

ziell überhaupt davon noch nichts und schon gar nicht, ob wir überhaupt eine solche Machtfülle zugestanden erhalten werden, daß wir Wirtschaftsmanager in Schranken zu weisen vermögen.

Eines aber steht fest. Schönbrunn muß von allen Kniffen und Tricks freigehalten werden. Es bedeutet der gesamten Kulturwelt zu viel, um als blanke Attraktion verstanden und vermarktet werden zu dürfen. Im übrigen steht viel zu viel an Beispielfolgerung für so manches andere Kunstdenkmal auf dem Spiel. Es wird nämlich rasch Schule machen, wenn erst einmal der Staat selbst vorgeführt hat, wo und wie aus allem Gemäuer noch mehr Geld gemacht werden kann. Und wir alle wissen, was dann in so manchen Köpfen Vorrang hat, wenn es um das „*non olet*“ geht: die historische Würde etwa, die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk, die kulturelle Vertiefung oder der Mammon.

Walter Koschatzky

Neue Funde

JUSTI UND GRECO.

EIN ALTES MISSVERSTÄNDNIS

AUS DER PERSPEKTIVE NEUER DOKUMENTE

(mit einer Abbildung)

Mit Begeisterung beschrieb Carl Justi seinem Bruder Ferdinand am 9. September 1874 ein Werk El Grecos, das er zufällig in der Sammlung Manfrin in Venedig entdeckt und sofort gekauft hatte (*Abb. 1*; Harold E. Wethey, *El Greco and his school*. 2 Bde., Princeton 1962, Bd. 2, S. 54—55 und S. 56, Nr. 82; Bd. 1, Fig. 58. Eine Kopie des Briefes befindet sich nach Wethey in amerikanischem Privatbesitz). In der damals Federico Barocci zugeschriebenen „Entkleidung Christi“ sah er die unmittelbare Vorstudie für das gleichnamige Bild des Griechen in der Kathedrale von Toledo. Ferdinand Justi antwortete aus Marburg am 17. September 1874: „Zu dem Ankauf des Greco wünsche ich Dir vielmals Glück“ (Staatsarchiv Marburg, Akte Justi 340, 144).

Wahrscheinlich hatte Justi schon auf seiner ersten Spanienreise im Winter 1872—73, während eines dreitägigen Toledo-Aufenthaltes (*Spanische Reisebriefe*, Bonn 1923, S. 19), die Werke Grecos gesehen. Eine intensive Auseinandersetzung scheint indes erst im Frühjahr 1876 erfolgt zu sein. Jedenfalls finden sich nun in den sorgsam geführten Tagebuchblättern (1856—1887) die zwei Wochen zwischen dem 12. und 25. Juni mit der Überschrift „Über den Greco, Domenico Theotocopouli, llamado El Greco“ und der Aufzählung der Werke „Espolio, S. Mauritius, Cond. Orgaz“ versehen (Staatsarchiv Marburg, Akte Justi, 340, 183 Blatt 145, 23. April—21. Juni). Man darf annehmen, daß Justi bereits damals, noch unter dem Eindruck seines gelungenen Kunstkaufes, erste Betrachtungen zu Greco niederschrieb, die ihm für seine späteren Veröffentlichungen als Grundlage dienten. Jedenfalls behauptete er später, den Griechen seitdem nie aus den Augen verloren zu haben (Universitätsbibliothek Bonn. Handschriftenabteilung, Nachlaß Justi, Akte S. 1722, 137, Brief vom 4. 3. 1897).

1888 widmete er El Greco ein eigenes Kapitel in *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* (2 Bde., Bonn 1888, S. 76—80). 1897/98 erschien der Aufsatz „Domenico Theoto-

copouli von Kreta" (*Zeitschrift für bildende Kunst* Neue Folge 8 Jg. [1897], S. 177—184 und S. 257—262; 9 Jg. [1897/98], S. 213—218. — IV. Teil nicht publiziert), dessen erster Teil in den *Miscellaneen* (Berlin 1908) unter dem Titel „Die Anfänge des Greco“ wiederabgedruckt wird, während der zweite bis vierte Teil an gleicher Stelle unter der Überschrift „Der Greco in Toledo“ erscheint.

