

sind. Eine ausführliche Darstellung des Materials und der damit auftauchenden Probleme sowie der neu gewonnenen Erkenntnisse und Schlußfolgerungen werden in Form einer Monographie vom Berichterstatter demnächst veröffentlicht werden.

Gustav Kühnel

## Ausstellungen

TOBIAS STIMMER 1539—1584. SPÄTRENAISSANCE AM OBERRHEIN.  
Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 23. September 1984—6. Januar 1985.

(mit fünf Abbildungen)

Vor 400 Jahren starb Tobias Stimmer im Alter von nur 45 Lebensjahren. Obwohl er nicht eigentlich unter die Basler Künstler zu rechnen ist, hat das Kunstmuseum Basel als größtes Institut der Region, in der sich Stimmers Lebenslauf vollzog, dankenswerterweise eine Gedenkausstellung arrangiert.

Nicht, daß Stimmer zu den gänzlich und zu Unrecht Vergessenen gehört, deren Namen und Werk es wiederzuentdecken gilt — die Vorfrage lautete eher, ob es lohnend genug sein könnte, einen Künstler des 16. Jhs. aufwendig zu präsentieren, dessen Hauptwerke — weil untergegangen oder nicht transportabel — sich in dem Maße der Anschaulichkeit entziehen, wie dies bei Tobias Stimmer der Fall ist. Dem Laien begegnet Stimmer in der Öffentlichkeit nur an wenigen Orten; in den Museen von Schaffhausen und Basel, vor allem aber bei der astronomischen Uhr im Münster von Straßburg, deren Besichtigung als ein Muß für jeden Touristen gilt. Auch dort steht jedoch das artifizielle Gesamtkunstwerk und nicht sein malerischer und dekorativer Teil im Zentrum des Interesses.

Ein Blick auf den Basler Katalog, der auf über 500 Seiten 388 Objekteinträge bietet (viele davon durch a-, b-, c-Nummern für Vergleichsstücke ergänzt), lehrt aber, ein wie umfang- und facettenreiches Unternehmen zustande gekommen ist. Dieter Koeplin und Paul Tanner — dieser mit einer Dissertation über den Künstler beschäftigt — haben sich der Mühe unterzogen, die nur scheinbar spröde, sowohl kunst- wie geistesgeschichtlich (vor allem in literarischen Querbezügen!) reichhaltige Materie nach vielen Richtungen hin aufzuarbeiten. Eine Reihe von Mitarbeitern konnte für Spezialfragen gewonnen werden, wie Elisabeth Landolt für das weite Feld der Scheibenrisse, Kristin Lohse Belkin vom *Corpus Rubenianum* für „Rubens und Stimmer“, so daß der Katalog in konzisen Textbeiträgen die Vielfalt der Fragestellungen spiegelt.

Die Gliederung der Ausstellung selbst folgt der des Kataloges. Sie entfernt sich weit vom Monographischen, indem sie einerseits ikonographisch relevantes Material, andererseits Stimmer umgebende Künstler des Oberrheins zuordnet. Dem Laienbesucher, der sich zumeist mit Kleinformatigem konfrontiert sieht, mag sie leicht erschöpfend vorkommen, der wissenschaftliche Gewinn scheint mir jedoch nicht

gering anzusetzen zu sein. Besonders erfreulich, daß von Stimmers Einwirkung auf den jungen Rubens nicht nur theoretisch gesprochen wird, sondern daß es gelang, fast alle bekannten Nachzeichnungen des Antwerpeners nach der Stimmerbibel herbeizuholen und mit den Vorbildern in einem Kabinett zu vereinigen.

Der zunächst als Konzession an Publikumswerbung anmutende Untertitel „Spätrenaissance am Oberrhein“ führt tatsächlich tief in die überregional wichtige Problematik: ist Stimmer wirklich nur als „Nachfolger Dürers und Holbeins“ zu kategorisieren, zeigt sich in seinem Werk „die“ oder „eine“ Form deutscher Spätrenaissance oder lediglich eine lokale Ausprägung ohne Querverbindung zu anderen Tendenzen im süddeutschen Raum? Wie weit setzt er manieristische Tendenzen etwa des späten Baldung fort; was entwickelt er an Zukunftsträchtigem? Der Katalog diskutiert solche Fragen hauptsächlich in den einleitenden Texten Koepplins zur Fassadenmalerei und zu „Stimmers kaum manieristischen Zeichnungen“; vielfältige Anregungen ergeben sich aus der Auswahl der Objekte selbst.

