

Nach der Niklaus Manuel-Ausstellung von 1979

Autor(en): **Hugelshofer, Walter**

Objekttyp: **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: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167438>

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.

Nach der Niklaus Manuel-Ausstellung von 1979

VON WALTER HUGELSHOFER

Wer sich mit altdeutscher Malerei einläßt, macht bald die Erfahrung, daß er sich damit, zumal bei den oberdeutschen Meistern, auf dem unsicheren Trümmerfeld der von heftigen Leidenschaften zerrissenen Vergangenheit bewegt. Zu viele der für das Selbstverständnis der Zeit grundlegenden Malwerke sind schon bald nach ihrer Entstehung untergegangen, so daß wir kaum erwarten können, zu einer situationsgerechten Einsicht zu kommen. Der in den Orten der Alten Eidgenossenschaft verschiedenartig verlaufene «Bildersturm», in dem sich sowohl nüchtern reformatorische Überlegungen wie elementare soziale Kräfte durchsetzten, hat einen nach Quantität wie nach Qualität heute nur mehr schwer bestimmbar Teil des Bestandes an künstlerischem Kirchenschmuck weggeräumt (im Münster von Basel allein 143 Altäre). Vom reichen Schmuck der Kirchen und Kapellen der altgläubig gebliebenen Orte, der heil durch die Wirrnisse der tief erregten Zeit gekommen war, ließ der dauernde Wandel des Geschmacks einen weiteren, uns unbekannt Teil an Kunstwerken untergehen. Der heutige Betrachter ist geneigt, den zufälligen Restbestand für das Ganze zu nehmen. Manche Irrtümer und Fehlschlüsse aus an sich richtigen Beobachtungen erklären sich aus dem Umstand, daß der moderne Betrachter unbewußt seine Gegenwart in die Vergangenheit hinein trägt.

Auf Manuel bezogen: wir sind ohne weitere Überlegung der Meinung, daß das, was auf der Niklaus Manuel-Ausstellung 1979 in Bern gezeigt wurde, den ganzen Manuel umfasse. Die Einschränkung «soweit er auf uns gekommen ist», scheint so selbstverständlich, daß man sie leicht vergißt. Wohl ein großer Teil dessen, was Manuel einstmals geschaffen hat, entzieht sich aber unserer Kenntnis und ist selbst der Vermutung kaum zugänglich. Wir sollten uns dies stets vor Augen halten.

Welche Einsichten sind aus der Ausstellung zu gewinnen, die von HUGO WAGNER mit großem Einsatz und mit dem ambitionierten Ziel veranstaltet worden ist, alles von Manuel Erhaltene und ihn als Mensch und Künstler Erhellende vorzulegen? WAGNERS Vorhaben war nicht ohne anhaltende eigene Forscherarbeit zu realisieren; er hat diese mit objektiver Nüchternheit geleistet. Einen Teil der großen Arbeit delegierte er an besondere Sachkenner. Das fast ein halbes Jahrtausend zurückliegende Phänomen Manuel konnte er so deutlich wie nie zuvor zur Anschauung bringen. Verunklärnde Zutaten, wie sie noch das große Manuel-Buch von MANDACH-KOEGLER (1940) enthält, sind weggelassen, das Werkverzeichnis

ist à jour gebracht und gleich auch wieder mit neuem Diskussionsstoff versehen worden.

Ehe darauf eingegangen wird, sei daran erinnert, daß die beiden von ihren Besitzern nicht zur Verfügung gestellten Meisterblätter mit Darstellungen der sitzenden Maria (in Karlsruhe) und mit dem spielenden Kind auf rot gefärbtem Papier sowie die urtümliche, wilde nackte Frau (in Berlin)¹ in der sonst lückenlosen Abfolge der Zeichnungen wesentliche Akzente gesetzt hätten.

Manuels gemaltes Werk, soweit es auf uns gekommen ist, war der zahlenmäßig kleinste, doch augenfälligste Teil der Ausstellung. Auftragsstücke, aus deren Erlös der Künstler mit seiner sich mehrenden Familie zu leben hatte, sind so wenige dabei, daß schon daraus deutlich wird, wie vieles verlorengegangen sein muß. Die Zeichnungen – abgesehen von wenigen gering bezahlten Scheibenrissen für die Glasmaler – stellen (wie die kleinen gemalten Täfelchen und die Leinwandbilder) Liebhaberereien dar, die zwar für des Künstlers geistige Existenz und seine Entfaltung notwendig waren, die aber zum Lebensunterhalt nichts beizutragen vermochten. Deshalb blieben sie alle bei ihm. Es sieht nach den Dokumenten fast so aus, als ob Manuel bis zu seiner Aufnahme in den Beamtenstand ständig in gedrückten materiellen Verhältnissen gelebt hätte. Für die Bezahlung des Freiburger Anteils an die Kosten des Grandson-Altars, eines Gemeinschaftswerkes von Bern und Freiburg, mußte sich Bern bei Freiburg bemühen, nachdem man dem Maler aushilfsweise einen Vorschuß gewährt hatte. Bei diesem Anlaß verteidigte Bern seinen Mitbürger, indem es betonte, daß er für diese Arbeit qualifiziert sei. Offenbar hatte Freiburg, das selbst über gute Maler verfügte, daran gezweifelt. Die Auszahlung eines größeren Betrages für geleistete Arbeiten konnte Manuel vom Rat erst als Landvogt, aus gehobener Stellung, erwirken. Zuvor galt er als Maler, als Handwerker, war somit niederen Standes, «ein gmein knecht von Bern». Von Manuel als einem Künstler war zu seiner Zeit keine Rede.

Schon 1514 erwarb sich Manuel ein Haus an der Gerechtigkeitsgasse, das er mit seiner Familie dauernd bewohnte. Vermutlich befand sich darin auch seine Malerwerkstatt. Ob er für die Bezahlung des Hauses den Schwiegervater angehen mußte, der im Ehevertrag seiner Tochter die Auszahlung der Mitgift erst bei seinem Ableben versprochen hatte, oder ob er die Hauskosten mit dem Erlös aus versilberter Kriegsbeute (aus nichtoffiziellen Kriegszügen) bestreiten mußte, wie das für Urs Graf wahrscheinlich ist, weiß man nicht. Die weder beweisbare noch abzustreitende Vermutung HUGO WAGNERS² würde

jedenfalls einiges verständlicher machen. Der Reislaufer erschien damals und noch lange Zeit später der Jungmannschaft eines volkreichen, auf kargem Boden lebenden Volkes als das Wundermittel, mit dem – unter Einsatz des Lebens – der hergebrachten und verbreiteten Armut begegnet werden konnte. In Bern wurden damals sechzehn Junker (Söhne regierender Familien) wegen verbotenen Reislaufer bestraft, was allerdings nicht hinderte, daß sie bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit das Wagnis wieder eingingen.

