

Aufbruch oder Rückkehr? – Die homerische Irrfahrt bei Giorgio de Chirico und Alberto Savinio

STEPHANIE SCHLÖRB

Odysseüs
Les contremaîtres courent aux sirènes,
Charmant Ulysse, que me veux-tu? ...
Vois ces athlètes debout dans l'arène
Qui n'ont pour cuirasse que leur vertu.¹

Giorgio de Chirico, 1929

In dem vierzeiligen Gedicht *Odysseüs*, das der Maler Giorgio de Chirico im Alter von 41 Jahren in Paris verfasste, richtet sich das erzählende Ich direkt an den homerischen Helden. Seine Wortwahl verdeutlicht, dass Odysseus – ganz der griechisch-antiken Vorstellung verpflichtet – als ein Positivum verstanden wird.² Die Frage in der zweiten Verszeile „Charmanter Odysseus, was willst du von mir? ...“ verbindet kompositorisch die beiden Gegenpole der fremdbestimmt handelnden Gefährten und der tugendhaften Athleten. In der Rolle des Ich-Erzählers nimmt de Chirico unmittelbar an dem Geschehen teil und positioniert sich zwischen willenslosen Mitläufern und entschlossenen Anführern. Gleich einem Bindeglied steht er so zwischen Fremdbestimmung und Entschlossenheit, zwischen Passivität und Aktivität. Bemerkenswerterweise schreibt er sich diese Vermittlerrolle jedoch nicht selbst zu: Stattdessen bezeugt seine Frage, dass es Odysseus war, der den Kontakt initiierte. Das *erzählende Ich* ist die Interessensfigur des antiken Helden, nicht umgekehrt. Eine Erklärung liefert das Gedicht jedoch nicht: Odysseus schweigt, und die Frage de Chiricos nach den Motiven des Helden bleibt unbeantwortet.

Mitteilsamer tritt Odysseus hingegen im literarischen Werk Alberto Savinios auf, dem jüngeren Bruder de Chiricos. In dem parodistischen Drama *Capitano Ulisse*, das 1924/25 im Umfeld von Luigi Pirandellos *Teatro d'Arte di Roma* entstand,³ tritt der Heroe wie in der *Odyssee* als Protagonist auf. Die Titeländerung folgt der inhaltlichen Schwerpunktverschiebung: Im

1 Das Gedicht wurde erstmals im Dezember 1929 in der Zeitschrift *Sélection. Chronique de la vie artistique et littéraire* veröffentlicht. Vgl. de Chirico 2008, 469.

2 Vgl. Lobsien 2008, 485–499, hier insbes. 486 f.

3 Auf die Erstveröffentlichung im Jahr 1934 folgte am 8. Januar 1938 die Uraufführung im römischen *Teatro delle Arti* von Anton Giulio Bragaglia. Vgl. Tinterri 1989, 135, 152.

Fokus stehen die innere Disposition des Helden und seine Rolle in der Moderne, nicht seine Irrfahrt. Savinio verkürzt die 24 homerischen Gesänge auf drei Episoden und rückt das Schicksal des Helden näher an den Zuschauer heran, indem er das mythische Geschehen in die Zeit um 1900 überführt.⁴ Ausgehend von der Insel der Kirke (Akt I) gelangt Ulisse nach einem Aufenthalt auf der Insel der Kalypso und einem Zwischenstopp im Palast des Alkinoos (Akt II) schließlich nach Ithaka (Akt III). Dort verweilt der Rückkehrer jedoch nur kurz und verlässt enttäuscht über seine unerfüllten Sehnsuchtsbilder seine Heimat am Ende des Stücks wieder.⁵ Das Motiv der Unzufriedenheit, die aus ihr resultierende Abenteuerlust und der Drang erneut aufzubrechen, übernimmt Savinio aus der *Divina Commedia* Dante Alighieris, in der sich der einstige Held als „Prototyp des neuzeitlichen Menschen und Chiffre menschlicher Neugier, Grenzüberschreitung, aber auch Hybris“⁶ in den achten Kreis der Hölle verbannt wiederfindet. Die Vorstellung vom ständig wandernden Odysseus, der sich ununterbrochen auf der Suche nach etwas befindet, entwickelt sich zu einem favorisierten Figurenmodell moderner Literaten.⁷ Ganz unheroisch avanciert Odysseus im 19. Jahrhundert als Sinnsuchender zu einem Archetypus des modernen Menschen.⁸ Als tragisch-komische Figur verliert der Capitano wie bei Dante sein Heldentum und somit seine Daseinsberechtigung; und gleichzeitig entpuppt er sich in seiner neuen Rolle als Sinnsuchender auf der Flucht im Stück Savinios als ‚Drückeberger‘.

Sowohl Savinio als auch de Chirico sind fest mit den literarischen und bildkünstlerischen Traditionen des 19. Jahrhunderts verbunden. Ihre gemeinsame Herkunft und Erziehung liefern eine einmalige Vergleichsgrundlage, um zwei gegensätzliche Umgangsweisen mit der antiken Vorlage aufzuzeigen.⁹ Beide Brüder widmen sich dem Thema sowohl in ihren Schriften als auch in ihren Gemälden. Die direkte Gegenüberstellung offenbart, dass die *Odyssee* Homers, das heißt der Mythos als Erzählung, für Savinio einen größeren Stellenwert einnimmt, wohingegen de Chirico die Odysseus-Figur präferiert und den antiken Helden bevorzugt aus seinem mythologischen Kontext herauslöst.

4 Vgl. Grewe 2001, 226, 230.

5 Für eine ausführliche Analyse des *Capitano Ulisse* siehe Grewe 2001, 215–325, hier insbes. 226–268. Zur Rezeptionsgeschichte der *Odyssee* in der italienischen Moderne siehe Fornaro 2011, 347–350, 354–356; und Lobsien 2008, 492–497. Sowie ferner zur Bedeutung Homers: Bagordo 2010, 323–372, insbes. 340–344.

6 Rapp 2016, 62.

7 Vgl. Rapp 2016, 63.

8 Vgl. Grewe 2001, 221.

9 Für eine Biographie der beiden Brüder siehe: Holzhey/Roos 2001, 45–79.

Zwei Porträtmalereien Savinios, die eine männliche Figur als Brustbild und eine weibliche als Schulterstück zeigen, können aufgrund einer Ausstellungsrezension von 1934 als Darstellungen des zurückkehrenden Odysseus (Abb. 1) und seiner Frau Penelope (Abb. 2) identifiziert werden.¹⁰ Die Leinwände, 1934 erstmals gemeinsam in Rom präsentiert, befinden sich heute getrennt voneinander im Besitz römischer und mailändischer Privatsammlungen.



