

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 95 (2008)
Heft: 11: Grafton Architects et cetera

Artikel: Metaphysische Architektur : De Chiricos Architekturbilder in einer Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur
Autor: Stierli, Martino
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-130927>

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: 01.04.2025

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

Metaphysische Architektur

De Chiricos Architekturbilder in einer Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur

Zum ersten Mal seit Jahrzehnten zeigt mit dem Kunstmuseum Winterthur derzeit eine Schweizer Institution eine monografische Ausstellung zum Werk des Meisters der «pittura metafisica», Giorgio de Chirico (1888–1978). Die Schau umfasst die gesamte Schaffensperiode des Künstlers und ist ausschliesslich mit Werken aus Schweizer Sammlungen bestückt. Architektur und Städtebau bilden die Grundlage der metaphysischen Ästhetik

de Chiricos. Diese hat im Gegenzug die Architektur von der italienischen Moderne bis zur Postmoderne in vielfältiger Weise inspiriert.

Giorgio de Chirico gelangte mit seinen metaphysischen Bildern bereits in den 1910er Jahren als junger Künstler zu beträchtlichem Ruhm, und diese merkwürdigen Bilderfindungen fesseln den Betrachter bis heute. Der frühe Erfolg war aber auch die Tragödie dieses Malers, dessen späteres Werk bei der Kritik durchfiel und das – so zeigt es auch die Winterthurer Ausstellung – wiederholt hart an die Grenzen des Geschmäcklerischen stiess. Dass der Künstler in den 1930er Jahren nach verschiedenen Rückschlägen zu den Anfängen seiner

metaphysischen Malerei zurückkehrte und nunmehr seine eingängigen Visionen variierte, kopierte und bisweilen rückdatierte, um – nicht ohne Erfolg – den Kunstmarkt zu bedienen, machte die Sache nicht besser. Obschon aber die Winterthurer Ausstellung mutig Bilder aus der gesamten Schaffensperiode de Chiricos von 1909 bis 1971 zeigt und damit einen Überblick über dieses ungewöhnliche Œuvre ermöglicht, stehen doch auch in dieser Präsentation die frühen metaphysischen Bilder im Mittelpunkt des Interesses. In ihnen zeigt sich wie bei kaum einem zweiten modernen Künstler die Auseinandersetzung mit Architektur, Raum und Stadt.

Man braucht kein Feng-Shui, um einen Raum in perfekte Harmonie zu bringen. Die TRILUX Deca.

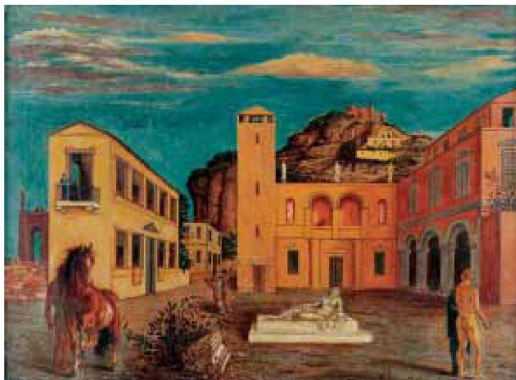


TRILUX
NEUES LICHT.

Jede Leuchte von TRILUX ist mehr als einfach nur Licht. Zum Beispiel die TRILUX Deca: eine vielfältige Leuchte, deren Basisausführung mit opaler Abdeckwanne jederzeit und nach Belieben mit verschiedenen dekorativen Accessoires umgestaltet werden kann. Das Resultat: ein Licht, das Foyers und andere öffentliche Räume harmonisch und warm erscheinen lässt. Und die Erkenntnis, dass dieselbe Leuchte nicht immer die gleiche sein muss. www.trilux.ch



Giorgio de Chirico (1888–1978), *Les plaisirs du poète*, 1912.
© 2008, Pro Litteris, Zürich



Giorgio de Chirico (1888–1978), *Paesaggio romano*, 1922.
© 2008, Pro Litteris, Zürich

