

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Die großherzogliche Gemäldegalerie im Augusteum zu Oldenburg

Bredius, A.

Oldenburg, 1906

Giuseppe Ribera (gen. Lo Spagnoletto). Die Grablegung Christi.

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

zieht das Ganze. Die Wärme des Kolorits wird gehoben durch das fast gänzliche Fehlen von Weiss. Die Figuren sind frisch und lebendig empfunden, nur der abgehürnte, tiefenste Joseph hat etwas Konventionelles im Typus. Auch in technischer Hinsicht ist er die am meisten zurückgebliebene Figur; man sehe nur, wie die Hände gemalt sind.

Das Motiv ist von sekundärer Bedeutung; mit einer etwas linksichen Gebärde hilft Joseph den kleinen Johannes die Steinbrüstung erklettern; der Jesusknabe schaut mit lächelndem Ausdruck auf den Spielgenossen herab. Joseph hat eine kummervolle Miene, etwa als ob er das künftige Schicksal beider Knaben ahnt. Die Hauptsache bleibt aber die schlanke, graziose Gruppe von Mutter und Kind. Maria sitzt in leichter, freier Haltung auf der grauen Steinbrüstung, mit der linken Hand stützt sie sich ein wenig auf, mit der rechten umfängt sie zärtlich das Bübchen, das sich ihr anschniegt. Die Anordnung der Falten und die schöne Drapierung der gelblich-grauen Schürpe um den linken Arm erhöhen noch die ungezwungene Eleganz ihrer Erscheinung.

Um Pietro Novelli eingehender kennen zu lernen, ist eine Reise nach Italien notwendig. Seine besten Bilder befinden sich noch in Palermo und in seinem Geburtsort Monreale. Hier befindet sich auch die Komposition, welche sein Meisterstück genannt worden ist, die Hochzeit zu Cana. In Rom, wo er sich aufgehalten zu haben scheint, sind mehrere Gemälde von ihm, darunter die Dame mit dem Pagen, welches Bild, wie auch das Oldenburger Gemälde, den Einfluss Caravaggios zeigt. Wahrscheinlich hat Caravaggio, als er von Malta über Sicilien nach Rom zurückkehrte, in Palermo Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen, und Novelli scheint später das Dargebotene in glücklicher Weise benutzt zu haben. Ein gutes, aber weniger charakteristisches Bild, ebenfalls eine Heilige Familie, befindet sich in der Galerie Weber zu Hamburg.

Unser Bild befand sich schon sehr früh in Niederländischen Kunsthandel. Auf einem Gemälde des seltenen Antwerpener Meisters Cornelis de Baelieur (1637—1671) im Museum zu Dijon, welches den bilderüberfüllten Salon eines derzeitigen Kunsthändlers darstellt, ist es an hervorragender Stelle abgebildet.

F. S. D.

GIUSEPPE RIBERA (gen. Lo Spagnoletto)

Lativa (bei Valencia) 1588 — Neapel 1656.

DIE GRABLEGUNG CHRISTI. Werkstattbild.

II. 126. Br. 251.

Als Hauptfaktoren der künstlerischen Bildung Riberas werden Correggio und Caravaggio genannt. Dennoch hat man den Eindruck, dass dieser durch und durch originale Maler auch ohne Italienischen Einfluss zu dem herangereift wäre, was er geworden ist. Jedenfalls hat er die Italienischen Anregungen so verarbeitet, dass nur sehr wenig Spuren davon geblieben sind. Seine besten Eigenschaften sind Spanische; nur hat die fremde Umgebung seine Eigenart mehr herausarbeiten helfen und deutlicher hervorgehoben, und durch das Studium anderer hat er gefunden, was er selber war.

