

Kunst und Ideologie im modernen Griechenland

(Vortrag von Frau Prof. Marina Lambraki, Professorin für
Kunstgeschichte und Direktorin der Pinakothek Athen)

Übersicht über die behandelten Themen:

- Die Gründung des neuen Staates, das Protokoll von London (1832)
- König Otto. Der Bezug zum klassischen Altertum
- Die Gründung der Kunstschule und ihre Bedeutung
- Die schönen Künste im neuen Staat. Die Historienmalerei und die Idealisierung des Freiheitskampfes
- Makrygiannis und sein Maler. Das Bürgertum und seine Maler
- Die Münchner Schule. Die Genre-Malerei
- 20. Jahrhundert. Die Erneuerung der politischen Szene
- Die Abwendung von München und die Zuwendung nach Paris. Der erste griechische Modernismus
- Die "Gruppe Kunst" und die Liberale Partei
- Die Kleinasiatische Katastrophe und ihr Einfluss auf die Kunst
- Die Generation der Dreissigerjahre

Kunst und Ideologie im modernen Griechenland

*Ich erwachte mit diesem Marmorkopf in meinen Händen, welcher meine
Ellbogen schmerzt und ich nicht weiss, wohin ich ihn legen soll*

*Er fiel in meinen Traum, als ich aus dem Traum erwachte
So verbanden sich unsere Leben und es wird schwer sein, sie zu trennen.*

George Seferis (aus Mythistorima I)

Mit einem Marmorkopf in seinen Händen erwachte der Hellenismus aus der lang dauernden Lethargie unter türkischem Joch. Mit einem Marmorkopf, der nicht zu einer echten antiken Skulptur gehörte. War er antik? War er neoklassisch? Er war eine Nachahmung. Wir hatten ihn nicht bewusst gewählt, wir liebten ihn nicht. Fremde legten ihn in unsere Hände. Und noch immer schmerzen unsere Ellbogen. Die Verse von George Seferis erhalten eine plötzliche Dramatik, wenn sie mit den historischen Gegebenheiten des Landes in Verbindung gebracht werden. Die Suche nach einer Vergangenheit, welche als historische und ideologische Stütze des neuen Staates dienen würde, war eines der dringendsten Anliegen des neuen Königs. Die Wahl drückte nicht den freien Willen der Griechen aus, konnte ihn nicht ausdrücken. Sie wurde durch historische Umstände bestimmt. Die Suche nach einem Vorbild in der Vergangenheit setzt ein Volk mit politischer Reife voraus. Ein Volk, welches in der Vergangenheit Vorbilder für eine Erneuerung sucht. Die Wahl der Vorbilder muss von den Bedürfnissen der Gegenwart und der Zukunft bestimmt sein. Nur dann ist ein Dialog mit erzieherischen Vorbildern produktiv und fruchtbringend. Die Griechen gehörten zu einer typisch traditionellen Gemeinschaft, geprägt durch lange Sklaverei

und einen ungleichen Kampf. Sie erfüllten keine Voraussetzungen, um eine freie Wahl treffen zu können.

Welches waren nun die historischen Umstände, welche die schicksalshafte Auswahl determinierten? Das Protokoll von London, welches 1832 von den Repräsentanten der Grossmächte unterschrieben wurde, setzte den jungen Otto I., Sohn von Ludwig I. von Bayern, als König über die Griechen ein. Ludwig I. war ein fanatischer Philhellene und leidenschaftlicher Freund der Antike. München, seine Hauptstadt, verwandelte sich unter ihm zum "Athen an der Isar" mit einer schweren neoklassischen Architektur, welche es heute noch auszeichnet. So wurde die Wahl der Vorfahren, die Wahl einer geschichtlichen Vergangenheit - eines der ersten und dringendsten Bedürfnisse des neuen Staates - durch historische Umstände bestimmt. Für ein Volk mit einer 4'000-jährigen Geschichte war das kein geringes Dilemma. Die Vergangenheit, welche zum heroischen Volk des modernen Griechenlands passte, war die klassische Antike. Und das sprachliche Instrument, welches sie ausdrücken sollte, war die Katharevousa, ein künstlicher neoattischer Dialekt. Die Tragödie des Sprachenstreits hatte bereits begonnen.

1834 wird die Hauptstadt von Nauplia nach Athen verlegt. Damit wird die ideologische Wahl der klassischen Vergangenheit feierlich sanktioniert. So ist es auch nicht zufällig, dass ursprünglich der Königspalast auf der Akropolis, auf dem heiligen Fels, wo sich einst das Megaron des Erechtheus, des mythischen Königs von Athen befunden hatte, gebaut werden sollte.

Kehren wir zurück zum Athen von 1834. Das Bild, welches uns Reisende und Philhellenen geben, ist nicht sehr malerisch: Mit Unkraut überwachsene Ruinen befinden sich neben türkischen Backsteinhäusern. Erdige Wege voller Lehmhöhlen, welche mit der Überbauung noch zunehmen werden, Viehherden, welche das spärliche Gras auf Hügeln und verlassenen Landflecken abgrasen. Die Bevölkerung zählt nicht mehr als 10'000 Einwohner.

Zwei Jahre nach der Verlegung der Hauptstadt nach Athen, im Dezember 1836, wird die erste Kunstschule gegründet. Es handelt sich zunächst um eine Architekturschule - absolut verständlich im allgemeinen Bauieber. Fremde Architekten, hauptsächlich Bayern, entwerfen die Bebauungspläne für die neue Hauptstadt. Der Königspalast, öffentliche Gebäude, Häuser für sämtliche Würdenträger werden eiligst errichtet. Griechenland braucht Architekten, Steinmetze, Dekorateure, Handwerker. Vor allem aber braucht es - was paradox klingt - Maler und Bildhauer. Wie könnten wir uns sonst die verblüffende Entwicklung der technischen Schule erklären? 1843, im Jahr als die Verfassung erlassen wurde, ordnet ein königliches Dekret an, dass die Schule in drei Abteilungen aufgeteilt werde, wobei die bildende Kunst Vorrang erhielt. Das Dekret zeigt die ideologischen Vorgaben des Staates auf und lässt die neoklassische Ausrichtung der Schule erkennen: "In Wertschätzung der historischen Erinnerungen, die speziell mit Griechenland verbunden sind ..." (31. Dezember 1836).

