auf der sie schwebt, ist Attribut der Fortuna, der Göttin des Glücks und des Zufalls.

Ein anderes Blatt verrät viel mehr zeichnerische Erfahrung; das Monogramm gehört ebenfalls einer späteren Zeit an, jedenfalls nach 1515, während die «Frau Venus» noch vor 1515 anzusetzen ist. Das Mädchen ist bis auf das Fangseil frei von jeder allegorischen Verschlüsselung: In dem es den Rock hebt und den Blick kokett zum Monogramm Manuels senkt, ist alles gesagt.

Die Ohnmacht des Mannes gegenüber den Liebeslockungen der Frau macht aus ihm eine lächerliche Figur. In der Zeichnung «Gefesselter am Kreuzesstamm» schreckt Manuel auch vor der Allusion an das Kreuz Christi nicht zurück: Das Kreuz, von dem sogenannte Liebesknoten, verschlungene Bänder, herabbaumeln, ist das Marterkreuz der Liebe, an das sich der entblößte Narr hat fesseln lassen. Bis auf närrische Unterhöschen und allenfalls Strumpfbändel entblößt und von einem Hahn, der in diesem Zusammenhang nur Geilheit bedeuten kann, bekrönt, stellt sich der Mann, der als «Hahnrei» bezeichnet wird, dem Betrachter in einem peinlichen Zustand dar.

Die Doppelleine mit den beiden Schellen ist offenbar das Einzige, was dem Narren geblieben ist. Über dem «Hahnrei» schwebt ein Losungswort, das Manuel während Jahren bevorzugt hat: «Nieman kans alls wüssen» – «niemand kann alles» oder «niemand kann es jeweils wissen», auch hier, ähnlich wie bei «Wils wol so gratz», ein Losungswort der Unsicherheit, des unsicheren Ausgangs, des Nicht-Wissens.

Manuel hat das Verhängnis, das über den Liebenden schwebt und lastet, in verschiedener Weise interpretiert: Als unverschuldetes Verhängnis, als selbstverschuldetes, folgenschweres Verhängnis und als Verhängnis mit tödlichem Ausgang.

Das unverschuldeten Verhängnis hat seine berühmte Interpretation in einem der drei singulären Leinwandbilder Manuels, die sich heute alle im Kunstmuseum Basel befinden, erhalten: In «Pyramus und Thisbe». Manuel bedient sich hier eines Stoffes aus den Metamorphosen des Ovid, der damals ausserordentlich beliebt war. Die beiden Liebenden hatten sich nachts an einem Grabhügel bei einer Quelle unter einem Baume treffen wollen; Thisbe, die etwas früher dort war, wurde von einem Löwen überrascht und verlor auf der Flucht den Schleier. Pyra-

Abb. 16

S. 336

Abb. 17

S. 336

Abb. 18

S. 336

Abb. 23

S. 338

mus fand den zerrissenen Schleier vor und gab sich – in der Meinung, Thisbe sei ein Unglück zugestossen – den Tod. Als Thisbe zurückkehrte, fand sie ihren Geliebten sterbend vor und folgte ihm im Tod nach. Diese Novelle ist damals recht oft im Bilde dargestellt worden, so etwa auch in einem frühen Holzschnitt von Urs Graf. Manuel schmückt die Szene, in der sich das Ende der traurigen Geschichte abspielt, mit zahlreichen Details aus.

Er schafft einen weiten, reich ausstaffierten Landschaftsraum; die Stadt Babylon, aus der Pyramus und Thisbe stammen, legt er ähnlich an wie die Stadt Luzern, so wie sie 1507 in einem Holzschnitt der Chronik des Petermann Etterlin erschien⁷.

Daneben stellt er einen Burghügel, wie er uns aus dem «Grossen Glück» von Dürer bekannt ist, wo dieser eine von ihm gezeichnete Landschaft bei Brixen verwandte⁸. In diesem ausserordentlich komplizierten und aus heterogenen Elementen komponierten Raum zeigt Manuel den Selbstmord der Thisbe über dem sterbenden oder tot am Boden liegenden Pyramus; der Löwe mit dem Schleier verzieht sich in den Wald; von hinten nähern sich zwei Frauen, von denen die eine der andern ihren Schmerz – wohl über die aus ihrem Haus verschwundene Thisbe – klagend erzählt.

Die Erzählung der Geschichte von «Pyramus und Thisbe» ist mit der Johannes-Tafel im Berner Kunstmuseum, dem Annen-Altar, ebendort, und mit dem Leinwandbild mit der «Verehrung der Hl. Anna» in Basel die am reichsten mit ausschmückenden Einzelheiten angereicherte Szene, die wir in den überlieferten Werken Manuels besitzen. Da das Monogramm mit dem langen spitzen Dolch ohne Schleife eine ausgesprochen altertümliche Form zeigt, die ab 1517 zunehmend der moderneren mit breiterer Klinge gewichen ist, neigen wir zu einer frühen Datierung dieses Bildes, jedenfalls vor 1515, dem Jahr, da der Annen-Altar datiert wurde, der eindeutig eine fortgeschrittene Form der Monogrammierung zeigt.

Das andere Leinwandgemälde mit einem Motiv aus der Antike zeigt nun nicht unverschuldetes und sozusagen privates Verhängnis zwischen Liebenden, sondern einen Liebesentscheid, durch den der Lauf der Welt in eine andere Bahn geriet: Das Paris-Urteil.

Welten trennen die beiden Leinwandgemälde. Das Paris-Urteil

Abb. 24
S. 339

kommt mit einem Minimum an Personen und Beiwerk aus. Dieses Motiv ist wie «Pyramus und Thisbe» zur Zeit Manuels oft dargestellt worden, so etwa in Holzschnitten von Cranach 1508 und von Altdorfer 1511. Auch gegenüber diesen Darstellungen zeichnet sich Manuel durch äusserste Sparsamkeit des Aufwandes an Personen, Bewegungen und Requisiten aus. Kein einziger Künstler hat dieses Motiv so rigoros alles äusserlichen Beiwerks entkleidet wie Manuel und das ganze Geschehen in die vollständig verinnerlichte Begegnung des Paris mit Venus gelegt. Es ist, als wollte Manuel mit «Pyramus und Thisbe» und dem «Paris-Urteil» den Unterschied zwischen dem Ablauf einer zwar tragischen, aber doch novellistischen, dramatischen Geschichte und der ungeheuren Tragweite des Augenblicks zum Ausdruck bringen, da der Mann vom Weibe im Bann geschlagen wird.

