

Andreas Dorschel

## Metaphysisch malen

Philosophie und Bild bei Giorgio de Chirico

Bei der willkürlichen Imagination spielen  
wir mit den Bildern, bei der Phantasie  
spielen die Bilder mit uns

*Kant*

Giorgio de Chirico (1888–1978) hat der Mit- und Nachwelt den Gefallen getan, ein Etikett nicht naserümpfend von sich zu weisen, sondern es sich an die Brust zu heften: ‚pittura metafisica‘. Indes, metaphysische Malerei – wie soll das gehen? Bild und Philosophie – wie wäre beides zu vereinen oder auch nur zu vereinbaren? Malerei ist Wiedergabe sichtbarer Oberflächen. Ohne Lust an solchen kommt das düsterste Stilleben, vanitas mit Totenschädel, nicht aus. Noch der Knochen reizt den Maler durch das Spiel von Licht und Schatten auf ihm. Metaphysik aber war immer Abweisen und Herabsetzen der Oberfläche. Der Schein täuscht. Er verbirgt das Wesen. Dieses allein gilt der Metaphysik als wahrhaft wirklich.

Metaphysische Malerei ist zunächst ein Paradox: das Paradox der Sichtbarkeit des Unsichtbaren. ‚Pittura metafisica‘ wäre übersinnliche Sinnlichkeit. Diese scheinbare Ungereimtheit war de Chirico keine Verlegenheit. Sondern eine Attraktion. Sich der Paradoxie gegenüber taub zu stellen fand sich indes rasch ein probates Mittel: das Verwandeln und ineins Verharmlosen ‚metaphysischer Malerei‘ in die Bezeichnung eines modernen Stils, irgendwo zwischen Impressionismus, Expressionismus, Symbolismus, neuer Sachlichkeit und Kubismus.

Auf den traditionellen Begriff der Metaphysik: „eine Wissenschaft, die gleichsam ausser dem Gebiete der Physik, jenseit [*sic*] derselben liegt“<sup>1</sup> – so formulierte Kant – spielt de Chirico an, um seine Idee davon abzusetzen. Als metaphysisch gilt ihm nicht das Wesen hinter der Erscheinung, sondern das,

was der Erscheinung Form gibt. Darum ist Architektur zentrale Erfahrung des Malers de Chirico. „Die ersten Grundlagen einer metaphysischen Ästhetik finden wir im Städtebau, in der architektonischen Gestalt der Häuser, auf den Stadtplätzen, in den Gartenanlagen und auf den Promenaden, in den Häfen, auf den Bahnhöfen“, beginnt 1919 der Essay ‚Estetica metafisica‘<sup>2</sup>. Ein Jahr später erläuterte de Chirico in ‚Il senso architettonico nella pittura antica‘: „Die Landschaft, die von den Arkaden des Portikus oder dem Quadrat und Rechteck des Fensters eingerahmt wird, erhält einen höheren metaphysischen Wert. Isoliert vom Umraum, verdichtet sie sich. Architektur ergänzt die Natur. Das zu sehen war ein Fortschritt des menschlichen Intellekts auf dem Felde der metaphysischen Erfahrungen.“<sup>3</sup>

Solche Einsicht hat de Chirico gemalt, überragend in den römischen Villenbildern der frühen 1920er Jahre.<sup>4</sup> Nirgends findet sich die Idee klassischer und klassizistischer Architektur genauer erfaßt, Größe – ‚grandezza‘ konnotiert adäquater – gerade durch Gliedern und Einteilen zu erreichen. Arkade und Fenster setzen der sichtbaren Natur Rahmen. Der Rahmen ist Grenze. Das Begrenzte, sagen Mathematik und Logik, muß weniger sein als das Unbegrenzte. Es kann mehr sein, sagen de Chiricos Metaphysik und Ästhetik. Denn das Begrenzte ist in Beziehung gesetzt zu dem, was es begrenzt, und ist um diese Beziehung reicher als das Unbegrenzte. Der Rahmen schafft Gesichtspunkte, lenkt den Blick. Die Wirklichkeit, die durch ihn gesehen wird, ist zugleich auch Bild. Und Bild ist kondensierte Wirklichkeit.

