

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Die Großherzogliche Gemälde-Galerie im Augusteum zu Oldenburg

41 Reproduktionen in Photogravure

Bredius, Abraham

Oldenburg, 1906

Pietro Novelli (gen. il Monrealese). Die heilige Familie mit Johannes.

urn:nbn:de:gbv:45:1-6465

ANDREA DE SOLARIO

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

SALOME EMPFÄNGT DEN KOPF DES JOHANNES.

H. 57. Br. 47. Cedernholz.

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 Farbauftrag, 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 Lugins 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 Verzicht 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 Porphyr mit grünlichen Adern. Wie Bode schon gesagt hat, gibt 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 zuschreiben 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 $\frac{1}{2}$. 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 bräunigen Schatten und das satte, aber schöne Rot des Kleides der Madonna, welches die ganze Farbgebung beherrscht und rötlich-braune Reflexe auf den schlanken Kindeskörper wirft, bilden eine eigentümliche Farbenstimmung; ein rötlich-brauner Schimmer über-

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 abgehärmte, tiefernste 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 linkschen 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 anschmiegt. 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 im Niederländischen Kunsthandel. Auf einem Gemälde des seltenen Antwerpener Meisters Cornelis de Baellieur (1607—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)

Itativa (bei Valencia) 1588 — Neapel 1656.

DIE GRABLEGUNG CHRISTI. Werkstattbild.

H. 1,59. Br. 2,81.

Als Hauptfaktoren der künstlerischen Bildung Riberas werden Correggio und Caravaggio genannt. Dennoch hat man den Eindruck, dass dieser durch und durch originelle 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 rhythmischen 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 vollstümliche 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 Lendentuch 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.