

Melancholie der Metaphysik bei Giorgio de Chirico. Ein Schicksal der Moderne*

Wojciech BAŁUS

*Der Mathematiker und der Geometriker ordnen die Welt, um dann zu verzweifeln: aus dem Gefängnis führt der Fluchtweg ausschließlich ins Nichts.*¹

Melancholische Thematik erschien bei Giorgio de Chirico in einigen Bildern, die der Künstler während seines ersten Aufenthalts in Paris (1911-1918) gemalt hat.

Das erste Werk trägt den Titel *Melancholie* (Abb. 1) und entstand im Jahre 1912, oder nach Maurizio Fagiolo dell'Arcos Vermutung, erst im Jahre 1914.² Es stellt einen weiten hellgrünen von zwei Gebäuden geschlossenen Platz dar. Das an der linken Seite des Bildes (vom Betrachter hin gesehen) anliegende Fragment der Architektur zieht sich der ganzen Höhe des Werkes entlang. Es ist eine sehr dunkle Mauer, durgerissen von einer engen, hohen Arkade. Vom Standpunkt des zentralperspektivischen Kunstgesetzes an wurde diese Arkade völlig falsch gemalt, denn ihr Bogen scheint den Eckwinkel des Gebäudes hindurch zu schneiden, während der Pfeiler mit einer rechteckigen Basis zwei Bögen voraussetzt, die von seinen zwei senkrechten Seiten ausgehen. Das unmittelbar an dem linken Rand des Bildes anliegende Fragment der Mauer scheint ein flacher, nach Tiefe nicht gerichteter Fleck zu sein, was die Unklarheit der Komposition noch stärker betont.

Das zweite von der schon erwähnten Gebäuden, steht parallel zu den waagerechten Seiten des Bildes, und schließt mit einem mächtigen, blau-roten Akkord die Komposition des Platzes ab. Sein massiver Körper, koloristische Differenzierung der Stockwerke, und rhythmische Gliederung der Arkaden ge-

ben dem dargestellten Raum eine bestimmte Richtung, und zwar in die Breite des Werkes. Mit dieser Richtung koinzidiert die zweite Anordnung, schräg in die Tiefe hinein, engedeutet durch den oben beschriebenen Bogen der Arkade des Gebäudes in der linken Seite des Bildes. Diese Anordnung läßt den Raum außerhalb des Platzes hervorfleßen, zu den zwischen den Häusern sichtbaren Hügeln, von denen lange Sonnenstrahlen fallen. Auf diese Weise wurde die schräge Richtung noch zusätzlich durch die Abfassung der langen Schatten unterstrichen.

Die beleuchtete Mitte des Platzes nimmt eine steinerne, auf der Basis als MELANCONIA unterzeichnete Figur ein. Sie stellt eine halbliegende weibliche Gestalt dar, die ihren Kopf auf der linken Hand stützt, während die rechte Hand ihrem Rumpf parallel liegt. Das Weib ist antikenweise mit einem Chiton gekleidet. Die Statue kontaminiert zwei antische Ariadne-Darstellungen: in der Gestaltung der Figur erfindet man eine Wiederholung der Kapitolinischen Ariadne (eine römische Kopie der griechischen Original aus circa 200 v. Chr.), wenn die Anordnung der Hände erinnert an das Terrakotta Figürchen aus Myrina (Ende des 2. Jh. v. Chr., im Louvre – Abb. 2).³

Das Bild ist eigentlich leer: Die Architektur scheint unbewohnt zu sein, sowohl zwei menschliche Gestalten, die im Licht zwischen Gebäuden sichtbar sind, als auch ein Schatten, der sich hinter einem Pfeiler zeigt, betonen nur das Gefühl der Leere.

Das nächste von den uns interessierten Werken, *Melancholie eines schönen Tages* (Abb. 3), entstand in den Jahren 1912-1913.⁴ Ein breiter Platz mit der Statue der Kapitolinischen Ariadne wurde hier mit

Gebäuden umrahmt; die Aussicht dagegen zieht sich geradeaus bis zum Horizont, der nochmals von den Hügeln geschlossen worden ist. Das Gebäude links wurde, ähnlich wie auf dem früher besprochenen Bild, von Arkaden durchgerissen.

Im Vordergrund steht eine uns den Rücken gekehrt, gebeugte Figur, in Schwarz gekleidet.

Das dritte Bild, *Geheimnis und Melancholie einer Straße* (Abb. 4), kommt aus 1914.⁵ Seine Komposition wurde, ähnlich wie im Falle der früher beschriebenen Gemälde, sowohl die Architektur als auch Licht- und Schattenkontraste bestimmt. Links, diagonal in die Tiefe des Bildes, zieht sich eine orange Straße hinein, deren Lauf durch den Schatten eines großen, auf der rechten Seite stehenden Gebäudes, und ein vom Licht umstrahltes, weißes Haus mit Arkaden festgesetzt wurde. Mitten durch die Straße läuft ein Mädchen, das ein Rad rollt. Ihm gegenüber, hinter einem dunklem Haus, zeigt sich der lange Schatten einer Gestalt hervor. Daneben ist der Schatten eines Stabs oder eines Stocks sichtbar.

Der Vordergrund des Werkes nimmt eine Straßenkreuzung ein. Am dunklem Haus steht ein Wagen mit einer geöffneten Tür.

Das Bild wurde so gemalt, daß man nicht weiß, ob der Betrachter an der Ebene der Straße oder darüber steht. Die zwei parallelen Stäbe, die in der linken unteren Ecke sichtbar sind, suggerieren ein Balkongeländer, was mit dem hohen Sichtpunkt, von dem wir das Mädchen beobachten, übereinstimmt. Ein rechts unten gemalte Gegenstand wurde dagegen so dargestellt, als ob es von der Perspektive eines Fußgängers gesehen werde.

Das vierte Werk, *Gare Montparnasse, Melancholie der Abreise* (Abb. 5), entstand in den Jahren 1913-1914.⁶ Es stellt die in einem Abstand vom Betrachter stehenden Gebäude dar. Links bemerken wir das Fragment eines hohen Gemaches, durchgerissen von einer großen Arkade, deren linke Seite, auch von Arkaden gegliedert, in die Tiefe des Gemäldes hineinläuft. An dieses Gemach stößt eine riesige Terrasse, die sich zuerst parallel zur Fläche des Bildes zieht, dann aber in die Tiefe biegt. Die Terrasse wird durch schmale Pfeiler gestützt, unter denen Sonnenstrahlen fallen, die die dort herrschende Dunkelheit ein bißchen erleuchten. Die Ingerenz des Lichtes ist aber nicht groß, der beschattete Teil scheint dazu ganz

flach zu sein, was mit den *chiar'oscuro* gemalten Fragmenten im Widerspruch steht.

Im nächsten Vordergrund sieht man eine kleine Ziegelmauer, auf der die Bananen liegen. Die linke Ecke des Bildes wird durch eine Kulisse beschränkt, die die Form einer bunten, mit den senkrechten Streifen bemalten Mauer, annahm. Zwischen beiden Mauern läuft ein orange Weg. Auf der Höhe der Ziegelwand biegt er rechts in die Tiefe des Gemäldes hinein, indem er sich aber zugleich mit dem Rand der Wand verbindet, was eine bestimmte Spannung zwischen der Dreidimensionalität und Flachheit des Werkes verursacht. Dieser Weg führt dann entlang der Terrasse zur nächsten Mauer, hinter der ein ankommender Zug gesehen wird; mit dieser Mauer verbindet sich er aber nicht. Auf dem Weg stehen zwei Personen.

