

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 6 · 2004

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

www.census.de/pegasus.htm

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath
Redaktion: Charlotte Schreiter, Timo Strauch
Mitarbeit: Anna von Bodungen, Christina Oberstebrink

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2004 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Arne Rein, reinsign Gestaltung, Berlin
Druck: Druckerei H. Heenemann GmbH, Berlin

ISSN 1436-3461

»Giorgio de Chirico è nato a Volo (Grecia), il 10 luglio 1888 da padre fiorentino e madre genovese. Così egli trascorse gli anni della prima giovinezza nel paese della classicità; si trastullò presso il mare che vide salpare la nave degli Argonauti, al piede del monte che conobbe l'infanzia di Achille il pievelece, ed i saggi ammonimenti del centauro pedagogo. A dodici anni frequentava già un corso di disegno in Atene, e si dedicava con ardore alla copia delle statue classiche, innamorato dei capolavori dell'arte ellenica.«¹

Mit diesen Worten stellt sich Giorgio de Chirico im Jahre 1919 selbst vor. Er war nicht nur der Maler der Rätsel, Träume und Vorahnungen, er hat auch in seinem eigenen Leben immer wieder nach geheimnisvollen Zusammenhängen und »Offenbarungen« gesucht und seine Biographie entsprechend modelliert. Die Herkunft aus dem Land der Seher, Mythen und Götter spielt bei der Ausbildung seines Selbstverständnisses und seiner Bildsprache eine nicht unwesentliche Rolle. Neben den Plätzen mit ihren Arkaden, den dampfenden Zügen und den Segelschiffen hinter der Mauer stellen die antiken Statuen und Statuenfragmente ein bedeutungsvolles Leitmotiv bei de Chiricos Suche nach einer neuen »tieferen« Malerei, der »Pittura Metafisica«, dar. Wir wollen hier die wichtigsten Stationen dieses Weges vom »Enigma del oracolo« (1909) bis hin zum »Canto d'amore« (1914) verfolgen.²

Die Biographie der Brüder de Chirico ist von der kunsthistorischen Forschung gerade für diese frühen Jahre bis in die letzten Winkel durchforstet worden. Dabei hat man in der Lektüre Nietzsches und Schopenhauers wohl zu Recht eine wesentliche, wenn nicht gar entscheidende Wegmarke auf der Suche nach einem tieferen, übersinnlichen Gehalt der Formen und Zeichen jenseits des tatsächlich dargestellten »Scheins« der sichtbaren Gegenstände erkannt. Die de Chirico-Spezialisten haben dabei aber, wie mir scheint, nicht selten des Guten zuviel getan. Die Tatsache, daß sowohl de Chirico selbst als auch sein Bruder Alberto Savinio nicht wenig über sich selbst und ihr Philosophieren geschrieben haben, macht die Sache angesichts der Unklarheiten und Widersprüche in ihren Texten nicht einfacher. Glücklicherweise zeichnet sich jedoch gerade die früheste Phase der metaphysischen Bilder, die zwischen

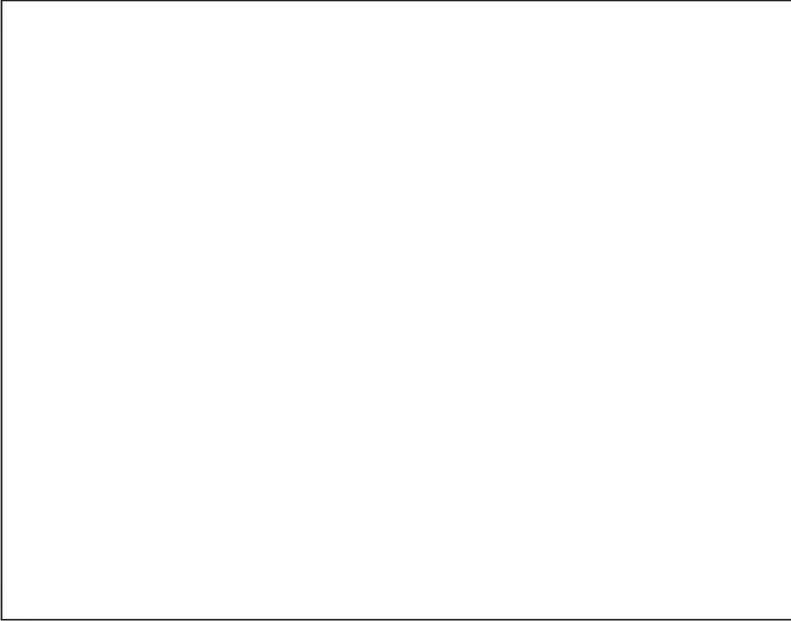
1909 und 1914 entstanden sind, trotz oder gerade wegen ihrer ikonographischen Rätsel und Mehrdeutigkeit durch eine bezwingende Unmittelbarkeit des Ausdrucks aus und bedarf in der Regel keineswegs des Experten, um ihre Wirkung zu entfalten. Das war von Anfang an so. Magritte brach sogar angesichts einer Photographie des »Canto d'amore« in Tränen aus. »Die triumphierende Poesie« wurde als »eine neue Art der Wahrnehmung« empfunden, »die den Betrachtenden zu seiner Einsamkeit zurückfinden und ihn die Stille der Welt hören läßt«.³

Dies gesagt, muß ich jedoch sogleich hinzufügen, daß ich davon überzeugt bin, daß der Tod des Vaters, der für die beiden Brüder das abrupte Ende der Kindheit und frühen Jugend mit sich brachte, einen tiefen Einschnitt, um nicht zu sagen ein Trauma nach sich gezogen hat, auf dessen Spuren man bei den frühen Bildern immerfort stößt. Bis zu einem gewissen Grad haben wir es gerade bei den frühen metaphysischen Bildern auch mit einer Art von »Trauerarbeit« zu tun. Der Aufbruch der Mutter »nach Europa« (wie man in Griechenland bis vor kurzem noch ganz selbstverständlich sagte) bedeutete für die 17- bzw. 14-Jährigen das Verlassen alles bis dahin Vertrauten, war mit endlosen Reisen, mit Bahnhöfen, Hotels und ständig wechselnden Wohnungen in unterschiedlichen Städten, kurz mit einer elementaren Erfahrung der Fremde und des Fremdseins verbunden, eine Erfahrung, die bei den beiden ungleichen Brüdern zusammenfiel mit dem schwierigen Weg der Selbstfindung der Heranwachsenden. Der Aufbruch ins Unbekannte und Gefährliche auf der einen Seite, Einsamkeit, Sehnsucht und Trauer über den Verlust auf der anderen, das sind die Stimmungen, die sich auch dem nicht eingeweihten Betrachter der Bilder unmittelbar mitteilen, ja, die sich geradezu auf ihn übertragen. Und dabei spielen die antiken Statuen eine entscheidende Rolle.

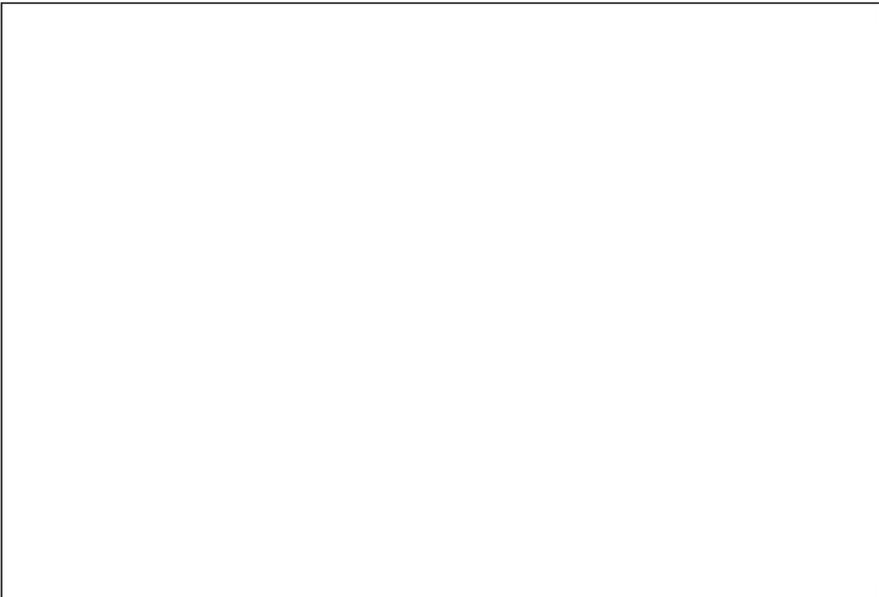
Die erste Stadt, in der sich Gemma de Chirico 1906 für eine längere Zeit niederließ, war München, wo die beiden Söhne studieren sollten, Giorgio Kunst, Alberto Musik. In der ausgesprochen konservativ ausgerichteten Münchner Kunstakademie, wo man damals noch ausgiebig nach Modellen und Abgüssen antiker Statuen und Büsten zeichnen lernte – eine Praxis, mit der Giorgio, wie wir von ihm selbst gehört haben, schon von Athen her vertraut war –, fand er trotz großer Hingabe nicht das, was er innerlich suchte. Entscheidend war dagegen die Begegnung mit Bildern von Arnold Böcklin (1827–1901), dessen Verehrung, ja Kult damals in München eine wahre Blüte erlebte. Die »Tiefe« von Böcklins Bildern ging dem jungen Künstler nun aber keineswegs vor den Originalen auf, sondern im Studio des Komponisten Max Reger, bei dem sein

