

## GIORGIO DE CHIRICO

## Selbstbildnis, 1920

Öl auf Holz – 50,2 × 39,5 cm  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne

»Ich nehme drei Worte für mich in Anspruch: *Pictor classicus sum*. Mögen sie das Siegel jedes meiner Werke sein.« Mit diesem Fazit beschließt Giorgio de Chirico seinen berühmten Aufsatz *Rückkehr zum Handwerk* aus dem Jahre 1919. Das Selbstbildnis mit Devisentafel, das er im folgenden Jahr malt, wirkt wie ein direkter malerischer Reflex auf diese Selbsteinschätzung. »Ich bin ein klassischer Maler« – die Worte scheinen im Bild geradezu nachzuhallen, so deutlich ist die Bezugnahme auf die Malerei der Renaissance. Und so eindringlich und unbeirrbar wie uns der Künstler entgegenblickt, können wir nicht anders, als ihm Glauben zu schenken.

Trotz seines bescheidenen Formats ist das Münchner Selbstporträt das Zeugnis einer monumentalen Selbstbehauptung. Dicht an den Betrachter herangerückt erscheint der Maler in souveräner Pose. Aus dem mysteriös-schwarzen Bildgrund tritt seine markante Physiognomie wie gemeißelt hervor: die scharf eingeschnittenen Augen, die kräftige Nase, die aufgeworfenen Lippen, die Falten über der Nasenwurzel. Nur sein volles, gescheiteltes Haupthaar verliert sich diffus im Dunkel. Rechts neben ihm gibt ein bildhafter hochrechteckiger Fensterausschnitt den Blick auf eine palastartige Architektur vor tiefblauem Himmel frei. Das Gesims des stark nach rechts fluchtenden Baus wird links von einer antiken Statue bekrönt, die an eine weibliche Gottheit denken lässt. Den Gegenpol zum enormen Tiefensog des Fensters bildet die flache Tafel, die uns der Maler an der vorderen Bildgrenze entgegenhält. Deren lateinische Inschrift lautet: »ET. QUID. AMABO. NISI. QUOD. RERUM. METAPHYSICA. EST?« (»Und was werde ich lieben, wenn nicht das, was die Metaphysik der Dinge ist?«)

Giorgio de Chirico, der Metaphysiker – so hat er sich selbst gesehen und dargestellt: als Künstler im Gefolge Friedrich Nietzsches, dem die Kunst zur »eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens« geworden ist. In seinem ersten Selbstporträt von 1911 nimmt er denn auch die Denkerpose Nietzsches ein und bekundet auf einer fingierten Rahmeninschrift seine Liebe zum Rätsel. Das »Rätsel der Metaphysik« also ist der Gegenstand seiner Kunst – die Frage nach dem, was der Erscheinung der Dinge »an sich« zugrunde liegt.

Im Selbstporträt von 1920 macht de Chirico jedoch bei aller philosophischen Ambition unmissverständlich deutlich, dass er keineswegs als bloßer Theoretiker agiert. Zwar präsentiert er seine Kunstauffassung in Form einer Schrifttafel, doch seine Erscheinung verrät uns auch, dass er für diesen Akt der Selbsterklärung gerade seine eigentliche Tätigkeit unterbrochen hat: das Malen. Denn in seinem kragenlosen gestreiften Hemd, bei dem der oberste Knopf geöffnet ist, wirkt er kaum wie ein reiner Geistesmensch, sondern eher wie ein Handwerker, der soeben noch an seiner überaus physischen Metaphysik gearbeitet hat: dem Gemälde.