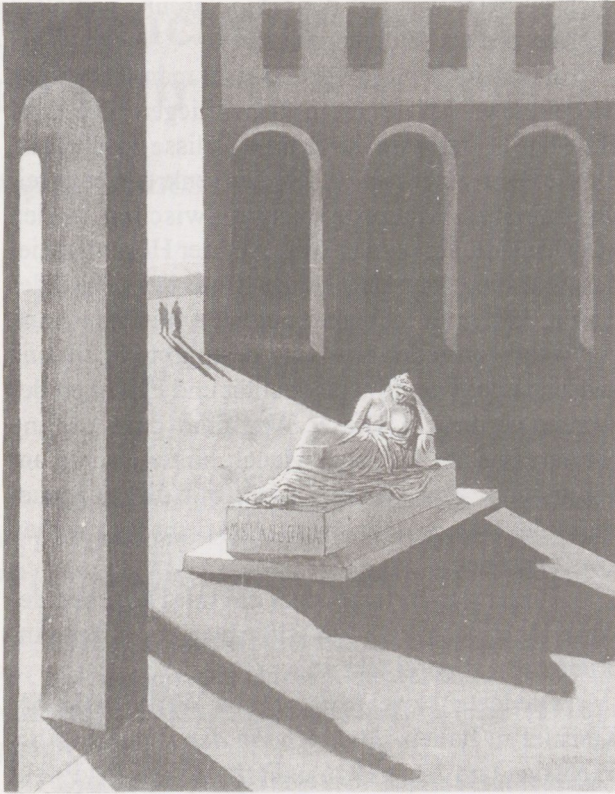
Hinter der Terrasse steht ein mit Fähnchen dekorierter Ziegturm. Ein Zifferblatt zeigt der Anbruch der halb drei Uhr an.

Die letzten zwei Melancholie-Werke malte der Künstler in Italien. *Melancholie der Abreise* (Abb. 6) entstand im Jahre 1916 in Ferrara.⁷ Das Bild stellt eine Konstruktion aus Fragmenten der Maschinen, Geräte und Gegenstände aus Holz und Blech dar, die auf irgendwelchen Kisten steht. Im Hintergrund sieht man einen Mast mit einer Fahne. Den unteren Teil des Bildes füllt eine trapezoidförmige Karte aus, die die Route einer Schifffreise zeigt.

Die räumliche Konzeption des Werkes ist nicht einheitlich: die absurde Konstruktion ist dreidimensional, während die grünliche Streifen an den Seiten des Bildes und in seiner linken oberen Ecke einen Eindruck der Flachheit und Zweidimensionalität machen.

In den Jahren 1918-1919 malte de Chirico *Hermetische Melancholie*.⁸ Auf einer aus Bretten gebauten Bühne wurden auf ihrem beiden Seiten einige Gegenstände gestellt. In der Mitte des Bildes, im Hintergrund sieht man den Kopf einer Hermesstatue.

Alle beschriebenen Werke von de Chirico charakterisieren sich durch ähnliche Züge. Ihre innere Welt wurde mit der bestimmten Zahl der sich wiederholten Elementen gebaut, und zwar mit den Formen der Arkadenarchitektur, Flächen der Plätze, menschlichen Gestalten, den antikisierenden Statuen, Erzeugnissen der Technik (Wagen, Zug, Uhr) oder



1. Giorgio de Chirico: *Melancholie*, 1912 (1914?). London, Sammlung Estorick

ihren Fragmenten (Konstruktion in der *Melancholie der Abreise*), dem flachen wolkenlosen Himmel und Umrissen der Hügel am Horizont. Diese Elemente werden stark vereinfacht, schematisiert, und in geometrischer Strenge gehalten. Ihre Existenz scheint dadurch nur halb real zu sein. Menschliche Gestalten sind mehr den Schatten als lebendigen Personen ähnlich – doch geschieht es auch oft, daß auf dem Bild nur Schatten gesehen werden. Die zu den elementaren Formen reduzierte Architektur sieht wie eine Bühnenausstattung aus. Auch flache Plätze wirken wie die Bretter einer Bühne, auf die hier und dort Atrappen der Häuser und Skulpturen gestellt wurden. Die bühnenähnliche Konzeption des Raumes kommt völlig zu Worte in der ferrarischen und römischen Schaffensperiode des Künstlers (1915-1919), was in der *Hermetischen Melancholie* leicht zu erkennen ist.⁹

Die Arealität der Bilder von de Chirico läßt sich aber nicht nur auf die Theatralisierung zurückführen,

das Theater selbst, das uns der Künstler darstellt, ist nämlich unmöglich zu verwirklichen. Das resultiert aus der Inkonsequenz in perspektivischer Gestaltung der Werke (mehrere Punkte des Zusammentreffens und Mangel an den eindeutigen Standort des Betrachters), und auch aus dem Widerspruch zwischen dem gleichzeitigen Streben nach der Zwei- und Dreidimensionalität.¹⁰

Nicht nur die räumlichen Strukturen der *Melancholien* widersprechen der Logik der Nachrenaissancemalerei, es fehlt hier auch die Logik der Naturerscheinungen. Die niedrig stehende Sonne wirft lange Schatten, was im Gegensatz zu der durch die Uhr gezeigten Zeit steht. Der aus der Lokomotive quillende Rauch geht nach oben, während die Fähnchen im starken Wind flattern.¹¹ Die Koloristik hat schließlich wenig mit den Farben zu tun, an die wir in der Natur gewöhnt sind.

Trotz ihrer Scheinbarkeit und dem Mangel an Logik, macht die geheimnisvolle Welt der Bilder von de Chirico den Eindruck der Stabilität und Beständigkeit. Das resultiert vor allem aus dem Ausnutzen der großen und sich gegenseitig kompensierenden farbigen Flächen. Die Überlegenheit der Vertikalen und Horizontalen über den Diagonalen, sowie die merkliche Anwesenheit des architektonischen Elementes geben den analysierenden hier Bildern eine monumentale Statik. Dies bestätigt sogar das dynamischste Gemälde ganzer Serie, das *Geheimnis und Melancholie einer Straße*, wo schnelle Rhythmen der Arkaden und schräge perspektivische Zusammentreffen beider Gebäude, im Rahmen eines Werkes einander mildern. Das Mädchen mit einem Rad läuft davon – die Häuser dagegen bleiben unerschütterlich stehen.

Diese Verbindung der Beständigkeit und Täuschung, der theatralischen Vorläufigkeit und Unveränderlichkeit entscheidet über die Rezeptionsweise von de Chiricos Bilder. Die dargestellten Straßen machen den Eindruck der Entfremdung, denn im Bühnenausstattung läßt sich nicht wohnen, und eine daraus gebaute Stadt, auch wenn sie Jahrhunderte lang stände, wird immer als etwas an der Grenze eines Phantoms und der Wirklichkeit gesehen. Das Gefühl der Alienation wird noch stärker durch den mächtigen Licht- und Schattenkontrasten vertieft. Als Effekt dieser Bestrebungen machen die beläuchteten

Partien den Eindruck heißer und blendender Stellen, wo ein Mensch schwer aushalten könnte; die beschatteten Teilen sind dagegen so dunkel, daß sie abstoßend wirken.

Aus dem Gefühl der Entfremdung wächst in den Bildern von de Chirico das Bewußtsein einer Bedrohung. Es resultiert sowohl aus einer schon hier analysierten Verbindung der Täuschung mit der Beständigkeit, als auch daraus, daß der innere Raum dieser Werke eine eonem Gefängnis ähnliche Wirkung macht. Straßen und Plätze richten unseren Blick auf den Horizont (dorthin gehen gewöhnlich menschliche Figuren), aber zu den dort sichtbaren Hügeln gibt es keinen Weg, oder sogar werden sie mit einer Mauer von uns abgetrennt. Die Bedrohung kommt wohl auch von den hinter den Gebäuden verborgenen Gestalten, die sich einem Betrachter in Form der Schatten erscheinen.

