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: Stimmer in Rubens' Sicht

Autor: Maurer, Emil

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168614

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.07.2025

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

Stimmer in Rubens' Sicht

von Emil Maurer

I

Dass Rubens nach Stimmer zeichnete – er, der erzbarocke Meister, nach dem Schweizer Spätrenaissancemaler von 1576 – ist ein alter Ruhmestitel Stimmers, eine Begegnung auf der Höhe der Weltkunstgeschichte. Was bedeutet diese Anknüpfung für Rubens, was für Stimmer? Darüber ist wiederholt nachgedacht worden, besonders auf der Rubens-Seite.[1] Ist Stimmer aber einfach der Lieferant? Geht nicht von Rubens, indem er ihn aufnimmt in seine barocke Welt, eine bestimmte Qualifikation aus?

Erster Stützpunkt für eine Beurteilung ist der Bericht, den Joachim von Sandrart, der deutsche Vasari, in seiner «Teutschen Academie» von 1675 wiedergibt:[2] «Noch hat er die biblischen Figuren absonderlich gezeichnet und Anno 1576 zu Basel ausgehen lassen bei Thomas Guarin, die wohl eine Lehrschule der Jugend mögen genannt werden, weil auch die Allerberühmtesten keinen Abscheu getragen, ganze Bilder und Historien zu ihren Studien nachzuzeichnen und nachzumalen. Also bekannte mir der berühmte Peter-Paulo Rubens, als ich ihm auf seiner Reis durch Holland aufgewartet in dem Amsterdamer Fährschiff nach Utrecht (da ich über diesem Büchlein speculierte), dass er in seiner Jugend dasselbe nachgezeichnet habe, und möge in Wahrheit wohl für ein besonders Kleinod unserer Kunst gehalten werden.»

Eine Gruppe dieser Nachzeichnungen hat Frits Lugt im Louvre aufgefunden;[3] drei weitere sind seither entdeckt worden, so dass uns heute zwölf Blätter vorliegen, gewiss nicht der seinerzeitige Gesamtbestand.[4] Sie müssen, nach Stil und Funktion, in den Jahren um 1595/98 entstanden sein, d.h. am Ende der Lehrzeit des Flamen, vor seiner Reise nach Italien; sie sind demnach Werke des etwa Zwanzigjährigen.

Die Hochschätzung Stimmers durch Rubens bestätigt sich in einer Aufzeichnung von Mariette, wonach Rubens ein Bildnis von Stimmer gezeichnet habe, nach einem Selbstporträt des Schweizers. Beide Werke sind indessen verloren.[5]

In der niederländischen Lehrpraxis zu Ende des 16. Jahrhunderts gehört das Nachzeichnen nach exemplarischen Vorbildern zu den ersten Obligatorien. Rubens' wichtigster Lehrer, Otto van Veen, steht selber mitten in einer Tradition, die das künstlerische Schaffen in grossen Vorbildern fundiert und mit humanistisch-literarischen und archäologisch-antiquarischen Tätigkeiten verbindet.[6] Vermutlich ist er es, der dem jungen Rubens während etwa vier Jahren die Fixsterne angibt: neben den Italienern und der antiken Skulptur auch niederländische und deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts. Zu bedenken ist auch, dass van Veen gerade damals seine Emblembücher vorbereitete und hierzu ältere Ausgaben dieser Art besass. Jedenfalls ist ihm das Horazische «ut pictura poesis» die probate eigene Devise, und mit ihr wächst der junge Rubens auf. Ferner fällt auf, dass in den Werkstätten der niederländischen Humanistenmaler, seit Dominique Lampsonius, illustrierte Bücher in Vielzahl, nicht nur einzelne Stiche, vorlagen. So erklärt sich ohne Mühe, weshalb der Lehrling Rubens mit Vorzug nach Buchillustrationen zeichnete: nach Weiditz' deutscher Petrarca-Ausgabe, nach Jost Ammans «Flavius Josephus» und besonders nach Stimmers Bilderbibel. Dass Bilder sich aus Texten nähren, dass sie ihrerseits erzählende Berichte sind, gehört zu den elementaren Überzeugungen des jungen Rubens in der Nachfolge van Veens.

Das schliesst eine noch ältere Vertrautheit des Flamen mit Stimmer nicht aus. Als die Familie Rubens, unter anderen niederländisch evangelischen Emigranten, in Deutschland lebte, von 1568 bis 1589, ergaben sich Kontakte mit entsprechenden deutschen Kreisen. Peter Paul ging bis zu seinem zwölften Altersjahr in Köln zur Schule und erhielt eine protestantische Erziehung.[7] Es ist denkbar, dass im Hause, mit den hochgebildeten Eltern, deutsche illustrierte Bücher protestantischer Haltung auflagen, möglicherweise auch Stimmers Bilderbibel, die 1576 in Strassburg erschienen war und zu den berühmtesten Ausgaben ihrer Art zählte. Man kann sich demnach schon den Knaben Rubens als Leser und Betrachter der Stimmer-Bibel vorstellen.

Doch dürfen diese Stimmerschen Eindrücke nicht isoliert und überschätzt werden. Sie stehen in einem Unisono vieler anderer frühen Auseinandersetzungen, die sich ebenso in Kopien niedergeschlagen haben. Von den ersten Favoriten sind neben Stimmer zu nennen: Holbein, mit seinem Totentanz, Jost Amman – das Rubenssche Werk hat also drei kleine schweizerische Grundsteine –, Dürer, Weiditz, Burgkmair, die Niederländer Rogier van der Weyden, van Meckenem, Pieter Brueghel d.Ä., Stradanus, Goltzius, von den Italienern damals schon Mantegna, Marcanton, Agostino Carracci, Eneo Vico und andere.

Wenn mit der Italienreise, von 1600 bis 1608, die Orientierung ändert und ein gewaltiger Strom italienischer Renaissance und antiker Skulptur einfliesst – das Kopieren ist nach wie vor das Organ der Aneignung. Rubens ist gewiss der Maler mit dem grössten Appetit und der besten Verdauung bei der Verarbeitung der Tradition. Er hat, malend, das umfassendste Bewusstsein der Malereigeschichte und wird dabei doch weder ein Klassizist noch ein Eklektiker.

Um so mehr ist hervorzuheben, dass die frühe Begegnung mit Stimmer in der Flut grosser Eindrücke nicht unterging. Ihre andauernde Präsenz geht nicht allein aus dem genannten Gespräch mit Sandrart, sondern auch aus den Stimmer-Referenzen in zahlreichen späteren Bildern hervor. Darauf ist zurückzukommen.

