

Zwei Männerbildnisse Niklaus Manuels von 1520

Autor(en): **Tavel, Hans Christoph von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **26 (1975)**

Heft 4

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393198>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZWEI MÄNNERBILDNISSE NIKLAUS MANUELS VON 1520

von Hans Christoph von Tavel

Im Berner Kunstmuseum werden zwei Männerbildnisse Niklaus Manuels (Bern, um 1484–1530) aufbewahrt, die seine eigenhändige Bezeichnung mit Monogramm (bzw. Initialen) und Dolch mit Schleife sowie das Datum 1520 tragen. Das eine der Bildnisse trägt zudem die Aufschrift «MIN/ALLTER»: wir nennen es fortan «Bildnis eines jüngeren Mannes» (Abb. 1). Das andere enthält das rote Kreuz des Ritterordens vom Heiligen Grab, das zerbrochene Rad des Ritterordens der heiligen Katharina vom Sinai und das Schwert mit Schleife des Schwertordens von Zypern: dieses Bild nennen wir «Bildnis eines Ritters» (Abb. 2).

Beide Bildnisse sind auf Pergament gemalt, das auf Leinwand aufgezo-gen ist. Sie sind 1905 aus dem Besitz der Familie Manuel erworben und in die Sammlung des Berner Kunstmuseums aufgenommen worden. Da den beiden Bildern nicht nur das Entstehungsdatum, die Technik und die Herkunft, sondern mit geringer Abweichung auch die Masse, rund 34,5 : 28 cm, und die Farbe des Hintergrundes, ein kräftiges Grün, gemeinsam sind, gehören sie eng zusammen, möglicherweise zu einer grösseren Serie. Der Zustand ist zwar schlecht, die Farbe abgerieben und teilweise nur noch in Inseln erhalten; aber das, was erhalten ist, ist ursprünglich, mit Ausnahme der später hinterklebten Leinwand. Diese trägt auf beiden Bildern eine Inschrift in brauner Tinte, die besagt, dass die Bilder einst Besitz der Familie Manuel waren. Es mag dem schlechten Zustand und dem unscheinbaren Format zuzuschreiben sein, dass die beiden Bildnisse nie eingehender bearbeitet wurden, obschon sie längst in der Manuel-Literatur veröffentlicht und reproduziert worden sind¹.

Über die Identität der beiden sind bisher flüchtige Vermutungen geäussert und ungenaue Traditionen weitergegeben worden. In seiner Manuel-Biographie interpretiert BERTHOLD HAENDCKE die Inschrift «MIN ALLTER» als «Mein Vater» (!), bezweifelt dann allerdings, dass 1520, als Manuel selbst schon 36jährig war, sein Vater noch ein so jugendliches Aussehen haben konnte²! LUCIE STUMM vermutet ein besonders freundschaftliches Verhältnis des Künstlers zu dem als «MIN ALLTER» angesprochenen jungen Mann³! CONRAD VON MANDACH spricht sich für eine Selbstdarstellung des Künstlers aus, der mit dem Bild sein Alter um 1520 bezeichnen wollte⁴. Dieser Meinung von MANDACHS kommt die Tatsache entgegen, dass die Augen des Dargestellten trotz dem Dreiviertelprofil den Betrachter direkt anblicken. Dagegen entspricht das Aussehen dieses Mannes einem jugendlicheren Alter als dem Manuels, der im Jahre 1520 36 Jahre alt wurde. Beim «Bildnis eines Ritters» will die Überlieferung, dass es sich um ein Bildnis Caspar von Mülinens (1481–1534 oder 1538) handle. Diese Überlieferung geht jedoch auf ein Missverständnis zurück: es gibt ein Bildnis Caspar von Mülinens in Privatbesitz, das, wohl eine Kopie nach dem Totentanz, dieselben Züge trägt wie der «Herzog» in Manuels Totentanz mit dem Wappen von Mülinen⁵; mit dieser Figur wird Caspar von Mülinen identifiziert. Eine Verwechslung führte nun dazu, dass man



Abb. 1. Niklaus Manuel:
Bildnis eines jüngeren
Mannes, 1520. Pergament
(Bern, Kunstmuseum)

bis und mit dem Buch von MANDACHS behauptete, unser Ritter sei wegen seiner Ähnlichkeit mit dem «Herzog» mit Caspar von Mülinen zu identifizieren. Dies trifft wohl für das Bildnis in Privatbesitz zu, keineswegs jedoch für unser Bildnis, das mit dem «Herzog» im Totentanz keine Ähnlichkeit aufweist. So müssen wir uns damit abfinden, dass die Identität der beiden Dargestellten bis zu einer glücklichen Entdeckung verschwiegen bleibt.

