

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: 37 (1980)

Heft: 4: Studien zu Niklaus Manuel : Kolloquium im Kunstmuseum Bern, 26.
November 1979

Artikel: Versuch einer Strukturanalyse am Werk von Niklaus Manuel

Autor: Huggler, Max

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-167433>

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: 18.01.2026

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

Versuch einer Strukturanalyse am Werk von Niklaus Manuel

VON MAX HUGGLER

Die grundlegenden Kategorien der sinnlichen Wahrnehmung sind Körper und Raum. Für den Künstler bilden sie die Medien, deren sich sein Formungswille bemächtigt und zur Gestaltung des Werkes bedient. Die Strukturanalyse stellt fest, wie im einzelnen Fall das künstlerische Schaffen sich zu diesen Medien von Körper und Raum verhält und damit die Prinzipien der inneren Organisation der Form gewinnt¹.

Das Werk Manuels scheint für eine strukturanalytische Betrachtung besonders ergebnisreich zu sein. Das früheste Altarwerk, der sogenannte *Lux- und Loya-Altar* von 1515 im Kunstmuseum Bern (Abb. 1–4 [im Katalog Bern 1979, Nr. 69–72, *Annen-Altar* geheißen]) zeigt die Bemühung des dreißigjährigen Malers um die perspekti-

vische Konstruktion des Raumes. Diptychon und Triptychon verlangten eine gemeinsame Sicht und boten diesseits der Alpen den hauptsächlichsten Anlaß, daß die Maler die Wiedergabe eines Einheitsraumes erstrebten. Bei geschlossenen Flügeln zeigt die Außenseite eine Halle, der Seite eines Kreuzganges ähnlich, mit Säulen vorn und einer Rückwand, in der große Öffnungen Landschaftsausblicke freigeben. Die Mittelsäule, mit anderem Kapitäl als seitwärts, ergänzt sich aus den beiden Hälften, wie über ihr beidseitig die Strahlen der Marienerscheinung sich ausbreiten. Von dieser Mitte her gesehen, stehen links die Fensterwand mit einer Hohlkehle zwischen profilierten Stäben im Licht – Beginn oder Abschluß des Raumes – dagegen rechts ein breiter, im Schatten dunkler Wand-



Abb. 1 Niklaus Manuel: Der heilige Eligius in seiner Werkstatt. Kunstmuseum Bern.

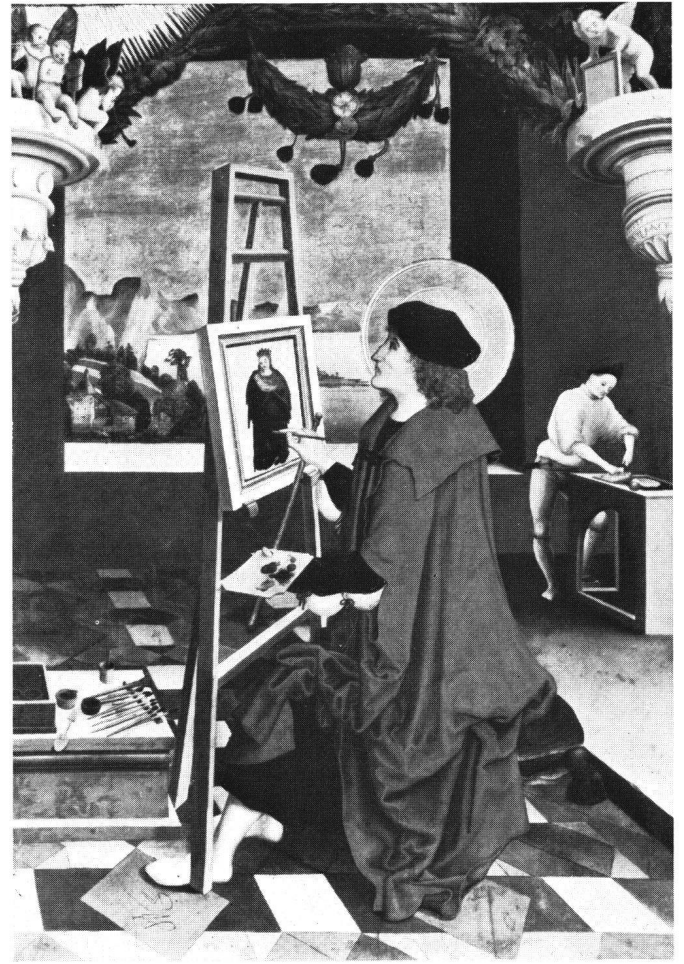


Abb. 2 Niklaus Manuel: Der heilige Lukas malt die Madonna. Kunstmuseum Bern.