Abb. 1 Alberto Savinio: *Die Rückkehr des Odysseus*, 1933. Tempera auf Leinwand, 69 × 60 cm. Rom, Privatbesitz.



Abb. 2 Alberto Savinio: *Penelope*, 1933. Tempera auf Leinwand, 50 × 40 cm. Mailand, Privatbesitz.

Modell für das durch die Bildtitel identifizierbare mythologische Ehepaar saßen die Eheleute Gino Galletti und Delia Morino, Schwager und Schwägerin Savinios.¹¹ Obwohl beide Bildnisse unterschiedliche Leinwandformate aufweisen und die Porträtierten sich einander

¹⁰ Vgl. Vivarelli 1996, 151 (Kat.-Nr. 1933.10 [*Penelope*] und 1933.11 [*Il ritorno di Ulisse*]). Im Zusammenhang mit beiden Gemälden ist auch das Gemälde *Mercurio* (Kat.-Nr. 1933.9) interessant, da es einen weiteren Zeitgenossen Savinios, den Arzt Ascanio Maina, als mythologische Figur darstellt. In welchem Verhältnis der Porträtierte zu Savinios Schwager und Schwägerin stand, konnte im Rahmen dieses Aufsatzes nicht geklärt werden. Ob es sich bei den drei Gemälden eventuell um ein Dreierbildnis zum *Capitano Ulisse* handelt, muss an dieser Stelle daher offenbleiben.

¹¹ Vgl. Vivarelli 1996, 151. Bei Delia Morino handelt es sich um eine der drei Schwestern der Ehefrau Savinios. Vgl. Berizzi 2014, 35.

nicht zuwenden, sind sie als Porträts *en pendant* zu verstehen.¹² Die naturalistische Darstellung der Figuren betont den Wirklichkeitscharakter der Modelle, den auch die Reduzierung der erzählerischen Mittel unterstützt: Lediglich der als antiker Reisehut zu interpretierende moderne Trilby des Odysseus und der goldene Ehering der vor die Brust gehobenen Hand Penelopes verweisen auf ihre Charakterisierung in der *Odyssee*. Im *Odysseus*-Gemälde erweckt der in fedrigem Pinselduktus ausgeführte blaugüne Bildhintergrund derweil Assoziationen mit der offenen See, während eine Fensterbrüstung und Gardine in verkürzter Erzählung Penelope in einem Innenraum verorten.¹³ Mit der Kenntnis um die antike Charakterisierung des mythologischen Ehepaars drängt sich beim Bildbetrachter allerdings die Frage auf, wie Savinio diese darstellte: Der hagere Körperbau des wenig enthusiastisch dreinblickenden Odysseus und das biedere Erscheinungsbild einer deutlich gealterten Penelope scheinen unvereinbar mit dem von Tatendrang geprägten antiken Helden und seiner von zahlreichen Freiern umworbenen Ehefrau. Eine Erklärung liefert Savinios Theaterstück: Beide Gemälde stehen in unmittelbarer zeitlicher und inhaltlicher Nähe zum *Capitano Ulisse*, der ein Jahr nach Ausführung der Bildnisse erstmals 1934 veröffentlicht wurde. Dass es sich bei seinem Protagonisten nicht mehr um den homerischen Helden handelt, verbalisiert das Stück bereits zu Beginn des ersten Aktes explizit:¹⁴ Auf der Insel der Kirke gestrandet, hat sich der einstige Held dem unnatürlich monotonen Inselleben angepasst und zu einem sehnsüchtigen Melancholiker entwickelt. Im Verlauf seiner Reise ist sein heldenhafter Tatendrang aktionsloser Tristesse gewichen. Durch diese inhaltliche Änderung und seine Komik parodiert

12 Dafür sprechen ebenfalls die einheitliche technische Ausführung (Tempera auf Leinwand) sowie das gemeinsame Entstehungsjahr (1933).

13 Das Bildthema der am Fenster sitzenden Penelope findet sich noch mehrmals im Werk Savinios. Als Beispiele lassen sich anführen: *Die Abfahrt des Odysseus*, 1930 (vgl. Vivarelli 1996, 109, Kat.-Nr. 1930.45) und *Penelope*, 1933 (vgl. Vivarelli 1996, 148, Kat.-Nr. 1933.5). Zusammen betrachtet beinhalten beide Gemälde eine zeitliche Dimension: *Die Abfahrt des Odysseus* zeigt eine jüngere Penelope, die aufgrund ihres schlanken Körperbaus und ihres leichten Sommerkleids in heller Farbigkeit eine jugendlichere Erscheinung darstellt. Die drei Jahre später entstandene Version mit identischer Bildkomposition zeigt Penelope in fülligeren Körperformen in einem dunklen Kleid mit schwerem Manteltuch. Im Vergleich wirkt die zweite Penelope deutlich matronaler und daher älter. Auch drückt sich in der Behandlung des Hintergrundes ein deutlicher Stimmungsunterschied aus. Bei der gealterten Penelope verweist die bedeckte Wetterlage auf eine schlechte Gemütsstimmung. Savinio illustriert so zwei Zeitstufen des Epos: die jugendliche Penelope zum Zeitpunkt der Abfahrt und die gealterte, die bereits Jahre auf die Rückkehr ihres Mannes wartet. Die vor dem Fenster sitzenden Frauen zeigen in ihrer Figurenkomposition deutliche Anklänge an die antike Statue der *Trauernden Penelope* (460–450 v. Chr., Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. 754).

14 Vgl. Savinio 1989, 42 f.

und degradiert Savinio im *Capitano Ulisse* den antiken Mythos und entheroisiert auf diese Weise den homerischen Helden, der im 20. Jahrhundert angekommen von seinen historisch auferlegten Rollen befreit wird.¹⁵ Die Porträts entsprechen dieser Leseart: Zum einen entschied sich Savinio gegen den Rückgriff auf etablierte Darstellungskonventionen; und zeigt mit den gealterten Eheleuten stattdessen die physischen Auswirkungen der 20-jährigen Trennung. Zum anderen verzichtet er in den Porträts auf die Illustration identitätsstiftender *Odyssee*-Episoden. Die Aufgabe dieser determinierenden äußeren Faktoren führt zum Verlust des Heroentums und damit zur Menschwerdung. Die Abbildung realer Zeitgenossen und die Abkehr von der Idealisierung verstärken diesen entheroisierenden Effekt. Hinzukommt, dass die Darstellung der Porträtierten in zeitgemäßem, alltäglichem Gewand dabei gleichzeitig den Sinn und die Funktion typisierter oder historisierter Porträts negiert. Es sind nicht Schwager und Schwägerin Savinios, die in die Rollen des antiken Mythenpaares schlüpfen und so deren heldenhafte Eigenschaften auf sich übertragen, sondern umgekehrt: Die durch ihre mythologische Herkunft und historische Signifikanz überhöhten Figuren Odysseus und Penelope erweisen sich in den veristischen Porträts Savinios und in der Moderne als gewöhnliche Sterbliche.

