Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 37 (1935)

Heft: 1

Artikel: Die Antoniustafel von Niklaus Manuel

Autor: Mandach, C. von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161796

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: 10.01.2026

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

BAND XXXVII ANZEIGER FÜR 1935 / HEFT 1
SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE
INDICATEUR D'ANTIQUITÉS SUISSES
HERAUSGEGEBEN VON DER DIREKTION
DES SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUMS IN ZÜRICH

Die Antoniustafel von Niklaus Manuel

Von Dr. *C. von Mandach*, Konservator des Berner Kunstmuseums.

Im Jahre 1931 ist eine Altartafel Niklaus Manuels in Savoyen zum Vorschein gekommen und von der Stadt Bern für das Berner Kunstmuseum erworben worden. Dieses Werk reiht sich würdig in die Folge der wenig zahlreichen Gemälde ein, die den Namen Manuels in Bern und Basel verewigen.

Es ist in Temperafarben auf beiden Seiten einer Tannenholzunterlage gemalt. Stellenweise befindet sich auf der innern Bildfläche eine starke Leinwand zwischen Holz- und Malgrund, wie es auch bei der «Marter der Zehntausend» des selben Künstlers der Fall ist [1]). Durch das Aufkleben solcher Leinwandstücke wollte Manuel an Stellen, wo sich Sprünge oder Äste im Holz zeigten, das Absplittern der Farbschicht verhindern, indem dort das Holz anders arbeitet als die Maloberfläche.

Der ursprüngliche Rahmen der Tafel ist erhalten. Ohne diesen Rahmen mißt der Flügel 1,035 m in der Höhe auf 1,35 m in der Breite.

Manuel hat hier zwei Vorwürfe behandelt, die einige Jahre zuvor Mathias Grünewald auf seinem Isenheimer Altar gemalt hatte: «Die Versuchung des Antonius» und «Antonius' Besuch beim Eremiten Paulus in der Wüste» (Abb. 1—3).

Die «Versuchung» ist auf der Außenseite des Flügels, welche bei geschlossenem Altar sichtbar war, dargestellt. Teuflische Ungeheuer überraschen den liegenden Eremiten, heben ihn vom Boden und greifen ihn in wutentbrannter Bosheit an. Links bäumt sich ein roter, mit goldener Schuppenhaut überzogener, mehrfach gehörnter Teufel. Seine gestreckten Beine, sein Leib, sein Kopf, sein rundes Auge, sein Schweif lassen sich von der Vorstellung ableiten, die wir uns von einem wilden Pferd machen. Dieser Dämon holt mit einer Britsche kräftig aus, um das Haupt des Antonius zu treffen. Neben ihm erfaßt ein hockender Wüstling, dessen Gestalt an diejenige eines häßlichen Hundes erinnert, den graublonden Bart des Heiligen und reißt ihn an sich. Er schafft sich an ihn und sucht ihn mit seinen ungeheuren Fußkrallen zu packen. Seine gehörnte Fratze ist mit einer goldenen, fliesenartig geaderten Schuppenhaut überzogen. Aus seinem Maul ragen Hörner, spitze Zähne und eine gellende Zunge hervor. Diesen beiden Dämonen gegenüber treiben rechts drei andere Teufel ihr Unwesen. Der eine, grünlich-braun gehäutet, stürzt sich auf den Heiligen, setzt ihm die Krallen seiner Rechten auf das Haupt und hält ihn mit denjenigen seiner Linken am Handgelenk fest. Weitgeöffnete, übermäßig große Ohren, kleine listige Menschenaugen, eine lange Hornnase kennzeichnen seinen Kopf, welcher der Katzenfamilie angehört. Aus seinem aufgerissenen Maul speit er den Gottesdiener an. Neben ihm lauert ein Kampfhahn mit rotem Kamm, goldbeschupptem Hals, rosafarbigem Rumpf,

[1]) Siehe Bericht der eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, 1930/31.

Abb. 1. *Niklaus Manuel Deutsch.* Versuchung des heiligen Antonius. Kunstmuseum Bern. Außenseite der Tafel.

auf den Augenblick, wo er sich auf den Heiligen stürzen könne, um ihn mit seinen langen Nasen- und Zahnhörnern zu durchstechen. Während er sich in scharfer Aufmerksamkeit zusammennimmt, schwingt sein Nachbar einen keulenartig geformten Dreschflegel mit beispielloser Wucht über den Eremiten. Dieser rote Teufel, in goldener Schuppenhaut, mit fledermausartig beflügelten Armen, in Gretschstellung, dreht den Kopf ab, öffnet das Maul, senkt die Augenlider. Dies alles verrät die Anspannung aller Muskeln, wie es Manuel bei den kämpfenden Kriegern auf Schlachtfeldern gesehen haben muß. Eine humoristische Note bringt immerhin die Nase dieses Höllenbubens, welche einem Spatzenschnabel gleicht. (Vergl. die Abbildungen 4—6.)

Diese gräßlichen Ungetüme sind alle von der Krankheit befallen, zu deren Bekämpfung Antonius angerufen wird. Ihre Formen lassen sich auf sonst gutmütige Tiere zurückführen: Pferd, Hund, Katze, Hahn und Spatz, deren Gestalten sich in einem Anfall von Wut ins Ungeheuerliche verwandelt haben. Das Gewand des Eremiten flattert im Sturm; dagegen bewahrt sein von einem breiten Heiligenschein umgebenes Antlitz eine ruhige Gelassenheit. Er senkt den Blick und öffnet leicht den Mund, als ob er in einem Traum versunken die Lippen bewegte, um seiner Verwunderung Ausdruck zu geben.

Der Vorgang spielt sich in einer Landschaft ab. Links eine dichte grüne Buchen-

Abb. 2. *Niklaus Manuel Deutsch.* Die heiligen Paulus und Antonius. Kunstmuseum Bern. Innenseite der Tafel.

gruppe, deren gekräuseltes Laub wie vom Winde gepeitscht erscheint, als walle die Natur auf, ergrimmt über den Überfall der Unholde. Gras, Kräuter und Halme bedecken den Boden mit ihrem saftigen Grün. Rechts ein Ausblick auf eine mit leichtem Pinsel frisch hingemalte «modern» in japanischer Weise anmutende Fernsicht, in deren Hintergrund das von Tannenwäldern umgebene Stockhorn, vom Weg Merligen-Beatenberg aus gesehen, seine Gipfel auf dem lichten Himmel abzeichnet. Rundgeballte Wolken, wie sie Manuel oft darstellt, durchziehen die Luft.

Erscheint die beschriebene Außenseite des Flügels wie eine Vision, die mit Wucht vorbeisaust, so öffnet sich auf der goldschimmernden Innenseite ein Bild friedlichen Daseins. Da beten die greisen Eremiten Paulus und Antonius auf einer Felsbank. Der erste, in einem purpurroten Mantel gekleidet, hält einen weiten Rosenkranz, dessen schwere Kugeln bis auf den Boden hinuntergleiten und dort eine Schleife bilden. Ein Pilgerstab aus rohem Holz ruht auf seiner rechten Schulter. Ihm gegenüber Antonius in einem Habit, dessen dunkler, grau-blauer Ton zum funkelroten Gewand des Paulus in Gegensatz steht. Beide Farben, das Rot des Paulus und das dunkle Habit des Antonius, bilden einen wundervollen Akkord. Statt dem in der Legende erwähnten Raben bringt ein Falke, dessen Stirn mit einem sichelartigen roten Streifen umgeben ist, ein schweres Doppelbrot, auf den die beiden in Andacht versunkenen Mönche nicht achten. Breite, goldene Heiligenscheine umgeben die würdigen, geistig durch-

drungenen Köpfe der Einsiedler. Aus dem Felsen quillt ein Bächlein hervor, dessen Gewässer die Natur erlabt und zum Blühen bringt. Grashalme, Sträucher, Kräuter, Blumen und Erdbeeren wachsen hier aus dem Boden hervor, während im Hintergrunde links, auf der felsigen Wand, Bäume geringen Nährboden haben und dem Absterben nahe sind. In der Felswand selbst sieht man eine mit Brettern verschlossene Öffnung, wohl eine Speisekammer, deren Türe von Schwämmen bespickt ist [2]). Der Einsiedler Paulus hält offensichtlich diesen Vorratsraum leer und verschlossen, denn er verläßt sich auf das von der Vorsehung gespendete tägliche Brot.

Rechts überhöht ein goldener Damastgrund die schneebedeckten Berge und grenzt an eine dicke Tanne, welche das Bild nach dieser Seite abschließt.

Signatur und Datum sind links auf der Felsbank gemalt: Das Monogramm NMD (Niklaus Manuel Deutsch), darunter ein senkrechter Schweizerdolch mit Gürtelschleife, rechts die Jahreszahl 1520 (Abb. 7).

Auf der Innenseite weist der Rahmen goldene Punzenverzierungen auf. Auf der äußern Seite ist derselbe rot gestrichen und mit einem schwarzen Ziermotiv schabloniert.

Daß ein solcher Rahmen beinahe unbeschädigt vier Jahrhunderte überlebt hat, darf als ein besonderer Glücksfall bezeichnet werden. In seiner schlichten Eleganz überliefert er uns den dekorativen Sinn des Manuelschen Zeitalters und trägt ungemein dazu bei, die Tafel zur Geltung zu bringen.

Nachdem wir dieses Werk beschrieben haben, wollen wir zunächst die Frage nach dessen ursprünglichem Standort abzuklären suchen. Diese historischen Nachforschungen werden zugleich ein Streiflicht auf den künstlerischen Zusammenhang der Tafel mit dem Altar Mathias Grünewalds in Colmar werfen.

Der Altarflügel ist vor bald drei Jahren in Annecy, im Schloß einer alten, vornehmen Savoyer Familie, zum Vorschein gekommen. Wir haben Grund anzunehmen, daß er aus der Antonierkirche zu Bern stammt, welche bis zur Reformation dem Ordenspräfektor zu Chambéry unterstand.

Die Geschichte des bernischen Antonierhauses ist von *Rudolf von Sinner* geschreiben worden [3]). Wir müssen die Tatsache vorwegnehmen, daß das von Sinner im Berner Staatsarchiv aufgefundene Urkundenmaterial eine Lücke für die Jahre 1517 bis 1522, also ausgerechnet für die Zeit, in welcher unser Altarbild entstanden ist, aufweist. Nichts destoweniger gewinnen wir aus den überlieferten Nachrichten die Überzeugung, daß die Antoniustafel Manuels sich ursprünglich dort befand.

Der 1065 von Gaston, einem Edelmanne aus der Dauphiné gegründete Antonius-Orden hatte seinen Hauptsitz in St. Antoine-de-Viennois, wo die Reliquien des Heiligen Gegenstand allgemeiner Verehrung waren, da ihm eine wundertätige Kraft gegen das sogenannte Antoniusfeuer («morbus sacer») zugesprochen wurde. Der Orden, der sich der Pflege der von dieser Krankheit befallenen Menschen widmete, breitete sich rasch aus. Der Abt zu St. Anton war General der Brüderschaft. Ihm unterstanden die «Conthuren» oder «Praeceptoren», welche die «Balleien» verwalteten.

