

Direkte und indirekte Einflüsse Schopenhauers auf Giorgio de Chiricos *pittura metafisica*

von Martina Kurbel (München)

1. Einleitung

Die Frage nach einem Kausalbezug zwischen Schopenhauer und den bildenden Künsten assoziiert zunächst einen umgekehrten Lauf:

Die große Bedeutung, die Schopenhauer – ungeachtet der Vormachtstellung der Musik als unmittelbarer Objektivation des Willens – jener Form der Kunst in seinem System zukommen lässt, belegt einen entscheidenden Einfluss der Kunst auf den Philosophen Schopenhauer. Stellt doch das Kunstwerk ein grundsätzlich für jeden mögliches „Erleichterungsmittel“ (W I, 287) für den entscheidenden jenseits des Satzes vom Grunde befindlichen Erkenntnismodus dar, welcher in der Lage ist, den individuellen Aspekt des Willens, eben den „Antagonist der Erkenntnis“ (W II, 481) zu überwinden: Der Wille wird dann auch jenseits von Subjektivität und Individualität in Form der allgemeinen Idee zugänglich und impliziert somit nicht nur einen triebhaften Leid verursachenden Aspekt, sondern es existiert mit jener Möglichkeit zu einer vorübergehend losgelösten Ideen-erkenntnis eine Art praktikabler Vorstufe zur finalen Verneinung des Willens zum Leben.

Der Einfluss¹, der umgekehrt von Schopenhauer auf die Kunst ausgeübt wird, ist innerhalb von Musik und Literatur explizit belegt und in der Dimension seiner Bedeutung auch allgemein anerkannt. Innerhalb der bildenden Künste ist sein Einfluss in subtilerer Form zu erkennen, wie ich im Folgenden näher ausführen möchte.

Wenn wir hier von Einfluß sprechen, dann meinen wir die Art und Weise, wie das empfängliche Gemüt, das sich entwickelnde Bewußtsein eines jungen Künstlers solche virulente Gedanken einer Epoche aufnahm und verarbeitete und mit bestimmten bildnerischen Vorstellungen zu verbinden versuchte. Es ist dabei im Einzelfall zu fragen, wie und worin dieser Einfluß Ausdruck gefunden oder Spuren hinterlassen hat, ein Einfluß, der sich ja regelmäßig viel eher in einem seismographischen Reagieren (über das sich der Künstler meist erst im nachhinein, wenn

1 Insbesondere auf Richard Wagner und Thomas Mann.

überhaupt, klar zu werden und Rechenschaft abzugeben vermag) als in einer willentlichen Umsetzung in Bilder niederschlagen wird.²

Eine solcherart beschaffene Form von Schopenhauers Einfluss lässt sich bis ins 21. Jahrhundert hinein in unterschiedlicher Ausprägung und Intensität interpretieren. Am Beispiel Giorgio de Chiricos, der sich in seinen Schriften auch mehrfach auf Schopenhauer bezieht, lässt sich zeigen, dass diesem vielschichtigen Einfluss durchaus Bedeutung für die Genese charakteristischer Facetten seines künstlerischen Schaffens zukommt.

Unabhängig von einer gewissen Ambivalenz, die sich in der Diskussion von Werk und Persönlichkeit Giorgio de Chiricos zeigt, gilt der Einfluss der von ihm begründeten *pittura metafisica* insbesondere auf den Surrealismus als unbestritten – de Chiricos Bildwelt ist hierbei mit den Leistungen eines Picasso für den Kubismus und eines Kandinsky für die abstrakte Malerei vergleichbar.³ Die von der Schopenhauerschen Willensmetaphysik ausgehenden Impulse zeigen sich dabei weniger in Form eines linearen Einflusses, der eine direkte Zuordnung von Text und Kunstwerk nahe legen würde, sondern vielmehr in verschiedenen Erscheinungsformen sich fortsetzender Inspiration. In der produktiven Subjektivität der jeweiligen Umsetzung bzw. Anwendung dessen, was Schopenhauer in allgemeinen Worten ausspricht, bilden sich hier über Giorgio de Chirico hin zu anderen Künstlern überaus bereichernde Aspekte heraus.

Im ersten Teil des Essays soll zunächst der Frage nachgegangen werden, welche Rolle de Chiricos Schopenhauer- und Nietzsche-Rezeption allgemein zukommt, um daran anschließend zu zeigen, dass zentrale Bestandteile von Schopenhauers System in Formen der *pittura metafisica* eindrucksvoll zur Darstellung kommen. Das Interpretationsspektrum seiner Kunstwerke wird in de Chiricos essayistischen Ausführungen „Wir Metaphysiker“ erhellend ergänzt, so dass sein darin formuliertes Ziel aller Malerei – dem „Bild, das alle Bilder hinter sich läßt“⁴ – beinahe in Analogie zu Schopenhauers Begriff vom Genius als vollkommener Objektivität des Geistes betrachtet werden kann.

2. *Pittura metafisica*

Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica?

Diese Inschrift, die de Chirico in seinem 1920 entstandenen Selbstbildnis auf einem Schild in der Hand dem Betrachter entgegen hält, kann man als programmatisch für seine Schaffensperiode von 1911 bis 1920, die Zeit der *pittura metafisica*

2 Schmied, Wieland: *De Chirico und sein Schatten*, 1989, 41.

3 Vgl. hierzu Zeitler, Kurt: *Die Malerei*, Bd. 14, 1987, 1335.

4 De Chirico, Giorgio: *Wir Metaphysiker*. Hrsg. von Wieland Schmied, 1973, 19.

sica, bezeichnen. Der Formenaufsplitterung von Kubismus und Futurismus setzt de Chirico darin in scharfer Akzentuierung eine generelle Betonung von Gegenständlichkeit entgegen. Auch der Mensch erfährt dabei in Form gesichtsloser Gliederpuppen, den *manichini*, eine entfremdete Verdinglichung. Die Gegenstände erscheinen jedoch jeweils im Gesamtzusammenhang der Bildinhalte außerhalb ihres alltäglichen Sinns und Zwecks. Insbesondere lässt eine stetige Diskontinuität von Zeit und Raum eine für den Betrachter zunächst befremdliche Perspektive auf zerstörte Kontexte entstehen – er kann deren Einladung zu einem neuen Dingverhältnis nicht so schnell folgen, weil ihm die Betonung von Gegenständigkeit eher ein Abbild der Wirklichkeit vermuten lässt und sich in so einer Wirklichkeit Wahrheit eben durch eine *adaequatio intellectus et rei* auszeichnet; eine Übereinstimmung, die in Frage gestellt erscheint.

