Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 76 (2019)

Heft: 3

Artikel: Die Scheibenrisse von Niklaus Manuel und deren Rezeption im reformationszeitlichen Kontext

Autor: Egli, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-846964

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Die Scheibenrisse von Niklaus Manuel und deren Rezeption im reformationszeitlichen Kontext*

von Michael Egli

Die Glasmalereiproduktion in Bern hatte bereits Mitte des 15. Jahrhunderts ein künstlerisches Niveau erreicht, das höchsten Ansprüchen genügte. Unter Matthäus Ensinger avancierte die Berner Münsterbauhütte neben Strassburg, Köln und Wien zu einer der führenden Werkstätten im deutschsprachigen Raum. Der Münsterbau zog nicht nur Baufachleute an, sondern auch gut qualifizierte Bildhauer, Glasmaler, Maler sowie Gold- und Silberschmiede.[1] Die für das Berner Münster tätigen Glasmaler verfügten über Kenntnisse der oberrheinischen und niederländischen Kunst.[2] Es lassen sich beispielsweise Bezüge zu Konrad Witz (um 1390–1463), zum Spielkarten-Meister und zu Martin Schongauer (um 1440–1491) nachweisen. Vergleichbare Einflüsse, die der oberrheinischen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts verpflichtet sind, bestimmten auch das grafische Œuvre Niklaus Manuels (um 1484–1530; Abb. 1). Er setzte sich unter anderem mit Zeichnungen und Kupferstichen des Meisters ES und Martin Schongauers auseinander.[3] Innerhalb seiner Generation ist eine stilistische Nähe Manuels zu oberrheinischen Künstlern wie Urs Graf (um 1485–1528), Hans Leu d. J. (1490–1531) und dem Monogrammisten HF, der wahrscheinlich mit Hans Franck (um 1480–1522) zu identifizieren ist, zu erkennen.[4]

Abb. 1 Selbstbildnis, Niklaus Manuel, 1520. Ungefirnisste Farbe auf Pergament, Vergoldung (Anlegemittel), 34,4 × 28,5 cm. Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. G 0326.

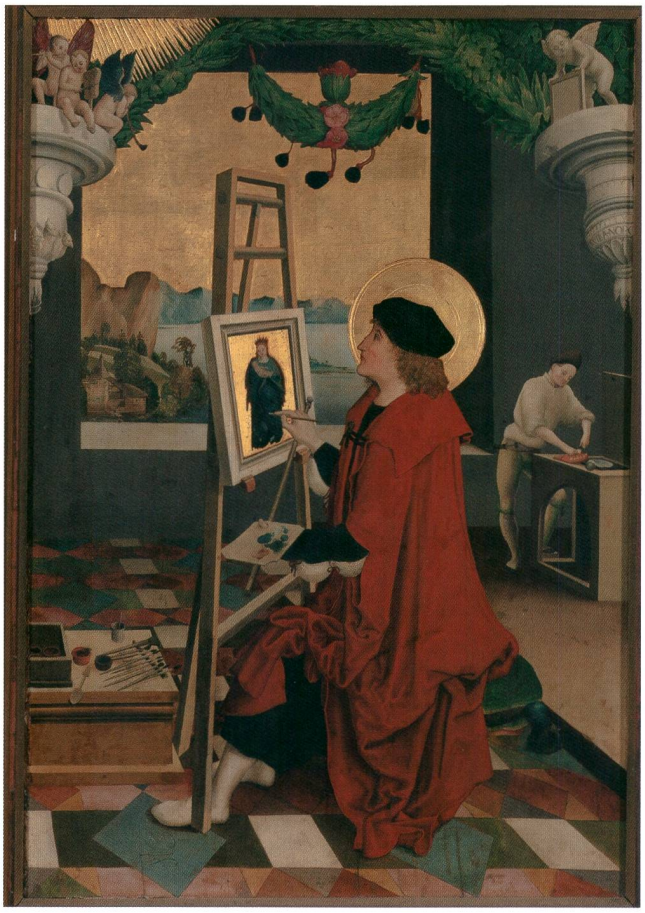


Abb. 2 Der heilige Lukas malt die Madonna (Annen-Retabel, rechte Aussenseite), Niklaus Manuel, 1515. Ölhaltige Farbe auf Holz, Vergoldung (Poliment), 121,9 × 84,5 cm. Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. G 0324, Depositum des Kantons Bern.

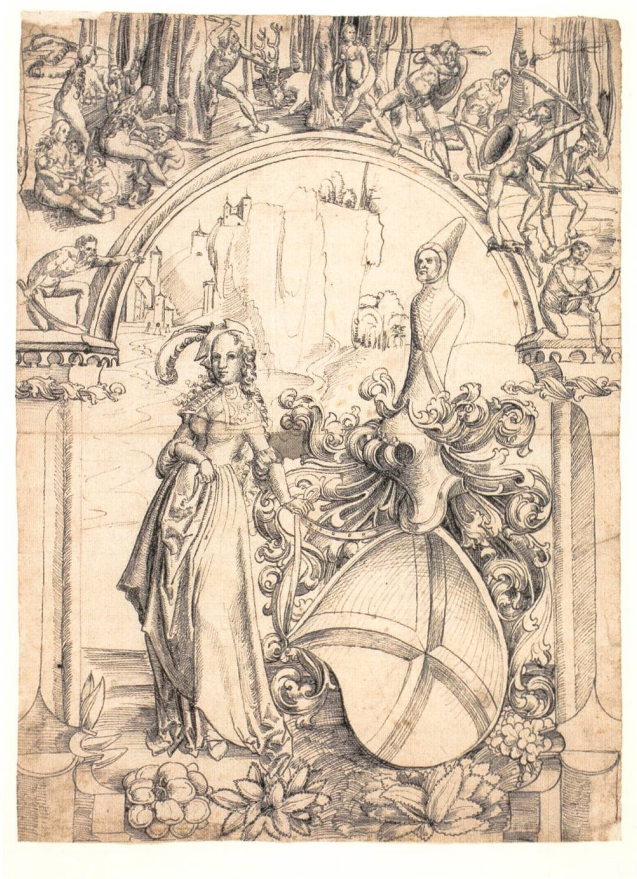


Abb. 3 Schildhalterin mit Wappen «Hattstatt», Niklaus Manuel, um 1507. Feder in Braunschwarz, 44 × 31,9 cm. Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 20036.7 (W. I. 7), Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur.

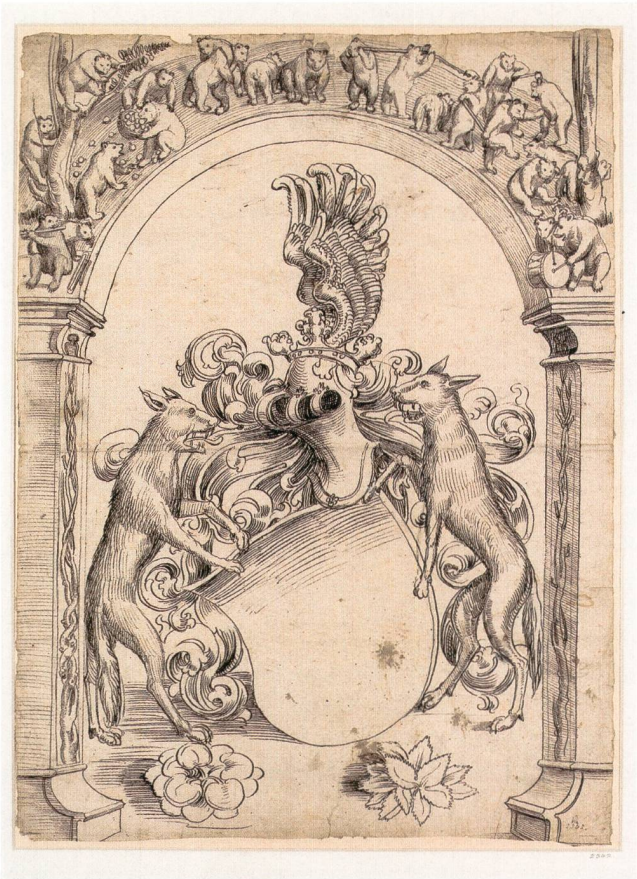


Abb. 4 Scheibenriss mit leerem Wappenschild, Niklaus Manuel, um 1507. Feder in Schwarz, 44 × 31,7 cm. Victoria & Albert Museum, London, Inv.-Nr. CG 92 2342.

Während des 16. Jahrhunderts prägte Niklaus Manuel wie kein anderer die bernische Glasmalerei. Im Unterschied zu den gut dokumentierten politischen Aktivitäten, die Manuel im Dienste Berns leistete, sind zu seinen künstlerischen Tätigkeiten kaum Quellen greifbar.[5] Die ersten schriftlichen Zeugnisse reichen ins Jahr 1513 zurück und betreffen ephemere Arbeiten, wie sie für verschiedene zeitgenössische Berufskollegen ebenfalls überliefert sind. Die Deutsch-Säckelmeister-Rechnung der zweiten Jahreshälfte verzeichnet eine Zahlung für die Fertigung einer Gebrauchskopie des Berner «Juliuspanners» sowie das Bemalen von Fahnenstangen, Schildern und Läuferbüchsen – Behältnisse, in denen Schriftstücke von Boten überbracht wurden.[6] Die ältesten überlieferten Werke der Malerei – der Flügel eines «Johannes-Retabels» und zwei Flügel eines «Annen-Retabels» aus den Jahren 1514 und 1515 – zeugen bereits von einer arrivierten Meisterschaft (Abb. 2). Die dürftige Quellenlage sowie die Qualität und der Umfang der Auftragswerke ab Mitte des zweiten Jahrzehnts werfen jedoch Fragen nach Manuels künstlerischem Werdegang auf.[7] Bei den ältesten überlieferten Werken handelt es sich um fünf Arbeiten auf Papier (Abb. 3–7).[8] Keines der Blätter weist jedoch das im späteren Œuvre verbreitete Monogramm Manuels auf. Bei zwei der Zeichnungen hat sich der Künstler zumindest über das eigene Familienwappen in das Bild eingebracht. Während in der Basler Zeichnung das Wappen im Schlachtengetümmel des Oberbildes ausfindig gemacht werden kann (Abb. 6), präsentieren auf dem im Louvre bewahrten Blatt zwei junge Reisläufer prominent das Signum auf dem von ihnen gehaltenen Wappenschild (Abb. 7). Die fünf Blätter werden aufgrund formaler, stilkritischer und thematischer Bezüge zu Zeichnungen, die Manuels Monogramm tragen, ins ausgehende erste Dezennium eingeordnet und stehen also am Beginn von dessen zeichnerischem Œuvre.[9] Nicht nur die Aufnahme der Zeichnungen ins Gesamtwerk Manuels ist in der Vergangenheit von der Forschung unterschiedlich beurteilt worden, auch über die Funktion einzelner Blätter besteht bis in die jüngste Zeit keine Einigkeit. So ist beispielsweise die Einordnung der beiden Basler Zeichnungen, die einen Eidgenossen unter Bogenarchitektur zeigen, in die Kategorie der Scheibenrisse kritisch hinterfragt worden (Abb. 5, 6). Der *Catalogue raisonné Niklaus Manuel* charakte-

Abb. 5 Eidgenosse unter einem Bogen mit Kampfszenen, Niklaus Manuel, um 1507. Feder in Schwarz, 43 × 31,4 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.VI.27.

Abb. 6 Eidgenosse unter einem Bogen mit dem Sturm auf eine Festung, Niklaus Manuel, um 1507. Feder in Schwarz, im Oberbild Quadrierung mit schwarzem Stift, 44,9 × 32,1 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.VI.28.

risiert diese Blätter als «scheibenriss-ähnliche» Zeichnungen.[10] Bereits Ende des 15. Jahrhunderts hatte sich für Scheibenrisse das Bildformular mit zentraler Darstellung des Wappens ausgeprägt. Stellvertretend sei der oberrheinische, vermutlich in Basel entstandene Scheibenriss mit dem Wappen der Basler Himmelszunft (Abb. 8) erwähnt. Aufgrund des fehlenden zentralen Wappenschilds grenzen die entsprechenden Werkkommentare die Blätter von Scheibenrissen ab. Gleichzeitig wird diese Abgrenzung durch weitere formale Hinweise relativiert, indem bei der Ausgestaltung der rahmenden Architektur die formalen Bezüge zu Scheibenrissen hervorgehoben werden. Im Falle des einen Blattes (Abb. 5) sind die beiden Basen der Stützen unterschiedlich ausgeformt. Die Präsentation alternativer Formenvokabulare in ein und derselben Darstellung war in Rissen der Glasmalerei durchaus verbreitet.[11] Obwohl die beiden genannten Zeichnungen Manuels vom gängigen Bildformular abweichen, erscheint es dennoch kaum gerechtfertigt, sie nicht in den Bestand der Scheibenrisse aufzunehmen. Eine formalkompositorische Argumentation, die sich zu sehr am Fehlen einer signifikanten Wappendarstellung orientiert, berücksichtigt zu wenig die funktionalen Aspekte dieser Zeichnungsgattung, die aufgrund ihrer medialen Aufgabe an der Schnittstelle zwischen Zeichenkunst und Glasmalerei erste Entwurfsskizzen, detailgenaue Werkzeichnungen, aber auch sogenannte Visierungen, Teilentwürfe oder Musterblätter gleichermassen umfassen kann.[12] Abgesehen davon ist eine rigide Grenzziehung und eine allfällige damit verbundene Wertigkeit der künstlerischen Qualität insofern problematisch, als den «vielen fliessenden formalen und funktionalen Übergängen in der Gattung der Zeichnung» nicht angemessen Rechnung getragen wird.[13] Das Format der fünf frühen Zeichnungen Manuels sowie die sorgfältige Linienführung rücken sie in den Kontext von Visierungen, die Glasmalern als Reinzeichnungen und als direkte Vorlagen dienten.[14] Die Reduzierung der Vielfalt an zeichnerischen Gestaltungsmöglichkeiten auf eine deutlich fassbare Linienführung vereinfacht die glasmalerische Umsetzung. Das Blatt «Eidgenosse unter einem Bogen mit dem Sturm auf eine Festung» zeigt denn auch im Oberbild Spuren einer Quadrierung, die auf ein Übertragungsverfahren schliessen lassen (Abb. 6).

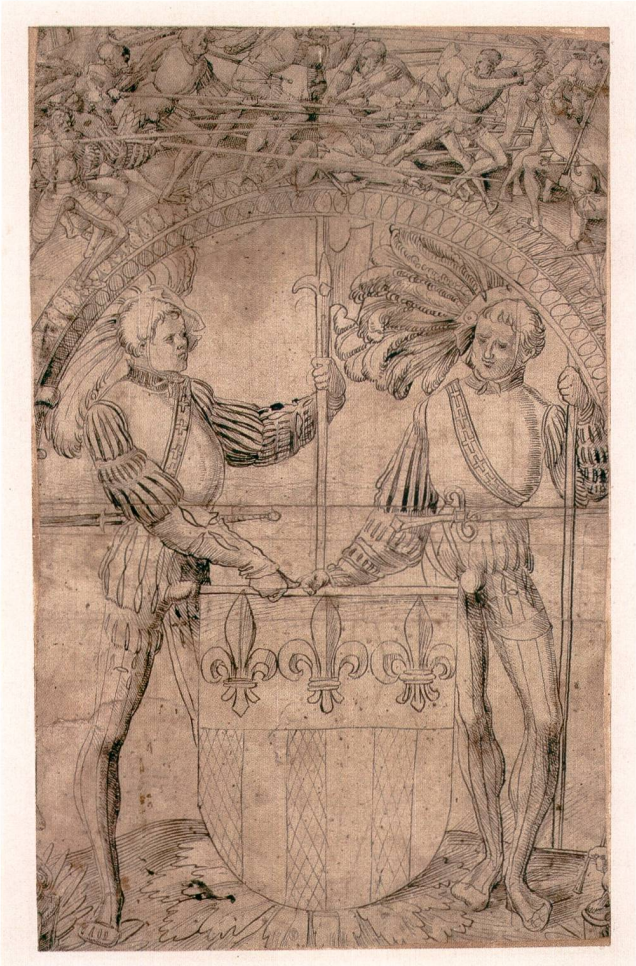


Abb. 7 Scheibenriss mit dem Wappen Manuel, Niklaus Manuel, um 1508. Feder in Braunschwarz, 39,5 × 24,4 cm. Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. 18924 (A 277)

Abb. 8 Scheibenriss mit Schildhalterin und Wappen der Basler Himmelszunft, unbekannter oberrheinischer Meister, um 1470/1480. Feder in Schwarz, Pinsel in Grau und Schwarz, aquarelliert mit Grün und stellenweise mit Gelb, 42,6 × 29,4 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.III.71.