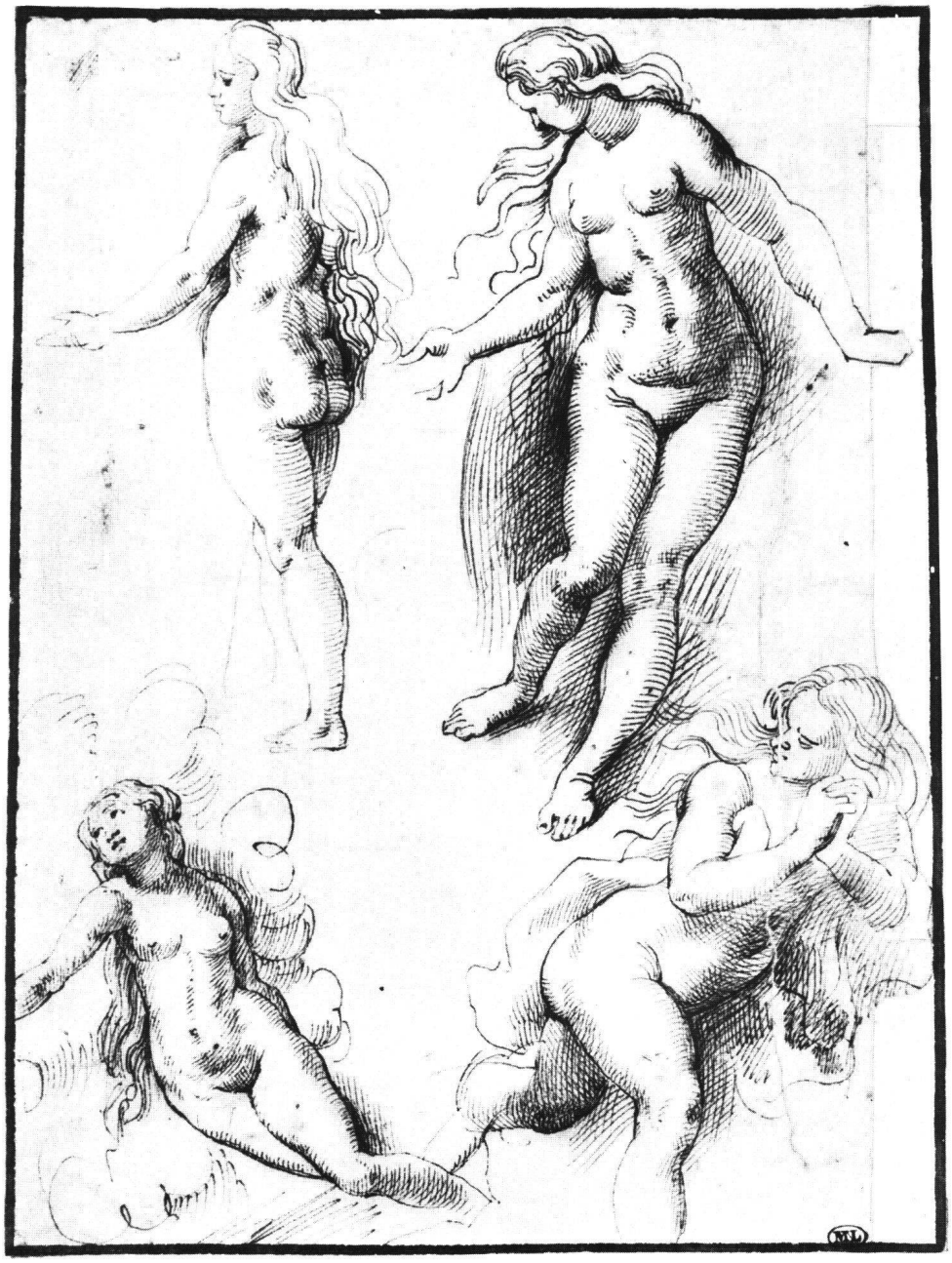

Abb. 1 Peter Paul Rubens: Vier Studien mit Eva, nach Tobias Stimmer, um 1595/98. Federzeichnung (abgebildet in Originalgrösse). Paris, Louvre (Cabinet des Dessins).

Noch ist die Rolle dieses Nachzeichnens – seine Funktion im «Haushalt» des Rubensschen Schaffens – nicht hinreichend erklärt. Fingerübungen eines Lehrlings im Nachvollzug? Ein Lehrgang, von Meister zu Meister? Dokumentation, historisches Quellenmaterial? Eine Referenzliste, ein Vorrat exemplarischer Problemlösungen? Stützpunkte künstlerischer Bildung? Inspirationsquelle? Oder mehreres davon, von Fall zu Fall? Einer der ersten Rubens-Biographen, ROGER DE PILES, um 1677, glaubt es zu wissen: «pour exciter sa veine et pour échauffer son génie».[8] Allerdings bezieht sich diese Äusserung auf den späteren Rubens.

Nur innerhalb einer Gesamtanalyse und -beurteilung des Rubensschen Kopienmaterials liessen sich die Stellenwerte im Einzelfall bestimmen. Dennoch sei hier versucht, von Stimmer allein auszugehen und dabei von Stimmer zu Rubens und von Rubens zu Stimmer zu gelangen.

Rubens' Kopien nach Stimmer haben in der Übersicht drei produktive Gemeinsamkeiten.

Es ist Stimmers Bibel, die «Neuen Künstlichen Figuren Biblischer Historien» von 1576[9] – und sie allein –, aus welcher Rubens kopiert. Kein anderes der zahlreichen Stimmerschen Illustrations-

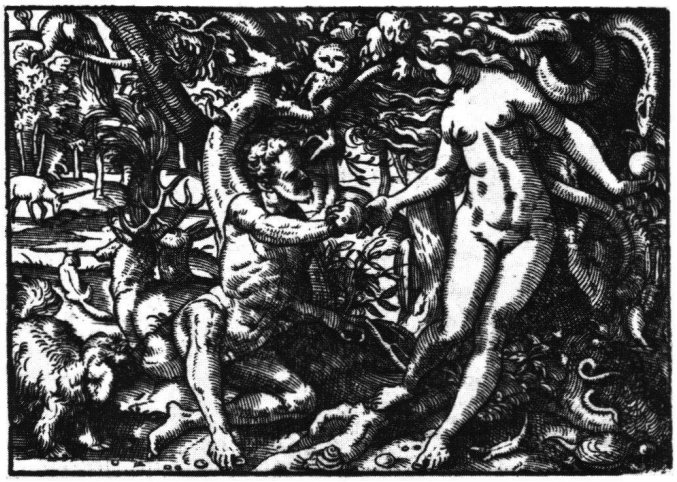

Abb. 2 Tobias Stimmer: Der Sündenfall. Aus «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», 1576. Holzschnitt 3.

Abb. 3 Tobias Stimmer: Vertreibung aus dem Paradies. Aus «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», 1576. Holzschnitt 4.

werke scheint dem Flamen vor Augen gekommen zu sein. Ihm tritt da der Erfinder von Historien entgegen, der bilderreiche Erzähler – der Erzähler dem Erzähler. Da die Historienmalerei, «ut poesis», mit Abstand auf der obersten Stufe der Gattungshierarchie stand, findet die Begegnung innerhalb der höchsten Ansprüche statt: es geht um erzählte Historie mit erzählten Figuren.

Die von Rubens herausgegriffenen «künstlichen Figuren» stammen alle aus dem Alten Testament. Das emblemartige Buch, mit Texten von Johann Fischart, enthält 136 Illustrationen zum Alten Testament und nur 35 zum Neuen. Diese Anteile entsprechen den damaligen protestantischen Interessen an der Heiligen Schrift.[10] Stimmer schreckt nicht zurück vor der Krassheit der alttestamentlichen Berichte, ihrer urweltlichen Dämonie und Gewaltsamkeit. Der junge Rubens greift seinerseits just nach den krassen Figuren der krassen Stimmerschen Szenen.

Nicht auf ganze Kompositionen richtet sich Rubens' Anteilnahme, im Gegensatz zu seinen – noch früheren – Kopien nach Holbeins Totentanz (wo ausschliesslich Gesamtbilder reproduziert sind), vielmehr auf frappante Einzelfiguren und Einzelgruppen, herausgelöst aus dem Zusammenhang. Seine Wahl ist präzis und konsequent, sie betrifft Pointen in Stimmers Erzählungen.

II

Bei der Prüfung der einzelnen Blätter findet man die Aufmerksamkeit des Kopisten vielfach differenziert. In der Art der Übernahme und der weiteren Verwendung lassen sich verschiedene Motivationen unterscheiden.

Das Skizzenblatt mit vier weiblichen Akten (Louvre Abb. 1)[11] entspricht dem traditionellen Musterbuchverfahren: viermal ein Akt; viermal in einer andern Haltung und Bewegung, stehend, liegend, wegeilend; viermal aus einer andern Bildquelle (davon eine aus Jost Amman[12]), je unverbunden; jede für sich abrufbar für späteren Gebrauch – zusammen ein kleines Repertoire exemplarischer weiblicher Aktmotive. Alle vier stammen aus Eva-Szenen (Abb. 2 und 3), doch sind die Eva-Attribute ausgeschieden. Damit sind die Figuren mit ihren Bewegungstopoi verfügbar gemacht.

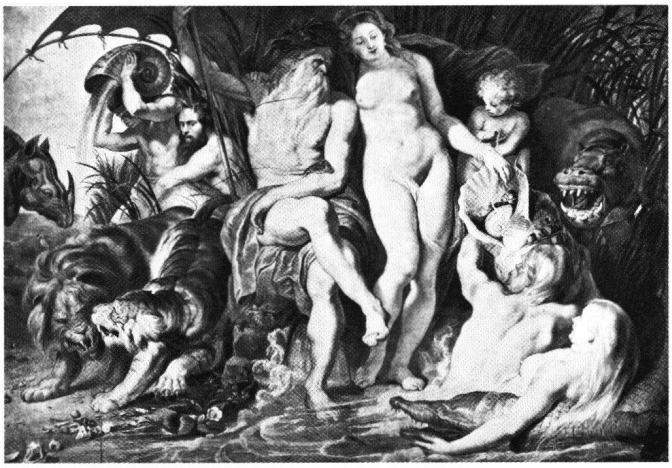

Abb. 4 Peter Paul Rubens: «Neptun und Amphitrite», um 1618, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

Abb. 5 Peter Paul Rubens: «Geburt der Venus», um 1636/38. Ölskizze. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts.

Abb. 6 Peter Paul Rubens: Hiobs Weib (oben), Judith und Holofernes (unten), nach Tobias Stimmer, um 1595/98. Federzeichnung. Privatbesitz.

