

Die Antonius-Tafeln von Niklaus Manuel im Berner Kunstmuseum

Autor(en): **Mandach, C. von**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **4 (1942)**

Heft 4

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162812>

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.

Die Antonius-Tafeln von Niklaus Manuel im Berner Kunstmuseum

VON C. VON MANDACH

(TAFEL 89—92)

Niklaus Manuel wurde in Bern während der letzten Jahrhunderte hauptsächlich als Schriftsteller und Dichter, als Verfechter der Reformation geehrt. Seine Kunst geriet allzusehr in die Vergessenheit. Ein Großteil seiner Werke wanderte nach der Reformation in die Amerbach'sche Sammlung in Basel, andere wurden vom Auslande gekauft, andere gingen zugrunde. Fast alle größeren Museen bemühten sich, während des 19. Jahrhunderts Zeichnungen von ihm zu erwerben¹.

Unser Zeitalter hat demnach die Aufgabe, das Versäumte nachzuholen. Und so haben wir versucht, die Manuelsammlung im Kunstmuseum Bern zu erweitern. Dies ist uns für Tafelwerke gelungen, während die Rückgewinnung von Zeichnungen künftigen Anstrengungen vorbehalten bleibt.

Vor zwanzig Jahren besaß das Berner Museum die beidseitig bemalte Lukastafel, die ebenfalls beidseitig bemalte Tafel mit der Enthauptung des Johannes, drei Bildnisse und einige Zeichnungen von Manuel.

Seither sind die beiden Flügel des sogenannten Grandson-Altars (1517) aus der Sammlung de Reynold erworben worden. Zwei Flügel des Antonius-Altars sind in den Besitz des Berner Institutes gelangt. Der *Abschied Christi* hat sich infolge einer Restauration als Fragment einer Manueldarstellung erwiesen. Jüngst hat sich ein aus der Umgebung Manuels stammender *Beatus* dieser Folge hinzugefügt.

Dann wurden die aus den Jugendjahren Manuels stammenden, wohl von einem ältern Meister ausgeführten Tafeln der *Toten-Messe* (1505) und das Bild von Hans Fries «*Christus unter dem Kreuze schmachtend*» (1502) gekauft.

Dieser Zuwachs ist hauptsächlich der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller-Stiftung zu verdanken, dann aber auch den bernischen Behörden.

Vor einigen Jahren wurde in Savoyen eine Tafel aufgefunden, die auf der einen Seite die Peinigung des heiligen Antonius durch die Dämonen, auf der andern Seite die beiden Eremiten Paulus und Antonius in der Wüste darstellt. Diese beiden, in ihrem ursprünglichen Rahmen erhaltenen Gemälde erwiesen sich als ein Teilstück des ehemals in der Antoniuskirche in Bern aufgestellten

¹) Zur Biographie und über das Werk des Künstlers vgl. Niklaus Manuel Deutsch. Text von Prof. C. von Mandach, Bern, und Dr. Hans Koegler, Basel. Urs Graf-Verlag, Basel, 1939 (Cit. Manuelwerk).

Altars. Als ich damals die beiden Werke behandelte, wies ich auf eine Zeichnung² der Basler Sammlung hin, welche die Versuchung des Antonius durch einen in eine schöne Frau gekleideten Teufel darstellt. Ich vermutete, daß dieses Blatt eine Vorzeichnung zu einer verschollenen Tafel des betreffenden Altars sei.

Meine Hypothese hat sich seither als richtig erwiesen. Als ich im Stockholmer Kunsthistorischen Kongreß vom Jahre 1933 über die in Savoyen zum Vorschein gekommene Antoniustafel berichtete, notierte sich ein französischer Kunsthistoriker diese herrlichen Bilder und bildete sie einige Jahre nachher in einer französischen Zeitschrift im Zusammenhang mit andern Darstellungen aus der Legende des Heiligen ab³. Diese Reproduktionen fielen unter das Auge eines französischen Priesters, der zugleich Kunsthistoriker ist. Derselbe trat mit mir in Briefwechsel. Ich hatte die Freude, kurz nachher in einem französischen Schloß die andere Tafel des Antonius-Altars zu finden. Die Eidgenössische Gottfried Keller-Stiftung konnte sie dann mit Hilfe des Berner Kunstmuseums, der Berner staatlichen, städtischen, burgerlichen Behörden und unter Mitwirkung des Vereins der Freunde des Berner Kunstmuseums erwerben.

