

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: 37 (1980)

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

Artikel: Zwei Bemerkungen zu Italienischem bei Niklaus Manuel

Autor: Koeplin, Dieter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-167434>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Zwei Bemerkungen zu Italienischem bei Niklaus Manuel

VON DIETER KOEPLIN

Die zwei Reflexionen, die hier punktuell angestellt werden, erwachsen aus der Betrachtung der Basler «Johannes-Enthauptung» von Niklaus Manuel (Abb. 1). Dieses Bild wurde unter der Nummer 79 in der Berner Manuel-Ausstellung von 1979 gezeigt. Der Katalog (dort Abb. 39) datiert «um 1517» und diskutiert die bisherigen Vorschläge im Bereich 1517 bis «nach Bicocca», also nach 1522. In dem 1979 erschienenen Manuel-Büchlein von Hans CHRISTOPH VON TAVEL wird das Bildchen um 1518 angesetzt und auf Tafel VIII farbig abgebildet; Text dort (S. 70f. und S. 41) mit Hinweis auf die merkwürdigen Lichtphänomene: «Ein kometartiges, aufblitzendes Gestirn erzeugt einen Regenbogen über einem geheimnisvollen, wie verwunschenen Schloß und schießt seine Strahlen zwischen die Mauern des Verlieses und des Palastes, wo der Liebesmord begangen wird. Es darf mit Sicherheit angenommen werden, daß Manuel durch den um 1515 im elsässischen Isenheim in Entstehung begriffenen Altar des Mathis Grünewald eine ganz neue Vorstellung erhielt, in welchem Maße der Maler die Natur seinen Absichten dienstbar machen kann.» Zum «Detail» der Lichterscheinung, die auf die ganze Bildgestalt übergreift, sei hier eine erste Anmerkung gemacht.

Das Inventar der Basler Amerbach-Sammlung (1586) bezeichnete das Bild als «Enthöpfung Joannis mit blitz vnd tonder». Später verstand man die Lichtquelle am verfinsterten Himmel entweder als verdeckte Sonne mit gebrochenen Strahlen oder (so MAX HUGGLER, mich nicht überzeugend) als Stern, der nach der *Legenda aurea* den Mönch Marcellus (viel später!) zum Ort geführt habe, wo das Haupt des Johannes lag. Das blitzende Licht begleitet die Szene. In analoger Weise stellten Dürer, Huber, Manuel und ihre Zeitgenossen die Mitbewegtheit der Gestirne und der Erde bei der Kreuzigung Christi dar¹. Manuels Zeitgenossen assoziierten das Himmelsphänomen gewiß auch mit astrologischen Erscheinungen – so wie man um 1500 bei einer Venus, die im «Urteil des Paris» den Sieg erringt und Schicksale bestimmt, mindestens so sehr an den Planeten Venus wie an die Göttin der griechischen und römischen Mythologie dachte².

Die rätselhaften Lichterscheinungen auf Manuels Tafel erinnern an drei zeitgenössische Formulierungen, deren geschichtliche Wurzel in Oberitalien, genauer in Venedig, im Umkreis von Bellini und Giorgione zu liegen scheint. Das gilt zunächst für den Kupferstich von Marcantonio Raimondi mit dem spät-traditionellen, irreführenden Titel «Traum Raphaels» (Abb. 2). Der Bologneser Stecher

Markanton, der sich auch in Venedig aufgehalten hatte, schuf das Blatt vor 1510, vor seiner Übersiedlung nach Rom. Nach der Vermutung Richters steht dahinter Giorgiones literarisch überlieferte Komposition «Incendio con diverse figure³». Manuel kannte wohl Markantons Stich. Der Form und der Bedeutung nach sollte der Vergleich nicht gepreßt werden. Hier wie dort «brennt es» über einer gespannten, mehr oder weniger nächtlichen Szene. Extrem gerichtetes Licht streift die Mauer eines verliesartigen Gebäudes, ohne daß klar wird, woher genau und warum solches Licht aufblitzt. Der nächtliche Hintergrund der «Kreuzigung» in Usson, die Niklaus Manuel 1518 gemalt hat, ist von vergleichbarem, freilich zurückhaltend eingesetztem, scheinwerferartigem Licht erfüllt⁴. Mit der Passion «blutet» die Natur, verfinstert sich, läßt Lichter aufscheinen.