In seinen frühen Arbeiten, zu denen man die schöne Vanitasdarstellung des Amsterdamer Museums rechnen muss, kann man noch leise Anklänge an die helle Farbgebung Correggios erkennen. Bald darauf findet er seine düstere-grandiose Manier, durch deren Nachahmung seine Schüler zu dem Namen *Tenebrosi* gekommen sind. Dieser Namen war gut gewählt; wie man Rembrandt einen Lichtmaler nennt, so könnte man Ribera das Epithet »Schattenmaler« zulegen. Märtyrergestalten in unheimlichem Dunkel, zusammengebrochen in einer fließenden, fast rythmischen Haltung ihrer nackten Glieder, bilden den bekanntesten Gegenstand seiner Kunst.

Man hat sich oft gefragt, weshalb diese abweichende Malweise eines Ausländers in Italien so schnell und hoch geschätzt worden ist. Vielleicht liegt eine Reaktion gegen die Süßlichkeit der Carracci-Schüler vor; es mag sein, dass sein Naturalismus, ein Schlagwort Caravaggios, das Vielen schon vertraut war, ihm den Weg gebahnt hat. Die Hauptursache wird gewesen sein, dass das spanische Element in Italien so stark gewesen ist, dass es auch den Geschmack bestimmte. Neapel war eine spanische Provinz, spanische Sitten herrschten am Hof zu Florenz, Spanier waren auch vielfach die Auftraggeber Riberas. Jedenfalls konnte er seine Wirklichkeitsmalerei — die mit dem Naturalismus Caravaggios nur dem Namen nach übereinstimmt — siegesgewiss in Italien ausüben. Wie Velazquez, der sich zu ihm hingezogen gefühlt hat, malt er volkstümliche Philosophen und verwachsene Bettler; man sieht, er hat seine Lehrzeit in Valencia nicht vergessen.

Leider gibt das hier abgebildete Gemälde nur einen unvollkommenen Eindruck von Ribera. Das kreidige Weiss des Leichnams, dessen Blässe noch durch ein blaues Leinentuch vermehrt wird, Eigenartigkeiten im Faltenwurf und in der Ausführung überhaupt, zumal die vollständige Leerheit und Undurchsichtigkeit der Schatten, zwingen uns, dieses Gemälde als ein Werkstattbild zu betrachten. Bode zog zuerst diesen Schluss und nannte sogar den Namen eines bestimmten Schülers, den vielgewandten Luca Giordano, genannt *Fa Presto*, eine Bezeichnung, die das Bild auch früher getragen hat. Eigenartig, dass dieser oberflächliche Dekorateur später bei seinem Aufenthalt in Madrid überaus geschätzt wurde, sehr zum Schaden für die Spanische Malerei.

Wir haben das Gemälde dennoch den Namen des grossen Spaniers tragen lassen, weil die ganze Komposition den Geist Riberas atmet und zweifellos eine genaue Kopie ist. Für das spätere, selbständige Werk Giordanos ist dieses Gemälde aber nicht charakteristisch. Unser Bild hat stark nachgedunkelt; einige Partien sind fast ganz im Schatten ertrunken, wie der kaum sichtbare Johannes, der mit rotem Mantel sich die Tränen abwischt. Dass Ribera einen kräftigen, aber keineswegs glücklichen Einfluss ausgeübt hat, zeigen schon die vielen Kopien nach seinen Gemälden. Im modernen Frankreich hat ihm mancher Maler recht vieles zu verdanken. Seine düstere Persönlichkeit hat einige Verwandtschaft mit Courbet. Seiner technischen Tüchtigkeit und ausgesprochenen Individualität wegen kommt Ribera der Ruhm zu, der bedeutendste Maler zu sein, der im siebenzehnten Jahrhundert in Italien sesshaft war.

F. S. D.

JACOPO CARUCCI (gen. Pontorno)

Pontorno 1494 — Florenz 1557.

WEIBLICHES BILDNIS.

Oval. H. 114. Br. 78. Codexholz.