Manuels Verhältnis zur Glasmalerei

Der Bestand an überlieferten Zeichnungen mit stilistischen und motivischen Bezügen zu zeitgenössischen Scheiben hatte bereits in der frühen Forschung Fragen zu Manuels Verhältnis zur Glasmalerei und zu seinem künstlerischen Anteil am Fertigungsprozess aufgeworfen.[15] Im Fokus dieser Problemstellung stand ein beachtliches Konvolut von Einzelscheiben. Für zwei Burgdorfer Stadtscheiben in Kirchberg (Abb. 9)[16] und Lauperswil[17] reklamierte die frühe Forschung die Autorschaft Manuels. Als Argumente wurden formale und motivische Bezüge sowie die auf die Glasscheiben gesetzten Initialen «NDM» beziehungsweise «VND» angeführt, obwohl sich diese von den überlieferten Monogrammen Manuels unterscheiden. Selbst wenn die Initialen als Monogramm Manuels gelesen werden könnten, wären sie kein stichhaltiger Beleg dafür, dass Manuel die Scheiben von eigener Hand ausgeführt hat. Monogramme wurden durchaus auch als Reverenz an den Entwerfer übernommen. So weist die bereits von Joachim von Sandrart gewürdigte Folge der «Klugen und Törichten Jungfrauen» auf einzelnen Holzschnitten das Monogramm Manuels als Entwerfer der Drucke aus (Abb. 10).[18] Die neuere Forschung schreibt die Ausführung der 1508 von der Stadt Burgdorf nach Kirchberg gestifteten Scheibe aus stilistischen Gründen einem Meister der Bubenberg-Werkstatt zu, die ebenfalls im Berner Münster tätig war. Als Entwerfer für die Scheibe in Kirchberg gilt nach wie vor Niklaus Manuel.[19] Bei der um 1518/19 entstandenen Scheibe in Lauperswil verwarf die neuere Forschung die These, die Buchstabenfolge «VND» beziehe sich auf einen Entwurf oder gar auf eine Ausführung Manuels.[20]

Auch Hans Koegler geht von einer Ausbildung und Tätigkeit Manuels als Glasmaler aus. Als vermeintlichen Beleg dafür bezieht er sich auf die Basler Zeichnung mit

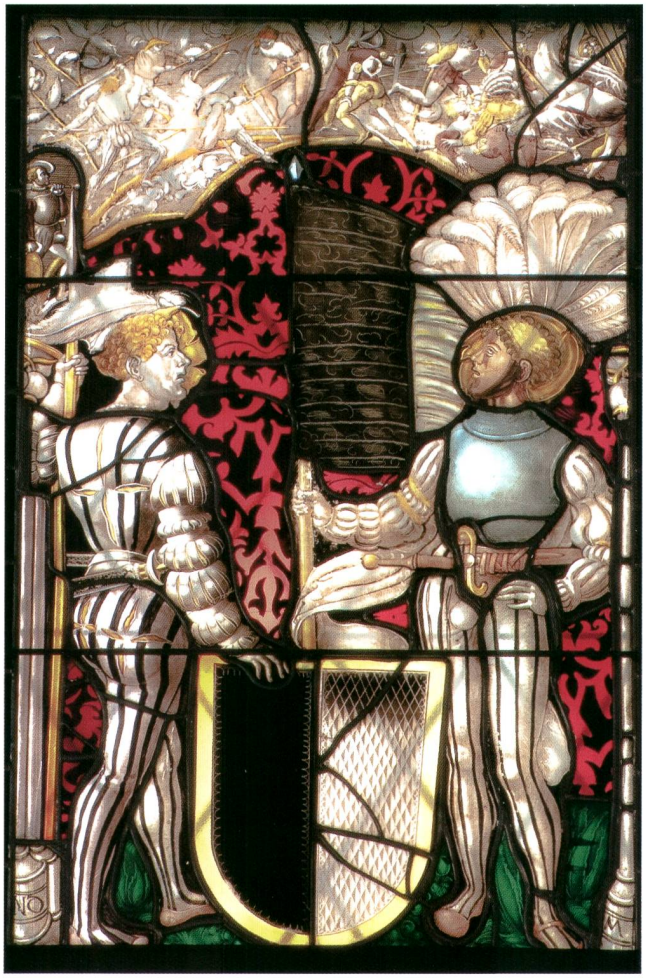


Abb. 9 Stadtscheibe Burgdorf, unbekannter Meister der Bubenberg-Werkstatt, um 1508. Glasmalerei, 86,2 × 53,5 cm. Reformierte Kirche, ehem. St. Martin, Kirchberg.

Abb. 10 Törichte Jungfrau, Entwurf von Niklaus Manuel, 1518. Holzschnitt, 19,5 × 13,2 cm. Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. K.II.9.

einem Eidgenossen unter einer Bogenstellung. Die nicht eindeutig zu entziffernden Buchstaben «CAG» beziehungsweise «EAG» interpretiert er als «Claus» respektive «Emanuel Alleman Glasmaler» (Abb. 11) und postuliert eine Personalunion von Maler und Glasmaler, wie sie für das Spätmittelalter quellenmässig bezeugt ist.[21] Angesichts der im 16. Jahrhundert zunehmenden Arbeitsteilung zwischen der Entwurfsfertigung und der künstlerischen Umsetzung ist diese These jedoch nicht unproblematisch. Eine der wenigen überlieferten Quellen rät, den Entwurf eines Glasgemäldes einem Maler zu überlassen: «[...] wilt vensster machen mit geferbten glas [...] so mustu dir das laßen entwerffen auf papir einen maler [...].»[22] Namhafte Maler und Zeichner wie Albrecht Dürer (1471–1528), Hans Baldung Grien (1484–1545) oder Hans Holbein d. Ä. (um 1460–1524) und d. J. (1497/98–1543) schufen Entwürfe für Glasmaler, Formschneider und für Kunsthandwerker wie beispielsweise Silberschmiede.[23] Als prominentes Beispiel für den Ausweis einer Arbeits-

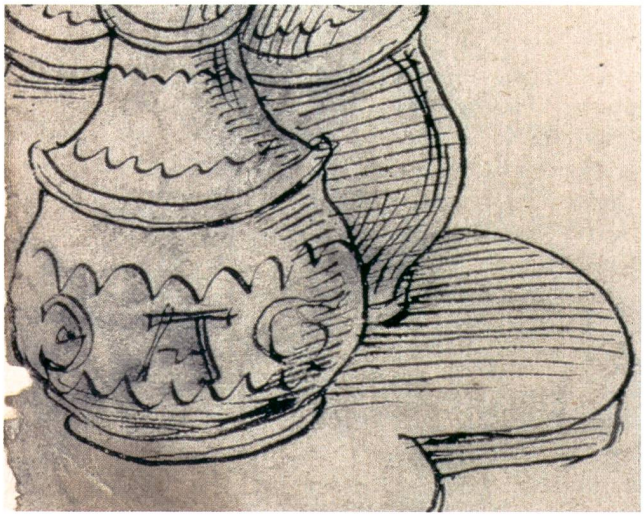
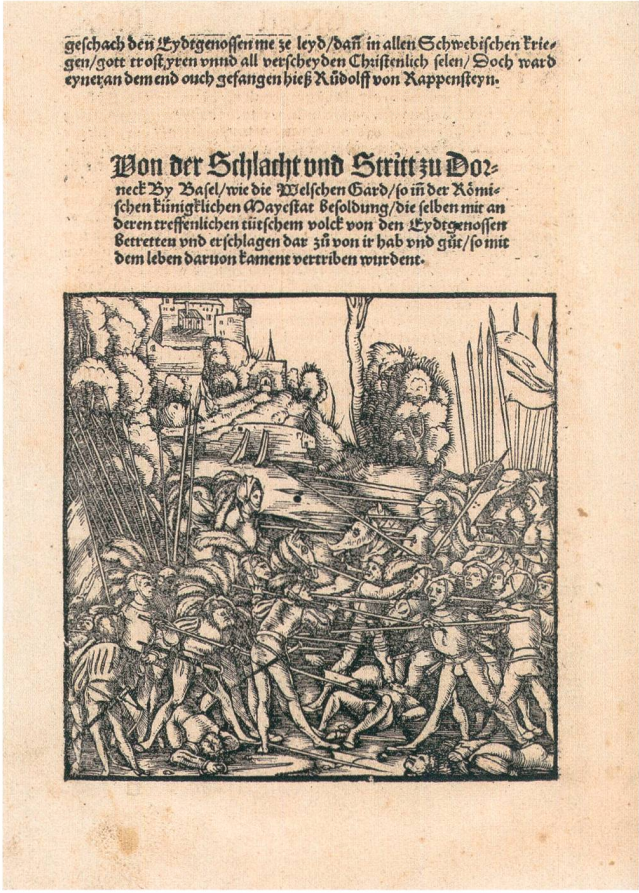


Abb. 11 Initialen auf der Basis der Zeichnung Eidgenosse unter einem Bogen mit Kampfszenen (siehe Abb. 5).

teilung sei das Weltgerichtsfenster im Mortuarium des Eichstätter Doms erwähnt. Neben dem Glasmaler Gumpolt Giltinger (nachgewiesen 1481–1522) wird Hans Holbein d. Ä. namentlich als Entwerfer auf der Verglasung verzeichnet.[24]

Im 16. Jahrhundert führte die Sitte der Scheibenstiftungen zu einer umfangreichen Produktion an Einzelscheiben. Die arbeitsteiligen Prozesse sind nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser im Wandel begriffenen Auftragslage und -bewältigung zu erklären. Die Scheiben, die aufgrund der häufig ins Bildfeld gesetzten Hoheitszeichen der Stifter auch als Wappenscheiben bezeichnet werden, lassen sich im Gebiet der Eidgenossenschaft, Süddeutschlands und der Niederlande ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisen. Zu den Stiftern und Empfängern der Scheiben, die für besondere Anlässe – beispielsweise für Neu- oder Umbauten – geschenkt wurden, zählten obrigkeitliche und kirchliche Institutionen, Gemeinschaften, einzelne Amtsträger und Privatpersonen.[25] Im Einflussbereich Berns führte die grosse Nachfrage nach Einzelscheiben zu einer «beispiellosen Blüte der Glasmalerei».[26] Es ist anzunehmen, dass der stark gewachsene Bedarf an Scheiben auch hier eine Rationalisierung der Arbeitsprozesse zur Folge hatte. Um konkurrenzfähig zu bleiben, dürften die Werkstätten bestrebt gewesen sein, einerseits möglichst schnell und kostengünstig zu produzieren und andererseits den Ansprüchen der Auftraggeber zu genügen. Entwürfe stellten jene zur Verfügung, die dazu befähigt waren und deren Entwürfe bereits grosse Wertschätzung erfahren hatten.[27] Die Glaserwerkstätten erwarben einen Fundus an Entwürfen, auf den sie zurückgreifen konnten. Die exakte Übertragung einer Zeichnung in das Medium der Glasmalerei war nur eine von vielen Möglichkeiten, wie Werkstätten mit den angesammelten Entwürfen ihres Bestandes arbeiten konnten: Elemente unterschiedlicher Entwürfe wurden kombiniert, einzelne Partien umgezeichnet oder Zeichnungen durch entsprechende ikonografische Modifikationen inhaltlich umgedeutet. Die mehrfache Nutzung von Vorlagen sowie der Kombination und Variation von Vorlagengut setzte eine bereits in den Glaserateliers des 14. und 15. Jahrhunderts etablierte Praxis fort. Die Glasmaler verfügten über ein umfangreiches Repertoire, in das neue Entwürfe integriert wurden.[28] Der facettenreiche Umgang mit Entwurfsmaterial widerspricht einer eng gefassten Sicht auf den Glasmaler, der generell von fremden Entwürfen abhängig gewesen sei oder Vorlagen sklavisch habe befolgen müssen.[29] Aufgrund des kompilatorischen Umgangs mit Vorlagen verliert die Frage nach dem entwerfenden Künstler insofern an Gewicht, als viele Scheiben nicht auf einen bestimmten Entwurf zurückgeführt werden können.[30] Die skizzierte Werkstattpraxis mag die grosse Zahl an Einzelscheiben erklären, die von der Forschung in Beziehung zu Niklaus Manuels Schaffen gesetzt wurde.[31] Heinz Matile betont, dass die bernische Glasmalerei des 16. Jahrhunderts ohne das Wirken Manuels nicht auszudenken gewesen wäre; aber die Wahrscheinlichkeit einer Tätigkeit Manuels als Glasmaler – so die Meinung des zitierten Autors – dürfte dennoch sehr gering gewesen sein.[32]


geschach den Eydtgenossen me ze leyd/dass in allen Schwebischen kriegen/gott trost,yren vnnd all verscheyden Christenlich selen/ Doch ward eynerzan dem end ouch gefangen hieß Rüdolff von Rappensteyn.

Von der Schlacht vnd Stritt zu Dorneck By Basel/wie die Welschen Gard/so in der Römischen küniglichen Mayestat besoldung/die selben mit an deren treffenlichen tütschem volck von den Eydtgenossen betretten vnd erschlagen dar zů von ir hab vnd gůt/so mit dem leben darnon kament vertriben wurdent.

Abb. 12 Schlachtenszene, dem Meister DS zugeschrieben. Holzschnitt, 13,1 × 13,1 cm. Aus: PETERMANN ETTERLIN, Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft, Basel 1507, S. CXIIII (verso). Zentralbibliothek Zürich, Alte Drucke.

Vorlagen kopieren und paraphrasieren

Vorlagen von eigener oder fremder Hand waren auch für Niklaus Manuels Schaffensprozess von grosser Bedeutung. Er verarbeitete in seinem zeichnerischen und gemalten Œuvre mannigfach Entwürfe anderer Meister und stand hierin namhaften Künstlern nicht nach.[33] Wie Traktate belegen, dienten vorbildhafte Zeichnungen zum einen Ausbildungszwecken,[34] zum anderen bildeten sie gemeinsam mit Drucken einen Fundus, auf den die Maler bei der Realisierung zahlreicher Werke effizient zurückgreifen konnten.[35] Der Zürcher Strafprozess zwischen Peter Zeiner (erwähnt 1464–1510) und seinem Gesellen Peter Wagner von 1474 führt exemplarisch den didaktischen Aspekt des Vorlagenmaterials sowie dessen Funk-

Abb. 13 Schildhalterin mit Bockswappen, Niklaus Manuel, um 1514. Feder in Schwarz, 32,3 × 33,3 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.X.16.

tion als Werkstattkapital vor Augen. Nach Ablauf seiner Einarbeitungszeit berief sich besagter Geselle auf die vertragliche Regelung und forderte, fortan Zugang zum Bestand der besten vom Meister kontrollierten Zeichnungen zu erhalten und sich nicht mehr auf minderwertige Vorlagen beschränken zu müssen. «Und als er [der Geselle] by viertzehen tagen by im gesin wer, vorderte er an in, im etwas kunstzelichent, das er [der Meister] nun gern gethan hett, hette er [der Geselle] nit wöllen mit sunderheit die zwölfbotten [Zeichnungen der Apostel] haben, so die oberst und best kunst von stücken sige, die er denn hab; und deshalb er im antwurte: nein, er ließe sich noch wol an minderem begnügen, dann an sölichem.» Die Forderung des Gesellen wurde seitens des Meisters mit einer Ohrfeige quittiert – eine Tätlichkeit, die gerichtliche Konsequenzen nach sich zog.[36] Die neue Malerordnung der Strassburger Malerzunft von 1516 gibt einen exemplarischen Einblick in den Umgang mit fremden Vorlagen und in das Verhältnis von Tradition und neuen Bildfindungen. Die zünftische Ordnung versuchte die etablierte Praxis, bei der Künstler auf Vorbilder zurückgriffen, einzuschränken. Die Strassburger Maler widersetzten sich jedoch der revidierten Bestimmung mit dem Argument, niemand schäme sich, aus der Tradition zu lernen. Das «Abmachen» – das Kopieren oder Paraphrasieren fremder Vorlagen, seien es bedeutende Werke aus den Bereichen der Malerei, Glasmalerei, Druckgrafik oder der Skulptur – war seit dem Mittelalter gebräuchlich.[37] Ab Mitte des 15. Jahrhunderts wurden vermehrt neue Formen und Bildideen mittels Druckgrafik über die Grenzen lokaler Traditionen hinweg verbreitet. Durch die zunehmende Bedeutung der Drucke verloren lokale Schulen und kunsttopografische Besonderheiten an Gewicht.[38]

