KARIN
WIMMER

DE CHIRICO

Surreale Räume

Tectum

De Chirico

Karin Wimmer

KARIN
WIMMER

DE CHIRICO

Surreale Räume

IMPRESSUM

Karin Wimmer

DE CHIRICO

Surreale Räume

© Tectum Verlag, 2015

ISBN 978-3-8288-6340-8
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3540-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Bildnachweis:

© Succession H. Matisse/VG Bild-Kunst, Bonn 2015
© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Titelgestaltung: Sandra Filic, München
Gestaltungskonzept und Layout: Sandra Filic, München

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

DANK

Die vorliegende Studie ist die leicht gekürzte Form meiner Dissertation, die im Wintersemester 2010/2011 an der historisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien angenommen wurde.

Mein herzlicher Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz, der mein Interesse für Giorgio de Chirico anregte, und im höchsten Maße dafür verantwortlich war, dass ich an meiner 2006 fertig gestellten Diplomarbeit „Die Vision des Raumes als metaphysische Bühne - Studien zu Funktion und Herkunft der Raumkonzeption bei de Chirico in den Jahren 1909 bis 1914" weiter gearbeitet habe, bis schliesslich ein Dissertationsprojekt daraus entstand. Er hat mein Thema mit großem Interesse begleitet und durch wichtige Ideen und Beobachtungen bereichert. Gleich im Anschluss daran danke ich Prof. Dr. Sebastian Schütze, der ohne Zögern bereit war, die Zweitbegutachtung für dieses Projekt zu übernehmen. Bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Dr. Burcu Dogramaci und Prof. Dr. Hubertus Kohle, die mich in der Endphase des Projektes stets unterstützten. Anja Hellhammer danke ich für die Korrektur des Textes und Sandra Filic für das Layout des Buches. Bedanken möchte ich mich bei meinen Freunden, besonders bei Caroline, Christine, Uschi und Maria, die mir stets mit wertvollen Anregungen zur Seite standen und mich auch in schwierigen Zeiten von meinem Projekt überzeugten. Mein besonderer Dank geht an Oliver, der nie an meinem Vorhaben zweifelte, und mich zu jeder Zeit motivierte und unterstützte.

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung

1 Ziel und Stand der Forschung 9
2 Nietzsche, Schopenhauer und Weininger 12
3 Aufbau und Struktur der Arbeit, methodische Überlegungen 16
4 Biographische Daten und genealogisches Defizit 18
5 Selbststilisierung und Mythisierung de Chiricos 28
6 Metaphysische Malerei / Pittura Metafisica 31
7 De Chirico und Überlegungen zum Raum-Zeit-Begriff um 1900 38

Formen der Raumkonzeptionen

1 Zweiteilung des Bildraumes 44
2 Pseudo-Zentralperspektive 48
3 Verflachung des Bildraumes 53
4 Pluralität der Fluchtpunkte 57
5 Klapp- und faltbarer Raum 63
6 Hochgeklappte Fläche 67

Herkunft der Raumkonzeptionen

1 Raumkonzeptionen bei Böcklin und Klinger 70
2 Modernes Bühnenbild: Appia und Craig 104
3 Raumauffassungen bei Picasso, Cézanne und Matisse 122
4 Grundlagen der metaphysischen Ästhetik 135

Funktionen der Raumkonzeptionen

1 Destruktion der bindenden Konvention 153
2 Deskription und Verifizierung der Leere als Ort im Bild 162
3 Präsentation der Zeit und das Verhältnis zum Raum 174
4 Illusionistische Projektion als ästhetischer Schein 181
5 Der surreale Raum 194

Schlussbemerkungen 199

Anhang

1 Verzeichnis der eigenen Schriften von Giorgio de Chirico 202
2 Verzeichnis der zitierten Ausstellungskataloge 203
3 Verzeichnis der zitierten Literatur 208
4 Abbildungsnachweis 238

I. Einführung

1. Ziel und Stand der Forschung

In den Werken ab 1909 entwickelte sich in den Werken de Chiricos eine neue Raumgestaltung, die die Kunst des 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt hat.[1] Die Surrealisten liessen sich von den Raumgestaltungen de Chiricos inspirieren und häufig dienten sie als Vorlage für ihre räumlichen Darstellungen.[2] Trotz dieser immensen kunstgeschichtlichen Bedeutung gibt es keine Forschung über die Raumproblematik in der Malerei de Chiricos in ihrer Gesamtheit.[3] Die Forschungsgeschichte lässt sich daher kurz abhandeln. Wieland Schmied machte 1981 in seinem Aufsatz „Raum, Architektur und Menschenbild: De Chirico oder die Geschichte einer Inspiration" auf das zentrale Problem des Raumes in der Kunst de Chiricos aufmerksam.[4] An

1 Vgl. Prange 2000, S. 43. Auch Spies geht von Anregungen durch de Chiricos Malerei aus, siehe in: Ausst.-Kat. 2002 A, S. 32.
2 Auch eine Forschung der de Chirico-Rezeption steht noch aus. Laura Rosenstock ist eine der wenigen Autoren, die sich in ihrem Aufsatz „De Chirico's Influence on the Surrealists" damit auseinandersetzte. in: Ausst.-Kat. 1982 A, S. 111-129.
3 Zur Bedeutung de Chiricos vgl. u. a. Rubin 1961; Schmied 1989; Steinhauser 2001; Müller-Tamm 2001; Ubl 2004; Schneede, 2006.
4 Schmied 1981.

dieser Stelle sei auf die Beiträge von Schmied hingewiesen, der mit unzähligen Aufsätzen und Publikationen die Forschungsgeschichte zu de Chirico geformt hat.[5] 1973 gab Schmied mit Hilfe des Künstlers selbst sowie seiner Frau Isabella Far eine Sammlung mit dessen Aufsätzen, Gedichten und Schriften heraus.[6] Diese Ausgabe der gesammelten Schriften bildete die Grundlage meiner Untersuchungen. Aufgrund der mangelhaften Quellenlage war es allerdings nicht in allen Fällen möglich, die Zitate de Chiricos auch in ihrer Originalsprache anzuführen.[7] Neben Schmied sei zudem Paolo Baldacci erwähnt, der mit seiner 1997 erschienenen Publikation, „De Chirico, 1888-1919. La Metafisica", die bisher umfangreichste Forschungsarbeit zur metaphysischen Phase de Chiricos vorlegte.