Angesichts des immer noch knappen Umfangs von Manuels bekannter Produktion an Malereien sei daran erinnert, daß am 27. Januar 1528 in Bern «die götzen und altär» aus den Gotteshäusern als mißbräuchliche Zeichen und zur Verhinderung des Rückfalls in die alten Glaubensformen entfernt wurden. Vermutlich hat man sie, wie bald danach auch in Basel und in St. Gallen, auf dem Platz vor der Kirche verbrannt. Bei diesem in Bern vergleichsweise ruhig durchgeführten Exekutionsakt wurden aus dem (sich noch im Ausbau befindenden) Münster 25 Altäre vernichtet. Es ist wahrscheinlich, daß sich darunter (wie in anderen Kirchen von Stadt und Land) auch Malereien von Niklaus Manuel befunden haben. Bis auf die heute hauptsächlich im Kunstmuseum Bern zusammengebrachten Teilstücke sind diese Werke spurlos untergegangen.

Wenn man die Lebensverhältnisse Manuels bedenkt, hat man sich deutlich zu machen, daß es zu seiner Zeit weder nützliche Beleuchtungsmöglichkeiten noch befriedigende Einrichtungen zur Erwärmung des Arbeitsraumes gab. Bei ungenügender Helligkeit mußte der Maler mit der Arbeit aussetzen. Die für solche Altarwerke aufzuwendende Zeit ist aus erhaltenen Dokumenten ersichtlich. Am 3. Januar 1516 erhält der Vogt in Grandson den Auftrag, einen Altar für die Gefallenen der Schlacht von 1476 machen zu lassen. In der zweiten Hälfte des folgenden Jahres schon erhält Manuel den Auftrag für die Fassung (Bemalung der holzgeschnitzten Skulpturen des Hans Geiler aus Freiburg sowie des Rahmens), womit das Werk lieferfertig war³. Die Arbeitszeit für alle Beteiligten betrug etwas mehr als anderthalb Jahre. Daneben können natürlich gleichzeitig noch andere Unternehmungen in Arbeit gestanden haben. Die Bezahlung in diesem Fall kann als gut bezeichnet werden, besonders angesichts der mäßigen Qualität und des geringen schöpferischen Aufwandes. Man darf Dürers Marter der 10000 Christen von 1508 in Wien trotz des verwandten Motivs nicht mit Manuels Martyrium der 10000 Ritter vergleichen. Dürer war auf die Schaffung eines minuziösen Meisterwerkes aus, Manuel hingegen war hier nicht inspiriert und blieb im Puppenhaften stecken.

Der bei den Dominikanern in der Stadt Bern aufgestellte und vielleicht auf deren Veranlassung entstandene «Totentanz», wohl mehrheitlich auf Holztafeln gemalt, war Manuels umfangreichste und spektakulärste Arbeit⁴.

Sie bedeckte eine Zone von etwa 200 Quadratmetern. Auf mehr als vierzig Feldern war mit je zwei Gestalten in Variationen der Abruf eines bekannten, noch lebenden Mitbürgers dargestellt, dessen Person durch sein Wappen kenntlich gemacht war. Der Tod holt jeden, mahnt das Bild so «auflüpfisch» wie versöhnlich. Der vorreformatorische Unterton ist dabei unüberhörbar. Es ist anzunehmen, daß die dargestellten Personen auch die Stifter waren. Sie sollten dem einfallsreichen Maler, der sich im Reigen auch selbst auftreten ließ, dafür zahlen, daß er einer Stadt von etwa 5000 Einwohnern, wo man einander kannte, zeigte, daß der Tod keinen ausläßt – und dies zu einer Zeit streng gewahrter Standesunterschiede. Religiöse Mahnung mischt sich bereits mit sozialem Druck. Vermutlich wurde ein jedes Feld nach seiner Fertigstellung gleich aufgestellt, was die Aktualität des Werkes stimulierte.

Der «Totentanz» war vermutlich plakatartig außerhalb der Kirche aufgestellt. In der Klosterkirche selbst war eine weitere umfangreiche Arbeit Manuels zu sehen, ein auffallend großes, vierteiliges Altarwerk mit den Darstellungen bekannter Dominikaner-Heiliger⁵. Die Ordensleute wollten damit demonstrieren, daß man sich hier in hervorragender Gesellschaft befand. Das war sehr nötig. Der schändliche Jetzer-Handel hatte die Gläubigen abspenstig gemacht, doch war man auf deren Mildtätigkeit angewiesen. Bei der großen Aktion zu ihrer Rückgewinnung spielte Manuel mit seinen Bildtafeln, die eindringlich auf die Gläubigen wirkten, eine Hauptrolle. Um diese Arbeit für die Dominikaner durchzuführen, war Manuel der geeignete Künstler. Ohne formale Vorbilder entwickelte er aus eigener Vorstellung neuartige, einprägsame Formulierungen. Er arbeitete dabei schnell, fast improvisierend. Da sich das Kloster in bedrängter Lage befand, ist anzunehmen, Manuel habe kaum eine nennenswerte Bezahlung erhalten. Es war ihm wichtiger, sich aussprechen zu können, sich auszuwirken, zu zeigen, wer er war und was er konnte. Stoffe wie der Traum von der Stützung der Kirche durch den hl. Dominikus oder der vom hl. Thomas als Gast beim König oder die Schlüsselübergabe an Petrus finden sich auf Altartafeln sonst kaum dargestellt. Manuel stellt sich die ungewöhnlichen Themen mit einem selbstverständlichen Vertrauen in seine Bildnerkraft. Ohne Hemmungen packt er den Vorwurf an und erzwingt mitunter eine Bildkomposition. An die Stelle von Konvention und Konformität wird Originalität gesetzt. Einzelne Gestalten fallen durch ungewöhnliche Haltungen und ausdrucksvolle Köpfe auf. Heftiges Temperament, Mut zur Improvisation als Ausdruck starken Schöpferwillens sprengen fast die Grenzen, die der altdeutschen Malerei sonst gezogen sind.

