

Zwei unbekannte Zeichnungen von Tobias Stimmer

Autor(en): **Schilling, Edmund**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **11 (1950)**

Heft 2

PDF erstellt am: **26.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163571>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zwei unbekannte Zeichnungen von Tobias Stimmer

VON EDMUND SCHILLING

(TAFEL 46)

Selbst für einen späten Schweizer Meister des 16. Jahrhunderts wie Tobias Stimmer werden wir auf keine neuen großen Entdeckungen hoffen dürfen. In England wäre es am ehesten möglich, daß unerwartet aus altem Besitz noch weitere Zeichnungen zutage kommen. Es wird mehr und mehr die Aufgabe der Forscher sein, aus dem bereits vorhandenen Kunstgut nach der Tiefe hin unsere Vorstellung zu bereichern.

Der «*Sturz des Phaethon*» (Abb. 1), eine mit der Feder sicher hingeworfene Komposition¹, bietet keine Probleme der Zuschreibung. Das Blatt aus der Frühzeit des Meisters trägt sein Monogramm, das Datum 1566 und Schriftzüge seiner Hand. Stimmer erinnert sich bei dem Sturze des Phaethon des anderen unglücklichen Flughelden des Altertums, des Ikarus. Eine Anklage der Götter: «*Quae supra nos nihil ad nos*», setzt er unter die Phaethonlegende. Moralisiert klingende Worte zum Unglück des Ikarus: «*Icarus ut summum petit aethera, decidit altum in mare: sic nimium qui sapit alta perit*»². Wir sehen, daß Stimmer die lateinische Sprache beherrscht und das Geschehene dramatisch sichtbar zu machen weiß. Er stellt den Schlußakt der Phaethongeschichte dar, wie sie im zweiten Buch der Metamorphosen Ovids ebenfalls in dramatischer Weise erzählt wird. Der vom Blitze (Pfeil!) getroffene, entsetzte Lenker verliert die Kontrolle über das Gefährt, dem die Deichsel abgebrochen ist. Befreit von ihrem Geschirr sprengen die Pferde auseinander³.

Uns interessiert es, wo der junge Stimmer die Kenntnis des bewegten Pferdes und die Anregung zu seiner Komposition erhalten haben mag. Man denkt zuerst an Leonardos Anghiarschlacht oder an eine der Kompositionen Giulio Romanos im Palazzo del Tè in Mantua. Es scheint wirklich so, als ob der Wandergeselle Romanos Deckenfresken gesehen habe. Die Rosse vor dem Wagen des Diomedes im Kampfe sind ebenso in Erregung geschildert wie die vor dem Wagen des Phaethon. Ja, des sich bäumenden Tieres, das den Kopf zurückwirft, scheint sich Stim-

¹) Feder, Rußtinte, 18×28 cm. London, Privatbesitz.

²) Professor Harald Fuchs in Basel danke ich für den Nachweis der Quellen über die Sokrates zugeschriebenen Worte «*quae supra nos nihil ad nos*». Sie kommen in der gleichen Form bei Hieronymus adv. Rufinum 3, 28, Migne Patrol. Lat. 23, 478 vor. Stimmer fand sie aber wohl in den zeitgenössischen Adagia des Erasmus (Adagia VI, Prov. LXIX). – Von dem Epigramm auf Ikarus nimmt Professor Fuchs an, daß es nicht aus der Antike stammt, sondern wohl für Stimmer gemacht worden sei: «Daß am Ende des ersten Verses das Wort *altum* die Tiefe des Meeres, im nächsten Vers *alta* gerade die Höhe bezeichnen soll, ist, wie mir scheint, ein Mangel, der sich aus einem nicht mehr lebendigen Sprachgefühl erklärt. Aber man vermißt in dem Epigramm auch einen festen Aufbau: der ganze letzte Satz wirkt in der vorliegenden Form recht schlaff.»

