

Schopenhauers „Künstlerphilosophie par excellence“ im Spiegel der bildenden Künste

von Martina Koniczek (Mainz)

Schopenhauers Philosophie ist, in den Worten Thomas Manns, „immer als hervorragend künstlerisch, ja als Künstlerphilosophie par excellence“ wahrgenommen worden.¹ Nicht nur dieser las Schopenhauers Werk eher durch die Brille eines Künstlers als durch diejenige eines Philosophen. Hier stellt sich nun die Frage, was Künstler, im Speziellen bildende Künstler, aus ebendieser Künstlerphilosophie Schopenhauers für ihr eigenes Kunstverständnis beziehen können. Was ist das Besondere an der philosophischen Lehre Schopenhauers, dass eine künstlerische Auseinandersetzung mit dieser möglich wird? Hierbei ist ebenso die Frage von Interesse, ob es speziell Schopenhauers Ästhetik ist, die sich in Kunstwerken niederschlagen vermag, oder ob auch andere philosophische Teilaspekte seiner Lehre von einzelnen Künstlern aufgegriffen werden und Zugang zu den jeweiligen Werken gefunden haben.

Auf welche Weise wird eine Anverwandlung von Philosophie in der bildenden Kunst möglich? Worin könnte zudem die Motivation liegen, die Künstler dazu bewog und mitunter noch immer bewegt, sich mit Schopenhauer im Kontext ihres eigenen Kunstschaffens zu befassen?

Ein wichtiger Aspekt mag sicherlich der hohe Stellenwert sein, den Schopenhauer der Kunst innerhalb seines philosophischen Systems zukommen lässt. Es ist beachtlich, dass er dieser innerhalb seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung*, welches im Ganzen aus vier Büchern besteht, ein gesamtes Buch einräumt. Darin kommt der Kunst die hohe Bedeutung einer vorbereitenden Funktion zu: Durch ihre spezielle Betrachtungsart bildet sie die Vorstufe zu moralischem Handeln und ebnet den Weg für Schopenhauers Metaphysik der Sitten, welche im darauf folgenden Buch beschrieben wird. Der Künstler, dem nach Schopenhauer überwiegend die Fähigkeit zusteht, die Gegenstände in einem speziellen Erkenntnismodus losgelöst von ihren Zusammenhängen und somit rein aufzufassen, wird zu einer Art klarem „Weltauge“², welches das wahre Wesen der Dinge erkennt. Wie wird dies möglich?

1 Mann, Thomas: Schopenhauer (1938). In: *Thomas Mann. Reden und Aufsätze*, 1. Frankfurt a. M. 1974, (*Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. IX), 528–580, hier 530.

2 W I, ZA, § 36, 240.

Schopenhauers ästhetisches Denken sieht die Kunst, um mit den Worten des Philosophen zu sprechen, als einen Befreiungsschlag aus dem Rad des Ixion. Die Kunst liefert den Schlüssel für einen Erkenntniswechsel: Nicht mehr die einzelnen Dinge werden erkannt, sondern die Erkenntnis der Ideen wird möglich. Jedoch handelt es sich hierbei nach Schopenhauer nicht „um eine dauernde Freilassung, sondern bloß um eine kurze Freistunde [...], ja eigentlich nur momentane Losmachung vom Dienste des Willens.“³ Die ästhetische Erkenntnis reißt sich dabei von ihrer Funktion, im Dienste des Willens zu stehen, los, und nimmt an den Dingen wahr, was sie an und für sich sind und nicht, was sie in Bezug auf unseren Willen darstellen; demnach geht sie nicht mehr, dem Satz vom Grunde gemäß, den „Relationen“ nach.⁴ Im Subjekt solcher Erkenntnis geht eine Veränderung vor, indem es ein „rein erkennendes Subjekt“ wird.⁵ Dieses Übermaß an Erkenntnis lässt das Individuum zum „hellen Spiegel des Wesens der Welt“ werden.⁶ Folgende bekannte, von Schopenhauer gebrauchte Schilderung verdeutlicht den Erkenntniswechsel:

Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihren Relationen zueinander [...], nachzugehen; sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingibt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtsein ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man, nach einer sinnvollen Deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt; so, daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern Beide Eines geworden sind, indem das ganze Bewußtseyn von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist; [...] dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die Idee.⁷

Soll also die Idee Objekt der Erkenntnis werden, so wird dies nur unter Aufhebung der Individualität im erkennenden Subjekt möglich.⁸

3 W II, ZA, Kap. 29, 431.

4 Vgl. W II, ZA, Kap. 29, 432.

5 W I, ZA, § 36, 240.

6 Ebd.

7 W I, ZA, § 34, 232.

8 Vgl. W I, ZA, § 30, 222. Schopenhauer definiert den Begriff der Idee im Sinne der Ideenlehre Platons. U. a. spricht er in diesem Zusammenhang auch von den „unveränderlichen Formen“ (W I, ZA, § 31, 222) oder dem, „was [...] allein wahrhaft Seiend genannt werden kann, weil es immer ist, aber nie wird, noch vergeht“ (W I, ZA, § 31, 224). Weder kommt den Ideen ein Entstehen noch ein Vergehen oder Vielheit zu, „denn jedes ist seinem Wesen nach nur Eines, indem

Das Subjekt des Erkennens weiß, im Zustand der ästhetischen Kontemplation oder Anschauung, dass angeschaut wird, aber nicht mehr, wer der Anschauende ist.⁹ Durch den Wegfall der Reflexion wird mit einem Mal „das einzelne Ding zur Idee seiner Gattung und das anschauende Individuum zum Subjekt reiner Erkennens.“¹⁰ Diese reine Erkenntnis, durch die die Idee wahrgenommen wird, „ist in Hinsicht auf das Subjekt „Freyseyn vom Wollen“, in Hinsicht auf das Objekt „Freyseyn vom Satz des Grundes in allen seinen Gestaltungen“¹¹. Für Schopenhauer ist die Kunstproduktion adäquater Modus zur Wiedergabe der geschauten Idee.¹² Das Leben sowie die Natur bieten hierbei die Möglichkeit, die Idee über den Vollzug der speziellen Betrachtungsart erfassen zu können.¹³ Der Wechsel von der alltäglichen Betrachtung der Dinge zur Kontemplation und der sich darin offenbarenden Idee geschieht nach Schopenhauer plötzlich – „mit einem Schlage“¹⁴. Brigitte Scheer schreibt hierzu: „Das einzelne Ding erhält die Prägnanz der Idee seiner Gattung, das anschauende Individuum wird zum reinen, willenlosen und damit schmerzlosen Subjekt des Erkennens.“¹⁵ „In dem Begriff des Schmerzlos-Werdens“¹⁶ wird der Erlösungsweg deutlich, den die Funktion der Kunst als zeitweilige Befreiung vom Willen aufzeigt. In der Kontemplation, dem Erfassen der Ideen, entzieht sich die Erkenntnis der Dominanz des Willens.¹⁷

Künstlerische Produktivität kommt jedoch nur wenigen Individuen zu, nämlich denen, die dazu fähig sind, die Ideen zu schauen und in einem Kunstwerk wiederzugeben. Das ist das Merkmal des Genius, dessen Wesen in der überwiegenden Fähigkeit zu solcher Kontemplation besteht.¹⁸

Schopenhauer konzipiert demnach seine Ästhetik primär als Genie- und Kunstästhetik,¹⁹ was sich durch den speziellen Status, welcher dem Genie inner-

es das Urbild selbst ist, dessen Nachbilder, oder Schatten, alle ihm gleichnamige, einzelne, vergängliche Dinge der selben Art sind“ (ebd.).

