

Die Schatten von De Chirico

Weshalb Giorgio de Chirico, den Mitbegründer der *Pittura Metafisica* und der Zeitschrift *Valori Plastici*, in einer Architekturzeitschrift vorstellen? Der Italiener beschäftigte sich wie kein anderer mit der Darstellung der in gleissendes Sonnenlicht getauchten Stadt, und deshalb wirkte die monumentale Kargheit seiner stummen Plätze auf all jene Architekten anregend, die wie Aldo Rossi und Giorgio Grassi an einer harten Plastizität interessiert sind. Rossi bekannte einmal, dass die *Pittura Metafisica* das, was eine Stadt ausmache, erkannt habe (vgl. *werk-archithese* 3/1977). Victor I. Stoichita geht im folgenden den Inspirationsquellen nach, aus denen De Chirico schöpfte.

De Chirico hat in seiner «metaphysischen Malerei» versucht, seinen Schatten einen ausgesprochen mystisch-erzählenden Charakter zu geben, und so ist denn auch in fast allen, zwischen 1910 und 1919 entstandenen Bildern der Schatten Hauptakteur in einer Geschichte, deren tieferer Sinn allerdings oft verborgen bleibt (Abb. 3, 4). Wiederholt hat De Chirico auf seine Vorliebe für geometrisch-präzise Schatten¹ hingewiesen und damit zugleich den Schattenwurf der riesigen Bogengänge seiner antiken Gebäude gemeint, welche die Szenerie der meisten seiner Bilder dieser Epoche beherrschen, wie auch die menschlichen Schatten, die diese bevölkern: «Nichts kommt dem Rätsel der Arkade gleich, die von den Römern erfunden wurde. Eine Strasse, ein Bogen: Die Sonne scheint anders, wenn sie eine römische Mauer in Licht badet. Ihr Mysterium ist trauriger als das der französischen Architektur. Auch weniger grausam. Die römische Arkade ist Schicksal. Ihre Stimme spricht in Rätseln, die von einer eigentümlichen römischen Poesie erfüllt sind. Tiefblaue Schatten auf alten Mauern und eine merkwürdige Musik, die etwas von einem Nachmittag an der Küste des Meeres hat [...]»² Oder: «Im Schatten eines Mannes, der in der Sonne geht, sind viel mehr Rätsel als in allen Religionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.»³

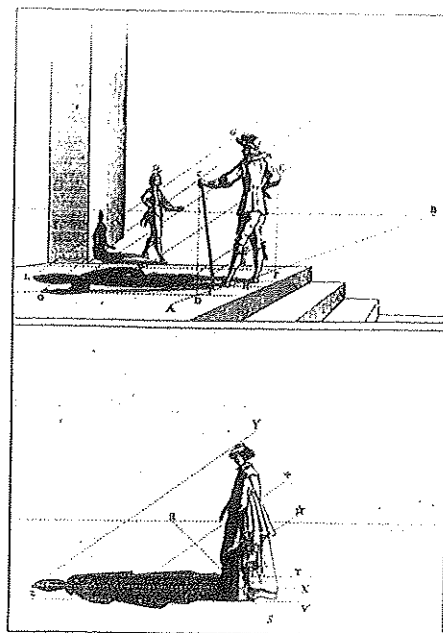
Diese 1913 angestellten Überlegungen könnten uns als Einstieg in die «metaphysische Malerei» De Chiricos dienen, könnten dazu beitragen, beispielsweise das mit *Geheimnis und Melancholie einer Strasse*, 1913, überschriebene Bild (Abb. 3) besser zu verstehen: Eine gleissende mediterrane Sonne teilt den Raum in zwei völlig gegensätzliche Bereiche – einen von schwarzen Schatten beherrschten und einen in grelles Sonnenlicht getauchten. Die beiden Bildteile sind klar voneinander getrennt und die einzelnen Formen deutlich hervorgehoben: «Licht und Schatten, Linien und Winkel und das Geheimnis des Inhalts beginnen dann zu sprechen»,⁴ schreibt De Chirico in einem anderen Zusammenhang.

Les ombres de De Chirico

Pourquoi présenter Giorgio de Chirico, cofondateur de la *Pittura Metafisica* et de la revue *Valori Plastici*, dans une revue d'architecture? L'artiste italien s'est occupé comme nul autre de la représentation de la ville en plein soleil, et c'est pour cette raison que la monumentalité sobre de ses espaces vides ont un tel effet suggestif sur certains architectes comme par exemple Aldo Rossi et Giorgio Grassi pour qui la plasticité rigoureuse est d'un intérêt primordial. Rossi a dit une fois que la *Pittura Metafisica* avait reconnu à l'époque déjà ce qui constitue une ville. Dans son article, Victor I. Stoichita recherche les sources d'inspiration auxquelles De Chirico aurait pu puiser.