Die Absurdität der Kompositionen von de Chirico, sichtbar im Kontrast zwischen der Dreidimensionalität und der Flachheit, wie auch im Mangel an Eindeutigkeit der architektonischen Formen, gibt noch den dritten Eindruck: nämlich solche Welt scheint unentschieden zu sein. Im Rahmen des vom Maler gebauten Dekor sind die gegensetzten Lösungen möglich, die jedoch in der inneren Konzeption der Werke bewurzelt werden. Realität und Unrealität, Flachheit und illusionistische Dreidimensionalität, Mittag und Abend, Wind und Stille, Reise und Stillstand – das alles wird in den Bildern von de Chirico enthalten. Zum eigenartigen Symbol der Unentschiedenheit kann der im Vordergrund der *Melancholie* stehende Pfeiler dienen, der – wie wir wissen – so mit einer Arkade bekrönt wurde, daß die ganze architektonische Lösung entweder widersprüchlich oder zweideutig angedeutet werden muß.¹²

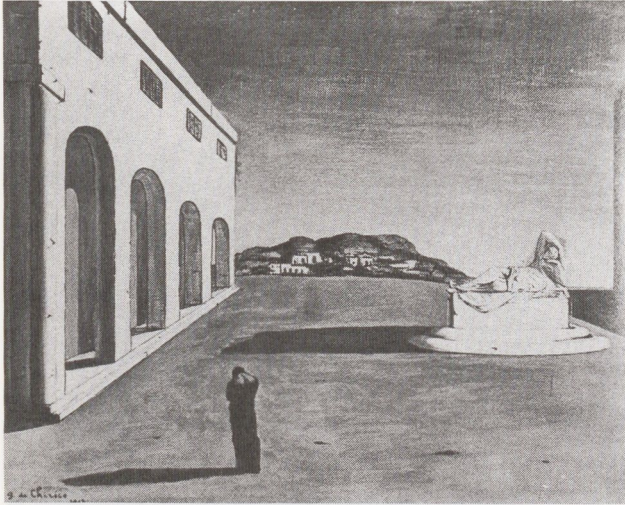
Die Unentschiedenheit führt zur Stagnation. Wie in den von Hermann Hesse beschriebenen *Tegularius* Spielen, erscheint an Stelle des großen *finis* eine Reihe von widersprüchlichen Möglichkeiten, zwar gleichberechtigt aber nicht ausgenutzt. Im Resultat bekommen wir statt einer Lösung ein Rätsel.¹³

Die unentschiedene, gefährliche und fremde Welt, die rätselhaft an der Grenze der Realität und der Täuschung dauert, kann dem Menschen in einer alltäglichen Erfahrung nicht erscheinen. Um sie so zu sehen, muß man von der täglichen Existenz zu-



2. Ariadne. Myrina, Ende des 2. Jh. v. Chr., Terrakotta. Paris, Musée du Louvre

rückziehen. Wie de Chirico schrieb, muß man eigentlich die einfachen Funktionen der uns umgebenden Gegenstände vergessen.¹⁴ Erst nachdem diese Maßnahme, die man mit der fenomenologischen *epoché* vergleichen könnte, getroffen wurde, eröffnet sich vom Menschen eine andere Dimension der Wirklichkeit. Dinge, die ihrer alltäglichen Bedeutungen beraubt werden, erscheinen damals in ihrer ganzen Fremdheit, Unzugänglichkeit, Rätselhaftigkeit, und sogar in ihrem Grausen. „Wählen wir ein Beispiel“, schrieb der Maler. „Ich betrete ein Zimmer und sehe einen Mann, der im Sessel sitzt. Unter der Decke hängt ein Vogelbauer mit einem Kanarienvogel. An den Wänden entdecke ich Bilder, in einem Regal Bücher. Das alles überrascht mich nicht und setzt mich nicht in Verwunderung. Ich habe alles in Erinnerung. Nehmen wir aber einmal an, daß aus unerklärlichen, meinem Willen nicht unterworfenen Ursachen die Kette der Erinnerung für einen Augenblick durchreißt. Wer weiß, wie ich dann den sitzenden Mann, den Vogelbauer, die Bilder, das Bücherregal sähe? Wer weiß, welches Staunen, welchen Schrecken ich empfinden würde, wenn ich die Szene betrachte? Oder ob sie vielleicht freundlich und tröstlich wir-



3. Giorgio de Chirico: *Melancholie eines schönen Tags*, 1912-1913. Privatsammlung

ken würde?“ De Chirico folgert daraus: „Die Szene hätte sich nicht verändert“, aber „ich wäre es, der sie unter anderem Gesichtspunkt sähe.“ In solchem Moment „sind wir beim metaphysischen Aspekt der Dinge“.¹⁵

Für den Menschen ist also die Welt zweidimensional. Im Alltagsleben erfährt er sie ihm völlig unterstellt, nützlich und dadurch nah. Diese Relation können wir nach Heidegger mit dem Begriff „Zuhandenheit“ bezeichnen.¹⁶ Die zweite Dimension tritt bei der Entdeckung eines außergewöhnlichen Aspekts des Dinges auf. Damals verlieren die Gegenstände an ihrem Gebrauchscharakter, und verwandeln sich in reine Formen: Häuser werden zu Quader, die von Augenhöhlen der Fenster sowie Arkadenbögen durchgerissen sind, aus den Straßen entstehen helle oder dunkle Flächen, die Statuen entpuppen sich in schweigende, ihrer Namen beraubte, Steinblöcke zurück. „An einem klaren Winternachmittag“, beschrieb de Chirico, „war ich im Hofe des Schlosses von Versailles. Alles kam seltsam vor, alles stellte Fragen. Ich sah in diesem Augenblick, daß jeder Winkel des Schlosses, jede Säule, jedes Fenster von beseelten Rätseln erfüllt waren. Die steinernen Helden standen um mich herum, leblos unter dem hellen Himmel, in den kalten Strahlen der Wintersonne, die ‘ohne’ Liebe war – wie ein Lied aus der Tiefe“.¹⁷

Beide Wahrnehmungstypen hängen vom menschlichen Ich ab. Im ersten Fall entscheidet der Mensch über die Funktionen der ihn umgebenden Gegenstände, im zweiten, indem er sich auf „Rätsel der Dinge“ konzentriert, fragt nach dem symbolischen Sinn der gesehenen Erscheinungen, Formen und Gestalten. De Chirico handelt hier nach der idealistischen Philosophie eines Otto von Weininger, indem er den Ziel der Metaphysik nicht in einer traditionellen Frage nach Sein und Nichts, sondern im Bauen „einer universellen Symbolik“ sieht. „Was das Meer, was das Eisen (...) bedeuten, die Idee, die sie repräsentieren, aufzudecken, darauf gehe ich auf“, erklärte Weininger. „Es soll die ganze Welt umspannen, und die tieferen Sinn der Dinge bloßzulegen im eigentlichen Sinne zu erklären trachten“.¹⁸

Die äußere Welt existiert für den Menschen insofern, daß sie von ihm wahrgenommen wird. Das führt zu einer Schlußfolgerung, daß der Mensch und die Natur in einer gewissen Korrespondenz stehen. Auf diese Weise wird die Metaphysik zur Erkenntnistheorie; der Mensch als Mikrokosmos verstanden, nimmt die von der Welt ausgehenden Anstöße wahr, die zu den Symbolen der tiefen *überpsychischen* Wirklichkeit werden. „Mit diesem Gedanken des Mikrokosmos [!] macht nur dieses Buch zum ersten Mal ernst: Das System der Welt ist ihm identisch mit dem System des Menschen, jeder Möglichkeit im Menschen entspricht etwas in der Natur. So wird die Natur, alles Sinliche, Sinnenfällige in der Natur gedeutet durch die psychologischen Kategorien im Menschen und nur als Symbol für diese betrachtet.“¹⁹

Die so verstandene Metaphysik stellt sich wirklich außerhalb der Frage nach dem Sein und Nichts auf. In der Tiefe von Dingen entdeckt sie nicht das ontologische Prinzip der Existenz sondern die Formen und Erscheinungen, die der Mensch als Entsprechungen der eigenen Zustände seines Geistes wahrnimmt. Der metaphysische Aspekt der Welt sagt *de facto* über den transzendentalen Inhalt des menschlichen Ichs, über die idealistische Konstruktion des Subjekts. „Alle Dinge, die ich sehe, sind nicht die volle Wahrheit [...] Alle Dinge sind nur Erscheinungen, d.s. sie spiegeln nur meine Subjektivität wieder.“²⁰