Kein anderer Künstler in Manuels Zeit ist bei der Darstellung des «Paris-Urteils» so tief in die Beziehungen zwischen Mann und Frau eingedrungen. Manuel zeigt lediglich den Entschluss des Paris beim Anblick der unwiderstehlichen Schönheit der Aphrodite und die verhaltene, aber unmissverständliche, unheilschwangere Reaktion der beiden andern Göttinnen. Das einzige zusätzliche Wesen ist Eros, der mit verbundenen Augen seinen Pfeil auf Paris abschießt.

Als Vorläufer dieser Darstellung des Paris-Urteils darf der Anfangsholzschnitt der 1502 in Strassburg bei Johann Grüninger erschienenen Ausgabe der *Aeneis* bezeichnet werden¹⁰. Vergil erinnert unmittelbar, nachdem er die Muse angerufen hat, an den Ursprung Trojas und des Trojanischen Kriegs und damit an den allerersten Ursprung Karthagos und Roms. Das Paris-Urteil erscheint neben der Entführung Ganymeds bei der Gründung von Tros und den drei Parzen als Ursprung dieses welthistorischen Dramas – ebenfalls ohne die anekdotische Vermittlung des Merkur. Dies mag Manuel vorgeschwabt haben, als er die Venus und ihre Wirkung auf Paris darstellte.

Über Paris schreibt Manuel: «Paris von Troy der Torecht», der Törichte. Er verurteilt den Schiedsspruch des Paris expressis verbis. Die Interpretation des Paris-Urteil-Stoffes war zur Zeit des Spätmittelalters und des Frühhumanismus sehr widersprüchlich. Das Bild an sich, ohne den Text, bleibt ambivalent; es würde nichts aussagen über die Haltung Manuels zum Urteil des Paris, und wir würden vermutlich das Bild im

Sinne von Manuels «Nieman kans als wüssen» interpretieren. Da vorläufig nichts darauf deutet, dass die Schrift später auf das Bild gekommen wäre, dürfen wir annehmen, dass Manuel gerade hier in diesem Bild, das eine seiner grossartigsten malerischen Leistungen darstellt, das Unbefriedigende an der Ambivalenz der bildlichen Darstellung vielleicht erstmals empfunden hat und ihm durch die schriftliche Erklärung eine ganz bestimmte lehrhafte Bedeutung geben wollte – der Keim zu seiner späteren Absage an die Malerei und Hinwendung zur Sprache als künstlerische Ausdrucksform.

Diese Vermutung findet ihre Bestätigung im Wandbild mit dem Götzendienst Salomos, das sich ursprünglich am Noll-Haus gegenüber der Armbruster-Kapelle befand. Es ist nur noch in Aquarellkopien des 18. Jahrhunderts erhalten. Dieses Bild ist auf Nahaufnahme konzipiert, nicht etwa auf Fernsicht, wie man es nach dem schon früh, 1528, erfolgten Abbruch der Kapelle vermuten könnte. Nur durch Nahaufnahme, durch das steile Emporblenden des Betrachters kann man sich die ungemein beeindruckende Wirkung vergegenwärtigen; so wurde das Über- und Hintereinander der verschiedenen Ebenen dieses Wandbildes in die richtigen Verhältnisse gebracht, die heute durch die Gewohnheit seiner Betrachtung in der Aquarellkopie stark beeinträchtigt sind.

Dargestellt ist Salomos Götzendienst gemäss dem Buch der Könige I, Kapitel 11; 1 und 4, 7, 8: «Aber der König Salomo liebte viel ausländische Weiber: die Tochter Pharaos und moabische, ammonitische, edomische, sidonische und hethitische ... (1). Und da er nun alt war, neigten seine Weiber sein Herz fremden Göttern nach, dass sein Herz nicht war mit dem Herrn, seinem Gott, wie das Herz seines Vaters David.... (4). Da baute Salomo eine Höhe Kamos, dem Greuel der Moabiter, auf dem Berge, der vor Jerusalem liegt, und Moloch, dem Greuel der Ammoniter (7). Also tat Salomo allen seinen ausländischen Weibern, die ihren Göttern räucherten und opferten (8).»

Wie beim Urteil des Paris gibt Manuel sein Urteil über Salomo sozusagen in einer schriftlichen Erklärung bei:

Abb. 11
S. 333

«OoSALoMoN · W
AS · DVoST · Dv · HiE
DeR · WySEsT · SO

VFF · ERDEN · IE
 VoN · FROWEN ·
 LihB · WArD · GEB
 OrEN; MaChT DiCh
 EI[n] WyB · ZV · EiN
 N[e]M TOrEN.»

Derselbe Text könnte auch über dem Paris-Urteil stehen. Aber nun handelt es sich nicht um einen heidnischen trojanischen Königssohn, sondern um einen biblischen König, der sich zugleich gegen Gott und gegen sein Volk versündigt, wenn er sich von Frauen verführen lässt. Manuel stellt das Volk mit verschiedenen Typen und Ständen dar; es wird überragt, sozusagen beherrscht, vom schönen eitlen Krieger. Der Narr hat seine Kappe zurückgeschlagen und zeigt auf Salomo, der wie eine Sehenswürdigkeit in einer Art von Bärengraben zum Gebet zu einem hoch über ihm auf einer Säule stehenden Greuel verführt wird. Pracht- und Machtentfaltung des Kriegertums und Götzendienst des Staatsoberhaupts werden aufs Korn genommen und Salomo durch ein in der Aquarellkopie etwas philiströs wirkendes Paar seiner Torheit bezichtigt. Wenn das Datum 1518 vom Kopisten richtig gelesen worden ist und nicht etwa nur hingesetzt worden ist, weil es auf den verhältnismässig verbreiteten Holzschnitten der «Klugen und Törichten Jungfrauen» erscheint, dann wäre dieses Wandbild in dem Jahre entstanden, als die Thesen Luthers in Bern bekannt wurden und als der Ablasshändler Bernhardin Sanson in Bern weilte. Valerius Anshelm schildert die Vorgänge so, dass man in ihnen tatsächlich Motive zum Nollschen Wandbild erkennen könnte: Der ehrsame Bartlome May, Mitglied des Rats, der schon 1518 im Besitz der 95 Thesen Luthers über den Ablass war, schwor vor Sanson, «der Luther wäre ein verdampter erzkätzer». Der kleine Jakob vom Stein kaufte um einen mönchskuttengrauen Hengst, den der päpstliche Kommissar Sanson begehrte, Ablass für sich, 500 Reisläufer, alle seine Vorfahren und die Untertanen der Herrschaft Belp¹⁰. Anshelm blendet bei der Schilderung dieser Ereignisse kurz auf die Aufführung der Fasnachtsspiele Manuels.