Bezüge zwischen Druckgrafik und Kabinettscheiben beziehungsweise Scheibenentwürfen lassen sich ab dem 16. Jahrhundert aufzeigen. Die das Bildfeld gliedernde Ädikula- und Portalarchitektur der Einzelscheiben rekurriert auf zeitgenössische Titelholzschnitte.[39] Die beiden eingangs erwähnten Zeichnungen, die zu den frühesten von Manuels Hand zählen, weisen in den Kampfdarstellungen der Oberbilder eine bemerkenswerte Nähe zu Holzschnitten der Chroniken von Niklaus Schradin († zwischen 1506 und 1518) und von Petermann Etterlin (1430/1440 – um 1509) auf (Abb. 6, 7, 12). Erstere Chronik war 1500 in Sursee und Letztere um 1507 in Basel erschienen. Die Holzschnitte werden dem Meister DS (erwähnt 1501–1515) zugeschrieben.[40]

Während Manuels gesamter Schaffenszeit lässt sich die breite Rezeption druckgrafischer Vorlagen sowohl in seiner Malerei als auch in seinen Scheibenrissen verfolgen. Die um 1514 entstandene Zeichnung «Schildhalterin mit Bockswappen» folgt in ihrer Grundstruktur seinen frühen Rissen (Abb. 13). Das Oberbild stellt einen figurenreichen Kampf zwischen Eidgenossen und Landsknechten dar.[41] Die Halterin des Wappenschildes darunter wird von einem architektonischen Bogen überfangen. Im Unterschied zu zahlreichen anderen Glasgemälden und Entwürfen aus dieser Zeit charakterisiert Manuel die Schildhalterin als Trossbegleiterin der eidgenössischen Reisläufer. Sie senkt kokett ihren Blick; das Gewand ist hochgegürtet und bauscht sich voluminös vor ihrem Bauch. In der zeitgenössischen Symbol- und Gebärdensprache wurde das Anheben des Rockes als Ausdruck lasterhafter Absichten verstanden. Die Redewendung vom «angebotenen» oder «verliehenen Rock» war im 16. Jahrhundert Sinnbild für eine unerlaubte Liebesbeziehung.[42] Die Devise «WILS WOL SO GRACZ», die Manuel über der Helmzier ins Bild setzt, verweist auf die fatalistische Hingabe an das Schicksal und entspricht dem moralisch ambivalenten Bild der Frau.[43] Die sexuelle Konnotation der Darstellung, die durch die üppigen, knospenförmigen Kapitelle unterstrichen wird, zeichnet Manuels Schildhalterin, so Hans Christoph von Tavel, als Symbol der «Weibermacht» aus.[44]

Kompositorisch nimmt Manuels Zeichnung Anleihen bei Albrecht Dürers Kupferstich «Das Wappen mit dem Totenkopf» – insbesondere was die Körperhaltung der

Abb. 14 Das Wappen mit dem Totenkopf, Albrecht Dürer, 1503. Kupferstich, 22 × 16 cm. Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt.

weiblichen Figur und den Stechhelm des Oberwappens angeht (Abb. 14).[45] Wie im Nürnberger Stich befindet sich auch Manuels Monogramm prominent auf dem Steinquader vor dem Wappenschild. Dem überlieferten Œuvre nach zu schliessen, konnte sich Manuel auf einen reichen Bestand an Druckgrafiken Albrecht Dürers stützen, der ihm als Inspirationsquelle zur Verfügung stand.[46] Möglicherweise besass er eine Ausgabe der «Drei grossen Bücher» (1511) mit Dürers Drucken der «Apokalypse», der «Grossen Passion» sowie des «Marienlebens». Ein Exemplar davon befand sich nachweislich im Besitz seines Sohnes Hans Rudolf Manuel (1525–1571) und könnte als Erbschaft in dessen Bestand gelangt sein.[47]

Inhaltlich und formal steht das um 1515 entstandene Blatt der «Sitzenden Schildhalterin mit Löwenwappen» (Abb. 15) dem Riss der «Schildhalterin mit Bockswappen» (Abb. 13) nahe.[48] Das Blatt unterscheidet sich hinsichtlich der Ausgestaltung als Clair-obscur-Zeichnung vom Riss mit dem Löwenwappen, bei dem sich die fassbare Linienführung der Funktion für eine allfällige Umsetzung in die Glasmalerei unterordnet. Für die Clair-obscur-Zeichnung wäre eine Bestimmung als Muster- oder Präsentationsblatt denkbar, das einem Auftraggeber einer Einzelscheibe vorgelegt worden wäre. Die Zeichnung hätte in einem nächsten Schritt in eine Visierung für ein Glasgemälde transponiert werden können.[49] Nicht auszuschliessen ist, dass das Blatt als autonome Zeichnung konzipiert wurde, die Merkmale von Scheibenrissen aufgreift. Das Zitieren anderer Gattungen lässt sich im Schaffen Manuels verschiedentlich feststellen. Das Holztäfelchen mit dem Brustbild der «Lucretia» (Abb. 16) sowie das beidseitig bemalte Täfelchen mit «Bathseba im Bade» und «Tod und Mädchen» imitieren im Medium der Malerei die Gattung der Helldunkelzeichnung.[50] Diese bildlich zum Ausdruck gebrachte Auseinandersetzung mit den künstlerischen Ausdrucksformen und Techniken betont so die «Künstlichkeit der Kunst», einen Aspekt, der mehrfach im Werk Manuels anklingt.[51]

Das brüchige Bild des Reisläufers

Die Teilnahme an den Auszügen nach Oberitalien der Jahre 1516 und 1522 sowie seine politische Tätigkeit konfrontierten Niklaus Manuel mannigfach mit dem Söld-

Abb. 15 Schildhalterin mit Löwenwappen, Niklaus Manuel, um 1515. Feder in Schwarz, laviert, weiss gehöht, stellenweise rosarot und gelb getönt, auf rotbraun grundiertem Papier, 30,6 × 20,7 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.XVI.45.

Abb. 16 Lucretia, Niklaus Manuel, 1517. Ölhaltige Farbe auf Holz, 32,4 × 26,9 cm. Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 420.

nerwesen. Wie Urs Graf setzte er sich in zahlreichen Zeichnungen mit dem Reislauf auseinander. Einzelne anekdotisch anmutende Darstellungen Manuels entpuppen sich als kritische, bisweilen sarkastische Auseinandersetzung mit Erscheinungen und Auswüchsen des Söldnerwesens.[52] Bilder von Männlichkeit und kriegerischem Erfolg, von Reichtum und Glück in der Liebe erweisen sich als brüchig. Attribute, Metaphern und Verstösse gegen Darstellungskonventionen thematisieren Schwäche, Verletzlichkeit, Krankheit, Armut, moralische Verfehlungen und Tod.[53] Diese Aspekte finden sich sowohl in autonomen Zeichnungen als auch in Scheibenrissen.

Das in Einzelscheiben gängige Bildformular des stehenden, mit Schwert und Langspiess bewaffneten Reisläufers griff Manuel in einer als Kabinettstück konzipierten Federzeichnung auf (Abb. 17).[54] Höhungen in Gold und Silber verleihen dem dargestellten Krieger einen vermeintlich repräsentativen Charakter, der bei genauerer Betrachtung konterkariert wird. Die Hosen sind in Anlehnung an die zeitgenössische Narrenkleidung in Fransen geschnitten, die Füsse stecken in ärmlichen, offenen Schuhen, und die Männlichkeit wird durch den phallisch präsentierten Zweihänder parodiert. Während Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) oder Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531) in ihren druckgrafischen Werken mit dem Einsatz von Edelmetall die Würde der dargestellten Person betonen, dient Manuel das in der Zeichnung verwendete Gestaltungsmittel der satirischen Zuspitzung, um die Kritik an Putzsucht und Modetorheit der Reisläufer zu veranschaulichen.[55]

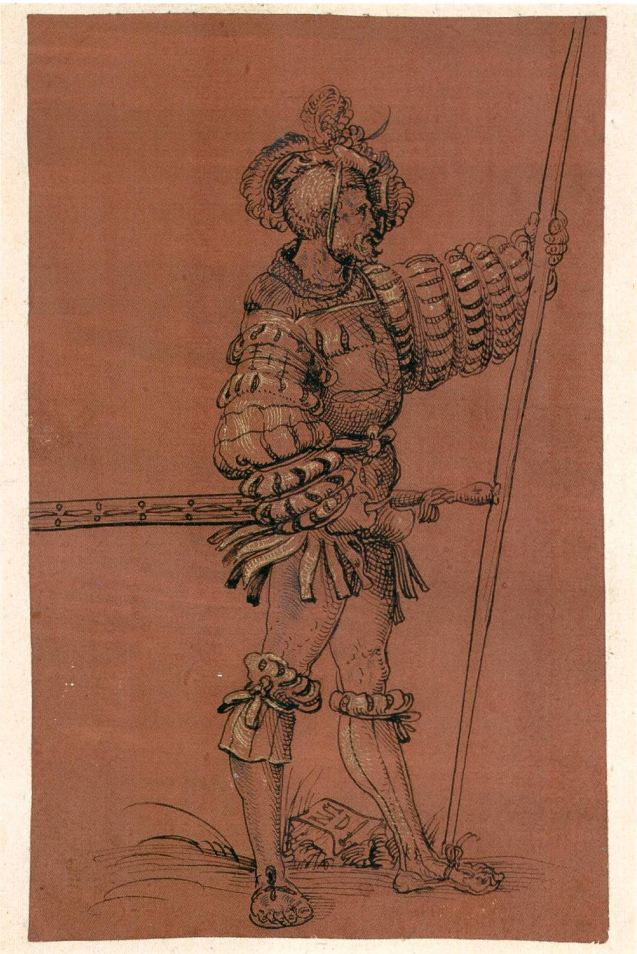


Abb. 17 Der Goldene Eidgenosse, Niklaus Manuel, um 1513. Feder in Schwarz, mit Gold und Silber gehöht, auf braun grundiertem Papier, 20,4 × 12,6 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.XVI.43.

Abb. 18 Allegorie auf den Krieger, der zum Bettler wird, Niklaus Manuel, erste Hälfte 1520er Jahre. Feder in Schwarz, laviert, aquarelliert in Rot, Blau und Ocker, Beischriften Feder in Braun, 31 × 21,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 4287.

In den frühen Rissen Manuels bleibt die Darstellung von Verletzung und Tod kompositorisch auf das Oberbild beschränkt und tangiert die Repräsentation des starken und erfolgreichen Reisläufers im Hauptbild darunter nicht. Hingegen erfährt die Ambiguität des Söldners in der Kunstfigur «Allegorie auf den Krieger, der zum Bettler wird» diesbezüglich eine augenfällige Konkretisierung (Abb. 18).[56] Der spät entstandene Berliner Scheibenriss präsentiert unter einer Arkade eine männliche Gestalt, die sowohl den wohl situierten, stolzen Söldner als auch den an Pest und Syphilis erkrankten Bettler in sich vereint. Das Dispositiv der Darstellung unterminiert in der Gleichzeitigkeit zweier sich ausschliessender Zustände gängige Bildkonventionen und zwingt die Betrachtenden, die beiden Hälften der Reisläuferfigur interpretativ aufeinander zu beziehen. Die Figuren in der Kapitellzone der rahmenden Architektur – Maria mit Kind und hl. Sebastian im oberen, Lagerdirne und Reisläufer im unteren Register – verweisen auf gegensätzliche Bedeutungshorizonte, die in die Interpretationsleistung einfliessen. Die Hauptfigur unter der Arkade wird als Personifikation des wechselnden Glücks durch die Gegenüberstellung der Figuren in der Kapitellzone zum «Exempel einer Entscheidungssituation zwischen Erlösung verheissender, jenseitiger Gnade und vermeintlichem, ins Verderben führendem Liebesglück».[57] Die später auf der Rückseite des Blattes von fremder Hand hinzugefügten Verse bestätigen die Interpretation als ein an den männlichen Betrachter gerichtetes Warnbild. Sie thematisieren das wandelnde Glück des Söldnerlebens. Vergleichbare Formen von Brechungen und destabilisierten Konventionen der Wahrnehmung, wie sie beim vorliegenden Scheibenriss zutage treten, setzte Manuel mehrfach als ästhetisches Prinzip in seinem Œuvre ein. Der aktive Part, welcher der Betrachterin und dem Betrachter bei der Entschlüsselung der Bilder zugewiesen wurde, konnte Anlass

zu Gesprächen über das Kunstwerk geben. Die Disposition, die eine diskursive Auseinandersetzung intendiert, lässt sich hierbei durchaus mit der Rezeptionssituation in Kunstkammern vor sogenannten Kabinettstücken vergleichen.[58]

Die Entstehung des Berliner Risses in der ersten Hälfte der 1520er Jahre fällt in jene Zeit, in der grosse kirchliche Auftragswerke eklatant zurückgingen. Auch zwei mit 1520 datierte Bildnisse entstanden in dieser prekären Situation, als der Maler längst grosse Reputation erlangt hatte. Es handelt sich um das «Bildnis eines Ritters vom Heiligen Grab» und um sein «Selbstbildnis» (Abb. 1). Vermutlich beabsichtigte Manuel, mit den beiden Probestücken seine künstlerischen Fähigkeiten in der Gattung der Bildnismalerei unter Beweis zu stellen und neue Auftragswerke in diesem Tätigkeitsfeld zu akquirieren.[59] Am 2. April 1522 – unmittelbar nach der Eroberung und Plünderung von Novara – bewarb er sich erfolglos um die Stelle des Berner Grossweibels. In seinem Schreiben, das er während seines zweiten Solddienstes im lombardischen Vigevano verfasst hatte, begründete er seine Bewerbung mit dem Hinweis, er könne mit dem Malerhandwerk seine Familie finanziell nicht mehr unterhalten und wolle nicht im Sold fremder Herren stehen.[60] Der Vorbehalt betraf den Kriegsdienst auf Seiten Frankreichs. Die kritisch distanzierte Haltung gegenüber dem Söldnerwesen wird – wie exemplarisch dargelegt – auch in seinem künstlerischen Œuvre fassbar. Monate später, am 18. September 1523, wurde Manuel zum Landvogt von Erlach gewählt. Seine Umorientierung war mit Blick auf andere reformationszeitliche Künstlerschicksale keine Ausnahme. Die Lese- und Schreibkompetenz, die unter den Künstlern verbreitet war, förderte eine berufliche Neuausrichtung, beispielsweise eine städtische Anstellung.[61] Manuels politischer und gesellschaftlicher Aufstieg – sein Sitz im Kleinen Rat und seine 1528 erfolgte Ernennung zum Venner der Gerberzunft, eines der höchsten Ämter der Berner Staatsverwaltung – findet hingegen nur in wenigen Laufbahnen zeitgenössischer Maler und Bildhauer Vergleichbares.[62]

Mit Blick auf das überlieferte Œuvre darf angenommen werden, dass Manuel nach Eintritt in die bernischen Staatsdienste seine künstlerischen Aktivitäten zugunsten der politischen Ämter und seines dichterischen Schaffens reduzierte. Aus dem dritten Dezennium sind lediglich rund zwei Dutzend Zeichnungen von seiner Hand überliefert.[63] Mit Ausnahme einer Reihe kleinformatiger Darstellungen von Schauspielfiguren[64] und einer Zeichnung zur Satire «Der Ablasskrämer»[65] (Abb. 19) handelt es sich mehrheitlich um Blätter, die dem Funktionskontext der Scheibenrisse zuzuordnen sind. Im Gegensatz zu den kleinen Schauspielfiguren, deren Verwendung nicht zur Gänze geklärt ist, bestehen bei der mit «Rychardus Hinderlist» betitelten Federzeichnung keine Zweifel am Bezug zum Reformationsgeschehen. Die Erzählung vom Ablasskrämer Hinderlist zählt neben den zwei weiteren Fastnachtspielen – *Vom Papst und seiner Priesterschaft* und

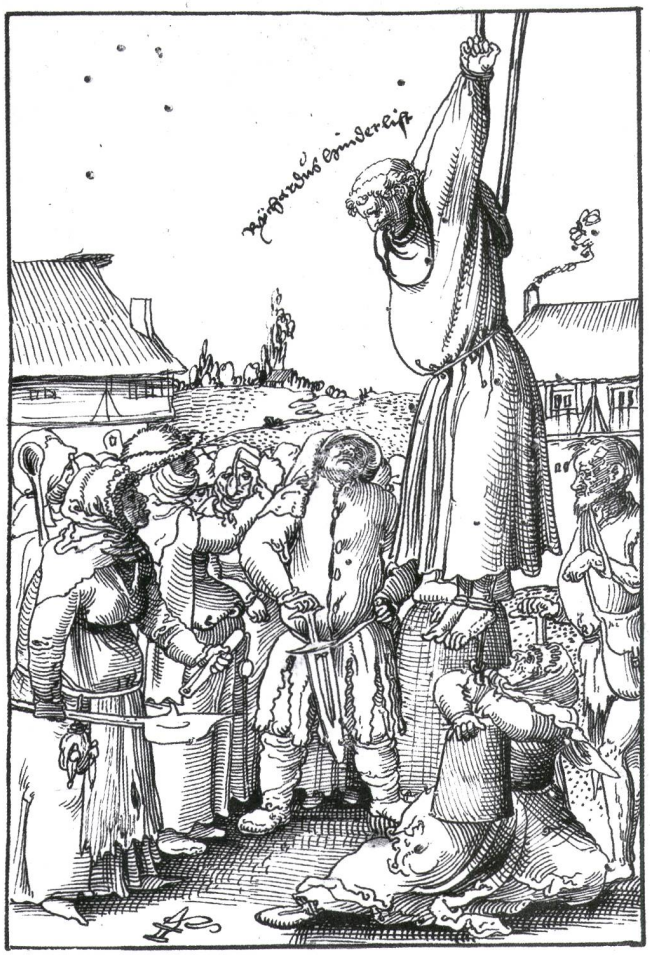


Abb. 19 Rychardus Hinderlist, Illustration zum Ablasskrämer, Niklaus Manuel, 1525. Feder in Braun, 31,2 × 21,5 cm und Burgerbibliothek Bern, Mss.h.h.XVI 159 (1).