La «peinture métaphysique» de Giorgio de Chirico se caractérise par la tentative d'investir l'ombre portée d'attributs narratifs complexes et mystérieux. Dans presque tous les tableaux de cette période (1910–1919) l'ombre agit comme «acteur» dans une «histoire» dont le sens se laisse difficilement déchiffrer (ill. 3, 4). Le peintre a exprimé lui-même, à plusieurs reprises, sa prédilection pour les «ombres géométriques et précises»,¹ entendant par là, à la fois les projections des immenses colonnades des édifices classicisants qui forment la scénographie de la plupart de ses tableaux de cette époque et les grandes ombres humaines qui les peuplent: «Il n'y a rien de comparable au caractère énigmatique de l'arcade inventée par les Romains. Une rue, un arc. Le soleil a un aspect différent lorsqu'il baigne un mur romain de sa lumière. Dans tout cela, il y a quelque chose de plus mystérieusement plaintif que dans l'architecture française. Et aussi de moins féroce. L'arcade romaine est une fatalité. Sa voix parle par énigmes remplies d'une poésie étrangement romaine. Les ombres sur un vieux mur sont une musique curieuse, d'une tristesse profonde [...]»² Ou bien: «Il y a plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche en plein soleil que dans toutes les religions du passé, du présent ou de l'avenir.»³

Ces réflexions, datées de 1913, pourraient nous servir d'introduction à plusieurs des tableaux «métaphysiques» de De Chirico, comme par exemple celui qui s'intitule *Mystère et mélancolie d'une rue* (1913, ill. 3). Un fort soleil méditerranéen divise l'espace en deux zones complémentaires: l'une en pleine ombre, l'autre en pleine lumière. La séparation est nette, tout comme l'ensemble des formes. «Jour et ombre, lignes et angles et tout le mystère du volume commence à parler», écrira l'auteur à un autre endroit.⁴ Mais ce début de confession n'aboutira jamais à une déclaration complète. Dans le tableau, les questions posées sont plus importantes que les certitudes. Nous nous trouvons métaphoriquement (ou peut-être métaphysiquement) parlant, à un

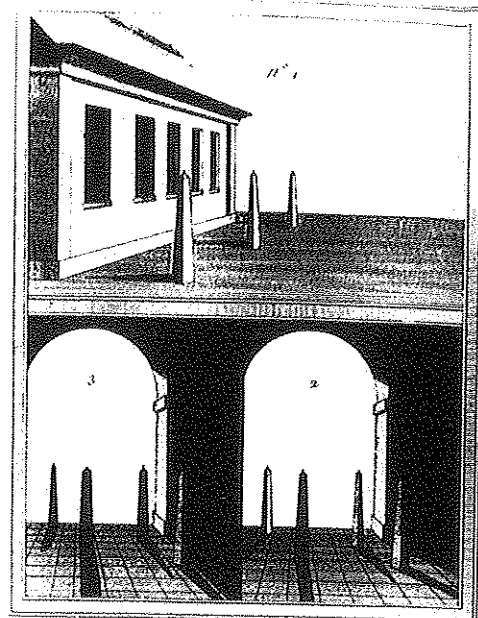


1

Doch auch dieser Ansatz wird kaum zu einer schlüssigen Antwort führen, denn im Bild scheinen die unbeantworteten Fragen viel wichtiger als jegliche Gewissheit. Metaphorisch (oder vielleicht auch metaphysisch) gesprochen, befinden wir uns also an einer Wegscheide, alles ist offen, nichts ist vorausbestimmt. Die Strasse, die das Bild von links nach rechts quert, ist die thematische Vorwegnahme des unmittelbar bevorstehenden Zusammentreffens der beiden Figuren. Beide Akteure treten nicht ganz in Erscheinung – der eine (das Mädchen) läuft gerade ins Bild hinein, während der zweite, am anderen Ende der Strasse, sich nur als Schatten abzeichnet. Wem dieser Schatten allerdings gehören könnte, dafür gibt es keinerlei Anhaltspunkte, eindeutig ist nur dessen aggressiv drohende Haltung.