William Rubin untersuchte 1982 in seinem Aufsatz „De Chirico und der Modernismus" neben der Behandlung der Perspektive den Aspekt der „Pseudo-Modellierkunst" mit der dazugehörigen inkonsistenten Beleuchtung.[8] 1997 erschien ein Aufsatz von Viktor Stochita, der sich mit den auftretenden Schatten in der Malerei de Chiricos beschäftigte. In diesem Zusammenhang lieferte Stoichta bedeutende Überlegungen hinsichtlich der Raumproblematik.[9] Neuere Forschungsansätze zur Raumauffassung de Chiricos sowie seiner Kubismusrezeption begründete der Aufsatz von Ralph Ubl „Exkarnation und Filiation der Malerei", der 2005 erschien.[10]

In folgender Untersuchung wird eine Auswahl repräsentativer Formen der Raumkonzeptionen aufgezeigt, deren Herkunft nachgegangen sowie deren Funktion untersucht. Eine Beschäftigung mit dieser Thematik wirft die Frage auf, wie die neu konzipierten Raumdarstellungen entwicklungsgeschichtlich einzuordnen sind. De Chiricos Raumdarstellungen setzten sich intensiv mit der Perspektive auseinander. Es muss daher geklärt werden, ob Ausgangspunkt des Raumes de Chiricos die akademische Malerei um 1900 war, oder aber die Renaissance-Malerei.

- - - - - - -

5 Insbesondere folgende: 1989 „De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts", 1993 „Giorgio de Chirico. Die beunruhigenden Musen", 1994 veröffentlichte er mit Gerd Roos zusammen in der Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München „Giorgio de Chirico. München 1906-1909", 2001 erschien „Giorgio de Chirico. Reise ohne Ende".

6 De Chirico 1973.

7 Leider wurde der Verfasserin die Bibliothek de Chiricos in der „Fondazione Isa e Giorgio de Chirico“ in Rom nicht zugänglich gemacht.
8 Rubin 1982. De Chirico bediente sich in seinen frühen Werken zur Ausführung von Figuren und Gegenständen einer sehr flachen Relieftechnik bis hin zu einer einfachen – und oft eher groben – Schraffur. Dies nimmt seinen Figuren und Gegenständen eben das Gewicht und die Masse, die bei Masaccio und Piero della Francesca die ästhetischen Mittel sind, um die ethische und emotionale Gravitas der Thematik zu transportieren. Diese Vorgehensweise nennt Rubin „Pseudomodellierkunst. Sie verringert beziehungsweise löst die Solidität der Massen in einer Weise auf, dass diese schließlich kaum mehr als eine dekorative Konvention darstellen, um die Flächigkeit zu artikulieren. Steinstatuen werden oft in gewichtlose, körperlose, scheinbar schemenhafte Formen verwandelt.
9 Stoichita 1997.
10 Ubl 2005.

2. Nietzsche, Schopenhauer und Weininger

Die Beschäftigung mit der Thematik der Raumkonzeptionen in der Malerei de Chiricos bedingt eine Auseinandersetzung mit philosophischen Gedankenguts Friedrich Wilhelm Nietzsches, Arthur Schopenhauers und Otto Weiningers. Die genannten Philosophen nehmen in der Malerei de Chiricos grundsätzlich eine entscheidende Rolle ein. Mit Nietzsche fühlte sich de Chirico wesensverwandt. In seinem ersten Selbstbildnis von 1911 (Abbildung 1) malte sich de Chirico in der Pose Nietzsches den Kopf in die Hand gestützt, den Blick in eine ungewisse Ferne gerichtet, und darunter schrieb er: „Et quid amabo nisi quod aenigma est?" („Was sonst soll ich lieben, wenn nicht das Rätsel?"). Die Liebe zum Rätsel hat de Chirico mit Nietzsche gemein.[11]
In den Jahren 1909 bis 1911 las de Chirico von Nietzsche „Menschliches", „Allzumenschliches", „Also sprach Zarathustra", „Die Geburt der Tragödie", „Morgenröte", „Die fröhliche Wissenschaft", „Der Fall Wagner", „Ecce homo" sowie dessen Briefe aus dem Jahr 1888.[12] 1912 notierte de Chirico über einen Besuch Roms:

„Dann las ich die Werke von Friedrich Nietzsche. Während einer Reise, die mich im Oktober nach Rom führte, wurde mir daraufhin klar, dass es eine Menge von seltsamen, unbekannten und einsamen Dingen gibt, die man in Malerei transportieren kann. Ich meditierte lange Zeit. Ich hatte meine ersten Bildvisionen."[13]

Während de Chiricos Münchner Studienjahre kam Nietzsche ein bedeutender Stellenwert zu.[14] Anneliese Plaga verweist in ihrer Dissertation „Sprachbilder als Kunst. Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edvard Munch und Giorgio de Chirico" darauf, dass die künstlerische Szene in Deutschland um 1900 nietzscheanisch geprägt war.[15] Verschiedene

11 siehe dazu auch Rainbow-Vigourt 1988, S. 295-303.
12 Nachweise bei Baldacci 1997, S. 67-71 u. S. 84; Roos 1999, S. 283-291.
13 De Chirico, Giorgio: Auf dem Wege in die Zukunft", Absätze aus dem ersten Teil des Appendix A: Manuscript from the collection of the late Paul Eluard (1911-1915), in: Soby 1955, S. 246f. Übertragen nach der englischen Fassung, zit. n. de Chirico 1973, S. 20-22, hier: S. 20.
14 Schubert 1981/82; Aschheim 2000; Erbsmehl 1993. Siehe dazu auch Plaga 2008, S. 12.

