

untersuchen müssen. Eine solche kunstimmanent historisch ausgreifende Formanalyse, die überhaupt erst den Werkcharakter aufweisen könnte, unterbleibt, da K. eher intuitiv Themen, Motive und Verfahren beschreibt. Ob und wie A.s werkästhetisches Theorem der künstlerischen Selbstkritik, das in der Referenz des Bilderverbots artikuliert wird (vgl. Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006) auf die zeitgenössische multimediale Kunst zu übertragen ist, bleibt weiterhin ein Desiderat der Forschung. K. hat zu diesem Projekt wichtige analytische und begriffliche Vorarbeiten

geleistet, die für eine grundsätzliche(re) Kritik des postmodernen Denkens und seiner romantischen erfahrungsästhetischen Basis fruchtbar gemacht werden können.

PROF. DR. REGINE PRANGE
Goethe-Universität Frankfurt am Main,
Kunstgeschichtliches Institut,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
r.prange@kunst.uni-frankfurt.de

Maler und Reisläufer – Stationen eines prekären Künstlerlebens in der Schweiz des 16. Jahrhunderts

Michael Egli/Hans Christoph von Tavel
mit Beiträgen von Petra Barton Sigrist
Niklaus Manuel. Catalogue raisonné.
Hg. v. Schweizerischen Institut für
Kunstwissenschaft und der
Burgerbibliothek Bern. Basel,
Schwabe Verlag 2017. 2 Bde., 688 S., Ill.
ISBN 978-3-7965-3630-4. CHF 640,00

Der 688seitige Catalogue raisonné zu Niklaus Manuel setzte im Reformationsjubiläum 2017 nicht nur mit seiner Ausstattung und seinem Preis (2 Bände im Schubert für CHF 640.–) einen bemerkenswerten Akzent: Endlich liegt ein umfassender Werkkatalog zu einem der faszinierendsten Schweizer Künstler der Reformationszeit vor. Unter <http://www.niklaus-manuel.ch/content.aspx> sind die einführenden Texte sowie ein elektronisches Werkverzeichnis mit Katalogtexten und hochauf-

lösenden Abbildungen im Open access einsehbar. Angesichts des monumentalen Preises hätte man sich für die Print-Publikation allerdings eine bessere Abbildungsqualität gewünscht. Mit dieser Publikation krönt Hans Christoph von Tavel seine in den 1970er Jahren begonnenen Forschungen zu Manuel. Ihm zur Seite standen Michael Egli sowie Petra Barton Sigrist, zwei Mitwirkende am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, das neben der Burgerbibliothek Bern als Herausgeber fungiert. 2007 wurde das Projekt begonnen, das auf unterschiedlichen Vorarbeiten beruht, darunter auch auf punktuellen kunsttechnologischen Untersuchungen der 1970er Jahre. Aufgrund des begrenzten Budgets konnten Neuuntersuchungen nur in einem eng gesteckten Rahmen erfolgen; über die Ergebnisse informiert ein einleitender Beitrag von Markus Küffner.

Eine weiter gefasste Würdigung des Malers, Reisläufers und Dichters Manuel vor dem Hintergrund der vielfältigen sozialen und religiösen Umbrüche in Bern unternimmt der Ausstellungskatalog *Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer* des Berni-

schen Historischen Museums von 2016 mit erhellenden Einführungstexten. Die Beiträge von André Holenstein und Valentin Groebner fassen die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Zeit zusammen und beleuchten mit dem Söldnerwesen ein dunkles Kapitel der Schweizer Geschichte, das heute politische Gruppierungen wie die Schweizerische Volkspartei durch die Beschwörung alter Mythen und historische Klischees zu kaschieren versuchen. Die Beiträge von Petra Barton Sigrist und Michael Egli resümieren die Ergebnisse ihres Katalogprojekts ebenso wie Florence Lépine die neuen Erkenntnisse, die aus der technologischen Untersuchung von Manuels Werken resultieren. Die Essays von Maike Christadler zu den verschiedenen Aspekten des männlichen Blicks auf Manuels Frauenbilder und von Heidi Greco-Kaufmann zu Manuel als Fasnachtsspieldichter beschließen den informativen, aktuellste Forschungen für ein breites Publikum aufbereitenden Ausstellungskatalog. Auf 160 Seiten erhält der Leser einen fachkundigen und anregenden Einblick in Manuels Schaffen und den zeithistorischen Hintergrund.

