

Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 29 (1949)

Artikel: Niklaus Manuel und die Vinzenzenteppeiche im Bernischen Historischen Museum
Autor: Stettler, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1043232>

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: 18.02.2026

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

NIKLAUS MANUEL UND DIE VINZENZENTEPPICHE IM BERNISCHEN HISTORISCHEN MUSEUM

MICHAEL STETTLER

In der Sammlung von Wandteppichen im Bernischen Historischen Museum befindet sich eine Folge von vier friesartigen Stücken mit achtzehn Szenen aus dem Leben und dem Sterben des heiligen Vinzenz von Saragossa — Teppichen, die nicht durch geschichtliche Ereignisse bernisches Kunstgut geworden, sondern von Anfang an hiesiger Besitz gewesen sind (Taf. 3, 4) ¹. Infolge ihrer verschlossenen Aufbewahrung, die vom reformatorischen Bildersturm bis ins 19. Jahrhundert gedauert haben mag, dürfen sie sich eines Erhaltungszustandes von staunenswerter Frische der Farben erfreuen. Sie stellen eine Stiftung des bernischen Chorherrn Heinrich Wölflin oder, wie er sich in humanistischer Umschreibung nannte, Henricus Lupulus, an das Chorherrenstift in Bern, also an das Münster, dar. Namensinitialen, Wappen und Jahrzahl finden sich mit der Figur des knieenden Stifters selbst in der letzten Szene des Zyklus. Jakob Stammler, späterer Bischof, dem das Historische Museum eine Reihe noch heute völlig unentbehrlicher Studien über seinen Paramentenschatz verdankt, hat in einer vor sechzig Jahren erschienenen Abhandlung die Ikonographie der Folge sowie Wölflins Person als Donator der Teppiche und Verfasser der in die obern und untern Randstreifen eingewirkten Verse behandelt, auch manchen weiteren wünschenswerten Aufschluß erteilt; es sei auf diese Unterlagen verwiesen und hier lediglich das Wichtigste kurz zusammengefaßt ².

Der hl. Vinzenz von Saragossa war Patron der Leutkirche zu Bern. Die Stiftung des Teppichwerks zu seinen Ehren durch Heinrich Wölflin (geb. 1470) erfolgte 1515; der Rat von Bern gab ihm zur Ausführung dieses Vorhabens im gleichen Jahr ein Darlehen von 113 rheinischen Gulden, 1 Pfund, 1 Schilling, 1 Denar, rückzahlbar in jährlichen Raten zu 10 Gulden. Wölflins Person wird uns anschaulich als Lehrer der städtischen Lateinschule, in der er eine zeitlang Zwingli zum Schüler hatte, und als Verfasser einer Lebensgeschichte des Bruders Niklaus von der Flüe (1501), die dem nachmaligen Kardinal Matthäus Schiner von Sitten gewidmet ist. Wiederholte Reisen führten ihn bis zum heiligen Grab, nach Rom und ins südliche Frankreich. Seit 1503 Chorherr am Münster zu Bern, bekleidete er nacheinander verschiedene Ämter des Kapitels und wurde 1523 Sänger. Ein Jahr später aber wandte

¹ Inventarnummern 56—59.

² *Jakob Stammler*, Die St. Vinzenz-Teppiche des Berner Münsters. Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, XIII, Heft 2 (1891), S. 1. Auch als Sonderdruck erschienen, Luzern 1890.

er sich dem neuen Glauben zu und heiratete, weshalb ihm 1524 der Rat die Pfründe nahm. Dies setzte ihn außerstande, der Verpflichtung jährlicher Rückzahlungen seines Darlehens nachzukommen; er mußte 1527 um Nachlaß der restlichen Schuld an den Rat gelangen, der wohl im Hinblick auf seine Notdurft und auch aus schwindender Schätzung des gestifteten Objektes der Bitte entsprach. Nach Einführung der Reformation zum Chorschreiber ernannt, starb Wölflin 1532 oder 1534.

Bei der Teppichfolge handelt es sich um 1,47 m hohe Streifen, die ersten zwei von 4,93 m, die beiden andern von 4 und 4,04 m Länge. Den obern und den untern Rand nehmen Bordüren ein, in deren Rot in weißen Lettern Verse eingewirkt sind, oben lateinisch, unten deutsch. Beide Texte haben Wölflin zum Verfasser, wie aus einer im Jahr 1517 unter der Autorschaft Wölflins in Basel erschienenen Lebensbeschreibung des hl. Vinzenz hervorgeht, die gleichlautende lateinische Verse enthält.

Die Teppiche sind durch kandelaberartige Säulen auf halbhohen Postamenten in insgesamt achtzehn quadratische Bildfelder unterteilt, in deren gedrängtem Raum die vielfigurige Schilderung sich abwickelt. Die beigegebenen Abbildungen erübrigen eine ausführliche Bildbeschreibung; soweit sie zum Thema gehört, wird sie später nachzuholen sein.

Das Anliegen dieser Zeilen selbst findet sich bereits bei Stammerl angetönt, den, während er die Frage nach dem Ort der Entstehung mit der Annahme einer Herstellung im eigenen Land beantwortet, die Frage um die Person des Künstlers nach einem Hinweis auf das Stillschweigen der Quellen zur Erwägung führt, «der bernische Chorherr Wölflin, der die Teppiche anfertigen ließ und durch seine Verse die darzustellenden Bilder ,angab‘, habe bei Bestellung der Zeichnungen die Maler seiner Vaterstadt kaum übergehen dürfen, sonst wäre er bei den damaligen städtischen und zünftischen Verhältnissen zu sehr angestoßen»; er schließt mit der Frage: «Wäre es denn so ganz unmöglich, daß Manuel die Entwürfe lieferte?»¹ Die zugehörige Fußnote führt aus: «Manuel war Wölflins Schüler gewesen. Eine noch vorhandene deutsche Übersetzung von Wölflins Beschreibung seiner Reise nach Palästina ist mit einem Bild Wölflins geziert, wie ihn Manuel auf seinem Todtentanz angebracht haben soll. Die Darstellung ist, wie sich aus der Copie des Todtentanzes ergibt, jene des Astrologen. Ist die Notiz des Übersetzers, des Diakons Haller (gest. 1595, Stammvater des «großen Haller») richtig, so würden wir daraus auf die freundlichen Beziehungen zwischen Wölflin und Manuel schließen können.» Hier sei an Stammerl angeknüpft. Gewiß war er der Wahrscheinlichkeit näher als noch Kinkel, der festgestellt hatte: «... die deutschen Inschriften sind mit Schweizer Dialekt gefärbt, die Trachten der Kriegsleute im Landsknechtstyl der Zeit Holbeins, die Entwürfe wahrscheinlich französisch, der Fabrikort unbekannt» — wobei eine Begründung der Zuweisung an Frankreich nicht gegeben wird².

¹ Stammerl, a. a. O., S. 52.