Im 15. Jahrhundert wurden zwei solche Balleien auf dem Gebiet der Republik Bern gegründet. Die eine hatte ihren Sitz in der Stadt Bern und unterstand, weil auf dem linken Ufer der Aare, also im Bistum Lausanne gelegen, dem Praeceptor von Chambéry, die andere befand sich in Burgdorf und gehörte zum Bistum Konstanz. Die Geschicke dieses Burgdorfer Hauses wurden von einem Praeceptor geleitet, der bald in Konstanz, bald in Freiburg i. B. saß. Das bernische Ordenshaus stand an der Hormansgasse, jetzt Postgasse, direkt unter dem Rathaus.

Die rege Bautätigkeit, die in Bern mit der Errichtung der St. Vinzenzen-Kirche

---

[2]) Ähnliche Schwämme sieht man auf dem Gemälde Manuels «Pyramus und Thysbe» in der öffentlichen Kunstsammlung Basel. Sie haften dort an einem Baumstamm.

[3]) Berner Taschenbuch auf die Jahre 1875 und 1876. Bern 1876, S. 261ff. — Dazu topographische Notizen von *K. Howald*, ibid., S. 323ff.

Abb. 3. *Niklaus Manuel Deutsch.* Versuchung des heiligen Antonius. Zustand vor der Restauration.

einsetzte, ließ sich auch in der Entwicklung der Antoniersiedelung fühlen. Es wurde dort zuerst eine Kapelle, dann ein Spital und gegen das Ende des Jahrhunderts eine größere Kirche gebaut. Eine Menge Gaben flossen in den letzten Dezennien und im Anfang des 16. Jahrhunderts diesem Gotteshause zu.

Anfänglich hatten die beiden Antoniterhäuser ihren eigenen Pfleger. Der Berner Rat aber trachtete darnach, dieselben unter eine Leitung zu stellen. Dies führte zu Verhandlungen, an denen der aus Savoyen herstammende Ordenspraeceptor des elsässischen Klosters Isenheim, Jean d'Orliac, teilnahm. Am 14. Mai 1468 wurde dieser ersucht, sich beim Abte St. Anton nachdrücklich zu verwenden, damit er die Vereinigung der beiden Häuser gutheiße. Auch sollte Orliac dahin wirken, daß ein Bruder Jakob Manz zum Verwalter des Berner Antonierhauses ernannt werde, was im selben Jahre erfolgte.

Als sich im Sommer 1471 Anstände wegen einer jährlichen Pension erhoben, die der Praezeptor zu Freiburg i. B. vom Ordenshaus Burgdorf verlangte, beschlossen die Parteien, den Streithandel dem schiedsrichterlichen Spruch des Jean d'Orliac in Isenheim zu unterstellen. Letzterer erschien im folgenden Jahre mit dem damaligen Praezeptor von Freiburg und Konstanz, Lyasse, in Burgdorf, und stiftete Frieden. In dem selben Jahre wurden Orliac und Lyasse nach Bern gebeten, um den Verweser Manz, der des Ungehorsams gegen den Rat bezichtet war, zu maßregeln. Beide sollten im Jahre 1474 nochmals nach Bern kommen, weil Orliac zum Schiedsrichter in einem erneuten Streitfall zwischen Lyasse und Manz ernannt worden war.

Abb. 4. *Niklaus Manuel Deutsch.* Versuchung des heiligen Antonius. Ausschnitt links. Kunstmuseum Bern.

Abb. 5. *Niklaus Manuel Deutsch.* Versuchung des heiligen Antonius. Ausschnitt rechts. Kunstmuseum Bern.

Da sich Bruder Manz Unregelmäßigkeiten in der Verwaltung seines Hauses zuschulden kommen ließ, wurde er einige Jahre später seines Amtes enthoben.

Als sein Nachfolger wurde zuerst ein der deutschen Sprache unkundiger savoyischer Bruder Franz ernannt, und dann, auf nachdrückliche Vorstellungen der Berner Regierung hin, ein anderer Savoyer, Franz d'Olery, ein «durch vielerlei Tugenden ausgezeichneter» Geistlicher. Die Gunst des Volkes, die Manz durch sein Gebahren verspielt hatte, führte d'Olery dem Antonierhaus wieder zu. Nach dessen im Jahre 1483 erfolgtem Ableben, erscheinen als Ordensverweser nacheinander mehrere Glieder der savoyischen Familie *Mallet*. Der erste, *Franz Mallet*, erwirkte von der Berner Regierung einen Beschluß, wonach sämtliche Gaben, die auf bernischem Gebiet für St. Antonius einliefen, nicht den Altären in einzelnen Kirchen, sondern dem Antonierhaus zu Bern zufließen sollten, zur «Vollführung sölichs notdürftigen Buws und Merung des Gottesdienstes». Daraus dürfen wir schließen, daß das wiedergefundene Manuelwerk, wenn es überhaupt für ein bernisches Gotteshaus gemalt worden ist, für die Antoniuskirche in der Hauptstadt bestimmt war. Der Ordensverweser Franz Mallet erhielt dann vom römischen Kardinal zu St. Peter ad vincula ein Dekanat in Savoyen, dessen Einkünfte er zugunsten des Berner Hauses verwendete. Freilich wurde ihm diese Pfründe von einem savoyischen Edelmann bestritten. Der Handel wurde aber zugunsten des Bernischen Ordensverwesers entschieden und zwar durch Vermittlung eines *Johann Mallet*, wahrscheinlich eines Verwandten des derzeitigen Ordensverwesers in Bern. So konnte im Jahre 1494, wie Valerius Anselm berichtet, der Bau der Antonierkirche begonnen werden.

Als Nachfolger des Franz Mallet erscheint 1495 *Johann Mallet*, vermutlich derselbe, der Franz Mallet zu seinem Rechte in Savoyen verholfen hatte. Derselbe förderte den Neubau tatkräftig. Zur Vollführung desselben waren vermehrte Geldmittel nötig, was den Verweser veranlaßte, 1495 gegen Propst und Kapitel der Vinzenzenskirche aufzutreten, um bisher übliche Abgaben an dieses Stift zu bestreiten. Wahrscheinlich verfolgte Mallet ein Jahr darauf ebenfalls den Zweck, seine Einkünfte zu vermehren, als er die Einverleibung der im Mandament Aelen gelegenen Pfarrei zu «Prillionay» in das Berner Haus verlangte und auch erwirkte. Der damalige Gubernator von Aelen, Glasmaler *Urs Werder*, welcher den Bau und die Ausschmückung der Berner Antoniuskirche mit Interesse verfolgte, vielleicht sogar Glasscheiben dorthin lieferte, wird den Bernischen Verweser in der Verfolgung seiner Ziele unterstützt haben.

Wie sehr damals, infolge ihres Bauunternehmens, die Berner Antoniter darum besorgt waren, alle ihnen rechtlich zufallenden Steuern einzutreiben, erhellt aus einem Streit, den sie im Jahre 1516 mit der Pfarrei St. Stephan im Obersimmental führten. Letztere hatte die Antonius-Kollekten eigenmächtig für ihren Altar des Antonius verwendet. Das Berner Haus hob Einspruch dagegen und erwirkte von der Regierung einen Beschluß, wonach die dem heiligen Antonius in St. Stephan zugewendeten Spenden dem Gotteshaus in Bern zu übergeben seien. Daraus geht neuerdings hervor, daß eine zu dieser Zeit ausgeführte größere Antoniustafel unmöglich anderswo Aufstellung finden konnte als in der Antonierkirche zu Bern.

Daß in diesen Jahren eifrig an dem Bau und an der Ausschmückung der Kirche gearbeitet wurde, beweisen nicht nur die zahlreichen Gaben und Legate, die an das Haus ergingen, sondern auch der Umstand, daß etliche dieser Spenden im besondern für «den Buw und *Zierung* der Kilchen» bestimmt waren.

Unter den Donatoren befinden sich Namen bekannter Kriegsleute und Staatsmänner, sowie diejenigen ihrer Frauen. Der Schultheiß Hans Rudolf Hofmeister (1452), Niklaus von Diesbach (1475), Margreth von Wabern (1492), Jörg von Stein (1493), Urs Werder, damals Gubernator von Aelen (1493), Brandolf von Stein (1500), Jacob Lombach (1506), Barbara Brügglerin, geb. von Erlach (1502), Hans Rudolf von Scharnachthal (1506), Barbara von Erlach, geb. von Scharnachthal (1508), Verena

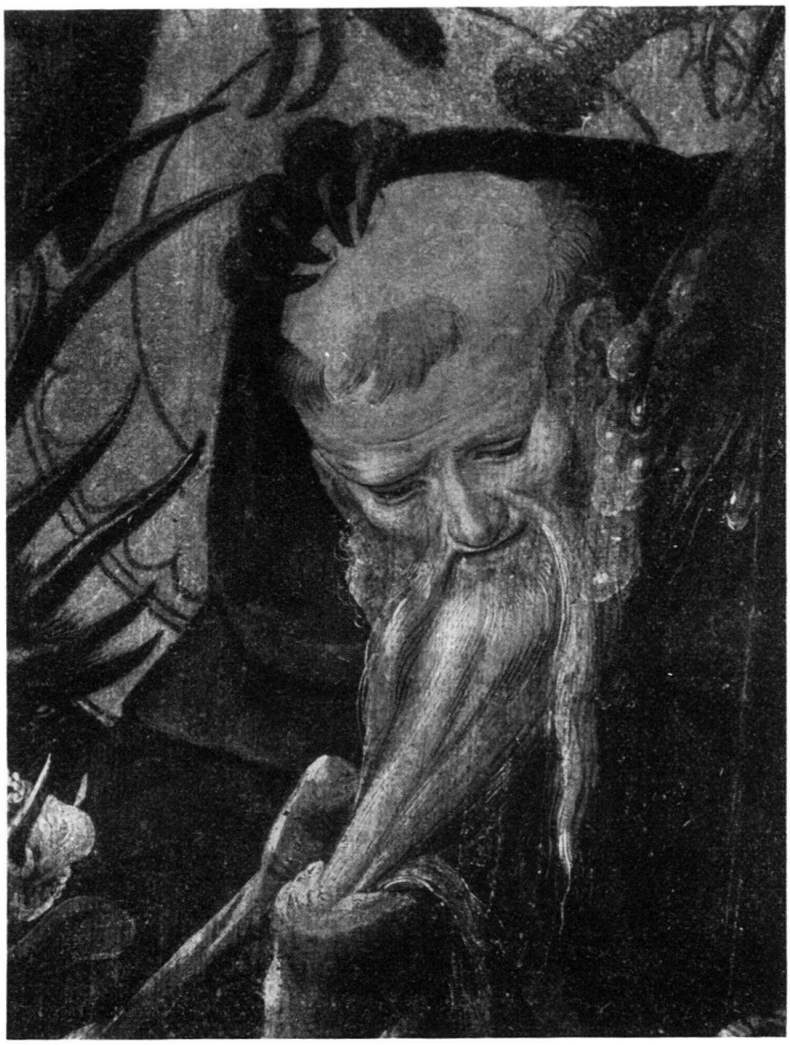

Abb. 6. *Niklaus Manuel Deutsch.* Kopf des heiligen Antonius (Versuchung). Kunstmuseum Bern.

von Scharnachthal, geb. von Bonstetten (1510), *Elsbeth von Diesbach, geb. Mossin (aus Freiburg), dieselbe, zu deren Andenken Christoph von Diesbach, ihr Gemahl, die Kapelle von Pérolles in Freiburg erbaute* (1518) [4]. In seinem 1456 verfaßten Testament verfügte Rudolf von Ringoltingen, daß, falls er keine leibliche Nachkommenschaft hinterlassen sollte, seine Herrschaft Landshut dem Antonierkloster zufallen sollte. Wenn sich auch der vorgesehene Fall schließlich nicht ereignete, so zeugt diese Testamentsbestimmung nichtsdestoweniger für die Vorliebe, welche dieser begüterte bernische Staatsmann für das Antonierhaus hegte.

