

Barbara Straka

## **Wir Metaphysiker Nietzsche, de Chirico und Wittgenstein – drei Freunde**

Einführung in die Ausstellung von Hans-Peter Klie im Rahmen der Trilogie *Verstehen zu Verstehen: Nietzsche & Wittgenstein*, Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg, 2014

Sehr geehrter Herr Kultusminister,  
sehr geehrter Herr Oberbürgermeister,  
Herr Dr. Eichberg, lieber Hans-Peter Klie,  
meine Damen und Herren,

wie könnte es anders sein, als dass eine Kunstaussstellung im Nietzsche-Dokumentationszentrum seinen Besuchern weit mehr abverlangt als in einer Galerie oder einem Museum. Ein **Denk-Raum** wird zum **Kunst-Raum** und vice versa. Philosophie und Kunst, so wünschen es sich die Initiatoren, sollen für eine gewisse Zeit eine Liaison miteinander eingehen und wir hoffen, dass sowohl die Philosophen als auch die Künstler unter uns etwas davon haben. Für beide Seiten ist es ein Experiment, eine Herausforderung.

Schon der **Titel** der Ausstellung macht stutzig, in dem allen Ernstes behauptet wird, dass Nietzsche, Wittgenstein und de Chirico ein Freundes-Trio gebildet haben. Wir wissen, dass sie einander nicht persönlich kannten, kennen konnten. Und liegt nicht in der Überschrift „Wir Metaphysiker“ eine weitere Zumutung? Hätte nicht Nietzsche selbst hier lautstark gekontert, er habe doch mit der Metaphysik ein für alle Mal abgerechnet? Und schließlich gibt die Ausstellungstrilogie unter der Überschrift „Verstehen zu Verstehen“ weitere **Rätsel** auf: Wie kann man Verstehen verstehen? Wie können sich Philosophie und Kunst gegenseitig verstehen? Welche Verwandtschaften haben beide Systeme? Gibt es gemeinsame Aussagen über Selbst und Welt? Darum geht es hier. Versuchen wir eine Annäherung.

**Hans-Peter Klie**, der Initiator und künstlerische Kurator, eröffnet die Ausstellungstrilogie, in der noch Projekte mit Martin von Ostrowski und Susanne Pomrehn folgen werden. Hier haben sich **drei Berliner Künstler** zusammengefunden, die sich seit Jahren aus gemeinsamer Arbeit kennen und einen Dialog zwischen Kunst und Philosophie praktizieren. Wenn es einen Typus des Künstler-Philosophen gibt, von dem Nietzsche sprach, dann wäre Hans-Peter Klie als Philosophen-Künstler seine Entsprechung. Jede l'art pour l'art ist ihm fremd, jedes seiner Werke ist eine intellektuelle Herausforderung für den Betrachter. Der Bezug von Bild, Symbol, Objekt, Begriff, Sprache und Raum, das Reflektieren ihrer Bezüge und Hinterfragen ihrer Wesensformen ist typisch für Klies Methode. Mit **Nietzsche** hat er sich seit langem beschäftigt, war u.a. an der Berliner Ausstellung „Nietzsche und die Kunst der Nachmoderne“ im Jahr 2000 beteiligt. Damals untersuchte Klie Sprache und Begriffswelt Nietzsches sowie dessen Ausführungen zu Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. **Wittgenstein** begann er schon in den 80er Jahren zu lesen. Ausgehend von dessen Schrift „Tractatus“ wurde vor allem ein Satz sein **künstlerisches Credo**: „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden“. Seither ist es erklärtes Ziel des Künstlers, mit ästhetischen Mitteln die Grenzen des Sag- und Zeigbaren in Kunst und Philosophie auszuloten und nach Gemeinsamkeiten zwischen beiden Disziplinen zu forschen. Er ist fasziniert von den ebenso gegensätzlichen wie einander ergänzenden und bereichernden Erkenntnismethoden des logisch-rationalen und sinnlich-intuitiven Vorgehens, die als jeweils spezifisch für Philosophie und Kunst gelten. Mit dieser Ausstellung wird der **interdisziplinäre Diskurs zwischen Philosophie und Kunst** nun praktisch erprobt.