So war in Manuel aus dem Bewusstsein des Verhängnisses, das über dem Reisläufer und den Beziehungen zwischen Mann und Frau lastet,

eine immer bestimmtere und immer differenziertere Vorstellung dieses Verhängnisses geworden: Nicht nur das Individuum, sondern auch der Staat wird in den Abgrund gerissen: Eine der Wurzeln des Niedergangs ist die Moral des Klerus. Die Kritik an der Moral des Klerus geht im Schaffen Manuels zurück auf jene Jahre, da er noch mit dem langen spitzen Dolch ohne Schleife signierte. Seine Serie von Kreidezeichnungen mit «Törichten Jungfrauen» mag, nicht ihrem Stil, wohl aber ihrer Aussage entsprechend, etwa 1513, gleichzeitig mit der Darstellung Urs Grafs entstanden sein, in der dieser die Merkmale der törichten Jungfrau (herabgestürzte Lampe), der verlorenen Jungfräulichkeit (am Boden liegender Kranz) und der Fortuna (Kugel) miteinander verbindet¹¹. Manuel interpretiert die törichte Jungfrau als Mädchen mit hochgeschürztem Rock unter dem uns bekannten anzüglichen Wahrspruch «Nieman kans alls wüssen».

Abb. 29
S. 341

Hatten die «Törichten Jungfrauen» der Vorhalle des Berner Münsters noch geziemende Reue zur Schau getragen, so zeigt das Mädchen Manuels eine verletzende Gleichgültigkeit gegenüber der Tatsache, dass ihm der Zutritt zur Hochzeit des himmlischen Bräutigams verwehrt ist. «ES·IST·VER·SCHVT·/NIEMAN·KANS:ALS WVSSEN», heisst die achselzuckende Reaktion dieser törichten Jungfrau. An dieser Zeichnung fällt die Bekleidung mit den geschlitzten Ärmeln auf, dem hochgeschürzten Rock, dem weiten Ausschnitt und der aufdringlich zur Schau gestellten Dolchscheide. Dieses Mädchen gehört nicht nur zu den einlassbegehrenden Jungfrauen, sondern auch zum Gefolge von Kriegszügen und verstösst mit seiner Aufmachung gegen die damals immer wieder erlassenen Kleidermandate der Regierung. Die Gleichgültigkeit gegen Gottes Gebot paart sich mit der Gleichgültigkeit gegen das Gebot des Staates.

1518 ist die – von der Qualität her unübertreffliche – Serie der in Holz geschnittenen «Klugen und Törichten Jungfrauen» entstanden. Hier ist das Gleichnis in dem Sinne auf die gegenwärtige Moral der Kirche bezogen, dass die Klugen genau so eitle Geschöpfe sind wie die Törichten. Weder zeigen die Törichten Reue, noch die Klugen Zucht. Die einen sind töricht, weil sie ihr Oel verschütten, was sie aber weiter auch nicht besonders kümmert, die andern sind klug, weil sie ihr Öl behalten haben und sich trotz oder mit ihrer Eitelkeit und irdischen Genusssucht den

Abb. 25–28
S. 340

Zugang zur himmlischen Hochzeit – um in der Sprache des Ablasses zu reden – erworben haben. Oder mit anderen Worten: Heutzutage unterscheiden sich die Jungfrauen, die vorgeben, klug zu sein, in nichts mehr von den törichten.

1517 ist eine kleine Tafel, die sich heute in Basel befindet, entstanden; auf der Vorderseite ist David dargestellt, der Bathseba im Bade erblickt, auf der Rückseite der Todeskuss, den das Mädchen von dem Tod in Gestalt eines Kriegers empfängt. Die beiden Seiten zeigen zwei Aspekte des Verhängnisses. Auf der Hauptseite ist der König, der durch die Reize des Weibes zum Mörder an dessen Ehemann wird; David ist vom Betrachter aus sozusagen nur mit dem Feldstecher erkennbar im Erker seines Palastes. Der Betrachter wird von einem wahren Sinnenrausch von weiblicher Schönheit, begleitet von Putten und anderen Figuren, die erregende Wasserspiele treiben, umfangen. Die Welt der Bathseba, die zugleich die Welt der Sinnenlust ist, ist durch eine dicke Mauer von der Welt des Königs David getrennt. In dem engen Durchgangstor wird der Bote sichtbar, der, indem er Bathseba in den Palast bitten wird, die Tragödie einleitet. Die Welt Davids besteht aus einer zwar grossen, aber abweisenden Burg mit wehrhaften Türmen und kleinen Fenstern. Das Durchschreiten der Trennmauer zwischen den beiden Welten führt zum Verhängnis.

Die Rückseite der Tafel ist die schaurige Paraphrase zu der Szene der Vorderseite. Die Gegenüberstellung von Leben und Tod – etwa auf Bildnissen – ist der Zeit geläufig, und zwar durchaus im Sinne des «Memento mori». Der Vergleich von Vorder- und Rückseite ergibt erstaunliche Entsprechungen. Statt des vermeintlichen Lebensbrunnens auf der Vorderseite erscheint jetzt rechts im Bild die Säule des Aberglaubens, kenntlich gemacht mit dem Wort «EISI», Isis, und mit den Räucherkeseln und dem weiblichen Akt. Links – anstelle des trutzigen Palastes – die Ruine eines reichen Palastes mit der Figur einer nackten Frau, die sich mit einem Zweihänder umbringt – ein Symbol für den Verlust der Ehre. Das Paar in der Mitte zeigt die Umarmung, die zum Todeskuss wird – so war auch die Frucht, die Bathseba von David empfing, dem Tod geweiht. Das Täfelchen als Ganzes ergibt die vielfältigsten Sinnzusammenhänge: Die Ursache des Übels liegt darin, dass der König sich zur Sünde sowohl an seinem Volk wie auch an seinem Gott verführen liess;