Es ist also anzunehmen, daß in den zwei ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts die Kirche fertig erstellt und mit Kunstwerken reich geschmückt wurde. Die erhöhte Bedeutung, welche dieses Stift dadurch erlangte, hatte zur Folge, daß deren Verweser seit 1516 den Titel «Comthur» führten. 1522 erscheint ein junger Comthur aus

[4]) Wir unterstreichen diese Stelle, weil wir allen Grund haben anzunehmen, daß Manuel für Christoph von Diesbach gearbeitet hat. Die in Pérolles erhaltenen Glasgemälde aus der Zeit Diesbachs tragen den Stempel Manuelscher Kunst.

der Familie Mallet, namens Bernhard. Derselbe wurde nach Basel geschickt, um seinen Studien obzuliegen. Da er dort seine Pflichten vernachlässigte und sich einem liederlichen Wandel hingab, wurde er öfters von der Berner Regierung väterlich gemahnt. Die von seinen Vorgängern und Verwandten dem Kloster erwiesenen Wohltaten hatten wohl dieses nachsichtige Gebaren ihm gegenüber veranlaßt. Inzwischen näherte sich die Reformation. Am 28. Juli 1527 wurden die bernischen Gotteshäuser bevogtet. Die Disputation vom Januar 1528, in welcher Niklaus Manuel als Herold amtete, entschied den Sieg des neuen Glaubens. Kurz darauf wurde beschlossen, daß die «Götzen» sowie die Altäre «dennen gerüttet» und die Tafeln weggenommen werden sollten. Es wurde befohlen, «die Bilder zu Sant Anthonien in das Gewelb zu legen». Am 8. April 1528 gab der Kleine Rat die Weisung, die «Götzen» zu St. Antoni zu verbrennen. Bernhard Mallet wurde verbannt.

Seither diente die Kirche zu untergeordneten, wenn nicht unwürdigen Zwecken. Nach der Reformation wurde sie in ein Kornhaus verwandelt. Später machte man aus ihr eine Sattlerwerkstätte und bis 1831 gebrauchte man sie als Postwagenremise. 1839 bis 1843 diente sie als Antiquitätensaal. Nachher ging sie in den Besitz des benachbarten Gasthofes zur Krone als Pferdestall und Heubühne über. Seit 1860 wird sie von der Gemeinde als Löschgerätschaftsmagazin verwendet. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß sich der ursprüngliche Bau stark verändert hat. Immerhin zeigen dessen Überreste mit der Gliederung der Arkaden, mit den beiden spätgotischen Portalen, mit der Krypta, daß hier ein künstlerisch gediegenes Gotteshaus stand.

Sowohl in der Krypta als auch an den Kirchenwänden kamen früher Wandmalereien zum Vorschein.

Der Hauptaltar im gewölbten Chor war ohne Zweifel dem Patron des Stiftes gewidmet. Wir dürfen annehmen, daß der wiedergefundene Flügel Manuels von diesem Altar herstammt.

Wie können wir uns aber dessen Rettung und Auffindung in Savoyen erklären?

Der Bildersturm wurde in Bern durch einsichtige Leute eingedämmt. Gerade der Maler Niklaus Manuel, der seit 1528 an leitender Stelle im Kleinen Rat saß, konnte nicht untätig zusehen, wie sich die Volkswut auf die Kunstwerke entlud. Das schöne Gedicht «Klagred der armen Götzen», in welchem sich das Mitleid für das Los der verurteilten Heiligenbilder rührend äußert, soll von Niklaus Manuel herstammen[5]). Wenn auch dessen Autorschaft in Zweifel gezogen wurde, so ist nicht zu leugnen, daß dieses Bekenntnis, das zu Manuels Zeit entstanden ist und im Kreise Manuels bekannt war, die Gemüter zur Schonung vorhandener Kunstwerke anspornte. «So wurde jedem dasjenige freigestellt, was von ihm und seinen Vorfahren gestiftet war»[6]).

Daß Bernhard Mallet sich diese Erlaubnis zunutzen gemacht und einen Flügel des von seinen Vorgängern und Familienangehörigen gestifteten Antoniusaltars mit seinen «übrigen Habseligkeiten»[7]) in seine Heimat geschafft habe, darf wohl angenommen werden. Diese Vermutung erscheint gerechtfertigt, nachdem die Tafel in einer alten Familie Savoyens aufgefunden wurde, deren Ahnen mit den Mallet in Verbindung standen.

Die aufgefundene Tafel bildete sehr wahrscheinlich einen Seitenflügel des in der Antoniuskirche errichteten Hochaltars. Das verschollene Gegenstück stellte wohl auf einer Seite das Thema dar, das uns in einer Handzeichnung Manuels der Basler Kunstsammlung vorgeführt wird[8]). Dort erscheint der Teufel dem Einsiedler

---

[5]) Baechtold, Jakob, Niklaus Manuel. Frauenfeld 1878. S. 237ff.

[6]) *Grüneisen, C.*, «Niklaus Manuel. Leben und Werke.» Stuttgart und Tübingen 1837. S. 106.

[7]) *v. Sinner*, S. 311.

[8]) *Koegler, Hans*, «Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch, nebst einem Katalog der Basler Niklaus Manuel-Ausstellung im Kupferstichkabinett.» Basel 1930. S. 69, Nr. 69.

Abb. 7. *Niklaus Manuel Deutsch.*
Ausschnitt links aus dem Bild «Die heiligen Paulus und Antonius».

Abb. 8. *Niklaus Manuel Deutsch.* Federzeichnung.
Öffentliche Kunstsammlung Basel.

in der Gestalt einer prunkvoll gekleideten Frau, welche dem Antonius einen Braten anbietet. Der Heilige, der ein Kruzifix in der Hand hält, überwindet die Versuchung, indem er die Hand zum Segen erhebt. Beide Figuren sind in einer felsigen Landschaft eingebettet, die durch ihre Zweiteilung, durch die Art, wie der Fels mit halb abgestorbenen Baumstämmen besetzt ist, durch das Anbringen eines kräftigen Baumstammes gleichsam als Abgrenzung auf der einen Seite der Bildfläche, auffallend mit der Komposition unserer Tafel übereinstimmt. Zudem ist das auf der Zeichnung angebrachte Monogramm Manuels demjenigen des Tafelbildes ähnlich, indem in beiden Fällen der Dolch senkrecht, die Schleife horizontal liegen (Abb. 8).

Wir dürfen also annehmen, daß die Basler Zeichnung als Entwurf zum fehlenden Flügel des Berner Hochaltars zu dienen hatte.

Wenn diese Vermutung zutrifft, so muß dieses Blatt spätestens 1520 entstanden sein.

Sodann lassen sich aus dem Größenverhältnis der Zeichnung die ursprünglichen Maße der Tafel annähernd bestimmen. Das Blatt mißt 29,5 cm in der Höhe und 21 cm in der Breite. Ihre Höhe übersteigt die Breite um beinahe einen Drittel. Dies ist

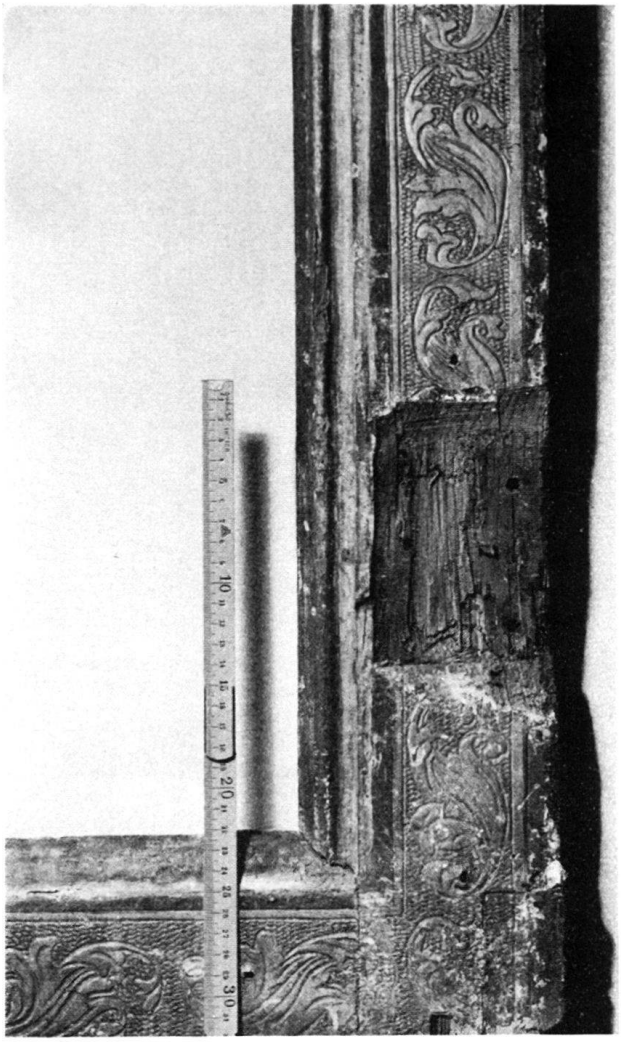

Abb. 9. *Niklaus Manuel Deutsch.* Antoniustafel.
Ursprünglich für das Scharnier vorgesehene Auskehlung am untern Teil einer Rahmenliste.

der Fall bei den meisten Tafelgemälden Manuels. Es besteht kein Zweifel, daß die Antoniustafel ursprünglich höher war als es jetzt der Fall ist. Bei der Auffindung des Gemäldes war die obere Rahmenleiste abgehobelt und mit einem unechten Goldüberzug belegt. Die obere Kante der Tafel war beschnitten. Während sich unten auf dem Rahmen rechts ein breiter Einschnitt zur Befestigung des Scharniers zeigte (Abb. 9), fehlte dieser Einschnitt oben, weil eben der Rahmen beschnitten worden war. Alle diese Anzeichen deuten darauf hin, daß die Tafel um ein oberes Feld verkleinert worden ist. Sehr wahrscheinlich setzte sich nach oben die Landschaft fort, wie es bei den Tafeln Grünewalds in Colmar der Fall ist.