² Gottfried Kinkel, Die Brüsseler Rathausbilder des Rogier van der Weyden. Programm der Eidg. Polytechn. Schule, Zürich, 1867, S. XXIII.

Nachstehend soll versucht werden, sozusagen auf Grund eines stilkritischen Indiziennachweises die Frage der zumindest geistigen Urheberchaft Niklaus Manuels für die Entwürfe zu den Teppichen erneut aufzuwerfen und zu dem Behuf die einzelnen Szenen der Vinzenzenfolge den eigenhändigen Werken Manuels gegenüber zu stellen¹. Die Schwierigkeit dieses Vorhabens besteht darin, daß man es auf der einen Seite mit authentischen Arbeiten des Künstlers, auf der andern Seite mit Teppichwirkereien zu tun hat, die die künstlerische Schöpfung nur durch das Medium einer andern Hand und eines andern Materials sehen läßt, mit allen Verlusten an Unmittelbarkeit, mit Verzerrungen, Änderungen, Mißverständnissen, die auf Kosten des übertragenden Wirkers, aber auch der andern Stofflichkeit und der andern Mittel gehen. An Stelle des genuinen Pinselstrichs und -zuges mit seiner Leichtigkeit und Schnelle tritt das Beieinander verflochtener Wollfäden, die langsamere Herstellung, die Mühseligkeit der Arbeit. Dies muß sich vor Augen halten, wer einen Vergleich zwischen eigenhändigen Werken Manuels und den Vinzenzenteppichen überhaupt unternehmen will. Dem Teppich fehlt das Geniale, die souveräne Munterkeit und zeitweilige Ungebärdigkeit des Einfalls, die Manuels Bilder und vollends seine graphischen Blätter auszeichnen. Am ehesten dürften in Bezug auf diese Verminderung an Unmittelbarkeit noch seine Holzschnitte befragt werden, obwohl auch sie noch keine Parallelbeispiele zu den Teppichen sind, da ja der Maler selber sie gefertigt hat. Immerhin lehren sie uns, daß der Maler auch ein geübter Graphiker war, den die Erfordernis der Umkehrung von rechts und links bei der Entwurfsarbeit zu den Teppichen nicht befremdete und der sie daher durchaus in Rechnung gezogen haben mag — etwas, das beispielsweise bei den Raffael-Teppichen noch immer Gegenstand von Kontroversen bildet, an denen namhafte Geister beteiligt sind. Ein Blick auf den Unterschied etwa zwischen den Raffael-Kartons und den zugehörigen Teppichen ist lehrreich, weil er zeigt, wie der Verlust an künstlerischer Höhe voll auf Kosten des Wirkers geht: der Unterschied zum Beispiel zwischen der Erscheinung des Raffael-Johannes auf dem Karton zur «Heilung des Lahmen» und dem Johannes des Teppichs ist derart eindrucksvoll, daß er, mag auch der Abstand von Raffael zu Manuel noch so beträchtlich sein, einen Rückschluß auf das Mehr an Frische und Unmittelbarkeit, auf das Minder von Verdrossenheit und Unlust, die die Figuren auch in den Manuelischen Entwürfen zur Schau getragen haben mögen, erlaubt. Es darf angenommen werden, daß ähnliche Gradunterschiede bei dem gleichfalls im Bernischen Historischen Museum hängenden Trajan- und Herkinbald-Teppich gegenüber den 1695 durch Brand verlorenen Rathausbildern des Rogier van der Weyden hätten festgestellt werden dürfen. Eine gewisse «Langweiligkeit» und Stereotypie vor allem der Gesichter und deren mangelndes Mienenspiel mögen ja bisher mit am Umstand schuld gewesen sein, daß niemand auf den Zusammenhang zwischen den Vinzenzenteppichen und Niklaus Manuel näher eingetreten ist.

¹ Herrn P. D. Dr. P. Hofer sei für die Überlassung wertvoller ergänzender Hinweise zum Thema auch an dieser Stelle herzlich Dank gesagt.

Auf eine deutlicher faßbare Abschleifung der Manuelischen Handschrift sei noch hingewiesen: vom gesamten vielfigurigen Totentanz des Predigerklosters ist außer der Kopie Albrecht Kauws von 1649¹ und der nach ihr entstandenen Replik von Wilhelm Stettler (1643—1708)² allein die schöne Zeichnung vom Tod mit dem Chorherrn im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt³ erhalten — das einzige persönliche Bilddokument Manuels zum Totentanz. Der Unterschied zwischen diesem Blatt und dem zugehörigen Figurenpaar in den Wiedergaben von Kauw und Stettler und endlich den nach Stettler gefertigten Lithographien von Joh. Rud. Wyß⁴ ist so unermesslich groß, der Verlust an künstlerischer Substanz so beträchtlich, daß auch dieses Beispiel uns in Stand setzen sollte, im Geiste den Versuch eines Rückschlusses von der Vinzenzenfolge auf die eigenhändigen Entwürfe zu wagen, selbst wenn diese nicht mehr vorhanden sind.

Dies war voranzuschicken, ehe nun veranschaulicht werden soll, wie viele Manuelische Elemente sich trotzdem in der Teppichfolge finden. Naturgemäß werden sie aus den angeführten Gründen mehr in der Komposition ganzer Bilder, in einzelnen Gruppen und Stellungen oder auch in der Verwendung von Soffitte und Requisit, von Gewandstück und Waffe anzutreffen sein als in der subtileren Kalligraphie des Umrisses. An Hand einzelner Bildelemente in der Reihenfolge des Vinzenzenzyklus sei nun auf die zu Manuels Werken sich ergebenden Parallelen hingewiesen. Die Datierung ist festgelegt durch die laut Jahrzahl im letzten Bild 1515 erfolgte Stiftung der Teppiche, mit den Jahren 1513—1515 mag eine mögliche zeitliche Fixierung der Entwurfsarbeiten gegeben sein; es würde sich, falls die Zuschreibung an Manuel zu Recht besteht, um ein Werk des Dreißigjährigen handeln, das der Arbeit am Lukas- und Eligius-Altar unmittelbar, der Enttauptung Johannis und der Marter der Zehntausend in etwas größerem Abstand vorausgeht.

ERSTER TEPPICH (Tafel 3)

BILD 1: *Taufe des heiligen Vinzenz*. Der Taufstein, ein kelchartiges Gebilde mit muschelartigem Korpus — Fuß, Schaft und Knauf mit Akanthus-Blattwerk überzogen und verziert —, ist in Aufbau und Durchbildung zwar einfacher, doch nicht unähnlich dem Brunnen in der Clair-obscure-Ölmalerei von 1517 «Bathseba von David belauscht»⁵, ähnlich ferner einem Kelch, der im Musterbüchlein (1520—1522) von einer nackten Frau emporgehalten

¹ Die Kopie Albrecht Kauws (1621—1681?) wird im Bernischen Historischen Museum aufbewahrt.

