

DAS RÄTSEL DE CHIRICO

Die vielfältigen Probleme mit dem Künstler

Unser Geheimnis kennen wir
nicht einmal selbst
Giorgio de Chirico

I.

Vieles von dem, was wir von Giorgio de Chirico zu wissen meinen – und was bis heute auch in seriösen Publikationen seinen Niederschlag gefunden hat –, ist schlicht falsch. Über kaum einen anderen bedeutenden Künstler des 20. Jahrhunderts ist soviel Unsinn geschrieben worden wie über de Chirico. Wer sich nur oberflächlich mit Leben und Werk des *maestro* beschäftigt, wird rasch auf falsche Fährten und in die Irre geführt. Und auch der, der sich auf intensive Studien einläßt, wird lange keinen festen Boden unter den Füßen finden.

Das hat verschiedene Ursachen, und nicht wenige liegen beim Künstler selbst. De Chirico hat seit je an seinem Denkmal gearbeitet. Er besaß eine Neigung zur Legendenbildung, um nicht zu sagen: zur Mystifikation. Von früh an war er bemüht, einen Mythos um sich zu schaffen. Nicht zufällig stammte er aus dem klassischen Griechenland, aus dem Land der Mythen. Er war zu Hause in der Welt von Heroen und Giganten. In ihren Gestalten erkannte er sich selbst und fühlte sich als einer von ihnen. So verschmolzen ihm seit den Jugendjahren Dichtung und Wahrheit, und er empfand sich ebenso den antiken Sagen zugehörig wie der Gegenwart, in die er hineingeboren war. Er sah sich als einen der Argonauten, bereit zum Aufbruch zu großer Fahrt, und meinte mit seinem Bruder Andrea Alberto das Paar der Dioskuren zu verkörpern. Immer wieder ließ er, das eigene Schicksal reflektierend, Figuren des Mythos in seinen Bildern auftreten: Ariadne, die schweigende Statue, Odysseus, Hektor und Andromache, Orest und Elektra, Hermes, Achill. Das Aufeinandertreffen zweier Zeiten, einer großen, mythisch überhöhten Vergangenheit und einer nicht faßbaren, befremdlichen Gegenwart, wurde zum Leitmotiv seiner *pittura metafisica*.

Aufklärung war nicht die Sache de Chiricos. Oft glaubte er sich, wenn er in seinen (mit den Jahren spärlicher werdenden) Äußerungen zu Leben und Werk von den Fakten einer vermeintlich banalen Realität abwich, einer tieferen Wahrheit auf der Spur, die seinem eigentlichen Wesen viel eher entsprach als die Angaben auf irgendwelchen Dokumenten. Fast immer wähnte er sich unverstanden oder mißverstanden, und wie oft hatte er damit recht, wie oft war er getäuscht, übertölpelt, hereingelegt worden, auch und gerade von vermeintlichen Freunden, denen er vertraut hatte. (Denken wir nur an Carlo Carrà, der von April bis August 1917 an seiner Seite in der Villa del Seminario in Ferrara gearbeitet und dabei so manche entscheidende Anregung aufgenommen hatte, und der es dann höchst eilig hatte, in Italien als erster mit seinen eigenen metaphysischen Gemälden und damit als Autor einer neuen Richtung aufzutreten.) Auf solche Enttäuschungen reagierte de Chirico oft ungeschickt und in einer Weise, die immer wieder zu neuen Mißverständnissen und Irrtümern Anlaß gab.

Es kann nicht bestritten werden: de Chirico hat – aus welchen Gründen immer – so manche Auskunft über die eigene Person und das eigene Werk in die Welt gesetzt, die weit über das hinausgeht, was wir als »Selbststilisierung« bei so manchem Protagonisten der Kunstgeschichte finden. Vor allem in seinen späteren Jahren nahm er es mit der Datierung der eigenen Werke (deren ursprüngliche Fassungen er nicht müde wurde zu wiederholen, sei es, weil es ihm selber Spaß bereitete, sei es, weil ihn Händler oder Sammler dazu drängten) nicht mehr so genau (um es milde auszudrücken), oder er datierte Werke bewußt zurück, etwa auf den Zeitpunkt des ersten – und schon damals realisierten – Einfalls einer bildnerischen Idee, auch wenn die Ausführung der fraglichen Arbeit erst Jahrzehnte später erfolgt war.

Eine andere, alles in allem nicht weniger folgenreiche Ursache falscher Informationen über de Chirico liegt in seinem 1925 beginnenden Konflikt mit den Surrealisten begründet (in welchem, wie wir aus dem Abstand von rund acht Jahrzehnten festhalten dürfen, beide Seiten höchst unglücklich agiert haben, auch wenn wir den Surrealisten eine ausgeprägte Aggressionslust als künstlerische Strategie zugestehen wollen). Jedenfalls sicherten sich die Surrealisten schon im Laufe der zwanziger Jahre die »Interpretationshoheit« über das Frühwerk des Meisters, das dieser angeblich selbst nicht mehr verstand. Eine Konsequenz dieses Konflikts war, daß ein in vielen Einzelheiten entstelltes und verfälschtes Bild de Chiricos in die Kunstgeschichte eingegangen ist. So manche Fälschung, die als vermeintlich »früher de Chirico« auf den Markt kam, hätte ohne die Rückendeckung durch die Gruppe der Surrealisten – und ihren Kampf mit dem als »Verräter seiner Träume« gescholtenen Künstler – keine Chance gehabt, und in die Museen hätte sie schon gar nicht einziehen können.

II.

Wenn wir die Legende, die de Chirico um sich selbst und um sein Schicksal schon früh entwickelt hat, zu analysieren versuchen, werden wir auf einige konstante Elemente stoßen, von denen wenigstens die vier wichtigsten hier stichwortartig benannt sein sollen.

Da ist, als erstes, das Motiv der Einsamkeit. De Chirico will immer allein gewesen sein, von niemandem wirklich verstanden, von keinem ernsthaft gefördert. Er beansprucht für sich – und das gewiß nicht zu Unrecht –, seinen Weg allein gegangen zu sein, keiner Gruppe, keiner Gemeinschaft zugehörig (selbst seine Beziehungen zu den »Italienern in Paris« in den zwanziger Jahren blieben zwiespältig).¹ Jugendfreundschaften erschienen ihm (mit ganz wenigen Ausnahmen) später unbedeutend und kaum erwähnenswert. Er hat keine fremden Einflüsse in seine Arbeit aufgenommen, hat alles aus sich selbst heraus entwickelt. Für die Verführungen und Ablenkungen der Welt war er unempfänglich, ein »Ritter ohne Furcht und Tadel«, den Tod und Teufel nicht zu schrecken vermochten. Traumwandlerisch sicher folgte er seinem Stern.

1 De Chirico gehörte in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre – zusammen mit seinem Bruder Alberto Savinio, mit seinem Freund Filippo de Pisis, mit Gino Severini und Massimo Campigli, Mario Tozzi, Renato Paresce – der Gruppe »Sieben aus Paris« an, die Kontakte zum Mailänder »Novecento« (und damit auch zur einflußreichen Margherita Sarfatti) unterhielt.

An einer solchen Selbststilisierung de Chiricos als ewiger Einzelgänger ist ohne Zweifel viel Wahres, sie verlangt aber das konsequente Ignorieren so mancher Details, wie noch am Beispiel seiner Münchner Zeit (1906–1909) gezeigt werden soll. Auch wenn Einsamkeit und Fremdheit fraglos zu den Grunderfahrungen de Chiricos gehören, die ihn zu seiner metaphysischen Bildwelt führten, und später in dem 1929 veröffentlichten Roman »Heddomeros« berührenden Ausdruck fanden, auch wenn er zeitlebens das Alleinsein instinktiv gesucht haben mag – die Konsequenzen dieser psychischen Disposition hat er in seinen Erinnerungen ebenso fraglos stark übertrieben. Es scheint auf jeden Fall eigenartig, daß diese Betonung der Einsamkeit so weit geht, daß de Chirico uns im Rückblick auf sein Leben auch dann den Eindruck zu vermitteln versucht, er sei allein gewesen, wenn er tatsächlich mit seinem Bruder Andrea Alberto (und mit der Mutter Gemma de Chirico) zusammen war. (Alberto Savinio verfährt seinerseits in seinen Schriften ähnlich.) De Chirico erwähnt Andrea Alberto auch in den Münchner Jahren nur, wenn es nicht anders geht – wenn er ihn etwa zu dessen Klavier- und Kompositionsstunden bei Max Reger begleitete. So darf, wenn sich die Brüder später auch zunehmend voneinander entfremdeten, für die frühen gemeinsamen Jahre in Mailand, Florenz, Paris und Ferrara bezweifelt werden, daß sie nur im Beisein Dritter und über diese das Wort aneinander richteten, wie erzählt wird. Ob ein solcher Bericht nicht vor allem die These von der fundamentalen Einsamkeit der beiden Brüder stützen sollte?

Als zweiter Zug seiner Selbststilisierung verdient die Identifikation des Malers mit Friedrich Nietzsche hervorgehoben zu werden. Von dessen Gedanken und von dessen Schicksal war er ergriffen wie von nichts sonst. Konnte es Zufall sein, daß er im Jahr 1888 geboren worden war, an dessen Ende Nietzsche in Turin der geistigen Umnachtung verfiel? War er als Maler nicht der geistige Erbe des Philosophen? (In Bildern wie »Stilleben, Turin 1888« von 1914 und »Der Seher« von 1915 gab er diesem Empfinden Ausdruck.) Die Identifikation mit Nietzsche ging so weit, daß er die Krankheitssymptome des Philosophen (Kopfschmerzen, Migräne, Magenverstimmung) bei sich selbst beobachtete, wie ihn auch die euphorische Selbstgewißheit von Nietzsches »Ecce homo« zur Nachahmung reizte.