Die Schule der Schönen Künste mit einem fünfjährigen Studiengang, war die einzige, welche zu einem höheren Studiengang führte. 1844 bis 1845 zählte sie 635 Studenten. Im selben Jahr wird die "Gesellschaft der Schönen Künste", unter der Protektion

des Königs, gegründet. Präsidentin war Königin Amalia und Vizepräsident der Ministerpräsident Koletti. Zu den Mitgliedern gehörten berühmte Freiheitskämpfer.

Die Zeitung "Aion" hat Recht, wenn sie ausruft, "wie sehr braucht Griechenland die Kunst! Diese facettenreiche Organisation verspricht reiche Frucht zu tragen! ..."

Was war die Rolle der Kunst im jungen Königreich? In einem Staat, der mit offenen Wunden und arm aus einem ungleichen, jahrelangen, blutigen Unabhängigkeitskrieg hervorgegangen ist? So sehr es auch paradox erscheint, die Kunst im neuen Königreich war ein Grundbedürfnis. Maler und Bildhauer waren ebenso unentbehrlich wie Staatsangestellte. Der Künstler ist gerufen, der neuen Gesellschaft schnell ein Bild zu geben. Nicht so sehr ein reales Bild als ein ideelles. Ein Bild, welches für die Ideale wirbt, die Erwartungen ausdrückt und der Ideologie des neuen Staates und der herrschenden Klasse eine wahrnehmbare Form gibt. Die Kunst entdeckte von Neuem ihre ursprüngliche Funktion. Ihre Rolle war, dass sie in der Gesellschaft als formgebende Macht wirke.

Aber über welche Gesellschaft sprechen wir? Es handelt sich um ein zusammengewürfeltes Mosaik. Auf der einen Seite der Palast und die Bayern. Auf der andern die Phanarioten, unerlässlich für die Administration, weil sie die einzig Gebildeten waren. In der Fremde erzogen, vom Westen geprägt, konservativ, Katharevousa-sprechend. Eine eigentliche Priesterschaft. Und neben ihnen die Freiheitskämpfer und Schiffskapitäne, welche darum kämpfen im Schicksal des freien Griechenlands eine Rolle zu spielen. Die das Blut und ihre Verletzungen mit Geld, Würden, Titeln, Orden, Renten entschädigt haben wollen. An dieses Publikum richtet sich die Kunst. Alle erwarten die Hilfe der Kunst, um ihre ideologischen Anliegen und Ansprüche durchzusetzen. Dieses Publikum bestimmt das Gesicht der neugriechischen Kunst in ihrer Geburtsstunde und nicht die Münchner Schule oder andere Kunstzentren, welche sie dann später leiten sollten.

Zur selben Zeit, als die Schule der Schönen Künste in Athen gegründet wird, triumphiert in Paris die Romantik mit Delacroix (1798 - 1863). Das ästhetische Problem, welches die Theoretiker beschäftigt, ist die Autonomie der Kunst, "l'art pour l'art". Der Schlachtruf, welcher erstmals 1833 von Gustave Planche zusammen mit seinem Mitkämpfer Théophile Gautier formuliert wurde, findet wenig später in den Anhängern des Realismus fanatische Opposition. Die Kunst - so die Auffassung der Realisten - sieht den gesellschaftlichen Realitäten ins Auge, hilft, dass ihre Probleme verstanden werden und stellt den Anspruch, dass sie als ideologisches Instrument zur Veränderung gebraucht wird. Die Kunst muss ein Ziel verfolgen! Der theoretische Rahmen des Realismus steht in Verbindung mit den Gesellschaftstheorien, welche sich in Frankreich kurz vor der Mitte des Jahrhunderts entwickelt hatten. Das kommunistische Manifest von Marx wird 1848 veröffentlicht, im Jahr der revolutionären Aufstände und der Entstehung des Realismus mit Gustave Courbet (1819 - 1877). Die Gesellschaftstheorien bilden sich natürlich im Zusammenhang mit der Krise, welche die Industrielle Revolution des 19. Jh. hervorgerufen hatte und mit den gesellschaftlichen Veränderungen, welche die Folge waren.

Kehren wir zurück nach Griechenland, zu dem kleinen territorial eingegengten Land mit einer Agrarwirtschaft, abhängig und von fremden Mächten bestimmt, mit unstabilen Klassenzugehörigkeiten. Gerade diese labile Klassenzugehörigkeit und die klassenmässige Mobilität, wie sie Soziologen nennen, hat nie aufgehört als geschichtliches Schicksal noch heute auf den Griechen zu lasten - dies erklärt auch unsere ideologische Mobilität. Aus dieser historischen Perspektive erscheint die heftige Kritik, die gegen München erhoben wurde, wegen dessen "schädlicher" Rolle im künstlerischen Leben des freien griechischen Staates als übertrieben, unbegründet wenn nicht gar komisch. Wir vergessen nämlich, dass Fortschritt Auflehnung bedeutet. Und dass der Aufstand eine lange Tradition voraussetzt, welche ein verhärtetes, erstickendes Establishment geschaffen hat, gegen welches sich der Aufstand richtet.

Nun wollen wir die Sache näher beleuchten. Der Neoklassizismus übertrug sich mit Leichtigkeit in die Architektur, gedieh und hat in vielen Fällen die europäischen Vorbilder übertroffen dank der Nähe zu den authentischen klassischen Werken. In der Kunst der Skulptur und der Malerei herrschte ein provinzieller Akademismus vor, welcher in der Lage war, alle möglichen stilistischen Elemente aufzunehmen. Wenn wir Akademismus sagen, meinen wir eine konservative Kunst, welche auf den Regeln der Akademien beruht, eine Schul-Kunst, eine "Katharevousa" in der Kunst. Die Akademie, ablehnend gegenüber jeder Neuerung, war das historische Schicksal der griechischen Malerei des 19. Jh., wie die Katharevousa das sprachliche Schicksal des neuen griechischen Staates war: Eine ideologische Wahl - nicht aus einer Alternative entstanden - sondern eine historisch bestimmte Lösung.

Der Akademismus schafft in Griechenland eine stilistische Einheitlichkeit, welche alle Strömungen auf ein Niveau bringt. Denn zusätzlich zu den historischen Schemata, welche München als einzigen "Leuchtturm" der griechischen Kunst sehen, kommen Anregungen und Konzepte von überall her: Pierre Bonirote (1811 - 1892), der erste Dozent an der Schule der Künste, war Schüler von Ingres (1780 - 1867). Dieser Lehrer des Neoklassizismus schickte ihn nach Griechenland auf Bitte der Gräfin von Placenza.