Eine ähnliche Licht- oder Gestirnsexplosion findet sich auf der Rückseite von Albrecht Dürers frühem «Hl. Hieronymus» in englischem Privatbesitz (Abb. 3)⁵. EDMUND SCHILLING gibt die folgende Beschreibung: «In einem grauen Wolkenhimmel hat Dürer ein Lichtphänomen, einen orangefarbenen Stern mit einem gelben Kern gemalt. Sein Schein reflektiert auf den Wolkenballen, die bald in tiefbraunen, bald grünlichen Tönen leuchten. – Was hat Dürer mit dieser Himmelserscheinung gemeint? Ist sie eine apokalyptische Vision, die ihm plötzlich in den Sinn kam, oder teilt er uns einen seiner häufigen Träume mit ...?»⁶ Auch auf der Vorderseite, zu der bisher kein näherer Bedeutungszusammenhang erkennbar wurde, versah Dürer den Landschaftshimmel mit gelblichen und rötlichen, von Wolken durchsetzten Lichtbrechungen, die einen aufwühlenden Charakter besitzen. Diese Lichtgestaltung wurde von Dürer in Landschaftsaquarellen vorbereitet. Sie findet die nächsten Parallelen in der venezianischen Malerei um Bellini und Giorgione. Dies sei festgestellt, ohne auf die umstrittene Chronologie näher einzugehen. Im Winter 1494/95 hielt sich Dürer in Venedig auf. Dürers «Büßender Hieronymus», früher Caroto zugeschrieben, stammt ebenso aus einer italienischen Sammlung wie eine ins Wallraf-Richartz-Museum nach Köln gelangte, vergrößerte Kopie, die von einem süddeutschen oder österreichischen Meister stammen soll (und Manuels Art gar nicht allzufern steht⁷).

Manuels blitzendes Licht neben dem Regenbogen setzt schließlich die Kenntnis des 1514 entstandenen «Melencolia»-Stiches von Dürer voraus, der seinerseits Giorgione-Erfahrung enthalten könnte. Wenn KONRAD HOFFMANN Dürers Regenbogen und den Kometen als Zeichen für



Abb.1 Niklaus Manuel: Die Enthauptung Johannes des Täufers. Um 1517. Temperamalerei auf Tannenholz, 32,5×26 cm. Kunstmuseum Basel (aus dem Amerbach-Kabinett), Inv. 424.

Gottes Bund mit der Menschheit und der irrliehftaften, für einen Christen aber eigentlich unbegründeten Angst vor neuer Sintflut richtig interpretiert hat⁸, so könnte die Konfiguration auf Manuels «Johannes-Enthauptung» ähnl-

lich verstanden werden: der Regenbogen zeigt die Erlösung der Menschen an, trotz (oder: zusammen mit) der Bedrohung⁹, die das vor Wolken blitzende Licht veranschaulicht. Dieses weist auf die bevorstehende Passion

Christi voraus¹⁰. Aber solche Deutung würde vielleicht in bereits allzu fixierender Weise Dinge benennen, die allgemeiner zusammenklingen – Astrologisches und Heidnisches inbegriffen – im Kontrast der verschiedenen Dinge. Aus dem widersprüchlichen Dunkel soll man aber das baldige Kommen Christi spüren, das von Johannes angekündigte «neue Licht». Ein Regenbogen umzieht Grünewalds «Stuppacher-Madonna» mit dem hell erleuchteten, lichtbringenden Christkind (1519)¹¹. Auf einem vermutlich von Manuel um 1513 mit einer Fortuna-Figur illustrierten Flugblatt mit (unter anderem) den drei jüdischen Segnungen wird der Regenbogen gleichgesetzt mit der von Gott versprochenen «sicherheit», der Donner dagegen mit Gottes Kraft¹².

Eine zweite Anmerkung zu Manuels «Enthauptung des Johannes Baptista» betrifft das Detail der ins Haar gesteckten Flügel, die Salome und ihre Begleiterin (wohl Herodias) tragen. Die Frage lautet: Kann man diesen von Urs Graf und mehr noch von Niklaus Manuel gern den Frauen aufgesetzten Kopfputz ikonographisch genauer bestimmen? Selbstverständlich ist die Form des Kopfschmucks dem Äußeren und der Bedeutung nach zu unterscheiden von allen Varianten männlicher Helme, in

denen oft drachenartige Flügel oder Schneckenformen den Helm, der den ganzen Kopf bedeckt, besetzen – in der italienischen Graphik ebenso wie bei Dürer, beispielsweise auf seinem «Herkules»-Stich¹³. Auch mit dem Flügelhut des Merkur haben die ins Frauenhaar gesteckten Flügelchen keine wirkliche Verwandtschaft¹⁴.

Die motivische Herkunft des geflügelten Kopfputzes, den Manuels Frauen ins Haar gebunden oder gesteckt haben, wurde von ANNA MARIA CETTO soweit klargestellt: «von Manuel übernommen aus florentinischen Kupferstichen¹⁵». In der Tat: fast nur unter den Florentiner Stichen, nicht unter den Stichen anderer Regionen Italiens, finden sich die frühesten Vorbilder. Sie wurden aber anderswo kopiert, so im venezianischen Buchholzschnitt. Indessen möchten wir einer anderen Frage hier nachgehen: Sind es besondere Gestalten, die mit diesem Kopfputz ausgezeichnet werden? Die Antwort sei vorweggenommen: Trägerinnen der Flügelgebilde sind in der italienischen Graphik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts Venus und Venus-Dienerinnen.