Mit gutem Grund hat Giorgio de Chirico in diesem deutschen Philosophen einen wesensverwandten Geist erkannt. Darin hat seine Liebe zu Rätsel und Geheimnis ihre Wurzel. Mögen die Texte vieler Philosophen dunkel sein – nicht nur die überlieferten Fragmente der Vorsokratiker, die Nietzsche so liebte –, die Philosophie Nietzsches ist mehr als jede andere eine des Rätsels. Nietzsche suchte in der Welt nicht primär die Wahrheit (oder die »Lösung«), sondern das Rätsel, das immer neu formuliert werden muß. Der Wahrheit (der »Hinterwelt«) mißtraute er. Das Rätsel war tiefer – »tiefer noch als Herzeleid«, tief wie die Mitternacht, es bedeutete tiefe Lust, tief wie die Einsamkeit, wie es im »trunkenen Lied« des Zarathustra heißt. Wahrheit zeigte sich nur im Schein. Aussagen über sie ließen sich nur in der Sprache des Rätsels machen. Zu dieser gehörte freilich, daß sie das Unfaßbare in eine Formel gießt, die verblüffend einfach klingt. Verblüffend einfach wie die Sprüche des delphischen Orakels, von denen de Chirico ebenso fasziniert war wie Nietzsche.

Als drittes Element der Sicht auf seine Person, wie sie sich de Chirico wünschte, sei die Betonung der *italianità* genannt, seiner physischen wie geistigen Zugehörigkeit zum

italienischen Kulturkreis. Der Wunsch, untrennbar mit diesem verbunden zu sein, zieht sich wie ein roter Faden durch alle Selbstinterpretationen des Künstlers, auch wenn dabei manche Tatsache verdreht oder mit Schweigen übergangen werden mußte. Denn in der Realität war dieser Faden mehrfach gerissen.

Die Bedeutung, zu Italien zu gehören, mag dem gerade neunjährigen Giorgio zum ersten Mal aufgegangen sein, als im türkisch-griechischen Krieg von 1897 das thessalische Volos (das 1881 an Griechenland gefallen war) zeitweilig von den Truppen des Osmanischen Reichs besetzt wurde. Über dem Haus der de Chiricos wehte die italienische Flagge, was bekundete, daß sie nichts mit den Auseinandersetzungen zu tun hatten, sondern den Schutz der italienischen Neutralität genossen.

Doch danach schien die Zugehörigkeit zu Italien in Frage gestellt. Nach dem Tod des Vaters im Mai 1905 sahen Giorgio und Alberto Italien (Bari, Rom, Venedig und Mailand) nur wenige Tage auf der Durchreise nach München, wo sie Ende September oder in den ersten Oktobertagen 1906 eintrafen. Längere Zeit verbrachte de Chirico erst wieder ab Frühsommer 1909 in Mailand, ab Anfang Januar 1910 in Florenz, ehe er zusammen mit seiner Mutter im Juli 1911 nach Paris aufbrach, um im Mai 1915 – nach dem Kriegseintritt Italiens an der Seite der Entente – nach Florenz zurückzukehren und alsbald in Ferrara seinen Militärdienst zu leisten. Aber war er darum schon ein »richtiger Italiener«? Immer wieder sah er sich mit dieser Frage konfrontiert, immer wieder wurden dem aus Griechenland stammenden, in München und Paris gebildeten jungen Mann Zweifel an seiner Nationalität vorgehalten. Hinzu kam, daß die Begegnung mit Guillaume Apollinaire in Paris ihm drastisch vor Augen gestellt hatte, welche Wirkung die Staaten- und die aus ihr abgeleitete Heimatlosigkeit auf ein sensibles Gemüt haben konnte. So wird seine Angst verständlich, als »Levantiner« zu gelten.

Wieviel Grund de Chirico hatte, in einer in den Jahren des Weltkriegs und danach chauvinistisch geprägten Szene auf seinem Italienerum zu insistieren, werden wir aber erst dann ganz verstehen, wenn wir zwei Umstände berücksichtigen, die er zeitlebens konsequent verschwieg. Zum einen war er 1911 in Florenz gemustert und für wehrtauglich befunden worden, vor seiner definitiven Einberufung aber nach Paris abgereist, was als Desertion ausgelegt wurde. Als ihn in Paris dann doch noch der Stellungsbefehl erreichte, meldete er sich Anfang März 1912 in Turin, der nächstgelegenen italienischen Garnisonstadt – nur um nach zehn Tagen wirklich fahnenflüchtig zu werden, das heißt, den nächsten Zug nach Paris zu besteigen und so dem verhaßten Dienst mit der Waffe zu entkommen.

Von jetzt an kam in die Turin-Ikonographie seiner Bilder eine beunruhigende Note, die sich nicht allein mit seiner Nietzsche-Faszination erklären läßt. Das eigene Verhalten muß den jungen Künstler jedenfalls nachhaltig beunruhigt haben, denn er nutzte den italienischen Kriegseintritt drei Jahre später, um sich sogleich zum Militärdienst zu melden, war doch die fristgerechte Stellung damals mit einer Generalamnestie verbunden, die er so für sich in Anspruch nehmen konnte. Nun, als Korporal in Ferrara, durfte er sich endgültig als guten Italiener begreifen. Wir werden sehen, welche irritierenden Konsequenzen de Chiricos Bekenntnis zu Italien in seinen verschiedenen Selbstbekundungen haben sollte – an dieser Stelle sei nur die Betonung der *italianità* als Lebenskomponente festgehalten.

Giorgio de Chirico glaubte – und das dürfen wir als vierten Grundzug seines Wesens wie seiner Automythographie nehmen – an schicksalhafte Vorbestimmungen, an Vorahnungen, an die besondere Bedeutung bestimmter Orte und Objekte, nahm sie als Fingerzeige und entdeckte in der Realität verborgene Korrespondenzen zur eigenen Person (was eine gewisse Parallele zu den Surrealisten herstellt). Mit Recht konnte Paolo Baldacci bemerken, für de Chirico sei »die Welt der Dinge kein Universum der Formen, die erscheinen, sondern von Bedeutungen, die sich offenbaren«. Das wurde im Hinblick auf die *pittura metafisica* gesagt, darf aber ebenso für die Interpretation des eigenen Lebenswegs gelten, wie de Chirico sie in verschiedenen Ansätzen versucht hat. Immer wieder hält er nach Zeichen Ausschau, sucht er Andeutungen und Hinweise des Schicksals zu finden, die seinen weiteren Weg bestimmen können und vielleicht auch eine Änderung der Richtung implizieren. In Florenz im Herbst 1909, in Rom im Sommer 1919, in Paris 1925 meinte er solche schicksalhaften Fingerzeige erfahren zu haben – er hat in verschiedenen Texten darüber gesprochen und in solchen Augenblicken ekstatischer Erfahrung nichts Geringeres als eine Art *Wiedergeburt* zu erleben vermeint. Da die Fingerzeige ihn aber in verschiedene Richtungen wiesen – einmal zur Entdeckung neuer Welten, zum Abenteuer der Avantgarde, dann wieder zum Studium der alten Meister, zur getreuen Übung des Handwerks –, hat er, je nach der Lebensphase, in der er sich gerade befand, einmal nur die einen, dann nur die anderen gelten lassen.

Als er 1945 seine Memoiren publizierte, verschwieg er sowohl die Erfahrung, die ihm 1909 auf der Piazza Santa Croce in Florenz zuteil geworden war, wie den Pariser Traum »Salve Lutetia« (1925) und ließ nur die »Offenbarung« vor Tizians »Amor Sacro e Profano« in der Galleria Borghese in Rom 1919 gelten. Die einstige Orientierung zur Avantgarde war jetzt vergessen – oder verdrängt –, und es lag ihm daran, seine Existenz nun aus einer inneren Mitte heraus zu begründen. War nicht Volos, der Hafen der Argonauten, sein Geburtsort, inmitten der antiken Welt gelegen? Und lebte er nicht jetzt im Zentrum der Piazza di Spagna und damit im Zentrum Roms und also nach allen Traditionen im Zentrum der Welt? Wie anders hatte dagegen die Selbstinterpretation geklungen, als er sich noch als Teil der Avantgarde verstanden hatte, die er immer mit Paris und der Idee des Westens identifizierte. So konnte er noch 1925, als er sich zum zweiten Mal an der Seine niederließ, darüber nachsinnen, daß er in allen Städten am liebsten in ihren westlichen Vierteln gewohnt habe, daß ihn alle Wege stets unbewußt in westliche Richtung geführt hätten.

III.

Wenn man die autobiographischen Zeugnisse, die Giorgio de Chirico verfaßt hat, betrachtet – und dabei die Publikationen eher poetischen Charakters wie zum Beispiel »Le fils de l'ingenieur« von 1928 außer acht läßt –, sind vor allem drei kürzere oder längere Texte zu nennen. Sie haben eines gemeinsam: sie sind in vielfacher Hinsicht aufschlußreich, verläßlich sind sie alle nicht. Doch wäre es ebenso unangebracht, im Umkehrschluß anzunehmen, daß nun alles, was sie mitteilen, unbedingt unrichtig sein muß.