Kennt man diesen sehr ausführlichen Artikel, muß erstaunen, daß Justi den Maler aus Toledo in seiner ebenfalls 1897 erschienenen kunstgeschichtlichen Einleitung zum Baedeker *Spanien und Portugal* nur mit einem kleinen Absatz bedacht hat (Neuaufll. Leipzig 1912, S. LXXII). Die Erklärung liefert ein weiterer Brief an Ferdinand vom 21. Januar 1897, in dem er diesen Mangel bedauert und damit begründet, daß er den Text schon Jahre zuvor, nämlich 1885, fertiggestellt habe mit Hilfe von Material, das er für eine (1882 aufgegeben) allgemeine Kunstgeschichte Spaniens gesammelt hatte (Universitätsbibliothek Bonn. Handschriftenabteilung, Nachlaß Justi, Akte S. 1722, 136).

Dank José Alvarez Lopera, *De Cean a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid 1987, wissen wir, daß die Anerkennung Grecos im Vergleich zu anderen spanischen Meistern erst spät erfolgte. Zwar war er bereits in der so bedeutenden zwischen 1838 und 1848 bestehenden „Spanischen Galerie“ von König Louis Philippe mit sechs Werken vertreten, doch erfolgte seine eigentliche Wiederentdeckung erst gegen Ende des Jahrhunderts, vermittelt durch die Künstler Santiago Rusiñol und Ignacio Zuloaga. Eine Schlüsselrolle kam den Toledo-Exkursionen der Institución Libre de Enseñanza zur Entdeckung der eigenen Heimat zu. Bartolomé de Cossío, einer ihrer Protagonisten, veröffentlichte schon früh über El Greco und schuf mit seiner Monographie (2 Bde., Madrid 1908) ein noch heute benutztes Standardwerk. Zu einer internationalen Leitfigur der Moderne machte ihn erst Julius Meier-Graefes 1910 in Berlin erschienene *Spanische Reise*.

Wenn also Justi bereits 1874 eine detaillierte Kenntnis vom Werk Grecos besaß, so muß dies in der Tat als Pionierleistung gewürdigt werden. Mit der kurzen Greco-Biographie im *Velázquez* hatte er eine neue Etappe der wissenschaftlichen Auseinandersetzung eingeleitet, schon deshalb, weil durch die englische Übersetzung seines Textes neueste Ergebnisse der Greco-Forschung erstmals international zugänglich wurden. Nicht nur, daß er das Todesdatum berichtete, er bestätigte auch den griechischen Ursprung, sah die Bedeutung der italienischen Periode — besonders dies hat er sich selber angerechnet — und wies Einflüsse byzantinischer Kunst sowie Michelangelos und Tizians nach.

Doch so sehr Justi Greco als Vermittler venezianischer Kunst nach Spanien schätzte, so wenig verzieh er ihm das, was er als „amorphe Malerei“ und „malerische Entartungserscheinungen“ diagnostizierte. Gemeint ist ein Großteil der Werke, die nach der „Entkleidung“ auf der Iberischen Halbinsel entstanden. Von diesem Verdikt ausgenommen blieb lediglich die Bildniskunst, von der es im Baedeker heißt: „Nur in seinen Bildnissen (...) hat er, bei aller Affektation des Kraftgenies, die eigentümliche Art kastilischer Hidalgo- und toledanischer Schöner zu treffen gewußt wie wenige.“