Giorgio de Chirico schreibt zu seinem neuen Weg von Kunst:

Es ist die Stille und unsinnliche Schönheit der Materie, die mir metaphysisch scheint. Und metaphysisch erscheinen mir die Dinge, die durch Klarheit der Farbe und Genauigkeit ihrer Maße die Gegenstücke zu jener Wirrnis und Verschwommenheit sind.⁵

Bedeutsam für die Entwicklung der *pittura metafisica* war die Zeit, die de Chirico in Ferrara verbrachte (1917), dem Ort, den er als die metaphysischste aller Städte bezeichnete: Im dortigen Militärhospital machten er und sein Bruder Alberto di Savinio Bekanntschaft mit Carlo Carrá – eine gegenseitige Inspiration inmitten dieses Ortes mit melancholischer Grundstimmung wird häufig als entscheidender Faktor für die Entstehung der *pittura metafisica* hervorgehoben. Der profunde de Chirico-Kenner Wieland Schmied betont jedoch den Sachverhalt, dass, bei allem Nachweis gemeinsam postulierter Prinzipien aus jener Zeit, deren Realisierung sich dennoch auf ihre Wurzeln in de Chiricos eigenen frühen Bildern der Jahre 1911–1915 zurückführen lasse.⁶

In den aus seinen eigenen Texten hervorgehenden Erläuterungen zur metaphysischen Kunst schreibt sich de Chirico selbst auch einen gewissen Pioniergeist zu, der sich eben in dieser Form eines erwartungsvollen Aufbruchs im Sinne eines Umbruchs manifestiert:

In meinem elenden Atelier in der Rue Campagne Premiere begann ich als einziger, die ersten Erscheinungen einer neuen Kunst zu erkennen, die umfassender, tiefer und schwieriger ist. Um es mit einem Wort zu sagen – selbst auf die Gefahr hin, bei einem französischen Kritiker eine Gallenkolik zu verursachen, einer metaphysischen Kunst. Neues Land erscheint am Horizont.⁷

5 Giorgio de Chirico, 1973, 40.

6 Ebenda, 201.

7 Ebenda, 35.

Eine Passage wie diese ähnelt der Form, in der Schopenhauer wiederholt der Einschätzung seines eigenen philosophischen Systems Ausdruck gibt, indem er darin die Neuartigkeit betont, erstmals anhand eines originalen metaphysischen Grundgedankens das Wesen der Welt immanent wahrhaft erklärbar zu machen.

Welcher Art sind nun die von de Chirico mehrfach erwähnten philosophischen Prägungen durch Schopenhauer?

2.1. *Der Einfluss Schopenhauers via Nietzsche*

Entsprechend der gängigen Meinung sei unter den Philosophen Nietzsche das Idol de Chiricos und anderer Künstler gewesen, dem gegenüber der Einfluss Schopenhauers weit zurücktrete.⁸ Eine Modifizierung dieser Rangordnung nimmt Günther Baum in „Imagination, Ich und Wille“ vor; dabei wird die Schwierigkeit verdeutlicht, aus Schopenhauers Texten irgendeine Form von symbolistischer Ikonografie zu entwickeln, weil bei Schopenhauer jegliche individuelle Einwirkung bei der Rezeption und bei der Schaffung eines Kunstwerks ausgeschlossen sind.⁹ Gerade aus der Untrennbarkeit des Unbewussten vom Willen heraus stellt Baum jedoch unter Hervorhebung der Bedeutung zentraler Begriffe wie „Traum, Unbewusstes, Allegorie“ in der Interpretation von de Chiricos Kunstwerken hermeneutische Verbindungen her, die das scheinbar befremdliche Element der Ikonologie insbesondere in de Chiricos *pittura metafisica* auf ein intensives Studium der Philosophie Schopenhauers zurückführen lassen.¹⁰

Einen weiteren wichtigen Aspekt gilt es in einer Relativierung der Rangordnung des Einflusses von Nietzsche und Schopenhauer zugunsten Schopenhauers nicht nur auf de Chiricos künstlerisches Schaffen meiner Ansicht nach zu erwähnen: Zwar wurde über Nietzsches „hochkomplexes und stets sich wandelndes Verhältnis zu Schopenhauer“¹¹ bereits viel geforscht – einigen Aspekten aus dem Anfangsstadium dieser Bekanntschaft wurde dabei jedoch meist weniger entscheidende Bedeutung zugemessen. Aus eben diesen ersten Begegnungen Nietzsches mit Schopenhauer lassen sich jedoch weitere wichtige indirekte Einflüsse Schopenhauers auf de Chirico und andere Künstler ableiten, da gerade Nietzsches grundlegende und für die Kunst bedeutsame Gedanken hier entscheidend von Schopenhauer beeinflusst sein dürften:

Aus Vorlesungsexzerpten geht hervor, dass Nietzsche sich bereits während seiner Bonner Studienzeit 1865 mit Schopenhauer beschäftigt hatte, dabei bezie-

8 Baum, Günther: Imagination, Ich und Wille. In: *Schopenhauer und die Künste*. Hrsg. von Günther Baum und Dieter Birnbacher, 2005, 80.

9 Ebenda, 81.

10 Ebenda, 109.

11 Broese, Konstantin: Nietzsches erste Begegnung mit Schopenhauer im Lichte eines bisher unveröffentlichten Manuskriptes aus seiner Bonner Studienzeit. In: *Jb.* 2004, 13.

hen sich die ersten Nachweise dafür ausschließlich auf dessen Kant-Kritik.¹² Nietzsche rezipiert in seinen Exzerpten also Kant aus der Perspektive Schopenhauers; er stößt vermutlich vor einer Beschäftigung mit Kants Schriften auf Schopenhauers ontologisierende Interpretation der Transzendentalphilosophie Kants, die diesen als Vorbereiter der fundamentalen Gleichsetzung Wille – Ding an sich erklärt. Die erste Begegnung kann als ein Grundstein für Nietzsches spätere Kant-Kritik betrachtet werden; bedeutsam erscheint sie meiner Ansicht nach aber weniger wegen des allgemein metaphysik-kritischen Potentials, sondern vor allem wegen der weitreichenden Interpretationsmöglichkeiten der Unterscheidung des Dings an sich zur Erscheinungswelt: Schopenhauer betont stets den nur relativen ontologischen Status der Erscheinungswelt, den er wenig differenziert mit dem von Platons Welt des Werdens, dem der indischen illusionären *Māyā* genauso wie dem Status seiner eigenen Welt als Vorstellung gleichsetzt – der gemeinsame Aspekt ist dabei jeweils ein traumartiger Scheincharakter des Daseins.

Indem Nietzsche sich bewusst von den geläufigen philosophischen Fragestellungen abhebt und deren Terminologien nicht übernimmt, taucht die Unterscheidung Welt an sich – Welt als Erscheinung nicht in Form eines zunächst zu klärenden erkenntnistheoretischen Problems auf, die Erkenntnis selbst wird bei ihm im Rahmen seines späteren Perspektivismus als eine Erscheinungsform des Irrtums entlarvt werden. Dabei erweist sich die Vorstellung von Dingen, die eine Beschaffenheit an sich haben, genauso als eine dogmatische Vorstellung, mit der man absolut brechen muss wie auch generell jede unmittelbare Erkenntnis auf einer Fiktion beruht, die lediglich die Herrschaft einer bestimmten Machtkonstellation ausdrückt (WM, 263). Die kritisierte metaphysische Dualität von Wesen und Erscheinung wird im Sinne einer „Korrelation zwischen Sinn und Phänomen“¹³ zum Ausdruck kommen, dabei konstituiert sich der Sinn von etwas charakteristisch durch dessen Relation zu einer Kraft, die sich seiner bemächtigt.