Die Brüder Margaritis waren unter den ersten griechischen Dozenten an der Schule der Künste. Philippos Margaritis (1810 - 1892) führte aus Italien den kalligraphischen Neoklassizismus ein (die Muse Euterpe). Georg Margaritis (1814 - 1884) studierte in Italien und Paris. Sein Werk "Karaiskakis zieht zur Akropolis" folgt romantischen Vorbildern. Géricault (1791 - 1824) wurde popularisiert und wird zu einem akademischen Maler.

Die Brüder Margaritis werden das erste photographische Studio in Athen gründen. Wie überall auf der Welt beeilten sich die Maler auch hier, sich der neuen mechanischen Mittel zur Wiedergabe der Realität zu bedienen, um nicht plötzlich ohne Beruf zu sein angesichts des rapiden Fortschritts in der Bildtechnologie. Die ersten Photographien der Freiheitskämpfer sind wichtig. Die legendären Helden von 1821 haben sich zu Fustanellen-tragenden Bürgern gewandelt. Sie behalten natürlich die nationale Tracht bei als Hinweis auf die Rolle, welche sie im Unabhängigkeitskampf gespielt haben. Die schön gebügelte Fustanella aber hat keinerlei Bezug zu den

schmutzigen, blutverschmierten Uniformen der Klephten oder zu den Armatoles. Das neue Tenu ist Ausdruck der sozialen Neuordnung und der neuen Ansprüche der Kriegsveteranen. Theodoros Vryzakis (1819 - 1878), der erste Studienabgänger der Münchner Schule und Hauptvertreter der historischen Malerei, ist nicht schuld, wenn er den Freiheitskampf glorifiziert und die Fustanellen der Kämpfer "bügelte und stärkte". Die Historienmalerei, die offizielle Malerei des neuen Königreichs, besingt, überhöht, idealisiert und propagiert den Kampf und benützt dessen Bild für seine ideologische Propaganda und für seine neuen Forderungen. Die enorme Anzahl von Werken mit historisch und vom Freiheitskampf inspirierten Themen bestätigt zum einen, dass diese offiziell gebraucht wurden und zum andern, dass sie eine ideologische Rolle spielten.

Am 15. September 1844 besucht der Ministerpräsident Ioannis Kolettis die Brüder Margaritis in ihrem Atelier und bestellt eine Kopie des "Prachtgemäldes" Karaiskakis für sein Büro. "Unsere Geschichte verlangt nach einer Niederschrift" sagt er ihnen. "Wenn Ihr wollt, schreibt sie und gebt ihr Leben durch Eure Bilder. Unsere Helden sterben und ihre Kinder verlangen nach ihren Bildern, vergeblich suchen unsere Nachfahren nach heroischer Inspiration und Patriotismus. Arbeitet also, denn Hellas braucht eine historische Gemäldegalerie. Natürlich massen wir uns nicht an, Werke zu schaffen, die mit den Franzosen und Italienern sich messen können, denn unsere Mittel sind beschränkt und wir stehen am Anfang unserer Kultivierung. Aber wir haben ebenfalls Erinnerungen an unsere Vorfahren" (news.Aion 23/9/1844).

Vryzakis' Kompositionen folgen dem Vorbild der akademischen historischen Romantik der Deutschen Schule mit einem Eifer und einer kalligraphischen Konsequenz, wie sie einem bekehrten Provinzler eigen ist. Eine analoge Entwicklung sehen wir auch in der Literatur. Die Entsprechung zur Historienmalerei ist der historische Roman, in welchem eine analoge ideologische Benutzung des Freiheitskampfes stattfindet.

Die rhetorische, grossatmige Neurenaissance-Malerei der Deutschen Ludwig Thiersch (1825 - 1909), Karl Raal (1812 - 1865) und andere mehr, welche die Dekoration des Palastes, der Universität und anderer Repräsentationsbauten ausführten, sollten keine Nachfolger in Griechenland finden und keine Schule begründen. Dies ist ein weiterer Beweis dafür, dass es nicht die unmittelbaren Vorbilder sind, welche den Stil der nationalen Malkunst bestimmen, sondern es sind dies die Ausdrucksbedürfnisse, die Möglichkeiten, das zivilisatorische Niveau, der Gebrauch und die ideologische Ausrichtung des Bildes. Mit andern Worten das was wir heute als Rezeption eines Kunstwerks bezeichnen.

Die Kritik, welche der Akademismus der Neugriechischen Kunst des 19. Jh. erfahren hat, wies verschiedene Nuancen auf, jeweils bestimmt vom ideologischen Standpunkt der Historiker. Ein Teil der Kritiker beklagte das Schicksal der griechischen Kunst, welche statt von der europäischen Avantgarde von Paris erleuchtet zu sein, überschattet wurde von der Finsternis Münchens. Der andere Teil, ideologisch gegenüber dem Westen und seinen Lehren feindlich eingestellt, beklagte die verpasste Gelegenheit der griechischen Kunst, sich auf die nachbyzantinische aus dem Volk stammende Tradition zu stützen. Wie sehr diese beiden Hypothesen und Programme unhistorisch sind, haben wir, wie ich meine, in unserem Überblick dargestellt. Die Verfechter der