Abb. 7 Tobias Stimmer: Judith und Holofernes. Aus «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», 1576. Holzschnitt 111.

Tatsächlich verfügt Rubens lebenslang über sie. Die Stehende rechts oben kehrt wieder in der Berliner Amphitrite (Neptun und Amphitrite, um 1618, Berlin-Dahlem, Abb. 4)[13], in derselben, etwas unfreien, doch sinnlichen Ponderation, wenn auch nun eher frontal und ohne die – situationsbedingte – Zuwendung des Oberkörpers nach links. Der schlanke, geschmeidige Typus, in welchem weibliche Ausladungen und Dellungen vermieden sind, unterscheidet sich deutlich von dem üppigeren Ideal, wie es in den «hochbarokken» Jahren nach 1612 vorherrscht. – Die Eilende (in der Rubens-Kopie rechts unten) mit dem vorgestellten näheren Bein – eine seltene Haltung mit «pudica»-Konnotation – und rückwärts gewandtem Kopf hat eine Nachfahrin in der Venus von Torre de la Parada, dem königlich spanischen Jagdschloss, einem Spätwerk von 1636/38 (Abb. 5).[14] Die Bewegung (der aus dem Paradies vertriebenen Eva) geht hier über in die Geburt der Venus – der Göttin, die leuchtend dem Meer entsteigt und, ihrerseits rückwärts blickend, auf Seegötter und Nymphe, ihr berühmtes nasses Haar auswindet. Die Gleichung Eva = Venus – dass, in Rubens' Schaffen, der Typus der schuldbeladenen Eva ihre Wieder-Geburt in der Venus Anadyomene haben kann – lässt die ganze Freiheit und Souveränität, aber auch die Hintergründigkeit in der Auswertung des Topos erkennen. Bisher galt Giulio Romanos «Geburt der Venus» (Mantua, Palazzo del Te) als Rubens' Vorbild.[15] Wenn aber der Flame gerade die Aktivität des Schreitens und des Zurückblickens und den Fluss der Bewegung hervorhebt, hält er sich viel eher an Stimmer als an das Stand-Bild Giulios.

Rubens will solche Topoi, auch Stimmersche, zeitlebens zur Disposition haben. Eigene Erfahrungen gehen in ihr «Gerüst» ein, belebend, doch ohne es umzubilden.

Für alle hier besprochenen Blätter gilt, dass Rubens mit Feder und Tinte (in Braun) arbeitet, dem Material, das der Struktur des Holzschnitts am nächsten kommt. Sowohl die Umrisse wie die Schraffuren Stimmers sind respektiert, ohne Vorzeichnung, mit einer Treffsicherheit, die ein ungewöhnliches Mass an Identifikation voraussetzt. Rubens, sonst bekannt als Erfinder, zeigt sich hier, beim Nachvollzug, einfühlend, Linie für Linie. Und doch dringen schon hier seine besonderen Intensitäten durch. Die Schraffuren verdichten sich da und dort (Doppel- und Kreuzschraffuren), die Umrisse sind differenziert in verschiedenen Spannungen des Strichs zugunsten einer leichteren Beweglichkeit und eines feinen Lichtschimmers. Dazu kommt, dass der Braunton der Tinte ohnehin mehr Wärme und Lebensnähe als das schwarze Lineament des Holzschnitts schafft. Schon hier, in den gegebenen Aktmotiven, ohne eigenes Modellstudium, dürfen Steigerungen der organischen Vitalität und der Hautstofflichkeit nicht fehlen.[16]

Hier lässt sich das Stockholmer Blatt mit fünf verschiedenen Motiven von *Gewandfiguren* anschliessen.[17] Sie sind aus fünf verschiedenen Szenen von Stimmer herausgepflückt; an einen Zusammenhang auf dem Studienblatt ist nicht gedacht.[18] Wieder handelt es sich um Exempla, «ad hoc» zu verwenden, doch sind die Überlegungen des Kopisten hier spezieller.

In der Männergruppe links unten sind Söhne aus dem «Segen Jakobs» wiedergegeben, mit der Neugier auf pittoreske historische Gewänder. Rubens hat schon früh, archäologisch recherchierend, ein ganzes Kostümbuch angelegt.[19] Dem Historienmaler geht es um historische Genauigkeit bis ins einzelne der Gewänder und der Requisiten.

Anders die drei Einzelfiguren zur Rechten: Draperiestudien an der bewegten Gestalt. Im Blickpunkt stehen nicht die klassischen Zustände des Stehens, des Schreitens, des Kniens mit dem klassischen Dialog zwischen Figur und Gewand unter den Gesetzen von Anatomie und Schwerkraft, wie es die Darstellungstheorien der Renaissance seit Alberti, Leonardo und Dürer lehren.[20]

Stimmer fragt vielmehr - und Rubens fragt mit ihm: Was geschieht, wenn einer heftig betet? Oder wenn zwei in neugierigem Schrecken zuschauen? Oder wenn einer aufgebracht schreitet? Durchwegs emotionale Situationen, wie sie sich im Alten Testament Schlag auf Schlag einstellen.

Das Obergewand des Zuschauers (Mitte) wird im Erschrecken ungestüm zur Seite gerissen; der Impetus dient zur Darstellung der Gemütsbewegung in der Überraschung (Zuschauer, Exodus 7). Durch diesen Antrieb wird die Statik der Figur gestört; die Gewandgestalt dynamisiert sich über ihre anatomische Bewegung hinaus. Die Falten fallen nicht bloss gemäss der Schwerkraft, sondern in der Folge des emotionalen Impulses. Dabei nimmt die Draperie selber gestische Züge an.

Besonders fällt diese Aktivierung in der Gruppe links oben auf, einem Ausschnitt aus der Szene, wo die *Söhne Noahs* der Blösse ihres betrunkenen Vaters begegnen. Sem und Japhet, in ihrer Scham, nähern sich rückwärts, mit tastender Vorsicht. Indem die beiden Rückenfiguren das Bedeckungstuch anheben, gerät die Draperie in einen befremdlichen, grotesken Schwung. In dieser «Grimasse» ist der figürliche Tatbestand nur mit Mühe auszumachen; sie artikuliert sich vielmehr als eine eigene Chiffre des ausserordentlichen Rückwärtsgangs.

Das muss den jungen Zeichner frappiert haben: eine Bewegungssprache, die sich aus der Intensität der dramatischen Situation ergibt; die das Gewand und die Figur in *einer* Gestik untrennbar zusammennimmt; die der Dynamik der Handlungskräfte mehr Nachdruck und Prägnanz gibt als der Mechanik der bewegten Figur. Die - einmalige - Sem-Japhet-Konfiguration hat Rubens jedoch selber nicht nochmals verwendet.

Sein Umgang mit Stimmer belebt sich weiter, zum Beispiel in der Gestalt des *Bileam* auf seiner störrischen Eselin. Eine weitere Erstaunlichkeit für den Lernenden: dieser Refus des sehenden Tieres vor dem Engel des Herrn, während der Reiter nichts sieht und nichts begreift. Die Ikonographie des Ereignisses - in der biblischen Konkordanz ein beliebter Typus[21] - zeigt üblicherweise den «Heidenpropheten» als Reiterfigur in epischer Friesdarstellung. Stimmer dreht aber die Ereignisachse direkt auf den Betrachter zu, so dass die zwei Figuren zu einer Vertikalgruppe zusammenrücken und man Einblick hat in Bileams ungerechtfertigten Zorn und den demütigen Kopf des Tiers, d.h. mitten in den Widerspruch der Situation. Keine Darstellung der Renaissance - weder Heemskerck (1554) noch Bertoja (um 1565) zum Beispiel[22] - fasst den Reiter und das Tier so eng zusammen: in einem gemeinsamen Umriss, mit dem dichten rhythmischen Linienwerk von Sattel und Gewandfalten. Selbst Rembrandt, in der frühen Version von 1626, verlässt sich eher auf die Wirkung von Schlagstock und Schwert, in äusserlicher Theatralik, wenn er auch den Engel in die (vertikalisierte) Bileam-Gruppe aufnimmt.[23] Eine beachtliche Nähe zu Stimmers Komposition weist indessen Pieter Lastmans «Bileam» von 1622 auf.[24] Rubens selber hat sich auf das Thema, wie es scheint, nicht weiter eingelassen.