Der erste dieser drei autobiographischen Texte stammt aus dem Jahr 1919 und wurde in der dritten Person für die Zeitschrift »Valori Plastici« in Rom geschrieben, ist dort aber nicht

erschienen und wurde zum ersten Mal nach dem Tode des Künstlers im Katalog der Ausstellung »La Pittura Metafisica«, 1979 im Palazzo Grassi in Venedig, veröffentlicht. Neben vielen anderen Unrichtigkeiten, auf die noch einzugehen sein wird (»nato da padre fiorentina e madre genovese«) finden wir hier den Hinweis auf einen angeblichen frühen Aufenthalt in Florenz, der zwei Jahre (1904–1906 oder 1905–1907) gewährt und in dem er sich für die Malerei entschieden haben soll. Tatsächlich ist sein Vater aber im Mai 1905 in Athen gestorben, und die Familie hat die Reise nach München erst im September 1906 angetreten. Der Sinn einer solchen (freilich etwas vage formulierten) Erfindung war der Wunsch, eine frühe Verankerung in Italien und in der italienischen Kultur (wie sie in den berühmten Florentiner Museen studiert werden konnte) zu etablieren, die dem – nicht gelegneten – Studium an der Münchner Akademie vorangegangen sein soll.

Ein Kapitel für sich stellt die zweite bedeutsame autobiographische Äußerung de Chiricos dar. Sie ist ebenfalls in der dritten Person verfaßt und erschien 1929 unter dem Titel »La vie de Giorgio de Chirico« in den Éditions Sélection in Antwerpen, aber nicht unter dem Namen des Autors, sondern unter dem Pseudonym (eines nicht-existenten) Angelo Bardi. Es blieb dem Berliner Kunsthistoriker und de Chirico-Forscher Gerd Roos vorbehalten, 1996 – also fast sieben Jahrzehnte nach der Publikation – in detektivischer Kleinarbeit das Pseudonym »Angelo Bardi« zu lüften und die wahre Urhebererschaft nachzuweisen. Angelo Bardi hatte für de Chirico offenbar die gleiche Funktion, die der (fiktive) Louis de Marsalle für Ernst Ludwig Kirchner besaß: er konnte Dinge sagen, die dem Eigenbild des Künstlers entsprachen und umso mehr Gewicht gewannen, als sie nicht von diesem selbst geäußert wurden. So erscheint Angelo Bardi ebenso wie Louis de Marsalle als der sensible, wohlinformierte Interpret der Kunst und der künstlerischen Antriebe seines Helden, auch wenn Bardi sich dabei mehr an dessen subjektiver Sicht und weniger an den objektiven Fakten orientiert.

Die dritte Autobiographie de Chiricos ist die umfassendste. Sie erschien in zwei Auflagen 1945 und 1962 (der erste Teil wurde 1943–1945 geschrieben, die ergänzenden Abschnitte 1962 verfaßt), von ihr liegen eine französische und eine englische Übersetzung vor. Eine kritische Analyse seiner »Memorie della mia vita« würde eine eigene Publikation erfordern. Interessant ist vor allem, was de Chirico nicht sagt. So übergeht er den intensiven Gedankenaustausch mit dem Bruder Alberto in Mailand 1909, der zur Entstehung der *pittura metafisica* führte, ebenso mit Schweigen wie das Faktum seiner ersten Ehe mit Raissa Gurievich Krol – seine zweite Frau, Isabella Pakszwer, soll gedroht haben, sie bringe sich um, wenn er auch nur die Existenz Raissas erwähne. Unbefriedigend bleibt die Darstellung des Konflikts mit den Surrealisten. Poetisch verklärt und deshalb anrührend erscheint dagegen die Schilderung der Kindheits- und Jugendjahre in Volos und Athen.

Die in Griechenland verbrachte Jugend bedeutete für Alberto Savinio wohl eine noch ausgiebigere Inspirationsquelle als für den älteren Bruder, wie wir aus seinen beiden auch in deutscher Übersetzung vorliegenden Erinnerungsbänden »Tragödie der Kindheit« und »Kindheit des Nivasio Dolcemare« (Nivasio ist ein Anagramm für Savinio) schließen dürfen. In einem Vorwort (1945) zur »Tragödie« sagt Savinio: »Was tut es, daß man stirbt? Nunmehr haben wir den Geschmack der Unsterblichkeit im Mund«. Der Satz könnte auch von Giorgio de Chirico stammen und als Motto über seinem malerischen Frühwerk stehen. »Unsterb-

lichkeit« war für beide Brüder ein Zauberwort, hatte für sie einen magisch-verführerischen Klang.

Doch gibt es neben solchen Gemeinsamkeiten auch gravierende Unterschiede. Sie beschränken sich nicht auf die Wiedergabe und Interpretation faktischer Gegebenheiten, sondern betreffen ebenso ihr Lebensgefühl. Deshalb werden die Texte Savinios immer wieder als Quelle ersten Ranges für die Konkretisierung der Lebensumstände Giorgio de Chiricos herangezogen. Auf jeden Fall erscheint es aufschlußreich, Passagen aus den autobiographischen Schriften der Dioskuren nebeneinanderzustellen und miteinander in Beziehung zu setzen. Diese erweisen sich bei einer solchen Konfrontation als wirkliche »Dioskuren«, wie sie der antike Mythos kennt: abwechselnd und voneinander getrennt zu einer tagesseitigen und einer nachtseitigen Existenz einmal auf dem Olymp und dann im Hades verurteilt.

Giorgio de Chirico liebte die Andeutung, die Suggestion des Schattens, das Verwischen der Spuren. Alberto Savinio verfügte über die Gabe der Ironie, mit der er sich die Ereignisse und Begegnungen seines Lebens auf Distanz zu halten versuchte. Er beschrieb sie in einem Stil, als würden sie ihn nicht unmittelbar tangieren. So konnte er aussprechen, was de Chirico verschwieg, und erhellen, was dieser nur andeutete. Umgekehrt wird in der zuweilen zu pathetischer Überhöhung neigenden Ausdrucksweise de Chiricos deutlich, wieviel das eine oder andere Ereignis aller späteren Relativierung zum Trotz für die beiden Brüder bedeutet haben muß.

Im übrigen wäre es ein Fehlschluß zu glauben, wir dürften die als autobiographisch offerierten Angaben von Alberto Savinio – anders als die seines Bruders – unbesehen für bare Münze nehmen, wie es in der kritischen Literatur bisher nur allzuoft geschehen ist. Die Wahrheit, die uns Alberto Savinio anbietet, ist eine dichterische und erhebt sich souverän über jegliche Faktenhuberei. Dafür ein einziges Beispiel. Wir zitieren den Anfang des Essays (der zugleich Erzählung, Autobiographie, Literaturkritik und Träumerei ist) »Maupassant und der Andere«, weil er durch seine drastische Beschwörung der Realität in Verbindung mit der unverhohlenen Lust an Zahlenspielen immer wieder Anlaß zu Mißdeutungen gegeben hat.

»Nivasio Dolcemare kam am Abend des 25. Februar 1910 zum erstenmal nach Paris, und als er aus dem deutschen Eisenbahnwaggon dritter Klasse stieg, der ihn von der bayerischen Hauptstadt München in die *ville lumière* gebracht hatte, und die mit festem Schuhwerk bekleideten Füße auf den schlüpfrigen, glänzenden Bahnsteig des Gare de l'Est setzte, war er genau achtzehn Jahre und sechs Monate alt, war er doch am 25. August 1891 im Schatten eines Olivenhains und unter dem aufmerksam runden Blick einer palladischen Eule in Athen geboren worden ... Die chronologische Genauigkeit, mit der dieser Text beginnt, ist beabsichtigt, und bald wird man sehen, warum. Merken wir vorläufig an, daß die Quersumme der oben zweimal erwähnten Zahl fünfundzwanzig sieben ergibt, und fügen wir hinzu, daß das Regiment, in dem Nivasio Dolcemare während des Großen Krieges diente ... das 27. Infanterieregiment war, was wieder eine schicksalhafte Zahl ergibt: die Neun. Mit unverminderter Strenge befolgen wir nach wie vor den metaphysischen Kodex des Lebens ...«

Ganz abgesehen davon, daß sich im Werk Alberto Savinios auch andere Angaben über sein Eintreffen in Paris (Februar 1913) oder über seine Anwesenheit dort (Januar 1910) finden, ist es mit der behaupteten »chronologischen Genauigkeit« seiner Maupassant-Prosa nicht weit her. Eher galt auch in ihr der »metaphysische Kodex des Lebens«. Andrea Alberto de Chirico lebte bis Januar 1911 in Florenz, hielt – wie Gerd Roos anhand von Zeitungsannoncen und Rezensionen herausgefunden hat – am 23. Januar in der Münchner Tonhalle ein Konzert mit eigenen Kompositionen ab, und kann demnach – wenn er das Erscheinen der (ihn dann enttäuschenden) Besprechungen abgewartet hat – frühestens in den ersten Tagen des Februar 1911 aus München in Paris eingetroffen sein. Aber die durch Verbindung realer und fiktiver Daten sich ergebende Zahlenmagie erschien ihm offensichtlich poetisch bedeutungsvoller (also »wahrer«) und überdies für seine Überlegungen zu Maupassant und dessen »Doppelgänger« fruchtbarer als die Orientierung an der tatsächlichen Chronologie. So gilt es bei Alberto Savinio nicht weniger aufzupassen, als bei Giorgio de Chirico, wenn wir uns daranmachen, ihre Biographie exakt zu rekonstruieren.