kann man ihn auf der Vorderseite noch als denjenigen interpretieren, der sich im Sinne von «Nieman kans als wüssen» von den Reizen des Weibes hinreissen liess, so wird der Mann auf der Rückseite zur Ursache des Untergangs der Frau. Die Schuld liegt nicht einseitig in den Verlockungen des Weibes, sondern der Mann wird auch zum Verhängnis für die Frau. Wie weit in früheren Jahren das Gefühl der Auslieferung die Beziehung Manuels zur Frau geprägt zu haben scheint, zeigt die Zeichnung einer Hexe, die einen Schädel durch die Lüfte trägt. Die Frau fliegt auf einem kugeligen Thron über eine heimatisch anmutende Seelandschaft. 1513 habe – wie Anshelm berichtet – der Teufel eine Hexe «uf dribleinigem stül uf Brattelenmatten gefüert zu vil lüten, da habends gessen und trunken, und sien demnach wider heim gefahren»¹². Die Luftfahrerin trägt auf der Zeichnung Manuels nicht nur den Hexenkessel auf den Knien, sondern in der einen Hand das Stundenglas, das Zeichen für Ablauf der Zeit und Lebensende, und einen Schädel, an dem eine Etikette hängt. Auf dieser Etikette stehen in sehr kleiner Schrift die Initialen Manuels, während das Blatt am Unterrand in altertümlicher Weise deutlich signiert ist. Manuel hat also hier dargestellt, wie eine Hexe seinen eigenen Schädel, der das federgeschmückte Barett des Reisläufers trägt, davonträgt. Sein Schädel selbst ist zur Beute dieser üppigen Hexe geworden.

Abb. 19
S. 337

Der Tod als Weib, als Hexe, wirkt noch nach in der Zeichnung «Tod und Chorherr», die im Zusammenhang mit dem Totentanz entstanden ist. Die in Darmstadt aufbewahrte Zeichnung zeigt den Tod als Schalmei blasende Hexe, die den Chorherrn mit sich führt. Das kleine Basler Täfelchen mag etwa gleichzeitig entstanden sein und zeigt eine gegenständige Darstellung in dem Sinne, als ein männliches Wesen für die Frau den Tod bedeutet. Dass dies kein Zufall ist, zeigt die gleichzeitige Entstehung des kleinen Täfelchens mit dem «Selbstmord der Lukretia». Wie auf dem Bild mit dem Todeskuss erscheint hier die Figur der aus Scham über die Entehrung sich den Tod gebende Frau. Zwar ist der Tod auch hier die verhängnisvolle Folge der zwischengeschlechtlichen Beziehungen; aber die Schuld am Verhängnis trifft nicht nur die Verführungs-künste der Frau, sondern auch das ehr- und lebensverachtende Wesen des Mannes, dem die Frau zum Opfer fällt. Eines der schönsten und zugleich beklemmendsten Werke von Manuel ist das Brustbild einer Frau, die den Tod empfangen hat – und zwar, wie die fast tändelnde Verbin-

Abb. 20
S. 337

Abb. 21
S. 338

Abb. 22
S. 338

dung mit dem Monogramm Manuels zeigt, aus einer Verbindung mit ihm heraus.

Meine Damen und Herren, wir gingen von der Frage aus, ob Manuel auf den Auftrag des Totentanzes innerlich vorbereitet gewesen sei. Es ist bestürzend festzustellen, welch einen bedeutenden Schwerpunkt in seinem Werk die Beschäftigung mit dem Tod und dem Verhängnis darstellt. Die Ursache des Verhängnisses hatte Manuel vom Paris-Urteil bis zu Salomos Götzendienst, von der Schildhalterin mit Widderwappen bis zum Todeskuss in der Beziehung der Geschlechter zueinander gefunden. Im Totentanz hat sich dies völlig – und für Manuels Zukunft in entscheidender Weise geändert.

Man muss sich, um dies zu verstehen, die beiden Ebenen von Manuels Totentanz und deren Verknüpfung miteinander vor Augen halten. Dieser Totentanz ist einerseits die Gesamtheit der geistlichen und weltlichen Stände, die vom Tod heimgeholt werden, andererseits ist es, wie man immer gesehen hat, die Gesellschaft Berns, die sich in den Wappen zu erkennen gegeben und verewigt hat. Es ist nicht ein Staatsauftrag wie eine Wappenschenkung oder wie die Bemalung des Chorgewölbes im Münster, es ist auch nicht ein rein kirchlicher Zweck, wie das Chorgestühl, sondern die Aufgabe, die Manuel gestellt wurde oder die er sich selbst stellte, lautete, das gegenwärtige Bern in der Form eines Totentanzes darzustellen. Wohl hatte sich Manuel etwa in der frühen Darstellung der Eroberung Genuas schon mit einer als Zeitgenosse oder gar Teilnehmer erlebten Episode der Geschichte befasst und hatte – etwa in der Schildhalterin mit Widderwappen – Gründen des Schicksals nachgespürt, die auch in der Geschichte und dem Zustand des Staates wurzelten. Er hatte sich – wie wir wissen – Gedanken gemacht über die Schuld des Individuums am Schicksal eines Volkes oder gar der Menschheit, wie etwa im Paris-Urteil. Ungefähr gleichzeitig mit dem Totentanz mag «Salomos Götzendienst» gemalt worden sein, der aber konkret auf das Zeitgeschehen bezogen war und nicht in die zeitlose Form eines Totentanzes gegossen wurde.

Der vorderste Teil des Tanzes, der im Gesamten eher als Zug denn als Tanz oder gar Reigen zu bezeichnen ist, besteht aus 13 Vertretern des weltlichen Standes; die Reihenfolge der letzten 12 Paare, bzw. Gruppen, ist nicht gesichert: es sind verschiedene Berufe und die Mutter,

Witwe und Tochter vor dem Schluss mit den Juden und Heiden und dem Maler.

