

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	33 (1976)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Dürers "Nemesis" und Manuels "Frau Venus"
<b>Autor:</b>	Tavel, Hans Christoph von
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-166571">https://doi.org/10.5169/seals-166571</a>

### **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:** 11.01.2026

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

## Dürers *Nemesis* und Manuels *Frau Venus*

von HANS CHRISTOPH VON TAVEL

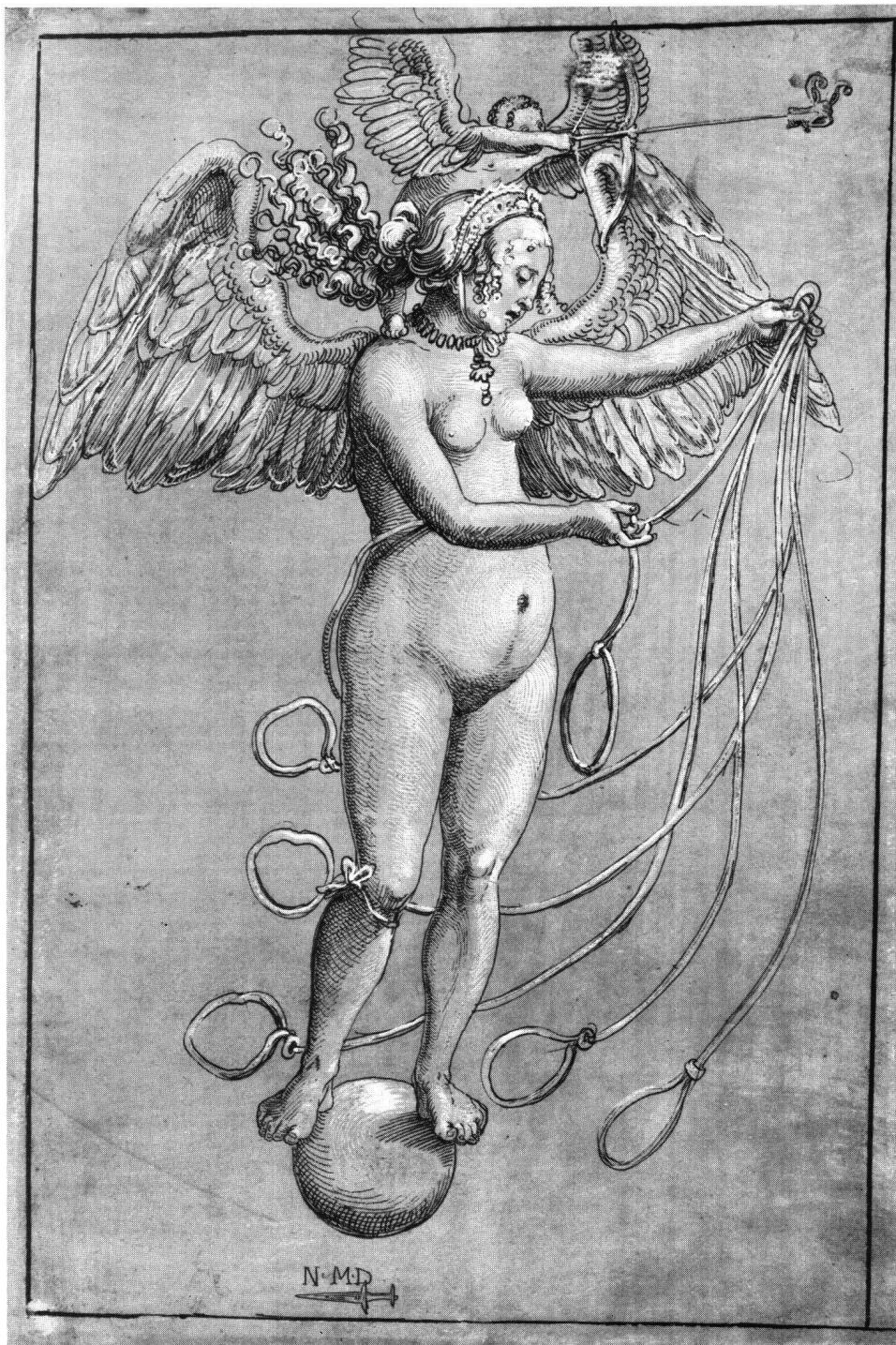


Abb. 1 Niklaus Manuel: *Frau Venus*. Feder in Schwarz und Weiß auf orangebraun getöntem Grund, Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel

Unter den rätselhaften Wesen, die in den Jahren und Jahrzehnten vor der Reformation von der Phantasie hervorgebracht wurden, tauchen allenthalben Gestalten auf, welche – selbst betörend – als Symbole der Sinnlichkeit deren fatale Macht bloßstellen. Eine solche, mit schwarzer und weißer Feder gezeichnete Allegorie schwebt dem Betrachter als nackte, dezent geschmückte Schöne mit machtvoll ausgebreiteten Flügeln aus orangebraun leuchtendem Grund in einem Blatt von Niklaus Manuel entgegen. Während sie ein Bündel von Fangseilen für den Wurf lockert, spannt auf ihren Schultern ein geflügelter Knabe seinen Bogen, um eine Narrenkappe zu verschießen (Abb. 1). Der Pfeil hat getroffen, über Jahrhunderte hinweg. Die Genarrten sind jene, welche das Wie und Wann der Geburt dieser kokett ihre Augen niederschlagenden und die Mundwinkel herabziehenden holden Weiblichkeit zu erraten versuchen. Heißt sie *Frau Venus*, *Frau Minne*, *Buhlschaft*, *Fortuna*? Und wann mag sie der Künstler gezeichnet haben<sup>1</sup>?

An dem Spuk wirkt eine andere Erscheinung mit: *Das Große Glück* oder die *Nemesis*, die Figur, die, auf Albrecht Dürers Kupferstich (B 77) mit all ihren Rätseln in Wolken über Berge und Dörfer schwebend, plötzlich an den verschiedensten Orten da war. War sie auch bei der Geburt unserer *Frau Venus* dabei (Abb. 2)?

Ein kunstgeschichtliches Narrenspiel um diese Fragen entspann sich nach dem Erscheinen der Manuel-Monographie Berthold Haendkes (1889). Der junge Berner Privatdozent gab der auf der Kugel Schwebenden den Namen *Fortuna* und behauptete, sie sei «eine Kopie nach Dürers *großem Glück*»: «Manuel hat nur die Hauptperson herausgegriffen und diese allerdings fast gänzlich minuziös abgezeichnet. Er hat die häßlichen, derben Formen des Körpers beibehalten, so daß jeder Gedanke an ein selbständiges Aktstudium ausgeschlossen ist. ... So untergeordnet Manuel als Techniker ist, so sicher und selbstbewußt ist seine geistige Persönlichkeit. Den gedankenschweren philosophischen Inhalt der Dürerschen Nemesis hat er verallgemeinert, leichter gemacht. ... Die Fangleinen kann man nicht mehr, wie die Zügel Dürers, als Symbol der Warnung oder Strafe des Übermutes erklären, sondern ganz einfach als Instrumente zum Einfangen. Was aber eingefangen werden soll, das erzählt uns der kleine Amor, dessen Verderben bringender Pfeil als Spitze eine ‹Narrenkappe› trägt<sup>2</sup>.» Janitschek widmete dem Künstler Manuel und dem Buch Haendkes in seinem «Repertorium» eine vernichtende Besprechung<sup>3</sup>. Er kennzeichnet Manuel als «begabten Wildling» und zweifelt «überhaupt an einer folgerichtigen künstlerischen Entwicklung Manuels». So läßt sich Janitschek, der zwar ebenfalls die Abhängigkeit der *Frau Venus* von der *Nemesis* behauptet, von der Datierung Haendkes um 1505–1511 nicht überzeugen und möchte sie später ansetzen. In einer Replik hält Haendcke an seiner Annahme, Manuel habe in seiner ersten Schaffenszeit unter dem Einfluß Dürers