Von den drei bekannten monumentalen Hauptwerken Stimmers sind zwei (Fassadenmalerei am „Haus zum Ritter“ Schaffhausen; Ausmalung des Festsaals im ehem. Schloß Baden-Baden) gänzlich untergegangen und nur durch Sekundärmaterial zu dokumentieren. Die Fresken des „Hauses zum Ritter“ in Schaffhausen, vor 1570 entstanden, bildeten ein Paradigma einer geschlossenen Hausbemalung des späten 16. Jhs. nördlich der Alpen überhaupt. Sie waren in der Neuzeit so vergangen, daß man schon vor Jahrzehnten lohnende Reste ablöste und sich zu einer rekonstruierenden Neubemalung entschloß. Die Ausstellung kann immerhin das Originalfragment des zentralen und namengebenden Giebelmotivs zeigen sowie eine der Aquarellkopien des 19. Jhs., die kaum aufschlußreicher sind als die nach heutigen Maßstäben denkmalpflegerisch gelungen erscheinende Neufassung von Carl Roesch von 1936—39 (Farbabb. 1 im Kat.).

Die astronomische Uhr im Straßburger Münster, die mittel- oder unmittelbar Anlaß seiner Übersiedlung gewesen sein dürfte (auch die Uhrmacher stammten aus Schaffhausen!), hat zwar Stimmers Malereien in zwei Dutzend teilweise ausgefallenen proportionierter Einzelszenen erhalten, wichtiger ist jedoch sein entscheidender Anteil am Gesamtentwurf des skurrilen Kunstwerks, der ebenso noch genauerer Analyse bedarf, wie eine Würdigung der malerischen Szenen noch aussteht (auch nach Meinung von P. Tanner). Aus Straßburg entlehene Grisaillenenentwürfe auf Leinwand für plastische Teile (!) können nur unzureichenden Eindruck von Stimmers Malerei vermitteln, da sie als ‚modelli‘ für den Bildschnitzer (wenn sie wirklich so gemeint waren) trotz der alla-prima-Malerei, die eher eine Pinselzeichnung ist, eine Bedächtigkeit der Durchführung zeigen, die weit entfernt bleibt von dem hinreißenden Schwung der technisch nicht unähnlichen, für die Ausstellung wendenden Zeichnung „Maler und Muse“ (Kat. 254).

Das entwicklungsgeschichtlich bedeutendste monumentale Werk Stimmers dürften wohl die nur ein Jahrhundert existierenden, jedoch gut dokumentierten Deckenbilder im Schloß von Baden-Baden gewesen sein, die Christian Klemms Artikel in größere Zusammenhänge einreicht. Der komplizierte und höchsten humani-

stischen Anspruch setzende Zyklus von Allegorien der guten und schlechten Lebensweise ist wenigstens in Nachzeichnungen des 17. Jhs. vollständig erhalten, dazu auch inhaltlich in einem von Stimmer selbst verfaßten Manuskript gedeutet. Wenn es sich auch um Leinwandbilder in Einzelszenen, keine Fresken handelte, dürfte keine Geschichte der deutschen Wand- und Deckenmalerei (wie Tintelnot 1951) über diesen Vorläufer eines geschlossenen Saalprogramms mit Illusionsmalerei hinwegsehen. Nach den Auswirkungen ist, mit einer Ausnahme, noch nicht gefragt worden (durch W. Pfeiffer: Dietterlin in Stuttgart; vgl. Klemms Anm. 20 und 42). Die Querverbindungen zum Münchner Hof, die Klemm aufzeigt, suggerieren, daß das Werk nicht isoliert von anderen Kunstzentren entstanden sein kann.

Im zentralen Raum der Ausstellung sind sechs Porträtmalereien unter Stimmers Namen vereinigt — das seit 1944 besonders schmale Erbe seiner sonstigen malerischen Tätigkeit. Abgesehen davon, daß einzelne Zuschreibungen daraus zu Recht mit Fragezeichen versehen wurden, heben sich eigentlich nur die Ganzfigurenbildnisse des Bannerherrn Jakob Schwytzer und seiner Gattin (Basel, Kunstmuseum) als überdurchschnittliche Werke und letzte große Leistungen „altdeutscher“ Tafelmalerei (auf Holz!) heraus; nicht zuletzt durch eine geheimnisvoll „anstrahlende“ Beleuchtung innerhalb eines sonst dunklen Raumes. Etwas zu bedauern bleibt, daß die 1944 in Schaffhausen verbrannten Bildnisse, auch wenn nicht alle heutiger Kritik standhielten, nicht wenigstens fotografisch dokumentiert wurden.

