

Tabula rasa für ein Tafelbild Niklaus Manuels

Autor(en): **Kersten, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich**

Band (Jahr): **1 (1994)**

PDF erstellt am: **31.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720122>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tabula rasa für ein Tafelbild Niklaus Manuels

Wolfgang Kersten
in Zusammenarbeit mit Anne Trembley

Das Problem

Im Kunstmuseum Bern¹ befindet sich als Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung ein Tafelbild aus der Zeit um 1518, das Niklaus Manuel Deutsch zugeschrieben ist. Es zeigt auf der einen Seite *Die Anbetung der Könige*; auf der Gegenseite soll *Die Aussendung der Apostel* zu sehen sein, ein Teil davon wurde im 19. Jahrhundert abgetrennt und gelangte in das Kloster Einsiedeln. Die ganze Tafel wird heute als ein Flügelstück des Hochaltars der Berner Dominikanerkirche ausgegeben. Wenn ein derart zugeordnetes Gemälde zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung gemacht wird, wäre eine kunstgeschichtliche Abhandlung zur sakralen Schweizer Malerei während der vorreformatorischen Zeit in Bern zu erwarten. Aufgrund des gegenwärtigen Erhaltungszustands der Tafel und der über sie verfaßten Literatur besteht jedoch ein prinzipielles Problem, das sowohl kunstgeschichtliche als auch restauratorische Aspekte in sich birgt.

159

¹ Ohne die Vorarbeiten von Erasmus Weddiger und ohne die Unterstützung aus dem Kunstmuseum Bern hätte der vorliegende Text nicht geschrieben werden können. Sehr herzlich danken die Autoren Hans Christoph von Tavel, der aus dem Fundus seiner Kenntnisse und Erfahrungen Hinweise und Anregungen gegeben hat; ein ebenso herzlicher Dank geht an Sandor Kuthy, der 'in letzter Minute' unbürokratische Hilfestellung geboten hat, an Judith Durrer, die Dokumente zur Verfügung gestellt hat, an Claude Breidenbach, der trotz äußerster Arbeitsbelastung entgegenkommend gehandelt hat, sowie an Heidi Frautschi, die das nötige Photomaterial kurzfristig parat gehalten hat. André Blum, Arian Blom, Verena Williger und Susan Marti haben mit Korrekturlesen, Literaturhinweisen und anderen Nützlichkeiten ihre freundschaftliche Verbundenheit zum Ausdruck gebracht.

² Vor allem im 19. Jahrhundert hat man zweiseitig bemalte Tafeln aufgesägt, wenn sie sich in einem schlechten Zustand (Holzwürmer, mechanische Beschädigungen, altersbedingte Instabilität) befanden oder nach der Gewinnmaxime 'aus eins mach zwei' profitablere Verkäufe getätigt werden konnten; wie es zur Abtrennung der Tafel kam, die Ende des 19. Jahrhunderts ins Kloster Einsiedeln gelangte, ließ sich trotz Recherchen nicht feststellen.

Sehr bald nach seiner Fertigstellung dürfte das Werk im Berner Bildersturm von 1528 aus seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang herausgerissen worden sein. In den folgenden Jahrhunderten war es dem materiellen Zerfallsprozeß an unbekanntem Ort ausgeliefert, und es wurde durch zusätzliche Einwirkungen und Maßnahmen beschädigt, im 19. Jahrhundert zerlegt, beschnitten und teilweise aufgesägt¹, danach provisorisch repariert, im Juni 1947 beim Aufsägen partiell zerstört, acht Jahre später repariert und rekonstruiert und schließlich 1978/79 konserviert und gereinigt. Heute ist das Werk durch mehrheitlich hypothetische Überlegungen außerordentlich belastet; das Tafelbild war nicht nur einem Bildersturm der Reformatoren, sondern sozusagen auch einem der Handwerker, Restauratoren und Kunsthistoriker ausgesetzt. Übriggeblieben ist ein geistiges Konglomerat von Informationen, Hypothesen und Erkenntnissen, das weitgehend unvermittelt einem materiellen Restbestand gegenübersteht. - Es ist an der Zeit, eine tiefgreifende Entschlackung vorzunehmen, um danach, vom Nullpunkt aus, einen unvoreingenommenen, psychologisch und technisch präzisierten Blick auf die Tafel in ihrem gegenwärtigen Zustand zu richten. Dabei wird es unumgänglich sein, in einem Unterkapitel der Schweizer Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts aufzuräumen.

Die Gewährsmänner Petrus und Paulus

Seit 1935 arbeitet eine Phalanx von Geistlichen, Kunsthändlern, Museumsdirektoren und Kunsthistorikern am Nachweis, Niklaus Manuel habe ca. 1516 vom Berner Dominikanerkonvent den Auftrag für ein neues Hochaltarretabel erhalten und den Wünschen entsprechend ausgeführt. Im Jahr 1979 wurde die Vermutung zum historischen Tatbestand erklärt: "Wohl etwa gleichzeitig mit dem 'Totentanz' haben die Dominikaner den Auftrag für einen neuen Hochaltar ihrer Kirche erteilt, der den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht war. Über das frühere Altarretabel ist uns nichts bekannt. Die Prediger legten Niklaus Manuel ein genaues Programm vor mit der unverkennbaren Absicht, ihr einstiges Ansehen, welches durch den berüchtigten Jetzerhandel von 1509 empfindlich gelitten hatte, wiederzugewinnen."² Was hier wie eine verbindliche Aussage über ein historisches Ereignis erscheint, ist tatsächlich eine Schlußfolgerung aus Argumenten, die den Status von Indizien haben. Es gibt bis jetzt keinen eindeutigen Befund und nicht ein einziges stichhaltiges schriftliches Dokument, das die historische Beweisführung stützen könnte³, und selbst die angeführten Argumente sind vielfach alles andere als plausibel. Allein die Feststellung, der Hochaltar der Kirche sei Petrus und Paulus geweiht gewesen, ist verbürgt. Die Obrigkeit der Stadt Bern bestimmte mit einer Schenkungsurkunde von 1269, daß die Dominikaner den Hochaltar ihres Kirchenneubaus unter das Patrozinium der beiden Apostelfürsten zu stellen hätten: "[...] quod majus altare in presbiterio in honorem beatorum apostolorum Petri et Pauli [...]".⁴ Die Autoren der Niklaus-Manuel-Lobby haben, um es mit Walter Benjamins Worten ausdrücken, wiederholt die Witterung für das Aktuelle, das sich ihrer Meinung nach in der vergangenen Bestimmung verbirgt, aufgenommen und einen Tigersprung zur Schenkungsurkunde von 1269 gemacht; sie glaubten, ihr Interesse an einer Rekonstruktion des Hochaltars durch die Bezugnahme auf die Geschichte rechtfertigen zu können.⁵ Insgesamt fünf, seit 1935 sukzessive wieder an die Öffentlichkeit gebrachte Tafeln sind bis jetzt Niklaus Manuel zugeschrieben und für den Hochaltar der Berner Dominikanerkirche in Anspruch genommen worden.⁶ Die Apostelfürsten Petrus und Paulus gerieten dabei in die Position von Gewährsmännern eines anfangs hypothetisch angelegten, inzwischen realgeschichtlich durchgesetzten Unternehmens.

Angesichts der Darstellungen auf den Tafeln mag ikonographisch der Rückbezug auf die Quelle von 1269 überzeugend erscheinen. Schon die Forderung der Stadt Bern, den dominikanischen Hochaltar Petrus und Paulus zu weihen, war ja offensichtlich ganz im Sinn des Predigerordens, d.h. in Kenntnis der Visionen des Heiligen Dominikus erfolgt. In der "legenda aurea" heißt es: "Sanct Dominicus lag zu Rom in Sanct Peters Münster und betete für die Ausbreitung seines Ordens; da sah er die glorreichen Apostelfürsten Petrum und Paulum zu ihm kommen; und Petrus gab ihm einen Stab, Paulus aber ein Buch, und sprachen 'Gehe hin und predige durch die Welt, denn du bist von Gott zu diesem Amt ausersehen'. Als bald schien es ihm in einem Augenblick, wie er seine Söhne über den ganzen Erdkreis sähe gebreitet, daß sie zögen je zween mit einander und predigten den Völkern das Wort Gottes."⁷ Da eine stillschweigende Verständigung zwischen einem kirchlichen Orden und städtischen Machthabern in der Kirchen- wie Kunstgeschichte bekanntlich weder einmalig noch geographisch gebunden ist, bildet sie zwar eine

² Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 1979, S.31; die Aussage ist in der Folge ungeprüft verbreitet worden, vgl. beispielsweise Bättschmann, Oskar: *Malerei der Neuzeit* (Ars Helvetica VI. Die visuelle Kultur der Schweiz), Disentis 1989, S. 16.

