

Portugiesische Kunst in London

Autor(en): **Röthlisberger, Marcel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **35 (1955-1956)**

Heft 12

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160464>

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.

mer 50 vom Jahre 1839 und wieder abgedruckt in Varnhagen von Enses hier zitiertes Ausgabe des Dichterischen Nachlasses von Reinhold (siehe Anm. 16); S. XI. ⁵⁾ Ibid., S. VIII. ⁶⁾ Johann Georg Rists Lebenserinnerungen, herausgegeben von G. Poel, drei Teile, Gotha, 1884—1888. Erster Teil, S. 43—45. ⁷⁾ Ibid., Zweiter Teil, S. 25 f. ⁸⁾ Laut brieflicher Mitteilung des Staatsarchives zu Hamburg vom 2. September 1954 an den Verfasser, welcher hiermit Archivrätin Dr. Tecke seinen aufrichtigen Dank für ihre hervorragenden Informationen ausspricht. ⁹⁾ Wessenberg, a. a. O., S. XVII. ¹⁰⁾ Alle Lebensdaten vom hamburgischen Staatsarchiv, siehe Anm. 8. ¹¹⁾ A. a. O., S. 92 f. ¹²⁾ A. a. O., S. XV. ¹³⁾ Auszug aus dem Kirchenbuch der evang.-luth. Kirchengemeinde Nienburg a. d. Weser, Verzeichnis der Getauften, Jahrgang 1781, Nummer 85. ¹⁴⁾ Siehe Anm. 8. ¹⁵⁾ Zu den Lebensdaten siehe Anm. 8. ¹⁶⁾ Johann Gotthard von Reinhold, «Dichterischer Nachlaß». Herausgegeben von K. A. Varnhagen von Ense. Zwei Bände. Leipzig 1853, S. VI. ¹⁷⁾ Joseph Nadler, «Literaturgeschichte des deutschen Volkes», Band II, S. 551. ¹⁸⁾ Reinhold, a. a. O., Band I, S. 69. ¹⁹⁾ Reinhold, a. a. O., Band I, S. 98. ²⁰⁾ Reinhold, a. a. O., Band I, S. 230.

PORTUGIESISCHE KUNST IN LONDON

London hat nicht nur den Ruhm, die größten öffentlichen Kunstsammlungen der Welt zu besitzen, sondern es veranstaltet auch Jahr für Jahr so zahlreiche und bedeutende Ausstellungen wie keine andere Stadt. Das Hauptereignis bildet jeden Winter die Ausstellung der *Royal Academy*, die diesmal der portugiesischen Kunst gewidmet war. Das gleiche Gebäude beherbergte daneben eine große Schau englischer Kunst des 18. Jahrhunderts, jener Zeit höchster künstlerischer Blüte Englands: an Hand von erlesenem Kunstgewerbe, Möbeln und Dekorationsgemälden ließ sich die ganze stilistische Vielfalt vom Rokoko über den gleichzeitigen frühen Durchbruch der neoklassischen, neugotischen und orientalischen Stile zum Klassizismus verfolgen. Und endlich war in *Burlington House* eine hervorragende Schau großer englischer Silberwerke zu sehen, wie denn die Pflege der angewandten Kunst immer ein besonderes Anliegen der Engländer ist. Höhepunkte der englischen und französischen Malerei aus dem Nationalmuseum von Wales waren bei *Agnew's* ausgestellt. In der *Tate Gallery* folgte auf die Ausstellung des zeitgenössischen Malers Stanley Spencer ein Überblick über das gegenwärtige Kunstschaffen in den Vereinigten Staaten — künstlerisch bei weitem die höchstwertige Auswahl, die ich gesehen habe. Die Graphikabteilung des *British Museum* ehrt das 350. Geburtsjahr Rembrandts durch eine große, sehr geschickt nach Bildthemen angelegte Darstellung seines Werkes, der Vorläufer und Auswirkungen, geschöpft aus dem ganzen Reichtum dieses Kabinetts an Zeichnungen und Kupfern. Ebenso reich erweist es sich in der Gedenkschau zu Mozarts 200. Geburtsjahr. Schließlich zeigt das *Victoria* und *Albert Museum* eine riesige Fülle von Dokumenten und Werken zur Geschichte und Wirksamkeit der Juden in England. Wie man sieht, begnügt sich London nicht mit Zusammenstellungen von Gesamtwerken einzelner Künstler oder der globalen Übernahme fremder Sammlungen, wie es Ausstellungen gewöhnlich sind; sondern die gegenwärtigen Veranstaltungen sind höchst origineller Art, kleine Kunstwerke der Gelehrsamkeit, deren Material neue Gebiete erschließt.