Einen direkten Fingerzeig auf die Art seiner Faszination hinterlässt Rubens auf dem Blatt mit *Judith* und Hiobs Frau (Abb. 6).[25] Zu Judith ist beigeschrieben: «sy taster int doncken naer» (sie tastet danach im Dunkeln, d.h. nach dem Haupt des Holofernes). Stimmer gibt nicht die Enthauptung des Holofernes selber, auch nicht die Triumphierende mit dem Haupt des Getöteten, wie es im späteren 16. Jahrhundert international üblich war,[26] vielmehr die Ertastung des Todgeweihten in der Finsternis, eine absonderliche Geste voller Spannung (Abb. 7). Vergeblich hätte man in den zahlreichen Judith-Darstellungen oder den Affektbeschreibungen des 16. Jahrhunderts nach einer solchen analytisch differenzierten Pointierung gesucht. Sie ist offenbar Stimmers Erfindung. Rubens beobachtet auch genau das rätselhafte Buckelgebilde rechts, mit Kissen, Bettwange, Kopf und Arm: in der Sicht der Tastenden, die in der Dunkelheit zu unterscheiden versucht. Hingegen nimmt der Kopist kaum die nachhaltigen Schraffuren auf, die die Nacht

Abb. 8 Peter Paul Rubens: Verstossung der Hagar, um 1618. Leningrad, Eremitage.

Abb. 9 Tobias Stimmer: Verstossung der Hagar. Aus «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», 1576. Holzschnitt 13.

anzeigen. Die Umgebung der denkwürdigen Figur spielt, wie immer, keine Rolle; auch «bei Tag» soll das Motiv brauchbar sein.

Auf der oberen Hälfte des Blattes ist *Hiobs Weib* zu sehen, in ihrem hellen Zorn, mit eingestemmtem Arm und keifendem Kopf, auch sie eine drastische Emotionsfigur, deren Haltung von einem psychischen Zwang geprägt ist, bis in den aufgeregten Faltenstrudel auf ihrem Rücken (Hiob 2, 9 – bei Stimmer 108).

Beidemale findet Rubens Memorabilien vor, die in seinen Figurenvorrat eingehen sollen. Seine eigenen Versionen der beiden Themen werden sich jedoch gebräuchlicheren Typen anschliessen.

Wie tief und wie anhaltend solche Stimmer-Eindrücke haften, kann seine *Verstossung der Hagar* (Leningrad) von etwa 1618, also volle zwanzig Jahre später, bezeugen (Abb. 8).[27] Der Maler selber schreibt zu diesem Bild, anlässlich des Verkaufs an Sir Dudley Carleton 1618: «ein wirklich origineller Vorgang, der weder sakral noch profan genannt werden kann . . .; er stellt Sarah dar, im Begriff Hagar zu schelten, die schwanger in einer Haltung voll weiblicher Würde das Haus verlässt».[28] Eben dies, den «wirklich originellen Vorgang» und die «Haltung voll weiblicher Würde», hatte Rubens dem Vorbild Stimmers entnommen (Abb. 9). Selbst die komposi-

Abb. 11 Tobias Stimmer: Die Strafe des ungehorsamen Gottesmannes. Aus «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», 1576. Holzschnitt 92.

tionelle Disposition (wenn auch nicht die Gestik Sarahs) folgt ausnahmsweise der Stimmerschen Anlage. Im Repertoire des reifen Rubens hat sich die Affektgestalt Hagars gehalten, gewiss infolge ihrer auffälligen «Serpentinata»-Bewegung, in welcher sich gleichzeitig Vorwärts- und Rückwärtsdrang, Demut und Selbstsicherheit zu erkennen geben.

Abb. 10 Peter Paul Rubens: Studien mit Liegefiguren, nach Tobias Stimmer, um 1595/98. Federzeichnung. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

Vollends erklärt sich Rubens in dem Studienblatt mit *Liegefiguren* (Rotterdam) (Abb. 10).[29] Die vier Motive sind wiederum vier verschiedenen Darstellungen Stimmers entnommen. Die beiden untern gehen unter dem Titel des Liegens eine neue Konfiguration ein, doch ist, angesichts der Rubensschen Praxis, eine solche Lesart nicht zwingend.[30] Den Schlüssel des Interesses gibt die Figur zur Linken, die sich, mit einer Schüssel, dringlich herbeineigt (aus Stimmers Darstellung von «Abraham und den drei Engeln» 14). Sie ist mit der Beischrift «reverenter Angelis ministrat» versehen (diesmal in Latein, das Rubens beherrschte). Nicht die Gestalt als solche ist demnach gemeint, sondern die Gestalt in der Ministranz. Tatsächlich ist der Dienende vollständig und mit grosser Heftigkeit engagiert in seinem Dienen, eine Aktionsgestalt durch und durch, nicht ausgewogen und nobel im Sinne der Renaissance-Idealität. Stimmer komprimiert die Handlungsenergien in der vorgebückten Gestalt – Rubens spürt das «reverenter» im «ministrare» sogleich heraus. Adverbial, sozusagen, geht der Funke auf ihn über. Es ist der dramatische Erzähler, der in der Stimmer-Bibel auswählt und zugreift und in dem Älteren einen Wahlverwandten erkennt.

Dasselbe gilt für die Liegenden. Ihr Thema ist nicht bloss das Liegen als ein Grundzustand in der Grammatik der Haltungen, vielmehr das Hingestreckt-, das Gefälltsein, im tiefen Schlaf oder im Tod, die Angleichung an den Boden – ein Elementarzustand, der die Gestalt ganz für sich in Anspruch nimmt, ohne Rücksicht auf Verkürzungen und Verdrehungen, ungeachtet der Streif- und Untersichten, die jeglichen Proportionskanon ausser Kurs setzen.

Diese Übermacht der «historia» über ihre Figuren präzisiert sich, wenn man Liegende der Hochrenaissance in Vergleich nimmt, etwa bei Holbein, um in Stimmers Aszendenz zu bleiben. Wenn dort die «machina umana» (Leonardo) in ihrer «Deklination» zum Liegen kommt, gibt sie ihre Korrektheit, ja ihre anatomisch begründete

Abb. 12 Peter Paul Rubens: Beweinung Christi, um 1614. Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts.

Wohlgestalt nicht auf, dem «decoro» entsprechend. Sowohl Stimmer wie Rubens gehen indessen nicht von der Liegefigur der Theorie und der Unterweisung aus, sie entwerfen sie aus der «historia».

Rubens hat zumal die unterste Liegefigur aus demselben Blatt von Stimmer – mit dem vom Löwen getöteten «Gotswortsvergessenen» Gottesmann – nicht wieder vergessen (Abb. 11). In unveränderter Drastik, jedoch in den Extremitäten zur Rechten umgebildet, meldet sie sich in mehreren Darstellungen der Beweinung Christi, so in der Fassung von Antwerpen, um 1614 (Abb. 12).[31] Wie bei Stimmer wird der Tote schroff dem Betrachter entgegen gelagert, erbarmungswürdig, ja anstössig und aufreizend mit dem einen nahekommenden Fuss – eine Antithese zu der schönen Lagerung der meisten Renaissance-Toten. Eine weitere, noch gequältere Version von etwa 1618 (München, Alte Pinakothek)[32] schliesst an dasselbe Vorbild an; auch Kopf und Beine sind hier dem toten Prediger Stimmers ähnlich.

Wo es gilt, heftige «compassio passionis» hervorzurufen, meldet sich Stimmers Prägung.

Was den jungen Rubens hier beschäftigt, wird in der Folge ein grosses Thema seines Denkens über Kunst sein. In einem Sammelband legte er, wie BELLORI berichtet (1672)[33], ein gelehrtes Repertorium zu den wichtigsten Disziplinen der Malerei an, unter ihnen «una ricerca de'principali affetti ed attioni cavati da descrittioni di poeti, con le dimostrationi de'pittori», also Bewegungstypen unter dem Titel der Gemütsbewegungen – Affekte als das eigentliche «movens» der «movimenti», nicht ein System der Bewegungsmechanik. Als Grundlage diente die grosse Dichtung aller Zeiten. Leider ist dieses grossangelegte «libro di sua mano» untergegangen.

Stimmers verkürzte Figuren haben in der Fachliteratur als Paradigmen angewandter Perspektive und als raumerschliessende Motive Beachtung gefunden.[34] Das sind sie gewiss, doch reicht ihre Aggressionskraft weiter. In vielen Fällen sind sie als Reizfiguren in ausbalancierte, renaissancehafte Bildstrukturen hineingesetzt, Unruhe stiftend, Widersprüche und Risse im erzählerischen Ablauf schaffend, schrill und provokativ, im «Titus Livius» und im «Josephus Flavius» von 1574 nicht anders als in der Bilderbibel von 1576. Diese Regie der Schärfung und der Irritation mittels Einzelmotiven ist damals, mindestens in Oberitalien, ein probates Mittel für manieristische «stupore»-Effekte.[35] Sie findet aber bei Stimmer eine weitere Entwicklung, indem ganze Bildanlagen von solchen Direktiven ergriffen und umgebildet werden.