Von Papst und Christi Gegensatz – zu jenen satirischen Schriften Manuels, in denen er deutlich seine kirchenkritische Haltung artikulierte.[66] Erste lutherische Schriften sind in Bern ab 1518 bezeugt.

Scheibenrisse im Kontext der Reformation

Hinsichtlich ihrer dezidiert reformatorischen Aussage und ihrer Rezeption sind aus der Reihe der späten Zeichnungen zwei auf das Jahr 1527 datierte Scheibenrisse von besonderem Interesse. Lucie Stumm charakterisierte 1925 die Risse «König Josia lässt die Götzenbilder zerstören» (Abb. 20) und «Christus und die Ehebrecherin» (Abb. 21) als «Tendenzbilder», die «dem reformatorisch-kämpferischen Geist des Künstlers entsprechen».[67] Im Falle der Basler Zeichnung erkannte die Forschung zwar einhellig den Zusammenhang zwischen der alttestamentarischen Szene der Götzenzerstörung und der reformationszeitlichen Bilderfrage, diskutierte jedoch die Frage hinsichtlich des zeitgenössischen Bedeutungshorizonts kontrovers.[68]

Abb. 20 König Josia lässt die Götzenbilder zerstören, Niklaus Manuel, 1527. Feder in Braun, braun und grau laviert, Spureneiner Vorzeichnung mit Kohle, die Umrisse teilweise mit Rötel, 43,1 × 32 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.I.77.

Abb. 21 Christus und die Ehebrecherin, Niklaus Manuel, 1527. Feder in Braun, braun und grau laviert, 34,2 × 31 cm. The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford, Inv.-Nr. Parker I.330.

Während frühe Autoren und Autorinnen die Darstellung als Ausdruck des zum Bilderstürmer gewandelten Künstlers interpretierten,[69] galt ab 1979 der Riss als Sinnbild einer von der Obrigkeit angeordneten und überwachten Entfernung der Kultbilder.[70] Die frühere Auslegung, Manuel propagiere mit seiner Zeichnung die Zerstörung der Bilder, wurde vom Kirchenhistoriker Bernd Moeller 1996 wieder aufgegriffen. Er erweiterte die These dahin gehend, dass Manuel sich des von Zwingli geduldeten Mediums des Kirchenfensters bediene.[71]

Erst der Beitrag von Lucas Marco Gisi, der die einzelnen Götzenbilder identifizierte, konnte den dargestellten Inhalt des Risses differenziert erschliessen.[72] Für die rückwärts stürzende Figur mit Katzenkopf und Sichel zieht er die aus reformationszeitlichen Flugschriften überlieferten Bilder von Thomas Murner (1475–1537) als Katze heran. Die sogenannte Murner-Katze wurde erstmals 1521 in der Flugschrift «Karsthans» veröffentlicht. Das Pamphlet bezog in der Gegenüberstellung der Schriften Murners und Luthers (1483–1546) Position für die Reformation. Aber auch über Murners eigene antireformatorische Streitschrift *Von dem grossen lutherischen Narren* von 1522 fand das Katzenbild grosse Verbreitung (Abb. 22). Niklaus Manuel verarbeitete das Bild des närrischen Katers Murner literarisch in seiner bekannten Satireschrift *Krankheit und Testament der Messe* von 1527/28, die im Umfeld der Berner Disputation entstanden war. Darin tritt der altgläubige Theologe als «Doctor Thoman Katzenlied» und «Doctor Murnar» mit einer Sichel auf.[73] In seiner Schrift verbindet Manuel die Beseitigung der kultisch verehrten Bilder eng mit der Abschaffung der Messliturgie und anderen Formen des römisch-kirchlichen Kultes.[74] Weitere Bildmotive von Manuels Scheibenriss dürften dem zeitgenössischen Thema des «Antichristen» entstammen, das unter anderem im «Passional Christi und Antichristi» (1521) von Lucas Cranachs d. Ä. grosse Bekanntheit erlangt hatte. In den Kontext des Antichristen gehören die weibliche Götzenfigur mit dem vogel- oder drachenähnlichen Wesen in der Hand, die rechts davon erhöht stehende Mammongestalt mit dem Geldsack sowie die Figur mit päpstlicher Tiara und Fisch als Sinnbild für das Papsttum und die Eucharistie. Mammon, altgläubige Abendmahlsvorstellungen, Papst und Antichrist werden als Götzen gestürzt und verbrannt. Manuels Scheibenriss erhebt vor der Folie der alttestamentarischen Erzählung die aktuelle reformatorische Bilderfrage und die konfessionelle Polemik zum Bildinhalt.[75] Das ins Bild gesetzte, von König Josia beaufsichtigte Vorgehen gegen die Abgötterei nahm die theologisch legitimierte, vom Berner Rat beschlossene und kontrollierte Bilderentfernung von 1528 vorweg. Bereits im Entstehungsjahr der Zeichnung hatte eine Mehrheit der Berner Ämter für die neue Lehre votiert. Die Wahlen waren im Berner Rat zugunsten der Reformationsbefürworter ausgefallen.[76] Manuel thematisierte in dem Scheibenriss die kontrollierte Entfernung von kultisch verehrten Bildern. Der Riss kann insofern als

Abb. 22 Titelholzschnitt zu: THOMAS MURNER, Von dem grossen lutherischen Narren wie in doctor Murner beschworen hat, Strassburg 1522. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Bibl. Post-Inc. L 1967.

programmatische Entgegnung auf Thomas Murners Satire *Von dem grossen Lutherischen Narren* aufgefasst werden, als dieser Luther und den Anhängern der Reformation vorwarf, sie würden zum Bildersturm anstiften. Im 16. Jahrhundert verstanden die Gegner der Reformation den Bildersturm als agitatorischen Akt, der sich ausserhalb jeglicher Kontrolle durch die Obrigkeit abspielte.[77] Manuel nutzte das Potenzial von Murners spöttischen Schriften und wendete es gegen die Altgläubigen. Das Katzenbild, das vom Sockel gestossen wird, symbolisiert den Sturz des Thomas Murner, der für den alten Glauben und den Bilderkult steht. Gleichzeitig antwortet die Darstellung auf den an die Neugläubigen adressierten Vorwurf der unkontrollierten Bilderzerstörung. Die Bildaussage korreliert mit der nachträglich von zwei fremden Händen in die Kartusche eingefügten Bibelstelle (2. Könige 23). Auf die zitierten Verse war zuvor in zwei zentralen Schriften zur reformatorischen Bilderfrage von Andreas Rudolf Bodenstein (um 1480–1541), genannt Karlstadt, und Ludwig Hätzer (um 1500–1529) referenziert worden. Mit demselben Bibelzitat hatten bereits 1525 die Landpriester ihre Eingabe für eine Priesterehe vor dem Berner Rat begründet.[78] Das Ratsmanual vom 27. Januar 1528 vermerkt die Entfernung der Bilder in den Berner Kirchen und Klöstern.[79] Manuel hatte nicht nur als Ratsmitglied die Reformationsbeschlüsse mitgetragen, sondern als Venner der Gerberzunft ab 1529 bis zu seinem Tod auch die ordnungsgemässe Konfiszierung und Einschmelzung der liturgischen Geräte der bernischen Klöster und Kirchen überwacht.

Der zweite aus dem Jahre 1527 überlieferte Scheibenriss greift das Motiv der Begegnung Christi mit der Ehebrecherin, den Schriftgelehrten und den Pharisäern auf (Abb. 21).[80] Die Zeichnung fällt im Vergleich zu «König Josia lässt die Götzenbilder zerstören» hinsichtlich der symbolischen Verweisstruktur auf das Zeitgeschehen einfacher aus. Der Riss besticht durch eine spannungsreiche Komposition, bei der die Figuren in Variation einander zu- oder abgewandt und hinsichtlich Physiognomik und Gestik reich differenziert sind. Die Szene, die dem Johannes-Evangelium folgt, thematisiert die individuelle Sündhaftigkeit und die Vergebung der Sünden durch den Glauben. Implizite Hinweise auf Verfehlungen kirchlicher Würdenträger begünstigten die reformationszeitliche Rezeption der Geschichte insbesondere bei den Anhängern des Neuen Glaubens; die Erzählung stiess jedoch auch bei den Altgläubigen auf Interesse. Allein von Lucas Cranach und dessen Umfeld sind rund zwanzig Werke überliefert.[81] Das zentrale Motiv der Christusfigur, die

Abb. 23 König Josia lässt die Götzenbilder zerstören, unbekannter Meister, 1537. Feder in Schwarz, laviert, Wappen Feder in Braun, 43,5 × 32,2 cm. Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv.-Nr. 658.

Abb. 24 Christus und die Ehebrecherin, unbekannter Meister, 2. Viertel 16. Jahrhundert. Feder in Schwarz, laviert, teilweise aquarelliert, 39,9 × 27,9 cm. Graphische Sammlung ETH Zürich, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Inv.-Nr. GKS 1906, 23:19 (448)

sich bückt und vor der Ehebrecherin mit dem Finger auf den Boden schreibt, findet sich in den frühen 1520er Jahren beispielsweise in einer Radierung von Daniel Hopfer (1470/71–1536) oder in einem Hans Schäufelin (um 1480 – um 1540) zugeschriebenen Scheibenriss.[82] Der von fremder Hand in die Kartusche notierte Kommentar entstammt Martin Luthers Übersetzung des Neuen Testaments, der sogenannten September- und Dezemberausgabe des Jahres 1522. Diese in Wittenberg verlegte Übersetzung wurde im gleichen Jahr von Adam Petri (1454–1527) nachgedruckt.[83]

Werkstattkopien und Umsetzungen in Glas

Den Rissen «König Josia lässt die Götzenbilder zerstören» und «Christus und die Ehebrecherin» war, der Überlieferung nach zu urteilen, eine breite Rezeption beschieden. Sie wurden mehrfach ganz oder in Ausschnitten kopiert beziehungsweise paraphrasiert. In der Graphischen Sammlung der ETH Zürich sind zwei qualitativ hochwertige Kopien erhalten, die zeitnahe zu Manuels Zeichnungen entstanden sind (Abb. 23, 24). Das Blatt mit der Götzenzerstörung folgt Manuels Vorlage detailgetreu bis hin zum Text in der Kartusche, der sich abgesehen von der Auslassung eines Wortes und von zusätzlichen späteren Ergänzungen am Original orientiert. Anstelle des mittigen Wappens in der Sockelzone zeigt die Zürcher Zeichnung zwei seitliche Wappen. Jenes der Frauenseite (heraldisch links) konnte der Familie des Rodolphe de Benoît (erwähnt 1501–1504), dem letzten Abt des in der Reformation säkularisierten Klosters St. Johannsen in Erlach, zugewiesen werden. Es dürfte sich um das Wappen einer Verwandten des Abtes handeln; Letzterer ist mehrfach als Stifter von Scheiben bezeugt. Das Wappen der Männerseite konnte bislang nicht identifiziert werden.[84] Die Kopie zum Thema der Ehebrecherin unterscheidet sich vom Blatt Manuels hinsichtlich der Öffnung des Bildraums in die dahinterliegende Landschaft und der Sockelzone mit zwei Wappenschilden. Die mit Initialen besetzten Wappen können nicht identifiziert werden.[85] Ebenso wenig lassen sich die identischen Vermerke «B IHFO» oder «B IHOF» auf beiden Kopien entschlüsseln. Aufgrund stilistischer Unterschiede können die beiden Blätter nicht von der gleichen Hand stammen, sodass sich die Initialen auf ein und denselben Besitzer aus späterer Zeit beziehen dürften.[86]

Nr. 161

Abb. 25 Christus und die Ehebrecherin, unbekannter Meister, 2. Hälfte 16. Jahrhundert. Feder, 20,7 × 18,3 cm, oval fassionierter Ausschnitt. Standort unbekannt.

Abb. 26 König Josia lässt die Götzenbilder zerstören, Hans Funk zugeschrieben, 1530. Glasmalerei, 49,8 × 57,4 cm. Reformierte Kirche, ehem. St. Maria, Jegenstorf.

Eine wohl in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschaffene Federzeichnung reiht sich in die Gruppe der Werkstattkopien ein (Abb. 25). Das Blatt ist eine freie Umsetzung von Manuels Riss der Ehebrecherin, die sich in einzelnen Details akkurat an die Vorlage oder an eine Kopie des Originals hält. Zu Füssen der Figur der Ehebrecherin ist das Monogramm des Basler Glasmalers Hans Jörg Wannenwetsch II. (1611–1679) zu erkennen.[87] Dieser verfügte über eine umfangreiche Vorlagensammlung. 1652 erwarb der Basler Remigius Faesch (1595–1667) für seine Kunstsammlung rund 4000 Scheibenrisse aus dessen Besitz.[88] Ein im Bernischen Historischen Museum bewahrter Teilentwurf, die Kartusche eines Rissoberstücks, wurde aufgrund der motivischen Ähnlichkeit mit den beiden genannten Rissen Manuels in Verbindung gebracht. Aufgrund der gängigen Praxis des Kopierens und Paraphrasierens muss eine unmittelbare Kenntnis der Vorlagen jedoch nicht vorausgesetzt werden. Die Zeichnung war im Besitz von Jörg Wannenwetsch I. (erwähnt 1534–1587), einem weiteren Mitglied der Basler Glasmalerfamilie.[89]

Der Riss «König Josia lässt die Götzenbilder zerstören» gehört zu den wenigen Werken Manuels, von dem ein eng am Entwurf orientiertes Glasgemälde erhalten ist. Die 1530 von Hans Rudolf von Erlach (1504–1553) und Dorothea Velga (Felga, †1538) gestiftete Einzelscheibe im Chor der Kirche von Jegenstorf gibt Manuels Entwurf komprimiert in einem hochrechteckigen Bildfeld wieder (Abb. 26).[90] Die Schilde, bestückt mit den Wappen des Stifterpaares, sind von der Sockelzone ins bühnenartige Bildfeld gerückt. Das rücklings stürzende Götzenbild der Murner-Katze wurde vom Glasmaler nicht umgesetzt. Der reformationszeitlichen Polemik gegen Thomas Murner wurde zwar in gemilderter Form künstlerisch Ausdruck gegeben, und die Darstellung wurde um eine ihrer Pointen beraubt, aber die theologische Antwort auf die Bilderfrage blieb erhalten und erfuhr auf anderer Ebene eine Erweiterung. In der Glasmalerei von Jegenstorf wurden unter Aufsicht der Obrigkeit nicht nur die Götzenfiguren, sondern auch der mit Messgeräten und Retabel ausgestattete Altar als liturgischer Mittelpunkt zerstört. Das alttestamentarische Thema wird in das Zeitgeschehen übertragen und aktualisiert – Berns Autoritätsanspruch in kirchlichen Belangen wird somit bildlich untermauert.[91] Die biblische Szene erscheint als ein in eine durchlaufende Landschaftskulisse inseriertes Bild. Die gesamte Bildanlage wird von aufwendig ausgestalteten Architekturversatzstücken gerahmt. Das Konzept des Bildes im Bild weist die Darstellung als artifizielles Objekt aus, das sich der Indienstnahme einer fehlgeleiteten Bildverehrung verweigert.

Abb. 27 Christus und die Ehebrecherin, unbekannter Berner Glasmaler, um 1530/1540. Glasmalerei, 43 × 32 cm. Thermalbad, Schinznach Bad.