Solche aus den besonderen Umständen der Entstehung erst verständliche Eigenheiten, dazu der eigentümliche schwärzliche Farbton, wie er sonst bei Manuel nicht vorkommt, hier aber durch das zur Verwendung gelang-

gende billige Malmaterial erklärbar ist, haben HUGO WAGNER veranlaßt, bei diesen Tafeln eine größere Mitarbeit von Gesellen zu vermuten. Hand und Geist Manuels sprechen sich aber gerade in diesen Tafeln sehr deutlich aus. Mit den in den Urkunden gelegentlich genannten «Gesellen» dürften junge Burschen gemeint sein, die bei Transporten und anderen manuellen Hilfeleistungen, nicht aber zum Malen gebraucht wurden.

Ein besonders starker Eindruck ging auf der Manuel-Ausstellung von den frühen Glasgemälden aus. HEINZ MATILE stellte sie in einer Auswahl zusammen, die seine Vertrautheit mit diesem Thema und den damit verbundenen Problemen bewies. Hier findet sich wohl eine wichtige Komponente der künstlerischen Formation Manuels. Da Parallelen in den stadtberner Kirchen im Bildersturm untergegangen sind, mußten sie aus Landkirchen beigebracht werden. Sie waren gut beleuchtet ausgestellt, man konnte sie von nahem ansehen, und sie funkelten farbig und überraschten durch köstliche Zeichnung; es ging von ihnen die Macht feiner Qualität aus. Überzeugend vermittelten sie die triumphierende Hochstimmung, die sich nach den über alle Erwartungen ausgegangenen, vernichtend siegreichen Schlachten gegen den mächtigen Herzog von Burgund ausbreitete. Die märchenhaft reiche Beute der Eidgenossen zirkulierte in Händen, in denen die einzelnen Prunkstücke ihren Sinn verloren. Die Armut begegnete dem Luxus (Abb. 1).

In dieser Atmosphäre trunkener Siegeslust, die durch die bald darauf folgenden Siege über den Kaiser (1499) noch gesteigert wurde, hatte der vaterlose Niklaus Manuel sich vom Jüngling zum Mann zu entwickeln. Kriegswillige Söldner wurden von allen Seiten begehrt. Geld zirkulierte im Lande wie kaum je zuvor. Mode und Prunk lockten verführerisch. In den Gassen stolzierten Jünglinge und auch Männer in abenteuerlicher, nie gesehener Aufmachung mit allen Attributen des gigerhaft Lächerlichen. Der Jüngling Manuel war wie viele seinesgleichen fasziniert von der neuartigen, sowohl anziehenden wie abstoßenden Gestalt des Reisläufers, des Kriegsfahrers in die lockende Welt jenseits der Alpen. Damals wurde in ihm der Künstler geboren. Er blieb in diesem Traum gefangen, bis ihm die Schattenseiten dieser üppigen Gesellschaft durch eigene Erfahrung aufgingen.

Die Ausstellung hat keine Hinweise dafür erbracht, was der junge Manuel getrieben hat und welches sein Zugang zur Kunst gewesen ist. Unsere Kenntnis von seiner Kunst hat sich nicht wesentlich erweitert, doch wohl im Detail vielfach präzisiert. Sein frühestes datiertes Werk ist mit sichtlichem Stolz voll bezeichnet «Niklaus Manuel von Bern 1515». Der Maler hat es damit als eine gelungene Arbeit ausgezeichnet. Offenbar hatte der Auftraggeber nichts dagegen einzuwenden, daß der Künstler sich mit dieser Schrifttafel so vordrängte. Er war immerhin dreißig Jahre alt. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen,



Abb. 1 Titelblatt zu Hartmann Schedels Weltchronik, Holzschnitt. 1493 bei Koberger in Nürnberg erschienen. – Die um 1500 aufkommenden Scheibenrisse sind nach diesem Modell gebildet: mit Hauptfigur, Umrahmung und Oberbildchen, das oft inhaltlich mit der Hauptszene nichts zu tun hat.

daß andere Arbeiten vorausgegangen sind und daß sich darunter auch die eine oder andere der auf uns gekommenen Tafeln befindet. Jedenfalls: Manuel tritt als voll entwickelter Künstler hervor, dessen Arbeiten keine auffallenden Mängel aufweisen. Denselben Eindruck gewinnt man auch aus den Zeichnungen. Die säuberlich vorgelegten Blätter sind vielleicht stoßweise, in einzelnen Gruppen, zwischen denen oft größere Zeitabstände liegen mögen, hervorgebracht worden. Das läßt schon Manuels expressiver, dramatischer und begeisterungsfähiger Charakter vermuten⁶.

Die Zeichnungen stehen in keiner Verbindung mit den Gemälden. Wie bei andern Altdeutschen – Baldung, Altdorfer, Wolf Huber etwa – sind sie eine Welt für sich. Die

meisten stellen einzelne Figuren dar, ohne räumliche Fixierung, hauptsächlich aus der neuartigen Welt der Reisläufer. Daß Manuel durchaus fähig gewesen wäre, auch mehrfigurige Gruppen im Raum zeichnerisch zu bewältigen, zeigen einmal die reich angelegten Szenen mit der rohen Verspottung Christi (Kat. Bern 1979, Tafel 109), und dann die Kampfszenen im sogenannten Schreibbüchlein (Kat. Bern 1979, Nr. 184–195). Bei den Altdeutschen (mit der großen Ausnahme Dürer) waren Bildniszeichnungen nicht üblich. Als Bildnismaler tätige Meister, wie Holbein oder Barthel Bruyn der Ältere, benutzten Zeichnungen nach dem Modell für ihre danach ausgeführten Gemälde. Die nach Technik und Strichführung im Werk Manuels fremdartige Zeichnung eines Männerkopfes auf der Rückseite einer der Törichten Jungfrauen in Kohle als «Studie» zum Kopf des gemalten Achatius zu verstehen (nach VON TAVELS Vorschlag⁷), hält schwer, auch wenn man Manuel unkonventionelle Eigenheiten zubilligt. Der durch Erfahrung und Ausgewogenheit des Urteils bestimmte HANS KOEGLER meinte dazu «wohl von Manuel selbst begonnen, später von kindischer Hand mit starker schwarzer Kreide in ein tropfenspeiendes Uning verwandelt⁸». Er zeigt damit, daß hier seine Verlegenheit hinter der unsern nicht zurücksteht⁹.