³ Noch 1977 räumte Hugo Wagner ein: "Keine Chronik, kein überliefertes Dokument berichtet von diesem einst sicherlich repräsentativsten Altar [...]". Wagner 1977, S. 281.

⁴ Fontes II, Nr. 667, S. 725, zit. n. Hofer, Paul, u. Mojon, Luc: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Band V. Die Kirchen der Stadt Bern*, Basel 1969, S. 46, Anm. 4.

⁵ Moullet machte als erster diesen 'Tigersprung', Moullet 1943, S. 205-210.

⁶ Vgl. Wagner 1977, S. 289.

⁷ *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, übersetzt v. Richard Benz, Heidelberg 1963, 4. Aufl., S. 585.

wesentliche Voraussetzung für ikonographische Erkenntnisinteressen. Sie bietet jedoch keinerlei hinreichenden Anhaltspunkt für Aussagen über bestimmte sakrale Funktionen an einem fixen Ort. Folglich können eben im vorliegenden Fall definitive Antworten auf Fragen nach dem Aussehen des gesamten Altarretabels, nach Auftragsbedingungen, Aufstellungsort, aktuellen Anlässen, gezielten Absichten, programmatischen Ansprüchen und dergleichen mehr schlichtweg gar nicht oder nur unter entsprechenden Vorbehalten gegeben werden - wie unerträglich auch immer dem Historiker das sein mag.

Verfehlte Ordnung

Spätestens mit Beginn der dreißiger Jahre dürften sich in privaten und öffentlichen Sammlungen in und außerhalb der Schweiz sowie in amerikanischen, englischen, niederländischen und schweizerischen Kunsthandlungen Kräfte einer Neu- und Umverteilung spätmittelalterlicher Schweizer Tafelmalerei durchgesetzt haben. Die Transaktionen sind bislang weder systematisch erfaßt, noch sind sie auf ihre kulturellen, politischen und ökonomischen Ursachen hin analysiert worden. Die vorliegenden Angaben zur Provenienz von Gemälden, die zum Oeuvre von Niklaus Manuel gerechnet werden, lassen eine Kanalisierung in der Distribution erkennen, die sich auf die Sammlungstätigkeit und Revision historischer Gemäldezuschreibungen in bedeutenden Schweizer Museen ausgewirkt zu haben scheint. Für die Geschichte der Malerei des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts wurden in einschlägigen Fachzeitschriften Korrekturen, Präzisierungen und Ergänzungen vorgenommen. Im Fall Niklaus Manuels gipfelte sie in dem Versuch, Ordnung in die anscheinend chaotischen Folgen des allerdings planmässig betriebenen reformatorischen Berner Bildersturms von 1528⁸ zu bringen und den spurlos beseitigten Hochaltar der Dominikanerkirche zu rekonstruieren. Pater Maurice Moullet, Kunsthistoriker und Ordensmitglied der Minoriten in Fribourg, Max Huggler, Konservator im Kunstmuseum Bern, und Hugo Wagner, Direktor des Kunstmuseums Bern, haben nacheinander in den Jahren 1943, 1959 und 1977 Vorschläge zum Aufbau und Bildprogramm des Hochaltars unterbreitet. Obgleich sich die Vorschläge gegenseitig ausschließen, sind bis heute in der Fachliteratur keine expliziten Debatten oder Bedenken über ihre historische Evidenz auszumachen. Potentiell kommt ihnen nach wie vor ein mehr oder weniger gleichberechtigter Status der Gültigkeit bzw. Ungültigkeit zu.

161

Maurice Moullet gilt in der Literatur als derjenige, der die zweiseitig bemalte Tafel, *Anbetung der Könige, Aussendung der Apostel*, 1942 ausfindig gemacht hat. Moullet selbst lässt dem schweizerischen Künstler und Schriftsteller Alexandre Cingria (1879-1945) den Vortritt: "M. Alexandre Cingria me signalait un jour qu'à la Cure catholique du Valentin, à Lausanne, se trouvait un beau tableau qui lui semblait trahir fortement la manière de Nicolas Manuel. Désireux d'avoir mon avis, M. Cingria me pria d'aller vérifier la chose. Au premier coup d'oeil, je me rendis compte que la peinture, bien que retouchée par endroits, est indéniablement une oeuvre du maître."⁹ Die näheren Umstände der 'Wiederentdeckung' sind bis heute ungeklärt. Bereits 1943 veröffentlichte Moullet einen ausführlichen Artikel, in dem erstmals Reproduktionen von beiden Tafelseiten erschienen (Abb. 1, 2), die definitive Zuschreibung an Niklaus Manuel erfolgte und das bis dahin unbekanntes Werk im Zusammenhang mit weiteren Arbeiten vorgestellt wurde. Moullet

⁸ Vgl. *Die Berner Chronik des Valerius Anshelm*, hg. v. Historischen Verein des Kantons Bern, Bd. V, Bern 1896, S. 245, u. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 1979, S. 39, sowie Im Hof, Ulrich: *Niklaus Manuel und die reformatorische Götzenzerstörung*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 37, 1980, S. 297-309.

⁹ Moullet 1943, S. 193.



Abb. 1: Niklaus Manuel, *Aussendung der Apostel*; Zustand im Jahr 1943.

behauptete, es handle sich um ein dominikanisches Altarwerk, das die 'Heilige Kirche' darstelle. Diese grundlegende These wußte der Pater aufgrund seiner theologischen Kenntnisse und eines zu Rate gezogenen Spezialisten so differenziert zu begründen, daß er zwangsläufig dem Maler Niklaus Manuel ebenfalls einen versierten Kenner der christlichen Ikonographie zur Seite stellte.¹⁰

Moulet berücksichtigte neben der genannten Tafel, drei weitere überlieferte, im Zuge der kennerschaftlichen Argumentation, sofern noch nicht geschehen, nun Niklaus Manuel zuerkannte Arbeiten: *Die Schlüsselübergabe an Petrus* (Kunsthhaus Zürich), *Der hl. Thomas bei König Ludwig dem Heiligen* (Kunstmuseum Basel), *Christus am Kreuz* (Sakristei der Kirche St. Maurice in Usson) sowie zwei zusätzliche, unbekannte Gemälde, deren Vorhandensein er wegen bestimmter Grundannahmen voraussetzen mußte.¹¹ Anhand einer Zeichnung verdeutlichte Moulet, wie der Altar ausgesehen haben kann/muß (Abb. 3, 4). Aus der Rekonstruktion ergaben sich für die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Tafeln, deren Format, Provenienz und Datierung folgenreiche Konsequenzen, denen in weitgespannten Überlegungen nachgegangen wurde. Insgesamt erhielten sie den Anstrich einer detektivisch genauen Beweisführung. Moulet hatte ein ausgeprägtes Gespür dafür, wie dokumentarische Lücken in der spätmittelalterlichen Schweizer Malerei imaginativ gefüllt und die Kunsthistoriker zu weiteren Forschungen angeregt werden können: "Puisse un heureux chercheur découvrir les deux tableaux nécessaires à la reconstitution entière du retable de Nicolas Manuel."¹² Das Merkwürdige an seinen Ausführungen ist, daß er in allen darstellenden Partien so genau und einleuchtend berichtet, nur an den Stellen der historischen Beweisführung fehlen scheinbar nebensächliche, tatsächlich aber entscheidende Fakten. Moulet führte beispielsweise ikonographisch und formanalytisch sehr detailliert aus, warum die Darstellungen *Schlüsselübergabe an Petrus* und *Der hl. Thomas* ursprüng-

¹⁰ Ebd., S. 204.

¹¹ Ebd., S. 204 u. S. 208.

¹² Ebd., S. 208.