Auf Manuels Riss sind zwei Besitzvermerke des Berner Glasmalers Joseph Gösler (erwähnt 1540–1585) angebracht sowie einzelne rote in die Zeichnung gesetzte Linien, die den Verlauf der Verbleiung für die Umsetzung in die Glasmalerei festhalten. Die Spuren bezeugen, dass auch dieser Riss in einer Glaserwerkstatt verblieben ist. Aufgrund der Besitzvermerke wurde die Umsetzung der Jegenstorfer Scheibe dem Berner Glasmaler Joseph Gösler zugeschrieben, bis die Forschung erste Zweifel formulierte. Göslers Tätigkeit als Glasmaler ist erst ab 1540 in Ratsmanualen und Stadtrechnungen belegt. Aktuell gilt Hans Funk (um 1470 – um 1540) als Urheber der Scheibe. Gösler unterhielt enge Beziehungen zu Funk und hatte möglicherweise in dessen Werkstatt seine Ausbildung durchlaufen.[92] Der Riss Manuels dürfte wohl über Hans Funk in den Besitz von Joseph Gösler gelangt sein.

Auch Manuels Riss zum Thema der Ehebrecherin wurde bald nach seiner Entstehung in einer Einzelscheibe umgesetzt (Abb. 27). Die Scheibe gibt detailgetreu den Riss Manuels wieder, was gegen die künstlerische Eigenständigkeit des nicht identifizierten Berner Glasmalers spricht.[93] Auftraggeber und ursprünglicher Anbringungsort sind unbekannt. 1697 liess Samuel Jenner (1653–1720) die Inschrift der Glasscheibe erneuern. Er hatte in Bern

die Ämter des Stadtwerkmeisters, Münsterwerkmeisters und Unterspitalvogts inne und war Mitglied des Grossen Rates. Die Einzelscheibe dürfte durch Jenner in das Schinznacher Bad gelangt sein, das kurz vor 1697 von ihm übernommen worden war.[94]

Zeichnungsbestände in Werkstätten

Die Anzahl der überlieferten Glasscheiben, die einen eigenhändigen Entwurf Manuels unmittelbar umsetzen, ist gering. Neben den genannten Scheiben in Jegenstorf und Schinznach Bad kann die nicht mehr erhaltene Glasscheibe aus der ehemaligen Sammlung des Schlosses Pulsnitz (Sachsen) nachgewiesen werden. Der dazugehörige Scheibenriss Manuels mit dem Wappen des Jakob May (1493–1538) datiert auf das Jahr 1526. Der historischen Fotografie nach zu urteilen, lehnte sich das Motiv der Scheibe eng an Manuels Riss an.[95] Von Letzterem haben sich zwei Zeichnungen erhalten, die einzelne Partien detailgetreu kopieren. Die Zeichnungen tragen das Monogramm von Hans Funk beziehungsweise jenes des Monogrammisten IL.[96] Der Riss des Monogrammisten IL (erwähnt 1538) wurde ebenfalls in eine Kabinettscheibe transponiert, die dem Umfeld der Werkstatt von Hans Funk zugewiesen werden kann.[97]

Die wenigen angeführten Beispiele zeigen, dass der Berner Hans Funk und sein Umfeld mehrfach auf Bildfindungen von Niklaus Manuel zurückgegriffen haben. Die Rezeption durch die Berner Werkstatt war fraglos kein Einzelfall und erklärt stilistische und motivische Abhängigkeiten vieler Einzelscheiben vom Schaffen Manuels. In der Regel wurde der Auftrag für die Herstellung einer Scheibe über die Werkstatt des Glasmalers abgewickelt, der einen Reisser mit dem Entwurf einer Vorlage betraute. Die Zeichnungen gingen in den Besitz der jeweiligen Werkstatt über und wurden als Musterblätter an spätere Generationen weitergereicht oder verkauft.[98] Spuren des Werkstattbetriebs, die den Verbleib in einer Werkstatt oder die Verwendung als Vorlage belegen, finden sich auf einer Reihe von Manuels Zeichnungen. Neben den bereits erwähnten Besitzvermerken des Berners Joseph Gösler und einzelner Mitglieder der Basler Glaserfamilie Wannenwetsch können andere Vermerke dem Schaffhauser Daniel Lindtmayer d. J. (1552–1606/07) oder dem Berner Hans Rudolf Lando (1584–1646) zugeordnet werden.[99] In nur wenigen überlieferten Blättern Manuels weisen entweder Rasterlinien, Farbangaben oder Umrisszeichnungen für die Verbleiung auf eine Umsetzung in das Medium der Glasmalerei hin.[100]

Eine andere Art der Rezeption von Manuels zeichnerischem Œuvre manifestiert sich in rund einem Dutzend Arbeiten auf Papier. Obwohl die Zeichnungen das Monogramm des Künstlers tragen, wurde im *Catalogue raisonné* die Eigenhändigkeit Manuels in Frage gestellt, oder die Blätter wurden aus Gründen der Stilkritik aus dem Œuvre ausgeschieden.[101] Bei diesen Arbeiten dürften Manuels Initialen nicht in täuschender Absicht in die Zeichnung gesetzt worden sein, vielmehr sind sie als Hinweis auf die Vorlage zu verstehen, die der Zeichner vollständig oder in einzelnen Teilen kopierte oder paraphrasierte. Die Anbringung der Initialen als Vermerk war dazu bestimmt gewesen, den Urheber der Bildfindung zu nennen; sei es, dass der nachahmende Künstler selbst bestrebt war, die Wertschätzung gegenüber Manuels Vorlagenmaterial zum Ausdruck zu bringen oder dass der Auftraggeber die Reverenz an den entwerfenden Künstler Niklaus Manuel erwartete. Als Beispiele aus der Reihe der zweifelhaften Zuschreibungen an Niklaus Manuel seien der Riss mit leerem Wappenschild (Abb. 28), der von einem Figurenpaar flankiert wird, und die Zeichnung eines Fahnenträgers erwähnt (Abb. 29).[102] In der Gruppe der ausgeschiedenen Zeichnungen zeigt der Riss mit dem Wappen zweier gekreuzter Fische (Abb. 30) in Rötel ausgeführte Verbleiungslinien und die Kürzel zu Farbangaben, die mit Blick auf die Umsetzung in die Glasmalerei vorgenommen wurden. Wie der identische Besitzer- oder Werkstattvermerk beweist, gehörte die Zeichnung dem gleichen Eigentümer wie die beiden Kopien von Manuels «Götzenzerstörung» und der «Ehebrecherin», die heute in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich aufbewahrt werden.[103] Viele der mit Manuels Initialen versehenen

Abb. 28 Scheibenriss mit leerem Wappenschild, Niklaus Manuel (?), um 1520. Feder in Braun, grau laviert, im Wappen undeutliche Skizze in Kohle, 23,3 × 20,7 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.I.73

Abb. 29 Fahnenträger, Niklaus Manuel (?), 1525. Feder in Schwarz, laviert, 30,2 × 21,4 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.I.74.

Blätter, bei denen dessen Eigenhändigkeit bezweifelt oder verneint wird, stammen aus den 1520er Jahren. Möglicherweise hatte Manuel in dieser Zeit eine ganze Reihe weiterer, heute nicht mehr erhaltener Scheibenrisse geschaffen, auf welche die Zeichner als Vorlagen zurückgreifen konnten.

Manuels Vorlagensammlung gehörte zum Werkstattkapital und wurde an seine Söhne weitervererbt. Ein umfangreiches Konvolut an Zeichnungen dürfte also über seinen Tod hinaus in der Werkstatt geblieben sein. Die Provenienz einiger Zeichnungen, die zum Bestand des Amerbach-Kabinetts gehören, drängt diese Schlussfolgerung auf. Das älteste Inventar A des Basler Humanisten Basilius Amerbach (1533–1591) aus den Jahren 1577/78 verzeichnet 44 Zeichnungen von Niklaus Manuel. Ein Jahrzehnt später wurde im sogenannten Inventar D ein beachtlich erweiterter Bestand an Werken Manuels ausgewiesen: 94 Zeichnungen, sechs Gemälde und die «Schreibbüchlein». Amerbach könnte bereits 1571 mehrere Werke aus dem Besitz von Manuels Sohn, Hans Rudolf Manuel, erworben haben. In besagtem Jahr, dem Todesjahr Hans Rudolfs, hatte der Sammler einen auffallend hohen Betrag von 104 Pfund für Sammlungsgut investiert. Hans Rudolfs Rückgriffe auf Zeichnungen des Vaters lassen sich beispielhaft an den beiden mit 1529 datierten Zeichnungen «Eidgenosse» und «Landsknecht» aufzeigen, die er 1547 in das Medium des Holzschnittes übertragen hatte (Abb. 31, 32).[104]

Die Überlieferungsgeschichte der Bestände aus Manuels Werkstatt im Amerbach-Kabinett hängt eng mit der Ausbildung zweier seiner Söhne in Basel zusammen. Hans Rudolf hatte in der Werkstatt des Basler Glasmalers Maximilian Wisshack (um 1500 – vor 1556) und Niklaus d. J. (1528–1588) beim Glasmaler Balthasar Han (1505–1587) gearbeitet. Niklaus d. J. dürfte eine grössere Anzahl von Zeichnungen seines Vaters in den Werkstattbetrieb des Lehrmeisters eingebracht haben. Der Nachlass von Han gelangte mutmasslich in den Besitz von Basilius Amerbach.[105] Das Inventar D nennt 94 Zeichnungen von Manuel. Nach aktuellem Wissenstand stehen dem 48 eigenhändige Zeichnung von Niklaus Manuel gegenüber, die sich noch heute im Bestand des ehemaligen Amerbach-Kabinetts befinden. Die beachtliche Differenz ist kaum mit dem Ausscheiden einzelner Blätter aus den Sammlungsbeständen zu erklären. Sie könnte allenfalls mit einer grossen Zahl von Zuschreibungen an Manuel,

Abb. 30 Scheibenriss mit einem Wappen mit gekreuzten Fischen, unbekannter Meister, 1529. Feder in Schwarz, laviert, Ergänzungen mit Feder in Dunkelbraun, Hintergrund gelb getönt, 43,7 × 32 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.I.78.

Abb. 31 Landsknecht, Niklaus Manuel, 1529. Farbige und schwarze Kreide, Feder in Braun; Hintergrund wohl nachträglich braunschwarz übermalt, 41,1 × 28 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1927.115.

Abb. 32 Der Landsknecht, Hans Rudolf Manuel, 1547. Holzschnitt, 40,5 × 27,7 cm. Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 824b.

die Amerbach irrtümlich vornahm, erklärt werden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass sich die Nachweise im Inventar auf die Provenienz der Blätter beziehen. Folglich würde das im Inventar ausgewiesene Konvolut sowohl eigenhändige Werke Niklaus Manuels als auch von anderen Meistern umfassen.[106]

Auch die beiden sogenannten Schreibbüchlein Manuels, die das Inventar des Amerbach-Kabinetts gesondert ausweist, waren in der Werkstattsammlung verblieben.[107] Die Silberstiftzeichnungen auf grundierten Holztäfelchen reihen sich insofern in die mittelalterliche Tradition der Exempla ein, als die einzelnen Darstellungen als Muster dienten und zu Ausbildungszwecken eingesetzt werden konnten. Wie bei den mittelalterlichen Musterbüchern steht bei einer Mehrzahl dieser Zeichnungen die Lesbarkeit und Wiederholbarkeit der Formen im Vordergrund. Die Werkstatt konnte für Formen- und Bildfindungen auf das Repertoire der «Schreibbüchlein» zurückgreifen. Diese Funktion kann partiell an Beispielen nachvollzogen werden. Obwohl sich die Silberstiftzeichnungen in der Werkstatt Manuels befanden, wurden sie bereits früh rezipiert. Die heute im Metropolitan Museum of Art aufbewahrte Federzeichnung eines Kriegers aus dem Jahre 1522 zeigt eine augenfällige Nähe zu einer der sechs männlichen Figuren der wenige Jahre zuvor entstandenen Silberstiftzeichnung des «Schreibbüchleins» (Abb. 33, 34).[108] Neben dem New Yorker Blatt ist eine weitere nahezu identische Zeichnung geringerer Qualität im Basler Kupferstichkabinett überliefert.[109] Formale und motivische Anleihen an die Zeichnungen in Manuels «Schreibbüchlein» finden sich auch in den Entwürfen der 1520 vollendeten Glasgemälde des Basler Regierungsratssaals. Die Schildhalterinnen des Risses für die «Solothurner Standesscheibe» setzen Manuels Skizzen von nackten, weiblichen Figuren voraus (Abb. 35, 36). Während die Autorschaft für die Ausführung der Fenster durch Zahlungen an Antoni Glaser (erwähnt 1505, † vor dem 3. 4. 1551) belegt ist, wurde jene für Entwürfe und die Konzeption des Zyklus in der früheren Forschung kontrovers diskutiert und entweder Niklaus Manuel, Urs Graf oder Hans

Abb. 33 Sechs männliche Figuren, Täfelchen des sog. Schreibbüchleins, Niklaus Manuel, um 1517. Silberstift auf weiss grundiertem Holz, Hintergrund nachträglich schwarz abgedeckt, 12 × 8,5 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.73.2.

Abb. 34 Krieger, unbekannter Meister, 1522. Feder in Schwarz, 28,6 × 18,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 1972.118.297, Bequest of Walter C. Baker, 1971.

Holbein d. J. zugeschrieben. Die neuere Forschung weist den Entwurf ebenfalls Antoni Glaser zu und beurteilt dessen Leistung als einen Gesamtentwurf, der auf einer «Kompilation, Kombination und Variation vorliegender Einzelmotive» fusst.[110] Enge Parallelen zum Entwurf der Solothurner Standesscheibe und zu den weiblichen Figuren des «Schreibbüchleins» zeigt der «Scheibenriss mit dem Wappen der Familien von Goldenberg» (Abb. 37).[111] Die lavierte Federzeichnung auf blau grundiertem Papier trägt das Datum 1522; sie gilt trotz des Monogramms «NMD» nicht als eigenhändiges Werk Manuels. Die Initialen sind auch in diesem Fall als Hinweis auf die Bildquelle zu interpretieren. Das Berner Wasserzeichen des verwendeten Papiers steht im Einklang mit der Datierung der Zeichnung. Die Rezeption einzelner Darstellungen aus den «Schreibbüchlein» kurze Zeit nach deren Vollendung belegt, dass Künstler, insbesondere Glasmaler, früh Zugang zu diesem besonderen Zeichnungsbestand Niklaus Manuels hatten oder dass Manuel selbst weitere Zeichnungen in Umlauf gebracht hatte, die sich auf die in der Werkstatt befindlichen Silberstiftzeichungen abstützten.[112] Die künstlerische Auseinandersetzung mit Vorlagenmaterial Manuels, das nicht dem engen Kontext der Scheibenrisse angehört, erstaunt wenig, zumal die Glasmaler sich auch anderer Gattungen, insbesondere druckgrafischer Werke, als Inspirationsquellen bedienten.

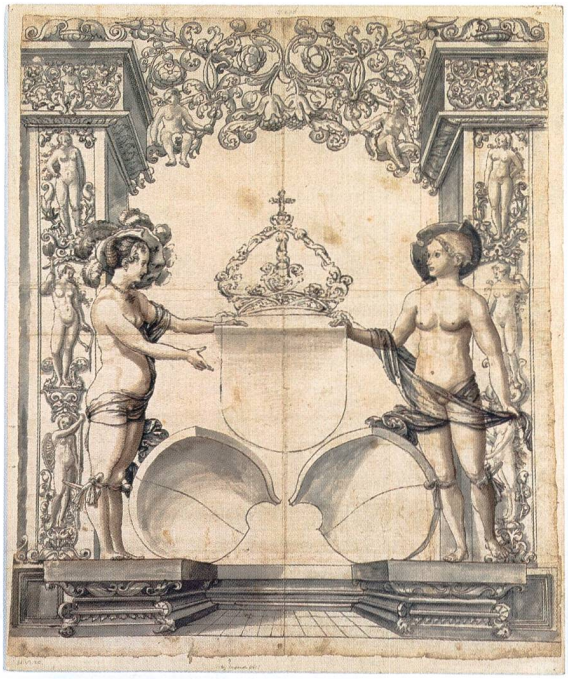


Abb. 35 Riss zur Solothurner Standesscheibe für den Glasgemäldezyklus im Basler Rathaus, Antoni Glaser, um 1517. Feder in Braun und Schwarz, laviert, 68 × 56,8 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.VI.30.

Abb. 36 Sieben nackte weibliche Figuren, Täfelchen des sog. Schreibbüchleins, Niklaus Manuel, um 1517. Silberstift auf weiss grundiertem Holz, stellenweise mit Deckfarbe übergangen und weiss gehöht, Hintergrund nachträglich schwarz abgedeckt, 12 × 8,5 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662.73.4.