Um die im kurzen Leben Manuels große Spanne von etwa zwölf Jahren zu Beginn seiner Existenz als Künstler zu deuten, hat HANS CHRISTOPH VON TAVEL einen neuen Vorschlag gemacht. Er besteht aus zwei zusammenhängenden Teilen und betrifft die ersten Arbeiten und die Ausbildung zum Maler.

Im Chor der 1507 erbauten Kirche von Kirchberg an der Emme stehen noch heute 15 Glasgemälde in den Fenstern. Darunter befinden sich zwei mit dem Wappen von Burgdorf¹⁰. Sie tragen auf den Sockeln der seitlichen Säulen Buchstaben: Nd auf dem linken, M auf dem rechten. Offensichtlich wollen sie auf Manuel anspielen¹¹. Dieser hat aber nicht so geheißen und hat nicht so signiert. Die Scheiben sind im Lauf der Zeit wiederholt den veränderten Verhältnissen angepaßt, verkürzt und ergänzt worden. Es dürfte sich hier um eine Veränderung handeln, die sich ein Glasmaler-Reparateur um 1900, in einer Zeit neu erwachten Interesses für unser Mittelalter, erlaubte. Signaturen waren in der Spätgotik auf Kirchenscheiben nicht üblich. Unter den vielen erhaltenen Scheiben des Lux Zeiner ist keine einzige signiert. Der unbekanntere Glasmaler war wie Manuel vom Phänomen der Reisläuferei fasziniert. Denkbar ist, daß der junge Manuel derartige Scheiben in den Werkstätten der Glasmaler gesehen hat.

Daß HANS CHRISTOPH VON TAVEL seine These «Manuel – ein Glasmaler» (womit die Frage nach der Tätigkeit des jungen Manuel beantwortet wäre) nicht eigentlich ernst nimmt, zeigt sich schon bei seiner Besprechung von zwei großformatigen Scheiben im Kirchberger Bestand,

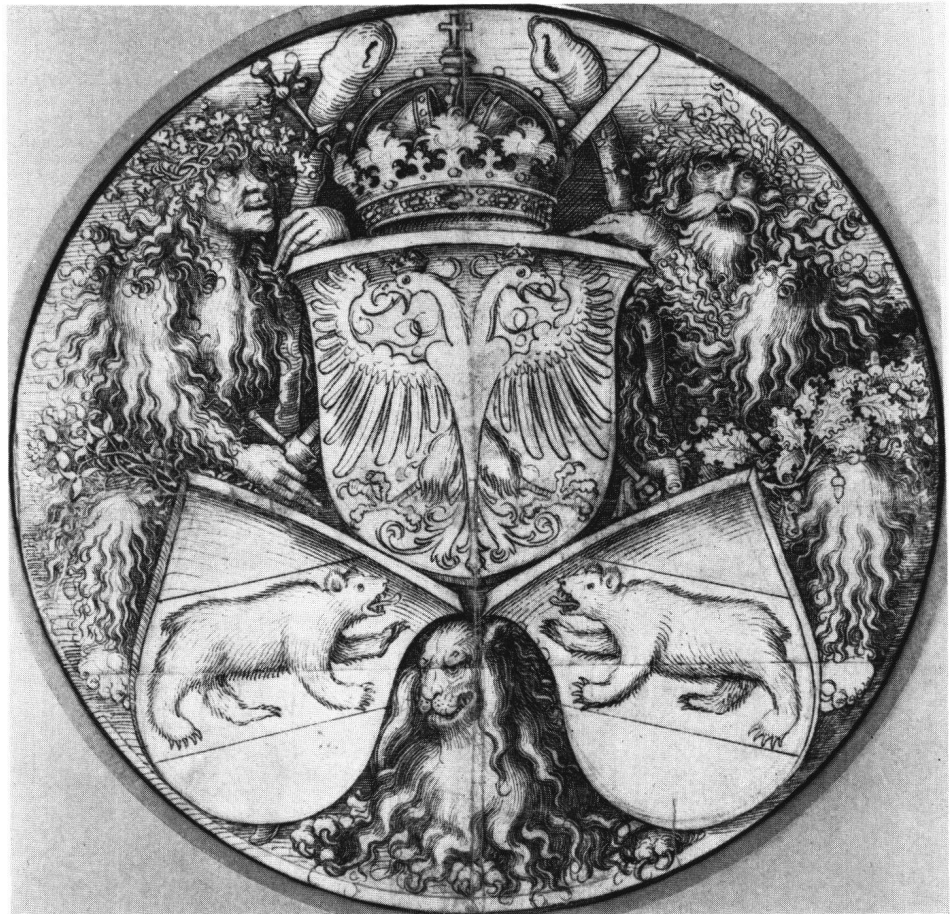
in denen er einen so starken Einfluß der Kunst Hans Baldung Griens in Straßburg erkennt, daß er geneigt ist, auf eine stilistische Abhängigkeit des Berners von dem etwa gleichaltrigen neu zugezogenen Straßburger zu schließen¹². Diese Vermutung ist schon nach den äußeren Umständen wenig wahrscheinlich. Als Beleg zieht VON TAVEL eine kleine, 1503 datierte Federzeichnung (ehemals im Besitz des verstorbenen Edmund Schilling) mit der Darstellung einer stehenden Muttergottes im Strahlenkranz und auf der Mondsichel heran (22,3 × 12 cm)¹³. Diese Zeichnung ist aber – was VON TAVEL sicher auch bewußt war – kein Scheibenriß, sondern eine freie Künstlerzeichnung, entstanden ohne bestimmten Zweck, nur um eine künstlerische Vorstellung zu fixieren. Sie gehört mit einem andern Blatt zu den frühesten erhaltenen künstlerischen Dokumenten Baldungs. Sie lagen wenig beachtet in der Werkstatt herum. Das Glasgemälde in Kirchberg mit der Madonna im Strahlenkranz, das in einer Berner Werkstatt geschaffen worden ist, mag kurz nach 1508 entstanden sein. Damals war der sich rasch entwickelnde, reich begabte Baldung aber schon ein gutes Stück weiter in seiner Entfaltung. Die Zeichnung sowohl wie das Glasgemälde sind auf dem Boden Dürerscher, durch Holzschnitte und Kupferstiche verbreiteter Formvorstellungen gewachsen. Die majestätische Haltung der Maria findet sich vorgebildet schon in den Dürer-Stichen B. 30 und 31.

