

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 42 (1955)  
**Heft:** 4: Gemeinschaftsbauten

**Artikel:** Bildhafte Kachel-Kompositionen von Antonio Gaudí : ein Vorspiel zu den "papiers collés"  
**Autor:** Giedion-Welcker, Carola  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-32506>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Antonio Gaudí, Park «Eusebio Güell», Barcelona. Terrasse mit durchlaufender Bank und Balustrade, 1900–1905 | Parc «Eusebio Güell», Barcelone. Terrasse avec banc continu à dossier-balustrade | “Eusebio Güell” Park, Barcelona. Terrace with continuous seat and balustrade

Photo: Carola Giedion-Welcker

## Bildhafte Kachel-Kompositionen von Antonio Gaudí

Ein Vorspiel zu den «papiers collés»

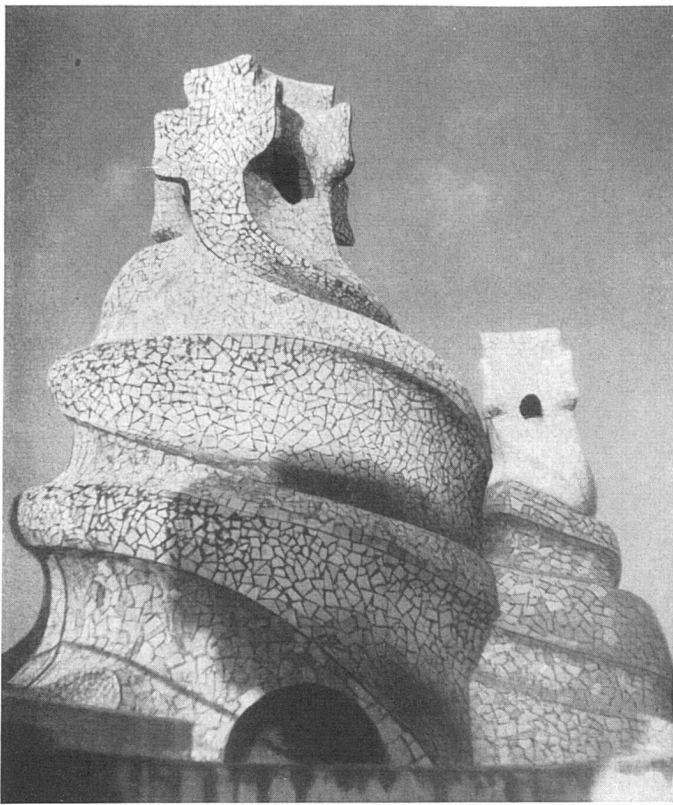
Von Carola Giedion-Welcker

Im Hinblick auf die Anonymität, in der die Jugendstil-Architektur zwischen Historischem und Modernem in den meisten Städten Europas heute noch existiert, erscheint es bemerkenswert, wie das Werk des Architekten Antonio Gaudí (1852–1926) im Bewußtsein des katalanischen Volkes lebt. Jeder fremde Besucher von Barcelona spürt, wie seine Architektur genau gekannt wird und wie sicher der Suchende von dem gewöhnlichen Straßengänger auf die verschiedenen Gebäude verwiesen wird, meist mit anerkennenden Worten. Nicht nur die grandiose Ruine der «Sagrada Familia» ist stolzer Besitz der Stadt geworden, sondern auch der bis in alle Einzelheiten vollendete *Park Eusebio Güell*, entstanden 1900–1905, im Nordosten von Barcelona, am Fuße des Hügels von Tibidabo, ganz abgesehen von den Privat-, Miets- und Geschäftshäusern, die Gaudí in Barcelona und Umgebung baute.

