

Edward Ruscha

Bild und Text

Konzepte gemalter Schriftzeichen

*Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München*

*vorgelegt von
Judith Encz aus London*



Referent: Prof. Dr. Rainer Crone
Korreferent: Prof. Dr. Berndt Ostendorf
Tag der mündlichen Prüfung: 15.02.2010



Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel *Edward Ruscha. Bild und Text. Konzepte gemalter Schriftzeichen* selbständig verfasst und keine als die von mir angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Übernommene Zitate sind als solche gekennzeichnet.

London, den 09. August 2009 _____

Inhaltsverzeichnis

<i>I. Einführung</i>	6
1. Gegenstand der Arbeit und Vorgehensweise	7
2. Kritischer Blick über den Forschungsstand	12
3. Biographische Annäherung und Überblick zur Werkgenese	19
<i>II. Zwei Beispiele für das Konzept des Umgangs mit Schrift im Bild</i>	28
1. Die künstlerische Anregung der Collage von Pablo Picasso für die Schriftintegration im Bild	29
2. René Magritte: Der Verrat der Bilder	36
<i>III. Bildwissenschaftliche Untersuchung: 3 Stationen im Oeuvre von Edward Ruscha</i>	49
1. Phänomenologische Bildbetrachtung: Actual Size, 1962	50
1.1 Edward Ruscha im Kontext seiner Zeit	56
1.2 Aus der Tradition der Collage	64
1.3 Der Bildbegriff bei Edward Ruscha.....	71
2. Phänomenologische Bildbetrachtung: Lisp, 1968	80
2.1. Strukturelle Besonderheiten des Bildes <i>Lisp</i> und der Serie der <i>Liquid Word Paintings</i>	83
2.2. Wort im Bild	90
2.3. Gedanken zum Wahrheitsbegriff bei Ruscha	97
3. Phänomenologische Bildbetrachtung: Is, 1998	103
3.1 Das Bild <i>Is</i> Im Kontext mit anderen Landschaftsbildern von Ruscha	109
3.1.1 Die suggestiven Buchstaben der Hollywood Hills und „the great horizontals“	109
3.1.2 <i>Metro Plots</i> – Die Straßen von L.A.	114
3.1.3 Mirror Images - Symmetrie und Spiegelung	121
3.2 Gedanken zum Zeichen bei Edward Ruscha	124
<i>IV. Überlegungen zur Theorie des Zeichens: der visuelle Code bei Eco und Ruscha</i>	131

<i>V. Schlussbetrachtung</i>	154
1. Zusammenfassung der Erkenntnisse	155
2. Fazit	163
<i>VI. Anhang</i>	172
1. Ausgewählte Ausstellungen	173
2. Bibliographie	177
3. Abbildungsverzeichnis	195
4. Abbildungen	202

Judith Encz (geb. Reiff)

CURRICULUM VITAE

Adresse: 41 Hemingford Road
London, N1 1BY
United Kingdom
Judith@encz.tv

Jahnstr. 18
60318 Frankfurt

Geburtsort: Tübingen

Nationalität: Deutsch

Ausbildung:

- 2001 Abitur am Friedrich-List-Gymnasium, Reutlingen
- 2001- 2002 Ludwig-Maximilians-Universität, München:
Studium der VWL
- 2002-2003 Praktika in New York: German American
Chamber of Commerce und Springer Verlag
- seit 2003 Ludwig-Maximilians-Universität, München:
Kunstgeschichte, Amerikanische
Kulturgeschichte und Politikwissenschaften
- 2007 Magister Atrium: *Jeff Koons. Das Bild Jungle und
seine semantischen Implikationen.*
- Seit 2007 Dissertation an der Ludwig-Maximilians-
Universität: *Edward Ruscha. Bild und Text.
Konzepte gemalter Schriftzeichen*
- Herbst 2009 Abgabe der Dissertation

I.

EINFÜHRUNG

1. **Gegenstand der Arbeit und Vorgehensweise**

Der 1937 geborene und seit den späten 1950er Jahren in Los Angeles wohnende amerikanische Künstler Edward Ruscha hat sich in seinem Werk verschiedenster Medien zugewandt: der Malerei, Druckgrafik, Zeichnung und Fotografie, sowie dem Künstlerbuch und Film. Seine Kunst ist somit spielerisch und vielseitig, gleichzeitig tiefsinnig, rätselhaft und umfangreich. Die Arbeiten von Ruscha beinhalten oftmals ein einzelnes Wort oder einen Satz, der sich vor einem farbigen Hintergrund oder einer gigantischen Landschaft erhebt. Schrift und Wörter sind ein zentrales Element in Ruschas Werk: Seit Anfang der 1960er Jahre stellt Ruscha in den meisten seiner Bilder Worte dar. Zunächst stehen in Ölgemälden einzelne Wörter im Zentrum: zum Beispiel S P A M in *Actual Size* (Abbildung 1, 1962, S.202) oder der alles dominierende weibliche Vorname A N N I E im Bild *Annie* (Abbildung 3, 1962, S.204). Ab Mitte der 1960er Jahre werden meist in Grafiken Schriftzüge oft als Trompe l'oeil wiedergegeben. Wörter scheinen aus dreidimensionalen Bändern über der Leinwand zu schweben, wie z.B. *Optics* (Abbildung 5, 1967, S.206) und *Lisp* (Abbildung 6, 1968, S.207), oder scheinen aus einer Flüssigkeit geformt zu sein, wie *Pool* (Abbildung 7, 1968, S.208), *Adios* (Abbildung 8, 1967, S.209) oder *City* (Abbildung 9, 1968, S.210). Seit Anfang der 1970er Jahre sind vermehrt mehrere Wörter oder ganze Sätze in seinen Arbeiten dargestellt: z.B. *I'm amazed* (1971), *Now Then As I Was About to Say* (Abbildung 10, 1973, S.211) oder *Find Contact Lens at Bottom of Swimming Pool* (Abbildung 11, 1975, S.212).

„A word on a page [...] which is also the representation of a word in a picture, becomes a sign, symbol, and an image, on a ground which is simultaneously a page [...] and

*a picture*¹

schreibt Anne Livet 1982 über den Künstler. Neben dem Gebrauch von Sprache und Ikonen, beziehungsweise Zeichen der Massenkultur, berührt Ruschas Werk die *Pop Art* nur am Rande. Sein facettenreiches Interesse an Schrift und Laut, an Film und Büchern, macht eine genaue Zuordnung seines Werkes äußerst diffizil. Er gestaltet sozusagen ein neues Terrain. So schreibt Dean Robert im *Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume II, 1971-1982* zurecht:

*„His [Ruscha's] work was evolving beyond the use of individual word-as-signs to become a language-object culled from a landscape of ideomatic speech.“*²

Die Einführung von Worten in Bildern und Collagen fand während der Avantgarde im 20. Jahrhundert viel Zuspruch bei den Künstlern des *Konzeptionalismus, Dada, Kubismus* oder *Futurismus*. Ruscha knüpft an diese Traditionen an und gestaltet eine eigene Bildsprache, die numerische und kalligrafische „messages“ beinhaltet. Dazu Adam D. Weinberg 2004:

*„Then there is the presentation of the motif itself, be it a word or an image – for example, the stylized or nonstylized appearance of a word, the typeface and arrangement of its letters. Considering the meaning of a word or an image [seen as it is in the Ruschian context] is yet another stage of apprehension – in both senses of the word - and appreciation.“*³

¹ Livet, Anne: *Introduction: Collage and Beyond* in: Ausst. Kat.: Henry T. Hopkins, Anne Livet: *I don't want no retro spective. The Works of Edward Ruscha*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art and Hudson Hills Press, New York, 1982. S. 14- 17. S.14

² Dean Robert: *Preface* in: Dean, Robert and Erin Wright (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume II, 1971-1982*. New York, Göttingen: Gagosian Gallery, Steidl Verlag, 2005. S.1

³ *Foreword* by Adam D. Weinberg in: Margit Rowell & Cornelia H. Butler: *Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha*. Göttingen, Steidl Verlag, 2004. S.7

Ruscha begann als *commercial artist* und die visuelle Sprache des Werbe- und Reklamewesens sind seine eigentlichen Wurzeln. Diese Tatsache, ebenso wie sein immerwährendes Interesse an Typografie und Schriftbild, prägten ihn stark und ließen Wort und Bild zum Hauptthema seines Werkes werden. Ruscha selbst bemerkt:

"I like the idea of a word becoming a picture, almost leaving its body, then coming back and becoming a word again."⁴

Seine Arbeiten schildern oft ein Wechselspiel, beziehungsweise eine Wechselwirkung oder ein Zusammenspiel von unübersehbaren Buchstaben und einem stimmungsvollen Hintergrund. Diese visuelle Strategie ist charakteristisch für Ruscha und wurde zu seinem Markenzeichen, seiner „signature“.

„Words have temperatures to me“, sagt Ruscha 1973 in einem Interview mit Howardena Pindell. „When they reach a certain point and become hot words, then they appeal to me. [...] Sometimes I have a dream that if a word gets too hot and too appealing, it will boil apart, and I won't be able to read or think of it. Usually I catch them before they get too hot.“⁵

Ruscha behandelt Sprache in einem ästhetischen Diskurs innerhalb seines Werkes wie kaum ein anderer Künstler und reflektiert diese über den Horizont des Kunstwissenschaftlichen hinweg. Sprache wird körperlich und sichtbar – sie wird visualisiert.

Ruscha gelingt es in seinen Bildern Sprache zu visualisieren. Ich möchte in meiner Arbeit, die ich am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Rainer Crone verfasst habe, die verschiedenen

⁴ Edward Ruscha zit. In: Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S. 151

⁵ Pindell, Howardena: *Words with Ed Ruscha* in: *Print Collector's Newsletter*, v.3, n.6, January-February 1973, S.125-128. S.125

Umgangsformen von Schrift und Bild sowie ihre Entwicklung innerhalb seines Werkes erarbeiten. Ebenso versuche ich zu Beginn eine Kontextualisierung mit Künstlern wie Pablo Picasso und René Magritte, um den Herkunftshorizont der Schrift im Bild besser zu veranschaulichen.

Nachdem zunächst ein kritischer Überblick über die Literatur und den Forschungsstand zum Thema gegeben wird, folgt im Anschluss ein kurzer Abriss der Künstlerbiografie und der Werkgenese. Kapitel II *Das Konzept des Umgangs mit Schrift im Bild*, welches einführend dem Thema der Arbeit vorangestellt werden soll, setzt sich zusammen aus einer knappen Erläuterung und bildlichen Darstellung der Genese, beziehungsweise Tradition der Schriftintegration im Bild, und beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit Pablo Picasso und René Magritte. Hier soll dem Leser ein paradigmatischer Überblick des Umgangs mit Schrift im Bild vermittelt werden. Daraufhin erstellt die vorliegende Arbeit im Hauptteil eine umfangreiche Analyse, formaler, phänomenologischer und inhaltlicher Art., dreier Bilder aus dem Oeuvre von Edward Ruscha: aus dem Jahr 1962 *Actual Size* (Abbildung 1, S.202), *Lisp von 1968* (Abbildung 6, S.226) und *Is* aus dem Jahr 1998 (Abbildung 12, S.213). Nach einer phänomenologischen Erfassung der Bilder, werden die einzelnen Motive und Schichten hinsichtlich ihrer Wirkung und ihres Herkunftshorizontes analysiert. Innerhalb der strukturellen Analyse soll auf Form und Inhalt geachtet werden. Ebenso versuche ich in diesem umfangreichen Teil Ruscha und sein Werk besser in den Kontext seiner Zeit einzuordnen und Verknüpfungen mit Überlegungen zum Bildbegriff und Zeichen einfließen zu lassen.

Vor der Zusammenfassung wird der Hauptteil durch *Überlegungen zur Theorie des Zeichens: der visuelle Code bei Eco und Ruscha* abgerundet. Hier soll dem Leser neben dem wissenschaftlichen Verständnis der semiotischen Grundlage Umberto Ecos auch der Gebrauch von Sprache bei Ruscha erläutert werden.

Nach einer Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse folgt ein Fazit, welches nochmals veranschaulichen soll, wie sowohl visuell als auch intellektuell komplex Ruschas Werk ist. Weiterhin wird der Stellenwert von Sprache, Artikulation über Zeichen und Schrift und ihr sinnlich Wahrnehmbares dokumentiert.

1. Kritischer Blick über den Forschungsstand

Edward Ruscha gehört zu den innovativsten und vielseitigsten Künstlern unserer Zeit. Sein Oeuvre ist abwechslungsreich und schwer kategorisierbar. Das Wirken und Schaffen dieses in Los Angeles lebenden amerikanischen Künstlers hat in den letzten Jahren auch in Europa für immer mehr Aufsehen gesorgt. Autoren von Zeitungen und Zeitschriften, welche allzu oft in einen tagesjournalistischen Jargon verfallen, haben sein Werk bisher größtenteils verschont. Von ihnen wird er zu Unrecht in die Schublade des Pop-Mythos geschoben. Die Kataloge und Monographien zu Ruscha sind in ihren Aussagen relativ einheitlich. Meist lassen sie eine eingehende Auseinandersetzung und Kontextualisierung des Werkes vermissen. Neben den drei bereits erschienenen *Catalogues Raisonnés*, besteht nennenswerte Literatur vorwiegend aus Ausstellungskatalogen und Interviews.

In höchstem Maße sind vorneweg die bereits vorhandenen und noch geplanten *Catalogues Raisonnés* zu erwähnen: *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume One, Volume Two und Volume Three*, welche Ruschas Werke wiederum chronologisch unterteilen (1958-1970, 1971-1982 und 1983-1987). Weitere Kataloge sind in Planung. Ebenso solche, welche Ruschas Werk, neben der Malerei, in folgende Kategorien unterteilen: Fotografie und Zeichnung. Die *Catalogues Raisonnés* geben nicht nur einen hervorragenden Einblick in Ruschas umfangreiches Oeuvre, sondern gehen, allerdings in sehr knappen Beschreibungen, auf einzelne Bilder und ihre Schaffenshintergründe ein.

Henry Hopkins kommt mit einer knappen Abfassung im ersten Katalog zu einer Einzelausstellung von Ruscha in der *Alexander Iolas Galerie* von 1970 zu dem Ergebnis einer formalen Ähnlichkeit

mit den Werken von Piet Mondrian und Ellsworth Kelly. Allerdings vermisst der Leser eine Belegung und Unterfütterung dieser Theorie. *I Dont Want No Retro Spective* ist eine bereits 1982 zur Retrospektive im *San Francisco Museum of Modern Art* erschienene Monografie, welche als Einstieg in Ruschas Werk und zum besseren Verständnis seiner Herkunft und Entwicklung dient. Hier wurde sozusagen Pionierarbeit geleistet. Die darin enthaltenen Essays von Anne Livet, der Kuratorin der Ausstellung, und dem Kunstkritiker Peter Plagens scheinen mir dagegen weniger erhellend. Immerhin bemüht sich Livet unterschiedliche Techniken, Motive und künstlerische Verbindungen von Edward Ruscha zu untersuchen. Grundsätzlich bleibt sie in ihrer Betrachtung jedoch zu allgemein. Plagens verfällt in einen kunstkritischen Jargon, betont eher das Kunstschaffen in Los Angeles und vermittelt durch ironische Anmerkungen eher eine dem Künstler gegenüber abfällige Haltung, da er sich in rhetorischen Banalitäten verliert.

Die Abbildungen geben nur einen groben Überblick über das Gesamtwerk von Edward Ruscha, endend mit dem Jahr 1980. Aus heutiger Sicht bedauerlich und unbefriedigend. Die Artikel sind nicht empfehlenswert, der Überblick über das Werk leider lückenhaft und damit gänzlich überholt. Zudem wird Ruscha, wie so häufig, als *Pop Artist* abgestempelt, der sich der Techniken und der Bildsprache kommerzieller Kultur bedient.

Zu der ersten Museumsausstellung von Ruscha in der *Albright-Knox-Gallery* in Buffalo 1976 schreibt die Kuratorin Linda L. Cathcart einen interessanten Text mit dem Versuch Ruschas Werk in die amerikanische Kultur, Geschichte und Tradition von Künstlern wie Edward Hopper, Stuart Davis und speziell Jasper Johns Werk einzubetten. Die Schwierigkeit seiner Einordnung in die *Pop Art* oder die *Konzeptkunst* wird thematisiert und formale Ähnlichkeiten mit den Kunstrichtungen des Dadaismus und Surrealismus werden

aufgezeigt.

Eine der stärksten Interpretationen von Ruschas Werk findet man in Yves-Alain Bois Buch *Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966-1969*, welches 1993 zur Ausstellung der *Liquid Paintings* in der Gagosian Gallery in New York erstmals erschienen ist. Der renommierte Kunstwissenschaftler geht in einem äußerst sinnreichen, ebenso intellektuellen und anspruchsvollen Essay auf die Serie der in Flüssigkeit geformten Wortbilder Ruschas ein. Es gelingt ihm dabei nicht nur interessante Beobachtungen der Sprache und des Sprachgebrauchs sowie der Geräusche und der Klangerfahrung zu verdeutlichen. Ebenso finde ich es höchst interessant und gelungen wie er versucht Ruschas Serie mit den Werken anderer Künstler und Dichter zu verknüpfen: angefangen mit dem *Abstrakten Expressionismus* aus dessen Schule Ruscha stammt und Willem De Kooning über den Surrealismus bis hin zu Mallarmé und Größen des russischen Formalismus, wie Jakobson und Kruchenykh. Die Kontextualisierung ist ihm sehr gut gelungen und erscheint mir im Allgemeinen von besonderer Bedeutung – leider wird dieser Aspekt noch zu oft vernachlässigt. Bois regt damit zum Nachdenken an, verzichtet aber nicht auf einen kritischen Diskurs. Dies eröffnet dem Leser viele Dimensionen, was sehr inspirierend ist. Man kann sagen, dass dieser Katalog den einzigen kunstwissenschaftlich ernstzunehmenden Beitrag zu Ruschas Werk darstellt. Nach den einzeln aufgeführten, beispielhaft ausgewählten Bildern aus der Serie der *Liquid Paintings*, folgt ein interessantes und äußerst aufschlussreiches Interview zwischen Walter Hopps und Edward Ruscha vom 26. September 1992.

Im deutschen Sprachraum ist das Buch *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekte der Moderne. Sprache und Bild* als herausragend zu nennen. Im Mittelpunkt stehen Fragen zur Problematik von Sprache und Bild. Für meine Arbeit war der Aufsatz *Edward Ruscha*.

Der veruntreute Logos von Alexandra Gräfin Stosch sehr nützlich. Die Autorin baut ihren Text auf zeichentheoretischem Fundament auf. Ihre Herangehensweise an das Bild *Pool* und die Fotografien aus dem Buch *Nine Swimming Pools* ist von erstaunlicher und sonst schwer auffindbarer Werknähe gekennzeichnet und lässt ebensowenig Kontextualisierungen mit anderen Künstlern, wie David Hockney, vermissen. Sie untersucht die Umformung der beiden wesensverschiedenen Medien (Zeichnung und Fotografie) vor dem Hintergrund der gleichen Motivwahl, des Schwimmbads, und die damit verbundenen Konnotationen der Zeichenträger.

Die Monografie *Ed Ruscha*, herausgegeben 2003 von Richard D. Marshall ist großzügig, geradezu aufwändig aufgebaut und versucht weniger auf Einzelwerke als vielmehr auf das Gesamtwerk von Ruscha einzugehen. Der ehemalige Kurator des *Whitney Museums* verfolgt die frühen Jahre des Künstlers: begonnen mit der Zeit an der *art school* über Experimente mit dem *Abstrakten Expressionismus* bis hin zu den ikonischen West Coast Landschaften - dem *Hollywood-Zeichen* oder einer *Standard gasoline station* – mit ihren harten Kanten, beeindruckenden Diagonalen und den immer abstrakter werdenden Horizonten. Die Monographie ist nachvollziehbar in Themen unterteilt, verlässt schnell die 60er Jahre, knüpft Verbindungen mit René Magritte oder David Hockney und beschäftigt sich in den darauf folgenden Kapiteln mit folgenden Themen: *Single Words, Bouncing Objects, Floating Things, Thoughts and Phrases* und *Landscapes and Skies*. Daraus ergibt sich ein sehr gelungener und ausführlicher Einblick in Ruschas Werk bis ins Jahr 2002. "Words are pattern-like [...] they are almost not words - they are objects that become words."