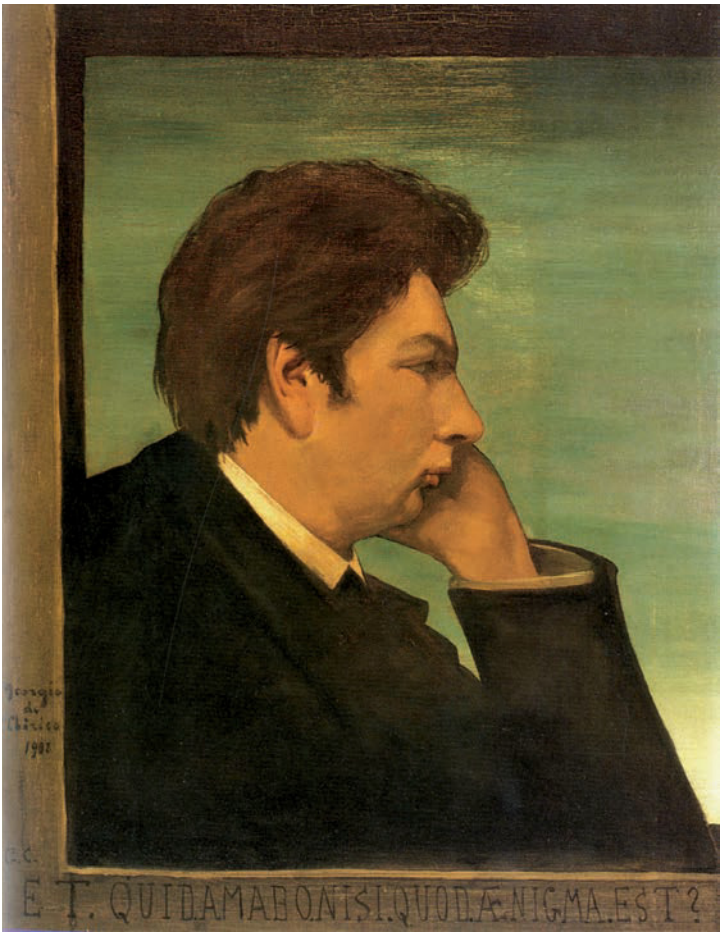

Abb. 1 Giorgio de Chirico: Selbstporträt, 1911

Projekte wie beispielsweise ein Nietzsche-Tempel und eine Nietzsche-Gedenkhalle sollten Nietzsche als Genie feiern.[16] Zahlreiche Zeitschriften und Journale in der Zeit zwischen 1890 und 1914 veröffentlichten Gedichte Nietzsches, Illustrationen zu Nietzsche-Themen sowie Nietzsche-Porträts.[17]
Mit Schopenhauer verbindet de Chirico das Gefühl des radikalen Pessimismus, das nur durch die Verneinung des Willens zum Leben zu überwinden ist. Während seines Aufenthaltes in Paris beschäftigte sich de Chirico intensiv mit der Lektüre Schopenhauers. In einer französischen Ausgabe der „Parerga und Paralipomena" studierte er 1913 den „Versuch über Geistersehen". In seinem persönlichen Exemplar fanden sich die Übersetzungen einiger Gedichte Schopenhauers ins Französische; auch seine „Aphorismen zur Lebensweisheit" prägten de Chirico.[18] Schopenhauer gibt darin praktische Ratschläge zur Lebensbewältigung, der Grundton der Schrift ist misanthropisch und pessimistisch. In der Literatur wurde de Chiricos Nietzsche-Rezeption im Gegensatz zur Schopenhauer-Rezeption häufig erwähnt, aber meist nur oberflächlich abgehandelt.[19] Ersichtlich wird dies auch beispielsweise aus der Rangordnung „Nietzsche – Schopenhauer", die Baldacci sowie einige weitere Autoren hinsichtlich der Rezeption philosophischen Gedankenguts durch de Chirico aufstellten.[20] Grundlegende Untersuchungen zu de Chiricos Nietzsche-Rezeption lieferte unter anderem die bereits erwähnte Dissertation von Anneliese Plaga. Die Autorin lieferte Belege für die enge Beziehung zwischen de Chirico und Nietzsche, und machte aufgrund von Korrespondenzen zwischen de Chiricos Kunsttheorie und Nietzsches ästhetischen Konzeptionen letzteren zum Ahnherrn de Chiricos. Schopenhauer soll lediglich für die Bedeutung der Inspiration bei der Entstehung von Kunstwerken eine Rolle gespielt haben.[21] Barbara Heins erarbeitete in ihrer 1992 erschienenen Dissertation „Giorgio de Chiricos's Metaphysical Art and Schopenhauer's Metaphysics: An Exploration of the Philosophical Concept in de Chirico's Prose and Painting" die Einflüsse Schopenhauers auf de Chirico heraus. Heins vertritt die These, Schopenhauers Philosophie habe de Chiricos Bildideen und seine Kunsttheorie stärker geprägt als Nietzsche. Schmied und Davies gehen davon aus, dass de Chirico Nietzsche aus der Schopenhauer-Sicht gelesen hat.[22]
Die bereits durchgeführten Forschungen zu de Chiricos Nietzsche-, und Schopenhauer-Rezeption berühren in keinster Weise die Problematik der Raumkonzeptionen in de Chiricos Malerei. In folgender Arbeit geht es viel-

mehr darum, die Bezüge zwischen der räumlichen Darstellung und den philosophischen Vorstellungen und Theorien Nietzsches und Schopenhauers aufzuzeigen und deren Folgewirkungen heraus zu arbeiten. Neben Nietzsche und Schopenhauer spielte Otto Weininger (1880-1903) in der Auffassung des Raumes eine bedeutende Rolle. Er war auch wesentlich dafür verantwortlich, dass de Chirico seine Kunst als eine metaphysische Kunst bezeichnete. Was die Raumauffassung betrifft, so war de Chirico fasziniert von der vorgeschlagenen symbolischen Deutung geometrischer Formen Weiningers, die er in seiner Abhandlung „Über die letzten Dinge" niederschrieb.[23] In der Literatur zu de Chirico wurde Weininger bisher häufig übersehen. Schmied erwähnte den Einfluss Weiningers auf die Kunst de Chiricos bereits 1989 in seinem Aufsatz „Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie."[24]

