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: 42 (1985)

Heft: 2

Artikel: Die Langsamwirkung der Zeichnungen Stimmers

Autor: Koepplin, Dieter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168615

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: 08.01.2026

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

Die Langsamwirkung der Zeichnungen Stimmers

von Dieter Koepplin

Von Stimmer haben sich keine rasch zu Papier gebrachten Kohle- und Kreidezeichnungen erhalten.[1] Ebenso fehlt bei ihm auch nur eine Ankündigung des barocken Typus der summarischen Lavis-Zeichnung.[2] Stimmers lavierte Federzeichnungen besitzen den ausgesprochen traditionellen Charakter spätgotischer Visierungen – auch dort, wo der Künstler, wie in der *Pandora,* durch lila Färbung und «Kälte» der Konturierung in einem gewissen Sinne modern wirkt (Basler Stimmer-Ausstellung 1984[3] Nr. 244; vgl. den Beitrag von Gisela Bucher in diesem Heft). Dem zeichnerischen Typus nach ebenso traditionell sind Stimmers Scheibenrisse oder etwa sein Fassadenriss mit dem auferstehenden Christus.[4] Mit zwei Clair-obscur-Pinselzeichnungen scheint Stimmer den Rahmen seiner altdeutsch-zeichnerischen Kunst zu sprengen: mit der Basler Malerei-Allegorie (Nr. 254) und mit der Berliner Landschaftszeichnung (Nr. 255), die mit einem seine Notdurft verrichtenden Mann pantagruelisch ausstaffiert ist[5] (Abb. 1) – Paul Tanner weist mich darauf hin, dass sich ein ähnlicher Kacker im Hintergrund von Stimmers Holzschnitt des Strassburger Wettschiessens von 1576 findet (Nr. 161); das Motiv kommt auch bei Lindtmayer vor (Nr. 330).

Abb. 1 Tobias Stimmer: Landschaft mit einem seine Notdurft verrichtenden Mann, 1583. Pinselzeichnung auf grau grundiertem Papier, 30,0×19,9 cm. Berlin Kupferstichkabinett (KdZ 17326).

Die Berliner Zeichnung trägt das Monogramm Stimmers und das Datum 1583. Seit der Erwerbung durch das Berliner Kupferstichkabinett 1938 liegt sie dort unter den Stimmer-Zeichnungen, blieb aber unpubliziert.[6] Paul Tanner hat sie nun zur Ausstellung nach Basel erbeten. Ich benutze die hier sich stellende Frage der Zuschreibung als Einstieg in das allgemeinere Thema der Form und Wirkungs- oder Leseweise der Zeichnungen Stimmers (und mancher seiner Zeitgenossen).

Die Berliner Clair-obscur-Zeichnung (Abb. 1) wäre, falls man ihrer Signatur Glauben schenkt, ein Jahr vor Stimmers frühem Tod entstanden. Sie scheint italienischer Landschaftsauffassung so nah zu kommen wie kaum eine andere Zeichnung Stimmers.[7] Die Grautönung des Papiers ist wesentlich heller und dünner aufgetragen als sonst und als bei der zweithellsten Clair-obscur-Zeichnung Stimmers, der Zeit- und Wahrheitsallegorie von 1583, die aber in der Weisshöhung zeichnerische Züge bewahrt (Nr. 245). Die dunklen Zonen der Zweige sind mit ausserordentlich rasch und breit geführtem Pinsel aquarellhaft aufgetragen. Darüber tupfte ein hastiger, feiner Pinsel mit weisser Farbe Blätter und dünne Zweige in der Weise auf, dass der hellgraue Grund freiräumlich hindurchwirkt.

Wenn es überhaupt, ausser dem Monogramm, Argumente für Stimmers Autorschaft gibt, so findet man sie nicht in Gestalt seiner späten Clair-obscur-Werke, eher zunächst in derjenigen einer frühen, einundzwanzig Jahre zuvor entstandenen Federzeichnung des 23jährigen Tobias Stimmer: in der Budapester Venus von 1562 (Abb. 2; Nr. 191).[8] Auch in dieser eigenartig freiräumigen, grosszügig bewegten Zeichnung scheint Stimmer (wie Rainer Mason in seinem Kolloquiumbeitrag nachwies) italienische Anregungen zu verarbeiten, allerdings so eigenständig, wie es Stimmer immer tat.[9] Die technischen Unterschiede erlauben freilich höchstens zu sagen, dass Ähnlichkeiten zu finden sind in der präzis-lockeren Markierung der Blätter und Schilfwedel sowie im Gefühl für den elastischen Zusammenhang zwischen einem festen Stamm, den bewegten Zweigen und den in der Luft spielenden Blättern. Dass die Landschaft im Verhältnis von Vorder- und Hintergrund hier wie

Abb. 2 Tobias Stimmer: Venus und Amor am Ufer des Meeres und einem Delphinenpaar, 1562. Federzeichnung, 31,4×21,2 cm. Budapest, Kunstmuseum (1917-209).