Der Grünewald-Altar war mutmaßlich im Jahre 1511 vollendet (Abb. 10 u. 11).[9]

Dort sind die beiden Episoden aus der Legende des Antonius dargestellt, welche Manuel in Bern gemalt hat. Diese glanzvollen Leistungen des deutschen Meisters wurden bald von andern Künstlern verwertet. So hat sich Hans Baldung Grien in

[9]) Heinrich Alfred Schmid, «Die Gemälde und Zeichnungen von Mathias Grünewald». Straßburg 1911. Textband S. 100, 131.

Abb. 10. *Mathias Grünewald.* Versuchung des heiligen Antonius.
Museum Unter den Linden, Colmar.

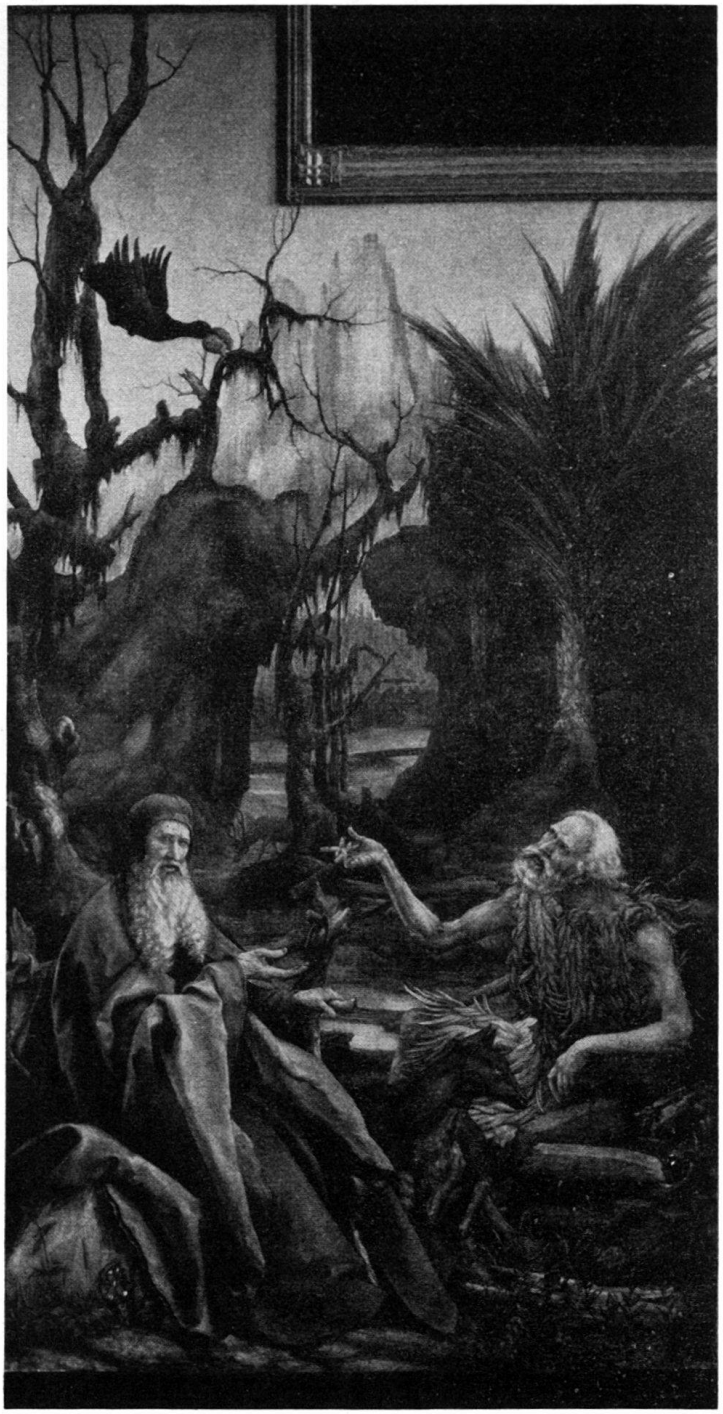

Abb. 11. *Mathias Grünewald.* Die heiligen Paulus und Antonius.
Museum Unter den Linden, Colmar.

Abb. 12. Federzeichnung aus dem Kreise *Grünewalds*. Nationalmuseum Stockholm.

einem Holzschnitt des bei Knoblauch in Straßburg gedruckten «Granatapfels» an die Komposition der Versuchung angelehnt [10]). Es drängt sich nun die Frage auf, ob Manuel den Grünewaldschen Altar gekannt, und in diesem Fall, wie weit er sich dessen Darstellungen zu eigen gemacht hat.

Daß Beziehungen zwischen den beiden Antoniushäusern von Isenheim und Bern bestunden, haben wir nachgewiesen. War doch Jean d'Orliac, der Komtur von Isenheim (1466?—1490), welcher mit seinem Nachfolger Guido Guersi (1490—1516) den Hochaltar seiner Kirche gestiftet hatte [11]), mehrmals in Burgdorf, wahrscheinlich

[10]) Hans Koegler in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1908, S. 56ff. — W. Rolfs, «Repertorium für Kunstwissenschaft», Bd. XLII, 1920, S. 246, wendet sich gegen die Meinung Koeglers und Schmids, nach welcher der Holzschnitt H. Baldungs auf die Komposition Grünewald zurückgehe. Dieser Holzschnitt lasse sich wohl ohne nähere Kenntnis der Grünewaldschen Dämonen begreifen. Demgegenüber ist zu erwidern, daß die Verteilung der Ungeheuer im Raum die Kenntnis der Grünewaldschen Komposition voraussetzt, wenn auch die Einzelformen der Figuren sich ohne Grünewaldschen Einfluß erklären lassen. Der aus dieser Feststellung gezogene Schluß, wonach das Grünewaldsche Altarwerk 1511 beendet war, bleibt also bestehen.

[11]) H. A. Schmid, S. 940f. — W. Rolfs, «Repertorium», S. 247, Anmerkung, glaubt nicht, daß der Altar eine gemeinsame Stiftung von Orliac und Guersi sei. Er schreibt die Stiftung dem

Abb. 13. *Martin Schongauer.* Versuchung des heiligen Antonius. Kupferstich (Bartsch 47).

auch in Bern erschienen. *Orliac*, wie die in Bern nacheinander als Stiftsverweser erscheinenden *Mallet*, waren Savoyer. Historische Zusammenhänge lassen also die Vermutung aufkommen, daß sich zwischen beiden Ordenshäusern ein Verkehr auf dem Gebiet des Geisteslebens und der Kunst entwickelt hatte und daß daher der Maler, der in Bern neun Jahre nach der Vollendung des Isenheimer Altars mit einer ähnlichen Aufgabe betraut wurde, das großartige Werk seines ältern Kollegen in Augenschein genommen habe.

Grünewald und Manuel haben sich in ihren Darstellungen von der «Legenda aurea» leiten lassen, dessen Verfasser bekanntlich ältere Quellen benutzt hat. Unter diesen Quellen befindet sich eine «Vitas patrum» des Hieronymus (4. Jahrhundert) von der am Ende des 15. Jahrhunderts deutsche Übersetzungen unter dem Titel «Buch der Altväter» erschienen. Eine dieser Ausgaben, in den siebenziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Straßburg gedruckt, ist vom Buchdrucker Hans Amerbach

Guersi allein zu. Immerhin behält Schmid recht, wenn er in der Figur des Stifters auf der Schongauerschen Tafel, die als diejenige d'Orliacs durch das Wappen beglaubigt ist, und in der plastischen Darstellung eines Stifters auf dem Hochaltar dieselbe Persönlichkeit sieht.

dem Karthäuserkloster in Basel geschenkt worden und befindet sich heute in der Basler Universitätsbibliothek. Deren markige Sprache erinnert auffallend an heutiges Schweizerdeutsch [12]). Es erscheint wahrscheinlich, daß solche deutsche Texte den beiden Künstlern vorgelegen haben oder ihnen wenigstens durch ihre Besteller vermittelt wurden.

«Die Versuchung des Antonius» haben die damaligen Künstler verschiedenartig dargestellt. Sie haben aus der Legende nicht immer dieselbe Stelle herausgegriffen. Zur Deutung des jeweiligen Vorwurfes muß der Text der Legende herangezogen werden. Derselbe lautet wie folgt:

«Als Antonius 20 Jahre alt war, hörte er in der Kirche die Worte des Herrn vorlesen: Wenn du vollkommen sein willst, gehe hin und verkaufe alles, was du hast und gib es den Armen. Sofort verteilte er alles den Armen und führte ein Einsiedlerleben. Dabei erduldete er ungezählte Versuchungen der Dämonen. Einmal als er den Dämon der Lüsternheit durch die Tugend des Glaubens überwunden hatte, streckte sich der Teufel in Gestalt eines schwarzen Knaben vor ihm nieder und erklärte sich für überwunden. Denn auch das hatte er durch Gebet erreicht, daß er den Dämon der Lüsternheit erkannte, der den Jünglingen auflauert. Als er diesen in ebendieser Gestalt gesehen hatte, sprach er: ‚Auf das Häßlichste erscheinst du mir, ich werde dich fürderhin nicht mehr fürchten.' Auf diese Stelle bezieht sich sinngemäß die Basler Zeichnung Manuels.

«Ein andermal, als er sich in seinem Grabmal (tumulo) aufhielt, wurde er von einer Menge Dämonen derart verwundet, daß sein Gehilfe ihn halbtot auf seinen Schultern davontrug, und als ihn nun alle seine Bekannten mit großem Schmerze beklagten, erwachte Antonius plötzlich und ließ sich von seinem Diener wieder zu seinem Grabmal tragen» [13]).

Auf einer Zeichnung des Nationalmuseums in Stockholm (siehe Abb. 12), deren Stil demjenigen Grünewalds sehr nahe steht, wird diese Episode dargestellt. Sieht man doch hier im Hintergrund den Gehilfen, der den Antonius auf der Schulter trägt [14]).