- - - - - - -

15 Plaga 2008, S. 139.
16 Krause 1984, S. 154-228.
17 Vgl. Plaga 2008, S. 12; Krause 1984, S. 119-153; Aschheim 2000, S. 32; Meyer 1993, S. 238-242.
18 Schmied 1989, S. 44.
19 Schulz. Walter: „Schopenhauer und Nietzsche. Gemeinsamkeiten und Differenzen", in: Schirmacher 1991, S. 21-34. Zur Rezeption Arthur Schopenhauers in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts" Baum u. Birnbacher 2005, S. 79-117, hier: S. 80). Forschungen zu Nietzsche und de Chirico: Soby 1955, S. 28; Schmied 1989, S. 41-60; Lista 1983; ders. (Hg.): „Giorgio de Chirico: L´art métaphysique. Textes réunis et présentes", Paris 1991, S. 21-24; 35 f.; Rubin 1982, S. 75, Anm. 20; Fagiolo dell´Arco, Maurizio: „Giorgio de Chirico à Paris, 1911-1914", in Ausst.-Kat. 1982 B, S. 17-46, hier: S. 18, 24, 27, 30, 41-45.
20 Vgl. Ausst.-Kat. 2001, S. 45-79, vgl. auch Baum 2005. Ausnahmen bilden die Monographie v. Wyss, Beat: „Der Wille zur Kunst", Köln 1997 sowie die Aufsätze v. Baum und Pöggeler, Otto: „Die Rezeption Schopenhauers in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts", in: Baum u. Birnbacher 2005, S. 79-117 bzw. S. 151-162.
21 Plaga 2008, 157, 152.
22 Heins 1992, S. 34-61; S. 307-318. Weitere Forschungen zu Schopenhauer/de Chirico: Schmied, Wieland: „Die Geburt der Metaphysik", in: Ausst.-Kat. 1988, S. 47-52, ders.: „Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie – Schopenhauer, Nietzsche, Weininger", in: Ausst.-Kat. 1982 B, S. 89-107; Davies 1983, S. 53-60.
23 Weininger 1997.
24 Schmied 1989, S. 41, S. 48. Allgemein zu de Chirico und Weininger: Elmar Waibl: „Artistenmetaphysik: Nietzsche, Weininger und die pittura metafisica" (Ausst.-Kat. 2003 B, S. 65-83).

3. Aufbau und Struktur der Arbeit, methodische Überlegungen

Im Einführungskapitel, das neben Aufbau und Struktur der Arbeit, die biographischen Daten sowie das „genealogische Defizit" de Chiricos behandelt, werden der Begriff der metaphysischen Malerei respektive Pittura Metafisica geklärt sowie kontextbezogene Informationen über den Raum-Zeit-Begriff um 1900 geliefert.
Das Kapitel „Form" beschäftigt sich mit einer Auswahl an unterschiedlich auftretenden Raumkonzeptionen aus dem Œuvre de Chiricos in den Jahren 1909 bis 1914. Die Einteilung der Werke in verschiedene Raumtypen soll keine Kategorisierung hervorrufen, sondern dient als Hilfestellung der Analyse. Hierbei wird weder eine chronologische Reihenfolge noch eine Vollständigkeit angestrebt. Anhand von vergleichenden räumlichen Darstellungen werden Merkmale herausgearbeitet, die als Grundlage für die weitere Diskussion dienen.
Im dritten Kapitel „Herkunft" werden Formquellen betrachtet, die entscheidend zur Veränderung des Raumverständnisses in der Malerei de Chiricos beitrugen. Zunächst geht es darum, die Raumdarstellungen bei Arnold Böcklin (1827-1901) und Max Klinger (1857-1920) zu untersuchen.[25] Im Folgenden wird der Bezug zur Pariser Avantgarde-Malerei dargestellt, die de Chiricos eigentlicher Referenzrahmen wird, nachdem er München verlassen hat. Eine weitere entscheidende Inspirationsquelle bildet das zeitgenössische Theater, ins Blickfeld rückt hier das moderne Bühnenbild der Theaterreformer Adolphe Appia (1862-1928) und Edward Cordon Craig (1872-1966). Parallelen zwischen der Raumkonzeption de Chiricos und dem modernen Bühnenbild werden aufgezeigt und diskutiert. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob das moderne Bühnenbild für de Chirico als „philosophisch-ästhethischer Bildraum" gesehen werden könnte.[26] Der letzte Punkt dieses Kapitels widmet sich den Formquellen der Architektur und den einzelnen Architekturelementen in den Bildräumen de Chiricos.
Die Untersuchung der kunsthistorischen, theaterwissenschaftlichen sowie architektonischen Formquellen basiert auf vergleichenden Darstellungen mit den Werken de Chiricos. Sie soll klären, inwieweit de Chiricos Formfindung in Beziehung zu diesen Quellen steht. Formale und inhaltliche Abhängigkeiten der Werke de Chiricos sowohl von seiner künstlerischen

Umgebung als auch von seinen Vorgängern und Zeitgenossen werden aufgezeigt.
Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit den Funktionen der Bildräume, d.h. was der Maler mit der Eigenart seiner Bilder aussagen möchte. Die Funktion steht in enger Beziehung zu den philosophischen Theorien Schopenhauers und Nietzsches. Es gilt zu klären, inwieweit die Philosophie Schopenhauers und Nietzsches ihre Entsprechung in den Werken de Chiricos respektive in seinen schriftlichen Äußerungen findet.