Abb. 3 Tobias Stimmer: Christi Gebet am Ölberg, 1557. Federzeichnung, mit dem Pinsel weiss gehöht und grau laviert, auf rot grundiertem Papier, 29,3×19,3 cm. Dessau, Staatliche Galerie (B V 11).

dort ähnlich aufgebaut und so lichterfüllt ist wie sonst selten bei Stimmer, wird gern notiert. Beachtlich scheint mir zu sein, dass wir in beiden Werken nicht einfach nur entspannte und naturselige Formulierungen antreffen, sondern auch abstrakte Gebundenheit und Naturverfremdung: bei der Budapester Zeichnung durch die partielle Abstraktheit des Schraffurstrichs generell - und speziell beispielsweise im merkwürdig abwesenden Gesicht der Venus, bei der Berliner Zeichnung durch eine gewisse belastende, dadurch expressive Gefülltheit des Blattes, auch durch Spuren traditioneller zeichnerischer Elemente (bei der abgestuften Weisshöhung am Baumstamm, wo das dunklere Weiss einen Rest horizontaler Linearität nicht verleugnet). Italiener oder Niederländer hätten das anders gemacht: flockiger, freier im Zusammenwirken der feinen Einzelformen und der gross gedachten, offen ausgebreiteten Landschaft. Für die Grundstruktur niederländischer Landschaftsdarstellung sei auf die in der Jahrhundertmitte entstandenen Stiche von Hieronymus Cock verwiesen, für die relativ malerische Clair-obscur-Technik beispielsweise auf eine Gruppe von Zeichnungen, die früher Roelant Savery oder Paolo Fiammingo, dann Ulisse Severino da Cingoli zugeschrieben wurden - bezeichnend das Schwanken zwischen Niederländern und Italienern![10] Unter den Deutschen jedenfalls dürfte es schwerfallen, einen anderen Autor als Tobias Stimmer für die Berliner Zeichnung namhaft zu machen, und dies bei einem hochqualitätsvollen Werk.

Wollen wir uns im Vergleich mit dem Berliner Blatt (Abb. 1) an die anderen Clair-obscur-Zeichnungen Stimmers halten, so bietet merkwürdigerweise wiederum ein ganz frühes Werk, nämlich die 1557 vom 18jährigen Stimmer auf rot grundiertem Papier ausgeführte Zeichnung mit Christi Gebet am Ölberg (Abb. 3), am ehesten gewisse Ähnlichkeiten im Bildaufbau, in der Tupfenmanier, mit der das Blattwerk gegeben ist, und generell in der charakteristischen Art einer, so könnte man sagen, «gebundenen Dynamik». Wenn man bei solchen Zeichnungen Stimmers von Bewegtheit sprechen möchte, so ist es eine entschieden verlangsamte Dynamik im Vergleich etwa zu Wolf Hubers zehn Jahre früher entstandenen Clair-obscur-Zeichnung mit dem Gebet Christi am Ölberg.[11] Das Kriterium der Dynamik - welche Art von Dynamik? -, ein Kriterium, das hier selbstverständlich nicht hoch- oder abwertend, sondern situierend verwendet wird, scheint in Kombination mit anderen Kriterien geeignet zu sein, Stimmers Formulierungen

sowohl gegen altdeutsche und altschweizerische als auch gegen manieristische Zeichenkunst abzusetzen und sein anderes Anliegen zu erkennen.

HANSPETER LANDOLT hat in seinem Aufsatz über die Geschichte der zeichnerischen Form Dürers von der Türkenkampf-Zeichnung Stimmers aus dem Jahr 1576 (Abb. 4) gesagt, es werde «die Bewegung durch den trockenen [dürerischen] Schraffurstil geradezu paralysiert».[12] Er beobachtete ebenso die meisterhafte Differenzierung zwischen der straffen Gespanntheit des Strichs beim Schützen und der quasi symbolischen Gebrochenheit der Linien und Schraffurfelder beim zusammenbrechenden Türken.[13] Halten wir neben den Türken den von Stimmer etwa fünfzehn Jahre früher für eine Kabinettscheibe gezeichneten Marcus Curtius (Abb. 5) – auch dies eine dürerische Schraffurzeichnung (Nr. 258)[14] –, dann müssen wir bemerken, dass der üblicherweise positiv verstandene Begriff der «freien Dynamik» und der zunächst vielleicht negativ befrachtete Begriff der «Paralyse» auf Stimmers Kunst in einer besonderen Art angewendet sein möchten, gemäss einem besonderen «Kunstwollen». Der etwas weit hergeholte Vergleich mit einer michelangelesken, gleichmässig dichten, tonigen Federschraffurzeichnung von Lelio Orsi im British Museum (Abb. 6)[15] möge andeuten, dass wir das ruckhafte Hin und Her, die abstrakte Entdynamisierung oder Bremsung, die Verblockung des äusserlich heftigen Bewegungsmotivs und die dekorative Einbindung hier wie dort als Ausdruck eines neuen Stilwillens zu verstehen haben. Die Einkerkerung der

Abb. 4 Tobias Stimmer: Arkebusier und zusammenbrechender Türke zu Pferd, 1576. Federzeichnung, 19,8×15,1 cm. Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung (1927.94).