Abb. 2 Albrecht Dürer: *Nemesis*. Kupferstich B 77

gestanden, fest, muß aber gleich den Gegenschlag seines Widersachers hinnehmen, als Beweismittel für Manuels Abhängigkeit von Dürer bringe er nur zusammen: «Ein[en] Engel, eine Bettstelle und – die *Fortuna*<sup>4</sup>.» Mit Engel und Bettstelle ist die Darstellung der *Geburt Mariae* im Berner Kunstmuseum gemeint, die auf die entsprechende Darstellung in Dürers *Marienleben* zurückgeht. Wiederum folgt eine Verteidigung Haendkes: «Im Cap. I meiner Schrift erwähne ich noch sieben Handzeichnungen, welche in einer der nach Dürer copirten *Fortuna* übereinstimmenden Manier gezeichnet oder in einer dieser sehr nahe stehenden Weise behandelt sind<sup>5</sup>.» Mit den «sieben Handzeichnungen» meint Haendcke eine Reihe von Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, die *Fliegende Hexe*, die *Landschaft*, die *Herodias*, den *Reisläufer*, den *Christophorus*, das *Sitzende Liebespaar* und die *Türken*. Alle datiert er vor 1509 und vereinigt sie in einer Gruppe von Dürer besonders nahestehenden Zeichnungen. Aber Janitschek läßt nicht locker: «Was ist denn nun aber an der technischen Behandlung der *Fortuna*-zeichnung Dürerisch? Die unbeholfene Imitierung der Strichmanier mit kurzen, engen Kreuzschräffierungen in

der Strichlage, und das sichtliche Bemühen, theils durch den scharfen Contur das metallische Aufliegen der Linie nachzuahmen, wie dies bei guten Kupferdrucken stattfindet, theils durch Höhung mit weißer Farbe diesen Effekt anzustreben<sup>6</sup>? » Haendcke war so erbittert, daß er auf eigene Kosten einen offenen Brief an Janitschek drucken ließ, in dem er seinen Standpunkt noch einmal bekräftigte<sup>7</sup>. – Die Manuel-Autoren des 20. Jahrhunderts, Lucie Stumm und Hans Koegler, sprechen von der «freien Umgestaltung von Dürers *Nemesis*» bzw. von der Überschätzung der Beziehung zur *Nemesis* durch Haendcke<sup>8</sup>. Lucie Stumm datiert die Zeichnung um 1512–1514, Paul Ganz vor 1513, Hans Koegler steht mit seiner Datierung «um 1519» allein.

Seit diesen Vergleichen und Datierungen sind neue Forschungsergebnisse zu verzeichnen. Einerseits sind die Bedeutungen der *Nemesis* von Dürer so präzis erarbeitet worden, daß sich eine Überprüfung der Beziehungen zwischen den beiden Werken im Licht dieser Erkenntnisse aufdrängt<sup>9</sup>. Andererseits hat uns *Max Grüttner* mit der Entdeckung, daß die Dolchform des Monogramms von Manuel der tatsächlichen Entwicklung der Dolchform folgt, ein neues Instrument für die Datierung in die Hand gegeben<sup>10</sup>. 1515–1529, in der Zeitspanne, aus der wir datierte Werke Manuels besitzen, hat sich der Dolch immer mehr verbreitert; die schneidmesserförmige, gerade Klinge der Signaturen von 1515 erhält eine immer breitere, zuletzt fast schaufelartige, vorne abgerundete Gestalt. Alle datierten Werke zwischen 1515 und 1529 besitzen ein Monogramm mit Dolch und Schleife. Unsere *Frau Venus* aber schwebt über den Buchstaben N·M·D· und einem spitzen, geraden Dolch ohne Schleife. Zudem haben alle datierten Signaturen eine zum Monogramm verbundene Buchstabengruppe «NMD». Die Signatur der *Frau Venus* gehört offenbar einer älteren Form mit getrennten Buchstaben an. Auch die Deutung und stilkritische Untersuchung der *Frau Venus* führt uns in die Jahre vor 1515. Wir müssen deshalb der Datierung Koeglers, die sich weitgehend durchgesetzt hat, entgegentreten und kommen mit neuen Argumenten zu einer ähnlichen Datierung, wie sie vor Koegler Lucie Stumm, Paul Ganz und selbst der sonst sehr oft irrende und verwirrende Haendcke vermutet haben. Vorsichtig ausgedrückt: erste Hälfte der 1510er Jahre.

Sowohl Dürers *Nemesis* wie Manuels *Frau Venus* stellen eine nackte Frau mit ausgebreiteten Flügeln auf einer Kugel schwebend dar. Diese elementare Verwandtschaft hat die verschiedenen Autoren immer wieder zum Hinweis auf eine Beziehung zwischen den beiden Darstellungen veranlaßt. Nun drängen sich aber doch gewichtige Unterschiede auf. Dürer selbst hat seinen Kupferstich *Nemesis* genannt<sup>11</sup>. Er stützt sich auf eine italienische Quelle, die ihm in der Bibliothek Willibald Pirckheimers zur Verfügung stand: den *Manto* des italienischen Dichters und Philologen Angelo Poliziano<sup>12</sup>. In diesen lateini-

schen Hexametern wird Nemesis als im Kosmos schwebende geflügelte Frauengestalt mit Gefäß und Zügeln beschrieben. Das im Gedicht angeführte weiße Gewand reduziert Dürer auf einen schmalen, wehenden Schleier, so daß die Göttin nackt erscheint. Für die Proportionen stützt er sich auf Vitruv: «Gesamthöhe 7 Fußlängen, Haupt  $\frac{1}{8}$  der Gesamthöhe, Gesicht  $\frac{1}{10}$ , Elle  $\frac{1}{4}$ <sup>13</sup>.» Damit schuf er erstmals in einem Kupferstich ein nachvollziehbares Modell. Der Welt, die von der Göttin *Nemesis* verdunkelt wird, gibt Dürer die Züge von Klausen im Eisacktal, das er auf seiner ersten Italienreise kennengelernt haben muß – eine Entdeckung Haendckes<sup>14</sup>. Die Bedeutung der *Nemesis* im allegorischen Sinn übernahm Dürer ebenfalls aus einem Buch der Bibliothek Pirckheimers: «Das 1499 in Mailand gedruckte Lexikon graecum des sogenannten Suidas (di Suda), des Byzantinisten aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, hat Dürer vor Augen gehabt... Diese Fundgrube des Wissens bietet die Nemesis in der Vergleichung mit Dike und Tyche dar und zeichnet sie als starktönende Donnerin aus. Auf das Rechte hat sie ein Auge, züchtigt als rächende Verfolgerin den Übermut, beugt den Nacken der Hoffärtigen und ist Herrscherin alles Lebenden unter dem Zeichen der Elle (pechys, auch Wagebalken und Joch)<sup>15</sup>.» Dürer verknüpft also einen Text des etwas älteren italienischen Zeitgenossen Poliziano mit antiken Quellen, mit dem klassischen Formenkanon der Antike und moderner Landschaftsdarstellung. Diese Landschaft bedeutet Welt, weil Dürer doch wohl kaum Nemesis über Klausen darstellen wollte! Eine solche Symbolsprache ist aus mittelalterlicher Ge pflogenheit erwachsen, die darin bestand, den Erdkreis durch einen Kreis, der Landschaftselemente einschließt, zu bezeichnen. So hat es beispielsweise Hieronymus Bosch auf den Außenseiten des *Gartens der Lüste* in Madrid getan.