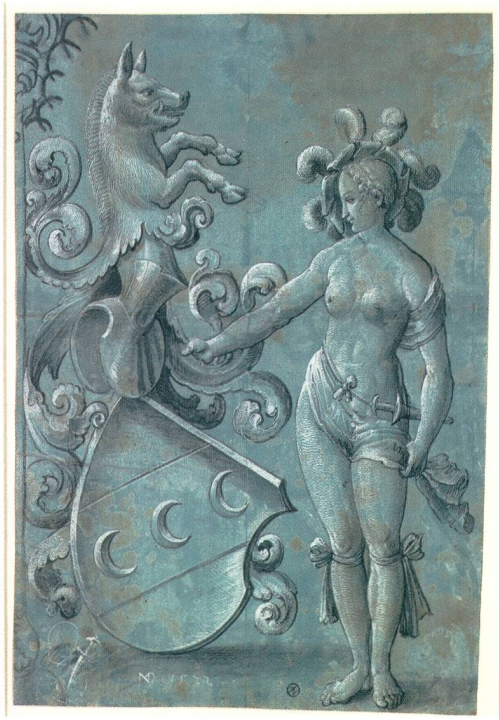


Abb. 37 Scheibenriss mit dem Wappen der Familie von Goldenberg, unbekannter Meister, 1522. Feder in Schwarz und Weiss, laviert, weiss gehöht, über Spuren einer Vorzeichnung mit Kohle, Ergänzungen in schwarzer Kreide, auf blaugrau grundiertem Papier, 37,2 ×27,4 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.I.69.

Fazit

Nicht nur den Scheibenrissen Manuels, sondern auch den Zeichnungen seiner «Schreibbüchlein» war in der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts eine breite Rezeption beschieden. Dies belegen nicht zuletzt die Zeichnungen, die auf Bildfindungen der «Schreibbüchlein» zurückgriffen und als Nachzeichnungen in den Werkstattbestand der Glaser aufgenommen wurden. Neben Hans Holbein d. J. und Hans Baldung Grien hatte Niklaus Manuel wesentlichen Anteil an einer modernen Formensprache, welche die Entwicklung der Einzelscheibe prägen sollte.[113] Sein Formengut beeinflusste in Bern über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus die lukrative, trotz der Reformation unvermindert anhaltende Produktion von Einzelscheiben.[114] Zeichnungen für die Glasmalerei lassen sich für seine gesamte Schaffenszeit nachweisen. Nach seiner Hinwendung zu Politik und Dichtung bildeten sie den Hauptakzent seines ab diesem Zeitpunkt reduzierten künstlerischen Schaffens. Hiervon zeugen überlieferte Zeichnungen von seiner Hand und Nachzeichnungen Dritter. In Einklang mit seinen Schriften und mit seinen Ämtern verstand es Niklaus Manuel, einzelne Scheibenrisse als gesellschaftskritisches und politisches Bildmedium – sei es im Hinblick auf den Reislauf, die Modetorheit, die reformationszeitliche Bilderfrage oder auf weitere konfessionelle Anliegen – einzusetzen. Dies erstaunt nicht, zumal die Kabinettscheiben im 16. Jahrhundert zu den bedeutenden politischen Bildmedien der damaligen Eidgenossenschaft zählten.[115]

AUTOR

Michael Egli, lic. phil., Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zollikerstrasse 32, CH-8032 Zürich

ANMERKUNGEN

* Der vorliegende Text ist die erweiterte Fassung des Vortrags, der anlässlich der öffentlichen Fachtagung «Scheibenrisse und Glasgemälde», Kunstmuseum Basel, 11.–12. April 2019, gehalten worden ist. Ariane Mensger und dem gesamten Team des Catalogue raisonné Niklaus Manuel gilt mein besonderer Dank.

1 Siehe dazu André Holenstein, *Macht durch Verflechtung. Bern in Niklaus Manuels Zeit*, in: Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation (= Begleitpublikation zur Ausstellung des Bernischen Historischen Museums), hrsg. von Susan Marti, Zürich 2016, S. 23–29, hier S. 25. – Peter Kurmann, *«Maria! Hilf dir selber zu dinem Buwe». Das Berner Münster, seine Baugeschichte und seine Ausstattung, eine Darstellung mit zwei Rundgängen*, in: Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, hrsg. von Ellen J. Beer et al., Bern 1999, S. 421–444. – Charlotte Gutscher-Schmid / Franz-Josef Sladeczek, *«bi unns und in unnser statt beliben.» Künstler in Bern – Berner Künstler? Zum künstlerischen Austausch im spätmittelalterlichen Bern*, in: Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, hrsg. von Ellen J. Beer et al., Bern 1999, S. 410–421. – Kathrin Tremp-Utz, *Die mittelalterliche Kirche und der Münsterbau*, in: Das Jüngste Gericht. Das Berner Münster und sein Hauptportal, hrsg. vom Verein zur Förderung des Bernischen Historischen Museums, Bern 1982, S. 10–25.

2 Siehe dazu Brigitte Kurmann-Schwarz, *«... wilt vensster machen mit geferbten glas ... so mustu dir das laßen entwerffen auf papir einen maler ...». Zur Entstehung der spätgotischen Glasmalereien des Berner Münsters und der Herkunft der Glasmaler und Entwerfer*, in: Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, hrsg. von Ellen J. Beer et al., Bern 1999, S. 444–456, hier S. 450–456.

3 Siehe dazu Michael Egli, *Niklaus Manuel – sein Œuvre im Wandel der Zeit*, in: Michael Egli / Hans Christoph von Tavel, Niklaus Manuel. Catalogue raisonné (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen 29), mit Beiträgen von Petra Barton Sigrist, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft und von der Burgerbibliothek Bern, 2 Bde., Basel 2017, S. 12–34, hier S. 23.

4 Zu den Gemeinsamkeiten der genannten Künstler siehe Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 21, 23. – *Von Dürer bis Gober. 101 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel* (= Ausstellungskatalog, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett), hrsg. von Christian Müller, München 2009, Kat. 24. – Christian Müller, *Hans Holbein der Jüngere als Zeichner*, in: Hans Holbein der Jüngere. Die Jahre in Basel 1515–1532 (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), mit Beiträgen von Christian Müller et al., München 2006, S. 20–34, hier S. 24. – *Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel* (= Beschreibender Katalog der Zeichnungen. Die Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Bd. III, Teil 2B; Begleitpublikation zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel), bearb. von Christian Müller, mit Beitr. von Ulrich Barth und Anita Haldemann, Basel 2001, S. 64.

5 Siehe dazu Petra Barton Sigrist, *Biografie*, in: Michael Egli / Hans Christoph von Tavel, Niklaus Manuel. Catalogue raisonné (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen 29), mit Beiträgen von Petra Barton Sigrist, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft und von der Burgerbibliothek Bern, 2 Bde., Basel 2017, S. 80–81. – Susan Marti, *Manuels facettenreiche Karriere*, in: Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation (= Begleitpublikation zur Ausstellung des Bernischen Historischen Museums), hrsg. von Susan Marti, Zürich 2016, S. 80–85.

6 Zu den Deutsch-Säckelmeister-Rechnungen von 1513 siehe Hugo Wagner, *Niklaus Manuel in den Dokumenten*, in: Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Red. von Cäsar Menz / Hugo Wagner, Bern 1979, S. 121–137, Dokumente II und III. Zur Gebrauchskopie des «Juliuspanners» siehe Michael Egli / Hans Christoph von Tavel, *Niklaus Manuel. Catalogue raisonné* (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen 29), mit Beiträgen von Petra Barton Sigrist, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft und von der Burgerbibliothek Bern, 2 Bde., Basel 2017. Open Access zur Online-Publikation www.niklaus-manuel.ch, Kat. 1 (Hans Christoph von Tavel). Mit vergleichbaren Aufgaben wurde beispielsweise der in Freiburg und Bern tätige Hans Fries (um 1460–1523) betraut; *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende*, hrsg. von Verena Villiger / Alfred A. Schmid, Zürich 2001 [Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte, Freiburg i. Ü.], S. 32.

7 Zuletzt Daniel Hess, *Maler und Reisläufer – Stationen eines prekären Künstlerlebens in der Schweiz des 16. Jahrhunderts*, in: Kunstchronik 71, Heft 3, 2018, S. 145–153, hier S. 146. Zu den Retabeln siehe Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 2.01–02 (Hans Christoph von Tavel), Kat. 3.01–04 (Hans Christoph von Tavel). Die Literaturhinweise zu den einzelnen Werken Manuels beschränken sich im Folgenden auf ausgewählte, in der Regel für die Argumentation relevante Titel. Eine ausführliche Bibliografie zu den jeweiligen Werken Manuels findet sich unter den entsprechenden Katalognummern des *Catalogue raisonné Niklaus Manuel*.

8 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 20–24 (Hans Christoph von Tavel). Siehe dazu ferner *Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein* (= Ausstellungskatalog, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; The Saint Louis Art Museum, 2000–2001), hrsg. von Barbara Butts / Lee Hendrix, mit Beitr. von Barbara Giesicke et al., Los Angeles 2000, Kat. 120–121.

9 Zur Forschungsgeschichte der Zu- und Abschreibung der genannten Zeichnungen siehe zuletzt Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 20–24 (Hans Christoph von Tavel). – Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 18, 20.

10 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 22, 23 (Hans Christoph von Tavel).

11 Siehe dazu u. a. Ariane Mensger, *Die Scheibenrisse der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, 2 Bde., Köln 2012, Bd. 1, S. 5.

12 Siehe dazu Ariane Mensger (vgl. Anm. 11), Bd. 1, S. 1, 5. – Heinz Matile, *Zum Thema «Niklaus Manuel und die Glasmalerei»*, in: Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Red. von Cäsar Menz / Hugo Wagner, Bern 1979, S. 67–74, hier S. 72. – Friedrich Thöne, *Daniel Lindtmayer, 1552–1606/07. Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer* (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler 2), Zürich 1975, S. 112–114. Zu den verschiedenen Entwurfsstadien siehe Hartmut Scholz, *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit* (= Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien 1), Berlin 1991, S. 14–15.

13 Daniel Hess (vgl. Anm. 7), S. 150, kritisiert eine im *Catalogue raisonné Niklaus Manuel* zu stark auf das Zudienende fokussierte Beurteilung der Glasmalereizeichnungen. Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 18.

14 Siehe dazu zuletzt Daniel Hess (vgl. Anm. 7), S. 150. – Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 18. S.

15 Zu einem forschungsgeschichtlichen Überblick siehe Heinz Matile (vgl. Anm. 12).

16 Lucie Stumm ordnete die Scheiben von Kirchberg und Lauperswil in die Reihe der «Erstlingswerke, deren Eigenhändigkeit einstweilen umstritten ist», ein; Lucie Stumm, *Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler*, Bern 1925, S. 16. Siehe dazu auch Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), S. 256–257 (Hans Christoph von Tavel). – Rolf Hasler et al., *Die Glasmalereien des Kantons Bern des 16. bis 18. Jahrhunderts* (= Corpus Vitrearum Bern, 7. Teil der Reihe Neuzeit), 2017

[ausschliesslich online publiziert: https://vitrosearch.ch/de/search?inventory=BE; zuletzt konsultiert am 2. August 2019], Referenznummer BE_1229 (Rolf Hasler, Sarah Keller 2016). – Barbara Butts / Lee Hendrix (vgl. Anm. 8), Kat. 122. – Brigitte Kurmann-Schwarz, *Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster* (= Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz, IV), hrsg. von der Schweizerischen Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften, Bern 1998, S. 373–374, 401–414. – *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Red. von Cäsar Menz / Hugo Wagner, Bern 1979, Kat. 264.

17 Siehe dazu Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), S. 256–257 (Hans Christoph von Tavel). – Rolf Hasler (vgl. Anm. 16), Referenznummer BE_391 (Rolf Hasler, Sarah Keller 2016). – Heinz Matile (vgl. Anm. 12), S. 69. – Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 276.

18 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 81.01–10 (Michael Egli). – Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca [...], Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Nürnberg/Frankfurt a. M.: Meridian, 1675–1679 [Nachdruck mit Einleitung von Christian Klemm, Nördlingen 1994], Bd. 1, S. 253.

19 Zur erstmaligen Zuschreibung an die Bubenberg-Werkstatt siehe Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 16), S. 373–374, 401–414. Siehe dazu ferner Rolf Hasler (vgl. Anm. 16), Referenznummer BE_1229 (Rolf Hasler / Sarah Keller, 2016).

20 Siehe dazu Rolf Hasler (vgl. Anm. 16), Referenznummer BE_391 (Rolf Hasler / Sarah Keller, 2016).

21 *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch. Nebst einem Katalog der Basler Niklaus Manuel-Ausstellung im Kupferstichkabinett, Mitte Februar bis Ende April 1930* (= Ausstellungskatalog, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett), hrsg. im Auftrag der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung in Basel von Hans Koegler, Basel 1930, S. 12, Kat. 1.

22 Textpassage aus dem «Nürnberger Kunstbuch», zitiert nach Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 2), S. 444.

23 Siehe dazu Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 1.

24 Das Fenster ist mit «GILTER» und «HOLBAIN» bezeichnet. Neueren Untersuchungen zufolge könnte Holbein insofern einen Anteil an der Realisierung der Glasgemälde gehabt haben, als die in Kaltmalerei ausgeführten Gesichter von ihm gemalt worden sein könnten. Hinweis von Daniel Parello anlässlich seines Vortrags «Künstlerwanderung – Vorlagenwanderung. Augsburger Scheibenrisse aus der Werkstatt Holbeins d. Ä. in Basel», Fachtagung «Scheibenrisse und Glasgemälde», Kunstmuseum Basel, 11.–12. April 2019. – Hartmut Scholz / Daniel Parello, *Der Dom zu Eichstätt* (= Meisterwerke der Glasmalerei, 7), hrsg. vom Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Regensburg 2017. – Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 13.

25 Siehe u. a. Ariane Mensger (vgl. Anm. 11), Bd. 1, S. 3. – Barbara Giesicke / Mylène Ruoss, *In Honor of Friendship: Function, Meaning, and Iconography in Civic Stained-Glass Donations in Switzerland and Southern Germany*, in: Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein (= Ausstellungskatalog, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; The Saint Louis Art Museum, 2000–2001), hrsg. von Barbara Butts / Lee Hendrix, mit Beitr. von Barbara Giesicke et al., Los Angeles 2000, S. 43–55. – Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 2), S. 456. – Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 16), S. 383–385.

26 Es ist gar von einer «Überproduktion» die Rede; siehe dazu Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 2), S. 456 (Zitate). Unter den «nuewen sitten, wissen und bruechen» des Jahres 1503 erwähnt die Berner-Chronik «hohe schibenfenster vol wapen». Bereits zuvor war 1501 in Bern eine Glaserordnung zur Regulierung der Preise für Glasmalereien erlassen worden (*Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm*, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Bern, 6 Bde., Bern 1884–1901, Bd. 2, S. 340–341, 390 (Zitat). Der oberrheinische Schriftsteller Johann Fischart (1546/47–1591) vergleicht in seinem Text *Vom Stand ettlicher Nationen / Land vnd Staett* (1574) die Verbreitung der sogenannten Schweizerscheibe mit jener von «Tannzapfen im Schwarzwald» oder von «Eulen zu Athen». Siehe dazu Daniel Hess, *Die «Schweizerscheibe» und die Konstruktion einer helvetischen Nationalkultur*, in: Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert (= Neue Berner Schriften zur Kunst, 10), hrsg. von Edgar Bierende, Bern 2010, S. 173–190, hier S. 173.

27 Zu den ökonomischen Überlegungen bezüglich der Scheibenproduktion unter Berücksichtigung süddeutscher Beispiele siehe Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 1–22.

28 Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 18–19, 206.

29 Siehe dazu Ariane Mensger (vgl. Anm. 11), Bd. 1, S. 6. – Brigitte Kurmann-Schwarz, *Kreatives Kopieren und Paraphrasieren in der Glasmalerei des Mittelalters*, in: Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 26), hrsg. von Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding, Passau 2010, S. 231–252. – Uta Bergmann / Rolf Hasler / Stefan Trümpler, *L'encadrement architectural dans les vitraux suisses*, in: Représentations architecturales dans les vitraux (= Dossier de la commission royale des monuments, sites et fouilles, 9), Akten des internationalen Kolloquiums, Brüssel, Palais des Académies, 22.–27. August 2002, Lüttich 2002, S. 221–230, hier S. 223, 230. – Rolf Hasler, «*Hie Obenn sol Eynner mitt Ennem albhornn hornn». Die Scheibenrisse der Sammlung Wyss: ein verkannter Schatz in neuem Licht*, in: Kunst und Architektur in der Schweiz 50, 1999, S. 40–46. – Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 2. – Gottfried Frenzel, *Entwurf und Ausführung in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit*, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 15, 1961, S. 31–59, hier S. 31, 59.