Abb. 5 Tobias Stimmer: Opfertod des Marcus Curtius, Scheibenriss, um 1561/62. Federzeichnung, 29,1×21,5 cm. Zürich, Graphik-Sammlung der ETH, Depositum der Eidgenössischen Gottfried Keller-Stiftung (1906.23:18).

ohnehin gebrochenen Bewegung durch das Netz der Schraffuren und durch den architektonischen Rahmen versteht sich bei der Zeichnung Stimmers gerade als das Eigentliche und Konsequente dieser Formulierung, mithin in einem positiven Sinne. Das sich aufbäumende Pferd und der gestikulierende, heroische Reiter agieren (WALTER FRIEDLAENDER sagte dies von den Propheten und Sibyllen Michelangelos an der sixtinischen Decke) in einem «grausam verengten, fast negierten Raum», was indirekt «auf eine Befreiung erst in einem transzendenten und göttlichen Raum» hinweisen wolle – oder, für Stimmers Marcus Curtius-Zeichnung gesagt: was hinweist auf eine zeichenhafte Überhöhung im moralischen Raum der Aufopferung dieses Vaterlandshelden, wie ihn ein bürgerliches Publikum unter dem kleinen Triumphtor des Scheibenrahmens festhalten und mit den eigenen Wappen dekorieren wollte.[16] Bedeutung und Dekor spannen die kühne Aktion des Römers in ein «paralysierendes» Gefüge ein.

Ebenso verspannte Stimmer 1566 die an sich hochdynamische Phaëthon-Sturzgruppe (Nr. 187) in ein zentriertes System von Komposition, Strichgefüge und Sprüchen, die die Basis bilden und den Sinn mehrschichtig festlegen (Abb. 7). Ihn interessierten nicht die Explosion von Massen und das Sich-Auftun des zerklüfteten Himmels, wie es später, 1613, Gabriel Weyer flüssig skizzierte[17] und wie es bereits um 1535 (vorbildlich für Weyer) Georg Pencz für ein

Deckenbild im Hirschvogel-Haus in Nürnberg italianisierend ausbildete.[18] Vermutlich stand Pencz unter dem Eindruck der damals neuen Deckenmalereien Giulio Romanos im Palazzo del Tè in Mantua.[19] Stimmer «paralysierte» die gegenständliche Dynamik formal durch Symmetrie, Ausgewogenheit, Fülle und bei aller Bewegung doch durch eine abstrakte Flächenbindung – ähnlich etwa wie auf dem späteren Holzschnitt des himmlisch thronenden Heilands (Nr. 150). Phaëthon stürzt noch nicht, er taumelt, vom Blitz-Pfeil getroffen: Statt eines rasanten Sturzes in der Vertikale (wie ihn Michelangelo vorbildlich für manieristische Künstler gestaltet hat)[20] sehen wir die einsetzende, im horizontalen Bild symmetrisch gegebene Desintegration. Die beiden Pferde auf der linken Seite, die sich von dem nach rechts fahrenden Gespann losgemacht haben, stabilisieren die Komposition. Das Zentralmotiv, die bedeutungsvolle Sonnenlichtscheibe, dominiert; sie fixiert das Bild im ganzen und im einzelnen – bis zu dem an den höchsten Punkt hochgehobenen Arm Phaëthons, der nicht wild fuchtelt, sondern im letzten Balanceakt unfreiwillig exakt sich der göttlichen Macht der Sonne «einordnet». Die unter dem Bild (oder vielmehr *im* Bild) stehende Sentenz *(Was über uns ist, geht uns nichts an)* und

Abb. 6 Lelio Orsi: Mann mit sich aufbäumendem Pferd (in einer «Bekehrung Pauli»), um 1560. Federzeichnung, 22,7×17,7 cm. London, British Museum, Print Room (1946-7-13-38). – Reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.

Abb. 7 Tobias Stimmer: Sturz des Phaëthon, 1566. Federzeichnung, 18,0×28,0 cm. Englische Privatsammlung.

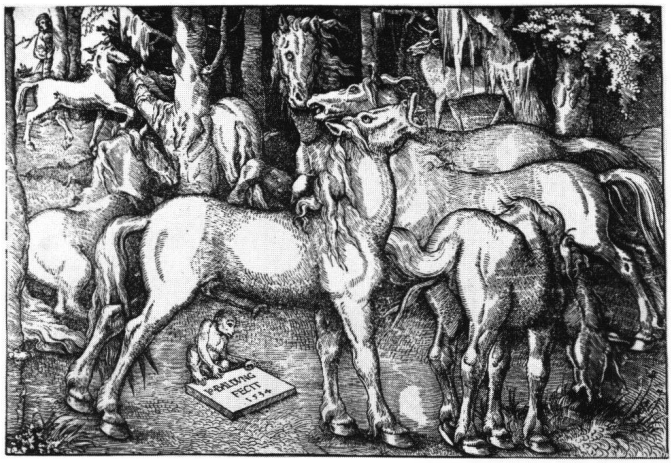

Abb. 8 Hans Baldung Grien: Hengst und rössige Stute in einer Gruppe von Wildpferden, 1534. Holzschnitt, 22,9×34,0 cm. Exemplar in Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Abb. 9 Hans Sebald Beham: Vier in einem Quadratnetz konstruierte Männerköpfe. Holzschnitt aus dem «Kunst vnd Lerbüchlein» (zuerst Frankfurt 1546, hier nach der Ausgabe von 1605 im Basler Kupferstichkabinett), 13,8×8,6 cm.

das Epigramm, das den weiterführenden Vergleich mit dem Sturz des ebenfalls zu hoch hinauswollenden Ikarus zieht, unterbrechen die erlebnismässige Auffassung der Darstellung.[21] Sie geben der an sich dramatischen Szene einen mehrstufig ins Bewusstsein gerufenen, verbal reflektierten Sinn. Und sie tragen wesentlich dazu bei, dass der wilde Moment nicht bloss als solcher rasch gesehen, sondern in wohlüberlegter Weise als Lehrbild verstanden und langsam, in wiederholtem Ansatz, «gelesen» wird. Dieses hemmende Prinzip durchdringt bei näherem Zusehen auch die graphische Struktur dieser souveränen Zeichnung.

