

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Die großherzogliche Gemäldegalerie im Augusteum zu Oldenburg

Bredius, A.

Oldenburg, 1906

Ambrogio de Predis. Bildnis einer jungen Frau, von links gesehen.

urn:nbn:de:gbv:45:1-6289

GIORGIO GANDINI (gen. del Grano)

Parma um 1505—1538.

DIE BÜSENDE MAGDALENA.

H. 37. Br. 27 $\frac{1}{4}$.

Während die Oldenburger Galerie kein Bild Correggios aufzuweisen hat (denn, ob das sogenannte Bild der Lombardischen Schule wirklich ein Original Correggios ist, wie behauptet wird, ist des verdorbenen Zustandes wegen wohl schwierig zu beweisen), enthält sie aber zwei Bilder eines sehr seltenen und ausgezeichneten Schülers dieses Meisters, nämlich des Giorgio Gandini, der 1538 jung verstorben ist. Diese beiden Bilder dürften wohl die einzigen sein, welche sich von ihm diesseits der Alpen befinden.

Das erste, mit einer Bezeichnung und mit einer leider verstümmelten Datierung versehene Bildchen stellt eine Heilige Familie in einer Landschaft dar. In der Farbengebung und an der leichten Pinselführung ist der Einfluss Correggios überaus deutlich; man sehe nur, wie das Laub gemalt ist.

Das zweite, hier in trefflicher Reproduktion abgebildete Gemälde stellt die büsende Magdalena dar. Während letztere dem Typus der Engel Correggios entlehnt ist, hat die Farbengebung des Bildes doch einen mehr persönlichen Zug. Das kalte Licht und der graue Ton fallen auf. Das grau-blonde Haar, der etwas gelbe Totenschädel, das weisse Salbenfläschchen und die matte Hautfarbe geben eine kühle Farbestimmung ab. Wenn Correggio je, wie behauptet wird, die Schöpfungen seines Schülers verbessert und übergangen hat, so tat er das bei diesem Bilde gewiss nicht. Auch die Komposition hat etwas eigenartig gedrungenes, was für Correggio selber ungewöhnlich sein würde. In dem kleinen Raume ist alles behende zusammengepresst worden, was zu der Magdalendarstellung gehört: die zum Gebet gefalteten Hände, das Buch, der Totenschädel, der auf dem Buche ruht, und dahinter die Salbenbüchse. Correggio würde nie alle einzelnen Teile der Komposition so scharf in das Profil gestellt haben, wie es hier geschehen ist; der Meister ging mehr auf Rundung, Luft und Räumlichkeit. Wohl hebt diese Eigentümlichkeit den Gegensatz zwischen dem anmutigen, fast zu jungen Mädchenkopfe und dem Schädel hervor, aber sie bringt zudem einen reliefartigen Zug in die Darstellung. Eben diese Unterschiede zeigen, dass dieser seltene Maler, im Gegensatz zu vielen anderen, imstande war, im Geiste Correggios zu schaffen, ohne jedoch zu viel von der eigenen Persönlichkeit zum Opfer zu bringen.

F. S. D.

AMBROGIO DE PREDIS

Mailändische Schule um 1455—1515 (?).

BILDNIS EINER JUNGEN FRAU, VON LINKS GESEHEN.

H. 45. Br. 31.

Das Profilbildnis, wie wir es hier bewundern, ist schon frühzeitig eine Aufgabe der Italienischen Kunst gewesen. Namentlich in Florenz und in den Gegenden, wo das Gefühl für eine lineare Kunst vorherrschte, wurde das Profilbildnis, welches im Anfang fast einen silhouette-artigen Eindruck macht, fortwährend gepflegt. Es wäre sogar möglich, eine Entwicklungsgeschichte dieser Portraitgattung zu schreiben. In Gegenden, wo das rein malerische Prinzip mehr und mehr hervortrat, wie in Venedig, hat sich das Profilportrait nicht weiter entwickelt. Auch in der Schule Leonardos würde man das Profilbildnis nicht erwarten. Leonardos Kunst strebte dem möglichst plastischen Eindrucke nach, was er durch eine gut beobachtete Licht- und Schattenverteilung zu erreichen suchte; dem Profilportrait haftet immer das flache, medaillenartige an, das Gegenteil von dem was der Meister erstrebte; ein schönes Beispiel ist jedoch das Bildnis der Isabella d' Este von Leonardo selbst.