Abb. 3 Niklaus Manuel: Begegnung an der goldenen Pforte. Kunstmuseum Bern.

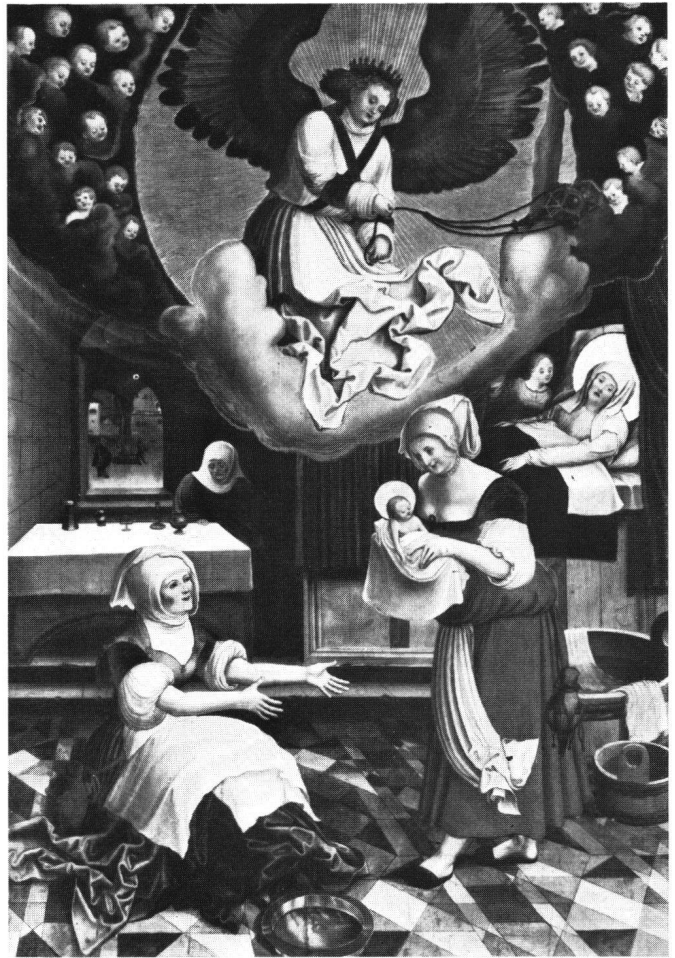


Abb. 4: Niklaus Manuel: Geburt der Maria (Wochenstube). Kunstmuseum Bern.

schnitt. Wie die Marienerscheinung beiden Heiligen gilt, sind diese in ihrer Arbeit einander zugewandt, doch ist die unterschiedliche Proportion der Figuren zu beachten: Lukas mag wohl um ein Viertel größer sein als Eligius. Die hauptsächlichen Orthogonalen treffen sich exzentrisch und extratabular außerhalb der Darstellung, vielleicht zwischen den beiden Rahmen, in der Höhe des unteren Kapitälringes, links etwas tiefer als rechts². Die Durchblicköffnungen sind nicht gleich: rechts wird der obere Mauer schnitt sichtbar, der links sich hinter der Girlande verbirgt; die unteren Gesimse sind verschieden und liegen nicht in derselben Horizontale. Diese Wechsel oder Ungenauigkeiten widersprechen der angestrebten Einheit des Raumes, sie erklären sich aus dem Fortgang der Arbeit, in dem Erfahrung und Können sich mehrten. Der Fußboden im *Lukas-Bild* (Abb.2) zeigt ein Fliesenmuster – seit dem 14. Jahrhundert in Italien ein viel verwendetes Mittel, die Raumtiefe hervorzurufen. Der steinerne Belag gibt als auffallendes Bildmotiv ein Muster aus Quadraten und Rhomben. Zwischen den scharf ge-