Niklaus Manuel verfügte über beste Voraussetzungen für eine erfolgreiche Karriere: Der Vater gehörte zu jenen hochspezialisierten Migranten, die sich dank erleichteter Einbürgerung in Bern schnell etablieren konnten und in die städtische Führungsschicht aufstiegen. Der Schwiegervater war der einflussreiche Ratsherr Hans Frisching. 1513 wird Manuel erstmals mit Gelegenheitsarbeiten wie der Bemalung von Bannerstangen, Läuferbüchsen etc. fassbar; die ersten im engeren Sinne künstlerischen Werke werden stilistisch um 1507 angesetzt und zeigen Kenntnisse der Werke von Hans Baldung Grien, Urs Graf und Hans Fries. Auch Dürers Druckgrafiken waren eine wichtige Quelle für ihn – im Nachlass des Sohnes Hans Rudolf sind Dürers drei große Bücher überliefert. Die ersten Altargemälde datieren in die Zeit um 1514 und bezeugen einen erstaunlich versierten Maler. Zu Recht betonen die Autoren, dass es sich dabei nicht um Anfängerwerke handelt, was die Frage nach seiner künstlerischen Ausbildung, über die keinerlei Quellen vorliegen, verschärft.

VORKÄMPFER DER REFORMATION

Neben dem eindrucksvollen, an italienische Vorbilder und die Cranach'schen Turnierholzschnitte von 1509 erinnernden *Martyrium der hl. Ursula* (Kat. 2) sei insbesondere auf die beiden Flügel eines Annen-Retabels von 1515 (Kat. 3; *Abb. 1*) verwiesen, die mitten in zwei brisante geistliche Betrugsaffären in Bern führen. In der Dominikanerkirche, dem mutmaßlichen Bestimmungsort der beiden Flügel, hatte wenige Jahre zuvor der sog. Jetzerhandel mit vielen dubiosen Wundern stattgefunden. Er kulminierte, als ein Marienbild unter anderem wegen der Kassierung von französischen Pensionsgeldern zur Rekrutierung von Berner Söldnern blutige Tränen weinte, deren Echtheit der Freiburger Maler Hans Fries zu überprüfen hatte. Dass dieser sich als Fachmann für Farben und malerische Effekte tatsächlich habe täuschen lassen, wie der Chronist Valerius Anshelm 1528 berichtet, ist wenig glaubhaft.

Angelöst hatte die Vorfälle der Disput zwischen Franziskanern und Dominikanern um die unbefleckte Empfängnis Mariae. Der theologische Streit führte zwar in der Frage nach dem Zeitpunkt der Reinigung Marias von der Erbsünde zum Dissens (vgl. etwa *Handbuch der Dogmengeschichte* III, Faszikel 4, 1978, 164–193), stellte aber die unkörperliche Empfängnis Marias nicht grundsätzlich in Frage. Die Gemälde der Begegnung an der Goldenen Pforte und der Mariengeburt wie auch das wohl ebenfalls aus der Dominikanerkirche stammende Tüchlein-Votivbild der hl. Anna Selbdritt (Kat. 8) waren folglich auch mit der dominikanischen Position einer Reinigung „post animae infusionem“ vereinbar. Doch was hat es mit der in der *Legenda aurea* nicht genannten Begleiterin auf sich, die hinter Anna in der Goldenen Pforte steht und direkt zum Betrachter blickt? Ist sie als Annas Magd nur eine formale Reverenz an Hans Fries oder bezeugt sie die Reinheit des göttlichen Vorgangs? Was ist letztlich mit den antiken und alttestamentlichen Motiven und Inschriften gemeint, mit denen Manuel die Szene kommentierend anreicherte? Angesichts der raffinierten bildlichen Anspielungen in der gleichnamigen Tafel von Konrad Witz, die als direkter Reflex

der Immaculata-Kon-
troverse auf dem Bas-
ler Konzil verstanden
werden kann, hätte
man sich eine differen-
ziertere Erläuterung
und Interpretation von
Manuels ungewöhnli-
cher Inszenierung ge-
wünscht.

