

Saul Steinberg und die Architektur

Autor(en): **Keller, Heinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 2: **Technisches Bauen in der Landschaft**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-34136>

Nutzungsbedingungen

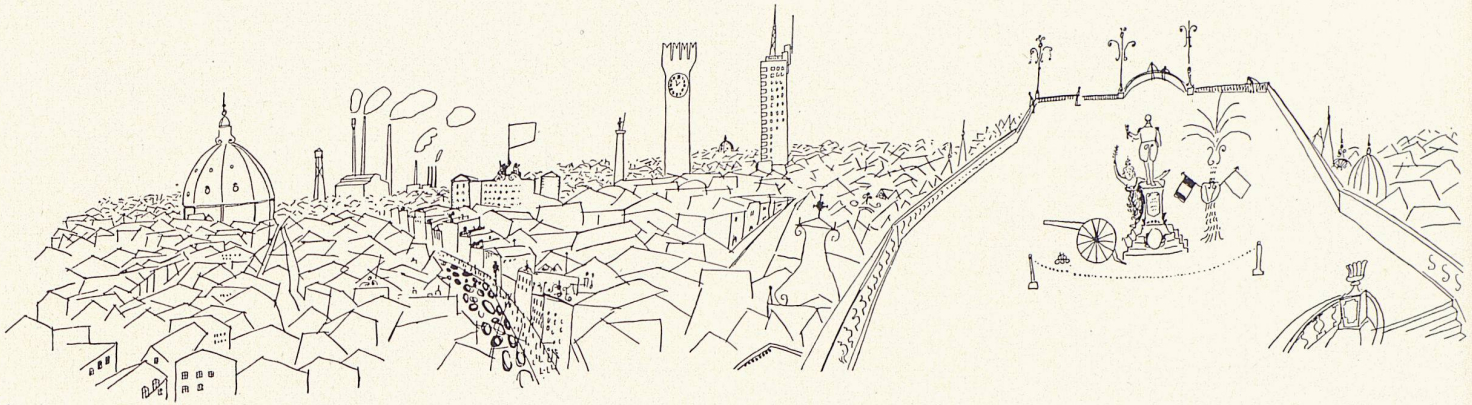
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1

1
Aus dem Labirinto dei ragazzi, Triennale di Milano 1954. Entwurf für das Sgraffito der dritten Volute
Esquisse pour le graffito de «Labirinto dei ragazzi» à la Triennale de Milan, 1954
Sketch for the mural in the "Labirinto dei ragazzi", Triennial Exhibition of 1954 at Milan

2
"All in Line"

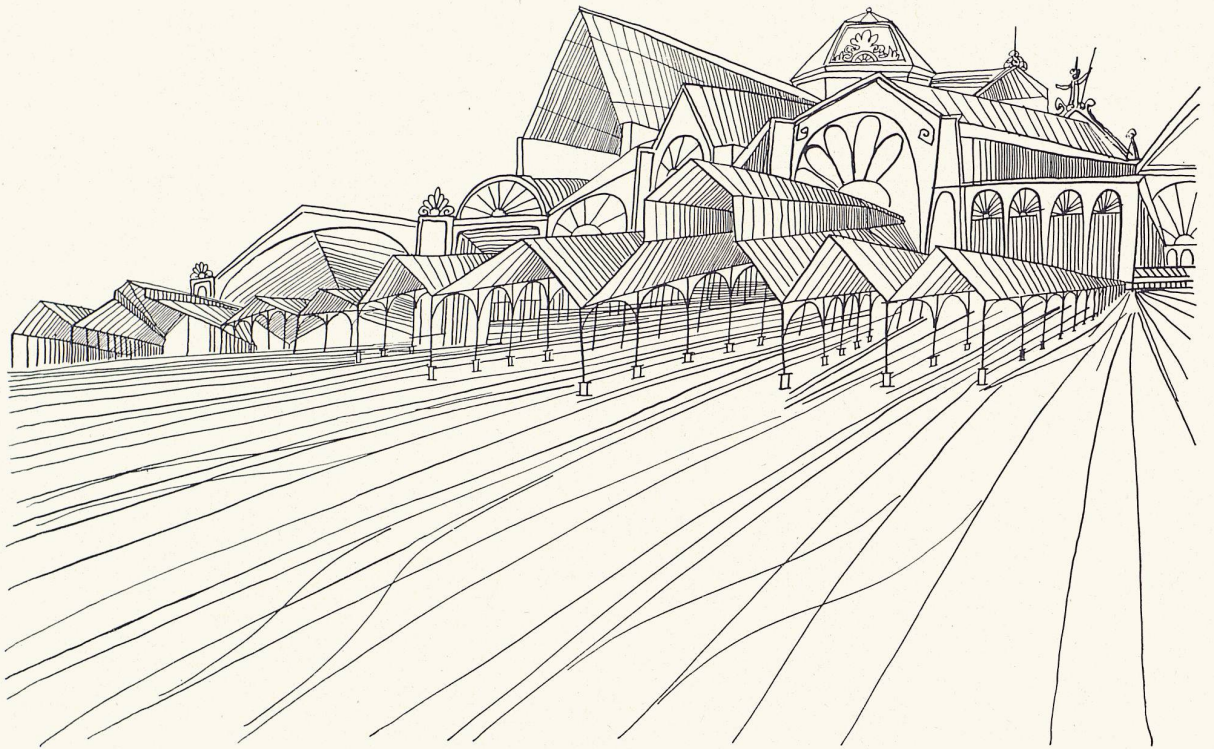
3
"The Art of Living"