«Als er auf seinem Tumulo infolge seiner Wunden noch am Boden liegen mußte, reizte Antonius in seinem Heldenmut die Dämonen zum Streite auf. Darauf erschienen jene in den Gestalten verschiedener Tiere und verwundeten ihn mit Zähnen, Hörnern und Krallen auf das grausamste. Da erschien plötzlich ein wunderbarer Glanz und vertrieb alle Dämonen. Antonius aber wurde sofort geheilt und, indem er daraus erkannte, daß Christus anwesend sei, sprach er: Wo warst du, guter Jesus, wo warst du, warum warst du nicht von Anfang hier, daß du mir halfest und meine Wunden heiltest? Ihm antwortete der Herr: Antonius, ich war von Anfang an hier, aber ich hielt an mich, um diesen Kampf zu sehen. Jetzt aber, da du wie ein Mann gestritten hast, werde ich auf dem ganzen Erdkreis deinen Namen bekannt machen.»

Grünewald und Manuel haben beide diese letzte Phase veranschaulicht.

Vor ihnen hatte Martin Schongauer den Heiligen dargestellt (Abb. 13), wie er von den Dämonen in der Luft herumgezerrt wird. Denselben Vorwurf behandelten ein Maler aus dem Kreise Grünewalds, dessen Gemälde im Rheinischen Museum in Köln wir abbilden (Abb. 14), und Lucas Cranach in einem Holzschnitt (Bartsch VII, 282, 56).

Während bei Grünewald der Heilige liegt, wird er bei Manuel schon emporgehoben. Seine Füße berühren noch den Boden. Das Gewicht seines Körpers ruht aber nicht mehr auf demselben. In Colmar liegt unter dem Heiligen eine rechteckige, längliche

---

[12]) Schmid, S. 174.

[13]) Zitiert nach Schmid, S. 180f.

[14]) Stockholm, Nationalmuseum, Nr. 115/1918. Ich verdanke den Hinweis auf dieses Blatt *M. F. G. Pariset*, Straßburg.

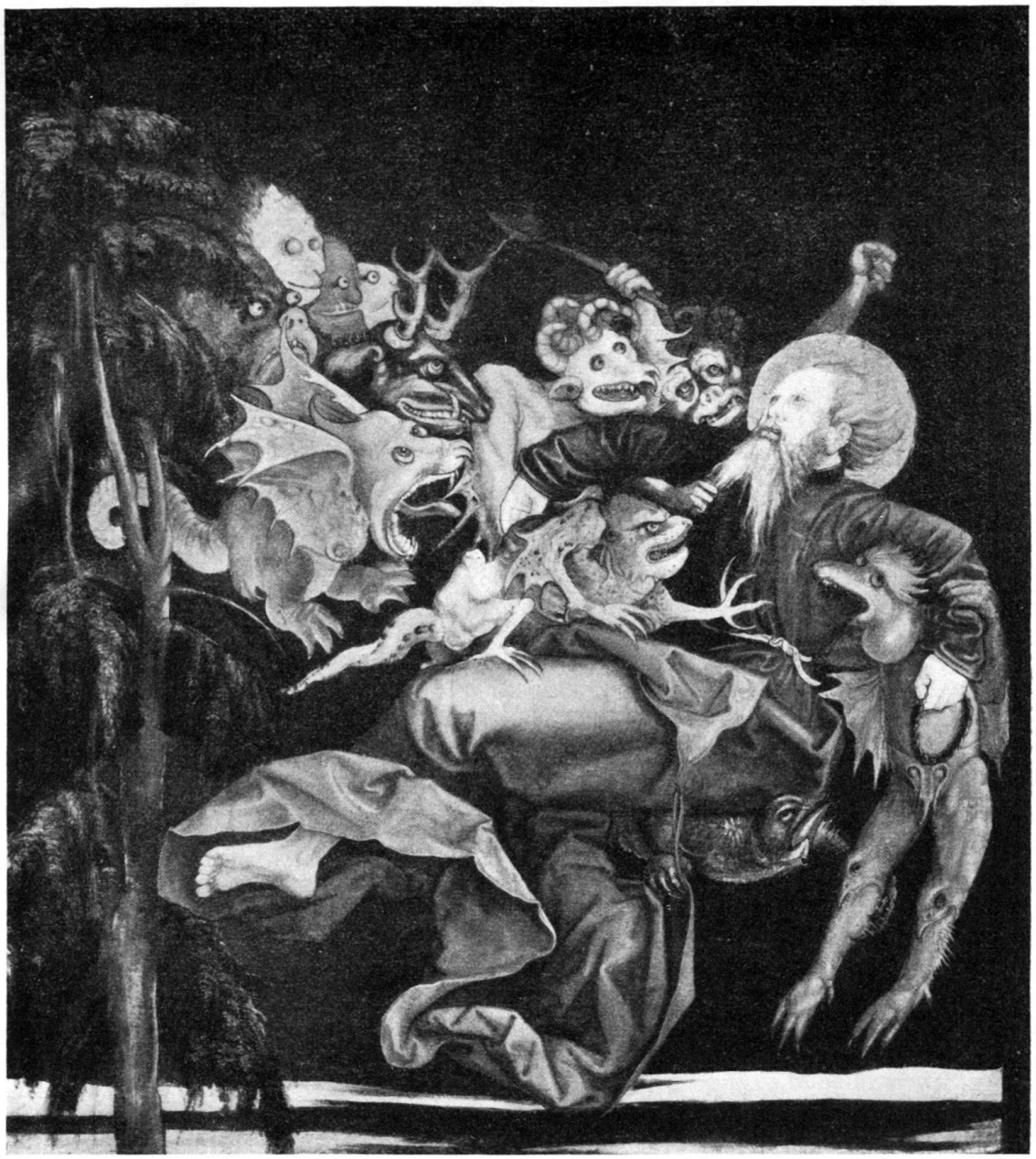

Abb. 14. *Meister aus der Umgebung Grünewalds.* Versuchung des heiligen Antonius. Rheinisches Museum Köln.

Steinplatte. In Bern dagegen findet der Vorfall auf einem Hügel statt, von dem aus man in die Ferne sieht. Diese Abweichung mag auf eine verschiedene Deutung des Wortes «Tumulus» zurückgehen, das von Grünewald auf ein Grab, von Manuel auf einen Grabhügel bezogen wird.

Wie bei Grünewald, so ist auch bei Manuel der Heilige von Teufelsgestalten umringt. Der Maler von Isenheim malt elf Dämonen, Manuel nur fünf [15]). Auf dem Isenheimer Altar sind die Formen der Unholde meistens von exotischen Tieren abgeleitet,

[15]) In einem Gemälde der Galerie Doria in Rom malte Bernardo da Parenzo 7 oder 8 Dämonen. Der Italiener hielt sich anscheinend an die Zahl der Todsünden. Rolfs, «Repertorium», S. 246.

in Bern lassen sie sich auf die gewöhnliche Umgebung von Haus und Hof zurückführen. Während in Colmar der Heilige an den Haaren gezogen wird und sich sein physischer Schmerz durch das Öffnen der Lippen kundgibt (es ist, als ob man ihn schreien hörte), scheint er in Bern in eine Vision versunken. Sein Kopf ist in Frontansicht dargestellt, wie im Schongauerschen Stich. Dagegen gibt Grünewald den Kopf in stark verkürzter Diagonalansicht wieder. Bei Manuel zieht ein Teufel an seinem Bart, wie auf dem Kölner Bilde.

Daß mancherorts Varianten vereinigt waren, beweist der als Abb. 15 reproduzierte Holzschnitt aus dem bei Ant. Koburger in Nürnberg, 1488, gedruckten Band [16]).

In Bern ist der Kopf des Antonius von einem breiten, goldenen Heiligenschein umgeben, während in Colmar auf einen solchen verzichtet worden ist. Die Landschaft ist bei Manuel einfacher, auf wesentliche Elemente zurückgeführt, in Colmar dagegen reicher ausgestattet. Auch liegt der Horizont in Bern tiefer als in der Colmarer Tafel. Grünewald gibt eine von den Vogesen inspirierte, aber phantastisch idealisierte Landschaft wieder. Manuel hält sich an die Natur und malt das Stockhorn. Er ist hierin realistischer als sein Kollege. Dagegen weist seine leichte, flüssige Behandlung der Farben eine auffallende Ähnlichkeit mit der Technik des Isenheimer Meisters, hauptsächlich mit der Art, wie letzterer den Hintergrund seiner Predella gestaltet hat.

In beiden Gemälden ist der Aufruhr der Elemente ersichtlich, bei Manuel schlicht im gekräuselten Laub der Bäume, bei Grünewald pathetisch in der drohenden Gewitterstimmung.

Die Farbenskala Manuels besitzt nicht die Klangmittel, die den Werken Grünewalds ihren unvergleichlichen Glanz geben. Das Gewand des Heiligen ist dunkel gehalten, im Gegensatz zum Blau und zum Violett, das diese Gestalt auf Grünewalds Tafel umgibt. Manuel kennt überhaupt das Violett nicht. Das Rot und das Rosa, die beidseitig des Manuelbildes aufleuchten, geben immerhin dem Berner Bild einen starken malerischen Akzent.

Vergleichen wir die Darstellungen der «Eremiten in der Wüste», so stellen wir wiederum fest, daß die beiden Künstler ihren Stoff im großen und ganzen aus derselben «Legenda aurea» geschöpft haben. Dort wird erzählt, daß Antonius in die Wüste kam und glaubte, er sei der erste Einsiedler. «Da offenbarte ihm ein Traum, daß einer lebte, der noch heiliger sei als er. Sofort gab sich der hl. Antonius alle Mühe, diesen andern Eremiten zu entdecken.» Nachdem er einem Zentauren und einem Satyr begegnet war, führte ihn ein Wolf zu der Zelle des Paulus, dem Einsiedler. Derselbe öffnete ihm seine Türe auf wiederholtes Flehen des Antonius hin. Das erwähnte, in Basel befindliche «Buch der Altväter» beschreibt die darauf folgende Zusammenkunft wie folgt: «Und dornoch nam paulus anthonium by der hant, und saß zů jm nyder, und sprach nu sych paulum den du mit großen arbeiten hast gesůcht. Dem ist das fleisch von alter verschwunden, und ist mit altem groen hore bedeckt Unnd das selbe fleisch das du an mir sychst, das würt, schyer zue pulver. Und er frogt aber do. Nu sag mir lieber brůder anthony, wie stůt es umb die menscheit. Ist gottes name noch jn den alten stůtten erkant. Sint dye, die Welt richtent noch jn irem heidnischen glouben, oder sint sy cristens glouben, oder ist noch yemant der die abgöt anbetet. Und do jm anthonius antwurt seiner frage, und miteinander retten, so kumpt ein rapp geflogen und bracht ein gancz brot jn seinem mund und leit es für sy. Do sprach paulus, Anthony got hat uns von syner erbermde ein ymbis gesant. Es sint sechtzig jor das er mir allen tag ein halbes brot hat gesendet by disem *wylden* vogel. Nu ist ouch dyn teil heüt kumen, den hat got dorzů geleit.»

---

[16]) Stadtbibliothek Bern, Inc. II, 52. «Hie hebt an das Summer tayl der Heiligen Leben», CCCIII. «Von Sant Antonius dem Eynsidel.»

