

Zeitschrift: 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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 34 (1977)

Heft: 4

Artikel: Der einstige Hochaltar der Predigerkirche zu Bern von Niklaus Manuel :
zu seiner Rekonstruktion

Autor: Wagner, Hugo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-166759>

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: 16.01.2026

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

Der einstige Hochaltar der Predigerkirche zu Bern von Niklaus Manuel

Zu seiner Rekonstruktion

VON HUGO WAGNER

Niklaus Manuel hat, soweit wir es heute überblicken können, seine wichtigsten künstlerischen Arbeiten vornehmlich im Auftrag des bernischen Staates und im Auftrag des Predigerordens ausgeführt. Die Staatsrechnungen verzeichnen in den Jahren 1513, 1517, 1519 und 1522 Entlohnung des Malers für geleistete Dienste, namentlich für die Bemalung von Bannern, Bannerstangen, Läuferbüchsen und ähnlichem; für die Ausmalung des Chorgewölbes im Münster; für Mitwirkung an einem Altarwerk, das Bern und Freiburg gemeinsam in die Barfüßerkirche zu Grandson gestiftet haben; für die Besichtigung des Chorgestühles in der Kathedrale zu Genf. Es ist von keinem

Auftrag für die neue, 1483 vollendete Kirche der Franziskaner oder Barfüßer etwas bekannt geworden; hingegen hat sich Manuel für eine Reihe bedeutender kirchlicher Werke in den Dienst der Dominikaner gestellt: Die Tafel mit dem heiligen Eligius von 1515 ist Teil eines *Annenaltars*, den die Lux-und-Loys-Bruderschaft in die Predigerkirche gestiftet hat. An die südliche Umfassungsmauer des Klosters malte Manuel seinen einst über die Landesgrenzen hinaus berühmten *Totentanz*, der in die Jahre 1516–1517 zu datieren ist¹. Und schließlich muß Manuel für die Dominikanerkirche auch den *Hochaltar* ausgeführt haben, von dem mehrere Teile auf uns gekom-



Abb. 1 Niklaus Manuel: Schlüsselübergabe an Petrus. Mischtechnik auf Fichtenholz. 110,3:153,8 cm. Kunsthaus Zürich, Gottfried-Keller-Stiftung. Inv. Nr. 2382



Abb. 2 Niklaus Manuel: Thomas von Aquin als Gast bei König Ludwig dem Heiligen. Mischtechnik auf Fichtenholz, 119,3:156,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Inv. Nr. 1649 und 1662

men sind. Von diesem Altar und seinen weitverstreuten und nach und nach wiederaufgefundenen Teilen soll hier die Rede sein.

Keine Chronik, kein überliefertes Dokument berichtet von diesem einst sicherlich repräsentativsten Altar der Dominikaner- oder Predigerkirche, die zu Manuels Zeit «Gotzhus zun Predyern»² genannt wurde. Jeder Versuch einer Rekonstruktion bleibt also hypothetisch; die Vorarbeiten von Maurice Moullet und Max Huggler sowie das Bekanntwerden neuer Tafeln ermöglichen es heute, einer Lösung des Problems nahezukommen. Doch gehen wir chronologisch vor:

1935 tauchten – unabhängig voneinander – zwei Tafeln auf, die im Werk Manuels schwer unterzubringen waren. Die eine stellt die *Schlüsselübergabe an Petrus* (Abb. 1) dar und soll laut Conrad von Mandach³ in einer Villa bei Rolle am Genfersee zum Vorschein gekommen sein. Paul

Cassirer in Amsterdam kaufte sie 1935 vom Kunsthändler Engländer im Haag und bot sie Zürich an. 1936 wurde sie durch die Gottfried Keller-Stiftung erworben und im Kunsthaus Zürich deponiert.

Die Tafel ist allseits verkürzt worden, am meisten oben, wie aus dem arg verschnittenen Landschaftsteil hervorgeht, aber auch unten und links, wohl nur ganz unbedeutend rechts. Die Malerei selbst ist ausgezeichnet erhalten.

In Anlehnung an das Evangelium von Matthäus hält Christus in der Rechten den mächtigen Schlüssel, in der Linken symbolisch eine Kirche über dem vor ihm knienden Petrus. Der dunkelhaarige und -bärtige, schlanke Jesus geht wie seine Jünger barfuß; er ist ganz in Weiß gekleidet. Von den Jüngern ist außer Petrus lediglich der durch seine Jugend gekennzeichnete Johannes rechts außen zu bestimmen. Neben ihm gestikuliert ein etwas älterer, aber bartloser Apostel; wendet er sich an den Be-

trachter, an Johannes oder den Jünger rechts hinter ihm? Fingersprache übt auch der zweite Apostel von links, der ganz in Schwarz gekleidet ist. Sein Nebenmann indes scheint auf Christus zu blicken. Die übrigen Jünger verteilen sich, ohne nennenswerte innere Regung zu verraten, gleichmäßig über die ganze Bildbreite. Den Hintergrund ziert, in Anlehnung an Dürersche Holzschnitte, eine hügelige Landschaft mit Baumbestand und einem Bergstädtchen.

Als ikonographisches Unikum ist zu vermerken: Christus überreicht seinem ersten Jünger nicht nur den Schlüssel, sondern belehnt ihn buchstäblich mit der Kirche⁴.

Max I. Friedländer schrieb die Tafel 1935 Niklaus Manuel zu⁵. Wartmann⁶ datierte sie auf 1518/20. Während sie O. Fischer⁷ und ihm folgend M. Huggler⁸ in den Umkreis Manuels verwiesen, gab sie H. Debrunner⁹ dem Zürcher Hans Leu d.J. und datierte um 1514. C.v.Mandach¹⁰ seinerseits dachte an die Werkstatt Manuels, an Elisäus Walther, der Glasmaler und mit großer Wahrscheinlichkeit Geselle Manuels war, datierte nach 1520 und vermutete, daß der Altar, dem sie zugehörte, ursprünglich in der Kathedrale St-Pierre in Genf stand.

Die zweite Tafel, die 1935 wieder zum Vorschein kam, stellt *Thomas von Aquin als Gast bei König Ludwig dem Heiligen* (Abb. 2) dar. Die Herkunft läßt auch hier einige Fragen offen. Aus der Sammlung Otto Kahn in New York kam das Bild zu Julius Weitzner in London. Die Galerie Neupert in Zürich verkaufte 1935 der Öffentlichen Kunstsammlung Basel die Tafel ohne das linke Drittel mit der stehenden Figurengruppe, das erst einige Monate später, ebenfalls von Neupert, angeboten und 1936 von der Öffentlichen Kunstsammlung erworben wurde. Die Tafel muß relativ kurz vor ihrer Erwerbung durch Basel einer Fuge entlang in zwei Teile gesägt worden sein. Der originale Malrand ist nirgends festzustellen, die Tafel also ringsum, wenn wohl auch nur gering, beschnitten. Große Partien des Gemäldes sind übermalt, vor allem die hängenden Girlanden und sämtliche Figuren.

Der dem Dominikanerorden angehörende Kirchenlehrer Thomas von Aquin – dessen Schriften im Berner Predigerkloster schon früh nachzuweisen sind¹¹ – lehrte verschiedene Male an der Universität von Paris. Sein Biograph Wilhelm von Tocco erzählt, wie Thomas, von König Ludwig zur Tafel geladen, sich in Gedanken vertieft und plötzlich ausgerufen habe: «Nun ist mir ein Beweis gegen die Häresie der Manichäer.» Der neben Thomas sitzende Prior mußte ihn an die gebotene Rücksichtnahme auf den königlichen Gastgeber erinnern, der indes gleich einen Schreiber kommen ließ, um die Gedanken des Thomas festzuhalten¹².

Die selten dargestellte Szene zeigt Thomas, am rechten Tischrand sitzend, zwischen dem Schreiber (der beflissen die Gedanken, welche die Taube dem Heiligen eingibt, in einem Buche aufzeichnet) und einem jüngeren Dominikaner, der ihn in seinem Gedankenflug zurückhält und daran

erinnert, daß er beim König zu Gast ist. Der bärtige Ludwig, das Messer in der Hand und mürrisch vor sich hinstehend, sitzt dem Heiligen gegenüber auf reichgeschnitztem goldenem Stuhl. Am oberen Tischende folgt ein Höfling, der (im Profil) sich aufmerksam dem Schreiber zuwendet. Auf dem Tisch finden sich außer Tellern, Bechern und Broten mehrere Schalen mit Fischen und Geflügel. Das breit geschwungene Tischbein weist, als Holzschnitzerei gedacht, zwei Engelputen auf, welche das französische Königswappen – goldene Lilien auf schwarzblauem Grund – tragen. Links hinter dem heiligen Ludwig stehen vier Männer in zeitgenössischer Tracht und nähern sich mit ihren Kelchen und Krügen der Tafelrunde wie die drei Magier, denen wir auf dem Bilde der Epiphanie begegnen werden. Der vorderste trägt über einem Haarnetz ein mächtiges Federbaret; hinter ihm steht ein junger Mann von frauenhaftem Antlitz. Der Tordurchgang rechts läßt den blauen Himmel sehen.

Aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ist nördlich der Alpen eine einzige Darstellung bekannt, die das gleiche Motiv zum Gegenstand hat: Innerhalb eines Zyklus von kleinen Wandbildern in der Dominikanerkirche zu Regensburg fand sich u.a. des Thomas Mahl bei König Ludwig dargestellt; heute ist von der Szene kaum mehr etwas zu erkennen¹³.

Die Tafel – ohne das linke Drittel – wurde erstmals von O. Fischer¹⁴ als Werk von Niklaus Manuel publiziert und um 1515 datiert. Wartmann¹⁵ brachte es in Zusammenhang mit der *Schlüsselübergabe* in Zürich. Während v. Mandach¹⁶ beide Tafeln der Werkstatt Manuels zuwies, gab Debrunner¹⁷ die *Schlüsselübergabe*, wie erwähnt, Hans Leu d.J., die *Thomastafel* hingegen schrieb er Leus Werkstatt zu. Fischer¹⁸ kehrte zu Manuel zurück, datierte nun um 1516 und war der Meinung, daß die Basler Tafel als selbständiges Werk in der Dominikanerkirche zu Bern gestanden habe.

1942, während des Krieges also, hat Maurice Moullet in der katholischen Kirchgemeinde Valentin in Lausanne eine Altartafel entdeckt, welche auf der einen Seite die *Anbetung der Könige* (Abb. 3) und auf der Gegenseite, nur fragmentarisch erhalten, die *Aussendung der Apostel* (Abb. 4) darstellt. Am unteren Rand der *Anbetung*, unmittelbar rechts neben dem vorderen König, findet sich Manuels Monogramm *MD*. Jahrzahl und Dolch, wenn ursprünglich vorhanden, sind weggeschnitten.

Auch in diesem Fall war die Herkunft schwierig zu ermitteln. Die Tafel wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts laut C.v.Mandach¹⁹ von einem Schloßherrn von Divonne, La Forest de Divonne, im Namen eines unbekannten sein wollenden Donators der Kirchgemeinde in Lausanne übergeben. M. Moullet²⁰ nennt als wahrscheinliche Vermittlerin die Comtesse d'Olcah. 1947 hat die Gottfried Keller-Stiftung die Tafel von der Kirchgemeinde erworben. Bei dem Versuch, Vorder- und Rückseite zu trennen, sind die drei Könige weitgehend zerstört



Abb. 3 Niklaus Manuel: Anbetung der Könige. Mischtechnik auf Fichtenholz. 88,5:149 cm. Zustand *vor* der Beschädigung. Kunstmuseum Bern, Gottfried Keller-Stiftung. Inv.Nr.1968

worden²¹. Die bereits schlecht erhaltene Rückseite hat dabei keinen zusätzlichen Schaden erlitten. Die dringend notwendig gewordene Restaurierung erfolgte 1956 durch Hans A. Fischer in Bern. Das rechte Drittel mit der Heiligen Familie muß im 19. Jahrhundert von der übrigen Tafel gelöst worden sein, wobei Vorder- und Rückseite voneinander getrennt wurden. Die Rückseite dieses Drittels befindet sich seit dem 19. Jahrhundert im Kloster Einsiedeln, vielleicht als Geschenk des Chevalier von Olry²², welcher bayerischer Ministerresident in Bern war. Schon vor der Trennung muß dieser Teil etwa in der Mitte nahezu horizontal durchgebrochen gewesen sein, wie das Fragment in Einsiedeln und die Gruppe der Heiligen Familie zu erkennen geben. Das Einsiedler Fragment mißt in der Höhe 105 cm, in der Breite 52 cm, ist also 16,5 cm höher als das rechte Drittel der *Anbetung*. Wenn wir die beiden Bruchstellen aufeinanderlegen, ergibt sich, daß die *Anbetung* oben um mindestens diese 16,5 cm beschnitten worden ist. Der oberste Teil mit dem Stern über den drei Königen ist zudem angestückt. Die Tafel muß aber auch seitlich – wie aus den überschnittenen Randfiguren hervorgeht – und unten beschnitten worden sein.

Rechts außen steht Joseph mit Stock und Schlapphut, hohen Schuhen und weißwollenen Beinkleidern. Neben

ihm sitzt Maria, ganz in Blau gekleidet, auf dem Schoß das nackte Kind haltend, das auf weißem Tüchlein liegt. Der gefleckte braune Hintergrund deutet an, daß die Heilige Familie in einer Felsenhöhle haust. Die drei Könige bringen reichgeformte, goldene Becher dar. Der älteste zuvorderst, mit Glatze und langem Bart, kostbarem purpurnem Mantel, breitem Schultertuch mit goldenen Quasten und Ketten, öffnet vor dem Kind seinen Deckelbecher. Hinter dem ältesten der jüngste, ein Neger mit vollem Gesicht, ganz in Weiß gekleidet und reich geschmückt, mit Stiefeln und Sporen. Zwischen den beiden, etwas weiter zurück, der dritte, mit Schnurrbart und breitem, aber kurzgeschnittenem Bart, wie aus süddeutschen Landen. Er trägt eine Netzhaube und über dem Mantel drei schwere goldene Ketten. Links hinter dem Negerkönig erblicken wir einen Zug mit Pferden und Reisläufern, weiter hinten einen Wald von Speeren und Standarten.

Die Tafel wurde erstmals von M. Moullet²³, und zwar noch *vor* der mißglückten Restaurierung, publiziert. Er brachte gleichzeitig das Fragment im Kloster Einsiedeln, das Linus Birchler²⁴ noch als «Zürcher Kreis vom Anfang des 16. Jahrhunderts» eingestuft hatte, mit der Rückseite der *Anbetung* in Verbindung und veröffentlichte es



Abb. 4 Niklaus Manuel: Aussendung der Apostel. Mischtechnik auf Fichtenholz. 105,1:149 cm. Linkes Drittel im Kloster Einsiedeln, übriger Teil im Kunstmuseum Bern, Gottfried Keller-Stiftung. Inv. Nr. 1968

als Werk Manuels. C.v.Mandach²⁵ hielt die *Anbetung* für ein Werkstattbild, ohne sich diesbezüglich genauer zu äußern. M.Huggler²⁶ datierte wie Moullet: 1518.

Auch für seine *Anbetung der Könige* hat sich Manuel von Dürer leiten lassen. Eine Nachwirkung von dessen Holzschnitt im *Marienenleben* gibt vor allem die Gruppe der Heiligen Familie mit dem vor dem Kinde knienden König zu erkennen; auch nahen sich bei Dürer einige Orientalen zu Pferd und mit Bannern aus dem Hintergrund. Manuel läßt allerdings einen ganzen Heerhaufen von Speerträgern, angeführt von zwei bunten Reisläufern und einem orientalischen Reiter, auftreten²⁷. Aber auch Dürers Holzschnitt der *Heiligen Familie mit den drei Hasen* muß Manuel vor Augen gestanden haben, trägt doch Joseph die gleiche Wanderausrüstung und hält er Stock und Hut in fast identischer Weise wie Manuels Nährvater. Unerklärlich dagegen bleibt die in die Augen springende typenmäßige Verwandtschaft der Könige mit dem einige Jahre später, 1523/24, entstandenen Holzrelief von Martin Schaffner für den zweiten *Wettenhausener Altar*²⁸, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München. Mit großer Wahrscheinlichkeit gehen beide Darstellungen auf ein nicht mehr erhaltenes, gemeinsames Vorbild zurück.

Auf der Rückseite der *Anbetung der Könige* ist *Die Aussendung der Apostel* dargestellt. Das Fragment in Einsiedeln – linkes Drittel der Komposition – ist relativ gut erhalten, der übrige Teil aber weitgehend zerstört. Vor allem ist die Christusfigur nur noch auf Grund der stigmatisierten Hand rechts oben auf dem Einsiedler Fragment und der Reste der Figur links außen auf der Berner Tafel zu rekonstruieren, und von der mächtigen Apostelfigur im Vordergrund des Teiles in Bern sind Kopf und Oberkörper ebenfalls verloren. Auf dem linken Drittel sind sechs Apostel erkennbar, auf dem Berner Teil sieben. Manuel hat also, wie vor ihm sein vermeintlicher Lehrer Hans Fries auf dem Altarflügel in Freiburg, dreizehn Jünger dargestellt, obwohl Matthäus und Markus ausdrücklich elf erwähnen, die Apostelgeschichte des Lukas sie gar namentlich festhält. Der auferstandene Christus mit den Wundmalen erscheint seinen Jüngern – nach Matthäus auf einem Berg, nach Markus, als sie zu Tische saßen – und schickt sie in alle Welt zur Verbreitung seiner Lehre²⁹.