Bezüge aus der antiken Mythologie durchziehen zeitlebens Schriften und Malerei Savinios. Figuren und Episoden der *Odyssee* stellt er jedoch hauptsächlich in den Jahren um die Veröffentlichung des *Capitano Ulisse* in seiner Malerei dar. Dabei unterscheidet er im Wesentlichen zwischen der Darstellung von Naturwesen sowie der gemeinsamen Darstellung von Göttern und Menschen.¹⁶ Während die Naturwesen nicht im *Capitano Ulisse* auftreten und ihr Mythos somit keine Aktualisierung erfährt, verweisen die Darstellungen letzterer auf ihre Bühnenrolle.

In den Gemälden *Die Rückkehr des Odysseus* (Abb. 3) und *Odysseus und Telemachos* (Abb. 4) illustriert Savinio in den Jahren 1932–1933 jeweils zwei Szenen, die sowohl in seiner eigenen als auch in der homerischen Version sequenziell aufeinanderstoßen: Nach einem Treffen mit Athena am Strand von Ithaka gibt Odysseus sich seinem Sohn Telemachos zu erkennen. In ihrem göttlichen und heldenhaften Erscheinungsbild gibt Savinio diesmal den

15 Vgl. Grewe 2001, 229–232.

16 *Sirenen*, 1929 (vgl. Vivarelli 1996, 86, Kat.-Nr. 1929.58), *Odysseus und Polyphem*, 1929 (vgl. Vivarelli 1996, 69, Kat.-Nr. 1929.17) und *Odysseus und Polyphem*, 1932 (vgl. Vivarelli 1996, 134, Kat.-Nr. 1932.18). Die Version von 1932 findet ihre Vorlage in einem Gemälde Arnold Böcklins aus dem Jahr 1896, vgl. Falsitta 1990, 118. Das Thema der Schiffsreise findet sich ebenfalls häufig im Œuvre, jedoch ohne in nomineller Referenz zur *Odyssee* zu stehen.



Abb. 3 Alberto Savinio: *Die Rückkehr des Odysseus*, 1932–1933. Tempera auf Leinwand, 65 × 54 cm. Mailand, Privatbesitz.



Abb. 4 Alberto Savinio: *Odysseus und Telemachos*, 1932–1933. Tempera auf Leinwand, 65 × 50 cm. Privatbesitz.

Beschreibungen der homerisch-literarischen Vorlage den Vorzug: Ihre Heroisierung erzielt er unter anderem dadurch, dass er auf prominente kunsthistorische Vorbilder zurückgreift. Während die beiden Begleitfiguren Athena und Telemachos die antiken Statuen der *Athena Giustiniani* und des *Ares Ludovisi* zitieren, kombiniert Savinio in den beiden Odysseus-Figuren antike und frühneuzeitliche Standbilder miteinander: Der zurückgekehrte Odysseus entspringt in seiner Gesamtkomposition dem *Riace-Krieger A*, inkorporiert in seinem proportional vergrößerten rechten Arm und insbesondere mit der auffällig zur Bildfläche hin gedrehten Hand den *David* Michelangelos. Die gleiche Vorgehensweise zeigt das Telemachos-Gemälde, in dem die exponierte linke Hand des Odysseus die Hand- und Armhaltung des *Thermenherrschers* zitieren dürfte. Der fehlende Speer deutet jedoch die Handhaltung zum Zeigegestus um, sodass beim Bildbetrachter Assoziationen an die Figur Platons aus Raffaels *Schule von Athen* hervorgerufen werden. Durch die Vermischung der kunsthistorischen Vorlagen aus unterschiedlichen Epochen reiht Savinio seine Charaktere in eine Jahrhunderte andauernde Rezeptionsgeschichte ein und verzeitlicht auf diese Weise erneut den antiken Mythos. In beiden Gemälden betonen insbesondere die geringe Raamtiefe und die Lichtführung die theatrale Seite der dargestellten Szenen, und wie im

Capitano Ulisse demaskiert die Theatralisierung den Mythos als inszeniertes Schauspiel.¹⁷ Sinnigerweise illustriert Savinio die zusammenhängenden Episoden werkübergreifend und rückt auf diese Weise metareferenziell die Erzählstruktur der beiden literarischen Vorlagen ins Bild. Eine narrative Zusammengehörigkeit, die sich erst beim gemeinsamen Betrachten der Gemälde in den annähernd spiegelbildlichen Bildkompositionen äußert. Beide zeigen zwei Figurengruppen vor vergleichbar schematisierten Meerlandschaften, die ein Bühnenvorhang szenisch voneinander trennt. Die Szenenwahl mit dem simultanen Auftreten des Odysseus dürfte nicht zufällig getroffen sein, folgt auf das heroische Auftreten in der göttlichen Sphäre, das Zusammentreffen mit seiner Schutzgöttin, doch die Menschwerdung in der irdischen, die Wiedervereinigung mit seinem Sohn. In der wechselseitigen Betrachtung beider Gemälde kommt also erneut die menschliche, unheroische Seite des antiken Helden zum Vorschein. Das karikaturesk überzeichnete Erscheinungsbild der Figuren negiert trotz des Rückgriffs auf kunsthistorische Zitate ihre inhaltliche Heroisierung durch formale Idealisierung. Die Aufgabe des klassischen Formenrepertoires erfolgt dabei als logische Konsequenz zum Verlust des Heroentums, wie Savinio es im *Capitano Ulisse* sprachlich entwirft. Die Bearbeitung des Mythos, wie Savinio sie in Bild und Schrift vornimmt, seine Aktualisierung innerhalb des Wertesystems des frühen 20. Jahrhunderts führen zu einer Dekontextualisierung der antiken Vorlage und der Entmythologisierung ihrer Helden. Als Mythenschreiber und Mythenkommentator bringt Savinio in den vorgestellten Beispielen den Anachronismus des antiken Mythos in der Moderne und die Notwendigkeit für neue Vorbilder zum Ausdruck.¹⁸

Anders als bei Savinio spielt die *Odyssee* als Bildthema bei de Chirico keine Rolle. Dem älteren der beiden Brüder geht es nicht um die Entheroisierung der mythologischen Figuren oder die Dekonstruktion ihres Mythos, sondern er nutzt diesen, wie andere griechische Mythen auch,¹⁹ als biographische Referenzpunkte. Während ihn in seinen Gemälden die Figur des Odysseus interessiert, widmet er sich in seinen Schriften Odysseus, Homer und der *Odyssee* gleichermaßen. Als rhetorisches Mittel dienen sie ihm zur Gegenüberstellung von Antike und Moderne sowie zur Positionierung der eigenen Künstlerexistenz im kunsthistorischen Diskurs.