Justi sah seine rigorose Zweiteilung von El Grecos Œuvre in eine gute Frühzeit und ein schlechtes Spätwerk durch die Euphorie bestätigt, mit welcher die „Modernen“ — die von ihm abgelehnten Impressionisten — letzteres feierten. Auch wenn ich nicht den

von Alvarez Lopera (S. 124) beobachteten Zuwachs an Greco-Polemik von der ersten zur zweiten *Velázquez*-Ausgabe (1903), d. h. parallel zum Erstarken der Moderne, nachvollziehen kann, wird Justis Kritik nur im Kontext seiner Avantgarde-Schelte verständlich. Nicht nur daß wir in seinem 1902 anonym in Bonn veröffentlichten, gegen die Impressionisten gerichteten Vortrag *Amorphismus in der Kunst* die bekannte herbe Begrifflichkeit wiedertreffen, er stellte auch selbst ausdrücklich einen Zusammenhang zwischen Greco und den Impressionisten her. So finden wir aus seinen letzten Lebensjahren unter der Überschrift „Das Grecofieber“ handschriftliche Notizen, in denen er sowohl bei „den französischen Realisten“ als auch bei ihren deutschen „Nachäffern“ die innere Notwendigkeit entdeckt, Greco als Propheten zu feiern.

Amorphismus in der Kunst erschien eine Zeitlang als schwarzer Fleck und verleidete gerade der kritischen Kunstgeschichte den Umgang mit Justi. Um so mehr darf man erstaunt sein, in dem Text auf S. 11 Parallelen zu der gerade von dieser Seite heftig geführten Polemik gegen die „Betriebsamkeit“ im aktuellen Kulturbetrieb zu erkennen: „Wir sind in eine Zeit gekommen, die sehr viel mehr Eile hat als alle früheren (...) tausende von Gemälden müssen alljährlich für das augenblickliche Aufregungsbedürfnis eines groß- und weltstädtischen Publikums, d. h. eines Minimalanteils der Bevölkerung hergestellt werden, — die freilich kein Mensch mehr alle ordentlich zu sehen oder gar zu übersehen vermag, und die schnellem Vergessen anheimfallen. Für Weltausstellungen passen keine zeitraubenden Prozeduren; ein Ausstellungsstil mußte sich entwickeln.“

Doch nicht nur die Ergebnisse seiner und heutiger Kulturanalysen weisen erstaunliche Übereinstimmungen auf, auch der rüde Ton kehrt gelegentlich wieder, etwa wenn Donald Judd von „Großem Kunstgeschrei“ spricht und in den großen Ausstellungen und Sammlungen „Schrotflinten“ und „Maschinengewehre“ am Werk sieht (Ausstellungsleitungsstreit, in: *Kunstforum* Bd. 100 [1989], S. 492—503).

Beide Fälle verbindet, daß die verbale Vehemenz aus dem Bewußtsein der Unterlegenheit kommt. Die wissenschaftliche Erforschung der Secessionsgeschichte etwa durch Paret (1983) und Teeuwisse (1986) hat für die Avantgarde eine mehr oder weniger einheitliche Position ergeben. Justis rückwärtsgewandtes, trotz aller französischen Zitate gegen den Nachbarn am Rhein gerichtetes Kunstgeschichtsbild — Kritik an Tschudis Förderung der französischen Kunst enthält: Universitätsbibliothek Bonn. Handschriftenabteilung, Nachlaß Justi, Akte S. 1722, 135, Brief vom 30. 12. 1986 — fand Zustimmung nur beim Kaiser und dem wenig kulturfrendlichen Kleinbürgertum, nicht aber bei seinen Kollegen und den Künstlern. So fürchtete er die Entwertung seines Lebenswerkes, der Rückgewinnung der spanischen Meister. Zudem mußte er sich selbst einen Teil der Schuld geben, da er es versäumt hatte, Greco in seinem Baedeker, d. h. in seinem Entwurf einer spanischen Kunstgeschichte, den ihm gebührenden Platz einzuräumen. Hier hätte er seine Verdienste als Bildnismaler würdigen, aber auch die von ihm gesehenen Schwächen benennen können. Erst diese Lücke hatte es später Spanienreisenden wie Meier-Graefe erlaubt, Greco um so euphorischer als neue Entdeckung zu feiern.

