

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 11 (1924)
Heft: 7

Artikel: Ein wiedergefundenes Altarwerk Niklaus Manuels
Autor: Stumm, Lucie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-12387>

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: 08.01.2026

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

gemeint, nicht als Firma) oder an alle die arroganten Spitzwinklichkeiten und pseudasiatischen Kuriositäten, die mit Modernität prahlen und sich schon die blosse Verblüffung als Verdienst anrechnen. Neben diesen zudringlich krassen Jahrmarkseffekten klingen die Arbeiten der beiden Zürcherinnen wie vornehme Kammermusik, erfreulich voll und abgewogen, und es ist kaum zuviel prophezeit, dass in Stockholm und Paris nicht viel Porzellan sein wird, das diesem an Gehalt die Wage hält.

Peter Meyer.

*

Zusatz der Redaktion: Den Abbildungen nach den Arbeiten in Porzellan fügen wir noch einige kleinere Stücke in anderm Material aus dem Atelier Tappolet-Strasser bei und verweisen zugleich auf die schöne *Keramikausstellung*, die gegenwärtig (noch bis 10. August) im *Kunstgewerbemuseum Zürich* zu sehen ist.

EIN WIEDERGEFUNDENES ALTARWERK NIKLAUS MANUELS

Während im bernischen Gebiet das Kunstbedürfnis des beginnenden XVI. Jahrhunderts der kirchlichen und profanen Glasmalerei einen hervorragenden Platz einräumte, weist die bildende Kunst jener Epoche nur einige wenige Namen auf, die den Sturm der Jahrhunderte bis auf unsere Tage überdauerten.

Der glänzendste Vertreter dieser Gattung ist unstreitig *Niklaus Manuel*, ein später Jünger des bernischen «Meisters mit der Nelke» und direkter Nachfolger des in Bern niedergelassenen Freiburger Künstlers Hans Fries. Mit dem Johannesaltar in Basel beendete Fries im Jahre 1514 seine künstlerische Laufbahn. Gerade um diese Zeit trat Manuel als Maler stärker hervor, und es scheint, als ob er die Kundschaft des alternden Meisters angetreten habe. In den darauffolgenden acht Jahren entstanden seine sämtlichen grösseren Werke, auch das Totentanzfresko für die Dominikanerkirche zu Bern, und Manuels überragendes Talent, sowie sein beweglicher Geist, traten in so mannigfaltiger Form zutage, dass die massgebenden Kreise auf den Künstler aufmerksam wurden.

Im Jahre 1516 beschlossen die bernischen und freiburgischen Behörden, gemeinsam einen Altar in die Franziskanerkirche von Grandson zu stiften, zur Erinnerung an die von den burgundischen Kriegsscharen durch Verrat gefangene und wenige Tage vor der denkwürdigen Schlacht vom 2. März 1476 ermordete Besatzung des Schlosses Grandson. Hans Geiler, der Freiburger Bildhauer, ein Genosse und Landsmann von Fries, hatte das Mittelstück des Altars in Holzskulptur zu liefern, wofür ihm «82 livres, 8 sols, 4 deniers» ausbezahlt wurden. Der Berner Rat übertrug Niklaus Manuel die Ausführung der beiden Flügel, eine Bestellung, für die er 272 Pfund, 16 Schilling erhielt.¹ Sie ist das erste sichere Dokument für Manuels künstlerische Betätigung in der Oeffentlichkeit. Von Geilers Mittelstück ist jede Spur verlorengegangen. Lange Zeit blieben auch die Manuelschen Gemälde verschollen, bis sie im Jahre 1906 Herr Prof. Zemp-Zürich in Cressier, dem auf dem historischen Boden der Schlacht von Murten stehenden Landsitz der Grafen de Reynold, entdeckte. Laut Angaben der jetzigen Besitzer befanden sich die beiden Flügel in der Kapelle von Grangettes, von wo sie an ihren heutigen Standort gelangt sind.

¹ Siehe Trächsel: *Kunstgesch. Mitt. aus den bern. Staatsrechnungen von 1505—1540.* Bern, 1877.