Nun wissen wir aber aus Äusserungen des Malers selbst oder aus anderen Werken derselben Epoche, dass es sich hier um den reglosen Schatten eines Standbildes handelt. Für den nicht eingeweihten Betrachter jedoch verfließen gespannte Erwartung und fast greifbare Bedrohung, und er wird förmlich in die Geschichte hineingezogen, muss in seiner Vorstellung das Stück Weges gehen, das beide Gestalten trennt. Die Geschichte nimmt in beklemmender Lautlosigkeit ihren Gang, begleitet von Objekten, Symbolen des Unbewussten, wie sie im Traum erscheinen: dem Kreis und dem aufrechten Stab. Ein Ringen der beiden Schatten scheint unausweichlich – auch dem Mädchen haftet, gleich der Silhouette, die es hinter der Strassenecke erwartet, etwas Schattenhaftes an. Es ist das dynamische Element in diesem Bild. Dieses wird durch die im Wind flatternden Haare und den vorwärtseilenden Gang noch unterstrichen, während die Silhouette unbeweglich lauernd verharrt.

Eine ausgezeichnete Beschreibung dieses Bildes von Rudolph Arnheim macht deutlich, wie De Chirico durch eine gekonnte Manipulation räumlicher Inkongruenzen diesen Effekt des «Unheimlichen» zu erzielen wusste: «Zuerst scheint die Szene sicher und fest zu sein,



2

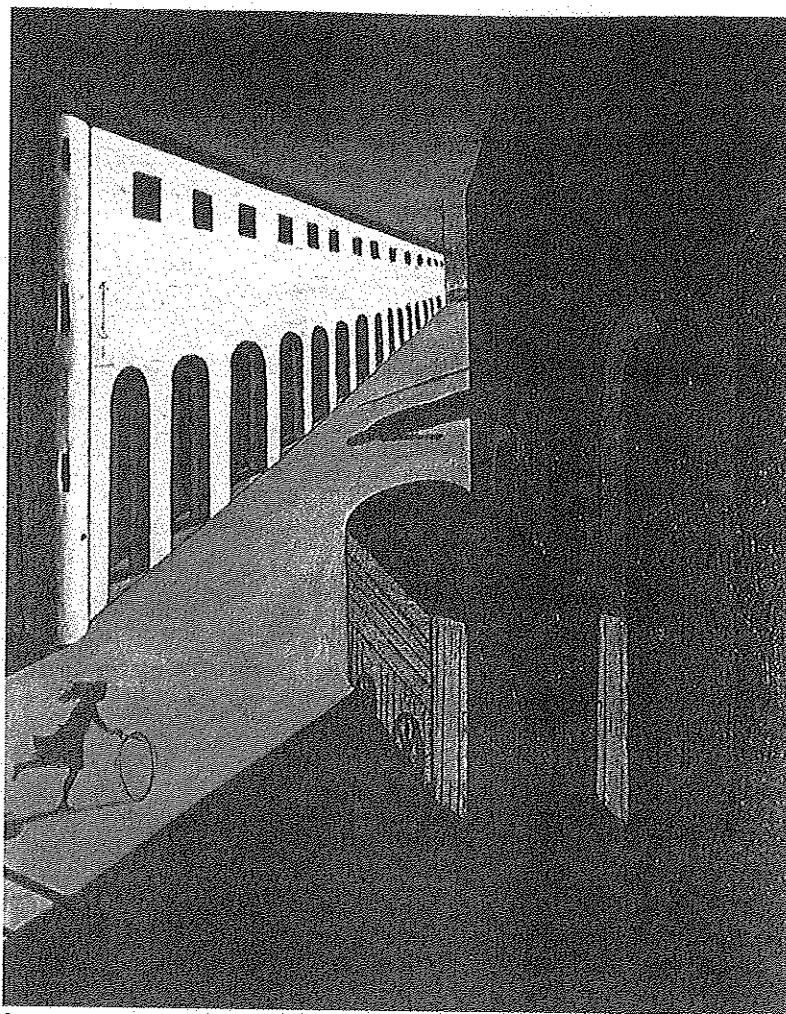
carrefour où tout est possible et où rien n'est gagné d'avance. Le trajet qui traverse l'image de gauche à droite est celui qui thématise une future rencontre. Les deux actants sont seulement partiellement représentés: l'un d'entre eux (la jeune fille) vient d'y entrer; l'autre, à l'extrémité opposée du tableau, y figure seulement sous la forme d'une ombre projetée. Nous n'avons aucune possibilité d'établir avec certitude à qui cette ombre appartient. Son caractère agressif, menaçant est pourtant évident.