IV.

Giorgio de Chirico wurde am 10. Juli 1888 in Volos in Thessalien geboren. Die Geburt in Volos gab ihm den Grund, sich als Argonauten zu begreifen, waren doch einst Jason und seine Gefährten mit ihrem Schiff Argos vom Hafen von Volos, dem antiken Jolcos, aus aufgebrochen zur Suche nach dem Goldenen Vlies. Anders als Marc Chagall, der sich zeitweilig um zwei Jahre jünger machte, um eine jugendliche Geliebte zu beeindrucken (statt 1887 sei er erst 1889 geboren), und anders als Ernest Hemingway, der sich für älter ausgab, als er tatsächlich war, um als amerikanischer Soldat am Ersten Weltkrieg teilnehmen zu können (er sei schon 1898, nicht erst 1899 geboren, behauptete er), hat Giorgio de Chirico sein Alter – soweit wir wissen – nie manipuliert. Allerdings findet sich in de Chiricos Münchner Anmeldung vom 1. Mai 1907 (»Amalienstraße 77/2 I«) und der ihr folgenden »Hauptliste der In-Reichs-Ausländer« das falsche Geburtsdatum »2. Januar 1888« – ein Irrtum, für den bisher jede Erklärung fehlt.

Aber schon mit seinem Geburtsort begann Giorgio de Chirico zu schwindeln. Als er sich am 27. Oktober 1906 in das »Grundbuch« an der Münchner Kunstakademie einschreiben ließ, gab er Athen als Geburtsort an. Warum? Schämte er sich, aus einer kleinen Hafenstadt zu stammen? Wollte er mit der Angabe der Hauptstadt des griechischen Königreichs die Erwartung erfüllen, wer aus Griechenland komme, der müsse zwangsläufig Athener sein? Hatte er Angst, der Kanzleibeamte würde ihn nicht richtig verstehen? Wie immer sich das verhalten haben mag, er nannte Athen, wie die anderen griechischen Studenten auch, die gleichzeitig mit ihm inskribierten.

Gravierender und folgenreicher war eine andere Veränderung des Geburtsortes. Als de Chirico im Herbst 1912 zum ersten Mal drei Gemälde im berühmten Salon d'Automne in Paris ausstellen durfte, gab er im Katalog Florenz als Geburtsort an: »né à Florence«, eine Angabe, die in den folgenden Jahren in mehreren Publikationen wiederholt und als Bezeichnung seiner Identität akzeptiert wurde. Wollte er damit nur seine italienische Herkunft

hervorheben, oder wollte er besonders auf das Faktum hinweisen, daß seine Bilder in Florenz konzipiert und / oder gemalt worden waren? Die Schreibweise seines Vornamens »Georgio«, mit der er damals signierte, stellt eine eigenartige französisch-italienische Mischform aus »Giorgio« und »Georges« dar – und deutet auf die innere Zwiespältigkeit des Künstlers hin.

Auch im Grundbuch der Münchner Kunstakademie stoßen wir auf eine eigenartige Veränderung des Namens – hier ist ein »Georg von Kiriko« eingetragen. Wiederum können wir nur spekulieren, wie es zu dieser falschen Schreibweise kam. Hatte er Schwierigkeiten mit der Umsetzung des Namens aus dem griechischen Alphabet ins lateinische? Wollte er dessen Aussprache deutlich machen? Eine klare Strategie ist hinter der Verbalhornung des Namens nicht zu erkennen, auch wenn de Chirico sich offensichtlich bemüht zeigte, sich mehr als seine griechischen Kommilitonen an sein Gastland anzupassen. Jedenfalls legte er Wert (wie wir auch aus späteren Äußerungen wissen) auf das Adelsprädikat »de«, das dem deutschen »von« entspricht. Etwa zur selben Zeit trug er sich in das Notizbuch des neugewonnenen Studienfreundes Fritz Gartz aus Berlin als »Georges de Chirico« ein – nachdem dieser in der Zeile davor gescheitert war, den so ungewohnt klingenden Namen des Kollegen korrekt festzuhalten. In der schon erwähnten Anmeldung vom 1. Mai 1907 finden wir ihn als »Georg von Chirico« verzeichnet, was wiederum auf das damalige Bedürfnis des jungen Studenten schließen läßt, sich in München einzudeutschen und dazuzugehören. Von der späteren Betonung seiner *italianità* ist hier also noch keine Spur zu entdecken.

Dieses Bekenntnis zur *italianità* kommt nirgends deutlicher zum Ausdruck als in der ostentativen Hervorhebung der italienischen Abstammung. Kaum je ist de Chirico so von der Wahrheit abgewichen wie in den Angaben zu seinen Eltern. Ebenso wie Savinio wurde er nicht müde zu behaupten, sein Vater komme aus Sizilien (oder aus der Toscana), seine Mutter sei Genovesin. Beides stimmt nicht. Der Vater Evaristo de Chirico wurde am 21. Juni 1841 in Istanbul geboren, die Mutter Gemma Cervetto am 19. April 1852 in Smyrna. Zu ihrer Entschuldigung mögen die Brüder anführen, daß schon ihre Eltern alles taten, in ihrem Selbstverständnis Realität und Mythos zu mischen. Ihre italienische Identität zu unterstreichen, war ihnen gerade auf fremdem Boden – im Osmanischen Reich ebenso wie in Griechenland – wichtig.

Die Familiengeschichte der de Chirico ist kompliziert und kann hier auch nicht in Stichworten rekapituliert werden. Nur soviel sei gesagt. Der Stammbaum reicht väterlicherseits weit nach Dalmatien zurück, in die – ursprünglich unter venezianischem Einfluß stehende – Republik von Ragusa, und die italienischsprachigen de Chirico gehörten seit dem späten 17. Jahrhundert in Istanbul zur (niedereren) Aristokratie, bekleideten militärische Ränge oder Positionen im diplomatischen Dienst, waren Generäle, Konsuln, Gesandte oder offizielle Übersetzer. Irgendwo auf einem Seitenast des Stammbaums soll auch ein Erzbischof de Chirico angesiedelt sein, dessen Grab sich nach Savinio in Palermo befunden haben soll, tatsächlich aber wohl in Odessa lag. Die Eheschließungen der de Chirico (die auf dem christlichen Friedhof in Istanbul über eine erbliche Grabstätte verfügten) erfolgten »standesgemäß« mit Angehörigen von Geschlechtern vergleichbar nobler Herkunft und etlichem Vermögen. In der Familie der Mutter, Kaufleuten aus Smyrna, mischte sich italienisches, griechisches

und türkisches Blut. Die Mutter war vor ihrer Heirat Operettensängerin. Der Beruf des Vaters wird von den Söhnen immer als »Ingenieur« angegeben – wesentlich er scheint seine Tätigkeit als Unternehmer, der mit dem Bau von Eisenbahnen auf dem Balkan (nicht nur in Thessalien) beauftragt war und selbständig Firmen führte.

De Chirico ist nicht allein aus Griechenland nach München gekommen. Am selben Tag – dem 27. Oktober 1906 – schrieben sich zwei weitere Studenten aus Athen (die er vom dortigen Polytechnikum her kannte) mit ihm in der Münchner Akademie ein, insgesamt konnte diese im Jahr 1906 fünf Zugänge aus Griechenland verzeichnen. 1907 ließen sich wieder fünf Studenten, die alle das Athener Polytechnikum absolviert hatten, einschreiben. Andere junge Griechen, die etwa gleichzeitig nach München kamen, betrieben ihre Studien außerhalb der Akademie. De Chirico war also – ganz abgesehen von seiner Freundschaft mit Fritz Gartz – in München keineswegs so isoliert, wie sich ihm seine Situation im Rückblick darstellt.

München hat er im Frühsommer 1909 in Richtung Mailand verlassen. (Eine polizeiliche Abmeldung, die *in absentia* im April 1910 erfolgte, ist unzuverlässig). Im Oktober 1909 machte er auf dem Weg nach Rom zum ersten Mal in Florenz Station, wo ihm die oft beschworene Vision auf der Piazza Santa Croce zuteil wurde, welche die Flut der *pittura metafisica* in ihm ausgelöst haben soll. Anfang Januar 1910 ist er von Mailand nach Florenz übersiedelt. In dieser Zeit verbindet ihn eine enge Brieffreundschaft mit Fritz Gartz in München, dem er stets in deutscher Sprache schreibt. Diese Korrespondenz, die in Fotokopien erhalten ist und von Gerd Roos wieder aufgefunden wurde, ist für die Datierung des Frühwerks höchst bedeutsam. Da de Chirico seine ersten metaphysischen Bilder nach Thema und Format eindeutig beschreibt, lassen sie sich anhand der Briefe zweifelsfrei datieren: die frühesten Werke der *pittura metafisica* sind demnach (im Anschluß an seine ausklingende böcklineske Periode) im Herbst 1909 und im Winter 1909/10 zuerst in Mailand, dann in Florenz entstanden. Hier scheint eine Korrektur der gängigen Kunstgeschichtsschreibung angebracht: nicht nur der italienische Futurismus hat somit im Jahr 1909 das Licht der Welt erblickt, sondern etwa zeitgleich auch die *pittura metafisica*.