Abb. 15. Heiligenleben. Nürnberg, Anton Koburger, 1488.
Stadtbibliothek Bern (Inc. II, 52).

«Darauf erhob sich ein Streit zwischen den frommen Männern über die Frage, wer würdig sei, das Brot zu brechen. Paulus meinte, Antonius sei würdig, weil er der Gast sei, Antonius aber, der heilige Paulus, weil er der ältere wäre. Endlich brachen sie beide zusammen das Brot und teilten es in zwei gleiche Teile» [17]).

Hernach bat Paulus den Antonius, ihm den Mantel zu holen, den dieser als Geschenk des Athanasius besaß. Antonius gehorchte. Als er aber mit dem Mantel zurückkehrte, sah er die Seele seines Freundes, von zwei Engeln getragen, zum Himmel emporschweben. Er traf dann in der Höhle nur noch den Leichnam des Paulus. Er hüllte ihn in den Mantel des Athanasius und begrub ihn mit Hilfe von zwei Löwen, die unvermutet kamen und sich nachher in die Wälder zurückzogen. Er nahm dessen Rock «mit Palm gezeunet» und legte ihn an «zu hochzeitlichen Tagen» [18]). Er zog denselben dem Purpur und dem Reichtum aller Könige vor.

Grünewald und Manuel haben für die Darstellung dieser Erzählung die gleichen Richtlinien verwendet. Im einzelnen weichen ihre Bilder aber voneinander ab. Manuel behält den hergebrachten Goldgrund und die goldenen Heiligenscheine bei, im Gegensatz zu Grünewald, der auf dieselben zugunsten einer freiern, lebendigern Gestaltung des Vorwurfes verzichtet. Beide Einsiedler sitzen auf Felsblöcken. Bei Grünewald sind die Sitze getrennt, bei Manuel bestehen sie aus einer einheitlichen bogenförmigen Felsbank. Links steht bei Grünewald das Wappen des Stifters, bei Manuel die Künstlersignatur. Eine derartige, ganz ähnliche Verwertung des Raumes in beiden Werken wird nicht von ungefähr entstanden sein. Manuel muß das Gemälde seines Vorgängers gekannt haben, als er seine Signatur gerade an derselben Stelle anbrachte, an welcher der Isenheimer Meister das Familienzeichen des Donators

[17]) Zitiert nach Schmid, S. 187ff.
[18]) Ausgabe Koberger.

gemalt hatte. Auf beiden Gemälden ist die Einteilung der Landschaft ähnlich: Links abgestorbene Bäume auf Gestein (Hinweis auf die Wüste), rechts die blühende Natur, im Vordergrund die Quelle mitten unter grünen Pflanzen und Sträuchern, im Hintergrund Gebirge.

Verschieden ist die Auffassung der handelnden Personen. Grünewald malt die Einsiedler im Zeitpunkt, der auf die erste Begrüßung folgt. Sie sind in einem Gespräch begriffen. Paulus weist auf einen Raben hin, der fliegend ein zwiefaches Brot in seinem Schnabel trägt. Antonius bekennt durch seine Handbewegung das Gefühl der Ergriffenheit, das ihn beim Anblick des Wunders erfaßt. Manuel stellt dagegen die beiden Anachoreten betend dar. Nicht ein Rabe, sondern ein Falke trägt ihnen ein Brot herbei. Letzteres ist noch nicht entzweigeschnitten, dafür um so größer. Hierin befolgt der Berner Meister den Text genauer als der Isenheimer, denn es heißt dort, daß die Freunde das Brot selbst teilten. Wenn auch von einem «Rapp» die Rede ist, so weist Paulus, in seiner Anrede an seinen Freund auf den «*wylden* Vogel» hin. Manuel hat sich an diesen letzteren Ausdruck gehalten. Sodann ist die Aufstellung der beiden Heiligen nicht die gleiche. Manuel stellt Paulus, den älteren, links, und folgt hierin einer schweizerischen Tradition, die sich im Bilde des «Baslermeisters von 1445» äußert (Abb. 16[19]). Grünewald stellt ihn rechts, wahrscheinlich weil nach seiner Auffassung Paulus als Gastgeber seinem Freund den Vorrang läßt. Hierin folgt er der allgemeinen Tradition, der auch Dürer gehuldigt hat[20]).

Auffallend ist, daß Manuel die beiden Freunde betend darstellt, während sie bei Grünewald und anderen Malern dem Text der Legende gemäß miteinander sprechen. Wir dürfen in dieser Variante des Berner Meisters eine etwas eigenmächtige, aber tiefsinnige Deutung der Antoniusbiographie erblicken. In derselben wird nämlich öfters das Gebet erwähnt, dem sich Antonius hingab und das er seinen Zuhörern empfahl. In der Ausgabe von Koberger heißt es gleich zu Anfang: «Sein Hertz wz alle zeyt mit got bekůmert, und betet stetiglichen und dienet im williglichen mit *bete*, mit fasten.» Gegen Schluß hin wird folgende Episode erzählt: Zu etlichen Brüdern sagte er, «schlecht dich jemant an ein wang, dem beut dz ander auch dar». Diese erklärten aber, sie könnten diesem Gebot nicht nachleben. Er fragte darauf, ob sie einen Backenstreich und Schläge erdulden könnten. Als sie dies verneinten, ließ er ihnen eine «grobe Kost» bereiten, denn sie seien zu «zärtlich» erzogen. «Wann uns ist nůr not das wir *beten*.»

Einst sah Antonius auf gegen den Himmel. Da wurde plötzlich sein Ausdruck ernst. Er fiel nieder vor Gott und *bat*, daß die große Plage von seinem Volke möchte entwendet werden. Er hatte nämlich gesehen, wie der Altar Gottes mit Füßen getreten wurde, «das bedeutet, das der christenlich gelaub groblich wird betrübet, und die Menschen, die dem viech geleych sind, die werden die heyligkeit zerstreuen», usw.

Ist es zu gewagt, anzunehmen, daß der Maler unserer Tafel, der bekanntlich auch seine dichterische Ader dem Reformationsglauben dienstbar gemacht hat, uns hier das Gebet der Altväter für das Heil der christlichen Lehre vor Augen hat führen wollen, daß ihm dabei im Grunde seines Herzens die Sorge um die Mißbräuche, welche in das kirchliche Leben eingedrungen waren, zu einer derartigen Darstellung anhielt? So erklärt sich die tiefe Andacht, die sich sowohl in dem Gesichtsausdruck als im Falten der Hände offenbart (Vergl. Abb. 17 u. 18).

Grünewald hat, der Legende folgend, den Paulus in geflochtene Palmblätter gekleidet. Manuel setzt sich über den Text hinweg und legt dem Einsiedler einen leuchtenden, purpurroten Mantel an. Vielleicht dachte er dabei an das Kleid des Athanasius, das Antonius für seinen Freund geholt hatte, aber dem Lebenden nicht mehr umlegen konnte, weil er ihn tot in seiner Höhle wiederfand.

---

[19]) *O. Fischer*, «Der Meister von 1448». Pantheon 1934, S. 40f.

[20]) Holzschnitt, Bartsch 107.

Abb. 16. *Meister von 1445.* Die heiligen Paulus und Antonius.
Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Aus dem Vergleich beider Tafeln ergibt sich die unanfechtbare Tatsache, daß Niklaus Manuel das Altarwerk zu Isenheim gesehen und sich dasselbe zunutze gemacht hat. Immerhin bestehen zwischen beiden Malereien derartige Unterschiede, daß von einer Kopie nicht gesprochen werden darf. Der Berner Maler hat den von seinem Vorgänger behandelten Stoff verwertet, aber völlig frei gestaltet.

Das graphische Werk Albrecht Dürers ist ihm sicher auch zugänglich gewesen. Man sieht in seinen Darstellungen manche Anlehnung an den Nürnberger Meister [21]).

[21]) Ungeheuer, halb Mensch, halb Tier, finden sich häufig in den Blättern der Apokalypse. Der Stich «Ritter, Tod und Teufel» (B. 98) enthält ebenfalls ein derartiges Monstrum. Die Vorstellung der blitzschnellen Bewegung eines Figurenknäuels durch die Luft gibt Dürer im Holzschnitt der «Vier Reiter» (B. 64) und im Stich «Entführung auf dem Einhorn» (B. 72). Das Dreinhauen mit Waffen und Keulen finden wir im Stich «Herkules» (B. 73) und im Holzschnitt «Engelskampf» (B. 69). Im «Ritter, Tod und Teufel» und im Holzschnitt der «Marter der Zehntausend» (B. 117) zeigen sich halb abgestorbene Baumstämme mit entblößten Wurzeln auf felsigen Abhängen, wie im Einsiedlerbild Manuels. Die abgestorbenen spitzen Tannäste auf letzterem Bild rechts gleichen den Bäumen auf Dürers Holzschnitten «Die Heilige Familie» (B. 96), «Paulus und Antonius» (B. 107), «Franziskus, die Wundmale empfangend» (B. 110).

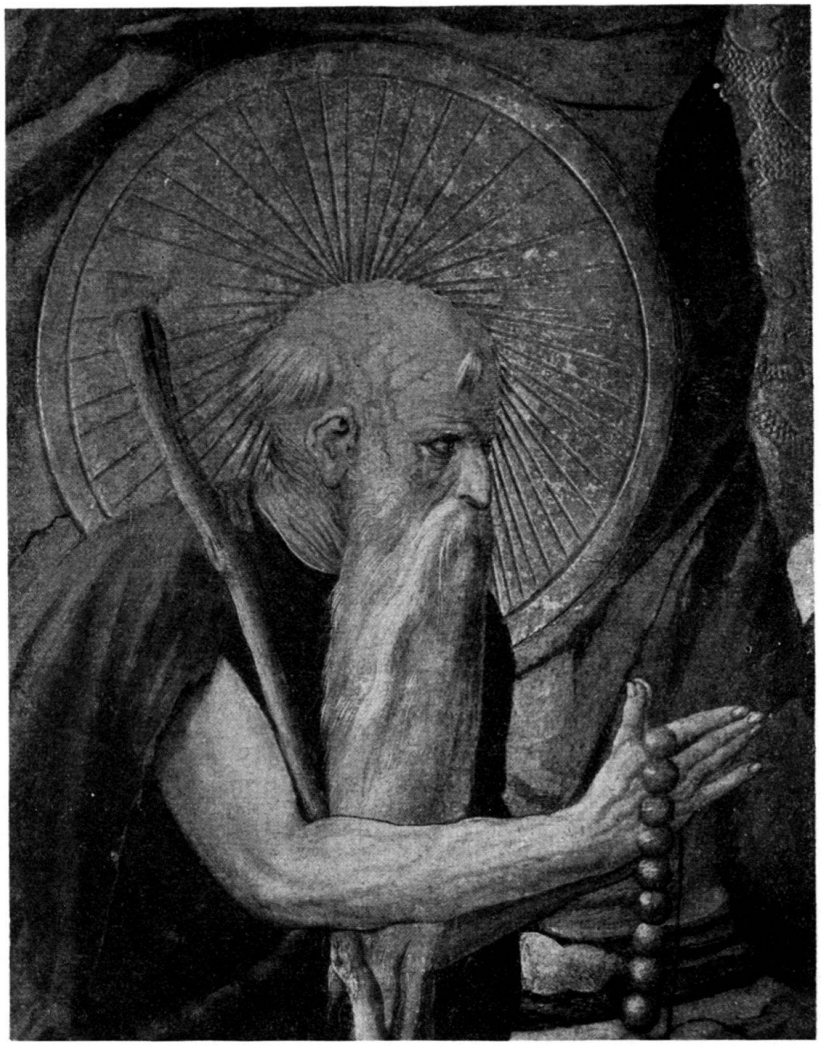

Abb. 17. *Niklaus Manuel Deutsch.* Der heilige Paulus (Ausschnitt). Kunstmuseum Bern.