Abb. 2: Niklaus Manuel, *Anbetung der Könige*, Mischtechnik auf Fichtenholz, 89,9 x 149,5 cm, ca. 1518; Zustand im Jahr 1943.

lich Vorder- und Rückseite einer Tafel gebildet hätten¹³, konnte sich jedoch noch auf keinerlei Materialanalysen stützen. - 1977 hat sich ein für Moullet negatives Resultat ergeben.¹⁴ - Besonders offenkundig zeigen sich die Defizite empirischer Befunde bei der Festlegung der Formate. Subjektives Formempfinden und der Zugzwang einmal getroffener Entscheidungen gehen hier eine folgenreiche Symbiose ein. Da die vermeintliche Mitteltafel mit der Kreuzigungsdarstellung einen rundbogigen Abschluß hat, mußte Moullet die rechteckigen Grundformen der vorgeblichen Seitenflügel nach oben um viertelkreisförmige Segmentfelder erweitern - die extrem querformatige Gesamtform des Retabels empfand er ohnehin als unharmonisch.¹⁵ Weil unbewiesene Voraussetzungen, kennerschaftliche Ansichten und einfühlsame Bewertungen nicht grundsätzlich bezweifelt, sondern als vernachlässigbare Schwachpunkte oder diskutabile Einschätzungen beurteilt oder gar kommentarlos übergangen wurden, entwickelte die Argumentation eine Eigendynamik, die in der Folge zu weiteren Hypothesen ohne erkennbaren Erkenntnisfortschritt führte.

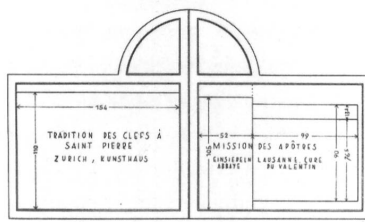
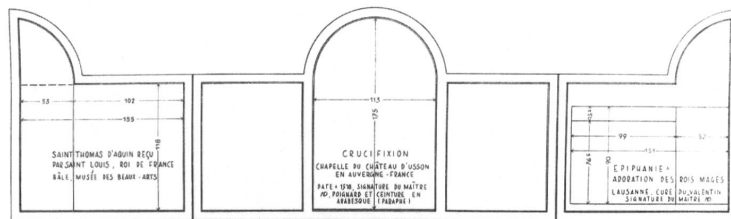
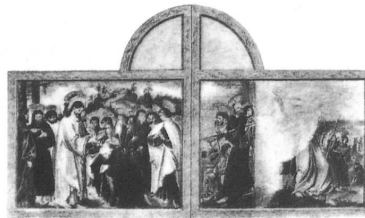
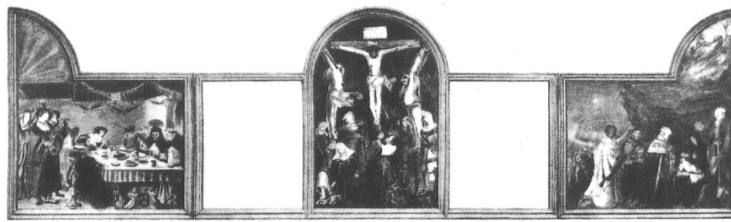
Conrad von Mandach resümierte 1947 einige Passagen aus Moullets Artikel in den 'Berichten' der Gottfried-Keller-Stiftung. Die Stiftung hatte 1945 von der Kirchengemeinde Valentin das dort aufgefundene Werk zum Kauf angeboten bekommen und erwarb es nun für SFr. 45.000.¹⁶ Mandach rechtfertigte den Ankauf, indem er ohne explizite kunstgeschichtliche Vorbehalte auf Moullets Ausführungen verwies: "Das Werk muß somit der Stiftung als eine wertvolle Ergänzung ihrer Bestände an Arbeiten Manuels begehrenswert sein [...]."¹⁷

Zwei Jahre zuvor hatte er noch substantielle Einwände gegen Moullets Rekonstruktionsmodell erhoben, Widersprüche in der Zuschreibung konstatiert und kategorisch bestritten, daß die Kreuzigungsdarstellung das Mittelstück eines Berner Retabels sein könnte: "[wir] müssen betonen, daß wir es in Usson mit einem signierten Originalwerk Manuels zu tun

Tabula rasa für ein Tafelbild Niklaus Manuels

¹³ "Pour ces multiples raisons d'ordre artistique et iconographique que des preuves [...]", ebd., S. 200.
¹⁴ Wagner 1977, S. 289 u. Anm. 48.
¹⁵ "Cet essai ne fut pas absolument concluant: soit ouvert, soit fermé, le retable était disgracieux, parceque anormalement allongé." Moullet 1943, S. 200.
¹⁶ Die Auskünfte hat die Gottfried-Keller-Stiftung auf Anfrage hin freundlicherweise gegeben.
¹⁷ Mandach 1947, S. 11.

Abb. 3: Maurice Moullet, *Reconstitution du retable de la Saint Eglise*, Zeichung, 1943.
 Abb. 4: Maurice Moullet, *Dimensions des panneaux reconstitués*.



haben, während die anderen Werkstattbilder sind. Wir sind daher der Meinung, daß das Usson-Bild vorderhand wenigstens mit den anderen nicht in Verbindung gebracht werden darf.¹⁸ Am Schluß seines Aufsatzes gab er nachdrücklich zu bedenken, ob die übrigen bei Moullet für den Berner Hochaltar reklamierten Tafeln nicht für die Kathedrale St. Pierre in Genf geschaffen worden sein könnten.¹⁹ Die Überlegung ist bis heute weder ablehnend noch zustimmend aufgegriffen worden. Ebensowenig wurde Mandachs Zweifel an der Echtheit von Manuels Monogramm auf der *Anbetung der Könige* verfolgt.

Exkurs: Manuels Monogramm

Mandach schrieb 1945 in seinem Bericht: "P. Maurice Moullet glaubt zwar die Signatur auf der 'Anbetung der Hirten' [sic] entziffert zu haben. Den Nachweis, daß es sich um die Signatur des Künstlers handelt, bleibt er uns noch schuldig."²⁰ Moullet hatte in der Tat lediglich konstatiert: "L'Adoration des Rois Mages est signé du monogramme de Nicolas Manuel Deutsch."²¹ Im Jahr 1947 bestand Mandach nicht mehr auf dem Nachweis, setzte ihn nun selbst voraus, indem er anfügte, Manuels Monogramm sei wegen der Beschneidung der

¹⁸ Mandach 1945, S. 74.

¹⁹ Ebd., S. 87.

²⁰ Vgl. ebd., S. 74, Anm. 1.

²¹ Moullet 1943, S. 196.

²² Mandach 1947, S. II.

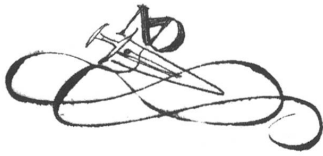
²³ Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 1979, S. 239.

²⁴ Vgl. Tavel, Hans Christoph von: *Niklaus Manuel. Zur Kunst eines Eidgenossen der Dürerzeit*, Bern 1979, S. 19-23.

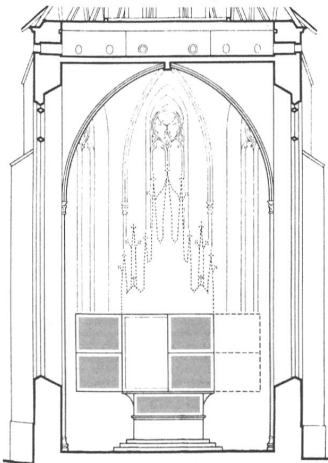
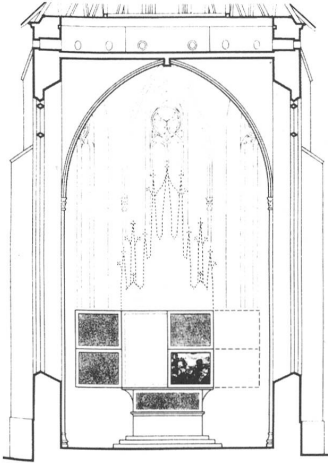
²⁵ Ebd., S. 21-22.

²⁶ Hugler, Max: *Niklaus Manuel (1484-1530). Die Bekehrung des Saulus 1519*, in: *Berichte der Gottfried Keller-Stiftung*, 1958/59, S. 55-70.