Il n'y a que les déclarations du peintre ou la connaissance de ses autres œuvres de la même époque qui permettent de comprendre qu'il s'agit là de l'ombre immobile d'une statue. Aux yeux de l'observateur non avisé le tableau dégage une impression à la fois d'attente et de menace active. Le récit se déploie donc sous le signe d'une tension muette et il est accompagné d'objets interprétables comme des symboles de l'inconscient émergeant dans un rêve: le cercle, d'une part, le bâton vertical de l'autre. Tout se passe au niveau d'un conflit d'ombres: la jeune fille semble être faite de la même substance que la silhouette qui l'attend derrière l'angle de la rue. Elle est un élément dynamique (les cheveux et la robe flottant au vent, le pied levé soulignent ce fait), tandis que la silhouette, elle, est aux aguets, immobile.

Rudolph Arnheim nous a laissé une excellente description de ce tableau qui a le mérite de montrer comment l'effet d'inquiétante étrangeté est obtenu par De Chirico à travers une manipulation très adroite des incongruités spatiales: «Au premier abord cette scène semble assez solide, et pourtant nous sentons que la nonchalante jeune fille qui fait rouler son cerceau se trouve en danger dans un monde qui est prêt à se défaire selon une invisible ligne de suture ou, pire encore, de tomber en morceaux incohérents. Ici encore un corps approximativement isométrique, le fourgon, souligne le caractère déformé de la convergence des édifices. Plus encore, les perspectives des deux colonnades se nient réciproquement. Si

Jean Dubreuil, *Études d'ombres*, gravures pour *La Perspective Pratique*, Paris, 1651

2
Gérard De Lairese, *Études d'ombres*, gravures pour *Le Grand Livre des peintres*, Paris, 1787



3

und doch fühlen wir, dass das unbefangene kleine Mädchen mit dem Reifen durch eine Welt bedroht wird, die in unsichtbaren Nähten kracht und in unzusammenhängende Teile auseinanderfallen wird. Auch hier wieder denunziert ein annähernd isometrischer Block – der Wagen – die Konvergenz der Gebäude als eine wirkliche Verzerrung. Ausserdem negieren die Perspektiven der beiden Kolonnaden einander. Nimmt man die linke, die einen hohen Horizont bedingt, als Grundlage der Raumkonstruktion, so bohrt sich die rechte in den Boden. Unter den entgegengesetzten Bedingungen liegt der Horizont irgendwo unter der Mitte des Bildes, und die ansteigende Strasse ist nur eine trügerische Fata Morgana, die das Kind zum Sturz ins Nichts führt.»⁵

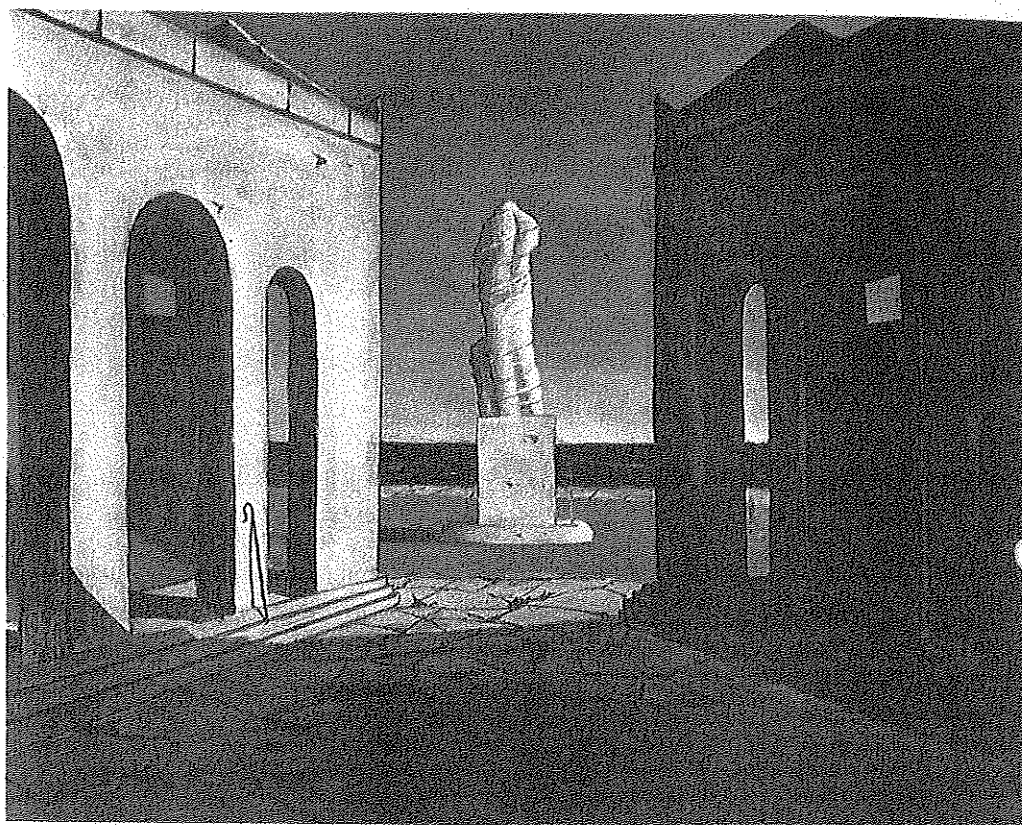
Es wäre natürlich völlig fehl am Platz, dem Maler nun unterstellen zu wollen, er beherrsche weder die Gesetze der Perspektive noch deren Anwendung. Ganz im Gegenteil, alles scheint darauf hinzuweisen, dass De Chirico diese Gesetze nicht falsch angewandt,