---

25 An dieser Stelle sei auf Hans von Marées (1837-1887) und Hans Thoma (1839-1924) hingewiesen. Sie lieferten für de Chiricos Raumauffassung entscheidende Impulse. Aufgrund des zeitlich und inhaltlich gesteckten Rahmens können diese beiden Künstler in vorliegender Untersuchung nicht berücksichtigt werden. Auf die Werke von Hans von Marées wurde de Chirico bei einer Retrospektive in der Münchner Sezession im Jahr 1908/09 aufmerksam (s. dazu Roos 1999, S. 217). Bereits bei Marées lassen sich Veränderungen, vor allem in den späteren Werken, in der Perspektive feststellen. Eine Absage an die linearperspektivische Konstruktion trat erstmalig in dem Pergolabild der neapoletanischen Fresken auf. Die Komposition ist auf mehrere Fluchtpunkte festgelegt. Von den orthogonalen Ebenen aus richtet sich fast jede nach einem anderen Fluchtpunkt. Entscheidend für die Raumauffassung ist, dass die Figuren nicht in einen bestehenden linearperspektivischen Raum hinein geschaffen wurden, sondern dass der Raum erst durch den Aufbau der Figur geschaffen wurde. Ausführliche Ausführungen zu dieser Problematik s. Schürer, Oskar, „Der Bildraum in den späten Werken des Hans von Marées", in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg 1934, S. 175-183. Auf das Werk von Hans Thoma kam de Chirico mehrfach zu sprechen. So scheint in Thomas Werk „Wächter vor dem Liebesgarten" von 1895 die Raumbühne, auf der ein Ritter und ein Jüngling sich eingefunden haben, bereits für de Chirico vorgeformt. Vgl. dazu Schmied 1989, S. 39.

26 Das Theater spielte nicht nur bei Giorgio de Chirico eine bedeutende Rolle, auch im Schaffen seines Bruders gibt es eine wichtige Konnotation von Malerei und Theater. Siehe dazu: Holzhey, Magdalena: „Alberto Savinio: Der Bildraum als Bühne. Die Rezeption des antiken Mythos: Vergleichende Betrachtung von Malerei und Theater am Beispiel des Orpheus-Motivs", Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, Berlin 2000.

4. Biographische Daten und genealogisches Defizit

De Chirico notierte 1919 in einer autobiographischen Skizze, er sei am 10. Juli 1888 als Sohn eines Florentiner Vaters und einer Genueser Mutter in der griechischen Hafenstadt Volos geboren worden.[27] Die Angaben über die Herkunft der Eltern sind jedoch nicht wahrheitsgemäß, da de Chiricos Familie bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert in Istanbul ansässig war und nicht aus Italien stammte. Wenn de Chirico die italienische Abstammung also vorgetäuscht hat, weist dies darauf hin, dass er von einer idealisierten Vorstellung eines Künstlergenius ausging. Die fehlende italienische Abstammung könnte für de Chirico als „genealogisches Defizit" gewertet werden.[28]

Häufig übernahm die Sekundärliteratur diese Angaben de Chiricos beziehungsweise erfand ihre eigene Genealogie. Diese Italianità wurde somit von ihm selbst[29], in kunsttheoretischen Veröffentlichungen sowie frühen Beiträgen zu seiner Kunst, die ihm nahe stehenden Kritiker verfassten, häufig sogar noch hervorgehoben[30]. Dies geschah ungeachtet der Tatsache, dass de Chirico als Dreißigjähriger die italienische Sprache nur mangelhaft

---

27 Die erste autobiographische Notiz, die de Chirico um 1919 verfasst haben dürfte, beginnt mit folgenden Worten: „Giorgio de Chirico è nato a Volo (Grecia) il 10 luglio 1988 da padre fiorentino e madre genovese. Cosí egli trascorse gli anni della prima giovinezza nel paese della classicità; si trastullò presso il mare che vide salpare la nave degli Argonauti"; in: de Chirico 1985, S. 74.

28 Der Begriff eines „genealogischen Defizits" wurde von Frank Zöllner übernommen. Er spricht von einem genealogischen Defizit in der Malerei höfischer Kreise, aber auch für Ansprüche sozial aufsteigender bürgerlichen Schichten, die ihre genealogischen Defizite durch Aufträge entsprechenden Inhalts zu kompensieren versuchten.Erste Gedanken zur Bildwirksamkeit genealogischer Denkmodelle finden sich in Frank Zöllners Publikation zu Michelangelo (Zöllner, Frank: „Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi", Freiburg im Breisgau 2002). Ein weiteres Beispiel der Auseinandersetzung mit diesem Thema beinhaltet die Analyse der Kunstpolitik der Sforza-Herzöge in Mailand, die ihr doppeltes genealogisches Defizit durch verschiedene Kunstaufträge zu kompensieren versuchten (siehe hierzu Zöllner, Franz: „Leonardo da Vinci. Catalogue raisonné der Gemälde und Zeichnungen", Köln 2002). Das Thema Genus und Genealogie war auch Gegenstand der gestalteten Sektion des 27. Deutschen Kunsthistorikertages in Leipzig 2003 (siehe hierzu den Tagungsband v. Heck, Kilian [Hg.]: „Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit", Tübingen 2000).

beherrschte.[31] 1983 publizierte Mihail-Dimitri Sturdza einen Stammbaum der Familie de Chirico.[32] Unter „Constantinople catholique" findet man den Stammbaum der Familie „De Kirikó". Dieser gibt Aufschluss darüber, dass seine Mutter Gemma 1852 in Smyrna geboren wurde. Sein Vater Evaristo kam 1841 zur Welt und seine Familie stammte aus Ragusa. Die Familie war in Korfu und später in Konstantinopel ansässig.[33] Ubl nimmt an, dass bereits de Chiricos Vater die italienische Herkunft erfand.[34] Die Kenntnisse über Italien und die italienische Sprache dürfte er wohl beim Ingenieurstudium in Turin erworben haben. Dort wurde er auch zum italienischen Patrioten, der seinen beiden Söhnen die Begeisterung für Turin, Vittorio Emanuele und Camillo Benso di Cavour weitergeben sollte.[35]

De Chirico verbrachte seine Kindheit in Griechenland. 1906, ein Jahr nach dem Tod seines Vaters, verließ er Athen und reiste mit seiner Mutter und seinem Bruder nach Italien, wo er sich jedoch nur kurz aufhielt. Noch im selben Jahr schrieb er sich nach bestandener Aufnahmeprüfung an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München in der Zeichenschule von Gabriel von Hackl (1843-1926) ein, um später die Malklasse von Carl von Marr (1858-1936) zu besuchen.[36] Rückblickend äußerte sich de Chirico über Carl von Marr:

---

29 Für den Katalog der Ausstellung im „Salon d'Automne" in Paris – seine Werke erschienen das erste Mal in der Öffentlichkeit – gab er seinen Geburtsort mit Florenz an. (siehe Schmied 1994, S. 11); in der Eintragung im Immatrikulationsbuchder Münchner Kunstakademie sowie bei der Anmeldung in München trägt er als Geburtsort Athen statt Volos ein.