Metaphysik des Bauens durchzieht de Chiricos Werk. Daß Architektur die höchste Kunst sei, da sie es mit der Welt aufnimmt, war das Urteil Nietzsches. In der *Fröhlichen Wissenschaft* hatte Nietzsche sich Gedanken gemacht, „was vor Allem unseren grossen Städten fehlt: stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo ein feinerer Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seitegehens ausdrücken“<sup>5</sup>. Man kann nicht behaupten, in den reichlich hundert Jahren seither, der Epoche modernen Städtebaus, sei Nietzsches Wünschen entsprochen worden. Die „Hallengänge“ urbanen Designs im 20. Jahrhundert waren die Shopping Arcades, eher ein Platz gegen das Denken als für es.

Was nicht gebaut wurde, die geräuschferne „Architektur der Erkennenden“<sup>6</sup>, malte de Chirico, der von sich sagte (wenn auch ohne öffentlichen Adressaten, nur einem Freund „ins Ohr“), er als einziger habe Nietzsche verstanden.<sup>7</sup> Ihn, den Antimetaphysiker par excellence, bestellte der Maler zum Paten der ‚pittura metafisica‘. „Unvermögen – das schuf alle Hinterwelten“<sup>8</sup>, dieses Satzes aus den Reden Zarathustras mag de Chirico ein Leben lang eingedenk gewesen sein; in seiner Umkehrung konzipierte er die ‚pittura metafisica‘ aus dem Geist souveränen Könnens. Daß dieser sich für ihn, gleich Nietzsche, in der Kraft des Anverwandeln bewährte, kam de Chirico teuer zu stehen. Er hat miterleben müssen, wie wesentliche Teile seines Œuvres – fast sechs seiner sieben Schaffensjahrzehnte – vor Normen der Innovation und Originalität diskreditiert wurden, die er jedenfalls in der zum Zweck des Diskreditierens verwendeten Fassung, der Idee des Beginnens am Nullpunkt, für dilettantische Illusion hielt.

Noch immer ist die de Chirico-Saga zu erzählen, kommt auf diesen Maler die Rede. Diese Saga, die in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Ausgang nahm, folgt dem Schema von Aufstieg und Fall. Der junge Giorgio de Chirico, etwa von seinem zwanzigsten bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr, sei ein kühner Wegbereiter der Moderne gewesen, radikal *tout court*; doch, so geht die Geschichte weiter, was 1909 hoffnungsvoll begonnen hatte, ‚arte metafisica‘, endete jäh 1919. So steil und hell aufleuchtend der Komet am Himmel der Kunst Europas avancierte, so rasch ging es mit ihm, erlöschend, bergab. Zum Verräter sei de Chirico geworden, an der wahren Kunst, an sich selber. Überflüssigerweise, so das Urteil, das seine Härte zum Ausweis eigener Unbestechlichkeit und Gerechtigkeit nahm, lebte der Maler weitere sechzig Jahre lang und schüttete, bar eigener Invention, die Galerien in großen Mengen mit Ölschinken voll, Seichtigkeiten auch da, wo er nicht manifest plagierte. Das Genie versandete in einem – allenfalls – Talent, das sich eklektisch von Neoklassizismus, Neoromantik, Neorenaissance, Neobarock bis zum schieren Kitsch herunterhangelte. So die Saga.

Seit Bretons Verdikten der 1920er Jahre gab es, strikt nacheinander, einen guten de Chirico und einen schlechten de Chirico. 1941, in der Monographie *The Early Chirico*, suchte der amerikanische Sammler und Kunstkritiker James Thrall Soby zu kanonisieren, der Fall de Chirico sei seit Beginn der 1920er Jahre im wesentlichen ästhetisch erledigt.<sup>9</sup> Ein Exemplar des Buches, welches

Thrall Soby dem Gegenstand seiner Zuwendung freundlicherweise sandte, würdigte der als Künstler in ihm totgesagte de Chirico keiner persönlichen Antwort, wohl aber einer sarkastischen Rezension in einer Mailänder Wochenzeitung.<sup>10</sup>