„Verstehen zu Verstehen“ als **Obertitel** des Ganzen unternimmt den Versuch, diesen grundlegenden Fragen nach dem Gemeinsamen beider Diskurssysteme näher zu kommen. Das **„Verstehen“**, das gegenseitige Verstehen, ist an sich schon eine Kunst: „... ein Terminus der Hermeneutik, (also) der theologischen und philosophischen Reflexion des Verstehens, die ... das

Verstehen (selbst) zum Thema macht, um ... ihre Regeln und Methoden zu beschreiben“ (Quelle: [www.magus-tage.de/verstehen](http://www.magus-tage.de/verstehen)). Nach den Gesetzen des **Hermeneutischen Zirkels** müsste sich folglich auch in diesem mehrteiligen Kunstwerk das Ganze aus dem Einzelnen erschließen lassen und das Einzelne aus dem Ganzen. Ich deute den Titel daher imperativisch, d.h. als Aufforderung, das **Verstehen selbst verstehen zu lernen**, und zwar aus den jeweiligen Perspektiven von Philosophie und Kunst. Und wenn das Verstehen an sich eine Kunst ist, dann müsste es möglich sein, sich künstlerisch-spielerisch dem Verständnis anzunähern.

Wie geht Klie nun dabei vor? Er konstruiert eine **fiktive Dreiecksbeziehung** zwischen Nietzsche und Wittgenstein mit einem Künstler, dem Surrealisten De Chirico. Schon hier möchte ich einen Moment innehalten, denn das Wort „Dreiecksbeziehung“ scheint mir ein Schlüssel zum Verständnis zu sein. Hatte nicht Nietzsche in seinem Leben mehrere prägende, teils bittere und letztlich verhängnisvolle **reale Dreiecksbeziehungen**? Da war nach dem frühen Tod des Vaters die ihm mehr und mehr verhasste Dreierkonstellation mit Mutter und Schwester im Naumburger Frauenhaushalt. Doch gab es auch die Leichtigkeit der Jugendfreundschaft zu Wilhelm Pinder und Gustav Krug, das intellektuelle „Dreigestirn“ mit den Studienfreunden Rohde und Gersdorff, schließlich die emotionsgeladene „Dreiecksbeziehung“ mit Paul Rée und Lou von Salomé und als Endpunkt das schicksalhafte „Trio Infernal“ mit Richard und Cosima Wagner, das Nietzsche von glühender Verehrung zu Hass und Verzweiflung trieb und noch im Wahnsinn lebendig blieb, mythisch überhöht als „Ariadne“, „Theseus“ und „Dionysos“. Gern sprach Nietzsche im verklärten Duktus von „Sternenfreundschaft“. Gerade ihm, dem Einzelgänger, bedeutete sie viel, und seine ersten Worte an Lou von Salomé lauteten bekanntlich „Von welchen Sternen sind wir hier einander zugefallen?“

Natürlich gab es zwischen **Nietzsche, Wittgenstein und De Chirico** keine reale Freundschaft, nicht einmal eine Begegnung. In den Geburtsjahren der beiden anderen, Jahrgang 1888 und 1889, hatte Nietzsche bereits erste Berühmtheit über Deutschland hinaus erlangt, aber auch sein Versinken im Wahnsinn hatte begonnen. Er verfiel der Krankheit 1889 in Turin, der gleichen Stadt, in der Giorgio de Chirico ein Jahr zuvor geboren worden war.