² Im Berner Kunstmuseum.

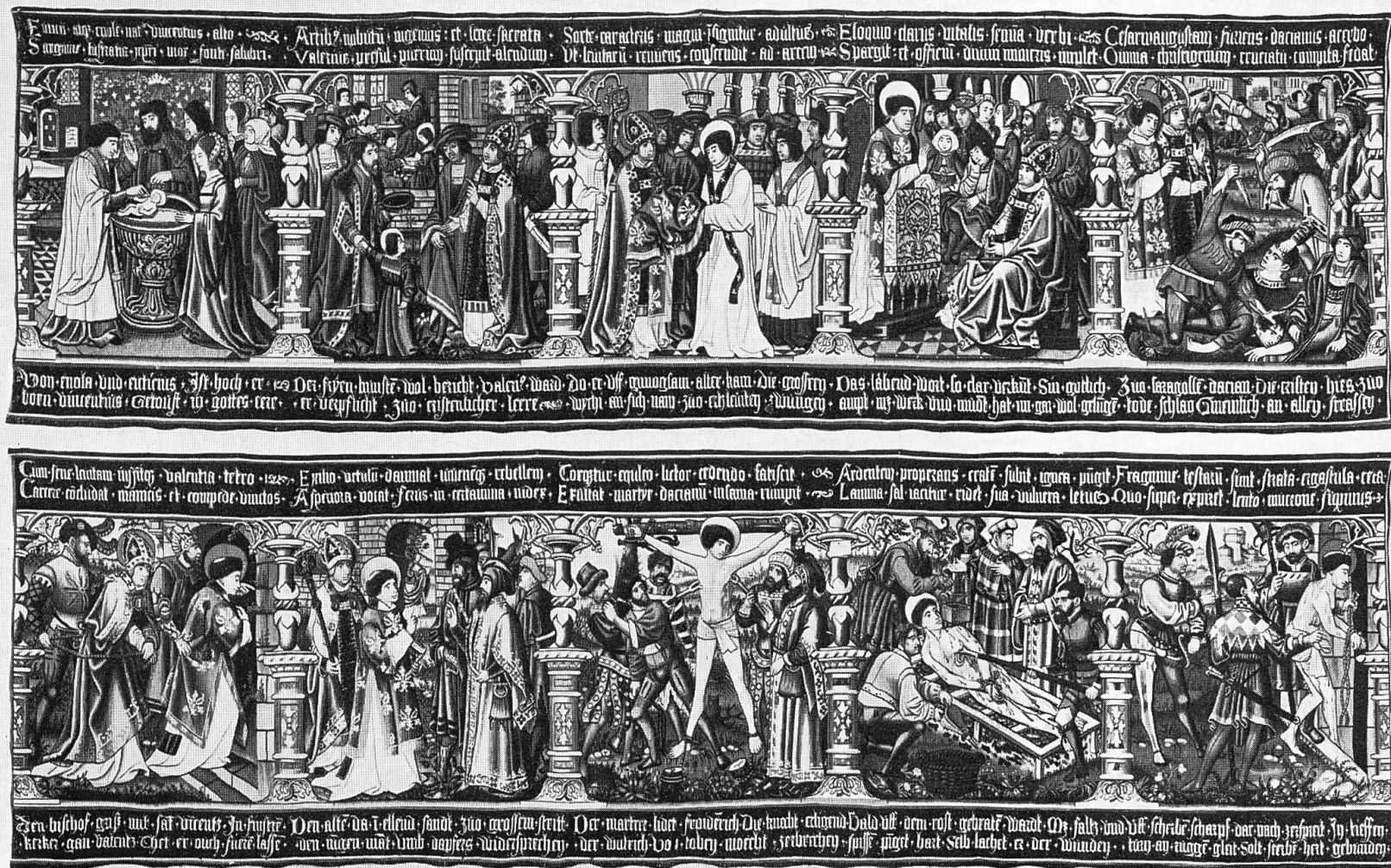
³ Abb. bei C. von Mandach-H. Kogler, Niklaus Manuel Deutsch, Basel, Urs-Graf-Verlag, o. J., Tafel 90. Das bisher ausgiebigste Abbildungswerk nach Arbeiten Niklaus Manuels wird nachfolgend kurz Mandach-Kogler genannt.

⁴ «Niklaus Manuels Tottentanz gemalt zu Bern um 1515—1520, lithographiert nach den getreuen Copien des berühmten Kunstmalers Wilhelm Stettler», von Joh. Rud. Wyß, dem Jüngeren, 1823.

⁵ Basel, Kunstmuseum. Abb. Mandach-Kogler, Taf. 17.



Tafel 2. Oben: Ausschnitt aus Teppich 2, Bild 6: Einkerkierung. (Man beachte die Initiale M auf dem Barett des Häschers.) — Unten links: Ausschnitt aus der «Enthauptung des Johannes» im Berner Kunstmuseum. — Unten rechts: «Deutscher Landsknecht» im Basler Kupferstichkabinett (beschnitten). Text S. 10 f.



Tafel 3. Erster und zweiter St. Vinzenzteppich. 1. Taufe. 2. Erziehung. 3. Diakonsweihe. 4. Predigt. 5. Christenverfolgung. — 6. Einkerkung. 7. Verurteilung. 8. Folterung. 9. Röstung. 10. Neue Einkerkung (und Tod).



Architekturausschnitt aus «Abschied Christi von seiner Mutter» im Berner Kunstmuseum. Vgl. Abb. Taf. 6 oben. Text S. 15.



Tafel 5. Links: Ausschnitt aus dem «Votivbild mit der hl. Anna selbdritt». — Rechts: Ausschnitt aus Teppich 1, Bild 1: Taufe. Text S. 9.