Bruder Unterricht in Komposition nahm, wobei Giorgio als Dolmetscher diente. Hier erfuhr er – nach dem Vorbild Nietzsches – die erste einer Reihe von »Offenbarungen« (rivelazioni), und zwar beim müßigen Blättern in einem Album von Photogravüren nach Werken Böcklins. Was ihn an dessen Gemälden faszinierte, waren weniger Farbe und Komposition, als die »Stimmungen«, die dieser seinen heroischen Landschaften zu geben wußte, und die er in einer oder wenigen menschlichen Gestalten zu konzentrieren verstand (man denke nur an Werke wie die »Toteninsel«). Außer Arnold Böcklin und Max Klinger scheinen de Chirico damals bezeichnenderweise vor allem die Romantiker angezogen zu haben, vor allem Moritz von Schwind (1804–1871), den er mit einer, wie ich meine, sehr bezeichnenden Wendung als »den großen, unvergleichlichen, von göttlichem Heimweh erfaßten Schwindt« (il grande, ineffabile, divinamente nostalgico Moritz von Schwindt) charakterisierte.⁴ Neben der Lektüre Nietzsches, Schopenhauers und Otto Weiningers darf man in der Entdeckung Böcklins das entscheidende Ereignis der Münchner Jahre (1906–1909) sehen.⁵

Nach einer kurzen Phase ziemlich ungefilterter Böcklin-Imitationen, in denen de Chirico Meerlandschaften mit Nereiden und Tritonen, Prometheus und vor allem die thessalischen Kentauren malte, entstand im Sommer 1909 in Mailand mit der »Partenza degli Argonauti«⁶ (Abb. 1) zum erstenmal ein Bild, in dem die böcklinsche Landschaft und Stimmungshaltigkeit mit einer autobiographischen Erinnerung verbunden war. De Chirico versucht, hinter der mythischen Handlung einen tieferen Bezug zum eigenen Leben auszudrücken. Jason und Orpheus stehen noch am Ufer und schauen zu dem Schiff Argo (das mit weissagenden Brettern aus dem heiligen Hain von Dodona gezimmert war). Man hat bereits die Segel aufgezogen. Die beiden Helden stehen zur Abfahrt bereit, nachdem sie zu Füßen einer Athenastatue ein Zicklein als Opfer für einen günstigen Ausgang der abenteuerlichen Fahrt dargebracht haben. Mit dieser auf zwei Männer zugeschnittenen Version der mythischen Situation erinnert der Maler an das heimatliche Thessalien, von wo einst die Argonauten aufgebrochen waren. Mit der Athenastatue darüber hinaus konkret an den Vater und an Volos, die Stadt seiner Kindheit. Dort stand nämlich am Bahnhof eine Athenastatue desselben Typus der Athena Parthenos, die zu Ehren des Ingenieurs Evaristo de Chirico für seine Leistungen bei der Erbauung der Eisenbahnlinie Volos – Pelio errichtet worden war. Zur Zeit der Entstehung der »Abfahrt der Argonauten« las übrigens der Bruder, der sich damals ebenfalls in Mailand aufhielt, in den Argonauten des Apollonios Rhodios. Die von de Chi-



1 *Giorgio de Chirico, »La partenza degli Argonauti«, 1909 (Privatsammlung, Rom)*



2 *Giorgio de Chirico, »L'enigma dell'oracolo«, 1909 (Privatsammlung)*

rico gemalte Szene illustriert jedoch keineswegs einen antiken Text. Das Opfer am Fuß der Statue (des Vaters) und der Gesang des Orpheus (des Bruders) sind hinzuerfunden und bedeutungsvoll ins Zentrum des Bildes gerückt. Ohne Dichtung und Gesang kann ein so gefährliches Unternehmen nicht gelingen. Sagt Orpheus mit seinem Gesang auf der großen Kithara als Seher den glücklichen Ausgang der Reise voraus?⁷

Ist im »Aufbruch der Argonauten« der narrative Zusammenhang trotz des engen Bezuges zu den beiden Brüdern noch gewahrt, so wird er in dem wenig später entstandenen »L'enigma del oracolo«⁸ (Abb. 2) absichtsvoll zugunsten eines reinen Stimmungsbildes verunklärt. In der von hinten gesehenen, in sich versunkenen Gestalt, vor der sich eine weite Landschaft mit einer Stadt am Meer öffnet, zitiert de Chirico den heimwehkranken Odysseus aus Böcklins berühmtem »Odysseus und Kalypso« von 1883 und läßt damit selbst zum Vergleich der beiden Bilder ein. Während sich bei Böcklin Stimmung und Identität der Gestalten aus dem erzählerischen Zusammenhang eindeutig ergeben, ist in »L'enigma del oracolo« das Gegenteil der Fall. Wir sehen in einen merkwürdig undefinierten Raum ohne Dach. Die ausgetretenen Platten des Fußbodens zeugen vom Alter eines Tempels oder Heiligtums. Hinter einem Vorhang sieht man Kopf und Schulter der kalkweißen Statue eines jugendlichen Gottes. Von ihr scheint das Orakel auszugehen oder erwartet zu werden. Hat der Gott schon gesprochen und sinnt die Gestalt über den Sinn nach, oder erwartet sie angstvoll den Spruch, oder verweigert sich der Gott? Und wer ist die in sich versunkene, statuenartig regungslose Gestalt? Man kann sie nicht einfach »Odysseus« nennen, nur weil sie der Maler einem Odysseusbild Böcklins entnommen hat. Andererseits hat sich de Chirico später selbst als Odysseus bezeichnet und gemalt. Wir bräuchten also gar nicht nach einer mythischen Situation zu suchen, könnten statt dessen fragen: Trauert dieser de Chirico-Odysseus heimwehkrank, sehnt er sich nach einem fremden, noch unbekanntem Land? Steht er vor einem schweren Entschluß? Fragen über Fragen, aber gerade auf diesen Fragen beruht die dunkle und lastende Stimmung des Bildes, in die der Betrachter unmittelbar einbezogen wird, denn allein zu ihm hin öffnet sich ja der breite Raum. Er betrachtet nicht ein in sich geschlossenes Ereignis von außen, sondern tritt selbst in einen Stimmungsraum, aus dem es kein Entrinnen zu geben scheint. Auch die scheinbar aufschlußreiche Entsprechung der beiden Vorhänge führt in die Aporie. Der Gott verbirgt sich vor dem Fragenden, das Land und das Meer aber öffnen sich. Die in sich versunkene Gestalt schaut indes gar nicht hinaus, denn der Horizont des Meeres würde sich ihr nur als ein anderer Vorhang erweisen, der die Zukunft verbirgt.

Die halbverborgene, von oben beleuchtete, in hellem Weiß aufleuchtende Statue scheint ein Gipsabguß zu sein und der Vorhang vor ihr erinnert denn auch an Zeichensäle. Aber anders als in der Akademie bleibt die Statue hier kein toter Gegenstand, sondern ein mit geheimnisvollen Kräften ausgestattetes Wesen. Die Statue erinnert an den Hermes im Museum von Olympia, den die beiden Brüder einst wie Diebe durch das Fenster betrachteten. In de Chiricos Tagträumen begegnet Jahre später eine ähnliche Statue: »Dans un temple en ruine la statue mutilée d'un dieu a parlé une langue mystérieuse. Cette vision vient toujours à moi avec une sensation de froid comme si un souffle hiémal d'un pays lointain [...] m'avait touché.«

Die Statue als Medium einer Botschaft oder besser einer Stimmung also. Und weiter: »La sensation du présage. Elle existera toujours. C'est comme une preuve éternelle du non-sens de l'univers. Le premier homme devait voir des présages partout. [...] Alors [...] l'homme qui de la lumière du jour si trouve dans l'ombre d'un temple [...] d'abord n'aperçoit pas la statue blanchissante, puis peu à peu la forme se révèle à la toujours plus pure.«

Die Statue spricht also aus der Vorzeit zu ihm. Und die von Böcklin übernommene, in sich versunkene Gestalt ist der Künstler selbst, der wie ein «vacinateur frémissant tend l'oreille, la face tournée vers la terre.»⁹

Es hat eine gewisse Folgerichtigkeit, daß sich diese für de Chirico so stimmungsträchtige und bedeutungsschwere böcklinsche Bildchiffre bei dem nächsten großen Bild auf dem Weg zur metaphysischen Malerei, dem »Enigma di un pomeriggio d'autunno« von 1909¹⁰ (Abb. 3) selbst in eine Statue verwandelt hat. Wie Jahre zuvor im Studio von Max Reger kündigt sich auch dieser neue Schritt in einem übersinnlichen Erlebnis, einer zweiten »Offenbarung« an, bei der zudem eine Statue eine wesentliche Rolle spielt. De Chirico befindet sich im Oktober 1909 in noch angegriffenem, rekonvaleszentem Zustand auf der Piazza Santa Croce in Florenz. Er sieht die Fassade der Kirche und die in sich versunkene Marmorstatue Dantes.