Schon während seines Studiums an der Münchner Kunstakademie setzte sich **De Chirico** intensiv mit den Schriften Nietzsches auseinander. Der Begründer der „Pittura Metafisica“ war wie viele Künstler der Moderne nachweislich von Nietzsches Denken beeinflusst, der ihm zudem mit seinen Beschreibungen von gespenstisch leeren Plätzen in Turin, umsäumt mit Arkaden und Statuen, Inspirationsquellen für seine Gemälde gab. De Chiricos traumähnliche Stadtansichten bestehen aus Türmen, Arkaden und menschenleeren Idealarchitekturen: eine Kulissenwelt, in der Menschen nicht vorkommen. Er bekennt sich im Sinne Nietzsches zum Ideal des Künstler-Philosophen, dessen Denken vom schöpferischen Impuls der Kunst bestimmt wird.

**Sowohl Nietzsche als auch Wittgenstein** untersuchten Sprache als Kommunikationsmedium und erkannten, dass Sprache nur in sehr begrenztem Maße fähig ist, sich dem Sinn und Wesen der Welt anzunähern und diese zu erfassen. Aus heutiger Sicht verbinden beide Denker nicht nur kritische Beiträge zur Sprachphilosophie, sondern auch eine Auffassung von Philosophie als „Arbeit an sich selbst“ wie Stefan Majetschak in einem Aufsatz gleichen Titels ausführte. Man mag weitere Verbindungen des Trios untereinander finden, mit Sicherheit **keine gemeinsame affirmative Haltung zur „Metaphysik“**, wie es uns Hans-Peter Klie mit dem Titel „Wir Metaphysiker“ suggeriert.

Gegen metaphysische Konzepte ist **Nietzsche** grundsätzlich skeptisch: „Es ist wahr, es könnte eine metaphysische Welt geben; die absolute Möglichkeit davon ist kaum zu bekämpfen. [...] aber Alles, was [...] bisher metaphysische Annahmen *werthvoll, schreckenvoll, lustvoll* gemacht, was sie erzeugt hat, ist Leidenschaft, Irrthum und Selbstbetrug; die allerschlechtesten Methoden der Erkenntniss, nicht die allerbesten, haben daran glauben lehren. Wenn man diese Methoden, als das Fundament aller vorhandenen Religionen und Metaphysiken, aufgedeckt hat, hat man sie widerlegt. Dann bleibt immer noch jene Möglichkeit übrig; aber mit ihr kann man gar Nichts anfangen, geschweige denn, dass man Glück, Heil und Leben von den Spinnenfäden einer

solchen Möglichkeit abhängen lassen dürfte. – Denn man könnte von der metaphysischen Welt gar Nichts aussagen, als ein Anderssein, ein uns unzugängliches, unbegreifliches Anderssein“ (Quelle: Wikipedia).

Für **Wittgenstein** werden vor allem im Spätwerk metaphysikkritische Versuche konstatiert, „traditionelle philosophische Theorien als ‚Luftgebäude‘ aus falschen Analogien zu erweisen (Majetschak, a.a.O., S. 10).

Und auch wenn **De Chirico** als Maler der „Pittura metafisica“ in die Kunstgeschichte eingegangen ist, so galt es ihm doch, mit Nietzsche die **Metaphysik als weltflüchtiges Denken**, in eins gesetzt mit Moral und Religion, durch die ‚Umwertung aller Werte‘ auch in der Kunst zu überwinden. Nietzsches metaphysikkritischer Position näherte sich De Chirico später durch Auseinandersetzung mit dem **Nihilismus** als radikaler Erfahrung der Leere, die nur durch neue ästhetische Wertsetzungen überwunden werden kann: „Man soll in der Welt so leben wie in einem unermesslichen Museum von Seltsamkeiten und merkwürdigen, buntfarbigen Spielsachen, die ihre Form ständig ändern und die wir manchmal, wie es Kinder tun, zerstören, um zu sehen, wie sie in ihrem Inneren beschaffen sind, und dann enttäuscht entdecken, dass sie leer sind“ (De Chirico, zit. n. Jörg Zimmermann, a.a.O., S. 45).