V.

Vieles wäre noch richtigzustellen. Dem Konflikt mit den Surrealisten und den daraus erwachsenen Konfusionen wäre ein eigenes Kapitel zu widmen, wie den frühen Wiederholungen metaphysischer Bildmotive in den zwanziger Jahren, den vordatierten Repliken der dreißiger Jahre wie dem Strom von Fälschungen, der an der Wende zu den vierziger Jahren einsetzt und zunächst vor allem auf das Konto des unglücklichen Oscar Dominguez geht, der 1957 von eigener Hand starb. Die Produktion der Fälschungen kulminierte im Juni 1946 in einer Ausstellung in der Pariser Galerie Allard, die – ein wohl einmaliges Ereignis in der jüngeren Kunstgeschichte – fast ausschließlich gefälschte Bilder zeigte (die wohl alle von Dominguez gefertigt worden waren). Als de Chirico diese *fakes* als solche bezeichnete, reagierte man mit dem vernichtenden Argument, jetzt sei der Künstler vollends verrückt geworden und »leugne sein gesamtes Frühwerk«.

Gleichzeitig ließ der Künstler, der die Welt nicht mehr verstand, seiner Phantasie freien Lauf und zog sich ganz in die Welt des Mythos zurück. Noch 1942 und 1943 hatte er Gedanken zu seiner Kunst und ihren Aufgaben in längeren Aufsätzen niedergelegt und in italienischen Zeitschriften veröffentlicht. 1945 gab er den Essayband »Commedia dell'Arte Moderna« heraus, in dem er die Urheberschaft fast der Hälfte der publizierten Texte seiner Frau zuschrieb. Er habe ein Spiel gespielt, als er seinen Namen unter diese gesetzt und sie so herausgegeben habe, und niemand habe es bemerkt, sagte er. Aber tatsächlich habe sie alle Isabella Far (=Pakszwer), seine Frau, geschrieben. Und in dem gleichzeitig abgeschlossenen ersten Teil der Memoiren heißt es als Schlußapothese: »Ich tröste mich so viel und so gut ich kann, indem ich male, und indem ich die Schriften von Isabella Far lese. Dies sind die beiden Dinge, die mich zuerst und am meisten in meinem Leben interessieren. Und so soll es bleiben.« Heute wissen wir (dank Maurizio Fagiolo), daß de Chirico selbst als Verfasser der Schriften angesehen werden muß. Wenn er nun vorgab, sich an ihnen aufzurichten, dann äußert sich in dieser versteckten Selbstapothese ein wahrhaft abgründiger Humor.

Auch in Sachen der eigenen Bilder ist de Chirico leider nicht immer verlässlich. Wie James Thrall Soby einmal sagte: wenn de Chirico ein Bild für falsch erklärt, hat er meistens recht. *Meistens*, aber nicht immer! So achtete er auf die Provenienz eines Gemäldes. War es durch die Hände einer Person gegangen, die er als »Feind« ansah, konnte es passieren, daß er – auf die Rückseite der ihm vorgelegten Fotografie – sein gefürchtetes »falso« schrieb und nicht mit sich reden ließ. Doch blieben das Einzelfälle, die zu betonen freilich im Interesse der Partei der Fälscher lag. Die Tatsache, daß de Chiricos Äußerungen immer wieder ihrer eigenen abstrus anmutenden Logik folgten, wurde von ihnen schamlos ausgenutzt.

Kein Wunder, daß die Fälscher – die in Italien seit den sechziger Jahren gewiß nicht zu unterschätzen waren – meinten, mit einem solchen Mann, der sich sooft selbst widersprochen hatte, leichtes Spiel zu haben. Und sie machten sich munter an die Arbeit. Was konnte ihnen schon passieren? Alles bei de Chirico war so komplex und verworren, die Kriterien für »authentisch« oder »nicht authentisch« schienen ins Wanken geraten. So wurde Giorgio de Chirico – neben Wols – zum meist gefälschten Künstler des 20. Jahrhunderts. Aber das ist wieder eine andere Geschichte.

VI.

An dieser Stelle sei noch eine persönliche Erinnerung angefügt. Ich habe Giorgio de Chirico in den letzten neun Jahren seines Lebens, von 1969 bis zu seinem Tode 1978, gekannt und war in dieser Zeit wohl der einzige Kunsthistoriker, der näheren Zugang zu dem als schwierig geltenden Maler erhielt (vielleicht auch der einzige, der einen solchen Zugang gesucht hat). Als Direktor der Kestner-Gesellschaft Hannover plante ich eine Retrospektive des Künstlers und mußte bald erkennen, daß ein solches Unterfangen, wenn überhaupt, dann nur mit der Unterstützung italienischer Freunde an Ort und Stelle möglich war. Der kollegiale Kontakt mit Luigi Carluccio stellte die Verbindung zu einem Komitee her, das damals ein ähnliches Projekt verfolgte, eine Hommage an den über 80-jährigen Künstler im Palazzo

Reale in Mailand, und man berief mich in dieses Komitee. Ich akzeptierte die Einladung freudig, merkte aber schnell, daß ich mich hier auf vermintem Terrain bewegte. Einerseits bot man mir an, die Einleitung zu dem vorbereiteten Katalog zu schreiben, andererseits warnte man mich, den angeblich unzugänglichen und unzurechnungsfähigen Maler in Rom persönlich aufzusuchen. Das bringe nichts, der *maestro* sei nicht mehr ansprechbar.

Wie das im Leben so ist: unerwartete Hindernisse stacheln den Wunsch, jemanden zu treffen, nur umso stärker an und lassen unsere Neugierde wachsen. Ich fuhr also nach Rom, lernte den überaus liebenswürdigen, in einer altmodischen Weise höflich-distanzierten *maestro* und seine Frau kennen – die beide übrigens hervorragend deutsch sprachen, was eine ungemeine Erleichterung darstellte.

Die Schwierigkeiten lagen auf einem ganz anderen Gebiet, wie ich schon beim Eintreten in die Wohnung an der Piazza di Spagna bemerkte: ich hatte den Maler der *pittura metafisica* gesucht, und ich war bei einem Meister des Spät-Barock angekommen. Die Verwirrung, in die mich das Plüsch-Ambiente stürzte, gab mir einen Vorgeschmack auf die vielfältigen Komplikationen und Konflikte, die mich in der Folge erwarten sollten. Konflikte, die vor allem die Auswahl der Bilder betrafen und die sich im wesentlichen zwischen Komitee und Künstler (bzw. dessen Frau) abspielten. Jetzt erwies sich meine Präsenz als nützlich, denn ich war die einzige Person, die sowohl von der Familie des Künstlers und deren Freunden (wie den Kunsthändlern Claudio Bruni und Alexandre Jolas) als auch vom Komitee der Experten (dem neben Carluccio der damalige Direktor der Brera, Franco Russoli, sowie Giuliano Briganti, Raffaele Carrieri, Renata Negri und Marco Valsecchi angehörten) akzeptiert wurde. Meine Aufgabe war es, die Konfliktparteien einander näher zu bringen, die divergierenden Wünsche zu erläutern und immer neue Kompromißformeln auszudenken, um das Projekt nicht scheitern zu lassen. Vereinfacht gesagt: es galt ein halbwegs ausgewogenes Verhältnis herzustellen zwischen den Bildern des Frühwerks und der seltsam bewegten zwanziger Jahre einerseits (an denen das Komitee interessiert war) und den Gemälden des neobarocken Spätwerks samt der *Neometafisica* genannten Werkgruppe der sechziger Jahre (an der das Herz des Künstlers hing).

In dieser Zeit hatte ich Gelegenheit, das Rätsel de Chirico ausgiebig zu studieren – ganz lösen konnte ich es bis heute nicht. Der *maestro* geizte mit Auskünften zu seiner Person und seinem Leben. Man stieß da schnell an eine Mauer und mußte erkennen: zu seiner Vergangenheit wollte er nichts sagen. Wohl aber wurde der Gast mit seinen Kunstvorstellungen vertraut gemacht, einer eigenartigen Mischung aus genialen Einsichten und bösem Ressentiment. In seinem teils romanhaften, teils essayistischen Erzählwerk »Monsieur Dudron«, einem merkwürdigen, collagehaften *mixtum compositum*, von dem ich damals Teile im Manuskript zu sehen bekam, sind seine Ansichten, so wie er sie damals äußerte, erschöpfend wiedergegeben. Zum Teil sind sie seiner Frau Isabella Far (das Pseudonym soll an das französische *phare*, italienisch *farò*, den Leuchtturm erinnern) in den Mund gelegt, zum Teil spricht sie Monsieur Dudron selbst aus. (Im Namen Dudron versteckt sich als Anagramm die andere, seine *italianità* ergänzende – und konterkarierende –, ins Mythische gesteigerte Sehnsucht: nämlich ein Mensch des Nordens zu sein, zum Norden – und dessen Melancholie – zu gehören, *Du nord*, wenn man Dudron von der anderen Seite, von »hinten« liest.)