Beide Männer tragen einen bestimmten Schmuck. Der «Jüngere Mann» hat eine Plakette an sein Barett geheftet, auf dem noch die Beine einer Figur, etwas Grün und eine feine Schlangenlinie zu erkennen sind. Wenn nicht alles täuscht, so sind die Beine mit weiteren Spuren ehemaliger heller Farbe zur Figur eines Ritters Georg zu ergänzen, die Schlangenlinie zum Drachen. Der auffällige kartuschenförmige Rahmen dieser Plakette trägt die Reste einer Inschrift, von der «AR» noch mit Sicherheit zu lesen ist. Von Urs Graf hat sich der Entwurf zu einer Plakette erhalten, der uns eine Vorstellung geben kann, wie wir uns die ursprüngliche Gestalt unseres Barettzeichens vorzustellen haben (Abb. 3). Die Extravaganz der Kartusche könnte ihren Ursprung in Italien haben, wo neben der üblichen kreisrunden Fassung von Plaketten und Medaillen auch reiche Phantasie-Ausformungen vorkamen⁶. – Ganz anders sieht das Barettzeichen des



Abb. 2. Niklaus Manuel:
Bildnis eines Ritters, 1520.
Pergament (Bern, Kunst-
museum)

Ritters aus: sehr klein und kreisrund gefasst, zugleich der Befestigung der Feder dienend, zeigt es einen Akt, der sich auf Schild und Stange stützt. Die Farbe dieses Barettzeichens ist blaugrau, die Figur hell aufgesetzt. Dieses Motiv war sowohl in Italien als auch – von dort übernommen – nördlich der Alpen geläufig. Die Figur findet sich – in erstaunlicher Übereinstimmung mit der unsern – auf einer Schaumünze des Ercole I d’Este von 1472 als Herkules neben den nach ihm benannten Säulen stehend⁷ oder auch als weiblicher Akt in einem Wandmedaillon hinter der «Verkündigung Mariae» im «Breviarium Arosiense», das 1512 in Basel erschien (Abb. 4). Manuel selbst hat in seinem «Schreibbüchlein» in ornamentalem Zusammenhang ähnliche Figuren festgehalten. Wo auch immer eine solche Figur erscheint, erweckt sie die Assoziation an das klassische Bildungsgut der Antike und der italienischen Renaissance. Ob es sich um Herkules, Mars, Neptun oder Pallas Athene handelt, kann, wie auf unserem Barettzeichen, sehr oft nicht ausgemacht werden. Aber unser Ritter, der sonst so ganz und gar unitalienisch dargestellt ist, erhält auf diese Weise ein Attribut klassischer Kultur. – Um den Hals liegt eine goldene Kette mit Kreuz.

Der «Jüngere Mann» trägt ein Wams aus weissem Damast mit breiten dunkelroten Streifen über dem weissen gefältelten Hemd mit Goldkragen; der Ritter ein Wams



Abb. 3. Urs Graf: Medaillon mit hl. Georg aus einer Zeichnung mit zwölf Medaillons. Feder (Basel, Kupferstichkabinett)

Abb. 4. Detail aus der «Verkündigung» des Breviarium Arosiense, Basel 1512. Holzschnitt

aus rotem Damast oder Brokat über weissem Hemd mit ursprünglich wohl ebenfalls goldenem, heute mattem Kragen. Auf dem Wams des Ritters ist mit raschem hellem Pinsel ein grosszügiges, vornehmes Dessin mit Granatmuster und Pflanzenornamentik angedeutet. Die Kleiderpracht ist auf beiden Bildnissen zwar unübersehbar, aber mit auffallender künstlerischer Zurückhaltung, um nicht zu sagen: Nachlässigkeit, ausgeführt. Dies steht im Gegensatz zu der auch im heutigen Zustand noch erkennbaren ausserordentlich feinen Behandlung der Gesichter und der Baretzeichen.

