



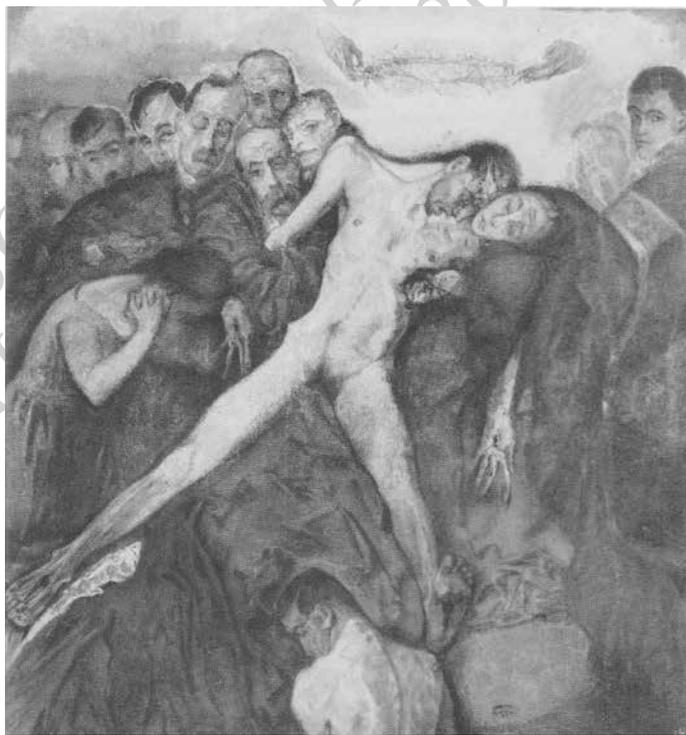
1



2



3



4

Abb. 1 Max Oppenheimer, Operation, 1912, Národní Galerie, Prag

Abb. 2 El Greco, Das Begräbnis des Conde de Orgaz, um 1586, Santo Tomé, Toledo

Abb. 3 El Greco (und Werkstatt), Entkleidung Christi, um 1580-85, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Abb. 4 Max Oppenheimer, Kreuzabnahme, 1910/11, verschollen

## „Greco-Manie“ in Wien um 1910?

Antworten von Oppenheimer, Kokoschka und Schiele

„Oskar Kokoschka hat etwas Straßenstaub mitgebracht, den er für ein Kolossalgemälde braucht. Max Pechstein hält Menschenleiber für Paletten. Wild dröhnt die Tschudikantate. Hungerige verlangen nach der Speisekarte mit Peter-Behrens-Typen. Aber statt zu essen schreien sie unaufhörlich Greco, Greco – a bas Velasquez!“<sup>1</sup> In diesem parodistischen Text über das Berliner „Café Größenwahn“ von 1911 gehört „El Greco“ offensichtlich zu den gängigen Schlagwörtern für die Beschreibung der betont „wilden“, „rohen“ deutschen Kunst – in Absetzung von Velázquez: Ausdruckskunst gegen Naturalismus. Tatsächlich brach ab ca. 1910 eine regelrechte El Greco-Mode in Deutschland aus,<sup>2</sup> die vor allem auf Publikationen des Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe zurückging. In seinem Buch *Spanische Reise* inszenierte er die Entdeckung von El Greco als Offenbarung. Der war eine tiefe Enttäuschung über Velázquez vorausgegangen, dessen Kunst Meier-Graefe als bloßes Abbild abwertete.<sup>3</sup>

Die Begeisterung für Doménikos Theotokópoulos (1541–1614), genannt El Greco, zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist bekannt. Die deutsche „Greco-Manie“ hat bis heute dazu geführt, dass vor allem in Werken des so genannten Expressionismus immer wieder ein mehr oder weniger vager Bezug zu El Greco konstatiert wird – ohne diesen allerdings weiterzuverfolgen. Was hat das aber tatsächlich auf sich? Wie stark sind diese Anregungen und welche Funktion haben sie? Wofür stand El Greco um 1910 und welche Rolle spielte die (Wieder-)Entdeckung seiner Kunst in der Entwicklung der Moderne? Mit solchen zentralen Fragen hat sich bisher nur Veronika Schroeder beschäftigt, die das Augenmerk auf Beispiele des deutschen Expressionismus legt.<sup>4</sup> Obwohl sie auch auf Österreicher eingeht, ist die Rezeption von El Greco in Wien vor dem Ersten Weltkrieg kaum erforscht. Vor allem die Frage nach dem Verhältnis von Österreich zu Deutschland drängt sich auf. Dieser soll im Folgenden nachgegangen werden.

Max Oppenheimer musste 1912 harte Kritik einstecken. Anlässlich seiner zweiten Ausstellung in Deutschland in der renommierten Berliner Galerie von Paul Cassirer warf ihm ein Rezensent eine „allzu sklavische Abhängigkeit von Greco“ vor, „die nur die äußere Form entlehnt, ohne die Entschuldigung kulturpsychologischer Notwendigkeit zu besitzen.“<sup>5</sup> Das Gemälde *Operation* nannte er „widerlich verzerrt“: Oppenheimer habe „künstlich Greco frisiert, ohne ihn eigentlich verstanden zu haben“ lautet sein vernichtendes Urteil. Den Vorwurf, El Greco zu kopieren, musste sich Oppenheimer häufig anhören.<sup>6</sup> Bezeichnend ist hier, dass der Autor eine Kopplung von formalen Anregungen durch El Greco an Inhalte mit „kulturpsychologischer“ Bedeutung offenbar für notwendig hielt. Das ist ein wichtiger Aspekt der modernen Rezeption von El Greco. Doch werfen wir zunächst einen Blick auf die Bilder.