zweiten Ansicht beziehen sich gewöhnlich auf ein Beispiel, welches ihre These zu stützen scheint: Auf die "Illustrierung des Freiheitskampfes" von General Makrygiannis. Makrygiannis, welcher erst Schreiben gelernt hatte, kurz bevor er seine "Erinnerungen" redigierte, kannte sehr gut den ideologischen Gebrauch und die Ausdrucksmöglichkeiten des Bildes in einem Volk, welches noch zum grossen Teil aus Analphabeten bestand. Deshalb beschloss er, seine "Wahrheit" über den griechischen Freiheitskampf in einer Bilderserie darzustellen, welche er später in Lithographien überführen und verbreiten wollte. Die Geschichte mit dem "Frango-Maler" (d.h. einem westlich geschulten Maler), den er mit der Ausführung der Bilder beauftragt hatte, ist bestens bekannt. Die beiden konnten sich nicht verstehen, die Bilder gefielen dem General nicht. Er schickte den fremden Maler fort und beauftragte einen Freiheitskämpfer. Es scheint, dass der Maler nicht Panajotis sondern Dimitrios Zographos war, wie dies die neueste Forschung beweist. Der Sohn von Panajotis war Schüler in der Kunstschule. Er hatte von Otto I. ein Stipendium erhalten und half seinem Vater unter der strengen Anleitung von Makrygiannis beim Malen der 24 Bilder während dreier Jahre (von 1836 bis 1839). Die Bilder wurden zuerst auf Holz gemalt mit der Technik der Hagiographie (Ei-Tempera) und wurde später mit Aquarelltechnik auf Karton übertragen und zwar in vier Kopsenserien. Als Makrygiannis die Illustration 1839 beendet hatte, offerierte er offiziellen Gästen ein Festmahl und gab ihnen die Gelegenheit, die Gemälde zu bewundern. Diese hatte er zu diesem Behuf an den Wänden aufgehängt. Dies scheint die erste Gemäldeausstellung gewesen zu sein, der erste inoffizielle Salon im befreiten Griechenland. Anschliessend schenkte er eine Serie von Kopien Otto I., und den Botschaftern der drei Grossmächte, damit sie diese je ihren Regierungen überbrächten.

Zusammen mit der intakten Serie der Königin Viktoria, welche in Windsor Palace aufbewahrt wird, haben wir das Glück, dass wir auch die Begleitbriefe besitzen. Die Briefe von Makrygiannis an Königin Viktoria befanden sich im Foreign Office und wurden kürzlich publiziert. Verschiedene Elemente der Briefe zeigen eindeutig den ideologischen Bezug zum unverdorbenen volksnahen Geschmack von Makrygiannis. Der General scheint überhaupt nicht begeistert zu sein über die Qualität der Bilder, welche er übrigens ohne Skrupel als von ihm geschaffen erklärt, und damit die Rolle der seine Idee "Ausführenden" schmälert. "Die Bilder sind unvollkommen und ohne Begabung gezeichnet, weil die Tyrannei unseres Sultans nur soviel zulies, aber" fügt er bei "nur ein Wort Ihrer Majestät gab die Möglichkeit, sie auf die Weise einer perfekten Malerei zu präsentieren." Es ist offensichtlich: Die ideologischen und ästhetischen Werte der herrschenden Schicht hatten sogar die reinsten Gemüter des Volkes korrumpiert.

Gegen Mitte des 19. Jh. beginnt sich die nationale Ideologie zu bilden, welche unter dem Namen die "grosse Idee" (megali idea) bekannt ist. Die megali idea verkörperte den Traum der Griechen, dass sie die Gebiete wieder erhalten, welche vormals zu Grossgriechenland gehört hatten und die in der Folge von einer griechischen Bevölkerung bewohnt wurden. Die Entwicklung einer nationalen Ideologie Mitte des 19. Jh. in eine neue Richtung verstärkt die megali idea und "inkorporiert" sie. Was war nun diese neue ideologische Wendung?

Der ausschliessliche Bezug zur klassischen Vergangenheit wird nun ersetzt durch die Ideologie einer ungebrochenen zivilisatorischen Kontinuität des Hellenismus. Der Idee einer Rückkehr in die Vergangenheit wird nun die Entdeckung der Vergangenheit mitten in der Gegenwart gegenüber gestellt.

In diesem ideologischen Rahmen wird nicht nur das Byzantion sondern auch die Volkskultur aufgewertet. So entstehen die Wissenschaften der Volkskunde und der Philologie. Ab 1883 etabliert die Zeitschrift Estia Wettbewerbe in "Ethographie" und Literatur. Wie die Studien von Mario Vitti zeigten, ist die literarische "Ethographie" ebenso weit von der Realität entfernt wie dies für die Genre-Malerei in der Malkunst gilt. Ein weiteres Mal erreichte der Realismus Griechenland in einem akademischen Gewand.

Die Genre-Malerei, welche die neue Richtung der nationalen Ideologie ausdrückt, inspiriert sich an den Volkssitten und am Leben im Freien. Das Bürgertum, welches diese Malerei kauft und geniesst, fühlt sich nun so sicher, dass es ohne zu zögern seine ländliche Abstammung offenlegt und mit Nostalgie zu den Wurzeln zurückkehrt. Diese neue soziale Schicht begrüsst den Akademismus und führt ihn weiter. Es ist dies der Stil, welcher "Qualität" "Vollkommenheit" garantiert und erlaubt sich vom ungebildeten Volk abzuheben. Diese herrschende bürgerliche Klasse, mit konservativer, "katharevousanischer" Erziehung, Geisteshaltung und Geschmack erklären den Akademismus der griechischen Malerei des 19. Jh. und nicht etwa die verschiedenen Kunstzentren, welche diese Malkunst lehrten.

Wir müssen nur wieder die Frage nach der Kunstausbildung aufwerfen, um die Gemeinplätze unserer Historiographie zu entkräften: Wenn die griechischen Künstler nicht in die Akademie von München gegangen wären, um zu studieren und um sich weiterzubilden, wohin wären sie denn gegangen? Nach Paris könnten Sie mir antworten. In Paris war aber zu jener Zeit die École des Beaux Arts, die Bastion des allerstrengsten Akademismus: Des Stils der Pompiers. Im Übrigen studierten viele griechischen Künstler in Paris, wie z.B. Theodoros Rallis (1852 - 1909), Iakovos Rizos (1849 - 1926) und Nikolaos Xydias (1826 - 1909) und viele mehr. Ihre Malkunst war nicht weniger akademisch. Sie verband einfach die spezielle Thematik der Pompiers mit einer ausgesprochenen Vorliebe für orientalisierende Themen und eine gewagte Darstellung. Ihre Technik folgt im Übrigen dem "geschleckten" photographischen Pinselstrich der Vertreter des französischen Akademismus. Manchmal allerdings, vor allem in ein paar ihrer weniger bedeutenden Werke, zeigt sich der Einfluss des Impressionismus.