17 Vgl. Grewe 2001, 220.

18 In seiner parodistischen Aneignung der homerischen Vorlage und ihrer ins Komische überhöhten Protagonisten folgt Savinio dem Rezeptionsmodus der Mythentransposition, in der Figurentypen oder identitätsstiftende Episoden neu interpretiert und so aktualisiert werden. Vgl. Lobsien 2008, 495; sowie Grewe 2001, 229.

19 Vgl. Baldacci 1997, 81.

Zur verbindlichen „Privat-Mythologie“²⁰ verklärt, greift die Kunstgeschichtsschreibung diese literarischen Vergleiche auf und überträgt sie auf seine Gemälde. Die von de Chirico



Abb. 5 Giorgio de Chirico: *Odysseus*, 1922. Tempera auf Leinwand, 90 × 70 cm. Privatbesitz.

gezogenen Parallelen zur antiken Mythologie werden dabei wiederholt durch Kommentare seitens der Autoren bildhaft und einprägsam erweitert. Ein Vorgehen, das zu Beginn der 1980er-Jahre in einer Gleichsetzung von de Chirico und Odysseus und in der Vermischung von realer und fiktiver Biographie resultiert.

Im Winter 1921 – 1922 malte de Chirico das Gemälde *Odysseus* (Abb. 5), in dem der Held leinwandfüllend nackt am Strand sitzt. Sein rechter Arm weist auf das offene Meer hinaus, während er über die linke Schulter hinweg direkt den Bildbetrachter anschaut. Sitzhaltung und Kopfdrehung erinnern an die antike Bronzestatue des *Thermenboxers*, und erweitern so das kunsthistorische Zitat,²¹ dessen Ursprung in Arnold Böcklins Gemälde *Odysseus am Strande des Meeres* (1869) liegt.²² Von dieser ersten Version des Bildthemas, die sich zunächst im

20 Schmied 2001, 111.

21 Vgl. Pirani 1996, 58; sowie Greub 2008, 407.

22 Vgl. Abb. 7 zu dem Beitrag von Thierry Greub in diesem Band. Dazu Fagiolo dell'Arco 1980, 23.

Besitz Mario Broglios befand, fertigte de Chirico zwei Jahre später, 1924, eine fast identische Version für Paul Eluard an.²³ Beide Gemälde, die ursprünglich den generischen Titel *Ulisse* trugen, wurden von Maurizio Fagiolo dell'Arco 1980 aufgrund der physiognomischen Gemeinsamkeiten des Odysseus zu zeitnah entstandenen Selbstbildnissen de Chiricos in Bezug gesetzt und als verschlüsselte Porträts interpretiert.²⁴ In dem für de Chirico unüblichen Vollbart sieht der Autor einen Rückgriff auf die Ikonographie des Odysseus.²⁵ Diese bildliche „Automythografie“²⁶ begründet Fagiolo dell'Arco auch mit der vermeintlichen Identifizierung de Chiricos mit Odysseus, die der Autor wie folgt beschreibt:

Dal 1910 de Chirico si è sempre identificato con Odisseo, ha visto nel periplo di quell'eroe un traslato della sua gioventù di transfuga apolide (e anche nella pagina di Savinio, autore d'un disegno dallo stesso soggetto, torna la tematica odissiaca). Si saldano così tutti gli enigmi nella sua personalità oracolare.²⁷

Mit diesen Worten attestiert Fagiolo dell'Arco de Chirico die Selbstidentifizierung mit Odysseus und spricht einige Zeilen später explizit von einer Gleichsetzung der beiden. Sowohl das *Odysseus*-Gemälde als auch die Schriften de Chiricos würden diese Gleichsetzung demonstrieren.²⁸ Ein Jahr später, 1981, führt Fagiolo dell'Arco die Version von 1924 erstmals unter dem Bildtitel *Selbstbildnis im Gewand des Odysseus*, nimmt also posthum eine interpretative Aktualisierung des Bildtitels vor, die bis heute prägend ist.²⁹ Zwar

23 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1984, 109, Kat.-Nr. 183; 117, Kat.-Nr. 232.

24 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1980, 22.

25 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1980, 22. 1997 geht Roos noch einen Schritt weiter und erkennt in der Bärtigkeit zusätzlich einen Verweis auf Böcklin, da dieser sich ebenfalls in der Rolle eines heimatlosen Vagabunden gesehen und so ein Leitmotiv der Biographie de Chiricos vorweggenommen habe; seine Lebensreise sei gleichermaßen von einem rastlosen Umhergetriebensein geprägt gewesen. Vgl. Roos 1997, 239.

26 „questa automitografia“, Fagiolo dell'Arco 1980, 22.

27 Fagiolo dell'Arco 1980, 22: „Seit 1910 hat sich de Chirico immer mit Odysseus identifiziert, hat in der Irrfahrt dieses Helden einen bildlichen Ausdruck seiner Jugend als staatenloser Deserteur gesehen (und auch bei Savinio, Urheber einer Zeichnung mit dem gleichen Bildthema, kehrt die Odyssee-Thematik zurück). Alle Rätsel verbinden sich so in seiner orakelhaften Persönlichkeit.“ [Übers. von Stephanie Schlörb].

28 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1980, 22.

29 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1981, 35. Für eine knappe, chronologische Darstellung der Bildtitel in Ausstellungen siehe Fagiolo dell'Arco 1986, 42–45. Die Gemälde werden heute wie damals uneinheitlich benannt, bezeichnen aber immer den homerischen Helden, z. B. *Ulisse*, *Ulisse (Autoritratto)*, *Autoritratto in veste di Odisseo*.

überzeugt die Entschlüsselung der Gemälde, jedoch wirft die Aussage Fagiolo dell'Arcos nach genauer Analyse auch Fragen auf. In den Gemälden von 1922 und 1924 verkleidet sich de Chirico im mythologischen Gewand, tritt also zunächst nur *in* der Rolle des Odysseus auf. Durch die Gleichsetzung beider erhebt Fagiolo dell'Arco den Menschen de Chirico jedoch bereits *zu* Odysseus und macht aus ihm die moderne Version des antiken Helden. Offen bleibt daher die Frage, ob sich de Chirico tatsächlich *als* moderne Inkarnation des mythologischen Helden verstand, so wie es das Zitat von Fagiolo dell'Arco suggeriert, oder ob er sich nur vergleichend *in* dessen Rolle sah. Schreibt de Chirico den antiken Mythos fort oder adaptiert er diesen nur für sich?