Häufiger als die eigentliche *Aussendung der Apostel* wurde in der bildenden Kunst um 1500 nördlich der Alpen das Motiv des Apostelabschieds, ihr Auseinandergehen, die

«divisio apostolorum», dargestellt: Christus tritt dabei entweder gar nicht auf³⁰, oder er segnet als ferne Himmelserscheinung die Scheidenden³¹. Wie Urs Graf in seinem Holzschnitt von 1508 (GK 54) zeigt Manuel den Auferstandenen inmitten der Jünger, rückt damit Christi letzten Auftrag und seinen Segen in den Vordergrund³². Die meisten der andern Darstellungen werden durch das genrehafte Ausspinnen des Abschieds bestimmt: Einzelne der Apostel schöpfen aus dem Brunnen, trinken aus der Flasche, grüßen und umarmen sich.

Von den Jüngern Manuels ist allein Petrus mit Sicherheit zu identifizieren (Einsiedler Teil, Mitte), weil er einem allgemein verbreiteten Typus des Apostelfürsten entspricht und wir ihm bereits in der *Schlüsselübergabe* in Zürich begegnet sind. Wer aber ist wohl mit der ebenfalls mächtig ausschreitenden Figur, deren Kopf und Oberkörper zerstört sind, gemeint? Vielleicht ist es Johannes, der auf dem Holzschnitt von Urs Graf neben Petrus kniet? Oder ist etwa Paulus als dreizehnter Apostel aufgenommen worden? Alle Jünger gehen barfuß, tragen einen Stock für die lange Wanderschaft, der kniende Jünger links neben Petrus gar Hut, Tasche, Kalebasse und Schreibzeug. Er nimmt, wie der jüngste, in beson-

ders demütiger Weise den Segen des Herrn entgegen. Auf dem Berner Fragment finden sich sechs der Jünger je paarweise im Mittel- und Hintergrund nahe am rechten Bildrand. Zwei sind in lebhaftem Gespräch, das mittlere Paar macht sich am Brunnen zu schaffen – die eine Figur wird vom Bildrand halb überschritten –, die beiden letzten verlieren sich bereits in weiter Ferne.

In seinem Aufsatz «Le retable de la Sainte Eglise» hat Maurice Moullet 1943³³ die vier genannten Darstellungen, die im Werk Manuels schwer unterzubringen waren, wie auch die *Kreuzigung Christi*, die in der kleinen Mauritiuskirche in Usson, mitten in der Auvergne, aufbewahrt wird, als Teile des ehemaligen Hochaltars der Predigerkirche in Anspruch genommen und eine erste Rekonstruktion des Retabels gegeben (Abb. 5).

Die *Kreuzigung Christi* in Usson kann nicht die zentrale Stelle eingenommen haben, ja sie kann überhaupt nicht Teil dieses Altares gewesen sein, weil die Form der Tafel und ihre Größe in keinem Verhältnis zu den breitformatigen Teilen der Flügel stehen und die heiligen Gestalten der *Kreuzigung* im Gegensatz zu Maria, Christus und den Heiligen auf den Darstellungen der Flügelbilder ohne Nimbus vorgestellt sind. Der gewagte Versuch, die Tafel

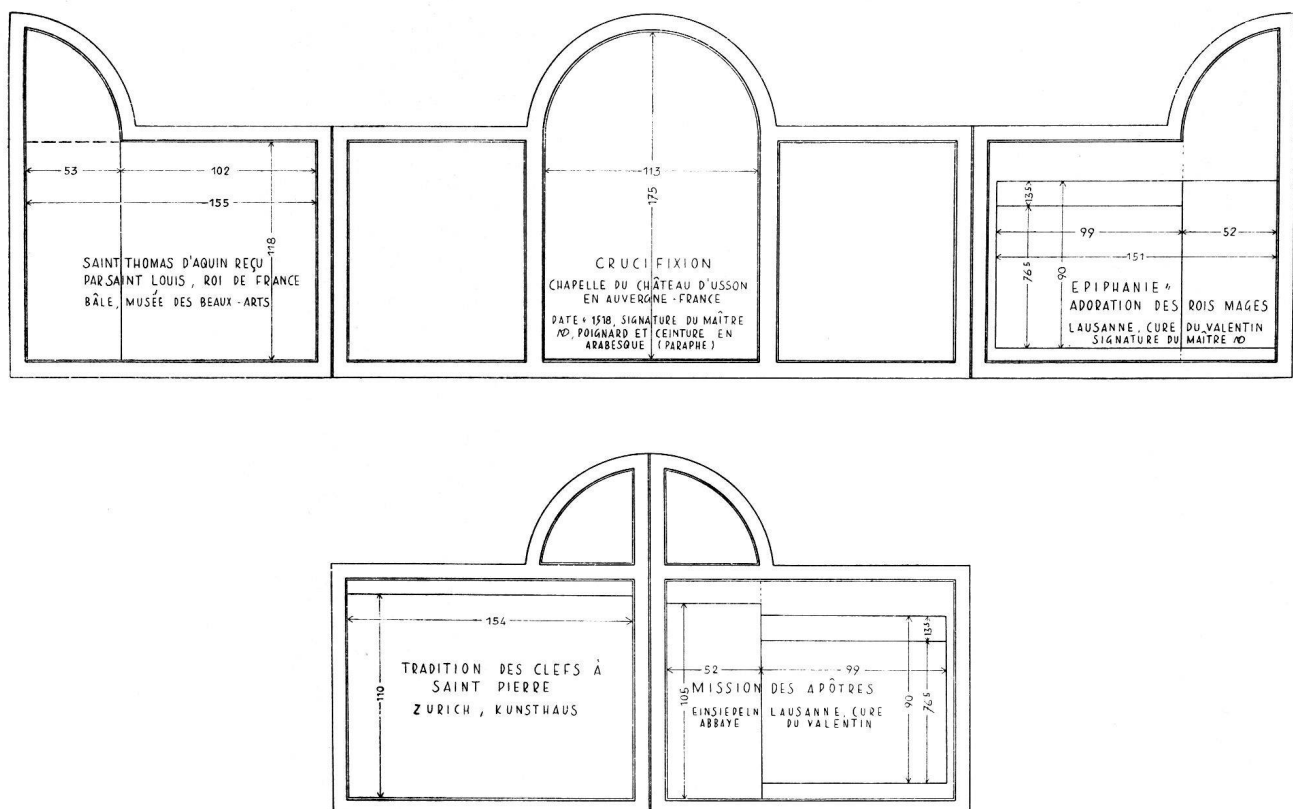


Abb. 5 Rekonstruktion des Hauptaltars der Dominikanerkirche in Bern nach M. Moullet



Abb. 6 Niklaus Manuel: Bekehrung des Saulus. Mischtechnik auf Fichtenholz. 119,5:155,7 cm. Kunstmuseum Bern, Gottfried Keller-Stiftung. Inv. Nr. 1865

von Usson als Mitte des mehrgliedrigen Altares einzusetzen, hat – mit wenigen Ausnahmen³⁴ – nicht nur keine Anhänger gefunden, sie war auch der verdienstvollen Zusammenbringung der vier anderen Darstellungen abträglich.

Mehr als ein Jahrzehnt später, 1956, tauchte eine neue, bisher unbekannte Tafel von Niklaus Manuel auf, welche die *Bekehrung Sauli* (Abb. 6) vergegenwärtigt. Sie befand sich früher in der Sammlung A. Labordorie in Paris, danach bei Dr. Paul Mersch in Paris. 1922 verkauften die Satinover Galleries in New York die Tafel an das Metropolitan Museum, wo sie folgende Zuschreibungen erfahren hat: Niklaus Manuel, Schweizer Schule, Fälschung als Schweizer Schule, Donauschule österreichisch oder ungarisch um 1515–1520, Hans Funk³⁵. Im März 1956 wurde das Bild wegen mangelnder Qualität und Erhaltung bei Parke-Bernet in New York als «Swiss School

circa 1530» versteigert³⁶. Julius H. Weitzner in London, der es damals erwarb, ließ es reinigen und restaurieren; oben und unten ist es mehr, seitlich weniger beschnitten. Weitzner sah in ihm ein Gegenstück zum *Thomasbild* und bot es 1956 ohne Erfolg dem Kunstmuseum Basel als Werk von Niklaus Manuel an. Walter Hugelshofer schrieb es 1957 ohne Vorbehalt Niklaus Manuel zu und datierte um 1518; er erkannte die Verwandtschaft mit der *Schlüsselübergabe* im Kunsthause Zürich und dachte mit Recht an Teile eines den Apostelfürsten Peter und Paul geweihten Altares³⁷. Seit 1958 befindet sich das Gemälde im Kunstmuseum Bern als Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