zogenen Linien verkleinern sich Flächen und Zwischenräume regelhaft – den Distanzen folgend mißt das Auge die Bildtiefe. Dieser nach links laufenden Bewegung entgegengestellt sind die Staffelei mit dem Bild und die Figur des Malers Lukas: die Orthogonalen treffen sich – nicht im selben Punkt – am Bildrand rechts, wo die Tischplatte verkürzt nach vorn, das heißt in umgekehrter Perspektive, gegeben ist. Der Bildgegenstand, Maler, Geselle und Staffelei mit dem Ergebnis ihrer Arbeit, befindet sich in einem Drehraum nach rechts, der dem Perspektivraum nach links eingeschrieben erscheint. – Die *Eligius-Tafel* (Abb.1) entbehrt dieser zweifachen räumlichen Konstruktion: ihr Figuren rund hält sich statisch in der dreidimensionalen Umgebung.

Die Innenseiten (Begegnung an der goldenen Pforte und Geburt der Maria), durch den Schrein voneinander getrennt, sind bildhaft und konstruktiv ohne gegenseitige Bezüge. Ihre Fluchtpunkte sind immer noch exzentrisch, doch kommen sie nun auf die Tafeln selber zu liegen – seitlich in der oberen Bildhälfte. Das Fliesenmuster der

Wochenstube (Abb. 4) bereichern diagonale Bänder, die einem eigenen, nun doch extratabularen Fluchtpunkt zustreben. Eine vermehrte Bemühung um perspektivische Linien ist im Fugenwerk der Wand zu erkennen, mit dem die Kanten des Tisches zusammengehen.

In der *Begegnung an der Goldenen Pforte* (Abb. 3) sind unvermittelt und überraschend Architektur und Schmuck der Renaissance in Szene gesetzt. Die perspektivische Konstruktion ist hier am sichersten – soviel ich sehe, fehlerlos – durchgeführt. Die Stellung der vier Pfeiler mit der kühnen Verkürzung rechts erinnert an das Blatt von Dürers Marienleben mit dem Innenraum der *Darbringung im Tempel* (B. 88), doch mag man auch da eine Drehung des Raumes von links nach rechts um das Figuren paar als Achse empfinden. Das Manuel eigene, flächenhafte Raumbild erhält erstmalig Gestalt: die großen Figuren von Joachim und Anna stehen unbehindert nach vorne gerückt und ohne Mittelgrund vor der Landschaft; sie ist von der Figurenzone abgetrennt, schräg von oben gesehen und mit Inselschloß und andern Einzelheiten reicher als auf den Außenseiten gebildet.