Zur Beantwortung dieser Frage erweisen sich die Schriften de Chiricos gegenüber seinen Gemälden als aussagekräftigere Quellen. De Chiricos Umgang mit der mythologischen Vorlage äußert sich darin auf zwei Weisen: Zum einen auf nomineller Ebene, das heißt Odysseus, Homer und die *Odyssee* werden explizit genannt. Zum anderen auf referenzieller Ebene. In diesem Fall arbeitet de Chirico mit Anspielungen und erweckt im Leser lediglich Erinnerungen an die Abenteuer des Helden. Die Funktion beider Rezeptionsweisen ist dieselbe: Als Vergleiche zwischen Antike und Moderne dienen sie ihm zur Positionierung der (eigenen) Kunst in einem etablierten Referenzsystem. Im Rahmen dieser intellektuellen Untermauerung nutzt er den antiken Mythos als narrative Folie, eine Aktualisierung des Mythos findet nicht statt. Gemäß der historischen Auffassung verbleibt Homer ganz in seiner Rolle als Dichter der Vorzeit: Er ist Erschaffer mythischer Landschaften und geheimnisumwobene Persönlichkeit.³⁰ In seinen Beschreibungen schwankt de Chirico zwischen nostalgischer Wehmut und altertümlicher Bewertung,³¹ zieht Homer aber auch für den persönlichen Künstlervergleich heran.³² Seine literarischen Rekurse auf die *Odyssee* fungieren unverändert als Handlungsraum für Odysseus,³³ und das Epos als solches steht beispielhaft für eine gelungene und fesselnde Erzähltechnik.³⁴ Verweist de Chirico auf Odysseus, charakterisiert er ihn als „Odysseus errante“,³⁵ als Wandernden. In seinen rhetorischen Vergleichen löst er ihn zumeist aus dessen sozialen Strukturen heraus und macht Odysseus so zum alleinigen Handlungsträger. Diese Figurenauffassung bezeugen ebenfalls seine Gemälde, und es sind

30 Vgl. de Chirico 1919, 87; de Chirico 1920b, 138; de Chirico 1927, 275.

31 Vgl. de Chirico 1920a, 100.

32 Vgl. de Chirico 1927, 275.

33 Vgl. de Chirico 1924, 254.

34 Vgl. de Chirico 1921, 142.

35 Vgl. de Chirico 1924, 254; de Chirico 1925, 269; de Chirico 1927, 275.

diese Eigenschaften, mit denen de Chirico sich wiederholt selbst charakterisiert.³⁶ Diese Korrelation dürfte Fagiolo dell'Arco dazu bewegt haben, zu schreiben, dass de Chirico sich mit Odysseus identifiziert habe – denn explizite Äußerungen zu einem entsprechenden Selbstverständnis konnten bisher nicht nachgewiesen werden. Vergleiche mit dem Helden sind stets assoziativ und damit interpretativ. Das eingangs zitierte Gedicht weist darauf hin, dass de Chirico sich selbst nicht als moderne Inkarnation des antiken Odysseus verstand, da er in dem Gedicht eindeutig zwischen sich selbst in der Rolle des *erzählenden Ichs* und dem antiken Helden unterscheidet. Odysseus antwortet nicht auf die Frage des Malers, da er und sein Mythos in ihrer antiken Welt, der mythologischen Vorzeit, verbleiben und nicht von de Chirico für seine Gegenwart aktualisiert werden. Seine Biographie schreibt den antiken Mythos demnach nicht fort, sondern adaptiert diesen als Narrativ.

Fagiolo dell'Arcos Zeitangabe, de Chirico habe sich ab „1910“ mit Odysseus identifiziert, dürfte sich von dem Gemälde *Das Geheimnis des Orakels* (Abb. 6) herleiten: Das Werk, das bereits 1909 in Mailand entstand und sich dort heute in Privatbesitz befindet,³⁷ datierte der Autor noch auf 1910.³⁸ Über ein Jahrzehnt vor den Selbstbildnissen als Odysseus entstanden beinhaltet es bereits die wirkungsreichste *Odysseus-Referenz* des Œuvres. In der am Rand der Fensteröffnung stehenden männlichen Figur zitiert de Chirico den in sich versunkenen, eng in ein Himation eingehüllten Odysseus, wie Arnold Böcklin ihn in seinem 27 Jahre zuvor entstandenen Gemälde *Odysseus und Kalypso* darstellte (Abb. 7).³⁹ Der Schweizer Maler thematisiert darin zwar eine Episode des Epos,⁴⁰ verzichtet jedoch auf die Darstellung narrativer Einzelheiten.⁴¹ Durch diesen Verzicht und die antithetische Gegenüberstellung beider Geschlechter stellt er symbolische Bildbezüge her und ermöglicht so eine allgemeingültige Bildaussage unabhängig von dem ursprünglichen Bildthema.⁴² Durch die Abkehr von einer primär illustrativen Darstellung und dem subjektiven Umgang

36 Wenn de Chirico Odysseus nicht isoliert, lässt er ihn zumindest als Protagonisten auftreten; z.B. in seinem autobiographischen Roman *Hebdomeros* (1929). Hier befindet sich der gleichnamige Held, das Künstler-Alter Ego de Chiricos, mit Gefährten auf einer Reise, bevor er am Ende von der personifizierten Unsterblichkeit getröstet wird. Der Roman beinhaltet deutliche Anspielungen auf Motive der *Odyssee*, ohne diese jedoch explizit zu thematisieren. Vgl. de Chirico 1969.

37 Vgl. Baldacci 1997, 78.

38 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1981, 122.

39 Für ausführlichere Informationen siehe Baldacci 1997, 77–83.

40 Vgl. Holenweg 2001, 278.

41 Vgl. Schmidt 2001, 17.

42 Vgl. Holenweg 2001, 278.



Abb. 6 Giorgio de Chirico: *Das Rätsel des Orakels*, 1909. Öl auf Leinwand, 42 × 61 cm. Turin, Privatbesitz.