Von den Schülern und Nachahmern Leonardos hat Ambrogio de Predis, der Hofmaler des Ludovico Sforza, mehrmals Profilbildnisse gemalt, wie auch Bernardino de' Conti es tat. Portraitmalerei war die Hauptader der Kunst des Ambrogio. Die beiden Flügel, die er zu Leonardos *Vierge aux Rochers* malte, zeigen sein Talent von einer wenig angenehmen Seite. Ob das berühmte Profilportrait der Ambrosiana ihm oder Leonardo selber gehört, ist schwer zu entscheiden. Wenn es wirklich von Predis gemalt worden ist, so ist es wohl die vollkommenste seiner Schöpfungen.

Unser Bildnis zeigt genau die Kennzeichen, welche der Scharfsinn Morellis, der zuerst die Persönlichkeit Ambrogios wieder ans Tageslicht brachte, für die Portraits unseres Künstlers aufgefunden hat. Der Katalog der Oldenburger Sammlung — nach dessen Angabe die Dargestellte Johanna Albizza, die Gemahlin des Lorenzo Tornabuoni, sein könnte — gibt das Bild noch dem Boltraffio, während Bode es schon dem Ambrogio zugeschrieben hat. Das Bild macht den Eindruck der höchsten Einfachheit. Die Kleidung ist weiss und dunkelrot; das rötlich schimmernde Haar ist in Flechten um den Kopf gewunden; ein schmales, schwarz und weisses Haarband hält es zusammen. Die einfache Kleidung, das Fehlen von Juwelschmuck ist etwas Ungewöhnliches für unseren Hofmaler, aber das anziehende Frauenbild, das schöne, weiche Profil gewinnt dadurch.

F. S. D.

ANDREA DE SOLARIO

Solario (bei Mailand) um 1460 (?) — Mailand nach 1515.

SALOME EMPFÄNGT DEN KOPF DES JOHANNES.

H. 57. Br. 47. Codonholz.

Die erstaunlich sorgfältige Ausführung dieses Bildes, der Reichtum des Gewandes der Salome und die leuchtende, aber etwas bunte Farbenpracht halten manchen Besucher der Oldenburger Galerie länger für das Bild gefangen, als es dieses im Grunde verdient. Wie später Tintoretto die Zeichnung Michelangelos und Tizians Kolorit zu vereinigen strebte, so vereinigte Solario die Technik Antonellos mit der Formensprache da Vincis. Im Jahre 1493, dem Todesjahre Antonellos, kehrte Solario nach dreijährigem Aufenthalt in Venedig (eins der beiden Portraits in London ist ganz im Stile Antonellos und stammt gewiss aus dieser Zeit) nach Mailand zurück, wo damals Leonardo am Hofe Ludovico Sforzas lebte. Der emailartige Farbenauftrag, der einen stark vlämischen Eindruck macht, ist leichter auf Antonellos Einfluss zurückzuführen, als auf einen Aufenthalt in Flandern, der 1507 stattgefunden haben könnte. In diesem Jahre nämlich nahm ihn der Kardinal George d'Amboise mit nach der Normandie zur Ausmalung des Schlosses von Gaillon. Aber schon vor dieser Zeit gibt es datierte Bilder, welche die vlämische Technik zeigen.