9 Spierling, Volker: *Arthur Schopenhauer: Philosophie als Kunst und Erkenntnis*. Zürich 1994, 140. Im Folgenden zitiert als Spierling 1994.

10 Ebd.

11 HN I, 128 nach Spierling 1994, 140.

12 „Sie [die Kunst, Anm. d. Verf.] wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefassten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinung in der Welt, und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntnis.“ In: W I, ZA, § 36, 239.

13 Scheer, Brigitte: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 1997, 148. Im Folgenden zitiert als: Scheer 1997.

14 W I, ZA, § 34, 233.

15 Scheer 1997, 148.

16 Ebd.

17 Ebd. f.

18 Vgl. W I, ZA, § 36, 240.

19 Neymeyr, Barbara: *Ästhetische Autonomie als Abnormität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik*. Berlin 1996, 295. Im Folgenden zitiert als Neymeyr 1996.

halb seiner Ästhetik zugesprochen wird, rechtfertigt. Zudem begreift Schopenhauer das ästhetische Subjekt in erster Linie als genialen Künstler, so dass zugleich auch dessen Produkt in das Zentrum rückt: die Kunst.²⁰

Genialität ist demnach die Fähigkeit, „sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntniß, welche ursprünglich dem Dienste des Willens“ obliegt, „diesem Dienste zu entziehen“, sein Wollen und Interesse außen vor zu lassen, um nur „klares Weltauge“ zu werden, nicht nur für Momente, sondern so lange und mit so viel Besonnenheit als nötig, um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen.²¹ Im Vergleich zum Normaldenkenden besitzt das Genie einen stärker ausgeprägten Intellekt. Dieses dem Genie vorbehaltene Übermaß an Intellektualität befähigt es dazu, seinen Intellekt, wenn auch nur für einen gewissen Zeitraum, von seiner Bindung zum Willen abzulösen.²² Zentral für das Gesagte ist zudem der Begriff der *Phantasie*. Diese ist dem Genius insofern dienlich, als sie ihn dazu befähigt, aus dem Wenigen, was er über ursprüngliche Apperzeption aufgenommen hat, „alles Uebrige zu konstruieren und so fast alle möglichen Lebensbilder an sich vorübergehen zu lassen.“²³

Nach Schopenhauer sind die wirklichen Objekte meist mangelhaft, so dass die Phantasie dem Genius dazu verhilft, „in den Dingen nicht Das zu sehn, was die Natur wirklich gebildet hat, sondern was sie zu bilden sich bemühte, aber, wegen des [...] Kampfes ihrer Formen unter einander, nicht zu Stande brachte.“²⁴ Die Phantasie erweitert somit den Gesichtskreis des Genius über die sich ihm real darbietenden Objekte in ihrer Qualität als auch Quantität nach, hinaus.²⁵ Die Phantasie ist folglich „Begleiterin, ja Bedingung der Genialität“.²⁶ Auch weist der genial denkende Mensch eine Affinität für ein gewisses Maß an Melancholie auf, da nach Schopenhauer „bei ihm der Wille zum Leben von einem so hellen Intellekt beleuchtet werde, dass er desto deutlicher das Elend seines Daseins wahrnehme“²⁷.

Zudem verweist Schopenhauer im § 36 seines dritten Bruches der *Welt als Wille und Vorstellung* auf die nahe Verwandtschaft von Genialität und Wahnsinn. Diese liegt darin begründet, dass der Genius „die begriffliche Auffassung der

20 „[...] d. h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen [...], um als rein erkennendes Subjekt [...] übrig zu bleiben: [...] um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen und „was in schwankender Erscheinung schwebt, zu befestigen in dauernden Gedanken.“ In: W I, ZA, § 36, 240. Siehe hierzu: Neymeyr 1996, 295–313.

21 Vgl. W I, ZA, § 36, 240.

22 Ebd., 240.

23 W I, ZA, § 36, 241.

24 Ebd.

25 Vgl. ebd.

26 W I, ZA, § 36, 241.

27 Vgl. Scheer 1997, 149; W I, ZA, § 36, 248; W II, ZA, Kap. 31, 451.

Welt, das heißt der Dinge in ihren Relationen völlig vernachlässigt und in den Ideen nicht nur die Dinge anders sieht, sondern eine andere Welt“ an sich, weshalb sein Verhalten ab und an eine Nähe zum Wahnsinn aufzeigt.²⁸

Kommt man auf die eingangs gestellte Frage zurück, was Künstler dazu bewegt, sich mit Schopenhauer auseinanderzusetzen, so kann eine fundierte Antwort nur unter Berücksichtigung der jeweiligen Zeitbezogenheit erfolgen. Wirft man beispielsweise einen Blick auf die Periode des Symbolismus in der bildenden Kunst, so fällt auf, dass sich Künstler aus dieser Zeitspanne häufig mit Themengebieten befassen, die sich mit der Thanatos- sowie Eros-Thematik auseinandersetzen und ebenso Fragen über das Jenseits beinhalten. Gerade in der Auseinandersetzung mit Themen wie *Eros*, *Tod* und *Jenseits* sowie mit dem daraus resultierenden menschlichen Leiden an sich lässt sich der Bogen zu Schopenhauer spannen, da diese Termini ebenfalls zentrale Begriffe in seiner Philosophie darstellen.

Nun stellt sich die bereits anfangs aufgeworfenen Frage nach einer philosophischen Umsetzung von Schopenhauerschem Gedankengut im einzelnen Kunstwerk: Ist es im Speziellen seine Ästhetik, die sich in Kunstwerken wiederfinden lässt, oder werden auch andere philosophische Teilaspekte seiner Lehre von einzelnen Künstlern aufgegriffen und in den jeweiligen Werken verarbeitet?

Der deutsche Maler, Bildhauer und v. a. Grafikkünstler Max Klinger gehört zu denjenigen Künstlern, die bis dato in Bezug auf ihre Schopenhauer-Rezeption am häufigsten in der Forschung diskutiert wurden.²⁹ Bei Klinger lässt sich eindeutig ein Umgang mit der Schopenhauerschen Philosophie seitens des Künstlers feststellen. Dieser kann anhand von Quellen wie Briefwechsel und Tagebuchaufzeichnungen nachgewiesen werden. Überdies werden in der Forschungsliteratur immer wieder einige von Klingers druckgrafischen Zyklen mit der Philosophie Schopenhauers in Zusammenhang gebracht, darunter vor allem die Zyklen *Opus VIII, Ein Leben* (1884), *Opus XI, Vom Tode I* (1889) und *Opus XIII, Vom Tode II* (1910). Es ist bekannt, dass Klinger eine Ausgabe der *Parerga und Paralipomena* besaß, die er in einem Brief aus dem Jahr 1914 als sein „tägli-

28 Scheer 1997, 149.

29 Siehe hierzu u. a.: Hübscher, Anneliese: *Betrachtungen zu den beiden zentralen Problemkomplexen Tod und Liebe in der Grafik Max Klingers – in Verbindung mit seinen Theorien über Grafik. Mit einem Anhang von 23 Briefen Max Klingers an den Maler Hermann Prell aus den Jahren 1884–1893 und einer Erwiderung Prells auf Klingers Schrift „Malerei und Zeichnung“* (Konzept von 1891). Halle 1969. Im Folgenden zitiert als: Hübscher 1969; Dückers, Alexander: *Max Klinger*. Berlin 1976. Im Folgenden zitiert als: Dückers 1976; Michalski, Martin: *Max Klinger. Künstlerische Entwicklung und Wandel weltanschaulicher Gehalte in den Jahren 1878–1910*. Augsburg 1986; Wenn, Anja: *Max Klingers Grafikzyklus „Ein Leben“*. Weimar 2006. Im Folgenden zitiert als: Wenn 2006.

ches literarisches Futter“ bezeichnete.³⁰ Zudem befand sich ebenfalls eine Ausgabe der *Welt als Wille und Vorstellung* in seinem Besitz.