»Le soleil automnale, tiède et sans amours, éclairait la statue ainsi que la facade du temple. J'eus alors l'impression étrange que je voyait toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment; le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'oeuvre qui en résulte une énigme.«¹¹

Das Erlebnis einer außerordentlichen »Stimmung« verdichtet sich auch hier in einem Bild, das – so meint de Chirico später selbst – »jene außeror-



3 *Giorgio de Chirico, »L'enigma di un pomeriggio d'autunno«, 1909*
(Privatsammlung, Buenos Aires)



4 *Giorgio de Chirico, »L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio«, 1911/12*
(Privatsammlung)

dentliche Poesie« enthält, die »ich in den Büchern von Nietzsche kennen gelernt habe«. ¹² Würde man nicht von dieser »rivelazione« in Florenz, niemand würde angesichts von »L'enigma di un pomeriggio d'autunno« an die Piazza di Santa Croce denken. Aus der Kirchenfassade ist eine Art von griechischem Propylon geworden, von rechts ragt ein Tempel ins Bild. Eine Mauer, niedrige Gebäude und die Vorhänge im Propylon schließen eine Art von heiligem Bezirk völlig ab. Im Zentrum des Platzes aber steht die Statue auf einem sehr hohen Sockel, der die beiden Menschen neben ihm noch überragt. Aus dem Dante ist eine antike Statue geworden, die indes leicht als Variante des in sich Versunkenen beziehungsweise von Böcklins Odysseus zu erkennen ist. Es gibt kein antikes Statuenschema, das dieser romantischen Trauerfigur ähneln würde. Aber de Chirico hat seinen Doppelgänger im Bild hier bewußt antikisiert. Eine Statuenstütze suggeriert den antiken Charakter des Standbildes und der Kopf ist so sehr gesenkt, daß man auch an eine fragmentierte Statue ohne Kopf und rechten Unterarm denken kann. Die Haltung der Statue spiegelt sich zudem in dem rechten Heiligtumsbesucher, der sich in seiner traurigen Stimmung an seinen Gefährten anlehnt. Hier hat de Chirico offenbar eines jener griechischen Heiligtümern seiner »préhistoire« beschworen, in denen er sich Seher und Philosophen vorstellt.

Noch stärker als bei »L'enigma del oracolo« ist der Raum hier abgeschlossen, die beiden Menschen sind allein und verlassen. Das Schiff mit den schwellenden Segeln im Hintergrund fährt davon. Hat es sie abgesetzt und segelt jetzt wieder davon? Dafür spräche der Titel des stillen Bildes »L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio« ¹³ (Abb. 4), auf dem dasselbe Besucherpaar mit einem – nimmt man den Titel ernst – abfahrenden Schiff im Hintergrund erscheint. Aber Fragen nach dem wo und nach einer Handlung gehen ins Leere, gezeigt werden soll in diesen Bildern nicht eine konkrete Handlung, sondern ein Seelenzustand. Die antike Statue aber ist noch mehr als bei »L'enigma del oracolo« zum zentralen Stimmungsträger geworden, in ihr ist die Stimmung der beiden Menschen auf dem Platz monumentalisiert und so als unüberwindbar verewigt. Gleichzeitig entstand das berühmte Selbstporträt ¹⁴, auf dem sich de Chirico in der bekannten Nietzsche-Pose als melancholischen Philosophen mit in die Hand gestütztem Kopf darstellt, mit der Inschrift ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST.

In einer Variante von »L'enigma di un pomeriggio d'autunno«, der »Meditazione autunnale« ¹⁵ fehlen die Menschen. Die Statue erscheint seitenverkehrt, nun aber durch zwei quergestellte Arkaden regelrecht im Zentrum und

in vollem Licht inszeniert. Der Denker oder Dichter meditiert jetzt angesichts der unendlichen Fläche des Meeres. Ein an die Mauer gelehnter Wanderstab erinnert an Menschen, ein Kreuz zu Seiten des Statuensockels deutet vielleicht ein Grab an. Sind die Eingeschlossenen gestorben? Die Statue verkörpert die Dauer, das Meditieren über die Rätsel wird kein Ende finden, denn es gibt keine Lösungen. Noch stärker als auf den früheren Bildern wird der Betrachter hier unmittelbar angesprochen, indem der Maler ihm einen Platz in der Mitte des sich zu ihm hin öffnenden Platzes anweist.

Zur selben Zeit im Winter 1911/12 entsteht »Meditazione del mattino«¹⁶ (Abb. 5), auf dem der einstige Odysseus Böcklins, nun wieder allein und in Vorderansicht, in eine ganze Ansammlung von Statuen geraten ist. Er scheint für einen Augenblick aus seinem tiefen Sinnen erwacht, hat sich aufgerichtet, scheint sich an den Flußgott in der Platzmitte zu wenden. Am Aufgang zu dem Gebäude auf der Linken steht die sinnende Muse mit aufgestütztem Fuß. Auch im Gebäude sieht man zwei Statuen, von denen eine sitzende, schwer nach vorn gebeugte Gestalt eine Denkerpose einnimmt. Es ist die Haltung, die der Mann im roten Gewand für einen Augenblick aufgegeben hat. Es besteht auch hier wieder eine deutliche Wechselbeziehung zwischen dem Menschen und



5 Giorgio de Chirico, »La meditazione del mattino«, 1911/12 (Finarte Casa d'Aste S.p.A., Mailand)

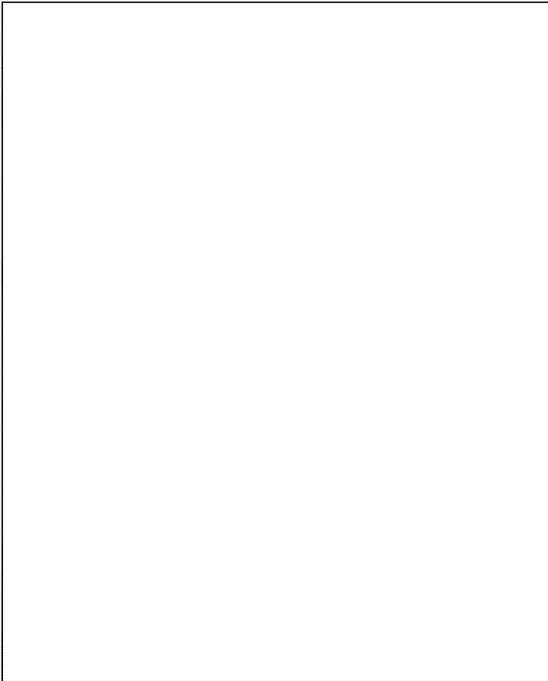
den Statuen. Die Statuen sind diesmal aber ohne oder auf niedrigem Sockel dargestellt, wie es sich de Chirico im Gefolge Schopenhauers auch für Statuen auf Plätzen wünschte, damit die Menschen in unmittelbarerem Kontakt mit ihnen treten könnten.¹⁷ Der einsame Mann scheint unter die Menschen einer früheren Kultur geraten zu sein, die in ihren fensterlosen Häusern und auf ihren leeren Plätzen versteinert sind. Gehören sie zum Heimweh-Gepäck des Malers, das er aus Griechenland mitgenommen hat? Lediglich die dem Meer zugewandte Kolossalstatue, die nur halb zu sehen ist, nimmt nicht an der eigenartigen Begegnung vor und in diesem Haus der Erinnerung teil.

Nach de Chiricos zweitem Aufenthalt in Turin bei dem seine Identifikation mit Friedrich Nietzsche, dessen Geisteskrankheit dort im Jahre 1888 ausgebrochen war, ihren Höhepunkt erreichte, entstanden die Bilder der von Arkaden gesäumten Plätze mit der liegenden Statue der verlassenen Ariadne und mit den Statuen der »Politiker«. Man kann das Erlebnis der Tage in Turin als die dritte große »Offenbarung« auf dem Weg zur »Pittura Metafisica« verstehen. Wie schon in Florenz war de Chirico in einem Zustand äußerster Erregbarkeit (der Aufenthalt endete mit seiner Flucht nach Paris, um sich dem Wehrdienst zu entziehen).