nous prenons comme base de l'organisation de l'espace l'arcade de gauche, qui place l'horizon quelque part en haut, l'arcade de droite nous conduit vers un point de fuite situé sous terre. Dans cette variante l'horizon se trouverait quelque part au dessous du centre du tableau, et la rue ascendante, avec sa colonnade en plein soleil, ne serait qu'un mirage qui attire la fille vers la chute et vers le néant.»⁵

Il serait sans doute absolument faux de voir dans les incohérences de ce tableau le résultat d'un manque de maîtrise des lois et de la pratique de la perspective. Tout semble au contraire indiquer que De Chirico, loin de la méconnaître, la manipule. Quelques années plus tard, dans son écrit *Nous, les Métaphysiciens* (1919), il exposera les mobiles profonds qui l'ont poussé à cela: «*Nous, les peintres, nous ne sommes pas les premiers à avoir eu l'idée d'abandonner le sens logique dans l'art [...] L'art a été libéré par les philosophes et poètes modernes [...] Schopenhauer et Nietz-*

Giorgio De Chirico, *Geheimnis und Melancholie einer Strasse*, 1913, New Canaan, Collection Stanley R. Resor

Giorgio de Chirico, *Herbstliche Meditation*, 1913



4

sondern vielmehr manipuliert hat. Einige Jahre später legt er in seiner Schrift *Wir Metaphysiker* (1919) seine tieferen Beweggründe dar: «Wir Maler sind nicht als erste auf die Idee gekommen, in der Kunst den logischen Sinn aufzugeben [...]. Die Kunst ist durch die modernen Philosophen und Dichter befreit worden [...]. Schopenhauer und Nietzsche lehrten als erste, welche profunde Bedeutung der Nicht-Sinn des Lebens hat. Sie lehrten auch, wie dieser Nicht-Sinn in Kunst umgesetzt werden könnte.»⁶

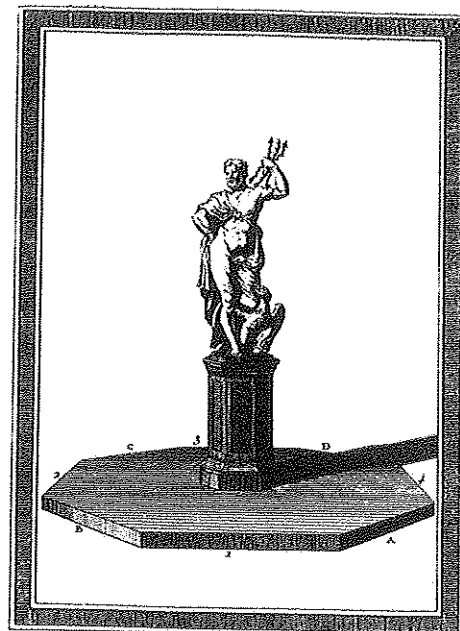
Diese Aussage könnte den Anstoß dazu geben, weiter in das geheime Versuchslabor des Malers vorzudringen, um die Beweggründe zu finden, die zu dieser Umsetzung des historischen und kulturellen Pessimismus geführt haben. Wir werden dabei entdecken, dass der Weg dazu über eine nihilistische Interpretation des herkömmlichen Kunstverständnisses geführt hat, das De Chirico während seines Studiums an der Kunstakademie in München (Oktober 1906 bis März

sche furent les premiers à montrer quelle signification a le non-sens de la vie. Ils ont également montré comment ce non-sens peut être transposé dans l'art [...].»⁶

Sur la base de cette déclaration on peut tenter d'entrer plus profondément dans le laboratoire secret du peintre pour s'interroger sur les modalités concrètes selon lesquelles s'effectua cette transposition du pessimisme historique et culturel. On découvrira alors que cette démarche passa par une interprétation nihiliste de l'ancien code de la représentation assimilé pendant son séjour auprès de l'Académie munichoise des Beaux-Arts (octobre 1906–mars 1910). Arrivé dans la capitale de la Bavière pour apprendre le métier de peintre dans l'une des plus célèbres Écoles de l'époque, De Chirico se confronte avec l'enseignement académique et en même temps découvre la philosophie de Nietzsche. Ce double impact aura, nous le croyons, un rôle important dans la genèse de la «peinture métaphysique», que les chercheurs situent en 1909.⁷