2

Die Mailänder Triennale von 1954 brachte zahlreiche originell und geistreich präsentierte Manifestationen des zeitgenössischen Formschaffens; kaum eine vermochte ein so inniges und im Erinnerungsbild so lang andauerndes Vergnügen zu bereiten wie das «Labirinto dei ragazzi» im Park. Drei Elemente wirkten hier zusammen: Es war zunächst das räumliche Erlebnis, der Gang zwischen den sechs spiralförmig ineinandergedrehten Mauern, die den Besucher in gekrümmten, sich verengenden oder erweiternden Räumen spielerisch, aber mit Notwendigkeit ins Zentrum, zu dem kleinen Teich und Calders Mobile «Le Cagoulard» führten. Es wirkte aber auch die umgebende Natur mit. Über den weißen, gut zwei Meter hohen Mauern erschienen in der milden Herbstluft die alten Baumriesen des Parks, und bei einzelnen Wendungen des Weges war in der Ferne die aggressive Burgsilhouette des Sforza-Schlusses zu sehen. Und im humoristischen Gegensatz zu dieser Stimmungsszenarie standen wiederum die Graffiti, denen sich der Beschauer auf den Wänden des Labyrinths entlanglas.

Sie stammten von keinem Geringeren als dem amerikanischen Karikaturisten Saul Steinberg. Aus feinen schwarzen Linien, in den weißen Putz gekratzt, war hier eine Bilderfolge entstanden, die in freiem Phantasieablauf und wie unabsichtlich mitten in den alten und neuen Architekturproblemen landete. Es begann auf der ersten Mauer mit einer langen Horizontale in Augenhöhe, die durch die ergänzende Zeichnung ihre Bedeutung ständig verwandelte. Sie wurde zur Telegraphenleitung, zum Wüstenhorizont, zur Basislinie einer aus dem Fenster gesehene Hausfassade, zur Oberkante einer Balustrade, zur Fahrbahn einer Brücke, zur Horizontlinie des Meeres und noch zu vielem anderen. Ähnlich spielend war das Thema im letzten, kürzesten Korridor des Labyrinths: Calders Mobile hatte das Bildmotiv des Tanzes ausgelöst. Dazwischen aber schrieb Steinberg eine Geschichte der Architektur, streng didaktisch scheinbar, in Wirklichkeit voll skeptischer Vorbehalte und ironischer Gedankensprünge; ständige Hinweise auf die Fragwürdigkeit im Verhältnis des modernen Menschen zur Vergangenheit und ihren Denkmälern unterminierten den pädagogischen Ernst der angeblichen kunstgeschichtlichen Demonstration. Dauernd war das Bauwerk als historische Person in Frage gestellt. Seine Stilmerkmale erschienen komisch isoliert oder parodistisch übersteigert; seine Weiterexistenz wurde im Zusammenprall mit der modernen Welt sinnlos. An der gotischen Burg war ein Betonbalkon angehängt. Die Renaissancestadt, von der Domkuppel überwölbt, durchtoste ein Autostrom; über ihre Mauern schauten Gaskessel und Hochhäuser. Das Pathos des Barocks und die Denkmälersucht der Gründerjahre wurden mit Lust ad absurdum geführt, und das moderne Bauen mußte sich peinliche Wahrheiten sagen lassen. Den Schluß bildeten vielhundertfenstrige Mietskasernen, die der Unternehmer, mechanisch weiter-