Im übrigen liebte de Chirico es, Kunstkritiker und -historiker mit falschen Jahreszahlen zu nasführen; bei der Angabe des Entstehungszeitpunkts seiner Bilder kam er den Wünschen der Auftraggeber nach und mag amüsiert genug gewesen sein, das Leerlaufrad der Jäger des authentischen Datums – früh gleich gut, spät gleich schlecht – in Drehung zu halten. Es war ihm nicht leicht zu verdenken. Zeit seines Lebens mochte de Chirico es wenig, Vorschriften entgegenzunehmen, in welchen Bahnen sich seine Phantasie zu bewegen habe und wie er am besten zum Fortschritt der Kunst beitrage. Statt, wie er sollte, die Entfremdung des modernen Menschen malte er lieber rosa Pferde.<sup>11</sup> Auch war er, und wurde, je länger, desto gründlicher, hellhörig für autoritäre Tonfälle der Avantgarden. Anlaß dazu gab es. Breton ließ de Chiricos 1923 entstandenes Bildnis Orests und Elektras<sup>12</sup> in *La Révolution Surréaliste* mit Durchstreichungen reproduzieren.<sup>13</sup> Breton mochte dies für einen surrealen Akt halten; doch wer begreift, wie Zensur funktioniert, wird derartigen Surrealismus penetrant realistisch finden.

Indizien dafür, daß mit der de Chirico-Saga etwas nicht stimmen könne, waren bereits auszumachen, als sie zum ersten Mal formuliert wurde. Schon der Titel einer metaphysischen Kunst war 1913 nicht neu. Technisch sind de Chiricos Bilder der 1910er Jahre kaum revolutionär. Gegen die mathematischen Regeln der zentralperspektivischen Konstruktion hatten bereits andere vor ihm verstoßen; de Chirico kannte solche Bilder. Hans von Marées' Pergolabild der neapolitanischen Fresken (1873) ist auf mehrere Fluchtpunkte hin komponiert.<sup>14</sup> Jahrzehnte alt war die Idee, den Bildraum zu verflachen. Sie lief darauf hinaus, Perspektive ganz aufzugeben. Diese radikalere Idee machte de Chirico sich gerade nicht zu eigen. Er hielt an Perspektive, wenngleich nicht der einen zentralen, und mit ihr an der Unterscheidung von Vordergrund und Hintergrund fest. Und er tat dies, weil er wollte; nicht, weil er sich nicht weiter vorwagte.

Von Beginn seiner Laufbahn an war de Chirico mißtrauisch gegen moderne Ideen, und hierin wirklich der gute Nietzscheaner, als der er sich verstand. Bereits 1913, also zur Zeit der als modernistisch approbierten Bilder, befand er, der Weg der modernen Kunst stehe „im absoluten Widerspruch zu dem

Weg, den ich beschreite“<sup>15</sup>. Marinetti wollte 1910 Venedig versenken, alt und verrottet, wie es war; de Chirico erhob in den 1910er Jahren noch Älteres, die antike Plastik, zum metaphysischen Rätsel. Im selben Jahrzehnt, da Dada das Handwerk ridiculisierte und als bürgerlich und Schlimmeres verabschiedete, verlieh de Chirico ihm neuen Schliff. Er tat es gerade in den als avantgardistisch kanonisierten Bildern, jenen, die 1915 bis 1918 eine Metaphysik des Alltäglichen („*metafisica del quotidiano*“) entfalten. In den technisch frappanten Oberflächen der Fische und Backwaren,<sup>16</sup> welche sie zeigen, feiert das Handwerk, welches die Münchner Kunstakademie de Chirico gelehrt hatte, ganz unakademische Triumphe. Postulierte er 1919 ‚*Il ritorno al mestiere*‘, eine Rückkehr zum Handwerk,<sup>17</sup> meinte de Chirico damit nicht sich selbst, denn er hatte es nie verlassen, sondern seine Kollegen, sofern sie bisher wenig andere Freiheit gekannt hatten als die des Verlernens.

Umgekehrt präsentiert sich das vielgestaltige Werk seit 1919 keineswegs als biedere Wiederherstellung von Tradition und Konvention. Das Schlüsselwerk seiner angeblichen Reaktion, ‚*Il ritorno del figliol prodigo*‘<sup>18</sup>, geschaffen zwischen Oktober und Dezember 1919, ist, als gemalte Collage, wirklich einmal etwas Neues. Und eine Vergangenheit zitieren ist ja nicht das selbe wie: vor ihr auf Knien rutschen. Neues lag für de Chirico auf der Bahn der Neugier. Seine Auseinandersetzung mit den Mitteln und Genres populärer Kultur, mit Reklame, Mode und Film, in einem Medium der Hochkultur, dem Tafelbild, trägt den Charakter der Grenzüberschreitung. Solche ist auch favorisiertes Sujet: Statuenmenschen, Schattenleiber, Androgyne und Puppen bewegen sich in vieldeutigen Räumen.