Das Geheimnis der Verknüpfung zwischen dem Totentanz und der Gesellschaft Berns liegt in der Zuordnung von Familienwappen und Initialen bestimmter Persönlichkeiten zu den jeweiligen Opfern des Todes. In einzelnen Fällen stimmt die Stellung dieser Persönlichkeiten mit der betreffenden Figur des Totentanzes überein, so etwa im «Deutschordensritter» und im «Chorherr». Der Träger des Wappens beim Deutschordensritter, Rudolf von Fridingen, war Komtur der Deutschordenskommende Köniz von 1503 bis 1521. Hinter dem Wappen beim Chorherrn und den Initialen T. V. S. verbirgt sich Thomas vom Stein, der Kantor des Chorherrenstifts St. Vincenzen. Doch gab es in Bern bekanntlich weder einen Papst noch Kardinäle; schon gar nicht können Allianzwappen diesbezügliche Anspielungen heraufbeschwören. In diesen Fällen müssen wir also nach einer andern Begründung der Zuordnung und Reihenfolge von Wappen und Figuren suchen. Es besteht hier nicht die Möglichkeit, jede einzelne Zuordnung zu begründen. Es sei deshalb nur das Prinzip, das sich abzeichnet, skizziert: In den Wappen, deren Abfolge und deren Zuordnung zu den Figuren des Totentanzes spiegelt sich die Struktur des bernischen Staates, das heißt genauer: dessen regierender Schicht, der Bürgerschaft. Die politische Macht innerhalb der Bürgerschaft wird durch drei Instanzen verwaltet: Erstens Schultheiss, Rät und Bürger, zweitens Familien, die verbrieft und gewohnte Privilegien besitzen, drittens Geld und Gut. Wie in den tatsächlichen Machtverhältnissen durchdringen sich auch im Totentanz Sippschaften mit der politischen Hierarchie der Behörden. Der Zug beginnt gleich mit drei Allianzwappen der Familie von Erlach, der Familie des seit 1519 amtierenden Schultheissen, die sich damit an die Spitze des Zuges stellt, gefolgt von lauter Mitgliedern des Kleinen Rats. Und innerhalb dieser Folge von Ratsherren sind als erste die beiden Venner Caspar Wyler (Bischof) und Anton Spilmann (Abt) dargestellt.

Über Kaiser und König setzt Manuel die Wappen zweier Schwäger von ihm, aus der Familie Frisching: Über den Kaiser Hans Boley Gantner und über den König Hans Frisching. Bei Kaiserin und Königin erscheinen die Wappen zweier Söhne des verstorbenen Schultheissen Wilhelm von Diesbach.

Besonders interessant und aufschlussreich ist die Abfolge bei den typisch bernischen Vertretern des weltlichen Standes, Schultheiss, Rät und Burger. Es ist sicher nicht von ungefähr, dass Manuel im Totentanz neben den Schultheissen den Jüngling setzt, den er im Text als «schön, jung und rych» bezeichnet, neben den Ratsherrn den Vogt, der jammert: «Was hilfft grosz Rychtumb und Palläst...» und neben den Burger den Kaufmann, der bekennt: «Das Güt hatt bsässen gantz min Hertz». Neben den politischen Ämtern erscheint die Macht des Geldes. Die Ämter wurden mit entsprechenden Persönlichkeiten «besetzt»: Der Schultheiss mit dem 1519 verstorbenen Freiburger Schultheiss Peter Falk, der Ratsherr mit dem Mitglied des Kleinen Rates Hans Keiser und der Burger mit dem Insassen-Meister Hans Brunner.

Diese Hinweise auf die Spiegelung des Gefüges der bernischen Gesellschaft in Manuels Totentanz müssen hier genügen. Doch: Welche Personen aus diesem Gefüge sind nun einbezogen? Wie erklärt sich die Auswahl?

Diese Frage lässt sich nur beantworten durch einen Blick auf die Geschicke Berns in der zweiten Hälfte der 1510er Jahre. Ende 1515 erlebte die Stadt den Schock der Niederlage von Marignano, deren Folgen schwer sogleich erkannt wurde und die zum eigentlichen Fanal der eidgenössischen Vanitas wurde. Ende 1517 erlebte Bern einen ganz anders gearteten Schock: Unmittelbar nach dem prunkenden Empfang des Herzogs von Savoyen und seines Gefolges verschieden der glanzvolle Ritter und Altschultheiss Wilhelm von Diesbach und seine Frau an einer Krankheit. Das folgende Jahr 1518 ist im Innern Berns gekennzeichnet durch das Bekanntwerden von Luthers Thesen und das gleichzeitige Auftreten des unverschämten Ablass-Kommissars Bernhardin Sanson. Die im Triumph heimgebrachte Reliquie der Heiligen Anna erwies sich als Stück eines gewöhnlichen Beinhausschädels. 1518 ist das Jahr der Selbst-Demütigung des Rates. Dieser stellte Untersuchungen über verbotenen Reislauf an, und zwar rückwirkend bis 1513. Er sprach zahlreiche Strafen aus, zum Teil gegen seine eigenen Mitglieder. Schon ein Jahr später erfolgte ein neuer Skandal, der die Regierung zutiefst erschütterte: Der Reislauf zum Herzog von Württemberg, den gegen das Verbot zahlreiche Berner hohen Ranges unternahmen. Unter den Unterhändlern befand sich völlig unvermutet auch einer der beiden Präten-

denten auf den Schultheissenstuhl als Nachfolger Wilhelm von Diesbachs: Ritter Caspar von Mülinen, den dieses Abenteuer wahrscheinlich die Schultheissenwürde kostete, da er unmittelbar vor der Wahl verhaftet wurde, nachdem er sich das ganze Jahr 1518 zusammen mit Hans von Erlach in die Stellvertretung des Altschultheissen geteilt hatte. Statt als Schultheiss oder Schultheissenvertreter auf einer der ausserhalb des To-deszuges stehenden Anfangstafeln zu erscheinen, musste es sich Caspar von Mülinen gefallen lassen, dass ausgerechnet über dem Herzog, dem er zugelaufen war, sein Wappen zu stehen kam – neben dem des Ritters von Roverea, der ebenfalls dem Herzog von Württemberg folgte.