Die Essays sind gelungen und behandeln auch Ruschas späte Bilder aus den 1990er und 2000er Jahren, was sonst selten zu finden ist. Neben 324 Farbillustrationen enthält die Monografie zudem eine

Liste von beinahe 400 Worten, die der Künstler in den letzten Jahren verwendet hat und bietet eine umfassende Auswertung und Betrachtung eines durch und durch amerikanischen Künstlers.

Das Buch ist äußerst hilfreich um die Genealogie, also das Werden des Werkes von Edward Ruscha, kennen zu lernen und besser zu verstehen, denn es lässt kaum einen Aspekt seiner Bilderwelt aus und gibt damit auch Neulingen einen Schlüssel zu seinem Werk.

Leave any information at the signal. Writings, Interview, Bits, Pages. Edward Ruscha, 2002 herausgegeben von Alexandra Schwartz, stellt eine sehr gute Sammlung an Interviews und Statements des Künstlers und Ausschnitte aus seinen Skizzenbüchern. Besonders hervor sticht dabei das Interview mit Paul Karlstrom. Es handelt sich um ein sehr ausführliches, ein über drei Tage und verschiedene Jahre hinweg geführtes Interview. Dieses gibt Aufschluss über die Biografie des Künstlers, ebenso über sein Werk und seinen Werdegang. Im Frage-Antwort-Spiel wird die Tiefsinnigkeit und geistige Brillanz des Künstlers offenbar.

Die im Buch zusammengestellten Statements und darin verflochtenen Gedanken Ruschas geben einen sonst eher seltenen Einblick in die ganz persönlichen Weltsichten des Künstlers. Sie machen deutlich, dass hier nur die Kunst, und nicht die Künstlerpersönlichkeit stark in den Vordergrund gestellt ist. Seine Schriften und Kommentare beziehen sich jedoch ebenso auf andere künstlerische Entwicklungen seiner Zeit.

Das Buch beinhaltet überdies mehr als achtzig Illustrationen und vermittelt einen repräsentativen Einblick in Ruschas Gedankenbildung.

Das erst 2008 erschiene Buch *Ed Ruscha der Modern Artists Serie* (Tate Publishing) von Mary Richards verfolgt die Entwicklung des Werkes von Ruscha über fünf Dekaden hinweg, untersucht dabei sein Engagement mit *Dada*, dem *Surrealismus* und *Pop* sowie der

Konzeptkunst, Fotografie, Literatur und Cinematik. Auf nur 122 Seiten schafft es Richards einen Spannungsbogen von Ruschas Anfängen – seinem historischen Kontext – bis zum Jahr 2005 zu schlagen. Der Leser trifft dabei auf neue Gedankenwege und interessante Bezüge zur Bildbegriffsbestimmung.

Hilfreich für eine Untersuchung von Ruschas Bildern sind die Monografien und Ausstellungskataloge, obwohl hier zugunsten einer Gesamtdarstellung keine spezifischen Analysen einzelner Werke zu erwarten sind. Bei innerhalb von Zeitschriften publizierten Essays sticht besonders die Kunstzeitschrift *Parkett* hervor. Für eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit einzelnen Werkphasen ist die Ausgabe Nr. 55 aus dem Jahre 1999 sehr zu empfehlen.

Darin abgedruckt finden sich vier äußerst aufschlussreiche Artikel, die in kurzen, jedoch äußerst prägnanten Sätzen auf Besonderheiten in Ruschas Werk hinweisen. Als Leser stößt man vor allem in dem Artikel *Ed Ruscha's Modern Language* von Howard Singerman auf teilweise sehr interessanten Ansätze: dabei ist die Diskussion von der Differenz der Sprache, der Zeit des Schreibens und dem Raum des Sehens ebenso anregend wie die Frage nach der visuellen Struktur oder dem Ort und der Ordnung der Sprache in Ruschas Werk. Wichtiges wird dabei festgehalten und die gewonnenen Erkenntnisse werden unmittelbar auf ein Bild oder eine Skulptur bezogen. Singermann thematisiert und formuliert überzeugend, wenn auch sehr knapp, anhand von beispielhaftem Bildmaterial die einzelnen Interessenspunkte.

In der gleichen Ausgabe des Magazins bietet der Artikel *Schneeblind* von Katja Schenker eine sehr knappe, aber dafür umso interessantere Diskussion und Position zu dem Bild *Is* von 1998. Ruschas komplexer Arbeit wird allerdings nicht genügend Bedeutung beigemessen und damit bleibt die Untersuchung an der Oberfläche, geht nicht in die Tiefe.

Vielversprechend ist auch der Katalog, der voraussichtlich im Oktober 2009 von Hayward Gallery Publishing anlässlich der Retrospektive *Ed Ruscha: Fifty Years of Painting* herausgegeben wird. Die Retrospektive beschäftigt sich ausschließlich mit der Malerei von Edward Ruscha. Es bleibt zu hoffen, dass dieser Katalog die Tiefe und Weite seiner Errungenschaften in der Untersuchung durch Kraft und Ambiguität der Worte offenbart.

Ruschas Arbeiten sind keineswegs erschöpfend behandelt worden. Die Literatur verliert sich meist in allgemeinen Betrachtungen zur Malerei ohne konkrete Aussage zum eigentlichen Thema zu liefern. Viele Publikationen sind wenig substantiell und interessant. Grundsätzlich kann man sagen, dass die Werke hauptsächlich versuchen das umfangreiche Gesamtwerk von Edward Ruscha zu behandeln, weshalb dem Thema der Schrift meist nur ein paar Absätze gewidmet sind oder ausgewählte Darstellungen exemplarisch in den Zusammenhang einer chronologischen Werkauswahl integriert werden. Detaillierte Bildbeschreibungen vermisst man ebenso wie hinreichende Interpretationen zur Bildaussage. Interpretationsansätze werden lediglich angerissen und in den Raum gestellt.

Während in der Literatur vornehmlich in Form von Essays auf Ruschas Themen, seine Methoden und sein Leben eingegangen wird, vermisst der Leser ausführlichere Informationen über einzelne Werke. Es ist erstaunlich, dass zu diesem Künstler nicht mehr Substanz vorhanden ist. Denn nicht erst nach eingehender Betrachtung seines Werkes wird deutlich, dass es sich um ein großes Thema handelt, das näherer Forschung bedarf.

1. **Biographische Annäherung⁶ und Überblick zur Werkgenese**

Herkunft

Am 16. Dezember 1937 wird Edward Ruscha in Omaha, Nebraska geboren und wächst in Oklahoma City auf. Der ethnische Hintergrund seiner Vorfahren war Böhmisches/Deutsch. Sein Vater Joseph Edward Ruscha ist Rechnungsprüfer und erzieht seine Kinder streng im katholischen Glauben. Nicht nur aufgrund der späteren Ablehnung seines künstlerischen Werdegangs beschreibt ihn Edward Ruscha als emotionslos und seine Beziehung zu ihm als distanziert.⁷ Seine Mutter Dorothy Driscoll Ruscha dagegen ist innig und bereits durch ihre Unterstützung des künstlerischen Werdegangs ihres Sohnes positiv geprägt. Ruscha hat neben seiner älteren Schwester Shelby noch einen jüngeren Bruder, Paul.

Er wächst in den 1940er und 1950er Jahren in der sogenannten *Dust Bowl* Amerikas auf, deren Begriff in den 1930ern zur Zeit der Weltwirtschaftskrise durch die schlimmen Dürreperioden geprägt wurde. Diese Staubschüssel im Mittleren Westen der USA und ihre großen Ebenen (*Great Plains*) prägen ihn. Dieses Land, seine Werte, Horizontalität und „Flatness“ der Landschaft, die Oklahoma City umgeben, formen ihn und ihre Chiffren werden Teil des Alphabets Amerikas, welches er so gezielt in seinen Arbeiten verwendet.

Doch seine Kindheit wurde auch von ganz anderen Momenten und

⁶ Die biographischen Angaben stützen sich in erster Linie auf Ruschas ausführlichere Biographie in: *I Don't Want No Retrospective. The Works of Edward Ruscha*, New York: Hudson Hills Press in association with the San Francisco Museum of Modern Art, 1982. S. 156-162.

⁷ Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S. 94. Original: California Oral History Project, Archives of American Art, Smithsonian Institution; October 19, 1980; March 25, 1981; October 2, 1981.

Eindrücken geprägt, wie Ruscha in einem Interview mit Paul Karlstrom 1980 erkennen lässt:

„I remember seeing Higgins [dabei handelt es sich um Higgins India Ink] spill out on a piece of paper, and you could watch it dry up and crack [...] I had a real tactile sensation for that ink; it's one of the strongest things that has affected me as far as my interest in art.“⁸

Dieses Werkzeug der Kunst faszinierte und begeisterte ihn so weit, dass er es in seinem Frühwerk in vielen seiner Arbeiten (vgl. *Dublin*, 1959, Abbildung 15, S.216) mit einbezog. Vergleichen kann man diesen Beobachtungs- und Erforschungsprozess ebenso mit seinen späteren Arbeiten, in denen er Schokolade oder Spinat und die visuellen Effekte dieser organischen Substanzen gezielt beobachtete und erfasste. Damit verlieh er seinen Worten eine augenscheinlich materielle und konkrete Form.

Ebenso richtungweisend für seine frühen Jahre als Künstler war sein ausgeprägtes Interesse an *Comic strips* und Charakteren aus *Disney* Filmen oder *Felix the Cat*:

„[...] my mind was off somewhere else, it was actually in comics.“⁹

Ruscha wuchs in einer provinziellen Welt des amerikanischen Vorortes auf. So schildert er seine behütetes Heranwachsen geradezu klischeehaft mit folgenden Worten:

"I came from this environment, where the garden hose is always running, you can leave the car open, and the people who did have TVs - we didn't - would just leave the TV on all day and there would be six bottles of Dr. Pepper with the tops off and potato chips all over the table. Then

⁸ Edward Ruscha zit. In: Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S. 98

⁹ Edward Ruscha zit in: ebd., S. 101

maybe turn the ignition on in the car and let that run for awhile. It was a weird kind of prosperity that *happened*.¹⁰

Ausbildung und die frühen Jahre als Künstler

Nachdem er 1956 die High School abgeschlossen hatte, nahm er Kunstunterricht und beschäftigte sich umfassend mit dem Dadaismus. Er geht an das *Chouinard Art Insitute*, nach Los Angeles. Mit neunzehn Jahren folgte er der Route 66 weiter nach Westen ins sonnige Kalifornien und ließ *Bible Belt*, seine Heimatstadt, hinter sich. Er folgte damit dem Weg der „Okies“, die zwei Jahrzehnte zuvor der Naturkatastrophe und der *Dust Bowl* entkommen wollten und den Bundesstaat Oklahoma ebenfalls vornehmlich Richtung Westen über die gerade neu eingerichtete Route 66 verließen, was den legendären Ruhm der Transversale mitbegründete. Bis zum Emblem der Traumfabrik der Stadt Los Angeles begleiteten ihn auf dieser Fahrt weitere Zeichen und „images“ der Straße, wie z.B. Tankstellen, Palmen, Reklameschilder, die Teil seines künstlerischen Zeichenrepertoires werden sollten. Der kulturelle Schock scheint gewaltig gewesen sein:

„In the early 1950s I was awakened by the photographs of Walker Evans and the movies of John Ford, especially Grapes of Wrath where the poor ‚Okies‘ (mostly farmers whose land dried up) go to California with mattresses on their cars rather than stay in Oklahoma and starve. I faced a sort of black and white cinematic emotional identity crisis myself in this respect.“¹¹

Das *Chouinard Art Insitute* war bekannt als „training school for Walt

¹⁰ Jaon Quinn, *Art: L.A.R.T. Edward Ruscha*, Interview, März 1984, S. 80-83, Interview.

¹¹ Edward Ruscha zit. In: Bernard Brunon, *Interview with Edward Ruscha (1985)* in: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.250

Disney illustrators“¹² und in seinen frühen Jahren ist Ruscha Künstlern des abstrakten Expressionismus wie Willem de Kooning zugewandt. So kommentiert er seine Zeit an der art school salopp:

„We got mainstream ideas from New York, from de Kooning and Franz Kline.“¹³

Ruscha streift den Katholizismus ab, studiert Dada, Duchamp, Man Ray und Schwitters. Wie bereits erwähnt wird er ebenso von Robert Rauschenberg und Jasper Johns stark beeindruckt und nennt den Moment, in dem er Johns *Target with Four Faces* (Abbildung 14, 1955, S.215) zum ersten mal sah, als Grund Künstler geworden zu sein:

„I saw „American Flag“ [Flag, 1954-55] and „Targets“ [targets with Four Faces, 1955]. Those two paintings were the reason for me being an artist.“¹⁴

Des Weiteren hatte die 1957 von Walter Hopps und Edward Kienholz gegründete *Ferus Gallery* einen enormen Einfluss auf die Kunststadt Los Angeles. Trotz allem fallen Kommentare von Ruscha über sein Leben in L.A. eher untertreibend aus.:

„Being in L.A. has had little or no effect on my work. I could have done it anywhere!“¹⁵

Geprägt von Assemblage und Collage Künstlern wie dem Deutschen

¹² Ausst. Kat.: Henry T. Hopkins, Anne Livet: *I don't want no retro spective. The Work s of Edward Ruscha*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art and Hudson Hills Press, New York, 1982. S157

¹³ Edward Ruscha zit in: Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*. Cambridge, MA; London: The MIT Press 2004.. S. 114

¹⁴ Ruscha in einem Interview mit Howardena Oindiel, *Words with Ruscha*, 1973 in: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.55-63, S. 58

¹⁵ 1966 Statement von Edward Ruscha, in: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.55-63, S.3

Kurt Schwitters¹⁶ und seinen Arbeiten mit Zeitungsfragmenten (Abbildung 19, S.220) beendet Ruscha 1959 und 1960 die beiden gleichnamigen Arbeiten *Dublin* (Abbildung 15 und Abbildung 16). Während *Dublin* aus dem Jahr 1959 eine Collage aus Holz, Tusche und einem Zeitungscomicausschnitt darstellt, ist die Version von 1960 ausschließlich gemalt. Beide Bilder enthalten bereits Buchstaben, die zusammen eine geographische Bedeutung haben und auf die Stadt Dublin hinweisen.

Nach dem Verlassen der Universität 1960 arbeitet Ruscha fest für eine Werbeagentur im Bereich „layout & graphics“, ist dort aber unzufrieden und gelangweilt, so dass er 1961 nach Europa geht, wo er durch zahlreiche Länder reist und sie mit seiner Kamera festhält (vgl. Edward Ruscha, *Bicycle Sign*, 1961, Photographie¹⁷).

Nach seiner Rückkehr 1962 aus Europa werden einige seiner Werke in eine Ausstellung mit dem Titel *New Paintings of Common Objects* gezeigt, organisiert von Walter Hopps, dem heutigen Direktor des Pasadena Art Museums, CA. Weitere Künstler waren Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Joe Goode, Jime Dine u.a. In dieser Ausstellung zeigte Ruscha Bilder wie *Box Smashed Flat (Vicksburg)* (1960/61, Abbildung 20, S.221) und *Actual Size* (1962, Abbildung 1, S.202), welche Spuren und Überbleibsel des *Abstrakten Expressionismus* mit der Empfindsamkeit des *Pop* verbinden. Die Einführung der eigenwilligen, teils bizarren Beziehung von Wort und Bild ist hier bereits deutlich zu erkennen. Ruscha fand so seinen ersten künstlerischen Erfolg innerhalb der *Pop* Bewegung, macht aber schon zu diesem Zeitpunkt deutlich, dass er sich weit über deren Grenzen hinwegsetzen und zu ganz neuen Bildwelten finden würde.

¹⁶ 1962 fand eine große Kurt Schwitters Ausstellung im *Pasadena Art Museum* in der Nähe von Los Angeles statt

¹⁷ Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2004, S.122.

Schon im selben Jahr vollendet Ruscha seine ersten *single-word-paintings*, wie *Radio* oder *Oof* (Abbildung 17, 1963, S.218), welche vor einem flachen, neutralen Hintergrund erscheinen. Auch *Large Trademark with Eight Spotlights* (Abbildung 18, 1963, S.219) entsteht 1962 und stellt das erste Bild dar, in dem er mit dreidimensionalen Buchstaben arbeitet. Sein Interesse von Schrift im Bild nimmt spätestens von hier an seinen Lauf.

1963 erscheint sein erstes Künstlerbuch *Twentysix Gasoline Stations*. Fotografien vertreten darin den schriftlichen Text. Im selben Jahr hat er seine erste Einzelausstellung in der *Ferus Gallery*, in welcher Bilder wie *Annie* (Abbildung 3, 1962, S.204) und *Large Trademark with Right Spotlights* (Abbildung 18, 1962, S.219) gezeigt werden. Die Ausstellung *Pop Art USA* im *Oakland Art Museum* zeigt ihn 1963 ebenfalls und war eine Antwort der Westküste auf die Pop Show *Six Painters and the Object* (ebenso 1963) im New Yorker *Guggenheim*.

1967 heiratet er Danna Knego in Las Vegas.

In den kommenden Jahren verfolgt Ruscha weiter die konzeptionelle Kreation der Künstlerbücher, wie beispielsweise *Some Los Angeles Apartments, Every Building on the Sunset Strip* oder *Nine Swimming Pools and a broken Glass* (Abbildung 23, 1968, S.224). Auch wenn er das Buch, als eigentlicher Textträger, mit dem Medium der Fotografie verknüpft, experimentiert er in seinen anderen Werken weiter mit dem Umgang von Schrift im Bild.

So beginnt er 1964 mit einer Serie von Zeichnungen mit Grafit, in denen er Worte wie aus Papierbändern über das Bild fliegen lässt oder in seiner Serie *Stains* (vgl. Abbildung 26, S.227) organische Substanzen verwendet. Außerdem spielt er mit der Typografie der Buchstaben: so gibt es eine Serie in Handschrift und eine in verflüssigten Buchstaben (vgl. Kapitel III, 2 oder vgl. *Lisp*, Abbildung 25, 1968, S.226).

1970 vertritt er Amerika in der 35. *Biennale Esposizione Internazionale d'Arte Venizia*: er kreiert einen *Chocolate Room* im U.S. Pavillion (auf 360 Blättern trägt er in Siebrucktechnik Nestlé-Schokolade auf und kleidet damit den Raum aus). Im selben Jahr zeigte Heiner Friedrich 1970 seine Künstlerbücher in München. Eine große Ausstellung in Europa kam, trotz der Teilnahme an der *documenta 5* (1972), erst 1985 im Musée St. Pierre in Lyon zustande. 1973 findet seine erste Einzelausstellung bei Leo Castelli in New York statt.

Das Medium Film wird 1970 und 1975 augenscheinlich zum Medium des Künstlers: er produziert *Premium* (1970, Castelli-Sonnabend, 24 Minuten, Farbe, 16mm) und *Miracle* (1075, Castelli-Sonnabend, 28 Minuten, Farbe, 16mm), in den Hauptrollen der Künstler Jim Ganzer und die Schauspielerin Michelle Philips.

1982 organisierte Henry Hopkins die erste Retrospektive: Ruschas Werke wurden im San Francisco Museum of Modern Art gezeigt, anschließend noch im Whitney Museum of Modern Art in New York, in der Vancouver Art Gallery, im San Antonio Museum in Texas und zuletzt im Los Angeles County Museum. In Europe fand erst 1989 eine große Retrospektive statt, die im Centre Pompidou in Paris begann und dann weiter ins Centre Cultural de la Fundacio Caixa de Pensions in Barcelona, in die Serpentine Gallery nach London und das Museum of Contemporary Art in Los Angeles wanderte. Eine weitere Retrospektive organisierte im Jahr 2000 das Hirshhorn Museum in Washington D.C., gemeinsam mit dem Museum of Modern Art in Oxford, England. Die Ausstellung wurde auch im Museum of Contemporary Art in Chicago, im Miami Art Museum und im Modern Art Museum of Fort Worth gezeigt. 2009 ging endlich auch eine von der Hayward Gallery organisierte Retrospektive nach Deutschland ans Haus der Kunst in München und weiter nach Stockholm ans Moderna Museet.

Wie man sieht ist Edward Ruschas Werk keinesfalls auf ein Medium reduziert, sondern ist zu unterteilen in folgende Hauptkategorien:

- Collage/Assemblage
- Werke in Öl
- Siebdruck = druckgrafisches Werk
- Fotografie
- Film
- Künstlerbücher

Des Weiteren lassen sich diese Bereiche in viele Unterkategorien unterteilen, von denen ich hier nur einige nennen will: Single-word-paintings, also reine Schriftbilder, Kombinationen von Schrift mit Objekten oder Landschaften, Skizzen, Zeichnungen, Vorstudien, Lithografien u.v.m.