30 Vgl. Schmied 1994, S. 11: „Von italienischstämmigen Eltern in Griechenland geboren [...]"; Roos zitierte die Angaben de Chiricos in: Ausst.-Kat. 1997/1998, S. 205. Jean Cocteau schrieb 1932 in „Essais de Critique indirecte", dass de Chirico Italiener sei, siehe dazu auch Sturdza 1983, S. 575. Allerdings wies Schmied 2001 in seinem Buch „Reise ohne Ende" bereits auf neueste Forschungen in diesem Bereich hin. (Schmied 2001, S. 21).

31 Vgl. Ubl 2005, S. 406. Luigi Cavallo, der Herausgeber von de Chiricos Briefwechsel mit Angelo Soffici bemerkte: „La modestia di scrittura, la curiosa grammatica, forse sono dovute alla difficoltà di esprimersi nella lingua di suo padre", siehe de Chirico 1987, S. 17. Erste Nachweise der behaupteten Italianità sind beispielsweise: de Chirico 1985, S. 74; 85; George 1928, S. 17.

32 Sturdza 1983, S. 576.

33 Sturdza 1983, S. 576.

34 Vgl. Ubl 2005, S. 406.

35 Lista 1994, S. 7f.

„Vor 25 Jahren war ich auf der Münchner Akademie. Mein damaliger Lehrer, Marr, er ist inzwischen sicher Rektor der Akademie geworden – aber ich habe bei ihm nichts gelernt. Wenn man es streng nimmt, habe ich nur von den alten Meistern gelernt, die ich gründlich studiert habe."[37]

Häufig besuchte de Chrico die Alte und Neue Pinakothek, die Sammlung klassischer Skulpturen in der Glyptothek und die Schack-Galerie mit ihren Bildern von Böcklin und Anselm Feuerbach.[38] Er studierte in München von Anfang Oktober 1906 bis zum Frühsommer 1909.[39] Die deutsche Sprache stellte kein Hindernis für de Chirico dar; denn er beherrschte diese bereits

---

36 Roos zeichnete die eingeschränkte Bedeutung dieser beiden Akademielehrer de Chiricos in seiner Studie über die Akademiejahre des Malers nach (siehe Roos 1999, S. 50-253). Verbindungen de Chiricos zur Malklasse Franz von Stucks sind nicht bekannt. Wohl aber scheint der penible Unterricht des Dozenten Max Kleiber in „Angewandter Perspektive" bei de Chirico auf großes Interesse gestoßen zu sein.

37 De Chirico: „Die Rückkehr zum Handwerk"; „Il ritorno al mestiere", in: Valori Plastici, Rom 1, 1918/19, 11/12 (November/Dezember 1919), S. 15-19, und in: Commedia dell'arte moderna, Rom 1945, S. 13-19, zit. n. de Chirico 1973, S. 51-56, hier S. 53f.

38 Die Anerkennung der Schack-Galerie durch das Publikum legitimierte Adolf Friedrich von Schack (1815-1894) als Sammler. Bereits zu Lebzeiten gelang ihm dies; denn wer München besuchte, ging nicht nur in die Pinakotheken, sondern auch zu Schack. Siehe ausführlich in: Pophanken 1995, S. 207.

39 Als de Chirico nach München kam, erschien ihm die Stadt als Paradies, während er im Rückblick seiner Lebenserinnerungen „Memoria della vita" mit München weit negativere Assoziationen verband. Hier schrieb er, dass er in dieser Stadt die Wurzel der beiden Übel zu erkennen glaubte, die er in seinem Leben am meisten verabscheute: die moderne Kunst und den Nationalsozialismus. Nach seinem Aufenthalt in München siedelte de Chirico nach Mailand um. Während sich die Wahl dieser Stadt in erster Linie aus der Tatsache erklären dürfte, dass sein Bruder und seine Mutter dort bereits seit 1907 lebten, ist es eine bis heute unbeantwortete Frage, warum er zu diesem Zeitpunkt die bayrische Hauptstadt verließ. Seine Motive für diesen Schritt ließ de Chirico zeitlebens im Dunkeln. In seiner autobiographischen Skizze von 1919 erklärte er, dass er „stanco di Monaco" gewesen sei. Siehe dazu auch Schmied u. Roos 1994, S. 170f. Auch die Dichterin Else Lasker-Schüler (1869-1945) bezeichnete 1911 München als Paradies. In der führenden Berliner Expressionisten-Zeitschrift „Der Sturm" schrieb sie: „Ein Paradies ist München, aus dem man nicht vertrieben wird [...]."Zit. n.: „Franz Marc, Else Lasker-Schüler. ‚Der blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd.' Karten und Briefe", Ausst.-Kat. Staatsgalerie der Modernen Kunst München, München 1987, S. 117.). Auch Thomas Mann hat dieses Sich-Wohlbefinden in der Kunststadt München in seiner Novelle „Gladius Dei" beschrieben. Aber hier sei hinzugefügt, dass all das, was zunächst als überschwängliche Rühmung erscheint, bittere Ironie ist. (vgl. dazu Schuster, Peter-Klaus: „München – die Kunststadt", in: Prinz u. Krauss 1988, S. 226-235, hier S. 231.