Weder läßt sich der frühe de Chirico als Revolutionär verbuchen noch der spätere als Reaktionär. Und wäre auch langweiliger über Kunst zu reden, als indem man sie in den Gegensatz des Neuerns der Produktiven zum Beharren der Unproduktiven sperrt? Durchweg war de Chirico der Anachronismus ein eminenten Quell der Erfindung. Die europäische Kultur, so muß ihm aufgegangen sein, erreicht Neuheit durch Altern. Geschichte selbst ist ambivalent. In der Kunst ist Tod Bedingung von Leben. Im Selbstportrait von 1924/25 weiß man nicht, ob, wie im Pygmalionmythos, eine Statue zum Leben erwacht oder ein Mensch versteinert.<sup>19</sup>

In den Selbstportraits der 1940er und 1950er Jahre fordert de Chirico, historisch kostümiert, die Apostel der Innovation und Originalität offen heraus.

Dem ist indes nicht zu entnehmen, er sei in den Schoß der Tradition heimgekrochen. Dieser stand das Selbstportrait unter der Norm der Authentizität. Mit der Wut der Verzweiflung klammern sich noch die beschädigten bis zerfetzten Gesichter der Avantgarde an dieses Ideal. Für de Chirico war es keines mehr. Glaube an Offenbarung, selbst ins Negative gekehrt, bleibt Glaube an Offenbarung. Von den Surrealisten – in deren Kreis ihn eine Photographie Man Rays zeigt<sup>20</sup> – schied de Chirico, über persönliche Animositäten hinaus, daß er nicht meinte, in Traum, Unbewußtem und automatischem Tun jene Wahrheit zu finden, die das Bewußtsein vorenthalte.<sup>21</sup> Auf Nietzsches Spur hielt de Chirico es mit der Maske, ihrem Wert und ihrer Unvermeidbarkeit. Des Modus der Konfession entledigt, bekennt Kunst ihre Künstlichkeit. Die historisierenden Selbstportraits betreiben, nach der Formulierung von Paolo Baldacci und Gerd Roos, „l'esaltazione della falsità“<sup>22</sup>.

Exaltation steht in de Chiricos Werk, der auch hierin gelehriger Schüler Nietzsches war, in eigentümlicher Spannung zu Andeutung. Was nicht direkt zu sehen ist, nicht ausdrücklich gesagt wird, kann ja poetischer und eindringlicher sein als was explizit dargestellt wird. Denn es regt die Einbildungskraft des Lesers oder Betrachters intensiver an. Bei aller Delikatesse solchen Vorgehens unterschätzt man jedoch besser nicht, welche Energien des Geistes das gegenteilige Verfahren, Übertreibung, freizusetzen vermag. Beide, Andeuten und Übertreiben, verdecken das Gemeinte und inspirieren so, es zu entdecken.

Die Einheit von de Chiricos Werk, in der Altes und Neues zusammentreten, ist die des Rätsels. Früh schon erscheint dieser Begriff in Titeln seiner Gemälde: ‚L'enigma dell' oraculo‘ (1909),<sup>23</sup> ‚L'enigma dell' arrivo e dell' pomeriggio‘ (1911/12),<sup>24</sup> ‚L'enigma del cavallo‘ (1914),<sup>25</sup> ‚L'enigma di una giornata (II)‘ (1914).<sup>26</sup> In einer Welt, der Rätsel als Zeitvertreib gelten, gewahrt de Chirico sie mit Nietzsche vielmehr im Bezirk der Macht. Der Herr des Rätsels kennt die Lösung. Sie nicht zu wissen spricht dem Rätselnden das Urteil, im Mythos das Todesurteil. Daß die Machtfrage sich im Rätsel auf den Geist verlegt, macht die Sache nicht harmlos, wie das Rätsel der Sphinx an Ödipus lehrt; de Chirico hat es gemalt.<sup>27</sup>

Ödipus soll erraten, was es ist, das erst auf vier, dann auf zwei, dann auf drei Beinen geht. Insofern des Rätsels Lösung lautet, es sei der Mensch – er geht auf vier Beinen als kleines Kind, auf zweien als Erwachsener und auf dreien,

am Stock, als Greis –, gibt die Sphinx Ödipus das Nächstliegende und gerade darum schwer zu Erkennende zu raten auf, sich selbst.