»A Torino tutto è apparizione. Si sbocca in un piazza e ci si trova di fronte a un uomo di pietra che ci guarda come solo le statue sanno guardare. Talvolta l'orizzonte è chiuso da un muro dietro il quale si leva il fischio di una locomotiva, il rumore di un treno che si mette in marcia: tutta la nostalgia dell'infinito si rivela a noi dietro la precisione geometrica della piazza [...]«¹⁸

Es geht bei de Chiricos Nähe zu Nietzsche auch in diesem Fall nicht um bestimmte Gedanken des Philosophen als vielmehr um ein von der Nietzsche-Lektüre inspiriertes halluzinatorisches Erleben der hinter den Räumen und Dingen liegenden metaphysischen Geheimnisse. Die Tage in Turin werden, wie gesagt, zur Geburtsstunde der »Piazze d'Italia« (obwohl die gemalten Plätze wenig mit den realen italienischen Plätzen in Turin, Florenz oder Rom, wohl aber mit den später gebauten leeren Repräsentationsplätzen des Faschismus zu tun haben!). Die Statuen der »Politiker« auf den großen, weiten Plätzen »guardano come solo le statue sanno guardare«. Zunächst malt er aber keine Turiner Politiker-Statuen, sondern die schlafende Ariadne. Die zeitliche Abfolge dieser eindrucksvollen Serie von ca. 10 Bildern ist trotz der neueren Erkenntnis nicht ganz klar.¹⁹ Eines der frühesten Bilder scheint die »Solitudine« zu sein, auf der der Sockel der Statue die Inschrift »Melanconia« trägt (Abb. 6).²⁰ Die Haltung der schlafenden Ariadne wird hier in die einer nach-

denklich Sinnenden mit aufgestütztem Kopf verändert, ein Motiv, das seit Dürers berühmtem Kupferstich von 1514 zum Inbegriff der Schwermut geworden ist.²¹ Das Bild ist deshalb vergleichsweise einfach zu lesen. Die Statue verkörpert das Leiden an der Welt und am Leben, dem gerade die Künstler und Dichter verfallen. Es ist spät am Abend, die Statue, die Arkaden und das jetzt winzig klein gewordene Menschenpaar im Hintergrund werfen weite Schatten in einem fahlen, grünlich schweren Licht. Betrachtet man diese Schatten näher, so entdeckt man vor der Statue den Schatten eines Menschen, der für den Betrachter unsichtbar, hinter einem Arkadenpfeiler direkt vor der Statue zu stehen scheint. Ist es der Künstler, der vor seiner eigenen »melanconia« steht? Diese wäre für ihn dann wieder mit der alten Erinnerungslast verbunden. Als neues Motiv finden wir nämlich auf dem Bild die geschlossenen Fensterläden über den Arkaden, die Trauer und Verlassensein anzeigen. Auch das Elternhaus in Athen hatte die Fensterläden geschlossen an jenen Tagen nach dem Tod des Vaters, wie der Maler sich erinnert: »Belle giornate tremendamente tristi, impose chiuse [...]; tutte le finestre erano chiuse, dappertutto era silenzio [...]; qui mi ha mostrato la grande finestra nera chi mi ha mostrato là in fondo la triste casa [...]«²²



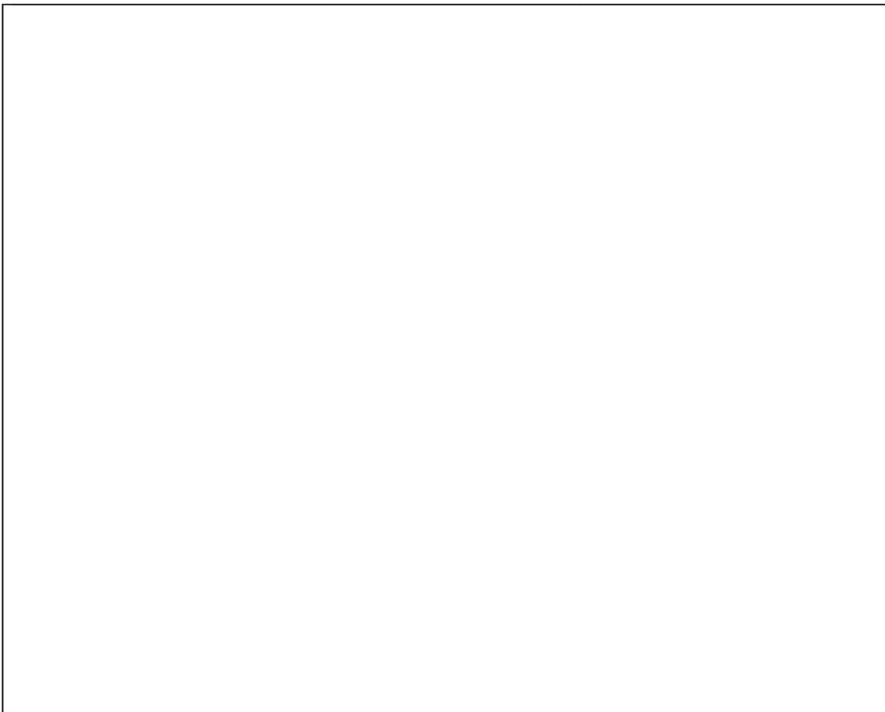
6 Giorgio de Chirico, »Solitudine (Melanconia)«, 1912 (Sammlung Eric und Salome Estorick, London)

Das Trauma der verlorenen Kindheit bestimmt auch die anderen, nach den Tagen in Turin entstandenen Bilder. Die »Trauerarbeit« setzt sich dann auf den »Piazze d'Italia« mit den Statuen der »Politiker«, den Türmen, Bahnhöfen und der »angstvollen Reise« (il viaggio inquietante) fort. Betrachtet man die verschiedenen Versionen der Plätze mit der Ariadnestatue, so kann man nicht umhin, den Variationsreichtum de Chiricos zu bewundern, sowohl, was die Veränderungen in der Inszenierung als auch der bildnerischen Mittel anlangt. In »Le gioie e gli enigmi di una ora strana«²³ gibt er die antike Statue vergleichsweise getreu wieder.²⁴ Freilich keineswegs nach dem Original oder einem Abguß, sondern nach einer einfachen Zeichnung im »Répertoire des Statues« des Salomon Reinach (Paris 1897). Es geht ihm überhaupt nicht um die sinnlichen Reize der Statue, die er aus einer der Abgußsammlungen durchaus gekannt haben könnte, sondern lediglich um das Motiv der Schlafenden. Auch die mythische Gestalt selbst scheint ihn in diesem Fall nicht besonders interessiert zu haben, für ihn ist Ariadnes Schlaf vor allem der Schlaf einer Verlassenen.

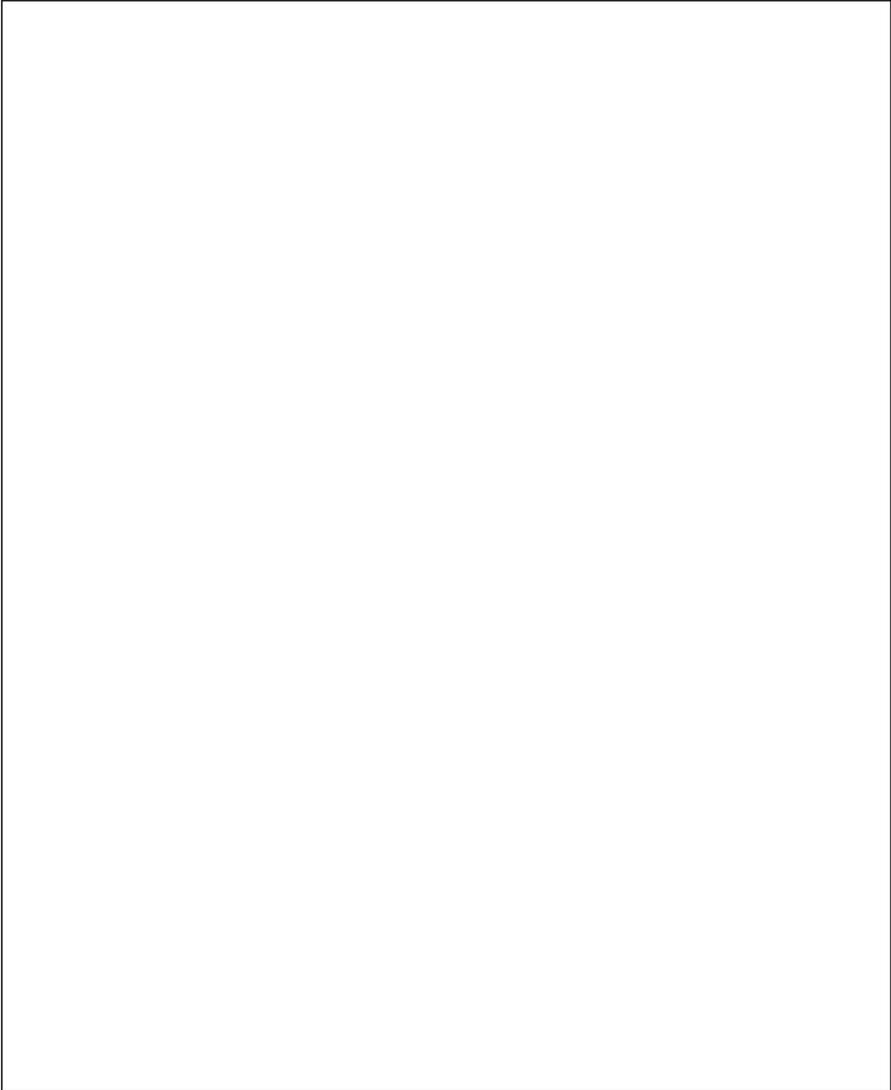
Ariadne schläft hier und auf den übrigen Bildern auf einer ausgesprochen unwirtlichen Bühne. Hinter ihr erheben sich bedrohlich ein roter Wehrturm, eine Mauer und hinter dieser ein abfahrender Zug, eine kulissenartige Arkadenarchitektur und – kaum zu sehen – das kleine Menschenpaar, das die Schläferin nie erreichen wird. Dionysos wird nie in diese trostlosen Platzgefängnisse kommen. Ariadnes Schlaf ist ein Schlaf der Verzweiflung. Auf den übrigen Bildern der Serie variiert de Chirico die Position der Schlafenden. Um die Statue in den ganz ungewöhnlichen und beunruhigenden Ansichten zeichnen zu können, hatte er sich übrigens ein kleines »bozzetto« aus Ton geknetet, dessen unklaren Formen man deutlich ansieht, daß es ebenfalls aus Strichzeichnungen abgeleitet ist. Bei diesen Varianten wird der Schlaf immer mehr zu einer gequälten Abwehr der sukzessiv bedrängender gestalteten Umgebung.²⁵ In besonderer Weise gilt das für den »Pomeriggio di Arianna«²⁶, wo sich hinter Ariadne riesige Türme beziehungsweise Schornsteine als Zeichen der Unendlichkeit erheben und für die »Statua silenziosa«²⁷ (Abb. 7) mit einem nahsichtigen Ausschnitt der Liegenden in den neuen kubistischen Formen (die de Chirico in Paris kennen gelernt hatte) und einem Ausdruck, der ebenfalls eher auf qualvolle Träume als auf Erlösung von bedrängender Umgebung weist. Nietzsches Ariadne und Dionysos haben mit diesen Bildern wenig zu tun! Man sollte sich von de Chiricos Nietzsche-Hochstimmung in Turin nicht täuschen lassen, auf den Bildern ist vom »Glück der Leere« wenig zu spüren, wohl aber von der Klarheit der Formen. Diese aber sprechen von nichts anderem als von Einsam-