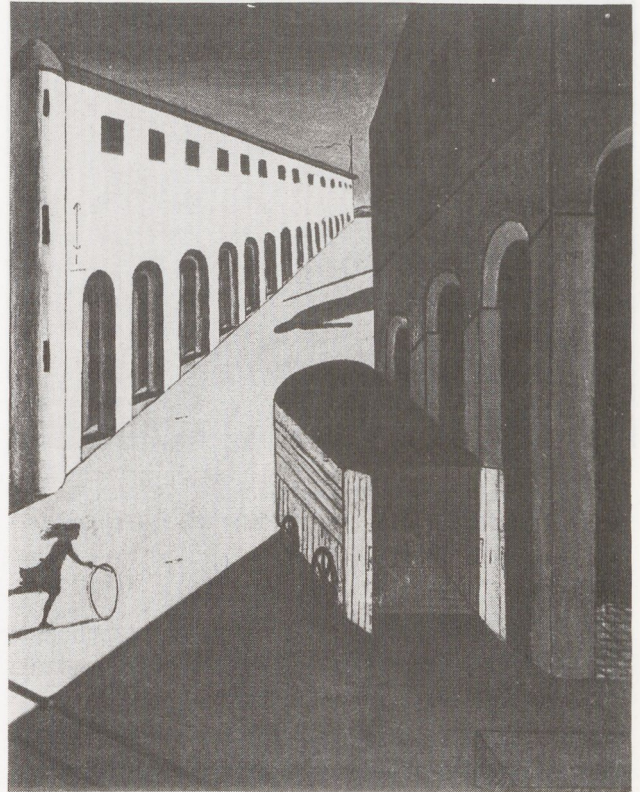
In den Werken von de Chirico ist solche Vision der Metaphysik geprägt. Der Maler setzte sich zum Ziel, Dinge und Ereignisse in ihrem außeralltäglichen

chen Ausmaß, in ihrer ganzen Rätselhaftigkeit darzustellen. Die Welt wurde dadurch zum symbolischen Universum, das die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Seele wiederspiegelt. Indem wir also zu unseren Bildern zurückkehren, können wir feststellen, daß sie die „hermetischen Zeichen einer neuen Melancholie“²¹ zeigen; hinter diesen Zeichen dagegen soll man eine tiefe Ergriffenheit der menschlichen Psyche und Seele vermuten.

Wenn das Ich, nach dem Rückzug vom Getriebe der Welt, Melancholie in der metaphysischen Relation zwischen sich selbst und der „reinen“ Dingen entdeckt, muß das bedeuten, daß solche Melancholie in der metaphysischen Schicht von *ego* verwurzelt ist. Diese These machen die Beobachtungen von Emil Cioran deutlich: „Wenn für einfache, gemeine Erlebnisse eine naive Vertraulichkeit mit individuellen Aspekten der Existenz wesentlich ist, so führt in der Melancholie die Trennung von ihnen zu einem unbestimmten Empfinden der Welt und zum Wahrnehmen dieser Welt als Unbestimmtheit.“²² Cioran meint, daß Melancholie dann nicht zum Vorschein kommt, wenn eine unmittelbare, unnachdenkliche und instrumentale Einstellung des Menschen zur Wirklichkeit die erste Geige spielt. Sie kommt zum Vorschein erst dann, wenn die Stelle der „Zuhandenheit“ ein „unbestimmtes Empfinden der Welt“ einnimmt, dann also, wenn es diese erste Form der Relation mit Dingen nicht mehr gibt.

„Eine intime Erfahrung und eine seltsame Vision“, bemerkt der Schriftsteller weiter, „schaffen konkrete Formen der Welt ab, um sie in eine nicht-materielle allumfassende Durchsichtigkeit zu hüllen. Das fortschreitende Abreißen von allem, was individuell und konkret ist, hebt uns zur komplexen Vorstellung, die je mehr an Weite gewinnt, desto schneller verliert an Konkretum.“²³ In der Melancholie verschwindet also der tägliche Bezug auf Dinge und seine Stelle nimmt das Gefühl der entindividualisierenden und halb dematerialisierten Totalität.

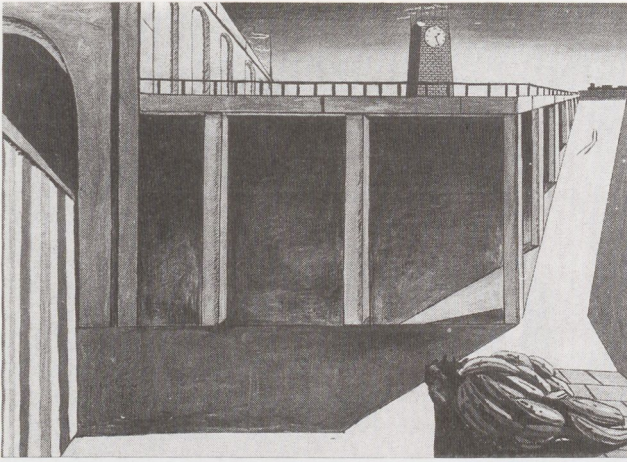
So gemeint, können wir die Bilder von de Chirico unter melancholischen Voraussetzungen sehen. Ihr Welt ist aus den sich wiederholenden, der individuellen Züge beraubten Formen der Architektur, Natur und Technik, gebaut. Alle diesen Formen scheinen dazu nur zum Teil reel zu sein, was spielt mit den Bemerkungen von Cioran mit. Auch die räumli-



4. Giorgio de Chirico: *Geheimnis und Melancholie einer Straße*, 1914. Privatsammlung

che Unbestimmtheit, die jede Möglichkeit des Auswegs außerhalb der gemalten Plätze und Straßen der Städte hemmt, findet ihre Bestätigung im Satz, daß „Melancholie ein unbestimmter Zustand ohne deutliche und konkrete Richtung [ist]“.²⁴

Der Inhalt der Werke von de Chirico geht aber in jenem zerfließenden Gefühl, daß alles ständig zerstreut wird, nicht aus. Neben der für Melancholie typischen „Diffusität“²⁵ erscheinen drin Elemente, die mehr aggressiv wirken und die das Gefühl der Alienation und Bedrohung mit sich bringen. Dauern und Täuschung, blendendes Licht und tiefe Dunkelheit, Arkaden der Häuser und Schatten der unsichtbaren Menschen, Wind und Stille, schließlich die unentschiedene Spannung zwischen der Flachheit und der Dreidimensionalität – das alles, von einer metaphysischen Entfernung gesehen, will zum Menschen sprechen. Wie aber de Chirico selbst über ein Ereignis, das seine Inspiration für das Bild *Geheimnis eines Herbstnachmittags* (1910) war, schrieb: „Was damals



5. Giorgio de Chirico: *Gare Montparnasse. Melancholie der Abreise*, 1913-1914. New York, The Museum of Modern Art, Sammlung Soby

geschah, kann ich nicht erklären; es bleibt Geheimnis. Ich möchte daher auch das aus ihm kommende Bild Geheimnis nennen“.²⁶ Ebenso ängstlich klingen die Erklärungen des Malers in Bezug auf eines seiner Hauptmotive – eine halbrunde Arkade: „Nichts kommt dem Rätsel der Arkade gleich, wie von den Römern erfunden wurde. Eine Straße, ein Bogen: Die Sonne scheint anders, wenn sie eine römische Mauer in Licht badet. Ihr Mysterium ist trauriger als der französischen Architektur [...] Die römische Arkade ist Schicksal. Ihre Stimme spricht in Rätseln“.²⁷ Es helfen hier ein bißchen die Behauptungen von Weininger, der schrieb, daß der Kreisbogen etwas hat, das „nicht vollendet ist“, weil eine Arkade sich mal erhebt, mal sinkt.²⁸ Das muß also dem menschlichen Schicksal ähnlich sein, dem Schicksal, das nie völlig erfüllt wird, und unerwartet zu Ende geht. Die Welt der Dinge spricht aus den Bildern von de Chirico keinesfalls klar – die Rätsel der Straßen und Plätze stehen viel näher dem Schweigen oder einer paradoxen Bezeichnung von Walter Benjamin über „Ausdruck der Ausdrucklosen“. Ihre Sprache ist praktisch stumm.²⁹