In der Tat: Zwischen metaphysischer Malerei und Architektur besteht eine tiefgründige Affinität. Schon der Künstler selbst meinte 1919 zu dieser Wesensverwandtschaft: «Die ersten Grundlagen einer metaphysischen Ästhetik finden wir im Städtebau, in der architektonischen Gestalt der Häuser, auf den Stadtplätzen, in den Gartenanlagen und auf den Promenaden, in den Häfen, auf den Bahnhöfen. Die Griechen, geleitet von ihrem ästhetisch-philosophischen Geist, verwandten Sorgfalt auf derartige Bauten: Auf den Portikus, die schattigen Säulengänge, auf die Sitzstufen, die sich wie ein Parterre vor den grossen Schauspielen in freier Natur aufbauten (Homer, Aischylos). In Italien besitzen wir moderne und bewundernswerte Beispiele solcher Bauweise.»¹ Es sind denn auch diese vom Maler angeführten Elemente der Stadt, denen der Blick in seinen metaphysischen Gemälden in immer neuen Variationen begegnet: menschenleere Plätze, lange schattige Kolonnaden, Industrieschlote und Türme, Segelschiffe als Hinweis auf einen nahe liegenden Hafen, Eisenbahnzüge – und generell der Eindruck, statt auf eine reale Stadt auf ein szenografisch arrangiertes Ensemble, ein Bühnenbild (im Sinne vielleicht gar der griechischen Tragödie?) zu schauen.

Traum und Wirklichkeit

De Chiricos Werke sind dem Betrachter gleichermaßen vertraut und unheimlich. Vertraut, weil sie die archetypischen baulichen Elemente wie Kolonnaden und Portiken, weiss verputzte Giebelfelder und rote Ziegelmauern zitieren, die unverrückbar zum italienischen Stadtbild gehören. Unheimlich aber deshalb, weil diese Bilder jene eigentümliche Stimmung in scheinbar gottverlassenen italienischen Provinzstädten zur Mittagszeit aufrufen und übersteigern, jene trostlose Ruhe des «high noon», über der doch zugleich eine unsägliche Traurigkeit zu schweben scheint. Diese Me-

lancholie wird bei de Chirico durch die langen Schatten der Gebäude und der wenigen einsamen Figuren noch verschärft, die auf den leeren Plätzen ebenso verloren anmuten wie die zeitlos-archaischen Architekturen selbst.² De Chiricos Bilderfindungen wirken auf irritierende Weise real und traumhaft entrückt zugleich.

Tatsächlich sind die metaphysischen Bilder durch ein reales Erlebnis inspiriert, das den Künstler 1909 an einem klaren Herbstnachmittag auf der Piazza Santa Croce in Florenz erlebte, angeregt durch die Beschäftigung mit dem Werk der symbolistischen Maler Max Klinger und Arnold Böcklin, insbesondere aber durch die Lektüre Friedrich Nietzsches. Nach eigener Darstellung offenbarte sich de Chirico hier erstmals und in aller Dramatik die Fremdheit und Befremdlichkeit der selbstverständlichen, uns alltäglich umgebenden Dinge, die seine Bilder so faszinierend und unheimlich machen. «Es gibt», so de Chirico, «eine Menge von seltsamen, unbekanntem und einsamen Dingen, die man in Malerei übersetzen kann.»³ Die dargestellten Architekturen und Objekte in seinen Bildern stehen vereinzelt und stumm im warmen Licht der mediterranen Nachmittagssonne. Die Bauten sind mehr nur als Kulisse, sie sind die eigentlichen, gesichtslosen Akteure dieser rätselhaft statischen Bilder. Bewegung ist allenfalls im Hintergrund durch einen vorbeifahrenden Dampfzug oder ein geblähtes Segel angedeutet. Die metaphysischen Bilder leben von der Dialektik von Licht und Schatten, von Ruhe und Bewegung, wobei das Bildgeschehen zu ewiger Gegenwart erstarrt scheint.

Die realen städtischen Vorbilder von de Chiricos architektonischen Bildrequisiten lassen sich in verschiedenen Fällen ganz konkret benennen. Dazu gehören neben der erwähnten Piazza Santa Croce etwa der Turm der Mole Antonelliana in Turin oder der Tempel der Vesta in Rom. Trotzdem handelt es sich bei der Serie «Piazze d'Italia»

nicht um Bilder realer Städte. Vielmehr werden Ansichten realer Bauten bildhaft zitiert und durch die Praxis des Zusammensetzens zu Bildern montiert. Ein einheitlicher Bildraum wird dabei nur vorgetäuscht: Die Architekturen zeigen sich in übersteigter und einander widersprechender Perspektive, sodass Blickpunkte aufgebrochen werden und den Betrachter ein Gefühl der Ortlosigkeit befällt: Schon nur die Konstruktion dieser Bilder verunmöglicht es, in ihnen heimisch zu werden.