keit und Trauer. Das haben auch die frühen Kritiker so gesehen. Es gibt keinen wirklichen Unterschied in der »Stimmung« der Ariadne-Bilder und zum Beispiel dem tief traurigen »Mistero e melanconia di una strada«²⁸ (Abb. 8) aus demselben Jahr 1914 mit der Schattengestalt des mit seinem Reif spielenden Mädchen und dem offenen Möbelwagen. Und dasselbe gilt für die Plätze mit den Politikerstatuen, die trotz ihrer zwiespältigen Verherrlichung des »infinito« in geheimnisvoller und versteckter Weise mit der Statue des traurigen Denkers in »L'enigma di un pomeriggio d'autunno« und letzten Endes wohl auch mit der Erinnerung an den Vater zusammenhängen.

Hatten wir es bisher noch mit scheinbar realen Räumen und Situationen zu tun, so kennzeichnet die nach der Ariadneserie und den »Piazze d'Italia« in Paris entstandenen Bilder der Jahre 1913/14 ein höherer Grad von Abstraktion. Man hat mit Recht von einer zweiten Phase der metaphysischen Malerei de Chiricos gesprochen. Gegenstände völlig unterschiedlicher Art werden jetzt nebeneinander gestellt, und zwar in nicht mehr vorstellbaren, traumartig ineinander und übereinander geschobenen Raumteilen und Raumfragmenten.



7 Giorgio de Chirico, »La statua silenziosa«, 1913 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf)



8 *Giorgio de Chirico, »Mistero e melanconia di una strada«, 1914 (Privatsammlung, New York)*

Bei diesen neuen Visionen spielen der Einfluß des Dichters Guillaume Apollinaire und auch die gleichzeitig entstehenden »protosurrealistischen« Bilder von Picasso und Braque eine wichtige Rolle. Aber de Chirico bleibt trotz formaler Anklänge auch in dieser Phase in seinem Bildvokabular noch einzigartig und unverwechselbar. Bisher hatte er Räume gemalt, in denen die Dinge und Gestalten in zwar geheimnisvollen, aber in räumlich doch logisch nachvollziehbaren Zusammenhängen zueinander standen. Die Statuen fungieren dabei meist als Blickpunkte und als primäre Träger der Stimmung. Und diese Stimmung blieb seit den Bildern von 1909 die jener in sich versunkenen, ursprünglich von Böcklins Odysseus abgeleiteten Gestalt. Die ikonographischen Formeln verwiesen dabei immer wieder auf Erinnerungen und Zusammenhänge, die mit dem verlorenen Land der Kindheit zusammenhingen.

Auf den neuen Bildern, treten die bedrängenden Architekturen und Zeichen (Arkaden, Türme, Lokomotive, Mauer, Segelschiff) zurück. Gleichzeitig scheidet aber auch die ganzfigurige Statue aus dem Repertoire aus. De Chirico malt jetzt nur noch Teile von Statuen, meist Köpfe. Dabei handelt es sich jedoch um keine Fragmente natürlicher Art mit Zeichen der Zerstörung, sondern um als Teilstücke eigens hergerichtete Abgüsse, wie man sie in Abgußsammlungen fand und wie sie für die Zeichenstudien der Studenten besonders gerne verwendet wurden. De Chirico bewahrte selbst einige Gipsköpfe dieser Art in seinem Studio auf, die man auch auf seinen späteren Bildern gelegentlich wiederfindet. Auf den neuen Bildern werden, wie gesagt, ganz unterschiedliche Objekte, die nichts miteinander zu tun haben, nebeneinander gezeigt. Das gilt auch für die Gipsteile. Vielleicht hängt die Bevorzugung dieser Teilstücke damit zusammen, daß sich an ihnen der zufällige Ding-Charakter der Gegenstände besser veranschaulichen ließ, als an ganzen Statuen.

In »L'incertezza del poeta«²⁹ (Abb. 9) beherrscht ein weiblicher Torso das Bild, vor dem eine riesige Staude reifer Bananen liegt, die aus dem Torso heraus zu quillen scheinen. Sie liegen auf einer Art Tischplatte. Arkade, Mauer, Zug und Segelschiff sind zwar als Stimmungselemente noch gegenwärtig, aber an den Rand gedrängt. Die Arkadenbögen liegen im Schatten, während der als solcher charakterisierte Gipstorso in vollem Licht steht. Warum wird er so herausgehoben? Im »Sogno trasformato«³⁰ und in der »Passeggiata del filosofo«³¹ ist es ein Zeuskopf oder besser eine Zeusmaske aus Gips, die im einen Fall mit Bananen und zwei Ananasfrüchten, im anderen Fall mit zwei großen Artischocken wie auf einem Stilleben zusammengestellt sind. Auf wieder anderen Bildern erscheinen die Artischocken zusammen mit einer Kanone und

Uhr oder allein mit Turm und Zug im Hintergrund oder die Bananenstaude liegt vor dem Hintergrund einer bedrängend weiten Bahnhofszenerie. Auch auf den Bildern mit dem Zeuskopf sind die inkongruenten Gegenstände auf einer eigenen Ebene ausgestellt, während die früheren Architektur-Elemente nur noch in Andeutung erscheinen.

Man hat viel über die Bedeutung der Früchte spekuliert, die Bananen gar mit Libyen (und der italienischen Kolonialpolitik!), die Artischocken mit dem Thyrsos des Dionysos und der Mänaden in Zusammenhang gebracht. Das alles scheint wenig sinnvoll. Sicher ist, daß wir es nicht mit Zeichen eines sinnvollen Systems zu tun haben. In der Zusammenstellung des logisch nicht Zusammengehörigen soll vielmehr einerseits – Nietzsche und Schopenhauer folgend – die Sinnlosigkeit des scheinbar Wirklichen in der äußeren Welt der Erscheinungen zum Ausdruck kommen. Andererseits offenbaren die Dinge, wenn sie aus ihren üblichen Kontexten gerissen werden, aber auch ihre je eigene Rätselhaftigkeit, ihren metaphysischen Sinn, in den es einzudringen gilt. Von de Chirico wissen wir, daß sowohl die Bananen wie die Artischocken in seinen Träumen vorkamen und in der Tat kann man die Bilder wohl am ehesten als Traumvisionen oder dichterische Tagträume verstehen.