Ähnliche Erfahrungen, die als das Ergebnis des Angriffs des Mittagsdämonen bezeichnet werden, beschrieb schon seit 4. Jh. die monastische Literatur. Evagrius Ponticus verband sie mit dem Begriff „Acedie“.³⁰ Von 10 bis 14 Uhr bleibt die Sonne auf der ägyptischen Wüste praktisch stehen. Die Zeit hält,

weil das Gefühl des rhythmischen Wechsels der Tageszeiten verschwindet. „Folglich“, kommentiert Günther Bader, „erscheint in der Acedie eine unausweichliche Stagnation aller Dinge, die dadurch ungemilderte Hinsichtlosigkeit und gnadenlose Gegenwärtigkeit geradezu als Dinge an sich aus sich hervortreten. [...] Schwindet im Zenit der Sonne jede Hinsichtlichkeit der Dinge von lauter Sichtbarkeit, treten also, mit einer Unverrückbarkeit, die der Sonne entspricht, die Dinge als sie selbst hervor, so ist eine etwa gehegte Erwartung, dem Menschen komme aus den Dingen etwas Menschliches bereits entgegen, gänzlich wiederlegt. [...] Dem menschlichen Ausdruck antwortet auf der anderen Seite nicht wiederum Ausdruck, sondern Ausdruck des Ausdrucklosen. [...] Ausdruck des Ausdrucklosen ist Glotzen. [...] Der erwartete Augenaufschlag der Dinge: er starrt zu einem Glotzen, wie es in der Höhe der Sonne sich ausdruckslos darbietet. Nicht menschlich sein könnend, ist es aber nicht einfach sachlich, sondern dämonisch. Somit zeigt sich in der Stunde der Acedie unentrinnliche Aufdringlichkeit, Aufsässigkeit der Dinge, in gänzlicher zeitlich wie räumlicher Distanzlosigkeit. Was die Zeit anlangt: Stagnation; was den Raum anlangt: Haß auf den Ort. Es geht nichts mehr“.³¹

Acedie war für die Kirchenväter eine Sünde. Der Heilige Thomas von Aquin verstand sie als *tristitia de bono divino* – Trauer, Trägheit und Unruhe, die aber das ausschließt, was die Wüstenväter mit dem Begriff *apatheia* bezeichneten: „die Ruhe des Geistes in Gott“.³² De Chirico räsoniert umgekehrt: nicht nur findet er die melancholischen Zustände unsündig, sondern auch „lockt“ er noch *demonium meridianum!* „Die Welt ist voll von Dämonen! So sagte Heraklit aus Ephesos als er während der Mittagstunde, die schwanger von Geheimnissen war, in den Säulengängen auf und ab ging. Es ist notwendig, die Dämonen in allen zu entdecken“.³³

Die Mittagstunde ist also für ihn eine metaphysische Zeit, die das Rätsel der Welt enthüllt. In der von Fremdheit, Unentschiedenheit und Stagnation ausgelösten Melancholie; in der Unruhe, Bedrohung und Apathie, die dann zum Vorschein kommen, findet der Maler einen positiven Aspekt. ET QUID AMABO NIHIL QUOD ENIGMA EST? lautet die Inschrift am Rahmen eines Selbstbildnisses aus 1911,

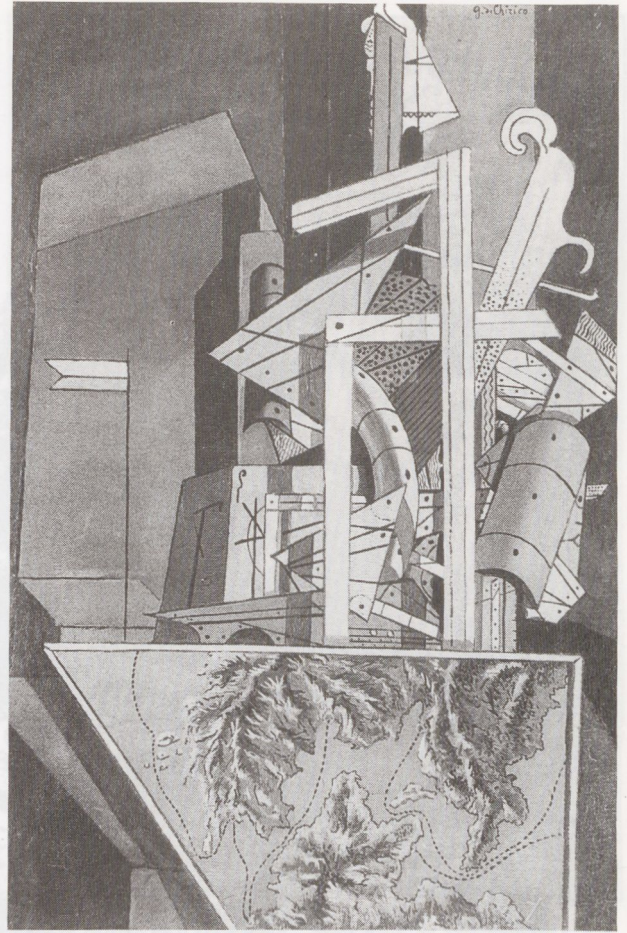
das den Künstler in einer sinnenden Pose, die Wange auf die Hand stützend darstellt.³⁴

Solche Denkweise war weder im Mittelalter noch im Altertum möglich. *Acedie* oder *tristitia* waren sündhaft, Melancholie dagegen war ausschließlich als eine Krankheit oder eine charakterologische Beschwerde verstanden, die von schwarzer Galle verursacht wurde.³⁵ Sogar die berühmten Erwägungen aus *Problemata Physica* (XXX, 1) von Pseudo-Aristoteles (Theophrast), die die Verbindung von Melancholie und der Genialität betreffen, beschränkten sich lediglich auf das Suchen nach psychologischen Erklärungen für die Tatsache, daß „alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen [sind]“.³⁶

Positive Elemente der melancholischen Erlebnisse finden wir zum ersten Mal bei Petrarca. In *Secretum* beklagt sich Franciscus bei Hl. Augustinus über die ihn peinigenden Trübnisse und Abscheu vor der Welt. Trotz aller Bitterkeit und Wehmut jenes Zustandes, doch entdeckt der Held drin auch das Element der Zufriedenheit: *voluptas dolendi*³⁷. Es kommt von dem Nachdenken über das menschliche Schicksal, über Fortuna, die unbeständig ist. Angenehme Empfindungen entstehen bei der Kontemplation, indem sie den Menschen eine Distanz zum Objekt des Nachdenkens halten läßt. Dann wird die Wonne der Wehmut geboren – „wenn Frieden die Brust des Berübten bewonnet“³⁸.