Aus dieser Situation heraus verlor der Mann, der gegen den „Einfluß der Tagesmeinung“ die „gründliche, liebevolle, vorurteilslose Erforschung der Werke“ gesetzt hatte, die kritische Distanz und versuchte, mit einem Winckelmannschen Normensystem die Geschichte aufzuhalten (*Velázquez*, Ausg. Bonn 1903, Bd. 1, S. XXIX). Letztlich ver-

stieg er sich in einen Geniekult, bei dem in nicht mehr tolerierbarer Weise die gute Kunst mit Gesundheit und die schlechte mit Krankheit — bei Greco sind es eine „Erkrankung des Sehorgans“ und „psychologische Ursachen“ — gleichgesetzt wurden (S. 51). Verstärkend mag gewirkt haben, daß Justi ähnliche Urteile in der spanischen Kunstliteratur und hier vor allem bei den Neoklassizisten vorfand, diese Vermutung jedenfalls legt sein ebenda wiederholter Verweis auf Antonio Ponz' Verdikt „degeneró después“ nahe.

Gleich ob es nun stimmt, daß Justi empört war, durch die Veröffentlichung seines Vortrages in die „Kunstpolitik“ gezogen zu werden (so *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 10, Berlin 1974, S. 705—706), die Gleichsetzung seiner Kunstkritik mit der späteren Ausgrenzung und Verfolgung moderner Künstler ist aus seinen Schriften heraus nicht gerechtfertigt. Begriffe wie „amorph“ und „Entartung“ haben ihre eigene anderenorts diskutierte Vorgeschichte und dürfen nicht schematisch mit den späteren Verbrechen der Nationalsozialisten gleichgesetzt werden.

Auch August L. Mayer, durch seine eigene Verfolgung über allen Verdacht erhaben, hat sich durchaus zwiespältig zum Spätwerk Grecos geäußert. Im Vorwort zu einer *Altspanischen Ausstellung* in der Münchner Galerie Heinemann schrieb er 1911: „Gegen 1604 hat Greco den Höhepunkt seiner Kunst erklommen; was er später leistet, bleibt immer von höchstem Interesse, vielen seiner Spätwerke haftet jedoch eine seltsame Verschrobenheit an, die wohl kaum nur damit zu erklären ist, daß hier Greco vor allem seiner Mystik und Lösungen des Problems 'Dekorative Malerei' nachgegangen ist.“ (S. 6). In seinem Greco-Buch von 1931 lieferte er auf S. 145 sogar eine vorsichtige Rehabilitation von Justis Positionen: „Die Welt des reifen, oder gar des späten Greco ist künstlerisch, artistisch ein erstaunliches, ein in des Wortes tiefstem Sinn wundervolles Gebilde, aber in dieser sublimer Geistigkeit, in dieser artistischen Sublimierung ist die menschliche Atmosphäre kaum mehr zu spüren: man wandelt in sehr dünner Höhenluft. Zweifelsohne wird es wieder Zeiten geben, die bald nach dem 'Begräbnis des Grafen Orgaz' nicht mehr auf den Bahnen des Meisters weiterwandeln wollen und nur die Porträts der Spätzeit noch gelten lassen. Die künstlerische Anschauung Carl Justis, heute von vielen belächelt, wird möglicherweise wieder einmal Geltung bekommen.“

Diese freundschaftliche Geste Mayers, fast zwanzig Jahre nach Justis Tod, darf uns allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier unterschiedliche Positionen aufeinandertrreffen. Mayer hielt Greco immerhin für so wichtig, daß er ihm eine eigene Monographie widmete, und wenn er die Grenzlinie „bald nach dem 'Begräbnis des Grafen Orgaz'“ zog, so war Justi schon dieses Bild zu viel gewesen: „In S. Tomé sieht man ein großes Bild, es gilt sonderbarerweise für ein Meisterwerk, obwohl es in seiner schlimmsten Art gemalt ist.“ (*Velázquez*, Ausg. Bonn 1903, Bd. 1, S. 84).