Zusammenfassung

Edward Ruscha gehört zu den innovativsten Künstlern der letzten Jahre. Ebenso ist er einer der ersten amerikanischen Künstler, der die Kritik an der *popular culture* formuliert, eine Untersuchung von Sprache in die visuelle Kunst einführt und diese weiterentwickelt. Ruscha hat zu Beginn in erster Linie durch das Medium seiner Bilder Aufsehen erregt, doch genauso eindrucksvoll sind seine Zeichnungen (entstanden mit konventionellen Materialien, ebenso wie mit Schiesspulver, Nahrungsmitteln, Schellack usw.), Drucke, Künstlerbücher, Filme und Fotografien. Obwohl er oftmals mit der Stadt Los Angeles als Pop- und Konzeptkünstler in Verbindung gebracht wird, neigt Ruscha dazu solche „Labels“ mit einem satirischen, wenn nicht zynischen Kommentar abzutun.

Sein vielseitiges Werk ist tatsächlich gekennzeichnet von Spannungen, beziehungsweise Spannungsverhältnissen zwischen

subtil, feierlich, erhaben, pathetisch, ernst und kritisch, zwischen ernstzunehmend und unsinnig und nimmt die *popular culture* genauso in Anspruch wie die Tradition westlicher Kunst.

II.

**ZWEI BEISPIELE FÜR DAS KONZEPT
DES UMGANGS MIT SCHRIFT IM BILD**

1. Die künstlerische Anregung der Collage von Pablo Picasso für die Schriftintegration im Bild

Im Folgenden soll die Genese der Schriftintegration durch die radikalen wie sinnstiftenden und richtungweisenden Arbeiten Pablo Picassos zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesprochen werden. Dieser Aspekt ist für alle danach folgenden Künstlergenerationen von enormer Wichtigkeit, im Besonderen auch für Edward Ruscha und seine Arbeiten.

Der Kubismus hat unter dem Motto der Selbstauflösung der Malerei das abstrahierende Bild hervorgebracht. Picasso vertieft diesen Versuch durch die Aufhebung einer einheitlichen Perspektive so, dass die Bildgegenstände aus unterschiedlichen Blickwinkeln gleichzeitig dargestellt werden. In einer Zeit des Umbruchs und der Loslösung von den konventionellen Modellen und Vorstellungen der feinen Künste führte Pablo Picasso im Mai 1912 die Collage ein und löste damit das Verhältnis zwischen Bild und Ding auf, „indem die Dinge in die Bilder oder Bilder in die Dinge geklebt“¹⁸ wurden. Er trug damit zu einer äußerst wichtigen Entwicklung in der piktoralen Sprache bei.

Bei der Collage besteht das Bild ganz oder teilweise aus aufgeklebten Materialien, wie beispielsweise Papier, Karton oder Gewebe. Diese Materialien können noch zeichnerisch oder malerisch überarbeitet sein. Die technischen Begrifflichkeiten¹⁹ reichen von „papier collé“²⁰, über Découpage²¹ bis hin zu Assemblage²² und

¹⁸ Mersch, Dieter: Kunst und Ereignis. Verzeitlichung der Ästhetischen Arbeit. In: Guardini Stiftung - Schlüsselworte der Genesis.

http://www.guardini.de/online/op_dm.htm (6.12.06). Kap. 4

¹⁹ zu den Techniken siehe Harriet Janis und Rudi Blesh: *Collage. Personalities, Concepts, Techniques*. Philadelphia und New York: Chilton Company, Book Division Publishers, 1962, S.281

²⁰ französisch, „geklebtes Papier“, „Klebebild“

²¹ geschnittenes Material

prägen damit seit Anfang des 20. Jahrhunderts einen völlig neuen Bildbegriff. Zuvor war der konventionelle Bildbegriff von einer Schönheitslehre im Sinne des grundlegend theoretischen Kanon der Mimesis geprägt. Im Zuge des Kubismus und durch die intensive Auseinandersetzung von Künstlern wie Picasso und Braque mit verschiedenen malerischen Ausdrucksmitteln, konnte eine Transformation dieses Bildbegriffs ermöglicht werden.

Dies erreichte Picasso bereits 1906 durch das revolutionäre Bild *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* (Abbildung 28). Das kubistische Bild stellte neue Ansprüche an die ästhetische Wahrnehmung. Ein wiedererkennender Blick des Betrachters war nicht mehr ausreichend.

Bevor hier eine weitere Analyse statt finden soll, bedarf es einer genaueren Betrachtung des Werkes *Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht* (Abbildung 27: Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, Mai 1912, Collage aus Öl, Wachstuch und Papier auf Leinwand, eingerahmt durch ein Seil, 27 x 35cm. Musée Picasso.**S.228**), welches in seiner formalen Errungenschaft so bedeutend für die damals zeitgenössische Kunst war. In diesem Werk betont ein gedrehtes Seil, welches die Leinwand einrahmt, die außergewöhnliche Form des Ovals.

Die Farbigkeit wurde auf Schwarz, Weiß, Beige und Braun beschränkt und ist nicht an jeder Stelle deckend aufgetragen - die beige grundierte Leinwand blitzt an einigen Stellen, beispielsweise im rechten Bildteil, durch. Auf der horizontal ovalen Leinwand ist im oberen Bildteil ein Stillleben, welches ungefähr zwei Drittel des Bildbereiches einnimmt, zu sehen. Im linken unteren Bildteil klebt ein Teil eines Rohrstuhlgeflechts wie es auf den Stühlen in Pariser Kaffeehäusern zu finden ist. Dieses Rohrstuhlgeflecht, bei dem es sich um eine massenproduzierte Imitation handelt, hat Picasso an

²² Collagen mit plastischen Objekten

einigen Stellen, insbesondere an seinen Kanten, mit Ölfarbe überdeckt. Im kubistischen Arrangement des Stillebens lassen sich neben einem Glas, einer Zitrone und einem Messer ebenso ein Pfeifenmundstück, beziehungsweise das Endstück einer Pfeife perspektivisch darüber versetzt finden. In diesem Teil befinden sich auch die drei mit schwarzer Farbe aufgetragenen Buchstaben J O U, welche als Abkürzung für *Le Journal*, die Zeitung stehen könnten.

Die Gegenüberstellung eines Stillebens im analytisch kubistischen Stil und einem „autonomen“ Bildfeld, welches ein Rohrstuhlgeflecht darstellt, kann bis dato weder im Werk Picassos oder Braques noch in dem der anderen Künstlers beobachtet werden. Durch das Einfügen dieses Wachstuches in ein Ölgemälde verändert Picasso den Kunst- und Bildbegriff bis zum heutigen Tag, bricht er doch hier mit der traditionellen Einheit von Mittel und Stil.

Die Collage wurde auf diese Weise zu einer künstlerischen Technik, welche die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts dominierte. Sie wurde konzeptionell und kunsthistorisch als völlig neuer Ansatz verstanden:

„Die Semantik des Begriffs [der Collage] schlägt einen Spannungsbogen zwischen Illusion, Wirklichkeit und Tabubruch und erfasst das pietätlose Einfügen von gewöhnlichstem Material in den hehren Bildraum eines Ölgemäldes, was der konspiratorischen Haltung von Picasso und Braque gelegen gekommen sein muss“²³,

schreibt Petrus Graf Schaesberg.

Picassos *Nature morte à la chaise cannée/Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* wurde zu einer Ikone für moderne Kunst. Im oberen Bildteil trifft der Blick des Betrachters auf ein Stilleben. Das zusätzlich hinzugefügte Stück Tuch innerhalb dieser kubistischen Anordnung revolutionierte die Kunstgeschichte: es verwarf den Anspruch auf Einheit des bildnerischen Materials. Die Verpflichtung

²³ Petrus Graf Schaesberg: *Konzept der Collage. Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha*. 2004. S.20

der Wahrheit nachzukommen war bisher oberste Anforderung an einen Künstler gewesen. Wie konnte man aber besser einen dreidimensionalen Gegenstand auf einer zweidimensionalen Fläche darstellen, als durch das bloße Aufkleben eines Gegenstandes der außerbildlichen Wirklichkeit?

So war die Form des Gegenstandes haptisch wahrnehmbar und nicht nur durch eine illusionistische Sinnestäuschung des Auges erzielt. Aus dem Alltagszusammenhang herausgerissene Zeitungsausschnitte oder ein Rohrstuhlgeflecht beispielsweise, verlieren in diesem Kontext der Kunst ihre Identität als Alltagsgegenstände.

Das Tuch und später die Zeitungsausschnitte in den Collagen tragen einen inhärenten Wahrheitswert in sich, weil sie der Wirklichkeit direkt entnommen wurden und nicht durch die Subjektivität des Malers entstanden sind. Picasso gelingt eine subversive und ironische Infragestellung und Thematisierung des Begriffs der Mimesis durch hinzufügen eines Objekts, welches der tatsächlichen Wirklichkeit entnommen und dem Bild hinzugefügt wurde.

Zieht man Šklovskij Viktor und seinen Text *Die Kunst als Verfahren* (1916) heran, kann man von einer Erweiterung der Seherfahrung²⁴ sprechen: ein vorstrukturiertes, automatisches Wahrnehmen wird so durch ein reflektiertes abgelöst. Statt etwas wieder zu erkennen, soll es g e s e h e n werden.²⁵ Voraussetzung beim Betrachten des Bildes ist ein von der normalen Seherfahrung losgelöstes, autonomes und gegenstandsfreies Sehen. In Picassos Werk werden

²⁴ Vgl. Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren* (1916), in: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Russischer Formalismus*, München 1969. S.15. „Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennung wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht. Deshalb können wir nichts über ihn sagen. – In der Kunst kann der Gegenstand durch verschiedene Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung herausgelöst werden.“

²⁵ Vgl. ebd. S.5-35 Die Kunst als ein Verfahren der Verfremdung alltäglicher Begriffe, durch das ein verlängerter Wahrnehmungsprozess erreicht werden soll.

wir also mit der Frage nach dem Realismus in der Kunst direkt konfrontiert. In der Geschichte der Kunst haben viele Strömungen das Streben nach Wirklichkeitstreue programmatisch für ihre Zeit und ihr Schaffen ausgerufen. Auf diese Weise wurde ein Maßstab im Hinblick auf den Grad an Wahrnehmung und Wiedererkennung gesetzt. Damit einher ging die Gewohnheit des Betrachters nicht mehr zu sehen, sondern nur noch wieder zu erkennen.

Um aus dieser Tradition auszubrechen, muss der Künstler seinen Gegenstand in einer anderen Gestalt, deformiert²⁶ oder zumindest abgewandelt, präsentieren, wie beispielsweise ein realer Gegenstand wie das Korbgeflecht in Picassos Collage *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* von 1912. Um eine Automatisierung zu verhindern, ist es „Ziel der Kunst [...], ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; [...] Wahrnehmung ist in der Kunst Selbstzweck“²⁷, schreibt Šklovskij 1916, nur vier Jahre nach der Entstehung des *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht*. Die Kunst nicht mehr als unmittelbare Studie realer Objekte verstehen – dieser Aspekt wird vernachlässigt, um der eigenständigen Bildexistenz Willen.

Illusion, Wahrnehmung, Wirklichkeit, bildimmanente Wirklichkeit und Realität sowie die Infragestellung und der darauffolgende Bruch mit der Mimesis-Ästhetik nehmen seither einen wichtigen Stellenwert in der Kunst und der Bildbegriffsbildung ein.

Seit Pablo Picasso ist es nicht mehr möglich Kunst einfach zu konsumieren. Er schafft eine Qualität, welche die Malerei in eine philosophische Dimension zu erheben sucht. Es zeigt sich eine

²⁶ Vgl. Jakobson, Roman: *Über den Realismus in der Kunst* (1921). In: Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1979. S.129-139. S.133f.: Am Beispiel der Malerei verdeutlicht Jakobson seine These der notwendigen Deformation des Bisherigen, um zu einer ‚neuen‘, realistischeren Sichtweise der dargestellten und behandelten Gegenstände zu gelangen.

²⁷ Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren* (1916), in: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Russischer Formalismus*, München 1969. S.15

geistige Strenge, die immer mehr vereinfacht und in ihrer Poetik immer gespannter ist. Gleichzeitig schließt seine Kunst die naturalistische Ordnung aus. Eben diese Entwicklung hin zu einer Kunst, die nicht nur einen formalen, sondern auch einen inhaltlich hohen Anspruch hat, halte ich für einen essentiellen und sehr notwendigen Schritt.

Der Zeichencharakter seiner Bildgestaltung tritt zunehmend hervor. Schrift, Ausschnitte von Zeitungen, ebenso wie übersetzte architektonische Chiffren zeugen davon. Der bis dahin konventionelle, beziehungsweise kanonisierte Blick für oder auf ein Bild wird unterwandert, indem er die zweidimensionale Leinwand radikal dreidimensioniert (vgl. auch Kazimir Malevich, *Reservist of the First Division*. fall-winter 1914, Abbildung 29, S.230). Durch sein imaginiertes Bildmaterial legte Picasso die Weichen zur zunehmenden Konzeptionalisierung der Kunst und des Kunstmachens. Es geht nicht mehr darum die Wirklichkeit abzubilden, sondern darum eine neue Ebene der bildlichen Existenz zu schaffen und zu erreichen.

Picasso stieß 1912 mit *Nature morte à la chaise cannée* die Tür zur modernen Kunst endgültig auf. Er ließ die traditionellen künstlerischen Vorgaben hinter sich und arbeitete bildfremde Utensilien und Gebrauchsgegenstände mit signifikanter piktoraler Bestimmung in das Gemälde ein. „Picasso [...] nutzte die Collage, um den wesentlich arbiträren Aspekt des Zeichens hervorheben zu können und außerdem die Widersprüche der repräsentativen Darstellung deutlich zu machen.“²⁸ Mit diesem konzeptionell und kunsthistorisch völlig neuen Ansatz wurde die Moderne begonnen.

²⁸ Petrus Graf Schaesberg: *Konzept der Collage. Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha*. 2004, S. 32

Picasso vollzog eine Grenzüberschreitung in der Kunst, welche noch für Künstler der 1960er Jahre und ihre Collagetechniken prägend war. Text und Bild wurden miteinander verbunden und ergänzten sich komplementär. Zudem wurde der Wahrheitsbegriff thematisiert und ein Bildbegriff, der seit dem Mittelalter übernommen wurde (d.h. Geschichten malerisch erzählen und Landschaften wirklichkeitsgetreu wiedergeben etc.), endgültig mit einem großen Fragezeichen versehen.

Während die kubistische Zerlegung der Gegenstände in geometrische Formen von der Auseinandersetzung der Künstler mit den neuesten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen ihrer Zeit und der Aufdeckung der physikalischen Prämissen unserer Wahrnehmung zeugt, scheint Picasso zudem von der philosophischen Frage nach dem Wesen der Dinge bewegt. Dieser Ansatz ist aber durchaus abhängig von den Erkenntnissen aus jenem. Picasso stellt seine Erkundungen in Bildern auf subtile Weise dar; er forscht nach der „Realität“ der Gegenstände. Anders und fragend formuliert: Was ist der Gegenstand unabhängig von unserer Wahrnehmung? Damit war er Initiator der Moderne, gab Anstöße zur wesentlichen Veränderung des Bildes und prägte auch die Werkentwicklung von Künstlern wie Edward Ruscha.

2. René Magritte: Der Verrat der Bilder

Seit 1924 hat sich mit dem surrealistischen Manifest André Bretons die surrealistische Bewegung in Frankreich etabliert. Dies war nicht nur ein Trend der Malerei und Bildhauerei, sondern auch der Intellektuellen und Künstler der 20er und 30er Jahre. Breton umschreibt oder definiert die Essenz, die Idee des Surrealismus in seinem Manifest des Surrealismus 1924 wie folgt: „[...] [ein] von aller Zweckhaftigkeit gelöstes Spiel des Denkens [...]“²⁹. Gemeint ist eine Welt des Gedanken- und Bewusstseinsspiels.

Magritte ist den Surrealisten zuzuordnen. Allerdings beschäftigt er sich in seinem Werk mit der systematischen Untersuchung der Realität:

*“Wie bei Descartes wird ihm jedes Ding der Welt plötzlich Gegenstand eines fundamentalen Zweifels [...]“*³⁰

Seine Bilder wirken auf den ersten Blick wie Blaupausen der Wirklichkeit: das Wirkliche scheint glasklar und unmissverständlich und ist doch voller Rätselhaftigkeit. Es ist eine Welt jenseits unserer Sehkonventionen. Die Anordnung oder die Definition der Bildgegenstände bleibt für den Betrachter mysteriös und ambig. Wie ist sein Platz innerhalb der surrealistischen Bewegung zu bestimmen? Magritte geht es nicht, wie De Chirico, um rätselhafte Traumwelten, in denen alles möglich ist. Vielmehr löst er, ähnlich wie Max Ernst, Dinge aus ihrem gewohnten Kontext und komponiert scheinbare Nonsense-Dingkonstellationen.

Für die Untersuchung des Werkes von Ruscha ist Magritte von besonderem Interesse, da dieser surrealistische Künstler die

²⁹ Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus (1924 und 1930). Rowohlt Tb. 1986.

³⁰ Abadie, Daniel: *Die unbenennbare Malerei des René Magritte*. In: Abadie, Daniel (Hrsg.): *René Magritte*. Stuttgart 2003. S.15

Integration von Schrift im Bild auf eine neue Ebene brachte, indem ihre eigentlich bezeichnende Aufgabe unterlaufen wurde und sie auf diese Weise einen weiteren eigenständigen Status im Bild erreichte. Eines von Magrittes berühmtesten Bildern ist *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe) – Der Verrat der Bilder (Dies ist keine Pfeife)* –, von dem es Versionen aus verschiedenen Jahren gibt. Bei *Ceci n'est pas une pipe* aus dem Jahre 1928/29 (Abbildung 30, S.231) handelt es sich um ein mittelgroßes, querformatiges Bild aus der Serie *Der Verrat der Bilder*. Es ist 60cm hoch und 81cm breit und zeigt die Abbildung eines Alltagsgegenstandes: Eine mimetische Abbildung einer Pfeife in der Seitenansicht. Das Bild ist in zwei Abschnitte unterteilt, – genauso kann die Komposition in zwei Segmenten gelesen werden: in Wort und Bild.

Auf dem monochromen, cremefarbenen Bildgrund schwebt im oberen Bildteil eine Pfeife, welche sich beinahe über die ganze Breite des Bildes erstreckt und ungefähr zwei Drittel des Bildes einnimmt. Der wuchtige Pfeifenkopf, links im Bild, ist in einem satten Braun gemalt und lässt das edle Wurzelholz erahnen. Von dort aus nimmt sie den Schwung auf nach rechts oben zum Mundstück, welches in einem erhabenen Schwarz gemalt ist. Der Pfeifenhals beschreibt eine ausgewogene und stetig ansteigende Kurve. Jedes Detail, so auch das Mittelstück, in einem helleren Braun oder beinahe Gelb gehalten, ist sorgfältig ausgeführt. So sind auch die Lichtreflexe auf dem Pfeifenkopf und –hals genaustens beschrieben.