Anhand einzelner Werkbeispiele wird ersichtlich, auf welche Weise der Künstler seine geistige Auseinandersetzung mit der Philosophie Schopenhauers auf modifizierte Weise wiedergibt. An dieser Stelle ist es lohnenswert, einen näheren Blick auf Klingers 1880 entstandenen Zyklus *Opus III, Eva und die Zukunft* zu werfen, das als Exempel einer künstlerischen Umwandlung von Schopenhauerschen Gedankensegmenten fungiert.

Der Künstler setzt sich in dieser Reihe druckgrafischer Blätter mit dem in der Kunstgeschichte auf eine lange Tradition zurück blickenden biblischen Thema des Sündenfalls auseinander. In der Folge von sechs Grafikblättern findet jedoch ein Verzicht auf eine Darstellung des eigentlichen Sündenfalls zugunsten einer Fokussierung Evas als Symbolgestalt der Verführung, zwischen Gut und Böse stehend, statt. Den Blättern *Eva*, *Die Schlange* sowie *Adam* werden drei Blätter mit den Titeln *Zukunft 1–3* gegenübergestellt, die in der *Ersten Zukunft* einen Tiger in einer Felsschlucht, in der *Zweiten Zukunft* einen diabolischen Dämon und in der *Dritten Zukunft* den Tod als Pflasterer darstellen. Die im ersten Moment irritierende Anordnung der Blätter versucht Klinger durch einen Brief vom 20. September 1880 zu erhellen. Er schreibt:

Eva, an die sich die Versuchung speciell richtete, ist damit die Mutter der Zukunft. – Die Versuchung – also auch Zukunft – drängt sich Eva erst als Denken daran, dann als Versuchung selbst auf und trägt dann die bekannten folgen. – Daher I. die sinnende Eva und die Zukunft als ein zu fürchtendes Wesen an einem fest begrenztem Weg (ich bin fatalist) – 2. Die Versuchung ein aus der andern Welt zuschwimmender Dämon – 3. Ausstoßung und Tod. – Indessen ich habe eine stete Furcht vor eigenem Erklären.³¹

Der Tiger der *Ersten Zukunft* ist Sinnbild für das Sexuelle, veranlasst durch den Erkenntnisdrang Evas. Der Dämon der *Zweiten Zukunft* symbolisiert instinktive Begierde, welche durch Eva hervorgerufen worden ist, und die *Dritte Zukunft* endet in der unwiderruflichen, fatalistischen Konsequenz des Todes.³²

Klinger stellt Eva im ersten Blatt gedankenverloren dar. Dass sie ihre Hand an die Wange legt und ihr Blick sinnierend ins Leere verläuft, charakterisiert sie als Melancholikerin.³³ Dieses Nachdenkliche in Evas Blick soll ihr Streben nach

30 Singer, Hans Wolfgang: *Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874 bis 1919*. Leipzig 1924, 205, Brief Nr. 150.

31 Ebd., 35, Brief Nr. 25.

32 Vgl. Remky, Kirsten: *Opus III. Eva und die Zukunft*. In: *Max Klinger. Alle Register des Lebens. Graphische Zyklen und Zeichnungen*. Hrsg. v. Hannelore Fischer. Kat. Ausst. Köln/Aachen 2007/08. Berlin 2007, 107 f.

33 Vgl. Wenn, Anja: „Eva und die Zukunft.“ In: *Max Klinger. Die druckgraphischen Folgen*. Hrsg. v. Holger-Jacob Friesen. Karlsruhe 2007, 42. Im Folgenden zitiert als: Kat. Ausst. Karlsruhe 2007.

Erkenntnis verdeutlichen, das maßgeblich für ihre Schuld am Sündenfall wird;³⁴ Adam liegt derweil im Bildhintergrund unter einem Baum. Das Blatt *Die Schlange* zeigt Eva nun, wie sie sich im Bewusstsein ihrer Weiblichkeit, auf die Zehenspitzen stellend, versucht, im Spiegel ihren Körper zu betrachten. Der Künstler stellt Eva also nicht als Urmutter der Menschheit dar, sondern betont ihren Verführungsaspekt in Bezug auf Adam. Klinger definiert Eva somit v. a. über ihr Geschlecht, betont aber auch den Aspekt der Erkenntnis. Diese Betonung findet sich ebenfalls bei Schopenhauer. In seinen *Nachträge[n] zur Lehre von der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben* schreibt der Philosoph:

Der Antheil des Weibes an der Zeugung ist, im gewissen Sinne schuldloser, als der des Mannes; sofern nämlich dieser dem zu Erzeugenden den Willen giebt, welcher die erste Sünde und daher die Quelle alles Bösen und Uebels ist; das Weib hingegen die Erkenntniß, welche den Weg zur Erlösung eröffnet.³⁵

Hier findet also ein Bruch mit der traditionellen, christlich manifestierten Überzeugung statt, in der Eva als Verführerin Adams, als allein Schuldtragende am Sündenfall dargestellt wird.³⁶ Zudem spricht Schopenhauer nur Eva das für den Weg zur Erlösung grundlegende Erkenntnistreben zu. Adam als der „Samenspendende“ trägt den Geschlechtstrieb weiter und damit auch die leidvolle Bejahung des Willens zum Leben.³⁷

Evas Schicksal und somit das Schicksal der Menschheit endet konsequent im Tod, der, als Skelett dargestellt, die ihm zu Füßen liegenden Schädel zermalmt. Diese pessimistische Weltsicht, der Klinger in diesem Zyklus Ausdruck verschafft, die fatale Verzahnung von Sexualität und Tod, lassen sich ebenso in der Lehre Schopenhauers wiederfinden.

Betrachtet man wiederum die Blätter *Leide!* und *Ins Nichts zurück* genauer, so lassen sich auf den ersten Blick bereits anhand der Titelgebung ebenfalls Rückbezüge zu Schopenhauer herstellen, auch wenn hier eher ein Bezug zur im vierten Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* eingegliederten Ethik auszumachen ist. Die beiden genannten Blätter entstammen Klingers Zyklus *Opus VIII, Ein Leben* aus dem Jahr 1884, der sich mit dem Schicksal einer Prostituierten befasst

34 Ebd.

35 P II, ZA, §166, 344, nach Wenn 2006, 304.

36 Siehe hierzu: Dückers 1976, 45; Wenn 2006, 302–305.

37 Dies hat zur Folge, dass die Geschlechterrollen sich verkehren: Der Mann bringt nun das Leiden über die Menschen, während die Frau den Weg zur Erlösung aufzeigt. Siehe hierzu: Wenn 2006, 304 f. Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auf Alexander Dückers, der, in Bezug auf das Erkenntnistreben, das Christentum mit dessen Verurteilung Evas als eine Religion definiert, der nicht am Menschenwohl gelegen sein kann, da sie sich mit ihrer Ablehnung Evas – und demzufolge ebenfalls des Strebens nach Erkenntnis – gleichzeitig auch gegen den Weg der Erlösung ausspricht, da der Drang nach Erkenntnis im Sinne Schopenhauers den ersten Schritt zur Erlösung darstellt, welche die Verneinung des Willens zum Leben ist. Vgl. Dückers 1976, 45.