Der *Park Güell*, den der Architekt mit geschmeidiger Elastizität aus den Zufällen des Terrains herauschnitt, herausmodellerte und mit Architektur, Plastik und

bildhafter Dekoration zu einem zusammenfassenden Ganzen gliederte, ist vielleicht das heiterste und geschlossenste Beispiel seines umfassenden Könnens geworden. Im Zentrum einer gestuften, aufsteigenden Gartenanlage erhebt sich eine weit ausladende Terrasse über einer Grotte, von schräg geneigten dorischen Säulen getragen. Sie bietet einen hervorragenden Ausblick auf die Stadt und ist ein idealer Ort der Erholung im Grünen für die Bevölkerung geworden, heute vor allem als Aufenthaltsort der jüngsten Jugend Mittelpunkt von Spiel und Bewegung.

Schon am Eingang zum Park empfängt der Besucher den Eindruck losgelöster Entspannung, erweckt durch das belebte, bizarre plastische Formenspiel auf den Türmen und Dächern der beiden Pfortner-Pavillons und gesteigert durch die farbenprächtigen, in der Sonne aufleuchtenden keramischen Glasuren, welche ganze Partien der Architektur wie mit einer hellen schillernden Haut überziehen oder die aufwärtsschwingenden Treppenwände mit farbigen, gesplitterten Kachel-



Antonio Gaudí, Kaminplastik der Casa Milà, 1907 | *Cheminée sculptée de la Casa Milà* | Chimney-pot of Casa Milà

strukturen rhythmisieren. Und wieder ist es auch bei den skulpturalen Improvisationen des Gartens das farbige Spiel der eingelegten Stein- und vor allem Kachelsplitter, die zu dem märchenhaften Eindruck des Ganzen besonders beitragen. Gaudí war es stets daran gelegen, die Farbe eng mit Architektur und Skulptur zu verschwistern und sie als belebenden künstlerischen Faktor in den Baugedanken miteinzubeziehen. Dieser heitere Park Gaudís wird als Ganzes und in seinen Einzelheiten von den Stadtbewohnern geliebt, lebhaft besucht und sogar als schönes Schmuckstück der Stadt empfunden, «selbst wenn man dort keine grade Säule mehr finden würde» – wie eine anpreisende Auskunft lautete.

Die Kuriosität der Angelegenheit, das oft Groteske der Formensprache, scheint also in den Hintergrund gedrängt durch ihre Qualität, die auch vom naiven Besucher empfunden wird. Dies mag bemerkenswert erscheinen, denn vor zwanzig Jahren wurde Gaudí auch von den Architekten – sogar von den spanischen – nicht ganz ernst genommen und unter dem Aspekt des Absseitigen und der interessanten «Originalität» betrachtet. «C'est par le côté fou de son talent qu'il est important», schrieb einst Baudelaire über den Illustrator Grandville – in diesem Sinne interessierte man sich vielleicht auch für Gaudí. Le Corbusier teilte schon damals, zu Beginn der zwanziger Jahre, nicht die Meinung seiner Fachkollegen, indem er, über alles «Sonderbare» hinweg, primär das Prinzipielle, die konstruktive Grundhaltung und – neben aller freien Form- und Farbphantasie – die innere Strenge und Klarheit dieses