5
Gérard De Lairese, *Étude d'ombres*, gravures pour *Le Grand Livre des peintres*, Paris, 1787

6
Gérard De Lairese, *Étude d'ombres*, gravures pour *Le Grand Livre des peintres*, Paris, 1787



5



6

Anmerkungen

¹ De Chirico, *Wir Metaphysiker*, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Wieland Schmied, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1973, S. 32.

² Ibid., S. 22.

³ Ibid., S. 18.

⁴ Ibid., S. 30.

⁵ Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 1965, S. 255.

⁶ De Chirico, a. a. O., S. 38, 39.

⁷ Zum Datum seines Aufenthaltes, vgl. Giovanna dalla Chiesa, in: *Giorgio de Chirico* (Ausstellungskatalog), Ferrara 1985, und W. Schmied/G. Roos, *Giorgio de Chirico München 1906–1909*, München 1994; zur Lektüre philosophischer Schriften, vgl. W. Schmied, «Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger», in: *Giorgio de Chirico – Der Metaphysiker* (Ausstellungskatalog), München 1982, S. 89–107.

⁸ Vgl. Th. Zacharias (Hrsg.), *Tradition und Widerspruch – 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, und W. Schmied, «Die Geburt der Metaphysik – Giorgio de Chirico und die Münchner Kunstakademie», in: *Mythos Italien* (Ausstellungskatalog), München 1988, S. 47–52.

⁹ Gérard de Lairese, *Le Grand Livre des Peintres*, Paris 1787, T. I, S. 421f.

1910) gelehrt wurde. In der Hauptstadt Bayerns, wo er an einer der berühmtesten Kunstakademien jener Zeit den Malerberuf erlernen wollte, erhielt De Chirico eine streng akademische Ausbildung; zur selben Zeit entdeckte er aber auch Nietzsche und seine Philosophie. Diese Entdeckung, die er nach Erkenntnissen der Forschung im Jahre 1909 gemacht haben muss,⁷ hat ganz entscheidend zur Entstehung der «metaphysischen Malerei» De Chiricos beigetragen.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts gehörte die Perspektivlehre noch zu den wichtigsten Bestandteilen der akademischen Ausbildung.⁸ Es wäre also naheliegend gewesen, wenn sich der junge De Chirico, dem Beispiel der anderen Maler seiner Generation folgend, sowohl in historischer wie auch in praktischer Hinsicht die Raumdarstellung, wie sie damals gelehrt wurde, zu eigen gemacht hätte. Wenn wir heute in einem der klassischen Handbücher der Perspektivlehre blättern (Abb. 1, 2, 5, 6), so stellen wir schnell einmal fest, weshalb der Maler aus seinem nihilistischen Blickwinkel heraus auf das Absurde stossen musste, das gewissen Tafeln anhaftet und aus der wissenschaftlichen Inkohärenz der Schatten entstand, die völlig inhaltsleer und wirklichkeitsfremd wirken. Einige Texte – etwa eine Passage aus dem Werk *Grand Livre des Peintres* von Gérard de Lairese (1707) – mögen diese Tatsache noch unterstreichen: «Es steht ausser Zweifel, dass Schatten – die übrigens viel zur Schönheit eines Gemäldes beitragen – in einer sonnenbeschienenen Landschaft nicht nur in ihrer Länge, Breite, Schärfe und Härte, sondern auch in ihrer Form dem schattenwerfenden Objekt entsprechen müssen, etwa einer Säule, einem Obelisken, einer quadratischen Stylobate. Der von einem Standbild auf den Boden oder den Sockel geworfene Schatten muss sich deutlich abzeichnen, damit beispielsweise die Haltung, in welcher dieses Standbild verharrt, auch dann klar ablesbar ist, wenn ein anderes Objekt die Sicht verdeckt – dies ist eines der grundlegendsten Mittel, um