3

bauend, über dem Grundriß der auf dem Plan herumliegenden Dinge – Maßstab, Winkelmaß, Reißchiene – errichtet hatte. Der große Karikaturist bewies hier ein intensives kritisches und empfindliches Verhältnis zu allen Erscheinungsformen der Architektur. Wer es nicht bereits wußte, vernahm in diesen Tagen, daß Saul Steinberg – aus Rumänien stammend – in Mailand Architektur studiert hatte, bevor er 1941 nach Amerika ging, und daß die Architekten des «Labirinto», Belgiojoso, Peressutti und Rogers, von dieser gemeinsamen Studienzeit her seine Freunde waren. Steinbergs starke Gefühlsbeziehung zum architektonischen Schaffen hatte sich vor dieser Triennale schon vielfach manifestiert. Daß er die Komik genau so gut wie in den Menschen auch in den Bauwerken und Gegenständen des täglichen Gebrauchs sah, wußte jeder, der seine Zeichnungen im «New Yorker», im «Harper's Magazine» und in den großen Bildbänden kannte. Die Sammelbände «All in Line», «The Art of Living» und «The Passport» bezeichneten in Steinbergs Darstellung des Menschen wie in der seiner Produkte die Entwicklung vom großen karikaturistischen Talent bis zum offenkundigen künstlerischen Genie.*

In «All in Line», erschienen 1945, war Steinbergs individuelle Handschrift, jene Anwendung von Abkürzungen und Deformationen, wie sie die großen modernen Maler möglich gemacht hatten, auf die Karikatur, schon voll entwickelt. Es gab darin zwar noch Illustratives, mit Legenden versehene Nachkommen der traditionellen Witzzeichnung; noch erschien die

* «All in Line», erschienen 1945 bei Duell, Sloan & Pearce Inc., New York, 1947 bei Penguin Books Inc., London und New York

«The Art of Living», erschienen 1949 bei Harper & Brothers, New York. Deutsche Ausgabe: «Umgang mit Menschen», Rowohlt Verlag, Hamburg, 1954

«The Passport», erschienen 1954 bei Harper & Brothers, New York, und bei Hamish Hamilton Ltd., London