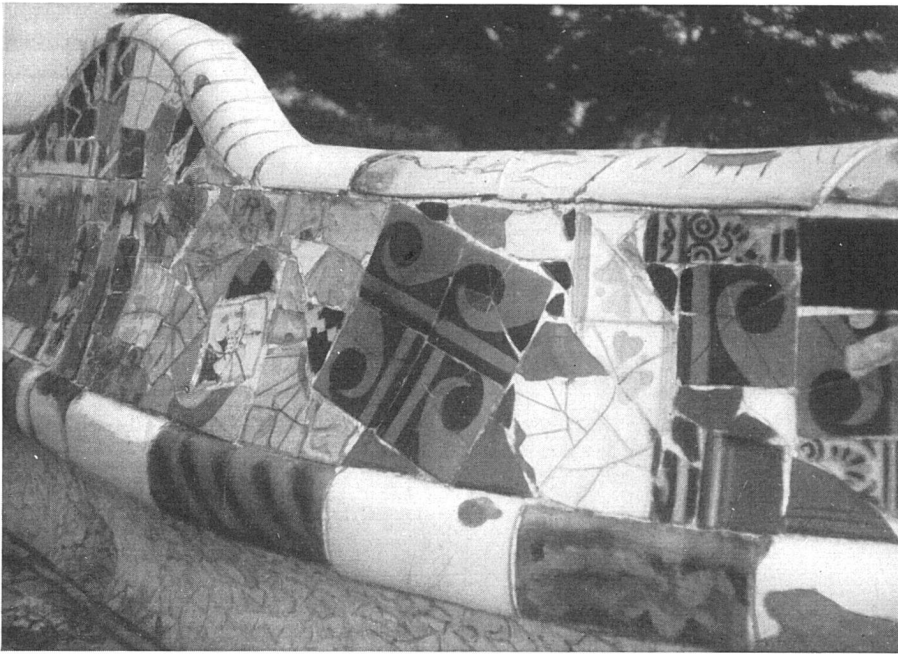
Meisters hervorhob. Er sah in Gaudí gewissermaßen den Vorläufer einer kommenden Tendenz, jenseits des rein Funktionellen und Sachlichen im Bau einer freieren Imagination und Poesie Spielraum zu gewähren.

Die Aufsätze, Beiträge und Bücher, die in den letzten Jahren neben grundlegenden Spezialbearbeitungen seiner Architekturen (I. Puig Boada, F. Folguera, J. F. Rafols) in italienischer und spanischer Sprache erschienen sind (B. Zevi, J. E. Cirlot, J. Sert), heben gerade in diesem Sinne Gaudís Bedeutung und Aktualität hervor. Diese Synthese zwischen dem klaren, neue Wege suchenden Konstrukteur und dem phantastischen, expressiven Raum- und Formpoeten läßt auch die einseitige Deutung des spanischen Surrealisten Salvador Dalí voreingenommen erscheinen, der in Gaudí einen regional- und wahlverwandten Künstler sah und in seiner Architektur und Plastik eindeutig die Projektion einer innern Traumwelt (im surrealistischen Sinne) zu finden glaubte.

Gaudí beginnt zwar in gewissem Sinne als Eklektiker, der in die Vergangenheitsstile von Gotik und Barock taucht, wie viele Jugendstilkünstler seiner Zeit. Er findet aber immer reiner im Laufe seiner Entwicklung die eigene und eigenste Sprache. Immer stärker bricht die eigenwillige Gestaltungsmethode seiner plastischen Formung des Gebäudes – einer Architektur, die selbst zur monumentalen Plastik wird und gleichzeitig eine neue, konstruktive Raumgestaltung besitzt – hervor. Daß bei aller Phantastik der Einzelform der Bau als solcher konstruktiv durchdacht und auf Wesentliches zusammengezogen wird, mit einer neuen dynamischen Ausdruckskraft als Ganzes, ist dabei entscheidend. Seine Architektur wird schon in statu nascendi als Plastik behandelt.

Denn Gaudí ist der Architekt, der nicht nur am Zeichentisch plant, sondern seine plastischen Modelle dreidimensional in den Raum hineinbaut, um an diesen schwebenden Drahtkonstruktionen die Berechnung des Gewölbedruckes und der Gewölbelaast bis ins Letzte auszurechnen. Daß diese Modelle uns dabei heute wie die «Mobiles» von Calder anmuten, mag eine Nebenerscheinung innerhalb eines neuen, aktuellen Kontaktes mit ihm bedeuten.

