

Oberitalienische Malerei

Autor(en): **Zürcher, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **16 (1948-1949)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759546>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

OBERITALIENISCHE MALEREI

Zur Ausstellung «Kunstschätze der Lombardei» im Zürcher Kunsthaus

VON RICHARD ZÜRCHER

Die Anfänge der oberitalienischen Tafelmalerei sind bestimmt durch das byzantinische Erbe. Der hieratische Glanz des Goldes, das in seiner materiellen Pracht wie in seiner überirdischen Symbolkraft zugleich zur Geltung kommt, beherrscht die Werke des Quattrocento vor allem in seiner Frühzeit: so bestimmt in Jacopo Bellinis großer Verkündigung der Goldglanz nicht nur den Hintergrund, sondern ebenso die kostbaren Gewänder, unter denen erst leise die menschlichen Glieder sich zu regen beginnen. Auch die im einzelnen so kühnen Verkürzungen, mit denen Baldachin und Betpult sich den perspektivischen Raum erobern möchten, werden aufgewogen durch das gleichmäßig wie in Mosaiken über die Fläche verteilte Gold, das auch in den übrigen Farben seinen Abglanz findet. — Noch in dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Butinone und Zenale gemalten Hochaltar aus Treviglio lebt im Goldprunk der mächtigen Bilderwand etwas von der Feierlichkeit einer Ikonostasis weiter. Erst das Gegenstück des Bergognone sucht die stärkere Konzentration auf ein mittleres Bild, und gleichzeitig gewinnt die rahmende Architektur eine mehr tektonische als dekorative Bedeutung. Im Unterschied zu Mittelitalien, dessen Quattrocento vor allem durch Fra Filippo Lippi, Piero della Francesca, Signorelli und Botticelli vertreten ist, bewahren die lombardo-venezianischen Maler während des ganzen 15. Jahrhunderts eine gewisse Distanz zur äußeren Wirklichkeit. Bei allem Bemühen um die perspektivische Darstellung bleibt die Szene an die Fläche gebunden; statt der dramatisch akzentuierten Erzählung herrscht das Zuständliche, und an die Stelle einer plastisch betonten Mitte, in welcher der Blick sich sammelt, sind die Akzente wie bei einem Teppich gleichmäßig bis zum Bildrand hin verteilt. Die Farbe spielt dabei die wichtigste Rolle, wie dies besonders schön das Sebastians-Martyrium von Vincenzo Foppa, dem Hauptmeister der lombardischen Renaissance, vor Augen führt. Denn hier wird die zentrale Stellung des zu einer antiken Statue stilisierten Heiligen, trotz seines Sockels und der übrigen Architekturfragmente, wieder aufgehoben durch die leuchtenden Farben der zu beiden Seiten stehenden Bogenschützen, denen die abendlichen Töne in der Landschaft antworten. — Aber auch dort, wo die Gestalt des Sebastians alleine erscheint, wie in einer schmalen Tafel des Bergognone, wird alles daran gesetzt, um zu dem in skulpturaler Blässe schimmernden Körper des Heiligen im Hintergrunde farbige Entsprechungen zu schaffen. Auch sonst versuchen die oberitalienischen Maler des 15. Jahrhunderts immer wieder, in den Heiligen, den Madonnen und ebenso in den wenigen, doch hervorragenden Köpfen, den durchaus vorhandenen plastischen Gehalt nicht zu verabsolutieren, sondern mit einer farbig bis zum Rande durchgefühlten Fläche zu verweben. In diesem Sinne fügt sich Mantegnas Madonna aus dem Museo Poldi Pezzoli in Mailand noch hieratisch strenge in ein abstraktes Rautensystem, doch auch die Madonnen Giovanni Bellinis, deren Gestalt sich schon stärker hervorhebt, bleiben durch die delikatesten Mittel von Licht und Farbe an den Bildgrund gebunden. Für die venezianische Dämpfung aller dramatischen Erzählung in die Stille des Zuständlichen ist Carpaccios Geburt der Maria eines der überzeugendsten Beispiele.