vor seinem Aufenthalt. Für die Eltern de Chiricos war es selbstverständlich, dass die beiden Söhne Giorgio und Andrea von ihren Hauslehrern nicht nur Lektionen in Italienisch und Französisch erhielten, sondern auch in Deutsch unterrichtet wurden. Lange vor seinem Aufenthalt in München hatte de Chirico bereits Goethe, Hölderlin und Heine im Original gelesen.[40]
Die Entscheidung der Mutter de Chiricos für ein Studium ihres Sohnes Giorgio an der Akademie in München mochte nicht nur durch Professorenratschläge aus dem Athener Polytechnikum, sondern auch durch einen Aufsatz von Ch. Syrrakos beeinflusst worden sein, der 1904 in der angesehenen Kunstzeitschrift „Pinakothiki" erschien. Darin verglich der Autor die drei ihm am wichtigsten erscheinenden Akademien: München, Paris und London und gab dabei der Münchner Akademie den Vorzug.[41]
De Chiricos Status zur Zeit seines München-Aufenthaltes war eindeutig definiert. Auf dem Einwohnermeldeamt beantwortete er 1907 die Frage nach seiner Heimat mit Athen, diejenige nach seiner Staatsangehörigkeit mit Griechenland.[42] Für griechische Künstler war es durchaus nicht ungewöhnlich, an der Münchner Akademie zu studieren. Viele der bedeutendsten griechischen Künstler des 19. Jahrhunderts entschieden sich für einen dortigen Studienaufenthalt.[43]
Die griechische Prägung erfuhr München durch König Otto I. von Griechen-

---

40 Vgl. Schmied 1989, S. 35.

41 „München ist der goldene Mittelweg, die Stadt, die mehr als ein Jahrhundert die Szepter der Kunst in Händen hält und wohl auch in Zukunft von keiner anderen Stadt erschüttert werden kann [...] München ist die Stadt der Kunst schlechthin, die Stadt, die gastfreundlich und liebenswürdig ihre Lichter jedem neuen, fremden Ankömmling für höhere Studien übergibt [...] Die einzige Stadt für eine vollkommene künstlerische Ausbildung auch in Rücksicht auf das wirtschaftliche und ruhige Leben bleibt München[...] " Pinakothiki 4 1904/1905 (45) 178, auch Lydakis, Stelios verweist auf den Aufsatz von Ch. Syrrakos „Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts", München 1972, S. 116.

42 Im Immatrikulationsbuch der Münchner Akademie ist de Chirico unter der Nummer 3232 eingeschrieben: als „Georg von Kiriko", gebürtig in Athen.

43 Gysis, Lytras und Volanakis studierten in München. Nikolaus Gysis wurde in München Professor. Auch Jacobidis, der Lehrer des jungen de Chirico am Polytechnikum in Athen, war aus der Münchner Kunstakademie hervorgegangen. Siehe dazu auch: Birgit Jooss: Griechische Studenten an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1809 und 1936, in: Fuhrmeister u. Jooss (Hg.), München 2008, S. 16-21. Im Tagungsband sind auf den genannten Seiten alle griechischen Studenten an der Akademie der Bildenden Künste Münchens zwischen 1809 und 1936 gelistet.

land aus dem Hause der Wittelsbacher, Sohn König Ludwigs I. von Bayern. Er regierte von 1832 bis 1862 und hatte Architekten wie Teophil Edvard von Hansen, Leo von Klenze und Carl Ernst Heinrich Ziller nach Athen berufen, damit diese die griechische Hauptstadt wieder im Stil eines bayerisch geprägten Klassizismus mit ihrer Vergangenheit verknüpften.
De Chirico verbrachte in München einen weitaus längeren Zeitraum als bisher angenommen. An verschiedenen Stellen benannte er selbst abwechselnd einen Zeitraum von zwei oder drei Jahren.[44] Tatsächlich war er jedoch dreieinhalb Jahre in München: in der Zeit von Anfang Oktober 1906 bis Ende März 1910.[45]
Am 27. Oktober 1906, nachdem er bereits einige Wochen in München gewesen war, schrieb er sich an der „Königlichen Akademie der Bildenden Künste" in der Zeichenschule von Gabriel von Hackl ein.[46] Über die Akademiezeit äußerte er sich folgendermaßen:
„An der Akademie besuchte ich für einige Monate die Zeichenklasse, die in Schwarz-Weiß arbeitete, und ging dann in eine Malklasse über [...]."

Nach Recherchen Schmieds können die Zeitangaben de Chiricos nicht stimmen, da nach den Akademiesatzungen eine Regelstudienzeit von acht Jahren vorgesehen war, davon mindestens zwei Jahre Zeichenunterricht, denen zwei Jahre Maltechnik und vier Jahre in einer Komponierklasse folgen sollten. De Chirico schied bereits nach sieben Semestern aus. Wir dürfen ihn also zu diesem Zeitpunkt in der Maltechnikklasse vermuten. Die

---

44 Ausst.-Kat. 1988, S. 48; vom 16. Juli 1908 bis zum 03. Oktober 1908 ist de Chirico nach Italien abgemeldet. Sonst sind keine Abwesenheiten verzeichnet. Die letzte Eintragung ist die Abmeldung nach Griechenland am 23. März 1910. Bekannt ist, dass de Chirico nicht nach Griechenland, sondern nach Mailand gereist war, wo seine Mutter und sein Bruder inzwischen lebten. Nach Griechenland reiste er erst wieder 1973, als er für Athen ein Bühnenbild zu Glucks „Orpheus und Eurydike" entwarf.
45 Dalla Chiesa, Giovanna, Pentagramma, in: Ausst.-Kat. 1985 A, S. 9-23.
46 Vgl. dazu Näheres in: Ausst.-Kat. 1988, S. 48f.
47 Auch in Athen schloss de Chirico sein Studium nicht ab; er fiel 1905 durch die Abschlussprüfung. Er versuchte dies durch den Schock über den vorangegangen Tod des Vaters, anhaltendes Unwohlsein und die drückende Julihitze zu entschuldigen. Vielleicht fürchtete er auch in München durch eine Prüfung zu fallen und brach deshalb vorzeitig ab. Vgl. Ausst.-Kat. 1988, S. 49.