Während Dürers Bilderfindungen als vorbildlich und allgemeinverständlich rasch starke und weite Verbreitung gefunden haben, lösten umgekehrt Baldungs Formulierungen nur geringes Echo aus. Sie wurden nicht in großen Auflagen gedruckt.

Wenn man nach Vorstufen für die Kreuzigungsdarstellung in Kirchberg sucht, sollte man vielleicht bedenken, daß es einst in Basel, das näher zu Bern liegt als Straßburg, neben der reichen Altarmalerei auch eine Glasmalerei gab. Davon ist im Bildersturm von 1529 fast alles untergegangen. Vielleicht fanden sich einstmals dort die Zwischenglieder, deren Fehlen heute die Kirchberger Scheiben so isoliert erscheinen lassen.

Vergleicht man die Gemälde Manuels mit denen Baldungs, so ist da keinerlei Stilverwandtschaft zu sehen, außer daß beide mit der formalen Bilderwelt anfangen konnten, die Dürer in so großem Reichtum erschaffen hat. Dessen Art zu sehen und zu bilden haben beide mit Selbstverständlichkeit angenommen: Manuel etwas distanzierter, indem er einige Male eindruckliche graphische Formulierungen Dürers in seine eigene Gestaltenwelt umsetzte, Baldung, indem er das Dürerische an der Quelle aufnahm und sich einverleibte, soweit das möglich war. Baldungs Farbenklang ist licht: helles Blau, frohes Rot, saftiges Grün, warmes Braun, er wirkt lebensfreudig. Manuel dagegen malt dunkler, schwerblütiger, manchmal in branstigem Rotbraun, das heute fast schwärzlich

Abb. 2 Unbekannter Berner Meister um 1500: Entwurf für eine Standesscheibe von Bern mit zwei bekränzten Wildmännern als Schildhalter. Federzeichnung, Durchmesser 37,8 cm. Albertina Wien.



wirken kann. Manuel und Baldung sind zwei recht verschiedene Naturen. Man sieht nicht, wie und wo der eine auf den andern eingewirkt haben könnte. Man sieht auch nicht, daß die beiden sich je begegnet wären¹⁴ – auch nicht im Bilde, und wohl auch nicht 1529, als Manuel als Gesandter Berns zu politischen Verhandlungen nach Straßburg kam. GERT VON DER OSTEN, der den Werkkatalog Baldungs vorbereitet, schreibt, «daß angesichts des in Bern ausgebreiteten Materials eine Verbindung zwischen Manuel und Baldung nicht zu erkennen ist», wie auch DIETER KUHRMANN (Graphische Sammlung München) in der «Weltkunst»¹⁵ meint, daß Manuels «Berührung mit dem jungen Baldung nicht eng genug zu sein scheint, um die von Hans Christoph von Tavel gestellte Frage nach einer teilweise gemeinsam unternommenen Wanderschaft beider Künstler ohne weiteres bejahen zu können».

Vielleicht werden wir uns schließlich auf das Naheliegende, aber uns Ungewohnte verstehen müssen, daß Manuel – sowenig das den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts von Vorbild und Lehre entspricht – sich weitgehend selber ausgebildet hat, indem er Malereien des Hans Fries studierte und deren braun-roten Farbenklang aufnahm, sich auch bei den Glasmalern umsah (Abb. 2),

bei denen damals das stilistisch Neueste zu sehen war. Im übrigen dürfte er sich bei der Not der Verhältnisse weitgehend auf seine ungestörte Schöpferkraft und sein Ingenium verlassen haben. So wäre seine autodidaktische Künstlerpersönlichkeit vielleicht am ehesten zu verstehen. Es sei hier darauf hingewiesen, daß Dürer in einem durch nichts vorbereiteten großen Wurf seine Holzschnitte zur Apokalypse herausstellte und so anzeigte, wer er war. Cranach tat dasselbe 1504 mit seiner «Rast auf der Flucht», auch Wolf Huber 1510 mit seiner Landschaftszeichnung vom Mondsee. In dieser Reihe unerklärbarer Geniestücke stehen auch Niklaus Manuels Zeichnung der «Nackten Frau mit den beiden Kindern» (Abb. 3)¹⁶ und noch Ferdinand Hodlers «Nacht». Da gibt es keine «Vorbilder», keine «Vorarbeiten».

Die Berner Ausstellung von 1979 hat Manuel als Künstler deutlicher profiliert. Noch immer aber wird sein Rang nicht im vollen Umfang erkannt. Wenn DIETER KUHRMANN (wie schon andere Autoren vor ihm) vor den Landschaftshintergründen Manuels von Anregungen aus der Donauschule (das heißt von Altdorfer und Wolf Huber) schreibt¹⁷, so verkennt das eine der schönsten und stärksten Qualitäten Manuels: seine ganz persönlichen, ohne