Wie verhält sich nun Manuels *Frau Venus* zu dem komplizierten Sinngefüge der *Nemesis* von Dürer?

Auch unserer Zeichnung liegt ein durchaus nicht einfaches Konzept zugrunde. Koegler hat mit Recht auf den Holzschnitt *Frau Venus* aus dem 1494 in Basel erschienenen *Narrenschiff* von Sebastian Brant hingewiesen. Dieser Holzschnitt, dem möglicherweise ein Entwurf Dürers zugrunde liegt, zeigt *Frau Venus* als geflügelte, stehende, aber im Gegensatz zu Manuel gewandete Frauenfigur, die zwei Narren, einen Pfaffen, einen Affen und einen Esel an Gängelbändern führt. Sie erscheint in einer Gasse, begleitet vom pfeilschießenden Amor und dem Totengerippe<sup>16</sup>. Wir bilden hier die etwas abweichende Illustration der im selben Jahr erschienenen Straßburger Ausgabe des *Narrenschiffs* ab (Abb. 3). Dieser Holzschnitt zeigt im Gegensatz zum Basler einen der Gegängelten mit einem Kukkuck, einem «Geuch», auf dem Kopf – ein Motiv, das Manuel später mutatis mutandis in seinen *Hahrei* übernommen hat<sup>17</sup>. Der Holzschnitt illustriert das Kapitel über die «Buhlschaft». «An minem seil ich draffter jeich / Vil narren, affen, esel, geüch, / Die ich verfür betrüg und



Abb. 3 Sebastian Brant: *Das neue Narrenschiff*. Ausgabe Straßburg (Johann Grüninger) 1494. Holzschnitt zur *Buhlschaft*

leich», heißt der Vorspann zum Text und der Titel zum Bild; darunter fährt der Text fort: «Frow Venus mit dem ströwen ars / Bin nit die mindst im narren fars, / Ich züch zü mir der narren vil / Und mach ein gouch, uß wem ich wil... Dar umb hab ich ein blinden sün, / Kein büler sicht, was er soll tün, / Min sün ein kindt ist, nit ein man, / Büler mit kintheit dünt umbgan, / Von inn wurt seltten dappfer wort / Glich wie von einem kindt gehört / Min sün stat nackt und bloß all tag, / Dann bülscraft nieman bergen mag, / Böß lieb die flügt, nit lang sie stat, / dar umb min sün zwen flügel hat, / Bülscraft ist licht zü aller frist, / Nüt unstäters uff erden ist, / Cupido treit sin bogen bloß...<sup>18</sup>» Die Fortsetzung der Lektüre dieses Kapitels läßt vermuten, daß Manuel sich den damals weitverbreiteten Text des *Narrenschiffs* zu eigen gemacht hat. Unter den zahlreichen Beispielen, die Brant als Belege für das verhängnisvolle Walten der Frau Venus anführt, erscheinen unter anderen – mit Ausnahme der Enthauptung Johannis des Täufers – sämtliche Motive aus diesem Themenkreis, die wir auch aus dem erhaltenen Werk Manuels kennen: «Troi wer nit kumen in solch not», «Tisbe ferbt nit die wissen bör», «David ließ weschen Bersabe», «Die abgöt Salmon nit anbät<sup>19</sup>». Und dazu unsere *Frau Venus*, deren Cupido auf seinem Pfeil eine Narrenkappe verschießt.

Es stellt sich nun die Frage, ob Manuel fünfzehn bis zwanzig Jahre nach Erscheinen des *Narrenschiffs* ausschließlich auf dieses zurückgriff. Dies ist aus zwei Gründen zu bezweifeln: Der erste besteht in dem literarischen Nachleben des Brantschen Werkes, das gerade in der ersten Hälfte der 1510er Jahre zu besonderer Blüte gelangte, der zweite in dem Umstand, daß Manuel seine *Frau Venus* nackt darstellt – ein Motiv, das die Künstler seiner Zeit seit dem Erscheinen des Holzschnittes von Lukas Cranach im Jahr 1509 stark beschäftigte<sup>20</sup>.

Lucie Stumm und Koegler haben auf die Beziehungen Manuels zu den Illustrationen von Thomas Murners *Geuchmatt* hingewiesen<sup>21</sup>. Dieses Buch ist 1519 in Basel bei Adam Petri erschienen und zeigt Randleisten mit einem verdorbenen Manuel-Monogramm und unbeholfene Kopien des Meisters CA (= Conrad Apotheker) nach den *Klugen und Törichten Jungfrauen*. Die *Geuchmatt*, die letzte einer Reihe von Moralsatiren Murners, eine Bloßstellung der von Venus gegängelten Männer, scheint um 1515 im Manuskript fertig gewesen zu sein, mußte jedoch bis 1519 unveröffentlicht liegenbleiben<sup>22</sup>. Der Franziskaner Murner hatte sich 1509 vorübergehend als Lesemeister des Barfüßerklosters in Bern niedergelassen und erlebte das Ende und die Urteilsvollstreckung des Jetzerprozesses. Vier Dominikanermönche wurden dem Feuertode überwiesen, weil sie in Vorspiegelungen von Visionen des Schneiders Jetzer in ihrem Kloster Beweise für die natürliche anstelle der von den Franziskanern vertretenen unbefleckten Empfängnis Mariae erbringen zu können glaubten. Das Ereignis wühlte die Kirche und die Intellektuellen der Zeit im tiefsten auf. Murner verfaßte so gleich einen ausführlichen Bericht, einmal lateinisch, einmal deutsch, mit Illustrationen, die zum Teil das Monogramm von Urs Graf tragen<sup>23</sup>. 1521 wurde das Werk in Straßburg neu aufgelegt. Wie Manuel anfänglich zu Murner stand, wissen wir nicht. Nachdem für das Dominikanerkloster der Annen-Altar von 1515 und der Totentanz, 1516 und 1517, gesichert sind, dürfen wir annehmen, daß Manuel eher den Dominikanern nahestand<sup>24</sup>. Trotzdem mag ihn der Franziskaner Murner interessiert haben. An den schlechten Holzschnitten der *Geuchmatt* kann Manuel zwar kaum Freude gehabt haben. Im ersten, 1522 aufgeführten Fastnachtspiel Manuels wird «Doctor Murnar» als guter Evangelist für die angeprangerte Priesterschaft hingestellt: «Doctor Murnar parfüßer ist / Mir ein güter Evangelist, / Der schreibt Gouchmatt von minem wesen», sagt der Dekan Sebastian Schinddenburen, den das Wort Christi nichts angeht, «so er mir nit ein haller treit<sup>25</sup>».