Auf einem um 1460 entstandenen Florentiner Kupferstich aus einer Planetenfolge tragen sowohl die am Himmel auf einem Triumphwagen fahrende Planetengöttin Venus als auch eine auf der Erde sich vergnügende Venus-



Abb. 2 Marcantonio Raimondi: «Der Traum Raphaels» (= traditioneller falscher Titel), vielleicht «Traum der Hekuba». Um 1506–1509. Kupferstich (B. 359), 23,7 × 33,5 cm

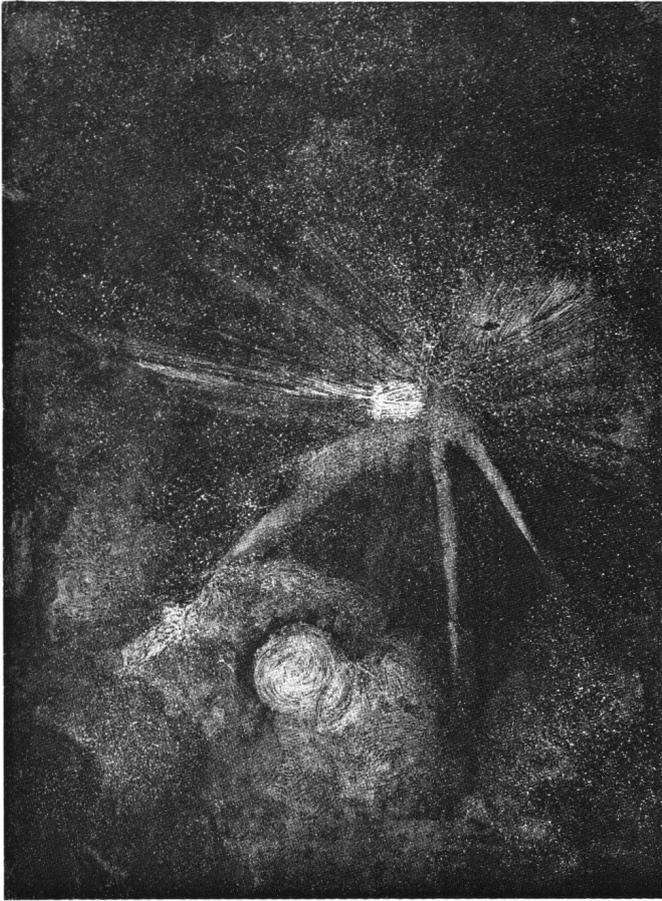


Abb. 3 Albrecht Dürer: Rückseite der Tafel mit dem Büßenden heiligen Hieronymus. 1495 oder wenig später. Gemälde auf Birnholz, 23,1 × 17,4 cm. Englischer Privatbesitz, Leihgabe im Fitzwilliam Museum Cambridge.

Untertanin das ins Haar gesteckte Flügelpaar¹⁶. Vor Venus sieht man den geflügelten Cupido, der mit verbundenen Augen einen Pfeil abgeschossen hat – Flügel am Rücken des Cupido, Flügel auf dem Haupt der Venus: ein Bedeutungszusammenhang scheint sich anzuzeigen. In der Emblematis veranschaulichen Flügel Schnelligkeit, schnelle Wirkung, schnellen Sieg, ereilendes Schicksal; ein geflügeltes Herz vermag sich zu erheben, eine geflügelte Kugel meint Launenhaftigkeit, launenhaftes und schnell ereilendes Schicksal¹⁷. Wenn Venus auf dem erwähnten Florentiner Stich nicht nur Flügel im Haar trägt, sondern auch einen Cupido-Pfeil in der vorgestreckten Hand hält, so leuchtet es ein, daß zweimal eine bestimmte, nämlich die sieghafte und launenhafte Schnelligkeit der Liebeskraft vor Augen geführt wird. Der Florentiner Stich mit der beflügelten Venus-Cupido-Gruppe wurde zum genauen Vorbild genommen für einen Holzschnitt zu C. JULIUS HYGINUS' *Poeticon astronomicon*, gedruckt 1482 in Venedig bei Erhard Ratdolt (Abb. 4)¹⁸. Und in diesem Druck darf man die direkte Anregungsquelle für den Titelholzschnitt einer 1497 in Leipzig ge-

druckten «Practica» vermuten. Die «Practica» zeigt die im Haar geflügelte Venus als Herrin des bevorstehenden Jahres 1498, sekundiert von Mars¹⁹. Die Haarflügel erscheinen hier, im Vergleich zu den italienischen Vorbildern, vergrößert, gleich den in Deutschland verbreiteten Helmzierden in der Form von imponierenden Vogelschwüngen, was zwar wieder eine andere Gattung darstellt²⁰.