Eine seltsame, in dem melancholischen Zustand gefundene Zufriedenheit, verbindet sich also mit dem Genießen eines nicht mehr entfernbaren Risses, der auf der bisher glatten Oberfläche des Seins entdeckt wird. Wenn im Laufe der Zeit, die europäische Philosophie diesen Riß in eine Kluft verwandelte, um schließlich den Abgrund des Nichts zu entdecken, begann auch die metaphysische Dimension der Melancholieerfahrung zu wachsen. Sie läßt dann ohne Schreck und Verzweiflung in den leeren, aufweichenden Weltall hinein blicken.³⁹

Walter Benjamin versuchte solche Erfahrung der Welt schon im Barock zu finden, und zwar in den aus dieser Zeit kommenden deutschen Trauerspielen. „Wo das Mittelalter“, schrieb er, „die Hinfälligkeit des Weltgeschehens und die Vergänglichkeit der Kreatur als Stationen des Heilwegs zur Schau



6. Giorgio de Chirico: *Melancholie der Abreise*, 1916. London, Tate Gallery

stellt, vergräbt das deutsche Trauerspiel sich ganz in die Trostlosigkeit des irdischen Verfassung“.⁴⁰ Die Überzeugung, daß Alles keinen Sinn mehr hat, liegt an der Quelle der Weltbild im Barock. Den Künstlern bleibt nichts übrig, als jene leere Totalität zu beschreiben. Zu Worte kam dann die vollkommene Nichtigkeit des Schöpfens, die mit dem Mittel der Allegorie dargestellt wurde. Aus den Barockwerken strahlt der Gedanke: *vanitas vanitatum et omnium vanitas*. Der jene Allegorien verbindende Ausdruck der Wehmut, der für Benjamin mit Melancholie identisch war, „ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaften Genügen an ihrem Anblick zu haben“.⁴¹

Das Rätsel der Dinge liegt darin, daß die Natur und Artefakten nur als die Zeichen der Vergänglich-

Vbi Inletabilitas ibi Virtus



7. G.B. Castiglione: Melancholie, um 1647, Radierung, Hamburg, Kunsthalle

keit gesehen werden. Die Melancholie kommt von einer peinlichen Entdeckung, daß hinter der Jugend, Schönheit, dem Wohlstand und Überfluß immer der Tod und Verfall verborgen sind. Das Metaphysische der Erfahrung besteht hier also darin, daß der Mensch *sub specie melancholiae* den allgegenwärtigen vanitativen Aspekt bemerkt. Die Kunst hat als ihre Aufgabe, diesen Aspekt zu veranschaulichen und zu

bezeichnen, wozu die allegorische Art der Schilderung dient.⁴²

Neuere Untersuchungen haben die Thesen von Benjamin modifiziert. Wie es scheint, wäre es schwer, schon in der Barockzeit die Merkmale der nihilistischen Weltanschauung zu finden. Die Derbheit der damaligen Allegorien soll nicht auf absolute Weise gemeint werden. „Der melancholische Gehalt des Trauerspiels“, schreibt Hans-Jürgen Schings, „ist provokatorisch und konsolatorisch gemeint [...] Das Trauerspiel begreift sich nicht als autonomes Kunstgebilde, ‘über dem die Trauer ihr Genügen findet,’ vielmehr als einen in der dramatischen Kunstfigur aufbewahrten Wirkungsprozeß, der Melancholie (*Aegritudo*) ‘reinholt’. „Als Folge: „vergräbt die ‘*speculatio conditionis humanae*’ den Betrachter nicht in die ‘Trostlosigkeit der irdischen Verfassung,’ sie verschafft ihm Kraft solcher von Affekten geschärften Meditation Freiheit gegenüber Fortuna und Vanitas“.⁴³ *Vbi inletabilitas ibi virtus* lautet die Inschrift auf einem Stich von Giovanni Benedetto Castiglione, der eine unter Ruinen, Knochen und verdorbenen Gegenständen in Gedanken vertiefte Frau darstellt (um 1647 – Abb. 7). Die barocke *vanitas* will durch die Hervorhebung der Unbeständigkeit der Dinge dieser Welt folglich zur Entdeckung der unvernichtbaren Wirklichkeit d.h. des Gottes führen. Melancholische Erwägungen über die Vergänglichkeit der Dinge sollen nur zum Ziel werden, das zur Tröstung führt.⁴⁴

Die Situation änderte sich in der Aufklärung, als der französische Rationalismus an Stelle des Gottes den menschlichen Verstand entgültig einsetzte. Die *experimentum suae medietatis* bedeutete aber keinen Sieg der Weltanschauung, die eine harmonische Existenz der von den Fesseln des Aberglaubens und der Vorurteile befreiten Menschen verkündete. Statt des christlichen *ordo* „entsteht Melancholie aus dem Bewußtsein der ‘transzendentalen Obdachlosigkeit’“, „⁴⁵Das inmitten von Universum gestellte Ich war nicht imstande, der Welt einen Sinn zu versichern. Fast alle Vertreter des französischen Aufklärung (außer Diderot vielleicht) waren von *ennui* besessen, also von irrationaler Schwermut, deren Quelle in einer Sehnsucht nach absoluter Vollkommenheit lag, was dennoch im Rahmen ihrer Ansichten unerfüllbar bleiben mußte.⁴⁶

Seit jener Zeit wagte die europäische Kultur nie mehr, eine Weltanschauung anzunehmen, die das Gute des Daseins verkünden, und in ihr Zentrum Göttlichkeit stellen würde. Das Problem eines Europäers des 19. Jahrhunderts schildert sehr gut der Holzschnitt *Melancholie* (Abb. 8), gemacht nach einer Zeichnung von Caspar David Friedrich von seinem Bruder im Jahre 1803.⁴⁷ Eine in Gedanken versunkene Frau sieht in die unendliche Weite hin, die in der Graphik durch einen leeren Hintergrund ausgedrückt wird, der im Kontrast zu dem reich mit Pflanzen bedeckten Vordergrund steht. So dargestellt, kann jene Unendlichkeit keine klare Idee verkörpern, und zwar deshalb, daß es sich nicht sagen läßt, ob der weiße Hintergrund zur Hieroglyphe eines verborgenen Gottes wird, oder einfach die Anwesenheit des Nichts verkündigt. Das in diesem Werk enthaltene metaphysische Erlebnis wird auf die Betrachtung etwas unklares, zugleich Unentschiedenes, Anziehendes und Betäubendes zurückgeführt. Jene Unklarheit wird im Gefühl der allumfassenden Melancholie kulminiert, in dem wortlos das Begreifen der Existenzquellen ausgedrückt wird. Es rührt daher, daß die Welt im Unbekannten, Ungeannten, im etwas, was schwer zu bezeichnen sei, driftet.

Solche Meinungen können zum Nihilismus führen. Im Nihilismus „entweder ist Alles bedeutungslos, d.h. Nichts, oder Alles ist problematisch, d.h. Nichts“.⁴⁸ Die Welt hat also ihr Grund, wie es Nietzsche veranschaulichte, weder im Gott, noch im beständigen Dasein, sondern in einer Differenz: Alles ist es und ist es nicht mehr, es existiert zugleich sinn- und wertlos, es erscheint, obwohl dahinter kein Ding an sich steht. Keine Form des Daseins bleibt gänzlich mit sich selbst identisch – wirklich gibt es nur Schein.⁴⁹

Nihilismus in den Bildern von de Chirico kommt zum Vorschein in den Erlebnissen, die diese Differenz erhüllten. Seine *Melancholien* zeigen die Welt, die existiert und existiert nicht mehr, die etwas bedeuten will, und zugleich zum „Ausdruck des Ausdrucklosen“ wird, die lauter Rätsel symbolisiert, die in demselben Moment lockt und abstößt. Diese Welt scheint geordnet zu sein, unterstellt den geometrisch-perspektivischen Prinzipien, letzten Endes aber zeigt sich, daß sie nach keiner einheitlichen



8. C.D. Friedrich: *Melancholie*, 1803, Holzschnitt. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

Regel gebaut wird, und alles in Tausende einander nicht verbundene, sinnlose Dinge zerfällt.⁵⁰

Nicht jeder Nihilismus führt zur Melancholie. Melancholie erscheint nur dann, wenn sich eine nihilistische Erfahrung in Unentschiedenheit verwandelt. Nur dann offenbart sich die Differenz in Form eines Rätsels. Nichtigkeit erschreckt in dieser Situation nicht, sie stimmt nur nostalgisch, denn alles ist vorhanden, aber nicht vollkommen, nicht ganz wahrhaftig, und die der Welt zugrunde liegende Leere zum Schein wird. Die Unentschiedenheit jener Situation führt zum melancholischen Anhalten der Zeit: Wie kann man denn, wenn es Nichts seinem Ende geht, die Zukunft von der Vergangenheit unterscheiden? Auf diese Weise entsteht ein seltsames Gefühl der Ewigkeit, denn Welt-Schein wird zum Dauern. Gibt es keine Entscheidungen mehr, so werden auch kei-

ne Änderungen empfunden. Solche Ewigkeit ist leer, langweilig und traurig, doch auf eine eigene Art „metaphysisch“.⁵¹