Murner hat bis 1515 nicht nur die *Geuchmatt* verfaßt, sondern weitere Satiren, die das närrische Treiben unter der Herrschaft von Frau Venus zum Thema haben. Mit seiner *Narrenbeschwörung*, die 1512 in Straßburg erschien, griff er das *Narrenschiff* Brants direkt auf; teilweise wurden sogar die gleichen Holzschnitte verwendet. Hier lesen wir nun beispielsweise die Zeilen: «Venus strick und ire bandt / Manchen wesen gfangen handt; / Wen sy bindt, den bindt sy hart, / Ir strick noch nie zerrissen wart<sup>26</sup>.» Frau Minne, der im Mittelalter so mancher Edelmann in tiefster Verehrung gedient hatte, ist in der Zeitenwende zum Inbegriff des Lasters, mehr: zur Fessel der Menschheit geworden.

Während Murners Grobianismus vor keinen Unanständigkeiten und Kraftausdrücken zurückschrekt, um die Abgründigkeit der Frau Venus darzutun, bleibt Manuel in unserer bildlichen Darstellung zurückhaltend; er ent-

blößt die Liebesgöttin ihrer Reize nicht, im Gegenteil: Sie erscheint heiter, in machtvoller Anmut wie die Venus im Holzschnitt von Cranach. Aber die sechs Stricke mit ihren Schlingen und der den Narrenpfeil verschießende Cupido verbinden sie mit *Narrenschiff*, *Narrenbeschwörung*, *Geuchmatt* – und mit der dahinterliegenden Entwicklung der Minnebilder des Mittelalters<sup>27</sup>.

Was war es, das Manuel zur Nacktheit seiner *Frau Venus* anregte? Auch hier bietet sich die *Narrenschiff*-Literatur an. 1498/99 hielt Geiler von Kaisersberg 110 Predigten über das *Narrenschiff* im Münster zu Straßburg. Diese Predigten erschienen in lateinischer, mit zahlreichen deutschen Ausdrücken durchsetzter Sprache um 1510 in Straßburg. In der 13. Schar der Narren, dem Kapitel von der Buhlerei, steht, die Alten hätten Venus als «Feminam nudam in mare natentem» dargestellt, «cui Cupido filius suus / alatus et cecus assistebat: qui sagitta et arcu Apollonem sagittabat». Obschon Manuel keineswegs eine Illustration von Geilers Göttin der Buhlerei und ihrem Sohn gibt, ist in unserem Zusammenhang die Feststellung von Bedeutung, daß noch im alten Jahrhundert auf der Straßburger Kanzel das Bild der nackten antiken Liebesgöttin gezeichnet wurde<sup>28</sup>. 1519 übersetzte der Lesemeister Johannes Pauli in Thann die Predigten ins Deutsche und veröffentlichte sie im folgenden Jahr wiederum in Straßburg. Wir folgen dieser Übersetzung in den die Symbolik erklärenden Abschnitten: «Zü dem ersten ist ein fraw, wann bühlertzen haben ein weibisch hertz unbestentlich / alwegen beweglich wie ein fraw. – Zu dem andern, so was sie nacket / wann bülschafft oder frawen manchen nacket machen / und bülschafft bleibtet nit lang heimlich sie würt offenbar / das iederman das maul nit weschet / es ist ein sprichwort, dz selten ein bülschafft über ein fierel iar verschwigen bliebet. – ... Zu dem IX. Hat sie ein sun der heißt Cupido, begirt / was die unküschen in steter begirt seint / inen vergat der lust als den alten kochen das trinken. – Zu dem X. So ist er ein kind, also büler gond stetz mit kindlichen sachen umb, nichts manlich, nichts dapfers thünt sie mit iren wercken / sagen narrenwerck<sup>29</sup>. » Es ist bezeichnend für die Verwendung von Illustrationen zu jener Zeit, daß ausgerechnet zu diesem Text wieder der alte Holzschnitt aus der Basler Ausgabe des *Narrenschiffs* von Brant auftaucht. Brants Text stimmt mehr oder weniger überein mit der Illustration; wo jedoch Geiler die Beschreibung antiker Venus-Darstellungen gibt, hat man für die Illustration von dieser bedeutsamen Abweichung gegenüber Brant gar nicht Notiz genommen.

Möglicherweise hatte Manuel auch eine etwas ältere bildliche Darstellung der nackten Frau Minne vor Augen: den Buchstaben M aus dem Figurenalphabet des Meisters E. S. Dieser Meister, der bis gegen 1470 im oberrheinisch-schweizerischen Gebiet gewirkt hat, übte mit seinen Kupferstichen einen bedeutenden Einfluß auf Zeitgenossen und Nachfolger aus<sup>30</sup>. Des Meisters E. S. Frau Minne ist nicht selbst geflügelt, doch steht auf ihren Schultern ein

Adler mit mächtigen Schwingen; ein Falke hat den Nachbarn zu ihrer Linken zum Narren gemacht, während der Kavalier zur Rechten von Füchslein und Geuch bekrobt ist. Die Beschreibungen in den angeführten Narrentexten, die Holzschnitte aus den ersten Ausgaben des *Narrenschiffs* in Basel und Straßburg, die Beschreibung antiker Venus-Darstellungen bei Geiler und die *Frau Minne* des Meisters E. S. mögen davon überzeugen, daß Niklaus Manuels Venus aus den ersten humanistischen Geisteswellen des Oberrheins geboren wurde. Selbst der ursprünglich wohl auf den Schmuck italienischer Phantasiehelme zurückgehende, die Venus bekönende Cupido war in einem Holzschnitt des Meisters Jacobus Argentoratensis schon nach Straßburg gelangt<sup>31</sup>.

Es bleiben die Motive der Kugel und des Schwebens. Und diese scheinen nun doch auf Dürer zu weisen. Man könnte sich zwar auf die Erklärung beschränken, daß Venus als Planetengottheit am Himmel erscheine und daß



Abb. 4 Albrecht Dürer: *Das Kleine Glück*. Kupferstich B 78

die Kugel ihr Attribut sei. Doch diese Erklärung scheint uns nicht zu genügen. Es spricht alles dafür, daß Manuel mit der Kugel die Wankelmüttigkeit seiner *Frau Venus* einerseits und ihren Nemesis-Charakter im Sinn von fatale Allmacht andererseits unterstreichen wollte.

Geiler gab in seiner Symbolerklärung an, Buhlschaft werde durch eine Frau dargestellt, weil «ein weibisch hertz unbestentlich, alwegen beweglich wie ein fraw» sei. Dürer hatte ungefähr zur selben Zeit, da Geiler in Straßburg seine Venus-Predigt hielt, in Nürnberg den Kupferstich *Das Kleine Glück* geschaffen: ein Rückenakt, auf einer Kugel stehend, die über den Boden rollt, den einen Arm auf einen Stab gestützt, in der Hand ein Männertreu (Abb. 4). Eine auf einer Kugel balancierende Fortuna also, die, um sich im Gleichgewicht zu halten, eines Stabes bedarf<sup>32</sup>. Die Kugel übernahm er für das *Große Glück*, die *Nemesis*, deren Schwingen den Krückstab erübrigen. Allegorische Frauengestalten auf Kugeln bevölkern nun allenthalben die Graphik deutscher und schweizerischer



Abb. 5 Niklaus Manuel: *Fliegende Hexe*. Feder in Schwarz und Weiß auf orangebraun getöntem Grund. Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel



Abb. 6 Albrecht Altdorfer: *Fortuna*. 1511. Kupferstich Winzinger 113

Künstler. Besonders Urs Graf hat mehrmals Frauen auf Kugeln dargestellt: mit Symbolen des Zeitablaufs, von Hexenwerk, ja sogar mit der umgekehrten Leuchte der Törichten Jungfrau<sup>33</sup>. Manuel selbst hat – etwas nach der *Frau Venus* – eine reich geschmückte Nackte mit Attributen der zerrinnenden Zeit und des Todes auf einem Kugelthron sitzend durch die Lüfte fahren lassen; die Anlehnung an Dürers *Nemesis* ist hier insofern etwas deutlicher als bei der *Frau Venus*, als der Blick unten ebenfalls auf eine Landschaft fällt (Abb. 5). Ein Manuel zugeschriebener Holzschnitt zeigt einen weiblichen, baretsgeschmückten Akt mit Stab und geschlossenem Gefäß auf einer Kugel im leeren Raum zwischen Zeilen aus dem Hohenlied<sup>34</sup>. Ikonographisch am nächsten kommt Manuels *Frau Venus* der 1511 datierte Kupferstich Albrecht Altdorfers mit einer geflügelten Nackten, die auf einer Kugel steht, leicht auf einen Stab gestützt, begleitet von Cupido (Abb. 6).

Aber Nemesis ließ sich nicht so leicht durch Fortuna, Venus und Frau Minne vertreiben. Erasmus besang sie in seinem *Lob der Torheit* ironisch als «Spenderin glücklichen Zufalls», die «die Weisen stets feindselig gemieden, dagegen die Toren selbst im Schlaf mit ihren Gaben überschüttet hat». Eine Randzeichnung zeigt dazu einen weiblichen Akt auf einer Kugel, der einem Narren Schätze in den Schoß regnen läßt<sup>35</sup>.

So hat Manuel seine *Frau Venus* die Kugel besteigen lassen, die sonst eher Fortuna und Nemesis gehört. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß er die *Frau Venus* des oberrheinischen Humanisten- und Künstlerkreises, dem auch er angehörte und den er künstlerisch mitprägte, nach dem Beispiel von Dürers *Großem Glück* durch die Luft fliegen lassen wollte. Wie Murner griff er um oder nach 1510 zu Brants *Narrenschiff*, wie Cranach und Altdorfer – letzterer ein genauer Altersgenosse – zeichnete er Venus vollständig nackt; die früheste der von uns erwähnten Urs-Graf-Zeichnungen ist 1513 datiert: die Törichte Jungfrau, deren Lampe und Braukranz am Boden liegen und die mit dem Schleier der Unkeuschheit kokettiert<sup>36</sup>.



Abb. 7 «Berner Meister mit der Nelke und der Rispe»: *Sündenfall*. 1501. Wandmalerei an der Südwand der Hauptvorhalle des Berner Münsters (Detail)



Abb. 8 Niklaus Manuel: *Weiblicher Akt*. Feder und Pinsel in Dunkelbraun, weiß gehöht. Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel

War Manuel um 1510 bis 1513 überhaupt in der Lage, einen so «mächtigen, soliden Akt», wie Koegler schreibt, zu schaffen? Dürer hatte in seiner *Nemesis* den Kanon Vitruvs angewandt. Man erkennt auf den ersten Blick, daß das Körperideal, das Manuels *Frau Venus* zugrunde liegt, anderer Art ist: Während der Körper des *Großen Glücks* anatomisch überdeutlich durchstrukturiert erscheint und einzelne Teile wie die Beine eine athletische Muskulatur zeigen, Gesäß und Bauch sich in straffer, kreisrunder Fülle vorwölben, besitzt die *Frau Venus* einen weicheren und glatteren Körper. Die anatomische Struktur kommt nur in den allgemeinen Umrissen und in einigen wenigen Binnenmodellierungen zum Ausdruck. Auffallend sind die kleinen, kugeligen Brüste über dem fast sackartig schweren Unterleib. Obschon Manuel seine Figur keineswegs ästhetisiert, steht er noch im Banne der spätgotischen S-Linie, die sich in ihrer Schwerelosigkeit vorzüglich für den Ausdruck des Schwebens eignet. Man fühlt sich durch die innerhalb anatomischer Umrisse noch

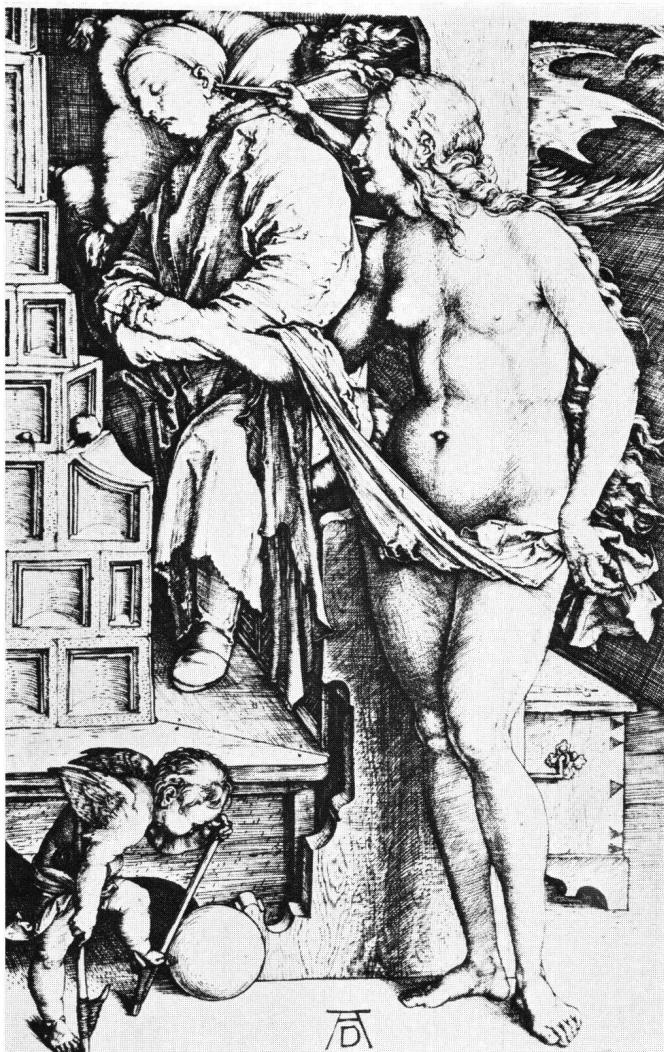


Abb. 9 Albrecht Dürer: *Traum des Doktors*. Kupferstich B 76

fast abstrakte Rundung des Bauches und der Brüste an die *Frau Minne* des Meisters E.S. erinnert, spürt aber deutlich das Streben nach Überwindung dieses eleganten Körperideals durch die mächtige Fülle des Unterleibes. Hat Manuel die ebenfalls abstrakt kreisrunden Umrisse der Brüste und des Bauches der *Nemesis* beobachtet, ohne die weiteren anatomischen Konsequenzen zu ziehen?

