

Pál Kelemen, El Greco Revisited. Candia-Venice-Toledo. — New York (The Macmillan Company) 1961. 176 S., 112 Taf.

Es ist immer wieder versucht worden, das Befremdende an Grecos Kunst aus seiner griechischen Herkunft zu erklären. Man hat seine Gemälde mit den verschiedensten byzantinischen Werken verglichen, in denen man mögliche Vorbilder sah¹. Kelemen geht insofern einen neuen Weg, als er die byzantinische Geschichte, Architektur, Malerei zu-

¹ Vgl. bes. J. F. Willumsen, *La jeunesse du peintre El Greco*, Paris 1927. — A. Kyrou, *Domenicos Theotocopoulos Kres*, Athen 1932. — R. Palluchini, *Il Polittico del Greco della Reale Galleria Estense e la formazione dell'artista*, Rom 1937. — J. Camón-Aznár, *Dominico Greco*, Madrid 1950. — A. G. Procopiou, *El Greco and Cretan Painting*, in: *The Burlington Magazine*, 94, 1952, S. 76—80 und S. 298.

sammenhängend und zunächst ohne Bezug zu Greco ausführlich beschreibt, wohl aus dem Gedanken heraus, daß nur ein umfassendes Bild dieser Welt uns deren prägende Wirkung auf Greco verstehen läßt. Vor allem die spätbyzantinische Kunst, die, aus westlicher Perspektive betrachtet, zu stagnieren scheint, versucht Kelemen neu und unvoreingenommen zu sehen. In den ersten Kapiteln beschreibt er mit einer Fülle von Daten und Einzelheiten Geschichte und Kunst des byzantinischen Reiches bis zum Fall Konstantinopels und seiner einzelnen Gebiete wie Armenien, Mazedonien und der übrigen Balkanländer, die ihre eigene Entwicklung haben. Nach dem Fall Konstantinopels bewahrte Kreta das hellenistische Erbe, verteidigte es gegen Osten wie auch gegen den Westen und isolierte sich damit zwischen beiden Welten. Aus dieser geschichtlichen Situation der Insel, von der Greco stammt, ist nach Kelemen schon dessen distanzierte Haltung italienischer Kunst gegenüber begründet, die ihn nur peripher habe berühren können. In weiteren Kapiteln behandelt Kelemen ähnlich ausführlich und weit ausholend die geschichtliche Situation in Venedig, Rom und Toledo zur Zeit als Greco in diesen Städten lebte, wobei er vor allem auf Kontakte mit östlicher, griechischer und byzantinischer Geistigkeit und Kunst hinweist. Viele Fakten hat Kelemen zusammengestellt, um einen Überblick über die Stellung der griechischen Emigranten zu geben. In einem eigenen Kapitel geht er ausführlich auf Grecos Bibliothek ein, von der wir durch das Inventar wissen, das nach Grecos Tod aufgestellt wurde. Erst im letzten Kapitel bespricht Kelemen einzelne Bilder Grecos im Hinblick auf ihre byzantinische Tradition. Er zieht fast ausschließlich Gemälde aus Grecos spanischer Zeit heran und vergleicht sie mit byzantinischen Werken, Fresken, Ikonen, Miniaturen, die ihnen in Thema oder Komposition verwandt sind. Außer ikonographischen, leitet Kelemen auch formale Besonderheiten von byzantinischen Vorbildern ab, Grecos Perspektive, seine symmetrisch aufgebauten, raumlosen Kompositionen, die strenge Frontalität und starre Leblosigkeit seiner Figuren, die toten, schematisch angedeuteten Landschaften, die zuckenden Lichter, die seine Bilder jäh beleben. Ähnliches hatten schon Autoren vor Kelemen festgestellt. Man hatte Mosaiken von San Vitale und Monreale zum Vergleich herangezogen, die Köpfe von Fayum, Konsulardiptychen, Ikonen, Bilder des Damaskinos und anderer kretischer Maler, die im 16. Jahrhundert in Venedig tätig waren. Byron² hatte diese Fülle möglicher Quellen auf die Wandbilder vom Berge Athos beschränkt, auf die

sich auch Kelemen häufig bezieht, da sie Greco zeitlich besonders nahestehen. Kelemen führt wieder einige neue byzantinische Werke als Vorbilder auf, hat die Monumente selber aufgesucht und im Original geprüft und das reiche Vergleichsmaterial in vielen guten Abbildungen mit Grecos Bildern zusammengestellt, so daß diese heterogenen Werke in seinem Buch wie nirgends sonst verglichen werden können.