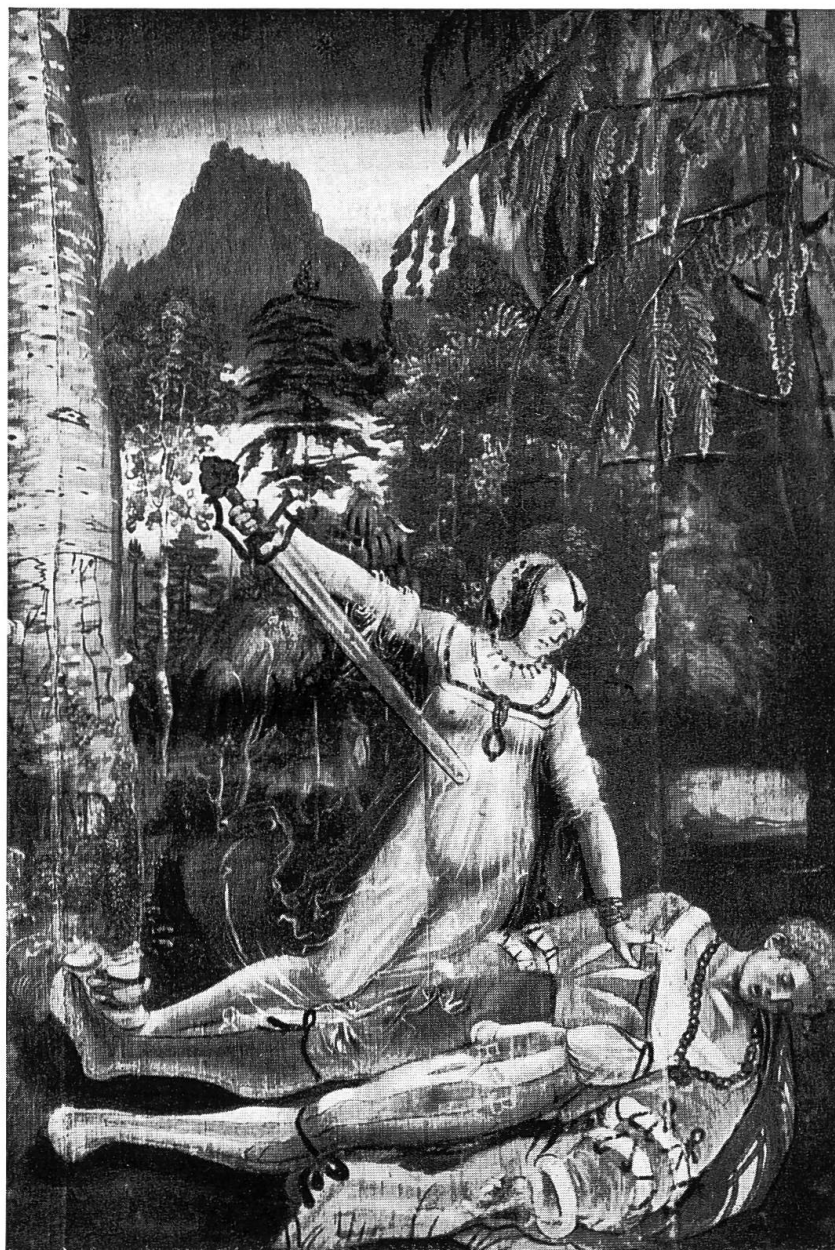
Architekturausschnitt aus Teppich 3, Bild 13: Versenkung des Leichnams. Vgl. Abb. Tafel 5 oben. Text S. 15.



Tafel 6. Links: Ausschnitt aus Teppich 1, Bild 5: Christenverfolgung. — Rechts: Selbstbildnis Niklaus Manuels im Berner Kunstmuseum. Text S. 9.



Tafel 7. Teppich 3, Bild 1: Aussetzung des Leichnams. Vgl. Taf. 8. Text S. 14.



Tafel 8. Ausschnitt aus Niklaus Manuels «Pyramus und Thisbe»
im Basler Kunstmuseum. Vgl. Taf. 7. Text S. 14.



Tafel 9. Oben links: Ausschnitt aus dem Fünf Türken-Blatt im Basler Kupferstichkabinett. — Oben rechts: Ausschnitt aus Teppich 2, Bild 7: Verurteilung. — Unten links: Ausschnitt aus dem Wandbild «Salomos Götzendienst», nach der Kopie des J. V. Manuel im Berner Kunstmuseum. — Unten rechts: Gruppe aus Niklaus Manuels «Totentanz», nach der Kopie von A. Kauw im Bernischen Historischen Museum (Blatt 23). Text S. 11 f.

wird ¹. Die Profilgestalt der Frau am Taufstein, Patin oder Mutter Vinzenzens, ist hinsichtlich ihrer Haltung und Kopftracht die spiegelbildlich erscheinende Schwester des beulenkranken Fräuleins links unten im Motivbild mit der heiligen Anna selbdritt. Auffallend ist auch die ähnliche Anordnung der ganzen Gruppe in beiden Darstellungen (Tafel 5 unten) ².

BILD 4: *Predigt des heiligen Vinzenz*. Das Pult, von dem der Diakon zum Bischof und zum Volk spricht, ist mit einem kostbaren italienischen Brokat behängt, dessen Muster ein Granatapfel-Motiv zeigt. In ähnlicher Weise ist in dem von Lucie Stumm ³ ins Jahr 1515 datierten, nach v. Mandach später entstandenen Altarflügel mit der Enthauptung des Johannes (die Rückseite trägt die herrliche «Kampfszene»), die Fensterbrüstung, hinter der König Herodes der Hinrichtung beigewohnt hat, mit einem Brokat behängt, dessen Zeichnung ein bewegtes Granatapfel-Muster an reich ausgebildeten Stielen zeigt ⁴. Beide Darstellungen erinnern an Textilien, die im Bernischen Historischen Museum aufbewahrt werden und kostbare Überreste des 15. Jahrhunderts, vielleicht aus der Burgunderbeute, sind ⁵. Die Art, wie der Ornat des Bischofs in bewegten Formen und Umrissen sich vom geometrischen Muster des Fliesenbodens abhebt, findet sich auch in dem Teppich «Geburt der Maria» um 1515, bei der Figur der das Kind nach dem Bad in Empfang nehmenden Gehilfin ⁶.

BILD 5: *Christenverfolgung in Saragossa auf Geheiß des römischen Statthalters Dacian*. Vor allem bedeutsam ist hier die Figur des im Bildfeld rechts vorne lässig ans Postament des trennenden Kandelabers lehnenen, ratsherrlich in Mantel und Barett gehüllten Mannes (Taf. 6 unten links). In der ganzen Bilderfolge ist er der einzige, der ins geschilderte Geschehen nicht in irgendeiner, wenn auch noch so lockeren, Verbindung einbezogen ist. Er ist weder handelnd noch als Zuschauer mitbeteiligt, auch wenn die Gemarterten ihm Knie und Hand zu berühren scheinen, höchstens daß er als halbentrückter Humanist seine meditierende Betrachtung zu den Greueln rings um ihn anstellen mag. Sinnend schaut er aus dem Bild heraus; und wie wir ihn anblicken, kommen uns Tracht, Gesicht und Haarschnitt dieses Vornehm-Lässigen, der sich unverkennbar im Gegensatz zu dem Geschehen um ihn befindet, eigentümlich vertraut vor. Bis wir in ihm eine Verwandtschaft zum Selbstbildnis im Berner Kunstmuseum erkennen (Taf. 6 unten rechts), das von Mandach in die letzten Lebensjahre des Meisters verlegt ⁷, von Max Grütter auf

¹ Basel, Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 103.

² Basel, Kunstmuseum. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 58.

³ *Lucie Stumm*, Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler. Bern, Stämpfli 1925, S. 98.

⁴ Bern, Kunstmuseum. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 22, Ausschnitt auf Taf. 23. Datierungsfrage S. XXI.