Ganz ähnlich will auch Klie in dieser Ausstellung vorgehen, wenn er **Nietzsche, Wittgenstein und De Chirico als Grenzgänger zwischen Philosophie und Kunst** wechselseitig ins Spiel bringt, sie „dekonstruiert, zum Material ihrer eigenen Ideen“ macht und uns ihnen im „Fragment, in der Scherbe“ (H.P. Klie, Projektantrag) begegnen lässt. Diese Dekonstruktion als befreiende Aktion ist in der Kunst wie in der Philosophie eine gängige Methode, um zu neuen Perspektiven und Erkenntnissen zu gelangen.

Hans-Peter Klie lässt Nietzsche, Wittgenstein und De Chirico zu Akteuren einer **künstlerischen Simulation** werden. Mit Bildern und Bild-Geschichten werden Pseudo-Beziehungen aufgebaut und in Objekten Pseudo-Belege gesammelt und vorgeführt. Was ist Wahrheit, was ist Lüge? „Die Wahrheiten“, sagt Nietzsche, „sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“ (Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, KSA 1, S. 884). Klie spielt hier das Thema noch einmal durch, indem er den Betrachter mit auf die Reise durch einen fiktiven Bild- und Erzählraum nimmt:

Als erstes fällt eine riesige, signalrot leuchtende **Bannerplane** ins Auge, die sich mit fünf mal acht Metern über zwei Stockwerke des Raumes erstreckt. Sie ist bestückt mit 90 schwarz-weißen Bildtafeln, die aus der Entfernung wie mediale Screens wirken. Was heute im öffentlichen Raum allorts als **Werbeträger** dient, wird hier zum ästhetischen **Bildträger** umfunktioniert. Aber damit nicht genug: Im **künstlerischen Gebrauch** wird ein **religiöser Brauch** zitiert. Mit dem so genannten „Naumburger Fastentuch“ verweist Hans-Peter Klie auf ein mittelalterliches Ritual, nämlich Bilder und Reliquien, Altäre und Altarräume, also das Allerheiligste der Kirche, zur Fastenzeit mit überdimensionalen Tüchern zu verdecken. Diese waren anfangs schmucklos, später bestickt und bemalt, etwa mit volkstümlichen Motiven zur geistlichen Unterweisung und Erbauung der Gemeinde. H i e r aber gibt es kein Allerheiligstes, denn wir sind nicht im **Sakralraum**, sondern in einem **Denkraum**. Die Illustrationen, zitierte Motive aus einem Traumbuch des späten 19. Jahrhunderts, dienten zu ihrer Zeit auch nicht mehr der Glaubenslehre, sondern der Erforschung des Selbst und des Unbewussten. Keine Drohung wird mehr a u s gesprochen, aber auch keine Erlösung mehr v e r gesprochen. Der Mensch muss sich selbst erlösen. Gleichwohl bleibt in der Wirkungsmacht von Kunstwerken ein Rest religiöser **Aura** enthalten, die sich auch in der ästhetischen Erfahrung vermittelt. So zieht uns die Bannerplane als zitiertes Fastentuch wortwörtlich „in den Bann“. Es wirkt wie ein Andachtsbild, ein **Memento** als Mahnung an die Sterblichkeit des Menschen und übersetzt existenzielle Fragen nach überirdischem Sinnbezug und irdischer Selbstbestimmung aus dem **Sakralraum** in den **Kunstraum**. Der Begründer der kunstgeschichtlichen Ikonologie, Aby Warburg, sprach einmal von Kunst als „Denkraum der Besonnenheit“. Ihre Aufgabe sei es, den „Leidschatz der

Menschheit“ im kulturellen Gedächtnis zu bewahren. Auch in Träumen bewahrt sich ein solcher Leidschatz des individuellen Gedächtnisses.