Die Bekehrung des Saulus wird durch die Apostelgeschichte überliefert³⁸. In der Bildmitte ist das braune Pferd, auf dem der gegen die Christen wütende Civis Romanus aus Tarsus nach Damaskus ritt, vor der plötz-

lichen Lichterscheinung am Himmel in die Knie gegangen, so daß der einen Schrei des Entsetzens von sich gebende Saulus über den Rücken des Tieres zu Boden stürzt, buchstäblich alle Viere von sich streckend. Über seinen Panzer hat er einen dunkelroten Mantel geschlungen; das enganliegende Beinkleid in leuchtendem Zinnober und die gelben Schuhe unterstreichen den fatalen Sturz des Reiters, der als Christ nicht minder fanatisch war denn zuvor als Jude. Rechts stürmen zwei Begleiter zu Pferd davon, beide auf Saulus zurückblickend, der eine auf einem Braunen, der andere auf einem Schimmel. Links nähert sich der Roßknecht dem Gestürzten; dahinter sind drei jüdische Reiter erkennbar. Die nur als Lichtkreis sich manifestierende Erscheinung Christi wirkt explosionsartig und drängt Pferde und Reiter aus der Mitte gegen den unteren und gegen die seitlichen Bildränder. Die Bildmitte dagegen gibt den Blick frei in eine weite Landschaft mit baum- und burgbestandenem Hügel und dem weispurigen Weg, den Saulus gekommen ist.

Daß Manuel für seine Darstellung der Bekehrung Sauli wiederum einen Stich von Dürer benutzte, der heute

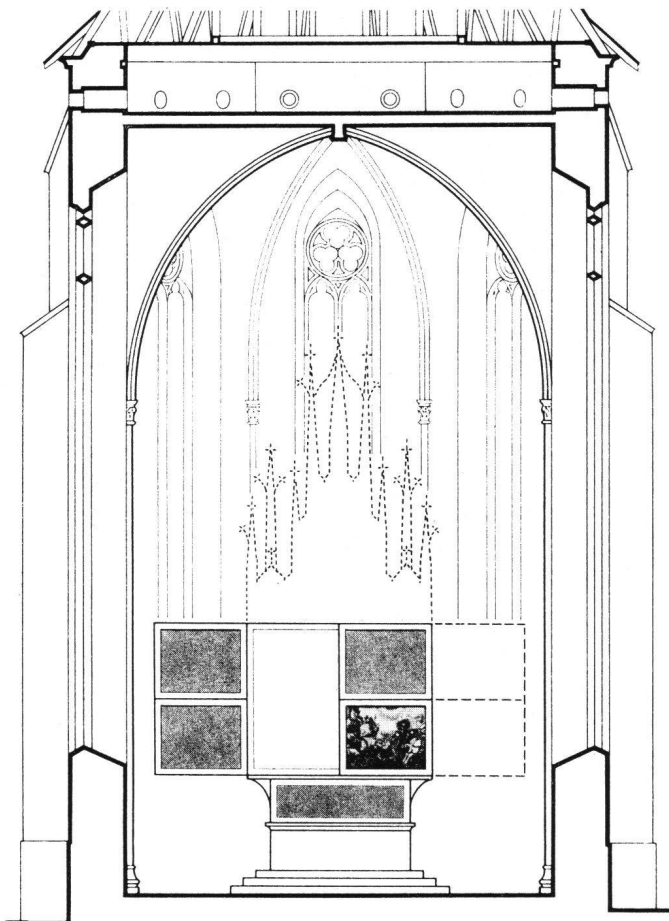


Abb. 7 Rekonstruktion des Hauptaltars der Dominikanerkirche in Bern nach Max Huggler

allerdings nur noch in einem einzigen Exemplar in Dresden erhalten geblieben ist, hat schon M. Huggler³⁹ nachgewiesen. «Dem Vorbild am nächsten sind in Haltung und Gebärde die beiden Begleiter geblieben.»

Im Anschluß an den Erwerb der *Bekehrung Sauli* durch die Gottfried Keller-Stiftung 1958 hat Huggler eine neue Rekonstruktion des Hochaltares der Dominikanerkirche versucht, als dessen einzig erhaltener Teil ihm die aus den USA eben zurückgekehrte Tafel erschien⁴⁰. Er nimmt an, daß im Chor der Predigerkirche ein dreiteiliger Flügelaltar stand; die ursprüngliche Stelle der *Bekehrung Sauli* sieht Huggler auf der Außenseite des rechten Altarflügels (Abb. 7). Auf den beiden mächtigen Flügeln müssen also sieben weitere, gleich große Szenen zur Darstellung gekommen sein, auf die Huggler aber nicht weiter eingeht; die fünf von Moullet als Teile des Hochaltares genannten Tafeln läßt er außer acht. Auch über den Mittelschrein stellt er keine Vermutungen an.

Inzwischen ist noch eine Tafel, welche die Hand Manuels verrät, zum Vorschein gekommen. Sie vergegenwärtigt *Papst Innozenz III., der im Traum den heiligen Dominikus sieht*, wie er mit beiden Händen die schwankende Lateranskirche stützt (Abb. 8).

Das Bild, das bisher nicht publiziert ist, wird erstmals 1855 von Karl Howald als Werk Niklaus Manuels erwähnt⁴¹: «Der eifrige Raritätensammler Sigmund Wagner [1759–1835] hatte – so schreibt Howald – irgendwo das, wie es scheint, sehr beschädigte Gemälde aufgestöbert, und da die Figur des schlafenden Dominikanergenerals allzu sehr beschädigt war, als daß sie ordentlich wieder hergestellt hätte werden können, so schnitt er die des Humberts vom übrigen Theil der Scene ab, ließ sie restaurieren, in eine Rahme fassen und überbrachte das interessante Kunststück wie eine gerettete Reliquie seinem hochmögenden Gönner, dem Ratsherrn Mutach, in dessen Schloß zu Holligen ich es oftmals gesehen habe. Die Zeichnung ist correct, sowohl an der Figur des Predigermönchs, als an den architektonischen Formen der Kirche.»

Howald erklärte das dargestellte Motiv wie folgt: Ehe mit dem Bau der Predigerkirche in Bern begonnen werden durfte, mußte die Einwilligung des Papstes eingeholt werden. Bruder Humbert [der vermeintliche Prior] reiste nach Rom. Der Papst war eben gestorben und noch kein Nachfolger gewählt. So wandte sich Humbert an den Dominikanergeneral. In der Nacht vor der Audienz hatte dieser einen Traum: Ein Predigermönch kam vor sein Bett, das Modell einer neuen Klosterkirche emporhaltend. Als Bruder Humbert am nächsten Morgen Einlaß begehrte, erkannte der General in ihm das Traumgesicht, und auch der Plan der neuen Kirche entsprach seiner Vision.

Howald nahm mit Sicherheit, wenn auch ohne weitere Begründung an, daß die Tafel ehemals in der Dominikanerkirche zu Bern stand. Adolf Fluri⁴² zitiert Howald



Abb. 8 Niklaus Manuel: Papst Innozenz III. sieht im Traum den heiligen Dominikus, wie er die Lateranskirche stützt. Mischtechnik auf Fichtenholz. 110:155 cm. Privatbesitz Bern

und glossiert die auch uns unverständliche Bemerkung über die Zerstückelung des Bildes: «Wieso kommt es, daß das Gemälde, das ich zu Holligen gesehen, nicht bloß den Dominikanermönch mit dem Modell der Kirche, sondern auch den schlafenden Papst darstellt?» Ein Photo von 1925 entspricht durchaus dem Zustand von 1975. Rudolf Riggenschach⁴³ war auf Grund des Photos der Meinung, das Bild ließe sich auf ein älteres Original aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückführen, wäre aber wohl erst im 17. Jahrhundert gemalt worden. In der Darstellung erkannte er den Traum des Papstes Innozenz.

Vor etwa zwanzig Jahren sah Otto Homburger die Tafel in Berner Privatbesitz und brachte sie in Zusammenhang mit dem *Heiligen Thomas zu Gast bei König Ludwig* in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, wie aus einer Notiz auf der Rückseite einer photographischen Neuaufnahme hervorgeht. Die Tafel wird seit Ende 1975 von Frl. Margrit Schwab, Mlle Anne Trembley und

Dr. Erasmus Weddigen restauriert und kann nach Abschluß der Arbeit als Leihgabe im Kunstmuseum ausgestellt werden.