Stehen die Bildnisse Manuels dem Entwurf oder der endgültigen Repräsentation näher? Die Antwort ist nicht einfach zu geben. Die unterschiedliche Sorgfalt in der Behandlung der Gesichter und der Gewänder verleiht den Bildern etwas Improvisiertes, Skizzenhaftes, auch das ungezwungene Anbringen der Signatur und der Ordenszeichen und der Verzicht auf die Angabe, um wen es sich handelt (falls nicht etwa der Name des «jüngeren Mannes» ursprünglich in der Kartusche seines Baretzeichens gestanden hat). Andererseits erlaubt die Pergamentmalerei miniaturartige Vollkommenheit, wie in den Baretzeichen und in der Zeichnung der Haare, und Kostbarkeit, wie im Gold der Kragen.

Die formale Anlage der beiden Bildnisse erinnert an die vielen Bildniszeichnungen deutscher Künstler aus dieser Zeit. Als Beispiel diene eine Studie Hans Holbeins d. Ä. aus seinem im Basler Kupferstichkabinett aufbewahrten «Zweiten Basler Skizzenbuch», von dem ein Blatt das Datum 1513 trägt. Der hier abgebildete Kopf (Abb. 5) steht sehr ähnlich im Geviert wie unser «Ritter» und ist im Gesicht ebenfalls sehr sorgfältig gearbeitet, während die Kleidung, je weiter vom Kopf entfernt, desto summarischer behandelt ist. Dass Manuel dieses Skizzenbuch sogar selber gekannt haben könnte, ist nicht unwahrscheinlich, hat sich doch Holbein in den Jahren vor 1520 am Oberrhein, in Basel und in Luzern aufgehalten. Der mit ihm zerstrittene Bruder, Sigmund Holbein, ebenfalls Maler, ist 1540 in Bern gestorben. Wann er sich dort niedergelassen hat, ist unbekannt, doch könnte dies ein Hinweis sein, dass Beziehungen der Familie Holbein zu Bern bestanden. Von Sigmund Holbein sind keine Bildnisse bekannt.

Es muss weiter die Frage nach den Bildnissen der Söhne Hans Holbeins d. Ä., des Ambrosius und des Hans d. J., die seit mehreren Jahren in der Schweiz waren, gestellt werden. Dabei fallen die berühmten Bildnisse Hans d. J., das 1516 gemalte Bildnispaar des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen, der sogenannte «Junker Benedikt von Hertenstein» von 1517 und der «Bonifazius Amerbach», 1519, für den formalen Bereich ausser Betracht. Diese drei Werke zeichnen sich durch eine ausnehmend reiche Charakterisierung des Bildraumes aus; bis an den Rand sind die Details mit einer solchen Schärfe und mit solchem Gewicht dargestellt, dass schon der erste Blick eine mit Manuel gar nicht vergleichbare künstlerische Haltung verrät. Dagegen zeigen andere Bildnisse, die von Ambrosius oder Hans d. J. gemalt sein mögen, eine nähere Verwandtschaft mit Manuel. Wir bilden das «Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Barett» von 1515 (in Darmstadt) ab (Abb. 6). Dass es in den Kreis der Holbein gehört, ist nie bezweifelt worden. Die Konfrontation mit unseren beiden Bildern, die von der Bildanlage her so eng miteinander verwandt sind, zeigt nun aber wesentliche Unterschiede auf: der Maler des Darmstädter Bildnisses bemüht sich in der Kleidung um ein kunstvolles Gleichgewicht, wo Manuel dynamische Linien und Flächen als Gegenbewegung zum Schwung der Barette anbringt. Die bisher nicht befriedigend aufgelöste Schrift «H. . 15 . 15 . . H.» steht an genau und logisch fixiertem Platz, während Manuel seine Zeichen frei, bei aller Präzision wie in einer Laune hingeworfen, vor dem Hintergrund schweben lässt. Während der Dargestellte des Bildnisses von 1515 im leeren blauen Raum erscheint, werfen Manuels Männer kräftige Schlagschatten an den grünen Hintergrund. Vor oder um 1515 – nach der Form des Monogramms zu schliessen – hatte Manuel ein Bildnis gemalt, das seit Jahrhunderten als Selbstbildnis betrachtet wird (Abb. 7). Dieses Bildnis, ebenfalls im Kunstmuseum Bern, steht mit seinem ruhigen