und einzelne Stationen ihres Lebens szenisch wiedergibt, bis ihr Schicksal letztendlich im Selbstmord endet. Die drei letzten Blätter dieses Zyklus bilden einen gegenüber den verbleibenden Blättern überhöhten Rahmen, zu denen das Blatt *Leide!* hinzu gerechnet wird. Das Blatt zeigt eine Person am Kreuz, deren Geschlecht nicht genau zuzuordnen ist. Die Forschungsliteratur zeigt sich uneinig darüber, ob es sich bei der Person um Jesus handelt.³⁸ Wichtig für den hiesigen Rahmen ist aber die Tatsache, dass Klinger über dem Kreuz anstatt der gewohnten Lettern I.N.R.I. in Majuskeln das Wort „LEIDE!“ angebracht hat. Es drängt sich der Verdacht auf, dass der Künstler an dieser Stelle auf Schopenhauers Ethik rekurriert, worin diesem Begriff inhaltlich eine essentielle Bedeutung zukommt. Der Philosoph führt über die Fähigkeit des Menschen zum Mitleiden aus: „Der wirksamste Trost, bei jedem Unglück, in jedem Leiden, ist, hinzusehen auf die Anderen, die noch unglücklicher sind als wir: und dies kann Jeder.“³⁹ Mitleid entsteht nach Schopenhauer durch die Erkenntnis der Einheit aller Dinge.⁴⁰ In ihrem Leiden sind die Menschen eins:

Wenn nicht der nächste und unmittelbare Zweck unseres Lebens das Leiden ist; so ist unser Daseyn das Zweckwidrigste auf der Welt. Denn es ist absurd, anzunehmen, daß der endlose aus der dem Leben wesentlichen Noth entspringende Schmerz, davon die Welt überall voll ist, zwecklos und rein zufällig seyn sollte.⁴¹

Eine Identifizierung der dargestellten Person mit Jesus Christus erweist sich insofern als sinnvoll, als er das Beispiel des leidenden Menschen schlechthin darstellt; er steht stellvertretend für das Leiden an sich. Dadurch, dass Christus auf alle irdischen Güter verzichtet und durch sein Leiden am Kreuz den Willen zum Leben überwindet, gilt er als ein beispielhafter Asket.⁴² Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die Askese im Sinne Schopenhauers den Weg der Erlösung aus dem Kreislauf des Willens zum Leben darstellt.⁴³ Es erscheint wahrscheinlich, dass Klinger diesem Blatt ethischen Charakter verleiht, im Sinne von Scho-

38 Vgl. Wenn 2006, 317; Kaffanke, Eva-Maria: *Der deutsche Heiland. Christusbildungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung* (Europäische Hochschulschriften Kunstgeschichte 383). Frankfurt a. M. u. a. 2001, 263. Im Folgenden zitiert als: Kaffanke 2001; Schumann, Henry: *Die graphischen Zyklen Max Klingers und ihre literarischen Einflüsse. Mit einem Anhang von 66 Briefen Max Klingers und an Klinger gerichtete Briefe aus den Jahren 1875–1919*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Leipzig 1964, 228.

39 P II, ZA, § 150, 317 zitiert nach Hübscher 1969, 133.

40 Zu Schopenhauers Auseinandersetzung mit der Thematik des Leidens siehe 4. Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* sowie die *Preisschrift über die Freiheit des Willens*.

41 P II, ZA, § 149, 316, zitiert nach Wenn 2006, 317.

42 Vgl. Kaffanke 2001, 265.

43 „Unter dem schon öfter von mir gebrauchten Ausdruck Askesis verstehe ich, im engeren Sinne, diese vorsätzliche Brechung des Willens, durch Versagung des Angenehmen und Aufsuchen des Unangenehmen, die selbstgewählte büßende Lebensart und Selbstkasteiung, zur anhaltenden Mortifikation des Willens.“ In: W I, ZA, § 68, 484 f.

openhauers dem Buddhismus entstammender Handlungsdevise „Tat twam asi“ – „Dies bist du!“⁴⁴, unabhängig von der Tatsache, ob es eine männliche oder weibliche Gestalt ist, die ans Kreuz geschlagen ist.

Das letzte Blatt des Zyklus *Ein Leben*, Blatt 15 *Ins Nichts zurück*, lässt erneut einen Rückschluss auf Schopenhauer zu. Das höchste Ziel menschlichen Daseins im Sinne Schopenhauers liegt in der Erlösung durch das Nichts. Dabei ist der Begriff „Nichts“ nicht negativ konnotiert, sondern bedeutet mit anderen Worten das Freisein vom Wollen. Das Nichts ist im Sinne Schopenhauers der Antipode des Vorstellbaren, die Aufhebung der *Welt als Vorstellung* und ist gleichzusetzen mit dem buddhistischen Nirwana – hier werden der Kreislauf des Willens und das mit diesem verbundene Leiden aufgehoben.⁴⁵ Schopenhauer spricht vor allem dem Asketen sowie dem Heiligen die Fähigkeit zu, zum Nichts gelangen zu können und so wird die Modifizierung der Thematik durch Klinger deutlich, der in seinem Blatt eine nackte Frau in das Nichts, außerhalb der Welt der Vorstellung, zurück sinken lässt. Die eigeninterpretatorische Darstellungsweise von Seiten Klingers verdeutlicht die aktive Auseinandersetzung des Künstlers mit der Philosophie Schopenhauers, die zwar gewisse Brüche und Umdeutungen vollzieht, nichts desto trotz auch hier einen Rückbezug auf den Philosophen wahrscheinlich erscheinen lässt.⁴⁶

Es zeigt sich also, dass Klinger sich mit unterschiedlichen Teilbereichen der Schopenhauerschen Philosophie befasst. Der Künstler setzt sich insbesondere mit den kleineren Schriften Schopenhauers auseinander, aber auch Grundgedanken aus der *Welt als Wille und Vorstellung* lassen sich in einzelnen Blättern des Grafikkünstlers, wenn auch in modifizierter Form, wiederfinden, wie anhand der Blätter *Leide!* und *Ins Nichts zurück* aufgezeigt worden ist.

Nachfolgend soll nun, nochmals im Rekurs auf Schopenhauers Ästhetik und der darin enthaltenen Interpretation konstitutiver künstlerischer Eigenschaften, die Frage aufgeworfen werden, ob Klinger gar selbst Merkmale aufweist, die ihn im Sinne Schopenhauers als Künstler „par excellence“ ausweisen. Darunter fällt nicht nur die Genialität als schöpferische Inspiration, die bereits an die Aussagen des Philosophen erinnert, sich aber auch dem Genie-Kult der Epoche untergliedert; sondern es lässt sich bei dem Künstler überdies ein gewisser Hang zur Melancholie ausmachen.

Der dänische Literaturkritiker und Philosoph Georg Brandes schrieb einst in Hinblick auf eine Werkausstellung Klingers in der Berliner Akademie, dass die

44 Vgl. W I, ZA, § 44, 280; E II, ZA, §22, 312; P II, ZA, § 115, 239.

45 „[...] den alle Die, welche zur vollkommenen Verneinung des Willens gelangt sind, erfahren haben.“ Vgl. W I, ZA, § 71, 506.