Die dritte Generation griechischer Maler befand sich in München, als sich dort schon eine dynamische Avantgarde zu bilden begonnen hatte. Kandinsky (1866 - 1944), Jawlenski (1864 -1941) und Klee (1879 - 1940) studierten in der Akademie von München. Es ist aber bekannt: Niemand sucht, findet und übernimmt anderes, wenn er nicht bereit ist dazu. Zwei der begabtesten Vertreter der Münchner Schule, Nikephoros Lytras (1832 - 1904) und Nikolaos Gyzis (1842 - 1901) waren 1876 in Paris zur Zeit der zweiten Gruppenausstellung der Impressionisten. Sie fanden aber nichts Interessantes in der Lichterstadt und beeilten sich nach München zurückzu-kehren, wie sie selber schreiben.

Aber wir wollen die Ungerechtigkeiten in der Geschichtsschreibung korrigieren. 30 Jahre genügte für die griechische Malerei, um sie zur Reife zu bringen. Die griechischen Maler der reifen Schule von München aber auch ihre Kollegen, welche in anderen europäischen Zentren studiert hatten, stehen nicht nur in nichts den akademischen Malern Europas nach, sondern sie übertreffen sie vielleicht. Speziell wenn wir sie mit den Pompiers in Paris vergleichen. Ihr malerisches Können, die Sicherheit in der Komposition, die Sensibilität der Farben sind nicht die einzigen Qualitäten, welche dieses Urteil rechtfertigen. Was sie besonders auszeichnet, ist ihre moralische Intaktheit, welche sich in eine ästhetische Qualität umsetzt. Denn die Gesellschaft, die sie darstellten und an die sie sich richteten, hatte keinerlei Bezug zur korrupten, sophistischen bürgerlichen Schicht des 2. Empire unter Napoleon III., welche in einer tiefen Krise steckte. Die Maler Nikephoros Lytras, Nikolaos Gyzis, der sich als Professor an der Akademie von München einen Namen gemacht hatte, Georgios Iakovidis (1853 - 1932), der Maler von Meereslandschaften Konstantinos Volanakis (1837 - 1907) schufen neben vielen bemerkenswerten Werken auch einige Meisterwerke. Und neben ihnen einige andere Maler, welche verschiedene Richtungen repräsentieren wie Kounelakis (1829 - 1869), Lembesis (1849 - 1913), Simeon Savvidis (1859 - 1927) und Periklis Pantazis (1848 - 1884) - Letzterer wirkte in Brüssel und wird unter die innovativsten Maler eingereiht, welche den Impressionismus nach Belgien brachten. Das alles geschieht allerdings erst nachdem der Impressionismus bereits die Malsprache erneuert hatte und seine Epigonen die Revolution in der modernen Kunst vorbereitet hatten.

Mit den Neuerungen im politischen Leben, dem Auftritt des grossen kretischen Politikers Eleftherios Venizelos und später mit den Siegen in den Balkankriegen (1912 - 1913) wird die nationale Ideologie des Hellenismus um neue Nuancen bereichert. Perikles Giannopoulos (1869 - 1910) gibt den ästhetischen Werten, welche die Idee des Hellenismus beinhalten, eine neue Richtung. Der Dichter Angelos Sikelianos (1884 - 1951) drückt in seinen Gedichten die ökumenische Dimension Griechenlands aus. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts sind die Bedingungen für die Erneuerung reif: Ein Publikum, wenn auch in kleiner Zahl, welches in der Lage ist, neue Strömungen zu verstehen und anzunehmen. Die ersten Ausstellungshallen werden geschaffen. Der Wind der Erneuerung kommt von überall her, nicht nur aus Paris sondern auch aus München, wie z.B. etwas später das Beispiel des hervorragenden und so modernen Nikolaos Lytras (1883 - 1927) zeigt.

Zwei Griechen der Diaspora, was nicht zufällig ist, bringen am Anfang des Jahrhunderts die ersehnte Erneuerung in die griechische Malerei: Der Alexandriner Konstantinos Parthenis (1878 - 1967) und der aus Konstantinopel stammende Konstantinos Maleas (1879 - 1928). Ihre Erziehung, die kosmopolitische Umgebung in den jeweiligen Geburtsstätten, die Studien in Europa hatten sie für diese Rolle vorbereitet. Eine genuine Malerei unter freiem Himmel mit freiem Pinselstrich und klaren Farben ersetzt endlich die Akademiekunst. Die griechische Plein-Air-Malerei unterscheidet sich vom Impressionismus, welcher im Übrigen in der Lage war, die besondere Qualität des mediterranen Lichts wiederzugeben. Die spezielle Qualität, die "Spiritualität" des griechischen Lichts und der griechischen Landschaft versuchte Perikles Giannopoulos mit nationaler Begeisterung und gewissen Missgriffen in der

Wahl seiner Worte und Beispiele zu definieren: In seinem Essay "Elliniki Grammi" (griechische Linie). Dieses wurde 1904 veröffentlicht und hatte grosse Wirkung im Künstlermilieu.

Konstantinos Maleas, der von 1901 bis 1908 in Paris studiert hatte, blieb den nachimpressionistischen Strömungen treu: Die Arabesken des Art Nouveau, die Symbolisten und der Nabib beeinflussen die kompositorische Struktur seiner schönen griechischen Landschaften, die voller Rhythmus sind. Viel grösseren Einfluss auf die griechische Kunst hatte Konstantinos Parthenis, der in Wien und Paris studiert hatte (1909 - 1911). Die Wiener Sezession und der französische Symbolismus gewinnen schliesslich in seinem Werk die Oberhand und verdrängen die ersten plein-air-Versuche. Die Einflüsse werden aber "hellenisiert". Seine Liebe zur Allegorie, Mythologie und zu religiösen Themen, sein Idealismus, seine Schematisierungen, welche ab und zu von der byzantinischen Kunst inspiriert sind, die Leuchtkraft und Transparenz seiner Töne, seine "immaterielle" Technik, seine Spiritualität, alles das wurde als Identität stiftende Elemente für eine griechische Kunst par excellence anerkannt. Die Anfänge eines Perikles Giannopoulos fanden in Parthenis ihre Bestätigung.

Die Niederlage der Griechen in Kleinasien, die kleinasiatische Katastrophe von 1922, der Verlust der uralten Wiege der Zivilisation in Ionien, die Entwurzelung von 1,5 Mio. Griechen, welche flüchten mussten und ihr Drama ins griechische Mutterland mitbrachten, all das sind Geschehnisse, welche das Bewusstsein der Griechen traumatisch prägten. Aus Bitterkeit und Defätismus besteht als natürliche Gegenreaktion das Bedürfnis nach einem nationalen Selbstbewusstsein und nach nationaler Selbstbestätigung.

