

Das Triumphbild als Memento : zu den Anfängen Niklaus Manuels und der Reislaufl-Allegorik

Autor(en): **Tavel, Hans Christoph 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): **37 (1980)**

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

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167429>

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.

Das Triumphbild als Memento

Zu den Anfängen Niklaus Manuels und der Reislaufer-Allegorik

VON HANS CHRISTOPH VON TAVEL

Vom ersten Auftritt des jungen Manuel auf der Bühne der Kunst haben sich zwei sehr großformatige, scheibenrißähnliche Zeichnungen erhalten, die ein neues Thema zur Darstellung bringen: die Reflexion über Wesen und Schicksal des eidgenössischen Kriegers. Es handelt sich um die triumphartige Repräsentation von Eidgenossen, verbunden mit Darstellungen von Kämpfen auf Leben und Tod (Abb. 1 und 2)¹. Im Keim ist darin schon Gedankengut des «Totentanzes» enthalten, der zehn Jahre später als eine von Manuels überragenden künstlerischen Leistungen ausreifen sollte².

Mein Beitrag zum Manuel-Kolloquium ist zu verstehen als Fortsetzung des Referats, das ich am Baldung-Kolloquium in Basel 1978 gehalten und wo ich den quellenmäßigen Nachweis des Entstehungsdatums 1507/08 der beiden Scheiben mit dem Wappen Burgdorf in Kirchberg (Kanton Bern) und die These, Manuel sei schon damals mit der Kunst Hans Baldung Griens in Berührung gekommen, vorgetragen hatte³. Beide Beiträge zusammen beleuchten die Struktur der Kunst Manuel an ihren Anfängen. Schon als junger Mensch sucht er nach den Triebkräften seiner Zeit, unter denen ihn der Eidgenosse als Krieger und als Reisläufer ganz besonders bewegt und beschäftigt. Sowohl als Zeichner wie auch als Interpret seiner Epoche strebt er vom Herkömmlichen weg, ohne dieses zu verleugnen.

Krieger in Bogenfeldern waren seit dem Scheibenzyklus Lukas Zeiners für den Tagsatzungssaal zu Baden ein verbreitetes Motiv für schweizerische Glasmaler. Es handelt sich dabei um Schildhalter, wie sie Manuel auch in seinen Kirchberger Scheiben und dem formal nahe verwandten Riß mit seinem eigenen Wappen verwendete⁴. Von allen mir bekannten Scheiben stehen den beiden hier zur Diskussion stehenden Kriegerfiguren Manuels die beiden Schildhalter der «1501» datierten Stadtscheibe von Bremgarten, einer Arbeit von *Hans Funk*, am nächsten (Abb. 3)⁵. Doch in unseren beiden Zeichnungen befreit Manuel die Figur des Kriegers aus ihrer dekorativ-heraldischen Funktion und macht sie zum monumental umrahmten Mittelpunkt der Komposition. Eine solche repräsentative Bildwürde war bisher nur Heiligen oder allenfalls einzelnen Wappenhaltern in Scheiben vorbehalten gewesen. Da keine Scheiben vom Inhalt der beiden Blätter bekannt sind und da diese wahrscheinlich mit einem Teil des Nachlasses von Manuel ins Amerbach-Kabinett nach Basel gekommen sind, ist anzunehmen, daß sie als freie Erfindungen ohne Auftrag oder vorbe-

stimmten Zweck entstanden sind und im Besitz des Künstlers blieben. Sie stehen damit am Übergang zwischen dem traditionellen Scheibenriß und der selbständigen Handzeichnung.

Die Schlachtszenen in den Oberlichtern stehen im Zusammenhang mit einigen kurz zuvor oder gleichzeitig entstandenen Holzschnitten. Für die Gruppierung in Zweikämpfe (Abb. 1) drängt sich als nächstes bedeutsames Vorbild der Riesenholzschnitt mit der Darstellung der Schlacht bei Dornach auf, in dem zahlreiche derartige Gruppen zu finden sind⁶. Eine entsprechende Schlächtereier am Burghügel von Dornach hat der Illustrator der um 1500 entstandenen Chronik des *Nikolaus Schradin* wiedergegeben (Abb. 4)⁷. Von diesem Holzschnitt der Schradin-Chronik mag Manuel nicht nur zur Auflösung des



Abb. 1 Niklaus Manuel: Eidgenosse unter einem Bogen mit Kampfszenen. Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel.