Der schlafende und im Traum sehende Papst trägt über der Albe einen weiten Ppurmantel, Tiara, rote Schuhe mit weißem Kreuz. Rechts steht Dominikus im weiß-schwarzen Ordensgewand und stützt die übereckgestellte Kirche, die wie ein Modell wirkt, der Berner Predigerkirche aber in keiner Weise entspricht⁴⁴. Über seinem Haupt leuchtet ein Stern, der Nimbus ist in perspektivischer Verkürzung gegeben. Neben dem Heiligen sitzt ein braunes Hündchen, eine brennende Fackel in der Schnauze emporhaltend. Darüber berichtet die *Legenda aurea*: «Da die Mutter des Dominikus schwanger ging, kam ihr im Traum für, wie sie ein Hundlein trüge in ihrem Leib, das hätte eine brennende Fackel in seinem Mund; und da es auskam aus ihrem Leib, da entzündete es den ganzen Weltenbau mit dieser Fackel.»

Die Tafel vergegenwärtigt ein Thema aus der Ge-

schichte des Dominikanerordens, das in Italien zwar gelegentlich dargestellt worden ist⁴⁵, nördlich der Alpen aber kaum bekannt war.

Es sei nun, auf Grund der sechs Darstellungen, die wir betrachtet haben, der dritte Versuch einer Rekonstruktion des einstigen Hochaltars der Dominikanerkirche zu Bern gewagt. Wir haben davon auszugehen, daß die Kirche von Anbeginn den Apostelfürsten Peter und Paul geweiht war⁴⁶. Der Hauptaltar muß diese beiden Heiligen den Gläubigen also eindrücklich vor Augen geführt haben. Weiter ist anzunehmen, daß auch der Ordensgründer, Dominikus, vielleicht noch weitere Heilige des Ordens wie Thomas von Aquin oder Petrus Martyr im Bilde vergegenwärtigt waren.

Die vier erhaltenen Tafeln:

Schlüsselübergabe an Petrus

Bekehrung des Saulus

Des Papstes Innozenz Traum von Dominikus, der die Kirche stützt

Thomas zu Gast bei König Ludwig dem Heiligen

drängen sich uns als Teile des einstigen Hauptaltars der Dominikanerkirche geradezu auf; dazu gesellt sich der Altarflügel, der auf der einen Seite *Die Anbetung der Könige*, auf der Gegenseite *Die Aussendung der Apostel* vorstellt. Er ist in der Höhe stark beschnitten, aber bloß einige Zentimeter weniger breit als die vier erwähnten Tafeln. Er steht der *Schlüsselübergabe* und dem *Thomasbild* durch die plastische Formung und perspektivische Verkürzung der Nimben, die im übrigen Werk Manuels nicht ihresgleichen haben⁴⁷, so nahe, daß eine Zugehörigkeit zum gleichen Altarwerk angenommen werden muß.

Alle sechs Darstellungen sind in der gleichen Mischtechnik auf Fichtenholz gemalt und von nahezu gleicher Größe. Da mit einiger Sicherheit anzunehmen ist, daß der Mittelteil des Altares, wie in der Spätgotik üblich, aus einem Schrein mit vollplastischen Figuren oder Hochrelief bestand, haben wir in den genannten Tafeln Teile der beweglichen Flügel zu sehen, wie dies Huggler für die *Bekehrung Sauli* annahm. Falls diese Hypothese zutrifft, müssen zumindest zwei der vier nur einseitig bemalten Tafeln ursprünglich als Vorder- und Rückseite eines Flügels oder Flügelteiles zusammengehört haben. Genaue Untersuchungen der Bildträger und der Fugenabstände ergaben denn auch, daß die *Schlüsselübergabe an Petrus* und der *Traum des Papstes Innozenz* ehemals tatsächlich als Vorder- und Rückseite *eine* Tafel bildeten⁴⁸. Wann die beiden Seiten voneinander getrennt worden sind, entzieht sich unserer Kenntnis; vermutlich ist dies bereits vor dem 19. Jahrhundert in Bern geschehen, da die eine Seite in Bern verblieben ist. Auch *Die Bekehrung des Saulus* und *Thomas bei Ludwig* gehörten einst als Vorder- und Rückseite zusammen. Sie sind, offenbar gleich nach ihrer Trennung, beide identisch parkettiert wor-

den; über ihre Herkunft weiß man lediglich, daß sie aus den USA in die Schweiz zurückgekehrt sind.

Drei etwa gleichgroße Tafeln sind demnach zu berücksichtigen, die, ursprünglich beidseitig bemalt, als Altarflügel oder Teile von solchen zu bewerten sind. Die einzelnen Bilder sagen weder stilistisch noch durch ihre äußere Aufmachung etwas darüber aus, ob sie der Festtags- oder der Werktagsseite zugeordnet waren; keine weist Goldgrund auf. Von den sechs Darstellungen gehören also je die beiden folgenden als Vorder- und Rückseite zusammen:

Der Traum Innozenz' III. von Dominikus – Schlüsselübergabe an Petrus;

Thomas bei König Ludwig – Bekehrung des Saulus;

Anbetung der Könige – Aussendung der Apostel.

Wenn wir nun an die Rekonstruktion des Altares gehen, haben wir uns vor Augen zu halten, daß den Titelheiligen – also Petrus und Paulus – Vorrang vor den Ordensheiligen Dominikus und Thomas, Petrus Vorrang vor Paulus, Dominikus Vorrang vor Thomas gebührt. Da Petrus als Apostelfürst immer auf der vom Altar aus gesehen rechten Seite erscheint, war also *Die Schlüsselübergabe an Petrus* auf der Festtagsseite des vom Betrachter aus gesehen linken Flügels angebracht. Das heißt, daß bei geschlossenem Altar daselbst *Der Traum des Innozenz vom heiligen Dominikus* zu sehen war. Auf dem rechten Flügel waren entsprechend *Die Bekehrung des Saulus* bei geöffneten Flügeln und auf der Werktagsseite *Thomas bei Ludwig* sichtbar.

Wie fügt sich nun der Flügel mit der *Anbetung der Könige* und der *Aussendung der Apostel* ein?

Der Segensgestus Christi – dies ist noch im fragmentarischen Zustand der Tafel erkennbar – gilt vor allem Petrus, dessen Züge genau dem Apostelfürsten in der *Schlüsselübergabe* entsprechen. Wir möchten daher annehmen, daß *Die Aussendung der Apostel* auf der Petrus-Seite des Altares zu sehen und, da diese Szene zeitlich der Verleihung der Schlüssel an Petrus folgt, unterhalb dieser Darstellung angebracht war. Das hat zur Folge, daß auf der Außenseite des linken Flügels *Der Traum des Papstes Innozenz* über der *Anbetung der Könige* war. Der rechte Flügel ist heute unvollständig. Es fehlt die Tafel, die der *Anbetung der Könige* und der *Aussendung der Apostel* auf der linken Seite entsprochen hat. Welche Szene hat sie vorgestellt? Auf der Flügelinnenseite muß entsprechend Petrus auf der linken Seite nochmals Paulus in Erscheinung getreten sein. Da die Dominikaner vornehmlich als Prediger auftraten, dürfte sich die Darstellung einer *Predigt Pauli* geradezu aufgedrängt haben. Was aber war auf der Außenseite, als Gegenbild der *Anbetung der Könige*, zu sehen? Sicher war eine weitere Szene aus dem Leben Christi vergegenwärtigt. Aber welche?

Vom Mittelteil des Altares ist nichts erhalten und keine Kunde auf uns gekommen. Am ehesten ist ein Schrein anzunehmen, der gemäß der Rekonstruktion von

M. Huggler⁴⁹ etwa 3 m hoch und 3,50 m breit war, wie denn überhaupt die Zeichnung von L. Mojon, was die Altarform betrifft, weiterhin Gültigkeit hat. Standen in der Mitte wie auf dem Peter-Paul-Altar in der Zisterzienserkirche zu Heilsbronn Petrus und Paulus⁵⁰, vielleicht zwischen den Statuen von Dominikus und Thomas, oder rahmten sie eine stehende oder sitzende Madonna mit Kind?