Ein neues Stück Welt im wahrsten Sinn eröffnete die *Portugiesische Ausstellung*. Die Kunst dieses Landes war bisher so gut wie unbekannt: eine wesentlich kleinere Schau fand 1931 in Paris statt; aber erst in den letzten 15 Jahren sind unter der Initiative des Chirurgen R. Dos Santos einige Publikationen erschienen, teils im Zusammenhang mit dem in Lissabon abgehaltenen internationalen Kunsthistorikerkongreß von 1949.

Von den 570 Nummern der Londoner Ausstellung lag das Schwergewicht auf den 80 großen Altargemälden der Zeit von 1465—1550, der ebenso erstaunlichen wie kurzen Blüte der portugiesischen Kunst; Älteres und Jüngerer ist interessant, aber vergleichsweise unbedeutend.

Im Gegensatz zu der seit romanischer Zeit wichtigen Malerei Spaniens setzt diese hier erst spät ein, jedoch gleich mit einem Meister, der nur in den größten niederländischen Künstlern seinesgleichen hat: *Nuno Gonçalves*. Sein einziges erhaltenes Werk, der sechsteilige Vinzenzaltar von 1466, lohnt wohl eine Beschreibung. Außergewöhnlich daran ist zunächst die Ikonographie: Eine Anbetung des Heiligen Vinzenz, Schutzherrn von Land und Königshaus, durch die damaligen Würdenträger des Reiches. Der Altar wurde — vielleicht aus Anlaß der Einnahme von Alcacer in Nordafrika — für das Vinzenzkloster zu Lissabon gemalt. An Ausmaß übertreffen ihn nur van Eycks Anbetung des Lammes und van der Goes Portinarialtar. Die Mitte nahm eine nicht erhaltene Statue Christi oder der Muttergottes ein. Im Zentrum jeder der beiden großen Tafeln steht strahlend hell der in rotem Brokat angetane Vinzenz. Rings herum und in jedem Flügelpaar befinden sich, zwanglos in drei Reihen übereinander angeordnet, sechzig etwas unterlebensgroße Figuren (je 17 in den Haupttafeln): In der Mitte die Familie König Alfons' des Fünften mit seinem Vater Heinrich dem Seefahrer und seinem Sohn; der Erzbischof von Lissabon mit seinem Kapitel sowie die Kapitäne von Heer und Flotte vertreten die geistliche und weltliche Macht. Die Seitenflügel enthalten Mönche aus den größten Klöstern, drei Fischerleute mit ihrem Netz als Repräsentanten der Bruderschaft der Seeleute und weitere Angehörige des Königshauses. Die ganze portugiesische Gesellschaft ist in diesem Werk vertreten; jeder Kopf ist das Porträt eines bestimmten Menschen. Niemand hat sich noch darüber gewundert, daß die Geschichte der Kunst kein zweites Werk mit vergleichbarem Vorwurf kennt; es gibt Altäre mit Stifterbildnissen (Rolinmadonna von van Eyck, der übrigens 1428 in Portugal war), Mantegna hat die ferraresische Hofgesellschaft gemalt, aber die anbetende Gesellschaft schlechthin als Altarthema kommt nur hier vor.

Dieses künstlerisch meisterhafte Werk ist seinem Stil nach niederländisch, eigenartig nur im betonteren individuellen Ausdrucksgehalt der Gesichter und in der Extravaganz der modischen Gewänder. Ohne Andeutung von Raum oder Hintergrund stehen die monumentalen Figuren. Die zeichnerische Flächenverspannung, die tiefen Farben, die Vollendung in der Darstellung der kostbaren Gewandungen, deren sorgfältig durchgearbeitetes Detail sich immer der einfachen Größe der Anschauung unterordnet, sind von der Schönheit eines Roger und Bouts, der menschliche Gehalt in der vielzähligen Reihe der vom Leben scharf geprägten Gesichter ist einzigartig (eine Monographie des Bildes erschien kürzlich im Phaidonverlag).