Wenn die Körperachse des *getöteten Gottesmannes* im «Josephus Flavius» (Abb. 13)[36] in die Tiefenschräge zu liegen kommt und mit dem Kopf vorne an den Bildrand stösst, wenn umgekehrt das herrenlose Pferd sich in die Bildtiefe stellt und seinen Hinterteil zeigt, wendet Stimmer die Hauptachse des Bildes selber von vorn nach hinten und von hinten nach vorn, radikaler als in der «Bileam»-Szene, nämlich mit Konsequenzen für die gesamte Bildstruktur.[37] Damit ist die klassische, reliefhafte Friesordnung preisgegeben zugunsten einer Erschliessung der Handlung *her*wärts, nach vorn, zum Betrachter. Die Erzählung zieht nicht in gleichmässiger objektiver Distanz vorüber, sie richtet sich selber an den Betrachter, sie zielt auf ihn – nun mit dem Kopf des Toten «an seinem Fuss»[38] –, sie beteiligt ihn mit Herz und Nerven.

So trägt SAMSON die Stadttore von Gaza (Abb. 14 und 15) nicht an uns vorüber – wie es in älteren Bilderbibeln gezeigt wird –, sondern direkt auf uns zu: eine Riesenlast, die den Gebückten zusammenpresst und oben anstösst, so dass sie nächstens uns selber zu decken droht und wir gewissermassen mitzutragen haben. Daran hat sich Rubens noch spät erinnert, mehr bei der Inszenierung im Bildgeviert als in der Stellung des Riesen: wiederum in der Dekoration für Torre de la Parada bei Madrid (1636/38), nämlich im Titanensturz, wo der vorderste der Riesen einen Felsbrocken auf dem Rücken zu tragen hat (Abb. 16).[39] Rubens kommt dabei – wie Stimmer, jedoch im Gegensatz zu Giulio Romano – von der herkulisch triumphalen Potenzierung aller Muskulaturen ab und stellt die *Qual* der Belastung in den Vordergrund.

Eine solche Beteiligung des Betrachters durch direkte Einholungen formaler und emotiver Art wird bekanntlich in der Bildregie des Barocks zu ihrer vollen Konsequenz kommen. Indem der Bildraum – und was darin geschieht – in den Betrachterraum geöffnet wird, kühnen Tiefenachsen folgend, die «heilige» vordere

Abb. 13 Tobias Stimmer: Die Strafe des ungehorsamen Gottesmannes. Aus «Josephus Flavius, Historien und Bücher...», 1574. Holzschnitt Fol. 125 verso (Formschneider Christoffel van Sichem).

Abb. 14 Peter Paul Rubens: Samson trägt die Türen des Stadttors von Gaza weg, nach Tobias Stimmer, um 1595/98. Federzeichnung. Antwerpen, Sammlung André Leysen.

Bildschranke tangierend und durchbrechend, stellt sich ein neuartiger Illusionseffekt ein. Das Engagement der «dramatis personae», ihre Regungen und Affekte übertragen sich reflektorisch auf den Betrachter, der sich sogleich identifiziert. Indem Rubens just solche Impulse von Stimmer aufnimmt und seinem Schaffen einverleibt, kennzeichnet er rückwärts seine Quelle als protobarock. Tatsächlich ist die Lehre von der emotiven Identifikation des Betrachters schon von Stimmer in mehreren Varianten erprobt. Allerdings, aufs Ganze gesehen, handelt es sich erst um Ansätze innerhalb herkömmlicher, noch auf Dürer, Holbein und andern Renaissance-Meistern beruhenden Strukturen.[40]

Die «Zweisprachigkeit» in der Entwicklung Stimmers kann am Thema *«Abraham und Isaak»* rekapituliert werden. Stimmer hat es, wie zahlreiche andere, zweimal behandelt, im «Josephus Flavius» und in der Bilderbibel. In der ersten Fassung, 1574 (Abb. 17): eine sorgfältige Auslegung der Opferhandlung in der Bildebene, übersichtlich und einfach; beide Protagonisten im Vordergrund, in gleicher Distanz zum Betrachter, friesartig der Verlauf im Herausziehen des Schwerts von rechts nach links und im Flug des Engels von links nach rechts ablesbar. In der Bilderbibel dagegen, zwei Jahre später (Abb. 18): Abraham ganz vorne links, mit dem Schwert weiter links ausholend, herwärts, dabei ein wenig in den Betrachterraum langend, den Kopf aber nach rechts gewendet, zu seinem Opfer; indessen vom Engel gehindert, der ihn abzuhalten sucht; dagegen Isaak: als Rückenfigur rechts, auf einer Steinstufe nach hinten gerückt, daher kleiner; der Widder weiter rechts im landschaftlichen Mittelgrund – so dass die gesamte Handlung in einer folgerichtigen, raumstössigen Diagonalen verläuft; her- und hinwärts zugleich, widerstreitend, wie die beiden Arme und Beine Abrahams es anzeigen und wie der Kampf zwischen ihm und dem Engel es «in nuce» enthält. Die Diagonale verbindet als Aktionsrichtung die Figuren, von Gegensatz zu Gegensatz, in grosser Spannung. Zugleich öffnet sie das Bild zum Betrachter.

Stimmer verfügt demnach über zwei Inszenierungstypen, die sich nicht als Varianten, sondern, stilgeschichtlich, als der Gegensatz von «klassischer» und «barocker» Vorstellungsweise gegenüberstehen. Die Feststellung kennzeichnet seine Kompetenz in einer exponierten, von der Hochrenaissance zum Frühbarock (und gelegentlich auch zum Manierismus[41]) offenstehenden Entwicklung.

An dieser Stelle kommt man in Versuchung, zur Beglaubigung des Barockgehalts in seinen Kühnheiten einen eher übermütigen Sprung zu tun. 1584, das Todesjahr Stimmers, ist zugleich ein markantes Carracci-Jahr. «Bologna 1584» hiess eine bolognesische

Abb. 15 Tobias Stimmer: Samson trägt die Türen des Stadttors von Gaza weg. Aus «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», 1576. Holzschnitt 69.

Abb. 16 Peter Paul Rubens: Titanensturz, um 1636/38. Ölskizze. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts.

Abb. 17 Tobias Stimmer: Abraham und Isaak. Aus «Josephus Flavius, Historien und Bücher...», 1574. Holzschnitt Fol. 13 recto (Formschneider Hans Christoffel Stimmer).

Abb. 18 Tobias Stimmer: Abraham und Isaak. Aus «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», 1576. Holzschnitt 17.

Ausstellung im Herbst 1984, zu Ehren der Friesmalerei im Palazzo Fava, die vom Barocktriumph in der Galleria Farnese in Rom (1597) manches vorausnimmt.[42] Dort, am Hauptort der römischen Frühbarockmalerei, hat Rubens seinerseits später gezeichnet.[43]

Wenn es erlaubt ist, Stimmers «Abraham und Isaak» (den kleinen Holzschnitt von 1576) mit Annibale Carraccis «Polyphem tötet Acis», dem Fresko in der Galleria Farnese von 1597 (Abb. 19), in Vergleich zu setzen, so fallen Ähnlichkeiten in der dramatischen Struktur der Komposition auf. Polyphem, einen Felsbrocken werfend, bewegt sich ähnlich wie Abraham, ausholend; Acis, als entfernte Rückenfigur, entflieht zur Rechten in die Bildtiefe, ähnlich wie Isaak bildeinwärts kniet. Hier wie dort herrscht dieselbe Spannung zwischen den beiden entgegengesetzten Gestalten; hier wie dort besteht dieselbe Beziehung im Handlungsraum; hier wie dort findet sich der Betrachter einbezogen in die mächtige Aktionsdiagonale, die vorne links mit einem Einbruch in seinen eigenen Raum einsetzt.

III

Eine solche Wirkung des Bildes auf den Betrachter entspricht in mancher Hinsicht der Kunstlehre von JOHANN FISCHART, dem Strassburger Gelehrten und Vertrauten Stimmers.[44] Man darf wohl annehmen, der Maler habe sich an der Entwicklung der Grundsätze, wie sie im Widmungstext der Bilderbibel formuliert sind, beteiligt.