In den durchwegs kurzen Schraffurstrichen der Phaëthon-Zeichnung hielt sich Stimmer einigermassen systematisch an die Unterscheidung zwischen erstens den von Baldungs Holzschnitten übernommenen Radien der Sonne[22], die die hochgestreckte Hand und den balancierenden Fuss Phaëthons exakt einschliessen, zweitens den horizontal geschichteten Schraffuren, die sich hauptsächlich über die Wolken legen und den Raum in der Breitenausdehnung bestreichen, dies aber immer in Bündeln, die voneinander abgesetzt sind, so dass die Kontinuität räumlich und dynamisch ständig unterbrochen wird, drittens den körperbezogenen Schraffuren auf den Leibern der Pferde und auf dem Körper des taumelnden Phaëthon. Diese dritte Art der kurzen Parallelstriche besitzt zwar eine relativ grössere plastische Spannung, doch der Vergleich mit den Pferde-Holzschnitten Baldungs von 1534 (Abb. 8) offenbart tiefgehende Unterschiede. Stimmer verzichtete hier wie sonst auf die Differenzierung zwischen Parallelstrichen und Häkchen, was im Effekt heisst: er verzichtete weitgehend auf den stofflichen Illusionismus, in diesem Fall auf die Fühlbarkeit der Felle. Ihm war der illusionistische Glanz, der von Baldungs Pferdeleibern ausgeht und im Kontrast zur Dunkelheit des Waldes erst recht wirksam wird, weniger wichtig als ein gleichmässiger, dichter Wechsel zwischen Schraffurpaketen und Leerstellen. Selbst die grosszügig gezeichnete Sonnenscheibe soll bei Stimmer weniger als leuchtender Feuerball denn als metallische, dekorativ-ordnende, fixierende Scheibe wirken. Einigermassen metallisch erscheinen auch die Pferde. Charakteristisch und merkwürdig sind beispielsweise die senkrechten, rasterartigen Schraffuren über dem Pferdekopf am linken Blattrand oder beim selben Pferd die kurzen Kreuzlagen am Bauch und an der Hinterbacke rechts, wo übrigens die zuerst angelegte Schraffur (zwischen dem Schweif und den hinteren Beinen) bezeichnenderweise in zwei Gruppen zerlegt wurde, so dass der Zug der Linien geknickt ist – «mit vielen gleichwertigen kleinen Einheiten», wie MAX J. FRIEDLÄNDER von den prinzipiell ähnlichen Holzschnitten der deutschen Spätrenaissance schrieb.[23] Die Vergleichsmöglichkeit mit Lindtmayers Pferdeholzschnitten von 1588 sei hier nur gerade erwähnt.[24]

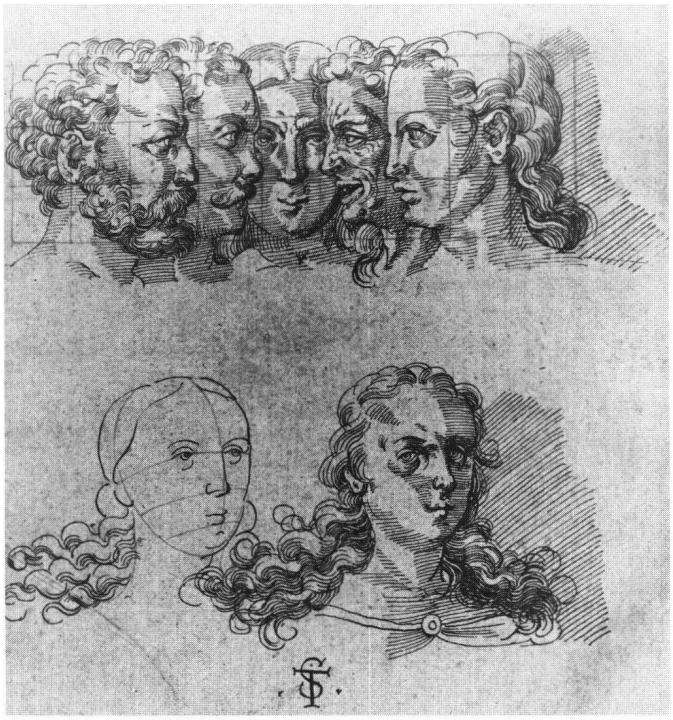

Abb. 10 Tobias Stimmer: Konstruierte Männer- und Frauenköpfe, um 1565. Federzeichnung, 19,8×16,4 cm. Zürich, Graphik-Sammlung der ETH, Depositum der Eidgenössischen Gottfried Keller-Stiftung.