⁵ So besonders an den Genuesersammet auf Goldtuch, Inv.-Nr. 21. Vgl. *J. Stämmler*, Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern. Bern, 1895, S. 83 (mit Abb.).

⁶ Bern, Kunstmuseum, Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 4.

⁷ *Mandach-Koegler*, S. XXIII.

Grund seiner Chronologie der Signaturen mit dem Schweizerdolch aber wesentlich früher, ja sogar in die Zeit um 1515 datiert wird ¹. Das Barett mit vorn aufgeheftetem Medaillon, die halblang geschnittenen Haare, der Mantel mit dem umgekrempten Kragen, das Besinnliche, ja Müde eignet beiden Darstellungen. Wenn irgendwo, ist freilich hier der eingangs angemerkte Vorbehalt in Erinnerung zu bringen, daß die Figur des Teppichs nicht authentisch, sondern durch die Wirkerhand und die Umsetzung vom Pinsel in die Teppichknüpferei eine Umformung und Schwächung erfahren hat, die uns nicht erlaubt, die wünschbare Nebeneinanderstellung der beiden Bildnisse weiter als tunlich zu treiben. An wen aber wäre bei der hingelagerten Gestalt, die den Rahmen der Heiligenlegende so sichtbarlich durchbricht — wie sehr, wird erkennbar, wenn man von ihr den Blick hinauf zum römischen Statthalter und seinen Gegenspielern an der andern Kandelabersäule, zum Heiligen und seinem Bischof, richtet —, an wen anders wäre eher zu denken als an Niklaus Manuel?

Von den übrigen Figuren dieser Szene (s. Taf. 3) erinnert der Mordgeselle mit der krummen Säbelklinge, im Mantel und im turbanartigen Hut, an die Federskizze mit den fünf Türken, die für Lucie Stumm zu den Frühwerken gehört, deren Datierung aber für Koegler « reichlich unbestimmt » ist ²; auf sie wird später noch einmal zurückzukommen sein.

ZWEITER TEPPICH (Tafel 3)

BILD 6: *Der heilige Vinzenz und Bischof Valerius werden eingekerkert.* Eine unverkennbare Manuelfigur ist der landsknechthafte Häscher, der zu äußerst links die Gestaltengruppe einleitet und dessen Barett mit den geschweiften Federn sich vom hellen Himmel abhebt. Auf dem Barett auch hier ein Medaillon, das nun als unauffällig eingewirkte Signatur des Künstlers die Majuskel M von kleinem Kreis umschlossen trägt (Taf. 2 oben)! Die Figur selber erinnert am stärksten an den Henker in der schon oben angeführten Enthauptung des Johannes ³. In der Textur ist die Umrissenheit gegenüber der eigenhändigen, fast karikierenden Prägnanz des Künstlers im Ölbild naturgemäß etwas gemildert. Dennoch: dasselbe scharfnasige, spitzbärtige Profil, die gleichen Proportionen im sehnig-straften Körper, die breite Brust, der schmale Rumpf, das Säbelartige von Armen und Beinen (Taf. 2 unten links). Mit dem Häscher kann aber auch noch der viel später entstandene «Deutsche Landsknecht» von 1529 verglichen werden, an dem der waagrechte Griff des vorgehängten Schwertes wiederkehrt, das Abheben des — hier nach links gewendeten — Profils vom Grunde des Barett, die wiegenden Federn

¹ Max Grütter, Der Dolch als Datum. Zur Datierung der Werke Niklaus Manuels. Der kleine Bund, Jahrg. 30, Nr. 15 vom 15. April 1949. Auch als Sonderdruck erschienen. Auf Grund der sich kontinuierlich verändernden Darstellungsform des Dolches oder Degens, mit dem Manuel außer seinem Monogramm signierte, wird eine Chronologie der Werke versucht.

² Lucie Stumm, a. a. O., S. 88. — Mandach-Koegler, S. LIV, Abb. Taf. 100.

³ Mandach-Koegler, Taf. 22.

darauf (Taf. 2 unten rechts) ¹; es zeigt sich uns, wie stark die Gestalt sowohl in der Zeit als bei Manuel jahrzehntelang beheimatet gewesen ist. Die häufige Verwendung des waagrecht gestellten Schwertes mit doppeltem Parierring soll im übrigen nicht mehr als nötig hervorgehoben werden, sie findet sich bei Manuel zwar wiederholt, so mehrmals im erwähnten Musterbüchlein ², gehört aber wohl eher zur zeitgenössischen Mode. Einen Blick indessen noch auf den behelmten Söldner, der den Heiligen über die Schwelle in den Kerker führt (Taf. 2 oben): Der Helm mit Flügel (zwar ohne den Geierkopf der «Tierkappe») findet sich, reicher und mit Federn geziert, in gleicher Art einem bogennasigen Bärtigen aufgesetzt im Anführer der «Kampfszene», der Rückseite der Johannes-Enthauptung ³ und — einige Jahre später — auf dem Kopf einer Pilasterbasis am Münsterchorgestühl, an dessen Entwürfen unser Meister mitbeteiligt war, in das auch Heinrich Wölflin als Chorherr zu sitzen kam ⁴.

BILD 7: *Der heilige Vinzenz und Bischof Valerius vor dem römischen Statthalter Dacian.* Zur Begleitfigur des Statthalters verhält sich eine Figur des federskizzierten Fünf Türken-Blattes im Basler Kunstmuseum, obwohl von Koegler «vielleicht um 1525» datiert und also möglicherweise reichlich später entstanden, wie der Entwurf zur Ausführung (Taf. 9 oben) ⁵. Der hohe Hut, das unterlaufene Auge, die Bogennase, das strähnige Haar, der hängende Schnurrbart, die Hand, die, aus faltigem Ärmel kommend, den Griff des Schwertes umfaßt: es dürfte schwer halten, die Übereinstimmung nicht zu sehen und die Figur des Teppichs nicht mit den fünf Türken überhaupt in eine Beziehung zu setzen, die mehr als nur Zufall ist. Fast noch augenfälliger, da in der Dreiviertelstellung des Kopfes nach links völlig übereinstimmend, im gleichen Hut und von gleicher merkwürdig fremdländischer Physiognomie, ist der «Türke» im Wandbild «Salomos Götzendienst», das Manuel im Jahre 1518 an die Fassade des Hauses seines Freundes Anthoni Noll am Münsterplatz, hinter dem Mosesbrunnen, gemalt hat und das leider lediglich in zwei Kopien des 18. Jahrhunderts überliefert ist (Taf. 9 unten links) ⁶. Der Mann steht auf der Estrade, zwischen zwei Frauen, zu Füßen des in ganzer Figur hochragenden jungen Landsknechtes. Ein Vergleich des Teppichdatums 1515 mit dem Entstehungsdatum des Wandbildes 1518 und dem um 1525 vermuteten des Fünf Türken-Blattes zeigt noch einmal, wie

¹ Basel, Kupferstichkabinett. *Mandach-Koegler*, Taf. 119.