Die Stichworte verraten, dass die aktuelle humanistische Kunsttheorie samt ihren antiken Grundlagen dem Autor in grossen Zügen bekannt war. Unter seinen Gewährsmännern erscheint bereits VASARI. Dem Text liegt die Horazische Doktrin «ut pictura poesis» zugrunde. Ja, der dreiteilige Aufbau der Bildseiten – mit Bibelnachweis und Inscriptio (quasi Lemma), Bild (Icon) und anschliessendem Fünfzeiler (als Subscriptio, quasi Epigramm) – ergibt eine besondere Engführung von Text und Bild im Zeichen ihrer Gleichwertigkeit.[45] Die Historien der Bilderbibel seien «gmalt Poesi», indessen in einem weiteren Sinne – unter Einschluss scharfer Verstandeskräfte – als «gmalt Philosophi». «Drum warn die Maler je und je / Poeten und Philosophi». Zudem meldet sich das – seit Alberti verbreitete – Ideal des «doctus pictor»: ausser der Kenntnis der heiligen Schrift sei auch Vertrautheit mit Geometrie

Abb. 19 Annibale Carracci: Polyphem und Acis, 1597. Fresko. Rom, Galleria Farnese.

Abb. 20 Tobias Stimmer: Jaël schlägt Sisera einen Nagel durch den Kopf. Aus «Josephus Flavius, Historien und Bücher...», 1574. Holzschnitt Fol. 68 recto (Formschneider Hans Christoffel Stimmer).

und Mathematik erforderlich. Durch derart fundierte Malerei könne sich dem Betrachter «Weisheit» mitteilen.

Die Tendenz Fischarts – und Stimmers? – geht deutlich auf eine didaktische und moralistische Funktion der Malerei. In dem Horazischen Doppelangebot «aut prodesse, aut delectare» fällt der Akzent entschieden auf «prodesse». «...was die kunst wol laisten künnt / Wan man auf nuzlich sach sie gründ». Viel mehr als die «Ergötzlichkeit» zähle die «Nützlichkeit» der Malerei, die «zu vnterricht dem gmüt» diene und «das herz erquicke».[46]

Der Methode der sittlichen Beeinflussung des Betrachters gilt Fischarts besondere Aufmerksamkeit: «Das das gemäl bericht die sel / Wie sie nicht fäl / vnd guts erwehl». Dabei meldet sich die alte Theorie der Expression (HORAZ: «si vis me flere...») mit neuem Nachdruck, indem sie die Lehre der Identifikation des Betrachters mit dem Bild ins Zentrum stellt: «das Das gmäl ain gmüt bewegt vnd naigt / Zu dem / was es einhält und zaigt» – eine Tradition, die sich dem Strassburger mit Horaz und Quintilian, mit Alberti, Leonardo und Dolce (noch nicht aber mit Lomazzo) angeboten haben kann.[47] Gegen Ende der Dedikation spricht er sich deutlich aus: indem der Abbildung jeweils Verse beigegeben seien, «die geschicht samt der lehr», ergäben sich für den Betrachter «nuzlich exempel». Darin liegt demnach der Zweck der Bilder: Vor-bilder zu sein, «exempla», auffordernd, ermahnend, abschreckend, jedenfalls ergreifend. Die «subscriptiones» selber lassen den Leser/Betrachter mit ihrer handfesten Moral niemals im Zweifel.

Diese Tendenz tritt, auf ihre eigene Weise, in Parallele zu der etwa zeitgenössischen Dogmatik der gegenreformatorischen Moralisten.[48] Nebenbei geht Fischart, der Erzprotestant, auch auf die Bilderfrage und die «Abgötterei» ein.

Mit dem Bekenntnis zu einer offenen, gefühlsbetonten Ausdruckskunst wird zugleich der Artistik der höfischen «maniera»-Kunst eine Absage erteilt. «Den Reichen» könne die andere Fakultät der Malerei, die «Ergötzlichkeit», wohl «eine Freude» sein. Doch seien ihre Illusionskünste – mit Anspielungen auf Zeuxis, Parrhasios und Apelles – «nur kizlig» und «zur besserung nicht vil nüzlich». Hier setzt sich das Misstrauen gegenüber der «welschen» Kunst (zumal in Italien und in Frankreich) fort, wie es im Kreis der humanistischen Historiker am Oberrhein seit der Frühzeit des 16. Jahrhunderts verbreitet war.[49]

Auf andere Hauptpositionen der klassischen Kunsttheorie, so «inventio», «imitatio», «bellezza», «proporzione», Einheit der Handlung, lässt sich Fischart nicht ein. Ihm geht es zuerst und zuletzt um die Ergreifung des Betrachters durch den – moralisch gedeuteten – Sinn der Bildthemen. Insofern treten, innerhalb des Theoriehorizonts um 1570, protobarocke emotionalistische Ansätze in Erscheinung.

EXKURS

Zu Stimmers «verkürzten Figuren» und ihren Voraussetzungen

Mit seinen Reizfiguren, besonders den Liegefiguren, nimmt Stimmer an einer Experimentierung teil, die in Oberitalien, stellenweise auch in Süddeutschland, seit den 1520er Jahren einsetzte und sich als ein Ferment der Entwicklung auswirkte, stilistisch sowohl

Abb. 21a Hans Holbein d.J.: Der Tod des Pyramus. Entwurf für eine Dolchscheide (Ausschnitt). Basel, Kupferstichkabinett.

Abb. 21b Kopie nach Hans Holbein d.J.: Der Tod des Pyramus. Entwurf für eine Dolchscheide (Ausschnitt). Dessau, Gemälde-Galerie.

zum Manierismus wie auch in Richtung auf den Barock.[50] Die menschliche Gestalt wird unvertrauten Begegnungswinkeln ausgesetzt und gerät dabei in die Problematik der perspektivischen Relativierung. Seit Mantegnas «Cristo in scurto» (Mailand, Brera, um 1480?) war es offenkundig, dass die äusserst verkürzte Figur zwei Aspekte bietet: als Paradestück angewandter Perspektive und als Extremfall gesteigerten Ausdrucks, beide mit ihren je eigenen Gefahren.[51]

Es ist nötig, auf diesem Feld festzustellen, worauf Stimmer sich einlässt und worauf nicht. In der neuen Freiheit der Begegnungsarten - zwischen Vogelschau-, Horizontalsicht- und Froschperspektive, mit mobil gewordenem Bezugspunkt - beschränkt er sich in der Bilderbibel auf die Horizontalsicht in Orthogonalprojektion. Die «di sotto in sù»-Probleme folgen in den Deckenmalereien von Baden-Baden und in einigen Zeichnungen; wir lassen sie hier beiseite. Technisch sind in seinem Arbeitsprozess weder Konstruktionslinien - mit der menschlichen Figur innerhalb eines Quadrierungssystems[52] - noch Stereometrisierungen der Figur selber festzustellen. Ebenso wenig scheinen Theorien und Traktate befolgt zu sein.[53] Selbst der Topos des «Cristo in scurto», deutscherseits in der Nachfolge bei Holbein, Baldung, Beham und andern zu finden, bleibt ausser Sicht.

Stimmers Liegefiguren sind vielmehr aus unmittelbarer Beobachtung gewonnen, möglicherweise nach Modellstudien, wenn man das sorgfältig angelegte, kaum je formelhafte Faltenwerk beachtet;[54] auch fehlen geometrische Bezugssysteme wie Fluchtlinien oder karierte Bodenflächen. Was den Bibelillustrator an der «figura in scurto» interessiert, ist nicht der «stupore» der Kunstfigur, es sind vielmehr die Möglichkeiten der Ausdrucksschärfung (Abb. 20). In der Tat kann der Betrachter den Liegenden «in scurto» nicht mit Gleichmut gegenüberstehen. Distanzlos nahegerückt, aller Würdeformen beraubt, mit den Füssen (oder dem Kopf oder den Armen) bis in den Betrachterraum reichend, aufreizend in ihrer Schräge, so dringen sie direkt in seinen sinnlichen Erlebnisbereich ein. Die Begegnung wird emotionalisiert, d.h. mit Überraschung, Schrecken, Neugier, Abscheu, jedenfalls mit spontaner Anteilnahme erfüllt.

Der Betrachter findet sich in der Lage der Indiskretion, als ein Augenzeuge vor plötzlicher, unbereinigter Unordnung. Im «scurto» hat die Schönheit der Proportionen abgedankt; an ihrer Stelle dominiert die Aufdringlichkeit komprimierter Ausdruckskadenzen. Stimmers Liegefiguren suggerieren Tiefschlaf und Todesnähe;[55] sie scheinen von übermächtigen Kräften hingestreckt zu sein.