²⁷ Ebd., S. 66.



um 1517



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

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

Der Traum Innozenz III. von Dominikus	Thomas bei Ludwig
---------------------------------------	-------------------

Schlüsselübergabe an Petrus		Bekehrung des Saulus
-----------------------------	--	----------------------

Abb. 5: Niklaus Manuel, Monogramm, um 1517.
 Abb. 6: Max Huggler, *Rekonstruktion des Hauptaltars der Berner Dominikanerkirche*, Zeichnung von Luc Mojon, 1959.
 Abb. 7: Hugo Wagner, *Rekonstruktionsversuch des Hochaltars mit Schnitt durch den Chor der Predigerkirche (Luc Mojon)*, 1977/79.
 Abb. 8: Hugo Wagner, *Neuer Rekonstruktionsversuch für den Hauptaltar der Dominikanerkirche in Bern, oben bei geschlossenen, unten bei geöffneten Flügeln*, 1977.
 Abb. 9: Hugo Wagner, *Revidierter Rekonstruktionsversuch für den Hauptaltar der Dominikanerkirche in Bern, oben bei geschlossenen, unten bei geöffneten Flügeln*, 1979.

Tafel nur noch unvollständig erhalten.²² Hugo Wagner komplettierte den Befund nach bloßem Augenschein im Jahr 1979: "Vor dem vordersten König am unteren Bildrand das schräggestellte und durch die Verkürzung angeschnittene Monogramm NMD. Dolch und Jahreszahl, wenn ursprünglich beigegefügt, sind nicht mehr vorhanden."²³ Eine technische Überprüfung der Angaben steht bis heute aus. Beispielsweise müßte definitiv festgestellt werden, ob trotz der beschnittenen Holzkante nicht doch noch Reste eines gemalten Dolches unter dem schräggestellten Monogramm in der Malschicht vorhanden sind. Unter der Annahme, daß die bisherigen Befunde verifizierbar sind, läßt sich eine Vorstellung, wie Niklaus Manuels Signatur auf der Tafel ursprünglich ausgesehen haben könnte, aus seiner Praxis des Signierens, soweit sie bekannt ist²⁴, ableiten (Abb. 5). Auch wenn die Frage der Authentizität noch nicht endgültig beantwortet werden kann, sind Platzierung und Gestaltung des Monogramms bedenkenswert. Niklaus Manuel hat, wie Hans Christoph von Tavel einsichtig darlegen konnte, "von Anfang an seine Initialen und den Dolch nicht nur als äusserliches Kennzeichen seiner Autorschaft verstanden [...], sondern seine eigene Person durch die Signatur mit der Bildaussage in Beziehung [gesetzt]."²⁵ Das Monogramm befindet sich kompositorisch an der prominentesten Stelle im Bildgeschehen, an der Nahtstelle zwischen der Heiligen Familie und dem vordersten der drei Heiligen Könige, der in Demut kniend auf das Neugeborene schaut und ihm einen kostbaren Kelch als Geschenk darbietet. Exakt auf der Höhe des Kelchs und zugleich doch noch unter dem Bodenniveau der Szenerie ist der erste Buchstabe des Monogramms lokalisiert, nicht horizontal, sondern nach rechts unten weggekippt. Das Künstlerindividuum offenbart sich über die ausgesuchte Platzierung und wohlüberlegte Gestaltung des Monogramms selbstbewußt und zugleich in tiefster Verneigung und unverstellter Gläubigkeit gegenüber dem christlichen Heilsgeschehen - eine Haltung, die in der Tat bezeichnend ist für den reformatorisch gesinnten Niklaus Manuel.

Max Huggler stellte 1959 in den 'Berichten' der Gottfried-Keller-Stiftung eine spätmittelalterliche Tafel vor, die durch die Gottfried-Keller-Stiftung gemeinsam mit dem Kunstmuseum Bern im Kunsthandel erworben worden war und die er nun unter Berufung auf Walter Hugelshofer definitiv Niklaus Manuel zuschrieb.²⁶ Seine Ausführungen gipfelten in dem Verdikt, "die Tafel muß zu einem Peter- und Paulsaltar gehört haben [...] - Größe und Pracht des Werkes fordern für den Altar, den es zu rekonstruieren gilt, den Rang des Doppeltitels."²⁷ Ohne ersichtlichen Rückbezug auf die Studien von Moullet und Mandach

Tabula rasa für ein Tafelbild Niklaus Manuels

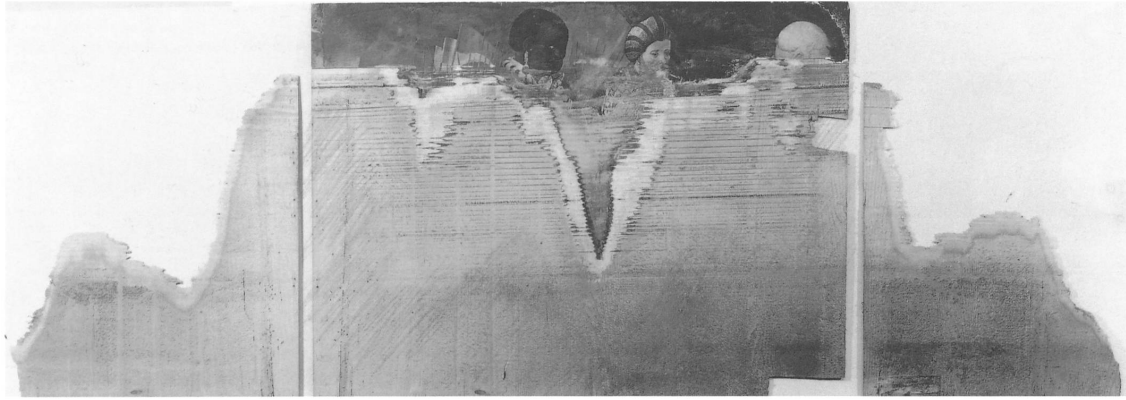


Abb. 10: Niklaus Manuel, *Anbetung der Könige*, nach dem "Aufsägen"; Zustand im Jahr 1947.

entwickelte Huggler nun für den Hochaltar im Chor der Predigerkirche ein völlig neues Rekonstruktionsmodell, indem er "eine achteilige Bilderfolge auf zweireihigen Flügeln" annahm.²⁸ Wohlweislich verzichtete er darauf, weitere Arbeiten Manuels in dem von Luc Mojon gezeichneten Modell zu plazieren (Abb. 6).

Nachdem noch eine weitere Tafel aus Berner Privatbesitz, *Papst Innozenz III., der im Traum den heiligen Dominikus sieht*, dem Oeuvre Niklaus Manuels zugeschrieben worden war, unternahm Hugo Wagner auf der Grundlage von Hugglers und Mojons Modell im Jahr 1977 den Versuch, das ehemalige Aussehen des hypostasierten Hochaltarretabels vollständig zu rekonstruieren (Abb. 7, 8). Zu diesem Zweck verwarf er explizit die Hypothesen seiner Vorgänger und entwickelte eine immanent zwar weitgehend stimmige ikonographische Argumentation, um die sechs Darstellungen der fünf Tafeln auf die beiden Schauseiten der Altarflügel verteilen zu können, mußte aber weiterhin auf empirische Befunde einer erschöpfenden Gegenstandssicherung verzichten. Bereits zwei Jahre später kam, zumindest indirekt, das Defizit zum Tragen. Im Vorfeld der retrospektiv angelegten großen Niklaus-Manuel-Ausstellung im Kunstmuseum Bern war die Tafel mit der *Anbetung der Könige* und der *Aussendung der Apostel* eingehend untersucht, gereinigt und konserviert worden. Wagner entschloß sich, jedoch ohne jede Angabe von Gründen, seine Argumente für eine definitive Plazierung der Tafel im Rekonstruktionsmodell ersatzlos zurückzunehmen: "Ob [sie] links oder rechts, oberhalb oder unterhalb der beiden anderen Flügelteile angebracht war, ist nicht mehr zu eruieren."²⁹ (Abb. 9) Im Schlußkapitel seiner Bemerkungen zu den "Teile[n] des Hochaltars der Dominikanerkirche zu Bern" behandelte Wagner dann noch einmal die Frage der Zuschreibung. Im Unterschied zu den apodiktisch formulierten Ausführungen über Niklaus Manuels Auftragnehmerschaft und den unvermittelt historischen Auslegungen gab er nun zu bedenken: "Die malerische Ausführung ist in beinahe allen Teilen geringer als die der andern kirchlichen Werke Manuels und lässt auf die Hilfe verschiedener Mitarbeiter schliessen. [...] Manuels Anteil am Altar beschränkt sich wohl auf die kompositionelle Anlage des Ganzen, auf Einzelheiten [...] sowie auf abschliessende Retuschen und Akzentsetzungen."³⁰ Alle diese Feststellungen sind ausgesprochen summarisch gehalten. Sie lassen sich im einzelnen kaum visuell einsichtig nachvollziehen. Der Anspruch soll und kann im Grunde auch gar nicht mehr ernsthaft erhoben werden, weil die Malschichten der Tafeln bis dato nicht mit sämtlichen zur Verfügung stehenden

²⁸ Ebd., S. 67f.