Der Schlüssel zur Lösung des formulierten Rätsels liegt darin, die übertragenen Bedeutungen des Wortes ‚Bein‘ zu erkennen. Wörtlich ist es nur im zweiten Teil der Lösung verwendet. Im ersten Teil von des Rätsels Lösung wird seine Bedeutung auf die Arme ausgedehnt, im dritten auf die Krücke. Die Metapher erst erlaubt Ödipus, das Bleibende, den Menschen, im Wechsel zu erkennen. Er besteht vor dem Rätsel, weil er den menschlichen Leib als der Zeit unterworfenen zu lesen vermag und darum begreift, daß der Mensch nicht eins, sondern, mindestens, drei ist. Dies enthüllt Ödipus und die Sphinx als verwandte Wesen. Menschen sind so vielgestaltig und zusammengesetzt wie die mythologischen Monster, welche ihre Phantasie hervorbringt. Man muß sie nur zu lesen verstehen. Der Mythos deutet solches Lesen als Bewahren des Bedrohten. Kraft seiner Lösung rettet Ödipus die Stadt Theben. Im Rätsel begriff de Chirico mit Nietzsche Metaphysik und Metaphorik als verschränkte.

Des Rätsels Lösung entziffert im scheinbaren Unsinn Sinn. Gibt es keine Lösung, dann bleibt es beim Unsinn. Aber – es gibt selbst noch Sinn des Unsinn. Wo immer die gewohnte Verbindung des Zeichens zu dem, was es bezeichnet, verbraucht, banal wurde, bedarf es des Unsinn, als des Zerbrechens jener Verbindung, neuen, nicht banalen Sinn freizusetzen. Dies tut freilich nicht beliebiger Unsinn. Der Unsinn de Chiricos suggeriert Bedeutung. Stellt sich heraus, daß diese sich nicht entschlüsseln läßt, ist der Betrachter, da er vergeblich hinter dem Ding suchte, wieder auf dieses selbst verwiesen. Frustrierter Symbolismus jedoch bleibt nicht folgenlos. Das Ding schaut den Betrachter anders an als zuvor. Die Anstrengung des Deutens, die er an es wandte, ist nicht mehr aus ihm zu entfernen. Der Blick der tiefliegenden Augen eines antiken Statuenkopfs auf einen Haufen der Fäulnis überlassener Bananen in ‚Il sogno trasformato‘ (1913)<sup>28</sup> ist absurd und beredt zugleich. Er ist beredt, insofern disjunkte Anspielungen ins Bild eingelassen sind – Afrika oder Europa, Lebendiges oder Totes, Natur oder Kultur –, in denen metaphorische Kraft wirkt, so wenig sie die Lösung sind.

Im Rätsel als Machtfrage steht alle Rede von der richtigen Lösung unter Vorbehalt. Vermochte Ödipus Theben zu retten, weil er die eine richtige Lösung fand? Oder weil die Sphinx seine Lösung gelten ließ? Hätte sie nicht

einwenden können, ein Arm, ein Stock seien keine Beine? Es gibt erlaubte Metaphern und unerlaubte. Jene gelten zu lassen ist Äußerung von Macht. Nicht der Rätselrater kann Metaphern zulassen oder untersagen; dies zu tun steht beim Herrn des Rätsels: hier seiner Herrin. Indes, auch die verbotene Metapher ist nicht machtlos. Es gibt Macht des Kommandos und Macht, es zu unterlaufen.

Daß die Metapher ins Feld der Macht gehört, ist keine schöngeistige Phrase. Wer den Satz nicht politisch versteht, beraubt de Chiricos Kunst eines bezeichnenden Aspekts. De Chirico war im faschistischen Italien alles eher denn eine Figur des Widerstands; er schien weithin anerkannt, war wohlhabend und hatte einen Draht zu den Machthabern. Doch ein Drittes gegenüber Widerstand und Feier ist Subversion. Deren Züge machten sich in de Chiricos Kunst bemerkbar und wurden bemerkt. 1938 nannte ein Kritiker, Telesio Interlandi, de Chiricos Gemälde ‚Manichini araldici‘ (1929) „fremd, bolschewistisch und jüdisch“<sup>29</sup>.