Abb. 5. Hans Holbein d. Ä.: Bildnis des Hans Harwin. Silberstift, Rötel, Feder (Basel, Kupferstichkabinett)



Abb.6. Ambrosius Holbein oder Hans Holbein d.J.: Bildnis eines jungen Mannes, 1515. Holz (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum)

Gleichgewicht und dem «leeren» Hintergrund, wie auch dem wesentlich weniger frei als in den späteren Bildnissen hineinkomponierten Monogramm dem Darmstädter Bild näher.

Es stellt sich deshalb die Frage, wo Manuel die Anregungen für seine beiden Bildnisse von 1520 empfangen haben könnte. Diese Frage stellt sich nicht nur im formalen Bereich, sondern auch im handwerklich-technischen. Die meisten Bildnisse der Familie Holbein aus den Jahren vor und um 1520 sind Holztafeln; auch Manuels Berner «Selbstbildnis» ist eine solche. Eine Ausnahme bildet der auf Papier gemalte «Benedikt von Hertenstein» Holbeins d.J. Wie konnte Manuel auf den Gedanken kommen, Bildnisse auf Pergament zu malen?

Die Antworten auf diese Fragen führen zu Albrecht Dürer. Dürer zeigte gerade in den Jahren vor 1520 eine gewisse Vorliebe für grüne Hintergründe bei Bildnissen und anderen Köpfen, er beschriftete gerade in jenen Jahren seine Bilder auch manchmal auffallend «frei schwebend», er entwickelte gegen 1520 hin eine Bildnisform, die unseren beiden Bildnissen bei allen Unterschieden als Anregung gedient haben kann, und er malte auf Pergament.

Am 28. Juni 1518 hat Dürer «zw Augspurg hoch oben awff der pfaltz in seinem kleinen stüble» Kaiser Maximilian «künterfett». So schreibt er auf seine Bildniszeichnung, die ihm als Grundlage für die beiden heute im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, und im Wiener Kunsthistorischen Museum befindlichen Bildnisse und für

den Bildnisholzchnitt von 1519 diene (Abb. 8). Das Beisammensein des Zeichners mit dem «Imperator Caesar Divus Maximilianus» im Augsburger Stübchen gestattete dem Maler die Vertiefung in die Gesichtszüge und deren sorgfältige Modellierung, das Festhalten des Baretts und der Art, wie es auf dem Kopfsitzt, sowie der Länge der Kette, der Stellung der Schultern und des Musters auf dem Kragen, mehr nicht. Aus der Zeichnung entstanden die grossen «offiziellen» Bildnisse, die Fassung vor blauem Grund in Nürnberg, die Fassung vor grünem Grund in Wien, und der Holzschnitt, der sowohl in schwarzweissen Exemplaren als auch in mit Gold unterlegten Exemplaren erhalten ist (Abb. 9). Die beiden gemalten Bildnisse tragen das Datum 1519, sind also wohl erst nach dem am 12. Januar dieses Jahres erfolgten Tod des Kaisers entstanden; dies gilt wahrscheinlich auch für den Holzschnitt.

Manuels «Bildnis eines Ritters» ist durch die Haartracht, die Stellung und Form des Baretts mit seiner Medaille und die zeichnerische Behandlung des Stoffmusters mit der Zeichnung und dem Holzschnitt Dürers verwandt. Zu den gemalten Bildnissen ist die Beziehung weniger eng, da Dürer Hände, Wappen und Inschriften hinzufügt. Doch trägt der grüne Hintergrund mit den gelben Aufschriften der Wiener Fassung ein weiteres verwandtes Element bei. Die Verwendung von Gold in den Kragen und in der Kette bei Manuel weckt die Vermutung, er habe eine mit Gold unterlegte Fassung des Maximilian-Holzschnittes gekannt.