² Basel, Kupferstichkabinett. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 105 unten rechts, 107 oben rechts, 109.

³ *Mandach-Koegler*, Taf. 19, Ausschnitt Taf. 20. Auf der «Enthauptung des Johannes» im Basler Kunstmuseum findet sich das Flügelmotiv auch als weiblicher Kopfschmuck. *Mandach-Koegler*, Taf. 47.

⁴ H. Bloesch-M. Steinmann, *Das Berner Münster*, Bern 1938, S. 131.

⁵ *Koegler*, Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch, Basel 1930, S. 75.

⁶ Abb. bei *Lucie Stumm*, a. a. O., Taf. XXVII, nach der Kopie des Johann Victor Manuel von 1735; eine Abb. der zweiten erhaltenen, minder zuverlässigen Kopie von P. R. Dick aus dem Jahre 1732 gibt *E. v. Rödt*, Bern im XVI. Jahrhundert, Bern 1904, Falttafel bei S. 80.

gewisse Figuren Manuel durch viele Jahre hindurch begleiteten und beschäftigten.

BILD 8: *Martyrium des heiligen Vinzenz. Folterung mit Zangen*. Eine Gruppe Juden, Türken, Heiden, in der verwandte Gesichter auftauchen, ist es auch, die Niklaus Manuel im Totentanz aus seinem Pinsel hervorgehen und mit dem Tod abziehen läßt (Taf. 9 unten rechts)¹. An diese Gruppe des kurz nach dem Teppich 1515—1517 entstandenen Totentanzes erinnern — wie übrigens in der Art des Stehens und Über-die-Schulter-Guckens mehrere Gruppen der Teppichfolge — auch die den gefesselten Vinzenz folternden Schergen im Dienste des Statthalters Dacian. Hier mag auch der Augenblick gekommen sein, einmal auf die reiche Vegetation hinzuweisen, wo die üppigen Spitzwegerichkräuter, Kleeblattbüschel, Erdbeeren, die sich von Gras und Halm abheben, die Fülle des Wachstums in den Antonius-Tafeln von 1520 vorwegzunehmen scheinen, am meisten diejenigen des Bildes mit den beiden heiligen Eremiten Paulus und Antonius (Abb. 1—3)².

Der helle jugendliche Leib des gemarterten Heiligen, der an Hand- und Fußgelenken gefesselt hängt, mahnt durchaus an die großen Hauptfiguren in der «Marter der Zehntausend», ein Werk, das mit seiner Datierung um 1516/17 durch Lucie Stumm und v. Mandach wie der Totentanz zeitlich den Teppichentwürfen unmittelbar nachfolgt³.

BILD 9: *Martyrium des heiligen Vinzenz. Röstung*. Noch deutlicher fast ist die Beziehung zu den Gemarterten der Zehntausend Ritter-Tafeln in diesem Bild, wo das Blut in einzelnen Bächen von Kopf und Körper herunterrieselt, sich vereinigend und sich trennend⁴. Zufall mag es sein, daß ein einzelnes Motiv, wie hier der Blasebalg, mit dem ein Scherge das Kohlenfeuer unter dem Roste schürt, bei Manuel zu jener Zeit öfters wiederkehrt, so etwa in der Zeichnung von Krieger und Kupplerin um 1515⁵ wie in der Eligius-Tafel des gleichen Jahrs⁶.

BILD 10: *Der heilige Vinzenz wird in den Kerker zurückgeführt*. Abgesehen vom schweizerischen Typus der Waffen sei hier der Burg im Hintergrund Erwähnung getan, die in ihrer perspektivischen Darstellung mit gezinnten Rundtürmen und ziegelgedeckten Wehrgängen die Architektur auf dem Fragment eines Passionsbildes, «Abschied Christi von seiner Mutter», in Erinnerung rufen will⁷. Mehr noch freilich ist dies bei der Architektur im Bild 13 der Fall (s. unten).

¹ Albrecht Kauw-Album, Blatt 23 (vgl. Anm. 5).

² Bern, Kunstmuseum, im Besitz der Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 40, Ausschnitt Taf. 42.

³ Bern, Kunstmuseum, im Besitz der Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 30—35. — Datierung *Lucie Stumm*, a. a. O., S. 98; *Mandach-Koegler*, S. XVII.

⁴ *Mandach-Koegler*, Taf. 34, 35.

⁵ Basel, Kupferstichkabinett. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 69.

⁶ Sammlung Oskar Reinhart, zur Zeit im Berner Kunstmuseum deponiert. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 3.

⁷ Bern, Kunstmuseum. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 63.

DRITTER TEPPICH (Tafel 4)

BILD 11: *Der Leichnam des heiligen Vinzenz wird den wilden Tieren ausgesetzt.* Am meisten wird, wer der Einzelaufzählung Manuelischer Indizien müde wird, in diesem farbensattesten Bild der Reihe den unmittelbaren Atem des Malers verspüren. Der tote Heilige liegt im Vorderplan hingestreckt, den wilden Tieren ausgesetzt, große Raben durchflattern die Luft, einen Wolf vertreibend, der begierig war, sich am Leichnam gütlich zu tun. Zum ausgestreckten Jünglingskörper, von dem wie in Zweiglein das Blut aus vielen Wunden rieselt, und den schwarzen, bedrohlich konturierten Vögeln, steht im Gegensatz das Blühen einer Landschaft mit saftig strotzender

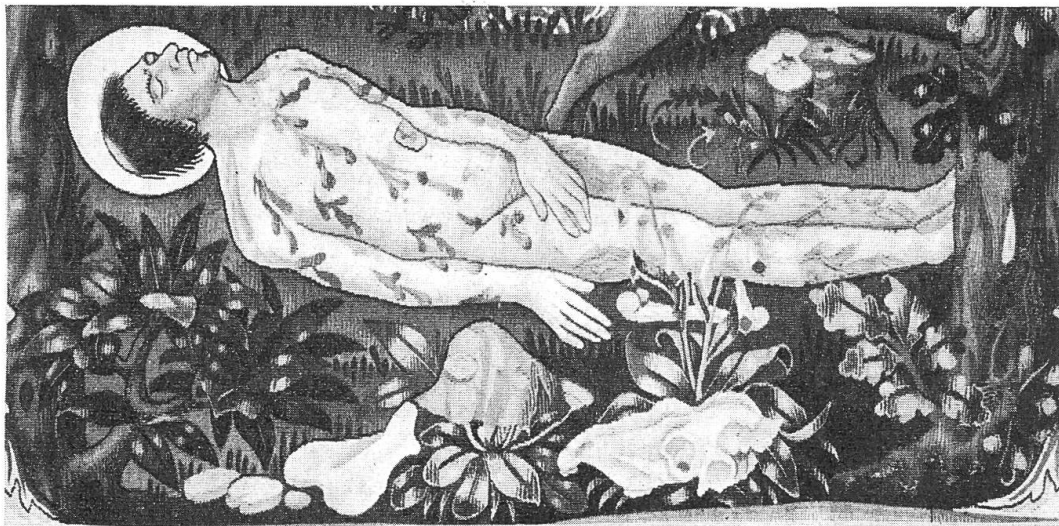
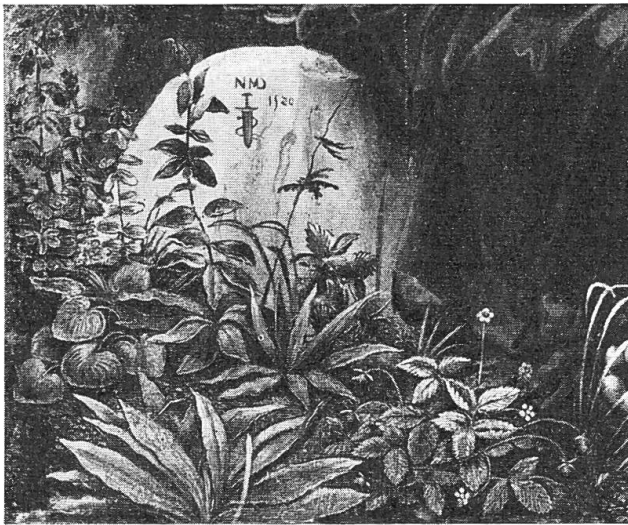