Allerdings, vor radikalen Konsequenzen der Skurzierung, wie sie sich bei intellektueller Konstruktionsarbeit einstellen, hat sich Stimmer gehütet. Die Sorge um ein Minimum an Proportionierung und um gute Lesbarkeit hält ihn von Fusssohlen- und Nasenlöcheransichten ab.[56] Diese Vorbehalte decken sich - gewiss ohne Zusammenhang - mit der zunehmenden Skepsis in den italienischen Traktaten seit etwa 1560. Es entspricht Stimmers Vorgehen, wenn Lodovico Dolce um 1557 einen sparsamen Einsatz der «scorti» empfiehlt (um umso sicherer den Effekt der «meraviglia» zu erzielen).[57] Im gleichen Sinne äussert sich Pietro Aretino. Indessen gehört der «scurto», aus Gründen der «difficultà» und des «stupore», doch zu den Prärogativen der Maler.[58] In der gegenreformatorischen Reaktion gilt dann das «Augenmass», zugunsten des «decoro», mehr als die perspektivische Verblüffung.

Abb. 22 Giovanni Antonio Pordenone: Beweinung Christi, 1522. Fresko. Cremona, Dom.

Im Frühwerk Stimmers kommt die «figura in scurto» kaum vor; prominenteste, jedoch bereits als Topos auftretende Ausnahme ist der Reiter Marcus Curtius an der Fassade «zum Ritter» in Schaffhausen.[59] Von zielsicherer Regie eingesetzte Skurzierungen finden sich erst in den Illustrationswerken seit 1572/74, also in narrativen Zusammenhängen. Es ist denkbar, dass süddeutsche Drucke, wie die von Beham, Baldung, Schön, Lautensack und andern, Anregungen vermittelten, besonders auf der Linie der Mantegna-Tradition. Auch Holbein hatte die Formel bereits verwendet, so in dem komprimierten Format für eine Dolchscheide (Tod des Pyramus) (Abb. 21 a+b). Möglich - und eher wahrscheinlich - ist die Begegnung mit oberitalienischen Vorbildern im Zusammenhang mit Stimmers Aufenthalt in Como, wohl um 1569/70.[60] Oberitalien, zumal die Lombardei, war ja damals das Laboratorium solcher Kühnheiten, vor allem in der Deckenmalerei. Como selbst, in der Villa Giovios (Sala delle Grazie), bot den Anblick einer kunstvoll verkürzten Loggienmalerei.[61] In Mailand waren die Wagnisse Bramantinos, die Fresken Antonio Campis (in S. Paolo) und Lomazzos (in S. Marco) zu sehen, in Cremona Pordenones illusionistisch-dramatische Bravourstücke im Dom (Abb. 22) und Giulio Campis Fresken (in S. Sigismondo), in Piacenza weitere Arbeiten Pordenones (Madonna di Campagna) und Lomazzos (S. Agostino) - nicht zu reden von Parma (Correggio), Mantua (Giulio Romano), Bologna (Tibaldi), Venedig (Tintoretto und Paolo Veronese).[62] Was Stimmer davon tatsächlich vor Augen gehabt hat, liesse sich nur aufgrund detaillierter Untersuchungen erörtern.

Die Anregungen - immer abgesehen von der Deckenmalerei - gehen eher vom manieristisch pointierten Einsatz des Einzelmotivs aus. Aber mit der dynamischen Erschliessung der gesamten Bildstruktur ist Stimmer - als ein Zuträger des grossen Flamen - barockwärts unterwegs.

Der Text entspricht dem ersten Teil eines Vortrags, der am 29. Oktober 1984 im Kunstmuseum Basel gehalten wurde.

ANMERKUNGEN

1 Zuletzt von KRISTIN LOHSE BELKIN, im Katalog *Spätrenaissance am Oberrhein - Tobias Stimmer 1539-1584,* Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 23. September 1984 bis 6. Januar 1985, Basel 1984, S. 201 (fortan zitiert als: Katalog Basel 1984); dort die ältere Literatur.

2 *L'Academia Todesca... Teutsche Academie,* Nürnberg 1675, 2. Theil, S. 254, Spalte rechts. - Neuausgabe von R.A. PELTZER, München 1925, S. 102 u. 106.

3 F. LUGT, *Rubens and Stimmer,* in: The Art Quarterly 6, 1943, S. 99.

4 Die weiteren Nachweise: Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), S. 207.

5 Dazu zuletzt: Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), S. 202.

6 Vgl. J. MÜLLER HOFSTEDE im Katalog *Peter Paul Rubens I* (Rubens in Italien), Köln 1977, S. 25.

7 Vgl. K. LÖCHER, *Die Familie Rubens in Köln und Siegen,* im Katalog *Peter Paul Rubens I* (wie Anm. 6), S. 1-11.

8 ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie de Rubens,* in: Conversations, Paris 1677.

9 Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), Nr. 66, mit Bibliographie, dazu die Einleitung von P. TANNER, S. 185.

10 Vgl. J. LECLER, *Geschichte der Religionsfreiheit im Zeitalter der Reformation,* Stuttgart 1965.

11 Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), Nr. 94.

12 Die Stehende links oben.

13 Bei H.G. EVERS, *Peter Paul Rubens,* München 1942, S. 162, unter den «hochbarocken» flandrischen Seefahrtsbildern figurierend.

14 Geburt der Venus, Ölskizze, Brüssel (Musées Royaux des Beaux-Arts). Vgl. S. ALPERS, *The Decoration of the Torre de la Parada,* Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 9, Bruxelles 1971, S. 256, Nr. 58a, Abb. 188.

15 M. JAFFÉ, *Rubens and Giulio Romano at Mantua,* in: The Art Bulletin 40, 1958, S. 325. - Derselbe, *Rubens and Italy,* Oxford 1977, S. 43, Taf. 106, 108.

16 Zu den Konsequenzen vgl. L. DITTMANN, *Versuch über die Farbe bei Rubens,* in: Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge, Konstanz 1979, S. 37. - E. MAURER, *Der Fleischmaler: ach oder oh? Notizen zur Hautmalerei bei Rubens,* in: 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei, Basel 1982, S. 143.

17 Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), Nr. 96, Abb. 127 (und 125).

18 Dagegen meint E. HUBALA, Rubens tendiere dazu, einzelne Studienfiguren «zu einer neuen thematischen Gruppe zusammenzustellen» (zum Blatt siehe: Katalog Basel 1984 [wie Anm. 1], Nr. 100.) «Der Kopist ist unversehens zum Erfinder, also zum Darsteller eines Themas geworden, obwohl dieses Thema keinem der bekannten ikonographischen Gegenstände entspricht.» (E. HUBALA, *Figurenerfindung und Bildform bei Rubens,* in: Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge, Konstanz 1979, S. 143.) Eine solche Deutung wird durch die weiteren Studienblätter von Rubens nicht bestätigt.

19 K. LOHSE BELKIN, *The Costume Book,* Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 24, London 1981.

20 Zum Beispiel Leonardo: Falten sollen durch ihre «Linien die Stellung der Figur richtig bezeichnen». Falten (sofern nicht festgehalten) «lasse man einfach niederfallen, wohin [sie] von Natur fallen». In: *Traktat von der Malerei,* hsg. von M. HERZFELD, Jena 1909, S. 253.

21 Vgl. RDK 2, Sp. 740. - H. AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie,* Bd. 1, Wien 1959, S. 276.

22 R. GROSSHANS, *Maerten van Heemskerck,* Berlin 1980, Abb. 143. - I. FALDI, *Il Palazzo Farnese,* Torino 1981, S. 201 (Bertoja zugeschrieben).

23 K. BAUCH, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit,* Berlin 1960, S. 101. Bauch betont zwar die dramatische Verdichtung, doch bezieht sich diese nicht auf das Verhältnis des Reiters zum Reittier.

24 Abb. 64 bei K. BAUCH (wie Anm. 23).

25 Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), Nr. 101.

26 A. PIGLER, *Barockthemen,* 2. Auflage, Budapest 1974, Bd. 1, S. 191. - I.M. CONZEN, *Die Wandlung des Judith und Holofernes-Themas in der deutschen und niederländischen Kunst von 1500 bis 1700,* in: Das Münster, 1984, S. 243.

27 Die Datierung nach: RUDOLF OLDENBOURG, *P.P. Rubens - des Meisters Gemälde,* Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 5, 4. Auflage, Stuttgart/Berlin (1921), S. 171. - Auf Stimmer als Bildquelle hat H.G. EVERS, *Rubens und sein Werk - Neue Forschungen,* Brüssel 1944, S. 95, hingewiesen.

28 *Die Briefe des P.P. Rubens,* hsg. von O. ZOFF, Wien 1918, S. 89.

29 Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), Nr. 97.