Abb. 7. Niklaus Manuel: Sogenanntes «Selbstbildnis». Holz (Bern, Kunstmuseum)



Abb.8. Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I. 1518. Kohle und farbige Kreide; Beschriftung Feder (Wien, Graph. Sammlung Albertina)



Abb.9. Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I. 1519. Holzschnitt

Überblickt man die erhaltenen Zeichnungen Dürers vor 1520, so ist ein zunehmendes Interesse am Bildnis zu erkennen. In den Jahren 1520 und 1521 erreichte diese Entwicklung einen Höhepunkt. Es handelt sich sehr oft um Zeichnungen mit getöntem Hintergrund, Kohle oder Kreide, um Brustbildnisse mit – entsprechend der Mode – immer grösser werdenden Baretten. 1522 erschien der Holzschnitt mit dem Bildnis Ulrich Varnbülers (Abb. 10). Er trägt ein Barett von womöglich noch grösseren Ausmassen als Manuels «Jüngerer Mann» von 1520. Der Kopf ist kaum aus dem reinen Profil zum Dreiviertelprofil gewendet, doch drängt sich der Vergleich auf durch die rigorose, für die Komposition ausserordentlich wichtige Gestaltung des Wamses und durch die Andeutung eines Schlagschattens. Es gibt in der Albertina in Wien eine Zeichnung zu diesem Holzschnitt, die durch Wendung des Dargestellten nach links, durch die gleichmässige Fältelung des Hemdes, die starke Betonung der Horizontalen im Wams und durch den merkwürdigen Bausch über der Schulter links noch stärker an unser Bildnis anklingt als der Holzschnitt (Abb. 11). Wann diese Zeichnung oder eine allfällige Vorzeichnung zu dieser Darstellung zu datieren ist, bleibt ungewiss. Varnbüler war seit 1515 mit Dürer und Willibald Pirckheimer befreundet⁸.

Dürer hat im Verlaufe seines Schaffens immer wieder zu Pergament gegriffen, sei es für Gemälde, Buchmalereien oder Zeichnungen. Schon sein erstes gemaltes Selbstbildnis, das erhalten ist, dasjenige von 1493 im Louvre, ist auf Pergament, das auf Leinwand aufgezogen ist, gemalt. Aus dem Jahr 1516 stammen zwei Gemälde, die auf Per-



Abb. 10. Albrecht Dürer: Bildnis des Ulrich Varnbüler. 1522. Holzschnitt



Abb. 11. Albrecht Dürer: Bildnis des Ulrich Varnbüler. Kohle (Wien, Graph. Sammlung Albertina)

gament gemalt sind, «Madonna mit der Nelke» in München (Abb. 12) und «Bildnis eines Geistlichen» in Washington (Abb. 13). Während frühere Werke Dürers auf Pergament zuweilen an der Grenze zwischen Malerei und Zeichnung standen, haben diese zwei Bilder eindeutig den Charakter vollendeter Gemälde. Wir treffen in diesen Gemälden grünen Hintergrund, «frei schwebende» Signaturen, bei der Madonna und – etwas weniger ausgeprägt – beim «Bildnis eines Geistlichen» auch den Schlagschatten. Zusammen mit dem auf Holz gemalten Bildnis Wolgemuts im Germanischen Nationalmuseum und dem nicht vor 1518 auf Leinwand gemalten «Bildnis Jakob Fuggers in der Pelzschau» in Augsburg sind die Bilder von 1516 die letzten vor den Maximilian-Bildnissen entstandenen und erhaltenen Bilder Dürers. Ob auf Pergament gemalte weitere Bildnisse Dürers in die Zwischenzeit fallen, bleibt ungewiss. Tatsache ist, dass unsere beiden Bildnisse von Manuel als Pergamentmalereien ihre Vorläufer in Werken wie den zwei erwähnten Dürers von 1516 besitzen.

