



Giorgio de Chirico, *Das Rätsel des Orakels*, 1909

Ein starkes Bild zeigt, dass es ein Bild ist. Es eröffnet, wie Gottfried Boehm festhält, eine doppelte Wahrheit:

»etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren. Erst durch das Bild gewinnt das Dargestellte Sichtbarkeit, Auszeichnung, Präsenz. Es bindet sich dabei aber an artifizielle Bedingungen, an einen ikonischen Kontrast, von dem gesagt wurde, er sei zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar.«<sup>1</sup>

Diese Bestimmung trifft auch auf Giorgio de Chiricos Gemälde *Das Rätsel des Orakels* von 1909 zu. Einerseits bezieht es sich auf andere Gemälde, wie beispielsweise auf Arnold Böcklins *Odysseus und Kalypso* von 1883, das im Kunstmuseum Basel zu sehen ist.<sup>2</sup> Andererseits stellt das Gemälde bildlich drei verschiedene Bildkonzepte vor: Erstens wird mit der architektonisch gerahmten Aussicht auf eine Stadtlandschaft das Bildkonzept der Transparenz aufgerufen. Zweitens weist die in der Mitte dargestellte Mauer, die den Ausblick in eine mögliche Tiefe verstellt, auf das Bildkonzept der Opazität. Drittens werden in der Bildsituation rechts die beiden Bildkonzepte der Transparenz und Opazität zu einem dritten Bildkonzept verschränkt, indem der schwarze zugezogene Vorhang die Sicht auf die Skulptur ermöglicht und zugleich verunmöglicht. Sowohl vor als auch hinter der Architektur aus Stein und Vorhängen entstehen somit Bildräume, die die Opazität als Kehrseite der Transparenz erscheinen lassen. Hinter der Wand aus Backsteinen scheint sich der landschaftliche Raum fortzusetzen, da der sich verdunkelnde Himmel mit Wolken durch eine weitere Öffnung rechts oben im Gemälde noch zu sehen ist. Und vor dieser Wand wird wiederum ein Bühnenraum entworfen, in dem zwei Figuren ihren Platz eingenommen haben.

Die zwei Figuren im Bild heben sich von ihrer räumlichen Umgebung aufgrund des starken Kontrastes von Hell und Dunkel ab. Die dunkle Rückenfigur steht vor der hellen, weiten Landschaft mit weißen Wolken, und die weiße Figur hinter dem schwarzen Vorhang leuchtet aus dem dunklen Raum hervor. Dieser Antagonismus von Figur und Grund zitiert Böcklins Gemälde *Odysseus und Kalypso*, in welchem die dunkle Rückenfigur des Odysseus sich vor einem hellgrauen und diffusen Himmel abzeichnet und der helle Körper der Kalypso sich von der schwarzen Öffnung der Grotte absetzt. Die Materialisierung der Figuren und ihre räumliche Umgebung wurden im Gemälde de Chiricos aber auf entscheidende Weise verändert. Während in Böcklins Bildern die toten Mythen aus der Antike wiederbelebt werden, verwandelt de Chirico die mythischen Figuren in Skulpturen. Die Figur hinter dem schwarzen Vorhang erscheint aufgrund der weißen Farbe und der Kopfhaltung als eine antike Marmorskulptur, und der steife Faltenwurf der Rückenfigur vor der Stadtlandschaft kann zur Annahme führen, dass es sich ebenso um eine Skulptur handeln muss. Insbesondere der Saum, der bis zum Boden reicht, erweckt den Eindruck, dass die ganze Figur aus einem einzigen Block gemeißelt wurde. In einer Vielzahl von Gemälden lässt de Chirico über Jahrzehnte hinweg den Menschen zu Stein erstarren und verwandelt ihn in unbelebte Objekte, seien es Puppen, Mannequins oder Skulpturen. Sogar sich selbst stellt er in seinem späten Selbstbildnis von 1924 im Moment einer Versteinerung dar. Manchmal werden die gemalten Skulpturen einem weiteren Erstarrungsprozess unterworfen, wenn sie als bloßer Abguss aus Gips an einer Wand dargestellt werden. Dies ist der Fall in

<sup>1</sup> Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38, hier S. 35.