Am unteren Bildrand steht mit braunen Lettern auf die Leinwand gemalt in ordentlicher, geradezu braver und geradliniger französischer Schönschrift: ‚Ceci n'est pas une pipe.‘ (Dies ist keine Pfeife). Die Buchstaben nehmen die harmonischen Rundungen der Pfeife wieder auf. Die Zeichen sind innerhalb des Bildes gesetzt und bilden auf seiner Oberfläche den bereits zuvor erwähnten Satz: Text

als Bild. Der Betrachter wird aufgefordert zu schauen und zu lesen, es wird gezeigt und genannt. In erster Linie dienen Texte unter Abbildungen zur Benennung des Dargestellten (vgl. Kalligramm). Hier wird das Dargestellte allerdings verneint. Hier handelt es sich um „Bilder von Worten, die der Maler außerhalb der Pfeife angesiedelt hat, jedoch innerhalb des allgemeinen (und unbestimmten) Umfangs seines Bildes.“³¹ Dem Satz folgt ein Punkt, aber kein Ausrufezeichen. Ist es dennoch eine Aussage zu der über dem Text abgebildeten Pfeife? Worauf bezieht sich das „dies“ im Satz überhaupt? „Dies ist keine Pfeife, sondern die Zeichnung einer Pfeife [...] – der Satz ‚Dies ist keine Pfeife‘ ist keine Pfeife – im Satz ‚Dies ist keine Pfeife‘ ist *dies* keine Pfeife: [...] dieser geschriebene Satz, diese Zeichnung einer Pfeife, all dies ist keine Pfeife.“³²

Magritte äußerte sich so dazu:

*"Ein Bild ist nicht zu verwechseln mit einer Sache, die man berühren kann. Können Sie meine Pfeife stopfen? Natürlich nicht! Sie ist nur eine Darstellung. Hätte ich auf mein Bild geschrieben, dies ist eine Pfeife, so hätte ich gelogen. Das Abbild einer Marmeladenschnitte ist ganz gewiss nichts Essbares."*³³

Es gibt also keine Bilder, sondern nur Abbilder der Realität. Michel Foucault hat einem der berühmtesten Magrittschen Bilder, *Der Verrat der Bilder*, ein kleines Buch mit dem Titel *Dies ist keine Pfeife* gewidmet, dem ein Briefwechsel mit Magritte vorausgeht. Gleich auf der ersten Seite findet man die Beschreibung der ersten Version von Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* (Abbildung 31, 1926, S.232):

"Eine mit Sorgfalt gezeichnete Pfeife und darunter – geschrieben in einer regelmäßigen, sorgfältigen,

³¹ Foucault, Michel: *Dies ist keine Pfeife*. Bonn 1997. (die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Ceci n'est pas une pipe* 1973 bei fata morgana, Paris). S.15

³² ebd. S.22

³³ René Magritte, 1966

*kunstmäßigen Handschrift, wie man sie in Schulheften auf der ersten Seite findet, wo der Lehrer etwas 'vorschreibt', oder auf einer Schultafel, wenn der Lehrer das Ergebnis einer Stunde zusammenfasst – der Satz 'Dies ist keine Pfeife'.*³⁴

“Die Benennung des Bildes ist ein Äquivalent zu dem Titel *Der Verrat der Bilder: Das ist keine Pfeife*. Obwohl das [...] Gemälde der Vorstellung einer Pfeife entspricht, ist dies kein Objekt, das man in die Hand nehmen kann.”³⁵ Man wird die gemalte Pfeife nicht anzünden und rauchen können. Man kann sagen, dass der Gegenstand durch die Darstellung seiner Existenz beraubt wird und seine Abbildung vor allem hinsichtlich ihres Nichtsinns von Interesse ist. Jeder, der meint, dies sei eine Pfeife, wird durch den darunter stehenden Satz korrigiert.

Unter dem Bild einer Pfeife steht: Dies ist keine Pfeife. Unter dem Bild eines Pferdes steht: Die Tür (vgl. Abbildung 32, *Der Schlüssel der Träume*, 1935, S.233). Das vermeintlich Vertraute erscheint fremd. Die Pfeife auf Magrittes Gemälde ist weder die Darstellung eines in der Wirklichkeit existierenden Gegenstandes noch ist es eine ideale Pfeife, also ein Modell des Gegenstands Pfeife im Sinne Platons. Ähnlich formuliert es Hans Blumenberg in seinem Aufsatz *Sokrates und das ‚objet ambigu‘*. *Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes* (1964):

*“Die Relevanz des objet ambigu liegt gerade darin, daß es in einer platonisch aufgefaßten Welt nicht vorkommen kann.”*³⁶

³⁴ Foucault, 1997. S.7

³⁵ Roudaut, Jean: *Eine große Illusion*. In: Abadie, Daniel (Hrsg.): René Magritte. Stuttgart 2003. S.24

³⁶ Blumenberg, Hans: *Sokrates und das „Objet ambigu“*. *Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes*. In: Hans Blumenberg: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001. S.74-112. S.94

Die Pfeife auf dem Gemälde ist also vielmehr vor allem Bild, und in diesem Sinne gilt: 'Dies ist keine Pfeife'. Das gemalte Abbild beschwört aufgrund der Neutralität der Darstellung sowie durch die Evidenz seiner Leseart unwillkürlich den Gattungsbegriff seines Gegenstandes herauf.³⁷ Doch das Bild einer Pfeife wird durch den Untertitel verneint, worin Daniel Abadie "eine der wirkungsvollsten Unterhöhungen von Sprache auf verbalem oder visuellem Gebiet"³⁸ sieht: Zwei Positionen in einem Bild, ausgedrückt durch eine Negation.

Foucault schreibt: „oben die glatte, stumme, sichtbare Form, deren Eindeutigkeit souverän und ironisch den Text sagen lässt, was er sagen mag; unten der Text, der seinem inneren Gesetz folgend seine Autonomie dem von ihm genannten Gegenüber behauptet.“³⁹

Morgendämmerung auf der Gegenseite, 1966 (Abbildung 33, S.234): Auch in diesem, viel später entstandenen Bild sind dieselben Gegenstände wie auf der ersten Version abgebildet: dieselbe Pfeife, dieselbe Aussage, derselbe Schriftzug. Allerdings sind Objekt und Text in einen definierten Raum gestellt: sie werden begrenzt durch eine Art rustikalen Rahmen, der auf einer Staffelei steht. Die Füße der Staffelei stehen auf den Dielen eines Fußbodens. Es drängt sich der Gedanke auf, dass es sich um das "Bild eines Malers"⁴⁰ handelt. Über allem schwebt eine Pfeife, nein ein Bild einer Pfeife, die der kleineren gleicht oder zumindest sehr ähnlich sieht, nur dass die schwebende Pfeife sehr viel größer ist. Diese Version erzeugt, genau wie die Vorangegangenen, Verwirrung: doch wird diese sogar auf diesem Bild noch gesteigert. Michel Foucault vergleicht die Situation

37 Abadie, Daniel: Die unbenennbare Malerei des René Magritte. In: Abadie, Daniel (Hrsg.): René Magritte. Stuttgart 2003. S.19

³⁸ ebd. S.19

³⁹ Foucault, 1997, S;18

⁴⁰ ebd. S.7

im Bild mit der eines Klassenzimmers.⁴¹ Es ist zum einen die wieder auftretende, beinahe provozierend naive Handschrift und zum anderen die Raumsituation, die ihn an eine Schultafel denken lässt. "Vielleicht wird die Zeichnung mitsamt dem Text alsbald weggewischt; vielleicht auch nur eines von beiden, damit der 'Irrtum' korrigiert wird (damit etwas gezeichnet werden kann, was wirklich keine Pfeife ist, oder damit ein Satz geschrieben werden kann, der bestätigt, dass dies eine Pfeife ist)."⁴²

Während die Pfeife auf der Tafel in einen festen Raum gestellt und eingespannt ist (durch die Schrift und den Rahmen, ebenso wie durch den Raum, in dem die Staffelei steht, der wiederum durch die dicken Bretter seinen Rahmen erhält), bleibt die obere Pfeife rätselhaft schwebend. Ebenso schwierig ist ihre Lokalität im Bild festzumachen: Schwebt sie über, vor oder hinter der Tafel?

Magritte erzeugt im Bild einen deutlichen Gegensatz zwischen dem unbestimmten Schweben der großen Pfeife und der geradezu pedantischen Stabilität der Pfeife auf der Tafel. Doch auch diese Stabilität wird sofort aufgehoben, senkt man seinen Blick auf die spitz zugeschnittenen Füße der Staffelei: die Tafel steht auf drei wackeligen Beinen. Michel Foucault schreibt dazu: "Steht das Ganze vor dem Fall? Werden die Staffelei, der Rahmen, die Leinwand oder die Tafel, die Zeichnung, der Text auseinanderfallen? Werden dann zerbrochene Hölzer herumliegen, Fragmente von Zeichnungen, auseinandergerissene Buchstaben, die sich vielleicht nicht mehr zu den Worten zusammenfügen lassen? Ein irdisches Durcheinander, über dem hoch oben die dicke Pfeife ohne Maß in der unzugänglichen Beweglichkeit eines Ballons verharrt?"⁴³

Ceci continue de ne pas être une pipe, 1952 (Abbildung 34, S.235).

⁴¹ vgl. ebd. S.8

⁴² ebd. S.8

⁴³ ebd. S.11

Bei dieser Version aus dem Jahre 1952 handelt es sich um eine Schwarzweiß-Zeichnung. Auf einer an eine Holzmaserung erinnernde Grundfläche ist in der Mitte des Bildes, scheinbar schwebend, ein Bild einer Pfeife zu sehen. Der Betrachter ist irritiert durch den gemalten Schatten, welchen die Pfeife auf die Holzmaserung wirft. Geradezu greifbar erscheint das Objekt.

Doch darunter steht auf einer mit Schrauben angebrachten Plakette – die jedoch ebenfalls gemalt ist –: „Ceci continue de ne pas être une pipe“ („Dies ist weiterhin keine Pfeife“). Diesmal hat Magritte eine andere Schrift gewählt: gerade Lettern, die wie aus der Plakette herausgeschnitzt wirken. Die Plakette selbst ist mit zwei Schrauben am unteren Bildrand befestigt – und wie bereits erwähnt: alles ist gemalt. Magritte hatte sogar bei der Stellung der Schrauben darauf geachtet, die linke nicht genau gleich stark „anzuziehen“, wie die rechte. Er nagelte die Behauptung geradezu fest bzw. schraubte sie im wahrsten Sinne des Wortes fest.

Magritte wollte stets dem Stillstand, der starren Idee entkommen, denn für den Geist gab es keinen Stillstand. „Und wenn ‘dies weiterhin keine Pfeife ist’, so bedeutet dies, dass die Realität – was immer man auch tut – ein großes, unbenennbares Mysterium bleibt.“⁴⁴ Denn wie kann man behaupten, dass ein schlichtes Ensemble von Linien über dem Text eine Pfeife IST? Auf der anderen Seite ist uns das Objekt allzu vertraut und man könnte annehmen, es bedürfte keines erklärenden Textes. Dieser macht jedoch in „*Der Verrat der Bilder*“ Sinn, weil er das „insgeheim von Magritte geschaffene[n] Kalligramm, das [dann] mit Bedacht wieder aufgelöst worden ist“ und „seine[r] Niederlage und seine ironischen Reste“⁴⁵ erst unterstreicht und anzeigt.

⁴⁴ Abadie, 2003. S.21

⁴⁵ Foucault, 1997, S.12

“Mit der unerwarteten Relation, die Magritte in seinen Gemälden zwischen zwei Gegenständen [...] herstellt, verweist er nicht etwa auf eine fantastische Traumwelt, in der alles möglich und erlaubt ist, sondern suggeriert im Gegenteil eine rätselhafte Ordnung, ‘die dem Denken untersagt, sich mit Fragen, die man stellen, und mit Antworten, die man darauf finden könnte, zufriedenzugeben.’⁴⁶47

Wie kaum ein anderer stellte Magritte das Gelernte, die Sehkonvention und Sicht auf die Welt, entsprechend das Verständnis von Wirklichkeit in Frage und damit wurde für ihn alles zum Gegenstand fundamentalen Zweifels. Blumenberg formuliert es folgendermaßen:

“[...] wenn wir nur fähig wären, ihm [dem Bekannten] gegenüber dieselbe Einstellung der Unbefangenheit und des Nicht-schon-Bescheidwissens zu erreichen. Aber angesichts des Vertrauten ist unser Sehen immer schon auf einen Aspekt fixiert, indem wir z.B. wissen, daß und wie die Natur einen solchen Gegenstand hervorgebracht hat. Da wir die Antworten schon besitzen oder zu besitzen glauben, stellen wir die Fragen nicht mehr.”⁴⁸

Blumenberg nennt es die “Freiheit der Anschauung, des „regard pur“⁴⁹ und so lässt sich wohl auch Magrittes Sicht auf die Dinge der Welt am besten beschreiben.

René Magritte, *Der Schlüssel der Träume*, 1935 (Abbildung 32, S.233): Auf diesem Bild erkennt man vier Darstellungen, die jeweils einen vermeintlich deskriptiven Untertitel besitzen; unter dem Abbild eines Pferdes steht „the door“ („Die Tür“). Ein Krug ist mit der Unterschrift „the bird“ („Der Vogel“) versehen und einzig das Motiv

⁴⁶ Magritte, 1981, S.455

⁴⁷ Abadie, 2003. S.15

⁴⁸ Blumenberg, Hans: *Sokrates und das “Objet ambigu”*. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes. In: *Hans Blumenberg: Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001. S.74-112. S.94f.

⁴⁹ ebd. S.95

des Koffers ist mit „the valise“ („Der Koffer“) betitelt. Jedes Bild ist in einen Art braunen Rahmen eingefasst und auf schwarzem Grund gemalt. Die ganze Darstellung erinnert an einen Fensterrahmen, der in vier gleich große Raster unterteilt ist.

So teilen sich Worte und Bilder je einen Rahmen; das Wort als Name, Begriff oder Legende eines Gegenstandes; mit Ähnlichem werden wird der Betrachter schon in der Grundschule konfrontiert. Nicht nur eine Äquivalenz von Wort und Ding, sondern auch das exakte Gegenstück wird impliziert. Doch ist nicht alles richtig - nur einer der Gegenstände stimmt mit dem Begriff überein.

Wort- und Denkbilder, welche jeweils als Rahmen der anderen erkennbar und zugleich eben Bilder sind – alle insgesamt wieder in einen (Fenster-)Rahmen gefasst. Entsprechend wiederholt sich der Titel des Bildes als „Wortbild“ und manifestiert so die Logik der Beziehung von Wort- und Denkbildern im Bild.

Für den Betrachter ist es eine intellektuelle Herausforderung in Magrittes Gedankenwelt einzutauchen. Denn er löste Dinge, ähnlich wie Max Ernst, aus ihrem gewohnten Kontext und komponierte, wie bereits angesprochen, scheinbare Nonsense-Dingkonstellationen. Des Weiteren integrierte er das geschriebene Wort, ergo die sprachliche Definition der Dinge, in den Verwirrungsprozess, indem er die Nutzgegenstände mit emotional gewonnen Bezeichnungen versieht, die in keinem logischen Bezug zum gemalten Gegenstand stehen. Man könnte von einer Art Identitätsspaltung zwischen Gegenstand und üblicher Darstellung durch Bild und Wort sprechen – von einer Aura des Mysteriösen. Die kausallogische Identität der Gegenstände wird ersetzt durch eine eigene, Magritte'sche Ordnung, die er, der Künstler, analog zur Weltrealität definiert hat. Nicht mehr allein die Ratio, sondern auch der spontane Wille der Phantasie spielt eine Rolle.

“Die Kunst des Malers verdient dann wirklich Kunst der Ähnlichkeit zu heißen, wenn sie darin besteht, das Bild eines Gedankens zu malen, der der Welt ähnlich ist, denn ‘Ähnlich-Sein’ ist ein spontaner geistiger Akt, nicht aber eine Beziehung von Ähnlichkeit, mag sie der Vernunft oder dem Wahn entstammen.”⁵⁰

Der „Palast aus Vorhängen“ von 1929 (Abbildung 36, S.237): Zwei, sich sehr ähnelnde weiße, siebenkantige Rahmen stehen vor einer braunen Kassettenwand, beziehungsweise sind vielmehr an diese gelehnt. Sie stehen auf einem ebenfalls braunen Dielenboden. Der rechte der beiden Rahmen beinhaltet das Wort „ciel“, also Himmel. Daneben steht der zweite Rahmen, der ebenso mit einer blauen Himmelstextur gefüllt ist. Sozusagen ein Bild vom Himmel, Repräsentationen des Himmels. Magritte scheint hier auf der Basis von Ähnlichkeit und Assoziation gearbeitet zu haben. Doch ist tatsächlich „der Himmel“ abgebildet?

Nach dem Dogma der Mimesis-Theorie hat sich die Malerei, sowie die Skulptur, Jahrhunderte lang ausgerichtet. Als Abbilder der Lebenswirklichkeit sind sie dem Dogma der Mimesis zum Opfer gefallen. Doch mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts kamen erste Zweifel bzgl. einer Naturnachahmung als unumstößliches Gesetz auf. Andere, also soziale, gesellschaftspolitische und naturwissenschaftliche Entwicklungen hatten eine Veränderung unseres Weltbildes zur Folge und damit auch eine Veränderung des Kanons der Naturnachahmung.

Auch Magritte hinterfragte die Sicht auf die Welt und entsprechend die Sehkonvention ungemein. Er forderte auf zu sehen und nicht einfach nur wiederzuerkennen. Nicht länger sollte es sich um Bilder, Texte oder Kompositionen handeln, die den klassischen Bestimmungen von Form, Inhalt, Ausdruck oder Stil und Gestaltung

⁵⁰ René Magritte, in: Ausstellungskatalog der Galerie Rive Droite, Paris 1960. S.43

genügten. Wenn daher Magritte unter die schlichte Zeichnung einer Pfeife den Satz schreiben konnte: „Ceci c'est ne pas une pipe“ (1928-29), so deutete er damit an, dass das Bild kein Zeichen von etwas ist, sondern höchstens Zeichen seiner selbst oder Zeichen, welches anzeigt keines zu sein. Hans Blumenberg dazu in seinem Aufsatz *Nachahmung der Natur* Kap. 8:

„[...] dass das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und dass andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind, und dass diese Welt nicht die einzige aller Welten ist.“⁵¹

Bei ihm, dem Künstler, stellte sich eine „Ahnung des Immer-schon-Daseienden“ ein, „als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei“⁵². Nur über einen solchen Gedankengang ist diese Entwicklung innerhalb der darstellenden Kunst und auch die damit verbundene Infragestellung der Wirklichkeit begreifbar. Magritte macht deutlich, dass die Kunst Teil der metaphysischen Tätigkeit ist und nicht dem Kanon der Mimesis, der Naturnachahmung, verpflichtet ist. Sie hat vor allen Dingen den Anspruch selbst ein Produkt der bloßen Natur zu sein. Oder wie André Breton es 1928 in seinem Aufsatz *Le surréalisme et la peinture* ausdrückte:

„Der Irrtum, der begangen wurde, lag in der Meinung, der Bildgegenstand könne nur der äußeren Welt entnommen werden, oder es war einfach der Irrtum, ihn da überhaupt zu suchen.“⁵³

Der belgische Maler René Magritte (1898-1967) hatte gelehrt das Denken - unser Denken - zu sehen. Seine Kunst zielt darauf ab, das Denken sichtbar zu machen. Vor allem hatte er die vielen Facetten

⁵¹ Blumenberg, Hans: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen* (1957) in: Blumenberg, Hans: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001. S.9-46. S.45

⁵² ebd. S.45

⁵³ Breton, André: *Der Surrealismus und die Malerei* (1928) in: Herbert Freiherr von Buttlar (Hrsg.): *André Breton. Der Surrealismus und die Malerei* (1928). 1965. S.9

der Beziehung von Bild und Abgebildetem, von Darstellung und Dargestelltem, von Sprache und Welt immer wieder reflektiert. Mit dieser Fragestellung, die sehr an Wittgenstein erinnert, bewegte er sich im Bereich philosophischer und erkenntnistheoretischer Überlegungen, die er in seiner eigenen Bildersprache umgesetzt und ausgeführt hat.

Jedes Zeichen kann semantisch mit allen anderen des Zeichensystems vernetzt sein (wie auch Magrittes *Schlüssel der Träume* zeigt vgl. Abbildung 32, S.233). Wir haben hier ein Beispiel eines Denkens vor uns, das vor den Ordnungsmaßstäben der Logiker „paralogisch“ ist. Denn der Betrachter geht als Begriffsrealist davon aus, dass es die Funktion solcher schulmeisterlichen Bilder ist, das, was sie darstellen, *unzweideutig* und rasch erkennen zu lassen und zu zeigen.⁵⁴ Nicht im Falle Magrittes.

Magrittes *Schlüssel der Träume* ist auch ein Beispiel für Verfremdung. Die Beschreibung von Phänomenen und Dingen durch das Konzept einer anderen Grammatik oder Taxonomie ist ein Akt der Verfremdung: das vermeintlich Vertraute erscheint fremd!

Unter dem Bild einer Pfeife steht: Dies ist keine Pfeife. Unter dem Bild eines grünen Blattes steht: „la table“ („der Tisch“). Magritte lässt so eine zweite bildliche Darstellungsebene entstehen, die über die erste hinausgeht. Unsere Augen werden für das Verborgene geöffnet.⁵⁵ So lieferte Magritte Michel Foucault die bildliche Vorlage für einen Text über die Logik der Diskurse: die Zeichnung einer Pfeife beschriftet mit dem Satz „Dies ist keine Pfeife“.