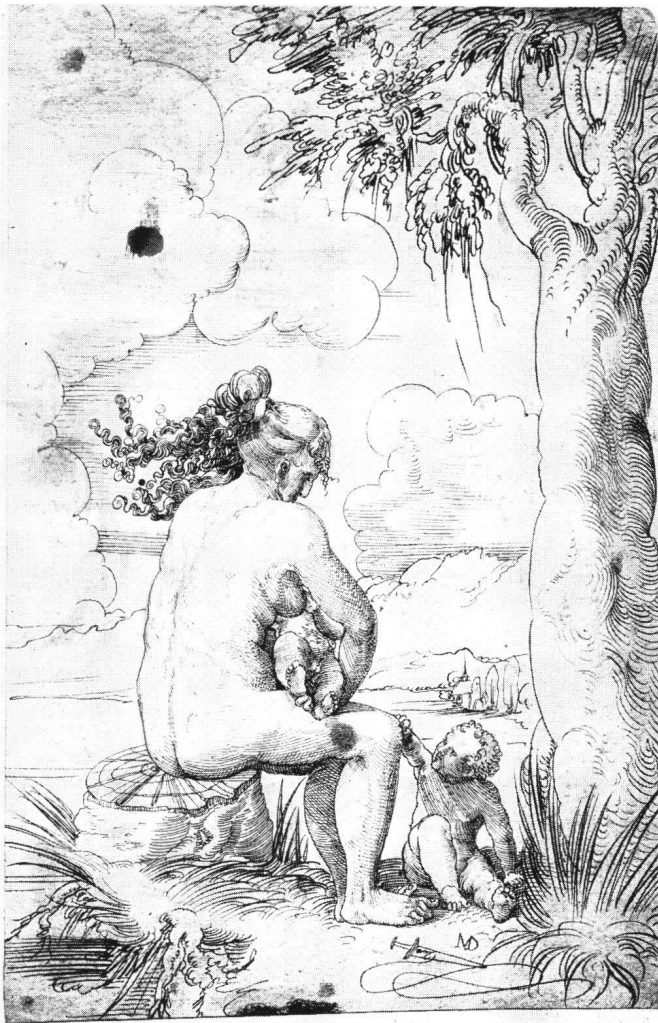


Abb. 3 Niklaus Manuel: Die nackte Frau mit den beiden Kindern im Freien. Federzeichnung. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Beeinflussung entstandenen *Landschaften*. Natürlich sind sie – und noch für 100 Jahre – nur als bereichernde und aktualisierende Hintergründe von zumeist religiösen Kompositionen, die zuerst ihre spezielle Aufgabe erfüllen, zu sehen. Aber man glaubt zu spüren, wie Manuel nach Möglichkeiten sucht, Landschaftsausschnitte anzubringen (Abb. 4). Der Blick aus der Goldschmiedewerkstatt des hl. Eligius führt in eine lebendige Voralpenlandschaft mit schneebedeckten hohen Bergen. Wir erkennen darin die Landschaft, in der wir leben, mit ihren stürzenden Linien, die sich in einer Talsohle stoßen, die oft von flußartigen Seen ausgefüllt wird. Das sind keine Landschaftsporträts, sondern Zusammenfassungen vieler Eindrücke aus einer inneren Schau. Solche Visionen sind ganz eigenständig. In Bern und Zürich, auch in Konstanz, Regensburg und Passau, am Rande des Voralpenlandes, mit dem Schneegebirge in der Ferne, sind etwa zur selben Zeit die ersten Gemälde mit heimatlichen Landschaften im Hin-

tergrund entstanden. Dürer hat mit den reichen Landschaftshintergründen auf seinen Holzschnitten zu Stoffen aus dem Neuen Testament den Blick freigemacht für diese naheliegenden Schönheiten.

In Bern ereignete sich mit Manuel das Außerordentliche. Sozusagen als Selbstverständlichkeit erreicht er mit einem starken Sprung das Niveau der Besten seiner Zeit.

Die Ausstellung in Bern bot für einmal Gelegenheit zu Vergleichen. Die Werkgruppen aus Basel und aus Bern sind verschieden gut erhalten und damit in verschiedenem Grade aussagefähig. Die in Bern befindlichen Gemälde, zu denen man auch die große Kreuzigung aus Usson (ein Hauptbild der Veranstaltung¹⁸) zählen darf, standen zu religiösem Gebrauch in Kirchen. Nach ihrer gewaltsamen Ausschaffung auf Befehl der Obrigkeit erlitten sie das traurige Schicksal unnütz gewordener Dinge. Was nicht gleich vernichtet wurde, stand störend im Weg und wurde lieblos herumgestoßen – jahrhundertlang. Nicht zu sprechen von den empfindlichen Schäden, die schon das Abenteuer der Rettung vor dem Bildersturm brachte. Nachdem diese Dokumente aus weit zurückliegender Zeit unter tief veränderten Aspekten wieder Beachtung gefunden haben, begann eine neue Reihe von Eingriffen nach dem jeweiligen Zeit- und Sachverstand, womit nur selten etwas gewonnen, vielfach noch mehr verloren wurde.

Zum Schluß sei hier noch auf ein weiteres der anstehenden Niklaus-Manuel-Probleme hingewiesen:

Zu den weiterhin offenen Fragen gehört das künstlerische Verhältnis des Malers Niklaus Manuel zu dem Glasmaler Hans Funk. Daß ein solches zeitweise bestanden hat, zeigt sich in ihren Arbeiten wiederholt deutlich. Die an und für sich naheliegende Antwort, der Maler habe eben dem Glasmaler Risse für seine Scheiben geliefert, befriedigt nicht. Denn Funk hatte Vorlagen nicht nötig, da er selber fähig war, Scheibenrisse zu zeichnen. Es haben sich von ihm mehrere derartige Blätter erhalten. Einige davon tragen sein Monogramm HFG (ligiert = Hans Funk Glasmaler), andere werden ihm aus Gründen der Stilkritik zugewiesen. Hans Funk, der in der prägenden Atmosphäre Lukas Zeiners künstlerisch ausgebildet worden war, kam um 1500 als Meister von Zürich nach Bern. Vermutlich wollte er an dem starken wirtschaftlichen Aufschwung nach den Burgunderkriegen teilhaben. Mit vielen Aufträgen setzte er sich rasch in die vorderste Reihe der Glasmaler, deren Kunst damals eine große Zeit hatte. Einzelne seiner Gestalten – meist Schildhalter – haben Manuelischen Charakter. In der Folge bleibt es jedoch unklar, welcher von den beiden Zeichnern den andern formal beeinflusste. Ob der etwa fünfzehn Jahre ältere und schon fest geformte den jüngeren, der seinen Weg noch zu suchen hatte, anregte, oder ob nicht der phantasiestarke und künstlerisch ungleich Beweglichere und reicher Veranlagte, kraft seiner Stärke und seiner neuen Art zu sehen und zu bilden, auf den älteren einwirkte.