Sozusagen alle fassbaren Persönlichkeiten, deren Wappen am Totentanz Manuels erscheinen, sind irgendwie in die Untersuchungen von 1518 und in den verbotenen Reislauf zum Herzog von Württemberg verstrickt oder waren sonst in verbotene Kriegsdienste verwickelt. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Berner Totentanz zu verstehen als ein Zug von Bussfertigen im Sinne der Haltung des Rates seit Marignano und im besonderen in den Jahren 1518/19. Er spiegelt das zu quälender Präsenz erwachende Schuldbewusstsein der regierenden Schicht Berns. Manuel kleidet aber dieses Memento mori des stolzen Bern und diesen Spiegel zweifelhafter Moral nicht in einen elenden Zug von Kreaturen, die wehklagen und zu Kreuze kriechen – sondern vor der heiteren Bogenarchitektur mit den Rundnischen, die letzten Endes auf antike Triumphbogen zurückgehen, in einen stolzen Triumphzug von Menschen, die zum überwiegenden Teil hoch erhobenen Hauptes Sühne und Tod über sich ergehen lassen.

Manuel selbst ist eine der gelassensten Figuren im Totentanz. Es ist seine späteste, letzte bildliche Darstellung des Todes. Mit seinen eigenen wesentlichsten Problemen und bevorzugten Themen, nämlich Tod, Verstrickung und Schuld ist er an die Aufgabe, seiner Stadt ein Mahnspiel ihrer eigenen Schuld und Reue zu schaffen, herangetreten. Er ist damit bis 1519 in einem durchaus unüblichen Sinne zwar noch nicht Staatsmann, aber künstlerischer Interpret Berns geworden und erkennt, dass sein eigenes persönliches Verhängnis in dem seines Landes, seiner Gesellschaft aufgeht.

Damit war er in der Entwicklung seiner Kunst buchstäblich an den Punkt gelangt, wo sein konkretes Interesse für den Staat, für die Persön-

lichkeiten, die ihn lenkten und für die familiären und politischen Ordnungen, die herrschten, allmählich stärker zu werden begann als seine künstlerischen Intentionen und Ambitionen.

Zum Abschluss stellen wir uns die Frage, wie Manuel an seine Aufgaben als Altarmaler herangetreten ist. Es sind Bruchstücke zu nicht weniger als fünf Altären erhalten. Mit der einzigen Ausnahme einer schlecht erhaltenen Tafel in Usson, Auvergne, und je einer nicht sicher eigenhändigen Tafel in den Kunstmuseen von Zürich und Basel und im Kloster Einsiedeln sind alle im Berner Kunstmuseum vereinigt¹³. Es ist selbstverständlich, dass sich die Einbildungskraft und Phantasie des Künstlers in Auftragswerken, die oft ikonographisch genau vorgeschrieben waren, nicht so frei ausleben konnte wie in Zeichnungen und kleinen Bildtafeln für den Hausgebrauch. Gerade die Art, wie der Künstler das Gegebene aus seinen eigenen Voraussetzungen heraus interpretiert, ergibt jedoch oft ein besonders deutlich fassbares Bild von ihm. Diese persönlichen Wesenszüge treten auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung.

So bestätigt der Unterschied im Ausdruck der Heiligen Achatius und Barbara im Zehntausend-Ritter-Altar in gewissem Sinne, was wir in den Zeichnungen festgestellt hatten. Der Ritter blickt treuherzig auf das Kruzifix, während die Heilige schelmisch ihren lieblichen – um nicht zu sagen – verführerischen Blick auf den Betrachter richtet. Die Affinität Manuels zu den beiden Figuren ist zwar von gleicher Kraft, aber unterschiedlich. Im Achatius ist der christliche Streiter wiedergegeben – mit ebensoviel Einfühlungsgabe wie in Barbara die Schönheit der Frau.

Unter den erhaltenen Altargemälden zeichnen sich durch eine ganz besonders starke Ausstrahlung zwei Darstellungen aus: Die «Enthauptung Johannes des Täufers» und die «Versuchung des Heiligen Antonius». Die beiden Themen müssen Manuel natürlich ganz besonders gefesselt haben. Die Darstellung der Enthauptung (eine vereinzelt auf uns gekommene Tafel mit einer «Schlachtszene» auf der Rückseite) ist reich ausgebaut, sozusagen kommentiert durch die Umgebung. Auf dem Altar erscheint König Herodes, der sich durch seinen Enthauptungsbefehl von Gott abgewandt und dem Heidentum und Aberglauben zugewandt hat. Diese sind verkörpert durch den eselsohrigen König mit dem Caduceus Merkurs und dem Reichsapfel, der ihn als Weltenherrscher kennzeichnet, und einem Weibchen mit Fisch. Aus dieser Welt tritt Sa-

Abb. 35, 36

S. 347

Abb. 33, 34

S. 345, 346

lome mit ihrem Gefolge hervor (kompositionell prachtvoll hervorgehoben durch die Senkrechte und Waagrechte, die sich hinter ihrem Gesicht begegnen) und dringt ein in die christliche Welt, die durch das marianische Symbol der Akelei, durch die horapollinische Hieroglyphe des Wiedehopfs für Selbstüberwindung und den Hintergrund mit dem Hirsch an der Quelle und einer Klause markiert ist. Unter den zahlreichen Merkmalen, die dieses Bild aus der Menge der zeitgenössischen Darstellungen heraushebt, möchte ich der mittleren Person besonderes Gewicht beimessen. Salome, die übrigens das Kostüm einer Eidgenossin trägt (senkrechte Kreuze), nimmt genüsslich das Haupt des Johannes von dem grimmigen Henker entgegen. Über dem Enthaupteten aber erscheint ein schmerzverzerrtes Gesicht, dessen gerade auf den Betrachter gerichteter Blick und zentrale Anordnung im Bild diesem einen eigentümlich meditativen Ausdruck verleiht. Dieses Gesicht und die Vieldeutigkeit des Gesichtsausdrucks und der Bewegung der Salome geben dem Bild eine ungewöhnliche menschliche Tiefe, man möchte sagen: Tragik. Das Geschehen ist erlebt und nachgefühlt und zusätzlich mit jenen Symbolzeichen bereichert, die der spätmittelalterlich-frühhumanistischen Gelehrsamkeit angehören. Sie ordnen das tragische menschliche Geschehen ein zwischen die Pole Christentum und Heidentum – und all dies in der heimatlichen See- und Gebirgslandschaft.

Könnte man über dieses Bild, das mit einem altertümlichen «NMD» und auf der Rückseite mit einem Dolch ohne Schleife bezeichnet ist, noch den Wahrspruch setzen «Nieman kans als wüssen», so gilt dies sicher nicht für die «Versuchung des Antonius».