»Beauté des longues cheminée rouges.
Fumée solide
Un train siffle. Le mur.
Deux artichauts de ferre me regardent«³²

Werden die Artischocken von de Chirico als hart, »wie aus Eisen« vorgestellt, so signalisieren die Bananen an anderer Stelle »goldenen Überfluß, die Pracht an reifen und wohlschmeckenden Früchten«. Aber das alles ergibt keinen bedeutungsvollen Zusammenhang und soll es auch nicht. Was als »Bedeutung« bleibt, scheint der geheimnisvolle Nicht-Sinn des logisch nicht Zusammengehörigen zu sein. Doch gerade dieser Nichtsinn ist es, der die Phantasie stimuliert und ganz unterschiedliche Deutungen oder auch nur Vorstellungen evoziert. Der Abguß wird in diesem Spiel bewußt als ein weiteres Mittel der Verfremdung eingesetzt, denn als Kopie der antiken Statue ersetzt er diese nur als Teil, ist Erinnerung einer Erinnerung, oder besser Fragment der Erinnerung einer Erinnerung. Die Titel der Bilder sind in diesem Falle, wie mir scheint, aufschlußreich. Sie verweisen gleicherweise auf den Traum wie auf die schöpferische Phantasie des Dichters beziehungsweise des Philosophen. Im

Traum werden die Dinge ihrer gewohnten Zusammenhänge beraubt und in »metaphysischen« Kombinationen neu verfügbar für den Künstler. Fünf Jahre später wird de Chirico von der »solitudine dei segni« sprechen: »Solitudine eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibilità logica di educazione visiva o psichica.«³³ Es ist die Vereinzelung, die »solitudine dei segni«, die die Vorstellungskraft des Künstlers aufruft, ihr eine neue Freiheit verschafft.

Der weibliche Torso in »L'incertezza del poeta« kann in seinen üppigen Formen und seiner geschraubten Haltung nicht auf ein antikes Vorbild zurück-



9 Giorgio de Chirico, »L'incertezza del poeta«, 1913 (The Tate Gallery, London)

gehen. Daß er trotzdem als Abguß dargestellt wird, zeigt, daß dem Abguß eine besondere Bedeutung zukommt, daß er vom Künstler bewußt eingesetzt wird, um das Unwirkliche der Gegenstände zu betonen, um zu zeigen, daß wir es nicht mit wirklichen Gegenständen, sondern mit Traumbildern zu tun haben. Daß es gerade die Abgüsse sind, an denen sich die »solitudine dei segni« schon längst in besonderer Sinnfälligkeit erfahren ließ, mag ein Blick in die königliche Abgußsammlung von Kopenhagen um 1830 veranschaulichen (Abb. 10).³⁴ Christian Købke zeigt den korrekt gekleideten Diener beim routinemäßigen



10 *Christen Købke, »Partie der Abgußsammlung auf Charlottenborg«, 1830
(Den Hirschsprungske Samling, Kopenhagen)*

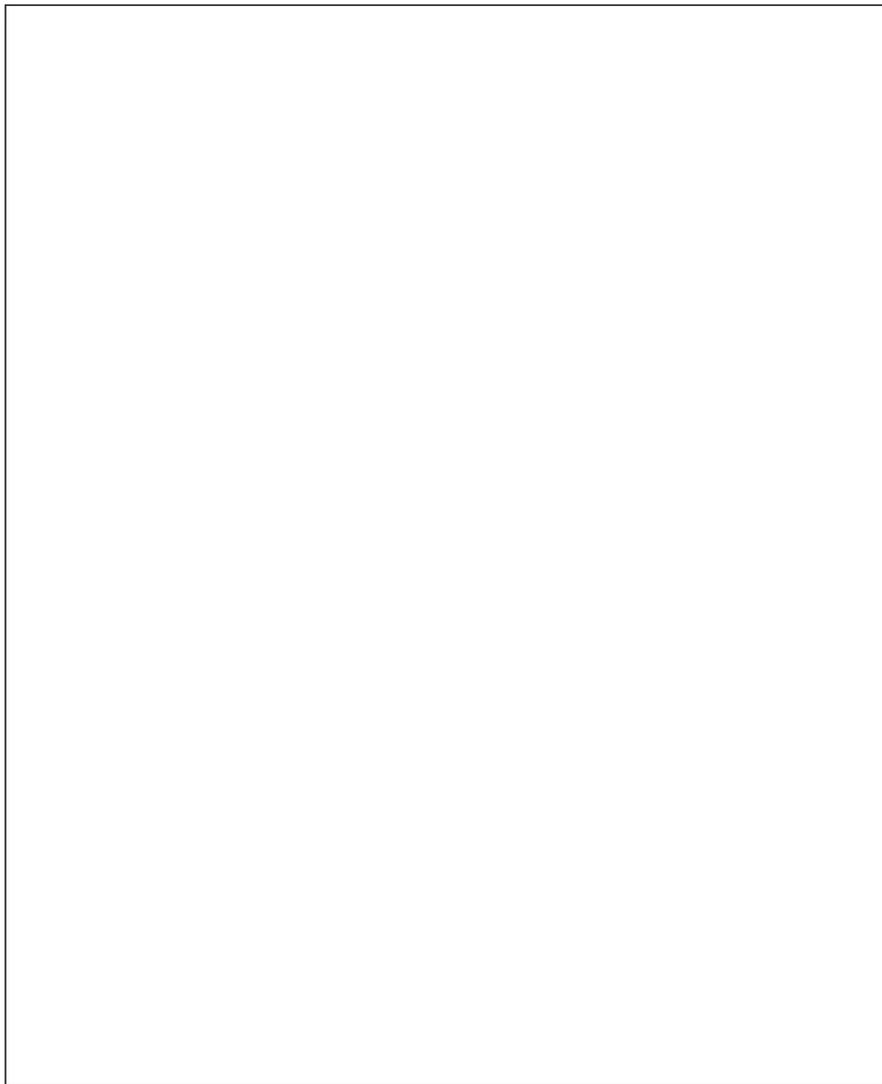
Abstauben der Abgüsse und lenkt den Blick dabei auf den scharfen Kontrast zwischen dem hehren Kunstideal, auf das die Gipse verweisen (Købke hat ausgerechnet eine Figur aus dem Parthenon-Giebel für seinen Ausschnitt des Museums gewählt) und dem geringen materiellen Wert der Kopien aus billigem Material. Gerade dieser geringe Wert, das billige Material und die entsprechende Aufbewahrung der Abgüsse in den Sammlungen und Künstlerateliers prädestiniert sie für die eigenartige Doppelrolle, die sie in de Chiricos Bildern übernehmen: Auf der einen Seite sind sie zufällig herumliegende Objekte wie andere auch, auf der anderen aber haben sie etwas Geheimnisvolles an sich, weil sie, wenn auch als Kopien von Statuen etwas vom Abglanz der Götter der Vorzeit an sich tragen. In der »Composizione metafisica«³⁵ liegen zwei Abgüsse von Füßen in zufälliger Position wie vergessene Gegenstände ohne Sinn und Zweck neben einer Buch- oder Bildrolle und einem Ei auf derselben Fläche. Dahinter ragen zwei rote Kamine in den Himmel und auf eine Wand ist ein großes geheimnisvolles X geschrieben. Eine Zusammenstellung von Objekten und Zeichen also, die als solche bar allen Sinnes scheinen und doch die Phantasie des Betrachters in einer ganz neuen Weise herausfordert. Haben die einsamen Füße einst zur Statue eines Gottes gehört, oder eines Tänzers, aber wer hat sie gebraucht? Warum haben sie sich in diese Umgebung verirrt. »Portrait de l'artiste par lui-même« lautet der Titel, den Paul Eluard dem Bild gegeben hat, und damit diese neuen surrealen Phantasmagorien zugleich beschrieb und ironisierte.

Das herausragende Werk dieser Zeit aber ist zweifellos der »Canto d'amore«³⁶ (Abb. 11), auf dem wir einen ungleich wirkungsmächtigeren Gipsabguß, den Kopf des Apollo vom Belvedere neben dem berühmten gewordenen roten Gummihandschuh finden.