³) «*consternantur equi et saltu in contraria facto colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt.*»

mer in seiner Zeichnung erinnert zu haben. Nur gibt er es hier in etwas stärkerer Verkürzung⁴.— Von Mantua führte der Weg gewiß nach Venedig, wo wir Stimmers Lehrjahre suchen dürfen⁵. Von 1567 an arbeitete der Künstler an den Fresken des Hauses zum Ritter in Schaffhausen. Kurz vorher entstand der «Sturz des Phaethon». Bendel hat gezeigt, daß Stimmer Leonardos Reiterdarstellung zum Sforza und Trivulziodenkmal aus zweiter Hand kennen lernte, durch Tizians «Schlacht bei Cadore», die er im Original im Dogenpalast noch vor dessen Zerstörung 1577 gesehen haben wird. Besonders der linke Teil des Wandbildes⁶ scheint ihn beeindruckt zu haben. Nirgends hat Stimmer kopiert. Aber es herrscht hier wie dort eine gleiche dramatische Spannung, und es stürmen durch den Kampf erregte Pferde daher. Auch Tizian zeigte das Pferd in Bewegung und kühner Verkürzung.

Stimmer verrät nicht geringere Kenntnisse und Gestaltungsmöglichkeiten als später Rubens in seinen Schlachtenbildern und Tierjagden, in denen Pferde im Kampfgetümmel dargestellt sind⁷. Bekanntlich war eine von Rubens' Quellen auch Leonardos Anghiarischlacht. — Nun führt der Weg auch wieder zurück von dem Lebenswerk des großen Flamen zu dem Schaffhausener Meister. Sie waren verwandte Temperamente, mit ähnlicher Kraft begabt, mit einem gleichen Sinn für dramatische Handlung. Stimmers selbsterlebte Tierjagden stehen den aus der Phantasie geborenen Rubens' nicht nach⁸. So berichtet denn auch Sandart, wie der Flame ihm erzählte, daß er in der Jugend Stimmers Bibelholzschnitte kopiert habe. Neuerdings hat Frits Lugt diesen wie eine Anekdote wirkenden Bericht im einzelnen durch frühe Zeichnungen von Rubens belegen können. Daß der große Maler es für wert hielt, Stimmers Selbstbildnis zu kopieren, daß Motive aus den Bibelholzschnitten in seine Bilder eingingen, beweist, wie hoch er den Schweizer Meister einschätzte⁹.

Die Frage bleibt nun: Hat die Zeichnung des «Sturzes des Phaethon» einem praktischen Zwecke dienen sollen? Wie ein Entwurf zu einem Glasfenster sieht das Blatt im Querformat und ohne ornamentalen Schmuck nicht aus. Aber vielleicht sollte die Komposition eine Hausfassade zieren. Das Thema taucht nicht auf in den Fresken des Hauses zum Ritter in Schaffhausen. Nichts deutet darauf hin, daß dort Szenen aus Ovid verwendet werden sollten. Doch findet sich in der süd-deutschen Fassadenmalerei der gleichen Zeit die Phaethongeschichte auf einem Entwurf von Johann Bocksberger dem Jüngeren (München, Graphische Sammlung)¹⁰. Die Dekoration eines gotischen Hauses mit antiken Mythologien gibt auf dem Giebel «den Sturz des Phaethon». Hier erscheint nun Jupiter in der Spitze der dreieckigen Komposition die Blitze schleudernd, unter ihm der zertrümmerte Wagen und der fallende Lenker. Nach den Seiten rechts und links erscheinen die davonstürzenden Pferde.

Einige Jahre später hat Tobias Stimmer das Motiv des Himmelswagens mit den Pferden nochmals behandelt bei der Astronomischen Uhr in Straßburg (1571–1574)¹¹. Da sitzt Apollo, der rechtmäßige Rosselenker, ruhig auf dem Gefährt, die ungestümen Tiere sind gebändigt. Eines der Pferde, das den Kopf zur Seite wendet, erinnert noch an das frühe Vorbild auf der Zeichnung von 1566.