**Traumbücher** wie diese Auflage des Nostradamus von 1889 waren bereits im 18. Jahrhundert populär. Zunächst als vulgäre Deutungen angesehen, erfuhren sie später eine gewisse Rehabilitation durch die tiefenpsychologische Traumdeutung. Bei Sigmund Freud ist erstmals von einer „Sprache der Träume“ die Rede. Nach Ansicht C.G. Jungs repräsentieren Träume so genannte spirituelle Archetypen, die aus einem „kollektiven Unbewussten“ aufsteigen und entweder psychologisch oder esoterisch gedeutet werden können. Bezeichnenderweise verwendet Klie hier ein Traumbuch von 1889, als Nietzsche in Turin dem Wahnsinn verfällt. Er schreibt im Namen des Gekreuzigten oder Dionysos Wahnsinnsbriefe an Freunde und Bekannte, er kommt erst in die Basler, dann die Jenaer Nervenklinik. Zwischen **Traum und Wahn** – nur ein schmaler Grat. Nannte doch Schopenhauer den „Traum einen kurzen Wahnsinn und den Wahnsinn einen langen Traum“ (Quelle: Internet). Nietzsche war sich der **kreativen Dimension** des Traums durchaus bewusst, lange vor dessen systematischer Erforschung durch die Psychoanalyse. Die Affinität zum Traumbild war für Nietzsche ein Kennzeichen des Apollinischen in der Kunst. Und schließlich sah er – lange vor Beuys – jeden Menschen als „Künstler im Traum und im Tanz“. Der Traum als die Domäne des Unbewussten ist die surreale Dimension schlechthin. Traumbilder sind Rätselbilder, und so erinnert jedes der hier zitierten zugleich an ein Rebus, das aufgelöst werden will. Aufschlussreich in diesem Kontext ist ein Zitat von de Chirico im Sinne des Surrealismus, jedes seiner Gemälde solle „ein Rätsel, eine Poesie, eine Stimmung, eine Verschweigung“ enthalten (zit. n. Jörg Zimmermann, Nietzsche und die bildende Kunst der Moderne, in: Nietzsche und die Kunst der Nachmoderne, Berlin 2000, S. 44). Und liebte nicht auch Nietzsche es, in Rätseln zu sprechen? Ich, das „Rätseltier“ (s.u.), wie er von sich einmal sagte. Der **Traum und das Rätsel** werden damit zu Schlüsselbegriffen für das weitere Verständnis des hier Gezeigten.

Den **90 Traumbildern** der Bannerplane entsprechen **45 Plakate** mit **Bild-Text-Montagen** zur phantasiereichen Ausgestaltung der fiktiven Dreiecksfreundschaft. Die Illustrationen des Traumbuches sind hier auf pastellfarbenen Kartons mit kurzen Geschichten kombiniert, die alle der Feder des Künstlers entstammen. Hier begegnen sich Friedrich, Ludwig und Giorgio zu zweit oder dritt in absonderlichen Situationen. Wir treffen sie in einem Turiner Zimmer oder im Engadiner Hochgebirge, bei gemeinsamer Landpartie oder auf der Jagd. Persönliche Marotten und Vorlieben werden ausgebreitet, Träume reflektiert, skurrile Begebenheiten beschrieben, alltägliche Missgeschicke abgehandelt („Friedrich ist ausgerutscht, er hat sich seinen Mantel schmutzig gemacht“ und „Er hat seine Brille verloren“) oder das Biographisch-Schicksalhafte der jeweiligen Heimatstädte Naumburg, Wien und Turin erörtert. Dann wieder wird über Gott und die Welt fabuliert, man kreist gemeinsam um die **Frage nach dem Metaphysischen**. Die Texte sind anekdotenhaft-leicht, surreal-poetisch und als Fiktion leicht zu entschlüsseln, entbehren im Einzelnen aber manchmal nicht einer gewissen Plausibilität. Diese Ambivalenz zwischen Realität und Fiktion lässt den Betrachter im Ungewissen. So kann es – eigentlich - nicht gewesen sein, sagt man sich. So k ö n n t e es aber gewesen sein, oder?