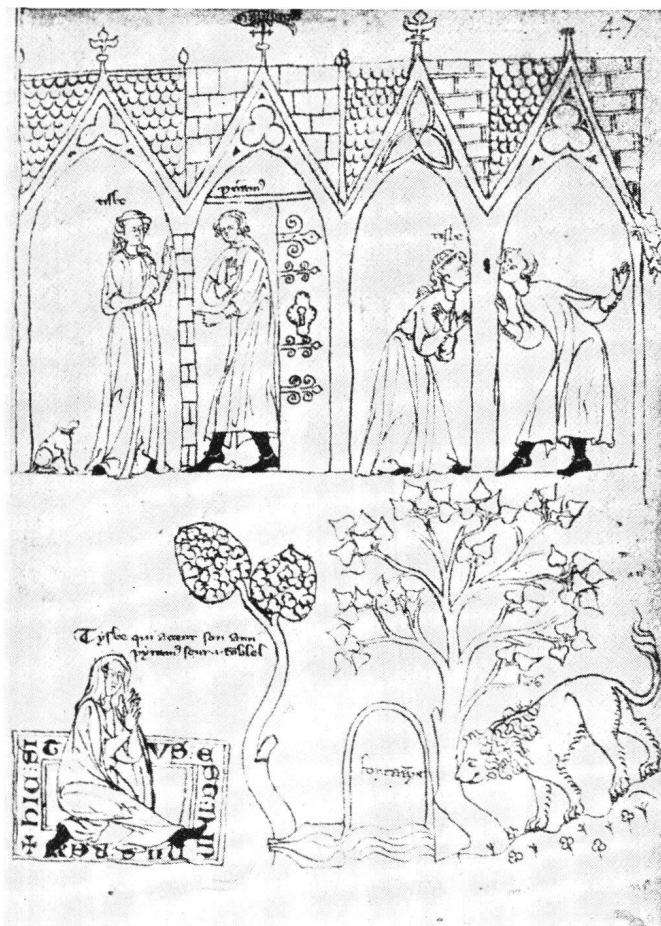


Abb. 5 Szenen aus «Pyramus und Thisbe». Miniatur von Fol. 47 des Codex «MS. lat. 15158» der Bibliothèque Nationale Paris.

Jede der vier Tafeln weist im künstlerisch-technischen Können einen Fortgang auf, aus dem mit einiger Sicherheit die Abfolge ihrer Entstehung zu erschließen ist: 1. linker Flügel Außenseite (*Eligius*), 2. rechter Flügel Innenseite (*Geburt der Maria*), 3. rechter Flügel Außenseite (*Lukas*), 4. linker Flügel Innenseite (*Begegnung an der Goldenen Pforte*)³.

In der räumlichen Komposition geht mit dem Lukasbild überein das Tüchlein von *Pyramus und Thisbe* (Kat. Bern 1979, Nr. 64, Abb. 26). Da wird links der Blick über das Grab des Ninus zu den beiden Frauen geleitet, sie sind nach rechts hin bewegt, gleich dem Löwen, der mit dem Tuch im Maul zwischen Stamm und Thisbe dahinschreitet. Hinter dem silbernen Stamm der Buche steht die Landschaft offen zum baumbestandenen See und zum Bergklotz der Ferne. Dann rücken Fels und Tanne als Abschluß an den Rand und nach vorn, wo Geschehen und Bildsinn sich erfüllen: über dem sterbenden Pyramus stößt Thisbe – wiederum von links nach rechts – sich das Schwert in den Leib. Zur Darstellung muß eine Tradition beigezogen werden, die aus einer Miniatur des 13. Jahrhunderts bekannt ist (Abb. 5)⁴. Manuel schuf keine Illustration des Ovid-Textes, sondern übernahm eine bildliche Vorlage, die er mißverstand, oder – was wahrscheinlicher ist – die selber die Überlieferung nicht bewahrt hatte. Die beiden Frauen – als Begleiterinnen Thisbes gedeutet stehen sie im Widerspruch zur Erzählung – sind entstanden aus dem Liebesgespräch des Paares an der Mauer, das die Miniatur in zwei nebeneinander liegenden Szenen zeigt. Das Bild Manuels macht das rechteckige Grab des Ninus, an dem sich die Liebenden zu treffen verabreden, zur Quelle am Baum, die von der durstigen Löwin in der Nacht aufgesucht wird: die Rolle des Tieres in der Tragödie bringt die mittelalterliche Darstellung viel deutlicher zum Ausdruck als Manuels Werk.

Der Drehraum erscheint noch einmal im andern Basler Tuch, dem *Votivbild der Anna selbdritt* (Kat. Bern 1979, Nr. 68, Abb. 27). Doch beschränkt da die Rundung sich auf die Landschaft: in schwingender Kurve führt die Holzbrücke zum Uferlauf mit dem Wasserschloß, und wiederum steht in der Achse ein freilich nun junger, schwächlicher Baum. Vor diese Öffnung zur Tiefe sind seitwärts die Figurengruppen gerückt; niedersinkende Wolken und Baumkulissen verbinden sie dem oberen Bildteil, der sich als plane Fläche und nahe gerückt dem Auge darbietet. Die Himmelsglorie mit der Dreiergruppe und den höher gerückten Heiligen Jakobus und Rochus dehnt sich über einen Halbkreis bis an die Bildränder aus, ihr eingeschrieben ist das Strahlenhalbrund, das die Halbfigur des segnenden Gottvaters umzieht. Die drei unteren Wolkensäume befinden sich fast genau im Goldenen Schnitt, und gleich einem Vorhang sinkt die Erscheinung zum Erdrum nieder: strukturmäßig läßt sie sich als mächtiges Vordringen der Fläche verstehen.