Michelangelos vielempfohlenes, aber nie erreichtes Vorbild lastete wie ein Alp auf vielen der Künstler, die in Florenz und Rom von ungefähr 1530 bis 1600 tätig waren. Wie die Nachahmung des Titans der vlämischen Kunst verderblich war, die auf Beobachtung und genaue Wiedergabe der Wirklichkeit ging, so war selbstverständlich auch im Portrait sein Einfluss unangenehm fühlbar.

Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts herrschte Leonardos Vorbild in der Florentiner Porträtmalerei; Andrea del Sartos und Franciabigios Bildnisse lehren uns, dass dieser Einfluss wenigstens kein nachteiliger war. Später zwang die sich immer steigende, fast europäische Bewunderung für Michelangelo den Künstlern eine andere Auffassung des Bildnisses auf. Es galt, ein monumentales, grossartiges Portrait zu schaffen, bei dem die Individualität des Dargestellten selbstverständlich Nebensache war, das Scheu- und Furchteinflössende aber Hauptsache. Die Persönlichkeit wird so viel wie möglich aus der täglichen Sphäre gerückt. Eine leere Architektur, eine glatte hohle Nische, eine nichtssagende Draperie, wie auf unserem Gemälde, bilden den Hintergrund. Das Betonen einer immer wiederkehrenden vertikalen Achse gibt dem Bilde den gewünschten monumental-symmetrischen Aufbau. Die steife grade Haltung, aber insbesondere die Verlängerung des Oberkörpers hat bei diesen Kniestücken (fast alle Portraits dieser Richtung sind Kniestücke) die gewünschte Wirkung: die Dargestellte scheint, was sie in Wirklichkeit nicht ist, über lebensgross. Dadurch ist eine Art Terribiltä zum Ausdruck gebracht.

Am Florentiner Hofe, wo kaltes Ceremoniell willkommen war, fand diese Art der Darstellung Aufnahme und Förderung. In Rom ging die Porträtkunst ähnliche Wege. Sebastiano del Piombo, der einst Bildnisse malte, so vollkommen, dass sie als Raffaels Arbeit galten, war in seiner letzten Zeit der Hauptvertreter dieser Richtung. (Zwei sehr charakteristische Bildnisse dieser letzten Zeit befanden sich auf der Vente Bourgeois, Cöln 1904.) Bronzino, der Hofmaler Cosimo des Ersten, Pontornos Schüler, trägt alle diese Eigenartigkeiten noch schärfer und deutlicher zur Schau.

Während bei allen diesen Portraits und auch bei Pontornos übrigen Bildnissen die kalte, bunte Farbengebung oft sehr unangenehm ist, so zeigt unser Bild eine gewählte Einfachheit im Kolorit — das Kleid sowohl als die Draperie ist von einem tiefen Olivengrün — die sehr gut zu der Gravität der ganzen Darstellung stimmt. Der spärliche Goldschmuck, Nesteln, Kette und Goldreif im Haar haben etwas ausgesucht Vornehmes.

Die Urheberschaft von Bildnissen wie des Unserigen ist oft schwierig festzustellen durch die genaue Übereinstimmung der Motive. Beim Oldenburger Bilde hat man auch an Bronzino gedacht. Perspektivische Schwächen, Eigenartigkeiten in der Zeichnung des Gesichtes deuten jedoch auf Pontorno hin. Es ist von derselben Hand, die das schöne Damenbildnis im Städelschen Institut in Frankfurt gemalt hat. Auch spricht die blasse, locker-vertriebene Gesichtsfarbe gegen den Bronzino, der einen mehr emailartigen Farbenantrag hat und schwerere Schatten benutzt. Im jugendlichen Gesichte dieser Frau — vielleicht einer Medicinerin — kommt noch ein Rest der anmutigen Persönlichkeit zum Ausdruck; Bronzino würde auch das unterdrückt haben. Von allen seinen Zeitgenossen hat Pontorno die fast unnögliche Aufgabe, das Portrait in den Stil Michelangelos einzuzwingen, am besten gelöst.

F. S. D.