Wenn sich schon rein aus der Anschauung des Materials, das noch erhalten ist, so viele Berührungspunkte unserer beiden Bildnisse mit dem Schaffen Dürers ergeben, so kommt nun noch ein historischer Berührungspunkt dazu. In Begleitung von Martin Tucher und Willibald Pirckheimer, die eine diplomatische Mission der Stadt Nürnberg auszuführen hatten, reiste Dürer im Frühsommer 1519 nach Zürich und vielleicht auch an andere Orte der Eidgenossenschaft. Pirckheimer hat offenbar während dieser Reise auch die Schlachtfelder der Burgunderkriege bei Grandson und Murten besucht⁹. Die

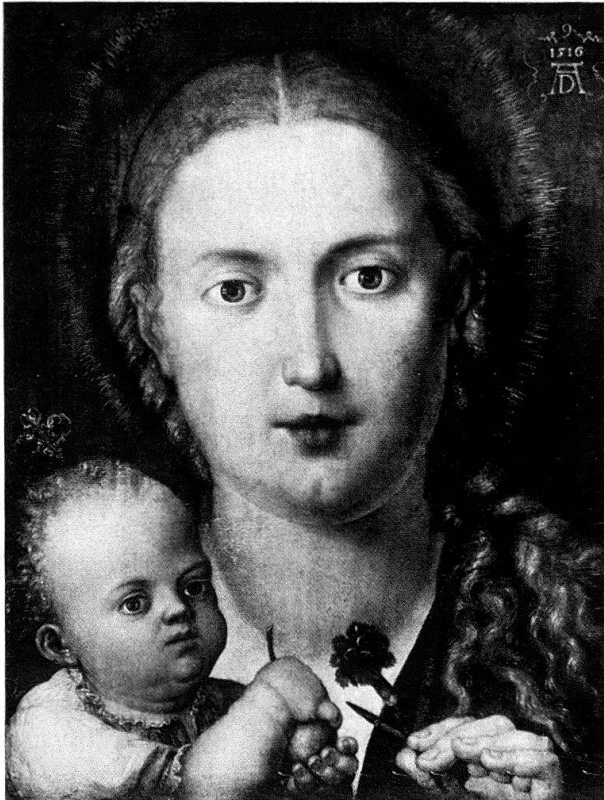


Abb. 12. Albrecht Dürer: Maria mit d. Nelke. 1516. Pergament (München, Alte Pinakothek)

einzig gesicherte Zeichnung Dürers von dieser Reise, die «Belagerung von Hohenasperg» während des Krieges Herzog Ulrichs von Württemberg gegen den Schwäbischen Bund, in Berlin, zeigt schon damals das Interesse des späteren Verfassers einer eigenen Befestigungslehre an Belagerungen und Festungen. Es ist also durchaus nicht undenkbar, dass Dürer Pirckheimer auch nach Grandson und Murten begleitet hat. In Zürich hat Dürer Zwingli, Hans Leu und Felix Frei, Propst des Stiftes Grossmünster, getroffen. Am 6. Dezember 1523 sendet er in einem Brief an den letzteren Zwingli, Hans Leu und einen nicht mit Sicherheit identifizierten «Hans Ulrich» sowie «den anderen meinen günstigen herren» Grüsse¹⁰.

Sollte Manuel die Gelegenheit einer Begegnung mit Dürer während dessen Schweizer Reise 1519 nicht wahrgenommen haben?

Es ist hier nicht der Ort, auf die übrigen Berührungspunkte Manuels und seines Schaffens mit Dürer einzugehen. Es sei lediglich erwähnt, dass Dürer-Zitate in Manuels früherem Schaffen nicht unbekannt sind, dass das Interesse Manuels für Dürer also nicht neu war. Am bekanntesten ist die Verwendung der «Geburt Mariae» aus Dürers «Marienleben» für den 1515 datierten, der heiligen Anna oder der Muttergottes geweihten Altar, dessen Tafeln heute ebenfalls im Berner Kunstmuseum sind.