De Chiricos Tragik war: er verstand sich selbst und die Gedanken der eigenen Jugend nicht mehr. Er wußte nicht mehr, wie und warum er gemacht hatte, was er damals gemacht hatte. Seine Jugend war ihm vollkommen fremd, das Werk der frühen Jahre zum Geheimnis geworden. Er leugnete es nicht, aber er banalisierte es, spielte seine Bedeutung herunter – und war im übrigen vollkommen klar, witzig, präsent. Die spezifische Tragik lag nun darin, daß er im Alter eine These seiner Erzfeinde, der Surrealisten, zu bestätigen schien. André Breton hatte einst behauptet, der junge de Chirico habe nie verstanden, was er da – gleichsam im Traum – hervorgebracht hatte, und was die Surrealisten nun in ihre Obhut nehmen müßten. Diese Annahme hatte nie gestimmt: das »metaphysische« Frühwerk de Chiricos ist höchst raffiniert verschlüsselt und souverän kalkuliert – da gibt es keinen Zufall, alles hat seine – ins Geheimnisvolle gesteigerte – Bedeutung. Und jetzt, im Alter, verstand der Künstler offenbar wirklich nichts mehr von dem, was ihn einmal bewegt und was er als Rätsel formuliert hatte. Manchmal glaubte ich, de Chirico habe – einem masochistischen Zug seines Wesens folgend – das Wissen um die frühen Bilder absichtsvoll nach und nach in sich ausgelöscht. Auch wenn er selbst den Bruch in seinem Leben – der sich von 1919 an abzeichnet – nicht wahrhaben wollte und darauf beharrte, dieses bilde eine untrennbare Einheit – Jugend und Alter paßten nicht zusammen.

Wohl die wichtigste meiner Erfahrungen mit de Chirico aber war das vertiefte Eindringen in sein Werk. Detail für Detail wurde ich mit der Sprache seiner Bilder vertraut, entwickelte ich ein Gespür für Entstehungszeiten, für echte und falsche Datierungen, lernte die zuweilen höchst subtilen Kriterien verstehen, nach denen »authentische« und »nicht authentische« Arbeiten zu unterscheiden waren. Anfangs war ich an solchen Unterscheidungen gescheitert – in die Ausstellung der Kestner-Gesellschaft habe ich zwei eklatante Dominguez-Fälschungen (aus dem Besitz der Museen in Wuppertal und Hannover) aufgenommen – was der Meister mir gnädig nachsah, da ich auch für ihn erkennbar nicht aus bösem Willen gehandelt hatte.

Nichts beschäftigte den alternden de Chirico sosehr wie die Frage der Fälschungen. Wir haben oft darüber gesprochen. Manche liebgewordene Meinung – wie die Annahme der uneingeschränkten Integrität des als Lyrikers so bewundernswerten Paul Eluard – geriet schon damals ins Wanken und mußte schließlich revidiert werden. Sosehr de Chirico in der Beurteilung seiner Arbeit und ihrer Bedeutung durch die Scheinwerfer des hemmungslos idealisierten Leuchtturms »Isabella Far« in die Irre geführt gewesen sein mochte – in seinem Ärger über das Raffinement der Fälscher mußte man ihm recht geben. Inzwischen ist man dabei, die immer noch grassierenden Fälschungen eindeutig zu identifizieren und aus dem anerkannten Œuvre auszuschneiden, mag diese Arbeit auch längst nicht abgeschlossen sein.

Vielleicht läßt sich das komplexe Schicksal de Chiricos und sein verschlungener Lebensweg in allen Höhen und Tiefen besser als durch sämtliche Dokumente im Fortschreiten, in Aufstieg und Absturz seines Werkes entziffern – soweit sie sich denn überhaupt restlos ergründen lassen.

VII.

Wenn man einen Menschen kennenlernt, der seinen 80. Geburtstag schon hinter sich hat (und selbst erst halb so alt ist), so trifft man in aller Regel auf eine Persönlichkeit, die die Kämpfe ihres Lebens überstanden hat, und der das meiste, was sie einmal intensiv beschäftigt hatte, inzwischen ziemlich gleichgültig geworden ist. Doch auch, wenn ich dieses Faktum von meiner ersten Begegnung mit de Chirico im Jahre 1969 an nie ganz verdrängt hatte, war ich geneigt, die Charakterzüge des alten Mannes, wie sie mir in seinem Verhalten bei verschiedenen Anlässen – auch auf Vernissagen – sowie in vielen Gesprächen entgegentraten, als Konstanten seines Lebens zu nehmen und mir nach deren Bilde Eigenart und Wesen des jüngeren de Chirico in Paris, in Rom, in Mailand, in Florenz, in New York auszumalen.

An diesem Drang eines echten Verstehens konnte auch der Umstand nichts ändern, daß Giorgio de Chirico, was alles irgendwie Persönliche betraf, ein höchst verschlossener Mensch gewesen ist. Man mochte sich noch so vermeintlich geschickte oder gescheite Fragen ausdenken, stets war der *maestro* in seinen Antworten darauf bedacht, nichts von sich preiszugeben. Doch sah ich mir alles, was ich an publizierten und unpublizierten Texten, an Fotos und Dokumenten an den unterschiedlichsten Stellen nur irgend finden konnte, sehr genau an, und all das, was ich sah und hörte, ging in meine Vorstellung vom Urheber der *pittura metafisica* ein und machte sie vielschichtig und anschaulich.

Ich sagte mir: die Erscheinung Giorgio de Chirico ist nicht mit normalen Begriffen zu fassen und nicht nach den gewohnten Maßstäben zu beurteilen und einzuordnen. Er gleicht viel eher der Figur aus einer antiken Tragödie. Es schien gar eine Art Fluch (wenn man an derlei glauben mag) auf de Chirico zu lasten, eine Art Vorbestimmung, die ihn an vielen Kreuzwegen seines Lebens die falsche Richtung einschlagen (und dies gar nicht oder nur zu spät bemerken) ließ, oder die ihn zur Verleugnung von offenkundigen Tatsachen drängte, deren Folgen er sich so zu entziehen versuchte. Ich verstand (oder glaubte zu verstehen): de Chirico wollte sich nicht fassen, nicht festlegen, nicht einvernehmen lassen – und provozierte gerade dadurch etwas von jenem Zwielficht, in dem seine Gestalt noch heute erscheint.

Meine Grundeinsicht war, ich sagte es schon: Giorgio de Chirico verstand die Welt nicht mehr. Dieses Nicht-Verstehen einer sich offenbar ständig verändernden Welt muß eine Erfahrung gewesen sein, die nicht erst dem alten Mann zuteil wurde, sondern die er schon früh gemacht hat. Er hat nicht verstanden (und verarbeitet), warum Roberto Longhi, der bedeutende Kunsthistoriker, in einer im Februar 1919 erschienenen ausführlichen Kritik die *pittura metafisica* und damit sein ganzes Frühwerk (aus Anlaß seiner ersten Einzelausstellung) gnadenlos verriß, und er hat nie verstanden, warum die Surrealisten, die ihn zuerst so begeistert begrüßt hatten, ihn dann (nach seiner Rückkehr nach Paris 1925) so unbarmherzig verspotteten, wie er mit den Jahren generell in den Reaktionen seiner Zeitgenossen keinen Sinn mehr erkennen konnte. Es sei denn, daß er ihnen die Absicht unterstellte, ihm schaden zu wollen und das Kursieren von Fälschungen seiner Gemälde zu befördern.

Bis in die späten zwanziger Jahre schien er fähig, sich umzustellen, in seinen schriftlichen Äußerungen andere Akzente zu setzen. Immer wieder, so meinte er, verlangte sein Lebensweg von ihm, sich anzupassen: in München, in Mailand, Florenz, Turin, in Paris, Ferrara und

Rom. Immer wieder stand er vollkommen anderen Lebensbedingungen gegenüber, was bei einem innerlich eher unsicheren Menschen eine jeweils neue Einstellung geradezu provozierte. Aber mit der Zeit erlosch diese Fähigkeit zu reagieren, oder er war es einfach müde geworden, auf die wechselnden Umstände der Rezeption einzugehen. Max Ernst berichtet von dem Eindruck der Starrheit, den de Chirico Anfang der dreißiger Jahre bei einem Besuch in dessen Pariser Studio auf ihn und Breton gemacht habe, von dem Beharren de Chiricos, ihnen nachdrücklich seine jüngsten venezianischen Veduten vorzuführen.

Als ich de Chirico das erste Mal begegnete, traf ich einen Menschen, der nicht in unserer realen Welt zu Hause war, sondern sich in seinen privaten Kosmos voll Erinnerungen eingesponnen hatte und von hier aus ironisch auf ein Dasein blickte, das er, für den Besucher befremdlich, nach völlig eigenen Regeln einschätzte. Mit jedem Wiedersehen verstärkte sich der Eindruck, einen Mythomanen zum Gegenüber zu haben, der einer imaginären Wahrheit zu dienen meinte, wenn er so manche Legende über seine Herkunft, sein Schicksal und sein Werk stützte und damit so manchem faktischen Irrtum Vorschub leistete.