In der ästhetischen Verwendung des dionysisch-apollinischen Gegensatzpaares seiner frühen Schrift *Die Geburt der Tragödie* (1872), auf die sich de Chirico u. a. beziehen wird, kann man jedoch, unabhängig von Nietzsches späteren Bestreben, die Differenz Wesen – Erscheinung ganz aufzuheben, die Inspiration durch Schopenhauers Interpretation der Unterscheidung deutlich erkennen: Darin erweist sich das Zusammen- und auch Entgegenwirken jener grundsätzlichen künstlerisch-schöpferischen Mächte als Ursprung immer neuer Erscheinungsformen von Kunst und Kultur. Jeder Mensch gilt hier in seiner Erzeugung des schönen Scheins der Traumwelten als Künstler und genauso wie sich der künstlerische Mensch zur Wirklichkeit des Traumes verhält, verhält sich der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins (NW III 1, 22/23). Während das tiefer-

12 Vgl. hierzu Broese, 2004, 13ff.

13 Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*, 1976, 7.

liegende dionysische Wesen anhand der Analogie des Rausches dargestellt wird, charakterisiert der Traum in einem weiten Sinn das apollinische Element:

Diese freudige Nothwendigkeit der Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrückt worden. Er, der seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasiewelt. [...] Sein Auge muss „sonnenhaft“, gemäß seinem Ursprung, sein; auch wenn es zürnt und unmuthig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm. Und so möchte von Apollo in einem excentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt. Welt als Wille und Vorstellung I, S. 416: „Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzeln Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis.“ Ja, es wäre von Apollo zu sagen, dass in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des „Scheines“, samt seiner Schönheit zu uns spräche. (NW III 1, 23/24)

Gleichzeitig repräsentiert Dionysos in seiner ästhetischen Symbolik ein grundlegendes mächtiges Prinzip, dessen Dimension der des Willens ähnelt, auch wenn Nietzsche diese Parallele nicht so explizit herausstellt wie die Analogie Apollo-Vorstellungswelt. Bereits in diesen literarischen Vorläufern des späteren philosophischen Prinzips zeichnet sich jedoch gegenüber einem von verkehrter Moral abzugrenzenden tragischen Leben deutlich eine bejahende Grundhaltung ab. So hebt etwa die im Nachhinein verfasste selbstkritische Vorrede die Kunst als eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen insofern affirmativ hervor, weil auch das gesamte Dasein der Welt als ein ästhetisches Phänomen gerechtfertigt ist. Indem alles Leben auf Kunst, Schein, Täuschung und Notwendigkeit des Irrtums beruht, wendet er sich explizit gegen jede kunst- und damit lebensfeindliche Einstellung, nicht aber gegen das Prinzip und Wesen des Lebens selbst.¹⁴

Auch in der weiteren Entwicklung über das ästhetische Symbol hinaus behält das dionysische Prinzip seinen grundlegend affirmativen Charakter – das Wesen des dionysischen Ja, das sich durch Souveränität auszeichnet, wird schöpferisch-schaffend bleiben, sein Transformationspotenzial beinhaltet allem voran die entscheidende Fähigkeit, sich selbst umzuwandeln. Diesen wesentlichen Schritt, in dem sich eine zentrale Differenz zwischen Schopenhauers und Nietzsches Umgang mit der Macht des Willens zeigt, hat de Chirico wohl nicht mit nach-

14 NW III 1, 13.

vollzogen,¹⁵ er scheint doch insgesamt in seiner Grundhaltung dem Leben gegenüber näher bei Schopenhauer zu bleiben, wenn er sich auch in seinen Schriften mit diversen konkreten Motiven direkt auf Nietzsche bezieht.¹⁶

Bereits in jungen Jahren – während seines Akademiestudiums in München 1906–1910 – las de Chirico philosophische Werke insbesondere von Schopenhauer, Nietzsche und Otto Weininger; in Bezug auf die Sinnfrage des Lebens und ihrer Bedeutung für Philosophie und Kunst erkennt er für Nietzsche und Schopenhauer gleichermaßen an:

Schopenhauer und Nietzsche lehrten als erste, welche profunde Bedeutung der Nicht-Sinn des Lebens hat. Sie lehrten auch, wie dieser Nicht-Sinn in Kunst umgesetzt werden könnte; vielmehr, daß es notwendig sei, das Skelett einer wirklichen neuen und profunden Kunst zu bilden. Die guten neuen Künstler sind Philosophen, welche die Philosophie überwunden haben.¹⁷

Im Folgenden will ich der Frage nachgehen, ob über eine allgemeine melancholische Grundstimmung im Sinne einer damals empfundenen Zeitgeistströmung hinaus konkrete Bestandteile der *pittura metafisica* aus willensmetaphysischer Perspektive zu interpretieren sind: Wieland Schmied kommt in seinen Ausführungen über „die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie“ zu dem Schluss, dass diese de Chirico „[...] bei aller offenen oder versteckten Neigung zur Systembildung doch eher durch die Tiefe oder Brillanz einzelner Gedanken fesseln.“¹⁸ Was Schopenhauer betrifft, so sind einzelne Gedanken jedoch notwendigerweise Bestandteile bzw. Modifikationen des zentralen Grundgedankens der *Welt als Wille und Vorstellung*. In seinem System sollen schließlich die unterschiedlichen Perspektiven, von denen aus die Grundgedanken in Variationen betrachtet werden, in ihrem Gesamtzusammenhang kompatibel sein, so dass eine angestrebte Analogie zu einem Organismus vorstellbar wird. So will ich jetzt in einem Schopenhauerischen Sinn weiter fragen, inwiefern auch über einzelne Gedanken hinaus eine Korrespondenz zwischen *pittura metafisica* und Willensmetaphysik besteht: Würden sich die Parallelen auf einzelne Gedanken in Exklusion zum zentralen Grundgedanken und den daraus resultierenden Konsequenzen reduzieren, so ließe dies eher auf einen oberflächlichen, beinahe beliebigen Einfluss schließen. Weil das willensmetaphysische System keine Möglichkeit zu einer Außenperspektive impliziert, hätte dagegen ein weniger oberflächlicher Schopenhauer-

15 Wieland Schmied führt in *De Chirico und sein Schatten* aus, dass sich de Chirico Nietzsche zwar „wesensverwandt wie mit keinem anderen“ (S. 49) gefühlt habe, betont aber, dass ihm bei aller existenziellen Hingezogenheit die Umwertung der Verneinung zur Bejahung des Willens zur Macht wenig bedeutsam war (S. 45) und er ein tragischer Sucher geblieben sei.

16 Ebenda, 49ff.

17 De Chirico, 1973, 38.

18 Schmied, Wieland, 1989, 43.

scher Einfluss, demzufolge ein Künstler die Welt als Wille und Vorstellung anerkennt, weitreichendere Konsequenzen: Da sich der Künstler darin genauso wie sein Kunstwerk auch selbst positionieren muss, wird er als Willensobjektivation zum realistischen Bestandteil jenes Grundgedankens.