»Monsieur de Chirico hat soeben einen rosafarbenen Gummihandschuh gekauft, einer der eindruckvollsten Gegenstände, die man kaufen kann. Vom Künstler gemalt soll er seine künftigen Werke noch eindrucksvoller und erschreckender machen als die bereits gemalten schon sind. Wenn man ihn fragt, welchen Schrecken der Handschuh erregen könnte, beginnt er sogleich von den Zahnbürsten zu reden, diesen noch schrecklicheren, gerade von der Dentisten-Kunst erfundenen und vielleicht nützlichsten Objekten aller Künste.«³⁷

Dem nihilistischen und antibürgerlichen Duktus von Apollinaires Ankündigung steht im »Canto d'amore« eine großartige Inszenierung gegenüber. Die drei so durch und durch inkompatiblen Gegenstände, gipsweißer Apollokopf, roter Gummihandschuh und grüner Stoffball sind wie Zeichen einer geheim-

nisvollen Offenbarung ausgestellt. »L'arte deve ricercare sensazioni nuovi.« Und auf der Sensation des nie Gesehenen beruht zweifellos ein Gutteil der Wirkung des Bildes, zumal die Gegenstände plastisch so effektiv ins Licht gesetzt sind. Natürlich wird der Apollokopf als Bildungssikone durch den Gummihandschuh ironisiert, gleichzeitig aber dominiert er das Bild mit sei-



11 Giorgio de Chirico, »Il canto d'amore«, 1914 (*The Museum of Modern Art, New York, Vermächtnis Nelson A. Rockefeller*)

nem emphatischen Ausdruck. Die vertrauten Elemente der Melancholie der früheren Bilder sind auch hier wieder an den Rand gedrängt, aber sie bleiben doch noch gegenwärtig: der Zug hinter der Mauer und die Arkaden mit den leeren Fensterhöhlen. Gehört auch der grüne Ball zu den Erinnerungszeichen der Kindheit oder bedeutet er einfach Spiel? Um den Gummihandschuh ist



12 *Giorgio de Chirico, »Ritratto di Guillaume Apollinaire«, 1914 (Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris)*

von den Interpreten besonders viel Wesens gemacht worden, angefangen vom Handschuh der Chirurgen und der Hebamme bis zum Schild mit der Hand, die nach Savinio als Wegweiser zu einem Bordell in Volos die Phantasie der Knaben erregte und so als Sinnbild für verbotene Liebe verstanden werden konnte. Andere gehen noch weiter, um den Kontrast zwischen Apollo und Gummihandschuh zu erklären, sehen das Männliche mit dem Weiblichen konfrontiert oder bemühen gar Nietzsches »Geburt der Tragödie«!

Die eindringliche Wirkung des Bildes wird durch alle diese ikonographischen Entschlüsselungsversuche indes nicht erklärt. Sie beruht vor allem auf der sinnlich so einzigartigen Präsentation der Objekte, die in jedem Betrachter eigene Assoziationen evozieren: Verklärung des Dichterischen (und der Kunst überhaupt) durch das Haupt des Musengottes; Verklärung aber auch des geheimnisvollen Handschuhs, Reiz des Gefährlichen, das man nicht berühren darf, oder eben rätselhaft wie das Bild »Canto d'amore« (was die Lesart Apollinaires war, auf den der Titel vielleicht auch zurückgeht). Nicht zu übersehen scheint mir die veränderte Stimmung, die nur noch wenig mit den melancholischen Bildern der vorigen Jahre zu tun hat, eine Stimmung die sich schon in den vorangegangenen Bildern mit den Abgüssen beobachten läßt, und die sich dort im weiblichen Torso und im Zeuskopf verdichtete, wie hier im Kopf des Apollo.

De Chirico war mit seiner Kunst im Paris der Jahre 1913–1915 in hohem Maße originell, ein absoluter Einzelgänger. Das gilt auch für die Auswahl seiner Skulpturen. Während sich andere Künstler und Dichter in diesen Jahren von archaischen Kouroi oder von urtümlich wirkenden afrikanischen Skulpturen inspirieren ließen, verwendet er Abgüsse nach nur ganz wenigen Typen, und bei diesen handelt es sich zudem um die bekanntesten und abgegriffensten »Bildungs-Ikonen« der klassischen Kunst. Und doch ist de Chirico alles andere als ein Klassizist. Wieland Schmied hat recht, wenn er den »Canto d'amore« ein »Kuckucksei« des Klassizismus nennt.³⁸ Auch später wählt De Chirico Abgüsse nach bekannten klassischen Statuentypen, wie man sie in jeder Abgußsammlung und in jeder Akademie finden konnte: die Niobe, den Kopf eines Niobiden, den Hermes Ludovisi, den Euripides Farnese, den Hermes und Apollo vom Belvedere. War es die Vertrautheit mit diesen Bildern aus der Zeit, als er Abgüsse abzeichnen mußte (was er später als notwendige Übung rühmt) oder ist es eine konservative Haltung? Jedenfalls scheint klar, daß diese Abgußfragmente einen besonderen Rang einnehmen in den Stilleben der scheinbar sinnlos aufgereihten enigmatischen Objekte. Die Stimmung ist

auf den Bildern dieser zweiten Phase nicht mehr einheitlich, sie bricht sich in den unterschiedlichen Objekten, wirkt widersprüchlich, dabei aber gleichzeitig sublimiert. Die lastende Schwermut scheint gebannt.

Wenige Monate zuvor war das »Ritratto di Guillaume Apollinaire«³⁹ (Abb. 12) entstanden, auf dem wiederum auf den ersten Blick ein Abguß die Hauptrolle zu spielen scheint. Der Dichter-Freund taucht nur als Schatten vor einem gespenstisch grünen Hintergrund in Gestalt eines »profilo numismatico« auf. In irritierender Nähe zum Betrachter aber blickt die gipserne Büste eines Mannes mit hohem und kahlem Schädel aus dem Bild. Die dunklen Brillengläser deuten auf Blindheit. Gemeint ist wohl die Blindheit der alten Dichter und Seher, wie sie für Homer überliefert ist. Der positive Bezug zwischen Gipsbüste und Apollinaire scheint evident. Was aber ist mit den beiden Backformen, dem Fisch und der Muschel, die auf einer hellen Fläche wie eine Projektion erscheinen? Auch hier gibt es wieder viel zu deuten: religiöses Heilssymbol oder ein Karpfen als Melancholiker-Fisch, Muschel der Santiago-Pilger oder Meer als Ursprung des Lebens. Apollinaire der heimatlose Melancholiker?

Zwei Archäologen haben in gewohnter Manier nach dem antiken Vorbild für die Büste gefragt, und das Cicero-Porträt, beziehungsweise den Bronzekopf einer ptolemäischen Königin vorgeschlagen.⁴⁰ Beide Vorschläge überzeugen nicht, besonders wenn man bedenkt, wie wenig es de Chirico auf die konkrete Form der klassischen Statuen ankam. Die Sache ist einfacher: Er hat den ausdrucksvollen Kopf in antikischem Stil einfach erfunden! Interessant bleibt, daß er das Medium des Gipses benutzt, um den Kopf als »antik« zu charakterisieren, was in diesem Fall gleichermaßen Anonymität und Autorität einschließt. Denn offensichtlich sollte der Freund mit der antiken Dichtkunst in Zusammenhang gebracht werden: Auch Apollinaire ist ein Dichter-Seher, ein Nachfahre der griechischen Sänger, so wie de Chirico selbst, der sich auf einem Porträt aus den 20er Jahren vor einer Statue des Dichters Euripides, zeigt. Die Gipsbüste des antiken Dichters erscheint noch einmal in »Nostalgia del poeta«⁴¹ und in »Poeta e filosofo«⁴², dort mit verhülltem Gesicht als Gefährte des schon zu einer Gliederpuppe erstarrten Philosophen.

In de Chiricos Aufzeichnungen aus dem Jahr 1913 findet sich ein sehr poetischer Abschnitt, den er mit »Le sentiment de la préhistoire« überschreibt. Darin begegnet man wieder der oben schon erwähnten fragmentierten Götterstatue, die in einer geheimnisvollen Sprache spricht. Dichtung und Philosophie, Mythos und Weissagung, die Heiligtümer und die Statuen, sie alle gehören

zum »sentiment de la préhistoire«. Im Erinnern oder im Träumen von jener ursprünglichen Welt der »préhistoire« erwächst der frühe Künstler (l'artiste primitif) in ihm:

»Le premier qui sculpta un dieu, le premier qui voulut créer un dieu. Et je pense alors si l'idée de se figurer un dieu à face humaine ainsi que la concures les Grecs en art ne serait un prétexte éternel pour découvrir bien des fontaines de sensations nouvelles [...]«⁴³

Die Statuen und Gipsfragmente erinnern de Chirico an die anfängliche Welt, die er für sich bei den Griechen, ihrem Mythos und ihrer Kunst ansiedelte. Diese anfängliche Welt ist für ihn als Künstler Hoffnungszeichen, unsicher und unfaßbar zwar wie Träume, aber doch existent und sogar dinglich greifbar, wenn auch nur in Gestalt von gipsernen Abgüssen und von Fragmenten. Im Spätjahr 1914 erfindet de Chirico eine weitere bildnerische Lösung, um diese Erinnerung an die »préhistoire« und die an sie geknüpfte Erinnerung diesmal tatsächlich in visionärer Form zum Ausdruck zu bringen. In der »unendlichen Reise«⁴⁴ liegt im Vordergrund ein übergroßer, schrägt von der Seite und von unten gesehener Kopf eines Jünglings und blickt ins Leere. Es ist derselbe Kopf, der in identischer Position schon in »L'arco delle scale nere«⁴⁵ aufgetaucht war und bei dem es sich wieder um einen Abguß handelt. Hinter oder neben dem Kopf aber erscheint wie auf eine Leinwand projiziert die Statue einer schlanken Frauengestalt mit dem Kopf eines »manichino«. Während die Statue wie mit Bleistift in leichten Linien gezeichnet ist, wirkt der gesichtslose Puppenkopf »wirklicher«. Man könnte das Bild als Traumbild verstehen, wobei der liegende Kopf den Träumer darstellte. Das Traumgesicht steht wie bannend zwischen Restbeständen aus den Räumen der Melancholie, deren Zeichen jedoch an die Ränder gedrängt sind. In »Tormento del poeta«⁴⁶ und »La nemica del poeta«⁴⁷ erscheint dieselbe Statuenprojektion noch einmal. Offenbar ist sie jetzt als Muse zu verstehen, zu der der Dichter aufblickt in seinen Bedrängnissen, verkörpert durch bedrängende Architekturen und Zeichen der Erinnerungen.