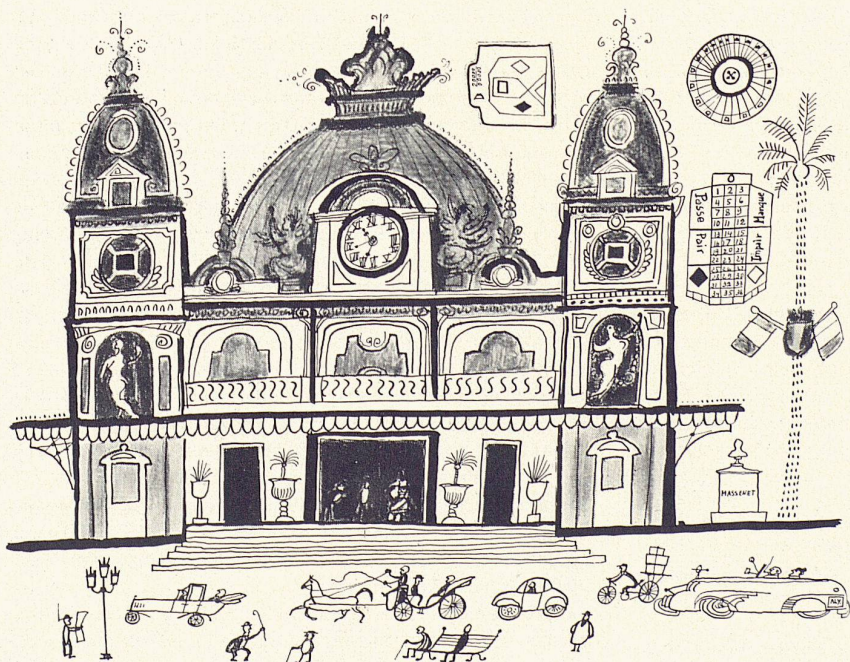
gezeichnete Situationskomik. Daneben aber war schon jener Karikaturenstil da, wo der Bildwitz ganz in die Form hineingenommen ist. Menschen und Tiere beherrschten zwar noch die Aussage, die Architektur erschien erst im Hintergrund, vor allem im Kriegstagebuch aus China, Indonesien, Italien und Frankreich. Doch wurde hier schon die lebhaft innere Beziehung deutlich in den sich regelmäßig wiederholenden Darstellungen des neuen Quartiers, bürgerlichen Schlafzimmern Asiens und Europas, in die sich der Zeichner auf den vielen Etappen seiner Reise mit der Navy versetzt sah. In Italien, das ihm seit seiner Studienzeit vertraut war, begannen dazu bereits jene Perspektivenphantasien von Plätzen, die sich später zu einem so spezifischen Thema Steinbergs entwickelten. Am weitesten voraus wies eine politische Zeichnung, die Symbolisierung des Dritten Reichs als einer wahnwitzigen Klitterung historisierender Fassaden auf einem kläglichem Stützensystem.

Im zweiten Band, «The Art of Living» (1949), beginnen die Dinge an sich zu komischen Personen zu werden. Da kommen die Prunklehnstühle, aufgedonnert wie Second-Empire-Damen, die Peddigrohrsessel in Form von Kalligraphenschwüngen, die Plüschfauteuils mit Stahlrohrbeinen, der Eames-Stuhl mit gehäkeltem Schoner. Eine Serie gaben die Bahnhöfe ab, eine andere die Eisenbahnbrücken, mit immer halbsbrecherischeren Eisenkonstruktionen, eine dritte die italienischen Palastfassaden, die sich zu schwindelerregenden Tiefenperspektiven auswuchsen. Steinberg schwelgte in unsinnigen Denkmälern, dem Standbild des Straßenmusikanten, des Säufers, des Vagabunden, des Wegelagerers, des Strip-tease-Girls, des Berufsringers. Amerika kündigte sich an im Filmopalast, im Drugstore, in der Untergrund-Station, alle zu absurden Ausmaßen gesteigert.

Viele Bilder dieses zweiten Bandes sind schon keine dingbezogenen Karikaturen mehr, sondern erreichen die Dimensionen des absoluten Kunstwerks. Den Abschluß dieser Ent-