Laßt uns letzte Frage stellen: Hat eigentlich das Dasein oder eher das menschliche *ego* an einer seltsamen Anämie, wie es Jeanne Hersch bezeichnete, erkrankt?⁵² Wenn die Metaphysik von de Chirico Entsprechungen des Ichs in der Welt entdeckt, so erzählen die Bilder des Künstlers dann im Grunde genommen davon, was im menschlichen Inneren geschieht. Das Gefühl der Entfremdung und Bedrohung, Stummheit und zugleich des rätselhaften Symbolismus der Dingwelt stellen den Zustand des europäischen Bewußtseins an der Schwelle des 20. Jahrhunderts dar. Auf den Plätzen und Straßen, unter den versteinerten Statuen, leeren Häusern mit

geheimnisvollen Arkaden, umgeben von Schatten der anonymen, doch gefährlichen Wesen, treibt das verlaufene Ich herum.⁵³ Im Jahre 1916 veröffentlichte Sigmund Freud sein berühmtes Studium *Trauer und Melancholie*. Er bewies dort, daß es zum Gegenstand der Krankheit und der melancholischen Gefühle das *ego* ist, das seine genau bestimmten Eigenschaften verloren hat. Vertieft in Schwermut kann es sich selbst nicht mehr finden, und in sich selbst hat es keine Unterstützung.⁵⁴ Es bleibt ihm nicht übrig, als unter anämischen Häusern, unter Schatten ohne Leben herumzutreiben, tief überzeugt davon, daß kein gemeinsamer Sinn diese Gegenstände verbindet. Aus dem tiefsten menschlichen Ich blickt Nichts heraus, das nach einer paradoxen Bezeichnung von Heidegger „alles nichtet“.

ANMERKUNGEN

* Dieser Aufsatz wurde im September 1993 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel geschrieben. Ich möchte mich bei Frau Mag. Krystyna Moczulska (Czartoryski Museum, Krakau) für Ihre Hilfe im Sammeln des ikonographischen Materials herzlich bedanken.

¹FÖLDÉNYI, L.F.: *Melancholie* (übersetzt v. N. Tahy). München 1988, S. 343

²FAGIOLO dell'ARCO, M.: *L'Opera completa di Giorgio de Chirico (1908-1924)*. Milano 1984, Kat. 52; – Siehe auch: CLAIR, J.: „*Sous le signe de Saturne*“. *Ordre visuel et ordre politique. Notes sur l'allégorie de la Mélancolie dans l'art de l'entre-deux-guerres en Allemagne et en Italie*. In: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 7-8, 1981, S. 186; – *Catalogo generale Giorgio de Chirico*. Bd. IV/1, Venezia 1974, Kat. 257.

³BERNHARD, M.-L. – DASZEWSKI, W.A.: *Ariadne*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 3. Zürich – München 1986, Kat. 118 und 123 (S. 1062). Das bis heute mit de Chiricos Bild nicht verbundene Figürchen aus Myrina befindet sich seit 1888 (Inv. Myrina 668) in Louvre. Als die fast ganze Sammlung der Objekten aus den Ausgrabungen Pottiers und Reinachs schnell nach der Erwerbung ausgestellt wurde (und ist bis heute noch ausgestellt), kann man vermuten, daß sich der Maler selbst diese Terrakotta *Ariadne* ansehen konnte. Siehe: MOLLARD-BESQUES, S.: *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terra-cuite Grecs et Romains*. Bd. 2: *Myrina*. Paris 1963, S. 80.

⁴FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 21

⁵*Catalogo*, op. cit. (Anm. 2), Bd. III/1, Venezia 1973, Kat. 170; – FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 50.

⁶*Catalogo*, op. cit. (Anm. 2), Bd. I/1, Venezia 1971, Kat. 17; – FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 46.

⁷FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 103

⁸Ebenda, Kat. 135.

⁹SCHMIED, W.: *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie*. In: ders., *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1989, S. 55-56; – ders.: *Giorgio de Chirico. Die beunruhigten Museen*. Frankfurt/M – Leipzig 1993, S. 39-44.

¹⁰RUBIN, W.: *De Chirico und der Modernismus*. In: Giorgio de Chirico – der Metaphysiker. Hrsg. W. Rubin, W. Schmied, J. Clair (Katalog der Ausstellung in München und Paris 1982/83). München 1982, S. 51-54; – THRALL SOBY, J.: *Giorgio de Chirico*. New York 1966, S. 71.

¹¹FAGIOLO dell'ARCO, M.: *De Chirico in Paris 1911-1915*. In: Katalog 1982/83 (wie Anm. 10), S. 42; – SCHMIED, op. cit. (Anm. 9, 1989), S. 46-47.

¹²Mit dem vergleichbaren Beispiel charakterisiert die Unentschiedenheit NYCZ, R.: *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*. In: ders., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, S. 118; – Siehe auch: DERRIDA, J.: *Dissemination* (übersetzt v. B. Johnson). Chicago 1981, S. 219.

¹³HESSE, H.: *Das Glasperlenspiel* (= H. Hesse, Gesammelte Werke, Bd.9), Frankfurt/M 1970, S. 155-156: „Diese Spielen

waren kleine Dramen von beinahe rein monologischer Struktur [...] Es wurde nicht nur zwischen der verschiedenen Themen und Themengruppen, auf denen das Spiel ruhte und deren Folgen und Gegenüberstellung sehr geistreich war, dialektisch konzentriert und gestritten, sondern es wurde auch die Synthese und Harmonisierung der gegensätzlichen Stimmen nicht in der üblichen, der klassischen Weise aufs Letzte gebracht, vielmehr erlitt diese Harmonisierung eine ganze Reihe von Brechungen und blieb jedesmal, wie ermüdet und verzweifelt, vor der Auflösung stehen und verklang in Frage und Zweifel“. Als Ursache dieser Stauung nennt Hesse eine Melancholie, die Tegularius Seele besessen hat (S. 154).

¹⁴ De CHIRICO, G.: *Über metaphysische Kunst*. In: ders.: *Wir Metaphysiker*. Gesammelte Schriften. (Hrsg. W. Schmied, übersetzt v. A. Henze). Berlin 1973, S. 44

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ HEIDEGGER, M.: *Sein und Zeit*. Tübingen 1993, S. 69-73

¹⁷ De CHIRICO, G.: *Das Mysterium der Kreation*. In: De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 16

¹⁸ WEININGER, O.: *Über die letzten Dinge*. Leipzig, Wien ¹1912, S. 113. – Siehe auch: SCHMIED, op. cit. (Anm. 9, 1989), S. 46-47.

¹⁹ WEININGER, op. cit. (Anm. 18), S. 113-114

²⁰ Ebenda.

²¹ De CHIRICO, G.: *Zeuxis, der Forscher*. In: De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 35

²² CIORAN, E.: *Melancholie*. In: ders., *Sur les cimes du désespoir*. Paris 1992 (in der polnischen Übersetzung von I. Kania: S. 61).

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda, S. 62.

²⁵ FRIEDRICH, V.: *Melancholie als Haltung*. Berlin 1991, S. 13

²⁶ De CHIRICO, G.: *Meditationes eines Malers*. In: De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 30; – FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 14.

²⁷ De CHIRICO, G.: *Auf dem Wege in die Zukunft*. In: De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 22

²⁸ WEININGER, op. cit. (Anm. 18), S. 91; – SCHMIED, op. cit. (Anm. 9, 1989), S. 48.

²⁹ BADER, G.: *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*. Tübingen 1990, S. 12; – SHOLEM, G.: *Walter Benjamin. The Story of the Friendship*. (übersetzt v. H. Zohn). New York 1987, S. 37.

³⁰ BADER, op. cit. (Anm. 29), S. 4-6; – BUNGE, G.: *Akedía. Die geistliche Lehre des Evagrius Pontikos vom Überdruß*. Köln 1983; – WENZEL, S.: *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*. Chapel Hill 1967.