So muß man Stimmers künstlerischen Rang heute in anderen, dem Laien schwerer zugänglichen Bereichen aufspüren. Die von Paul Tanner gut gegliederte, reichhaltige Ausbreitung des druckgraphischen Oeuvres bietet dazu Material in Fülle. Wer sich in den Kosmos der Titus Livius-, Flavius Josephus- und Bibelillustrationen hineinsieht, begegnet einem Bilderschatz von „konzentrierter Dramatik“ (Koepplin), figürlicher wie räumlicher Phantasie und psychologischer Überzeugungskraft, der nicht zufällig auf Rubens und Rembrandt — und auf viele kleinere Geister — einwirkte. Es kam Stimmer dabei zugute, daß er für diese durchweg kleinformatigen Illustrationen auf mehrere hervorragend qualifizierte Formschnyder, darunter einen eigenen Bruder (*Abb. 4a*), zurückgreifen konnte. Sobald seine Vorlagen außerhalb Straßburgs bzw. Basels geschnitten wurden, wirken sie erheblich weniger überzeugend (Kat. 65; auch Kat. 149, wenn überhaupt von St.). Das Kapitel der Porträtserien nach Giovo und der Bildnis-Flugblätter führt darüber hinaus in einen wichtigen Bereich künstlerisch-literarisch-historischer Verknüpfungen: durch das Zusammenwirken des Dichters Fischart, der erstaunlichen, aus kleinem Handwerkertum aufgestiegenen Figur Bernhard Jobins und Stimmers. Diesem Triumvirat verdanken auch die großartigen, im Anspruch ihrer protestantischen Umdeutung noch kaum erklärten Clair-obscur-Schnitte der Ecclesia und Synagoge (*Farbabb. 14/15*) ihre Entstehung.

Die Zeichnungen Stimmers, die die Veranstalter in möglicher Geschlossenheit zusammenzutragen suchten, sind im Katalog (ausgenommen Scheibenrisse) am knappsten behandelt. Dort bleiben, trotz Thönes solider monographischer Grundlage, vorläufig noch zahlreiche Fragen offen. Ungelöst ist etwa die Zugehörigkeit

einzelner Komplexe zu ehemaligen Skizzenbüchern; rätselhafte Datierungen ergeben sich: kann die überraschend frei skizzierte, vorbarocke Venusdarstellung aus Budapest tatsächlich aus demselben Jahr stammen wie der programmatisch beschriftete „altdeutsche“ Kalvarienberg (Kat. 189, *Abb. 4c/d*)? Hier treten notwendige Abgrenzungs- und Zuschreibungsfragen auf; hier weitet sich die Ausstellung aus, sei es in historische Exkurse wie zu den Scheibenrissen als „Sonderleistung der Schweizer Kunst“ (E. Landolt), sei es zu Gegenüberstellungen mit den bedeutenderen oberrheinischen Zeichnern der Zeit wie C. Murer, D. Lindtmayer, Hans Brand und Hans Bock. Der Gewinn dieser Ausweitung liegt nicht so sehr in der Feststellung, daß einzig Murer an zeichnerischer Gestaltungskraft und Vielseitigkeit Stimmer nahekommt (die poetischen Manuskripte beider mit prägnanten notizenhaften Illustrationen bilden eine erstaunliche Parallele), sondern in der Erkenntnis einer ausgesprochen un-provinziellen Aufgeschlossenheit und Wandlungsfähigkeit Stimmers, die den genannten Zeitgenossen fehlt.

Auf Zuschreibungsfragen kann hier kaum eingegangen werden. Es genüge der Hinweis, daß sich manche Unklarheit durch die noch ausstehende gründliche Bearbeitung von Christof Murers Werken lösen würde. So zeigt ein von Koeplin neu Hans Brand zugeschriebener großer Fassadenriß (Kat. 9 mit *Abb. 30*) sowohl in den manieristisch wuchernden architektonischen Details wie in den Kopftypen und der spröderen, eckigen Strichführung m. E. deutlich die Hand Murers; während die Zuschreibung einer Serie von Trionfi nach Petrarca an Murer (Kat. 347), die wie ein Fremdkörper wirkt (etwa aus der Künstlerfamilie tom Ring? norddeutsche Wasserzeichen!), durch das Auftauchen in Basel publizierter Holzschnitte danach offenbleiben muß. Sicher erscheint, daß die Blätter in dieser Form und Technik nicht zur Übertragung in den Holzschnitt entstanden. Die Neuzuweisung der großen Holzschnitte der „Lebensalterstufen“ (Kat. 367) von Stimmer an Lindtmayer ist diskutabel, doch müßte dann erklärt werden, wieso die schon im 19. Jh. vielbeachtete Folge von Fischart betextet und von Jobin gedruckt wurde. Bei Stimmer selbst betrifft Fragwürdiges eher die Abgrenzung zwischen Original und Kopie (etwa Kat. 251, 261).