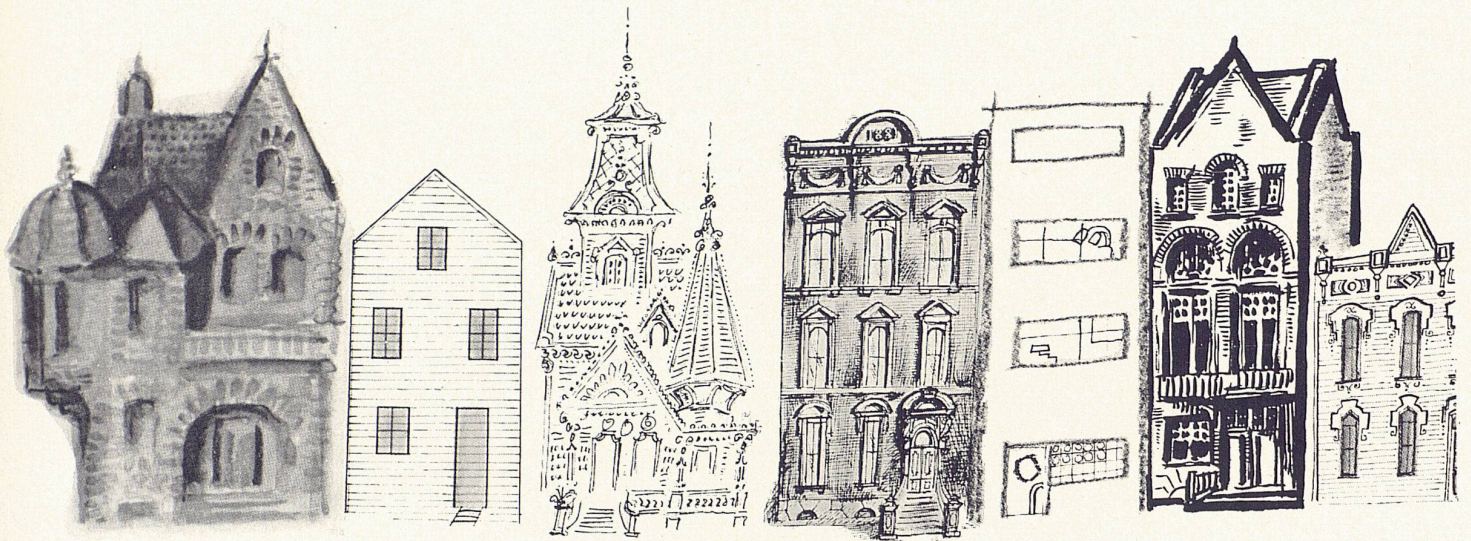
4



5

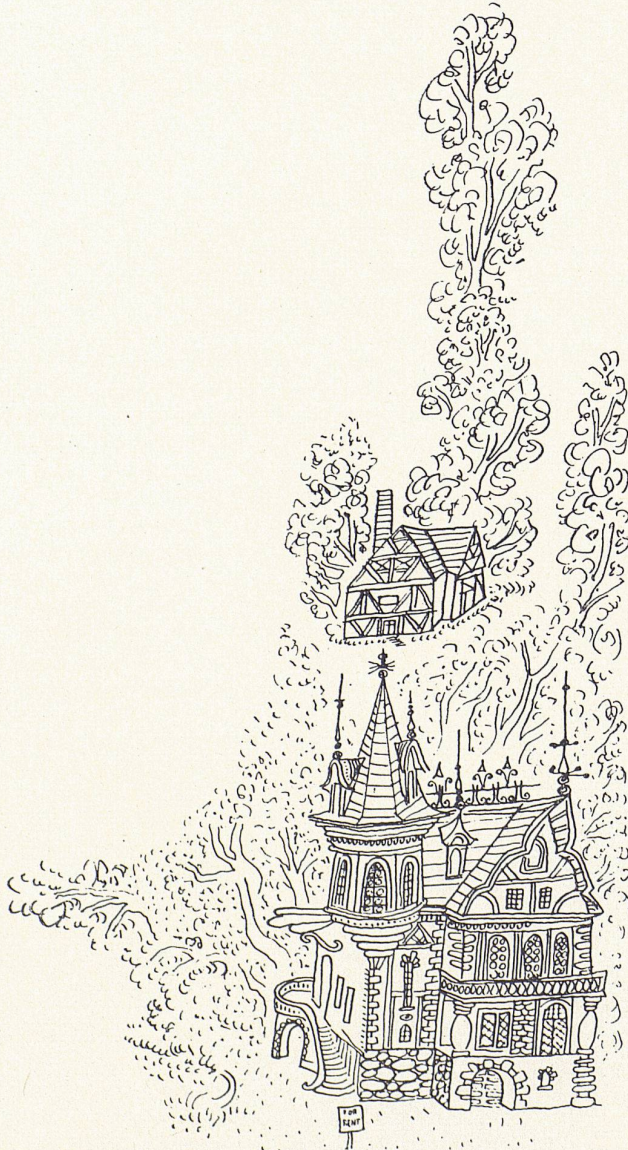
wicklung brachte die dritte Sammlung, «The Passport» (1954). In der Zwischenzeit hatte eine künstlerische Eigenschaft sich verstärkt, die auch das Werk eines Klee, eines Picasso charakterisiert: die Stilpluralität. Steinberg hatte längst die gleichbleibende zeichnerische Manier seiner italienischen Anfänge aufgegeben. Schon im ersten Band wechselt der Stil hin und her zwischen wucherndem Detailreichtum und atemberaubender Reduktion. Im «Passport» entzündet sich der Bildeinfall immer wieder am wechselnden Stilmittel, an der Möglichkeit, mit der Zeichenfeder zu tupfen, zu schraffieren, breit oder spitz zu schreiben, mit dem Pinsel zu lavieren, mit Finger und Handballen Flecken zu stempeln. Die Stilpluralität wird schließlich zu einer echt karikaturalen Synthese geführt, wenn die Glieder einer Familie, die Besucher einer Party jeder durch seinen eigenen Zeichenstil charakterisiert werden, steif korrekt, schumrig gefühlvoll, kindlich primitiv, brutal kantig, ängstlich zittrig, kunstgewerblich dekorativ, unpersönlich geometrisch, oberflächlich flott. Diese Blätter, als komische Paraphrasen über das Thema «Handschrift und Charakter», sind eine unerschöpfliche Quelle reinsten Schauvergnügens: der humoristische Gehalt enthüllt sich in der Beobachtung der künstlerischen Mittel. Vor diesen Zeichnungen entdeckt der Erwachsene nochmals das vergessene Glück des Bilderbuch-Betrachtens.