1501, als Manuel 17 Jahre alt war, erhielt die Hauptvorhalle des Berner Münsters ihren Freskenschmuck. In ihm hat sich eine der bedeutendsten monumentalen Aktdarstellungen der Zeit erhalten, der *Sündenfall* (Abb. 7). Noch wirken in ihm offensichtlich Adam und Eva des Genter Altars nach<sup>37</sup>. Trotz des problematischen Erhaltungszustandes läßt sich unschwer erkennen, daß der Maler außerordentliches Format besaß. Manuel hatte dessen einzigartiges Werk ständig vor Augen, das sowohl in der Bildanlage wie in der Anatomie eine nicht zu verkennde Verwandtschaft mit dem *Sündenfall* der Basler Ausgabe des *Narrenschiffs* besitzt. Es ist durchaus nicht auszu-

schließen, daß der junge Manuel zeitweilig in der Werkstatt des Malers des Berner Sündenfalls arbeitete. Jedenfalls war durch diesen Meister die niederländisch-oberrheinische Tradition in Bern glanzvoll vertreten. Die kleinen, rundlich «eingesetzten» Brüste, der runde Bauch, die Schwellung von Ober- und Unterarmen der *Frau Venus* scheinen sich nicht zuletzt aus der Eva des Berner *Sündenfalls* abzuleiten. Andererseits aber distanziert sich Manuel von diesem Vorbild, das Maßstab aller Aktdarstellungen in Bern gewesen sein muß, deutlich, indem sich bei ihm die scharfe Zeichnung von Schlüssel- und Brustbein nicht findet; die auffallend stark eingezogene Taille mag im *Sündenfall* durch das Problem der Vorneigung gegen Adam bedingt sein. Manuel scheint sich bei der Gestaltung dieser Körperpartie in seiner *Frau Venus* unsicher gefühlt zu haben. Die ohnehin etwas unbestimmte Körperumrißlinie zwischen Brüsten und Bauch wird noch durch den rechten Arm verdeckt.

Was vorgegangen ist im Künstler, zeigt eine kleine Aktzeichnung im Basler Kupferstichkabinett. Sie gehört zu einer Gruppe von fünf gleichartigen lavierten Federzeichnungen mit Akten und Spruchbändern. Die anderen

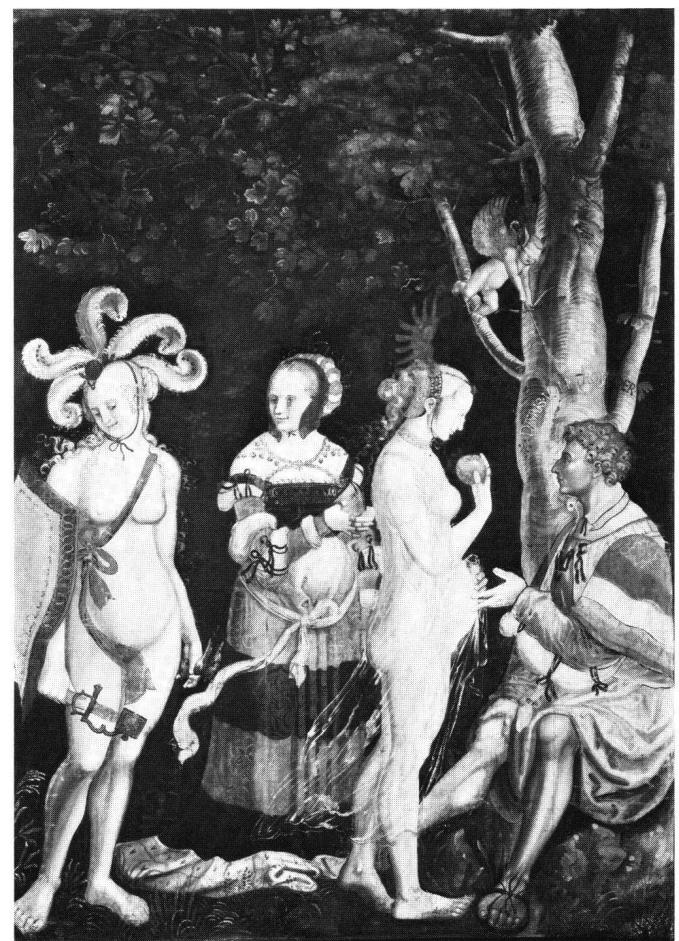


Abb. 10 Niklaus Manuel: *Urteil des Paris*. Tüchlein. Kunstmuseum Basel

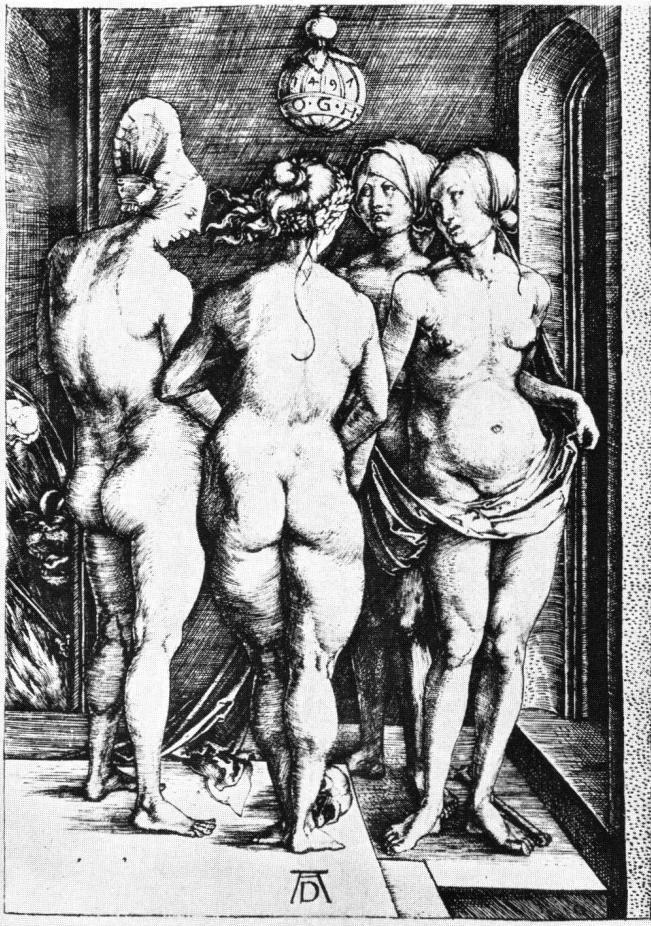


Abb. 11 Albrecht Dürer: *Vier Hexen*. 1497. Kupferstich B 75

vier zeigen dieselben Buchstabentypen und dieselbe Dolchform in der Signatur wie *Frau Venus*; dieses eine Blatt ist ohne Bezeichnung geblieben<sup>38</sup> (Abb. 8). Der Körpertyp entspricht genau dem unserer *Frau Venus*; er wirkt zwar unbeholfener, aber die Körperperformen sind außerordentlich sorgfältig studiert; das Schläfleinbein beispielsweise ist deutlich hervorgehoben, die Bauchpartie ist klarer mit dem Ansatz der Schenkel verbunden. Schon Koegler hat festgestellt, daß die Haltung dieser Figur mit derjenigen der Frauengestalt in Dürers *Traum des Doktors* übereinstimmt (Abb. 9). Manuel hat in diesen Aktzeichnungen offenbar nicht nur Dürer, sondern auch Altdorfer studiert, sind doch zwei der kleinen Figürchen auf engste verwandt mit zwei der Göttinnen in dessen Holzschnitt *Traum des Paris*, datiert 1511<sup>39</sup>.