Solche Angriffe waren prekär. De Chiricos Frau, Isabella Far, war Jüdin. Das Leben des Ehepaars de Chirico im faschistischen Italien, und vollends während die Truppen des nationalsozialistischen Deutschland, 1943 bis 1944, Rom besetzt hielten, grundierte Angst. De Chirico hat sich von dieser Angst in seinem Werk nicht zur Feier der politischen Gewalten drängen lassen. Aufschlußreich dafür ist der Zyklus der ingenios gearbeiteten Gladiatorenbilder (1927–29).<sup>30</sup> Sie rühren an die Politik der Metapher.

Octavian Augustus war eine Metapher für Mussolini, dekretierte Mussolini, und das antike Rom eine Metapher für das faschistische Italien, erklärte das faschistische Italien. Indes zeigte de Chirico römische Schwertkämpfer mit vorgestreckten Bäuchen, seltsamen Wülsten, abfallenden Schultern, Triefaugen und apathischen Gesichtern. Ihre grotesk deformierten Körper in kranken Farben stellen den faschistischen Kult der Männlichkeit bloß. Mit ‚Gladiatori in riposo‘ (1928/29)<sup>31</sup> liegt die Fassade des Klassizismus, in welche die totalitären Regime Italiens und später Deutschlands ihre Brutalität und Dummheit einzuhüllen gedachten, in Trümmern. Interlandi, der faschistische Kritiker, hatte Grund, de Chiricos Bilder der 1920er Jahre zu fürchten und zu hassen. Er begriff mehr von ihnen als jene auf Stilbegriffe geeichten Kunstkritiker und -historiker, welche sie als neoklassizistisch etikettierten.

Statt als Abfolge von Stilen läßt sich de Chiricos künstlerische Produktion angemessener als Denkprozeß, als Wechsel und Weiterentwicklung von Me-

thoden begreifen. Läßt sich der Gedanke malen? De Chirico gelang es in Gestalt von Rätseln. Der Betrieb hat das Rätsel verarmen lassen zum Mittel, Zeit totzuschlagen: Sudoku, Kreuzworträtsel, Quiz. Befreit von solcher Benutzung vermögen Rätsel das Gegenteil: Zeit lebendig zu machen, indem sie dem Lebenden die Augen öffnen. Es gibt Rätsel, die des Kopfzerbrechens wert sind. Keine Angst vor dem Zerbrechen. Scherben bringen Glück.

#### ANMERKUNGEN

Eine frühere Fassung dieses Aufsatzes erschien in *Süddeutsche Zeitung* Nr. 36 (13. Februar 2007), S. 13. Ich danke Otto Kolleritsch für die unmittelbar nach Erscheinen des Artikels gegebene Anregung, diesen auszuarbeiten.

- 1 Immanuel Kant, *Vorlesungen über Metaphysik* [*Metaphysik* L1, K1, H Teilstücke Heinze] [1794/5], *Gesammelte Schriften, Akademie-Ausgabe*, Bd. 28/1, hg. v. Gerhard Lehmann, Berlin 1968, S. 174.
- 2 Giorgio de Chirico, ‚Estetica metafisica‘, *Valori Plastici* 1 (1918/19), H. 4/5, S. 17–18, 17; wiederabgedruckt in ders. u. Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna*, Rom 1945, S. 24–25, 24; dtsh.: ‚Metaphysische Ästhetik‘ [1919], in ders., *Wir Metaphysiker, Gesammelte Schriften*, übers. v. Anton Henze, Berlin 1973, S. 46–47, 46.
- 3 Giorgio de Chirico, ‚Il senso architettonico nella pittura antica‘, *Valori Plastici* 2 (1920), H. 5/6, S. 59–61, 59; wiederabgedruckt in ders. u. Far, *Commedia dell'arte moderna* (Anm. 2), S. 32–35, 32; dtsh.: ‚Das architektonische Prinzip in der alten Malerei‘ [1920], in ders., *Wir Metaphysiker* (Anm. 2), S. 64–66, 64.
- 4 *De Chirico* [Katalog der Ausstellung Padua 2007], hg. v. Paolo Baldacci u. Gerd Roos, Venedig 2007, Nr. 47–53, S. 166–177.
- 5 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882/87], *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin/New York 1988, § 280, S. 524–525, 524.
- 6 Ebd.
- 7 Giorgio de Chirico, ‚Brief an Fritz Gartz, 26. Januar 1910‘: ‚ich will ihnen jetzt etwas ins Ohr sagen: ich bin der einzige Mann der Nietzsche [sic!] verstanden hat – alle meine Werke beweisen das‘, in *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco – Milano – Firenze 1906–1911*, hg. v. Gerd Roos, Bologna 1999, S. 424.
- 8 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* [1883–5], *Sämtliche Werke*, Bd. 4 (Anm. 5), S. 36.
- 9 James Thrall Soby, *The Early Chirico*, New York 1941.
- 10 Giorgio de Chirico, ‚James Thrall Soby, *The Early Chirico*, New York 1941‘, *La Fiera Letteraria* (30. Januar 1947).
- 11 *De Chirico* [Katalog] (Anm. 4), Nr. 58–60, S. 188–191; s. a. *Giorgio de Chirico. Disegno*, hg. v. Jole de Sanna, Mailand 2004, S. 145–158.
- 12 *De Chirico* [Katalog] (Anm. 4), Nr. 40, S. 150–151.