Die Kunst des Cinquecento repräsentiert sich nicht nur in allgemein größeren Bildformaten, sondern mit dem äußeren Maßstab ist auch die innere Gesinnung gewachsen. Gegenüber der nun fast kleinbürgerlich eng und spröde anmutenden Frührenaissance, die gerade in Oberitalien noch stark von dem harten und brü-

chigen Formempfinden der Spätgotik durchsetzt ist, herrschen jetzt die volleren Töne und die rauschenderen Rhythmen einer Haltung, die einem gehobeneren Menschentum entspricht. Die klassische Reife des Stiles offenbart Tizians Auferstehungsaltar aus Brescia. Die alte oberitalienische Bildform des Polyptichons wird hier durch den in der ersten Vollkraft seines Schaffens stehenden Meister mit einer bisher unbekanntenen Dynamik gelöst, die versucht, durch eine dramatisch wirkende Verteilung von Licht und Farben die im Inhalt so verschiedenen Tafeln zu einer Einheit zusammenzufassen. Das gleiche Pathos, wie es sich in den wärmeren Farben der Körper, dem Kontrast zwischen den dunkeln Schatten des Vordergrundes und dem in letzter Glut aufleuchtenden Abendhimmel kundtut, liegt auch in den machtvoll bewegten Gestalten, dem aktiv emporsteigenden Christus und dem selbst in seinen Fesseln noch sich kraftvoll reckenden Sebastian. Wenn in der Athletengestalt des Auferstehenden auch das plastische Erbe der Antike mit der christlichen Vision in gewissen Konflikt gerät und sich damit die Peripetie der Renaissance überhaupt verrät, so gewinnt trotzdem in dieser zu den Hauptwerken Tizians zählenden Schöpfung der im besten Sinne dekorative Stil Oberitaliens gerade durch seine hier vollzogene Verbindung mit dem Dramatischen eine seiner prachtvollsten Wirkungen.

Die stilgeschichtliche Problematik des 16. Jahrhunderts, in welchem die kurze Klassik der Hochrenaissance sehr bald durch Manierismus und Barock abgelöst wird, erscheint in Oberitalien gemildert durch das stärkere Verharren in einer Tradition, die bis auf die byzantinische Spätantike zurückgeht. Die lombardische Hochrenaissance, die in Lionardos mailändischem Wirken ihr frühestes Zentrum fand, spiegelt sich in einzelnen, an sich weniger bedeutenden Werken des Lionardokreises, in Luini, Boltraffio und anderen wieder. Um so faszinierender setzt sich das Sfumato Lionardos in den malerisch so raffinierten Werken von Correggio fort, wo namentlich in dem Bildnis eines Unbekannten der oberitalienische Zug zum Intimen, Entspannten und Nach-innen-Gewendeten eine nicht mehr zu überbietende Vertiefung gewinnt. — Deutlicher im Banne des frühen Manierismus steht Lorenzo Lotto, in dessen farbig überaus sensibeln Bildern der klassische Zug zum Großen durch eine seltsam gespannte Ueberfeinerung der formalen wie der seelischen Werte durchkreuzt wird. — Von den Brescianer Meistern erreicht Moretto, neben seinen farbig sehr fein empfundenen landschaftlichen Szenerien in dem großen Emaus-Bild ein schon barockes Maß an körperlicher Wucht, die ein verhaltenes Pathos und eine sehr flächengebundene Farbgebung in den für Oberitalien so wesentlichen Schranken hält. Mit dem gleichen Silberton, durch den die Schule von Brescia im 16. Jahrhundert berühmt geworden ist, verleiht Moroni seinen zahlreichen Bildnissen jene innere Bindung, die hier besonders schön zum Ausdruck distanzierender Noblesse wird.

Nachdem sich während des 17. Jahrhunderts die schöpferischen Kräfte vor allem in Rom konzentrierten, bedeutet das 18. Jahrhundert für die oberitalienische Malerei Wiedergeburt und Ausklang zugleich. In der führenden Rolle der Farben und ihrer über die ganze Bildfläche durchgeführten Entsprechungen bleibt der dekorative Grundzug der oberitalienischen Kunst auch jetzt erhalten, jedoch gelöst durch die beschwingte Grazie des Rokoko und, bereichert durch einen neuen Sinn für die farbigen Wirkungen der Atmosphäre. Dies gilt sowohl für die zauberhaft leichten Veduten Guardis wie für die um einen Grad konventionelleren festlichen Szenen Canalettos und die in der Sicherheit ihrer Farbgebung so genialen Skizzen von Tiepolo. Aber auch die nicht in Venedig selbst tätigen Meister, wie der Bildnismaler Ghislandi aus Bergamo und selbst der in seinen Bettlern und armen Leuten derart neue Wege beschreitende Ceruti aus Brescia bleiben in der sicheren Bindung ihrer Farben den heimatlichen Traditionen treu.