Im Jahre 1471 eroberte Portugal die maurischen Städte Arzila und Tangier. Vier wunderbare zartfarbene flandrische Riesenteppiche, die vielleicht vom selben Gonçalves entworfen sind, geben dieses Ereignis wieder. Ihr Stil ist eine fast unveränderte Adaptation niederländischer Vorbilder der Troja- und Cäsarhistorien.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, der Zeit der großen portugiesischen Entdeckungsfahrten, fehlte jede künstlerische Tätigkeit. Dann brach unvermittelt eine reiche Blüte der Kunst unter flämischem Einfluß an. Man mag sich verwundern, daß dieses lateinische Volk so sehr unter nordischem Einfluß

stand, der ja seit dem 15. Jahrhundert zunehmend auch Spanien beherrschte. Keine Spur italienischer Kunst ist in Portugal zu finden. Gleichzeitig mit den Handelsbeziehungen befestigten sich auch die künstlerischen Kontakte mit Antwerpen. So besitzt Portugal noch heute zahlreiche importierte flandrische Meisterwerke von Goes, David, Provost, Orley, Massys, Gossaert, Cleve und anderen. Flämische Maler ließen sich in Portugal nieder: im Jahre 1500 Francisco Henriques, von dem die Ausstellung zwei große, lichte, monumental angelegte Bilder enthielt. Ihm folgte 1517 Bruder Carlos, ein edler Meister, dessen verschwiegene Gemälde einem durch den Reiz ihrer atmosphärischen Farbtöne wie durch die Meisterschaft des Handwerks zum Erlebnis werden. Einen solchen Grad malerischer Subtilität erreichten die einheimischen Maler freilich nicht. Sie gruppieren sich um zwei Zentren: Die besten Meister aus dem Lissaboner Atelier von Jorge Afonso — vielleicht selbst Flame — waren Cristofao Figueiredo, ein ausgezeichnete Kolorist, dessen zunehmend malerischer Stil am ehesten an süddeutsche Werke erinnert, und Gregorio Lopes, der in enger Anlehnung an den niederländischen Manierismus reichbeladene, malerisch durchsichtige Werke von exaltierter Zeichnung schuf. Beide hatten fruchtbare Werkstätten. Ausgangspunkt der zweiten Gruppe im Norden des Landes scheint ebenfalls das Werk eines flämischen Künstlers zu sein: es ist der nur noch bruchstückhaft erhaltene Altar von Viseu aus dem Jahre 1505. Der Hauptmeister dieser Schule wurde Vasco Fernandes; seine Kunst entwickelt sich von hellem, hartfaltigem gotischen Stil zu fließenden, Massys nahestehenden Großformen in satter hell-dunkel-Skala der Farben. Den gleichen Gegensatz zum malerischen Manierismus der Lissaboner Meister zeigt auch Gaspar Vaz. Allein in diesen Werken aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts kann man von einer eigentlich portugiesischen Kunst sprechen.

Die Architektur, deren bedeutendste ältere Werke der romanischen Kirchen von Coimbra, Alcobaça, Tomar und das gotische Batalha sind, entwickelte sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts zum sogenannten Manuelischen Stil, einem merkwürdig hypertrophen spätgotischen Barock. Dann kam auch die Plastik unter fremden Einfluß: Gleichzeitig wirkten hier die französischen Künstler Chanterene, der die gotische Formenwelt zu klassischem Maß erhebt, und Odoarte, dessen vorzügliche große Terrakottastatuen eine lebhaft manieristische Erregung zeigen.

Die manuelische Blüte äußert sich schließlich in der Goldschmiedekunst: Die Ausstellung enthielt Dutzende von getriebenen vergoldeten Platten und Kannen mit einem überreichen, krausen Gewühl von Schmuckformen.

So großartig dieses künstlerische Aufblühen ist, so entspricht es im ganzen doch keineswegs der politischen und wirtschaftlichen Bedeutung dieser riesigen Kolonialmacht. Portugal ist in der Kunst unschöpferisch geblieben. Aus der Zeit der größten Machtentfaltung im 17. Jahrhundert enthielt die Ausstellung nur die Zeugnisse der kunstgewerblichen Bezüge zwischen Orient und Okzident: Persische Teppiche mit westlichen Mustern und die portugiesischen Arraiolo-Teppiche im persischen Stil; chinesisches Porzellan mit portugiesischen Emblemen seit 1520 und die von China beeinflusste heimische Keramik mit primitivem orientalischem Dekor in Blau, die aber nie die Höhe der etwas später einsetzenden Delfter Ware erreichte; indische und fernöstliche Möbel und Schmuckkästchen mit europäischer Zeichnung und portugiesische Möbel nach östlicher Art; die eigentümlichsten Werke sind die feingestickten einfarbigen indischen Bettüberwürfe mit entzückenden westlichen Figürchen und deren etwas gröbere Imitationen in Portugal. Über die barocken Schnitzaltäre und die anspruchslose bunte Rokokokeramik erhebt sich schließlich einzig das reiche Silber: Im 17. Jahrhundert ist es von schmuckloser Schönheit, überschwänglich getrieben im Rokoko, im Klassizismus das schönste von Europa.

Marcel Röthlisberger