Vielleicht trifft die Vermutung von HEINZ MATILE wirklich zu, daß nämlich beim Eintritt Funks in die Berner Kunstszene der vielleicht fünfzehnjährige Manuel unter dem Eindruck der fest geprägten Formulierungen Funks gestanden hätte, daß sich diese Relation mit zunehmender Entfaltung aber sichtlich umkehrte¹⁹. So etwa sehen die Bannerträger der Stadtquartiere der Stadt Lausanne auf den um 1528 entstandenen Glasgemälden Funks aus, wie wenn sie nach Vorzeichnungen Manuels ausgeführt worden wären²⁰. Vielleicht vermögen wir aus dem heutigen Blickwinkel die Vorgänge von damals auf diesem Felde nicht leicht richtig zu verstehen.

Ein Hauptstück der schönen Abteilung bernischer Glasmalerei aus der Zeit Manuels war die große und inhaltlich ungewöhnliche Scheibe vom «Alten und vom Jun-

gen Eidgenoß», vor allem im oberen Teil, der großen Schlachtenszene²¹ (Abb. 5). Sie war einer der bemerkenswertesten und künstlerisch eindrucksvollsten Beiträge an die Veranstaltung. Dieses Glasgemälde wurde bisher vor allem vom Inhalt her beachtet. Doch darf man das in technischer Hinsicht eigenartige Schlachtenbild als die künstlerisch bedeutendste Darstellung des spektakulären Aufeinanderprallens von Massenheeren in den lombardischen Feldzügen betrachten. Holbeins kunstreiche große Zeichnung einer «Schlacht Mann gegen Mann» lebt aus der Schilderung anderer, während hier der Kampf «echter» wirkt, ohne deshalb an künstlerischer Beherrschung des anspruchsvollen Stoffes zu verlieren. Die auf Glas gemalte Schlacht bestand auf der Manuel-Ausstellung mit Glanz. Wem ist dieses Meisterwerk zuzutrauen? Die



Abb. 4 Niklaus Manuel: Die Landschaft mit dem Hirsch am Brunnen. Ausschnitt aus der Enthauptung des Täufer Johannes. Gemälde auf Holz. Kunstmuseum Bern.

beiden Stifterwappen werden einem Berner Ehepaar Nägeli-May gegeben; als Entstehungszeit wird das vierte Jahrzehnt genannt. Als Glasmaler gilt Hans Funk. Nach 1530 bestand der Höhepunkt einer solchen großen Schlacht nur mehr in der Erinnerung. Die Schlachtszene würde man nach der Kraft der Zeichnung früher, etwa um 1520, ansetzen. Hans Funk war 1532, dem wegen der Wappenallianz wahrscheinlichen Entstehungsdatum der Scheibe, schon ein alter Mann, Manuel war 1530 schon tot. Wie kommen wir mit diesen Daten zurecht? Wie hat man die Frage nach dem Urheber des Scheibenrisses der Schlacht zu beantworten? Man nimmt heute an, der Scheibenriß gehe auf Manuel zurück. Soll er ihn etwa in den letzten überaus geschäftigen Monaten seines Lebens, zwischen den hochpolitischen, für die Zukunft des Staates

vielleicht bestimmenden Ereignissen, noch gezeichnet haben, nachdem er seit Jahren als Künstler nicht mehr aktiv war und nur noch gelegentlich aus Gefälligkeit oder um einen Zuschuß zu gewinnen die eine oder andere Zeichnung machte? Oder soll man dem Glasmaler Funk selbst die Zeichnung dieser Schlachtszene, diesen Meisterwurf, zutrauen? Fragen über Fragen. Wichtiger als eine Antwort ist die Existenz der Scheibe und ist der große Eindruck, der noch heute von ihrer Schlachtdarstellung ausgeht.

Nachsatz

Gerne benütze ich die Gelegenheit, hier noch eine Änderung meiner Ansicht zu Manuels Zeichnungen mitzuteilen: Der große Riß mit der Architektur einer gotischen