Den Traumbildern entsprechen numerisch exakt die 90 **Referenzobjekte** der Bodeninstallation. Sie erscheinen uns lapidar wie eine „Materialisierung“ der Bilder und damit als „Beleg“ für die Wahrhaftigkeit und Authentizität der Aussage. Mit einer Seitenlänge von je drei Metern bilden die Objekte das „**semiotische Dreieck**“ der fiktiven Beziehung zwischen **Nietzsche, Wittgenstein und de Chirico** nach. Auf diese Weise in einen anspielungsreichen und bedeutungsvollen Kontext gestellt, will Klie zeigen, dass die Objekte nicht als „Ding an sich“ wirken, sondern losgelöst aus ihrer ehemaligen Nutzung geradezu spielerisch sowohl Funktion als auch Sinn ändern. Auch hier, in der konkreten Situation, funktionieren sie als Variable eines künstlerischen Spiels wie auch Sprachspiels. Denn auch die Bedeutung von Wörtern erschließt sich erst im sprachlichen Kontext: „Denk an die Werkzeuge in einem Werkzeugkasten“, zitiert

Klie Wittgenstein, „so verschieden die Funktionen dieser Gegenstände, so verschieden sind die Funktionen der Wörter“ (zit.n. H.P.Klie, Künstlerbuch, o.p.).

Die **Objekte** entstammen einer persönlichen Sammlung des Künstlers, teils aus Familienbesitz. Es sind Werkzeuge und alltägliche Gebrauchsobjekte, Fetische und Erinnerungsstücke, die mit subjektiver Geschichte aufgeladen sind, die aber hier nicht zum Tragen kommt. Stattdessen suchen wir nach Entsprechungen und Beziehungen zwischen einzelnen Bildern und Objekten, zumal sich einige Gegenstände wiederholen wie etwa eine Brille oder ein schwarzer Mantel. Mit der Kontextverschiebung vom **Realraum** in den **Kunstraum** laden sich die Dinge mit **Aura** auf und werden hier als Kunstobjekte wahrgenommen. Gegen diesen magischen Akt können wir uns gar nicht wehren, er ist uns eingängig seit der Geburtsstunde der Konzeptkunst mit den Readymades von Marcel Duchamp, 1912. So blicken wir auf die Objekte des „semiotischen Dreiecks“ und suchen nach Zusammenhang, Bedeutung, Sinn - ein der **künstlerischen Rezeption** wie auch der **philosophischen Reflexion** gemeinsamer Vorgang. Hier wird er anschaulich und spielerisch für jeden erfahrbar.

Spätestens hier muss kurz auf den **Begriff des „semiotischen Dreiecks“** eingegangen werden, weil er die innere Klammer der Ausstellung darstellt. Die **Semiotik** oder Zeichentheorie befasst sich wissenschaftlich mit Zeichen aller Art, etwa Bilderschriften, Gestik, Sprache. Sie ist die allgemeine Theorie vom Wesen, von der Entstehung und vom Gebrauch der Zeichen. Als Teilgebiet der philosophischen Erkenntnistheorie, der Wissenschaftstheorie und der Sprachphilosophie sowie Sprachwissenschaft findet sie in den verschiedensten Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften Anwendung.

Das „semiotische Dreieck“ ist ein sprachwissenschaftlicher Begriff, der die Relation zwischen dem **Symbol**, dem dadurch hervorgerufenen **Begriff** und dem damit gemeinten realen **Ding** darstellt. Entscheidend ist die Veranschaulichung, dass zwischen dem Wort und dem Bezeichneten keine direkte Beziehung besteht, sondern eine durch eine Vermittlungsinstanz gegebene Beziehung besteht. Entscheidend ist die nicht-direkte Beziehung zwischen Zeichen (Wort) und Gegenstand (Ding).

Schon bei **Platon** wird der Ursprung für ein **triadisches Zeichenmodell** gesehen, das die Beziehung zwischen Namen, Idee und Ding beschreibt. **Aristoteles** vertrat die Anschauung, dass Zeichen die Dinge der Welt nicht unvermittelt, sondern vermittelt über einen Begriff oder eine Vorstellung bezeichnen.