Jenseits solcher
theologischer Spitzfin-
digkeiten stehen die
Flügelaußenseiten mit
den Künstlerheiligen
Lukas und Eligius,
Manuels wohl bekann-
teste Sakralgemälde,
die auf die Künstler-
und Handwerkerbruders-
chaft in der Domi-
nikanerkirche als Stif-
terin verweisen. Diese
Bruderschaft ist wohl
auch der Grund für die
vielen Aufträge der
Dominikaner an Ni-
klaus Manuel. 1518
gerieten diese erneut
ins Gerede, als sie eine
Annenreliquie zum
Altar erwarben, die
sich alsbald als „Hirn-
schalenscherble“ aus

einem Beinhaus entpuppte. Nach dem Jetzerhan-
del erschütterte der Vorfall das Vertrauen der Ber-
ner Bevölkerung in die katholische Kirche erneut.
Dennoch dauerte es weitere zehn Jahre, bis in
Bern die Reformation eingeführt wurde, ein Pro-
zess, den Manuel mit seinen Fasnachtsspielen tat-
kräftig unterstützte. Aus einem spätgotischen Ma-
ler war 1522 ein Söldner und dann ein literarisch
ambitionierter Kämpfer für die Reformation ge-
worden; eindrucksvoller lassen sich die Auswir-

kungen der damaligen gesellschaftlichen Umbrü-
che auf die persönlichen Lebensverhältnisse eines
Künstlers kaum vorstellen.

MALER DER KONFESSIONELLEN UMBRÜCHE

Der spektakulärste Auftrag dieser Umbruchszeit
ist der *Totentanz*, den Manuel 1517–22 an die
Mauer des Dominikanerklosters malte (Kat. 19;
Abb. 2). Dieses Werk ist nur in Aquarellen überlie-



Abb. 1 Niklaus Manuel, Annen-Retabel, linke Innenseite: Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, 1515. Öl auf Holz, Vergoldung, 120,5 x 83,6 (oben)/82,8 (unten) cm. Kunstmuseum Bern, Inv. G 2020a, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung (Niklaus Manuel, Catalogue raisonné, Bd. 1, Kat. 3.02, S. 101)

fert, die 1649 kurz vor dem Abbruch entstanden sind. Im Unterschied zu allen übrigen Totentänzen der Zeit sind die vom Tod überraschten Standesvertreter nicht verallgemeinernd gezeigt, sondern werden durch lebende Zeitgenossen verkörpert, die durch Wappen, Initialen und teilweise auch durch ihre Physiognomie kenntlich gemacht sind. Der Totentanz geht mit diesen Persönlichkeiten, ihren Ambitionen und Verfehlungen ebenso ins Gericht wie mit dem brisanten Sold- und Pensionenwesen. Ein weiteres Unikum ist das Selbstbildnis des Malers, der sich in der letzten Arkade beim Malen der Szene vom Tod mit Juden und anderen Nichtchristen zeigt und dabei trickreich mit der Ambivalenz von Fiktion und Realität spielt.

Das sakrale Werk Manuels beschließt ein Retabel für die Berner Spitalkirche der Antoniter, das um 1518–20 entstanden sein dürfte, aber mit Einführung der Reformation 1528 vom letzten Präzeptor Bernhard Mallet in seiner Heimat Savoyen in Sicherheit gebracht wurde (Kat. 14). Auf den beiden querrechteckigen Flügeln thematisiert Manuel insbesondere die Versuchungen des hl. Antonius durch die Dämonen und den in aufreizender weiblicher Gestalt erscheinenden Teufel. Er greift dabei auf verschiedene druckgraphische Vorlagen zurück, die sich im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert im Kreis der Klosterhumanisten besonderer Beliebtheit und Brisanz erfreuten, was Künstler wie Dürer gewinnbringend zu verwerten wussten.