Venus-Gestalten oder Venus-Dienerinnen mit dem Flügel-Kopfputz im Haar kommen öfters in der italienischen Graphik vor. Einige Beispiele: das Mädchen mit dem liebenden Jüngling vor einem Himmelsglobus, Florentiner Stich um 1470²¹; Tanz nackter Knaben um eine venusartige Zentralfigur, auf einem gleichzeitigen Florentiner Stich²²; Ariadne mit Theseus vor dem Labyrinth, Florentiner Stich um 1460/70²³, die schöne «Sibilla Chimicha» mit «facie pulcherrima», wiederum ein Florentiner Stich²⁴, der vielleicht erklärt, warum auf Manuels Bild der «Begegnung an der Goldenen Pforte» eine der Sibyllen den Flügelputz – hier erstmalig, 1514/15 – trägt²⁵; nackte Venus auf einem «Paris-Urteil», Kupferstich des Marcantonio Raimondi aus dem frühen 16. Jahrhundert²⁶. Der zuletzt genannte Stich dürfte Niklaus Manuel bekannt gewesen sein, als er sehr bald nach der «Johannes-Enthauptung» das große «Urteil des Paris» mit der flügelgeschmückten Venus und dem über ihr fliegenden, doppelt beschwingten Cupido malte. Dieser fliegt vogelgleich mit seinen roten Flügeln (rot gefärbt wie der aus seinem Pfeil zischende rote Feuerstrahl), und er trägt zusätzlich zur Augenbinde²⁷ quasi Ohrenklappen in Form von grünen, an die Binde ansetzenden Flügelchen. Augenbinde und Ohrenklappenflügel zusammen ergeben eine

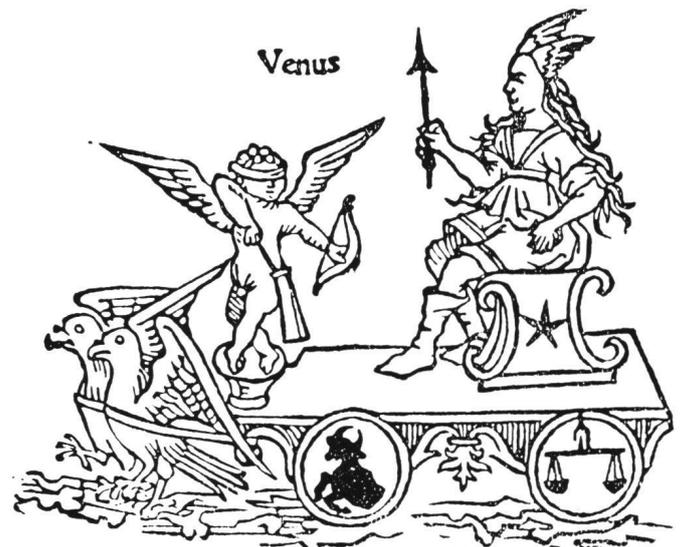


Abb. 4 Venezianischer Holzschnitt nach einem wenig älteren florentinischen Kupferstich: Planetenbild der Venus. Aus dem «Poeticon astronomicon» des C. JULIUS HYGINUS (hg. von JACOBUS SENTINUS und JOHANNES SANTRITTER), Venedig [ERHART RATDOLT] 14. Oktober 1482. Ca. 8 × 9,5 cm.

Formation, die einer Narrenkappe nicht unähnlich sieht. «Der ist in narheyt gantz erblindt», heißt es bei Sebastian Brant zu einer äußerlich vergleichbaren, freilich in anderem Bedeutungszusammenhang stehenden Narrengestalt²⁸. Eine nackte, venusgestaltige Frau, die Flügelchen ins Haar gesteckt trägt, bekränzt auf einer Zeichnung aus der Basler «Art des Hans Leu»-Gruppe einen hämisch sich ergebenden nackten Mann, dem eine zweite Frauenfigur einen Spiegel vorhält²⁹.

Das Thema «Liebes-Narretei» steht im Zentrum von Thomas Murners «Geuchmatt» (gedruckt in Basel 1519) mit den teilweise Niklaus Manuel nahestehenden Holzschnittillustrationen³⁰. Hier erscheint der Flügelkopfputz einer Frau auf dem Holzschnitt mit «Salomos Götzendienst». Salomo gilt bei Murner als Exempel für den «Gauch», den Liebesnarren, ebenso wie David (mit Bathseba), Samson (mit Delila) oder Holofernes (mit Judith): «Ich hab den gouch so stark getragen, Das mir myn haupt wardt abgeschlagen ...³¹». Es erstaunt nicht, daß auf einem Florentiner Kupferstich um 1470 Judith, die das abgeschlagene Haupt des Holofernes am Schopf hält, mit dem venerischen Flügelkopfputz ausgestattet wurde³².