Der ganze Einleitungsteil des «Passport» holt seine Wirkung aus der betonten, doch sinnentleerten Form, aus schwungvollen, aber unleserlichen Schriftstücken und Signaturen, aus undeutbaren Allegorien, aus komplizierten Diplomen und Urkunden, die sich bei näherem Zusehen in Nichts auflösen, aus



6

4-7
"The Passport"

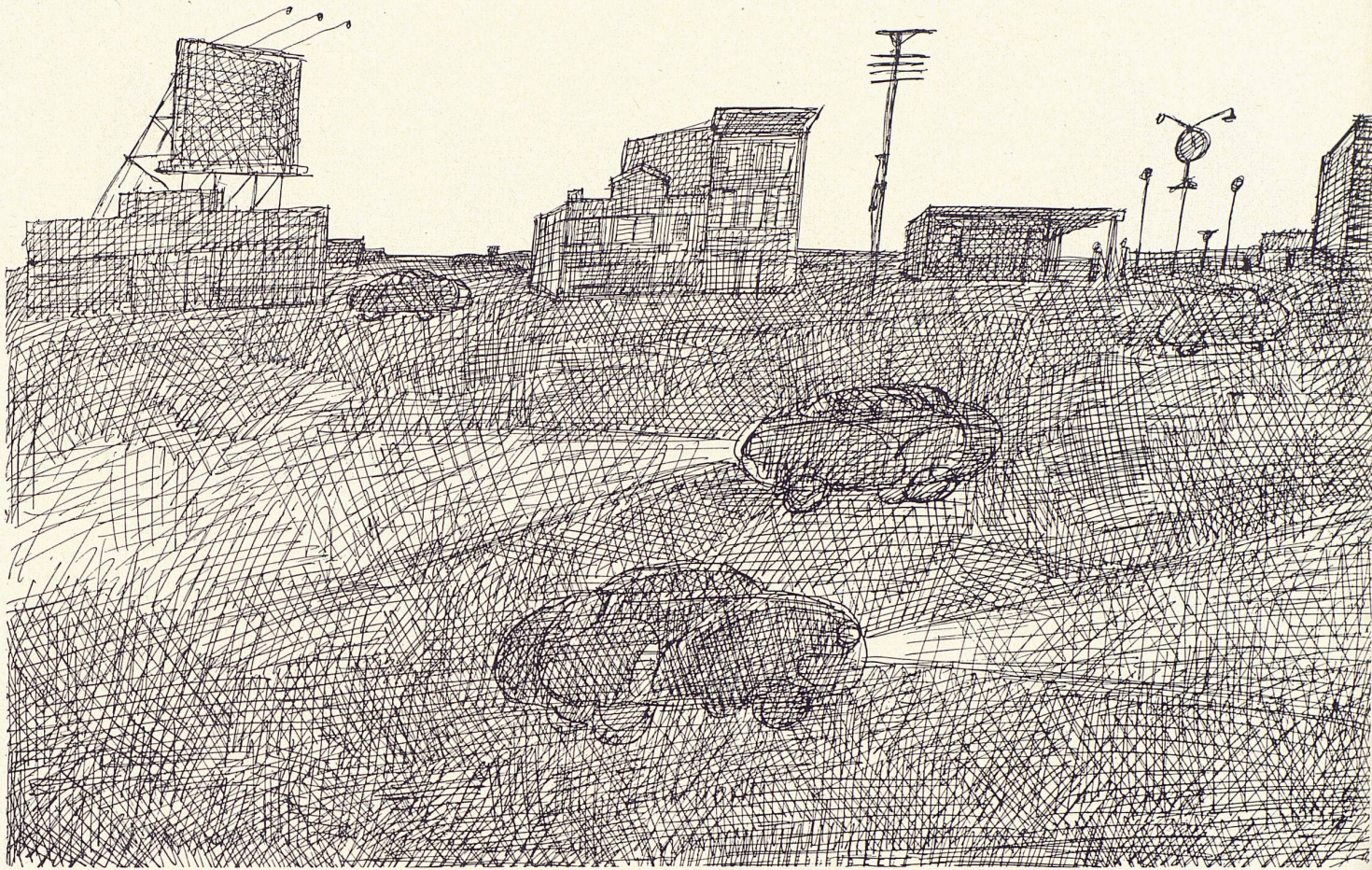


7

Aufzeichnungen, die keiner entziffern kann, aus Photographien ohne Gesichter. Scheinbar bleibt die reine Linien- und Fleckwirkung übrig. Und doch enthalten diese Formparodien noch etwas mehr, die geheime Poesie eines alten, stockfleckigen Reisetagebuches, einer tristen Holzstichillustration, einer verblühten Gruppenphotographie, eines Primadonnenbildnisses der Belle Epoque mit eigenhändiger Widmung. Auch nach dem Schwinden der Lesbarkeit hat die Form noch ihren Stimmungsgehalt bewahrt. Es entstehen frappante Parallelen zu den Nonsense Songs eines Edward Lear und Lewis Carroll: die Zeichnungen sind von der rationalen Bedeutung befreit und füllen sich um so leichter mit dem poetischen Gehalt der Dinge.

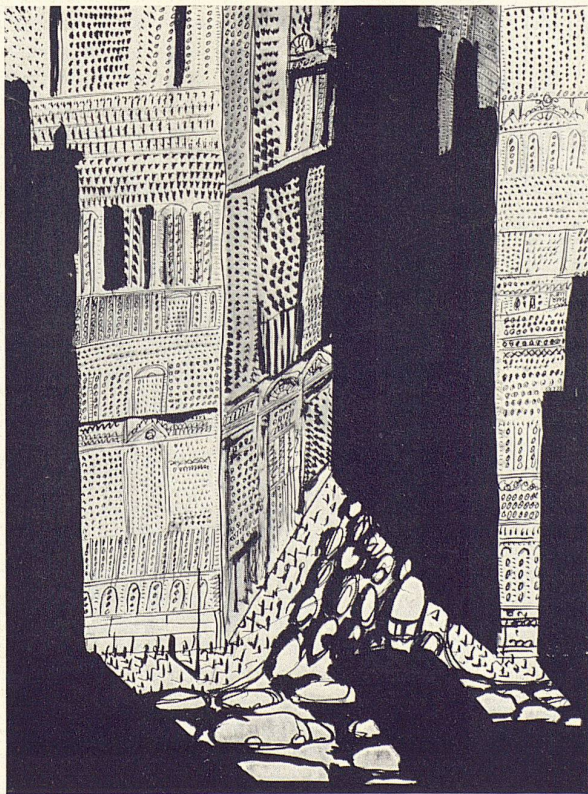