TÜCHLEIN-MALER

Als großer städtischer Auftrag setzt die dekorative Ausmalung der Chorgewölbe des Berner Münsters (Kat. 17) einen eigenen Akzent. Die hohe Summe von 400 Gulden deutet auf umfangreiche Arbeiten und eine entsprechend organisierte Werkstatt hin, mit der Manuel in den Jahren bis 1517 die vielen Aufträge bewältigte. Die privaten Aufträge der städtischen Elite zeichneten sich jedoch kaum durch üppigen Luxus aus und entsprechen damit den vom „Volk der Hirten“ beanspruchten Tugendidealen von Natürlichkeit, Sparsamkeit und Bescheidenheit. Dies gilt sowohl für die Fassadenmalereien mit *Salomos Götzendienst* am Nollschen

Haus am Berner Münsterplatz (Kat. 18) als auch für die monumentalen, allesamt in die Sammlung Amerbach nach Basel gelangten Tüchleinbilder (Kat. 4, 8, 13).

So imposant die bis knapp 2,30 m hohen Gemälde auch wirken, waren Tüchleinbilder schnell und preisgünstig herzustellen und dienten deshalb häufig als billiger Ersatz für Tafelgemälde und Tapisserien und kamen für Festdekorationen ebenso wie für Innenraum-Ausstattungen zur Ausführung. Erhaltung und Überlieferung haben dazu geführt, dass unser Wissen zur Tüchleinmalerei äußerst lückenhaft und zumeist auf bekannte Namen wie Dürer und Cranach reduziert ist. Manuels Bilder beeindrucken neben ihrer Monumentalität durch eine vergleichsweise gute Erhaltung und thematische Breite, die vom Andachtsbild bis zur antiken Mythologie reicht. Die beeindruckende Fassung des *Pariserurteils* (Abb. 3) greift zudem ein Thema auf, das Cranach mit seinem Holzschnitt erst zehn Jahre zuvor zu einem eigenständigen Bildthema erhoben und dem weiblichen Akt in Profandarstellungen nördlich der Alpen damit eine Bühne gegeben hatte. In Manuels Inszenierung erscheint Paris als einer jener Liebestoren, die sich durch die weibliche Schönheit verführen und damit vom Pfad der Tugend und den Verpflichtungen des Herrschers haben abbringen lassen.

SCHWIERIGE AUFTRAGSLAGE IN BERN

Mit solchen Aufträgen war auf Dauer keine künstlerische Existenz aufrechtzuhalten, auch konnte Manuel schwerlich an Dürer anknüpfen und mit Druckgraphiken oder anspruchsvollen Bildnissen eine entsprechende Klientel aufbauen. Dafür fehlte der territorial weitläufigen Verwaltungsstadt Bern jenes humanistisch-patristische Repräsentationsbedürfnis, das andernorts die Kunst über die Reformation hinaus ins Brot setzte. So ist für Hans Fries, der ab 1516 in der Aarestadt tätig war, kein einziges Bildnis bezeugt, und auch von Manuel sind lediglich drei Bildnisse erhalten geblieben. Den Auftakt im *Catalogue raisonné* macht, quasi als verstecktes Sinnbild auf die Umbruchszeit der Reformation, ein männliches Bildnis auf Linden-

Abb. 2 Albrecht Kauw, Kopie nach Niklaus Manuel, Letzte Szene des Totentanzes: Tod und Juden und andere Nichtchristen/Tod und Manuel, 1649. Aquarell und Gouache, Vergoldung, 36 x 49,3 cm. Bernisches Historisches Museum, Inv. 822.23, Depositum der Burgergemeinde Bern (Catalogue raisonné, Bd. 1, Kat. 19.23, S. 243)



holz (Kat. 5), mit dem Manuel nach Ausweis technologischer Untersuchungen 1515 ein unvollendet gebliebenes Marienbild übermalt hatte. Die beiden übrigen Bildnisse, von denen eines als Selbstporträt gilt (Abb. 4), sind auf Pergament gemalt und orientieren sich formal an Hans Holbein, lassen aber in ihrem Erhaltungszustand kaum auf die Qualitäten Manuels als Bildnismaler schließen (Kat. 15–16). Zu Recht verweist der Katalog bei dem sog. Selbstbildnis des Malers in auffällig modischer Gewandung auf Dürers Selbstporträts und deren Verwendung als Probestücke zum Nachweis der künstlerischen Fertigkeiten und zur Gewinnung ertragreicher Aufträge.