“In Wirklichkeit zwingt uns Magritte in diesem Bild mittels eines genialen Kunstgriffes, der im Falle der Pfeife aus der doppelten Abwesenheit des Gegenstandes besteht – Abwesenheit in der Darstellung und Abwesenheit in der Benennung -, die Gegenwart des Gegenstandes auf

⁵⁴ Vgl. Foucault, 1997, S.11

⁵⁵ Vgl. Herbert Freiherr von Buttlar (Hrsg.): *André Breton. Der Surrealismus und die Malerei (1928)*. 1965. S.276

*frappierende Weise auf.*⁵⁶

So wird Magrittes Kunst für den Betrachter zum intellektuellen Vergnügen, denn sie macht aufmerksam auf die Abläufe eines Sehens und Lesens der Welt und stellt so Vorstellungen von der Wirklichkeit und Art der Wahrnehmung in Frage. Es handelt sich um eine Dialektik von Bild und Text bzw. Wort. Was Magritte allerdings im Diskurs des Surrealismus schuf, hat Ruscha weiter fortgesetzt: er untersucht die vorgegebene Beziehung von Wort und Bild und löst das Wort selbst von seinem bildlichen Konterpart. Oftmals nimmt Ruscha einen Schrifttypus und übernimmt ihn. Das Wort wird bei ihm zum Zeichen.

⁵⁶ Camille Goemans: Oeuvre, 1922-1957. Conventure de René Magritte. Brüssel, 1970. S. 63

III.

**BILDWISSENSCHAFTLICHE
UNTERSUCHUNG: 3 STATIONEN IM
OEUVRE VON EDWARD RUSCHA**

1. Phänomenologische Bildbetrachtung: Actual Size, 1962

Bei dem Bild *Actual Size* (Abbildung 1, S.202) aus dem Jahr 1962 handelt es sich um ein hochformatiges Bild mit den Maßen 182 x 170cm. Es ist damit lebensgroß. Die Bildfläche ist unregelmäßig und durch eine malerische, sprich nicht präzise gehaltene Trennungslinie gekennzeichnet. Diese extreme Zweiteilung setzt sich auch inhaltlich im Bild fort: farblich im oberen Teil des Bildes schwarz und im unteren Teil weiß. Außerdem besteht eine eindeutige Unterscheidung zwischen Schrift und Bild. Im oberen Bildteil heben sich vier leuchtend gelbe, ballonartige Buchstaben vom schwarzen Grund ab. Zusammen ergeben sie das Wort S P A M. Dieser Bildteil enthält neben der visuellen also auch eine sprachliche Komponente. Der untere Bildteil dagegen betont deutlich die Bildhaftigkeit: mit einem gelben, kometenartigen Schweif scheint ein schwer zu definierender Gegenstand von links oben nach rechts unten durch das Bild zu fliegen. Eindeutig nimmt das Objekt Bezug zu den oben erwähnten Schriftzeichen S P A M, weil diese in derselben Farbgebung und Typografie auf dem rechteckigen Objekt wieder auftauchen. Darunter, nur bei genauerem Hinsehen zu erkennen, eine gemalte Dose Büchsenfleisch. Vor dem kulturellen Hintergrund der Entstehungszeit des Bildes wird schnell klar, dass es sich um ein Etikett oder eine Dose des bekannten Büchsenfleisches „Spam“ handelt.

Die autonome Farbfläche und wirklichkeitsgetreue Darstellung eines Gegenstandes in seiner Originalgröße wird hier mit dem Wort, einem Markennamen, in Beziehung gesetzt. Die Form des gemalten Bildgegenstands hebt sich durch den starken Illusionismus vor dem hellen Grund besonders stark ab. Das gepresste Fleisch,

beziehungsweise dessen Markenname SPAM war bereits 1936 aus SPiced hAM entstanden.⁵⁷ Dieses Etikett oder die Dose gibt Ruscha maßstäblich wieder (siehe Titel: *Actual Size*, also tatsächliche Größe). Die Beibehaltung der Originalgröße eines Objekts ist der Technik der Collage vergleichbar mit welcher sich Ruscha zuvor auseinandergesetzt hatte. Die Frage nach einem Beibehalten ihrer lebensweltlichen Funktion, ergo ihres Gebrauchs wird hier ebenso thematisiert.

Die maßstabgetreue Wiedergabe der Dose steht dem im oberen Teil stehenden Wort SPAM, also dem Markennamen, gegenüber, welches wiederum beinahe die Hälfte des oberen Bildträgers einnimmt! Die Ausmaße der Wortzeichen sind nicht festgelegt. Es gibt keine annähernd befriedigende Antwort auf die Frage nach der Größe des Wortes als Objekt. Jeder einzelne Buchstabe hat einen Sonderwert und das Wort als Ganzes wird für Ruscha zu einem Objekt. Schon hier, bereits im Titel, manifestiert sich in subtiler Art und Weise eine Auseinandersetzung mit der Thematik Größe und Größenverhältnis. Die Worte des Titels nimmt Ruscha nochmals innerhalb des Bildes auf, indem er sie in den gelben Schweif der



57

Während der Rationierung im Krieg war *Spam* eines der wenigen Nahrungsmittel, die in Amerika praktisch überall und unbeschränkt erhältlich waren.

„Spam-Rakete“ hineinätzt. Gerade nach Durchbrechen der mimetischen Lehre, scheint dies eine zutiefst sinnreiche und intellektuelle Themenstellung und Auseinandersetzung mit dem figurativen Bild: tatsächliche Größe (*Actual Size*) und Größe im Bild. Auch das Bild per se ist lebensgroß. Das Verhältnis von Schrift und malerischer Gestaltung ist von besonderem Interesse. Wie bei *Annie* (Abbildung 3, S.204) lässt die visuelle Gestaltung der Schrift, also ihre Typografie, sofort Assoziationen frei und führt zu weiteren Konnotationen. Die Beziehung von Wort und Bild scheint wie bei Magritte vorgegeben. Der Betrachter setzt das Wort „Spam“ mit dem Büchsenfleisch in Beziehung. „Spam“ sollte jedoch auch gesehen, auch gelesen, allerdings weniger schlicht wiedererkannt werden! Das Wort hebt sich wie ein Objekt von der Bildoberfläche ab. Ruscha spielt doppelt mit dem illusionistischen Eindruck und den Ebenen im Bild, da er auf dessen anderer Seite die gemalte und geplättete „Spam-Dose“ in ihrer Flächigkeit betont hat. Er hat also den Schrifttypus von der Dose genommen und übernommen! Das Wort wird zum Zeichen. Ruscha macht hier das visuelle Potential der Schrift und ihrer Typografie deutlich. Das Wort hebt sich als Bildmotiv von einer abstrakten farbigen Fläche ab und trägt selbständig zur Bedeutungsgenerierung bei. In späteren Arbeiten wie *Annie* wird dieser Aspekt auch kompositionell weiter entwickelt, indem ein von seinem Kontext absolut isoliertes Wort vor einer farbigen abstrakten monochromen Fläche auftaucht. Die farblich extreme Unterteilung betont die Flächigkeit des Bildträgers. Selbst der Farbauftrag zeigt bei *Annie* keine Spuren subjektiver Einwirkung mehr. Dagegen weist *Actual Size* gerade solche Spuren noch auf und verknüpft sich so in seinem Bildbegriff ästhetisch mit den Wurzeln des *Abstrakten Expressionismus* und seinen weiten, entgrenzten, meditativen Farbfeldern, welche Erhabenheit proklamieren (vgl. Rothko oder Barnett Newman). Die sehr

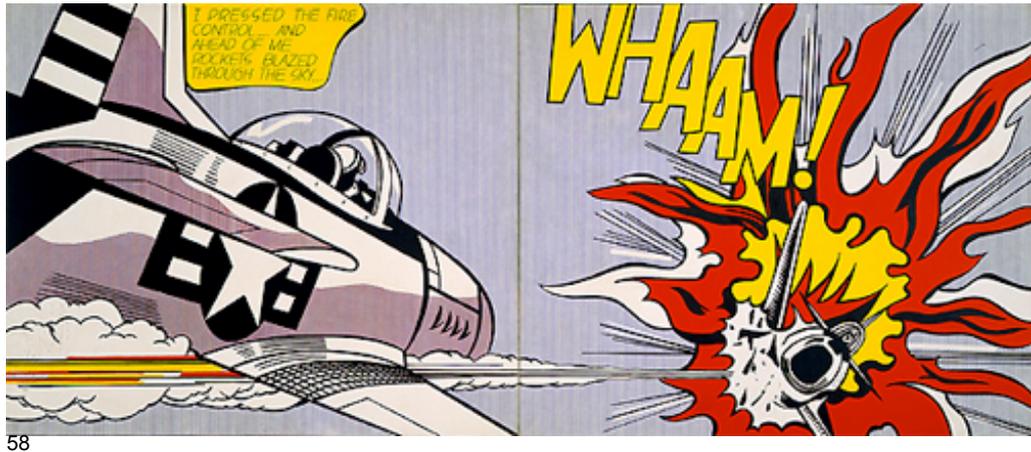
interessanten schwarz-grauen Arbeitsspuren, die sich über den unteren weißen Bildteil verteilen, deuten auf eine Aufarbeitung von Abstraktion in Ruschas Werk hin. Auf den ersten Blick scheint das Bild Parallelen zur Rhetorik der Werbebotschaft aufzuweisen. Vergleichend mit auch mit der zeitlichen Kontextualisierung in Warhol's *Campbells Suppendosen* (Abbildung 38) scheint dies einleuchtend. Die Firma *Campbell* war ein Zeichen für billige Grundernährung. *SPAM*, also eben spiced ham, war dagegen keine Firma, sondern eine Abkürzung, ein Markenname und stand unter anderem für „specially prepared assorted meat“. Das Dosenfleisch war in Amerika zu der Zeit zwar bekannt, kann aber nicht mit der Bedeutung des Firmen- und Familiennamens Campbell verglichen werden. Es geht Ruscha in diesem Bild aber weniger um den Produktnamen. Das Bild *Actual Size*, beziehungsweise das darin zweifach enthaltene Wortzeichen S P A M, ist ein sprachlicher, hochintellektueller Schlüssel zu anderen Welten. Es wird also schnell klar, dass die zugrundeliegende Ästhetik des Ölbildes und auch dessen Funktion nicht den Eigenschaften einer Werbebotschaft entsprechen. Das Bild lenkt das Hauptaugenmerk des Betrachters auf seine formale Beschaffenheit und Andersartigkeit. Die Bildtheorie und die Frage *Was ist ein Bild?* wird darin thematisiert und soll auch innerhalb dieser Arbeit noch diskutiert werden. Klar wird aber schon an dieser Stelle der Arbeit, dass man es sich mit der Kategorisierung Ruschas als „West Coast Pop Artist“ zu leicht machen würde.

Actual Size ist ein außergewöhnliches und sehr wichtiges Bild innerhalb Ruschas Oeuvre: hier wird Schrift zum Gegenstand des Bildes. Das Wort ist Kennzeichen eines Zeichens. Die Dialektik von Bild und Text, beziehungsweise Wort, welche René Magritte bereits unter dem Begriff des Surrealismus untersucht hat (vgl. Kapitel II.2, S.36), wird bei Ruscha viel weiter geführt und verdeutlicht den großen Rhetoriker und Denker hinter diesem Bild. Auch die

mimetische Theorie wird bereits im Titel (!) *Actual Size* (= tatsächliche Größe) kritisch reflektiert: Durch die Abmessung der Dose und den Bezug zur Wirklichkeit wird, ähnlich wie im Werk René Magrittes, kritisch die Theorie der Mimesis hinterfragt.

Das Bild weist in seinem Aufbau eindeutig und unübersehbar verschiedene Ebenen auf. Ruscha führt dieses Konzept, wie bereits gezeigt, noch auf weit subtilerer Stufe fort. Die Beschmutzungen, beziehungsweise Verfremdungen innerhalb der weißen Bildfläche weisen auf die Auseinandersetzung mit der Tradition des *Abstrakten Expressionismus* (vgl. auch Cy Twombly Abbildung 39, S.240) hin. Dies wird nochmals im gelben Schweif, welcher Assoziationen mit einer Rakete, einem durch das Firmament fliegenden Kometen oder einer Flamme hervorruft, eindeutig. Diese Assoziationen sind ganz anderer Art und inhaltlich merkwürdig, da man sie eher mit dem Krieg in Vietnam oder Korea in Verbindung setzt als mit dem Dosenfleisch, gleichwohl dieses in Carepaketen enthalten war. Das Bildelement beziehungsweise Bildzeichen ist der Schweif, welcher weder hinter- noch vordergründig für den Betrachter geklärt worden ist. Phonologisch verknüpft der Betrachter das Wort S P A M mit einer Explosion oder einem lauten Geräusch, wie beispielsweise in Comics oder Arbeiten Lichtensteins (Bang oder Whaam!) dargestellt. Geräusche werden lautmalerisch in die Bilder integriert, sogenannte Onomatopoetika.

Zu dieser Zeit lesen sich einige Arbeiten Ruschas wie der Soundtrack eines Comics: *Oof, Honk, Smash, Flash* etc. Die Worte fordern den Betrachter geradezu heraus sie laut ausgesprochen, damit sie dann vom Ohr tatsächlich gehört werden.



58

Die Motivauswahl der Spam-Dose erfolgte aus vorher im Studio von Edward Ruscha aufgenommenen Fotografien von Haushaltsartikeln (Abbildung 24). Sein Auswahlkriterium beschreibt der Künstler wie folgt:

„It was only the can and not the contents that inspired me. The word Spam [...] and the sausage shaped letters I thought were beautiful together with that scary yellow [...] [T]he word Spam is similar to the sound of a bomb. So you have this noisy thing at the top and then this projectile flying after the noise, arching across the sky like a shooting star.“⁵⁹

Edward Ruscha ist mit *Actual Size* ein außergewöhnliches Werk gelungen, welches Bildzeichen und Sprachzeichen vereint, und durch eine subtile Verfremdungsstrategie im Spiel von Titel, sprachlichen Zeichen im Bild und einem lautmalerischen Element seinen Höhepunkt findet.

⁵⁸ Roy Lichtenstein, *Wham*, 1963, Acrylic and oil on canvas. 173 x 406 cm

⁵⁹ Edward Ruscha zit. In: Pncy, Pat: *Edward Ruscha, Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume One: 1958-1970*, Göttingen and New York: Gagosian Gallery, Steidl Verlag, 2003, S.66

1.1 Edward Ruscha im Kontext seiner Zeit

In den 1940er und 1950er Jahren bildete sich in New York die erste eigenständige Amerikanische Kunstform aus, der *Abstrakte Expressionismus* der *New York School*. Jackson Pollock drückte die Intention dieser Künstler in folgendem Satz besonders treffend aus:

„It seems to me, that the modern painter cannot express this age, the airplane, the atom bomb, the radio, in the old forms of the Renaissance or any other past culture. Each age finds its own technique. [...] The modern artist is living in a mechanical age and we have a mechanical means of representing nature, such as the camera and photograph. The modern artist, it seems to me, is working and expressing an inner world--in other words--expressing the energy, the motion, and other inner forces.“⁶⁰

Auch an den Kunsthochschulen dominierte damals das Dogma des *Abstrakten Expressionismus*, welcher erfolgreich die Pariser Schule ablöste und so New York zum Nabel der Kunstwelt machte. Emotionen und Spontaneität wurden wichtiger als Perfektion, Vernunft und Reglementierung. Die Darstellungsweise war abstrakt, teilweise auch abstrakt-figurativ. Die Maltechniken wurden variiert und der Farbauftrag auf den Malgrund wurde mit Pinseln, Behältern und Eimern vollzogen. Barnett Newman, Jackson Pollock und Clyfford Still machten sich die Absage der mimetischen Tradition zum Auftrag. Edward Ruscha schreibt über seine Zeit an der Kunsthochschule:

„Art school was Modernism, it was asymmetry, it was giant brush strokes, it was colors splashing, it was all these other things that were gestural rather than cerebral. So I began to move towards things that had more of a premeditation. All of my art has been premeditated: having

⁶⁰ Pollock interview with William Wright for the Sag Harbor Radio Station, taped 1950 but never broadcasted. zitiert in: Crook, Jo und Tom Learner: *The Impact of Modern Paints*, London: Tate Publishing, 1999, S.8.

*a notion of the end and not the means to the end. The means to the end has always been secondary in my art. It's the end product that I'm after.*⁶¹

Schon die nächste Künstlergeneration rebellierte entsprechend gegen ihre Kunstväter. Rauschenbergs *Combine Paintings* (vgl. *Bed*, 1955 Abbildung 45, S.246) führten beispielsweise erneut das wieder erkennbare Abbild des täglichen Lebens ein. Rauschenberg vertrat die Ansicht, dass die von ihm angestrebte Wiedervereinigung der künstlerischen Bildwirklichkeit an die Lebenswirklichkeit am besten hervorgerufen werden kann, indem man Teile aus der realen Welt unverändert in die Kunst hereinholt. Er kombinierte Tennisbälle, Autoreifen, Fahrräder und ausgestopfte Ziegen auf hinter sinnige Weise. Anders als andere Materialkünstler veränderte er diese materiellen Reste der "realen Welt" jedoch nicht, sondern beließ sie in ihrem ursprünglichen Zustand. Er arbeitete in der Lücke zwischen Kunst und Leben und stellt die Frage nach der Unterscheidung von Kunstobjekten und Lebensobjekten, verweist auf die dünne Grenze zwischen beiden Bereichen und auf den Wechsel der Gegenstände per Künstler- und Betrachterdefinition.

Zur selben Zeit wiederholt auch Jasper Johns⁶² mit seinen gemalten Flaggen (Abbildung 13, S.202), Zielscheiben (Abbildung 14, *Target with Four Faces*, 1955, S.215) und Nummern. Diese von Marcel Duchamp ab 1917 im *Fontaine* (Abbildung 47, S.248) und *Flaschentrocker* ausgerufene Forderung, dass die selbst gegebene

⁶¹ Edward Ruscha zit. In: Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Bits and Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2004. S. 118

⁶² „I saw *American Flag* (Flag, 1954-55) and *Targets* (targets with Four Faces, 1955). Those two paintings were the reason for me being an artist.“
Ruscha in einem Interview mit Howardena Ondel, *Words with Ruscha*, 1973 in: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.55-63, S. 58

Rolle des Betrachters – personell und zeitlich durchaus verschieden gesehen – die Bedeutung des Kunstwerkes hervorbringt.

In den 50er und frühen 60er Jahren formte sich in den USA auch eine gesellschaftliche und kulturelle Gruppierung, die "Beat Generation". Man könnte diese als erste amerikanische intellektuelle Protestbewegung bezeichnen, die sich sicht- und merkbar aus dem umfassenden System einer geschlossenen Gesellschaft ausgliederte. Nach dem Bewusstwerden über die missliche Lage der Nation sollte fern der bürgerlichen und spießbürgerlichen Welt Neuland gesucht werden. Gemeinsam sehnte man sich nach Autonomie und Emanzipation – zentrales Element der "Beat" Kultur bestand aus einer Ablehnung der bisherigen Werte der Gesellschaft.

Vor allen Dingen Rastlosigkeit beschrieb die Bewegung am deutlichsten; der Beatnik war fast immerzu vagabundisch («on the road»). In ihrem Zentrum fanden sich Dichter wie Allen Ginsberg, Gregory Corso, Michael McClure und Lawrence Ferlinghetti, und die Romanciers Jack Kerouac, William S. Burroughs und John C. Ebenfalls zu ihren literarischen Vertretern zählte Holmes. Sie, jene Dichter, veränderten die bisherige Form des Romans nachhaltig.

Die Beat Generation ist, wie Kerouac schreibt, "basically a religious generation. [...] Beat means beatitude, not beat up. You feel this. You feel it in a beat, in jazz – real cool jazz or a good, gutty rock number"⁶³

Auch Ruscha hat sich intensiv mit dem Thema der Beat Generation befasst, wie sein neuestes, erst kürzlich beendetes Projekt mit dem deutschen Verleger Gerhard Steidl eindrücklich deutlich macht: eine von ihm illustrierte, limitierte Ausgabe von Jack Kerouacs Roman

⁶³ John Clellon Holmes, *The Philosophy of the Beat Generation*, Esquire 49, Februar 1958, S. 36, zitiert in Phillips, Lisa (Hrsg.), *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York: Whitney Museum of American Art, Ausstellungskatalog, 1995.

„On the Road“, dem Manifest der Beatnik-Generation. Kerouacs vollständiger Text taucht begleitet von schwarz-weiß Fotografien auf. Ed Ruschas persönliche Affinität mit Jack Kerouacs Roman „On The road“ wird mit diesem Projekt wunderbar umgesetzt und sichtbar gemacht. Ruscha selbst las den ursprünglichen Roman Anfang 1958, nur ein Jahr nach dessen Erscheinung auf dem Buchmarkt. Es geht um eine Gruppe verrückter junger Leute, die kreuz und quer durch Amerika reisen. Manchmal trampen sie, manchmal fahren sie selbst. Sie stehlen sogar Autos, um ihrer Rastlosigkeit nachzukommen und immer auf der Straße unterwegs sein zu können.