Gerade unter diesem Aspekt gewinnt an Bedeutung, daß Justi seinerseits einen früheren Aufsatz von Mayer zu Greco in der *Zeitschrift für bildende Kunst* (Neue Folge, 22 Jg. [1911], H. 4, S. 77—84) sehr aufmerksam gelesen hat. Ein entsprechender Sonderdruck, der den Aufzeichnungen zum „Grecofieber“ beigefügt ist, enthält mehrere Merkmale und bei dem Satz: „Der elegante, geistvolle Grieche, der schon ein schönes Stück Welt gesehen hatte, scheint nicht nur auf die Geistlichen und Gelehrten der alten Kaiserstadt rasch einen tiefen Eindruck gemacht zu haben, sondern ebenso schnell auf die holde Weiblichkeit, die in Toledo stets in den schönsten Exemplaren geblüht hat“

in Blau einen bissigen Kommentar (Universitätsbibliothek Bonn. Handschriftenabteilung, Nachlaß Justi, Akte S. 1858). Möglicherweise erkannte Justi hier seine eigene oben zitierte Formulierung in etwas romanhafter Ausschmückung wieder und ärgerte sich, mit seinen Vorarbeiten im Text nicht zitiert zu werden. An anderer Stelle betont er nämlich ausdrücklich: „Seine bis dahin völlig dunkle Jugend- und Werdezeit ist von mir zuerst im Jahre 1897 beleuchtet worden.“

Wenn wir den Streitfall Justi *contra* Greco und die Moderne abschließend beurteilen wollen, dürfen wir gerechtigkeitshalber nicht vergessen, daß er an anderer Stelle der etablierten von italienischen Leitbildern dominierten Kunstgeschichte Paroli geboten und mit Recht Velázquez einen Platz unter den großen Künstlern erstritten hat. Man darf vermuten, daß dies mit bescheideneren Worten weit länger gedauert hätte.

Justis Engagement konnte zuweilen einen brachialen Ton annehmen. Über eigene Zweifel und Fehler hat er kaum öffentlich gesprochen. Besonders schmerzlich muß ihn die Erkenntnis getroffen haben, daß er in der eingangs erwähnten „Entkleidung Christi“ aus der Sammlung Manfrin, die er selbst besaß, nicht die Vorstudie, sondern eine Werkstattreplik des Toledaner Bildes vor sich hatte. Das Gemälde gehörte nun nicht mehr der von ihm so geschätzten italienischen Zeit *El Grecos* an, sondern rückte in den Zusammenhang des von ihm bekämpften Spätwerkes.

In der *Velázquez*-Ausgabe von 1888 stellte er das Bild noch als ein Hauptbeispiel der italienischen Periode vor: „Seine umfangreichste Schöpfung aber ist die Entkleidung des Heilandes auf dem Kalvarienberg, früher in der Galerie Manfrin, Barocci genannt (...) Es dürfte sich schwerlich ein Werk der venezianischen Schule finden, welches diesen 'Espolio' an Reichtum von Gesichtsstudien überträfe.“ (S. 77). Nachdem er sich wiederum mit Greco beschäftigt und weitere Werke gesehen hatte (u. a. „Die Vertreibung aus dem Tempel“, heute im Minneapolis Institute of Arts), beurteilte er die Zusammenhänge neu: „Von diesem Bild (gemeint ist das der Kathedrale von Toledo) hat sich eine kleine eigenhändige Replik in Venedig gefunden. Sie war bis zum Jahre 1874 in der Galerie Manfrin, aber unter dem Namen Barocci!“ (*Zeitschrift für bildende Kunst* 1897/ 98, S. 213). Eben diese Replik aus seinem Besitz gab er dem Text als Illustration bei. 1908 aber erscheint die gleiche Abbildung — freudsche Fehlleistung oder Tücke des Objekts — als Bild aus der „Kathedrale in Toledo“ (*Miscellaneen*, S. 233).

Die Geschichte der Auseinandersetzung Justis mit Greco zeigt weit mehr Facetten, als zunächst zu erwarten war. Nicht nur die Tatsache, daß Justi mit seiner „Entkleidung Christi“ das erste Greco-Bild in Deutschland erwerben konnte, auch die Beschäftigung mit der widersprüchlichen Biographie des Malers scheint einer der wichtigsten Auslöser für seine Spanienforschungen gewesen zu sein.