In der **modernen Sprachwissenschaft und Zeichentheorie** bei Ferdinand de Saussure und Charles S. Peirce gibt es die Unterscheidung zwischen einem zweigliedrigen und einem triadischen Modell. Für **Saussure** stellt das Zeichen eine psychische Einheit mit zwei Seiten dar; die reale Welt hat hier keine Bedeutung: „Hier Bezeichnetes als geistige Vorstellung, dort Bezeichnendes als dessen Materialisation in der Sprache, aber kein Platz für das Objekt selbst“ (Quelle: Wikipedia).

**Charles S. Peirce** entwickelte ein triadisches Zeichenmodell, in dem er das Zeichen als „triadische Relation“ bzw. semiotisches Dreieck begriff. Er ergänzte die bisherigen Komponenten durch den Interpretanten, d.h. die Bedeutung, die durch Interpretation in einem Handlungszusammenhang zustande kommt: „Das, was als Bewusstseinsinhalt erscheint, der Interpretant, ist der individuell erkannte Sinn, der seinerseits kulturell vor- oder mitgeprägt sein kann. Daher wird in diesem Konzept die Zeichenbedeutung auch als ‚kulturelle Einheit‘ (Umberto Eco, 1972) postuliert“.

Als jüngere Vertreter eines semiotischen Dreiecks gelten heute **Charles Kay Ogden** und **Ivor Armstrong Richards**. Sie wandten sich gegen alle idealistischen Vorläuferkonzepte und erkannten eine Welt außerhalb des menschlichen Bewusstseins ausdrücklich an. Ihrer Theorie

zufolge symbolisiert das Zeichen (Symbol) etwas und ruft einen entsprechenden Bewusstseinsinhalt (reference) hervor, der sich auf das Objekt (referent) bezieht (Quelle: wikipedia).

Hans-Peter Klie belegt das „Semiotische Dreieck“ mit einer **d o p p e l t e n** Bedeutung. Zum einen ist es für ihn das **Symbol des fiktiven Dreigestirns** Nietzsche, Wittgenstein und De Chirico. Sie bilden die Eckpunkte des gleichseitigen Dreiecks von 3 x 3 x 3 Metern und 60 Grad-Winkeln und erhalten dadurch gleichberechtigte Positionen. Zum anderen markieren sie im Semiotischen Dreieck die Relation zwischen dem Wort (oder Symbol), dem damit gemeinten realen Gegenstand (Bezugsobjekt) und der Vorstellung, die beide Aspekte verbindet (Gedanke, Bezug). Damit offenbart sich, so Klie, „die Unschärfe und Wandelbarkeit der Bedeutung im Kontext von Zeit, Raum und Situation“ (zit. n. H.P. Klie, Künstlerbuch zur Ausstellung).

Gleichwohl ist dem **Dreieck** eine gewisse magische, **metaphysische Komponente** nicht abzuspüren. Schon in der Antike wurden sie oft als „unheimliche Symbole einer höheren Realität interpretiert“ (zit. n. Wilhelmi, Handbuch der Symbole, S. 109). Auch de Chirico beschäftigte sich in seiner „pittura metafisica“ nachweislich mit Dreiecken und anderen geometrischen Figuren und ist sich ihrer mystisch-magischen Symbolbedeutung bewusst. Keine Frage, dass Hans-Peter Klie dem Künstler De Chirico eine Sonderrolle einräumt, man könnte auch sagen, dass er der eigentliche Vermittler zwischen den beiden Philosophen ist. Ganz wie der Künstler dieser Ausstellung, der zum Dialog einlädt, indem er in seinem abschließend folgenden Vortrag De Chiricos Programmschrift „Wir Metaphysiker“ von 1919 zitiert. Daraus stammt auch der bezeichnende Satz „Die guten neuen Künstler sind Philosophen, welche die Philosophie überwunden haben“ (zit. n. J. Zimmermann, a.a.O., S. 44)