Steinbergs Zeichnungen bleiben aber zugleich realitätsbezogen. Nur schildern sie die Wirklichkeit mit Vorliebe dort, wo sie brüchig wird. Dies äußert sich gerade in den Architekturkarikaturen, an denen «The Passport» besonders reich ist. Wie bei den «Falschen Unterschriften» zeichnet er auch hier mit Vorliebe die inhaltsentleerte Form. Die Bauten der Gründerjahre geben ihm immer neuen Anlaß, in bombastisch-anspruchsvollen Gehäusen zu phantasieren, aus denen das Leben entflohen ist. Er zeichnet die Stilungeheuer, die tollgewordenen Fabrikantenvillen, die einem unseligen Besitzer über den Kopf gewachsen sind, die serienmäßig produzierten Krämerschlößchen, die Makart-Interieurs, deren angehäufte Bric-à-brac die Bewohner vertrieben hat, die würdigen Familienpensionen, in denen alte Damen sich zu Tode langweilen. Verlogen und poetisch, abscheulich und faszinierend ist die Bauromantik des späteren neunzehnten Jahrhunderts, mit Steinbergs Augen gesehen. Wie Max Ernst in seinen Collagen und Paul Delvaux in seinen Gemälden so hat er in seinen Karikaturen gelehrt, den irrationalen, ja dämonischen Ausdruck der viktorianischen bürgerlichen Interieurs zu erkennen.