²⁹ Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 1979, S. 241.

³⁰ Ebd., S. 243.

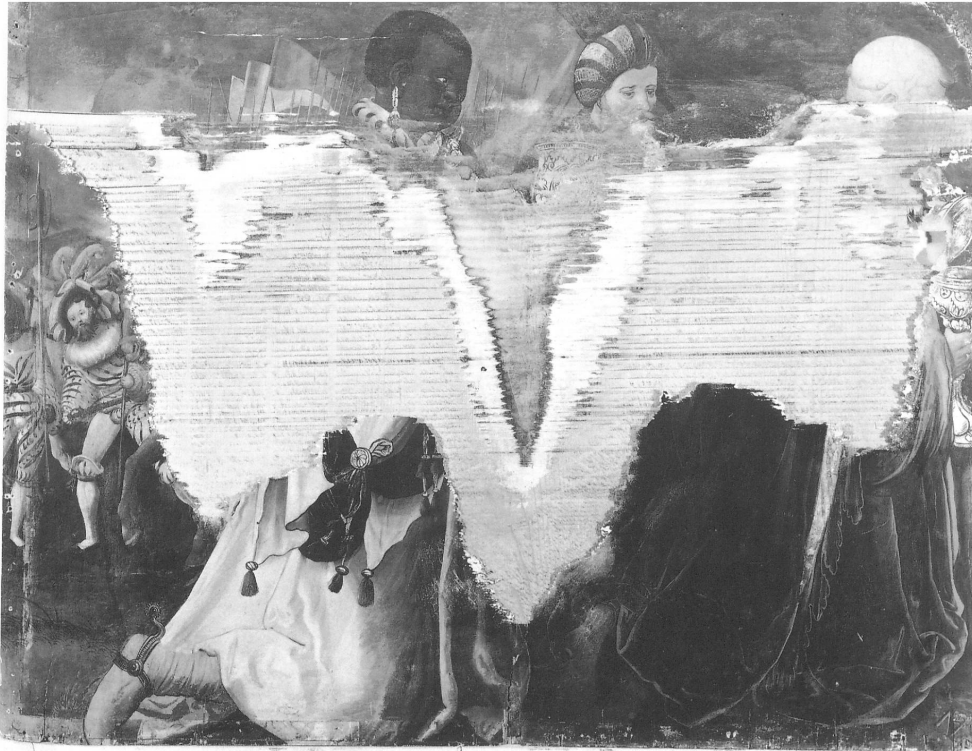


Abb. 11: Niklaus Manuel, *Anbetung der Könige*, nach der ersten Reparaturmaßnahme; Zustand im Jahr 1955.

³¹ Die Analysen und Studien, die Hermann Kühn 1977 "im Zusammenhang mit der Bearbeitung des Oeuvrekataloges am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich" machte, sind für dezidiert kunsthistorische Fragestellungen unbrauchbar, da solche nicht mit berücksichtigt worden sind und die Angaben zum Farbmateriale ohne Nennung der Entnahmestellen erfolgen. Kühn, Hermann: *Farbmateriale und technischer Aufbau der Gemälde von Niklaus Manuel*, in: *Maltechnik* 1977, S. 155-171.

³² Vgl. zum gegenwärtigen Stand der Argumentation beispielsweise Ausstellungskatalog *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, II. 5. - 1. 8. 1993, Stuttgart 1993; im Kunstmuseum Basel begann Paolo Cadorin, der dort allerdings eine Sonderstellung innehatte, in den fünfziger Jahren mit seinen aufschlußreichen Analysen von Hans Baldung Grien *Kreuzigung* aus dem Jahr 1512 und legte die Resultate 1978 vor: *Zur Restaurierung der "Kreuzigung" von Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 35, H. 4/1978, S. 247-262. - Hans Christoph von Tavel hat 1980 darauf aufmerksam zu machen versucht, inwiefern für Manuel beim Malen alchemistische Anschauungen eine Bedeutung gehabt haben könnten, *Nigredo - Albedo - Rubedo. Ein Beitrag zur Farbsymbolik der Dürerzeit*, in: *Von Farbe und Farben*, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 309-314.

³³ Moullet 1943, S. 197.

naturwissenschaftlichen Methoden untersucht worden sind.³¹ Mit dem Aufkommen einer immer objektivierten Forschung werden interdisziplinär angelegte Analysen auf dem gegenwärtigen Stand der Technik auch für die Werke, die Niklaus Manuel zugeschrieben worden sind, unausweichlich³² - zumal sie eben nicht allein der Gegenstandssicherung dienen, sondern Konsequenzen für die präzise Wahrnehmung des Dargestellten haben. Bis ins Jahr 1978 hat jedoch die Arbeit der Restauratoren, anstatt der Konservierung und Sichtbarmachung der vorhandenen originalen Materie zu dienen, vornehmlich die Zerstörung und Verunstaltung der Tafel bewirkt.

Pulverisierte Malschicht

Moullet mußte 1942, als er die Rückseite der Tafel mit Hilfe der Äbte Léopold Peter und Raymond Borruat untersuchte, als erstes einen Papierkarton entfernen, um die Malerei sehen zu können. Danach stellte er fest: "Une magnifique robe rouge apparut d'abord drapant un personnage nu-pieds, qui marche d'un pas résolu. Malheureusement, la peinture en est tronquée. La tête et la poitrine du personnage n'existent plus; cette partie du panneau a été rabotée!"³³(Abb. 16)

Im Juni 1947 beschloß die Direktion des Kunstmuseums Bern, das Werk zu restaurieren. Es wurde auf ausdrücklichen Wunsch der Gottfried-Keller-Stiftung dem ausgewiesenen Experten Henry Boissonnas anvertraut³⁴, der die Arbeit dem Schreiner Heer im Schweizeri-

Tabula rasa für ein Tafelbild Niklaus Manuels



Abb. 12: Niklaus Manuel, *Anbetung der Könige*, nach der Restaurierung durch Hans A. Fischer; Zustand im Jahr 1956.

³⁴ "Die Direktion des Berner Kunstmuseums wünschte die Arbeit dem Berner Restaurator, Herrn Howald zu übertragen, dagegen bestand die Gottfried Keller Stiftung auf Boissonnas mit der Begründung, dass dieser seinerzeit die Restauration der anderen Werke von Manuel ausgeführt habe und ein erfahrener Kenner der Technik dieses Künstlers sei." Bericht von Max Huggler, Typoskript, Kunstmuseum Bern.

schen Landesmuseum übergab. Am 8. November mußte Boissonnas dem Konservator des Kunstmuseums Bern, Max Huggler, berichten, die Tafel sei 'Opfer eines Unfalls' geworden. Was war geschehen? Die Öffentlichkeit sollte es wenig später aus den 'Berichten' der Gottfried-Keller-Stiftung erfahren: "Den Vorschlägen des Experten Prof. H. Boissonnas folgend, beschloß die Kommission folgende Maßnahmen: Entfernung von Schmutzkrusten und Übermalungen auf beiden Seiten der Tafel; Abtrennung der Rückseite, soweit sie noch vorhanden war, da die darauf erhaltenen Bildteile bei der als notwendig beurteilten Parkettierung des Dreikönigsbildes sonst verloren gegangen wären. Das Zerlegen eines beidseitig bemalten Altarflügels setzt große Erfahrung und Sorgfalt voraus; es wird trotzdem im Inland und Ausland häufig vorgenommen, auch im Auftrag von Museen und Sammlern. Im vorliegenden Fall standen in Prof. Boissonnas und Schreinermeister Heer bewährte Techniker dafür zur Verfügung. Die Zurüstung der Tafel verlief normal. Diese wurde zwischen Zinkplatten gepreßt und ausgeebnet; die Malschichten blieben dabei unbeschädigt. Das Aufsägen sollte unter der Aufsicht des Präsidenten der Kommission [Conrad von Mandach] und Prof. Boissonnas vor sich gehen. Diese Anordnung blieb unbeachtet, als nach längerem Warten endlich die technischen Voraussetzungen für die Vornahme der Operation erfüllt waren. Während des Aufsägens, wobei die Tafel fest eingespannt war, um eine gerade Führung des Sägebandes zu gewährleisten, traten Störungen auf, deren Art und Ursache nicht sofort erkannt werden konnten; die Operation wurde trotzdem zu Ende geführt, mit dem Ergebnis, daß der Mittelteil des Dreikönigsbildes vernichtet wurde: das anfänglich richtig eingestellte Sägeblatt war bald schon in die Malschicht der Vorderseite eingedrungen und hatte sie im Fortschreiten pulverisiert. Erhalten geblieben sind von