An den Kreis frühneuzeitlicher Kunstliebhaber und Sammler richteten sich die zauberhaften, bereits 1585/87 in das Amerbach-Kabinett gelangten Bildchen mit Lucretia (Kat. 9) und Bathseba sowie Tod und Mädchen (Kat. 10), die mit ihrer gemalten *Clair-obscur*-Zeichnung zum zeichnerischen und druckgraphischen Œuvre mit vielschichtigen Medienwechslern überleiten. Manuel erweist sich immer wieder als großartiger, doppelbödigter Erzähler, der nicht nur virtuos mit den Bildtraditionen spielt und hintersinnige eigene Akzente setzt, sondern auch trickreich mit den Illusionsmitteln von Malerei und Zeichnung jongliert. So imitieren die genannten Täfelchen Hildunkelzeichnungen bzw. Holzschnitte auf getöntem Papier und täuschen mit ihren illusionistisch gemalten Rahmen auch Materialien wie ungeschliffenes

Holz oder Schnitzwerk vor. Bemerkenswert ist der Umgang mit älteren Vorbildern, die Manuel mitunter in einer Weise paraphrasiert, dass man beim Adressaten entsprechende Vorkenntnisse voraussetzen darf (Kat. 42, 55.05–06, 64, 67; Abb. 5). Ein reizvolles Wechselspiel eröffnen auch die Landschaften bzw. Illustrationen von artifiziellen Kunstkammerstücken, die wie Skizzen zu jenen Erzstufen anmuten, die in den höfischen Kunstkammern zwischen Natur und Kunst changierten (Kat. 49–50). Besondere Erwähnung verdient schließlich das aus weiß grundierten Holztafelchen bestehende berühmte Schreibbüchlein von 1517 (Kat. 55–56): Es hatte die Funktion von Musterblättern, die ursprünglich einzeln bzw. in einzelnen Gruppen gerahmt waren und ein breites Spektrum profaner und sakraler Figuren, Jagd-, Tier- und Liebesszenen sowie phantasievolle Ornamentleisten zeigen.

GLASMALEREIZEICHNER

Einen über die gesamte Produktionszeit sich erstreckenden Werkkomplex bilden die Glasmalerei-Entwürfe, mit denen Manuel sich an dem lukrativen, von der Reformation nicht beeinträchtigten Geschäft der Fensterstiftung beteiligte. Die „Schweizerscheibe“ und die Sitte der Fenster-schenkung hatte sich seit dem späten 15. Jahrhundert in den Alten Orten zu einer spezifisch „eigenständigen“ Eigenart etabliert, die bis in das 17. Jahrhundert viele hochkarätige Zeugnisse her-

Abb. 3 Manuel, Das Urteil des Paris, um 1519. Ungefärbte Farbe auf Lw. (Tüchlein-Malerei), 227,8 x 165,3 cm. Kunstmuseum Basel, Inv. 422 (Catalogue raisonné, Bd. 1, Kat. 13, S. 155)

vorbrachte. Angesichts der großen Bedeutung und der unterschiedlichen Ausführungsqualitäten irritiert die Einschätzung der Glasmalereizeichnungen, die im Katalog als „zudienende Zeichnungen“ gegenüber „eigenständigen Zeichnungen“ zu pauschal beurteilt und zu Unrecht abgewertet werden. Es wird damit ein künstlerisches Gefälle konstruiert, das den vielen fließenden formalen und funktionalen Übergängen in der Gattung der Zeichnung nicht gerecht wird.

Seit der grundlegenden Studie von Hartmut Scholz zu *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit* (Berlin 1991) lassen sich die Glasmalerei-Entwürfe differenzierter beurteilen. So kann die konstatierte „gewisse Nivellierung des Spontanen und Individuellen“ (18) nicht mehr als Charakteristikum von Glasmalerei-Entwürfen insgesamt verstanden, sondern bestenfalls auf Visierungen als Reinzeichnungen und direkte Vorlagen für den Glasmaler bezogen werden. Auf Grund ihres Formats wie der sorgfältigen, klaren Ausführung dürfte es sich bei den meisten Glasmalerei-Zeichnungen Manuels um solche Visierungen handeln, von denen Muster- und Präsentationsblätter wie Kat.