Vor-Bilder der modernen Architektur

Der metaphorisch aufgeladene Charakter von de Chiricos Bildräumen kommt am deutlichsten in den allenthalben angelegten Verweisen auf Bühnenbilder zum Ausdruck. Im Bild nicht eigentlich anwesende Bauten werfen zwar lange Schatten in den Bildraum; die sichtbaren Gebäude selbst wirken aber oftmals als blosse Fassaden ohne räumliche Tiefe. De Chiricos Gemälde erweisen sich als Schauplätze von Dramen, deren Drehbuch niemand kennt, aber alle errahnen. Die «Theatralität» seiner Bilder macht den Künstler aber auch zu einem eminenten Vertreter einer «anderen» Tradition der Moderne. Der Bezug zu Bühnenbild und Theater war bekanntlich nicht nur den Verfechtern der reinen Lehre moderner Architektur suspekt, sondern galt auch in der Kunst als

¹ Giorgio de Chirico, «Metaphysische Ästhetik» (1919), zitiert nach Wieland Schmied, *Raum, Architektur und Menschenbild. De Chirico oder die Geschichte einer Inspiration*, in: *Daidalos 2* (Dezember 1981), S. 64–76, hier S. 67.

² Zu den Schatten in de Chiricos Bildern vgl. Victor I. Stoichita, «Die Schatten von De Chirico», in: *Archithese 27* (1987), Nr. 1, S. 34–39.

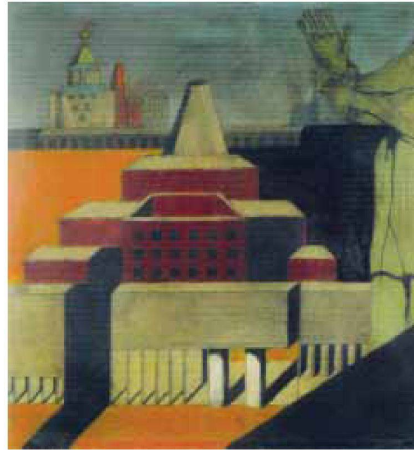
³ Giorgio de Chirico, «Pariser Manuskripte» (1912), zitiert nach Paolo Baldacci, «Zum Gemälde L'Enigme d'un après-midi d'automne von 1909», in: Gerd Roos und Dieter Schwarz (Hrsg.), *Giorgio de Chirico, Werke 1909–1971 in Schweizer Sammlungen. Winterthur/Düsseldorf* (Kunstmuseum Winterthur/Richter Verlag), 2008, S. 23–30, hier S. 24.

⁴ Vgl. exemplarisch Michael Fried, «Art and Objecthood», in: *Artforum 5* (Juni 1967), S. 12–23.

unangebracht.⁴ De Chiricos Bilder gründen auf einem anderen Bildbegriff, als er von den Ideologen einer autonomen und reinen, nur auf sich selbst bezogenen Malerei gefordert wurde. Sie spielen zeichenhaft auf Bekanntes an, ohne dass sich aber diese Bezüge sinnhaft auflösen liessen.

Trotzdem – oder gerade deswegen – haben de Chiricos suggestive Bilderfindungen gerade in der modernen Architektur auf fruchtbare Weise nachgewirkt. Das gilt in besonderer Masse für die italienischen Architekten des 20. Jahrhunderts, die sich unter wechselnden Vorzeichen immer wieder mit jenem prekären Verhältnis zwischen Modernität und «italianità» bzw. «antichità» beschäftigten, das auch de Chiricos gemalte Visionen kennzeichnet. Dass die Antike den Maler in ihren Bann zog, zeigt sich in seiner Obsession mit der Figur des Archäologen, den er – den Capriccios von Arcimboldo vergleichbar – wiederholt als Gestalt darstellte, die aus einzelnen Architekturgliedern und Spolien zusammengestückt ist. Die ewige Präsenz der Vergangenheit – oder, im Sinne Nietzsches, deren ewige Wiederkunft – ist hier sinnfällig zu einer bildlichen Chiffre modelliert. Davon zeugt etwa auch der nackte Klassizismus der Bogenstellungen in den Bildern, der in abstrahierter Weise auf die Tradition italienischer Architektur und die seit der Antike überlieferten architektonischen Archetypen verweist. Der überkommene Formenschatz hat bekanntlich auch die modernen italienischen Architekten nicht in Ruhe gelassen. Eine vergleichbar reduzierte Verwendung des Arkadenmotivs wie bei de Chirico findet sich in der gebauten Architektur etwa bei Giovanni Muzios Palazzo dell'Arte (1933) oder seinem Angelicum (1939–47) in Mailand ebenso wie am Palazzo della Civiltà Italiana (1939) auf dem Gelände der EUR in Rom.⁵ Aber auch die italienische Kolonialarchitektur dieser Zeit scheint sich in dieser Hinsicht direkt auf die «pittura metafisica» zu berufen.