46 Vgl. Wenn 2006, 328.

Besucher nicht wussten, „ob dies Genialität oder Wahnwitz sei.“⁴⁷ Und auch Klingers Freund, der norwegische Maler Christian Krogh, setzte unter eine seiner Zeichnungen, in der er Klinger porträtiert hat, den Satz „*Er ist wahnsinnig*“, was sich gut mit dem vereinbaren lässt, was ein Kommilitone Klingers, Wilhelm Holter, von Klingers Mutter berichtete: Diese sei oft in Sorge gewesen, da ihr Sohn „nicht zwischen Imagination und Wirklichkeit unterscheiden konnte.“⁴⁸ Diese unmittelbare Nähe zwischen Genie und Wahnsinn bei Klinger gemahnt an Schopenhauers Definition des genialen Künstlers, wie sie anfangs erwähnt worden ist.⁴⁹ Und auch die Phantasie erhält in Klingers Kunstschaffen einen hohen Stellenwert, von der der Künstler selbst wusste, dass sie zu seinen wichtigsten künstlerischen Fähigkeiten zählte.⁵⁰ Einen Beleg hierfür kann die bereits früh entstandene Zeichnung *Phantasie und Künstlerkind* geben. Bereits diese frühe Ausführung Klingers gilt als ein „Bekenntnis, ist Sinnbild und Programm seiner Kunst: der Künstler – ein Kind der Fantasie. [...] Mutter Fantasie hat den Schlüssel zur Welt, öffnet alle verschlossenen Türen. Sie erhebt ihren Sohn aus der Alltagswelt, löst ihn aus allen Bindungen, macht ihn schwerelos wie eine Wolke und frei wie einen Vogel.“⁵¹ Klingers Phantasie wird durch besondere Ereignisse, alltägliche Zustände und persönliche Erlebnisse hervorgerufen; aber immer bleibt sie integrativer Bestandteil seines Kunstschaffens. Zur Erinnerung: Auch Schopenhauer spricht in seiner Charakterisierung des Genius diesem ein überaus hohes Maß an Phantasie zu.⁵²

Somit zeigt sich, dass Schopenhauer in Hinblick auf seine Ästhetik Aspekte nennt, die das Künstlerindividuum definieren und sich anhand konkreter Beispiele nachweisen lassen. Nicht nur Max Klinger kann für das hier Gesagte als Exempel dienen. Auch andere Künstler lassen sich mit der Künstlerdefinition nach Schopenhauer in Zusammenhang bringen, wie z. B., wirft man einen Blick nach Italien, der Begründer der *pittura metafisica*, der metaphysischen Malerei, Giorgio de Chirico. De Chirico, der in der Kunstgeschichte als Wegbereiter für den Surrealismus gilt, litt zeitlebens unter einer geistigen Morbidität, die ihm allerdings mitunter dazu verholphen haben mag, die Dinge losgelöst von ihren Zusammenhängen zu betrachten und sie in einen neuen Sinnzusammenhang zu stellen. Auch er setzte sich mit Schopenhauer auseinander und schätzte beson-

47 Brandes, Georg: Max Klinger (1883). In: Brandes, Georg: *Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem Neunzehnten Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1897, 57. Zitiert nach: Jacob-Friesen, Holger: *Fantasie und Künstlerkind – Zu Klingers künstlerischen Anfängen*. In: *Max Klinger. Wege zur Neubewertung*. Hrsg. v. Paula Langer. Leipzig 2008, 118. Im Folgenden zitiert als: Jacob-Friesen 2008.

48 Jacob-Friesen 2008, 118.

49 Vgl. ebd., 119.

50 Ebd., 120.

51 Jacob-Friesen, Holger: Klinger in Karlsruhe. In: *Kat. Ausst. Karlsruhe 2007*, 19.

52 „Man hat als einen wesentlichen Bestandtheil der Genialität die Phantasie erkannt, ja, sie sogar bisweilen für mit jener identisch gehalten.“ In: *W I, ZA*, § 36, 241.

ders die Tatsache an ihm, dass dieser als Erster lehrte, „welche profunde Bedeutung der Nicht-Sinn des Lebens“⁵³ habe. Ein nachfolgender Vergleich zwischen Klinger und de Chirico als exemplarische Auseinandersetzung zweier Künstler mit Schopenhauer, jedoch unter Bezugnahme unterschiedlicher Bildmedien, soll der Frage nachgehen, ob sich aufgrund dessen Rückschlüsse auf eine unterschiedliche Schwerpunktsetzung beider Künstler in Bezug auf ihre Schopenhauer-Rezeption ausmachen lassen. Vorangestellt werden soll hierbei die These, dass Klinger innerhalb seiner Zyklen mit einem Aufgreifen von Themen, wie sie oben geschildert wurden, versucht, seine Zeichnungen unter einen weltverneinenden Gesamtkontext zu stellen, während de Chirico mit seiner metaphysischen Malerei und dem damit verbundenen Rekurs auf Themengebiete des Traums und des Unterbewussten, die im Schaffen des italienischen Malers während dieser Periode zentral sind, vermag, die Schopenhauersche Willensmetaphysik sichtbar zu machen, sozusagen den Schleier der Maja zu lüften.

Interessant und hilfreich ist in diesem Zusammenhang eine Berücksichtigung der theoretischen Schriften, die Klinger wie auch de Chirico neben ihrer Tätigkeit als bildende Künstler verfasst haben.

Mit seiner 1891 erschienen Schrift *Malerei und Zeichnung* untermauert Klinger sein künstlerisches Schaffen auch auf ästhetisch-theoretischem Gebiet. In seinem Traktat differenziert der Künstler zwischen beiden im Titel genannten Kunstgattungen, indem er der Malerei das Wesen zuspricht, die heiteren Dinge der Welt wiederzugeben, während die Zeichnung dazu befähige, die dunklen Seiten der Erscheinungswelt abzubilden. Hierbei fasst Klinger unter dem Oberbegriff der „*Griffelkunst*“ Zeichnung und Druckgrafik zusammen.

In einem Aufgreifen von Themenschwerpunkten wie dem menschlichen Sündenfall, Verbindungen zum Eros- und Thanatos-Themenkomplex sowie sozialkritischen Punkten wie der Stellung der Frau in dieser Zeit, die der Künstler in grafischer Form verbildlicht, ist bei Klinger ein Unterton gegeben, der eine starke Kritik an der gegebenen Daseinsform der Welt impliziert. Es ist fast so, als wolle der Künstler suggerieren, dass ein Nichtsein in Hinblick auf ein Sein der Welt besser sei.

Klinger, der die Zeichnung zudem als Medium sieht, um u. a. Kritik an gesellschaftlichen Normen zu üben und sich mit dem Geschauten reflektierend auseinanderzusetzen, sieht mit ihr fest die „starke Subjektivität des Künstlers“ verbunden: „Es ist seine Welt und seine Anschauung, die er darstellt, es sind seine persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen um ihn und in ihm“.⁵⁴ Und weiter: „Der Zeichner [...] steht vor den ewig unausgefüllten Lücken, zwischen unserem Wollen und Können, dem Ersehnten und dem Erreichbaren, und es bleibt

53 De Chirico, Giorgio: *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Wieland Schmied. Berlin 1973, 38. Im Folgenden zitiert als: *Wir Metaphysiker* 1973.