Abb. 1—3. Oben: Ausschnitte aus Niklaus Manuels Tafeln «Versuchung des hl. Antonius» und «Die heiligen Eremiten Paulus und Antonius» im Berner Kunstmuseum (Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung). Unten: Ausschnitt aus Teppich 3, Bild 11: Aussetzung des Leichnams. Text S. 12.

Wiese, blätterreichen Bäumen neben den beiden rahmenden Kandelabern und ein lichter Hintergrund mit Burg und Berg und See; außerdem — ein wichtiges Bildelement — im Mittelplan ein quer durchfließender Bach (Taf. 7). Ganz klar gebaut ist dieses Bild; in der untern Hälfte hebt sich vom dunklen Wiesen- grund der weiße Körper ab, in der obern dagegen die schwarzen Vögel vom hellen See- und Himmelsgrund. Das überspinnende Wachstum von Gras und Baum und das sanfte Licht der Landschaft mildern versöhnlich die Trauer um den toten Märtyrer; das bewegte Vorüberziehn der Tiere schafft einen bedeutsamen Gegensatz zum reglosen Leichnam. Innerhalb der dichtgedräng- ten, meist figurenreichen Folge hat die Szene eine wichtige eigene Note. Der Aufbau des Bildes und die Mischung von düsterem Geschehen in einer ly- risch verherrlichten Landschaft sind Anlaß, das Leinwandbild «Pyramus und Thisbe» in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, und zwar besonders dessen rechte Hälfte, in der Thisbe am Leichnam des Pyramus sich selbst den Tod mit dem Schwert des Geliebten gibt (Taf. 8)¹. Wie auf dem Teppichbild liegt im Vordergrund — im Gegensinne — hingestreckt der tote Körper des Pyramus. Dahinter der quer durchfließende Bach, an dem hier der Löwe mit dem Schleier Thisbes — der Ursache des schauerlichen Mißverständ- nisses — entlang trabt. Im Oberteil des Bildes, halb durch Zweige scheinend, See und Berg und Himmel; auf beiden Seiten die starken Vertikalen der Bäume, deren linker im Gesamt des Bildes betrachtet der wichtige, zentral rundende Mittelpfeiler ist. Der Vergleich der Teppichszene mit dem Pyramusbild ist gewiß nur bedingt zulässig, weil es sich ja hier nur um die Hälfte einer Komposition handelt; dennoch ist die Verwandt- schaft besonders in der Schichtung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund augenfällig. Verschieden ist vor allem die Faktur, besonders in der Wieder- gabe der Pflanzen, die im Leinwandbild etwas Strähnig-Strichiges hat, während der Teppich wohlgeformte Einzelformen aneinander fügt. Auch dies ist aber zum Teil durch das andere Medium der Wiedergabe bedingt. Lucie Stumm verlegt das Bild ins Jahr der Teppiche 1515, auch Grütter ist für eine frühe Entstehung, die durch die Analogie mit dem Teppichbild be- stätigt würde, Koegler dagegen setzt die Leinwand ein Jahrzehnt später an und hält sie für die «letzte und falls es das Schicksal gewollt hätte, zugleich neue Perspektiven eröffnende Tat des Künstlers Manuel»².

Der Hinweis auf die Leinwand im Zusammenhang mit dem Teppich mag auch deshalb angebracht sein, weil schon Paul Ganz hinsichtlich der drei Basler Leinwände hingewiesen hat auf ihre großen Formate, ihre rasche Technik und den breiten Schwung ihrer Kompositionen, deren rein dekorativer Zweck auf einen Ersatz für Bildteppiche als Wandbehang ausgegangen sei³. Koegler stellt weitergehend fest, daß die Vorstellung vom Bildteppich sogar bis ins Innere der Stilbildung selbst vorgedrungen sei, wofür er als Hauptbeispiel die ausgesprochen aus andern Werken über-

¹ Basel, Kunstmuseum. Abb. *Mandach-Koegler*, Taf. 50, Ausschnitt Taf. 52.

² *Lucie Stumm*, a. a. O., S. 98. — *M. Grütter*, a. a. O. — *Mandach-Koegler*, S. XXXIV.

³ *Paul Ganz*, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*. Zürich 1924, S. 157.

tragenen «Gobelin-Farben» der Berglandschaft des Mutter-Anna-Bildes anführt ¹.

Ein anderes Bild noch vermittelt verwandte Elemente: die Tafel mit den Eremiten Antonius und Paulus, entstanden 1520, mit dem das Brot bringenden Raben und der ähnlich üppigen Vegetation im vordersten Plan ².

BILD 13: *Der Leichnam des heiligen Vinzenz wird ins Meer versenkt und kommt wieder an Land.* Hier möge bei der Architektur im Hintergrunde verweilt werden, die wiederum vor Wasser und Bergen aufragt. Die sich schräg nach hinten ziehende mittelalterliche Festungsarchitektur aus Rundtürmen, Torturm, verbindenden Wehrmauern und Zwischengebäuden findet sich in ähnlicher Rhythmisierung im Fragment des Abschiedes Christi von seiner Mutter im Berner Kunstmuseum, das dem frühen Niklaus Manuel zugeschrieben wird und zum mindesten aus seiner Umgebung oder Werkstatt stammt ³ (Tafel 5 und 6 oben). Aus des jugendlichen Manuel Umkreis stammen auch die beiden Altarflügel mit der Messe und den Heeren der Lebenden und der Toten, die von Manuels Großvater, Thüring Fricker, ins Münster gestiftet worden waren; auf der Tafel, in der die Anführer beider Heere einander begegnen, ist hinten eine befestigte Stadt mit einer von Türmen besetzten Ringmauer dargestellt, die ebenfalls an die Architektur des Teppichs gemahnt ⁴.