Vergleichbare, ideologisch vielleicht weniger verdächtige Lösungen sind auch in der Architektur der Nachkriegszeit anzutreffen, so etwa in Philip Johnsons Lake Pavillon auf seinem Anwe-



Aldo Rossi: *Composizione con cimitero di Modena e Santo*, 1979, Öl auf Leinwand, 62,5 x 65,5 cm, Privatsammlung, Courtesy Fondazione Aldo Rossi. – Foto: Alessandro Zambianchi. – Simply.it.

sen in New Canaan (1962), der, in der Tradition der «follies» stehend, seinerseits eine Art Bühnenbild darstellt. Aus der Postmoderne, die sich hier ankündigt, weisen überhaupt verschiedene Spuren auf de Chirico zurück.⁶ Als wahrer Erbe seiner Architekturbilder darf aber Aldo Rossi gelten, der einmal meinte, dass der Maler in seiner «pittura metafisica» das wahre Wesen der Stadt erkannt habe.⁷ In der Tat: Wer einmal an einem kalten Wintertag bei fahlem Licht den Friedhof San Cataldo bei Modena gesehen hat, wird sich von der Melancholie der stumm da stehenden Bauten mit ihren dunklen, leeren Öffnungen schauernd an die (deutlich wärmer gestimmten) metaphysischen Bildwelten de Chiricos erinnern fühlen. «Meine Architektur», so Rossi, «steht sprachlos und kalt.»⁸

Martino Stierli

⁵ Zum Verhältnis von de Chirico zur italienischen Architektur der 1930er Jahre vgl. Renato Barilli, «Giorgio de Chirico e l'architettura», in: *Domus* 699 (1988), S. 77–83.

⁶ Vgl. dazu Peter Buchanan, «Contemporary de Chirico. Precursor to Post-Modernism», in: *The Architectural Review* 172 (1982), Nr. 1025, S. 44–47.

⁷ Vgl. Aldo Rossi, «Voraussetzungen meiner Arbeit», in: *Werk-Architese* 64 (1977), Nr. 3, S. 36–40, hier S. 36.

⁸ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Parma (Pratiche Editrice), 1990, S. 52.

§ Haftung für den Beizug von Subplanern

Insbesondere bei der Planung von grösseren Bauvorhaben äussern Bauherrschaften regelmässig den Wunsch, die Vertragsstrukturen möglichst schlank zu organisieren und sich auf eine Vertragspartei zu beschränken, die – in Entlastung des Bauherrn – die interne Kommunikation und Koordination der beteiligten Planer übernimmt. Dafür steht etwa das Modell der Arbeitsgemeinschaft zur Verfügung. Dort schliessen sich die beteiligten Planer zu einem Generalplanerteam zusammen und versprechen die vereinbarten Leistungen in der Regel gemeinsam und unter solidarischer Haftung. Daneben besteht auch die Möglichkeit, dass der beauftragte Architekt sämtliche Planerleistungen übernimmt und seinerseits die entsprechenden Spezialisten, wie Bauingenieure, Haustechniker, Landschaftsarchitekten etc. als Subplaner verpflichtet.

Die Haftung der Planer im Rahmen des Generalplanerteams war Thema in *werk, bauen + wohnen* 3 | 2003. Hier soll auf die Frage eingegangen werden, inwiefern der beauftragte Architekt für die Leistungen der von ihm beigezogenen Subplaner haftet.

Der Vertrag zwischen Architekt und Bauherr unterliegt gemäss bundesgerichtlicher Rechtsprechung und herrschender Lehre dem Werkvertragsrecht, sofern er sich auf die Herstellung von Plänen u. ä. beschränkt. Danach steht der Architekt gegenüber dem Bauherrn für die Subplaner, die er beizieht, grundsätzlich in der Verantwortung; sie gelten als seine Hilfspersonen, für deren schädigendes Verhalten er nach Art. 101 OR einzustehen hat. Dementsprechend sehen auch die SIA Normen 102 und 112 eine Haftung des Architekten für beigezogene Dritte gemäss Art. 101 OR vor (sog. Hilfspersonenhaftung).

Anders als im Auftragsrecht kann der Architekt sich also seiner Verantwortung nicht entziehen, indem er nachweist, dass er den fehlbaren Sub-