Über die Dimensionen seiner schöpferischen Aktivität als Architekt werden von berufener Seite noch genaue Untersuchungen hier gemacht werden. Jetzt soll nur auf einen begrenzten, aber bemerkenswerten Sektor seines *Ceuvres* Bezug genommen werden: Auf den bildhaften Gestalter, den «Maler» Gaudí – um ausdrücklich nicht das Wort Dekorateur zu benützen –, den Maler, der mit farbigen Kacheln und Steinsplittern komponiert, seine Wände belegt, und zwar auf eine Art, die der späteren Methode der *papiers collés* von Picasso, Juan Gris, Miró und andern nahesteht, ja sie prinzipiell vorwegnimmt. Was diese mit Tapeten-, Zeitungs- und alltäglichen Papierstrukturen, verbunden mit eigener



*Park «Eusebio Güell», Barcelona. Balustrade der Terrassenbank | Parc «Eusebio Güell», Barcelone. Dossier du banc de la terrasse | “Eusebio Güell” Park, Barcelona. Balustrade of the terrace seat*

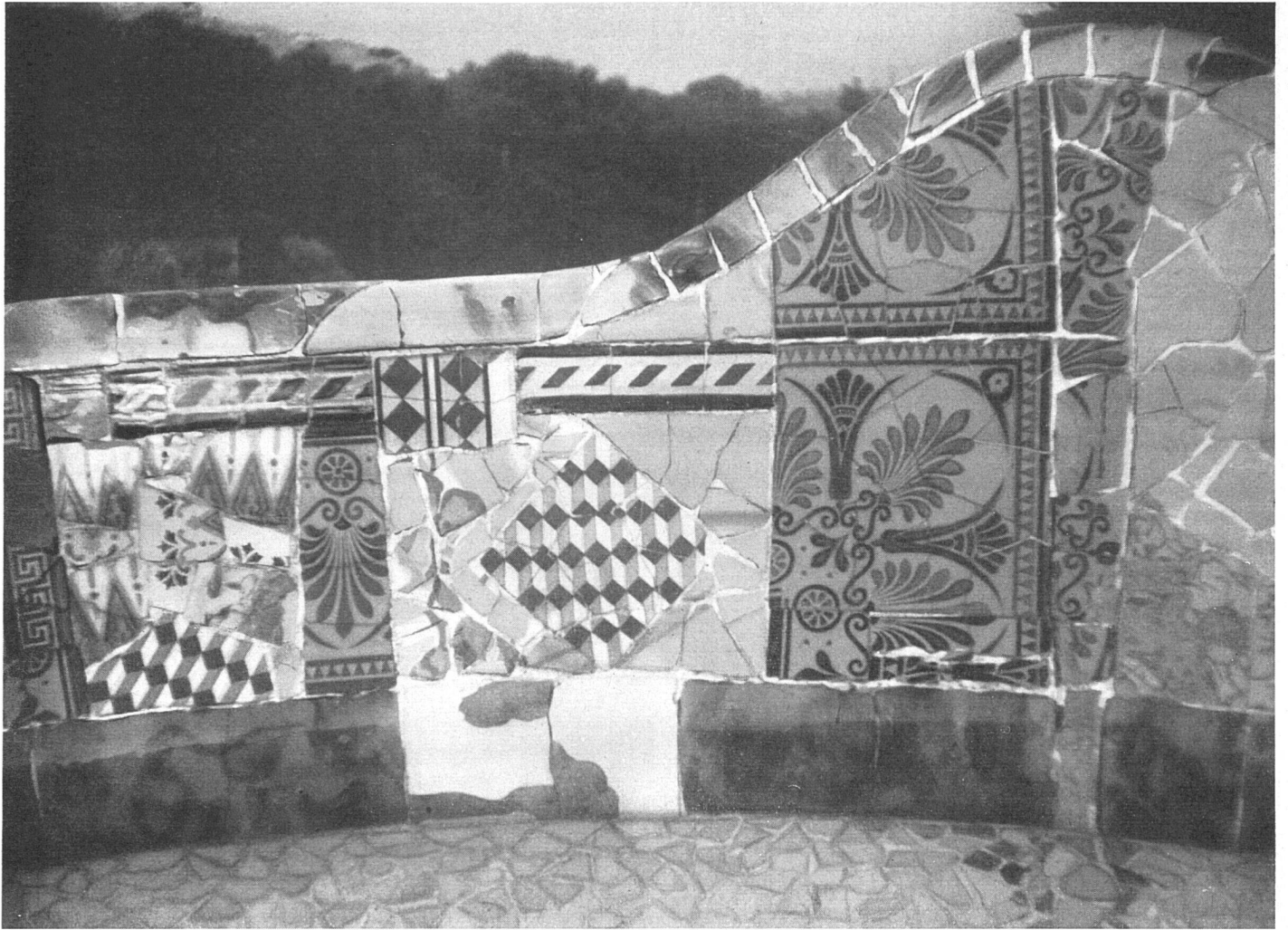


*Juan Gris, Le damier, 1917. Museum of Modern Art, New York | Le damier | The draught-board*