Die *Nemesis* Dürers hat sich nicht in der *Frau Venus* von Manuel reinkarniert, sondern als Venus im *Paris-Urteil* (Abb. 10). Für die Stellung des andern Frauenaktes dieses Bildes ließ er sich vom Kupferstich *Vier Hexen* anregen<sup>40</sup> (Abb. 11). Vielleicht hat Manuel für die komplizierte Perspektive der Füße seiner *Frau Venus* den Kupferstich *Adam und Eva* von Dürer studiert, jedoch noch ohne sich zur Übernahme des Körperbaus der Eva entschließen zu

können (Abb. 12). Dies hat er erst etwas später getan, nämlich in der *Fliegenden Hexe*, deren zeichnerische Qualität, insbesondere die lebhafte Weißakzentuierung, die etwas fleißig-gleichmäßige Behandlung der *Frau Venus* übertrifft; auch die verhältnismäßig komplizierten Verkürzungen und die Landschaftsperspektive weisen gegenüber der *Frau Venus* eine weiter gediehene Entwicklungsstufe aus.

So kommen wir zum Schluß, daß Dürers *Nemesis* bei der Geburt der *Frau Venus* nur ganz von ferne mitgewirkt hat. *Frau Venus* steht dem Basel, das Dürer nach seinen Arbeiten am *Narrenschiff* verlassen hatte, viel näher als Nürnberg. Die Kulturlandschaft des Oberrheins, Basel und Straßburg, ist der Nährboden dieser Zeichnung. Daß Manuel aber die *Nemesis* gekannt hat, steht außer Zweifel, wie das Zitat im *Paris-Urteil* belegt. Er hat diesen Kupferstich herangezogen, wie er auch andere Kupferstiche Dürers partiell verwendet hat. Als Ganzes hat Manuel das literarische und formale Lehrgebäude der *Nemesis* nicht verwertet, sondern ist den Traditionen seiner Kulturlandschaft treu geblieben. Daß Manuel, der später als Dichter an die Öffentlichkeit trat, an der Literatur ebenso interessiert war wie an der bildenden Kunst, erstaunt ebensowenig wie daß er nicht nur Dürer-Graphik heranzog, sondern auch solche anderer Meister, wie Altdorfer und Cranach.