Auf Grund der sechs erhaltenen Darstellungen kann geschlossen werden, daß die Dominikaner von Bern dem Maler ihres Hochaltars ein genaues Programm vorgelegt haben. Das ausgefallene Motiv vom Papst, der im Traum Dominikus sieht, wie er die schwankende Kirche stützt, findet seine Erklärung im Rückblick auf den Jetzerhandel von 1509, welcher mit dem Tod der vier Ordensobern auf dem Scheiterhaufen geendet und das Ansehen des Ordens zumindest in Bern vernichtend getroffen hatte. Sein früherer Ruf war wiederherzustellen. Dem Traum des Innozenz wird also ein besonderer Stellenwert zuerkannt, ein aktueller Sinn von gezielter Wirkung gegeben: die eigentliche Stütze der Kirche ist Dominikus, der Gründer und Vater des Predigerordens, und damit dieser Orden selbst. So verheißt es der visionäre Traum des Papstes. Nicht weniger ausgefallen ist *Das Gastmahl des heiligen Ludwig*. Das Motiv gab den Dominikanern Gelegenheit, Frankreich in das allgemeine Programm miteinzubeziehen. Wie auffallend erscheint das französische Wappen mit den drei goldenen Lilien auf blauem Grund vorne am Tisch des Königs! Will es besagen – was ganz unwahrscheinlich ist⁵¹ – daß diese eine Tafel eine Stiftung der französischen Krone war, oder haben wir in ihm bloß das Attribut des Königs zu sehen? Man wird die Vermutung nicht los, daß die Dominikaner der bernischen Politik, welche sich im Herbst 1515, nach der Schlacht von Marignano, der französischen Seite zuwandte, in klug ausgedachter Weise beizupflichten, wenn nicht gar zu schmeicheln versuchten: Im Frühjahr 1516 bereits zogen bernische Söldner in französischen Diensten nach Oberitalien, unter ihnen Niklaus Manuel, am 29. November 1516 ward mit Frankreich der Ewige Friede geschlossen. *Die Anbetung der Könige* zeigt die früheste Bekehrung von Heiden höchsten Standes, welche das Christentum weitergetragen haben; auch bringen sie kostbare Geschenke, wie solche die Kirche ihrerseits stets gerne entgegennahm. Bei geöffnetem Altar sah man links *Die Schlüsselübergabe an Petrus* und darunter *Die Aussendung der Apostel*. Den Gläubigen wurde also recht anschaulich die den Jüngern des Herrn und damit der Geistlichkeit zuerkannte Rolle als Hüterin der Heilslehre und als Vermittlerin des Heils vorgeführt. Allen Augen sichtbar wird nicht nur der Schlüssel, sondern die Kirche Petrus – und damit auch seinen Nachfolgern – übertragen, und es sind

die Apostel und Jünger des Herrn, welche seine neue Lehre verkünden und in alle Welt hinaustragen. *Die Bekehrung des Saulus* auf dem rechten Flügel weist ebenfalls auf die Sendung eines neuen Christen – Saulus ward zu Paulus –, der vor allem durch seine Predigten hervorgetreten ist und so als Schutzherr der Dominikaner angesprochen werden kann.

Dem ikonographischen Programm des ganzen Altares lag die Absicht zugrunde, die Bedeutung Roms, d. h. der Kirche, des Priesterstandes und namentlich des Predigerordens hervorzuheben und durch sprechende Exempla – wie die erhaltenen Darstellungen erweisen – ins rechte Licht zu rücken. *Die Predigt des Paulus* hätte diese Absicht durch ein weiteres Beispiel belegt. Nun erhebt sich von neuem die Frage nach dem Mittelteil des Altares und nach der fehlenden Tafel des rechten Flügels. *Die Anbetung der Könige* stellt den Eintritt Christi in die Welt vor, seine erste hohe Anerkennung. Die Dominikaner haben nicht etwa *Die Geburt Christi* oder *Die Anbetung durch die Hirten* malen lassen, sondern die Huldigung der Könige aus dem Morgenland. Eine gewisse Parallele zu *Thomas bei Ludwig* ist offensichtlich. Der weise Dominikaner, Gast des Königs, kämpft gegen die Irrlehre; die drei Könige, die Weisen des Morgenlandes, schwören ihr Heidentum ab und verbreiten künftig die neue Lehre. Die christliche Sendung, die Kirche, ist – wie aus allen sechs Darstellungen hervorgeht – das Hauptthema des Altarwerkes, das die Dominikaner im Chor ihrer Kirche haben errichten lassen⁵². Der Mittelschrein verlangt also nicht eine Gruppe von Maria und Kind – eine solche ist in der *Anbetung der Könige* bereits festgehalten –, sondern eine *Kreuzigung Christi*, wie Moullet⁵³ richtig erkannt hat, wenn auch die Tafel in Usson dafür nicht in Frage kommt. Wir haben uns einen Schrein mit Holzfiguren oder einem Holzrelief vorzustellen, wobei möglicherweise Petrus und Paulus als Titularheilige die Hauptszene einrahmten.

Auf dem rechten Außenflügel scheint unten, entsprechend der *Anbetung der Könige* links, am ehesten eine Darstellung des *Pfingstfestes* angebracht⁵⁴. Wenn das Bild der *Epiphanie* die Menschwerdung Christi versinnbildlicht, so das Pfingstfest die Herabkunft des Heiligen Geistes nach der Auferstehung des Erlösers. In der Mitte des Altares wäre damit der Heilsgedanke bildhaft vergegenwärtigt, während die übrigen Darstellungen einen Sendungsauftrag vor Augen führen: Bedeutung der Kirche, Stützung der Kirche durch die Dominikaner, Verbreitung des Christentums, Kampf gegen die Heiden und Kampf gegen Ketzer.

Wir geben hier eine Rekonstruktionszeichnung und tragen darin, bei geschlossenen, bei offenen Flügeln, die einzelnen Szenen ein, wie wir sie uns im Zusammenhang des ganzen Altarwerkes vorstellen (Abb. 9):

Traum Innozenz' III. von Dominikus	Thomas bei Ludwig
110 × 155	119,3 × 156,5
Anbetung der Könige	(Pfingstfest)
88,5 × 149	

Schlüsselübergabe an Petrus	(Kreuzigung Christi)	Bekehrung des Saulus
110,3 × 153,8		119,5 × 155,7
Aussendung der Apostel	ca. 300 × 350	(Predigt des Paulus)
105,1 × 149		

Abb. 9 Neuer Rekonstruktionsversuch für den Hauptaltar der Dominikanerkirche in Bern, oben bei geschlossenen, unten bei geöffneten Flügeln

Kompositionelle Rücksichten, die über die einzelne Darstellung hinausgehen, scheinen Manuel nicht beschäftigt zu haben, sofern wir davon absehen, daß die Lichtquelle eines jeden Bildes links vorne zu lokalisieren ist. Manuel hat in noch mittelalterlichem Sinne jede Szene für sich genommen und nach einer Lösung gesucht, die keine weiteren formalen Bezüge innerhalb des Bildganzen schaffen wollte.

Die sechs erhaltenen Darstellungen erweisen sich als weitgehend freie und unabhängige Erfindungen Manuels. Mehr oder weniger deutliche Wirkungen lassen lediglich graphische Blätter von Dürer erkennen. Während *Der Traum des Innozenz* sich auf zwei Figuren beschränkt, denen entsprechend großes Gewicht zukommt, sind die fünf anderen Darstellungen figurenreich zu nennen; auf der *Bekehrung Sauli* findet sich zudem eine Gruppe von Pferden, welche durch ihre Bewegungen und den Ausdruck ihrer Köpfe, durch ihre reichen Formen und farbigen Wirkungen die menschliche Figur bei weitem übertreffen. Ein besonderes Kompositionsprinzip läßt sich aus den sechs Tafeln indes nicht ablesen. Ohne Zweifel erscheint *Die Bekehrung des Saulus* als Manuels kühnster Versuch, einen Bildvorwurf dramatisch zu gestalten; den relativ einfach gegliederten Darstellungen, die dem gleichen Altar zugehörten, wird damit eine bewegte Komposition zugesellt, welche die Harmonie des Ganzen eher stört als bereichert.

Die sitzende Maria in der *Anbetung der Könige* ist die

einzigste weibliche Gestalt, die auf den genannten sechs Darstellungen zu sehen ist. Die Männer – Christus, Apostel, Papst, Heilige und Könige, Begleitpersonen – werden typenmäßig klar unterschieden, oft weitgehend individualisiert. Manuels Christus, der Petrus Kirche und Schlüssel bereithält, entspricht weitgehend der Vorstellung, die Dürer vom Erlöser eigen war, soweit er ihn außerhalb seiner Leidensgeschichte vergegenwärtigt hat; wir denken etwa an *Christi Abschied von der Mutter* aus dem *Marienleben* oder die *Kleine Passion*. Überhaupt hat sich das graphische Werk Dürers – wie wir gesehen haben – immer wieder als wichtigstes Vorbild für Manuels Darstellung von Mensch und Landschaft ausgezeichnet. In der Sammlung Lanna zu Prag fand sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein alter Lederband, in welchem Dürers *Marienleben*, seine *Grosse Passion* und *Apokalypse*, mit drei weiteren Blättern anderer Künstler zusammen gebunden waren⁵⁵. Der Band gehörte, wie aus der Inschrift in Gold hervorging, Hans Rudolf Manuel. Zumindest das *Marienleben* dürfte schon im Besitz von Niklaus Manuel, dem Vater von Hans Rudolf, gewesen sein, da die Wirkung der Holzschnittfolge im gemalten Werk des Berners seit dem Annenaltar von 1515 immer wieder nachzuweisen ist.