54 Klinger, Max: *Malerei und Zeichnung*. Leipzig 1895, 33. Im Folgenden zitiert als: Klinger 1895.

ihm nichts als ein persönliches Abfinden mit der Welt unvereinbarer Kräfte.⁵⁵ Der Künstler, der sich als Medium der Zeichnung bedient, möchte somit inhaltlich nicht eine weltbejahende Haltung präsentieren, sondern mit seinen Bildinhalten Kritik an der Welt und an dem mit ihr einhergehenden Elend üben, womit er gewissermaßen die Schopenhauersche Willensverneinung darstellt.⁵⁶

Klinger setzt sich v. a. mit Teilaspekten der Schopenhauerschen Philosophie auseinander, die nebst der oben im Text geschilderten Eros- und Thanatosthematik ebenfalls die Schopenhauersche Willensmetaphysik sowie die im dritten Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* beinhaltete Ästhetik umfassen.

Wie ist es nun bei de Chirico: Wie ist seine metaphysische Malerei in Hinblick auf den deutschen Philosophen zu bewerten?⁵⁷

Über den Umgang de Chiricos mit den Schriften Schopenhauers ist bekannt, dass er 1913 dessen *Versuch über das Geistersehen* in einer französischen Ausgabe unter dem Titel *Essai sur les apparitions* gelesen hat.⁵⁸ Neben dieser kleineren Schrift interessierte er sich ebenfalls für Schopenhauers *Aphorismen zur Lebensweisheit*.⁵⁹ Ob er aber wie Klinger ebenfalls über fundierte Kenntnisse von Scho-

55 Ebd., 44.

56 Dies thematisiert ebenfalls Thomas Röske in seinem 2005 erschienen Aufsatz „Der Zeichner als verneinender Künstler. Max Klinger und Arthur Schopenhauer.“ Im Gegensatz zum Usus anderer Forschungsarbeiten bedient sich Röske in Hinblick auf eine Schopenhauer-Rezeption nicht einer wenig gewinnbringenden Text-zu-Bild-Zuordnung, sondern sucht konkret anhand eines Vergleichs der Schriften von Klinger und Schopenhauer inhaltliche Verbindungen aufzuzeigen, die Klingers Absicht, der Zeichnung einen weltverneinenden Sinn zu verleihen, untermauern. Jedoch könnte man hier als Kritikpunkt anbringen, dass ein Sich-Anschließen an Aspekte der schopenhauerschen Weltverneinung noch nicht viel mit einer tatsächlichen Weltverneinung zu tun hat. Zwar mag ein Grundtenor gegeben sein, was eine übereinstimmende Weltsicht betrifft; jedoch würde eine Umsetzung, die zur Erlösung aus der Willensägide führt, ganz andere Schritte intendieren. (Diesen Hinweis verdanke ich Martina Kurbel). Vgl.: Röske, Thomas: Der Zeichner als verneinender Künstler – Max Klinger und Arthur Schopenhauer. In: *Schopenhauer und die Künste*. Hrsg. v. Günther Baum und Dieter Birnbacher. Göttingen 2005, 118–135.

57 Nachfolgend können nur in verkürzter Form die wichtigsten Aspekte von de Chiricos Schopenhauer-Rezeption hinsichtlich seiner *pittura metafisica* genannt werden. Einer möglichen Auseinandersetzung mit Schopenhauer über Nietzsche seitens des Malers kann aufgrund der eingeschränkten Seitenzahl nicht nachgegangen werden. Siehe hierzu: Kurbel, Martina: Direkte und indirekte Einflüsse Schopenhauers auf Giorgio de Chiricos *pittura metafisica*. In: *Jb.* 91 (2010), 165–183. Im Folgenden zitiert als: Kurbel 2010.

58 Siehe hierzu: Földényi, László F.: „Ein wenig von dieser langweiligen Erde loskommen.“ In: *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*. Hrsg. v. Guido Magnaguagno und Juri Steiner. Kat. Ausst. Zürich/München/Berlin 1998. Bern 1997, 70. Im Folgenden zitiert als: Földényi 1997; Schmied, Wieland: Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weiniger. In: *Giorgio de Chirico, der Metaphysiker*. Hrsg. v. William Rubin und Wieland Schmied. Kat. Ausst. München/Paris 1983. München 1982, 93. Im Folgenden zitiert als: Schmied 1982. Zu Erläuterungen in Bezug auf *Versuch über das Geistersehen* vgl. Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: *Schopenhauer und die Künste*. A. a. O., 67.

59 Vgl. Schmied 1982, 93.

openhauers Hauptwerk verfügte, ist unbekannt. Dass de Chirico dennoch Wissen über Schopenhauers philosophische Grundgedanken besessen haben muss, darauf verweist der 1919 verfasste Aufsatz *Wir Metaphysiker*. Neben der bereits erwähnten Hervorhebung des Schopenhauerschen „Nicht-Sinns“ in dieser Schrift schreibt der Maler mit Blick auf Schopenhauer und dessen Schüler Friedrich Nietzsche weiter: „Sie lehrten auch, wie dieser Nicht-Sinn in Kunst umgesetzt werden könnte; vielmehr, daß es notwendig sei, das Skelett einer wirklichen neuen, freien und profunden Kunst zu bilden.“⁶⁰

Der blinde Wille, Brennpunkt der Philosophie Schopenhauers, manifestiert sich in jeglicher weltlicher Erscheinungsform. Jeder Handlungsakt, der sich innerhalb der Welt vollzieht, unterliegt der Herrschaft des Willens, der jedoch nicht nach einem sinnvollen Prinzip handelt, sondern sich gerade über seinen alogischen „Nicht-Sinn“ definiert. De Chiricos Betonung des Schopenhauerschen „Nicht-Sinns“ lässt vermuten, dass der Maler über Kenntnisse von Schopenhauers Hauptwerk verfügen muss; nur stellt sich die Frage, wie tief diese sind.

Das Gros an Wertschätzung, welche Zeitgenossen de Chiricos künstlerischem Schaffen entgegenbringen, basiert auf einer Folge von ca. 120 Gemälden, die während der Phase der *pittura metafisica* zwischen 1911 und 1919 entstanden sind. Hierbei gilt *Das Geheimnis eines Herbstnachmittags* (1910) als Auftakt dieser Schaffensperiode. Die *pittura metafisica* ist insofern als autonom entwickelte Kunstgattung *sui generis* zu definieren, als sie sich nicht hinsichtlich formaler Aspekte auf eine stilistische Weiterentwicklung bereits existierender künstlerischer Ausdrucksweisen beruft.⁶¹ Ihre Neuerung liegt v. a. in der Sichtweise, welche sie auf die Dinge wirft, in ihrer Auseinandersetzung mit alltäglichen Dingen sowie in der Intention, der verborgenen Bedeutung nachzuspüren, welche den Gegenständen obliegt, um ihnen letztendlich in den metaphysischen Bildern in einer entkontextualisierten Darstellungsweise der gegebenen Welt Ausdruck zu verleihen. Im Betrachter ruft dies eine befremdliche Stimmung der Orientierungslosigkeit hervor: Zwar ist sein Auge mit ihm vertrauten Dingen konfrontiert, jedoch kann er sich in diesen nicht mehr zurechtfinden. In ihrem Beitrag *Direkte und indirekte Einflüsse Schopenhauers auf Giorgio de Chiricos pittura metafisica* erläutert Martina Kurbel den Zusammenhang zwischen der Diskontinuität in de Chiricos Bildwelten und der Relativität der Schopenhauerschen Vorstellungswelt vor dem Hintergrund eines irrationalen Willens.⁶²

Auch dem Wahnsinn kommt innerhalb der *pittura metafisica* eine zentrale Rolle zu. De Chirico, der in ihm ein „immanentes Element jeder profunden Äußerung

60 *Wir Metaphysiker* 1973, 38.