Abb. 2 Niklaus Manuel: Eidgenosse unter einem Bogen mit dem Sturm auf eine genuesische Festung. Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel.

Schlachtbildes in Einzelgruppen (Abb. 1), sondern auch zu der Darstellung des Fähnchens mit seinem eigenen Wappen inmitten des von Bäumen verborgenen Kriegszugs im «Eidgenossen unter einem Bogen mit dem Sturm auf eine genuesische Festung» (Abb. 2) angeregt worden sein.

Etwa gleichzeitig mit unseren beiden Zeichnungen entstanden einige Holzschnitte, die für die 1507 in Basel bei Michael Furter erschienene Chronik des *Petermann Etterlin* geschaffen wurden. Wie der Illustrator der *Schradin-Chronik*, so ist auch der Schöpfer der bedeutenden *Etterlin-Holzchnitte* unbekannt⁸. Unter diesen Holzschnitten befinden sich zwei Schlachtszenen und eine Ansicht von Luzern, die in unserem Zusammenhang besonderes Interesse verdienen (Abb. 5, 6, 7). Schon im Basler Kolloquium von 1978 habe ich auf die Beziehung zwischen der Schlachtszene im Oberlicht des «Scheibenrisses mit dem Wappen Manuel» und dem einen der *Etterlin-Holzchnitte* (Abb. 5) hingewiesen⁹. Die Wiedergabe des Sturms auf eine Festung (Abb. 2) ist auffallend ähnlich disponiert wie der entsprechende Holzschnitt bei *Etterlin* (Abb. 6): Links der Sturm, rechts der ruhig stehende Haufe eines Heers, in der Mitte der Blick in die Tiefe des Landschaftsraums. Auf den Holzschnitt mit der Darstellung von Luzern (Abb. 7) scheint Manuel im Hintergrund von «Pyramus und Thisbe» (Abb. 8) zurückgegriffen zu haben¹⁰. Wir haben den Holzschnitt seitenverkehrt abgebildet und geben so die der Wirklichkeit entsprechende Ansicht wieder, wie sie auch im Gemälde Manuels erscheint. Man erkennt im Holzschnitt die Großstadt mit der ehemaligen Hofbrücke, das Hoftor, die Kapellkirche und den schlanken Rathausturm¹¹, darüber die Stadtmauer mit den Museggtürmen, die Manuel zu großen Toranlagen abwandelt. Unmittelbar neben diesen Ausschnitt, in dem die Kapellkirche vom Bildrand abgeschnitten ist, stellt Manuel einen Burgfelsen, den er dem «Großen Glück» (B. 77) von Dürer entnommen haben könnte.

Manuels Zeichnungen und das Gemälde unterscheiden sich von allen genannten Anregungen und Vorlagen durch intensivere Sinnlichte und Nachempfindung. Die *Etterlinsche* Ansicht Luzerns beruht zwar auf genauer Erfassung des Stadtbildes mit allen kennzeichnenden Details und wird im Holzschnitt zu einer für die damalige Zeit erstaunlichen topographischen Aufnahme des Landschaftsraumes – Manuel aber erfüllt diesen Landschaftsraum mit einer persönlichen, romantisch empfundenen



Abb. 3 Hans Funk: Stadtscheibe von Bremgarten. Bernisches Historisches Museum.

Stimmung. Die elementare Kampfeswut in den einzelnen Kampfgruppen des Oberlichts von Abb. 1 ist die erste derart lebendige Schilderung von Zweikämpfen in der Geschichte der schweizerischen Kunst. Die vorangegangenen Holzschnitte sind dem spröden Bildschema, dem kein persönliches Erlebnis zugrunde liegt, noch viel näher. Der Etterlin-Holzschnitt mit dem Sturm auf eine Stadt registriert Belagerung, Sturm und Verteidigung – Manuel aber drückt in dem unbeschreiblichen Getümmel beim Sturm auf die Festung eine Erfahrung aus, die seine persönliche Teilnahme an diesem Feldzug und den Sturm auf die Festung zur Gewißheit macht, um so mehr als die merkwürdige Aufstellung der unbefestigten Geschütze, der zuwartende Haufe und das hinter Bäumen vorrückende Fähnlein einem genau überlieferten historischen Ereignis entsprechen: dem Sturm auf eine genuesische Festung am 25. April 1507¹².