- 13 *La Révolution Surréaliste*, Nr. 6 (1. März 1926), S. 32.
- 14 Stazione Zoologica Anton Dohrn, Neapel. Vgl. Hans von Marées, *Die Fresken in Neapel*, hg. v. Bernhard Degenhart, München 1958; Christian Lenz, 'Die Fresken von Marées in Neapel', in *Hans von Marées*, hg. v. dems., München 1987, S. 39–64.
- 15 Zit. n. Paolo Baldacci, '„Zu zweit hatten wir einen einzigen Gedanken“. Die *concordia discors* der Dioskuren', in *Die andere Moderne. De Chirico/Savinio* [Katalog der Ausstellung Düsseldorf/München 2001/02], hg. v. dems. u. Wieland Schmied, Ostfildern-Ruit 2001, S. 44–79, 49.
- 16 S. etwa 'I saluti dell'amico lontano' [1916], 'I pesci sacri' [1918], *De Chirico* [Katalog] (Anm. 4), Nr. 31 u. 36, S. 126, 128 u. 136–137.
- 17 Giorgio de Chirico, 'Il ritorno al mestiere', *Valori Plastici* 1 (1918/19), H. 11/12, S. 15–19; wiederabgedruckt in dems. u. Far, *Commedia dell'arte moderna* (Anm. 2), S. 32–35; dtsh.: 'Die Rückkehr zum Handwerk' [1919], in dems., *Wir Metaphysiker* (Anm. 2), S. 51–56.
- 18 *De Chirico* [Katalog] (Anm. 4), Nr. 37, S. 140–143.
- 19 Ebd., Nr. 44, S. 159.
- 20 *L'opera completa di De Chirico (1908–1924)*, hg. v. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Mailand 1984, S. 73.
- 21 Giorgio de Chirico, 'Sull'arte metafisica', *Valori Plastici* 1 (1918/19), H. 4/5, S. 15–17; (verändert) wiederabgedruckt in dems. u. Far, *Commedia dell'arte moderna* (Anm. 2), S. 20–23; dtsh.: 'Über die metaphysische Kunst' [1919], in dems., *Wir Metaphysiker* (Anm. 2), S. 42–45.
- 22 *De Chirico* [Katalog] (Anm. 4), S. 54.
- 23 Ebd., Nr. 6, S. 72–73.
- 24 Ebd., Nr. 7, S. 74–77.
- 25 Ebd., Nr. 13, S. 90–91.
- 26 Ebd., Nr. 11, S. 84–85.
- 27 Ebd., S. 35.
- 28 Ebd., Nr. 12, S. 88–89.
- 29 Maurizio Fagiolo dell'Arco, *De Chirico – gli anni trenta*, Mailand 1995, S. 120; vgl. *De Chirico* [Katalog] (Anm. 4), S. 50.
- 30 *De Chirico* [Katalog] (Anm. 4), Nr. 66–68, S. 200–205; vgl. *Giorgio de Chirico. Disegno* (Anm. 11), S. 119–130.
- 31 *De Chirico* [Katalog] (Anm. 4), Nr. 67, S. 200, 203.