Die mörderische «Liebe» einer Judith kann in ihrer Eros-Thanatos-Thematik verglichen werden mit der Motivation einer Salome, die den Kopf des Johannes forderte. Außer Manuels Gemälde der «Johannes-Entthauptung» gibt es von Niklaus Manuel und von Urs Graf gezeichnete Darstellungen der Judith und der Salome, beide mit demonstrativ entblößter Brust und beide mit dem gleichen «Liebesmacht-Flügelkopfputz» ausgezeichnet: Im Basler Kupferstichkabinett liegen eine nach Manuel kopierte Zeichnung einer Judith (Abb. 5)³³ und eine von Jörg Schweiger in Basel gezeichnete, nach Graf kopierte Zeichnung einer stürmischen Salome mit dem sieghaft über den Kopf gehobenen Teller³⁴. Das Vorbild für diese Salome findet sich auf einer in Regensburg aufbewahrten, 1520 datierten Federzeichnung mit der «Entthauptung Johannes des Täufers», die bisher als Werk Manuels galt³⁵ und jetzt (die Schweiger-Kopie stützt diese Annahme) von CHRISTIANE ANDERSSON Urs Graf zugeschrieben wird (siehe in diesem Heft S. 285f.). Eine seitenverkehrt entsprechende Salome-Figur, die wie eine Baldung-Hexe erregt ist und triumphiert, kehrt wieder, nun freilich ohne Flügelschmuck auf dem Kopf, innerhalb den 1546 datierten, künstlerisch mäßigen Wandmalereien im Haus des Apothekers Johannes Uffem Bort in Sion, Kt. Wallis³⁶. Salome vollbringt ihre Tat aus Liebesraserei.

Wie Manuel hat auch Urs Graf die siegreiche Göttin Venus, die vom geflügelten Cupido unterstützt wird, im «Paris-Urteil» ein Flügelpaar auf dem Kopf tragen lassen. So stellte er das «Urteil des Paris» neben «Pyramus und Thisbe» und zwei weiteren Szenen der «Weibermacht» auf einem Buchtitelholzschnitt von 1519 dar³⁷. Auf dem bereits 1507 publizierten Holzschnitt des Hans Burgkmair



Abb. 5 Kopie nach Niklaus Manuel, vielleicht von Jörg Schweiger (nach Vermutung von TILMAN FALK): Judith. Schwarze Kreide, 20,1 × 13,7 cm. Kupferstichkabinett im Kunstmuseum Basel, Inv. U. VI. 89.

mit dem von Konrad Celtis konzipierten «Allegorischen Reichsadler³⁸» weicht die Ikonographie des «Paris-Urteils» (mit träumendem Paris) von den italianisierenden Versionen der Manuel und Graf ab. Aber auch Burgkmair setzte Venus den Flügelkopfputz auf, und zwar in einer relativ genau den italienischen Vorbildern folgenden Form. Ebenso italienisch erscheinen die ins Haar gesteckten Flügel auf einem von Hans Holbein d.J. entworfenen, um 1526 in Holz geschnittenen Dolchscheidenmodell³⁹ und auf einem vom selben Künstler gezeichneten Schmuckstück, einem Anhänger mit venerischem Meerweibchen⁴⁰.

Überblickt man die herangezogenen Gemälde und Graphiken, so wird deutlich, daß Manuel gleich seinen italienischen und deutschen Zeitgenossen mit dem geflügelten Kopfputz etwas nicht bloß Dekoratives (nach Art der italienischen Renaissance), sondern etwas in der Bedeutung Bestimmtes anzeigen wollte: Venus-Cupido-Macht und ihre Folgen – Folgen, die nicht einfach nur zu verurteilen sind, sondern vielmehr als weltbewegende Kraft

mit Faszination erlebt werden sollen⁴¹. «Eitelkeit» spielt herein, aber nicht bloß als abgewertetes Laster. Bei den «klugen und törichten Jungfrauen» müßten eigentlich gar eschatologische Konsequenzen sichtbar werden. Wenn aber Manuel in seiner 1518 entstandenen Holzschnittfolge nicht etwa einer «törichten», sondern einer «klugen Jungfrau» Flügelchen aufs Haupt setzte⁴², so versteht sich dies erst, wenn man in dem ganzen Reigen «eine einzige