30 Zum Umgang mit Entwürfen und den Konsequenzen für Fragen nach dem Entwerfer siehe Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 29), S. 231–240. – Ariane Mensger (vgl. Anm. 11), Bd. 1, S. 6. – Uta Bergmann / Rolf Hasler / Stefan Trümpler (vgl. Anm. 29), S. 223, 230. – Rolf Hasler (vgl. Anm. 29), S. 42–43. – Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 206–226. – Heinz Matile (vgl. Anm. 12), S. 69, 72–73.

31 Der Katalog der monografischen Ausstellung zum Schaffen Niklaus Manuels von 1979 verzeichnet rund 30 Scheiben sowie weitere Entwurfszeichnungen, die mittel- oder unmittelbar mit dem Künstler in Verbindung zu bringen seien. Siehe dazu Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 260–262, 264, 265, 267–270, 272–281, 287, 289–290, 293, 296, 299, 302–305.

32 Siehe dazu Heinz Matile (vgl. Anm. 12).

33 Zu ausgewählten Beispielen im Raum Nürnbergs siehe Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 2.

34 Zu nennen sind Traktate von Cennino Cennini (1360–1440), Leonardo da Vinci (1452–1519) oder Albrecht Dürer. Letzterer schrieb in seinem *Lehrbuch der Malerei* zur Ausbildung von Lehrlingen: «Item er mus van guter wercklewt kunst erstlich vill ab machen, pis daz er eine freie hant erlangt.» Hans Rupprich (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass, Bd. 2: Die Anfänge der theoretischen Studien/Das Lehrbuch der Malerei: Von der Mass der Menschen, der Pferde, der Gebäude; von der Perspective; von Farben/Ein Unterricht alle Mass zu ändern*, Berlin 1966, S. 83–90, 99, Z. 9–10 (Zitat). Zu den Traktaten siehe u. a. Christine Demele, *Werkstattmaterial: Übungsblätter und Kopien. Am Beispiel süddeutscher Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen*, in: Zeichnen seit Dürer. Die süddeutschen und schweizerischen Zeichnungen der Renaissance in der Universitäts-

bibliothek Erlangen, hrsg. von Hans Dickel, Petersberg 2014, S. XXV–XXXII. – Stephanie Buck, *Tradition als Herausforderung. Dürers früheste Figurenstudien*, in: Der frühe Dürer (= Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), hrsg. von Daniel Hess / Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 90–100, hier S. 90. – Stephanie Porras, *«ein freie hand»: Autonomie, Zeichnen und der junge Dürer*, in: Der frühe Dürer (= Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), hrsg. von Daniel Hess / Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 245–259, hier S. 248.

35 Siehe u. a. Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 3–8.

36 Zitiert nach Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. I. Bodenseegebiet*, Bd. 1: *Quellen*, Stuttgart 1933, S. 294–295. Siehe dazu ferner Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 21. – Thomas Eser, *Ein anderer «Früher Dürer». Drei Vorschläge*, in: Der frühe Dürer (= Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), hrsg. von Daniel Hess / Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 18–28, hier S. 20–21.

37 Siehe dazu Christine Demele (vgl. Anm. 34), S. XXV. – *Der frühe Dürer* (= Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), hrsg. von Daniel Hess / Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 296. – Michael Roth, *Überlegungen zur zeichnerischen Aneignung druckgraphischer Arbeiten des 15. Jahrhunderts*, in: Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 26), hrsg. von Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding, Passau 2010, S. 353–371. – Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 3–8. – Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein*, Bd. 2: *Quellen II* [Schweiz], Stuttgart 1936, S. 221–222. Zum «abmachen» im Sinne der imitatio siehe Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*, mit einem Katalog der Holzschnitte, hrsg., komm. und in heutiges Deutsch übertr. von Berhold Hinz, Berlin 2011, Buch III, fol. T3 verso.

38 Siehe dazu Norberto Gramaccini, *Meister ES und Israhel von Meckenem als Künstlerunternehmer*, in: Festschrift für Eberhard W. Kornfeld zum 80. Geburtstag, hrsg. von Christine E. Stauffer, Bern 2003, S. 18–36. – Hartmut Scholz (vgl. Anm. 12), S. 6.

39 Zur Architekturrahmung frühneuzeitlicher Einzelscheiben siehe Ariane Mensger (vgl. Anm. 11), Bd. 1, S. 3–4. – Uta Bergmann / Rolf Hasler / Stefan Trümpler (vgl. Anm. 29), S. 221–223. – Barbara Butt / Lee Hendrix, *Drawn on Paper. Painted on Glass*, in: Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein (= Ausstellungskatalog, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; The Saint Louis Art Museum, 2000–2001), hrsg. von Barbara Butts / Lee Hendrix, mit Beitr. von Barbara Giesicke et al., Los Angeles 2000, S. 1–16, hier S. 5. – Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 16), S. 369, 374, 384.

40 Die Holzschnitte der beiden Chroniken werden dem Meister DS oder dessen Umkreis zugeschrieben. Siehe dazu Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 23, 24 (Hans Christoph von Tavel).

41 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 43 (Hans Christoph von Tavel). Siehe dazu ferner Barbara Butts / Lee Hendrix (vgl. Anm. 8), Kat. 123.

42 Zur Symbolik siehe Christiane Andersson, *Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 37, 1980, S. 276–288, hier S. 284–286. Einer vergleichbaren Gebärdensprache und Symbolik bediente sich Manuel in seinen ungefähr zeitgleich entstandenen Darstellungen der «Klugen und Törichten Jungfrauen». Siehe dazu beispielsweise die Zeichnung einer «Törichten Jungfrau» auf orangebraun grundiertem Papier im Basler Kupferstichkabinett (Inv. U.X.7). – Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 33 (Michael Egli). Siehe dazu ferner den Beitrag «Die Klugen und die Törichten Jungfrauen», ebd., S. 290–292 (Michael Egli).

43 Ins Bild gesetzte Losungen mit einem schicksalsergebenen Unterton finden sich zahlreich im zeichnerischen Œuvre Manuels; siehe dazu Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 27–29 (Hans Christoph von Tavel), 35–37 (Hans Christoph von Tavel), 38 (Petra Barton Sigrist), 42.02 (Michael Egli), 46 (Petra Barton Sigrist), 73 (Hans Christoph von Tavel). – Ariane Mensger (Hrsg.), *Weibsbilder. Eros, Macht, Moral und Tod um 1500* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett), München 2017, Kat. 9, 10, 21, 59.

44 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 43 (Hans Christoph von Tavel).

45 Zum Kupferstich Dürers siehe *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearb. von Rainer Schoch / Matthias Mende / Anna Scherbaum, 3 Bde., München 2001–2004, Bd. 1, Kat. 37.

46 Zur Rezeption druckgrafischer Werke Albrecht Dürers siehe stellvertretend Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 3.02 (Hans Christoph von Tavel), 3.04 (Hans Christoph von Tavel), 6.01 (Hans Christoph von Tavel), 8 (Michael Egli), 13 (Michael Egli), 14.04 (Michael Egli), 40 (Petra Barton Sigrist), 43 (Hans Christoph von Tavel), 66 (Michael Egli).

47 Siehe dazu Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 21. – Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 313–316.

48 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 45 (Hans Christoph von Tavel).

49 Zur Bestimmung als Muster- und Präsentationsblatt siehe Daniel Hess (vgl. Anm. 7), S. 150.

50 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 9 (Michael Egli), 10.01–02 (Michael Egli).

51 Zum Artifiziellen bei Manuel siehe Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 33–34. – Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 9 (Michael Egli), 10.0–02 (Michael Egli), 11 (Michael Egli), 49–50 (Michael Egli), 19.23 (Hans Christophvon Tavel). Für allgemeine Überlegungen dazu siehe Magdalena Bushart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder* (= Kunstwissenschaftliche Studien, 117), München 2004, S. 336–344. – Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993.

52 Zu einer vergleichbaren Beurteilung der Zeichnungen Grafs siehe *Dürer – Holbein – Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel* (= Ausstellungskatalog, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett; Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, 1997–1998), Texte von Christian Müller et al., Ostfildern-Ruit 1997, S. 13–14.

53 Zu einer historischen Beurteilung des widersprüchlichen Söldnerbildes siehe zuletzt Valentin Groebner, *Helden im Sonderangebot – Schweizerische Söldnerbilder zwischen dem 16. und dem 21. Jahrhundert*, in: Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation (= Begleitpublikation zur Ausstellung des Bernischen Historischen Museums), hrsg. von Susan Marti, Zürich 2016, S. 31–37.

54 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 32 (Petra Barton Sigrist).

55 Siehe dazu Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 26. – Petra Barton Sigrist / Michael Egli, *Niklaus Manuel – Sein vielfältiges Schaffen an der Zeitenwende*, in: Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation (= Begleitpublikation zur Ausstellung des Bernischen Historischen Museums), hrsg. von Susan Marti, Zürich 2016, S. 39–51, hier S. 47. Zu Dürers «Bildnis Kaiser Maximilians I.» (um 1519), Cranachs «Siegreichem hl. Georg zu Pferd» (um 1507) und Burgkmairs

«Kaiser Maximilian zu Pferd» (1508) siehe u. a. *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext* (= Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt a. M.), hrsg. von Jochen Sander, Texte von Katrin Dyballa et al., München 2013, Kat. 13.10, 13.11. – Johannes Jahn (Hrsg.) / Marianne Bernhard (Bearb.), *1472–1553 Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt*, München 1972, S. 280, 328–329. – *Hans Burgkmair. Das graphische Werk. 1473–1973* (= Ausstellungskatalog, Städtische Kunstsammlungen Augsburg), Red. von Isolde Hausberger et al., Augsburg 1973, Kat. 22b. Zur Kritik an der Putzsucht der Eidgenossen siehe Valerius Anshelm 1529–1546 (vgl. Anm. 26), Bd. 2, S. 389–391 (1503).

56 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 70 (Petra Barton Sigrist). – Barbara Butts / Lee Hendrix (vgl. Anm. 8), Kat. 124.

57 Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 26.

58 Stellvertretend seien die bereits genannten Holztäfelchen «Lucretia» (Abb. 16) sowie «Bathseba im Bade» und «Tod und Mädchen» erwähnt. Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 27. – Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 9 (Michael Egli), 10.01–02 (Michael Egli). Allgemein zum Diskurs in der Kunstkammer siehe Bodo Brinkmann, *Ort des Diskurses: die Kunstkammer*, in: Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien (= Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt a. M.), Ausstellung und Katalog von Bodo Brinkmann, mit einem Beitr. von Berthold Hinz, Petersberg 2007, S. 36–49.

59 Beide Werke sind bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Besitz der Nachkommen Manuels verblieben. Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 15–16 (Michael Egli). Zu Albrecht Dürers Selbstbildnissen als Probestücke siehe Thomas Eser, *Dürers Selbstbildnisse als «Probstücke». Eine pragmatische Deutung*, in: Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst, hrsg. von Andreas Tacke / Stefan Heinz in Zusammenarb. mit Ingrid-Sibylle Hoffmann / Christof Metzger, Petersberg 2011, S. 159–176.

60 Zur Abschrift der Bewerbung Manuels siehe *Niklaus Manuel. Werke und Briefe*, vollst. Neuedition, hrsg. von Paul Zinsli / Thomas Hengartner unter Mitarb. von Barbara Freiburghaus, Bern 1999, Brief III. Zur Relativierung einer ausschliesslich pekuniär begründeten Neuorientierung Manuels siehe Norberto Gramaccini, *Niklaus Manuel Deutsch – «Ut pictura poesis»*, in: Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, hrsg. von Ellen J. Beer et al., Bern 1999, S. 523–534, hier S. 533–534.

61 Siehe dazu u. a. Franz-Josef Sladeczek, *«das wir entlichs verderbens und des bettelstabs sind». Künstlerschicksale zur Zeit der Reformation*, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte (= Historische Zeitschrift, Beihefte, NF 33), hrsg. von Peter Blickle et al., München 2002, S. 273–304, hier S. 301–302.

62 Zur historischen Beurteilung von Manuels politischer Karriere siehe André Holenstein (vgl. Anm. 1), S. 24–25. Vergleichbare bedeutende Positionen in der Politik hatte Tilman Riemenschneider inne; siehe dazu Lucas Dembinsky, *Tilman Riemenschneider im Bauernkrieg. Langer Aufstieg und schneller Fall in Würzburg. Legende und Wirklichkeit*, in: Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hrsg. von Andreas Tacke / Franz Irsigler, Darmstadt 2011, S. 303–321, hier S. 303–309.

63 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 68–80.02 (Petra Barton Sigrist, Michael Egli, Hans Christoph von Tavel).

64 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 69.01–10 (Petra Barton Sigrist).

65 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 76 (Petra Barton Sigrist).

66 Zu den drei Fastnachtspielen siehe Heidy Greco-Kaufmann, *Niklaus Manuel, der Fastnachtspieldichter*, in: Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation (= Begleitpublikation zur Ausstellung des Bernischen Historischen Museums), hrsg. von Susan Marti, Zürich 2016, S. 71–77. – Paul Zinsli / Thomas Hengartner (vgl. Anm. 60), 101–283.

67 Lucie Stumm (vgl. Anm. 16), S. 82.

68 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 79 (Michael Egli). Zu einer detaillierten forschungsgeschichtlichen Analyse siehe insbesondere Lucas Marco Gisi, *Niklaus Manuel und der Berner Bildersturm*, in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte (= Historische Zeitschrift, Beihefte, NF 33), hrsg. von Peter Blickle et al., München 2002, S. 143–163, hier S. 144–146.

69 Siehe dazu Conrad André Beerli, *Le peintre poète Nicolas Manuel et l'évolution sociale de son temps* (= Travaux d'humanisme et renaissance, 4), Genf 1953, S. 275–276. – Hans Koegler (vgl. Anm. 21), S. 78. – Lucie Stumm (vgl. Anm. 16), S. 82.

70 Siehe dazu Oskar Bätschmann, *Malerei der Neuzeit* (= Ars Helvetica, 6), Disentis 1989, S. 31. – Franz-Josef Sladeczek, *«Die goetze in miner herren chilchen sind gerumpt»! Von der Bilderfrage der Berner Reformation und ihren Folgen für das Münster und sein Hauptportal. Ein Beitrag zur Berner Reformationsgeschichte*, in: Theologische Zeitschrift 44, 1988, S. 289–311, hier S. 297. – Hans Christoph von Tavel, *Kunstwerke Niklaus Manuels als Wegbereiter der Reformation*, in: Von der Macht der Bilder, Beiträge des CIHA-Kolloquiums «Kunst und Reformation», hrsg. im Auftrag des Rektors der Karl-Marx-Universität Leipzig von Ernst Ullmann, Leipzig 1983, S. 223–231, hier S. 255. – Ulrich Im Hof, *Niklaus Manuel und die reformatorische Götzenzerstörung*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 37, 1980, S. 297–300, hier S. 297. – Max Huggler, *Niklaus Manuel und die Reformatoren*, in: Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Red. von Cäsar Menz / Hugo Wagner, Bern 1979, S. 100–113, hier S. 112. – Hans Christoph von Tavel, *Niklaus Manuel. Zur Kunst eines Eidgenossen der Dürerzeit*, Bern 1979, S. 96–97.

71 Bernd Moeller, *Niklaus Manuel Deutsch. Ein Maler als Bilderstürmer*, in: Zwingliana 23, 1996, S. 83–104, hier S. 89–91.

72 Zur folgenden Interpretation siehe Lucas Marco Gisi (vgl. Anm. 68), S. 144–157.

73 Siehe dazu Paul Zinsli / Thomas Hengartner (vgl. Anm. 60), S. 429–517, V. 75–76.

74 Siehe dazu Andreas Rüfenacht, *Bildersturm im Berner Münster? Berns Umgang mit sakralen Bildern in der Reformation – Symptom der städtischen Herrschaft*, in: Zwingliana 44, 2017, S. 1–155, hier S. 15–16.

75 Zu den detaillierten formalen und inhaltlichen Bezügen zur zeitgenössischen Polemik um die neue Konfession siehe Lucas Marco Gisi (vgl. Anm. 68), S. 147–151.

76 Die systematische Bilderentfernung im Januar 1528 führte den Bewohnern und Bewohnerinnen der Stadt sowie Reisenden den Ratsbeschluss für die Reformation vor Augen. Andreas Rüfenacht (vgl. Anm. 74), S. 4.

77 Siehe dazu u. a. Andreas Rüfenacht (vgl. Anm. 74), S. 22–31.

78 Andreas Bodenstein, gen. Karlstadt, *Von abtuhung der Bylder*, Wittenberg 1522. – Ludwig Hätzer, *Ein Urtheil Gottes* […], *wie man es mit allen Götzen und Bildnissen halten soll*, Zürich 1523. – Lucas Marco Gisi (vgl. Anm. 68), S. 147.