Nicht nur die vielfigurige Gruppe erfüllt Stimmer mit Aktion und Spannung. Dasselbe Gesetz gilt bei ihm für die Einzelgestalt, so für die *Halbfigur eines singenden Mädchens* (Abb. 2). Mit leicht

4) Abb. bei Max Goering, die Malerfamilie Bocksberger, Münchner Jahrbuch N. F. VII 1930, Heft 3, S. 225, Abb. 29.

5) Max Bendel, Oberrheinische Kunst, 1926, Tobias Stimmer und die venezianische Malerei.

6) O. Fischel, Tizian, Klassiker der Kunst, 1922, Bd. III, S. 73/74.

7) Die Löwenjagden in Petersburg und München. Klassiker der Kunst V, 153/154. Aber auch die Federzeichnung, Niederlage des Sanherib, Wien, Albertina, Abbildung bei Evers, Rubens und sein Werk, Neue Forschungen, Brüssel, 1944, Abb. 278.

8) Cf. Bendel, Tobias Stimmer, Nr. 46, Hirschjagd; Nr. 47, Eberjagd; Nr. 64 Bärenjagd u. a.

9) Frits Lugt, Rubens und Stimmer, The Art Quarterly, Spring 1943, p. 99ff.

10) Cf. Max Goering, Die Malerfamilie Bocksberger, Münchener Jahrbuch N. F. VII, 1930, Heft 3, S. 258, Abb. 55.

11) Abbildung bei Max Bendel, Tobias Stimmer, S. 198.

geöffnetem Munde steht sie da, in der Linken das Liederbuch, mit der Rechten den Rhythmus ihres Liedes betonend¹². Noch leben in Stimmers Linien, in der Modellierung des Gesichtes oder der Wellung des Haares die ornamentalen Kräfte des Dürer-Zeitalters, während das Faltenwerk mehr auf farbige Flächenwirkung hin gegeneinandergestellt ist.

Mit den Holzschnitten Stimmers steht das Blatt in engem Zusammenhang, ja wir können es als einen Entwurf zu der Folge der sogenannten «Neun Musen» betrachten, der aber nicht ausgeführt worden ist. Warum dieses besonders anmutige Blatt nicht geschnitten wurde, läßt sich nur vermuten. Jede der Frauen auf den Holzschnitten bläst ein Instrument. Die Sängerin, deren Ausdrucksmittel die menschliche Stimme ist, schien dem Besteller der Folge nicht zu genügen. – Vergleicht man die Zeichnung des singenden Mädchens mit einem der Holzschnitte, etwa der Flötenspielerin¹³, so sieht man, daß sich der Bildraum nach der Vertikalen hin verschoben hat, aber auch, wie wenig sich der Holzschneider in seiner Technik verselbständigte. Es ging damals das Gefühl dafür verloren, daß durch eine Klärung und Vereinfachung der Linienmassen der Zeichnung eine Steigerung im Ausdruck von Kontur und Schattenformen im Holzschnitt herbeigeführt wird.

Wie für manche Folgen Stimmerscher Illustrationen fehlt uns die Möglichkeit, «Die Musen» sicher zu datieren. Bendel denkt an die siebziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. Somit wäre auch das «Singende Mädchen» aus der gleichen Schaffensperiode des Meisters.

¹²) Feder und Rußtinte, 175×150 mm. Besitzer E. Seligmann, London. Ludwig Burchard, London, machte mich auf die Zeichnung aufmerksam. Das Blatt hat leicht durch Feuchtigkeit gelitten, so daß die Konturlinien etwas zu kräftig hervortreten und mancher zarte Strich zu stark gedämpft erscheint.

¹³) Max Bendel, Tobias Stimmer, S. 236.



1



2

ZWEI UNBEKANNTE ZEICHNUNGEN VON TOBIAS STIMMER