Sieht Hanspeter Landolt Stimmer nur gelegentlich „an der Schwelle zum Barock“, vielfach jedoch im geradezu lähmenden Bann Dürerscher Zeichentradition (Kat. S. 305/306 mit Anm. 7 und 23, vgl. *Abb. 4b*), so betont Koeplin in seinen Beiträgen das „kaum manieristische“ von dessen Compositionen, worauf man sich trotz Manierismus-Ornamenten bei Titelblättern, Scheibenrissen etc. wohl am ehesten einigen kann, und ein „nicht unflexibles Beharrungsvermögen“ am Dürerzeitlichen (S. 295 ff.), worin sich die Kategorie „Spätrenaissance“ rechtfertige. Aber ist dies nun eine rein stilistische oder eine historische Position?

Gerade die Gegenüberstellung mit den oberrheinisch-schweizerischen Zeitgenossen zeigt m. E., wieviel Möglichkeiten der Befreiung oder Überwindung eines „altdeutschen“ Schematismus in Stimmer angelegt waren. Während der reife Murer sich in zahllosen Scheibenrissen in einen Manierismus der Routine flüchtet (später

Passionszyklus in Karlsruhe), bleibt Lindtmayer ohne greifbare stilistische Entwicklung, im graphischen Mittel lediglich den „altdeutschen“ Schraffurstil durch freiere Lavierung ersetzend. Die formalen und gedanklichen Manierismen eines Hans Bock sind offensichtlich — die Konfrontation von Abb. 202 (Stimmer) und Abb. 203 (Bock) zeigt vorzüglich Bocks additiv vollziehende Handwerklichkeit gegenüber Stimmers souveräner Gesamtschau. Bocks Verdienste, so dominierend in Basel er zu Lebzeiten war, sieht man heute in anderem: als erster Lehrer von Joseph Heintz, der diesen wohl auf Italien wies; als Vertrauter und Kunstvermittler (?) von Basilius Amerbach; als Dokumentator erster systematischer Ausgrabungen im römischen Augst. Den Gegenpol zu Stimmer als ein noch voll aus der ersten Jahrhunderthälfte schöpfer Künstler bildet in diesem Kreis Hans Brand. Sein Werk und die sympathische Persönlichkeit, erst seit 1965/66 von Thöne und P. L. Ganz „wiederentdeckt“, wird durch die Ausstellung erstmals öffentlich dargeboten. Das bisher zusammengefundene Oeuvre besteht fast ausschließlich aus in kurzer Zeitspanne entstandenen Scheibenrissen; sein offenbar früher Tod läßt eine Wandlung im Stil kaum erkennen. Ein noch unbekanntes Blatt (Abb. 5) sei hier als weitere Zuschreibung vorgelegt (Kopenhagen, K. K., TU 96,6; Feder in Schwarz, braun laviert, 378 × 284 mm; als „Kopie nach Holbein?“), gerade weil es in solcher Deutlichkeit die retrospektive Haltung eines um 1570/75 ganz an Holbein orientierten Zeichners demonstriert. Während die Madonna auf einem Dürerstich (B. 31, Meder 32) beruht, entspricht die Klassizität des architektonischen Gerüsts der Stilstufe um 1530. Brands Handschrift zeigt sich am klarsten im oberen Streifen (vgl. Kat. 319 für das Ornament, Kat. 327 für das Figürliche). Von der Detailbesessenheit, die all diesen Zeitgenossen anhaftete, wenden sich Stimmers spätere Werke zugunsten eines monumentaleren, einfacheren Stils deutlich ab.