Was ist nun aber »meta-physisch« an dieser Malerei, die zugleich ein Exempel der »Rückkehr zum Handwerk« sein will? De Chirico selbst hat folgende Antwort gegeben: »Der haargenaue und klug überlegte Gebrauch der Flächen und Volumen ergibt die Regeln der metaphysischen Ästhetik.« Damit macht er auf das durchaus abstrakte Fundament seiner Kunst aufmerksam. Inspiriert durch den

Wiener Philosophen Otto Weininger, galten ihm geometrische Figuren als metaphysische Chiffren: Von Dreiecken fühlte er sich regelrecht bedrängt und sah sie hinter jeder Figuration seiner Malerei »wie geheimnisvolle Sterne aufgehen«.

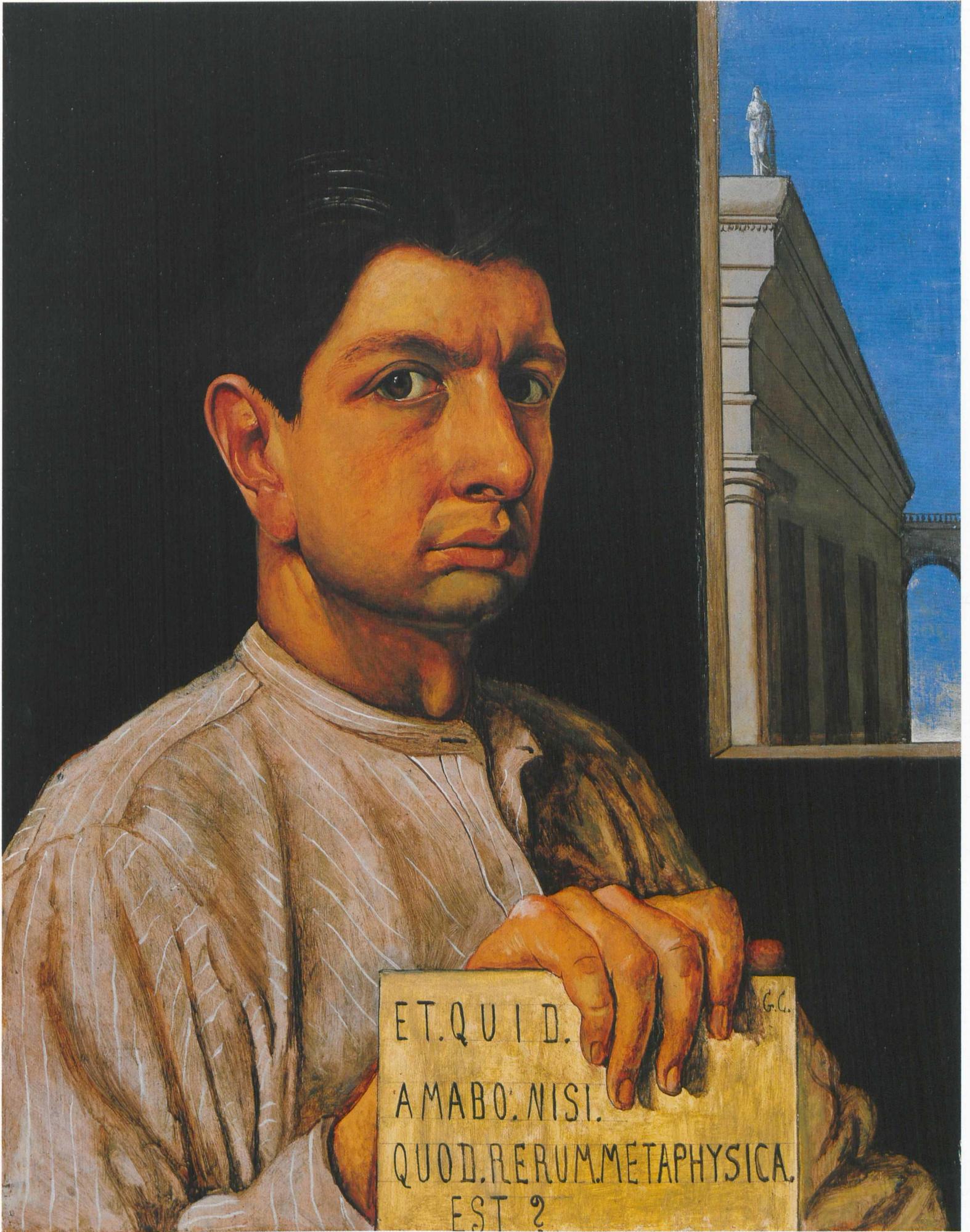
So liegen auch der Komposition des Münchner Selbstporträts diverse Dreiecke zugrunde, die das Bild unterschwellig dynamisieren. Zum einen ist der Figur des Malers ein Dreieck eingeschrieben, das auf der erleuchteten Seite seiner Stirn gipfelt. Zum anderen gliedert der von links unten ansteigende Kontur seiner Hand aus dieser Fläche einen kleineren Triangel aus, der die Devisentafel hinterfängt und zudem den Blick vom unteren Bildrand zum Tiefenraum des Fensters leitet. Dessen nicht ganz einheitlicher Fluchtpunkt, der sich aus den Linien des Palastgesimses ergibt, liegt leicht außerhalb des Bildes.