Keine der sechs Darstellungen steht stilistisch und was die Feinheit der Ausführung betrifft, auf der Höhe der zwischen 1515 und 1520 datierbaren Altarwerke Manuels. Man sah und sieht den Grund hierfür denn auch in einer mehr oder weniger großen Beteiligung der Werkstatt; bei der Thomastafel dachte v. Mandach an Elisäus Walther, Debrunner gar an den Zürcher Hans Leu d. J., in dessen Werkstatt auch *Thomas bei Ludwig* ausgeführt worden wäre. Nun wissen wir über den damaligen Werkstattbetrieb eines Malers, gerade Manuels, recht wenig. Die Zahl der Gesellen und Mitarbeiter hat da wohl je nach Auftrag ganz merklich geschwankt. Im *Totentanz* spricht Manuel von seinen «lieben Gesellen»⁵⁶; dieses für bernische Verhältnisse gewaltige Unternehmen hat den Maler sicherlich zu einer, zumindest vorübergehend, beträchtlichen Vergrößerung des Werkstattbetriebes gezwungen. Dabei haben wir die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit ins Auge zu fassen, daß die Bestellung des *Hauptaltars* für dieselbe Kirche gleichzeitig mit dem Auftrag des *Totentanzes* an Manuel ergangen war. Theoretisch konnte da jeder Maler beigezogen werden, der, selbst außerhalb Berns, verfügbar und bereit war, unter einer Gesamtleitung zu arbeiten.

Von den sechs erhaltenen Szenen ist – jedenfalls in ihrem heutigen Zustand – nur *Die Anbetung der Könige* signiert, d. h. mit dem Monogramm Manuels versehen. Es findet sich am unteren Bildrand unmittelbar vor dem ersten König, also an der gleichen Stelle wie auf dem Altar mit den zehntausend Rittern.

Versuchen wir zum Abschluß die Entstehung des Altars zeitlich festzulegen. Am Beginn von Manuels male- rischem Werk steht der Annenaltar mit dem 1515 datier-

ten Eligius, am Schluß der Antoniusaltar, der zweimal die Jahreszahl 1520 trägt. Keines der – auf Holz oder Leinwand – gemalten Bilder läßt sich aus stilistischen Gründen vor oder nach diesen Daten ansetzen. Alles, was sich von Manuel an Porträts, an kirchlichen und mythologischen Werken erhalten hat, wie auch der verlorene Altar von Grandson, der Totentanz und das Fresko am Haus des Anthony Noll, ist in dem kurzen Zeitraum von sechs Jahren entstanden. Im Frühjahr 1516 war Niklaus Manuel zudem in Oberitalien, wobei unklar bleibt, ob er aus einem momentanen Mangel an Arbeit oder aus Abenteuerlust ausgezogen ist. Jedenfalls scheint die gesamte Periode mit Aufträgen befrachtet, ja derart angefüllt, daß man gezwungen ist, eine recht zügige Arbeitsweise des Künstlers anzunehmen. Zwischen 1515 und 1520 gibt es, abgesehen von den beiden 1517 entstandenen Tafelchen im Kunstmuseum Basel und dem unsicheren Datum auf der schlecht erhaltenen Kreuzigung von Usson, keine datierten Gemälde des Berners. Die Entstehung des Totentanzes läßt sich indes in die Jahre 1516/17 fixieren. Was den Hochaltar der Dominikanerkirche betrifft, ist vorerst festzuhalten, daß keine der auf uns gekommenen Tafeln im jetzigen Zustand ein Datum erkennen läßt und daß kein Dokument auf seine Entstehungszeit weist.

Die sechs Darstellungen sind bisher zwischen 1514 und nach 1520 angesetzt worden, wobei am häufigsten das Jahr 1518 genannt wurde. Wir sind der Überzeugung, daß der Hauptaltar für die Dominikanerkirche ungefähr gleichzeitig mit dem Totentanz in Auftrag gegeben worden ist. Aus dem Programm des Retabels geht hervor, daß die Prediger eine gewaltige Anstrengung unternahmen, um sich zu rehabilitieren. Der Totentanz konnte wohl weitgehend durch private Stiftungen finanziert werden, worauf die vielen Wappen bernischer Geschlechter wei-

sen, so daß der Orden «nur» für den Altar die Mittel bereitzustellen hatte. Der Totentanz nahm Manuels Kräfte vollauf in Anspruch durch seine Neuartigkeit, sein Ausmaß, die neue Technik, während der Altar, sobald einmal die Entwürfe Manuels vorlagen, zu wesentlichen Teilen von Gehilfenhand ausgeführt werden konnte und wohl nur abschließender Retuschen, Akzentsetzungen und Glanzlichter bedurfte, die der Meister zu setzen hatte. Das außerordentliche Engagement des Berners durch den Totentanz und wohl gleich anschließend durch die Bemalung des Chorgewölbes im Münster, ist die einzig mögliche Erklärung dafür, daß der Hauptaltar nicht in allen Teilen eigenhändig ausgeführt worden ist, daß mehrere Gehilfen mitgewirkt haben.

Ein weiteres Argument für eine Datierung des Altares in die Jahre 1516–1518 ist das französische Wappen auf der Thomastafel, das aus politischen Gründen vor Frühjahr 1516 noch nicht und nach dem Tod Maximilians am 12. Januar 1519 zumindest für dieses und das folgende Jahr nicht mehr denkbar wäre. Der Altar, der in Arbeit war, als Martin Luther am 31. Oktober 1517 seine Thesen in Wittenberg angeschlagen hat, weist noch keine Spuren der damit einsetzenden Reformationsbewegung auf; d. h. aber auch, daß wir die Verse des gleichzeitigen Totentanzes, wie sie überliefert sind, nicht kritiklos als Eigentum Manuels hinnehmen dürfen; der antiklerikale Ton ist 1517 gerade innerhalb des Dominikanerklosters schwer vorstellbar und muß spätere Interpolation sein. Schließlich steht einer zeitlichen Fixierung in die Jahre 1516–1518 auch von stilistischer Seite nichts im Wege. Manuels beste Kräfte kamen in jenen Jahren dem von Joachim von Sandrart einzig gerühmten Totentanz zugute. Der Hochaltar der Predigerkirche zu Bern steht wie der Totentanz unmittelbar vor dem Aufbruch zur Reformation.

ANMERKUNGEN

¹ H. MATILE, *Zur Überlieferung des Berner Totentanzes von Niklaus Manuel*, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 1971/72, Bern 1975, S. 276.

² L. MOJON, in: P. HOFER und L. MOJON, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Bd. V, Basel 1969, S. 46.

³ C. v. MANDACH 1932–1945 (vgl. Anm. 10), S. 87.

⁴ W. WARTMANN, in: *Kunsthaus Zürich, Niklaus Manuel Deutsch*, Juli 1936, illustriertes Verzeichnis mit Einführung von W. Wartmann, S. 28.

⁵ WARTMANN (vgl. Anm. 4), 1936, S. 28; *Das Werk*, August 1936, S. XXIII.

⁶ WARTMANN (vgl. Anm. 4), S. 32, 45, Nr. 27.

⁷ O. FISCHER, *Aus Niklaus Manuels Umkreis*, in: Pantheon XXVII, 1941, S. 28.

⁸ M. HUGGLER, *Fünfzig Jahre Gottfried Keller-Stiftung*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 4, 1942, S. 170.

⁹ H. DEBRUNNER, *Der Zürcher Maler Hans Leu im Spiegel von Bild und Schrift*, in: Zürcher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt 1941.

¹⁰ C. v. MANDACH, *Niklaus Manuel Deutsch*, Basel (1940), S. XX;

derselbe, *Niklaus Manuel (Werkstatt), Die Schlüsselverleihung durch Christus an Petrus*, in: Bericht der Gottfried Keller-Stiftung 1932–1945, Gemälde aus dem 16. Jahrhundert, S. 72ff.

¹¹ H. v. GREYERZ, *Studien zur Kulturgeschichte der Stadt Bern am Ende des Mittelalters*, in: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, XXXV, Heft 2, 1940, S. 346; MOJON (vgl. Anm. 2), 1969, S. 49.

¹² F. G. THONNARD, *Saint Thomas d'Aquin*, Paris 1933, S. 114ff.; M. MOULLET, *Une œuvre inconnue de Nicolas Manuel Deutsch: «Le retable de la Sainte Eglise»*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1943, S. 204.