Parade der Eitelkeit» erblickt, wie dies VON TAVEL mit Recht getan hat⁴³. Thema bei diesen Schönen ist nicht die Unterscheidung, sondern das Ineinander von Gut und Schlecht – zuweilen nicht ohne Sarkasmus: «Törichte Jungfrau mit gutem Willen» titulierte CHRISTIANE ANDERSSON treffend eine 1516 von Urs Graf gezeichnete Figur, der das Lampenöl wie von Zaubermacht nach oben weggesogen wird⁴⁴.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donaueschule*, Linz 1967, S. 78ff.
- ² Lukas Cranach, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1974, Bd. 2, 1976, S. 645–647.
- ³ Richtig benannt mit «Traum der Hekuba» (?). G.F. HARTLAUB, *Giorgiones Geheimnis*, München 1925, S. 62ff. – G.F. HARTLAUB, in: *Pantheon* 18, 1960, S. 78f. *The illustrated Bartsch* 27, ed. by KONRAD OBERHUBER, New York 1978, pl. 55 (359). – JEAN ADHÉMAR, in: *Gazette des Beaux-Arts* 92, 1978, S. 33, Fig. 176. – *Die Kunst der Graphik III: Renaissance in Italien 16. Jh.*, Kat. Ausstellung Albertina Wien 1966, Nr. 112.
- ⁴ Kat. Bern 1979, Nr. 87, farbige Abb. 2.
- ⁵ FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer, Das malerische Werk*, Berlin 1971, Nr. 14–15, Abb. 12–14. – *Albrecht Dürer*, Katalog der Ausstellung in Nürnberg 1971, Nr. 569, mit Farbtafel. – BERNHARD SARAN, *Matthias Grünewald*, München 1972, S. 187f.
- ⁶ EDMUND SCHILLING, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 11, 1957, S. 179. – Deutung als «Vorliebe Dürers für Astrologie» durch MARIA Gräfin LANCKORONSKA, *Neue Neithart-Studien*, Baden-Baden 1971, S. 52.
- ⁷ I. HILLER / H. VEY / T. FALK, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 – mit Ausnahme der Kölner Malerei – im Wallraf-Richartz-Museum ...*, Köln 1969, S. 54, Nr. 844, Abb. 37.
- ⁸ KONRAD HOFFMANN, *Dürers «Melencolia»*, in: *Kunst als Bedeutungsträger*, Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 262; englisch in: *The Print Collector's Newsletter*, 11/2, May-June 1978, S. 33ff.
- ⁹ Bedrohliches steht im Vordergrund für GERTRUD ROTH, *Landschaft als Sinnbild*, Köln/Wien 1979, über die Basler Johannes-Tafel Manuels, S. 173f.: «... im Licht die böse Tat der geschilderten Szene. ... Über der Burg spannt sich ein Lichtbogen, nicht der Friedenverkündende des Regenbogens, sondern Zeichen eines lauernden Wetterunheils. ... Darunter bricht in einem Lichtkern die nah am Horizont stehende Sonne durch. Ist es die untergehende Sonne, steht sie in tiefer Beziehung zum Untergang, zum Tod des Propheten, dessen Licht in seinen Worten aber immer wieder aufgehen wird.» Die letzte Bemerkung scheint mir wichtig: kommendes Licht wird nicht ausgeschlossen, ebensowenig wie bei Kreuzigungsdarstellungen mit verfinsteter Sonne und Mond (vgl. Anm. 1). – Im Katalog der Ausstellung: *Regenbögen für eine bessere Welt*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1977 (mit Aufsatz von DETLEF ZINKE, *Zur Ikonographie des Regenbogens in der abendländischen Kunst*) wird Manuels Basler Bild zwar reproduziert (S. 63), aber bloß vermerkt, eine Deutung biete sich nicht an (Hinweis NIKOLAUS MEIER).