Die *Marter der Zehntausend* (Kat. Bern 1979 Nr. 73,

Abb. 41), deren Entstehung um 1516 gesichert scheint, offenbart Manuels Bemühung um die Perspektive und sein Können auf dem Gebiet. JEAN PÉLERIN-VIATOR hat in der 2. Auflage «De artificiali perspectiva» von 1509 Dürers Bild der *Zehntausend Ritter* von 1508 skelettiiert wiedergegeben als Beispiel für die Abnahme der Proportionen in der Entfernung: Les quantitez et les distances / Ont concordables différences⁵. Man darf der Auffassung sein, diese Forderung sei im Werk des Berners beispielhaft, wenn nicht gar didaktisch absichtsvoll erfüllt. Links sind drei Zonen unterschieden: in der vordersten ist der rückwärtige in ähnlich liegender Stellung Aufgespießte kleiner als der vorderste. In der Mitte folgt beträchtlich kleiner der Zug der vorwärts Getriebenen. Zwischen den Felsen weit hinten erscheinen die wiederum Aufgespießten ganz klein, nur die zwei transitorisch Fallenden sind etwas zu groß geraten. (Ich finde, auch im Gemälde Dürers seien einige Herabfallende an ihrer Stelle zu groß.) Auf dem rechten Flügel ist die Folge kontinuierlich gebildet und darf als konsequent gelten. Beachtenswert, wie beim rückwärtigen Sturz vom Fels der in der Luft Hängende etwas größer ist als die beiden hinter ihm und der unten auf dem Absatz Liegende. Den Einheitsraum der beiden Szenenbilder begrenzt die Steilwand eines hoch aufragenden Felsens, den seitwärts eine Schlucht und der Ausblick auf eine Stadt und ferne Landschaft einfassen – dasselbe Raumschema, das im zweifellos reifsten Werk Manuels, dem *Antonius-Altar* von 1520 zur vollen Durchführung kommt.

Die Kompositionen und Einzelheiten der vier Darstellungen aus der Antoniuslegende (Kat. Bern 1979, Nr. 88–91, Abb. 50–53) stehen in Flächenbezügen, wie sie kaum eindrücklicher vorzustellen sind. Figurengruppen und -paare, streng nach vorn gerückt, trennen Fels- und Baumkulissen sowie Baumstämme vom fernen Grund, den schmale Ausblicke ohne mittlere Tiefe freigeben. Nach vorn und rückwärts hält jedes Bildelement sich in einer schmalen Raumschicht, die geschlossen und fest in die vordere Bildebene gepreßt ist. Über dem vorgeneigten Kopf, dem kahlen Schädel des Antonius, steht der große Heiligenschein vollkommen plan. Die zwei vorderen Tiere links außen sind genau aneinander geschmiegt. Mantelbausch und Tier rechts entsprechen sich in Form und Stellung wie Flegel und Rute in der Horizontalen; der Geifer des Tierdämons in der Mitte läuft parallel dem Bart des Heiligen usw. Diesen Flächenbezirk von Figurenknäuel und Baumwand verstärkt der Fernblick ohne Mittelgrund: das Raumkontinuum nach der Tiefe ist verhindert, absichtlich negiert. Die Szene der *Heilung* des kranken Pilgers und des Besessenen kann als Musterbeispiel einer streng geordneten Flächenkomposition gelten: Figuren und Grund sind unlösbar zusammengefügt – kein Bildteil, der nicht in einem andern seine Entsprechung fände. Die Vertikalen der Figuren, Bäume und Felswand durchziehen die Horizontalen der segnenden Hand, des