61 Vgl. Baldacci, Paolo: „Zu zweit hatten wir einen einzigen Gedanken.“ Die concordia discors der Dioskuren. In: *Die andere Moderne. De Chirico und Savinio*. Hrsg. v. Paolo Baldacci und Wieland Schmied. Kat. Ausst. Düsseldorf/München 2001. Ostfildern-Ruit 2001, 46.

62 Vgl. Kurbel 2010, 174 f.

der Kunst⁶³ sieht, schreibt in diesem Kontext über Schopenhauer: „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 Beziehungen zwischen der Umwelt und uns.“⁶⁴ Hier ist ebenfalls ein Bezug zu Schopenhauer gegeben, der hinsichtlich des künstlerischen Schöpfungsaktes Genialität und Wahnsinn nah beieinander liegend situiert.

Dass auch eine Auseinandersetzung mit dem Traum Zugang in die Chiricos metaphysische Bildwelten verschafft, verwundert unter Berücksichtigung des vorab geschilderten Kontexts nicht. Die Beschäftigung mit dem Traum ist hierbei jedoch nicht gleichzusetzen mit romantisch konnotierten Träumen, sondern der Bereich des Träumens positioniert sich hier in die Nähe des Unterbewussten sowie des Visionären. De Chirico schreibt hierzu: „Der Traum stellt gewiß ein sehr ungewöhnliches Phänomen und ein unerklärliches Mysterium dar.“⁶⁵ Giorgio de Chiricos Zeitgenosse Max Ernst empfindet im Zusammenhang mit den Bildern de Chiricos ein Sich-eröffnen einer Traumwelt. Der Künstler sieht darin „ein(en) ganze(n) Bereich der eigenen Traumwelt [...], die man sich mit Hilfe einer Art von Zensur zu sehen oder zu verstehen versagte.“⁶⁶ Es stellt sich die Frage, wie maßgeblich das Unterbewusstsein in der Wahrnehmung der Außenwelt ist und anhand welcher Faktoren eine Unterscheidung zwischen Traum und Realität, Diesseits und Jenseits stattfindet. Hierbei ist es interessant, Schopenhauers kleinere Schrift *Versuch über das Geistersehen* zu berücksichtigen und de Chiricos Auseinandersetzung mit dem Unbewussten und dem Traum in Beziehung zu dieser zu stellen.

In *Versuch über das Geistersehen* befasst sich Schopenhauer mitunter mit dem Verhältnis des Bewusstseins im Zustand des Wachens und im Traum. Da auch im Traum „ein Vermögen zur anschaulichen Vorstellung raumerfüllender Gegenstände“⁶⁷ sowie ein „Vernehmen und Verstehen von Tönen und Stimmen jeder Art“⁶⁸ ohne einen äußeren Reiz, der durch die Sinnesorgane hervorgerufen

63 Über metaphysische Kunst. In: *Wir Metaphysiker* 1973, 42 und 44.

64 Ebd., 44. De Chiricos Hinweis, dass der metaphysische Aspekt der Dinge nur von wenigen in „*Stunden der Erleuchtung und der metaphysischen Abstraktion*“ erkannt werden könne, erinnert stark an Schopenhauers Definition der ästhetischen Kontemplation: „Nur durch die [...] reine Kontemplation werden Ideen aufgefaßt, und das Wesen des Genius besteht eben in der überwiegenen Fähigkeit zu solcher Kontemplation. [...] Der gewöhnliche Mensch, diese Fabrikwaare der Natur [...] ist, wie gesagt, einer in jedem Sinn völlig uninteressierten Betrachtung, welches die eigentliche Beschaulichkeit ist, wenigstens durchaus nicht anhaltend fähig.“ In: *W I, ZA*, § 36, 240–242.

65 De Chirico, Giorgio: Über metaphysische Kunst. In: *Wir Metaphysiker* 1973, 42.

66 Spies, Werner: *Max Ernst. Collagen*. Köln 1974, 48, zitiert nach: Földényi 1997, 70.

67 *P I, ZA*, 261.

68 Ebd.

wird, möglich ist, schlussfolgert der Philosoph, dass eine zweite Option der Wahrnehmung bestehen müsse. So schreibt er:

Denn die hier erörterte Fähigkeit zu träumen ist in der That ein zweites, nämlich nicht, wie das erste, durch die äußeren Sinne vermitteltes Anschauungsvermögen, dessen Gegenstände jedoch, der Art und Form nach, die selben sind, wie die des ersten.⁶⁹

Diese spezielle Anschauungsweise, unabhängig von Impulsen der Sinneswahrnehmung, wird nach Schopenhauer über das *Traumorgan* ermöglicht.⁷⁰ Nachfolgend beschreibt der Philosoph dasjenige Phänomen, welches er als „Schlafwachen“ definiert:

Es gibt nämlich einen Zustand, in welchem wir zwar schlafen und träumen; jedoch eben nur die uns umgebende Wirklichkeit selbst träumen; [...] Es ist nichts anderes, als ob alsdann unser Schädel durchsichtig geworden wäre, so daß die Außenwelt [...] geradezu und unmittelbar ins Gehirn käme. Dieser Zustand ist vom wachen viel schwerer zu unterscheiden, als der Traum; weil beim Erwachen daraus keine Umgestaltung der Umgebung, also gar keine objektive Veränderung, vorgeht.⁷¹

Schopenhauer setzt als das einzige Kriterium, welches dazu befähigt, den Zustand zwischen Traum und Realität zu unterscheiden, den Akt des Aufwachens.⁷² Wird dieser nicht bewusst wahrgenommen, „so muß es auf immer unentschieden bleiben, ob ein Vorfall geträumt oder geschehen sei. Hier tritt nun in der That die enge Verwandtschaft zwischen Leben und Traum sehr nahe an uns heran.“⁷³

Über die oben beschriebene Art des Träumens schreibt der Philosoph, dass es sich hierbei um ein „Schlafwachen“ handle: „nicht etwan, weil es ein Mittelzustande zwischen Schlafen und Wachen ist, sondern weil es als ein Wachwerden im Schläfe selbst bezeichnet werden kann. Ich möchte es daher lieber Wachträumen nennen.“⁷⁴ De Chiricos metaphysische Bildwelten spiegeln den vorangegangenen Schopenhauerschen Wortlaut insofern wider, als darin ein Differenzieren zwischen realen und traumhaften Darstellungen äußerst schwer fällt.

Der Traum stellt für de Chirico eine wichtige Quelle der Inspiration dar. Magdalena Holzhey verweist beispielsweise darauf, dass Ende des Jahres 1913 eine Veränderung in de Chiricos metaphysischer Bildsprache dadurch ausgelöst wurde, dass dem Maler unter dem Eindruck eines seltsamen Traums zwei riesige Artischocken aus Eisen erschienen sind, welche ab dato der Ikonographie de Chiricos

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd., 262.