Nicht unwichtig ist schließlich die Position, die in Stimmers Straßburger Kreis gegen Vasari bezogen wurde. Das 1573 von Jobin (oder Fischart?) verfaßte Vorwort der Schrift über die Papstbildnisse (Kat. 107; vgl. auch S. 55, S. 69 mit Anm. 68) ist nicht die einzige Quelle dafür, daß man Vasari spätestens ab 1568 in Deutschland auch las und ernstnahm; die Frontstellung gegen dessen Entwicklungsbild, wohl kaum nur „dummer Neid“ (S. 69), hatte ihre historische Berechtigung, selbst wenn von den Kritikern keine den „Welschen“ ebenbürtigen Leistungen erbracht wurden. Tobias Stimmer, als Sohn eines Schulmeisters nicht ganz ungebildet (vgl. seine lateinischen Beschriftungen gerade der Frühzeit!), lebte im Straßburger Humanistenkreis nichts weniger als im provinziellen Abseits, selbst wenn er in Italien nur bis Como gekommen sein sollte. Daß er, der zeitweise so sehr in drastische anti-päpstliche Polemik verwickelt war (Kat. 151 ff.), in die Dienste eines katholischen Fürstenhofes trat, kann nicht genügend aufmerken lassen. Während in Nürnberg mit Solis und Amman eine Epoche zu Ende ging, hatte diese „Spätrenaissance“ gerade in Straßburg solche Lebenskraft, daß sie über Stimmer und Dietherlin hinaus in gewandelter Form mit Künstlern wie Merian, Brentel und Baur ausstrahlend weiterwirkte.

Es ist müßig zu fragen, was Stimmer hätte leisten können, wäre er nicht mit 45 Jahren gestorben. Wer die Wurzeln des deutschen Barock sucht, kann an ihm nicht vorübergehen.

Tilman Falk

#### DIDEROT, CRITIQUE D'ART — UNE APPROCHE NOUVELLE

À propos des expositions: DIDEROT ET LA CRITIQUE DE SALON, 1759—1781, Langres, Musée du Breuil de Saint-Germain, 2 juin—16 septembre 1984, et: DIDEROT ET L'ART DE BOUCHER À DAVID. LES SALONS: 1759—1781, Paris, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984—6 janvier 1985.

(illustrations 6a—8b)

En tant que critique d'art, Diderot a toujours constitué une pomme de discorde, tant dans le petit monde de la littérature que dans celui de l'art. Il y fut tantôt admiré, tantôt violemment attaqué. Mais ne voilà-t-il pas qu'en cette année qui marque le deuxième centenaire de sa mort les parties en présence ont pour la première fois l'occasion de voir un large échantillon des oeuvres d'art qu'il a commentées dans ses *Salons* de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 et 1781. Le visiteur a donc en cette année la possibilité de juger *de visu* des qualités de Diderot en tant que critique d'art, et ce dans le cadre de deux expositions différentes. La première de celles-ci eut lieu dans la ville natale de Diderot, Langres, au Musée du Breuil de Saint-Germain, sous la responsabilité du conservateur de ce musée, Roland May. Il lui donna pour titre *Diderot et la critique de Salon 1759—1781*. Pour des raisons purement pratiques, Roland May a délibérément choisi d'exposer des oeuvres de format modeste. Il est néanmoins parvenu à présenter un riche éventail de la diversité des styles et genres traités par Diderot dans ses *Salons*. Roland May a conçu le catalogue de l'exposition de façon à présenter, à propos des différentes oeuvres, à la fois les jugements portés par Diderot et ceux dus aux autres salonniers. C'est ainsi la première fois que le visiteur peut contempler certaines des oeuvres d'art commentées par Diderot tout en étant en état de comparer les analyses de Diderot avec celles que formulèrent les critiques de son époque. Grâce à cette méthode, Roland May a su faire percevoir au public dans quelle mesure Diderot était redevable à la tradition de la critique d'art et dans quelle mesure il y a apporté une contribution personnelle. Le jugement que Diderot porte sur *Apollon et Sarpédon* de J.-S. Berthélemy dans le *Salon de 1781* (n° 2, *Abb. 6a*) révèle parfaitement non seulement les relations de dépendance dans lesquelles Diderot se trouvait placé par rapports aux traditions de la critique d'art de son temps, mais aussi la spécificité de ce genre. Cette peinture d'histoire où le style et le pinceau rubéniens se trouvent confrontés avec des traits antiquisants — Apollon est modelé d'après *Apollon du Belvédère* — reçoit l'approbation élogieuse de l'ensemble des critiques toujours courtois et prudents qui collaborent aux revues