El Greco
The National Gallery, London, 11. Februar bis 23.Mai 2004

Michael Scholz-Hänsel / Leipzig

1618 musste El Grecos Sohn die Gebeine des 1614 verstorbenen Vaters aus dem Kloster Santo Domingo el Antiguo ausgraben lassen. Die Nonnen, für die der Künstler 1577-79 eines seiner aufwendigsten Retabel geschaffen hatte, wollten plötzlich mehr als das vorher vereinbarte Geld für die Pflege seines Grab haben. So gingen die sterblichen Reste von Domenikos Theotokopoulos verloren. Für die Anerkennung seiner künstlerischen Leistung brauchte man in Toledo noch einmal fast 400 Jahre. Erst 2004 (!) wurde ein Denkmal mit seinem Namenszug unweit seines Museums und in der Nähe des Ortes errichtet, wo er wahrscheinlich zur Miete gewohnt hatte.

Weil der „Fremde" El Greco, wie kaum ein anderer in der Kunstgeschichte, das in den letzten Jahren so gefragte Paradigma vom interkulturellen Künstler erfüllte, stieg er nach ersten Erfolgen zu Beginn des Jahrhunderts nun endgültig in den Reigen der ganz großen Meister auf. Was 1982/83 mit der Schau *El Greco und Toledo* (als Gemeinschaftsprojekt dreier US-amerikanischer Museen und des Prado) begann, dürfte in der hier zur Diskussion stehenden Ausstellung seinen vorläufigen Abschluss gefunden haben; das zeigte schon die Wahl der Häuser in New York (Metropolitan Museum of Art) und London. Entsprechend weihevoll war die Atmosphäre. Die Bilder wurden in London in sorgsam ausgeleuchteten Räumen auf grauem und blauem Untergrund effektvoll präsentiert. Die dichte Hängung der teils großformatigen Werke in einem relativ beengten Ausstellungsparcour ohne Tageslicht ließ einen Rezensenten sogar von „Überwältigungsdramaturgie" sprechen. Der Katalog verzeichnet 83 Nummern, aber nicht alle waren in London noch zu sehen. Eine der bedeutendsten Entdeckungen der letzten Jahrzehnte, die erst 1983 als ein Werk El Grecos erkannte Ikone mit der Darstellung des *Marientodes*, musste noch während der Laufzeit der Ausstellung nach Griechenland zurück.

Obwohl es keine erklärenden Texttafeln und Vergleichswerke gab, liegt die Bedeutung der Ausstellung doch eher in ihrem inhaltlichen Konzept als in ihrer Inszenierung. Wer dazu mehr erfahren wollte, dem wurden zwei Angebote gemacht: ein im Preis der Eintrittskarte inbegriffener Kurzführer (ohne Abbildungen) und der umfangreiche Katalog. Der Kurator der Ausstellung, der englische Kunsthistoriker David Davies, hat die Ausstellung über lange Zeit vorbereitet. Sie gab ihm Gelegenheit, seine vom Hauptstrom der El Greco-Forschung abweichende Position erstmals einem großen Publikum zu präsentieren. Grob gesehen steht seine Lesweise, die den Griechen eingebunden in religiös-spirituelle Reformbewegungen des 16. Jahrhunderts sieht, einer stärker selbstreferentiellen Perspektive gegenüber, die mehr den Theoretiker hervorhebt, der das Modell des Renaissancekünstlers nach Spanien zu transferieren half. Letztere wird vielleicht am besten von dem Madrider Kunsthistoriker Fernando Marías (sein Buch von 1997 *El Greco. Biografía de un pintor extravagante* liegt inzwischen auch in einer englischen Übersetzung vor) repräsentiert.