Dans l'enseignement académique du début du siècle, les cours de perspective jouaient un rôle important.⁸ Le jeune peintre aurait sans doute, à l'instar de ses collègues de la même génération, assimilé tant la partie pratique que la partie historique de la construction de l'espace. Il est instructif, par exemple, de jeter un coup d'œil aux manuels classiques de perspective (ill. 1, 2, 5, 6) pour réaliser comment le peintre, y portant un regard nihiliste, a pu surprendre l'absurde de certaines de leurs planches où la cohérence scientifique de la projection est vide de contenu et de vie. La lecture de certains textes – comme par exemple celui qui suit, tiré du *Grand Livre des Peintres* de Gérard de Lairese (1707) –, peut jeter encore plus de lumière sur ce fait: «Il est hors de doute que les ombres portées dans un site éclairé par le soleil, qui contribuent beaucoup à la beauté d'un tableau, ne doivent non seulement avoir la longueur, la largeur, la force et la dureté qui leur convient, mais qu'il faut aussi leur donner les formes des objets dont ils projettent, telle que celle d'une colonne, d'une obélisque, d'un stylobate carré, etc. L'ombre projetée d'une statue posée debout, soit par terre ou sur son piédestal, doit être indiquée fort distinctement; de manière que si cette statue se trouve placée derrière quelque objet qui empêche qu'on ne la voie, il faut toujours qu'on puisse connoître par l'ombre dans quelle attitude cette statue est représentée: car c'est-là un des principaux moyens par lesquels on peut faire connoître qu'un tableau est éclairé par le soleil. Il y a des peintres qui s'imaginent que cela ne demande pas une grande exactitude, et qu'il suffit de tracer par terre une ligne d'une certaine largeur, sans prendre garde si cette ombre ressemble à une colonne ou à un homme. [...] Quand même une statue ou quelqu'autre objet se trouve caché derrière un autre, il ne faut pas moins pouvoir distinguer par son ombre portée quelle forme a cet objet, ou dans quelle attitude cette statue est représentée [...]. Les peintres qui savent employer avec discernement la

Notes

¹ De Chirico, «Réflexions d'un peintre sur ce que peut être la peinture de l'avenir». Ce manuscrit de la collection Jean Paulhan ne m'a été accessible que dans la version anglaise donnée par J. Thrall Soby en appendice de son *Giorgio de Chirico*, New York, 1966, p. 252.

² De Chirico, dans un manuscrit de la collection Paul Eluard, dans: J. Thrall Soby, *Chirico*, p. 247.

³ De Chirico, dans le manuscrit de la collection Paul Eluard, dans: J. Thrall Soby, *Chirico*, p. 245.

⁴ De Chirico, «Réflexions d'un peintre sur ce que peut être la peinture de l'avenir», manuscrit de la collection Jean Paulhan, version anglaise donnée par J. Thrall Soby, *Chirico*, p. 251 («...light and shade, lines and angles, and the whole mystery of volumes begin to talk.»).

⁵ R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley/Los Angeles, 1954.

⁶ De Chirico, *Noi, Metafisici*, Rome, 1919.

⁷ Sur les dates de ce séjour voir: Giovanna dalla Chiesa, in: cat. expo.: *Giorgio de Chirico*, Ferrara, 1985, et W. Schmied/G. Roos, *Giorgio de Chirico München 1906-1909*, Munich, 1994. Pour les lectures philosophiques du peintre, voir: W. Schmied, «Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger», in: Cat. exp. *Giorgio de Chirico - Der Metaphysiker*, Munich, 1982, pp. 89-107.

⁸ Voir: Th. Zacharias (éd.), *Tradition und Widerspruch - 175 Jahre Kunstakademie München*, Munich 1985, et W. Schmied, «Die Geburt der Metaphysik - Giorgio de Chirico und die Münchner Kunstakademie», in: cat. expo. *Mythos Italien*, Munich, 1988, pp. 47-52.

⁹ G. De Lairese, *Le Grand Livre des Peintres*, Paris, 1787, T. I, pp. 421-422.

deutlich zu machen, dass die Landschaft auf dem Gemälde im Sonnenlicht liegt. Andere Maler hingegen sind fälschlicherweise der Meinung, dass ein Schattenwurf keine grosse Genauigkeit erfordere, dass es vielmehr genüge, am Boden eine längere oder kürzere Linie zu ziehen, die sich also nicht darum scheren, ob der Schatten nun einer Säule oder einem Menschen ähnlich sieht [...] Vor allem wenn ein Standbild oder ein anderer Gegenstand durch einen zweiten verdeckt wird, muss man am Schattenwurf die genaue Form des Gegenstandes oder die Haltung der Standfigur ablesen können [...] Jene Maler, die das Sonnenlicht mit viel Geschick einzusetzen vermögen, verfügen anderen gegenüber über einen weiteren Vorteil: sie sind nicht gezwungen, in ihre Gemälde Bäume, Hügel oder Fabriken zu schmuggeln, nur um hier und dort einen Schatten in die Landschaft zu setzen, der einzig dazu dient, nähergelegene Gegenstände hervorzuheben und die weiter entfernten in den Hintergrund zu rücken. Sie malen ihre Schatten, wo immer es ihnen gerade passt, irgendwelche plausiblen Gründe werden sie dafür immer finden.»⁹