30 Siehe oben, Anm. 18.

31 Klassiker der Kunst 5[4] (wie Anm. 27), S. 77; vgl. auch S. 76.

32 Ebendort (wie Anm. 31), S. 170 rechts.

33 G.P. BELLORI, *Le vite de'pittori, scultori ed architetti moderni...,* Roma 1672, S. 247.

34 So bei M. BARNASS, *Die Bibelillustration Tobias Stimmers,* Diss. Heidelberg 1932, S. 23, und bei M. BENDEL, *Tobias Stimmer,* Zürich/Berlin 1940, S. 86 und 94.

35 Siehe unten, S. 93.

36 Erstausgabe 1574, S. 125 verso. Siehe: Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), S. 176.

37 Mit der Stellung des Löwen und mit Teilen der Landschaft ist hier freilich die herkömmliche bildparallele Schichtenordnung gewahrt.

38 Umgekehrte, aber auch raumdiagonale Lage des Toten beim gleichen Thema in den biblischen Figuren, Erstausgabe von 1576, Holzschnitt 92; Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), Abb. 112.

39 Vgl. M. JAFFÉ (wie Anm. 15), S. 325. Anonyme Kopie nach Giulio Romano, überarbeitet von Rubens. Siehe auch: S. ALPERS (wie Anm. 14), S. 213 und Abb. 108. - Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), Nr. 95.

40 Zur italienischen Entwicklung der Emotionstheorie vgl. M. BARASCH, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance,* in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 12, 1967, S. 33.

41 Stimmers merkwürdig ambivalente Beziehung zum Manierismus wird im Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), namentlich in den Beiträgen von DIETER KOEPPLIN, mit differenziertem Verständnis verfolgt. Sie bedürfte einer zusammenhängenden Studie.

42 Bologna, Pinacoteca Nazionale, Katalog von A. EMILIANI und anderen, Bologna 1984. Vgl. E. MAURER, in: Neue Zürcher Zeitung, 27./28. Oktober 1984.

43 M. JAFFÉ (wie Anm. 15), S. 55 und Taf. 164 (gegen die Spätdatierung Ludwig Burchards, 1956 und 1963).

44 Vgl. F. THÖNE, *Johann Fischart als Verteidiger deutscher Kunst,* in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1, 1934, S. 125. Interpretation mit nationalistischen Tendenzen. - A. HAUFFEN, *Johann Fischart,* Leipzig/Berlin 1921.

45 Vgl. Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), S. 186 (P. TANNER).

46 Zu den grösseren (italienischen) Zusammenhängen vgl. R.W. LEE, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting,* New York 1967, S. 32 (Instruction and Delight). - Die entsprechenden Texte bequem erreichbar in: P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma,* 3 Bände, Bari 1960. - Dieselbe, *Scritti d'arte del Cinquecento,* 3 Bände, Milano/Napoli s.d.

47 Vgl. R.W. LEE (wie Anm. 46), S. 23. - Schon in Fischarts Vorrede zu PANVINIUS *(Accuratae effigies...* 1573) ist die «thugentliche ermannung» als Ziel der Kunst genannt. Vgl. M. BARASCH (wie Anm. 40).

48 Vgl. J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica,* Florenz/Wien 1956[2], S. 425. - *Das Weltkonzil von Trient,* hsg. von G. SCHREIBER, Freiburg i.Br. 1951. - H. JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient,* 4 Bände, Freiburg/Basel/Wien 1949-1975.

49 Im Gegensatz zu VASARI hebt FISCHART die Leistungen der deutschen Künstler, besonders Holbeins und Stimmers, hervor und richtet sich gegen «die frembde Welsche art zumalen (die heut der mehste theil nachäfft)» (in der Vorrede zu PANVINIUS, wie Anm. 47).

50 Auf das - in der breiten Literatur zur Geschichte der Perspektive vernachlässigte - Schicksal der Menschengestalt innerhalb der perspektivischen Raumordnungen verweist: G. BORA, *La prospettiva della figura umana. Gli «scurti» nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento,* in: La prospettiva rinascimentale (ed. M. DALAI EMILIANI), Florenz 1980, S. 295. - Von den Zusammenhängen mit der Deckenmalerei sehen wir hier ab.

51 Von Mantegna ausgehend: H. JANTZEN, *Mantegnas Cristo in scurto,* in: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 49 (Erstpublikation 1927). - K. RATHE, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Formen,* in: Studies of the Warburg Institute 8, London 1938. - E. BATTISTI, *Mantegna come prospettico,* in: Arte Lombarda 16, 1971,

S. 98. – R. SMITH, *Natural versus Scientific Vision: the Foreshortened Figure in the Renaissance,* in: Gazette des Beaux-Arts, 2.1974, S. 239.

52 LOMAZZO spricht (später, 1584) von der «quadratura del corpo umano». Zur Stereometrisierung der menschlichen Gestalt, die sich nördlich der Alpen von Dürer und Holbein bis Lautensack und E. Schön findet, vgl. G. BORA (wie Anm. 50).

53 Immerhin kannte Fischart die «Vite» Vasaris, wo den «scorti delle figure al die sotto in su, e di quegli in piano» ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Bildliche Konstruktionsanweisungen lagen vor bei JEAN COUSIN, *Livre de perspective,* Paris 1560, wie auch bei Lautensack (1564).

54 VASARI meint, solche «scurti» seien ohne Naturstudien und Modelle nicht zu schaffen (wie Anm. 53). Auf technische Hilfe – Fadengitter, Velum – kann bei Stimmer nicht geschlossen werden.

55 H. SCHRADE spricht gar von «Todesverfallenheit» als Ausdrucksgehalt der «jähen Verkürzung» (in: Neue Heidelberger Jahrbücher, NF 1930, S. 75).

56 Die Zurückhaltung gegenüber Extremeffekten ist in Italien so alt wie die neuere Perspektive selbst, nämlich seit Masaccio; ebenso Leonardo, als Maler mehr denn als Theoretiker.

57 P. BAROCCHI (wie Anm. 46), Bd. 1, S. 180.

58 So auch bei Varchi, Vasari, Pino (P. BAROCCHI [wie Anm. 46], Bd. 1, S. 468).

59 Vgl. die beziehungsreiche Deutung von D. KOEPPLIN im Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), S. 38.

60 Katalog Basel 1984 (wie Anm. 1), S. 33 und 223.

61 Die Villa Giovios wurde 1537/40 erbaut. «Musaei descriptio» von 1546; demnach mit grossen figürlichen Programmen und architektonischen Illusionismen ausgestattet. Vgl. P.L. DEVECCI, *Il museo Gioviano e le «verae imagines» degli uomini illustri,* in: Omaggio a Tiziano – La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V, Katalog Mailand 1977, S. 87.

62 In der älteren Stimmer-Literatur (ausgehend von A. STOLBERG, *Tobias Stimmer,* Strassburg 1901, S. 3; dann besonders von M. BENDEL im Katalog der Ausstellung ‚Tobias Stimmer', Schaffhausen 1926, S. 2, und in: Oberrheinische Kunst 2, 1926, S. 131, sowie in Bendels Stimmer-Monographie von 1940, S. 16; auch bei M. BARNASS [wie Anm. 34], S. 9) ist ein Aufenthalt des Malers in Venedig um 1557/60, möglicherweise in der Nähe Paolo Veroneses, angenommen. Das scheint uns, angesichts des begrenzten Einflusses und der näheren Kontaktstellen um Mailand, nicht zwingend zu sein. – M. HUGGLER weist auf Anregungen aus dem mittelitalienischen Manierismus nach 1550 hin *(Tobias Stimmers Bibelbüchlein,* in: Schweizerisches Gutenbergmuseum 1, 1953, S. 3).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Musées Nationaux, Paris (Cliché 22605a)
Abb. 2, 3, 11, 17, 20: Öffentliche Kunstsammlung Basel
Abb. 4, 8, 21a: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Bildarchiv des Kupferstichkabinetts
Abb. 5, 16: nach L. van Puyvelde, Les Esquisses de Rubens, Bâle 1958, fig. 102, 103
Abb. 6, 7, 15: Paul Tanner, Basel (Öffentliche Kunstsammlung)
Abb. 9, 18: nach: «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», Basel [Thomas Guarin] 1576. Reproduktionsausgabe München [bei Georg Hirth] 1881.
Abb. 10: Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
Abb. 12: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich, Bildarchiv
Abb. 13: Zentralbibliothek Zürich
Abb. 14: Stad Antwerpen, Kunsthistorische Musea
Abb. 19: Ministero della Pubblica Istruzione. Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma (E. 37162)
Abb. 21b: nach: Paul Ganz, Die Handzeichnungen Hans Holbeins d.J., Kritischer Katalog, Berlin 1937, C. 45 [XXXVIII 1]
Abb. 22: nach: S.J. Freedberg, Painting in Italy 1500 to 1600, The Pelican History of Art, 1971, fig. 126.