2.2. *Metaphysische Malerei als anschauliche Erkenntnistheorie der Willensmetaphysik*

Schopenhauer nimmt die Aufgabe der Philosophie durchweg als eine deskriptive wahr, dabei kommt dem kritischen Philosophen eine entscheidende Fähigkeit zu: Trotzdem er ein ebenso realistischer Bestandteil der Welt als Wille bleibt wie der Künstler verdeutlicht er in seiner erkennenden Distanz das metaphysische Prinzip der Welt so adäquat, dass bewusst wird, warum es innerhalb der Welt des Willens nie zu wirklicher Freiheit kommen kann und sich eine wahre, wenn auch nicht wissbare Alternative ausschließlich jenseits davon befinden kann. Genau so wenig, wie sich der Philosoph vollständig aus dem Dienst des Willens lösen kann, vermag dies naturgemäß auch der Künstler nicht dauerhaft zu leisten, wenn auch dem nicht vom Willen regierten Erkenntnismodus der ästhetischen Ideenkontemplation zentrale Bedeutung zukommt: Indem der Künstler mit dem Kunstwerk durch seine Augen in seine Welt blicken lässt und in diesen Augen bereits die Idee erkannt hat, zeichnet er sich in seiner Fähigkeit, den Zustand der Ideenerkenntnis länger aufrecht zu erhalten, aus, das Wesentliche in konzentrierter Form darstellen zu können: das Kunstwerk. In der Realisation dieses Erkenntnismodus, innerhalb dessen sich die Erkenntnis wenigstens temporär vom Dienst des Willens emanzipiert, sieht Schopenhauer den übergeordneten letzten Zweck aller Kunst.

De Chirico, der sich in seinen 1970 verfassten *Rückblicke eines Malers* von Interpretationsversuchen seiner *pittura metafisica* distanziert, definiert Metaphysik klassisch einfach als „[...] jenseits der Physik, außerhalb unseres gewohnten Blickfeldes und unserer allgemeinen Erfahrung“¹⁹. In diesem Zusammenhang betont er: „Diese Malerei kann man jedoch nicht erklären. Es handelt sich jeweils um eine Idee, eine Intuition, die mir in einem gewissen Augenblick kam und die ich dann im Bilde auszuführen versuchte.“²⁰ In genau der Verwirklichung dieses Versuchs und in der dem Künstler von Schopenhauer ausdrücklich zugesprochenen Fähigkeit zur ästhetischen Darstellung der Idee liegt nach dieser Interpretation eine Synthesis des künstlerisch Realen mit dem philosophisch Idealen, die eine doch recht fundamentale Einflussnahme impliziert:²¹ In der *pittura metafisica*

19 De Chirico, 1973, 180.

20 Ebenda, 181.

21 Zwar wird eine solche Gleichsetzung Schopenhauers weitaus differenzierterem Ideenbegriff nicht gerecht – im Hinblick auf das transrationale Moment ergibt sich jedoch eine Vergleichbarkeit im kreativen Umgang mit der Idee.

sica veranschaulicht sich Schopenhauers Erkenntnistheorie in einem Modus, der die abstrakte begriffliche Erkenntnis intuitiv so ergänzt, dass dem Betrachter der Vorstellungscharakter der Welt verdeutlicht wird. Indem der Künstler seine Idee realisiert, unterliegt diese notwendigerweise eben auch den formalen Begrenzungen durch die Realität – die Begrenzung bleibt unvermeidbare Bedingung und Bestandteil der Darstellbarkeit.

Unter welchen systematischen Voraussetzungen lässt sich das Allgemeine der Idee nun in einer ästhetischen Produktion gegenbildlich darstellen?

Für Schopenhauer gehören in der ästhetischen Anschauung stets zwei Bestandteile der subjektiven und der objektiven Seite notwendig zusammen, d. h.:

- die Objekterkenntnis betrifft nicht mehr das Einzelding, sondern die allgemeine Idee, also die einer Gattung zugrunde liegende beharrende Form, sowie

- das Selbstbewusstsein des Subjekts ist nicht mehr das des Individuums, sondern das eines reinen willenlosen Erkenntnissubjekts. (W I, § 38)

Das Erfassen der Idee begründet eine eigenständige entcodierende Erkenntnisart – sie geschieht nicht auf die normalerweise übliche szientifisch-begriffliche Weise, die Bedingungen und Umstände des Objekts sind also hierin nicht mehr relevant; die einzige Funktion des Subjekts besteht darin, Spiegel für das Objekt zu sein. Die Wirkung so einer ästhetischen Betrachtung kann sowohl im Hinblick auf ihre Erkenntnisfunktion als auch auf die damit verbundenen Wirkungen eines vorübergehenden Quietivs des Willens als kathartisch bezeichnet werden: So verdeutlicht die Ästhetik, dass der Wille nicht ausschließlich als das im zweiten Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* geschilderte Leid verursachende Prinzip zu betrachten ist, sondern dass er jenseits der Individualität in seiner Objektivation als allgemeiner Idee auch die Möglichkeit zu einem bereichernden Erkenntnismodus impliziert. Grundsätzlich schreibt Schopenhauer jedem Menschen die Anlage zum Vermögen einer (vorübergehenden) subjektiven Persönlichkeitsentäußerung und der daraus resultierenden objektiven Erkenntnis zu, der Unterschied zum Genius ist darin nur ein zeitlicher und gradueller (W I, § 37). Da das Genie diesen Zustand länger aufrecht erhalten kann als die meisten anderen Menschen und sich somit dazu qualifiziert, das so Erkannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen, kann der Künstler die aufgefasste Idee für andere mitteilbar werden lassen. Zwar bleibt die Idee während dieses Prozesses dieselbe, ihre ursprüngliche Einheit als unmittelbare Objektivation des Willens wird dabei jedoch mittels des spezifischen Erfahrungsmodus des Menschen – der Raum- und Zeitvorstellung – notwendig auch mit der Vielheit affiziert. Der Künstler verfügt in seiner Funktion als gleichzeitig dem Willen untergeordnetes Individuum nicht über Potenzial und Mittel, sich real vollständig über die Gesetzmäßigkeiten des Satzes vom Grunde zu erheben. Diese Gesetzmäßigkeiten treten in Schopenhauers Vorstellungswelt mit Notwendigkeit in Kraft; es besteht

also keine Möglichkeit, ihrer Wirklichkeit, die faktisch einen strikten Determinismus bedeutet, zu entkommen. Der Satz vom Grunde ist Bedingung der Möglichkeit von Vorstellung überhaupt, Zeit und Raum sowie deren aktive Verbindung, die Kausalität, gelten Schopenhauer als Gestaltungsformen jenes allgemeinen apriorischen Prinzips: Formen der Erfahrung, die als subjektive Bedingungen notwendig jede Form von Vorstellung bestimmen, von denen also nicht abstrahiert werden kann und die an sich selbst nicht wahrnehmbar sind. Der scheinhafte Charakter der wahrgenommenen empirischen Realität liegt für Schopenhauer eben darin begründet, dass ihr Dasein ein relatives ist, da es letztlich aus den Geltungsformen des Satzes vom Grunde besteht: Weltsein ist identisch mit Vorstellungsein. Indem nun die Idee vom Künstler anschaulich mitteilbar gemacht wird, bringt er sie auch in dieses Weltsein so mit hinein, dass sie nicht mehr nur allgemein bleibt, sondern gleichzeitig zum Besonderen wird.

Häufig findet man in Rezeptionen von de Chiricos *pittura metafisica* eine Interpretation, die recht allgemein bzw. verkürzt besagt, de Chirico habe, durch Nietzsches Nihilismus inspiriert, die Welt als Schein vor dem Hintergrund des Nichts dargestellt.²² Zentrale Charakteristika der *pittura metafisica* – allem voran die Diskontinuität von Zeit und Raum mit impliziter Kritik an einer Letztbegründungsfunktion des Kausalitätsprinzips – illustrieren nach meiner Interpretation jedoch recht anschaulich genau die Relativität der Schopenhauerschen Vorstellungswelt und zwar gerade nicht vor dem Hintergrund eines Nichts, sondern vor dem Hintergrund eines omnipräsenten grundlosen Willens: Die für die Erkenntnis unüberwindbare Bezogenheit der Dinge auf das Bewusstsein einer transzendentalen Idealität, zusammen bestehend mit einer empirischen Welt als marginaler Ausdruck des ziellos strebenden Willens.