Dieses Thema ist wohl kaum je einprägsamer dargestellt worden. Die Versucherin ist nicht nur durch ihre Reize gekennzeichnet, sondern auch durch eine riesige Teufelskralle. Der Heilige streckt beschwörend und abwehrend seine Rechte und das Kruzifix vor. Auf alles gelehrtame Beiwerk wird verzichtet. Auch der ungebildete Betrachter ist sofort im Bild über das, was hier dargestellt ist. Und jeder wird begreifen, dass sich Antonius hinter seinem Felsen sozusagen gegen die Reize der Welt verschanzt hat, während hinter der teuflischen Versucherin die Welt in allen Regenbogenfarben schimmert.

Alle vier erhaltenen Bilder des 1520 datierten «Antonius-Altars» sind von einer einfachen Frömmigkeit beseelt, die meiner Ansicht nach dem

Geist der Fasnachtsspiele von 1523 von allen gemalten und bisher gezeichneten Werken am nächsten steht. Diese Haltung ist gekennzeichnet durch die Mahnung, allem äusserlichen Pomp zu entsagen und den irdischen Versuchungen zu widerstehen, wie dies Antonius tat. Dies gibt die Kraft, Wunder zu vollbringen.

Der Vergleich mit der 1515 datierten «Begegnung an der Goldenen Pforte» des «Annen-Altars» mag das Gesagte verdeutlichen. Hier wird *Abb. 32* das wunderbare Geschehen eingerahmt durch eine reiche allegorische Ornamentik, die mit Kriegswesen à l'antique in den Pfeilersockeln und mit Anspielungen auf Thetis und Sappho in den Texten, auf Luzifer und Ahasver in den Medaillons, mit Moses, David und den Sibyllen auf den Kapitellen ein gelehrtes Programm enthält. Der ganze Altar verkörpert das Gegenteil der Einfachheit des Antonius-Altars: Der Betrachter, an den sich Manuel wendet, ist ein gebildeter Mensch, der sich in der Symbolik und Allegorik, in der Bedeutung der Sibyllen beispielsweise, auskennt und die Zusammenhänge intellektuell nachvollziehen kann. Ich bin geneigt, darin nicht nur einen Unterschied in der Aufgabenstellung der beiden Altäre, sondern auch ein Merkmal der Entwicklung Manuels zwischen 1515 und 1520 zu sehen.

In den zwanziger Jahren trat das bildnerische Schaffen Manuels hinter dem dichterischen, politischen und reformatorischen Schaffen zurück. Es sind nur einige Zeichnungen und Scheiben nach Entwürfen Manuels gesichert. In der «Ehebrecherin» von 1527 taucht das alte Thema Manuels von der Versündigung durch das und am Weib noch einmal auf, *Abb. 37* *S. 348* aber jetzt sozusagen dem eigenen, persönlichen Leben des Künstlers und des Betrachters entrückt in die Sphäre des biblischen Gleichnisses. Der darüber angebrachte Text schliesst von vornherein jedes Missverständnis, was gemeint sei, aus. Die zeichnerische Qualität zeigt an, dass Manuel sich mit derselben künstlerischen Hingabe in ein Werk vertiefen konnte, wie ehedem. Aber Schönheit und Dämonie der Frau, die Macht ihrer Reize, die Schicksalhaftigkeit der Begegnung mit ihr sind für Manuel jetzt keine Themen mehr, sowenig wie das Todesbewusstsein. Auch allegorische Verschlüsselungen und geheimnisvolle Anspielungen sind hier nicht mehr am Platz. Die Klarheit der durch das Wort vermittelten biblischen Botschaft hat die Oberhand über die künstlerische Selbstverwirklichung Manuels gewonnen.



11

Johann Victor Manuel (1717–1751)
Kopie nach «Salomos Götzendienst»
von Niklaus Manuel. 1735

Das auf der Kopie 1518 datierte Wandgemälde befand sich ursprünglich am Nolsschen Haus am Münsterplatz in Bern. Aquarell, Feder in Schwarz, Bleistift. 39,5 × 51,7 cm.
 (Kunstmuseum Bern)



12

12

Niklaus Manuel

Eidgenosse unter einem Bogen mit dem Sturm auf eine genuesische Festung. 1507

Feder in Schwarz. 44,6 × 32 cm

(Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett)



13

13

Niklaus Manuel

Allegorie auf den Krieger, der zum Bettler wird.

Um 1514/15

Feder in Schwarz, laviert und aquarelliert.

31 × 21,3 cm

(Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Kupferstichkabinett)

14 ▷

Niklaus Manuel

Schildhalterin mit Bockswappen. Um 1513/14

Feder in Schwarz. 32,3 × 22,3 cm

(Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett)





15



16



17



18

▷ 15

Niklaus Manuel

Frau Venus. Um 1512Feder in Schwarz, weiss gehölt, braunorange grundiert. $31,4 \times 21,7$ cm

(Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett)

▷ 16

Niklaus Manuel

Mädchen mit Fangseil. Um 1517Feder in Schwarz. $26,6 \times 18,8$ cm

(Schweizerisches Landesmuseum Zürich)

▷ 17

Niklaus Manuel

Gefesselter am Kreuzestamm. Um 1512Feder in Schwarz. $27,7 \times 20,6$ cm

(British Museum London)

▷ 18

Niklaus Manuel

Der Hahnei. Um 1514Kohle oder schwarze Kreide. $31,2 \times 21,1$ cm

(Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett)



19

19

Niklaus Manuel

Hexe, den Schädel Manuels durch die Lüfte tragend. Um 1513Feder in Schwarz, weiss gehölt, braunorange grundiert. $30,9 \times 20,9$ cm

(Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett)



20

20

Niklaus Manuel

Der Tod und der Chorherr. Um 1517

Feder in Schwarz, laviert, weiss gehölt, braun grundiert. Um 1517

(Hessisches Landesmuseum Darmstadt)

21 ▷

Niklaus Manuel

Lucretia. 1517Tannenholz. $32,5 \times 26$ cm

(Kunstmuseum Basel)