Da ich die erste Tafel im «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde» 1925, S. 1 ff., behandelt habe, will ich auf dieselbe nicht zurückkommen. Es liegt mir heute daran, die zuletzt angekauften Tafeln zu erläutern.

Der Altarflügel ist nicht mehr in einem Stück vorhanden, wie der andere, sondern er ist in zwei Teile zersägt worden. Die Bilder sind in Öltempera auf Tannenholz gemalt. Sie messen 1,03 m in der Höhe und 1,35 m in der Breite. Die Eigentümer des Werkes, die es uns veräußert haben, besaßen es seit bald einem Jahrhundert. Ich habe konstatiert, daß die Tafeln ursprünglich vom Kardinal Joseph Faesch (1763–1839) stammen, einem Onkel Napoleons I., der eine großartige Sammlung meist italienischer Bilder angelegt hatte. Diese Sammlung wurde im Jahre 1845 in Rom versteigert. Im Versteigerungskatalog⁴ sind eine ganze Reihe von Meisterwerken verzeichnet, welche heute die schönsten europäischen und amerikanischen Galerien zieren. Der Katalog zerfällt in vier Teile. Im Anhang zum 4. Teil finden wir unter der Rubrik «italienische Schulen», auf S. 17, Nr. 1221–1292, die Bezeichnung unserer Gemälde: «Un panneau peint des deux côtés: l'un représente la *Tentation de St-Antoine abbé*, l'autre la *Guérison d'un possédé*.— Ces deux ouvrages sont d'une grande vigueur de coloris. B. H. 3. p. 0 p. — L 3 p. 10 p. 5.

Die Darstellungen und die Maßangaben entsprechen also genau unsern Tafeln. Es geht aus dem angeführten Text hervor, daß der Flügel noch nicht in zwei Tafeln zerlegt war, als er sich im Besitze des Kardinals Faesch befand.

Die Malereien haben durch diese Operation nicht gelitten. Sie sind in besserem Zustande als die «Peinigung des Antonius» auf dem früher gekauften Flügel.

Ich vermute, daß Kardinal Faesch, der in ganz Italien Agenten zur Aufstöberung von Kunstwerken hatte, seine Tafel auch in Savoyen aufgefunden hat, wo sich die andere befand. Wenn er dieselbe gekauft hat und nicht auch die andere, so sagte ihm wohl das Thema der Versuchung des Antonius durch ein schönes Weib besser zu als die Peinigung durch die Teufel.

²) Anzeiger für schweiz. Altertumskunde Bd. XXXVII (1935) S. 1 ff.

³) Gazette des Beaux-Arts 1936, I 220 und 221.

⁴) Galerie de feu S.E. le Cardinal Fesch. «Catalogue des tableaux des écoles italiennes et espagnoles» par George, peintre, Commissaire Expert du Musée royal du Louvre. Vente 17 et 18 mars, puis lundi 24 mars et suiv., au Palais Ricci, Via Giulia 147, à Rome. Exposition publique Palais Falconieri, Via Giulia 1. 1845.

⁵) B(ois). H(auteur) 3 p(ieds) 0 p(ouce). — L(argeur) 3 p(ieds) 10 p(ouces). = wie oben angegeben, 1,03 m hoch und 1,35 m breit.

Wir haben also vier Werke Manuels aufgefunden, die aus der Antonierkirche in Bern stammen und Zeugnis ablegen von der einstigen glänzenden Ausstattung dieser heute renovierten Kirche. Sie bezeichnen den Höhestand, den die Bernische Malerei damals erreicht hatte.

Betrachten wir nun die beiden neuerworbenen Tafeln⁶.