Abb. 11 Daniel Lindtmayer: Fama, 1579. Federzeichnung, 37,8×27,5 cm. Zürich, Graphische Sammlung des Kunsthauses.

Abb. 12 Tobias Stimmer: Selbstbildnis, um 1563. Feder aquarelliert über Kreide, 19,7×15 cm. Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Sammlung.

Während Baldungs Holzschnitt auf Anhieb wirkt und schnell «gelesen» werden kann, verlangt Stimmers Zeichnung ein langsameres Abtasten der relativ verschränkten Rhythmen, die sich in der dekorativen Fülle gegenseitig nicht nur steigern, sondern auch systematisch bremsen – gewollt offenbar. Solche «gebremste Lesbarkeit» gilt besonders deutlich auch für die Fassadenmalerei Stimmers, gerade wenn man sie mit Holbeins berühmten Gegenstücken vergleicht, und ebenso für die Titelholzschnitte. Ja sie gilt sogar für die ausserordentlich rasch und frei gezeichnete, zügig erscheinende Helldunkel-Pinselzeichnung des «Malers mit seiner Muse», deren erst in eingehender Betrachtung sich erschliessende Komplexität uns zweifeln liess, ob sie sich als Plakatmotiv eigne (wir entschieden uns dann doch dazu). Gemessen an barocker Kunst oder nochmals an Urs Graf ist auch dieses Figurenpaar «paralysiert» in einem nur allmählich penetrierbaren Gefüge von Formen und Gegenständen. Die Langsamkeit der Lesung wird belohnt mit der Entdeckung wohlgebauter abstrakter Rhythmen auf der gültig bleibenden Grundlage eines ernsten Realismus.

Wie Baldungs Pferde «schnell einleuchten», so Hans Sebald Behams konstruierte Kopf-Gruppe in seinem Lehrbüchlein von 1546 (Abb. 9)[25] im Vergleich mit einer ähnlichen Zeichnung Stimmers (Abb. 10, Nr. 202), die wir, damit Zeichnung neben Zeichnung steht, auch mit einem entsprechenden Blatt Dürers vergleichen könnten.[26] Stimmer bremst mit steiler, kurzer Kreuzschraffur zum Beispiel unter dem Kinn des mittleren Kopfes die horizontalen Strichschichten, deren Abstraktheit der Individualisierung und dem plastischen Illusionismus der Köpfe systematisch entgegenwirkt. Dass ein positiv-neuer, internationaler Zeitstil sich hier offenbart, mag etwa der Vergleich mit einer Zeichnung des Florentiners Baccio Bandinelli andeuten.[27] Manche analoge Vergleiche liessen sich anstellen – beispielsweise zwischen Stimmers Zeichnung nach Fabeln des Aesop (Nr. 229)[28] und einer Tierzeichnung Dürers[29], die die seidige Stofflichkeit und Körperlichkeit des Luchspelzes einerseits, die abstrakte Struktur des Strichgefüges anderseits in einer klassischen Balance hält und in der höchsten Klarheit und Unmittelbarkeit lesbar ist.

Das dem Zeitstil entsprechende, abstrakt-rhythmische, unstoffliche, prinzipiell antikörperliche, nur in langsamer Annäherung begreifliche Aufbauprinzip der neuen Schraffurtechnik kann besonders deutlich auch mit einer Zeichnung Daniel Lindtmayers aus dem Jahr 1579 exemplifiziert werden, einer «Fama» (Abb. 11). Gewiss lebt sich die Tendenz zum Dekorativen hier äusserlicher und (beispielsweise am flatternden Rock) beliebiger aus. Bereits das noch nicht schraffierte lineare Gerüst des Gewandes ist als ein abstrakter Rhythmus kleinlicher als bei Stimmer formuliert. Die dann eingesetzte Schraffur setzt das etwas gedankenlose Hin und Her fort, und dies entspricht nicht nur dem Zeitspiel, sondern berührt natürlich auch die künstlerische Qualität. Es ist nicht bloss eine Sache des zeitgemässen Stilwollens, dass beispielsweise der Kopf und Halsansatz bei Lindtmayer als zierliche Floskel, bei Stimmer aber von einem hartnäckig durchgehaltenen Realismus getragen bleiben, auch wenn hier wie dort die illusionistischen

Züge zugunsten einer abstrakteren Struktur zurückgedrängt sind. Stimmer wich der Spannung zwischen Realismus und abstrakt-dekorativer Tendenz nicht in Richtung auf pure Schmuckform aus, wie dies Jost Amman eher tat[30]: Man vergleiche etwa die Londoner Orpheus-Zeichnung Stimmers (Nr. 228) mit Ammans Holzschnitt aus Reusners Emblemata (Nr. 228a). Im Louvre gibt es eine SK monogrammierte, der Amman'schen Komposition ähnliche Zeichnung, die nochmals klarmacht, wie die Tendenz zum Dekorativen bei einer harmlosen Niedlichkeit sehr leicht landen konnte.[31]