In der bezugslosen Verbindung realer und imaginärer Elemente, die meist von keinem einheitlichen Bildraum umgeben sind, lösen de Chiricos frühe Werke beim Betrachter zunächst Irritation aus: Indem die Vorstellung von Brüchen bekannter Abläufe, Zusammenhänge sowie von Sinn und Zweck assoziiert werden, entsteht die befremdliche Grundstimmung eines Herausgenommenseins aus der üblichen Ordnung der Gegebenheiten – ein desintegratives Moment der Moderne scheint sich zu veranschaulichen.

Figuren sind dabei überwiegend zu Statuen erstarrt (z. B. *Das Rätsel des Orakels*, *Herbstliche Meditation*, *Das Rätsel eines Tages*, *Die Melancholie eines schönen Tages*, *Die beunruhigenden Musen...*); übernatürlich lange, tief liegende Schatten stehen im Widerspruch zur an der Uhr ablesbaren Mittagszeit (z. B. *Die Freuden des Dichters*, *Die Eroberung des Philosophen...*); eine scheinbar fahrende Lokomotive signalisiert durch senkrecht aufsteigenden Rauch Bewegungslosigkeit

22 Z. B. im Ausstellungskatalog Arnold Böcklin, *Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*. Hrsg. von Guido Magnaguagno und Juri Steiner, 1998, 47; siehe auch Wieland Schmied, 1989, 55.

(z. B. *Die Eroberung des Philosophen, Die angstvolle Reise...*); ungewöhnliche Proportionen bilden einen Gegensatz zu durch Schatten und Farbe überreal erscheinenden Umrissen und Fluchtlinien, welche jedoch in der Verwendung mehrerer Fluchtpunkte ihrerseits dem Auge doch keine vertraute Kontinuität bieten. Auch in den Stillleben befinden sich offenbar willkürlich kombinierte Dinge ohne bekannte Bezüge zu ihrer fremden Umgebung. Die Zeit lässt auf eigentümliche Weise Vergänglichkeit erkennen und scheint doch nicht zu vergehen, indem sich in ihr keine sichtbare Bewegung vollzieht. Auch wirkt die Bedeutungsdimension von Zeit im Zusammentreffen von modernen mit antiken Utensilien recht nebensächlich (z. B. altertümliches Segelschiff und Kanonenrohr zusammen mit modernen Zügen und Fabrikindustrie in *Die Eroberung des Philosophen*). Wie Werner Spies hervorhebt, ist die allgemeine Tendenz einer „Flucht aus der Zeit“ auch in der Verwendung nicht zeitgemäßer Stilmittel zu erkennen.²³

Ähnlich ungewohnte Diskontinuität bietet die Betrachtung des Raumes: dieser ist „gekennzeichnet durch eine Dialektik von Leere und Enge“²⁴, wobei sich eine leere Weite in den frühen *Piazze d'Italia*-Bildern mit fast widersinniger Überfüllung des Raumes (z. B. *Metaphysisches Interieur*) abwechselt. Die Plätze sind überwiegend leer – Leben scheint in ihnen nicht stattzufinden.

Die absolute Kenntnis des Raumes, die den Gegenstand in das Bild holen kann, und des Raumes, der die Objekte trennt, begründet eine neue Astronomie jener Dinge, die durch das schicksalhafte Gesetz der Schwerkraft dem Planeten verhaftet sind. Der haargenaue und klug überlegte Gebrauch der Flächen und Volumen ergibt Regeln der metaphysischen Ästhetik.²⁵

Die Inhalte des Raumes entziehen sich nicht zuletzt durch die Isolation von Zeit und Raum aus deren gewohnter Verbindung – der Kausalität – heraus einem sinnvollen Erfassen. Dabei konstituiert sich der Nicht-Sinn eben genau durch die Unmöglichkeit, der Wirkung eine vermeintlich passende Ursache zukommen zu lassen.

Innerhalb des in Schopenhauers gesamter Vorstellungswelt gültigen wissenschaftlichen, dem Satz vom Grunde unterworfenen Erkenntnismodus wird diese aktive Verbindung von Zeit und Raum notwendig durch den Verstand geleistet: Das durch den Verstand richtig Erkannte gilt als Realität, da der Verstand das subjektive Korrelat der Kausalität ist; seine einzige Funktion und Kraft besteht darin, Kausalität und somit zugleich Materie als Wirksamkeit zu erkennen. Da aber alle Kausalität – also die gesamte Materie und damit die ganze empirische Wirk-

23 Spies, Werner: *Der Surrealismus*, 2003, 122.

24 Schmied, Wieland, 1989, 45.

25 De Chirico, 1973, 44–45.

lichkeit – erst durch, mit und im Verstand besteht und somit notwendig an die Subjektivität gebunden ist, gilt:

Die erste einfachste stets vorhandene Äußerung des Verstandes ist die Anschauung der wirklichen Welt: Diese ist durchaus Erkenntnis der Ursache aus der Wirkung, daher ist alle Anschauung intellektual. (W I, 46)

Solch ein lebenspraktisches Zusammenwirken von Verstand und Materie, die „Codierung“, funktioniert in sämtlichen alltäglichen Bereichen in der Regel automatisiert und reibungslos – was geschieht jedoch dann, wenn die Anschauung nicht aus jener ersten Verstandesäußerung heraus geschieht, sondern wie in der Schilderung de Chiricos²⁶ zuerst eine nichtsinnliche und somit nichtintellektuale innere Ideenerkenntnis erfolgt, die anschaulich realisiert werden soll? Wenn die Zuordnung der Kausalität also nicht als eine erste Verstandestätigkeit zu Beginn eines Erkenntnisaktes geschieht, sondern erst in einer posteriorischen Darstellung zum Ausdruck gebracht wird?

Eine vollkommene Objektivität des künstlerischen Geistes, bei der das Erkennen gegenüber dem Wollen nicht nur überwiegt, sondern reines Erkennen ohne jegliche Beziehung auf ein Wollen besteht, ist der Idealfall nicht nur für die geniale Auffassung der Idee. Umso wichtiger ist so ein Verhältnis auch, neben der erworbenen Technik der Kunst, für die Hervorbringung der Idee in der ästhetischen Produktion. Hierbei ist anzunehmen (Schopenhauer erwähnt diese Folgerung nicht explizit), dass, indem sich das Genie in jener Fähigkeit lediglich graduell und zeitlich vom Gros der Menschheit unterscheidet, in jener Hervorbringung auch unendlich viele Abstufungen mit verschiedenen intensiven Ausprägungen möglich sind. Die Intensität, in der das entstandene Kunstwerk zur ästhetischen Ideenkontemplation motiviert, definiert ein entscheidendes Kriterium für Schönheit.²⁷ Je nach Ausprägungsgrad wird dabei bei höherer Intensität eine Erkenntnis des Allgemeinen im Besonderen überwiegen oder sich die Erkenntnis umgekehrt bei geringerer Ausprägung eben auf eine sinnlich angeschauten Darstellung ohne Bezug zum nicht sinnlich Anschaulichen reduzieren. Form und Farbe des Kunstwerks werden genauso wie die gesamte Komposition das Medium des Individuums zum Ausdruck der Idee. Für das Verständnis jenes Vorgangs lassen sich Schopenhauers Aussagen heranziehen, die eine grundsätzlich entscheidende Bedeutung der Phantasie hervorheben:

Deshalb bedarf es der Phantasie, um alle bedeutungsvollen Bilder des Lebens zu vervollständigen, zu ordnen, auszumalen, festzuhalten und beliebig zu wiederho-

26 Vgl. bereits angeführtes Zitat aus de Chirico, 1973, 180.

27 Als weniger entscheidend für Schopenhauers Einfluss auf de Chirico betrachte ich den Aspekt der Schönheit, nach dem die Höhe der jeweiligen Stufe der Idee mit einem allgemeinen Schönheitsempfinden in der Erfahrung korreliert und so bleibt Schopenhauers Stufenfolge der Ideen und ihre Bedeutung für die Kunst in diesen Ausführungen unberücksichtigt.

len, je nachdem es die Zwecke einer tief eindringenden Erkenntniß und des bedeutungsvollen Werkes, dadurch sie mitgetheilt werden soll, erfordern. Hierauf beruht der hohe Werth der Phantasie, als welche ein dem Genie unentbehrliches Werkzeug ist. Denn nur vermöge derselben kann dieses, je nach den Erfordernissen des Zusammenhanges seines Bildens, Dichtens, oder Denkens, jeden Gegenstand oder Vorgang sich in einem lebhaften Bilde vergegenwärtigen und so stets frische Nahrung aus der Urquelle aller Erkenntniß, dem Anschaulichen, schöpfen. (W II, 495)

Die Phantasie ermöglicht also die bildhafte Vergegenwärtigung und wiederholende Umsetzung bedeutungsvoller Bilder; dabei gibt sich auch das in den Dingen Verborgene, was die Natur zu bilden antizipiert hat und was im Kampf um die begrenzten Formen der Materie unterlag, zu erkennen. Da jedes Kunstwerk nur mittels der Phantasie wirken kann, bezeichnet Schopenhauer diese Bedingung der ästhetischen Wirkung als Grundgesetz aller schönen Künste.

Betrachtet man nun Werke aus Giorgio de Chiricos *pittura metafisica*, liegt die Vermutung nahe, dass der künstlerischen Phantasie zentrale Bedeutung für den Bildaufbau zukommt und gerade aus dem Zerschneiden der Kontinua auch beim Betrachter Kreativität entsteht; in ihrem assoziativen Charakter kommen jene Werke Schopenhauers Forderung nach,

[...] daß, durch das Kunstwerk, nicht alles geradezu den Sinnen gegeben werden darf, vielmehr nur soviel, als erfordert ist, die Phantasie auf den rechten Weg zu leiten: ihr muß immer noch etwas und zwar das Letzte zu thun übrig bleiben. (W II, 530)

Die Betrachtung der *pittura metafisica* inspiriert dazu, sich nicht auf eine vordergründige Anschauung des Dargestellten zu beschränken, indem sich die Bildinhalte auch jenseits des sinnlich Erfahrbaren befinden und die Existenz noch einer anderen geheimnisvollen Wirklichkeit nicht konkret gezeigt wird, aber als wahrscheinlich erscheint. So wird das Unsichtbare zwar nicht anschaulich, aber es wird gerade seine Unsichtbarkeit sichtbar. Konträr zu einer Ästhetik des frühen Idealismus verwirklicht sich dabei jedoch keine absolute Identität getrennter Prinzipien – Reales und Ideales –, und die Anschauung wird nicht zum Medium des Absoluten, sondern es ist das ziellose Streben eines omnipräsenten Willens, das sich, vermittelt durch die Idee, hier verwirklicht.

Ein wirklich unsterbliches Kunstwerk kann nur durch Inspiration entstehen. Schopenhauer dürfte einen solchen Augenblick am besten beschrieben und (warum nicht?) erklärt haben, als er in seinen „Parerga und Paralipomena“ riet: „Um auf einmalige, außergewöhnliche und vielleicht unsterbliche Gedanken zu kommen, muß man nichts anderes tun als sich für wenige Augenblicke so vollständig von der Welt zurückziehen, daß die geläufigsten Ereignisse neu und unerhört zu sein scheinen und in dieser Weise ihr wahres Wesen offenbaren.“ Wenn Ihr Euch statt der Geburt von „einmaligen außergewöhnlichen unsterblichen Ideen“ das

Werden eines Kunstwerks (Malerei oder Plastik) im Geiste eines Künstlers vorgestellt, habt Ihr das Prinzip der Bildwerdung in der Malerei.²⁸

In de Chiricos phantasievoller Umsetzung seiner Idee mit in der Darstellung den Bildinhalten nachträglich zugefügten Ursache-Wirkung-Verbindungen, wird auch eine Kritik am alltäglichen Erkenntnismodus ins Bewusstsein gebracht: Die Welterkenntnis bleibt in der Erkenntnis der jeweiligen kausalen Zusammenhänge und Relationen doch recht vordergründig und ist in ihrer oberflächlichen Vorgehensweise häufigen Irrtümern unterworfen. Indem die Kausalität für Schopenhauer auf der apriorischen Form unseres Verstandes beruht, die nicht weggedacht werden kann, ordnet alle Verstandeserkenntnis notwendig jeder Wirkung in graduellen Differenzierungen eine Ursache zu – häufig drückt so eine Relation jedoch nicht die einzig mögliche Ursache aus:

Schein tritt alsdann ein, wenn eine und dieselbe Wirkung durch zwei gänzlich verschiedene Ursachen herbeigeführt werden kann, deren eine sehr häufig, die andere selten wirkt: der Verstand, der kein Datum hat zu unterscheiden, welche Ursache hier wirkt, da die Wirkung ganz dieselbe ist, setzt dann allemal die gewohnte Ursache voraus, und weil seine Thätigkeit nicht reflektiv und diskursiv ist, sondern direkt und unmittelbar, so steht solche falsche Ursache als angeschauter Objekt vor uns, welches eben der falsche Schein ist. (W I, 63)

Analog zum unmittelbar in der Anschauung befindlichen Trug des Verstandes – dem Schein – impliziert der Schluss von der Folge auf den Grund auch im vernünftigen Denken vielfältige Möglichkeiten zum Irrtum: Die Annahme des jeweiligen Grundes als den einzig möglichen und somit wahren Grund wäre lediglich bei einer vollständig durchgeführten Induktion gerechtfertigt (W I, 138).