Abb. 13: Niklaus Manuel, *Anbetung der Könige*, Zustand im Jahr 1993. (Die Anstückung, die im 19. Jahrhundert vorgenommen worden war, ist 1978/79 entfernt worden.)

diesem Bildteil lediglich Randpartien [Abb. 10]. Unverletzt blieb die Rückseite, sowie, selbstverständlich, der Bildteil mit der Heiligen Familie, der an der Operation unbeteiligt gewesen war."³⁵ Noch bevor der skandalöse Kunstfehler publik geworden war, hatte Max Huggler ihn in einem unveröffentlichten Schreiben folgendermaßen beurteilt: "Es handelt sich bei der Zerstörung dieses künstlerisch und kunstgeschichtlich gleich wertvollen und seltenen Bildes um einen ebenso bedauerlichen wie unangenehmen Fall. Er wird zweifellos allmählich nicht nur in der Schweiz, sondern auch im Ausland bekannt werden; das Ansehen der Museen und das Vertrauen in ihre Arbeit auf dem Gebiet der Restauration und der Erhaltung alter Gemälde erscheinen in Frage gestellt und erfordern daher dringend die genaue Abklärung des Vorfalles und der dabei event. begangenen Fehler[...]."³⁶ Erst acht Jahre später wurde der Restaurator Hans A. Fischer beauftragt, die zerstörten Bildpartien zu rekonstruieren. Am 19. April 1955 hatte Fischer einen Vorschlag ausgearbeitet, der genehmigt wurde. Am 29. Mai 1956 lieferte er den Bericht über die ausgeführte Arbeit. 1959 findet sich eine Zusammenfassung in den 'Berichten' der Gottfried-Keller-Stiftung: "Zuerst wurden die von der Bandsäge abgetrennten Bildteile wieder exakt an Ort und Stelle festgeleimt, die drei Bildteile miteinander verbunden und die Unterschiede in der Dicke der drei Tafelteile durch Aufdoppelungen ausgeglichen [Abb. 11]. Sodann wurden die drei Teile zusammen in einen Rahmen eingepaßt und mit diesem mittels Nut und Feder verbunden. Hierbei wurden jedoch nur die Federn geleimt, um Ausdehnung und Zusammenziehung des Holzes zu gewährleisten, und der durch die Bandsäge auf der Vorderseite der Tafeln angerichtete Schaden mit Kreidegrund auf Bildhöhe ergänzt. Der obere Bildrand der horizontal liegenden, konvex gekrümmten Holztafel sowie die rechte vertikal stehende

³⁵ Mandach 1947, S. 11-12.

³⁶ Typoskript, Kunstmuseum Bern.



Abb. 14: Niklaus Manuel, *Aussendung der Apostel*, Kombination der Tafeln aus dem Kloster Einsiedeln und dem Kunstmuseum Bern; Zustand 1978/79.

170

Tafel, welche rückseitig um zirka 7 cm verstärkt werden mußte, wurden ausgekeilt. Der ursprüngliche Vorschlag, die fehlende Malerei durch photographische Reproduktionen auf eine lichtempfindliche Farbschicht zu ergänzen, fand keine Zustimmung. An Stelle dieses Verfahrens wurde einer zurückhaltenden farbigen Ergänzung der Vorzug gegeben. Diese ergänzten Partien sind jederzeit von den originalen zu unterscheiden. Nur bei den hellen Bildpartien durfte der Bildeinheit wegen nicht zu stark unterschieden werden.³⁷ (Abb. 12)

Von einer konsequenten Entfernung des Firnisses hatte Fischer abgesehen; im weiteren kittete er Fehlstellen, nahm mit Kaseitempera Ergänzungen vor, die er mit Holzlasuren anpaßte, und als Schlußfirnis verwendete er Talens Mattfirnis.³⁸ Dem derart restaurierten Originalbestand widmete sich die Restaurierungswerkstatt des Kunstmuseums Bern anlässlich der Niklaus-Manuel-Retrospektive. Frühere Übermalungen und der Firnis wurden vom rechten Teil der *Anbetung der Könige*, dort, wo die Heilige Familie dargestellt ist, entfernt. Fehlstellen, die nach der Reinigung erschienen, erhielten eine Aquarellretusche. Mit dem Pinsel wurde abschließend ein Naturfirnis (Dammar) aufgetragen (Abb. 13). In einem weiteren Arbeitsgang nahm die Restauratorin von der anderen Seite der Tafel eine dicke dunkle Schicht ab, die Partien der noch erhaltenen Malerei fast unsichtbar machte, und sie entfernte einen gelb-braunfarbenen oxidierten, entweder originalen oder recht alten Firnis. Eine chemische Analyse von Hermann Kühn hatte ergeben, daß die annähernd schwarze Schicht aus Ruß besteht.³⁹ Mit einem geeigneten Lösungsmittel (Dimethyl-Formamid) wurde der Ruß aufgeweicht und dann unter der Stereolupe mit einem Skalpell entfernt. Die zum Vorschein gebrachte Malschicht befand sich in einem ausgesprochen guten Erhaltungszustand, vermutlich war noch nie eine Reinigung durchgeführt worden (Abb. 14).⁴⁰ Mit der sichtbar gemachten originalen Materie präzierte sich zwangsläufig die Wahrnehmung des Dargestellten.

³⁷ Bericht der Gottfried Keller-Stiftung, 1956-59, o.T., S. 101-102.

³⁸ Ebd., S. 102.

³⁹ Bericht der Analyse im Archiv der Restaurierungswerkstatt des Kunstmuseums Bern.

⁴⁰ Vgl. Trembley, Anne: *Rapport concernant la restauration d'une oeuvre de Niklaus Manuel*, unveröffentlichtes Typoskript, Kunstmuseum Bern.

Wolfgang Kersten, Anne Trembley

Abb. 15: Niklaus Manuel, *Aussendung der Apostel*,
Detail von Abb. 14.



Abzählen der Apostel

Das Abzählen der Apostel hat in der Literatur zu widersprüchlichen Ergebnissen geführt. Die Widersprüchlichkeit ist im Zusammenhang mit den 1978 begonnenen Konservierungs- und Reinigungsmaßnahmen von den Berner RestauratorInnen museumsintern erkannt, von kunsthistorischer Seite jedoch weder berücksichtigt geschweige denn öffentlich erörtert worden.

171

Für das Teilstück aus dem Kloster Einsiedeln steht die Anzahl der wiedergegebenen Apostel spätestens seit 1927 eindeutig fest: sechs. Mit Sicherheit ist Petrus identifiziert worden. Er schreitet barfuß in Pilgerkleidung, eine Tasche quer über der Schulter, den Wanderstab unter den Arm geklemmt, nach links zum Bildrand und blickt nach rechts zu Christus zurück. Sofern es sich einmal in einer zukünftigen kunsthistorischen Untersuchung der Darstellung als wissenswert herausstellen sollte, wäre darüber nachzudenken, ob der hinter Petrus, nah bei Christus stehende und jugendlich aussehende Apostel Johannes sein könnte, was wegen des dunklen Haares kontroverse Meinungen hervorrufen wird. Physiognomische Typenmerkmale sowie Attribute könnten dann die Vermutung zulassen, daß links neben Petrus Bartholomäus steht und der kniende Apostel Jakobus ist.⁴¹ - Selbstverständlich waren, ausgehend von der fixen Anzahl der Apostel auf der schmalen Tafel, einige spekulative Überlegungen zur Anzahl der Apostel auf dem anderen Teilstück vorprogrammiert. Für Moullet stellte sich 1943 recht schnell die Zahl Zwölf ein: "En additionnant le nombre des personnages, j'obtins les douze apôtres de la scène de la Dispersion."⁴² Hugo Wagner kam 1974 und 1977 beim Abzählen auf dreizehn Apostel, sieben meinte er auf dem grösseren Teilstück erkennen zu können: "im Vordergrund [schreitet] ein Apostel kräftig aus - Kopf und Oberkörper sind zerstört -, rechts von ihm erblicken wir sechs der Jünger je paarweise im Mittel- und Hintergrund nahe am rechten Bildrand. Die beiden uns nächsten sind in lebhaftem Gespräch, das mittlere Paar macht sich am Brunnen zu schaffen - die eine

⁴¹ Vgl. Kunstmuseum Bern, *Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Ohne Italien*, bearbeitet v. Hugo Wagner, Bern 1977, S. 147.