Was bringt nun dieser künstlerisch mehr oder weniger überzeugend vorgetragene Hang der Stimmer-Zeit zur abstrakt-dekorativen Fülle, zum Bremsen des linearen Schwungs, zur Blockierung einer sofort und «klar» sich einprägenden Dynamik und zur Vermeidung rasch lesbarer, bereinigter Figurationen? Ist es blosse Verkomplizierung, Unentschiedenheit? Ist es aus Unfähigkeit zum reinen Klang ein Ausweichen zu «Lärm und Trubel», wie MAX J. FRIEDLÄNDER zu urteilen geneigt war? Eine Flucht zu «vielen gleichwertigen Einheiten»[32] aus verlorengegangener Fähigkeit, Grosses ins Auge zu fassen und die Kleinigkeiten unterzuordnen? Ich denke, es kommt letztlich darauf an (und man verzeihe das vage Vortasten), ob man den Verzicht auf Dominanten und die Tendenz, mit vielem Wenn und Aber und Sowohl-als-Auch zu operieren, ob man im enzyklopädisch-additiven, sammlerischen Bemühen jener Zeit eine neue, damals notwendige geistige Erfahrung anerkennen will oder nicht. Das eifrig betriebene Sammeln - das Sammeln von Bildnissen (P. Giovio usw.), von Emblemen, von Curiosa in Kunst und Natur, analog dazu formal das Anhäufen von Schmuckformen, von Motiven und Strichen - erhielt seinen schliesslich moralisch-religiösen Sinn aus der Bezogenheit der vielen einzelnen Dinge auf ein Ganzes, dem man sich nicht mehr in letzter Einfachheit, nicht mehr mit «Christiana simplicitate», wie Erasmus es sich wünschte, und nicht mehr geradewegs nur «häll und clar», wie Zwingli forderte, annäherte[33], vielmehr in mehrfachen Anläufen und von verschiedenen Seiten her. Im Glauben an den bleibenden Sinn des Ganzen schien man mit dem Vielen und Zerlegten eine Belastungsprobe zu wagen, und dies selbstverständlich ohne Zweifel am Sieg des göttlichen Einen und Wahren.[34] In dieser Weise schien das Sammeln von kuriosen Dingen, das Aufspüren von Fakten, die das bisherige Weltbild bestätigten oder auch verwirrten (in Ausnahmefällen in Frage stellten) legitimiert. Wie bei den Kunstsammlern vom Schlage eines Basilius Amerbach der Blick zurück ging, so blieben die künstlerischen Mittel, zu denen die Schraffurtechnik der Federzeichnung und der entsprechende Holzschnitt gehörten, konservativ. Wenn sich aber in qualitätvollen Gestaltungen etwas Eindrückliches anstaute und Form gewann, ohne sich schnell zu entfalten, so hätte ohne solchen Stau vielleicht die Kunst des Barock kein rechtes Fundament gehabt? Ob man etwa so spekulieren soll?

Stimmers bekanntes Selbstbildnis in Donaueschingen (Nr. 195)[35] ist vielleicht, sobald man es mit den Selbstbildnissen Dürers oder Baldungs vergleicht, der sprechendste Ausdruck für die intensive Indirektheit der Betrachtung, die zu entsprechend indirekt wirkenden, mit eigenen Massstäben zu beurteilenden Resultaten geführt hat (Abb. 12).

ANMERKUNGEN

1 FRIEDRICH THÖNE, *Tobias Stimmer. Handzeichnungen,* Freiburg i.Br. 1936, S. 59 mit der folgenden Wertung: «Seine Vorliebe für den klar ablesbaren Verlauf des Striches bringt ihn zur Ablehnung aller Arten der Kohle und der Kreide.» Und zu Stimmers Federstrich: «Der Holzschnitt und eher noch die Tradition der schweizerischen Konturzeichnungen (Scheibenrisse) mögen seinen Strich mitbestimmt haben.»

2 Vielerlei Ankündigung findet man unter den Zeichnungen, die publiziert sind von HEINRICH GEISSLER, *Zeichnung in Deutschland, Deutsche Zeichner 1540-1640,* 2 Bde., Staatsgalerie Stuttgart 1979/80. Im Reifezustand wurde die Lavis-Zeichnung charakterisiert von REINHOLD HOHL, *Claude Lorrain und die barocke Landschaftszeichnung. Das Landschaftslavis als prägnante Gestalt der Barockkunst. Die Entwicklung in Rom von Adam Elsheimer bis Claude Lorrain,* Basel 1972 (Basler Dissertation 1961).

3 *Spätrenaissance am Oberrhein - Tobias Stimmer 1539-1584,* Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 23. September 1984 bis 6. Januar 1985. - Die im folgenden zitierten Nummern beziehen sich auf diesen Katalog. - Rezensionen von LÖCHER (siehe Anm. 7) und FALK (siehe Anm. 8).

4 Meine im Basler Stimmer-Katalog S. 73ff. versuchte Interpretation dieser Zeichnung möchte ich korrigieren. Ich denke jetzt, dass auf diesem Fassadenriss der auferstandene, den Gläubigen gerechtmachende Christus der bloss irdischen, oft gebeugten Gerechtigkeit einfach gegenübergestellt wird. Die in der Mittelzone dahinziehenden Mühseligen und Beladenen, die unter Sünde und missachteter Gerechtigkeit zu leiden haben, orientieren sich, indem sie ihr Kreuz tragen, am Erlöser Christus.