Sowohl für die Anpassung der alltäglichen als auch der wissenschaftlichen Erkenntnis über Zusammenhänge von Dingen, Abläufen und Geschehnissen an einen allgemein akzeptierten *mainstream* ist dabei die Fähigkeit zur Erinnerung hilfreich – in einer Verkennung der geläufigen Relationen sehen Schopenhauer und de Chirico den entscheidenden Berührungspunkt des Wahnsinnigen mit dem Genialen; die Bildinhalte de Chiricos zeigen einen Blick auf die Dinge so, als würde man sie erstmalig, d. h. ohne kontinuierliches Band der Erinnerung sehen:

Es gilt als grundsätzlich erwiesen, daß der Wahnsinn ein immanentes Element jeder profunden Äußerung der Kunst ist. Schopenhauer definiert den Wahnsinnigen als Menschen, der das Gedächtnis verloren hat. Eine scharfsinnige Definition. Die Logik unseres normalen Tuns und Lebens ist nämlich ein kontinuierliches Band der Erinnerung an die Beziehung zwischen der Umwelt und uns.²⁹

28 Ebenda, 29.

29 Ebenda, 44.

Logik und Vernunft schließt de Chirico für ein Kunstwerk, das „wirklich unsterblich sein soll“³⁰ explizit aus, er evoziert die Unabhängigkeit des Ortes seiner Entstehung vom Erkenntnismodus der sinnlichen Anschauung mit herkömmlichen relativen Sinnzusammenhängen:

Das große Kunstwerk bewirkt der Künstler in den tiefsten Tiefen seines Seins. Dorthin dringt kein Rauschen des Flusses, kein Gesang der Vögel, kein Rascheln der Blätter. Was ich höre, gilt nichts. Es gibt nichts, das meine Augen öffnet und meinen Blick schärft. [...] Wir müssten sehr viel selbstsicherer werden. Die Inspiration zu einem Werk, die Konzeption eines Bildes müsste etwas sein, das keinen Sinn in sich hat, auch kein Sujet, und unter den Gesichtspunkten der menschlichen Logik „überhaupt nichts mehr besagt“.³¹

Neben einigen allgemeinen Aspekten zeigt sich der Einfluss Schopenhauers auf de Chirico insgesamt betrachtet wohl am nachhaltigsten darin, dass dieser genau den erkenntnistheoretischen Aspekt veranschaulicht, der innerhalb Schopenhauers System lediglich durch abstrakte Vernunftkenntnis zustande kommt und der Evidenz einer anschaulichen Erkenntnis entbehrt: Schopenhauers Ausführungen im ersten Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* lassen vermuten, dass das Erkenntnisvermögen innerhalb der Vorstellungswelt nicht unmittelbar den Sachverhalt erkennt, dass die empirische Welt Vorstellung ist. Vielmehr ist diese Erkenntnis als ein Resultat vernünftiger Reflexion zu betrachten, da innerhalb der intellektuellen Erkenntnis wohl keine Möglichkeit besteht, der Kausalität unmittelbar als Kausalität gewahr zu werden, d. h. mittels eines konkreten Kriteriums die Welt als Vorstellung zu identifizieren. Offenbar besteht für einen solchen gesonderten subjektiven Erkenntnisakt keine Notwendigkeit, da die Identifizierung der Vorstellung als Vorstellung noch kein endgültiges Resultat liefert und anzunehmen ist, dass ein erkennendes Subjekt, das den Vorstellungscharakter der empirischen Welt durchschaut, gleichzeitig erkennt, dass es darüber hinaus zur Abstraktion der Vorstellung etwas dieser zugrunde Liegendes geben muss. Ist dabei jedoch die postulierte Wahrnehmung der Welt als traumartig ein Indiz dafür, dass es noch ein Wesen der Welt geben müsse und die Vorstellung eben nur Vorstellung ist oder beinhaltet umgekehrt erst die angestrebte philosophische Wesenserkenntnis das Vermögen, apriorische Kausalität rückwirkend als solche zu erkennen? An dieser Stelle bestätigt sich Schopenhauers Forderung des zweimal Lesens. Wird jedenfalls die Welt innerhalb der unter diesem Aspekt zirkelhaft erscheinenden Erkenntnisstruktur als Vorstellung identifiziert, so kommt dieser Erkenntnis isoliert betrachtet ein defizitärer Charakter zu, sie ist trotz ihres Wahrheitsgehaltes unbefriedigend, wie Schopenhauer deutlich zum Ausdruck bringt. Kommt der Frage nach der unmittelbaren Erkennbarkeit der

30 Ebenda, 16.

31 Ebenda, 16.

Vorstellung als Vorstellung im Vergleich zu der nach der Erkennbarkeit des Willens auch weniger Bedeutung zu, so findet sie doch in de Chiricos *pittura metafisica* eine anschauliche Antwort, die mitsamt des dahinter stehenden großen Fragezeichens auch jener Differenz der Bedeutungsdimension gerecht wird und auf eine grundlegende Einflussnahme schließen lässt.

2.3. De Chiricos Distanzierung

1920, nach seiner Übersiedelung nach Rom endet die Schaffensperiode der *pittura metafisica* zunächst. Erst mit dem Beginn des Spätwerks 1945 tauchen wieder vermehrt surrealistische Elemente in de Chiricos Bildern auf. Seine Distanzierung von der *pittura metafisica* sowie die weitere künstlerische und persönliche Entwicklung waren Gegenstand kontroverser Diskussionen, worauf an dieser Stelle nicht der Raum ist, näher einzugehen. De Chirico selbst hat 1919 in seinem Essay „Die Rückkehr zum Handwerk“ den Wendepunkt seines künstlerischen Schaffens kommentiert und gelangt zu dem Fazit: „Pictor classicus sum“³²; in seinen *Rückblicke eines Malers* (1970) betont er auch:

Es gibt in meinem Werk keine Etappen und keine Übergänge von einem Stil zu einem anderen wie man behauptet. [...] Ich habe immer metaphysische Bilder gemalt. Es gibt in dieser Sache keine Rückkehr und keinen neuen Aufbruch, wie jene Kritiker und jene Kunsthändler behaupten, die alle diese Geschichten erfinden.³³

Welche motivierenden Kräfte nun tatsächlich de Chiricos Veränderungen bewirkt haben, sei dahingestellt – mit Schopenhauer, für den logischerweise die Kunst auch in all ihren Formen willensmetaphysisch ist, ist der Wechsel einer künstlerischen Perspektive jedenfalls nachvollziehbar: Erfährt der Künstler auch in seiner möglichst willenslosen Ideenkontemplation eine kurzzeitige Befreiung von der Last seiner Individualität, so kommt so ein ästhetischer Zustand zum einen doch nicht über eine Modellfunktion hinaus, welche lediglich die Ahnung einer vollständigen Autonomie vom Willen erleben lässt und beinhaltet zum anderen auch nicht die eigentliche philosophische Wahrheit, nämlich die materiale Identität Leib – Wille als Paradigma für das Wesen der gesamten Natur. Erst die intuitive Erkenntnis der Wesensidentität als Grundlage jeder echten moralischen Handlung liefert eine entscheidende Voraussetzung für die alternative Modalität im Umgang mit dem omnipräsenten Willen, welche nicht nur eine sich selbst genügende Folge einer Verneinung des individuellen Willens bedeutet, sondern im Optimalfall zur Verneinung des Willens schlechthin führt: Nur durch einen finalen Ausstieg aus dem Dienst des Willens kann es letztlich dauerhafte Befreiung geben.

32 De Chirico, 1973, 56.

33 Ebenda, 183.

De Chirico – mit Schopenhauers Willensmetaphysik gut vertraut –, der in einigen seiner Bildmotive wohl auch subjektive Erinnerungen kreativ verarbeitete (z. B. an seinen früh verstorbenen Vater, der in Griechenland an Eisenbahnen arbeitete) und sich seiner Persönlichkeit während der ästhetischen Produktion nicht vollständig entäußerte, mag sich des Sachverhalts bewusst gewesen sein, dass seine individuelle Anhaftung an den Dienst des Willens als Bestandteil der Realität nicht zu ändern ist. Indem die Ideenkontemplation zudem keine Einsicht in das zugrunde liegende metaphysische Wesen der Welt mit sich bringt und es darüber hinaus auch keine sinnlich adäquate Form gäbe, den Willen und das Nichts jenseits des Willens darzustellen, bleibt es der *pittura metafisica* naturgemäß versagt, das metaphysische Prinzip der Welt wirklich zu realisieren – das Verharren in der scheinhaften Vorstellungswelt wird vermutlich in einer intensiven losgelösten Empfindung der ästhetischen Produktion als noch defizitärer empfunden als dies bereits innerhalb der theoretischen Erkenntnis der Fall ist.