Manuel bejaht aber sein eigenes Gestaltungsvermögen in der Verwertung dieser Motive. Er wirkt unmittelbarer, drastischer als Dürer. Seine Gemälde sind monumental eingestellt und vor allem, er hält sich immer an die Natur, an das von ihm selbst Gesehene. Die Dattelpalme, welche Grünewald in seinem Isenheimer Gemälde eingesetzt hatte, und zwar in unrichtiger Form, läßt Manuel weg, weil er eine solche nie gesehen hatte. Es wäre ihm ja ein Leichtes gewesen, diesen Baum nach Dürer zu kopieren [22]). Im Gegensatz zu Dürer und Grünewald, welche Ideallandschaften komponieren, hält er sich in der «Versuchung» an die Wirklichkeit, indem er das Stockhorn im Hintergrund malt. Er denkt sich eben in die damals häufig besuchte Einsiedelei des heiligen Beatus am Thunersee hinein. Den gleichen Berg hatte er drei Jahre vorher, auf seinem Totentanzzyklus gemalt bei Anlaß der Darstellung des hingerafften Einsiedlers, den das Skelett des Todes am Bart ergreift, wie einer der Teufel in unserem Bild [23]).

[22]) A. Dürer «Die Flucht nach Egypten», Holzschnitt (B. 89).

[23]) Siehe die Kopien in Wasserfarben von Wilhelm Stettler (1643—1708) im Kunstmuseum Bern. Im Gegensatz zu bisher geäußerten Meinungen glaube ich, daß die von A. Kauw († 1681)

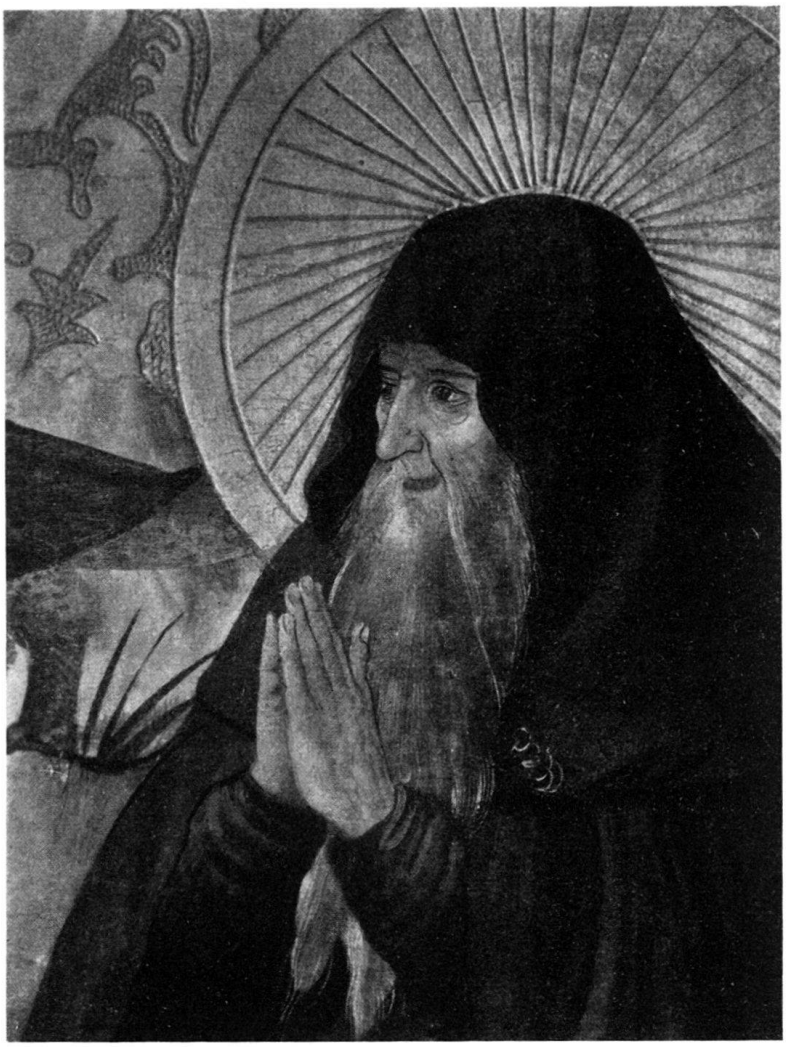

Abb. 18. *Niklaus Manuel Deutsch.* Der heilige Antonius (Ausschnitt). Kunstmuseum Bern.

In der Behandlung seiner Dämonen zeigt Manuel eine ureigene Phantasie. Diese Gestalten, die der Tierwelt entnommen sind, aber menschliches, ins Ungeheuerliche gesteigertes Aussehen haben, erhalten bei ihm ein eigenes Gepräge. In seiner nächsten Umgebung hatte er Gelegenheit, solche Teufel auf den zahlreichen, gemalten und plastisch ausgeführten «Jüngsten Gerichten» zu sehen. Die Überreste solcher Werke sind in einem harmlos naiven Stil gehalten, der den Vergleich mit Manuels Handschrift nicht aushält. Der frühere Lehrer und damals soeben in Bern gestorbene Kollege Manuels, *Hans Fries*, hatte sehr ausdrucksvolle Teufel in der «Predigt des Antonius von Padua über den Geizhals» (1506) gemalt. Eine gewisse Geistesverwandtschaft zwischen der Auffassung beider Künstler kommt hier zum Ausdruck. Immer-

und Stettler gemalten Landschaften Originalarbeiten Manuels wiedergeben. — Die Manuelsche Art zeigt sich in der Behandlung von Erde und Luft, in der Form der Wolken, in der Darstellung der Wälder, in den Farben. Natürlich ist das Vorbild von den Kopisten in eine andere Formensprache übersetzt, wahrscheinlich auch durchgreifend ergänzt worden, denn die Wandgemälde waren stark hergenommen, als sie von den genannten Künstlern abgebildet wurden.

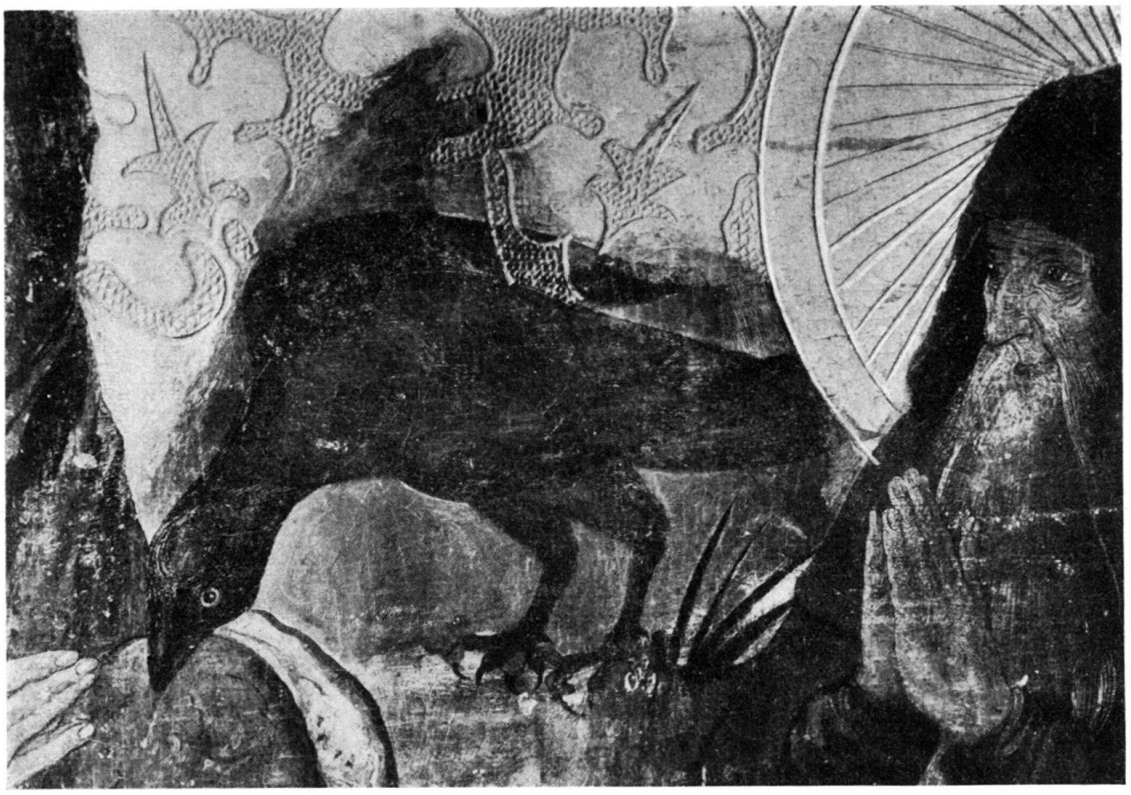

Abb. 19. *Niklaus Manuel Deutsch.* Ausschnitt *vor* der Reinigung der Tafel. «Die heiligen Paulus und Antonius». (Ein *Rabe* bringt das Brot.)

hin sind die Ungeheuer des Freiburgers, wenn auch mit Schwung behandelt und von Ironie nicht ganz entblößt, trockener dargestellt und weniger unmittelbar packend als diejenigen des Berners. Verwandt mit den Teufeln Manuels sind derartige Ungetüme Urs Grafs [24]). Bei Graf fehlen aber die Innerlichkeit und die Lebensfülle, welche die Gestalten Manuels seelisch beleben. Die Ungetüme sind auf unserer Tafel heftig bewegt. Sie verraten indessen ihre Abstammung von demselben Meister, dem wir die Kleine Holzschnittfolge verdanken [25], sowie eine kürzlich von der Basler Kunstsammlung erworbene Zeichnung Manuels, die Dr. Koegler in dieser Zeitschrift zu behandeln gedenkt. Alle diese Werke der Kleinkunst wiederspiegeln die Überlegenheit Manuels in der Durchdringung menschlichen Wesens. Trotz seines Wirklichkeitssinnes behält er immer ein gewisses Maß im Ausdruck der Derbheit.