⁴² Moullet 1943, S. 198; zwei übersehen, zwei falsch identifiziert.



Abb. 16: Niklaus Manuel, *Aussendung der Apostel*,
Teilstück; Zustand im Jahr 1943.

Figur wird vom Bildrand halb überschritten - , die beiden letzten verlieren sich bereits in weiter Ferne."⁴³ Wagner wußte, Textstellen im Neuen Testament, die sein überraschendes Ergebnis hätten erklären können, gibt es nicht. Folglich blieb ihm nichts anderes übrig, als mit dem kunsthistorischen Verweis zu parieren, Niklaus Manuels vermeintlicher Lehrer Hans Fries habe auf dem Altarflügel in Freiburg ebenfalls dreizehn Apostel dargestellt, obwohl in den entsprechenden Abschnitten des Neuen Testaments ausdrücklich elf erwähnt werden.⁴⁴ Diese Argumentation entbehrt jeder vernünftigen Grundlage. Wagner hat beim ersten Abzählen der Apostel einen übersehen und zwei falsch identifiziert. Beim zweiten Abzählen hat er die Fehlidentifikation zwar richtiggestellt, jedoch nach wie vor einen Apostel übersehen. Und auf dem Altarbild von Hans Fries lassen sich lediglich zwölf Apostel mit Sicherheit ausmachen.⁴⁵ Zugestandenermaßen scheint sich der Apostel, der in Wagners Beschreibung nicht erwähnt wird, zwischen Christus und dem zielstrebig Vorwärtsschreitenden verborgen zu haben, ein Eindruck, der natürlich wegen der hier kaum noch erhaltenen Malschicht täuschen muß. Bei genauer Betrachtung ist deutlich das grüne Gewand eines ansonsten nicht mehr sichtbaren Apostels zu erkennen (Abb. 15). Möglicherweise hat Wagner es in Verkennung der anatomischen Größenverhältnisse kurzerhand dem Apostel zugeordnet, der ebenfalls grün gekleidet ist und mit der rechten Hand auf die beiden Figuren im Hintergrund zeigt - ansonsten hätte er die Anwesenheit von vierzehn Aposteln zu erläutern gehabt. Nachdem die Reinigung der Tafel erfolgt war, korrigierte Wagner seine Fehlidentifikation mit folgender Bemerkung: "Die beiden letzten Heiligen, schon in weiter Ferne einträchtig nebeneinander wandelnd, sind nicht Apostel, wie bisher angenommen, sondern die hl. Franziskus und Dominikus, wie eine neuerliche Reinigung zu erkennen

⁴³ Wagner 1977, S. 285.

⁴⁴ Ebd., S. 284.

⁴⁵ Die Figur im Hintergrund hat einen Nimbus, der in der Gestaltung von den übrigen Nimben abweicht.



Abb. 17: Niklaus Manuel, *Aussendung der Apostel*.
Teilstück nach Restaurierung durch Hans A. Fischer;
Zustand 1956.

gegeben hat."⁴⁶ Da Wagner die richtige Anzahl der Apostel (12) ohnehin verfehlt hat, ist es aus heutiger Sicht unerheblich, daß er seine früheren Erläuterungen nicht revidiert und weitergehende Schlußfolgerungen auf der Grundlage des neuen Befunds versäumt hat.

Sichtbar - unsichtbar - sichtbar

Die Autoren der Manuel-Literatur sind bibelfest. Obwohl die dargestellte Szene unvollständig erhalten ist, hat ihre Identifizierung keine Probleme verursacht; Linus Birchler sprach 1927 von einer "Trennung der Apostel"⁴⁷, Maurice Moullet und Conrad von Mandach wählten den Titel "La Dispersion des Apôtres" bzw. "Aussendung der Apostel zur Verbreitung des Evangeliums". Die drei Autoren hatten dabei jenen Text des Neuen Testaments vor Augen, in dem Matthäus berichtet, wie Jesus den Aposteln zum letzten Mal erscheint und ihnen den Sendungsbefehl gibt.⁴⁸ Gertrud Schiller führt in ihrem Werk zur "Ikonographie der christlichen Kunst" unter der Überschrift "Aussendung der Jünger (Aposteltrennung)" frühere Passagen zur Geschichte Jesu an (Mt. 10,5-15). Beim flüchtigen Lesen könnten weniger bibelfeste Zeitgenossen Schillers Überschrift fälschlicherweise mit dem gängigen Titel der Tafel Niklaus Manuels in Verbindung bringen, zumal Schiller zusätzlich Verwirrung stiftet, weil sie mit der Augsburger Tafel von Jörg Breu ein Beispiel anführt, das nicht, wie sie nahelegt, die Aussendung nach Mt. 10,5-15, sondern die "divisio apostolorum" zeigt.⁴⁹ Wagner hat zur Genüge auf die Unterschiede der biblischen Szenen aufmerksam gemacht.⁵⁰ Auf die Besonderheiten der bildlichen Darstellung hingegen konnte

⁴⁶ Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 1979, S. 240.

⁴⁷ Birchler, Linus: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. Band I. Einsiedeln, Höfe und March*, Basel 1927, S. 208.

⁴⁸ Matthäus 18,16-20; Moullet 1943, S. 202f., weist auf den Text ausdrücklich hin.

⁴⁹ Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 166.

⁵⁰ Wagner 1977, S. 284-285.



Abb. 18: Erasmus Weddigen, Anne Trembley und Arian Blom, *Rekonstruktion von Niklaus Manuels Tafel "Erscheinung des Auferstandenen und Aussendung der Apostel"*, 1978.

er gar nicht eingehen, da die Werktagsseite des Tafelbilds durch Fischer 1956 zwar hinreichend konsolidiert und repariert, die Malschicht jedoch in einem visuellen Chaos belassen worden war (Abb. 17).

Die an sich naheliegende Frage, was an originaler Substanz auf der Tafel überhaupt noch vorhanden war, hat Kunsthistoriker bis mindestens 1978 offensichtlich wenig interessiert. Erst die selbständige Initiative der RestauratorInnen des Berner Kunstmuseums führte zu einer Beschäftigung mit dem Problem. Bereits die Auswertung photographischer Dokumente ist aufschlußreich. Auf der Aufnahme von 1943 ist deutlich mehr originale Substanz erkennbar als auf der von 1956, wo ganze Partien der Malschicht, der Grundierung und des Bildträgers unter einer glatt verputzten Kittung spurlos verschwunden sind (Abb. 16, 17). Um noch vorhandene Farbpartikel der originalen Malschicht wieder hervorholen zu können, wurden die grob gekitteten Fehlstellen vorsichtig angefeuchtet und wurde anschließend überflüssiges Material weggenommen. So konnten beispielsweise Teile des roten Gewandes, das Christus trägt, wieder sichtbar gemacht werden, insbesondere dort, wo das Berner Teilstück an das aus Einsiedeln anschließt und der Stoff in einer langen Bahn von Christi Arm herunterhängt; der Knoten des Lententuchs, die Anatomie der Beine von der Fußspitze bis zum Ansatz der Oberschenkel und der Faltenwurf des Gewandes im Bereich der Beine und an weiteren Stellen ließen sich ebenfalls präzise nachvollziehen. Auf der Grundlage sämtlicher Funde sowie einer exakten Vermessung der Figuren konnte die Restauratorin schließlich eine Rekonstruktion der ursprünglichen Komposition vornehmen, die sich bereits auf den ersten Blick durch eine symmetrische Anlage und durch die dominierende

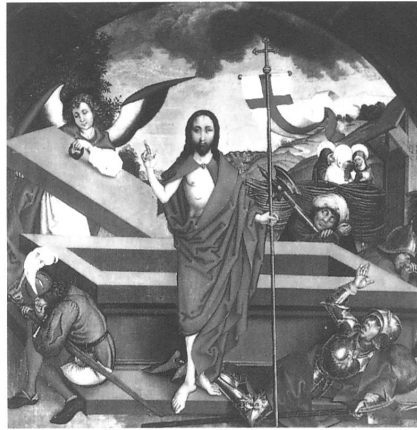
Wolfgang Kersten, Anne Trembley



Abb. 19: Albrecht Dürer, *Die Auferstehung (Kleine Passion)*, Holzschnitt, um 1510.