Abb. 7 Arnold Böcklin: *Odysseus und Kalypso*, 1882. Öl auf Mahagoniholz, 103,5 × 149,8 cm. Kunstmuseum Basel.

mit der Textvorlage entstehen im 19. Jahrhundert neue Bildentwürfe mit suggestiven Bildwirkungen.⁴³ Grundlegende Gestaltungsprinzipien, derer sich de Chirico bedient und die er aller Wahrscheinlichkeit nach gemeinsam mit Savinio um 1909 für sich entdeckte.⁴⁴

43 Vgl. Lobsien 2008, 497 f.

44 Vgl. Baldacci 1997, 60. Der Autor bezieht sich hier auf eine heute verschollene Zeichnung Savinios von 1909–1910, die die gleiche Repoussoirfigur wie im Gemälde de Chiricos zeigt und aufgrund

De Chirico verstärkt diese zusätzlich durch den enigmatischen Bildtitel, aufgrund dessen das Gemälde allgemein als Moment des Orakelspruchs an Odysseus interpretiert wird, der ihm seine Irrfahrt vorhersagt.⁴⁵ Eine Deutung, die Gerd Roos noch präzisiert, indem er genau den Moment dargestellt sieht, in dem Odysseus sich seines schweren Schicksals bewusst wird und in Melancholie versinkt.⁴⁶ Mit dieser Interpretation entspricht der Entwurf de Chiricos den Bildkonventionen des 19. Jahrhunderts, indem in der Figur des Odysseus die Stimmung der gesamten Bildszene kulminiert.⁴⁷ Komplett verhüllt – quasi entmaterialisiert – verkörpert Odysseus als „präsenze Absenz“ den Melancholiker und entspricht damit dem bevorzugten Figurenmodell.⁴⁸

Es ist diese suggestive Qualität, die de Chirico an der Odysseus-Figur von Böcklin interessiert, nicht seine mythologische. Zeitlebens zitiert de Chirico seine Adaption entweder als lebendigen Himationsträger oder zur Statue versteinert auf einem Sockel und macht den einstigen Odysseus so zu einem seiner einflussreichsten Bildmotive.⁴⁹ Im formalen Transformationsprozess verliert die androgyne Figur jedoch ihren literarischen Bezug, wodurch sie zum universellen Träger neuer Bildinhalte und Bildinterpretationen wird. Diese Offenheit des Bildmotivs dürfte Fagiolo dell'Arco 1984 dazu verleitet haben, seine Beobachtungen zu den Odysseus-Selbstbildnissen von 1980 wortwörtlich auf *Das Rätsel des Orakels* zu übertragen und sein Selbstzitat um die Behauptung „l'enigma dell'oracolo è l'enigma di Odisseo, e Odisseo è de Chirico“⁵⁰ zu erweitern. Der Autor überträgt in diesem Fall seine Aussagen zu den Gemälden von 1922/24 rückwirkend auf eines der bedeutendsten Gemälde de Chiricos und verleiht seinen ersten Beobachtungen durch die prägnante Aussage zusätzlichen Nachdruck. Die Prominenz des Motivs, seine wiederholte Darstellung im Œuvre und die repetitive Übernahme der aussagekräftigen Worte Fagiolo dell'Arcos führen in der Folgezeit dazu, dass die Gleichsetzung de Chirico/Odysseus sich als Topos und Narrativ etabliert und insbesondere posthum in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre

deren Existenz nicht mehr rekonstruierbar ist, welcher der Brüder das Bildzitat erstmals von Böcklin übernahm. Die Zuschreibung an Savinio mit der Zeitangabe „1909“ findet sich bereits bei Fagiolo dell'Arco 1981, 55.

45 Fagiolo dell'Arco 1984, 81, Kat.-Nr. 15.

46 Vgl. Roos 1997, 228.

47 Vgl. Lobsien 2008, 497.

48 Vgl. Lobsien 2008, 497.

49 Vgl. Noel-Johnson 2019, 16.

50 Fagiolo dell'Arco 1984, 109 f., Kat.-Nr. 183.

in der Forschungsliteratur manifestiert.⁵¹ Es ist die Vorstellung vom Künstler als Suchenden, auf den sich sowohl de Chirico als auch die Forschung beziehen.

Die Publikationen Fagiolo dell'Arco, die in diesen Jahren entstehen, gelten noch heute als Grundlagenforschung, und seine Forschungsergebnisse leisteten einen wesentlichen Beitrag für den Untersuchungsgegenstand. Bei der Durchsicht der einschlägigen Forschungsliteratur dieser Zeit ist zu beobachten, wie der Mythologisierungsaspekt zunehmend – auch international – ab den frühen 1980er-Jahren Verbreitung findet. Für den deutschsprachigen Raum ist hier insbesondere der Aufsatz *Die sieben Städte Giorgio de Chiricos* von Wieland Schmied zu nennen, den der Autor anlässlich der internationalen Wanderausstellung *De Chirico* (New York, München, Paris, London) publizierte.⁵² Die deutsche Ausgabe des Katalogs (unter anderem mit einem Beitrag von Fagiolo dell'Arco) wird eröffnet mit dem Aufsatz Schmieds und den Worten:

Sieben Städte wetteiferten um die Geburt Homers. Sieben Städte sind es auch, die in der Biographie des Malers de Chirico eine besondere Rolle spielen und denen er sich in geheimnisvoller Weise verbunden fühlte – so sehr verbunden, daß sie zu Fixpunkten seiner privaten Mythologie wurden und ihm in wechselnden Phasen seines Lebens der Reihe nach als Plätze der Geburt oder Wiedergeburt erschienen.⁵³

Rom werde de Chirico dabei zur „Stätte der Heimkehr, in die er – gleich Odysseus zu Penelope [...] – zurückfindet“⁵⁴. Wie bereits Fagiolo dell'Arco übernimmt Schmied den literarischen Verweis auf Homer den essayistischen Schriften de Chiricos, ergänzt diesen bildhaft um eine biographische Analogie zu Odysseus und integriert diesen argumentativ in seinen wissenschaftlichen Aufsatz. Binnen weniger Zeilen wird de Chirico bei Schmied nicht

51 Zuletzt konnte das Selbstzitat Fagiolo dell'Arcos in einer Publikation aus dem Jahr 2000 nachgewiesen werden, vgl. Fagiolo dell'Arco 2000, 44. In derselben Publikation findet sich auch eine Biographie de Chiricos mit dem Titel *I tempi di Odisseo. Biografia di Giorgio de Chirico, 1888–1978*, vgl. Marconi 2000, 139–145.

52 New York (The Museum of Modern Art, 30.03. – 29.06.1982); London (Tate Gallery, 04.08. – 03.10.1982); München (Haus der Kunst, 17.11.1982 – 30.01.1983); Paris (Centre Georges Pompidou, 24.02. – 25.04.1983). Für jede Ausstellung ist ein eigener Katalog erschienen. Inwiefern diese sich inhaltlich voneinander unterscheiden, konnte nicht genau geklärt werden. Die amerikanischen und deutschen Ausgaben weichen aber insofern voneinander ab, dass der Aufsatz von Schmied (Schmied 1982a, 9–15) nicht in der amerikanischen enthalten ist. Stattdessen beteiligt sich Schmied mit einem Aufsatz zu de Chiricos Realismus der 1920er-Jahre. Vgl. Schmied 1982b, 101–109.