Ich breche hier ab, obwohl die antiken Statuen de Chirico in seinem Werk weiter begleiten. Nach den in Ferrara gemalten Bildern im neuem Stil der eigentlichen »Pittura Metafisica«, auf denen die Erinnerung an die Statuen kaum eine Rolle spielt, entstehen 1917–1919 nur noch vereinzelt Bilder mit antiken Objekten, darunter die eindrucksvolle »Malinconia ermetica«⁴⁸ mit dem Kopf des Hermes vom Belvedere, vor allem aber »Le muse inquietanti«⁴⁹ von 1917. In diesem berühmten Bild de Chiricos verschmelzen antike Formen,

jetzt eher archaischen Stils, mit den schicksallosen und anonymen Puppen-Körpern. Wie zur Abreise bereit sitzen die zwei Musen auf der endlosen Bretterbühne vor dem Castello von Ferrara, aber sie sind in ihren monumentalen Posen versteinert. Sie werden ewig hier sitzen und in Kopien fortleben, Kopien von de Chirico selbst, aber auch von Warhol.

Nach der letzten »Offenbarung«, die de Chirico im Frühjahr 1919 in der Villa Borghese vor Tizians »irdischer und himmlischer Liebe« in Rom zuteil wurde und die zu seiner Konversion zum »Pictor Classicus« führte, entstanden keine metaphysischen Bilder im eigentlichen Sinne mehr.⁵⁰ Die Statuen auf den Häusern der späteren mythologischen Bilder sind nurmehr drittrangige dekorative Elemente. Die jetzt mit großer Genauigkeit wiedergegebenen Statuenköpfe des Hermes Ludovisi und des Euripides auf den Selbstporträts der zwanziger Jahre bezeugen zwar, daß sich der Maler unter den Schutz der alten Götter und Dichter stellen will, haben jedoch alle geheimnisvollen Züge verloren. Es sind keine Visionen mehr, sondern eher gezwungen wirkende Erkenntnisse zur klassischen Form.

Wie immer man die späteren Bilder de Chiricos auch beurteilen mag, seine wirklich einzigartigen Bilder sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, zwischen 1909 und 1918/19 entstanden. Man kann die Verzweiflung und schließlich die radikale Verurteilung durch die Surrealisten, die ihn zunächst so überschwänglich gefeiert hatten, nur zu gut verstehen.⁵¹ Das Suchen nach immer neuen Stilen in Anlehnung an die großen Maler der Vergangenheit und das unermüdliche Kopieren der eigenen großen Bildvisionen seiner frühen Jahre hat etwas Verzweifeltes an sich. Wie ein spätantiker Dichter hofft er auf neue »Offenbarungen«, aber diese bleiben aus. Ich habe den Eindruck, daß es nicht zuletzt das große Trauma der Jugend war, das in ihm jenes einzigartige poetische Potential freigesetzt hat, ein Potential, das ihm dann aber verloren ging, als er das Trauma in schöpferischer »Trauerarbeit« abgebaut hatte.

* Der Beitrag ist in leicht veränderter Form auf italienisch erschienen in: *Metafisica*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Ester Coen, Mailand 2003, S. 129-168.

¹ Giorgio de Chirico: *Il meccanismo del pensiero*, hg. von Maurizio Fagiolo dell'Arco, Turin 1985, S. 74.

² Literatur zu Leben und Werk de Chiricos für diese Zeit findet man in aller Ausführlichkeit bei Paolo Baldacci: *De Chirico (1888-1919)*. *La Metafisica*, Mailand 1997.

³ Zitiert nach: *Giorgio de Chirico der Metaphysiker*, hg. von William Rubin, Wieland Schmied und Jean Clair (Ausstellungskatalog), München 1982, S. 250.

⁴ Gerd Roos: *Ausstellungskatalog*, München 1999, S. 166; Gerd Roos: *Giorgio de Chirico*. München 1906-1909, mit einer Einführung von Wieland Schmied, München 1994.

⁵ Zur Münchner Zeit vgl. Roos 1999 (Anm. 4).

⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 6.

⁷ Gerd Roos: *Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin*, in: *Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, hg. von Guido Magnaguagno und Juri Steiner (Ausstellungskatalog), Bern 1997, S. 204-247.

⁸ Baldacci (Anm. 2), Nr. 10.

⁹ *De Chirico 1985* (Anm. 1), S. 21.

¹⁰ Baldacci (Anm. 2), Nr. 11.

¹¹ Baldacci (Anm. 2), S. 76.

¹² *Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita*, Mailand 1962, S. 71; 64-69.

¹³ Baldacci (Anm. 2), Nr. 17.

¹⁴ Baldacci (Anm. 2), Nr. 13.

¹⁵ Baldacci (Anm. 2), Nr. 16.

¹⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 15.

¹⁷ *De Chirico 1985* (Anm. 1), S. 320.

¹⁸ *De Chirico 1985* (Anm. 1), S. 320-322.

¹⁹ Vgl. dazu zuletzt Michael R. Taylor: *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, Ausstellungskatalog Philadelphia Museum of Art, London 2002.

²⁰ Baldacci (Anm. 2), Nr. 21.

²¹ Peter-Klaus Schuster: *Mythologie der Melancholie*, in: *Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse* (Anm. 7), S. 424-429. vgl. a.: Pascal Weitmann: *Der freie Geist der Melancholie*. *De Chirico, antike Plastik und Nietzsche*, in: *Pegasus*. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike, Heft 2, S. 121-141, passim.

²² Baldacci (Anm. 2), S. 132.

²³ Baldacci (Anm. 2), Nr. 30.

²⁴ Einen Überblick über die Verwendung antiker Statuen-Motive bei de Chirico findet man bei Eugenio La Rocca: *L'archeologia nell' opera di de Chirico*, in: *Giorgio De Chirico 1888-1978*, hg. von Pia Vivarelli (Ausstellungskatalog), Rom 1981, S. 32-39.

²⁵ Baldacci (Anm. 2), S. 167 ff.

²⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 33.

²⁷ Baldacci (Anm. 2), Nr. 34.

²⁸ Baldacci (Anm. 2), Nr. 52.

²⁹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 44.

³⁰ Baldacci (Anm. 2), Nr. 43.

³¹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 47.

- ³² Baldacci (Anm. 2), S. 185.
- ³³ Baldacci (Anm. 2), S. 193.
- ³⁴ Christen Købke 1810–1848, hg. von Hans Edvard Nørregård-Nielsen und Kasper Monrad (Ausstellungskatalog), Kopenhagen 1996, S. 133–135.
- ³⁵ Baldacci (Anm. 2), Nr. 61.
- ³⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 76.
- ³⁷ Baldacci (Anm. 2), S. 263.
- ³⁸ Wieland Schmied: *Pictor classicus sum? De Chirico, pittura metafisica und Klassizismus*, in: *Canto d'amore: Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Ausstellungskatalog Basel, hg. von Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt, Bern 1996, S. 100–117.
- ³⁹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 71.
- ⁴⁰ Gerda Schwarz: *Cicero – Apollinaire. Zur Antikenrezeption bei Giorgio de Chirico*, in: *Grazer Beiträge* 12/13 (1985/86), S. 283–293; Klaus Parlasca: *Apollon – Apollinaire bei Giorgio de Chirico*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch der Kölner Museen* 58 (1997), S. 153–156.
- ⁴¹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 74.
- ⁴² Baldacci (Anm. 2), Nr. 92.
- ⁴³ De Chirico 1985 (Anm. 1), S. 21.
- ⁴⁴ Baldacci (Anm. 2), Nr. 77.
- ⁴⁵ Baldacci (Anm. 2), Nr. 75.
- ⁴⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 79.
- ⁴⁷ Baldacci (Anm. 2), Nr. 80.
- ⁴⁸ Baldacci (Anm. 2), Nr. 146.
- ⁴⁹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 139.
- ⁵⁰ Maurizio Fagiolo dell'Arco: *La vita di Giorgio de Chirico*, Turin 1988, S. 120.
- ⁵¹ Die Zeugnisse sind gesammelt in: *Giorgio de Chirico der Metaphysiker* (Anm. 3), S. 249 ff.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12: Paolo Baldacci: *De Chirico 1888–1919. La metafisica*, Mailand 1997, S. 62, 77, 82, 120, 116, 137, 173, 226, 188, 262, 250; Copyright VG Bild-Kunst, Bonn 2004 – Abb. 10: Christen Købke 1810–1848, hg. von Hans Edvard Nørregård-Nielsen und Kasper Monrad (Ausstellungskatalog), Kopenhagen 1996, Abb. 79.