Gründe für den vorzeitigen Abbruch seines Studiums in München sind nicht bekannt.[47]

Vor dem Hintergrund nationaler Entwurzelung und der Suche nach kulturellen Wurzeln erscheint die Rezeption de Chiricos bei gleichzeitiger Betrachtung des OEuvres Böcklins in neuem Licht. Im Herbst 1908 wählte sich De Chirico ein Vorbild, dessen Œuvre nicht zuletzt in nationalen Kategorien diskutiert wurde. Bei aller Kontroverse herrschte unter Gegnern wie Bewunderern Einigkeit darüber, dass Böcklin wie kein anderer Künstler „echt deutsch" sei.[48] Anders als seine Malerfreunde Jorgos Busianis und Fritz Gartz setzte sich de Chirico nach den akademischen Studien nicht mit dem in Deutschland als genuin französisch aufgefassten Impressionismus auseinander. De Chirico stand vielmehr in der von Nikolaus Gysis beispielhaft verkörperten Tradition griechischer Künstler, die sich durch die Übernahme einer zu ihrer Zeit in Stil und Sujets typisch deutschen Malerei in München assimilierten und so „bald vollständig verdeutschen, besonders wenn sie jung kommen", wie Friedrich Pecht es 1888 mit Blick auf den Lehrer de Chiricos in Athen, Georgios Iakobidis, behauptete.[49]

De Chirico gab rückblickend an, dass er sich mit Böcklin und Klinger erst nach seiner Studienzeit an der Münchener Akademie beschäftigt habe. „Als ich die Münchner Akademie verlassen hatte, bemerkte ich, dass der Weg, den ich verfolgte, nicht mein Weg war. Ich hatte mich verlaufen. Da nahmen mich zwei moderne Künstler gefangen, Max Klinger und Böcklin."[50]

Setzt man sich jedoch genauer mit seinen Werken aus der Münchner Zeit auseinander, wird deutlich, dass es genau jene Jahre waren, in denen er sich mit Böcklin und Klinger beschäftigte.[51]

---

48 Siehe ausführlich zu dieser Thematik Ross, Gerd: Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin, in: Ausst.-Kat. 1997 B, S. 204-247, hier S. 212 f.

49 Pecht 1888, S. 396.

50 De Chirico, Giorgio: „Auf dem Wege in die Zukunft", in: De Chirico 1973, S. 20.

51 Diese Werke entstanden in der Münchner Zeit und beruhen auf einer Auseinandersetzung mit Böcklin und Klinger: „Nereide am Strand", 1908, „Prozession auf einem Berg", 1908, „Triton und die Meerjungfrau", 1909, „Kampf der Lapithen und Kentauren", 1909; „Sterbender Kentaur", 1909; „Prometheus", 1909; „Sphinx", 1909, „Der Aufbruch der Argonauten", 1909-10 und „Serenade", 1909-10, vgl. Roos u. Schmied 1994, S. 42.

In diesem Zusammenhang gilt es, Münchens Rang als Kunststadt zum Zeitpunkt der Ankunft de Chiricos hervorzuheben. München entwickelte sich im 19. Jahrhundert zur führenden Metropole der Künste in Deutschland[52], wenngleich bereits 1865 Berlin und Wien als konkurrierende Städte genannt werden.[53] Als Quellen für die Bedeutung dieser Stadt können zahlreiche Kommentare der Zeitgenossen herangezogen werden; denn der Rang Münchens als Kunststadt wurde maßgeblich durch seine Künstlerschaft bestimmt.[54]

Die Münchner Akademie gehörte um die Jahrhundertwende zu den attraktivsten europäischen Kunstschulen.[55] Zu dieser Zeit kamen jährlich etwa drei bis fünf Studenten aus Griechenland und inskribierten sich an der Münchner Kunstakademie.[56] Die Studenten kamen nicht nur aus Griechenland, sondern auch auch aus Skandinavien, Russland, Polen und den beiden Reichshälften der Donau-Monarchie, insbesondere aus Ungarn. Die Anziehung, die die Akademie damals in Europa als große Rivalin von Paris

---

52 Vgl. den Sammelband zur Stadtgeschichte der Prinzregentenzeit Prinz u. Krauss 1988; „Die Prinzregentenzeit", hg. v. Norbert Götz u. a., Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1988; ferner zur politischen Geschichte: Möckl, Karl: „Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern", München und Wien 1972; ders.: „Hof und Hofgesellschaft in Bayern in der Prinzregentenzeit", in: Weber, Karl Ferdinand (Hg.): „Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert", Akten des 18. Deutsch-französischen Historikerkolloquiums, Darmstadt v. 27.-30. September 1982 , Pariser Historische Studien, Bd. 21, Bonn 1985, S. 183-235; Metzger 2008.

53 Vgl. „Die Münchner Kunst...", in: Grenzboten I., 1865, S. 9: Diese seien „jetzt nahe daran, die Münchner Kunst zu überholen".

54 Schrick 1994, S. 74, „München als Ort intakter Kunsttraditionen und höchster Kunstideale, die –paradox formuliert – Rückständigkeit Münchens als einer bloßen Kunststadt, begründet wohl auch sein internationales Ansehen bei der Künstlerjugend. Picasso empfiehlt 1897, nicht in Barcelona und Paris, sondern in München sein Kunststudium zu beginnen. Für Kandinsky und Giorgio de Chirico ist ganz selbstverständlich München der entscheidende Ort zur Ausbildung ihres Glaubens an die Kunst als einen entrückten Bereich des rein Geistigen und Metaphysischen. [...] In der Weise, wie diese scheinbar so ländliche Residenzstadt als Idealstadt der Kunst von der vermeintlichen Trivialität des modernen Lebens unberührt erschien, wurde sie, merkwürdig genug, zu einer der entscheidenden Geburtsstätten der Moderne". Zit. n. Schuster, Peter-Klaus: „München – die Kunststadt", in: Prinz u. Krauss 1988, S. 226-235, hier: S. 229.

55 Mit dem ersten Weltkrieg erlosch die Strahlkraft Münchens als Kunstmetropole für Griechenland.

56 Siehe dazu ausführlich in: Fuhrmeister u. Jooss 2008.