Diese Versuche, Greco auf byzantinische Vorbilder festzulegen, sind nicht unbestritten geblieben. Seltene ikonographische Motive Grecos finden sich nicht nur in der byzantinischen, sondern auch in der westlichen, mittelalterlichen Malerei³, und für manche seiner großen Kompositionen hat man venezianische oder mittelitalienische manieristische Vorbilder nachgewiesen, denen Grecos Bilder näher stehen als den byzantinischen⁴.

Kelemen versucht, auch für Grecos frühe, in Italien gemalte Bilder, die verschiedenen Fassungen der „Blindenheilung“, der „Tempelreinigung“ und „Verkündigung“ des Prado byzantinische Vorbilder zu entdecken (vgl. Taf. 74 und 75). Doch sind diese Werke rein italienisch. Seit Wethey⁵ das Modena-Triptychon und andere Werke, die man mit noch weniger Grund dem frühen Greco zuschrieb, mit sehr einleuchtenden Argumenten angezweifelt bzw. aus seinem Oeuvre ausgeschieden hat, bleibt kein Werk aus Grecos Frühzeit, aus dem sich seine Herkunft aus byzantinischer Tradition oder seine Tätigkeit als „Madonnero“ erschließen ließe. Auch keine unserer Quellen weist auf seine Schulung in byzantinischer Kunst hin. Kelemen gibt zwar zu, daß die Hypothesen besonders der griechischen Forschung, nach denen Greco im Kloster von Valsamonero oder in der Schule von Sta. Catharina in Candia ausgebildet worden ist und als Ikonenmaler in der griechischen Kolonie Venedigs zu malen begann⁶, durch nichts bewiesen sind. Doch bleibt er, ohne neue Argumente zu bringen, bei der Vermutung, daß Greco in Kreta in byzantinischer Malweise unterrichtet wurde (S. 151). Wie im allgemeinen die Greco-Forschung, nimmt

² R. Byron, Greco, the Epilogue to Byzantine Culture, in: The Burlington Magazine, 55, 1929, S. 160–176.

³ Für den „Traum Philips II.“ s. Blunts Hinweis (A. Blunt, El Greco's Dream of Philip II, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 3, 1939/40, S. 59). — Für die „Taufe Christi“ s. H. E. Wethey, El Greco and His School, Princeton 1962, Bd. II, S. 35 f.

⁴ Für das „Begräbnis des Grafen Orgaz“ s. Wethey, op. cit., Bd. II, Kat. Nr. 125. Für weitere Kompositionen hat u. a. B. Suida Manning auf italienische Parallelen hingewiesen (El Greco y el arte italiano, in: Archivo Español de Arte, 24, 1951, S. 203–207).

⁵ Wethey, op. cit., Bd. I, S. 30 ff., und Bd. II, S. 198 ff.

⁶ P. Prevelakis, D. Theotokopoulos, Athen 1944. — R. Paluchini, La vicenda italiana del Greco, in: Paragone 4, No. 45, 1953, S. 24–39.