Auf der ursprünglichen Außenseite des Flügels, d. h. auf der Seite, die bei geschlossenem Altar dem Beschauer zugänglich war, sehen wir den heiligen Antonius vor einem Felsen sitzend, das Haupt gegen eine junge, schöne Frau erhoben, unter deren Gestalt der Satan erscheint (Abb. 1). Der Heilige wendet die Versuchung ab, indem er in der einen Hand ein Kruzifix vor sich hält und die andere zum Segen erhebt. Die schöne, blonde Frau in blendend heiterer Gesichtsfarbe, mit entblößtem Busen, ist fürstlich gekleidet. In breiten Falten umgibt sie ein sammetroter Rock, der unten von einer schweren goldenen Brokatsstickerei umgeben ist. Das Mieder, ebenfalls aus Goldbrokat, umfaßt den Oberkörper. Goldene Ärmel kleiden die Arme. Goldene Zierbänder halten das Mieder, indem sie sich um die Schultern winden. Ein goldbesticktes Band aus Brokat schlingt sich um ihren Hals. Bauschige goldene Binden umfassen die Arme und flattern in die Luft. Eine Kappe in den schwarz-roten Berner Farben bedeckt ihr Haupt.

Sie lächelt etwas höhnisch und stolz. Man erhält den Eindruck, daß sie ihren Oberkörper neckisch hin und her balanciere. Unten aber gewahrt man die Kralle des Teufels, die beiden übereinandergelegten Hände sehen eher nach Maskenzierart aus als nach lebendigen Gliedern, und auf dem Arm verrät sich die verderbliche Krankheit des Antoniusfeuers an den grün-roten Farben, von der die Teufel auf dem andern Bild befallen sind und gegen die Antonius angerufen wird.

Dieses herrliche Bild ist mit Kontrasten belebt. Der Heilige, dessen Figur in sich zusammengezogen ist, sitzt vor einem Felsen. Sein bärtiges Haupt umgibt ein breiter Heiligenschein. Seine Züge sind mannhaft, sein Blick trotz entschlossen der Gefahr. Er erschaut im blendend schönen Weib die Sünde. Aus seinem geöffneten Mund glaubt man kräftige Abwehr zu hören. Ihm gegenüber steht die Frau, vertikal in die Höhe sich erhebend, ihr blühendes Gesicht in weiblicher Zartheit verklärt. Ein mächtiger Baumstamm zeichnet sich hinter ihr ab. Er hat belaubte Äste. Aber schon wird er von Pilzen angefressen und hinter dem Gesicht der Schönen zieht sich ein morscher Ast hindurch, Symbol des Vergänglichen, dem Jugend und Schönheit geweiht sind. Im Hintergrund eine Landschaft. Eine Holzbrücke führt über einen Teich zu einer Stadt. Weiter ein Tal mit Wald und Siedelungen. Hinten eine Felswand, die sich in rosa und gelben Tönen zum blauen Himmel erhebt. Am fernen Horizont zeigen sich blutrote Wolken, welche die Tragik der Zukunft verheißen, während die hellen Wolken um das Haupt der Frau etwas Frisches haben, das wie Morgendämmerung anmutet.

Wenden wir uns zum andern Bild, das dem Beschauer bei geöffneten Flügeln zugänglich war (Abb. 2). Traditionsgemäß heben sich hier die Figuren auf Goldgrund ab. Die Flügel wurden ja nur bei festlichen Anlässen geöffnet, und so mußte ihre innere Fläche etwas Feierliches ausstrahlen.

Hier steht der Heilige links, vor einem Felsen, dessen graue, mit Braun und Grün durchsetzte Farbe an den Felsen der «Marter der Zehntausend» erinnert. Er segnet einen Pilger, der in einem Purpurmantel vor ihm kniet und Heilung erfleht. Die Krücke weist auf die Lähmung des Kranken, die Flasche auf den Pilgerstand. Solche Pilger kamen damals zum Antonierkloster nach Bern und wurden vom Ordensverweser verkostgeldet und gepflegt. Weiter rechts halten zwei Männer einen Rasenden, der in heftiger Bewegung sich ihrer Umklammerung zu entziehen ver-

⁶) Vgl. Manuelwerk, Taf. 39 und 41, und Text S. XXII.

sucht. Aus seinem weit aufgerissenen Mund entflieht ein rotgrüngefärbter geflügelter Teufel. Der Besessene trägt ungeordnete Kleidung. In seinem Toben hat er seinen Oberkörper entblößt. Sein weißes Hemd faltet sich um die Lenden, seine grünen Hosen sind über den Füßen aufgeschnitten. Der eine Mann links, der den Tobenden am Arme hält, ist in ein granatrotes Kleid gehüllt und trägt eine breite Kappe von derselben Farbe. Der andere Mann rechts, dessen hell beleuchtete Stirn mit den dunkeln Haaren des Besessenen in scharfem Kontrast steht, trägt gelbe Hosen und ein bräunliches Kleid.