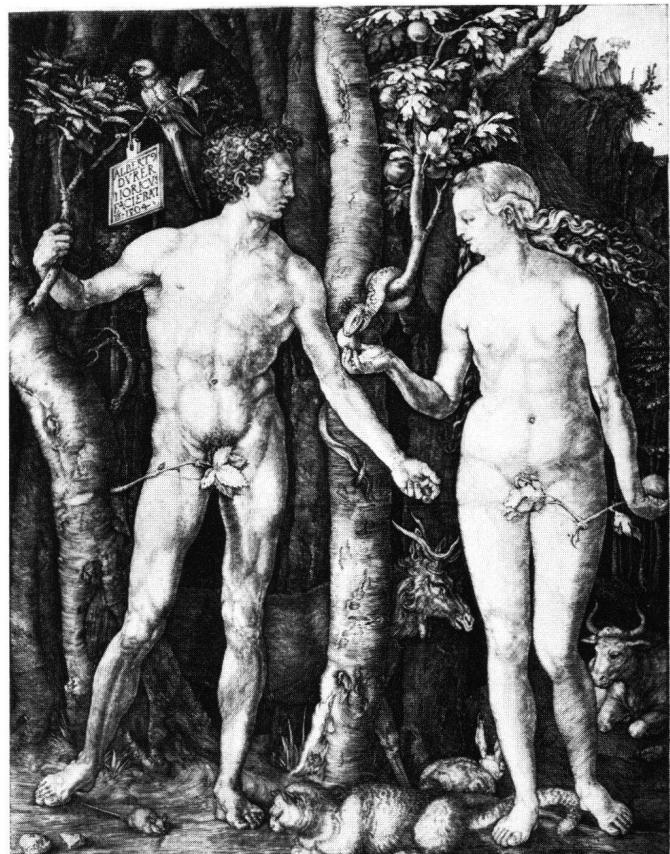


Abb. 12 Albrecht Dürer: *Adam und Eva*. 1504. Kupferstich B 1

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Nachdem das Blatt früher als *Fortuna* bezeichnet wurde, hat erstmals PAUL GANZ in den von ihm herausgegebenen *Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts*, 3. Mappe (1908), Tf. III, 4, den seither gebräuchlichen Namen *Frau Venus* verwendet.
- <sup>2</sup> BERTHOLD HAENDCKE, *Niklaus Manuel Deutsch als Künstler*. Frauenfeld 1889, S. 6f., Farabb.
- <sup>3</sup> Buchbesprechung in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft*. Redigiert von HUBERT JANITSCHERK, XIII. Band, 1890, S. 483–487.
- <sup>4</sup> *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft*, XIV. Band, 1891, S. 167–172.
- <sup>5</sup> *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft*, XIV. Band, 1891, S. 266. Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, Inv. U X 3, 6, 9, 18, 19, 21 und U IX 27; HANS KOEGLER, *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch*, Basel 1930, Nr. 5, 30, 32, 33, 68, 73, 79 (im folgenden zitiert KOEGLER). Es ist hier nicht der Ort, auf die Gruppierung Haendckes einzugehen. Aus dem vorliegenden Aufsatz geht hervor, daß wir mit unserer *Frau Venus*, Inv. Nr. U X 2, KOEGLER 31, die *Fliegende Hexe*, U X 6, KOEGLER 32, und die kleinen Aktzeichnungen U X 11–15, KOEGLER 6–10, in Zusammenhang bringen.
- <sup>6</sup> *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft*, XIV. Band, 1891, S. 268.
- <sup>7</sup> Offener Brief an Herrn Dr. Hubert Janitschek, o.ö. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Straßburg, von Dr. Berthold Haendcke, Docent der Kunstgeschichte an der Universität Bern. Ein Beitrag zur Geschichte der Kritik, [Basel 1891].
- <sup>8</sup> LUCIE STUMM, *Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler*, Bern 1925, S. 20. – KOEGLER Nr. 31.
- <sup>9</sup> HANNS KAUFFMANN, *Dürers Nemesis. Tymbos für Wilhelm Ahlmann*, Berlin 1951, S. 135–159 (im folgenden zitiert KAUFFMANN). – ERWIN PANOFSKY, «*Virgo et Victrix*». A note on Dürer's *Nemesis*. Prints, ausgewählt von C. ZIGROSSER, New York 1962, S. 15–38.
- <sup>10</sup> MAX GRÜTTER, *Der Dolch als Datum*. Separatdruck aus dem *Kleinen Bund* Nr. 15, vom 15. April 1949, Bern [1949].
- <sup>11</sup> HANS RUPPRICH, *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*. Erster Band, Berlin 1956, S. 154.
- <sup>12</sup> KAUFFMANN, S. 135f.
- <sup>13</sup> KAUFFMANN, S. 139.
- <sup>14</sup> KAUFFMANN, S. 143.
- <sup>15</sup> KAUFFMANN, S. 137.
- <sup>16</sup> Der Holzschnitt ist abgebildet in: *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk*. Druckgraphik. Einleitung von WOLFGANG HÜTT, München 1970, Nr. 1343. Der Meister dieses Holzschnittes, der seit der ersten Ausgabe 1494 häufig wiederverwendet wurde, steht nicht fest. FRIEDRICH WINKLER, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*, Berlin 1951, führt den Holzschnitt nicht unter den nach Dürer geschaffenen auf.
- <sup>17</sup> Zeichnung in schwarzer Kreide; Basel, Kupferstichkabinett des Kunstmuseums, Inv. Nr. U X 20, KOEGLER Nr. 14. CONRAD VON MANDACH und HANS KOEGLER, *Niklaus Manuel Deutsch*. Basel 1940, Tf. 86 (im folgenden zitiert KOEGLER – VON MANDACH).
- <sup>18</sup> *Sebastians Brants Narrenschiff*, herausgegeben von F. BOBERTAG. Berlin und Stuttgart 1889, S. 38f. – Kommentar: *Sebastian Brants Narrenschiff*, herausgegeben von FRIEDRICH ZARNCKE, Leipzig 1854, S. 321ff: «*Draffter*» = Hin und Her, «*jeich*» = jagen, «*leich*» = betrügen («*legen*»), «*ströwen ars*» = ... Ars, «*narren fars*» = Narrenbad.
- <sup>19</sup> *Sebastian Brants Narrenschiff*, herausgegeben von F. BOBERTAG. Berlin und Stuttgart 1889, S. 40f. – *Sebastian Brants Narrenschiff*, herausgegeben von FRIEDRICH ZARNCKE, Leipzig 1854,
- <sup>20</sup> DIETER KOEPLIN und TILMAN FALK, *Lukas Cranach*, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Band 1, Basel und Stuttgart 1974, Tf. 15, Band 2, Basel und Stuttgart 1976, Nr. 555.
- <sup>21</sup> LUCIE STUMM, *Ein Nachahmer Niklaus Manuels*, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Neue Folge X, 1908, S. 326–331. – HANS KOEGLER, *Die Holzschnitte des Niklaus Manuel Deutsch*. Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Neue Folge XXI, Basel 1924, S. 43–75, besonders S. 50, Tf. 6–8. – HANS KOEGLER, *Druck und Illustration der Thomas Murnerschen Gäuchmatt Basel bei Adam Petri 1519*. Stultifera navis, 8. Jahrgang, 1951, S. 67–72.
- <sup>22</sup> RICHARD NEWALD, *Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus*. Berlin 1963, S. 424 (im folgenden zitiert NEWALD).
- <sup>23</sup> *De quattuor heresiarchis*. – Wohl gleichzeitig erschien das Buch auf deutsch, *Von den vier ketzern*. Newald, S. 408.
- <sup>24</sup> Zur Datierung des Totentanzes: HEINZ MATILE, *Zur Überlieferung des Totentanzes von Niklaus Manuel*. Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, 51. und 52. Jahrgang, 1971–1972, Bern 1975, S. 271–284, besonders S. 271–277.
- <sup>25</sup> *Niklaus Manuel*, herausgegeben von JAKOB BÄCHTOLD, Frauenfeld 1878, S. 41, Zeile 234, S. 42, Zeile 245–247.
- <sup>26</sup> THOMAS MURNER: *Narrenbeschwörung*, herausgegeben von M. Spanier. Berlin und Leipzig 1926, S. 291f.
- <sup>27</sup> Vgl. HEINRICH KOHLHAUSSEN, *Die Minne in der deutschen Kunst des Mittelalters*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunswissenschaft, Band 9, Jahrgang 1942, S. 145–172 (im folgenden zitiert KOHLHAUSSEN).
- <sup>28</sup> *Navicula sive speculum fatuorum Prestantissimi sacrarum literarum Doctoris Joannis Geyler de Keysersbergij Loncionatoris Argentinensis a Jacobo Otthero collecta*, [Straßburg 1510], o.p.
- <sup>29</sup> *Des hochwirdigen doctor keiserspergs narrenschiff so er gepredigt hat zu Straßburg in der hohen stift daselbst Predict an der zeit. 1498. dis gepredigt. Und uß latin in tütsch bracht / darin vil weisheit ist zum lernen / und leert auch die narren schel hin weck werffen. ist nütz und gut allen menschen*. Straßburg 1520, fol. XLIIff.
- <sup>30</sup> KOHLHAUSSEN, S. 168.
- <sup>31</sup> JEAN-MICHEL MASSING: *Etude iconographique de l'agression de Saint Antoine de Grünwald*. Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, Société Schongauer: Grünewald et son œuvre. Actes de la Table Ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974, S. 105–126, Abb. S. 114.
- <sup>32</sup> ERWIN PANOFSKY: *The life and art of Albrecht Dürer*. Fourth edition, Princeton N.J. 1955, S. 70. Das *Kleine Glück* wird hier gedeutet als Fortuna, «omnipotent and fickle».
- <sup>33</sup> KARL TH. PARKER, *Zu den Vorbildern Urs Graf's*. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge, Band XXIV, 1922, S. 227–235, Abb. 234; EMIL MAJOR und ERWIN GRADMANN, *Urs Graf*, Basel 1941, Nr. 64, 65.
- <sup>34</sup> F. W. H. HOLLSTEIN, *German Engravings, etchings and woodcuts*, Vol. VI, Cranach-Drusse, Amsterdam 1959, S. 194, schreibt den Holzschnitt ohne Schrift Manuel zu (Exemplare Wien, Albertina und Erlangen, Universitätsbibliothek); Vol. VII *Albrecht und Hans Dürer*, Amsterdam 1962, S. 271, den Holzschnitt mit Schrift der Dürer-Schule (Exemplar London, British Museum).
- <sup>35</sup> ERASMI Roterodami *Encomium Moriae i.e. Stultitiae Laus, Lob der Torheit*, herausgegeben von HEINR. ALFRED SCHMID, Basel

1931, Bd.2 o.p. (Nr. 63). Als Quelle wird von Erasmus ebenfalls das Lexikon des Suidas angegeben, das schon Dürer für seine *Nemesis* verwendet hatte, siehe KAUFFMANN S. 137. – Übersetzung nach ALFRED HARTMANN in *Erasmus von Rotterdam Morias Egkomion* eingeleitet und mit Anmerkungen von WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Darmstadt 1975, S. 173, 175.

<sup>36</sup> Nach KOHLHAUSSEN, S. 167, war der Schleier am Ende des Mittelalters in Augsburg «das behördlich geforderte Abzeichen öffentlicher Frauen».

<sup>37</sup> LUC MOJON, *Das Berner Münster*. Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Band IV (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 44), Basel 1960, S. 227.

<sup>38</sup> Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, Inv. Nr. U X

11–15. – KOEGLER 6–10. – KOEGLER – VON MANDACH, Tf. 74.

<sup>39</sup> FRANZ WINZINGER, *Albrecht Altdorfer, Graphik*, München 1963, Nr. 16.

<sup>40</sup> 100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett. Auswahl und Text von HANSPETER LANDOLT, herausgegeben durch den Schweizerischen Bankverein anlässlich seines hundertjährigen Bestehens, Basel 1972, Nr. 49: «Verbindung von Dürers berühmtem Nemesis-Stich ... und Baldungs wilden, hemmungslosen Hexenszenen von 1514/15». Das Blatt ist etwas nach unserer *Frau Venus*, aber doch vor oder spätestens gleichzeitig mit Baldungs Hexenszenen anzusetzen.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 5, 8, 10, 12: Kunstmuseum Basel  
Abb. 3, 4, 9, 11: Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Forschung, Zürich  
Abb. 6: Kunsthalle Hamburg  
Abb. 7: Kunstdenkmäler des Kantons Bern