Zeichnung, bildhaft neu aufbauten, was ein Kurt Schwitters mit alten Trambilletten, Drähten, Knöpfen und Holzfasern zu neuen bildnerischen Ereignissen prägte, vermag Gaudí mit seinem, man möchte sagen, außerordentlich spanischen Alltagsmaterial – mit keramischen Fragmenten und steinernen Resten – schon in den Jahren nach der Jahrhundertwende hervorzuzaubern. So schafft auch er ein künstlerisches Novum aus den Splintern der Realität, den Fragmenten der ready mades.

Wie für seinen italienischen Zeitgenossen, den Bildhauer Medardo Rosso, so bedeutet auch für Gaudí «das

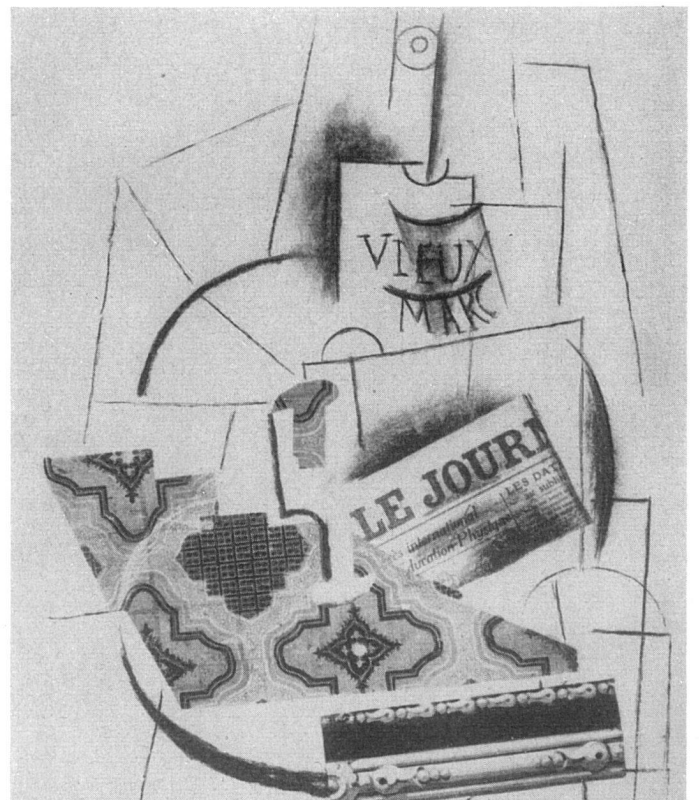
Licht die Seele der Architektur». Und so wird denn auch in der krassen spanischen Sonne das bewegte Kachelband der Terrassen-Balustrade, welches die weite Arena des Spielplatzes undulierend umschwingt, zu einer monumentalen Einheit, zu einer wogenden Schlangenhaut. Erst beim näheren Zusehen entdeckt man einen neuen Mikrokosmos von ewig wechselnden aneinandergereihten Bildzonen und Bildkompositionen, die mit Tausenden von harmlosen Alltäglichkeiten, von sterilen und belanglosen Resten dieses durchgehende Strahlenband schufen, aber auch in dieser Nahsicht eine freie künstlerische Existenz besitzen. Man entdeckt, wie Gaudí mit ewig neuen Einfällen auf der