A B B. 24 NIKLAUS MANUEL (1484—1530) DIE HEILIGEN BARBARA UND ACHATIUS
ALTARS DER FRANZISKANERKIRCHE IN GRANDSON VON 1516 PRIVATBESITZ

INNENSEITEN DES EHEMALIGEN
Phot. H. Linck, Winterthur



A B B. 25 NIKLAUS MANUEL (1484—1530) DAS MARTYRIUM DER ZEHNTAUSEND RITTER
AUSSENSEITEN DES EHEMALIGEN ALTARS DER FRANZISKANERKIRCHE IN GRANDSON VON 1516
PRIVATBESITZ Phot. H. Linck, Winterthur

Granettes, ein Dörfchen in der Nähe von Romont, gehörte ursprünglich den Grafen von Gruyères, wurde später von Freiburg erworben und ging gegen 1570/75 käuflich in den Besitz des Statthalters Barthélémy Rainaud (Reynold), dem Stammvater aller existierenden Reynolds, über. Im Jahre 1620 wurde Wilhelm von Reynold Landvogt zu Grandson, sodass vermutlich ihm die Rettung der Gemälde, durch Ueberführung nach dem Familien-sitze Granettes, zu verdanken ist. Ohne Zweifel hatte der Schnitzaltar den Bildersturm in der abgelegenen Landkirche unversehrt überdauert, da die Reformation dort, infolge von Widerständen des Klerus, verhältnismässig spät Fuss fasste, und auch nach ihrer Einführung durch Jean Lecomte aus Frankreich die Messe bis 1554 bestehen blieb.

Die Manuelschen Flügel, deren Höhe 2 m 10,5 cm auf 73 cm Breite beträgt, zeigen, bei geöffnetem Altar, auf der Innenseite je eine grosse Heiligenfigur, rechts einen Ritter, links die heilige Barbara mit Kelch und Palme. Der heilige Ritter (Fig. 24), eine schöne stattliche Gestalt in etwas preziös-gespreizter Stellung, hält in der Linken das Kruzifix, in der Rechten ein grosses, aufwärts gerichtetes Schwert, auf dessen Klinge der in der schweizerischen Hagiographie unbekannte Name «Bockaciuss» eingraviert ist. Manuel liebte es, Namen und Initialen anzubringen, die zuweilen Anfangsbuchstaben damals geläufiger Sprüche bildeten, öfters aber nur Dekorationszwecken dienten. Mit den Attributen der Heiligen nahm es der Künstler nicht sehr genau. Hier trägt der Ritter die Kennzeichen des heiligen Wilhelm von Aquitanien, während offenbar der heilige *Achatius* gemeint war, ein legendärer Führer der 10 000 Ritter, deren Martyrium auf den Aussenflügeln erscheint.² (Durch diese Lösung erklärt sich mühe los der innere Zusammenhang der Gemälde.) Der heilige Ritter, in blanker Rüstung von graugrüner Farbe mit scharf aufgesetzten Glanzlichtern, trägt ein kurzes, tiefrotes, auf der Brust durch ein grosses Kreuz geschmücktes Samtkleid mit gelb gefütterten Aermeln. Das Karnat ist in warmbräunlichem Ton gehalten mit etwas unnatürlich rot aufgemalten Backen, einer Eigentümlichkeit, die bei Manuel mehrfach vorkommt. Die sympathische Heiligenfigur steht vor einem reich damaszierten Goldgrund, dessen feine Rankenornamentik in eigenartiger Behandlung der Modellierung schon in den Renaissancestil hinüberweist. Der oberste Teil des Golddamastes ist von späterer Hand mit blauer Luft und Wolken übermalt worden, vermutlich um verschwundene durchbrochene Holzschnitzerei zu ersetzen.

Auf dem linken Flügel bildet die heilige *Barbara* das reizvolle Gegenstück zum kriegerischen Partner. Etwas befangen in spätgotischem Schwung, steht die Jungfrau hochaufgerichtet mit schalkhaft zur Seite geneigtem Köpfchen. Es ist eine Frauenfigur, jedem Kenner Manuelscher Werke wohlvertraut, die dem nächsten Verwandtenkreise des Künstlers angehört haben muss.³ Ein rotes Samtkleid, mit schwarzem Samtbesatz am Ausschnitt und breiten schwarzen Aufschlägen an den dunkelrot gefütterten Aermeln, umhüllt in schweren Falten die schlanke Gestalt. Von den roten Stoffschuhen sind nur die Spitzen unter dem dunkelgrünen Unterkleid zu sehen. Die grüne Gürtelschärpe gibt eine weitere farbige Note in die harmonische Abstimmung des reichen Kostüms. Ueber der hohen Stirn der Jungfrau kräuseln sich die blonden Haare in Löckchen, seitwärts sind sie mit eingeflochtenen schwarzen Bändern geschmückt und werden durch das edelsteinbesetzte Diadem zusammengehalten. Die Heilige hält den rechten Arm unnatürlich weit ausgebogen

² *Achatius* gehörte zu den im Vicenzenmünster von Bern verehrten Heiligen. Sein Bildnis in Silber, eine Stiftung aus den Jahren nach der Murtener Schlacht, wurde am 21. April 1529 an erster Stelle auf die Liste der zum «vermünzen» bestimmten Edelmetallgegenstände gesetzt. «Dess ersten hatt St. Vinzenbill in Silber XVI Mark VI ldt. Der *Achazius* wigt an Silber XXV Mark VIII lott etc.» Anzeiger für Altertumskunde 1903/04, B. V, p. 58. «Ein bernischer Säkularisationsrodel» von I. Stammle.