³¹ BADER, op. cit. (Anm. 29), S. 11-12

³² Thomas von Aquin: *Summa Theologiae, II, II, quaest. 35*; – PIEPER, J.: *Musse und Kult*. München ⁷1965, S. 50; – BUNGE, op. cit. (Anm. 30), S. 48.

³³ De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 35

³⁴ FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 10

³⁵ WENZEL, op. cit. (Anm. 30); – KLIBANSKY, R. – PANOF-SKY, E. – SAXL, F.: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und*

der Kunst. (übersetzt v. Ch. Buschendorf). Frankfurt/M ²1990, Erster Teil; – FLASHAR, H.: *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin 1966.

³⁶ Zit. nach: KLIBANSKY u.a., op. cit. (Anm. 35), S. 59.

³⁷ WENZEL, S.: *Petrarcas „Accidia“*, übersetzt v. Ch. Fischer. In: Petrarca, hrsg. A. Buck (=Wege der Forschung, Bd. CCCLIII), Darmstadt 1976, S. 349-366; HORSTMANN, U.: *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein ausgeschwärtzes Gefühl*. Essen 1985, S. 22-24.

³⁸ *Die Gedichte Ossians*. (übersetzt v. M. Denis), Bd. 3. Wien 1769, S. 149; – Siehe auch: RICHARDSON, P.: *Wonne der Weh-muth / Joy of Grief*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 211, 1974, S. 377-381.

³⁹ FÖLDÉNYI, op. cit. (Anm. 1), Kapitel: *Die Herausforderung des Schicksals*, S. 114-168.

⁴⁰ BENJAMIN, W.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (= W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1), Frankfurt/M 1974, S. 260

⁴¹ Ebenda, S. 318.

⁴² BADER, op. cit. (Anm. 29), S. 66-74; – SAUERLAND, K.: *Gott, die Sprache, die Dinge und die Geschichte (Walter Benjamin)*. In: *Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende*. Hrsg. K. Sauerland (= Akten Internationaler Kongresses auf den Gebieten der Ästhetik und Literaturwissenschaft, hrsg. H.A. Glaser, Bd. 5). Frankfurt/M – Bern – New York – Paris 1988, S. 212-215.

⁴³ SCHINGS, H.-J.: *Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*. In: *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, hrsg. R. Grimm. Frankfurt/M 1971, Bd. 1, S. 22-23

⁴⁴ *L'Opera incisa di Giovanne Benedetto Castiglione*, hrsg. P. Bellini. Milano 1982, Kat. 15; – BANDMANN, G.: *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien* (= Wissenschaftliche Abhandlung der Arbeits-Gemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 12). Köln – Opladen 1960, S. 102-103; – WATANABE-O'KELLEY, H.: *Melancholie und melancholische Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte des 17. Jahrhunderts* (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 54), Bern 1978, S. 44.

⁴⁵ BLAMBERGER, G.: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman; Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart 1985, S. 19; – LUKÁCS, G.: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwid – Berlin 1974, S. 31ff; – REHM, W.: *Experimentum medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München 1947; – FÖLDÉNYI, op. cit. (Anm. 1), passim und S. 217-218.

⁴⁶ KUHN, R.: *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*. Princeton 1976, S. 139-164. Der Termin „Melancholie“ bekam in der Aufklärung – im Gegensatz zum „ennui“ – eine negative Bedeutung. Damit hat man die psychischkranken Leute, religiösen Enthusiasten, alle irrationelorientierten Reformatoren, etc. bestimmt. Siehe: SCHINGS, H.-J.: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in der Erfahrungs-seelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1977;

– SCHMITZ, H.-G.: *Melancholie als falsches Bewußtsein. Wie man weltanschauliche Gegner verteuftelt*. In: Neue Rundschau, 85, 1974, S. 30-32.

⁴⁷BÖRSCH-SUPAN, H. – JÄHNIG, K.-W.: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband). München 1974, Kat. 60; – HARTLAUB, G.F.: *Caspar David Friedrichs Melancholie*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 8, 1941, S. 268-272.

⁴⁸WELTE, B.: *O różnych znaczeniach nicości* (übersetzt v. J. Zychowicz). In: Znak, 425-426, 1990, S. 107; – WEISCHEDEL, W.: *Nietzsche oder Macht und Ohnmacht des Nihilismus*. In: ders., Die philosophische Hintertreppe, München 1991, S. 256-264.

⁴⁹DELEUZE, G.: *Nietzsche und die Philosophie* (übersetzt v. B. Schwibs). Hamburg 1991; – LINGIS, A.: *Wola mocy* (übersetzt v. S. Konopacki). In: Literatura na Świecie, 258-260, 1993, S. 338-341 und 352-353.

⁵⁰CLAIR, op. cit. (Anm. 2), S. 186-192

⁵¹KUHN, op. cit. (Anm. 45), S. 369-370; – PIKULIK, L.: *Langweile oder die Krankheit zum Kriege. Bemerkungen zu einem nicht nur literarischen Thema*. Zeitschrift für deutsche Philologie, 105, 1986, S. 603.

⁵²HERSCH, J.: *Anémie d'être? – Symptômes et diagnostic*. In: Reason, Action, and Experience. Essays in Honor of Raymond Klibansky, hrsg. H. Kohlenberger, Hamburg 1979, S. 51-60. – Siehe auch: KRISTEVA, J.: *Soleil noir. Dépression et mélancholie*. Paris 1987, S. 18-22.

⁵³JOUFFRAY, A.: *La metafisica di Giorgio de Chirico*. In: Cognoscere de Chirico. La vita e opera dell'inventore della pittura metafisica. Milano 1979, S. 80-81; – MILANTONI, G.: *Quale Malanconia?*. Artibus et Historiae, 2, 1980, S. 98-99; – RECHT, R.: *Mélancholie moderne*. In: Saturn en Europe, hrsg. R. Recht, F. Ducros (Katalog der Ausstellung in Les Musées de la Ville de Strassbourg 1988). Strassbourg 1988, S. 44-45.

⁵⁴FREUD, S.: *Trauer und Melancholie*. In: ders., Gesammelte Werke, Bd. 10. Frankfurt/M 1967, S. 428-446

Melanchólia metafyziky u Giorgia de Chirica. Osud čias modernizmu

Obrazy Giorgia de Chirica zobrazujúce melanchóliu (obr. 1-6) charakterizujú spoločné znaky. Ich vnútorný svet je vybudovaný z podobných, zgeometrizovaných a silno zjednodušených prvkov, ktoré sa zdajú byť iba napoly reálne. Túto nereálnosť zvýrazňujú aj nedôslednosti v perspektívnej výstavbe obrazov. Tento tajomný svet zároveň pri celej svojej zdanlivosti a nelogičnosti pôsobí dojmom trvalosti a nemennosti. Spolu to vytvára dojem cudzoty ukázanej skutočnosti a pocit ohrozenia emanujúceho z námestí a ulíc de Chiricom znázornených.

Hrozivý a nebezpečný svet, záhadne zotrúvajúci na pomedzí reálnosti a klamu, sa nezjavuje človeku v každodennej skúsenosti. Aby sme ho takým uzreli, treba vyjsť z bežnej existen-

cie. Vykonajúc takú operáciu, ako písal de Chirico, uzrieme svet v jeho metafyzickom rozmere. Metafyzikou je preňho dosiahnutie hlbokých vrstiev ľudského ja, v ktorých vnímané skutočné formy získavajú symbolický zmysel, vypovedajúci o ľudskom bytí.

Melanchólie de Chirica ukazujú svet povstály z ničoty. Metafyzické nadšenie nad záhadnosťou cudzieho a hrozivého sveta ukazuje okrem toho pre 20. storočie typické presvedčenie, že bytie nie je hodnotou a náplňou existencie, ale iba zdaním (nietzscheovské *Schein*). Skúsenosť tohto zdania spôsobuje melanchóliu, lebo očaruje i ohrozuje, a celkovo udržiava človeka v stave neriešiteľnej, i keď zafarbenej príjemnými pocitmi, depresie.