Park «Eusebio Güell», Barcelona. Balustrade der Terrassenbank | Parc «Eusebio Güell», Barcelone. Dossier du banc de la terrasse | “Eusebio Güell” Park, Barcelona. Balustrade of the terrace seat

Fläche farbig musiziert, sie linear rhythmisiert, wie er sie oft ins Relief überspringen läßt, indem er einfache gläserne Flaschenböden in transparentem Grün dazwischensetzt, Schachbrettmuster diagonal einspannt oder plötzlich Zahlen und Buchstaben (ganz wie in den kubistischen Bildern) isoliert auftauchen läßt und mit geometrischen und organischen Ornamenten umstellt. So versteht er es auch, ganze Kachelgruppen farbig zusammenzufassen, z. B. in ein tiefes Blau zu tauchen, das mit einem weißen Kreise akzentuiert wird, oder mit tonigen Braun-Abstufungen und linearen Elementen eine Gruppe zu rhythmisieren und die Atmosphäre frühgriechischer Vasenkunst zu erwecken, Palmettenmuster, Spiralen oder Mäander hineinzustreuen, daneben wieder (wie in vorahnender surrealistischer Ironisierung) auch den naturalistischen Unsinn des Alltags mit Engeln und Grazien bildehaft mit einzubauen. Gaudi schafft hier keine durchgehende sich wiederholende Ornamentation, sondern komponiert jedes Feld anders mit immer neuen Form- und Farbelementen, wobei die Virtuosität der regionalen Steinschneider ihm zur Seite steht und die präzise Ausführung bewerkstelligt. Gaudis Leistung liegt in der künstlerischen Freiheit und Phantasie, mit jenen Bauresten und -fragmenten der Töpferei, der Glasabfälle und Mosaiken, die

Pablo Picasso, Verre et journal, 1912. Zeichnung und «papiers collés» | Verre et journal, 1912, dessin et papiers collés | Glass and Newspaper, drawing and collage