Die Rückkehr zum Ursprung, das Studium der zugänglicheren neuen Formen der traditionellen Kultur, die Entdeckung der naiven Maler und der Volksmusiker, all dies ist in diesem Kontext zu sehen. Der Beitrag der Flüchtlinge aus Kleinasien zu dieser Bewegung ist gross. Für sie war die Tradition eine existenzielle Wahrheit, eine Überlebensstrategie, die ihre nationale Identität bestätigte. Entwurzelt und verbittert orientieren sie sich trotzig an den Werten, welche geschichtliche Erinnerung und Zusammenhang garantieren. Der Künstler, welcher die Rückkehr zum Ursprung verkörpern sollte und dies nicht nur mit seiner Malerei sondern auch mit seinen bewundernswerten Geschichten, welche die Legenden Anatoliens lebendig werden lassen, war Photis Kontoglou (1896 - 1965). Er stammte aus Aivali aus Kleinasien. Kontoglou lehnt bewusst die Lehren der Pariser Avantgarde ab (er kannte sie sehr gut, hatte er sich doch von 1915 - 1919 in der französischen Hauptstadt aufgehalten), um seine Inspiration im Byzanzion und in den Quellen des Ostens zu suchen. Kontoglou war Wegbereiter und Lehrer für eine ganze Künstlergeneration, welche die griechische Kunst bestimmen sollte. Unter seinen Freunden, welche mit ihm zusammen die Rückkehr zur Tradition ausriefen, war auch der wichtige Architekt Dimitrios Pikionis (1887 - 1968). In seinen Werken verbindet sich die Tradition in schöpferischer Weise mit den künstlerischen und ästhetischen Anforderungen der modernen Architektur.

Der Dialog mit der Tradition befindet sich im Zentrum der Fragen eines anderen bedeutenden Malers: Von Spyros Papaloukas (1892 - 1957), eines engen Freundes von Kontoglou. Die beiden Künstler waren den selben Weg gegangen und hatten die

selbe Ausbildung in Athen und Paris absolviert. Ihre Haltung gegenüber der Tradition unterschied sich aber grundlegend. Papaloukas glaubte, dass nur, wenn man von den dringenden Ausdrucksbedürfnissen der Gegenwart und von den Fragestellungen der zeitgenössischen Kunst ausgeht, eine schöpferische Begegnung mit der Tradition haben kann, dass man sie verstehen kann und dass man aus ihr nützliche, lebendige Lehren schöpfen kann. Die prächtigen Landschaften des Papaloukas von Agion Oros und von Mytilene, aber auch die spirituelleren Werke seiner Reifezeit bestätigen und rechtfertigen seine Auffassung.

Die Haltung von Papaloukas gegenüber der Tradition war die schöpferische Herausforderung, das ästhetische Grundproblem der Generation der Dreissigerjahre (genia tou trianta). Der Novellenschreiber und Dichter Odysseas Elytis, führender Vertreter dieser Generation der Erneuerung, formulierte axiomatisch dasselbe Credo: "Das Kunstwerk, je tiefer es - in der Essenz - die die Wurzeln und Quellen eines bestimmten Ortes eintaucht und je mehr es gleichzeitig - in der Form - sich dem allgemeinen ästhetischen Zeitgeist anpasst, umso mehr gewinnt es die Trophäe des internationalen Interesses, umso erfolgreicher widersteht es den zeitbedingten Verschleisserscheinungen ... Eine derartige fortschrittliche Auffassung, ohne überflüssige Bedenken, half den Modernen, dass sie mit klarerem Blick ihr Land betrachten und ihre Aufmerksamkeit auf die bis dahin vernachlässigten Werte des Ostens richten konnten" (Offene Briefe, Athen 1974, Seite 388).

Was war nun die Generation der Dreissigerjahre? Die Generation der Dreissigerjahre hat sich als Begriff und Zeitrahmen im Gebiet der Literatur gebildet. In diesem Jahrzehnt erscheint auf der Bühne unseres geistigen Lebens eine Gruppe von jungen Literaten, vor allem von Dichtern aber auch von Prosaschriftstellern, die mit dem Aufkommen avantgardistischer Richtungen in Griechenland verbunden sind und sich bemühen, diesen eine griechische Verwurzelung zu geben: Seferis, Elytis, Engonotoulos und Empirikos sind Beispiele für diesen griechischen Modernismus. Ihre Öffnung nach Europa hatte am Vorabend dieses Jahrzehnts der junge Schriftsteller G. Theotokas, in seinem Essay "Der freie Geist" (1929) angekündigt. Das theoretische Organ der Gruppe war die Zeitschrift "Nea Grammata" (1935 - 1941), geleitet von ihrem kritischen Verfechter Andreas Karantonis. Der ausdehnende Gebrauch des Begriffs und seine Anwendung auf die Bildende Kunst ist irreführend. Hier gibt es keine zusammenhängende Gruppe mit einem gemeinsamen Programm und gemeinsamen Zielen. Es wäre vielleicht richtiger, dass wir hier in der Zeit zwischen den beiden Kriegen nach gewissen gemeinsamen prägenden Werten suchen. Die kleinasiatische Katastrophe setzt im Übrigen einen Markstein in der neugriechischen Kunst, welchen die Generation der Dreissigerjahre auf der Seite lässt. Was also auf dem Gebiet der Bildenden Kunst im Jahrzehnt der Dreissigerjahre passiert, ist nur die natürliche Entwicklung der ideologischen und darstellerischen Problemstellungen, welche vom schicksalhaften Datum 1922 vorgegeben waren. In dieser Atmosphäre der Suche nach authentischen Inspirationsquellen entdecken Künstler und Intellektuelle die Memoiren des Makrygiannis, den Maler der Illustrationen des Freiheitskampfes und den naiven Maler Theophilos (1867 oder 1873 - 1934). Beweis, dass diese Suche bereits vor dem Jahrzehnt der Dreissiger datiert, ist die Tatsache, dass Seferis Makrygiannis und dessen ausdrucksstarke Sprache um 1926 entdeckt hatte, und der Kunstkritiker Stratis Eleftheriadis (Tériade)

Theophilos 5 Jahre vor seinem Tod (1934) nach Mytilene gebracht und ihm geholfen hatte, sich ausschliesslich seiner geliebten Malerei zu widmen. Das Werk dieser letzten Jahre ist der heutige Hauptbestandteil des Ausstellungsguts des Museums Theophilos in Varia auf Lesbos. Mit der Hilfe von Tériade wurden die Werke des Theophilos in Paris ausgestellt und ernteten enthusiastischen Beifall von Berühmtheiten wie z.B. dem Architekten Le Corbusier und dem Kunstkritiker Maurice Raynal.