Rückens des Knieenden, des oben wegfliegenden Dämons, schräg geneigt sind Pilgerstab und Oberkörper des Besessenen, dessen linkes Bein parallel zu demjenigen des ihn Haltenden steht. Jeden Durchblick verhindert das dichte Gebüsch unter dem punzierten Goldgrund. Nicht weniger geschlossen bieten sich die Tafelseiten mit den Zweiergruppen der *Versuchung durch die Frau* und der *Begegnung mit dem Einsiedler Paulus*. Die Basler Vorzeichnung zur Versuchung gibt die beiden Gestalten schräg gegenüber und die Frau vom Rücken gesehen. Ihre Anordnung im Gemälde zu Seiten des prachtvoll gemalten Tiefblikkes, Antonius mit der Felswand, die Versucherin mit dem pilzbewachsenen Buchenstamm, ist ebenso der Fläche verpflichtet, wie sie den Inhalt sinnfällig, die Bildgestalt symbolisch macht.

Die Entwicklung von Manuels Flächenstil möchte zu diesem großartigen Ergebnis gekommen sein durch seine Arbeit am *Totentanz*, die dem 1520 datierten *Antonius-Altar* vorausging. Beide Werke besitzen die gleiche Bildstruktur der nah gerückten Figurenzone und ihrer Öffnung zum landschaftlichen Fernblick. Soweit bekannt ist, hat Manuel als erster die Arkaden *hinter* die Figuren gereiht: die Holzschnitte des Guy Marchant, die das Schöpfungswerk der Cimetière des Innocents in Paris überliefern, zeigen die Doppelbogen in der ganz andern Funktion *vor* den Zweiergruppen. Das Basler Exemplar ließ die Paare in einem fortlaufenden Zug sich folgen. Man möchte es für selbstverständlich halten, daß Manuel seine Paare in diese Bogenfelder hineinstellt und sie ihnen in Haltung, Gebärde, Tracht und Geräten anpaßt. Prüft man die Folge auf diese Gesetzmäßigkeit, so überrascht stets neu die Vielfalt, mit der Bogenrundung, Balusterstützen und Brüstungshorizontale mit der Bewegung des Skelettes, den Gliedern, Gewändern und Attributen seiner Opfer übereingehen. Gewiß wird nicht jede Überschneidung dieses Rahmens vermieden, auch wenn sie seine Form beibehält; und die Gruppenbildung als solche, die Zusammengehörigkeit der Paare, untersteht derselben flächenbindenden Absicht. Für die Einzelanalyse müßten vielleicht Ungenauigkeiten des Kopisten Kauw in Rechnung gestellt werden, doch erübrigt sie sich vor der überzeugenden Monumentalität, die dem einzigartigen Werk bei den Predigern eigen war.

Unter den Wandmalereien der Schweiz fällt der *Totentanz* Manuels zwischen den Festsaal von St. Georgen in Stein am Rhein, der 1515/16 bemalt wurde, und Holbeins Gemälde im Basler Großratssaal von 1521 bis 1530. Gleichzeitig, und dies auch mit Manuels anderem Werk der Gattung, dem *Götzendienst Salomos* am Haus des Münsterplatzes (Kat. Bern 1979, Nr. 133, Abb. 73), bemalte Hans Holbein Fassade und Innenräume des Hertensteinhauses in Luzern. Holbeins Schweise aber gehört dem Raum, wie denn auch sein *Totentanz* – freilich kein Wandgemälde, sondern eine Holzschnittfolge – nichts mehr mit demjenigen Manuels in Bern zu tun hat.