<sup>2</sup> Zum Vergleich zwischen Böcklin und de Chirico vgl. Guido Magnaguagno, Juri Steiner (Hg.), *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich u. a., 1997/98, Bern 1997.

dem Gemälde *Canto d'Amore* von 1914, das den Ausgangspunkt der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Basel bildete.<sup>3</sup> Die Rätselhaftigkeit, die die Gemälde de Chiricos hervorrufen, liegt insbesondere in einer stillgestellten Zeitdimension, die nicht nur die in Stein erstarrten Figuren betrifft. Auch die narrative Szenerie Böcklins wird in dem Gemälde *Das Rätsel des Orakels* in eine räumliche Struktur überführt, die als eine für immer unveränderte Situation erscheint. Die natürliche Umgebung, die jeweils einem Wandel der Jahres- und Tageszeiten unterworfen ist, wird hier durch einen künstlichen und stets gleichbleibenden Raum ersetzt. Anstelle der natürlichen Grotte und Felsenformation, die Odysseus und Kalypso voneinander trennen, rückt in dem Gemälde *Das Rätsel des Orakels* eine Architektur mit schwarzen Vorhängen ins Zentrum der Szene, die den landschaftlichen und perspektivischen Bildraum verschließt und zugleich öffnet.

Die im Bildraum erstarrten Figuren versinnbildlichen exemplarisch die Effekte, die Bilder auf den Betrachter ausüben können. Der gerahmte Ausblick mit geöffnetem Vorhang lädt dazu ein, sich in seiner unbestimmten Ferne zu verlieren. Vor der Wand, dem materialisierten opaken Bild, ist hingegen ein leerer Platz ohne Figuren zu sehen.<sup>4</sup> Dieser verweist darauf, dass das Bild in seinem Objektcharakter keines Betrachters bedarf. In der Zusammenführung beider Bildkonzepte rechts im Gemälde wird schließlich mit der vom Vorhang halb verborgenen Skulptur eine Haltung gegenüber dem Bild evoziert, die danach strebt, hinter die opake Fläche sehen zu können. Während bei Böcklin mit der Figur des Odysseus die Sehnsucht dargestellt wird, indem von der Position des Schauenden ausgehend das visuelle Rauschen eines diffusen und grauen Bildraumes mit einer unendlichen Ferne verbunden wird, tritt bei de Chirico das Begehren ins Zentrum des Bildes. Mit der Einfügung der Architektur und der Vorhänge wird beim Betrachter ein Verlangen ausgelöst, hinter eine opake Ansicht sehen zu können, um zugleich dieses Begehren als Effekt einer künstlichen Szenerie zu exponieren. Auf diese Weise bringt der Bildraum nicht zuletzt eine Szene hervor, die mit der Position des Betrachters vor dem Gemälde gleichzusetzen ist. Diese Szene zeigt, dass das Bild sich als Vorhang materialisiert hat und die im Bild angelegte Dimension des Begehrens nach dem Objekt hinter dem Vorhang ungreifbar bleibt. Die Frage ›Was ist ein Bild?‹<sup>5</sup> beantwortet das Bild hier selbst. Analytisch und sinnlich zugleich führt das Gemälde de Chiricos vor Augen, dass die Rätselhaftigkeit des Bildes nicht in einer Unsichtbarkeit liegt, die als ein Ort hinter dem Vorhang geistig vorgestellt und gedacht wird, sondern in der Sichtbarkeit des gemalten und sinnlich wahrzunehmenden Vorhangs selbst. Das Gemälde *Das Rätsel des Orakels* verdeutlicht, dass Bilder nicht lediglich in Kontemplation und Reflexion aufgehoben sind, sondern in ihrem Spiel von Opazität und Transparenz den Betrachter immer wieder aufs Neue herausfordern.

3 Zur Ausstellungskonzeption s. Gottfried Boehm, *Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung*, in: ders., Ulrich Mosch, Katharina Schmidt (Hg.), *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst. 1914–1935*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1996, Bern 1996, S. 15–35.

4 Vgl. zum leeren Platz bei de Chirico im Verhältnis zur bildtheoretischen Dimension Jacques Lacans: Annette Runte, *Dinge sehen dich an. Die Melancholie des leeren Platzes in der metaphysischen Malerei*, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin/Zürich 2005, S. 393–424.

5 Vgl. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder* (wie Anm. 1), S. 11–38, und Jacques Lacan, *Was ist ein Bild/Tableau?*, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* (wie Anm. 1), S. 75–89.