

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Die großherzogliche Gemäldegalerie im Augusteum zu Oldenburg

Bredius, A.

Oldenburg, 1906

Jacopo Carucci (ge. Pontormo). Weibliches Bildnis.

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

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 siebzehnten Jahrhundert in Italien sesshaft war.

F. S. D.

JACOPO CARUCCI (gen. Pontorno)

Pontorno 1494 — Florenz 1557.

WEIBLICHES BILDNIS.

Oval. H. 114. Br. 78. Coderholz.

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.

JACOB CORNELISZ VON AMSTERDAM (oder von Oostsanen)

Geb. zu Oostsanen. — Tätig um 1500—1530 zu Amsterdam. — Gest. nach 1533.

BILDNIS DES GRAFEN EDZARD DES GROSSEN VON OSTFRIESLAND.

H. 71. Br. 58. Eichenholz.

„Wer ist dieser eigenartige Mensch?“ Das ist die unwillkürliche Frage, die beim Anblick dieses Bildnisses wohl bei jedem Zuschauer zuerst auftaucht. Das Zusammentreffen zweier grosser Namen im Katalog — Edzard I. von Ostfriesland soll der Dargestellte und Lucas von Leyden der Maler sein — ist wohl imstande, einen leisen Verdacht gegen ihre Richtigkeit hervorzurufen und eine Nachprüfung zu rechtfertigen. Jedenfalls ist der Dargestellte eine fürstliche Person. Darauf deuten schon das Kostüm mit dem breiten, kostbaren Pelzbesatz, die weiten, brokatnen Ärmel, der reiche Renaissance-Zierrat an goldener Kette und das goldene Bisambüchchen, welches er in eleganter Weise zwischen den Fingern hält. Auf dem Haupte, unter dem Hut, trägt er ein goldenes Haarnetz.

Dass dieser Fürst wirklich Graf Edzard Ciresena ist, wie die Tradition behauptet, dafür zeugt, dass fast alle Portraits Edzards, älteren und jüngeren Datums, auf dieses Bildnis zurückgehen. Am merkwürdigsten ist in dieser Hinsicht eine sehr mittelmässige Kopie, anscheinend aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, weil dieses Bild immer im Besitz der Nachkommen und Erben Edzards geblieben ist, bis es durch Schenkung ins Amsterdamer Rijksmuseum (jetzt im Dépôt) geriet. Es trägt die Inschrift: »Edzard I. Comes et Dominus Frisiae Orientalis natus anno 1462 mortuus anno 1528«. Diese Züge galten also auch den direkten Nachkommen Edzards als das richtige Portrait ihres Ahnherrn.

Ein Bildnis Edzards, welches auf ein anderes Original zurückzugehen scheint, ist der Holzschnitt von Pieter Feddes von Harlingen (1588—1634) in Hamconius *Frisia seu de viris rebusque Frisiae illustratus*. Dieses Buch, 1620 zu Franeker erschienen, enthält 25 Holzschnitt-Portraits der Grafen von Ostfriesland, teils Phantasie, nämlich bei den älteren Herrschern, teils wirkliche Porträtzüge zeigend. Edzard I. ist im Harnisch dargestellt, sich nach links wendend und mit dem Schwerte ausholend. Dasselbe Kinn, die tiefliegenden Augen, der Mund, die Hakennase, die man aus Hunderten wiedererkennen kann, findet man hier. Damit steht es genügend fest, dass unser Bildnis wirklich die Züge Edzards enthält.

Was die Urheberschaft dieses Bildes angeht, so ist eine Wahl zwischen den beiden Zeitgenossen Lucas von Leyden und Jacob Cornelisz von Amsterdam geboten. Denn wohl keiner wird abstreiten, dass es eine durch und durch holländische Arbeit ist. Die übrigen holländischen Maler dieser Zeit, wie Cornelis Engelbrechtsen, kommen weniger in Betracht. Vielmehr als mit Lucas von Leyden stimmt die Malweise mit dem Jacob Cornelisz überein. Bode sagt sehr zutreffend in seiner Beschreibung der Oldenburger Galerie: »Ich finde hier nicht die charakteristischen Merkmale der Malweise und Färbung dieses Künstlers (des L. v. Leyden), die seine Werke leicht kenntlich machen: statt der hellen, dünnflüssigen Färbung, statt des blonden Tons in den Gemälden des Lucas von Leyden finden wir in diesem Bildnisse eine eigentümlich trockene Pinselführung, einen impastierenden Auftrag der Farbe, einen kühlen graulich-blonden Ton«. Jedenfalls ist es sehr gut möglich, dass dieses Bild und die schöne bezeichnete Salome in der Haager Galerie von derselben Hand gemalt worden sind. Nur ist die Salome eine durchaus eigenhändige Arbeit, was von unserem Bilde nicht behauptet werden kann. Nur der Kopf und die Hände sind von einer Meisterhand gemalt, das Übrige, mit Ausnahme des Hutes und einiger Gewandteile, ist die rohe, überaus hastige Arbeit eines nachlässigen Gesellen. Die Ärmel könnten von einem Gehilfen für den Holzschnitt ausgeführt sein, so scharf und eckig sind sie geraten. In dem Atelier des Jacob Cornelisz war dies sehr wohl möglich. Eben im Jahre 1517 wurde die Runde Passion vollendet, wo Eckfüllungen wie auf unserem Bilde auch vorkommen, aber freilich viel komplizierter und schöner. Das Muster der Ärmel ist, wie es in dieser Zeit auch in Flandern vorkommt, mit einer Schablone aufgetragen, so eilig und handwerksmässig, dass es die Falten überquert und bis in den Pelzkragen hineinläuft. Dagegen ist der Kopf sehr schön ausgeführt, scharf beobachtet, von äusserst sorgfältiger Modellierung. Jacob Cornelisz besass die guten Eigenschaften seiner vlämischen Vorgänger noch im vollen Masse. Der angebrachte Renaissanceschmuck ist nur äusserlich, innerlich wurzelt Cornelisz fest in den alten Traditionen, wie es seine schon genannte Salome bezeugt, die 1524 datiert ist aber ebensogut 20 Jahre früher hätte entstehen können. Dass er ein grosser, kräftiger Künstler war, erkennt man schon genügend aus der herrlichen Holzschnitt-Reihe seiner Reiter-Prozessionen. Das auf der Abbildung etwas zu aufdringliche Renaissance-Ornament wirkt im Original weniger störend, da es dieselbe Farbe hat wie der grünlich-gelbe Grund und also wenig auffällt. Ornamente und Schmuck sind ziemlich roh in Farbe ausgeführt, Gold ist an dem Bilde nicht verwandt.

Bode gibt an, dass ein ganz ähnliches Ornament auf dem Altar des Jacob Cornelisz in der Galerie zu Neapel sich befindet. Das Ornament steht auch dem Lucas von Leyden ziemlich nahe; man vergleiche die Ornamentik auf dem Stich von 1527 (B. 166). Auch die Zeichnung des Ohres lässt an Lucas denken. Das ist aber auch das Einzige in dem Bilde, was uns direkt an Letzteren erinnert.