Aber trotz den Anregungen, die Manuel von Dürer für die beiden Bildnisse empfangen haben mag, bleibt er sich auch in diesen beiden Werken als Künstler treu. Im Unterschied zu Dürer, der die von ihm Dargestellten in Gemälden und Graphik wie für die Ewigkeit meisselte, eignet den beiden Männern Manuels eine Introvertiertheit und

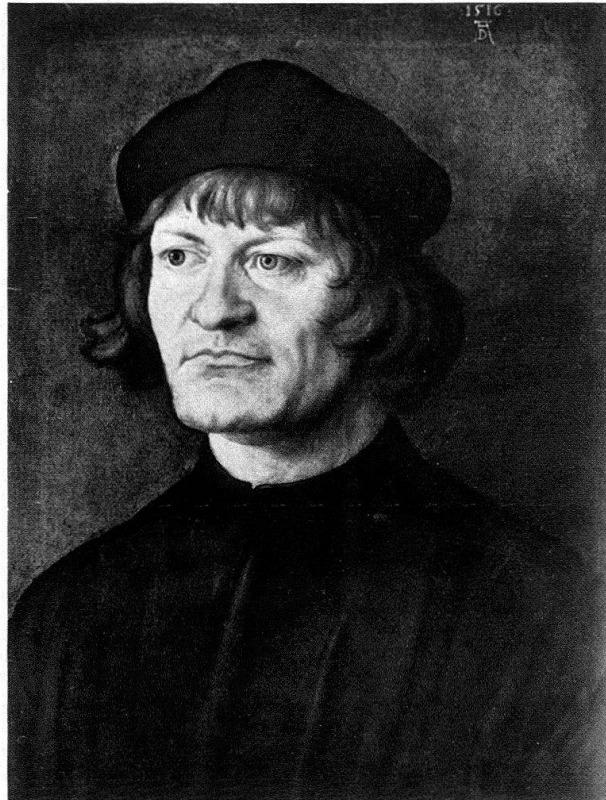


Abb. 13. Albrecht Dürer: Bildnis eines Geistlichen. 1516. Pergament (Washington, National Gallery)

Nachdenklichkeit im Ausdruck, der in seinem merkwürdigen Gegensatz zu den prunkenden Gewändern nicht zu übersehen ist. Dürer sah im Bildnis den Sinn, «dy gestalt der menschen nach jrem absterben» zu erhalten¹¹. Die erhaltenen Bildnisse Dürers aus seiner späteren Zeit zeigen, dass er unter einer solchen «Verewigung» die möglichst prägnant, charakteristisch und scharf erfassten und mit vollkommener Präzision gemalten Gesichter verstand. Hinter den Köpfen Manuels scheint ein gewisser Zweifel am Sinn einer solchen «Verewigung» zu lauern. Überblickt man Manuels Werke, die nicht aus einem kirchlichen Auftrag hervorgingen, von «Pyramus und Thisbe» und «Urteil des Paris» bis zu den Grisaille-Bildern mit «Tod und Mädchen», «Bathseba im Bade» und «Lukretia» (in Basel), so zeigt sich ein immer wieder auftauchendes Bewusstsein des verhängnisvollen und ungewissen menschlichen Daseins. Dass dieses Bewusstsein nicht nur Manuel beherrschte, sondern weiteren Kreisen der Zeit geläufig war, ist gerade in einem Werk Manuels sehr eindrücklich dokumentiert: dem wohl kurz vor der Entstehung unserer Bildnisse vollendeten «Totentanz», in dem lebende Persönlichkeiten der herrschenden Schicht Berns in ihrer Hinfälligkeit vor dem Tod dargestellt sind¹². Die «eherne» Beständigkeit des porträtierten Individuums, wie es uns bei Dürer entgegentritt, finden wir deshalb in den beiden Männerbildnissen Manuels nicht. Hinter dem verhaltenen Gesichtsausdruck verbergen sich Gedanken, wie sie in den Schlussversen des «Totentanzes» ausgesprochen sind: «nit sicher minut noch stund» oder «wie der wind, alle ding unbestendig sind»¹³. Im selben Jahr, 1520, liess sich der Luzerner Humanist Xilotectus – der Maler dürfte in Basel zu suchen

sein – porträtieren, und zwar als Harfenspieler, zu dem von hinten das Gerippe tritt (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). Nicht Eigenliebe, liess Xilotectus zu der Darstellung schreiben, sondern die Absicht, den Betrachter an die Vergänglichkeit von Gestalt und Aussehen des Menschen zu mahnen, habe ihn dazu veranlasst, sich auf diese Weise darstellen zu lassen.