Auf dem Felsen links ist die Signatur des Künstlers und das Datum 1520 angebracht (Abb. 4). Man beachte, dass, wie auf der Tafel der beiden Eremiten, das «N» im Monogramm von den folgenden Initialen «MD» abgetrennt ist, während die beiden letzten Buchstaben ligiert sind. Eine derartige Abtrennung der Initialen kommt in den andern, uns bekannten Monogrammen des Künstlers nicht vor. Dies betont den Unterschied zwischen dem Vornamen *Niklaus* und den beiden zu einem Familiennamen verschmolzenen Bezeichnungen *Manuel Deutsch*. Die früheren Restauratoren hatten, wie es sich deutlich zeigte, Ergänzungen auf der Tafel der «Heilungen» vorgenommen. Sie hatten an den kahlen Baumstämmen Laub hinzugefügt. Der kleine Drache, der oben am Rand die Luft durchfliegt, war durch Retouchen entstellt worden. Seine Krallen waren übermalt. An seinen Schwanz war ein flügelartiger Zusatz hinzugefügt worden. Diese Zutaten sind von dem Zürcher Gemälderestaurateur H. Boissonnas entfernt worden, so daß der ursprüngliche Zustand dieser Stellen wieder hergestellt ist.

Bei der Behandlung des andern Flügels habe ich die Vermutung ausgesprochen, daß derselbe ursprünglich höher war als es heute der Fall ist. Ich habe hierfür sowohl aus dem materiellen Zustand des Rahmens, als auch aus Überlegungen künstlerischer Ordnung meine Argumente geschöpft. Diese Hypothese gilt auch für die beiden hier behandelten Tafeln.

Die Basler Zeichnung (Abb. 6), die wir als einen Entwurf zu unserer Versuchung betrachten, besagt deutlich, daß der Künstler seiner Komposition ein Hochformat zu geben gedachte.

Dazu kommt, daß in der Heilung der obere Rand des Bildes den Heiligenschein des Antonius überschneidet, was unnatürlich erscheint und wohl von einer Verkleinerung des obern Teiles herührt. Sodann fällt die Idee auf, die ein früherer Restaurator hatte, die Baumstämme am Rande des Feldes in unverständlicher Art mit Laub zu zieren. Ist nicht anzunehmen, daß dieser Maler das Laub, das in den obern abgesägten Teilen vorhanden war, bei der Neurahmung in die untere Partie versetzen wollte?

Während sich der ursprüngliche Rahmen bei dem früher erworbenen Flügel bis an die obere Querleiste erhalten hat, ist es hier nicht der Fall. An der Auktion Faesch kam die Tafel in einem Empire-Rahmen in den Besitz der Familie, die das Werk der Stiftung abgetreten hat. Die Stiftung hat dann den alten Rahmen der zuerst angekauften Tafel nachbilden lassen.

Es fehlt also die Möglichkeit, aus der Umrahmung Schlüsse auf das ursprüngliche Format der Tafeln zu ziehen. Immerhin darf darauf hingedeutet werden, daß das Fehlen eines ursprünglichen Rahmens und dessen Ersetzen durch eine neuere Fassung eher darauf schließen läßt, daß die ursprüngliche Malfläche ein anderes Format hatte, als es heute der Fall ist, also höher war als breit. Denn sonst hätte sich der Besitzer nicht bewogen gefühlt, den ursprünglichen Rahmen zu ersetzen.