5 MARKUS BERNAUER bemerkte in: Nordschweiz/Basler Volksblatt, 29. Dezember 1984, zur Abbildung unserer Zeichnung: «was die Psychoanalyse als Analerotik bezeichnet, spielt in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts eine beachtliche Rolle (etwa auch bei der *Geschichtklitterung* des Stimmer-Freundes Fischart). Da werden lustvoll Häufchen gelegt, selten geräusch- und geruchlos, und oft auch scherzhaft an Stellen, an die sie eigentlich nicht hingehören; in abgelegte Kleider, Betten, Essräume und Geschirr usw. Auch in dieser Zeichnung hat sich offenbar etwas Analerotik eingenistet...».

6 Die Zeichnung ist zwei Jahre nach dem Erscheinen des Stimmer-Zeichnungskatalogs von FRIEDRICH THÖNE (siehe Anm. 1) aufgetaucht und nach Berlin gelangt. Thöne scheint sich später nicht über sie geäussert zu haben, was wohl anzeigt, dass er in der Beurteilung des Werks unsicher oder ablehnend, dabei aber vorsichtig war.

7 KURT LÖCHER schreibt in der Besprechung der Basler Ausstellung (Weltkunst 54, Nr. 22, 15. November 1984, S. 3451): «Die oberitalienisch anmutende Pinselzeichnung mit dem seine Notdurft verrichtenden Mann steht Muziano nahe. Der Katalog hat recht, die Autorschaft Stimmers an diesem souverän gestalteten Blatt in Frage zu stellen - trotz der Signatur.» Löcher (mündlich auf meine Anfrage hin) wüsste aber keine bestimmte oberitalienische Zeichnung von Muziano oder von einem anderen italienischen Künstler zum Vergleich zu nennen; auch meine eigene Suche blieb erfolglos. Im Gegensatz zum leicht skeptischen Katalogtext, der von MONICA STUCKY vor Ausstellungsbeginn, d.h. noch ohne die Möglichkeit des Vergleichs der Originale geschrieben werden musste (auch ich fühlte mich damals in der Beurteilung des Werkes sehr unsicher), neige ich heute zur Anerkennung der Zeichnung als Werk Stimmers.

8 Unbegründet scheint mir die Frage von TILMAN FALK (Ausstellungsbesprechung in: Kunstchronik 37, 1984, S. 516) zu sein: «Kann die überraschend frei skizzierte, vorbarocke Venusdarstellung aus Budapest tatsächlich aus demselben Jahr stammen wie der programmatisch beschriftete ‚altdeutsche' Kalvarienberg (Kat. 189)?» Gerade die freie

Zeichenweise verbindet die Venus-Zeichnung mit der noch früher datierten Clair-obscur-Zeichnung des Gebetes Christi am Ölberg.

9 FRIEDRICH THÖNE, *Tobias Stimmers Zeichenkunst,* in: Pantheon 27, 1941, S. 88: «Darstellungen wie ‚Venus und Amor am Meeresufer' von 1562 [...] können durch italienische Druckgraphik, aber auch durch die der deutschen Kleinmeister angeregt worden sein» - welche, das wird uns nicht gesagt, so dass der folgende Satz in der Luft schwebt: «Auf diesem Wege wird ihm auch der Formenschatz des Manierismus übermittelt worden sein, der aber nicht zum bestimmenden Faktor seiner Kunst wird.»

10 FRITS LUGT, *Maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1550* (Musée du Louvre, Inventaire général des dessins des écoles du nord), Paris 1968, Nr. 168-170. - JOHANN E. VON BORRIES machte mich auch auf die Vergleichbarkeit der Berliner Zeichnung mit einer vermutlich vom Niederländer David Joris um 1550 in Basel gezeichneten Landschaftszeichnung in Clair-obscur-Technik aufmerksam: Basler Stimmer-Katalog (siehe Anm. 3), Nr. 356. Freilich dürften solche Werke, die Joris (1501?-1556) in Basel als angeblich niederländischer Adliger zum eigenen Vergnügen und Zeitvertreib gemacht hat (siehe S. 451ff. im erwähnten Katalog), dem in Strassburg arbeitenden Stimmer kaum bekannt geworden sein.

11 FRANZ WINZINGER, *Wolf Huber. Das Gesamtwerk,* München 1979, Nr. 103.

12 HANSPETER LANDOLT, *Zur Geschichte von Dürers zeichnerischer Form,* in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1971/72, S. 143-156, bes. S. 153. - Ergänzend: HANSPETER LANDOLT, *Zeichnen und Reissen,* in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin 1981, S. 81-87.

13 HANSPETER LANDOLT, *100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett,* Basel (Schweizerischer Bankverein) 1972, Nr. 88.

14 Die M. Curtius-Zeichnung wird von GUNTER SCHWEIKHART in einer demnächst erscheinenden Studie über die Wirkung der Kunst von Pordenone nördlich der Alpen herangezogen. - Zu Pordenone vgl. den Basler Stimmer-Katalog 1984 (siehe Anm. 3), S. 14 mit Anm. 8.

15 A.E. POPHAM, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Parma in the Sixteenth Century,* London 1967, Nr. 51.