45, aber auch skizzenhafte spontane Entwürfe wie Kat. 28 abzusetzen wären, die in einer nächsten Stufe durchaus in einer Glasmalerei-Visierung aufgehen konnten. Die funktionsbedingte Andersartigkeit der Blätter erschwert den stilistischen Vergleich, ebenso der Umstand, dass sich Manuels Glasmalerei-Zeichnungen in eine zeichnerische sowie eine stärker mit Mitteln der Lavierung und Hell-Dunkel-Malerei arbeitende Gruppe unterscheiden lassen, was im Katalog auf eine unterschiedliche Datierung zurückgeführt wird: Die malerische Gruppe wird nach 1520 datiert, während die frühesten Visierungen (Kat. 20–24; Abb. 6) überraschend früh und durchgehend um 1507/08 angesetzt sind.

Abb. 4 Manuel, Selbstbildnis, 1520. Ungefirnisste Farbe auf Pergament, Vergoldung, 34,4 x 28,5 cm. Kunstmuseum Bern, Inv. G 0326 (Catalogue raisonné, Bd. 1, Kat. 16, S. 175)



ABSCHREIBUNGEN

Eine Herausforderung für die künftige Forschung ist der eindrucksvolle Katalog von sechs prominenten fraglichen sowie 67 abgeschriebenen Werken. Während für einzelne Zeichnungen Manuels Sohn Hans Rudolf oder Glasmaler wie Hans Funk bzw. Antoni Glaser vorgeschlagen werden, bleibt das Urteil hinsichtlich der Tafeln des Dominikaneraltars (?) von 1517/18 unbefriedigend (Kat. R 1–4):

Der Katalog schließt eine Autorschaft Manuels auf Grund der räumlichen Arrangements und einzelner motivischer Details aus, räumt jedoch gleichzeitig ein, dass sich die Unterzeichnung nicht deutlich von Manuel absetzen lasse, der vielleicht zur „Charakterisierung bestimmter Einzelheiten“ hinzugezogen worden sei. Als Ausführer komme er aber ebenso wenig in Frage wie die damals in Bern tätigen Maler Hans Funk, Hans Fries und Sigmund Holbein. Die künftige Forschung wird folglich zu entscheiden haben, inwieweit die ikonographisch seltenen Bildthemen als Reaktion auf den Jetzerhandel und den Immaculata-Streit zu verstehen sind.

Im Œuvre Niklaus Manuels nehmen die Zeichnungen und Druckgraphiken mit 61 von 81 Katalognummern im Gegensatz zu lediglich acht sakralen Aufträgen, von denen die meisten auf die Dominikaner zurückzuführen sind, ungleich größeren Raum ein. Noch schwerer wiegt der Umstand, dass rund die Hälfte des gesamten Œuvres – neben den Tüchlein-Gemälden und den beiden

Kabinett-Täfelchen auch rund 50 Zeichnungen – über Manuels Söhne in die Sammlung von Basilius Amerbach nach Basel gelangt sein dürfte. Dieser ganze Komplex ist damit wohl als Werkstattnachlass zu charakterisieren, was neben der breiten Tätigkeitsausrichtung mit vielen Gelegenheitsarbeiten verdeutlicht, wie eng der Aktionsradius und die Erwerbsmöglichkeiten selbst für hochbegabte Künstler in den führenden eidgenössischen Städten im Zuge der Einführung der Reformation geworden waren.