auch Kelemen an, daß Greco ca. 1561 nach Venedig kam. Daß Greco hier Schüler Tizians war, wie wir aus dem Brief Giulio Clovios an Alessandro Farnese wissen, zieht Kelemen dagegen in Zweifel: „Discepolo di Titiano“, wie Clovio von Greco schreibt, könne auch als „Nachfolger“, „Bewunderer“ Tizians übersetzt werden (S. 150). Diese Auslegung ist nicht nur philologisch, sondern auch im Hinblick auf Grecos gesicherte Frühwerke unwahrscheinlich, die deutlich an Tizians Stil anknüpfen (vor allem die beiden Verkündigungen, Prado und Slg. Contini-Bonacossi). — In einem Nachtrag zu seinem Buch⁷ schließt sich Kelemen der These an, daß Greco bis 1566 in Kreta ansässig war. Diese Annahme wird durch das neu entdeckte Dokument wahrscheinlich gemacht, das den „Meister Menégos Theotokopoulos, Maler“ 1566 in Kreta nennt⁸. Selbst wenn Greco vor diesem Datum nicht in Venedig gewesen wäre, konnte er dennoch eine italienische Ausbildung als Maler erfahren haben. Rosenthal⁹ wies darauf hin, daß wir ohnehin eine erste Lehrzeit vermuten müssen, noch bevor Greco in Tizians Atelier eintrat, und zwar wahrscheinlich bei Cassone-Malern, die auch in Kreta arbeiteten. Unmittelbar bevor Greco nach Rom ging, wäre er demnach in Tizians Werkstatt gewesen, also wenigstens von 1566 bis 1570. Wie das erste Studium der italienischen Malerei ihm auch ermöglicht sein mag, daß es grundlegend war, beweisen seine ersten Bilder, während wir kein sicheres Zeugnis einer anfänglichen byzantinischen Malweise haben. So ist nicht anzunehmen, daß Greco in seiner Frühzeit noch ganz in der byzantinischen Tradition befangen war und seine Malerei unmittelbar aus der byzantinischen hervorging. Die Anklänge an byzantinische Malerei finden sich vielmehr erst in Grecos spanischen Bildern. Sie sind nicht als Restbestände einer eingehenden östlichen Schulung oder aus dem plötzlichen Rückgriff auf bestimmte byzantinische Vorlagen zu erklären, sondern sind Aspekte der ganz selbständigen stilistischen Entwicklung seiner Malerei, innerhalb derer in sehr eigenwilliger und freier Weise der fremde Stil reflektiert wird. Die formalen Vergleiche leisten daher nicht mehr, als auf allgemeine Analogien zur byzantinischen Malerei hinzuweisen — durch die tatsächlich Grecos zunehmende Distanz von seinen venezianischen Anfängen und dem gleichzeitigen Manierismus charakterisiert ist —, sie erklären nicht, wie es zu ihnen kam. Daher hilft es auch nicht viel weiter, immer neue byzantinische Bilder aus dem Orient zum Vergleich heranzuziehen. Wichtiger wäre wohl, in Toledo, innerhalb Grecos unmittelbarem Lebenskreis, nach Phänomenen zu forschen, die in Zusam-

menhang mit dieser befremdlichen Malerei zu bringen wären. Schon Palomino¹⁰ bemerkte, wie weit sich Greco mit diesen späten Bildern vom Geschmack seiner Zeit entfernte und künstlerisch isolierte. — Kelemen bringt eine Menge Daten zur Geschichte Toledos im späten 16. Jahrhundert. Er berichtet von Philips II. Hofhaltung, seinen Aufträgen für den Escorial, über den Einfluß der Geistlichkeit und Inquisition auf Literatur und Kunst, über die besondere Stellung der Ausländer und über Grecos Freunde und deren literarische Werke. Von diesem reichen und nach mannigfachen Gesichtspunkten zusammengetragenen Material ausgehend, müßte nun im einzelnen nach dem konkreten Zusammenhang zwischen Grecos Werk und Geschehen, Kunst, Ideen in seiner Zeit gefragt werden.

Jutta Held

7 Vgl. auch P. Kelemen, *El Greco Revisited*, in: *The Burlington Magazine*, 105, 1963, S. 164.

8 C. D. Mertziós, *Domenico Theotocopoulos: Nouveaux éléments biographiques*, in: *Arte Veneta*, 15, 1961, S. 217–219.

9 E. Rosenthal, *Rezension des Greco-Buches von Wethey*, in: *The Art Bulletin*, 45, 1963, S. 386 f.

10 Palomino, *El Parnaso Español*, T. III, Madrid 1724 (Ausgabe Madrid 1947, S. 840 ff.).