22 ▷

Niklaus Manuel

Brustbild der sterbenden Lucretia (?). Um 1518

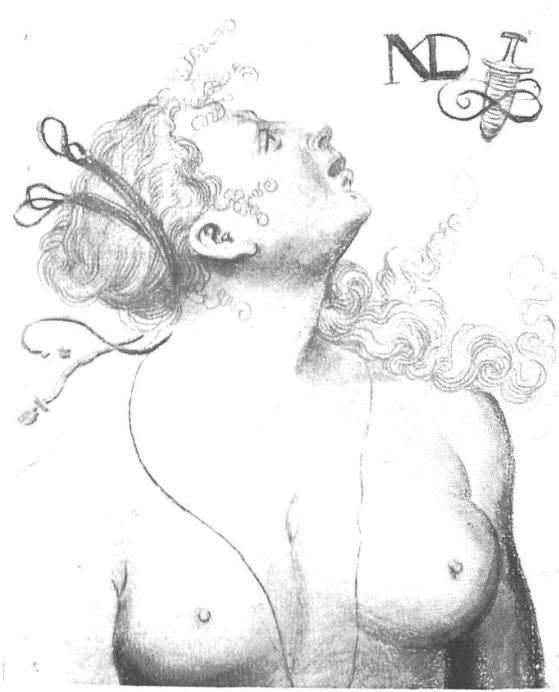
Farbige Kreide, schwarze Kreide oder Kohle, vielleicht stellenweise mit Pinsel laviert.

 $23,8 \times 19,8$ cm

(Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett)



21



22



23



△ 23

Niklaus Manuel
Pyramus und Thisbe, 1513/14
 Leinwand, 151,5 × 161 cm
 (Kunstmuseum Basel)

24

Niklaus Manuel
Das Urteil des Paris, 1517/1518
 Leinwand, 223 × 160 cm
 (Kunstmuseum Basel)



25



26



27



28

25–28

Niklaus Manuel

Vier Holzschnitte mit «Klugen und Törichten Jungfrauen». 1518

Ca. 18,5 × 10,6 cm

(Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig)



29

Niklaus Manuel

Studie zu einer «Törichten Jungfrau». Um 1513/14

Kohle oder schwarze Kreide. 30,9 × 20,2 cm

(Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett)



30

Niklaus Manuel

Bathsheba im Bade, 1517

Vorderseite von Abbildung 31

Tannenholz, 38 x 29 cm.

(Kunstmuseum Basel)



31

Niklaus Manuel

Der Tod und das Mädchen, 1517

Rückseite von Abbildung 30

Tannenholz, 38 × 29 cm.

(Kunstmuseum Basel)



32

Niklaus Manuel

Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, 1515

Fichtenholz, 120,5 × 83,6 cm

(Kunstmuseum Bern, Gottfried-Keller-Stiftung)



33

Niklaus Manuel

Enthauptung Johannes des Täufers, 1513/14

Fichtenholz, 121,2 × 84,2 cm

(Kunstmuseum Bern)



34

Niklaus Manuel

Die Versuchung des hl. Antonius durch die Frau, 1520

Fichtenholz, 101 × 126 cm

(Kunstmuseum Bern, Gottfried Keller-Stiftung)



35

Niklaus Manuel

Der hl. Acharius. 1516/17

Fichtenholz. 231 × 89,5 cm.

(Kunstmuseum Bern, Gottfried Keller-Stiftung)



36

36

Niklaus Manuel

Die hl. Barbara. 1516/17

Fichtenholz. 231 × 90,5 cm.

(Kunstmuseum Bern, Gottfried Keller-Stiftung)



37

Niklaus Manuel

Christus und die Ehebrecherin. 1527

Feder in Braun, laviert. 34,2 x 31 cm

(Ashmolean Museum Oxford)

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- ANSHELM Die Berner Chronik des Valerius Anshelm. Herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons Bern. Bern: Wyss, 1884–1901. 6 Bde.
- ZINSLI ZINSLI, PAUL: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel, ca. 1484–1530, in den Nachbildungen von Albrecht Kauw, 1649. Bern: Haupt, 1953. (Berner Heimatbücher. 54/55.)
- ZINSLI Id., 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Bern: Haupt, 1979.
- Totentanz II

ANMERKUNGEN

¹ Die einzige vollständige Kopie nach den Originalgemälden befindet sich im Bernischen Historischen Museum. Es handelt sich um 24 Blätter, in Gouache, vom Maler Albrecht Kauw (1621–1681); die Texte sind in verschiedenen Abschriften überliefert. Von den eigenhändigen Abschriften Kauws haben sich nur drei Blätter erhalten, von denen das eine 1649 datiert ist. Vgl. HEINZ MATILE: Zur Überlieferung des Berner Totentanzes von Niklaus Manuel. Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 51/52, 1971–1972, Bern 1975, 271–284. Vollständige Ausgabe der Kopien Kauws durch Paul ZINSLI Totentanz I und Totentanz II.

² ANSHELM 3, 45.

³ A. a. O., 46.

⁴ FRANZ BÄCHTIGER: Andreaskreuz und Schweizerkreuz. Zur Feindschaft zwischen Landsknechten und Eidgenossen. Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 51/52, 1971–1972. Bern 1975, 205–270.

⁵ Abgebildet u. a. bei KARL-ADOLF KNAPPE: Dürer, Das graphische Werk, Wien und München 1964, Tf. 41.

⁶ SEBASTIAN BRANTS Narrenschiff, herausgegeben von Dr. F. Bobertag. Berlin und Stuttgart 1889, 38.

⁷ PETERMANN ETTERLIN: Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft etc. Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Abteilung III, Chroniken und Dichtungen 3, Aarau 1965, Abb. S. 330.

⁸ Abgebildet u. a. bei KARL-ADOLF KNAPPE: Dürer, Das graphische Werk, Wien und München 1964, Tf. 36.

⁹ Abgebildet bei WILHELM WORRINGER: Die altdeutsche Buchillustration, München 1919, Abb. 65.

¹⁰ ANSHELM 4, 259f.

¹¹ Abgebildet bei WALTER LÜTHI: Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer. Zürich und Leipzig 1928, Abb. 46.

¹² ANSHELM 4, 479.

¹³ Für die Zuschreibungen der Tafeln des einstigen Hochaltars der Predigerkirche zu Bern vgl. HUGO WAGNER: Der einstige Hochaltar der Predigerkirche zu Bern von Niklaus Manuel. Zu seiner Rekonstruktion. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 34, Heft 4, Zürich 1977, 280–293.