KRIEGSIKONOGRAPHIEN

Bereits 1516 hatte Manuel als Reisläufer am oberitalienischen Krieg teilgenommen und seine Erfahrungen künstlerisch verarbeitet. Mit Motiven wie Liebeshandel, Freier, Pfeifenspieler, ja selbst den törichten Jungfrauen, knüpfte er an die spätmittelalterliche Themenwelt der sog. Weibermacht an und lotete im Bereich der Reisläuferei neue doppelbödigere Erzählmöglichkeiten aus. Die Bilderfindungen Manuels stehen kongenial neben



Abb. 5 Manuel, Maria und Kind vor einer Säule, um 1518/20. Feder in Schwarz (Tusche) und Weiß auf braun grundiertem Papier, 31 x 21 cm. Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 1378 (Catalogue raisonné, Bd. 2, Kat. 67, S. 405)

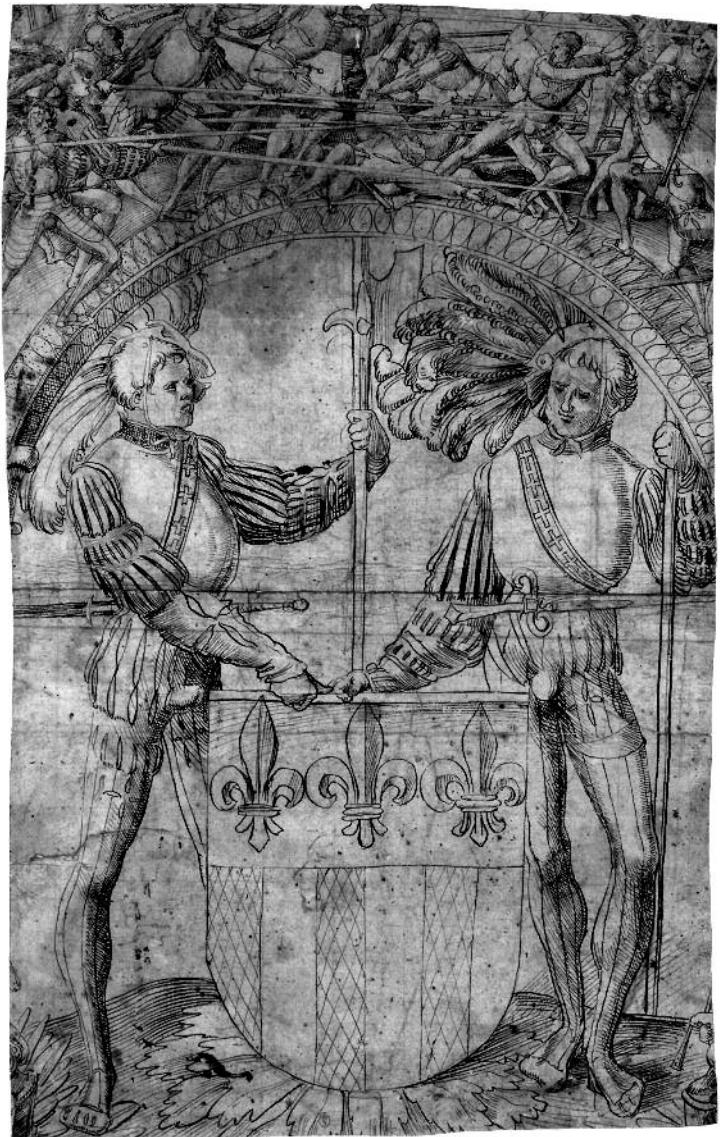
denjenigen des Basler Malers und Reisläufers Urs Graf. Als Schlüsselwerk erweist sich die formal an einen Scheibenriss erinnernde Allegorie auf den Krieger, der zum Bettler wird (Kat. 70): Die eine Hälfte der stehenden Figur zeigt einen stutzerhaft herausgeputzten Söldner, die andere einen zerlumpten Bettler. Die Darstellung erinnert an die seit dem 15. Jahrhundert verbreiteten Doppelfiguren von Leben und Tod und verweist auf die existentiellen Bedrohungen des Söldnerlebens: Den Verlockungen von Abenteuer und finanziellem Gewinn standen kriegerische Gefahren und Krankheiten wie die Syphilis, mehr noch der zweifelhafte Ruf eines korrupten Gewalttäters nach der Rückkehr in die Heimat entgegen. Auf diesen Zusammenhang verweist als isoliertes Spätwerk auch die Darstellung von Reisläufer und

Landsknecht (Kat. 80), die wie ein Bildkommentar auf Manuels Bicocca-Lied wirkt. In leicht abgewandelter Form erscheint der „gute“ Landsknecht in einem Glasgemälde von Hans Funk aus dem Jahr 1529, mutiert dort aber in einen jungen, geckenhaft eitlen und moralisch verwerflichen Reisläufer, der mit dem „braven, frommen Bauern“ als Vertreter guter und alter eidgenössischer Tugenden konfrontiert wird.