79 Die kontrollierte Entfernung der Bilder, die im Sinne Zwinglis auch eine Rückgabe an die Stifter vorsah, fand 1530 ihren Abschluss. Siehe dazu zuletzt Andreas Rüfenacht (vgl. Anm. 74), S. 42–47.

80 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 78 (Michael Egli).

81 Siehe *Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht – Schatzkammer – Residenz* (= Ausstellungskatalog, Schloss Johannisburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, Stiftsmuseum der Stadt sowie Stiftsbasilika St. Peter und Alexander, Aschaffenburg), hrsg. von Gerhard Ermischer / Andreas Tacke, Regensburg 2007, S. 279. – Christiane Andersson, *Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation*, in: Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Ein Tagungsbericht (= Veröffentlichungen der historischen Kommission zu Berlin, 51), hrsg. von Lewis W. Spitz in Verb. mit Otto Büsch und Bodo Rollka, Berlin/New York 1981, S. 44–79 hier S. 50–52, 58.

82 Siehe dazu Sabine Engel, *Das Lieblingsbild der Venezianer. Die Adultera in Kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhunderts* (= Studi. Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig, NF 6), Berlin 2012, S. 198–201.

83 Siehe dazu Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), S. 458.

84 Zur Kopie siehe Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 79 (Michael Egli). – John Rowlands, *The Age of Dürer and Holbein. German Drawings 1400–1550* (= Ausstellungskatalog, The British Museum, London), unter Mitw. von Giulia Bartrum, London 1988, S. 213. – Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 297. – Hans Koegler (vgl. Anm. 21), S. 79. – Lucie Stumm (vgl. Anm. 16), Kat. 136.

85 Zur Kopie siehe Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 78 (Michael Egli). – Barbara Butts / Lee Hendrix (vgl. Anm. 8), S. 271. – John Rowlands (vgl. Anm. 84), S. 213. – Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 294.

86 Der Vermerk wurde wahlweise mit den Glasmalern Hans (Johann) Balthasar Federlin (†1582) und B. Hans Oggenfuss oder dem möglichen Besitzer Balthasar Imhof in Verbindung gebracht. Siehe entsprechende Bemerkungen auf den Passepartouts der beiden Zeichnungen. Siehe dazu ferner Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 294. – Wendelgard Reuter, *Beiträge zur Geschichte der Entwürfe für die Schweizer Wappenscheibe im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss., Univ. Frankfurt a. M., 1932, Gelnhausen 1933, S. 60, Kat. 121.

87 Die Zeichnung wurde im Kunsthandel angeboten: Galerie Koller, Zürich, Auktion 19. März 1998, Lot 161. Siehe dazu auch Rolf Hasler, *Kirchen und Rathäuser* (= Corpus Vitrearum Schweiz, Neuzeit, 3. Glasmalerei im Kanton Aargau, 4), Buchs 2002, S. 249. – Barbara Butts / Lee Hendrix (vgl. Anm. 8), S. 271 (Anm. 271). – John Rowlands (vgl. Anm. 84), S. 213. – Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), S. 459.

88 Einem überlieferten Besitzvermerk zufolge hatte der Glasmaler nebst Scheibenrissen auch Manuels Clair-obscur-Zeichnung einer «Törichten Jungfrau» besessen, die sich heute in den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts befindet; Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 51 (Michael Egli).

89 Siehe dazu Rolf Hasler, *Die Scheibenriss-Sammlung Wyss. Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum*, 2 Bde., Bern 1996–1997, Bd. 1, Kat. 147. Die ältere Forschung setzte die Zeichnung in Bezug zu Hans Holbein d. J.; siehe u. a. Paul Leonhard Ganz, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit*, Basel 1966, S. 55. – Conrad von Mandach, *Über einige Risse in der Sammlung Wyss in ihren Beziehungen zu Sigmund Holbein und anderen Künstlern*, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern 28, 1948, S. 5–21, hier S. 17.

90 Siehe dazu Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 79 (Michael Egli). – Rolf Hasler (vgl. Anm. 16), Referenznummer BE_788 (Rolf Hasler, Sarah Keller 2016). – *Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation* (= Begleitpublikation zur Ausstellung des Bernischen Historischen Museums), hrsg. von Susan Marti, Zürich 2016, Kat. 31. – Brigitte Kurmann-Schwarz, *Le vitrail en Suisse au temps de la Réforme. Destructions, conservation et nouvel essor*, in: Revue de l'Art 167, 2010, S. 61–69, hier S. 68, Anm. 81. – Barbara Butts / Lee Hendrix (vgl. Anm. 8), Kat. 129.

91 Bereits in Manuels Satire «Krankheit und Testament der Messe» (1527/1528) werden Messe, Liturgie, Bilder und liturgisches Gerät im Kirchenraum argumentativ eng aufeinander bezogen. Siehe dazu Andreas Rüfenacht 2017 (vgl. Anm. 74), S. 16. Zur Position der Berner Herrschaft siehe ders., S. 131–143.

92 Siehe dazu Rolf Hasler (vgl. Anm. 16), Referenznummer BE_788 (Rolf Hasler, Sarah Keller 2016). – Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 16), S. 367.

93 Siehe dazu Rolf Hasler (vgl. Anm. 87), Kat. 125. Die frühere Forschung schrieb die Scheibe Hans Funk oder Mathis Walther zu. Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 293. – Barbara Butts / Lee Hendrix (vgl. Anm. 8), Kat. 127. – Michael Stettler / Emil Maurer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, 2: Die Bezirke Lenzburg und Brugg (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 29), Basel 1953, S. 399.

94 Als ursprünglicher Anbringungsort werden das Münster oder das alte Franziskanerkloster in Bern erwogen; Rolf Hasler (vgl. Anm. 87), S. 249.

95 Der Riss befindet sich in unbekanntem Privatbesitz. Die Einzelscheibe gilt als verschollen. Siehe dazu Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 78 (Michael Egli). – Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 298.

96 Scheibenriss mit Wappen Jakob May, von Hans Funk, 1532. Feder in Schwarz und Pinsel laviert, 57,2 x 60,2 cm. Kunsthaus Zürich, Inv. 1938/0038 (Slg. P. Ganz). Scheibenriss für das Wappen May, Monogrammist IL, 1538. Feder in Grauschwarz, laviert, 43,1 x 31,4 cm. Bernisches Historisches Museum, Inv. 20036.18 (W.I.17). Siehe dazu Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 78 (Michael Egli), Abb. 1, 2. – Rolf Hasler (vgl. Anm. 89), Bd. 1, Abb. 170.2. – Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 300, 301.

97 Cäsar Menz / Hugo Wagner (vgl. Anm. 16), Kat. 299.

98 Siehe dazu Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 18. – Ariane Mensger (vgl. Anm. 11), Bd. 1, S. 6–7.

99 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 24 (Hans Christoph von Tavel), 51 (Michael Egli), 71 (Petra Barton Sigrist), 78–79 (Michael Egli). Zur Sammlung des Glasmalers Hans Rudolf Lando siehe den Beitrag von Marion Gartenmeister im vorliegenden Band.

100 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 23 (Hans Christoph von Tavel), 70 (Petra Barton Sigrist), 72 (Petra Barton Sigrist), 79 (Michael Egli). – Heinz Matile (vgl. Anm. 12), S. 72.

101 Siehe dazu Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. D3, D4, R24.01–02, R30, R42, R46, R50, R51, R57, R58, R60.

102 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. D3 (Petra Barton Sigrist), D4 (Hans Christoph von Tavel).

103 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. R57 (Hans Christoph von Tavel). Der Riss gelangte über das Museum Faesch in das Basler Kupferstichkabinett. Beim vorliegenden Blatt wurde das von den Zürcher Blättern bekannte Akronym um die Buchstaben «VB» zu «B.IHOFVB» ergänzt. Derselbe Vermerk findet sich ferner auf einem mit 1528 datierten Riss zu einer Allianzscheibe für Niklaus Wyttenbach und Anna May in der Berner Sammlung Wyss. Siehe dazu Rolf Hasler (vgl. Anm. 89), Bd. 1, Kat. 150.

104 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 80.01–02 (Petra Barton Sigrist). Einzelne Zeichnungen, die heute Hans Rudolf zugeschrieben werden, zeigen eine grosse Nähe zu Werken seines Vaters und weisen in einzelnen Fällen das Monogramm Niklaus Manuels auf. Siehe dazu Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. R46

(Hans Christoph von Tavel), R47 (Petra Barton Sigrist), R48 (Petra Barton Sigrist).

105 Zu den Beständen an Werken von Niklaus Manuel im Kabinett von Basilius Amerbach siehe Inventar A (1577/1578) und Inventar D (1585–1587). Siehe dazu ferner Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 21–22. – Elisabeth Landolt, *Das Amerbach-Kabinett und seine Inventare*, in: Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel und Historisches Museum Basel), Texte von Paul H. Boerlin et al., 5 Bde., Basel 1991, Bd. 5, S. 73–304, hier S. 88–90. – Hans Christoph von Tavel, *Notizen zu den Zeichnungen und Holzschnitten Manuels*, in: Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Red. von Cäsar Menz / Hugo Wagner, Bern 1979, S. 42–50, hier S. 50.

106 Michael Egli (vgl. Anm. 3), S. 23.

107 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 55.01–12, 56.01–12 (Michael Egli).

108 Es handelt sich um die mittlere Figur des unteren Registers. Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. 55.03 (Michael Egli) und R8 (Michael Egli).

109 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. R9 (Michael Egli).

110 Barbara Giesicke, *Glasmalereien des 16. und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus*, hrsg. von der Staatskanzlei des Kantons Basel-Stadt, Basel 1994, S. 411.

111 Michael Egli / Hans Christoph von Tavel (vgl. Anm. 6), Kat. R50 (Hans Christoph von Tavel). Das Blatt stammt wie die bereits erwähnten, trotz der Initialen aus dem Œuvre Manuels ausgeschiedenen Zeichnungen (Abb. 26–28) aus den Beständen der Basler Sammlung Faesch und könnten aus demselben Werkstattkonvolut stammen.

112 Anders zieht Barbara Giesicke in Erwägung, einzelne Täfelchen der «Schreibbüchlein» seien nicht in Manuels Werkstatt verblieben, sondern durch Kauf oder Tausch nach Basel gelangt und nach Auflösung der Werkstatt von Antoni Glaser weitergereicht und in das Amerbach-Kabinett aufgenommen worden. Barbara Giesicke (vgl. Anm. 110), S. 48.

113 Siehe dazu Christine Hediger, *Überlegungen zur Funktion der Architekturrahmen in den frühneuzeitlichen Einzelscheiben*, in: Les panneaux de vitrail isolés. Die Einzelscheibe. The Single Stained-Glass Panel (= Publications du Vitrocentre Romont, 1), Actes du XXIVe Colloque international du Corpus Vitrearum, Zurich 2008, Bern 2010, S. 167–179, hier S. 169. – Uta Bergmann / Rolf Hasler / Stefan Trümpler (vgl. Anm. 29). – Barbara Butts / Lee Hendrix (vgl. Anm. 39), S. 5. – Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 16), S. 369, 374, 384.

114 Für die Berner Glasmalerei der Jahrhundertmitte wird gar eine «Verzögerung der künstlerischen Entwicklung» konstatiert. Siehe Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 2), S. 456, Anm. 39 (Zitat). – Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 16), S. 53–54, 385. Zum Fortbestand der Fensterstiftungen über die Reformation hinaus siehe Daniel Hess (vgl. Anm. 7), S. 149. – Brigitte Kurmann-Schwarz (vgl. Anm. 90).

115 Siehe u. a. *Europa in der Renaissance. Metamorphosen 1400–1600* (= Austtellungskatalog, Schweizerisches Nationalmuseum, Landesmuseum Zürich), Texte von Bernard Aikema et al., Berlin 2016, Kat. 255–257, 259, 263.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: SIK-ISEA, Zürich (Philipp Hitz).
Abb. 3, 32: Bernisches Historisches Museum (Stefan Rebsamen).
Abb. 4: Victoria & Albert Museum, London, V & A Images (Richard Davis).
Abb. 5, 6, 8, 10, 11, 13, 15–17, 20, 28–31, 33, 35–37: Kunstmuseum Basel (Martin P. Bühler).
Abb. 7: RMN / Musée du Louvre, Paris, (Michèle Bellot).
Abb. 9, 26: Vitrocentre Romont (Yves Eigenmann, Fribourg).
Abb. 12: Zentralbibliothek Zürich, Alte Drucke.
Abb. 14: Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt.
Abb. 18: bpk / Kupferstichkabinett, SMB (Jörg P. Anders).
Abb. 19: Burgerbibliothek Bern.
Abb. 21: Ashmolean Museum, University of Oxford.
Abb. 22: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.
Abb. 23, 24: Graphische Sammlung ETH, Zürich.
Abb. 25: Koller Auktionen AG, Zürich.
Abb. 27: Kantonale Denkmalpflege Aargau.
Abb. 34: bpk / The Metropolitan Museum of Art.

ZUSAMMENFASSUNG

Entwürfe für Glasgemälde – sei es als detailgenaue Werkzeichnung, als Skizze einer vollständigen Einzelscheibe, als Teilentwurf oder als Musterzeichnung für ein Rahmenwerk, ein Mittel- oder Oberbild – ziehen sich durch das gesamte zeichnerische Œuvre von Niklaus Manuel. Nach dem frappanten Rückgang kirchlicher Aufträge im Bereich der Malerei hatte dieser in den 1520er Jahren bedeutende politische Ämter übernommen und trat als erfolgreicher Autor zumeist reformatorischer Texte in den Vordergrund. Die erhaltenen eigenhändigen Blätter sowie die Nachzeichnungen Dritter nach mutmasslich verlorenen Zeichnungen Manuels aus dieser Zeit lassen darauf schliessen, dass sich sein spätes, reduziertes künstlerisches Schaffen auf Scheibenrisse konzentrierte. Die in den Werkstätten gesammelten Blätter Manuels und ihre zahlreichen Kopien und Paraphrasen prägten über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus die Berner Glasmalerei nachhaltig

RIASSUNTO

L'intera opera pittorica di Niklaus Manuel è caratterizzata da disegni per vetrate, sia sotto forma di disegni dettagliati, bozze per singoli vetri, elementi di un progetto oppure come disegni per cornici o per un quadro centrale o superiore di un trittico. Dopo il forte calo degli incarichi commissionati dalla chiesa nel campo della pittura, Niklaus Manuel assunse importanti cariche politiche nel 1520 e si affermò come autore di successo di scritti dedicati prevalentemente alla Riforma. I disegni originali di Manuel conservati e le riproduzioni da parte di terzi di disegni dell'epoca presumibilmente perduti suggeriscono che la sua ridotta opera artistica tardiva si concentrasse sulle bozze di vetri araldici. I disegni di Manuel collezionati nelle botteghe e le loro numerose copie e parafrasi hanno caratterizzato in modo sostanziale i dipinti di vetro bernesi ben oltre la metà del XVI secolo.

RÉSUMÉ

L'ensemble de la production de dessins de Nicolas Manuel est marqué par la réalisation d'esquisses pour vitraux – que ce soit sous la forme d'un croquis de travail minutieux, d'une esquisse pour un vitrail armorié complet, d'un dessin partiel ou d'un dessin type pour un encadrement, d'un panneau central ou supérieur. Après la nette diminution de commandes de peintures pour des églises, Manuel avait accédé dans les années 1520 à d'importantes fonctions politiques, occupant le devant de la scène en tant qu'auteur à succès principalement de textes réformateurs. Les feuilles autographes conservées ainsi que les copies réalisées par des tiers de dessins de Manuel datant de cette époque et vraisemblablement perdus suggèrent que l'artiste, à la fin de sa carrière, avait restreint sa production artistique à la réalisation de cartons de vitraux. Les feuilles de Manuel rassemblées dans les ateliers et leurs nombreuses copies et paraphrases ont marqué durablement la peinture sur verre à Berne au-delà du milieu du XVIe siècle.

SUMMARY

Designs for glass paintings – detailed preparatory drawings, sketches of completed paintings, partial designs or patterns for borders and central or upper images – figure prominently in the oeuvre of the draftsman Nicholas Manuel. After the marked decline in ecclesiastical commissions for paintings, Manuel accepted important political offices in the 1520s and acquired a reputation as the author of texts written largely about the Reformation. The drawings that he made himself or copies by others of presumably lost drawings indicate that his smaller, late oeuvre consisted primarily of sketches for heraldic stained-glass panels. Drawings collected by workshops as well as numerous copies and paraphrases had an enduring influence on Bernese glass painting until well beyond the mid-16th century.