„Ich habe Bilder von Autoteilen und Dingen gewählt, die man am Rande der Highways findet. Manche der Schwarzweissfotografien habe ich selbst aufgenommen, andere fand ich in Archiven.“⁶⁴

Das Buch verdeutlicht durch das hinzugefügte Bildmaterial der Ikonografie des Highways einmal mehr die Trumper-Nostalgie, die oftmals mit der Beat Generation in Verbindung gebracht wird. Die Faszination einer Generation am sogenannten *road trip* fasst Ruscha in eigenen Worten zusammen:

„Es geht um das Gefühl, auf der Straße zu sein. Sich von einem Ort zum anderen zu bewegen, ohne sich dafür zu interessieren, wohin es geht. Damals führten die Schnellstraßen mitten durch die Städte und wieder ins Leere. Das Gefühl zu reisen war kraftvoll und hat mich bei meiner Arbeit als Maler angeregt.“⁶⁵

Ruschas Kommentar zur Beeinflussung seiner Person durch die Beat Generation fällt trotz allem wieder nüchtern aus:

„In San Francisco at that time, Beatniks were in, and that lifestyle seemed appealing to us all. Jack Kerouac and so on had a strong effect on all of us. But I wouldn't say that much

⁶⁴ Bodin, Claudia, *Highway zur Kunst*, Interview mit Ed Ruscha http://www.artmagazin.de/kunst/26428/ed_ruscha_interview (02.05.2010), Art Magazin Ausgabe Januar 2010

⁶⁵ ebd.

*more than, say, Elvis Presley or some people in the other arts.*⁶⁶

Die jungen Künstler der 1960er Jahre wuchsen in der Zeit der Depression und des zweiten Weltkriegs auf. Darauf folgte das goldene Jahrzehnt für die breite Mittelschicht und gerade das Fernsehen spinn die Illusion vom amerikanischen Traum weiter. Das Publikum sollte unterhalten, nicht so sehr zum Denken angeregt werden. Der Nationalgedanke stand im Vordergrund. Zur gleichen Zeit formten sich auch Protestbewegungen: – so hatten die Afroamerikaner beispielsweise mit dem 1954 erreichten Gerichtsurteil *Brown vs. Board of Education* die Segregation im Schulsystem zumindest theoretisch überwunden. Dem Glauben an den Amerikanischen Traum und das Civil Rights Movement standen jedoch Rassentrennung, der Kalte Krieg, die Atombombe, der paranoide Kommunismhass und Verfolgungswahn der McCarthy-Ära gegenüber. Eine immer stärker konsumorientierte und im Klassendenken verhaftete Gesellschaft bildete sich heraus.

Angewidert von den offensichtlichen Diskrepanzen zwischen Gesetz und Realität formte sich die *Beat Generation* und die *SDS (Students for a democratic Society)*. Über Fernsehen und Radio gelangten neue Ideen in die Köpfe der Bevölkerung und lösten einen Bewusstseinswandel aus.

Im Umfeld der Kunstszene New Yorks und der West Coast entstand Anfang der sechziger Jahre gleichermaßen eine neue Bildsprache, womit die Künstler versuchten in ihrer Motivwahl auch eine Weltanschauung auszudrücken, die ihrer Zeit gerecht wurde. Die Trennungslinie zwischen der kommerziellen Welt und der Kunstwelt

⁶⁶ Paul Karlstrom, *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Bits and Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2004, S. 114

verschwamm Anfang der 1960er Jahre zusehends. In der darstellenden Kunst wurde sich der Fundamente moderner Kommunikationssysteme bedient, um auf diese Weise diejenigen Informationen visualisieren, wie dies auch durch Druckmedien, Fotografie, Reproduktion, Markennamen und deren Logos geschah.⁶⁷ Dies Entwicklung ließ sich nicht nur in New York und Los Angeles, sondern auch in London (*Independent Group* mit u.a. Richard Hamilton) beobachten. Gegenseitiger reger Austausch, beispielsweise durch das Magazin *Artforum*, welches 1962 in Los Angeles gegründet wurde und für welches Ruscha unter dem Pseudonym Eddie Russia in den Jahren 1965 bis 1969 das Layout entwarf, trugen dazu bei. Durch die Gründung der *Ferus Gallery* 1957 durch Walter Hopps und Ed Kienholz fand auch die vorher eher weniger beachtete künstlerische Szene Los Angeles schnell internationale Aufmerksamkeit.

Dies brachte eine Verbindung und auch einen Dialog mit der Ostküste mit sich. Werke von Roy Lichtenstein, Barnett Newman, Josef Albers und Frank Stella wurden gezeigt. 1962 fand dort Andy Warhols erste Solo Ausstellung statt (*32 Campbell Soupcans*⁶⁸).

„The farther West we drove, the more Pop everything looked on the highways. Suddenly we all felt like insiders because even though Pop was everywhere – that was the thing about it, most people took it for granted, whereas we were dazzled by it – to us, it was the new Art. Once you

⁶⁷ Richard Hamilton fasste die Motive wie folgt zusammen: „Men, Women, Humanity, History, Food, Newspapers, Cinema, TV, Telephone, Comics, Words, Tape recodring, Cards, Domestic appliances, Space.“ Richard Hamilton, *Richard Hamilton, Collected Words, 1953-1982*, London: Thames and Hudson, 1982, S.24

⁶⁸ Campbell Soup Company ist ein US-amerikanisches Unternehmen und wurde 1869 von dem Obsthändler Joseph A. Campbell und dem Kühlgerätehersteller Abraham Anderson gegründet. Die Firma stellte haltbare Lebensmittel in Konservenbüchsen her, vor allem Gemüse, Suppen und Fleisch. Campbells Fertigsuppen wurden ein Markterfolg, auch wegen des niedrigen Preises von 10 Cent pro Dose. Campbell Soup investierte von Anfang an in Werbekampagnen, um die Produkte bekannt zu machen. Das charakteristische rot-weiße Logo der Marke diente auch Andy Warhol als Anregung für seine berühmten *„Campbell's Soup Cans“*, die er 1962 erstmals in einer Ausstellung in der Ferus-Gallery in Los Angeles zeigte.

*„got' Pop, you could never see a sign the same way again.
And once you thought Pop, you could never see America
the same way again.“⁶⁹*

Im selben Jahr fand neben der bereits erwähnten Ausstellung *New Paintings of Common Objects* im Pasadena Art Museum in Los Angeles, eine Ausstellung in der New Yorker *Sidney Janis Gallery* statt, mit dem Titel *International Exhibition of New Realist*, welche beide Künstler unter dem später üblichen Sammelbegriff der Pop Art ausstellten. 1962, nach Ruschas Rückkehr aus Europa, wurden einige seiner Werke in der Ausstellung *New Paintings of Common Objects* gezeigt. Organisiert wurde sie von Walter Hopps, dem heutigen Direktor des Pasadena Art Museums, CA. Weitere Künstler waren Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Joe Goode, Jime Dine u.a.. Schon ein Jahr später werden einige von Ruschas Bildern in der Ausstellung *Pop Art USA* im Oklahoma Art Museum gezeigt. Damit wurde Ruscha bereits wenige Jahre nach Verlassen der Kunsthochschule (1960) überstürzt als *Pop Artist* identifiziert und seither als solcher eingeordnet. Diese kategoriale Einordnung ist allerdings eher unbefriedigend. Ruscha stellt in seinem Werk Sprache und ihre Repräsentation in Frage, geht ihrem Sinn und ihrer Funktion auf die Spur. Schon in seinem Frühwerk lässt sich eine andere bzw. spärlichere Auseinandersetzung mit populären Bilderzählungen feststellen, als bei Warhol oder Lichtenstein. Zudem ging es ihm weniger darum einen Weg der gegenständlichen Darstellungsform zu finden, als vielmehr um die Integration des Wortes im Bild.

Die Wörter stehen in seinen Bildern in einer vielschichtigen Bezugnahme zu den malerischen Mitteln (vgl. *Dublin*, *Annie* oder *Spam*). Seine Bilder sind komplexe Sinngefüge bestehend aus

⁶⁹ Andy Warhol, Pat Hackett, *POPism: the Warhol '60s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, S.39

Farbe, Schrift, Text, Verfremdung und Bezugnahme und lassen sich schwerlich in eine starre kategoriale Zuordnung zwingen.



1.2 Aus der Tradition der Collage

„Collage that incorporates both words and images is a particularly resonant device.“⁷⁰

Wie bereits einführend in Kapitel II,1 „Die künstlerische Anregung der Collage von Pablo Picasso für die Schriftintegration im Bild“ gezeigt wurde, war Picasso mit der Erfindung der Collage im Jahre 1912 richtungsweisend für Künstler der 1950er und 1960er Jahre. Auch Edward Ruscha begeisterte sich früh für die Collage und nennt Künstler wie Robert Rauschenberg und Jasper Johns als die entscheidenden Personen, die ihn auf den Weg der eigenen Künstlerschaft brachten.

„I saw „American Flag“ [Flag, 1954-55] and „Targets“ [target with Four Faces, 1955]. Those two paintings were the reason for me being an artist.“⁷¹

So bedient auch er sich zu Beginn seines künstlerischen Schaffens der Technik der Collage (vgl. *Dublin*, 1959, S.216). Die 1959 entstandene Materialcollage *Dublin* setzt sich zusammen aus einem rechteckigen Brett im oberen Bildteil, von welchem die Farbe bereits abzublättern beginnt, einem ausgerissenen, kopfstehenden Zeitungscomicausschnitt (*Little Orphan Annie*) und einem pfeilförmigen Holzbrett.

Die Buchstaben werden von dem richtungsweisenden Zeichen des Pfeils teilweise überdeckt, was jedoch einer Verknüpfung und Identifizierung mit den *Comic strips* noch zulässt. Die gesamte Komposition ist durch filigran aufgetragene Tinte eingerahmt. Unter

⁷⁰ Ausst. Kat.: Hopkins, 1982. S.14

⁷¹ Ruscha in einem Interview mit Howardena Oindell, *Words with Ruscha, 1973* in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Bits and Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2004. S.55-63, S. 58

allem befindet sich in neutralen Lettern der Name *Dublin*. Edward Ruscha führt diese in einem Prozess, geprägt von fortwährender bis absoluter Reduktion auf das Wesentliche (vgl. *Annie*, 1962, Abbildung 3, S. 204), aus. Die Schrift steht also zu Beginn für einen Comicausschnitt (vgl. Pablo Picassos oder Kurt Schwitters Zeitungssauschnitte). Von da an nimmt alles seinen Lauf. Der Künstler bleibt somit verankert in der europäischen Tradition von Künstlern und Malern wie Picasso oder Schwitters (Abbildung 19). Ruscha rückt auf diesem Weg gleichzeitig die Schrift ins Zentrum seiner Bildwelten und macht sie in der Entwicklung von *Dublin* zu *Annie* zum Gegenstand im Bild, indem er sie nicht mehr nur als „Untertitel“ oder Comicausschnitt wie bei *Dublin* ins Bild integriert, sondern Schrift Bild sein lässt.

Beeinflusst von Künstlern der Assemblage und Collage beendet er seine Arbeiten *Dublin* (Abbildung 15, 1959, 216) und *Dublin* (Abbildung 16, 1960, S.217). Während *Dublin* aus dem Jahr 1959 eine Materialcollage aus Holz, Tusche und einem Zeitungsscomicausschnitt darstellt, ist die Version von 1960 ausschließlich gemalt. Beide Bilder enthalten die visuelle Semiotik des Straßenschildes und außerdem Buchstaben, die zusammen eine geografische Bedeutung haben und auf die Stadt Dublin⁷² hinweisen. Ebenso enthalten sie die Wortzeichen *A N N I E*, welche Bezug zur gleichnamigen Heldin des Comic *Little Orphan Annie* nehmen und welche der Betrachter auch als solche zu identifizieren vermag. In Ruschas Jugend fand bereits eine bestimmende Prägung durch Comics statt, welche er aus Sonntagszeitungen ausschnitt und

⁷² Hier ist nicht die irische Hauptstadt gemeint, sondern Dublin in Georgia, USA. Vgl. Hopps, Walter: *A Conversation between Walter Hopps and Edward Ruscha, Who Have Known Each Other Since the Early 60's. Took Place on September 26, 1992*, in Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Bits and Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2004, S.313

sammelte.⁷³ Ein Comic gehörte damals zur Kultur Amerikas und war meist angefüllt mit moralisch einwandfreien Helden und ihren Heldentaten, welche in eindeutig westlich-amerikanischen Werten formuliert waren. Der kommerzielle Aspekt darf dabei nicht vergessen werden.

Der Comic ist eine Form der sequenziellen Kunst, die in einer Folge von Bildern einen Vorgang beschreibt oder eine Geschichte erzählt. Literatur und bildende Kunst überschneiden sich. Die Verbindung zwischen Kunst und Massenmedien, wie Bildmagazinen, Comics und Kinofilmen wurde von den Künstlern der 1960er Jahre geknüpft.

Das Bild *Annie* ist ein besonders subtiles Beispiel: trotz seiner Reduktion auf das Wesentliche bleibt der Herkunftshorizont eindeutig erkennbar. Am Ende trifft man bei dem Bild *Annie* auf gegenstandslose Malerei und ein radikales, alleinstehendes Wort, welches einen populären Comicstrip durch die Gestaltung der ballonartig aufgeblasenen Typografie weiterhin beschreibt bzw. signifiziert. So schafft es Ruscha die bereits stark reduzierte Erzählform des Comics noch weiter zu vereinfachen.

Die Bilderabfolge wird unnötig, die Sprache, der geschriebene Text, der sonst in Blasen erscheint, beläuft sich allein auf den Namen der kindlichen Hauptdarstellerin aus der heldenhaften Phantasiewelt von *Little Orphan Annie* (Abbildung 41, S.242). In diesem frühen Bild von Ruscha entsteht eine interessante Beziehung zwischen der strengen Abstraktion des Hintergrundes (*hard edge*), welche keine manuellen Einflussspuren hinterlässt und der visuellen Dominanz des allein stehenden Wortes. Über allem befindet sich der Schein der kindlichen Comicfigur und damit der populären Massenkultur. Die

⁷³ siehe Paul Karlstrom, *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Bits and Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2004, S.98f.

Schrift rückt in den Mittelpunkt und erlangt endgültig neben ihrem klassischen narrativen, auch einen visuellen Auftrag.

Ein weiteres Beispiel ist die Arbeit *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western* (1963, Abbildung 42, S.243). Dieses Bild aus dem Jahre 1963 zählt zu einer der ersten Ikonen Ruschas. Sinngemäß übersetzt drückt der Titel folgendes aus: Lärm, Bleistift, gebrochener Bleistift, Billiges Westernheft. Der Titel umschreibt auf den ersten Blick den Inhalt des Bildes. Auf einem monochromen tief blauen Hintergrund sind in dreidimensionaler Manier die fünf schmucklosen, konstruierten Lettern N, O, I, S und E aneinandergereiht und ergeben so das Wort „Noise“ (Geräusch oder Lärm). Die Schrift wird nach oben rechts in die Bildecke perspektivisch verkürzt. Die Schattierungen verstärken die Blockhaftigkeit der Buchstaben, die in grellem Rot leuchten. Auffällig ist, dass Ruscha die Bildmitte freilässt. Der Betrachter wird so in das Bild aufgenommen und erfährt diese Position und sich selbst als Mittelpunkt.

Links oberhalb der Bildmitte befindet sich ein gelber, typisch amerikanischer Bleistift, dessen Spitze nach links aus dem Bild weist. Er ist so wirklichkeitsgetreu wiedergegeben, dass der Betrachter meinen könnte, er sei auf die Bildfläche geklebt. Keinem Detail kann sich der Betrachter entziehen. Nichts bleibt unausgesprochen, selbst die metallene Ummantelung des Radiergummis erfährt Beachtung.

In exakter Weiterführung der vom Bleistift angedachten Horizontalen bzw. Querachse befindet sich, wie auf einer imaginären Linie gespiegelt ein weiterer gelber Bleistift am rechten äußeren Bildrand, dessen Spitze nach rechts aus dem Bild weist. Der einzige Unterschied besteht darin, dass er im vorderen Drittel zerbrochen wurde. Dem Betrachter scheint dieser Moment des Zerberstens durch die absplitternden gelben Holzsplitter so unmittelbar, dass er geradezu den Atem anhält, um dem leise, irritierenden,

unharmonischen Geräusch (N o i s e) des Zerberstens zu lauschen. An der unteren Bildkante erfährt das Blau des Hintergrunds seine stärkste Ausführung, denn dort befindet sich in der Bildmitte ein gemaltes Westernheft. Es ist schräg versetzt und nimmt Bezug zur angedeuteten Diagonale der Schrift rechts oben. Die Anordnung ist wohl komponiert, dem Betrachter scheint sie dennoch auf den ersten Blick unpassend, da das Heft so weit an den unteren Bildrand gerückt ist, dass es droht „herauszupurzeln“.

Die klare, hartkantige Schrift, die wie ausgeschnitten und aufgeklebt scheint, erinnert in ihrer diagonalen Anordnung, ihrem stilisierten Schatten an den Umgang mit Buchstaben und Worten in *Large Trademark with Eight Spotlights* von 1962 (Abbildung 18, S.219). Bei letzterer Arbeit objektiviert Ruscha „20th century Fox“.

Die Bilder Ruschas sprechen von Zeichen unserer Zeit, von neuen Medien, Comics, von Großbildleinwänden und Hollywoodkino. Es ist die Zeichensprachliche „Rede“ von Bildern und von den ersten wirklichen Traumbildern, welche die Traumfabrik des 20. Jahrhunderts kreiert hat.

Die Bilder *Dublin* (1960) und *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western* wirken auf den ersten Blick collagiert und man fragt sich nach der Verbindung der verschiedenen Bildelemente. Doch Ruscha hat sich der Tradition der Collage, zu deren Tradition er sich mit Bildern wie *Dublin* (1959, Holz, Zeitungspapier und Tusche auf Papier) bekannt hatte, entfernt. Er klebt nun nicht mehr, sondern malt ausschließlich. Es handelt sich jedoch um einen stilistischen Bruch mit dieser Technik. Der Begriff des Hyperrealismus rückt jetzt in die Mitte seiner Kunst. Hier wird Schrift und Bild zum Geräusch, unterfüttert mit den notwendigen Alltagsgegenständen, die dem Wort und dessen Aussage Nachdruck verleihen.

Anne Levit schreibt zu *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western*:

„Ruscha treats the objects as semantic components, carrying the objectification of the word much further by not only giving it an analogous placement with objects in the picture [...], but by depicting it as a three-dimensional object resting on a whitediagonal-shaped section that appears to have been cut from the otherwise solid background of the canvas.“⁷⁴

Wirkt das billige Westernheft in *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western* aufgeklebt, ist es schließlich aber doch gemalt. Auf diese Weise ist der Umgang mit diesem Aspekt in dem Bild *Actual Size* noch subtiler vollzogen worden. Vor allem der Titel ist hier sinnstiftend für die Betrachtung des Bildes.

Der Betrachter erwartet im Bild geradezu einen tatsächlich aus der Alltagswelt entnommenen Gegenstand. Diese Erwartungshaltung wird durch die wiederkehrenden Bildzeichen und Sprachzeichen weiter geschürt und gipfelt in einer Verfremdungsstrategie im Spiel mit dem Titel *Actual Size*. Tatsächlich gibt es allerdings nichts, was an der durch das Bild fliegenden Spam-Dose real oder wirklich (engl. actual) ist, außer, dass es offenkundig ein Bild von etwas ist, von dem bekannt ist, dass es außerhalb von Ruschas Bild auch eine andere Realität besitzt (vgl. Magritte in Kapitel II,2 „René Magritte: Der Verrat der Bilder“). Entsprechend ist das einzige, was in Ruschas Bild wirklich, also „actual“ ist, seine Beschaffenheit und ist der an dieses Werk gerichtete Anspruch in der Welt als ein Kunstwerk zu existieren und nicht viel mehr. Es scheint allerdings beinahe unvermeidbar, dass der Betrachter mit einem erhöhten Bedeutungsanspruch an ein Kunstwerk heran geht. Fragen nach der Bedeutung oder dem Sinn einer durch das Bild segelnden Spam-Dose kommen auf, werden vorsätzlich vom Künstler geschürt und

⁷⁴ Livet, Anne: *Introduction: Collage and beyond* in: Ausst. Kat.: Henry T. Hopkins, Anne Livet: *I don't want no retro spective. The Works of Edward Ruscha*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art and Hudson Hills Press, New York, 1982. S. 14- 17. S.15

provoziert, und bleiben genauso beabsichtigt unbeantwortet. Vielleicht ist Ruschas elementare Absicht die Frage eines Kunstbetrachters nach der einen Bedeutung eines Kunstwerkes, welche über die der bloßen Existenz hinausgeht, aufzugreifen, jedoch unbeantwortet zu lassen.