Steinberg hat auch den nachlebenden Modern Style in Paris entdeckt – im Café, im Métro-Wagen, an der Ladenfront –, den westeuropäischen Warenhauskitsch im türkischen Heim, die expressionistische Innendekoration im europäischen Hotelzimmer. Die ganze Kraft seiner Architekturkritik, voll subtiler Intelligenz und bitterer Wonne, entwickelt er im «Passport» aber am Thema Amerika. Das Gesicht der Häuser hilft ihm, die nüchterne Geschäftstüchtigkeit am Atlantik, die massive Vitalität im Mittleren Westen, den aufgedunsenen Luxuskult am Pazifik zu charakterisieren. Von einem Ozean zum anderen prüft er das Verhältnis des Hauses zu seinem Bewohner. Auch hier



8

8 + 9
"The Passport"



9

sind es die Widersprüche zwischen Schein und Sein, zwischen Leben und Verfall, die zur Zündung in der Pointe führen. Hinter der gigantischen Hotelfassade verbirgt sich eine kümmerliche Holzbaracke; im orientalischen Palast der zwanziger Jahre sitzt einsam der alternde Stummfilmstar; das moderne Flachdachhaus ist schon wieder eine delabrierte Ruine. Opfer von Steinbergs enthüllender Kritik ist auch der Städtebau; da erscheinen die Schattenschlünde zwischen den Wolkenkratzern, die verzweifelte Öde der Vorstädte, der architektonische Kehricht im Niemandsland längs der Highways, die Orgie der Reklameattrappen, die wuchernde Stilparade Hollywoods. – Kein Film, kein Photobuch gab je einen vollständigeren und schonungsloseren Rapport über das Alltags-Amerika.

Das Ungewöhnliche und eigentlich Künstlerische dabei ist, daß diese Dinge – gleich wie die Menschen Steinbergs – nicht porträtiert, sondern aus innigem Verständnis, ja Einverständnis heraus erschaffen sind. Der Schöpfungsvorgang scheint oft ähnlich abzulaufen wie bei einem Klee oder Miró; die Feder, der Pinsel gehorchen einem inneren Rhythmus, ohne daß zunächst die Absicht des Abbildens mitwirkte. Die Linien-
gespinste, die Schraffurlagen fügen sich wie unbewußt zum Bild. Aus dem Ablauf eines graphischen Bewegungsimpulses entstehen aber Gebilde von frappanter Charakterisierungskraft. Gerade daher nehmen Steinbergs Aussagen über die Umwelt ihre Überzeugungskraft, daß sie nicht Äußeres reproduzieren, sondern Inneres konkretisieren. Darum sind sie auch nicht nur – was sie als Karikaturen sein dürften – chargierende kritische Reportagen, sondern vielmehr nie ganz auszuschöpfende Bildgedichten.