In der Verlängerung der Hellebarde des großen Kriegers, direkt über ihrer Spitze, liegt ein Hellebardier von Steinen zerschmettert am Boden. Dieser allegorisch-formale Bezug zwischen der monumentalen Einzelfigur und dem Ereignis im Oberlicht entschlüsselt den Sinn der Gesamtheit dieser Zeichnung: Triumph und Memento. Valerius Anshelm beschreibt, wie Ludwig XII., in dessen Sold Genua 1507 erobert wurde, im Siegestaumel seine Söldner, die Eidgenossen, fürstlich entlohnte und einige zu Rittern schlug¹³. Solch einen emporgestiegenen Hellebardier zeigt unser Blatt. Mit seiner reich beringten rechten Hand scheint er Geld zu halten oder zu verlangen; der Schultermantel gibt ihm ein edelmännisches Ausse-

hen¹⁴; der waagrecht abstehende Anderthalbhänder jedoch, der vom fallenden Schultermantel verhüllt wird, hebt diesen wie einen Vorhang hoch und gibt den Blick frei auf eine stille ländliche Kirchenanlage mit einem umfriedeten Totenacker. So steht der Krieger gleichsam zwischen dem Schlachtfeld und dem wie eine Mahnung erscheinenden Gotteshaus, zwischen dem Tod im mörderischen Steinhagel und der ewigen Ruhe auf dem Totenacker.

Die Bewegung der Rechten der beiden Krieger ist von vielsagender Zweideutigkeit. Bedeutet sie eine einladende Geste im Sinne erotischer Verfügbarkeit, wie dies CHRISTIANE ANDERSSON in der Diskussion vermutete, oder drückt sie, wie CÄSAR MENZ einmal äußerte, das Verlangen nach Geld aus, oder meint sie die Aufforderung zum Kampf wie er im Oberlicht geschildert ist? Man muß sich dabei vor Augen halten, daß die Reisläufer immer wieder gegen die obrigkeitlichen Reislauferverbote verstießen, daß etwa der Zug nach Genua gegen ausdrückliche Weisungen der Tagsatzung und der eidgenössischen Orte durchgeführt wurde¹⁵. So drücken diese beiden Krieger Manuels, besser als alle Worte es vermöchten, die Zwieltigkeit ihrer Zeit aus.

Abschließend stellt sich die Frage, wodurch Manuel zu seiner kritischen Betrachtungsweise des zeitgenössischen Schweizers angeregt worden sein könnte. CÄSAR MENZ hat kürzlich die Narrenschelle am Barett des Reisläufers in der Zeichnung «Rückenfigur eines Eidgenossen» in Zusammenhang mit dem «Narrenschiff» des Sebastian Brant gebracht¹⁶. Diese Darstellung des Eidgenossen als



Abb. 4 Unbekannter Illustrator: Kämpfe vor dem Schloß Dornach. Illustrationsholzschnitt in der Chronik des Nikolaus Schradin.



Abb. 5 Unbekannter Illustrator: Schlacht mit Langspießen. Illustrationsholzschnitt in der Chronik des Petermann Etterlin.



Abb. 6 Unbekannter Illustrator: Sturm auf eine Stadt. Illustrationsholzschnitt in der Chronik des Petermann Etterlin.