Abb. 20: Martin Schongauer, *Die Auferstehung*, Tafel aus dem Retabel der Dominikaner, um 1475, Colmar, Musée d'Unterlinden.

Abb. 21: Urs Graf, *Christus entsendet die Apostel*, Holzschnitt, 1508.



Erscheinung des Auferstandenen auszeichnet (Abb. 18). Christus scheint dem irdischen Geschehen noch einmal besonders nah gerückt zu sein, er steht mitten unter den Aposteln, wie diese mit nackten Füßen auf der Erde, die linke Hand hat er segnend erhoben, in der rechten hält er die Osterfahne. Die Frage, ob Dürers Darstellung des Auferstandenen aus der "Kleinen Passion" (Abb. 19) oder Schongauers Retabel in der Dominikanerkirche zu Colmar (Abb. 20) als Vorbild gedient hat, ist ausgesprochen hypothetisch, sie kann wegen der starken Zerstörung einzelner Bildpartien nicht begründetermaßen gestellt werden; Wagners Vergleich mit einem Holzschnitt von Urs Graf aus dem Jahr 1508 (Abb. 21) ist zudem visuell uneinsichtig, weil die symmetrische Anlage von Manuels Komposition unberücksichtigt bleibt. Festhalten läßt sich angesichts des gegenwärtigen Erhaltungszustands der Tafel: Das Bildthema der letzten Erscheinung des Auferstandenen unter den Aposteln ist ebenso gewichtig wie das des Missionsbefehls. Folglich ist es nötig, den bisherigen Titel der Tafel zu ergänzen: "Die Erscheinung des Auferstandenen und Aussendung der Apostel" (Abb. 22).

175

Legendäres Ideal und unbekannte Wirklichkeit

Die reinigenden Maßnahmen der RestauratorInnen haben die Szene rechts im Hintergrund sichtbar, die Anzahl der dargestellten Apostel bestimmbar und die beiden Hintergrundfiguren identifizierbar gemacht (Abb. 23). Der heilige Franziskus trägt eine braune Kutte, die Kapuze über den Kopf gezogen, der heilige Dominikus einen schwarzen Kapuzenmantel über weißem Gewand. Einträchtig wandeln die beiden Mönche durch den Wald. - Dieser Bereich des Tafelbilds ist übrigens ausgesprochen gut erhalten, und in der zeichnerischen Darstellung der Vegetation offenbart sich eine künstlerische Begabung, wie sie für Niklaus Manuel charakteristisch sein soll.

Der Fingerzeig des spitzbärtig im Profil wiedergegebenen Apostels macht auf die beiden Gestalten im Hintergrund aufmerksam. Symbolisch überbrückt er den Zeitsprung von der Erscheinung Christi zum Wirken zweier Mönche im frühen 13. Jahrhundert und läßt deren Tätigkeit in unmittelbarer und vorbildhafter Nachfolge Christi und dessen Jüngern erscheinen. Der Überlieferung nach hat Dominikus nicht nur streng die "Regel der Apostel" befolgt, sondern sich zugleich als ein "Mann der Kirche" gezeigt, der die Formen des

Tabula rasa für ein Tafelbild Niklaus Manuels



Abb. 22: Niklaus Manuel, *Erscheinung des Auferstandenen und Aussendung der Apostel*, Teilstück, Zustand im Jahr 1993.

⁵¹ Vgl. Beck, Hans Georg, u.a.: *Die mittelalterliche Kirche. Zweiter Halbband: Vom kirchlichen Hochmittelalter bis zum Vorabend der Reformation* (Handbuch der Kirchengeschichte, hg. v. Hubert Jedin, Bd. III, Die mittelalterliche Kirche), Freiburg, Basel, Wien 1968/1985, S. 222.

⁵² Vgl. ebd., S. 224.

⁵³ Vgl. Benz 1963 (wie Anm. 7), S. 586-587.

⁵⁴ Vgl. Utz Tremp, Kathrin: *Eine Werbekampagne für die befleckte Empfängnis: der Jetzerhandel in Bern (1507-1509)*, in: Claudia Opitz, Hedwig Röckelein u.a. (Hg.): *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-18. Jahrhundert*, Zürich 1993, S. 323-337.

apostolischen Lebens institutionell verankern wollte.⁵¹ Für Franziskus soll es bekanntlich die Lektüre von Mt. 10,5-16 (Aussendung der zwölf Apostel) gewesen sein, die seinen Willen zum Apostolat ausgelöst habe⁵²; angeblich offenbarte sich ihm die leibhaft erlebte Nachfolge Christi 1224 mit den empfangenen Stigmata. Ikonographisch geht das gemeinsame Auftreten der beiden Glaubensbrüder auf die "legenda aurea" zurück.⁵³ Ein bekanntes Beispiel für die bildliche Darstellung der Legende findet sich als Fresko in der Kirche *San Francesco* von Montefalco (Abb. 24). Im Gegensatz zu Gozzolis erzählerisch gehaltenen und fast wörtlich ausgeführten Umsetzung ist es bei Niklaus Manuel allein die einträchtige Haltung der beiden heiligen Mönche, die als Anspielung auf die Legende zu verstehen ist. Die freundschaftlich verbundenen Ordensgründer stellen die Allegorie einer christlichen Lebens- und Glaubenshaltung dar, die ihren Ursprung im mütterlichen Verständnis und der Sanftmut Marias hat; sie ist das marianische Idealbild einer selbstlosen, rein menschlich begründeten heiligen Freundschaft, die das Bild der apostolischen Urkirche Christi ergänzt und zu bereichern sucht. Dem stehen die Realität monastischer Religiosität und die theologischen Streitigkeiten zweier Bettelorden gegenüber, die in Bern von 1507 bis 1509, also rund zehn Jahre bevor der Maler das Tafelbild schuf, mit dem 'Jetzer-Handel' zu einer skandalösen "Werbekampagne für die befleckte Empfängnis" Marias geführt haben.⁵⁴



Abb. 23: Niklaus Manuel, *Erscheinung des Auferstehenden und Aussendung der Apostel*, Detail.
 Abb. 24: Benozzo Gozzoli, *Eine Episode aus dem Leben des hl. Franziskus*, Fresko in der Kirche San Francesco, Montefalco, um 1450.



Ob der Künstler mit seiner Arbeit das heruntergekommene Image der Berner Dominikaner wieder aufpolieren wollte bzw. von unbekannter Auftraggeberseite dazu verpflichtet worden war, bleibt nach wie vor unklar, weil sich die Vermutung durch keinerlei schriftliche Dokumente erhärten läßt.⁵⁵ Die harmonische Eintracht der beiden Bettelordensgründer auf dem Tafelbild ist die visuelle Vergegenwärtigung eines Idealzustands, der zwar im kritischen Bewußtsein einer prinzipiellen Diskrepanz von Anspruch und Wirklichkeit als solcher erkannt, jedoch vorläufig nicht auf eine historisch bestimmte Situation bezogen werden kann.

177

Mehrfach zitierte Literatur

Moulet 1943

Moulet, Maurice: *Une oeuvre inconnue de Nicolas Manuel Deutsch: "Le retable de la Sainte Eglise"*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 5, 1943, S. 193-210.

Mandach 1945

Mandach, Conrad von: *Niklaus Manuel (Werkstatt). "Die Schlüsselverleihung durch Christus an Petrus"*, in: *Berichte der Gottfried Keller-Stiftung* 1932-45, S. 72-87.

Mandach 1947

Mandach, Conrad von: *Niklaus Manuel (Deutsch). (1484-1530). Altarflügel*, in: *Berichte der Gottfried Keller-Stiftung* 1946-47, S. 10-12.

Wagner 1977

Wagner, Hugo: *Der einstige Hochaltar der Predigerkirche zu Bern von Niklaus Manuel. Zu seiner Rekonstruktion*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 34, 1977, S. 281-293.

Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 1979

Niklaus Manuel Deutsch. Maler Dichter Staatsmann, Kunstmuseum Bern, 22. 9. - 2. 12. 1979, Bern 1979.

⁵⁵ Vgl. den negativen Befund in der derzeit jüngsten Publikation zur ehemaligen Berner Dominikanerkirche, Utz Tremp, Kathrin: *Bern, Französische Kirche, ehemaliges Predigerkloster: archäologische und historische Untersuchungen 1988-1990 zu Kirche und ehemaligen Konventgebäuden*, Bern, Stuttgart, Wien 1993.

Tabula rasa für ein Tafelbild Niklaus Manuels