Das Glasgemälde bringt damit die in der Reformationszeit wachsende Kritik am korrumpierenden Luxus und der sittlichen Verrohung der Reisläuferei zum Ausdruck, ganz zu schweigen von den Pensionsgeld-Skandalen, die die Alten Orte seit den Burgunderkriegen erschütterten. Zum Zeitpunkt der Ausführung hatte Manuel die Kunst längst an den Nagel gehängt. 1522 war er als Feldschreiber des französischen Königs in den Zweiten Oberitalienischen Krieg gezogen und hatte sich im selben Jahr um die Stelle des Großweibels von Bern beworben: Da er seine Frau und die vielen Kinder mit seinem (Kunst-)Handwerk nicht mehr ernähren können, habe er zum Söldnerschwert greifen müssen. Im Unterschied zu vielen anderen künstlerischen Klagreden, die so alt sind wie die Kunst selbst, verweist Manuels Bittschrift auf die bittere Realität der eidgenössischen Künstler: Diese verschwanden im Zuge der

Reformationszeit wachsende Kritik am korrumpierenden Luxus und der sittlichen Verrohung der Reisläuferei zum Ausdruck, ganz zu schweigen von den Pensionsgeld-Skandalen, die die Alten Orte seit den Burgunderkriegen erschütterten. Zum Zeitpunkt der Ausführung hatte Manuel die Kunst längst an den Nagel gehängt. 1522 war er als Feldschreiber des französischen Königs in den Zweiten Oberitalienischen Krieg gezogen und hatte sich im selben Jahr um die Stelle des Großweibels von Bern beworben: Da er seine Frau und die vielen Kinder mit seinem (Kunst-)Handwerk nicht mehr ernähren können, habe er zum Söldnerschwert greifen müssen. Im Unterschied zu vielen anderen künstlerischen Klagreden, die so alt sind wie die Kunst selbst, verweist Manuels Bittschrift auf die bittere Realität der eidgenössischen Künstler: Diese verschwanden im Zuge der

Abb. 6 Manuel, Scheibenriss mit dem Wappen Manuels, um 1508. Feder in Braunschwarz, 39,5 x 24,4 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 18924 (A277) [Catalogue raisonné, Bd. 2, Kat. 24, S. 268]



Reformation entweder gänzlich von der Bildfläche wie Hans Fries oder suchten wie Urs Graf und Niklaus Manuel im Söldnerdienst ihr Glück. Nach den traumatischen Schlachten bei Novara und Bicocca kehrte Manuel aus dem Feld zurück und fand 1523 als Vogt von Erlach ein sicheres Auskommen.

Den Pinsel rührte er nicht mehr an; sein künstlerisches Spätwerk beschränkt sich auf einzelne Entwürfe zu Holzschnitten und Glasgemälden mit reformations- bzw. reislauf-kritischem Inhalt. Dazu zählt der Glasmalerei-Entwurf mit *König Josias, der die Götzenbilder zerstören lässt* (Kat. 79). Er entstand im Kontext von Manuels literarischen Ambitionen, die ihn zu einem angesehenen und weithin rezipierten Dichter werden ließen, der mit seinen satirischen Werken den Umbruch von der alten Ordnung zur Reformation unterstützte. Aus dem Künstler und Feldschreiber des französischen Königs war der Literat und Reformator Niklaus Manuel geworden. Dieser facettenreichen Persönlichkeit bleibt auf Basis der Edition des literarischen Werks durch Paul Zinsli (1999) und des neuen Werkkatalogs künftig ein breiteres Interesse zu wünschen. Die Fragen sind ebenso vielschichtig

wie spannend und machen deutlich, wie sehr ein entsprechendes Werkverzeichnis zu Urs Graf, dem zweiten großen Schweizer Künstler dieser Umbruchszeit, ein dringendes Desiderat bleibt.

DR. DANIEL HESS
Germanisches Nationalmuseum,
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg,
d.hess@gnm.de