Selbst seine herbe Kritik am Spätstil *Grecos* relativiert sich, bedenkt man, daß auch Velázquez von den Modernen — hier den Impressionisten im engeren Sinne — als Vorbild gesehen wurde. Sie hat begeistert, was schon die Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts an dem Hofmaler Philipps IV. hervorhoben, seine neuartige Maltechnik, bei der er mit „Flecken“ und „Tupfen“, die erst aus der Distanz zur Wirkung kommen, ein hohes Maß an „Wahrheit“ erreicht (vgl. hierzu: Grindley McKim-Smith u. a., *Examining Velázquez*, Yale University 1988). Aber nicht nur hier, auch in den mehrfach anzutref-

fenden weißen Untergründen nahm er künstlerische Arbeitsweisen der Pariser Avantgarde vorweg.

Justis 1888 erschienene Velázquez-Monographie steht somit durchaus im Kontext eines zeitgenössischen „Kunstwollens“, und der Fehler des Autors bestand lediglich darin, daß er diese Parallelität nicht wahrhaben wollte. Am Ende seines Lebens war es jedenfalls der Grieche aus Toledo und nicht Velázquez, der ihn wieder zu seinem alten Arbeitsschwerpunkt Spanien zurückführte. Noch zwei Monate vor seinem Tod entstanden letzte Aufzeichnungen zu Greco als Bildnismaler (Universitätsbibliothek Bonn. Handschriftenabteilung, Nachlaß Justi, Akte S. 1858).

Stimmt es, was Paul Clemen in seiner Gedächtnisrede zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages (gedruckt Bonn 1933) vortrug, so hatte Justi nicht nur Grecos „Entkleidung Christi“ bis zuletzt in seinem Arbeitszimmer hängen, sondern genoß sogar noch die *Spanische Reise* von Julius Meier-Graefe als literarischen Leckerbissen (S. 51). Diese Verbindung eines scharfen Urteils mit der Bereitschaft, sich neue Felder zu erschließen beziehungsweise andere Haltungen zumindest menschlich zu tolerieren, mag auch den einst als Doktorand abgewiesenen Aby Warburg motiviert haben, ihm 1909 mit einem Telegramm zum 50jährigen Doktorjubiläum zu gratulieren: „am heutigen ehrentage deutscher kunstwiszenschaft wuenscht ihnen von herzen glueck in alter verehrung und ergebenheit = warburg“ (Staatsarchiv Marburg, Akte Justi 340, 98).

Michael Scholz-Hänsel

Tagungen

3. INTERNORDISCHE KUNSTHISTORIKERTAGUNG RY/DÄNEMARK, 5.—8. Mai 1990

Die dritte internordische Kunsthistorikertagung fand vom 5. bis 8. Mai 1990 in Ry (bei Skanderborg, Jütland) statt. Thema: die künstlerischen Impulse von Europa nach dem Norden und umgekehrt. Die Referate drehten sich fast alle um Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts und um Einflüsse von Europa nach dem Norden — nicht umgekehrt. Tatsächlich sind die ersten zahlreich und stark gewesen, aber es hätte sich doch gelohnt, den Einflüssen aus dem Norden größere Aufmerksamkeit zu schenken (z. B.: Thorvaldsen, Munch, Aalto). Auch wäre nachzudenken über solche künstlerischen Ansätze im Norden, die, obwohl von großer Kraft, kein Echo in Europa fanden (z. B.: die schwedischen Architekten Jean de la Vallée und Nicodemus Tessin d. Ä.; die dänische Malerei zwischen 1820 und 1848; die Dämmerungsmalerei der 1890er Jahre, die jetzt unter dem Namen Northern Light bekannt geworden ist).

Hier können nur einige wenige Referate erwähnt werden.

In der kleinen Kirche von Todbjerg (bei Århus) finden sich Kalkmalereien aus dem 12. Jahrhundert, die aus einer Tradition stammen, an deren Beginn die Cotton-Genesis (aus dem 5./6. Jahrhunderts, nach einem Prototyp des 3. Jahrhunderts) steht und deren deutlichster Beleg die Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig aus dem 13. Jahrhundert sind — eines der Bilder in Todbjerg läßt erkennen, daß der Prototyp eine bisher nicht bekannte Szene enthalten haben muß (Søren Kaspersen, Kopenhagen).