In den vier Antonius-Tafeln lernen wir einen feinfühligsten Maler kennen. Der Geist, in welchem Manuel seine Bilder schafft, läßt einen aufgeklärten Sinn für christlichen Lebenswandel und Menschlichkeit erkennen. Manuel offenbart sich hier als ein Vorläufer der bernischen Reformation, die sich einige Jahre später durchgesetzt hat. Antonius ist dargestellt als ein würdiger Diener Gottes, der

sich mit dem Einsiedler Paulus zum glaubensvollen Gebet vereinigt, der den Anfechtungen des Teufels, seien sie heftig oder verführerisch, mit Überlegenheit begegnet. Wenn man die hier dargestellten Versuchungen des Heiligen mit denjenigen vergleicht, die die humorvollen Holländer, wie Hieronymus Bosch, Patinier, Teniers u. a. m. gemalt haben, so spürt man den heiligen Ernst Manuels in der Art, wie er sein Thema behandelt. Auch in die «Heilungen» bringt er eine Auffassung, die sich von theatralischer Wundermagie abwendet und auf die Darstellung von Tatsachen hinzielt. Wie der Heilige den andächtig knienden Pilger segnet, während der kleine rote Teufel aus dem Munde des Besessenen entflieht, erscheint als eine Handlung, die sich auf natürliche Weise vollzieht. Das Übernatürliche, das solchen Themen anhaftet und von andern spätern Künstlern ausgiebig zur Schau gebracht worden ist, wird hier zurückgedämmt. Der Maler gibt uns das wieder, was er gesehen hat oder sehen zu können glaubt, mit andern Worten, er sucht die Wahrheit und findet sie im Selbsterlebten. Daher die Größe der erzielten Wirkung!

Antonius segnet auf beiden Bildern, das eine Mal in der Abwehr der Versuchung, das andere Mal zur Heilung eines Kranken. Aber wie verschieden ist diese Bewegung auf beiden Gemälden! Der Heilige ist ebenfalls auf beiden Gemälden mit sprechendem Gesichtsausdruck dargestellt. Aber was für ein Kontrast in der Kopfhaltung, im Blick, im geöffneten Mund zeigt der Vergleich beider Darstellungen! Manuel drängt seine Mittel zusammen und vereinfacht sie – wie später Hodler – aber dabei entwickelt er innerhalb der gezogenen Grenzen vielfache Ausdrucksmöglichkeiten.

Wie auf dem Bilde der «Versuchung» zeigen sich in den «Heilungen» Kontraste. Der Heilige links, in dunklem Gewand, in aufrechter Haltung, steht im Gegensatz zu dem vor ihm knienden, in einen roten Mantel gehüllten Pilger. Vertikale und Horizontale halten sich die Waage und bilden zusammen ein organisches Gefüge. Die Figur des Heiligen wird von derjenigen der ebenfalls dunkel gekleideten, mit einem blendend weißen Kopftuch versehenen Frau ergänzt, welche die Hände andächtig faltet und die Handlung des Antonius durch ihr Gebet unterstützt (Abb. 3). Rechts erscheint die Austreibung des Teufels als Kontrastmotiv zur ruhigen Haltung des Heiligen. Die heftige Bewegung des Besessenen wird aber innerhalb der Gruppe selbst durch die standfeste Haltung der ihn bändigenden Männer abgelöst, so daß die drei Gestalten ein abgewogenes, in sich geschlossenes Bild geben, das allerdings der Heiligenfigur untergeordnet bleibt. Wenn sich hinter dem Diener Gottes der unerschütterliche Fels erhebt, so scheinen hinter der Gruppe rechts die von Laub entblößten Baumstämme auf die Vergänglichkeit hinzuweisen..

Aus diesen Ausführungen erhellt die Klugheit, mit der Manuel komponiert. Er läßt sich hierin mit den allergrößten Meistern vergleichen. Dabei wirken seine Bilder nicht nur selbstverständlich, sondern schlagend in ihrer Schönheit und in ihrer Wahrheit.

Daß Bern in den verworrenen Zeiten der Renaissance und der Reformation einen solchen Künstler hervorbringen konnte, das bleibt für unser Land ein ewiger Ruhmestitel!



Abb. 1



Abb. 2

NIKLAUS MANUEL (1484-1530)

Abb. 1. Die Versuchung des hl. Antonius – Abb. 2. Der hl. Antonius nimmt Heilungen vor
Bern, Kunstmuseum