- ¹⁰ Regenbogen hinter dem Gekreuzigten, florentinische Miniatur in einem römischen Meßbuch: *Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Katalog der Ausstellung in Rom, Vatikan, 1975, Nr. 256, Farbtafel LIII.
- ¹¹ Der «klare» Regenbogen, der sich gegen «grausamlich wolken» durchsetzt, symbolisiert nach den 1502 gedruckten, im 14. Jahrhundert geschriebenen Offenbarungen der heiligen Birgitta auch die Einheit der bedrohten Kirche (aktuell in der frühen reformatorischen Zeit): W.K. ZÜLCH, *Der historische Grünewald*, München 1938, S. 249. – INGEBORG KRUMMER-SCHRÖTH, *Zu Grünewalds Aschaffener Maria-Schnee-Altar*, in: *Anzeiger des Germanischen National-Museums Nürnberg*, 1964, S. 32ff.; dazu *Grünewald et son œuvre*, Actes de la table ronde ... à Strasbourg et Colmar 1974, 1976, S. 103f.
- ¹² Kat. Bern 1979, Nr. 254: «Also Gebenedeyt du got unser got künig der ewigkeyt wahrhaft in seiner sicherheit stet in seiner rede, Gebenedeyt du got gedechtig der sicherheit.»
- ¹³ *Bartsch* 73. – *Albrecht Dürer*, Katalog der Ausstellung in Nürnberg 1971, Nr. 517. – Bei Manuel ähnlich behelmte Köpfe: Chorgestühl des Berner Münsters (Kat. Bern 1979, Abb. 182; Hinweis CÄSAR MENZ; außerdem Nr. 237). – Interessante Zwitterform: HIND (siehe Anm. 16) IV, pl. 423.
- ¹⁴ Kat. Bern 1979, Nr. 212; Nr. 226, Figur links oben; Nr. 240.
- ¹⁵ GEORG SCHMIDT / ANNA MARIA CETTO, *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert*, Basel o. J. [1940], S. XXIV, bei Nr. 45.
- ¹⁶ ARTHUR M. HIND, *Early Italian Engraving*, London 1938, II, pl. 131 (vgl. pl. 122).
- ¹⁷ ARTHUR HENKEL / ALBRECHT SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart 1967, Sp. 627, 657, 1441 (zur geflügelten Fortuna-Kugel vgl. die Zeichnung des Meisters HF im Basler Kupferstichkabinett, Inv. U. VIII. 108, «GLVICK HILF ...» bezeichnet, Abb. 42 bei RUD. RIGGENBACH, *Festschrift zur Restaurierung des Basler Regierungsratssaales 1951*, Basel 1957), 1546, 1023 u. a.
- ¹⁸ HAIN-C. 9062; PROCTOR 4387; ESSLING 285; MAX SANDER, *Le livre à figures Italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milan s. a., 3472; ROBERT DIEHL, *Erhard Ratdolt*, Wien 1933, S. 16, mit Abb. – Der Holzschnitt wurde bei Ratdolt 1491 auch in Augsburg gedruckt (SCHRAMM [siehe Anm. 19], Bd. 23, 1943, Abb. 123). Die Form des Flügel-Kopfputzes folgt zwar dem Vorbild der florentinischen Stiche, erinnert im Charakter aber auch an die Flügel an helmartigen Kopftüchern, die die von Paris zu beurteilenden griechischen Göttinnen tragen, so in der 1474 in Augsburg publizierten «Hystori, wie Troya die kostliche Stat erstöret ward» (SCHRAMM, Bd. 3, 1921, Abb. 63, ferner Abb. 62, 76, 77); Varianten von 1482: SCHRAMM, Bd. 4, 1921, Abb. 811 usw.; entsprechend astrologische Frauenfigur: SCHRAMM, Bd. 5, 1923, Abb. 449. So wie hier alle drei Göttinnen den Flügel-Kopfputz tragen (freilich nicht auf dem unbedeckten Haar gemäß den italienischen Modellen), so verfährt Manuel auch in seinem «Schreibbüchlein» um 1517: Kat. Bern 1979, Nr. 186, Abb. 122.
- ¹⁹ ALBERT SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 13, Leipzig 1930, Abb. 62 (freundlicher Hinweis von H. CHR. VON TAVEL). – Die Vorstufe wird offenbar gebildet durch den analogen Planeten – Holzschnitt mit Venus und Merkur,