¹³ J. A. ENDERS, *Ein Zyklus von Wandgemälden aus dem Leben des heiligen Thomas von Aquin in der Dominikanerkirche zu Regensburg*, in: Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburg, Regensburg 1924, S. 116f.; *Die Kunstdenkmäler von Bayern, Oberpfalz, XXII, Stadt Regensburg II*, München 1933, Tf. VII.

¹⁴ O. FISCHER, *Niklaus Manuel Deutsch*, in: Pantheon XVII, 1936, S. 22.

¹⁵ WARTMANN (vgl. Anm. 4), S. 24f.

- ¹⁶ V. MANDACH 1940 (vgl. Anm. 10), S. XX.
- ¹⁷ DEBRUNNER (vgl. Anm. 9), S. 34f., 41.
- ¹⁸ FISCHER (vgl. Anm. 7), S. 28.
- ¹⁹ V. MANDACH (vgl. Anm. 3), S. 87.
- ²⁰ MOULLET (vgl. Anm. 12), S. 209, Anm. 20.
- ²¹ C. V. MANDACH, *Niklaus Manuel (Deutsch)*, *Altarflügel*, in: Bericht der Gottfried Keller-Stiftung 1946/47, S. 10ff.
- ²² MOULLET (vgl. Anm. 12), S. 209, Anm. 21. Ritter von Olry hat dem Kloster 1825 auch die beiden Martyrien der heiligen Katharina und Barbara des Berner Nelkenmeisters geschenkt.
- ²³ MOULLET (vgl. Anm. 12), S. 193ff. und Tf. 53–55.
- ²⁴ L. BIRCHLER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz I*, Basel 1927, S. 208.
- ²⁵ V. MANDACH 1932–1945 (vgl. Anm. 10), S. 74; derselbe (vgl. Anm. 21), S. 10f.
- ²⁶ M. HUGGLER, *Niklaus Manuel (1484–1530)*, *Die Bekehrung des Saulus 1519*, in: Bericht der Gottfried Keller-Stiftung 1958 und 1959, S. 70.
- ²⁷ Auch auf dem Hochaltar der Kirche von Glis erscheint eine Schar von Speerträgern.
- ²⁸ Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Th. MÜLLER, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts*, München 1959, Abb. S. 243. Man vergleiche auch die *Anbetung der Könige* von Hans von Kulmbach aus dem Jahre 1511, heute in Berlin.
- ²⁹ *Die Aussendung der Apostel* nach Matthäus 10, Lukas 9, 1–6, Markus 6, 7–9, ist unseres Wissens nie dargestellt worden.
- ³⁰ Beispiele: Meister des Apostelabschieds von 1494, National Gallery of Ireland, Dublin (THIEME-BECKER XXXVII, S. 22); Schüler von T. Riemenschneider (J. BIER, *T. Riemenschneider II*, 1930, Tf. 68); Bamberger Meister (Zeitschrift für Kunstgeschichte V, 1936, S. 135); J. Ratgeb, Herrenberger Altar 1519 (W. FRAENGER, *J. Ratgeb*, Dresden 1972, Tf. 75, 76); A. Altdorfer, um 1525 (E. RUHMER, *A. Altdorfer*, München 1965, Tf. 134).
- ³¹ H. Fries (P. GANZ, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich 1924, Tf. 100); J. Breu (Staatsgalerie Augsburg, Altdutsche Gemälde, 1967, Abb. 36); J. Breu, Zeichnung (E. BUCHNER/K. FEUCHTMAYR, *Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance*, Augsburg 1928, Abb. 237); J. Ratgeb (W. FRAENGER, *J. Ratgeb*, Dresden 1972, Tf. 1). Siehe dazu auch Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Stuttgart 1937, Sp. 814; G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst I*, 1969, S. 166, und III, 1971, S. 118.
- ³² H. KOEGLER, *Hundert Tafeln aus dem Gesamtwerk von Urs Graf*, Basel 1947, Tf. 78.
- ³³ MOULLET (vgl. Anm. 12), S. 193ff.
- ³⁴ P. L. GANZ, *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz*, Basel 1950, S. 126 (Heiligkreuzaltar); A. REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, 3. Bd.: *Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus*, Frauenfeld 1956, S. 82.
- ³⁵ Laut freundlicher Mitteilung von Mrs. Mary Ann W. Harris, Metropolitan Museum New York, vom 20. November 1975.
- ³⁶ *Paintings of the XVI–XIXth Century from the Collections of the Metropolitan Museum of Art*, Part two, March 27 and 28, Parke Bernet Galleries, New York, 1956, Nr. 140.
- ³⁷ Attest von Dr. Walter Hugelschofer, 30. November 1957, im Kunstmuseum Bern.
- ³⁸ Apostelgeschichte 9, 1–9; 22, 6–11; 26, 12–19.
- ³⁹ HUGGLER (vgl. Anm. 26), S. 61.
- ⁴⁰ HUGGLER (vgl. Anm. 26), S. 66ff.
- ⁴¹ KARL HOWALD, *Sammlung Historischer Memoiren, Notizen & Skizzen über Bern*, XIV. Bd. A, *Prediger-Closter und Kirche*, 1855, S. 52 (Burgerbibliothek Bern, Mss. Hist. Helv. XXIb 380).
- ⁴² AD. FLURI, *Le couvent & l'église des Dominicains* (Burgerbibliothek Bern, Mss. Hist. Helv. XXX 37, 2 unpaginiert). Für den Hinweis auf Howald und Fluri habe ich Dr. Heinz Matile zu danken.
- ⁴³ Brief vom 6. Juli 1925, im schriftlichen Nachlaß von Ad. Fluri auf der Burgerbibliothek Bern. Im schriftlichen Nachlaß von Sigmund Wagner, der im bernischen Staatsarchiv liegt, findet sich kein Hinweis, wo die Tafel Manuels «aufgestöbert» worden ist.
- ⁴⁴ Dominikus trägt die Kirche nicht, wie Howald vermeinte, er stützt sie.
- ⁴⁵ F. TRAINI, O. NELLI, FRA ANGELICO, NICOLA PISANO.
- ⁴⁶ MOULLET (vgl. Anm. 12), S. 208; HUGGLER (vgl. Anm. 26), S. 67; MOJON (vgl. Anm. 2), S. 46, 148. Auf einem Siegel des Predigerkonvents, das in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Verwendung fand, steht Dominikus in der Mitte zwischen zwei Heiligen, aller Wahrscheinlichkeit nach Petrus und Paulus (MOJON [vgl. Anm. 2], S. 54 und Abb. 52a).
- ⁴⁷ Perspektivisch gezeichnete Nimben, wie sie Manuels mutmaßlicher Lehrer Hans Fries schon in seinem Marienaltar von 1512 verwendete, hat Manuel sonst lediglich in dem «Tüchlein» mit der Anna selbdritt in Basel den heiligen Gestalten beigegeben.
- ⁴⁸ Bericht von Dr. Erasmus Weddigen, Restaurator des Kunstmuseums Bern, vom November 1975.
- ⁴⁹ HUGGLER (vgl. Anm. 26), S. 66.
- ⁵⁰ HUGGLER (vgl. Anm. 26), S. 66.
- ⁵¹ MOULLET (vgl. Anm. 12), S. 209, möchte annehmen, daß die französische Krone den ganzen Altar gestiftet hat und dieser während der Reformation durch den französischen Botschafter Louis Dangerant in die Auvergne gerettet worden sei. Die Tafel mit dem *Traum des Innozenz* scheint aber immer in Bern verblieben zu sein, und über die Herkunft der anderen Teile des Altares ist wenig Präzises bekannt.
- ⁵² So schon MOULLET (vgl. Anm. 12), S. 202.
- ⁵³ MOULLET (vgl. Anm. 12), S. 202.
- ⁵⁴ Besonders an dieser Stelle möchte ich Frau Dr. A.-M. Cetto für manche Hinweise und Anregungen herzlich danken.
- ⁵⁵ *Sammlung Lanna Prag, Das Kupferstichkabinett, Wissenschaftliches Verzeichniß* von Dr. HANS WOLFGANG SINGER, 2. Bd., Selbstverlag Prag 1895, S. 493, Nr. 9955. Nachforschungen nach dem heutigen Standort des Lederbandes haben zu keinem Ergebnis geführt.
- ⁵⁶ P. ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*, Bern 1953, S. 29.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Photo Kunsthhaus Zürich
- Abb. 2: Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel
- Abb. 3: Photo Gottfried Keller-Stiftung
- Abb. 4: Photomontage Gerhard Howald, Bern
- Abb. 5: Zeichnung von P.-Maurice Moullet, Fribourg (aus ZAK 1943, S. 195)

- Abb. 6, 8: Photo Martin Hesse, Bern
- Abb. 7: Zeichnung von Luc Mojon, Bern (aus Jahresbericht der Gottfried Keller-Stiftung 1958/59)
- Abb. 9: Zeichnung von Hugo Wagner, Bern