ANMERKUNGEN

- ¹ GUIDO VON KASCHNITZ VON WEINBERG, *Ausgewählte Schriften, I. Kleine Schriften zur Struktur*, Berlin 1965, S. 17: «Unternimmt man es, den Begriff der «Struktur» eines Kunstwerkes möglichst umfassend zu definieren, dann wird man ihn am besten als das Prinzip der inneren Organisation der Form erklären können.» S. 25: «Zu den wichtigsten methodischen Grundlagen der Strukturforschung rechnen wir das Ausgehen vom Existenziellen des Kunstwerkes. Dazu gehört in erster Linie die objektive Feststellung des Verhältnisses, in dem der Formungswille zu Körper und Raum als Kategorien unserer sinnlichen Wahrnehmung und Medien der Formgestaltung steht.» Die zum Werk Manuels angestellten Beobachtungen beschränken sich auf die formale Erscheinung; von ihrer symbolischen Bedeutung, die ebenfalls zur Strukturlehre gehört, könnte erst in weitergreifenden Zusammenhängen die Rede sein. Auch unterbleibt der Versuch, eine Chronologie der einzelnen Werke aus ihrer Struktur zu gewinnen; die vorhandenen Daten genügen, um den Fortgang von der mehr oder weniger schulmäßigen Bemühung um die perspektivische Darstellung des Raumes zur persönlichen Flächen-Struktur sicherzustellen.
- ² ERNST SAUERBECK, *Ästhetische Perspektive, Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischen Faktor im Flächenkunstwerk, als Beitrag zu einer künftigen allgemeinen Kunstgeschichte*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VI, Stuttgart 1911. – Die Verschiebung des Bildzentrums, das sich im Normalbild in der Mitte befindet, besteht vertikal und horizontal in drei Möglichkeiten: intratabular, marginal und extratabular, je nachdem das Zentrum sich innerhalb der Bildfläche hält, bis zum Rand oder über diesen hinaus rückt. Die horizontale Exzentrizität, die ihren eigenen Bildcharakter hat, geht zusammen mit der Entwicklung des Triptychons als Hauptvertreter des zusammengesetzten Bildes. Für die Drehung der Räumlichkeit gibt SAUERBECK lediglich je ein Werk von Hogarth und Uhde.
- ³ HUGO WAGNER, *Kunstmuseum Bern, Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts ohne Italien*, Bern 1977, S. 108: «Eine genauere Chronologie der vier Bilder ist kaum möglich.» Die Jahreszahl 1515 auf der Eligius-Tafel wird wohl mit Recht als Abschluß der Arbeit gedeutet.
- ⁴ Abgebildet in E. PANOFKY / F. SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies IV 1932/33, Text S. 268: nimmt Bezug nur auf die gotische Grabtafel mit Kreuz und umlaufender Inschrift. [Codex Bibl. Nat. MS. lat. 15 158, fol. 37, datiert 1289.] Dieselbe Abbildung auch in ERWIN PANOFKY, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975¹, Abb. 8.
- ⁵ Die Angabe ist entnommen aus: ERWIN PANOFKY, *The life and art of Albrecht Dürer*, London 1948³, S. 122. Auf S. 104 wird dieselbe Verwendung der *Darbringung im Tempel* aus dem *Marienleben* erwähnt (B. 88). Der Neudruck von 1978 gibt die originalen Seiten der Ausgabe Toul 1509 wieder. Fol. C 8 recto zeigt zum zitierten Spruch eine «promenade» (Spaziergänger unter Bäumen; man ist versucht, an die Grande Jatte von Seurat zu denken). Der beige gedruckte Aufsatz des ANATOLE DE MONTAIGLON von 1861 spricht von der beträchtlichen Verschiedenheit im Nürnberger Raubdruck aus demselben Jahr gerade für dieses Blatt. Glockendon könnte sich in diesem Fall das kurz vorher vollendete Bild Dürers zunutze gemacht haben. Die Bodenfliesen finden sich in der Toulser Ausgabe auf Fol. B 1 in sechs Schemata mit dem Spruch «Ainsi peut-on et autrement / Diversifier pavement.» Kein Muster ist gleich demjenigen Manuels. Gemach und Mobiliar von Manuels *Wochenstube* mit dem rückwärtigen Ausgang haben ihre Entsprechung in Fol. B 3: «Ci voit-on la propre figure / D'une chambre et sa garniture.» Eine genaue Nachprüfung möchte vielleicht zum Schluß führen, daß Manuel, der im wesentlichen Autodidakt war, die Perspektive aus dem Buch von PÉLERIN-VIATOR erlernt habe.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Kunstmuseum Bern
Abb. 5: Bibliothèque Nationale Paris