Die Eigenart Manuels spricht sich aber ganz besonders in den Gesichtern der Greise und in ihren gefalteten Händen aus. Die Inbrunst des Gebetes und die edeln Züge der Einsiedler finden ihresgleichen nur jenseits der Alpen, wo unser Künstler ohne Zweifel mit der Kunst Leonardos vertraut geworden war. 1516 war er nach Mailand als Feldschreiber Albrechts von Stein gezogen und hatte dort Gelegenheit

---

[24]) *Hans Koegler*, «Die Basler Handzeichnungen des Urs Graf», Basel 1926. — Nr. 17 «Einsiedler vom Teufel verfolgt» (Tafel III); Nr. 72 «Der Teufel verhindert die Flucht des gefesselten Landsknechtes» (Tafel IX). — *Walter Lüthi*, «Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer». Zürich, S. 113, «Verlotterter Söldner und Untier». —*Koegler*, Abb. XII Ein Peiniger, der die Rute gebraucht, mahnt an den Teufel Manuels, der den Dreschflegel schwingt.

[25]) *Hans Koegler*, «Die Holzschnitte des Niklaus Manuel Deutsch», in «Jahresberichte der öffentlichen Kunstsammlung Basel», neue Folge XXI (1924), S. 43ff. und Tafel 18 (Nr. 29, 32, 31).

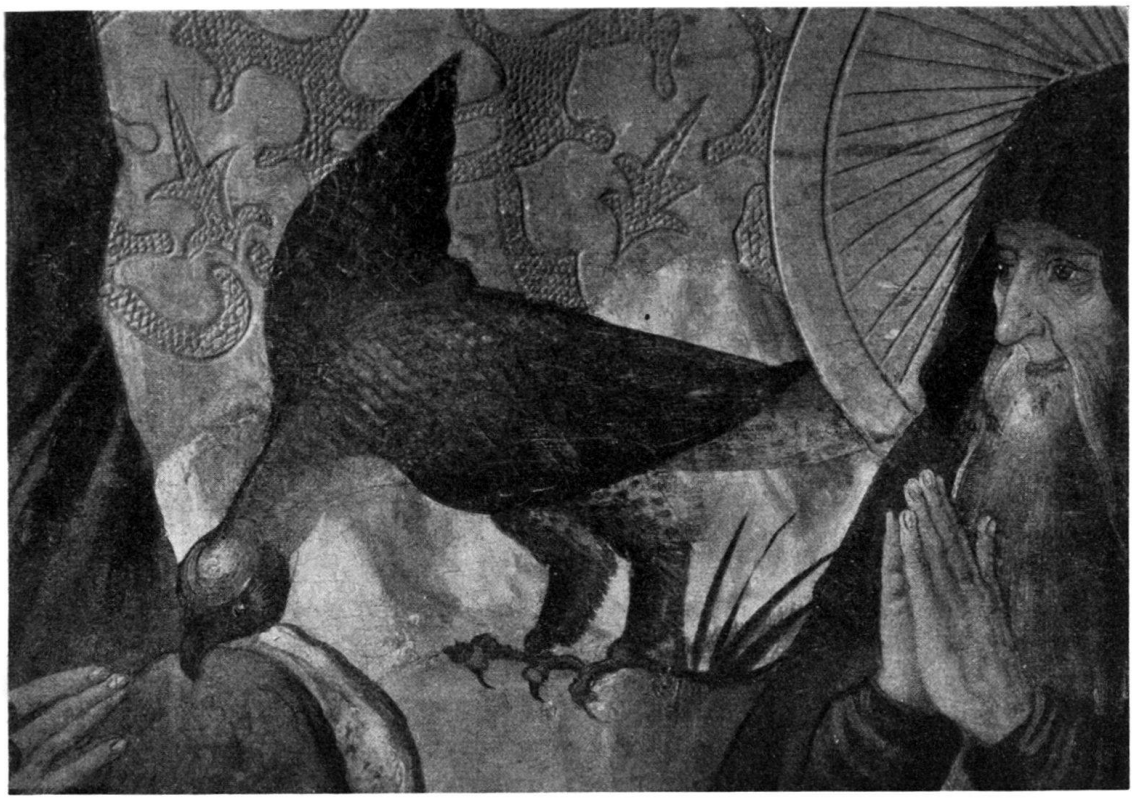

Abb. 20. *Niklaus Manuel Deutsch.* Ausschnitt *nach* der Reinigung der Tafel. «Die heiligen Paulus und Antonius». (Ein *Falke* bringt das Brot.)

gehabt, sich in die blühende italienische Kunst der Renaissance einzuleben. Ob Manuel früher schon nach Italien gereist war, bleibt fraglich. Eine bei Ridolfi verzeichnete Notiz ,wonach sich unter deutschen, in Venedig niedergelassenen Schülern Tizians «Lamberto, lo Swarz ed Emmanuello Tedeschi» befunden hätten, wurde, soweit Emmanuello Tedeschi in Frage kommt, auf Manuel Deutsch von Bern gedeutet. Es handelt sich aber hier um Lambert Sustris, Christoph Schwarz und Emmanuel Amberger, einem Verwandten von Christoph Amberger. Alle drei waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig [26]). Auf jeden Fall hat Manuel, auch wenn er den Süden bloß bei Anlaß des Feldzuges von 1516 gekannt hat, mit seinem lebhaften Temperament die italienische Luft aufgesogen und sich dort in die künstlerische Umgebung vertieft. Daß er auch die italienische Farbentechnik kennen lernte und sich zunutzen machte, ergibt sich aus einer Untersuchung, die der Bilderrestaurateur *Fred. Bentz* in Basel durchgeführt hat. Derselbe hat einige Farbstücke unserer Tafel mikroskopisch und chemisch analysiert sowie dem polarisierten Lichte unterworfen. In seinem Bericht erklärt er, daß an dem Ärmel des roten Mantels des Paulus der Zinnober mit einem weißen Pigment gemischt sei, um vor dem Lasieren Licht und Schatten zu geben. Auf diesen hellen Stellen sei der rote Lack verblaßt oder in früheren Zeiten einmal weggeputzt worden. Dieses Lackrot sei von einer eigenartigen Farbe, ähnlich dem Harzrot, das von Efeubeeren gewonnen werde und in der früheren Malerei viel verwendet wurde. «Ich glaube nicht,» sagt Fred. Bentz in seinem Bericht über die erwähnte Untersuchung, «daß dieser Farbstoff je außer Italien gemacht wurde, da es einer sehr heißen Sonne bedarf, um den Saft von einer grünen Farbe

[26]) *Carlo Ridolfi*, «Le maraviglie dell'Arte», herausgegeben von Detlev von Hadeln. Berlin 1904. Bd. I, S. 225ff.

in ein prachtvolles Rot zu verwandeln. Es wäre fast anzunehmen, daß Manuel von dieser Farbe wußte und sie aus Italien bezog. In den Manuskripten wird öfters gesagt, dieser Farbstoff sei aus dem Saft der Zweige gewonnen, was vermuten läßt, daß die Verfasser eigentlich nicht wußten, wie er gewonnen wurde.»

Die Tafel ist in einem relativ guten Zustand gefunden worden. Auf der «Begegnung der beiden Heiligen in der Wüste» waren einige Farbstellen abgesplittert. Die andere Seite (Abb. 3) sah bedenklicher aus. Dort waren zahlreiche vertikale Risse in der Farbschicht. Der Restaurateur, *Henry Boissonnas* in Genf, hat die Reinigung und die Wiederherstellung der Tafel mit Geschick und Gewissenhaftigkeit unter ständiger Kontrolle der Museumsleitung ausgeführt. Dabei erschien der Falke unter der Schicht des später aufgemalten Rabens (Vergl. Abb. 19 u. 20).

Der Rahmen, der wenig gelitten hat, wurde sorgfältig wieder hergestellt.

Die Antoniustafel ist das reifste Werk Manuels, das wir kennen. Wie *Lucie Stumm* festgestellt hat, bildet die Zeit zwischen den Jahren 1516 bis 1520 den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Nachher machte sich ein starker Rückgang seiner künstlerischen Tätigkeit fühlbar [27]). Die letzten zehn Jahre seines Lebens wurden fast ausschließlich seiner religiös politischen Tätigkeit gewidmet, die ihn in den Vordergrund des bernischen Staatslebens stellte. Von der 1514 vollendeten Lukastafel im Berner Kunstmuseum bis zur Antoniustafel ist eine Entwicklung ins Monumentale zu verfolgen. Wenn sich im Gewirre des an sich unaussprechlich schönen «Kampfbildes» (1515) eine überraschende Anlehnung an gewisse Frühwerke des Hans Fries kundgibt, so klären sich die nachfolgenden Kompositionen bis zur völligen Selbstverständlichkeit auf. Es ist anzunehmen, daß der jüngere Berner auf den älteren Freiburger, der rege Beziehungen mit Bern unterhielt und schließlich dorthin übersiedelte, einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat. Diese Abklärung der Kompositionselemente, die auf Fries eher lähmend, auf Manuel aber fördernd wirkte, ist wohl vor allem der geistigen Überlegenheit des Berners zu verdanken, wahrscheinlich aber auch seinem Verhältnis zur italienischen Kunst.

Ein Hauptwerk schweizerischer Kunst, das vor etlichen Jahrhunderten in die Fremde gewandert war und von dessen Vorhandensein niemand in der Schweiz wußte, ist somit seinem Ursprungsland wiedergewonnen worden. Dadurch ist eines der Ziele erreicht, die seinerzeit den Gründern des Schweizerischen Landesmuseums und der Donatorin der Gottfried Keller-Stiftung vorgeschwebt haben.

Der Antoniusflügel wurde 1931 dem Landesmuseum angeboten. Dasselbe erklärte sofort sein Interesse für das Bild und bat um Preisangabe. Die Antwort lief erst im folgenden Jahre ein und ließ den Weg zu Besprechungen offen. Da sich ein Werk Manuels seinem Wesen nach in die bernische Kunst einreiht, verzichtete das Landesmuseum auf dessen Erwerb zugunsten der Gottfried Keller-Stiftung und des Berner Kunstmuseums. Die Kommission der Stiftung trat dann mit den Verkäufern in Unterhandlungen ein und brachte dieselben zum Abschluß. Es wurde bei dieser Gelegenheit auch ein anderes Bild erworben. Weil die Mittel der Stiftung für den Ankauf beider Werke nicht genügten, übernahm die Stadt Bern den Manuelflügel und gab ihn dem Kunstmuseum in Verwahrung.

Der «Verein der Freunde des Kunstmuseums», der vor fünfzehn Jahren ins Leben getreten ist und seither verdienstvoll für die Entwicklung dieses Institutes gewirkt hat, steuerte einen ansehnlichen Betrag für die Illustration vorliegender Arbeit bei. Ihm sei hiefür gedankt.

---

[27]) *Lucie Stumm*, «Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler». Bern 1925. S. 8.