³ In dem reizvollen Frauenbilde ist wahrscheinlich das Porträt der Schwägerin Manuels, Margaretha Frischling, erhalten, die sich 1517 mit Hans Boley vermählte.

und fasst mit spitzen Fingern Kelch und Hostie, in ähnlich unbeholfener Weise, wie man dies etwa auf Dürers «Nemesis» empfindet. Im linken Arm trägt sie ihr zweites Attribut, den nach oben gerichteten langen Palmzweig. Das Karnat des Gesichtes ist sehr hell, fast weisslich-rosa, die äusserst fein geschnittenen Züge von lieblich lächelndem Ausdruck.

Die Malweise der beiden Bilder erinnert deutlich an Hans Fries, ein Einfluss, der sich auf den Aussenseiten der Flügel noch viel stärker fühlbar macht. Der Farbenauftrag ist ziemlich dünnflüssig, jedoch mit breitem Pinsel hingemalt. Besondere Sorgfalt verwendet Manuel auf die dekorativen Motive am Mieder, auf die Edelsteine des Diadems und die Rankenverzierungen am Kelchfuss.

Für die Aussenseiten der Flügel, die bei geschlossenem Altar ein einziges Gemälde bilden, hatte Manuel die «Marter der Zehntausend» gewählt, ein Thema, das sich symbolisch vorzüglich eignete als Erinnerungsdenkmal an die heimtückisch ermordeten Eidgenossen. Ausserdem gehörte die Legende der zehntausend Ritter damals zum religiösen Gemeingut der Berner. Ihr Gedächtnistag am 22. Juni wurde seit der Schlacht von Laupen (22. Juni 1339) im bernischen Gebiet und den ihm verbündeten Urkantonen überall gefeiert und nach der Murtener Schlacht (22. Juni 1476) von den Behörden zum allgemeinen eidgenössischen Feiertag erklärt.

In der Mitte des Doppelbildes türmt sich ein gewaltiger phantastischer Felsen. Links ziehen die todgeweihten Scharen, von ihren Henkern bedrängt, nach dem Gipfel, von dessen Höhe die nackten heiligen Krieger in das Dorngestrüpp hinuntergeworfen werden. Rechts vom Felsblock erschliesst ein Engpass den Blick in eine grünblaue Landschaft, über der der goldene Abendhimmel mit rötlichen und gelben Wolkenringen auf die Szene hereinleuchtet. Beide Hauptfiguren in den Gruppen des Vordergrundes tragen Manuels eigene Gesichtszüge. Besonders reizvoll wirkt sein Bildnis auf dem rechten Altarflügel, freundlich-ernst und ergeben blickt hier Manuel mit seitlicher Neigung zum Beschauer hinüber. Auf dem linken Bilde hat er das Haupt im Todesschlaf nach vorn gesenkt. Unschwer erkennt man im Toten am innern Rande desselben Gemäldes ein Mitglied der Stiftergruppe vom Votivbild in Basel.

Wenn auch die ganze Komposition der Altarflügel aus Grandson von echt Manuelschem Geiste beseelt ist, so lässt sich eine bestimmte Anlehnung an Hans Fries kaum bestreiten. Schon die ganze Struktur der Felsenlandschaft in ihrer farbigen Schwere verrät den starken Einfluss des Freiburger Meisters. Auch weisen mehrere Figurenmotive auf die Kenntnis Friesscher Werke hin. Hans Fries hatte vom Jahre 1501 an ein «Jüngstes Gericht» für den Ratssaal in Freiburg gemalt.⁴ Es ist kaum denkbar, dass Manuel das wichtige Werk nicht gesehen und einen nachhaltigen Eindruck davon empfangen hätte. «Der Sturz der Verdammten» fand seinen Niederschlag in der «Marter der Zehntausend». Einzelne stürzende Figuren im Hintergrund sind von Manuel fast wörtlich aus dieser Komposition übernommen worden. Fries hat allerdings das schwierige Bewegungsproblem logischer und natürlicher zu lösen verstanden, aber Manuels Temperament ging darüber hinaus und steigerte die Szene zum ergreifenden Erlebnis.

Lucie Stumm, Basel.

⁴ Die Flügel sind heute im Besitz der alten Pinakothek in München. Abbildung im Fribourg Artistique, 1898 und Klass. Bilderschatz No. 1573.