**ESRS 2012** – Dieser Artikel basiert auf einem Vortrag, den die Autorin am 1<sup>st</sup> International EGON SCHIELE RESEARCH SYMPOSIUM Neulengbach 14–15 June 2012 am 15. Juni 2012 gehalten hat.

- 1 „Café Größenwahn“, in: *Der Sturm* 2, Nr. 82, Oktober 1911, S. 652.
- 2 El Greco wurde in Deutschland später als in Spanien und Frankreich (wieder-)entdeckt. Zur chronologischen Orientierung vgl. Michael Scholz-Hänsel, „Grecomanie: Chronologie der El Greco-Rezeption“ in: *Kat. Ausst. El Greco und die Moderne*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Ostfildern 2012, S. 330–333.
- 3 Siehe vor allem Veronika Schroeder, „Meier-Graefes Greco. Der Künstler als Erlösergestalt im Chaos der frühen Moderne“, in: *Kat. Ausst. Düsseldorf 2012a*, S. 362–373 und Eric Storm, „Julius Meier-Graefe, El Greco and the Rise of Modern Art“, in: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 20, 2008, S. 113–133.
- 4 Veronika Schroeder, *El Greco im frühen deutschen Expressionismus*, Frankfurt a. M. 1998.
- 5 Georg Biermann, „Berlin, Der Wiener Max Oppenheimer“, in: *Der Cicerone*, 4, 1912, S. 70–71.
- 6 Siehe auch etwa die Kritik von K.S. [wohl Karl Scheffer] in: *Kunst und Künstler*, 5, 1912: Kunstausstellungen, Berlin, S. 274.

zu modernisieren.<sup>122</sup> In diesem Kontext ist auch etwa die internationale Ausrichtung des Blauen Reiter zu verstehen, dessen Auswahlkriterien alles andere als willkürlich waren. Die Künstler aus mehreren Ländern vereinten das moderne Bestreben der Gruppe und zugleich deren transzendentes Ziel. Unter diesem Zeichen sollte die (deutsche) Kunst erneuert werden. So zum Beispiel deuteten Wassily Kandinsky und Franz Marc Robert Delaunays Arbeiten spirituell – worauf der Franzose stets gereizt reagierte.<sup>123</sup> Gezielt wurden aber auch Künstler vom „Blauen Reiter“ zurückgewiesen, deren Kunst den Vorstellungen seiner Mitglieder von Moderne nicht entsprach, wie etwa Egon Schiele.<sup>124</sup>

Vor diesem Hintergrund lohnt schließlich ein Blick zurück auf die anfangs zitierte Kritik an Oppenheimer: Wenn ihm bei seiner Auseinandersetzung mit El Greco keine „kulturpsychologische Notwendigkeit“ zuerkannt wird, ist dies mit dem Vorwurf verbunden, einer solchen „geistigen Verwandtschaft“ nicht zu entsprechen. Insofern unterscheidet sich die deutsche Vereinnahmung von El Greco wesentlich vom antimodernen, völkisch-nationalistischen Zweig der Rembrandt-Rezeption um 1900.<sup>125</sup>

Bei der Suche nach Wahlverwandtschaften in der alten Kunst steckt häufig viel mehr dahinter als nur eine künstlerische Anregung. Dank der Tätigkeit der Kunsthistoriker kam El Greco darin eine besondere Stellung zu; vergleichbar in seiner Wirkung mit der Begeisterung für Dürer, Rembrandt und Michelangelo um 1900, die allesamt zu den Künstlern zählen, die Meier-Graefe in *Spanische Reise* als die Großen der Kunstgeschichte bezeichnet. Solche künstlerische Bezugnahmen waren in der Zeit nicht selten: So empfand Oppenheimer auch eine große Bewunderung für Rembrandt<sup>126</sup> und Schiele scheint sich etwa bei manchen Figuren<sup>127</sup> an Michelangelos *Kauernden Knaben* angelehnt zu haben. El Greco besaß identitätsstiftende Konnotationen sowohl für die spirituelle Ausrichtung der expressionistischen Kunsttheorie, als auch für die Einschreibung aktueller Kunst in die Geschichte. Darin sind auch die Bezugnahmen der Österreicher auf El Greco einzuordnen. Die Deutung von El Greco als gotischen Künstler im Einklang mit einem vermeintlichen „nordischen“ Geist erlaubte ihnen zudem, an bestimmte Inhalte des deutschen Expressionismus anzuknüpfen. Das konnte für ihre Vernetzung in Deutschland nur förderlich sein.

#### Dr. Helena Pereña

ist Hauptkuratorin der Tiroler Landesmuseen in Innsbruck. Bis 2012 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin an der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur Kunst des 19. bis 21. Jahrhunderts. Sie studierte Kunstgeschichte und Philosophie in Madrid und München, wo sie 2009 mit einer Arbeit über Egon Schiele promovierte.

122 Storm 2008 und 2010. Storm erwähnt auch eine mögliche Verbindung zwischen Meier-Graefe und Der Blaue Reiter.

123 Johannes Langner, „Turm und Täufer“, in: Kat. Ausst. Delaunay und Deutschland, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1985/86, Köln 1985, S. 208–225, S. 171.

124 Siehe einige Überlegungen dazu im Kat. Ausst. München 2011/12, S. 6–11. Ein Aufsatz zu diesem Thema ist geplant.

125 Das wichtigste Buch dazu war Julius Langbehn's *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 1890.

126 Siehe dazu u. a. Puttkamer 1999, S. 43–46.

127 Siehe etwa *Kümmernis* oder *Kauernde*, beide 1914.