Wir wollen die Bedeutung jener Vorstellung wissen; wir fragen, ob diese Welt nichts weiter als Vorstellung sei, in welchem Falle sie wie ein wesenloser Traum oder ein gespensterhaftes Luftgebilde an uns vorüberziehen müßte, nicht unserer Beachtung wert; oder aber ob sie noch etwas Anderes, noch etwas außer dem ist und was dann dieses sei. (W I, 162)

Welche Erwartungshaltung de Chirico zu seiner Rückwendung zu Motiven und Techniken der alten Meister bewogen hat, bleibt ungewiss – für Schopenhauer scheinen jene Meisterwerke beinahe den Status einer dauerhaften Weltüberwindung wiedergeben zu können:

Wenden wir aber den Blick von unserer eigenen Dürftigkeit und Befangenheit auf Diejenigen, welche die Welt überwand, in denen der Wille zur vollen Selbsterkenntniß gelangt, sich in allem wiederfand und dann sich selbst frei verneinte und welche dann nur noch seine letzte Spur mit dem Leibe, den sie belebt, verschwinden zu sehn abwarten; so zeigt sich uns, statt des rastlosen Dranges und Treibens, statt des steten Überganges von Wunsch zu Furcht und von Freude zu Leid, statt der nie befriedigten und nie ersterbenden Hoffnung, daraus der Lebenstraum des wollenden Menschen besteht, jener Friede, der höher ist als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüths, jene tiefe Ruhe, unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit, deren bloßer Abglanz im Antlitz, wie ihn Raphael und Corregio dargestellt haben, ein ganzes und sicheres Evangelium ist: nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden. (W I, 573/574)

De Chirico wusste bereits während seiner Phase der *pittura metafisica*, dass die guten neuen Künstler diejenigen Philosophen sind, welche die Philosophie hinter sich gelassen haben.³⁴

34 Vgl. bereits angeführtes Zitat aus de Chirico, 1973, 38.

Abschließend möchte ich darauf verweisen, dass sich einige der wohl nicht unerheblich durch Schopenhauers Willensmetaphysik angeregten Impulse über de Chirico hinaus in unterschiedlichen Facetten fortsetzen, da Künstler des Surrealismus genauso wie z. B. Vertreter der Neuen Sachlichkeit oder des Magischen Realismus Elemente der *pittura metafisica* kreativ aufgriffen, gemäß ihrer subjektiven Produktivität verarbeiteten und ihrerseits wieder andere Künstler inspirieren.

Hat sich de Chirico in seinen Essays auch explizit gegen die Formen moderner Kunst gewandt, so dürfte doch insbesondere seine Vermittlung eines kreativen Blickes auf die Dinge außerhalb ihres gewohnten Kontextes Einfluss gerade auf Kunstwerke, die einen radikalen Bruch mit traditionellen künstlerischen Ausdrucksformen bedeuten, ausüben. So scheint de Chiricos entcodiertes Verhältnis zu den Dingen etwa im zweckentfremdeten Herausgenommensein der Gegenstände in Duchamps *Readymades* genauso in potenziierter Form in Erscheinung zu treten wie das in multiplen anderen Formen moderner Kunst bis hin zur *concept art* der Fall ist. Der Grundgedanke eines sich in der Welt verwirklichenden sinnlos strebenden Willens liefert dabei besonders im Hinblick auf den Begriff der Schönheit ein plausibleres Erklärungsmodell als etwa der Gedanke einer sich selbst verwirklichenden absoluten Vernunft, die sich im Werk des Genies zur sinnlichen Darstellung bringt und die in einer dem Kunstwerk eigenen unausschöpflichen Sinnfülle Schönheit definiert: So erscheint manche zeitgenössische Kunst³⁵ durchaus von einer Philosophie inspiriert, in der sich grundsätzlich jeder Gegenstand qualifiziert schön zu sein, indem theoretisch alles außerhalb von Relationen und kausalen Zusammenhängen betrachtet werden kann und der Moment der Schönheit genau in so einer Erkenntnis der allgemeinen Idee liegt. Dabei werden der Idee keineswegs absolute oder göttliche Qualitäten zugesprochen, sondern sie bleibt letztlich darauf reduziert, allgemeine Objektivation eines ziellos strebenden Willens zu sein – etwas zu sein, was besser gar nicht erst wäre.

35 Hier sind vor allem Kompositionen gemeint, die auf den ersten Blick betrachtet beliebig erscheinen, indem z. B. das verwendete Material aus alltäglichen Gebrauchsgegenständen besteht (etwa aus Klinikmüll oder einer Medikamentenanordnung wie im Münchner Museum Brandhorst zu sehen). Ein entcodierender kreativer Blick jenseits von vorstrukturierten Vorstellungen lässt die Schönheit erkennen und kann sogar dazu führen, dass ein tatsächlich beliebiger Gegenstand in diesem Zusammenhang ebenfalls als schönes Kunstwerk betrachtet wird. So wurde im Museum Brandhorst ein zur Abdichtung eines Lecks spontan installierter Eimer von einigen Besuchern als Kunstwerk angeschaut und mit Titeln bezeichnet wie „Dichtkunst“, „Alles im Eimer“, „Der Tropfenfänger“ oder „Wegwerfgesellschaft“; vgl. hierzu Bericht in der Münchner Abendzeitung vom 25.5.09, S. 12.

Literaturverzeichnis

NW III 1

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Unzeitgemäße Betrachtungen* I-III. Kritische Gesamtausgabe, Dritte Abteilung Erster Band. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: de Gruyter 1972.

W I, W II

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band 1 und 2, nach der Edition Arthur Hübscher, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987.

WM

Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte*. München: Wilhelm Goldmann 1959.

Arnold Böcklin. *Giorgio de Chirico. Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse* (Buch zur Ausstellung). Hrsg. von Guido Magnaguagno und Juri Steiner. Bern: Bentelli 1998.

Broese, Konstantin: Nietzsches erste Begegnung mit Schopenhauer im Lichte eines bisher unveröffentlichten Manuskripts aus seiner Bonner Studienzeit. In: *Jb.* 2004, Königshausen&Neumann, Würzburg.

De Chirico, Giorgio: *Wir Metaphysiker*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Wieland Schmied, ins Deutsche übertragen von Anton Henze. Berlin: Propyläen-Verlag 1973.

Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. München: Rogner und Bernhard 1976.

Schmied, Wieland: *De Chirico und sein Schatten*. München: Prestel 1989.

Schopenhauer und die Künste. Hrsg. von Günther Baum und Dieter Birnbacher. Göttingen: Wallstein 2005.

Spies, Werner: *Der Surrealismus*. Köln, DuMont 2003.

Zeitler, Kurt: *Die Malerei*. Band 14, Lausanne: Grammont 1987; Deutsche Fassung: Thema Verlag, München.