53 Schmied 1982a, 9.

54 Schmied 1982a, 10.

nur mit Odysseus verglichen, sondern ganz bewusst in die Nähe Homers gerückt. Während die Antikenvergleiche in den Schriften de Chiricos aufgrund der ständigen Wiederholungen anekdotisch und floskelhaft wirken, bekommen sie in den wissenschaftlichen Publikationen eine deutlich höhere Aussagekraft.



Abb. 8 Giorgio de Chirico: *Die Rückkehr des Odysseus*, 1968. Öl auf Leinwand, 59,5 × 80 cm. Rom, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Mit Bildern wie *Der zurückkehrende Odysseus* (Abb. 8) von 1968, zehn Jahre vor seinem Tod entstanden, liefert de Chirico zwar selbst die bildliche Vorlage für solche Analogien, jedoch erfolgt die Konkretisierung der Bildinterpretation in erster Linie durch die Kunstgeschichtsschreibung. In dem Gemälde, das heute Teil der *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* in Rom ist, rudert eine männliche Figur in antikisierendem Gewand auf einer Wasserfläche inmitten eines Zimmers. Der Bildraum ist mit ikonographischen Verweisen auf die Kunst de Chiricos gefüllt und zitiert seine wichtigsten Werkserien. Aufgrund des selbstreferenziellen Charakters der Bildgegenstände und die durch Fagiolo dell'Arco etablierte Gleichsetzung zwischen de Chirico und Odysseus wird das Gemälde in erster Linie programmatisch als Selbstdarstellung de Chiricos gelesen, der sich nach erfolgreich bestandenen Abenteuern dem Ziel seiner künstlerischen Reise nähert.⁵⁵ In den folgenden

⁵⁵ Vgl. Schmied 2001, 111. Obwohl Schmied das Gemälde mit der Bildunterschrift „Die Rückkehr des Odysseus“ betitelt, spricht er im Text von „Die Wiederkehr des Odysseus“. Die Umbenennung

Jahrzehnten greifen auch Kuratoren dieses Forschungsnarrativ auf und setzen es konzeptuell in ihren Ausstellungen um, wodurch es sich ständig wiederholt und weiter festigt. Die in regelmäßigen Zeitabständen stattfindenden Retrospektiven machen die Vorstellung vom de Chirico-Odysseus auf diese Weise auch beim Publikum bekannt.⁵⁶

Sowohl in der Forschungsliteratur als auch beim Museumspublikum entwickelte sich auf diese Weise ein Forschungsnarrativ, das nicht mehr zwischen realem Menschen und fiktiver Figur unterscheidet. Die Künstlerpersönlichkeit de Chirico wird so gewissermaßen selbst zum fiktiven Protagonisten der eigenen, auf dem Odysseus-Mythos aufbauenden biographischen Erzählung. De Chirico arbeitet in seinen Gemälden an seinem Mythos, nicht jedoch an der Fortschreibung des antiken. Erst im Zusammenspiel mit der Kunstgeschichtsschreibung erfolgt posthum aus der ideologischen Aneignung des Odysseus-Mythos durch den Künstler selbst die Aktualisierung des antiken Mythos, in dem die Künstlerpersönlichkeit zur Reinkarnation des antiken Helden wird.

Während Savinio die Popularität des antiken Mythos dazu nutzt, diesen zu Dekonstruieren und seine Grenzen für die Moderne aufzuzeigen, gelang es de Chirico im Zusammenspiel mit der Forschungsgeschichte, seinen eigenen zu etablieren.

des Bildtitels verweist auf die Philosophie Friedrich Nietzsches, mit der de Chirico sich ausgiebig beschäftigte und die zu einem zentralen Bestandteil seines Lebens wurde.

56 Beispielhaft sei an dieser Stelle auf die Retrospektiven *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves* (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2009), vgl. Munck 2009, 11, und insbesondere *Giorgio de Chirico. Il volto della Metafisica* (Genua, Palazzo Ducale, 2019) verwiesen. In einem Wandtext im ersten Raum der Ausstellung heißt es: „In order to highlight that de Chirico's work (1910–1978) deals with an ongoing dialogue where the past and present coexist on the same plane in a sort of Nietzschean eternal return, the exhibition has been structured according to theme rather than chronological order. Guided by the traveller-figure of Odysseus (Ulysses) – with whom the artist closely identified throughout his career – we discover how de Chirico's so-called volte-face of 1919 does not deal with repudiation, reaction or revolution, but renaissance: the endless journey of metaphysical revelation.“ Dem Aspekt der „ewigen Reise“ (des Odysseus und allgemein) und de Chiricos Vorliebe für die Philosophie Friedrich Nietzsches kann an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden. De Chirico dürfte aber auch deshalb Interesse an Odysseus gefunden haben, weil er beispielhaft für Nietzsches Gedanke der ewigen Wiederkunft gelesen werden kann. Vgl. Fagiolo dell'Arco 1984, 67.

Bibliographie

- Bagordo, Andreas (2010): Art. „Homer (Homeros)“, in: Walde, Christine (Hrsg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Der neue Pauly: Supplemente, 7), 323–372.
- Baldacci, Paolo (1997): *De Chirico. The Metaphysical Period (1888–1918)*. Boston, MA: Bulfinch Press.
- Berizzi, Carlo (2014): „Intervista con Massimiliano Fuksas“, in: ders. (Hrsg.): *A colloquio con Massimiliano Fuksas*. Rom: Gangemi, 29–46.
- de Chirico, Giorgio (1919): „Estetica metafisica“, in: de Chirico 1985, 87–88.
- de Chirico, Giorgio (1920a): „Il senso architettonico nella pittura antica“, in: de Chirico 1985, 100–103.
- de Chirico, Giorgio (1920b): „I neoclassici milanesi“, in: de Chirico 1985, 136–141.
- de Chirico, Giorgio (1921): „Hans Thoma e Adolfo Menzel“, in: de Chirico 1985, 141–146.
- de Chirico, Giorgio (1924): „Gustave Courbet“, in: de Chirico 1985, 247–255.
- de Chirico, Giorgio (1925): „Vale Lutetia“, in: de Chirico 1985, 267–271.
- de Chirico, Giorgio (1927): „Salve Lutetia“, in: de Chirico 1985, 274–276.
- de Chirico, Giorgio (1969): *Hebdomeros*. Übers. aus dem Franz. von Brigitte Weidmann. Berlin: Henssel [EA 1929].
- de Chirico, Giorgio (1985): *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911–1943*. Hrsg. von Maurizio Fagiolo dell’Arco. Turin: Einaudi (= Saggi, 675).
- de Chirico, Giorgio (2008): „Tutte le poesie“, in: *Metafisica 7/8*, 425–506.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1980): *Giorgio de Chirico. Il tempo di Valori plastici, 1918–1922*. Rom: De Luca (= Et quid amabo nisi quod aenigma est, 2).
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1981): *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire, Paris 1911/1915*. Rom: De Luca (= Et quid amabo nisi quod aenigma est, 3).
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1984): *L’opera completa di Giorgio de Chirico, 1908–1924*. Mailand: Rizzoli (= Classici dell’arte).
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1986): „Ulisse, 1921–1922“ und „Autoritratto in veste di Odisseo (Ulisse), 1924“, in: ders. (Hrsg.): *De Chirico. Gli anni Venti*. Ausst. Kat. Mailand. Mailand: Mazzotta, 42–45.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (2000): „Ulysse; Autoritratto come Ulisse – 1924“, in: ders. (Hrsg.): *De Chirico. La metafisica del paesaggio 1909–1970*. Bologna: Renografica, 44–45.
- Falsitta, Gaspare (1990): „I ‚mondi‘ di Alberto Savinio: un contributo interpretativo“, in: DiCarlo, Massimo / Vivarelli, Pia (Hrsg.): *Savinio. Gli anni di Parigi, dipinti 1927–1932*. Ausst. Kat. Verona. Mailand: Electa, 106–125.