Auf diesen exzentrischen Fluchtpunkt verweist weiterhin der einsame Arkadenbogen am rechten Bildrand – ein Detail von nicht geringer Bedeutung. Denn de Chirico verstand den Kreisbogen – Weininger folgend – als Symbol für »etwas, das noch nicht vollendet ist, aber der Vollendung bedarf und ihrer fähig ist«. Von daher ist es nicht abwegig, den Bogen auch als Attribut des nach Vollendung suchenden Malers zu interpretieren. Vielleicht darf man sich angesichts der angedeuteten Brückenfunktion dieser Arkade sogar an Nietzsche erinnern fühlen, der anlässlich seiner Historismus-Kritik von einer Zeit träumte, in der große Individuen »eine Art von Brücke über den wüsten Strom des Werdens bilden« und zeitlos gleichzeitig in einer »Genialen-Republic« zusammenfinden.

So ist die Metaphysik des Gemäldes nicht nur in seiner zugrunde liegenden Geometrie zu verorten, sondern auch in der vitalen Selbstbehauptung des Malers angesichts der Geschichte. Sein Klassizismus will kein kraftloser Historismus sein, sondern ein verwegener Versuch, das »hohe Geistergespräch« mit den Meistern der Vergangenheit aufzunehmen. Der Rückgriff auf eine Bildform der Renaissance erweist sich hierfür als besonders geeignet. Denn schließlich gilt seit Jacob Burckhardt die Renaissance gemeinhin als Epoche der Geburt des selbstbewussten Individuums, das nach der »Vollendung der Persönlichkeit« strebt.

Vor dem Hintergrund der abstrakten Kunst der 1910er-Jahre mag der seit 1919 postulierte und praktizierte Klassizismus de Chiricos zunächst als hoffnungsloser Anachronismus erscheinen. Der ausgeprägte Sinn des Malers für die ästhetische Wirksamkeit der geometrischen Flächenordnung weist allerdings darauf hin, dass er durchaus teilhat an der Tendenz der Moderne zur Abstraktion. Doch trotz dieser Gemeinsamkeit wird es sich bei dem hier analysierten Selbstporträt eher um eine Provokation der Avantgarden handeln. Denn seinen ideellen Fluchtpunkt findet das Bild in der Inszenierung einer heroisch-klassischen Identität: Aus dem Dunkel der Geschichte taucht der Maler als großer Unzeitgemäßer auf, um seine metaphysische Botschaft zu verkünden und unseren Blick nach unsanfter Konfrontation in eine unendliche Ferne jenseits des Bildes zu entlassen – in eine ungewisse Zukunft, die über die Klassizität der *pittura metafisica* entscheiden wird.

Bertram Kaschek



ET. QUID.  
AMABO. NISI.  
QUOD. RERUM. METAPHYSICA.  
EST ?