72 Vgl. W I, ZA, § 5, 45: „Das allein sichere Kriterium zur Unterscheidung des Traumes von der Wirklichkeit ist in der That kein anderes, als das ganz empirische des Erwachens.“

73 Ebd.

74 P I, ZA, 262.

zuzurechnen sind. Dieser Prozess spiegelt wider, dass sich de Chiricos Symbol-
sprache unter Berücksichtigung des Traums entscheidend erweitern lässt.⁷⁵

Abschließend ist es im Kontext des Wachträumens interessant, eine These
László F. Földényis näher zu betrachten. Der ungarische Kunsttheoretiker findet
im Vorgang des Wachträumens einen metaphysischen Akt wiedergegeben. Mit
der Schopenhauerschen Philosophie im Hinterkopf, sieht Földényi bei den mel-
ancholisch in die Ferne schauenden oder in sich gekehrten Figuren, die sich
häufig in de Chiricos metaphysischen Bildern finden,⁷⁶ eine Auseinandersetzung
dieser mit metaphysischen Erscheinungen wiedergegeben.⁷⁷ In einem aus de
Chiricos wohl rätselhaftesten Werken, *Das Gehirn des Kindes*, sieht der Autor
eine Wachheit dargestellt, die nicht einmal zu übertrumpfen wäre, hätte die Fi-
gur anstatt der geschlossenen Augen geöffnete.⁷⁸ Und auch in den Menschen-
Statuen de Chiricos oder den aus Geräten zusammengestellten Körpern bei Max
Ernst sieht der Autor ein „*metaphysisches Geistersehen*“ wiedergegeben.⁷⁹ Földé-
nyi bezieht sich auf eine Stelle aus der hier genannten Schopenhauer-Schrift, in
welcher der Philosoph diesmal über das Phänomen der Hypnose spricht, die zur
Entstehungszeit von *Über das Geistersehen* unter dem Terminus des *magneti-
schen Somnambulismus* geläufig ist. Eine nicht ihm entstammende, aber zu dieser
Zeit gängige These aufgreifend, schildert Schopenhauer die Begebenheit, bei der
sich bei in Hypnose versetzten Menschen der Sitz des Bewusstseins vom Kopf
auf die Herzgrube verlege, „woselbst ihr Denken und Wahrnehmen vor sich
gehe, wie sonst im Kopf. Auch lassen die Meisten unter ihnen die Gegenstände,
die sie genau besehn wollen, sich auf die Magengegend legen.“⁸⁰ Földényi sieht
nun in Bildern de Chiricos wie in *Die Archäologen* diese Begebenheit bildlich
wiedergegeben, indem „der Brustkorb der Figuren aus Vitrinen oder Landschaften
besteht, vollgepfropft mit Gegenständen.“⁸¹

Die Ausführungen Földényis lassen es durchaus plausibel erscheinen, dass de
Chirico Anregungen aus *Versuch über das Geistersehen* für seine gestalterischen
Verwirklichungen bezogen hat. Jedoch ist in diesem Zusammenhang auf folgen-
den Zusatz aufmerksam zu machen: Schopenhauer erwähnt zwar die von Ande-
ren entwickelte These eines Verschiebens des Bewusstseins vom Kopf in Herz-
und Magengegend, die de Chirico sodann womöglich zum Gegenstand einzelner

75 Vgl. Holzhey, Magdalena: *De Chirico, 1888–1978. Der moderne Mythos*. Köln u. a. 2005, 34.

76 Aufgrund des begrenzten Rahmens kann nicht näher auf de Chiricos Manichini eingegangen
werden, zu denen eine eigene Studie von Claudia Peppel vorliegt. Vgl.: Peppel, Claudia: *Der Ma-
nichino. Von der Gliederpuppe zum technisierten Kultobjekt. Körperimaginationen im Werk Gior-
gio de Chiricos*. Weimar 2008.

77 Vgl. Földényi 1997, 71.

78 Vgl. ebd.

79 Vgl. ebd.

80 P I, ZA, 265.

81 Földényi 1997, 71.

Werke werden lässt. Doch beschließt Schopenhauers letztlich seine Ausführungen, indem er konstatiert: „Dennoch halte ich die Sache für unmöglich.“⁸²

Der vorangegangene Abriss sollte anhand der Beispiele von Max Klinger und Giorgio de Chirico verdeutlichen, auf welche Weise eine Anverwandlung von Schopenhauerschen Gedanken in der bildenden Kunst auf unterschiedliche Weise möglich wird. Während es Klinger in seiner Auseinandersetzung mit dem Medium der Zeichnung eher um den Ausdruck eines negativ-konnotierten, verneinenden Bildinhalts geht, den er in Bezug zum Schopenhauerschen Gedankengebäude setzt und der ihn dazu befähigt, sozialkritisch zu agieren, nutzt de Chirico seine *pittura metafisica* unter Berücksichtigung des Bildes als Medium dazu, dem irrationalen Streben des blinden Willens in Schopenhauers Metaphysik Ausdruck zu verleihen, den Schleier der Maja, der den Dingen obliegt, das Unterbewusste zu verdeutlichen und sichtbar zu machen. Hierbei bedient sich der Maler seines Mediums nicht, um eine, wie Klinger es in *Malerei und Zeichnung* proklamiert, heitere Bildsprache wiederzugeben, sondern de Chirico dreht die Klingersche Definition um und verleiht so der Alogik des weltlichen Geschehens Ausdruck.

Das künstlerische Interesse an der Philosophie Schopenhauers berücksichtigt stets unterschiedliche Teilaspekte, die einerseits aus der jeweiligen künstlerischen Gesinnung hervorgehen, andererseits in Bezug zum zeitlichen Kontext stehen und sich daher nicht auf einen Nenner bringen lassen.⁸³ Mitunter mag sicherlich der Erlösungsgedanke, den Schopenhauer bezugnehmend auf den metaphysischen Kontext in seine Definition der Kunst integriert, ihre Fähigkeit, den „Schleier der Maja“⁸⁴ zu heben, der über der Welt und ihren Erscheinungen liegt, um so eine neue und klare Sichtweise auf die wahrhaftige Erscheinung der Welt zu geben, eine der größten Anregungen darstellen, die moderne Künstler der Metaphysik Schopenhauers entnehmen können.

82 P I, ZA, 265.

83 Während beispielsweise symbolistische Künstler mitunter ein besonderes Interesse an dem der Schopenhauerschen Philosophie intendierten pessimistischen Grundzug zeigen, der sich gut mit der gesellschaftlichen Endzeitstimmung des Fin de Siècle vereinbaren lässt, rückt wiederum für Künstler zu Beginn des 20. Jahrhundert vor allem die exponierte Stellung der Musik bei Schopenhauer in den Vordergrund, der u. a. durch den Autonomiegedanken als Teilaspekt der Kunst der klassischen Moderne besonderes Interesse entgegen gebracht wird. Einen Überblick über die unterschiedlichen Bezugnahmen der bildenden Kunst auf die Philosophie Schopenhauers gibt der 2005 von Günther Baum und Dieter Birnbacher herausgegebene Sammelband *Schopenhauer und die Künste*, Göttingen 2005 wieder.

84 Die gewöhnlichen Individuen nehmen die Welt und ihre Erscheinungen über das *principium individuationis* auf: Anstatt des Dinges an sich, des wahren Wesens der Dinge, sehen sie nur seine Erscheinungen in Zeit und Raum. Diese getrübe Sichtweise auf die Dinge bezeichnet Schopenhauer als „Schleier der Maja“. Vgl. W I, ZA, § 63, 438.

Aber auch die Klarheit der Schopenhauerschen Sprache, die Vielfalt der in seiner Philosophie integrierten Einzelaspekte, die einem Organismus gleich, einander bedingen, bieten bildenden Künstlern eine Vielzahl von Anregungen, die Arthur Schopenhauer so zu einem der einflussreichsten Künstlerphilosophen werden lassen.