- Fornaro, Sotera (2011): „Homer in den romanischen Literaturen“, in: Rengakos, Antonios / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 344–357.
- Greub, Thierry (2008): „Selbstbildnis als Odysseus“, in: Latacz, Joachim / Greub, Thierry u. a. (Hrsg.): *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Ausst. Kat. Basel/Mannheim. München: Hirmer, 406–407.
- Grewe, Andrea (2001): *Melancholie der Moderne. Studien zur Poetik Alberto Savinios*. Frankfurt a. M.: Klostermann (= *Analecta Romanica*, 64).
- Holenweg, Hans (2001): „Odysseus und Kalypso 1882“, in: Lindemann, Bernd Wolfgang / Schmidt, Katharina (Hrsg.): *Arnold Böcklin. Eine Retrospektive*. Ausst. Kat. Basel/München. Heidelberg: Edition Braus im Wachter Verlag, 278–279.
- Holzhey, Magdalena / Roos, Gerd (2001): „Giorgio de Chirico und Alberto Savinio. Eine Biografie der Dioskuren“, in: Baldacci, Paolo / Schmied, Wieland (Hrsg.): *Die andere Moderne – De Chirico, Savinio*. Ausst. Kat. Düsseldorf/München. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 25–43.
- Lobsien, Eckhard (2008): Art. „Odysseus“, in: Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= *Der neue Pauly: Supplemente*, 5), 485–499.
- Marconi, Beatrice (2000): „I tempi di Odisseo. Biografia di Giorgio de Chirico, 1888–1978“, in: Fagiolo dell'Arco, Maurizio (Hrsg.): *De Chirico. La metafisica del paesaggio 1909–1970*. Bologna: Renografica, 139–145.
- Munck, Jacqueline (2009): „La fabrique des rêves. Exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris“, in: *Dossier de l'art* 160, 2–15 [Interview geführt von Bénédicte Bonnet Saint-Georges].
- Noel-Johnson, Victoria (2019): „„Le voyage sans fin'. Giorgio de Chirico e l'arte metafisica (1910–1978)“, in: dies. (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Il volto della Metafisica*. Ausst. Kat. Genua. Mailand: Skira, 3–27.
- Pirani, Federica (1996): „De Chirico e Odisseo“, in: Benedetti, Maria Teresa / Piantoni, Gianna u. a. (Hrsg.): *Dei ed Eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*. Ausst. Kat. Rom: De Luca.
- Rapp, Karolina (2016): „Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Der Odysseus-Mythos in den Werken von Perikles Monioudis“, in: Dominas, Konrad / Trocha, Bogdan u. a. (Hrsg.): *Die Antike in der populären Kultur und Literatur*. Berlin: Frank & Timme, 59–77.
- Roos, Gerd (1997): „Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin“, in: Magnaguagno, Guido / Steiner, Juri u. a. (Hrsg.): *Arnold Böcklin, Giorgio De Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*. Ausst. Kat. Zürich/München/Berlin. Bern: Benteli, 204–247.
- Savinio, Alberto (1989): *Capitano Ulisse*. Hrsg. von Alessandro Tinterri. Mailand: Adelphi (= *Piccola Biblioteca Adelphi*, 227) [EA 1934].

- Schmidt, Katharina (2001): „Non omnis moriar. Eine Einführung zu Arnold Böcklin“, in: Lindemann, Bernd Wolfgang / Schmidt, Katharina (Hrsg.): *Arnold Böcklin. Eine Retrospektive*. Ausst. Kat. Basel/München. Heidelberg: Edition Braus im Wachter Verlag, 11–21.
- Schmied, Wieland (1982a): „Die sieben Städte Giorgio de Chiricos. Zur Mythologie des Malers“, in: Rubin, William / Schmied, Wieland u. a. (Hrsg.): *Giorgio de Chirico der Metaphysiker*. Ausst. Kat. München/Paris. München: Prestel, 9–15.
- Schmied, Wieland (1982b): „De Chirico and the Realism of the Twenties“, in: Rubin, William (Hrsg.): *De Chirico*. Ausst. Kat. New York, NY: The Arts Publisher, 101–109.
- Schmied, Wieland (2001): *Giorgio de Chirico. Reise ohne Ende*. München: Prestel.
- Tinterri, Alessandro (1989): „Nota“, in: Savinio 1989, 133–161.
- Vivarelli, Pia (1996): *Alberto Savinio. Catalogo generale*. Mailand: Electa.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Vivarelli, Pia / Baldacci, Paolo (Hrsg.) (2002): *Alberto Savinio*. Ausst. Kat. Mailand. Mailand: Mazzotta, 138.
- Abb. 2: Vivarelli, Pia / Baldacci, Paolo (Hrsg.) (2002): *Alberto Savinio*. Ausst. Kat. Mailand. Mailand: Mazzotta, 139.
- Abb. 3: Baldacci, Paolo / Schmied, Wieland (Hrsg.) (2001): *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio*. Ausst. Kat. Düsseldorf/München. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 324.
- Abb. 4: Vivarelli 1996, 145.
- Abb. 5: Bonito Oliva, Achille (Hrsg.) (2010): *La natura secondo de Chirico*. Ausst. Kat. Rom. Mailand: Motta, 61.
- Abb. 6: Baldacci, Paolo / Schmied, Wieland (Hrsg.) (2001): *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio*. Ausst. Kat. Düsseldorf/München. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 194.
- Abb. 7: © Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 108.
- Abb. 8: Noel-Johnson, Victoria (Hrsg.) (2019): *Giorgio de Chirico. Il volto della Metafisica*. Ausst. Kat. Genua. Mailand: Skira, 91.