Giorgio de Chiricos Vorgehen liegt also durchaus im Bereich dessen, was dieses Handbuch empfiehlt. Vergleichen wir seine Bilder (Abb. 3, 4) mit gewissen Tafeln aus diesen alten Büchern (Abb. 1, 2, 5, 6), so stellen wir fest, dass sich seine Sprachelemente in diesen Handbüchern fast alle wiederfinden. Der Maler hätte somit einzig die Aufgabe, diese Elemente richtig anzuordnen. Zwischen *Geheimnis und Melancholie einer Strasse* und dem *Grand Livre des Peintres* von Gérard de Lairese gibt es dieselbe Kluft wie zwischen einem «Englischlehrgang ohne Lehrer» und *Der kahlen Sängerin* von Ionesco. De Chirico gibt seinen Schatten in gewissem Sinne eine «plausible Daseinsberechtigung», und zwar macht er dies, indem er das Handbuch und dessen Abbildungen in «metaphysische» Bilder umsetzt. Er gibt, in anderen Worten, den im Handbuch enthaltenen Gebilden einen «Sinn» (den sie gar nicht haben), doch dieser «Sinn» steht einzig für deren geheimnisvolle Sinnlosigkeit. Die logische Wiedergabe des Schattens in der Malerei als Nebenproblem des perspektivischen Schattenwurfes wird damit Sinnbild des Geheimnisvollen. Das «Unheimliche» in De Chiricos Gemälden ist damit gleichzusetzen mit einer bewussten Verzerrung des herkömmlichen Kunstverständnisses.

Übersetzung aus dem Französischen Verena Rentsch

Victor I. Stoichita ist Professor für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg Schweiz.

Dieser Text ist in leicht abgeänderter Form einem Kapitel des Buches *Brief History of the Shadow* von Victor I. Stoichita entnommen, das 1997 im Verlag Reaktion Books in London erscheint. Die deutsche Übersetzung dieses Werkes wird im Herbst 1997 im Fink Verlag in München unter dem Titel *Kurze Geschichte des Schattens* herauskommen. Wir danken den beiden Verlagen für die Abdruckgenehmigung.

lumière du soleil, jouissent encore d'un second avantage que les autres n'ont point; car ils ne sont pas obligés d'introduire dans leurs ouvrages des arbres, des collines ou des fabriques, pour former çà et là une grande masse d'ombre sur le terrain pour détacher les objets du premier plan et pour faire fuir ceux du lointain. Ils n'ont qu'à placer leurs ombres où ils le jugent à propos, ce qu'ils peuvent toujours appuyer par quelque raison plausible»⁹

On voit donc que la démarche de Giorgio De Chirico s'inscrit en marge de ce que le manuel préconise. Si nous comparons ses tableaux (ill. 3, 4) aux planches qui accompagnent les anciens livres (ill. 1, 2, 5, 6), nous remarquons que presque tous les éléments de son langage se trouvaient déjà dans ces manuels, la tâche du peintre consistant en leur agencement. Entre *Mystère et Mélancolie d'une rue* et *Le Grand Livre des Peintres* de Gérard de Lairese il y a le même rapport qu'entre une «méthode pour apprendre l'anglais sans professeur» et *La Cantatrice chauve* de Ionesco. Le peintre donne, d'une certaine manière, «des raisons plausibles» à ses ombres, mais il le fait en traduisant le manuel et ses illustrations en peinture «métaphysique». En d'autres termes, il donne un «sens» aux formes du manuel (qui n'en ont pas), mais ce «sens» n'est que le vide de leur propre énigme. Ainsi, la représentation logique de l'ombre en peinture comme sous-problème de la projection perspective est investie par les connotations du mystère, qui placent l'«inquiétante étrangeté» des tableaux de De Chirico sous le signe de la dérision consciente du code de la représentation en Occident.

Victor I. Stoichita est professeur d'histoire de l'art à l'université de Fribourg, Suisse.

Ce texte reprend, avec de légères modifications, un chapitre du livre de Victor I. Stoichita *Brief History of the Shadow* (sous presse chez Reaktion Books, Londres 1997). Une traduction allemande intégrale de cet écrit paraîtra auprès du Fink-Verlag de Munich en automne 1997 sous le titre *Kurze Geschichte des Schattens*. Nous remercions les éditeurs pour avoir donné leur accord à la présente publication.