todgeweihter Narr gehört sowohl zeichnerisch wie auch inhaltlich schon einer fortgeschrittenen, verfeinerten Stufe von Manuels Kunst an. Der Grundgedanke des trotz äußerlicher Pracht und Stärke im Kampf todgeweihten Eidgenossen hat seinen Ursprung wohl eher in einer einheimischen Tradition. Dabei ist vor allem an die Person von Manuels Großvater zu denken, unter dessen Obhut der Künstler in seiner Jugend und bis zu seiner Heirat 1509 stand: Thüring Fricker. Dieser hatte 1505 einen Allerseelen-Altar in das Berner Münster gestiftet mit der Zweckbestimmung von Totenmessen, der sogleich die heftigsten Diskussionen in der Stadt erregte¹⁷. Wegen dieses Altars entzweiten sich der alte Stadt- und Geschichtsschreiber Fricker und der Arzt und Chronist Valerius Anshelm. Nach dem Jetzer-Prozeß 1509 wurden die Schädel von messehaltenden Skeletten in der Darstellung einer Totenmesse mit Gesichtern von Lebenden übermalt. Die Auseinandersetzungen erlebte Manuel in seiner nächsten familiären Umgebung, während andererseits der Reiselauf die Öffentlichkeit wie den Privatmann unaufhörlich beschäftigte und der Sieg über Maximilian im Schwabenkrieg (1499) und namentlich bei Dornach noch in frischer Erinnerung stand.

Alle diese Aktualitäten muß der alte gelehrte Stadtschreiber Fricker aus seinem geschichtlichen Bewußtsein heraus erlebt und seine Beurteilung von dieser Warte aus abgegeben haben. Daß der damals schon weit über 70 Jahre alte Mann sich keineswegs in einem satten eidgenössischen Machtbewußtsein wiegte, sondern die Schattenseiten sei-

ner Zeit ganz besonders stark empfand, erweist nicht zuletzt die Stiftung der Allerseelen-Kaplanei. Wenn auch Manuel weit davon entfernt sein mochte, die Geisteshaltung seines Großvaters, aus der die Altar-Stiftung erfolgte, anzuerkennen oder sie sich gar zu eigen zu machen, so hat ihn dieser doch von früher Jugend an vor aller eid-

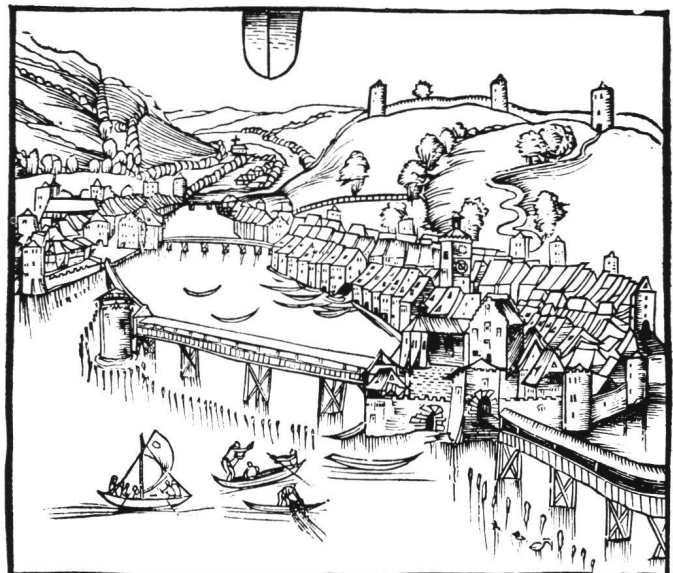


Abb. 7 Unbekannter Illustrator: Ansicht der Stadt Luzern (seitenverkehrte Reproduktion). Illustrationsholzschnitt in der Chronik des Petermann Etterlin.



Abb. 8 Niklaus Manuel: Pyramus und Thisbe (Detail).
Kunstmuseum Basel

genössischen Kraftprotzerei bewahrt und ihm das Bewußtsein für die Eitelkeit und die Allgegenwart des Todes mitgegeben. Schönstes Zeugnis für die historische Urteilskraft Frickers ist seine Beschreibung des Twingherren-

streits von 1470, den er, wie immer wieder hervorgehoben wird, mit Sallusts «Catilina» verglich und damit seine humanistische Bildung auf die Interpretation der Zeitereignisse anwandte¹⁸. Da der überlieferte Text unver-

mittelt abbricht, kennen wir das mögliche Schluß-Räsonnement von Fricker nicht und wissen nicht, ob sich möglicherweise noch eine Charakterisierung des eidgenössischen und bernischen Menschen der Zeit mit Keimen des in Manuels frühen Zeichnungen ausgedrückten Gedankenguts darin fand. Doch war der Großvater Manuels dem Verfasser der ersten Beschreibung der Schweiz, Albrecht von Bonstetten (Dekan zu Einsiedeln), freundschaftlich verbunden und stand in Briefwechsel mit ihm¹⁹. Bonstetten hatte seine Schrift «Superioris Germaniae confederationis descriptio» 1479/80 an Sixtus IV., Ludwig XI. und den Dogen von Venedig gesandt; die deutsche Fassung widmete er 1485 den eidgenössischen Obrigkeiten²⁰.