Die traditionellen volksnahen Vorbilder - Makrygiannis, Panagiotis Zographos, Theophilos - wurden, vor allem in der zweiten Hälfte der Dreissigerjahre, zur Zeit der Diktatur des Metaxas idealisiert und verehrt. Das Avantgarde-Magazin "To Trito Mati" widmete Makrygiannis in der Januar-März-Ausgabe 1936 zwei Seiten, wo hingegen die "Neohellinika Grammata" die Auszüge aus den Memoiren des Makrygiannis in Serie veröffentlichte (1938). Makrygiannis und Theophilos werden zusammengebracht in den Werken von Schriftstellern (Seferis - Elytis) und zeitgenössischen Kritikern. Dasselbe intellektuelle Klima erklärt auch das aufflammende Interesse für Perikles Giannopoulos und die "Elleniki Grammi". "To Trito Mati" veröffentlichte Teile seines berühmten Texts in Heft 2, 1936.

Der Maler, welcher in den Augen der neuen griechischen Kritik die Werte in der griechischen Kunst verkörpert, ist Iannis Tsarouchis (1910 - 1989). Schüler von Parthenis an der Schule der Schönen Künste arbeitet er daneben 3 Jahre bei Kontoglou (1931 - 1934). Kontoglou hatte eine Art klösterliche Gemeinschaft geschaffen. Der junge, aussergewöhnlich begabte Schüler wurde in die Geheimnisse der byzantinischen Malerei eingeweiht. 1934, nach seinem Weggang von Kontoglou, malt er, vielleicht als Reaktion, mehrere postkubistische Bilder mit surrealistischen Elementen. Parallel dazu entdeckt er den Charme der Karangiozi-Plakate, welche von den Schattentheater-Künstlern gemalt werden (z.B. Eugenios Spatharis) sowie die gestalterischen Werte im Werk von Theophilos. Seine Malerei scheint alle diese Einflüsse zu vereinigen und damit eine stilistische Eigenart zu entwickeln, welche stark an Henri Matisse (1869 - 1954) erinnert. Er selber gesteht: "1937 kehrte ich von Paris nach Griechenland zurück. Die griechische Sonne, meine seit jeher bestehende Liebe zu den Karangiozi-Reklamen, zu Theophilos, zur Reinheit der mediterranen Malerei, führen mich zu einer Malkunst wie sie Matisse vertritt, während ich wie Courbet malen möchte." (Gustave Courbet 1819 - 1887). Später, kurz vor dem Krieg wendet sich Iannis Tsarouchis dem hellenistischen Malstil der Mosaiken und der Porträt-Grabbilder von Fayoum zu.

Tsarouchis erkennt schnell die gemeinsamen Stilelemente, welche einander im Mittelmeerraum abgelöst haben, von der Epoche der griechischen Vasen bis zur byzantinischen Kunst und schliesslich zur Kunst der Renaissance: "Für mich", so sagt er, "gibt es keine Kunststile, die einander feindlich gegenüber stehen: Entweder der östliche oder der westliche Stil, der moderne oder der alte ... Die eine Art ist die östliche, welche auf der Farbe beruht und auf der harmonischen Kombination, auf der Herstellung von Form und zwangsläufig die Gesetze der Perspektive verletzt - die andere ist die griechische oder hellenistische, welche im Kern mit der östlichen punkto Harmonie der Linien, Harmonie der Farben übereinstimmt aber versucht objektiv, fast wie ein Spiegel, die Wirklichkeit wiederzugeben, d.h. die Perspektive mehr oder weniger einhält. Diese zwei Technikformen trennt kein Abgrund und bei

vielen Malern sind sie kombiniert. Ich selber bin ebenfalls nicht gespalten aber oft studiere ich separat diese zwei Möglichkeiten, die Wirklichkeit darzustellen." Die Kunst der Renaissance begreift Tsarouchis als Grieche, begegnet ihr mitten in ihren Quellen und in der hellenistischen Kunst. So sieht er keine Widersprüchlichkeit in seinem Schaffen. Beide Richtungen gehören zum kulturellen Erbe des Griechen. Einen analogen Ausgangspunkt, eine analoge Entwicklung aber mit verschiedenem Resultat hatte der Mitschüler von Tsarouchis Diamantis Diamantopoulos (1914 - 1995), ebenfalls ein sehr talentierter Maler.

Unter den Schülern von Kontoglou verdient Nikos Engonopoulos (1907 - 1985) unsere Aufmerksamkeit, der einzige Maler in Griechenland, welcher als Nachfolger von Giorgio de Chirico (1888 - 1978) betrachtet werden kann. Die Werke von Engonopoulos sind nicht so sehr von der metaphysischen Periode von de Chirico inspiriert als von dessen späterem Stil. Die Originalität liegt nicht nur im mythischen Repertoire seiner Themen sondern ebenso im stilistischen Bezug, den er mit der byzantinischen Kunst und der traditionellen Volksmalerei herstellt.

Nikos Chatzikyriakos-Ghikas (1906 - 1994), ein früh entwickeltes Talent, war ebenfalls Schüler des Parthenis. Mit seinem Lehrer verbindet ihn die Luminosität der Farbtöne, die Spiritualität, welche seine Werke ausstrahlen. 1922 geht er nach Paris, wo er Literatur und Kunst studiert. Obschon er Schüler des griechischen Zeichners Galani und des französischen Malers Bissière war, wurde er speziell von der post-kubistischen Periode der Malerei Picassos beeinflusst. Chatzikyriakos-Ghikas gelang es aber den Kubismus zu "hellenisieren", indem er dieses intellektuelle Konzept in die Plein-Air-Malerei übertrug. Nach seiner Rückkehr aus Paris 1934 arbeitet er zusammen mit dem Architekten Pikionis, dem Maler Papaloukas, dem Schriftsteller Stratis Doukas und weiteren Intellektuellen für die Zeitschrift "To Trito Mati" (1936 - 1937). Diese Zeitschrift war das theoretische Organ, welches die Idee einer Verschmelzung zwischen der traditionellen Kunst und den avantgardistischen Strömungen propagierte.