BILD 14: *Der Leichnam des heiligen Vinzenz wird von Engeln begraben.* Manches läßt sich so von Einzeldingen sagen. Hier ist es die schwebende Engelgruppe, deren merkwürdige Unbeholfenheit wohl auf Kosten des Wirkers geht. Diese geflügelten nackten Engelputzen finden sich ähnlich auf den Kapitellen der Ecksäulen im Lukas- und im Eligius-Bild von 1515. Am meisten entspricht ihr im Lukas-Bild der einzelne Engel mit der Schrifttafel auf dem Kapitell rechts, über dem jungen Farbenreiber ⁵.

VIERTER TEPPICH (Tafel 4)

BILD 18: *Die Verehrung der Reliquien des heiligen Vinzenz.* Es würde zu weit gehen und ist wohl nach allem auch nicht mehr notwendig, bis ins letzte alle Einzelheiten zusammenzutragen, die Übereinstimmungen zwischen unsern Teppichen und Werken Manuels aufweisen. Sei nur zum Schluß noch auf die Majuskeln hingewiesen, die den Namen des Donators Heinrich Wölflin (Lupulus) und die Jahrzahl 1515 auf dem Altartuch des letzten Bildes festhalten: H. L. M. V. C. XV., die im Charakter ungefähr entsprechen den Lettern der ungedeuteten Inschrift auf der Eligius-Tafel von 1515 ⁶, denjenigen

¹ Mandach-Koegler, S. XXVIII.

² Bern, Kunstmuseum, im Besitz der Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung. Abb. Mandach-Koegler, S. 40, Ausschnitt Taf. 42.

³ Bern, Kunstmuseum, Abb. Mandach-Koegler, Taf. 63.

⁴ C. v. Mandach, Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung, 1932—1945, 1. Folge, S. 41.

⁵ Bern, Kunstmuseum. Abb. Mandach-Koegler, Taf. 2.

⁶ Sammlung Oskar Reinhart. Abb. Mandach-Koegler, Taf. 3.

auf dem Pferdezaum der Kampfszene¹, vielleicht auch noch der Inschrift auf der Lucretia-Tafel von 1517². Hier erinnert auch die Anordnung des Altars über Stufen und einem geometrisch gemusterten Fliesenboden dem Innern mit altarähnlichem Tisch, Stufen und Fliesen in der Geburt der Maria, die gleichfalls 1515 entstanden ist³.

Aus der Fülle dieser Beziehungen zwischen den Teppichen und den Werken Manuels mag deutlich geworden sein, daß der Ort der Entwürfe zum mindesten in Bern und in unmittelbarster Nähe Niklaus Manuels angenommen werden darf. Nicht einmal das war ja bis heute festgestellt. Es kommt nun aber dazu, daß gewisse Motive in den Teppichen auftauchen, die Manuel auch anderswo zum Teil mehrmals wieder beschäftigen werden, so, wie oben ausgeführt, in der Enthauptung des Johannes in Bern, im Fünf Türkenblatt, in Pyramus und Thisbe, was dafür spricht, daß die Entwürfe zu den Teppichen mehr als eine bloße Werkstattarbeit gewesen und mindestens in der Anlage, angesichts von Manuels Jugend wahrscheinlicher aber als Ganzes, von ihm gefertigt worden sind. Die Durchführung eines Zyklus wird ihn bald danach noch einmal fesseln: wenige Jahre später, 1517—1519, wird er den Totentanz an die Mauer des Predigerklosters malen, auch hier ein Mittler zwischen Gotik und Renaissance.

Auffällig und bestärkend ist, daß die Teppiche von 1515 die meisten Analogien zu Gemälden besitzen, die laut Chronologie von Lucie Stumm den Jahren 1515—1517 angehören: Lukas und Eligius, Geburt der Maria, Pyramus und Thisbe (in Übereinstimmung mit Grütter), Enthauptung des Johannes (in Bern), Kampfszene, Marter der Zehntausend; das Blatt mit den fünf Türken gar zählt sie zu den frühesten Werken vor 1512. Im Widerspruch dazu steht Koegler mit Pyramus und Thisbe, welches Bild er zu den letzten Werken rechnet, und mit den fünf Türken, deren Datierung er später ansetzt und einmal auch «reichlich unbestimmt» nennt. Die Beziehung zum Selbstbildnis, das von allen, mit Ausnahme Grütters, der es um 1515 datiert, in die Spätzeit gesetzt wird, ist gleichfalls bemerkenswert.

Es dürfte sich erübrigen, die Farbigkeit der Teppiche derjenigen von Manuels Werken gegenüberzustellen, da die Materie hier und dort allzu verschieden ist. Am ehesten ließe sich die kecke Farbenfreudigkeit der «Tüchlein», der großen Leinwandbilder, daneben halten; in den Teppichen ist alles hell, gleichzeitig frisch und fast trocken, gänzlich unmystisch. Nichts vom schwelenden Glosen etwa der kleinen Basler Enthauptung.

Auf der Seite bleibe auch noch die Frage des Herstellungsortes der Teppiche, die zweifellos von wirkkundigen Händen gefertigt sind. Stammler hält es für möglich, daß sie von einheimischen Händen herrühren⁴, macht

¹ Bern, Kunstmuseum. *Mandach-Koegler*, Taf. 19, Ausschnitt Taf. 20.

² Basel, Kunstmuseum. *Mandach-Koegler*, Taf. 18.

³ Bern, Kunstmuseum. *Mandach-Koegler*, Taf. 4.

⁴ *Stammler*, a. a. O., S. 56.

aber auf die Andersartigkeit der Folge gegenüber den uns sonst bekannten Stücken schweizerischer Herkunft aus dieser Zeit aufmerksam. Als zweite Möglichkeit nennt er die eines wandernden niederländischen Teppichwirkers, der während eines vorübergehenden Aufenthaltes in Bern die Arbeit ausgeführt habe. Es wird da wohl eher an eine Gruppe von Wirkern, vielleicht auch französischen Herkommens, zu denken sein; möglich ist endlich, daß in Mailand arbeitende Leute mit der Anfertigung beauftragt worden sind. Hingewiesen sei immerhin auf die Fehlerlosigkeit der deutschsprachigen Texte am Fuß der Teppichfriese. Zur Abklärung dieser Frage bedarf es weiterer Studien. Für diesmal genüge die Tatsache, daß Bern die Entwürfe mit guten Gründen für sich in Anspruch nehmen darf, was gewiß nahe liegt, wenn ein Mann wie Niklaus Manuel in seinen Mauern tätig war, der zum Münster als Künstler und zum Stifter Heinrich Wölflin als Schüler, vielleicht als Freund, Beziehungen hatte.