In dieser Schrift findet sich die früheste erhaltene Charakterisierung des Eidgenossen. Ihr Autor unterscheidet zwischen Stadt- und Landbevölkerung sowie zwischen Alt und Jung. Die Stadtbürger seien «vom libe wol geschöpft, mit krusem und goldfarwem hare (wider die gewonheit ir fordern) harintretende. Die Alten habent vil wisheit ... Die jungen sind geherz, der mynne fast die-

nende, trogent nach Tütschen sitten kurz kleyder, wol gezierte und reine; hochgemüt, schnell und kurzwillig sint sy». Die Landleute dagegen seien «ettwas die rüchern, großer liben wie Sarpedon, grymmen und stark, und Martis, der kriegen götte, ware kinder, suchent die solde, und sind rüstiger rede, übel zu bezwingen, bruchig, roubig und ouch hochgemüte ...»²¹.

Manuel nun stellt die «Marskinder», über deren Wesen die Oberlichter keinen Zweifel lassen, in den beiden Hauptfiguren in städtischer Eleganz dar und gibt dadurch der gegenseitigen Durchdringung von städtisch-elegantem und ländlich-kriegerischem Wesen Ausdruck, wie auch Valerius Anshelm zum Jahre 1503 schrieb: «iez hond ouch d'buren anfangen siden tragen²²». Allerständischen, sozialen Unterschiede ungeachtet gibt Manuel hier die ersten bildlichen Charakterisierungen des Eidgenossen seiner Zeit schlechthin. Die beiden Zeichnungen sind somit Inkunabeln nationaler schweizerischer Selbstdarstellung. Die kritische Durchleuchtung eines schon damals heiklen Themas durch den jungen Manuel hat bis heute ihre Gültigkeit bewahrt.

ANMERKUNGEN

¹ Kat. Bern 1979, Nr. 138, 139.

² Kat. Bern 1979, S. 252–261.

³ HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Hans Baldung und die Anfänge Niklaus Manuels*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 224–233.

⁴ Kat. Bern 1979, Nr. 140, 264, 265. – Vgl. auch Anm. 3.

⁵ Kat. Bern 1979, Nr. 261. – Ungeachtet der nicht gesicherten Jahrzahl «1501» stand Hans Funk, der sich um 1500 in Bern niedergelassen hatte, und in späteren Jahren selbst nach Vorlagen Manuels arbeitete, diesem sicher näher als Lukas Zeiner. Auch wenn die Jahrzahl «1501» für das Entstehungsjahr der Scheibe nicht zutrifft, so stellen doch die beiden Schildhalter die direkten Vorläufer von Manuels Einzelkriegern dar und sind zeitlich nach diesen nicht mehr denkbar.

⁶ Dieser Holzschnitt von einem bisher nicht identifizierten Meister ist vollständig abgebildet bei FRANZ BÄCHTIGER, *Andreaskreuz und Schweizerkreuz, Zur Feindschaft zwischen Landsknechten und Eidgenossen*, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 51/52, 1971–1972, Bern 1975, nach S. 216.

⁷ NIKOLAUS SCHRADIN, Stadtschreiber von Luzern, *Schweizer Chronik*, Sursee 1500 (Faksimile-Neudruck, München 1927; Einführung von K. WEIL). Trotz des im Druckvermerk angegebenen Erscheinungsortes Sursee wird angenommen, diese Chronik des Luzerner Stadtschreibers sei in Basel, möglicherweise bei Michael Furter gedruckt worden. Sursee ist sonst als Druckort nicht bekannt. Vgl. RICHARD FELLER und EDGAR BONJOUR, *Geschichtsschreibung der Schweiz vom Spätmittelalter zur Neuzeit I*, Basel/Stuttgart 1979², S. 115.