Bei aller Komplexität liegt dem Ganzen hier ein durchaus **spielerischer Ansatz** zugrunde. Der Einsatz ist nicht ohne, die Teilnahme ist frei, die Spielsteine liegen bereit. Die Regeln werden immer wieder neu ausgehandelt. Es gibt keine Verluste, nur Gewinn von Sinn. Begeben wir uns in das „semiotische Dreieck“, unsere drei Protagonisten suchen noch Mitspieler. Diese Leichtigkeit ist auch nötig zur **Freiheit der Grenzüberschreitung**, die Kunst und Künstlern seit jeher eignet. Hans-Peter Klie hat mit der fiktiven Freundschaft zwischen Nietzsche, Wittgenstein und de Chirico ein Exempel statuiert, wie diese Grenzüberschreitung möglich ist, denn alle drei sind als Künstler-Philosophen Repräsentanten dieser Haltung.

Ob die Drei in Wirklichkeit Freunde geworden wären, bleibt zu bezweifeln. So, wie Nietzsche hier der spritus rector zwischen Philosoph Wittgenstein und Künstler de Chirico ist, wäre eine reale Freundschaft möglicherweise gerade an ihm gescheitert. **Aby Warburg**, der große jüdische Kunsthistoriker, hat ihn einmal treffend charakterisiert:

„Der Mann, dessen Einziges die unbedingte Hingabe an den Glauben des Großen der Zukunft ist, ist ... das Opfer seiner eigenen Ideen geworden. Die Einsamkeit, ... allein richtige Atmosphäre ... für denjenigen, der dieses auf sich nimmt, hat er doch nie ertragen. Er sucht immer nach Gefährten, bekommt sie, verliert sie, und muss sagen: sie waren nicht die richtigen. ... Es ist eine Wunschatmosphäre, in der er nicht leben konnte“ (Aby Warburg, zit. n. Ernst H. Gombrich, A.W. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt/M. 1984, S. 345).

Damit komme ich zum Schluss:

Als ich im letzten Jahr das Nietzsche-Dokumentationszentrums erstmals besucht habe war ich begeistert von der **Architektur** und dass hier etwas so Schönes entstanden ist. Ich kann Sie dazu nur beglückwünschen. Hier herrscht ein **Freier Geist**, wie Nietzsche ihn immer proklamiert hat, und aus seinem einstigen Wohnhaus nebenan reicht etwas von seinen authentischen Lebensspuren bis hier herüber, man spürt es. Es ist ein guter Ort geworden zum Denken und für den Dialog. Nebenan kann Erinnerung gepflegt, hier die Zukunft gedacht werden. Das hätte Nietzsche sehr gefallen, aber auch seinen imaginären Freunden Wittgenstein und de Chirico, da bin ich sicher.

Ich wünsche Hans-Peter Klie mit dieser Ausstellung viel Erfolg und dem Nietzsche-Dokumentationszentrum eine nachhaltige Resonanz auf diese Ausstellungstrilogie, die ja ein Experiment auch im Programm Ihres Hauses ist. Der Stadt Naumburg wünsche ich, dass sie diesen wunderbaren Ort in ihrer Mitte noch mehr zu schätzen weiß, dessen Aura mit dem Wirken Nietzsches weit über die Grenzen der Stadt und Sachsen-Anhalts, ausstrahlt. Dieses Projekt kann ein Beispiel dafür sein, was hier möglich ist und auch künftig möglich sein könnte: **Interferenzen zwischen Philosophie, Kunst und Wissenschaft.**

Lassen wir nun den **Künstler** zu Wort kommen. Sein Vortrag lässt auf die Auflösung des letzten Rätsels, des Ausstellungstitels „Wir Metaphysiker“ hoffen. Aber während Wissenschaft und Philosophie immer nach Modellen letzter Welterklärung suchen - bleibt nicht in der Kunst immer ein unauflösbarer Rest, ein Rätsel? Oder wie Nietzsche sagte, „alles, was tief ist, liebt die Maske“ (Nachweis?).

Ich übergebe hiermit an Hans-Peter Klie, bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit und wünsche Ihnen, meine Damen und Herren, noch anregende Gespräche über Philosophie und Kunst.

Zitatnachweise:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.