De Chirico mag in seinem Leben wiederholt Aussagen gemacht und Auskünfte gegeben haben, die objektiv falsch waren – das kann und soll nicht bestritten werden. Aber er war alles andere als ein Schwindler. Das kann nicht oft genug betont werden. Er war – von den ersten Anfängen in Mailand, in Florenz, in Paris abgesehen – kein überlegener Stratege, der weit vorausplante und seine künstlerische Karriere und ihre finanzielle Ausbeute generalstabsmäßig betrieb. In den zehner, vielleicht auch noch in den zwanziger Jahren mag es dazu Ansätze gegeben haben – einzelne Zeugnisse belegen, wie er hier oder dort Einfluß zu nehmen bzw. eine für ihn günstige Konstellation zu schaffen versuchte. Wir wissen vom jungen de Chirico, daß er (wie bei einem jungen Menschen üblich) Kontakte suchte, daß er hier dabeisein, dort Abstand halten wollte, daß er um Freundschaften warb und Enttäuschungen nicht leicht wegstecken konnte. Im übrigen waren die Umstände nicht so, im Paris der Vorkriegsjahre nicht und noch viel weniger in der Kriegszeit in Ferrara, daß man weit in die Zukunft hinein mehr denn vage Pläne hätte fassen können, die Aussicht auf deren Realisierung blieb ungewiß. Selbst viel von dem, was er im geschäftigen Rom der Zeit nach 1919 an Projekten ins Auge faßte, konnte nicht verwirklicht werden.

In späteren Jahren war er vollends nur noch der Reagierende, in keinem Fall der Planende. Der Anerkennung seines Frühwerks hat er, je mehr sich die Surrealisten für dieses interessierten, konsequent entgegengewirkt. Die immer schärfer formulierte Distanzierung von allen Hervorbringungen der Moderne hat ihn mehr und mehr isoliert. Er widersprach allem, was er als gängige Meinung erachtete, wo er nur konnte und wo er glaubte, Gehör zu finden. De Chirico besaß einen Hang zur Polemik, und bei vielen Gelegenheiten ließ er diesem freien Lauf. Je mehr er sich verkannt fühlte, desto stärker attackierte er andere. Viele hat er so vor den Kopf gestoßen und sich zu Feinden gemacht.

In mehr als einer Hinsicht sind die Memoiren, die de Chirico 1945 und ergänzt in zweiter Auflage 1962 veröffentlicht hat, aufschlußreich. Sie zeigen vor allem: de Chirico war seinem Wesen nach ein passiver Mensch. Was ihm vollkommen fehlte, war ein zielstrebiges Wille. Zwar hatte er an seiner außergewöhnlichen Begabung keinen Zweifel, aber er entwickelt daraus keine entsprechende Strategie. Er erscheint vielmehr als Spielball des Schick-

sals, sein Leben gleicht dem Treibholz auf den Wellen der Zeit. Was auch geschieht, es passiert ihm, es stößt ihm zu, es überrascht ihn. De Chirico, der Nietzscheaner, der »Ecce homo« liebte, kannte keinen »Willen zur Macht«. Gewiß lag ihm am Geld, und er meinte in späten Jahren einmal, die Lire in seiner Tasche ertasten zu können, bereite ihm ein geradezu »metaphysisches Gefühl«. Aber ihm zu unterstellen, er habe – etwa im Umgang mit falschen Datierungen – kriminelle Energien entfaltet, erschien mir immer widersinnig.

De Chirico war ein weicher Mensch. Wie viele Visionäre war er eine sensible, empfängliche Natur. So unbeirrbar er sich aller »offizieller« Beeinflussung entzog, so sehr unterwarf er sich dem Diktat seiner (zweiten) Frau (die er seit 1930 kannte). Er tat, was sie sagte. Er wartete auf ihre Anweisungen. Er bekannte: »Man muß mir befehlen.« Er hätte ergänzen müssen: Aber ich befolge nur das, was *meine Frau* mir befiehlt. Isa – wie er sie nannte – bevormundete ihn. Mehr als einmal sagte sie: »Giorgio ist wie ein Kind. Er weiß nicht, was richtig ist, was ihm guttut, was ihm nützt und was nicht«.

Ich erinnere mich an einen Nachmittag im Depot der Pariser Galerie Artcurial. Es muß 1975 oder später gewesen sein, wahrscheinlich aber noch zu Lebzeiten des *maestro*. Ich durfte mit Isabella Far die (meist älteren und oft nur skizzenhaft angelegten) Gemälde durchsehen, die dort lagerten und zum Teil später ausgestellt wurden. Damals sagte Isabella Far (und ich habe mir ihre Aussage noch am selben Tag notiert, um sie nicht zu vergessen): »Ich habe Giorgio wieder und wieder gesagt: Sei nicht so dumm, immer dieselbe Jahreszahl neben deine Signatur zu setzen. Variiere die Daten! Bringe Abwechslung hinein! Die Menschen verstehen sowieso nichts und merken nichts.« In der Tat waren die Datierungen, die sich auf den Bildern fanden, verwirrend. Werke, die offenbar zur selben Zeit entstanden waren, trugen unterschiedliche Jahreszahlen. Hinter der Anweisung Isabella Fars, die ihr Mann gewissenhaft befolgt hatte, stand sicher keine Betrugsabsicht. Für sie und de Chirico muß es ein Spiel mit der Zeit gewesen sein. War nicht alles ein großes Spiel?

Gravierender war seine Neigung, spätere Variationen seines metaphysischen Frühwerks vorzudatieren, sie mit Daten zwischen 1914 und 1918 zu versehen. Hier kann der Wille zu täuschen nicht gelehnet werden, doch war dabei auch anderes im Spiel. So wollte de Chirico, wie wir aus Zeugnissen wissen, beweisen, daß er etwa Mitte der zwanziger Jahre seine alte Kraft und Inspiration nicht verloren hatte, daß er durchaus noch die Fähigkeit besaß, Bilder zu malen wie einst, Bilder, die von denen der »metaphysischen Periode« kaum zu unterscheiden waren. Er wollte demonstrieren, daß er nahtlos an jene vergangene Zeit anknüpfen konnte, für die sich plötzlich so viele interessierten. Und in der Tat sind die frühen Wiederholungen nicht leicht vom authentischen Frühwerk zu unterscheiden.

Aus dieser Neigung, in eine frühere Zeit einzutauchen und die Periode der *pittura metafisica* (wenn auch mit falscher Datierung) gleichsam in die jeweilige Gegenwart zu verlängern, würde dem Künstler Jahrzehnte später neues Unheil erwachsen. Erben jener Sammler konnten auftauchen, die einst die Bilder – was die Datierung betrifft – gutgläubig erworben hatten, und die nun, selber mehr wissend und aufgeklärter, nach einer Erklärung des auf dem Bilde gegebenen Datums verlangten. Unerwartet sah sich de Chirico da in eine Zwangslage versetzt. Was tun? Es liegt die Vermutung nahe, daß er wieder einmal den schlechtest möglichen Ausweg wählte und die Bilder schlichtweg für falsch erklärte. Unbedacht und leichtsinnig hatte

er sich einst in eine Situation gebracht, die sich nun, Jahrzehnte später, seiner Kontrolle entzog. Bald mag sich eine bestimmte Abwehrhaltung verfestigt haben und zum stereotypen Handlungsmuster geworden sein – der Ausweg, mit dem Verdikt des »falso« sich jeder Verantwortung zu entziehen. Das mögen Einzelfälle geblieben sein, aber es muß sie gegeben haben.

Jedenfalls machte es dieses Verhalten den Fälschern leicht, hier nachzuhaken, das Urteil des angeblich nicht mehr zurechnungsfähigen Künstlers zu ignorieren und munter darauf los zu produzieren. Die de Chirico-Fälschungen haben jedenfalls ein kaum vorstellbares Ausmaß angenommen. Viele wurden zu Lebzeiten des Malers entlarvt, und es bereitete dem alten Künstler ein sichtliches Vergnügen – am besten vor laufender Fernsehkamera – eine Fälschung als solche nachweisen zu können. Dann hatte er den großen Auftritt, den er genaußvoll auskostete.

Der Fall de Chirico ist kompliziert. Je tiefer man in sein Rätsel eindringt, desto komplexer stellt es sich dar. Ohne Zweifel trägt der *maestro* selbst Schuld an so mancher Verwicklung, die mitunter selbst seine Freunde ratlos macht. Aber eines wird wohl für jeden, der den Künstler näher kannte, feststehen: vieles, was ihn und seine Handlungen in zwiespältiges Licht rückt, ist ihm zugestoßen, ihm widerfahren, und es waren die Umstände, die seine Reaktionen provozierten. Ein Strategie des Bösen oder Falschen war er gewiß nicht.

VIII.

Fassen wir zusammen. Es ist sicherlich eine Banalität zu betonen: der Grund, sich ausführlich mit de Chirico, seiner Person und seinem Werk, zu beschäftigen, liegt zunächst in der gar nicht zu überschätzenden Bedeutung dieses Werkes für die Kunst des 20. Jahrhunderts – und in der ungeheuren Wirkung, die es auf ganz unterschiedliche Spielarten der Moderne hatte. Wie Picasso und Matisse, wie Kandinsky und Mondrian, wie Klee und Beckmann, wie Duchamp, Schwitters und Max Ernst gehört Giorgio de Chirico zweifellos zu den ganz großen Schöpfer-Persönlichkeiten der Epoche. Es nimmt ihm nichts von seiner Größe, wenn man eingesteht, daß auch er (wie jeder Mensch) Fehler gemacht hat und ihm Irrtümer unterlaufen sind.

Ein weiteres kommt hinzu. Im Kreis der wichtigsten Künstler der Moderne wird sich keiner finden, der uns als Mensch so sehr *aenigma* geblieben ist wie de Chirico, von dem wir so wenig wirklich wissen, der uns in solchem Maße in seinen Antrieben und Ansichten wie je rätselhaft und geheimnisvoll erscheint – und gerade deshalb eine Anziehung ausübt, die man ohne Übertreibung eine magische nennen darf.