1936 etablierte sich in Griechenland die Militärdiktatur des Metaxas. Natürlich fragen wir nach deren Einstellung zur Kunst, nach der offiziellen Ästhetik während der Diktatur und nach ihrer Haltung in der Kulturpolitik. In jener Zeit hatten sich die Tendenzen, welche wir vorher beschrieben haben, bereits herausgebildet gehabt. Der Ruf "zurück zur Tradition" passte absolut zur nationalistischen Ideologie des autokratischen Totalitarismus. Mussolini hatte bereits das Beispiel gegeben, mit seinem Wohlwollen, welches er der Gruppe "Novecento" zeigte. Diese wies analoge Tendenzen zu einer Rückkehr zur italienischen Tradition aus eigenem Grund und Boden auf. Metaxas war klug genug, um eine Situation, die er bereits vorfand, zu benutzen. So liess er keine offizielle Gelegenheit aus, um nicht die "Griechischheit" und den nationalen Charakter der zeitgenössischen Kunst hervorzuheben. Chatzikyriakos-Ghikas schreibt 1938 auf die Anregung von Metaxas, eine ursprüngliche griechische Kunst zu schaffen, einen entsprechenden Artikel in der Zeitschrift "Neo Kratos", dem offiziellen Organ des Regimes. Eine ähnliche Problematik behandelt auch Konstantinos Tsatsos im berühmten "Dialog über die Dichtung" mit George Seferis. Der "Dialog" wurde 1938 bis 1939 in den Zeitschriften "Propyläen" und "Nea Grammata" in Form eines Essays veröffentlicht. Der Maler stellt fest, dass

die zeitgenössischen griechischen Künstler sich bewusst bemühen, eine authentische griechische Kunst zu schaffen. Damit solches gelinge, glaubt Chatzikyriakos-Ghikas, müsse man die traditionelle Volkskunst studieren, die "einzige echte Tradition, die es gibt". Nur hier könnten die Kunstschaffenden die beständigen Charakterzüge der griechischen künstlerischen Tradition entdecken. Er selbst fragt nach den besonderen Merkmalen der griechischen Landschaft und benennt diese. Es sind Merkmale, welche durch alle Zeiten hindurch sich in der griechischen Kunst wiedergefunden haben:

1. Als Hauptmerkmal der griechischen Landschaft betrachtet er das "ätherische" Licht, welches keine Gemeinsamkeit hat mit dem "gemalten" Licht der anderen Länder, in welchem grau enthalten ist. Hier sind die Konturen klar, die Schatten sind beinahe hart.
2. Die Gebirgsstruktur der griechischen Natur macht aus jedem Fels, jedem Stein ein Prisma, eine unbehauene Skulptur.
3. Die Trockenheit verlangt nach einer trockenen Form, einer geometrischen. Chatzikyriakos-Ghikas identifiziert die geometrische Form in einer ununterbrochenen Folge, angefangen bei der antiken Vasenmalerei bis zur byzantinischen Kunst, zur traditionellen Stickerei und zur Keramik.
4. Er stellt einen Vorrang der Form vor der Farbe fest, das Primat des Intellekts gegenüber dem Gefühl.
5. In der griechischen Kunst gibt es kein "chiaroscuro". Die Farbe ist nicht atmosphärisch. Meist ist die Farbe rein und auf glatte Flächen ohne Schattierungen aufgetragen. Das "Modellieren" ist selten. Nach Ansicht des Malers sind Form und Farbe zwei Einheiten, die wir weder gleichzeitig noch auf die selbe Art und Weise wahrnehmen.
6. Die griechische Kunst aller Epochen hat, gemäss Chatzikyriakos-Ghikas, einen stark dekorativen Charakter.
7. Die griechische Kunst weist harmonische Proportionen auf, welche entweder auf mathematischen Vorgaben beruhen oder aber ausschliesslich auf dem Instinkt des Künstlers.
8. Die griechische Kunst vermeidet die sklavische Reproduktion der Natur. Sie zieht eine Neuschaffung ausgehend von abstrakten Elementen vor.
9. Das was speziell die griechische Malerei von der ausländischen unterscheidet, ist ihr Geist.
10. Die religiöse Inspiration wird heute ersetzt durch eine Art "plastische Metaphysik geometrischen Charakters".

Eine kritische Analyse dieses Textes zeigt uns seine ideologischen und ästhetischen Schichten: Das Gewicht, welches auf die geistige Qualität und den ätherischen Charakter des griechischen Lichts gelegt wird, stammt aus der "Elleniki Grammi" von Perikles Giannopoulos, der die Grundlage für eine griechische Ästhetik geschaffen hatte. Die Idee einer "Gleichartigkeit" des plastischen Kodex in der griechischen Kunst während ihrer gesamten Geschichte, ist der Widerhall der nationalen- nationalistischen Ideologie einer nie unterbrochenen Dauer des Hellenismus. Die Bedeutung, die dem Wert der traditionellen Volkskunst beigemessen wird, welche mit der grossen Kunst gleichgesetzt wird, rührt von den Fragestellungen der Generation der Dreissigerjahre her. Neu und überraschend ist die Gleichsetzung von besonderen

Charakteristika der griechischen Sprache mit speziellen Charakteristika der modernen Kunst. Traditionen und moderne Kunst wirken hier als Katalysatoren je in die Gegenrichtung: Mit Hilfe der einen erfolgt das Verständnis und die Vertrautheit mit der anderen. Für die Generation der Dreissigerjahre war der doppelte Bezug auf die Tradition und die moderne Kunst kein Widerspruch. Im Gegenteil, dies war die notwendige Voraussetzung, welche der Kunst ihren nationalen Charakter, ihre "Ellenikotita" verbürgte. Die Prinzipien der Avantgarde bestätigen die immer noch lebendigen und vertrauten Lehren der byzantinischen Kunst und der Volkskunst. Die Erfahrungen der modernen Kunst rechtfertigen Kunstformen und werten diese auf, welche bis dahin als primitiv und ungehobelt gegolten hatten. Was griechisch war, war gleichzeitig und automatisch auch modern.

27.8.2015

Für die Übersetzung: M.L.St.