Da neben Davies nur der Historiker John H. Elliott, Autor des Klassikers *Imperial Spain 1469-1716* (1963), einen längeren Beitrag für den Katalog geschrieben hat, entsteht der Eindruck, der englische Kunsthistoriker hätte wenig Unterstützung für seine Position. Doch aus informierten Kreisen war zu hören, dass drei weitere Beiträge vorgesehen waren, die dann aber nicht abgedruckt wurden (warum nicht?) und nun in einer gesonderten Publikation erscheinen sollen.
Gegenüber den genannten, stark am Kontext orientierten Interpretationsansätzen, trat die noch zu Beginn des Jahrhunderts so wichtige Frage nach einem gültigen Werkkatalog in den letzten Jahrzehnten in den Hintergrund. Dies wurde auch in der Auswahl der Werke und ihrer Beschriftung deutlich. So blieb dem Publikum verschwiegen, dass die *Dame mit dem Hermelin* 1994 in einer Ausstellung der Sofonisba Anguissola mit guten Gründen als eines ihrer Werke gezeigt wurde. Und Rosemary Mulcahy hat in ihrer Rezension im *Burlington Magazine* darauf hingewiesen, dass auch das *Porträt eines Bildhauers (möglicherweise Pompeo Leoni)* in seiner Authentizität umstritten ist.

Eines der bedeutendsten Zentren der El Greco-Forschung im Institute of Mediterranean Studies (Kreta), das seit 1990 mehrere Kongresse zu Domenikos Theotokopoulos veranstaltete, scheint nun den Werkkatalog als Thema wieder entdeckt zu haben. Hier hätte sich die Ausstellung, etwa durch Hinzunahme der sogenannten *Familienszene*, die in der Zuschreibung zwischen Vater und Sohn umstritten ist, in eine Pionierrolle bringen können.

Noch bedauerlicher ist, dass der für El Greco so wichtige Rezeptionsaspekt ebenfalls ausgespart blieb. Immerhin hing in London mit der *Öffnung des fünften Siegels der Apokalypse* das Werk, das Pablo Picasso wesentliche Inspirationen für *Les Demoiselles d' Avignon* gab. Nicht weniger wichtig für den älteren, ersten Siegeszug El Grecos im 20.Jahrhundert war die deutsche Avantgarde, angeführt von dem Kunstkritiker Julius Meier-Graefe und dem Direktor der Münchner Pinakothek Hugo von Tschudi. Warum damals El Grecos *Laokoon*, eines der zentralen Bilder der Londoner Ausstellung, trotz günstigster Rahmenbedingungen nicht in ein deutsches Museum gelangte, erfährt man nicht in der englischen Hauptstadt, aber in aller Ausführlichkeit im Katalog der gerade im Hamburger Bucerius Kunst Forum eröffneten Ausstellung *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen* (28.5. - 21.8.2005, s. Rezension S.).

Der Fremde El Greco hat in den letzten Jahren geholfen, die Kooperation zwischen griechischen, italienischen und spanischen Kunsthistorikern zu verbessern, aber seine Rezeption im angelsächsischen und deutschen Sprachraum geht leider immer noch grundverschiedene Wege. Hiervon gab besonders die Rezension der Londoner Ausstellung von Thomas Assheuer in der „Zeit" ein lebendiges Beispiel. Während Davies die Originalität El Grecos gerade aus dem fruchtbaren Kontext einer sich reformierenden spanischen Kirche zu erklären sucht, denkt Assheuser noch immer in den alten protestantischen Stereotypen von Gegenreformation und Inquisition, wie sie bei uns vor allem Friedrich Schiller populär gemacht hat: „Allerdings, auf El Grecos berühmtesten Porträt, dem Bild des Großinquisitors Niño de Guevara, fehlt das innere, transzendierende Licht völlig. Der Verteidiger der göttlichen Wahrheit ist durch und durch eine weltliche

Gestalt, sein Blick von lauernder Kälte, undurchdringlich, abweisend und berechnend. Seine Hände ruhen gelassen. Ein kleiner Wink, und der Scheiterhaufen brennt." Diese Beschreibung von Herrn Assheuser ist so gruselig, dass man sich als Kunsthistoriker nur freuen kann, dass nicht der Vatikan, sondern das protestantische England Cromwells Gastgeber der Ausstellung war .... oder?