Fest steht, dass Collagen und ihre Transformation für Ruschas Gesamtwerk von ausnahmsloser Wichtigkeit sind. Hier werden Zeitungsfragmente, Text und die Typografie zum Inhalt optischer Gestaltung. Anfangs steht Sprache als fragmentarisches Material im Bild: die Collage und ihre Weiterentwicklung ist ein Schritt in Richtung Selbst- und Eigenständigkeit der Schriftbilder in seinem Werk. Sie erfüllen vor allem im Ästhetischen die Voraussetzung für eine Visualisierung von Sprache. Mit den darauffolgenden Bildern und Zeichnungen wird die visuelle und gefühlsgeladene Kraft singulärer Worte (vgl. *Actual Size*, 1962 oder die *Liquid Word Paintings*) getestet. Es entsteht eine eigene Bildsprache. In ihnen verbindet sich das alleinstehende Wort mit dem monochromen Farbauftrag der ungegenständlichen Formensprache der *New York School*, was allerdings im Hinblick auf den Bildbegriff des *Abstrakten Expressionismus* nicht ohne ironische Randbemerkung gelesen werden sollte.

1.3 Der Bildbegriff bei Edward Ruscha

Die Miteinbeziehung der Alltagswelt und Massenmedien in Kombination mit der revolutionären Einführung der Bildreproduktion (wie bei Warhol der Siebdruck) schufen nicht nur einen neuen Werkprozess, sondern auch einen neuen Bildbegriff. Der formale Aspekt der Identität des Kunstwerkes erhielt eine neue Stellung in der Gesellschaft, welche selbst geprägt war von Medien, Massenproduktion, Luxusgütern und entsprechenden Verhaltensweisen. Die Regelmäßigkeit, Symmetrie und Perfektion der kommerziellen Werbetechniken finden sich ebenso bei Warhol, Lichtenstein, Rosenquist oder Ruscha wieder.

Der Bildbegriff und die dahinter befindliche Frage *Was ist ein Bild?* ist vor allem im 20. Jahrhundert nach wie vor von großem Interesse. Man könnte sie als die Leitfrage der modernen Kunstentwicklung bezeichnen⁷⁵ :

„Das Erscheinungsbild der Werke hat sich grundlegend verwandelt, eine explosionsartige Vermehrung der Darstellungsformen hat stattgefunden, was ein abgegrenztes, komponiertes und auf sich selbst konzentriertes Bild war, findet sich als Objekt, als shaped canvas, als Installation, als Konzeptkunst, als Performance odgl. wieder.“⁷⁶

Über lange Zeit hinweg hatte das Bild vor allen Dingen eine dokumentierende Funktion – man kann sagen, Bilder hatten einen gewissen Dokumentationsauftrag. Über die Jahre hinweg haben sich viele neue Bildbegriffe entwickelt. Drastische Veränderungen im Stil waren schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die lebensgroßen, horizontalen Formate eindeutig auszumachen. Die

⁷⁵ Vgl. Böhm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder* in: Böhm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1994. S.36

⁷⁶ ebd. S.36f.

Vertikalität, die jahrhundertlang als essentielle Bedingung für ein Bild stand, wurde verworfen, das Bild wurde in eine aufrechte Position gebracht.

„*Pictures by Rothko, Still, Newman, de Kooning, and Kline are still addressed to us head to foot – as are those of Matisse and Miro.*“⁷⁷

Pablo Picasso führte die Collage ein (siehe Abbildung 27: Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, Mai 1912, Collage aus Öl, Wachstuch und Papier auf Leinwand, eingerahmt durch ein Seil, 27 x 35cm. Musée Picasso. auf S.228) und löste damit das Verhältnis zwischen Bild und Ding auf, „indem die Dinge in die Bilder oder Bilder in die Dinge geklebt“⁷⁸ wurden. Man Ray bezog das Medium der Fotografie mit ein (Abbildung 46). Auf formaler Ebene bezeichnete die Einführung neuen Materials, wie Schrott oder gefundene Objekte, die Erweiterung des Kunstbegriffs: so stellte Marcel Duchamp 1917 einen industriell gefertigten Gegenstand wie das Pissoir mit dem Titel *Fontaine* (siehe Abbildung 47, S.248) als *Readymade* ins Museum. Die Entwicklung verlief grundsätzlich von der gegenständlichen zur ungegenständlichen Malerei.

Während der Kubismus eine Zwischenstufe darstellt, der den Gegenstandsbezug noch nicht vollständig überwunden hat, könnte man den Höhepunkt der Entwicklung zur Ungegenständlichkeit in der amerikanischen Kunst des *Abstrakten Expressionismus* manifestieren. In den 1940er und 1950er Jahren prägte die *New York School* einen neuen Bildbegriff, welcher das großformatige, ungegenständliche Bild mit seinen oft weiten Farbflächen ohne motivische Andeutungen lobpreiste. In der *Pop Art*, die wieder zur

⁷⁷ Steinberg, Leo: *The Flatbed Picture Plane*, (from lecture Museum of Modern Art, New York, 1968) in: *Other Criteria*, 1972, S.61-98, S.

⁷⁸ Mersch, Dieter: *Kunst und Ereignis. Verzeitlichung der Ästhetischen Arbeit*. In: Guardini Stiftung - Schlüsselworte der Genesis. http://www.guardini.de/online/op_dm.htm (6.12.06). Kap. 4

Figuration in der Malerei zurückgefunden hatte, führte Andy Warhol kurze Zeit später mit „*Campbells Soup Cans*“ (Abbildung 38) die serielle und mechanische Reproduzierbarkeit in den Kunstentstehungsprozess ein und hob gleichzeitig den Widerstreit zwischen Foto und gemaltem Bild auf (vgl. Andy Warhol, *Sucide (Purple Jumping Man)*, 1963: Abbildung 48). Diese Bilder können figurativ gelesen werden, ihre Motive stammen aus der Konsum- und Medienwelt, werden stark abstrahiert und nicht mimetisch wiedergegeben.

In der *Pop Art* wird der Betrachter konfrontiert mit „gleichzeitig sehr vertraute[n] Fakten und doch irgendwie niemals gesehenen visuellen und emotionalen Fakten der Flut billiger Illustration in Kommerz und ‚comic strip‘, die uns in der realen Welt überschwemmt, die jedoch in der Kunstwelt [...] bewusst der Zensur zum Opfer gefallen war.“⁷⁹ Erst durch solche Künstler lernt der Betrachter die alltägliche und allgegenwärtige Wirklichkeit mit anderen Augen zu sehen.

Der minimalisierte, kaum noch sinnlich wahrnehmbare Pinselstrich dieser Künstler, welche „Alltagsgegenstände in völliger Ununterscheidbarkeit zu Kunstgegenständen stilisierte[n], [...] lösten [...] damit jegliche Differenz zwischen Original und Kopie, Einmaligkeit und Aura des Werkes auf und stießen gerade dadurch, wie Arthur Danto geschrieben hat, zum wesentlichen Kern der philosophischen Frage nach dem Wesen der Kunst‘ vor.“⁸⁰ Um an diesem Punkt anzukommen, hatte sich die Malerei, ähnlich wie auch die Fotografie, entfernt von einer ausschließlichen Funktion eines Dokumentationsmediums, sich frei gemacht vom Dogma der mimetischen Nachahmung und „brauchte kein malerisches Sujet

⁷⁹ Rosenblum, 1992, S.16

⁸⁰ Mersch in: Guardini Stiftung - Schlüsselworte der Genesis.
http://www.guardini.de/online/op_dm.htm (6.12.06) Kap.4

mehr.⁸¹ Man muss also noch weiter zurückgehen in der Geschichte des Bildbegriffs, um seine revolutionäre Entwicklung im 20. Jahrhundert besser zu verstehen.

„Bis dahin war das Bild als Abbild definiert, als Darstellung. Es wurde bestimmt durch die Referenz auf eine vorgegebene Wirklichkeit.“⁸²

Das Bild entwickelte sich weg vom Narrativen⁸³ hin zu neuen, radikalen Bildbegriffen: nicht referentiell und abstrakt. Daraus ergab sich eine erneute Diskussion, was ein Bild und was seine Funktion ist. Der Bildbegriff wurde mehrfach komplett umgekehrt und revolutioniert.

„Das Erscheinungsbild der Werke hat sich [...] grundlegend verwandelt, eine explosionsartige Vermehrung der Darstellungsformen hat stattgefunden, was ein abgegrenztes, komponiertes und auf sich selbst konzentriertes Bild war, findet sich als Objekt, als shaped canvas, als Installation, als Konzeptkunst, als Performance odgl. wieder.“⁸⁴

Diese Entwicklung brachte immer wieder eine Neudefinition des Bildbegriffes mit sich. Bevor die genuine und schöpferische Leistung des Bildes selbst entdeckt wurde und das Abbild entkräftigt wurde, zeigten Bilder hauptsächlich existierende Dinge und Sachverhalte. Es wurden vornehmlich Dopplungen der Dinge geschaffen.

Man kann an dieser Stelle einen berühmten Satz zitieren mit dem Maurice Denis 1890 das, was er den Neotraditionalismus nannte, definierte:

„Ein Bild – bevor es ein Schlachtross, eine nackte Frau

⁸¹ Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München 1996. S.16

⁸² Crone, Rainer: *Die grundlegend neuen wissenschaftstheoretischen Voraussetzungen einer Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts*. in: Petrus Graf Schaesberg (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild*. München 1998. S.194-204. S.194

⁸³ vgl. ebd., S.200

⁸⁴ Böhm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder* in: Böhm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1994. S.36f

*oder irgendeine Anekdote ist – ist wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche.*⁸⁵

Damit wird ein weiterer Bildbegriff, eine neue Bildrealität veranschaulicht. In erster Linie ist ein Bild tatsächlich beschrieben durch den Prozess des Auftragens von Farbe auf einen Bildträger. Dies wäre somit eine rein handwerkliche Definition, die bei Ruscha eine wichtige Rolle spielt. Seine Werke sind gekennzeichnet von einer Aura professioneller und überaus präziser Manufaktur.

Weiterhin ist ein Bild eine visuelle Wahrnehmung. Durch seine inhaltliche Leistung vermittelt es in seiner Komplexität ebenfalls Informationen und eine bestimmte, vom Künstler festgelegte Anschauungsweise von Realität. Über lange Zeit war die Darstellung von Realität das ästhetisch zu erreichende Ziel. Das führt zu dem Bereich der Mimesis, also der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe. Ruscha arbeitet und spielt mit diesem Aspekt durch Ähnlichkeit und Assoziation. Nach dem Dogma der Mimesis-Theorie haben sich die Malerei und Skulptur Jahrhunderte lang ausgerichtet. Auch die neueren und neuesten Medien, Video, Film und Fotografie haben sich allein schon wegen ihrer medialen Begebenheit nach dieser Idee ausgerichtet. Als Abbilder der Lebenswirklichkeit entsprechen sie dem Dogma der Mimesis. Doch im 20. Jahrhundert kamen erste Zweifel über die Naturnachahmung als unumstößliches Gesetz auf. Andere, soziale, gesellschaftspolitische und naturwissenschaftliche Entwicklungen hatten eine Veränderung des gängigen Weltbilds zur Folge und damit auch eine Veränderung des Kanons der Naturnachahmung.

Auch Ruscha hinterfragt die allgemein gesellschaftliche Sicht auf die Welt und die Sehkonvention ungemein, gleichwohl es auf den ersten

⁸⁵ 1890 veröffentlicht in Deutschland in der Zeitschrift „Art et critique“

Blick nicht so scheint. Er fordert auf zu sehen und nicht einfach nur wiederzuerkennen. Oft versteht der Betrachter Ruschas Bilder erst auf den zweiten Blick (vgl. Palindrome, S.121ff.). Hans Blumenberg schreibt 1957 in seinem Aufsatz „*Nachahmung der Natur*“, Kap. 8:

„[...] dass das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und dass andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind, und dass diese Welt nicht die einzige aller Welten ist.“⁸⁶

Dieser Kommentar macht die Entwicklung in der Kunst und die damit verbundene Infragestellung der Wirklichkeit begreifbar. Vordergründig ist die Kunst nicht dem Kanon der Mimesis, der Naturnachahmung, verpflichtet, sondern hat – und das ist entscheidend – den Anspruch selbst ein Produkt der bloßen Natur und ein Ausdruck schöpferischer Tätigkeit zu sein. Mit der „Entkräftigung des Abbildes“ ging also „die Entdeckung genuiner und produktiver Leistungen des Bildes selbst“⁸⁷ einher.

Das Bild der 1960er Jahre war mit einem Begriff zu beschreiben: *flatness*. Eine flache Oberfläche, die Informationen wiedergeben kann. So beschreibt der Kritiker Leo Steinberg 1968 den radikalen Bruch mit der Tradition des Bildes als vertikales Fenster in die Welt:

„The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floors, charts, bulletin boards – any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, oriented, impressed [...] the picture of the last fifteen to twenty years insist in a radically new orientation, in which the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes.“⁸⁸

⁸⁶ Blumenberg, Hans: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen* (1957) in: Blumenberg, Hans: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main, 2001. S.9-46. S.45

⁸⁷ Boehm, 1994, S.16

⁸⁸ Steinberg, Leo: *The Flatbed Picture Plane*, (from lecture Museum of Modern Art, New York, 1968) in: *Other Criteria*, 1972, S.61-98

Wie bereits mehrfach betont, wird schnell klar, dass Edward Ruscha sich über die Grenzen der *Pop Art* und der *flatness* hinwegsetzte und zu neuen Bildwelten fand. Ruschas bildnerisches Wirken ist vielfältig, ebenso seine Einflüsse: sie reichen vom *Surrealismus* über die *Pop Art* bis zu *Konzeptkunst*. Damit stellt sich natürlich die Frage nach dem Bildbegriff in seinem Werk auf.

Seine Bilder entstehen in traditioneller Ölmalerei auf Leinwand in monatelanger Werkstattarbeit und fotorealistischer Perfektion. Über allem befindet sich das Thema *Kunst als Kommunikation* und damit das Bild als Information. Der Bildträger ist Medium der Kommunikation und des Austauschs. Diese Grundbegriffe – Austausch und Kommunikation – sind wiederum stark mit der Sprache, mit unserer Gesellschaft und dem sozialen Miteinander verbunden. Ruscha integriert das geschriebene Wort in die darstellende Kunst, einer nicht-verbale Ausdrucksform der Kultur. In seinem abbildhaften Kommunikationssystem erreicht der visuelle Code den Stellenwert des linguistischen Codes.

Bei ihm trifft der Betrachter auf eine hochintelligente, konzeptionelle Bildbegriffsbestimmung: das Bild soll nicht als Bild konsumiert werden, sondern provoziert gerade kunstinteressierte Intellektuelle zu überlegen was der Hintergrund des Bildes und was seine Bedeutungsebenen sein könnten. Hier tritt der konzeptionelle Aspekt des Bildes und des Kunstmachens in den Vordergrund, denn das Konzept wird für den Kunstprozess wichtig. Ruscha zeigt uns eine Wirklichkeit in seinen Bildern, welche durch Erfahrungen, Erinnerungen und Vorstellungen als Bild oder in Bildern dauerhaft gespeichert wird und dadurch die Sozialisierung des Individuums bestimmt.

Bilder sind also in erster Linie ein visueller Sinneseindruck. Doch darf hierbei nicht vergessen werden, dass jeder Einzelne die Realität auf eine andere Weise wahrnimmt. Es gibt Bilder, die das Abgebildete

nicht mehr unmittelbar erkennen lassen (vgl. Abstraktion). Ruscha konfrontiert den Betrachter mit vordergründig platten Abbildern unserer Wirklichkeit und Sprache. Ihre Objekte und Inhalte sind nicht nur zur Staffage seiner Bilder geworden, sondern sind gleichzeitig immer auch konnotierte Prestigeobjekte.

Es steht fest: Ruscha reflektiert die Welt, überdenkt sie und das Vorgefundene (vgl. Marcel Duchamp). Die „Fundobjekte“ der Kultur, sozusagen die kulturellen Codes und Informationen, in Form von sprachlichen Zeichen setzt der Künstler in seinen Bildern in neue Bezüge zueinander. Dabei findet eine geistige Transformation statt, welche das Ding aus seiner alltäglichen Bedeutung herauslöst und in einen metaphysischen Zustand erhebt (Vgl. *Is* 1998).

Indem Ruscha den Betrachter zielgerichtet mit Worten der Welt und des Lebens in perfekter Präzision konfrontiert, transportiert er eine erhöhte Sichtweise auf die Dinge und erlaubt erneut diejenige Vielzahl an „images“ und Informationen zu sehen von der er sich täglich bombardiert sieht.

Auch Ruscha kann und will die "Wahrheit" nicht in Worte fassen, denn jedes Wort würde diese Vielzahl zur Unkenntlichkeit verkleinern und eine Allgemeingültigkeit oktroyieren, welche ihr Wesen zerstören würde. Auch der Raum wird in Frage gestellt. Das Bergmassiv bleibt nur ein Naturspektakel, das Westernheft ein Comic oder eben nur ein Bild.

Jede Abbildung von Raum und Zeit, jedes Wort, ist immer nur ein winziger Tropfen des Meeres an Bedeutung. Es geht nicht um Handlung, sondern um neue Sichtweisen. Das Bild wird bei Ruscha zu einer piktoralen Form literarischer Dichtung, zu einem Kommunikationsträger. Die alleinstehenden Worte erheben sich als perfekt geformte Schriftzeichen vor abstrakten monochromen Farbfeldern (vgl. *Annie*, *Actual Size* etc.) und führen so zu einem ironischen Kommentar der ungegenständlichen Formensprache der

New York School und inhaltlich zur Auseinandersetzung mit Sprache, Schrift und Zeichen. In den folgenden Kapiteln wird deutlich, dass der Bildbegriff bei Ruscha einem ständigen Wandel unterworfen ist.

1. Phänomenologische Bildbetrachtung: Lisp, 1968

„Setting the word „damage“ on fire is one of the rare occasions before 1967 when Ruscha fuses a word with an image as he does in the liquid word paintings of that year.“⁸⁹

Anne Livet bezieht sich hier auf das Bild *Damage* (siehe Abbildung 52, S.253) aus dem Jahr 1964. Hier wird das Wort, beziehungsweise die einzelnen Schriftzeichen D A M A G E verwendet, welches inhaltlich schon Bezug auf Zerstörung nimmt und zusätzlich von Flammen umzüngelt und deformiert wird: *damaging the word damage*.

Mit dieser inhaltlichen Bezugnahme beschäftigt sich Ruscha ab Mitte der 1960er Jahre in seinen *Liquid Word Paintings*. Die Bilder dieser Serie gehören zu Ruschas wichtigsten und einflussreichsten „Entdeckungen“ und Erforschungen. In ihr verwendet er Worte, die von ihrem Kontext vollkommen losgelöst zu sein scheinen und damit auch von ihrer Bedeutung. In einer Art Wort- oder Zeichensprache verwendet er Worte des Alltags in seinen Arbeiten. Es handelt sich bei diesen Arbeiten um eine erhöhte Sichtweise auf die Dinge, denn Ruscha hat es geschafft, das Wort zum Werk zu machen. Das einzelne Wort mit seiner einzigartigen visuellen, grafischen und klangvollen Charakteristik wurde zum alleinigen Subjekt einer Anzahl von Zeichnungen und Bildern.

Das Bild *Lisp* (Abbildung 25, S.226) aus dem Jahre 1968 ist hierfür ein typisches Beispiel: es beschreibt das Wort in solcher *trompe l'oeil*

⁸⁹Livet, Anne: *Introduction: Collage and beyond* in: Ausst. Kat.: Henry T. Hopkins, Anne Livet: *I don't want no retro spective. The Work s of Edward Ruscha*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art and Hudson Hills Press, New York, 1982. S. 14- 17. S.15. Livet bezieht sich hierbei auf das Bild *Damage* aus dem Jahr 1964. Hier wird das Wort DAMAGE, das inhaltlich schon Bezug nimmt auf Zerstörung, zusätzlich von Flammen umzüngelt und deformiert. „*damaging the word „damage“*“

Manier, als ob es mit einer klaren Flüssigkeit und nicht mit Farbe aufgetragen worden wäre.