Der Louvre ist die einzige Galerie, welche ein abgerundetes Bild von seinem Können gibt: ein Portrait, ein Figurenbild (Kreuzigung Christi), ein Stilleben (das Haupt des Täufers auf einer Silberschüssel) und seine beste Komposition, welche vieles von Leonardo hat, »La vierge au Coussin vert«. Eigenartig, dass neben dieser Reihe ein Gemälde des Bernardino Luini hängt, welches ganz genau dieselbe Komposition zeigt, wie das Oldenburger Bild — man möchte wissen, auf wen die Erfindung zurückgeht. Gegenüber der äusserlichen Übereinstimmung der Komposition steht aber ein tiefer, innerer Unterschied. Nicht nur, dass Luinis Kolorit unendlich schöner ist, aber ihm ist doch die Salome Hauptsache gewesen; dem Solario war sie der tote Johanneskopf. Das lässt sich wohl erklären: Solario hat, wie es bei einem Feinmaler natürlich ist, eine Neigung zum Stilleben oder stillebenartiger Behandlung. Das zeigt schon unser Bild durch die Hervorhebung des Stofflichen und das Verzielen auf jede Handlung. Salome und der Henker sind nur des Kopfes wegen da. Bei Luini ist dieses nicht der Fall. Bei Solario ragt der Arm des Henkers (seine Weglassung ist für die ganze Zeit bezeichnend) nur in das Bild hinein, um den Kopf, den Hauptgegenstand des Gemäldes, über die Schlüssel zu halten. Das spätere Bild vom Jahre 1507 im Louvre zeigt, wie der Maler dieser Neigung allmählich mehr nachgeht; Salome und Henker sind ganz und gar verschwunden und damit jede Handlung, das Haupt allein ruht auf einem Silberteller; Licht und Schattenspiel auf dem toten Antlitze sind, ebenso wie auf dem Oldenburger Bilde, Hauptsache geworden.

Wie fast alle Gemälde Solarios, macht auch unser Bild einen farbigen, bunten Eindruck. Rot, Weiss und Grün leuchten auf schwarzem Grunde. Die juwelenübersäte Salome, welche einen vlämischen Typus hat, schmückt auf rotbraunem Haar ein hellblaues Diadem. Die Steinbrüstung, welche Solarios Bezeichnung trägt, ist von rotem Porphyrt mit grünlichen Adern. Wie Bode schon gesagt hat, gilt es von dem Oldenburger Bilde eine freie, eigenhändige Wiederholung in der Kaiserlichen Galerie zu Wien. Sich selber zu kopieren, ist bei einem Maler, dem die Ausführung über Handlung und Inhalt geht, selbstverständlich. Auch von dem Johanneskopf auf dem Silberteller kommt ein zweites Exemplar und eine Kopie vor. Kopiert worden ist er nämlich oft. Solario scheint zu seiner Zeit sehr geschätzt und bekannt gewesen zu sein, trotz der Seltenheit seiner Gemälde, die wohl der peinlichen, zeitraubenden Ausführung zuzuschreiben ist. Jedenfalls hat er einen weiten Einfluss ausgeübt, zumal nach dem Norden hin. Bode nennt Holbein, Mabuse und den »Meister der weiblichen Halbfiguren«; man könnte noch andere Namen hinzufügen. Schon allein dieses Einflusses wegen ist dieser Meister, der Vielen noch als bester Schüler Leonardos gilt, eines eingehenden Studiums wert.

F. S. D.

PIETRO NOVELLI (gen. il Monrealese)

Monreale bei Palermo 1603 — gest. nach 1647.

DIE HEILIGE FAMILIE MIT JOHANNES.

H. 104^{1/2}. Br. 81.

Durch sein dunkelglühendes Kolorit, das wie eine Abendbeleuchtung anmutet, durch die lebensgrossen Figuren und den sprechenden Blick der Madonna macht dieses Gemälde inmitten der faden Spätitaliener einen frappierenden Eindruck. Das Bild hat einen ausgesprochenen Lokalcharakter; Mutter und Bambino zeigen ihre Herkunft deutlich; man könnte sich erinnern, solchen Typen irgendwo in Süditalien begegnet zu sein. Die bräunlichen, fast etwas brantigen Schatten und das satte, aber schöne Rot des Kleides der Madonna, welches die ganze Farbengebung beherrscht und rötlich-braune Reflexe auf den schlanken Kindeskörper wirft, bilden eine eigentümliche Farbenstimmung; ein rötlich-brauner Schimmer über-