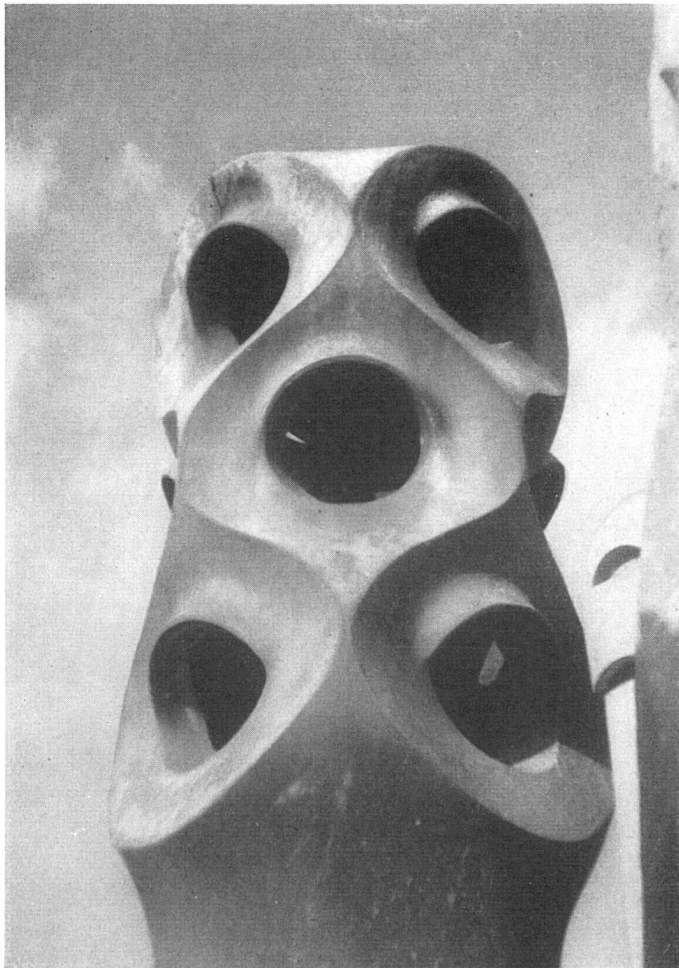


der Beruf ihm in die Hände spielte und die in Katalanien die Rolle der Tapeten- und Papierreste in andern Ländern übernehmen, völlig neu umzugehen, sie zu dynamischen Ausdrucksmitteln, zu abstrakten Kompositionen zu verwandeln und geistreich zu gliedern jenseits einer additiven, passiven Dekoration. Er hat damit neue Ausdrucksgebiete erobert, ausgebildet und wie ein Stichwort der folgenden Generation weitergegeben. Denn Gaudis Methode hat – mutatis mutandis – ein Dezennium später in der Collage und Malerei des Kubismus und des Surrealismus ihre Weiterentwicklung im Bilde gefunden, nun völlig von allem dienenden Zusammenhang losgelöst. Daß dies kurz nach 1900 im Park Güell von Barcelona geschah, dort, wo Picasso und Miró entscheidende Jugendjahre verbrachten, mag vielleicht in diesem Zusammenhang als bemerkenswert erscheinen. Wären doch die Beziehungen und Anregungen, die der modernen Kunst vom Jugendstil erwachsen, hier nicht zum erstenmal wirksam, denn auch in andern Ländern, wie in Holland bei Piet Mondrian und Theo van Doesburg, in Deutschland (München) bei Kandinsky und Klee, sind diese Einflüsse, was ihre Jugendwerke anbetrifft, spürbar geworden.

So wie Gaudi in der Architektur unbeirrter Vorausahner und Gestalter eines dynamischen Raumes und Formvolumens wurde, so schuf er auch in lebendigem Wechselspiel zwischen Innen- und Außenform, zwischen Geometrischem und Florealem Plastiken, die uns

heute nahestehen durch eine Formdynamik, die ihnen innewohnt. Auf der gleichen Basis vermochte er auch im Reiche der Fläche mit Farben, Formen und demütigsten Materialien eine neue gespannte und gebaute Bildhaftigkeit im weitesten Sinne zu gestalten. Seine Plastiken sind eingefügt in die Architektur ebenso wie seine Kachelkompositionen. Aber auch sie sind selbständig zu erfassen in ihrer gebundenen und ungebundenen Existenz, auf den Dächern seiner Mietshäuser und an den Turmbauten seiner Kirchen, durch Formphantasie und farbige Struktur eine freie künstlerische Auswirkung besitzend. Während Gaudi im Park Güell eine plastische Märchenwelt modellierte und farbig inkrustierte, so versteht er auch dort, wo die Plastik seiner Architektur zunächst funktionell anhaftet – ähnlich wie es Le Corbusier in der Unité d'Habitation von Marseille mit seiner Dachplastik erreichte –, sie aus ihrem rein funktionellen Dienst herauszulösen, künstlerisch zu verselbständigen und ausdruckskräftig zu machen. Wenn die Sprache Gaudis auch nicht immer die unsrige ist, so scheint doch eine lebendige Verbindung zu heutiger plastischer Dynamik zu existieren, ihrer geometrischen und organischen Formdurchdringung und räumlichen Spannkraft. Ob auf der Fläche oder im Körperhaften – Gaudi komponiert und konstruiert mit unterirdischer Straffheit und gelangt bei aller Phantastik und einem heute oft unwirksamen Symbolismus häufig dorthin, wo Alltäglichkeit und Transzendenz ein geheimes Bündnis schließen.

Antonio Gaudí, Kaminplastik der Casa Milá, 1907 | *Cheminée sculptée de la Casa Milá* | Chimney-pot of Casa Milá



Henry Moore, Komposition, 1952. Walnußholz | *Composition. Noyer* | *Composition. Walnut wood*