Giorgio de Chirico wurde mindestens in vierfacher Hinsicht Unglück zuteil – Unglück, das sein persönliches Schicksal wie die Geltung seines Werkes nachhaltig bestimmte. Es stellt gewiß nichts Ungewöhnliches dar, daß ein Künstler am Beginn seines eigenen Weges auf Unverständnis stößt – de Chirico hat dieses Unverständnis aber ein Leben lang begleitet. Das gilt für die Avantgarde-Jahre in Paris (in denen man seine *pittura metafisica* als »Literatur« abtat, wenn man sie denn überhaupt zur Kenntnis nahm) ebenso wie für die vom Geist der Restauration geprägte Zeit nach dem Ersten Weltkrieg in Rom, das gilt für die Auseinandersetzungen mit den Surrealisten im Paris der zwanziger Jahre ebenso wie für das neo-barocke

Spätwerk, für das uns bis heute das Verständnis fehlt. Dabei lag de Chirico (zumindest anfänglich) daran, verstanden, angenommen, akzeptiert zu werden. Dann gewöhnte er sich an die Tatsache, daß er »anders« war und mißverstanden wurde. Er begann sich zu entziehen. Er wollte sich neue Enttäuschungen ersparen. Er erwartete, erhoffte sich nichts mehr. Vielleicht darf man sogar sagen: ihm lag nicht mehr daran, verstanden zu werden. Er allein wußte von der Bedeutung dessen, was er hervorgebracht hatte – und das mußte ihm genügen.

Noch ehe es aber Mitte der zwanziger Jahre zum Konflikt mit der Gruppe um André Breton kam, unter dessen Nachwirkungen de Chirico ein Leben lang zu leiden hatte (ging für die Kunstgeschichtsschreibung doch die Deutungshoheit über sein Werk an eben die ihm zunehmend feindlich gesinnten Surrealisten über), hatte der Künstler eine schwere Kränkung erfahren, über die er (wie nicht zuletzt seine Memoiren verraten) nie wirklich hinweggekommen ist. Auf Anraten von Giovanni Papini hatte de Chirico den jungen (damals erst 28jährigen) Kunsthistoriker und Kritiker Roberto Longhi gebeten, seine erste Einzelausstellung in Rom, die am 2. Februar 1919 in der Casa d'Arte Bragaglia des Anton Giulio Bragaglia eröffnet worden war, zu besuchen und zu besprechen. Longhi kam, sah die Bilder und schrieb für die römische Zeitung *Il Tempo* eine vernichtende Rezension (die am 22. Februar 1919 unter dem Titel »Al dio ortopedico« erschien). Die Kritik, blendend geschrieben, tat ihre Wirkung für lange Zeit, vor allem auch da in den Zwischenkriegsjahren das Renommee von Longhis Urteilsfähigkeit beständig wuchs. De Chirico fühlte sich mit Recht mißverstanden und tief verletzt. Longhis Kritik zerstörte nicht nur das zarte Pflänzchen seiner sich gerade erst vorsichtig entwickelnden Reputation, sie hat auch – eingebettet in das restaurative intellektuelle römische Klima nach dem Ende des Ersten Weltkrieges – seine abrupte Abwendung vom Stil der *pittura metafisica* ausgelöst (unabhängig davon, daß er später zeitweilig und vorübergehend zu ihren Motiven und deren stilistischer Realisierungsweise zurückkehrte).

Gewiß ist auch ein weiterer Umstand als »Unglück« zu werten – als Unglück, das die Rezeption des Werkes de Chiricos bis heute beeinträchtigt hat: seine maßlosen Angriffe auf die Moderne. Psychologisch sind sie wohl aus dem Gefühl der Vereinsamung, der Isolierung, der Zurückweisung zu erklären – aber was nützen Erklärungen schon? De Chirico hatte – in späten Jahren – Lust daran, bei jeder Gelegenheit zu betonen, daß er im Widerspruch zum Geist der eigenen Zeit stand, und er nutzte jede Chance, diesen Widerspruch zu artikulieren. Und so isolierte er sich immer mehr. Einmal (es muß 1975 gewesen sein) saß ich mit de Chirico, seiner Frau und dem Kunsthändler Claudio Bruni in einem bekannten Pariser Restaurant an einem Tisch, von dem aus sich der Eingang des Lokals gut übersehen ließ (und *vice versa* unser Tisch gesehen werden konnte). Da kam der damalige Direktor des Centre Pompidou in Begleitung eines bekannten französischen Kritikers durch die Drehtür, erfaßte mit einem Blick die ungeliebten Gäste – und machte *stante pede* kehrt, verschwand durch die Drehtür so schnell er gekommen war, wieder begleitet von besagtem Kritiker. Beide wollten nicht im selben Restaurant gesehen werden (oder meinten sich solches nicht leisten zu können) wie de Chirico. Ähnliche Szenen habe ich mehrere erlebt.

Wenn wir von Unglück sprechen, müssen wir auch das Faktum nennen, daß de Chirico wohl öfter als jeder andere Künstler seiner Zeit – vielleicht der ganzen Kunstgeschichte – gefälscht worden ist. Das ist doppelt furchtbar – zum einen für den Künstler selbst, zum

anderen für jeden Sammler, jedes Museum, jede Galerie. Wer konnte bei de Chirico sicher sein? Dieses Gefühl der Unsicherheit wird viele potentielle Sammler oder Museumsleute (und gerade die besten unter ihnen) davon abgehalten haben, sich näher auf sein faszinierendes Werk einzulassen.

Gegenüber diesem vierfachen Unglück, welches das Schicksal de Chiricos verdüsterte – wenn nicht prägte –, fallen seine unzweifelhaften Schwächen und Fehler, die nicht geleugnet werden können, kaum ins Gewicht. Von welchem großen Menschen läßt sich sagen, er habe keine Schwächen gehabt, er sei »ohne Fehl und Tadel« gewesen? De Chirico war überdies – wiederum: wie jeder Mensch – nicht vor Irrtümern gefeit, auch wenn er wie der US-amerikanische Kunsthistoriker Soby sagte, meistens recht hatte (wenn es um die Frage der Authentizität eigener Werke ging). Zudem ist nicht zu vergessen, daß seine zweite Frau, Isabella Far, eine eindrucksvolle und willensstarke Persönlichkeit, den *maestro* in manchen seiner Schwächen permanent bestärkt hat, ob er nun im konkreten Fall die Fäden unbedacht oder absichtlich, einem inneren Zwang folgend, verwirrt haben mochte.

Abschließend sei noch ein Wort zu seinem Bruder Alberto Savinio gesagt, auf den jeder, der sich eingehender mit dem Phänomen de Chirico befaßt, zu sprechen kommen muß. Alberto Savinio verdient unser Interesse in erster Linie als der eigenständige Schriftsteller, Kritiker, Maler, Bühnenbildner, Musiker, der er ist (zu jeder Zeit ist er ganz und ohne Rückhalt Schriftsteller, Maler usw.). Aber es ist nicht zu leugnen, daß ihm unser Interesse auch als dem Bruder de Chiricos gilt, von ihm hoffen wir wenigstens zum Teil die Informationen und Erklärungen zu bekommen, die uns de Chirico selbst schuldig bleibt. Erst nach und nach müssen wir bemerken, daß es auch Alberto Savinio liebte, seine Spuren zu verwischen und uns – wenn wir nach biographischen Fakten Ausschau halten – mit mehrdeutigen oder unzutreffenden Auskünften in die Irre zu führen. Als ob er geahnt hätte, als Auskunftsperson für seinen Bruder mißbraucht zu werden und sich dem energisch zu entziehen wußte.

Giorgio de Chirico und Alberto Savinio waren völlig unterschiedliche Charaktere. De Chirico ist uns noch heute ein *aenigma*, Savinio ist leichter zu verstehen, hat schließlich in seinen Schriften einiges getan, das eigene Wesen in all seiner Komplexität plausibel zu machen. Indes de Chirico, von der eigenen Größe überzeugt, sich vor anderen abschloß, war Savinio der kommunikativere Charakter, hielt auch zu den Personen Kontakt, die Giorgio de Chirico in Feindschaft gegenüberstanden, so zu manchen Surrealisten. Sosehr Savinio das Werk seines Bruder verteidigte (was auch *vice versa* der Fall war), dessen Feindschaften übernahm er keineswegs. Dadurch mag auch manche Verwirrung in die Biographie de Chiricos geraten sein, etwa was einen möglichen Kontakt in den zehner Jahren zu den Dadaisten betrifft. Es war Alberto Savinio, der – indes de Chirico sich instinktiv zurückhielt – bereitwillig zu ihnen in Kontakt trat. Mit Breton blieb Savinio in (loser) Verbindung, als die Kluft zwischen ihm und Giorgio de Chirico nicht mehr zu überbrücken war. Hinzu kommt, daß sich die beiden Brüder, nachdem durch alle Wechselfälle der zehner Jahre hindurch – Florenz, Paris, Ferrara (Ende 1917 wurde Savinio nach Saloniki bzw. Mazedonien versetzt) – ein relatives Naheverhältnis bestanden hatte, seit 1920 zunehmend voneinander entfremdeten. Darum vermag uns Alberto Savinio letztlich nur wenig zu helfen, wenn wir um die Lösung des Rätsels de Chirico ringen.