- 1494 in Leipzig gedruckt (SCHRAMM, Bd. 13, Abb. 120, vgl. da auch Abb. 128). – «Deutsch» vergrößerte, italianisierende Diademflügel trägt die antikisch-renaissancemäßige Priesterin rechts außen auf dem «ISTORIA ROMANA» betitelten Holzschnitt des Jakob von Straßburg (Jacobus Argentoratensis) aus dem frühen 16. Jahrhundert, gestaltet nach einem in Italien befindlichen antiken Sarkophag (Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen, Bd. 5, 1884, S. 190ff., mit Abb.; Grunewald et son œuvre, Actes de la table ronde ... à Strasbourg et Colmar 1974, 1976, S. 114; vgl. H. APPUHN / CHR. v. HEUSINGER, *Riesenhholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance*, Unterschneidheim 1976, S. 26ff.). Nicht ausgeschlossen, daß auch dieser Holzschnitt Manuel bekannt geworden ist.
- ²⁰ Von vielen bekannten Beispielen seien genannt: Dürers Kupferstich «Wappen des Todes», 1503; von Manuel die Nrn. 108 und 137 des Kat. Bern 1979.
- ²¹ HIND (siehe Anm. 16) II, pl. 140.
- ²² HIND (siehe Anm. 16) II, pl. 97.
- ²³ HIND (siehe Anm. 16) II, pl. 102. – H. CHR. VON TAVEL meint von diesem Kupferstich, die hier dargestellte Ariadne sei die direkte Anregungsquelle für Manuels Salome auf dem Basler Bildchen (Brief vom 11. Dezember 1979).
- ²⁴ Die Flügelform gleicht bei diesem ersten Vorkommen auffällig dem vorher erwähnten, 1482 in Venedig gedruckten Venus-Holzschnitt (siehe Anm. 18). Später – aktiviert durch den (vermuteten) Italienzug des Jahres 1516 – scheint Manuel aber auch andere italienische Druckgraphik mit diesem Motiv kennengelernt zu haben. – Das Motiv der venerischen Flügel im Haar begegnet auch auf den Cassoni: SCHUBRING, Abb. 163, 168, 237, ff. u. a.
- ²⁵ Kat. Bern, Nr. 70, Abb. 32.
- ²⁶ *The illustrated Bartsch* 27, pl. 34 (339); ADHÉMAR, S. 23, Abb. 113 (siehe Anm. 3).
- ²⁷ Den mit verbundenen Augen schießenden Cupido im «Paris-Urteil» kennt die deutsche Druckgraphik mindestens seit Altdorfers Holzschnitt von 1511.
- ²⁸ FRIEDRICH WINKLER, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*, Berlin 1951, Taf. 23 («Von ler der Kind», Kindererziehung).
- ²⁹ Kupferstichkabinett Basel, Inv. U. IX. 39.
- ³⁰ Kat. Bern 1979, Nr. 253 und S. 294.
- ³¹ RICHARD MUTHER, *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460–1530)*, München/Leipzig 1884, S. 203.
- ³² HIND (siehe Anm. 16) II, pl. 132.
- ³³ Kupferstichkabinett Basel, Inv. U. VI. 89 (vgl. H. KOEGLER, *Manuel* [1930], Nr. 84; auf diese und die in der folgenden Anmerkung zitierte Zeichnung machte mich TILMAN FALK aufmerksam). Judith spießt den Kopf des Holofernes auf der Spitze ihres Schwertes auf; vgl. die Stiche von Zoan Andrea (nach Mantegna) und danach von Albrecht Altdorfer (WINZINGER 158). – Wie ein Pendant zur genannten Zeichnung wirkt die einer venerischen Schicksalsgöttin gleichende, kopfgeflügelte Frauenfigur mit Pokal im Basler Kupferstichkabinett (Inv. U. IX. 53; vgl. H. KOEGLER, *Manuel* [1930], Nr. 85) – Nemesis, Pandora, Juno aus «Paris-Urteil» (vgl. Hubers Holzschnitt)?
- ³⁴ TILMAN FALK, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, Basel/Stuttgart 1979, Nr. 365, Abb. auf Taf. 88: Jörg Schweizer zugeschrieben, früher als Niklaus Manuel montiert (Inv. U. VIII. 78).
- ³⁵ HANS K. RAMISCH, in: *Beiträge zur Kunst- und Kulturpflege im Hause Thurn und Taxis*, hg. von MAX PIENDL, Kallmünz 1963, S. 334–336, Nr. 3, Abb. S. 335.
- ³⁶ GAETAN CASSINA / THÉO-ANTOINE HERMANÈS, *La peinture murale à Sion du Moyen Age au XVII^e siècle*, Sion 1978, S. 96.
- ³⁷ Kat. Bern 1979, Nr. 324 und S. 235.
- ³⁸ Hans Burgkmair, *Das graphische Werk*, Katalog der Ausstellung in Augsburg und Stuttgart 1973, Nr. 17, Abb. 20. – Basler Cranach-Katalog (siehe Anm. 2) Bd. 2, Nr. 535.
- ³⁹ *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1960, Nr. 437; Abb. 71, bei H.A. SCHMID. Im Kopfputz ähnlich die *Spes*, Scheibenriß von Abraham Bickhardt im Kupferstichkabinett Basel (Inv. U. XV. 11); hier war die Venus-Anspielung nicht mehr bewußt, die Flügel könnten aber «hoffnungsvolle Beflügelung, Aufschwung» anzeigen.
- ⁴⁰ Zeichnung in den Kunstsammlungen der Veste Coburg (nach Hinweis von CHRISTIANE ANDERSSON), dort 1970 ausgestellt und im Katalog abgebildet.
- ⁴¹ Vgl. *Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft* (Referate des Colloquiums Wittenberg 1972), Wittenberg 1973, S. 68.
- ⁴² Kat. Bern 1979, Nr. 243.
- ⁴³ Kat. Bern 1979, S. 404. – An Manuels Gestalten knüpfte offenbar J.H. Füßli an, als er seine merkwürdigen «Frauen mit Kopf-Flügeln» zeichnete (GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füßli*, Zürich 1973, Nr. 1442f., mit Abb.).
- ⁴⁴ CHRISTIANE ANDERSSON, *Dürren, Krieger, Narren – Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Basel 1978, S. 21.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 5: Kunstmuseum Basel
 Abb. 2 nach: Pantheon 1960, S. 79
 Abb. 3: Berlin-Dahlem, Photoarchiv des Kupferstichkabinetts
 Abb. 4 nach: MAX SANDER (siehe Anm. 18), 3472