⁸ PETERMANN ETTERLIN, *Kronica von der loblichen Eydgenoschaft*, bearbeitet von EUGEN GRUBER, Aarau 1965 (Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Abteilung III, Chroniken und Dichtungen III), S. 39f. – Seit-her: Ausstellungskatalog *Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst*, Bernisches Historisches Museum 1969, Nr. 19; ferner: FELLER/BONJOUR (vgl. Anm. 7) 1979, S. 63–66.

⁹ ZAK 35, 1978, S. 226. Die von mir dort geäußerte Vermutung, hinter dem Etterlin-Holzschnitt verberge sich möglicherweise eine Vorlage Manuels, ist kaum aufrechtzuhalten.

¹⁰ Kat. Bern 1979, Nr. 64.

¹¹ ADOLF REINLE, *Kdm Luzern II*, Basel 1953, S. 12. Über den Rathausturm: *Kdm Luzern III*, Basel 1954, S. 4–7. – Auch für die Landschaft im «Votivbild der Hl. Anna selbdritt» scheint sich Manuel an einer Luzerner Landschaft inspiriert zu haben. Sie gibt (wiederum abgesehen vom hinzugefügten Felsen mit Burg und Stadt) einen ungefähren Eindruck wieder, wie man ihn vom Hoftor in Richtung Stift-im-Hof und Rigi empfangen haben mag. Die Beziehungen Manuels zu Luzern harren noch der Klärung.

¹² ERNST GAGLIARDI, *Der Anteil der Schweizer an den italienischen Kriegen 1494–1516*, I, Zürich 1919, S. 634–638. – Es handelt sich nicht, wie irrtümlich im Ausstellungskatalog Bern 1979, Nr. 139, angegeben, um Castellazzo. Vgl. dazu ausführlicher meinen Aufsatz «Niklaus Manuel als Maler und Zeichner» im Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern 64, 1980.

¹³ GAGLIARDI (vgl. Anm. 12) 1919, S. 644f.

¹⁴ Der durch einen Schultermantel zum Edelmann erhobene Hellebardenknecht war möglicherweise eine den Zeitgenossen geläufige Vorstellung. Vgl. die entsprechende, Dürer zugeschriebene Zeichnung W. 254.

¹⁵ GAGLIARDI (vgl. Anm. 12) 1919, S. 624–628.

¹⁶ CÄSAR MENZ, *Zu einer neuerworbenen Zeichnung Niklaus Manuels*, in: Berner Kunstmitteilungen 197/198, April 1980, S. 3–8. – Für weitere Beziehungen von Bildinhalten Manuels zum oberrheinischen Humanismus (Brant, Murner, Geiler von Kaisersberg) vgl. HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Dürers Nemesis und Manuels Frau Venus*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 33, 1976, S. 285–295.

¹⁷ *Kunstmuseum Bern, Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts ohne Italien*, bearbeitet von HUGO WAGNER, Bern 1977, S. 67–75.

¹⁸ *Thüring Frickarts Twingherrenstreit ...*, herausgegeben von GOTTLIEB STUDER, Basel 1877 (Quellen zur Schweizer Geschichte I).

¹⁹ ALBRECHT VON BONSTETTEN, *Briefe und ausgewählte Schriften*, herausgegeben von ALBERT BÜCHI, Basel 1893 (Quellen zur Schweizer Geschichte XIII). Von Fricker die Briefe Nr. 19, 26, 38. Für die besonders engen Beziehungen Bonstettens zu Bern siehe HELGA DOBBERT, *Albrecht von Bonstetten, Dekan in*

Einsiedeln, Dissertation Frankfurt am Main 1951 (Ms.), S. 29 ff.

²⁰ RUDOLF HENGGELER, *Albrecht von Bonstetten*, in: *Große Schweizer*, Zürich 1938, S. 132.

²¹ BÜCHI (vgl. Anm. 19) 1893, S. 265.

²² *Die Berner Chronik des Valerius Anshelm*, herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons Bern, II, Bern 1886, S. 389 («siden» = Seide).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 8: Kunstmuseum Basel

Abb. 3: Bernisches Historisches Museum, Bern

Abb. 4, 5, 6, 7: Zentralbibliothek Zürich