16 Vgl. Basler Stimmer-Katalog 1984 (siehe Anm. 3), S. 49 mit Anm. 51.

17 GEISSLER (siehe Anm. 2) Bd. 1, S. 210, E 22 (mit Abb.).

18 ERNST KRIS, *Georg Pencz als Deckenmaler,* in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Beilage der «Graphischen Künste») 46, 1923, S. 45-53, und 55, 1932, S. 65-67. - Vgl. auch GEISSLER (siehe Anm. 2), Bd. 1, S. 38.

19 EGON VERHEYEN, *The Palazzo del Te in Mantua,* Baltimore/London 1977, Abb. 55. - Vgl. EDMUND SCHILLING in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 11, 1950, S. 118ff.

20 JACQUES M. MALDAGUE, *Les dessins de la Chute de Phaéthon chez F. Floris et Michel-Ange,* in: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten-Antwerpen, Jaarboek 1984, S. 173-187. - Vgl. schliesslich die Phaëthon-Darstellungen von Odilon Redon.

21 Die Zusammenfügung von Titulus und Vers, von Spruch und Gegenspruch entspricht den Regeln der Emblematik (vgl. P. TANNER im Basler Stimmer-Katalog 1984, S. 186).

22 Basler Stimmer-Katalog 1984 (siehe Anm. 3), Madonnen-Nimbus hinter Wolken auf dem Holzschnitt Nr. 187b, Abb. 212 (S. 309), ähnlich auch Nr. 216a.

23 MAX J. FRIEDLÄNDER, *Der Holzschnitt* (Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin), 2. Aufl. Berlin/Leipzig 1921, S. 158: «Die deutsche Spätrenaissance liebt Lärm und Trubel und überspinnt die Fläche mit Formenreichtum, mit vielen gleichwertigen kleinen Einheiten.»

24 FRIEDRICH THÖNE, *Daniel Lindtmayer 1552-1606/07* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Œuvrekataloge Schweizer Künstler Bd. 2), Zürich 1975, S. 283, H 1, Abb. 210.

25 F.W.H. HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700,* Vol. 3, Amsterdam o.J., S. 267. - PAULI 1277.

26 FRIEDRICH WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers,* Bd. 3, Berlin 1938, Nr. 657. - WALTER L. STRAUSS, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer,* Vol. 3, New York 1974, 1513/4.

27 JACOB BEAN / FELICE STAMPFLE, *Drawings from New York Collections I: The Italian Renaissance,* New York 1965, Nr. 75, mit Abb.

28 JOSEPH MEDER, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung,* Wien 1919, S. 577 und Abb. 278, führt die Zeichnung als Beispiel für relativ abstrakte Horizontalschraffur an: «Das in Italien gemiedene, bei den Deutschen und Niederländern des 16. Jahrhunderts, und zwar vor allem bei den Glaszeichnern wie T. Stimmer angewandte Horizontalschattieren hatte nur eine kurze Dauer. Die wenigen so behandelten Zeichnungen versuchen zwar, der neuen Anschauung von lichterfüllten Flächen und gelockerten Umrissen gerecht zu werden, verfallen aber leicht zu einer Schablone» - aber der Aspekt der «Schablone» wäre gerade wesentlich für das rechte Verständnis dieser Zeichnungen Stimmers.

29 STRAUSS (siehe Anm. 26), Vol. 4, 1521/40.

30 Vgl. GEISSLER (siehe Anm. 2), Vol. 1, S. 196ff., E 10, oder PER BJURSTRÖM, *German Drawings,* Nationalmuseum Stockholm 1972, Nr. 6 (Herkules mit dem Löwen ähnlich wie bei einem Holzschnitt in Ammans «Kunstbüchlein»).

31 L. DEMONTS, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord. Ecoles allemande et suisse,* Tome 2, Paris 1938, Nr. 612, mit Abb.

32 Siehe Anm. 23.

33 GEORG WEISE, *Dürer und die Ideale der Humanisten,* Tübingen 1953, S. 11 und 13.

34 Basler Stimmer-Katalog 1984 (siehe Anm. 3), S. 48f.

35 EMIL MAURER - in dem am 29. Oktober 1984 im Basler Kunstmuseum gehaltenen Vortrag mit dem Thema *Rubens grüsst Stimmer - Betrachtungen im Dreieck Spätrenaissance-Manierismus-Frühbarock* - sprach von einer «Selbstbelauerung Stimmers», nicht mit wach-neugierigem Malerblick, sondern misstrauisch-konzentriert nach innen blickend (Maurer verglich vorsichtig mit Hans Burgkmairs Selbstbildnis-Zeichnung in Hamburg: ARTHUR BURKHARD, *Hans Burgkmair d.Ae.,* Leipzig o.J., Abb. 92). Vgl. dieses Heft S. 83ff.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Staatliche Museen Preussischer Kunstbesitz Berlin, Kupferstichkabinett (Photo Jörg P. Anders)
Abb. 2, 4, 7, 8, 9, 11: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
Abb. 3: Staatliche Galerie Dessau
Abb. 5, 10: Eidgenössische Gottfried Keller-Stiftung Bern (deponiert in der Graphik-Sammlung der ETH Zürich)
Abb. 6: British Museum London
Abb. 11: Kunsthaus Zürich