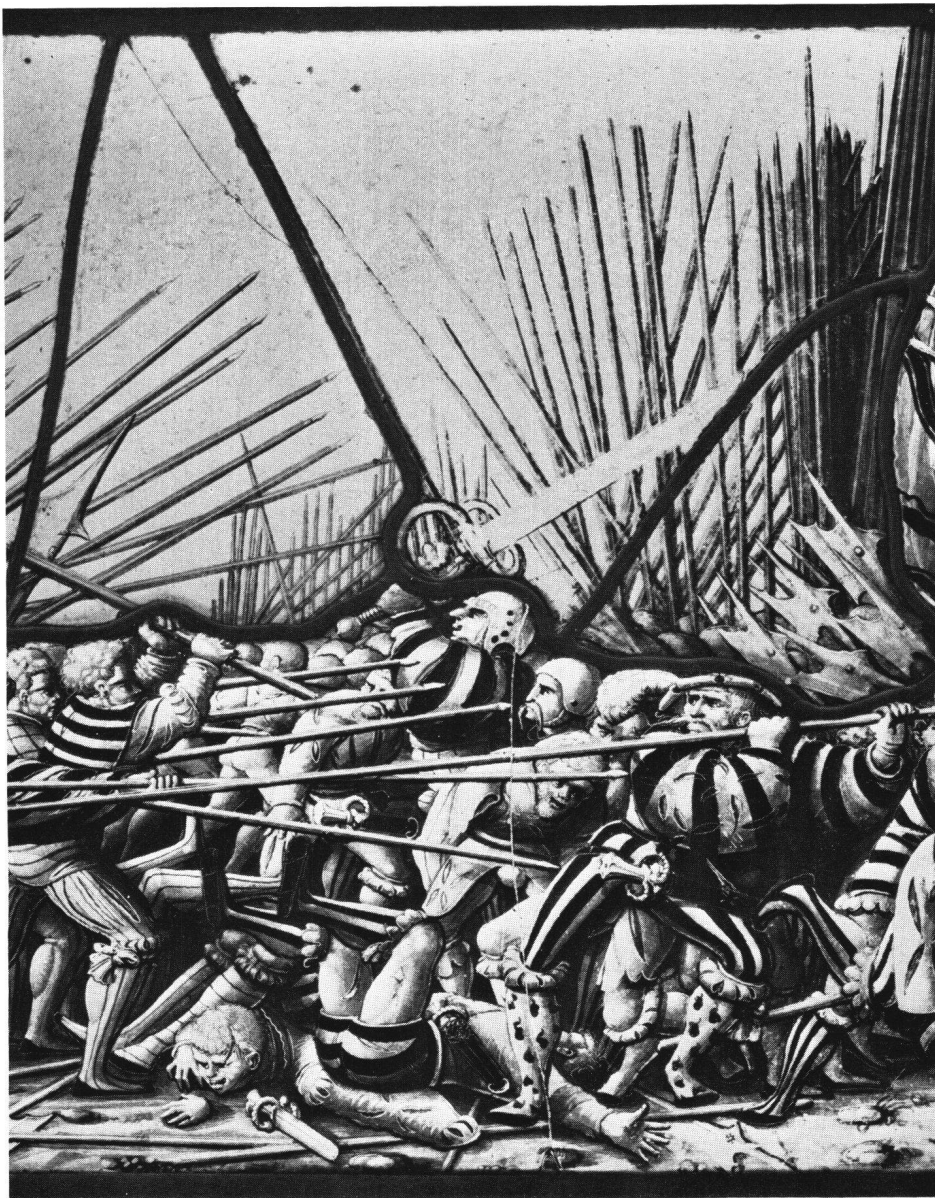


Abb. 5 Glasgemälde von Hans Funk, um 1532: Der alte und der junge Eidgenoß. Ausschnitt aus dem Oberbild mit Darstellung einer Feldschlacht aus der Zeit um 1520. Bernisches Historisches Museum.

Kirchen-Innenwand mit der dreiteiligen Darstellung des Martyriums der 10000 Ritter, abgebildet in WALTER HUGELSHOFER, *Schweizer Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br. 1928, Tafel 18, kann nach der Berner Manuel-Ausstellung nicht weiter als Arbeit Manuels angesprochen werden (vgl. Kat. Bern 1979, Nr. 237). Sie muß wieder in die Anonymität zurückgege-

ben werden. Das kleine Monogramm (rechts unten) ist nicht authentisch. Das qualitätsvolle Blatt wurde als Reinzeichnung auf Pergament im Kupferstichkabinett Berlin von FRIEDLÄNDER/BOCK, LUCIE STUMM, K.TH. PARKER und mir als Arbeit Manuels aufgenommen. HANS CHRISTOPH VON TAVEL sieht hier richtig. Es wird nicht leicht sein, den Autor auszumachen.

ANMERKUNGEN

- ¹ C. VON MANDACH und HANS KOGLER, *Niklaus Manuel Deutsch*, Basel o.D. (1940), Tafeln 98, 99, 79.
- ² HUGO WAGNER nach mündlicher Mitteilung.
- ³ HUGO WAGNER in Kat. Bern 1979, S.124f., Dokumente VII–XII.
- ⁴ PAUL ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*, Bern 1979. – Kat. Bern 1979, S. 252–261.
- ⁵ HUGO WAGNER, *Der einstige Hochaltar der Predigerkirche in Bern von Niklaus Manuel*, in: ZAK 34, 1977, S. 280ff.
- ⁶ Dem Dolch eine leitmotivische Rolle bei der Chronologie zuzumessen, heißt das fröhlich spielerische Moment übersehen, das für seine künstlerische Produktion von so großer Bedeutung ist. Zwar dürften wohl kaum in relativ frühen Zeichnungen schon die späteren zunehmend breiteren Formen vorkommen, wohl aber sind Manuels spätere Rückgriffe zu vergangenen schmaleren nicht nur möglich, sie kommen auch wirklich vor. – Vgl. M. GRÜTTER, *Der Dolch als Datum, Zur Datierung der Werke Niklaus Manuels*, in: Der kleine Bund, Nr.15, 15. April 1949; Kat. Bern 1979, S. 44f. (H.C. von TAVEL).
- ⁷ Kat. Bern 1979, Tafel 116 (Nr.163). – Achatius: ebenda, Tafel 42, Nr. 74.
- ⁸ HANS KOEGLER, *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch*, Basel 1930, S. 32 (Nr.17a).

- ⁹ Vgl. auch H. C. VON TAVEL in Kat. Bern 1979, S. 330: «Rückseite später mit Kohle oder schwarzer Kreide verdorben».
- ¹⁰ Kat. Bern 1979, Nr. 264–265, S. 426; Tafel 159.
- ¹¹ Eine weitere bedenkliche Freiheit, die sich der Glasmaler-Reparateur erlaubte, bezieht sich auf eine Scheibe der Stadt Bremgarten, auf der das Datum 1510 in 1501 verändert wurde, ohne Zweifel, um sie «interessanter» zu machen.
- ¹² ZAK 35, 1978, S. 224–233.
- ¹³ ZAK 35, 1978, S. 228, Abb. 6.
- ¹⁴ Ich stimme hier mit der Ansicht von HUGO WAGNER zu diesem wichtigen Punkt überein (Kat. Bern 1979, S. 23).
- ¹⁵ Weltkunst 49, 1979, S.2887 links (Heft 22, 15.November 1979).
- ¹⁶ Kat. Bern 1979, Nr.182, Abb.120; datiert nach dem Ausstellungskatalog «um 1516/17». – Man vergleiche auch die Leinwandmalerei «Pyramus und Thisbe», die von H. WAGNER und H.C. VON TAVEL neuerdings früh mit 1513/14 datiert werden (Kat. Bern 1979; Nr. 64, S. 216).
- ¹⁷ Vgl. Anm. 15, S. 2887 (mittlere Spalte, letzte Zeile).
- ¹⁸ Kat. Bern 1979, Nr. 87; Tafel 40.
- ¹⁹ Kat. Bern 1979, S. 70.
- ²⁰ Die Scheibe Kat. Nr. 289 ist nicht ohne den Riß Niklaus Manuels Kat. Nr. 288, datiert 1525, zu denken (vgl. Ausstellungskatalog S. 435 unten, Abb.137).
- ²¹ Kat. Bern 1979, Nr. 303; Tafel 170.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Reprint Verlag Konrad Kölbl, München-Allach, 1965
 Abb. 2: Fonds Albertina, Wien
 Abb. 3: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
 Abb. 4: Fotoatelier Gerhard Howald, Bern
 Abb. 5: Bernisches Historisches Museum, Bern

Abgekürzte Literatur zu diesem Heft

Kat. Bern 1979 = Niklaus Manuel Deutsch. Maler Dichter Staatsmann. [Ausstellung vom 2. September bis 2. Dezember 1979 im Kunstmuseum Bern. Katalog, redigiert von CÄSAR MENZ und HUGO WAGNER.] Bern 1979.