Manuel paart in seinen beiden Männerbildnissen von 1520 das prächtige, stolze Kostüm mit einem ungemein ernsten, nachdenklichen Gesichtsausdruck. Dieser Gegensatz von äusserem Glanz und Nachdenklichkeit mag das Lebensgefühl zahlreicher Schweizer zwischen Marignano und der Reformation geprägt haben. Manuel belässt die Bildnisse in einem schwebenden Zustand zwischen Entwurf und Vollen- dung, sie sind weder Skizze noch Monument. So erklärt sich auch die Wahl der unge- wohnten Technik, der Pergamentmalerei, die in eigenartiger Weise ein «Sowohl-Als- auch» von raschem Wurf und vollkommener Ausführung erlaubt. Die plumpe Ver- nachlässigung der Kette des Ritters und die wie in absichtsloser Gleichgültigkeit hin- geworfenen Ordenszeichen bekräftigen den Eindruck, dass es Manuel nicht um die verewigende Repräsentation ging, im Gegenteil: Manuel, der wenige Jahre später seine malerische Laufbahn mit der politischen vertauschte und aktiver Reformator wurde, macht in den beiden Bildnissen seine Zweifel am Gepränge der Zeit sichtbar.

Anmerkungen

¹ LUCIE STUMM, *Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler*, Bern 1925, Nrn. 16, 17, Tf XXVIII, XXIX. – CONRAD VON MANDACH und HANS KOEGLER, *Niklaus Manuel Deutsch*, Basel o. J., Abb. 37. 43.

² BERTHOLD HAENDCKE, *Nicolaus Manuel Deutsch als Künstler*, Frauenfeld 1889, S. 76.

³ LUCIE STUMM, (wie Anm. 1), S. 76.

⁴ VON MANDACH/KOEGLER (wie Anm. 1), S. XXII f.

⁵ Abbildung bei WOLFGANG FRIEDRICH VON MÜLINEN, *Ritter Caspar von Mülinen*, Neujahrsblatt des Historischen Vereins von Bern auf das Jahr 1894, Bern 1893, Frontispiz.

⁶ Beispiele abgebildet bei LEO PLANISCIG, *Die Bronzeplastiken, Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten*, Katalog (Kunsthistorisches Museum in Wien), Wien 1924, Nr. 394 ff.

⁷ Abbildung bei G. F. HILL, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art (Washington)*, revised and enlarged by Graham Pollard, London 1967, Nr. 38.

⁸ DÜRER (ALBRECHT), *Schriftlicher Nachlass*. Herausgegeben von Hans Rupprich, Bd. I, Berlin 1956, S. 124.

⁹ ERICH RÖMER, *Eine Zürcher Reise Dürers*. Das Bodenseebuch, 1932. Konstanz (1932), S. 70–74.

¹⁰ DÜRER, *Schriftlicher Nachlass* (wie Anm. 8), S. 107.

¹¹ Aus Nr. 9 der Entwürfe zur Einleitung des Lehrbuches zur Malerei. DÜRER (ALBRECHT), *Schriftlicher Nachlass*. Herausgegeben von Hans Rupprich, Bd. II, Berlin 1966, S. 131.

¹² Der «Totentanz», einst auf der Mauer des Dominikanerklosters in Bern gegen die Zeughausgasse, ist uns nur in der Kopie von Albrecht Kauw vollständig erhalten (Bernisches Historisches Museum).

¹³ PAUL ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (ca. 1484–1530)* in den Nachbildungen von Albrecht Kauw, Bern 1953, S. 62.

Abbildungsnachweise: Gerhard Howald, Bern: Abb. 1, 2, 7. – Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunst- sammlung Basel: Abb. 3, 5. – Hessisches Landesmuseum: Abb. 6. – Fonds Albertina, Wien: Abb. 8, 9, 11. – Bayerische Staatsgemäldesammlungen München: Abb. 12.