Phänomenologische Bilderfassung: Lisp

1968 setzt Ruscha das Wort *L I S P* in zwei seiner sogenannten „*Liquid paintings*“. In dieser Serie verwendete er Ölfarbe, um dickflüssige Substanzen, wie beispielsweise Sirup aber auch Wasser, vorzutäuschen. Im Englischen kann man diese Bilder besonders treffend in Worte fassen: *poured-word paintings*.

Bei dem Bild *Lisp* aus dem Jahre 1968 handelt es sich um ein relativ kleines, beinahe quadratisches Bild mit den Maßen 51 x 61 cm. Auf einem blau-grünen, nicht ganz monochromen Hintergrund scheint eine nicht zu definierende Flüssigkeit von der Leinwand abzuperlen. Die Flüssigkeit buchstabiert ein Wort, nämlich den Titel des Bildes: *Lisp*.

Die detaillierte Ausgestaltung der einzelnen Buchstaben verleiht dem Bild eine perspektivisch realistische Wirkung. Die sprachlichen, beziehungsweise schriftlichen Zeichen werden, neben ihrer Konturierung, kompositorisch durch die Positionierung in die relative Bildmitte betont. Die einzelnen Buchstaben können alle einem gemeinsamen Schrifttyp zugeordnet werden, unterscheiden sich aber dennoch in ihrer Ausgestaltung. Neben dem präzise gesetzten I-punkt sind in verschiedenen weiten Abständen um das Wort kleine Spritzer verteilt. Es handelt sich bei diesen Spritzern um winzige Flüssigkeitstropfen, die so höchst illusionistisch wiedergegeben sind, dass ihre Feuchtigkeit fühlbar und greifbar, somit offensichtlich wird. Man vermutet geradezu einen Sprecher, der für diese Spritzer verantwortlich ist.

Das kleingeschriebene „p“ scheint nach unten stark aus der Form zu geraten, als ob es kurz davor wäre seine Form zu verlieren und nach links unten in einer flüssigen Spur aus dem Bild zu gleiten. Die

Buchstaben sprühen geradezu vor Plastizität. In weiß gehaltene Lichtreflexe am unteren Rand der Buchstaben, sowie an der rechten äußeren Seite, rufen diese beeindruckende Bildhaftigkeit hervor - die Zweidimensionalität der Leinwand scheint so überwindbar und zur Dreidimensionalität der Zeichen zu führen.

Durch die unterschiedlichen Blauschattierungen der einzelnen Buchstaben auf dem ebenso blauen Mittelgrund der Leinwand beschreibt *Lisp* Tröpfchen auf dem Untergrund wie durch Speichel verursacht. Der Künstler greift die feuchte Aussprache des Wortes bildlich auf. Dieses Vorgehen zieht sich durch weitere Werke von Ruscha (Vgl. *Pool* Abbildung 7, S.208). Assoziationen kommen dem Betrachter in den Sinn, obwohl das Wort auf den ersten Blick von seinem Kontext losgelöst zu sein scheint. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch den planen Hintergrund des Bildes; die beiden wesensverschiedenen Ebenen – Bild und Text –, beziehungsweise die visuelle und sprachliche Ebene werden dadurch nochmals ausdrücklich betont. Lediglich der obere und der rechte untere Bildrand scheinen von der beinahe monochromen zart-blauen Fläche abzuweichen. So färbt sich der Grund oberhalb des Wortes „Lisp“ in ein tiefdunkles Blau, das am äußersten oberen Bildrand seine stärkste Intensität erfährt.

1.2 Strukturelle Besonderheiten des Bildes *Lisp* und der Serie der *Liquid Word Paintings*

„I don't know why it happened, but close-up views of liquids somehow began to interest me. And then I started making little setups on tables, and painting them, using syrup, and studying what happens when you pour syrup out, or turpentine, or water.“⁹⁰

Eine letztlich durch ihre Zweidimensionalität charakterisierte Schrift erhebt sich in der Serie der *Liquid Word Paintings* durch ihre typografische Gestaltung auf dem weiten Raum des Hintergrunds in die Dreidimensionalität. Die Schrift wird sozusagen in den Bildraum integriert.

“My ‘romance with liquids’ came about because I was looking for some sort of alternative entertainment for myself – an alternative from the rigid, hard-edge painting of words that had to respect some typographical design. These [liquid words] didn't have rules about how a letter had to be formed.“⁹¹

Marshall fasst in einem knappen Satz das Ergebnis zusammen:

„The result is a number of works featuring words that seem to have been poured rather than printed or painted“⁹²

Wieder wandelt sich der Bildbegriff innerhalb seines Werkes: die flache⁹³, platte Pop Typografie rückt buchstäblich in den Hintergrund. Ruscha kreierte die Illusion tröpfelnder oder über der Leinwand

⁹⁰ Edward Ruscha zitiert in: Walter Hopps, *A Conversation between Walter Hopps and Edward Ruscha, Who Have Known Each Other Since the Early 60's Took Place on September 26, 1992*, in Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Bits and Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2004, S.320

⁹¹ Edward Ruscha zitiert in: Failing, Patricia: *'Ed Ruscha, young Artist: dead serious about being nonsensical'*, in: *Art news*, April 1982, S.74-81

⁹² Marshall, Richard D.: *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd. 2003, S.107

⁹³ *flatness* im Bildbegriff: vgl. Leo Steinberg, *The Flatbed Picture Plane (1960)*, in: *Other Criteria*, 1972, S.61-98

auslaufende Schrift wie im Bild *Annie Poured with Maple Syrup*, 1966 (Abbildung 49, S.250). Das Design löst sich hier auf in der zuckersüßen Fließfähigkeit. Mit diesen hingebungsvollen Wortspielen (vgl. auch *Lisp* oder *Pool*) zeigt Edward Ruscha sein Interesse an Worten, ihren Formen und Lauten, macht zugleich deutlich, dass Worte materiell existieren. Sie nehmen bei ihm die Form eines Objekts oder Geräuschs an, ausgesprochen mit den Lippen des Betrachters und gehört durch dessen Ohren.

Für Ruscha waren die *Liquid Word Paintings* eine Alternative zu den steifen, hartkantigen Buchstaben der Worte, die einem bestimmten typografischen Design Folge leisten. Diese flüssigen Worte haben keine Regeln, wie ein Buchstabe geformt zu sein hat. Resultat ist die selbst erklärte *Romance with liquids*, ausgedrückt in einer Anzahl von Bildern, deren Hauptrolle Worte spielen, die eher gegossen als gedruckt zu sein scheinen. Auf den ersten Blick scheinen die Bilder geprägt von Spontanität und doch ist alles bis ins letzte Detail geplant. Das Bild vermisst jedes Anzeichen eines Arbeitsbeziehungswise Entstehungsprozesses. Ruscha entrückt dem Begriff des *Abstrakten Expressionismus* auf diese Weise nicht nur, sondern diskutiert ihn in dieser Serie ironisch.

Man kann diese Arbeiten auch mit Warhol's *Oxidation* bzw. *Piss Paintings*⁹⁴ vergleichen, in denen ebenfalls die Ejakulationen des *Abstrakten Expressionismus* nachgeahmt und verhöhnt werden. Walter Hopps spricht in seinem Aufsatz *Thermometers should Last Forever* 1993 von zwei Gegensätzen in dieser Serie:

„[...] between the messiness of the depicted spill and the 'professional finish' of the trompe-l'oeil rendition [...] which creates an hallucinatory effect of reality; and, more importantly perhaps, that between the gravity-free ground

⁹⁴ mit Urin per Oxidation auf Kupfer „gemalte“ Bilder

*and the letters spilled from above.*⁹⁵

Die Serie der *Liquid Word Paintings* veranschaulicht zum einen Ruschas Interesse an Worten. Sie zeigt aber auch, dass er sich nicht nur für die Formen und Bilder interessierte, die diese Worte hervorzauberten oder für ihre Bedeutung. Es ging ihm um das Zeichen, die Thematik Schriftbild. Eine undefinierbare Flüssigkeit scheint von der Oberfläche der Leinwand abzuperlen und schwimmt frei auf dem blau-grünen Hintergrund (*Lisp*). Die Flüssigkeit buchstabiert ein Wort, nämlich den Titel des Bildes - sie liest sich wie eine durchdachte und codierte kryptische Mitteilung. Auf dem beinahe monochromen Hintergrund ist ein Wort so gemalt, dass es dreidimensional erscheint. Der sehr starke Illusionismus und die hyperrealistische Malweise fallen besonders auf. Ruscha integriert ungewöhnlich das Wort im Bild. Die reinen Schriftbilder, in denen ein Wort oder ein Satz einen „planen“ mono- oder polychromen Hintergrund überschreiben, tauchen früh in Ruschas Werk auf (ca. 1961 vgl. Edward Ruscha, „Oof“, 1962/63 auf S.218).

Auch wenn die Worte, die Ruscha im Laufe der Zeit in seinem Werk verwendet hat auf den ersten Blick willkürlich und zusammenhangslos wirken, so sind doch bestimmte Wortgruppen zu beobachten.

*“Ruscha’s self-proclaimed romance with liquids is apparent in words like ‘brews’, ‘cream’, ‘drew’, ‘fog’, ‘jelly’, ‘juice’, ‘liquids’, ‘mud’, ‘pool’, ‘oily’, ‘pee pee’, ‘rain’, ‘sauce’, ‘soda’ [...].”*⁹⁶

Ebenso betrachtete Ruscha gedruckte Worte aus Werbung, Film und Comic als legitimes Subjekt für ein Kunstwerk. Doch die *commercial*

⁹⁵ Bois, Yve-Alain: *Thermometers Should Last Forever*, in: *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969*. New York: Gagosian Gallery and Rizzoli International Publications, New York, 1993. S.31

⁹⁶ Marshall, Richard D.: *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd. 2003. S.110

art mit ihrer sorgfältigen Planung und Präzision, lieferte Edward Ruscha die Idee Grenzen der Malerei zu erweitern, indem er sie in einen Dialog mit verschiedenen Aspekten von Kultur drängte, wozu auch die Linguistik gehörte. Ruscha nutzt seine Worte nicht als narratives Beiwerk seiner Bildwelten. Vielmehr scheint ihn der "look", das Aussehen gedruckter Worte zu interessieren.⁹⁷ Damit wird eine außergewöhnliche Oberflächenspannung erzeugt, die an eine Flüssigkeit erinnert. Die Flüssigkeit perlt auf der Oberfläche des Bildträgers ab und ist dennoch fixiert, fester Bestandteil. Die Abbildungen von Worten werden zu Wortzeichen. Nicht allein die Sprache, sondern die Bildhaftigkeit der Sprache wird betont.

Durch die fotorealistische, geradezu hyperrealistische Malweise, stellt er in seinen Bildern auch die Textur des Wortes hervor (z.B. *Oily*) oder kontrastiert den Gegenstand (z.B. *Ruby* oder *Steel*).

Auf einem monochromen Hintergrund ist das Wort so gemalt, dass es dreidimensional erscheint. Ruscha betont den starken Illusionismus mit dem es gemalt ist (vgl. in den surrealistischen Tendenzen der 30er Jahre wieder zu finden, beispielsweise bei Magritte). Ruscha liegt die Integration von Wort und Bild sehr stark am Herzen - er lässt allein das Wort Bild sein.

Ein weiterer, äußerst interessanter Aspekt: Ähnlich wie andere „sound paintings“ von Ruscha (vgl. *Oof*, 1963) wird auch in *Lisp* der Klang oder ein Geräusch des geschriebenen Wortes visuell festgehalten. Bei der Betrachtung des Bildes *Actual Size* und unter dem Überbegriff des Comic ist bereits der Begriff der Onomatopoesie gefallen, welcher die Nachahmung eines zumeist außersprachlichen Lautes, sozusagen die Laut- oder Tonmalerei beschreibt. Klang und Lautgestalt werden zum sprachlichen Ausdruck. Zugleich wird die damit verbundene Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit ein

⁹⁷ Vgl. ebd. S.106

Geräusch bildlich festzuhalten betont. Lispeln behindert das Reden. Also wird auf einer zweiten Ebene das Thema Kommunikation und die Auswirkung von Kommunikation in Welt und Gesellschaft angesprochen. Dazu gehört neben dem akustischen Spiel mit Silben, ebenso die Art der Darstellung. Die Ambiguität und Vielschichtigkeit dieses Bild- und Klangmusters erregt beim Betrachter einen vergleichbaren Verwirrungs- und Konzentrationszustand, als ob dieser einer Person zuhörte, die lispelt. Zweifellos ein sehr erhabener Umgang mit Schrift im Bild, die das Abwesende zum Teil der Perzeption werden lässt.

Durch die intensive Beschäftigung Ruschas mit dem geschriebenen Wort als Teil einer künstlerischen Erfahrung, löst er konzeptionelle Veränderungen aus: während der Betrachter die fantastische, fließende Qualität des Bildes *Lisp* oder *Pool* bewundert, wird er zur gleichen Zeit mit den Bedeutungen, die das Wort suggeriert und evoziert, konfrontiert. Die fließende, flüssige Schrift und die Assoziation mit dem buchstäblichen Lispeln (Spucke, gehackt, stockend etc.) setzen sich zusammen zu einem Ganzen und ergänzen sich. Die Lettern stellen sich in ihrer perfekten Kunstfertigkeit dem Betrachter quasi demonstrativ gegenüber. Es handelt sich um ein Nebeneinander und gleichzeitig um einen Wettkampf visueller, also rein bildlicher, und verbaler Ausdruckskraft – dies macht die Perzeption des Werkes zu einer besonderen Herausforderung. Denn der Künstler bezieht den besonderen Gesichtspunkt mit ein, indem er ein lautmalerisches Wort in sein Bild integriert. Die Tröpfchen, die über das Bild verteilt sind, werden zum Zeichen für den Begriff, denn sie bezeichnen und imitieren das Wort zusätzlich. Bois kommentiert Ruschas Zeichensprache als „two linguistic codes (spoken sounds of language, written words).“⁹⁸

⁹⁸ Vgl. Marshall, Richard D.: *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd. 2003, S.106

Was seine Bilder im Zusammenhang mit Wahrnehmung zu leisten vermögen komplex: sie sind ästhetisch ganzheitlich, verbinden Phonetik, das Geräusch sowie die haptische Empfindsamkeit des Betrachters miteinander. Verknüpfungen im Gehirn des Betrachters führen zu einer Ansprache beinahe aller Sinne. Schrift und Sinnlichkeit, Sinne und Sinn werden augenscheinlich und die Sprache wird als etwas Körperliches betont.

Edward Ruschas Interesse an Worten entspringt seiner Faszination für neue Medienkultur. So bedeutet Malen für ihn:

*"[...] almost obsolete, archaic form of communication [...] I felt newspapers, magazines, books, and words, to be more meaningful than what some damn oil painter was doing."*⁹⁹

Neben dem Gebrauch von Sprache und Ikonen, beziehungsweise Zeichen der Massenkultur, berührt das Werk von Ruscha wie bereits erläutert die *Pop Art* nur am Rande. Sein facettenreiches Interesse an Schrift und Laut, an Film und Büchern, macht eine genaue Zuordnung seines Werkes äußerst diffizil. Er gestaltet sozusagen ein neues Terrain.

Zum besseren Verständnis von Ruschas Werk, zieht Yve-Alain Bois den französischen Dichter Stéphane Mallarmé (1842–1898) mit seiner Theorie zweier Sprachen hinzu:

*„We owe to Mallarmé the sharp distinction we make between the instrumental, daily language of mere communication (wherin the signification of a word is supposed as equal to its referent), and language conceived of as a multifaceted reality open to a myriad of transformations [where the split is manifest between the referent and the significations of a word]“.*¹⁰⁰

Die eine Sprache dient also der direkten Kommunikation, während

⁹⁹ Benezra and Brougher, 2000, 145 und n. 1.

¹⁰⁰ Bois, Yve-Alain: *Thermometers Should Last Forever*, in: *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969*. New York: Gagosian Gallery and Rizzoli International Publications, New York, 1993. S.16

die andere offen ist für und gegenüber unzähligen Übersetzungen und Umsetzungen. Die rein mitteilsame Sprache ist ausdruckslos für einen Dichter, ebenso für Edward Ruscha. Der Künstler erfüllt die Sprache, indem er ihre Lebendigkeit und Blumigkeit unterstreicht. Genau dies macht Ruscha, indem er das Wort „Lisp“ aus seinem Kontext reißt.

Zur gleichen Zeit ruft er damit beim Betrachter Verwirrung hervor, weil dieser sich mit der Wirklichkeit des geschriebenen Wortes auseinandersetzen und sich über dessen Funktion neue Gedanken machen muss. Bois schreibt weiter:

“[...] major features of what Roman Jakobson later called the ‘poetic function of language’, a function that ‘promotes the palpability of signs.’¹⁰¹

Zum Thema Kommunikation schreibt Howard Singerman in der *Parkett Ausgabe* Nr. 55, 1999 – und bezieht sich dabei weiter auf Yves-Alain Bois–:

„From the mid-sixties onwards, Ruscha would use the flat, prosaic language of clichés and slogans to do the work of pictorial organization or, since it is language we are speaking of, of articulation.“¹⁰²

Das Bild bleibt Kommunikationsträger. Ruscha führt den Diskurs weiter über den konzeptionellen Begriff der Naturnachahmung: der Begriff des Illusionismus wird wieder aufgerufen und ironisch reflektiert, indem er das zweidimensionale Wort in perfekter dreidimensionaler Visualisierung mit einem flachen abstrakten Hintergrund verknüpft.

¹⁰¹ Bois, Yve-Alain: *Thermometers Should Last Forever*, in: *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969*. New York: Gagosian Gallery and Rizzoli International Publications, New York, 1993. S. 16

¹⁰² Singerman, Howard: *Ed Ruscha's Modern Language* in: *Parkett* 55, 1999. S.44-55. S.45

2.2 Wort im Bild

Wie aus den vorangegangenen Untersuchungsabschnitten zweifellos hervorgeht, bestimmt die Schrift und ihre Platzierung maßgeblich die visuelle Struktur der Bilder von Edward Ruscha. Im Folgenden möchte ich kurz auf die Hauptpunkte des strukturellen Umgangs mit dem Wort im Bild eingehen.

Edward Ruscha erweitert die Grenzen der Malerei, indem er sie in einen Dialog mit verschiedenen Aspekten von Kultur zwingt, zu der auch die Linguistik gehört. Ruscha nutzt seine Worte hier nicht als narratives Beiwerk seiner Bildwelten. Vielmehr scheint ihn der look, das Aussehen und die Körperlichkeit der Worte zu interessieren¹⁰³, sowie beispielsweise in der bereits diskutierten Serie der *Liquid Word Paintings*. Er erzeugt in seinen Bildern eine außergewöhnliche Oberflächenspannung. Die Zeichen buchstabieren ein Wort und lesen sich wie eine durchdachte und codierte kryptische message. Der starke Illusionismus und die hyperrealistische Malweise fallen in seinen Bildern besonders auf. Ruscha integriert so auf ganz besondere Weise das Wort im Bild: die Abbildungen von Worten werden zu Wortzeichen. Nicht allein die Sprache, sondern die Bildhaftigkeit der Sprache wird betont.

Die Wortkette selbst besteht aus Zeichen, die wortsprachlich auf etwas Bezug nehmen, beziehungsweise ein Wort bilden. Die Zeichen werden gleichzeitig zu Objekten, die vor einer Landschaft zu schweben scheinen, wie im Beispiel *Is* von 1998. In diesem Sinne werden sie als Objekte auch bildlich dargestellt.

Die Gebärde des *Abstrakten Expressionismus* verschwindet. Man kann versuchen die Arbeiten aus der Serie der *Liquid Word Paintings* dem Bergiff des Kalligramms (vgl. auch Magritte)

¹⁰³ Vgl. Marschall, Richard D. (Hrsg.): *Ed Ruscha*. London: Phaidon Press Ltd. 2003, S.106

gegenüberzustellen: hier ist der Text gleich der Bedeutung. Dies wird bei Ruscha durch den Klang und Wiederhall der typografischen Konfiguration des Wortes erweitert. Manchmal erscheint die Darstellung des Wortes analog zu seiner Bedeutung (vgl. *Ripe*, 1968, Abbildung 50), in anderen Fällen scheint sie jedoch irrelevant (vgl. *City*, 1968, Abbildung 51). Ruscha spielt auch auf organische Substanzen an, wie in *Oily* (1967) oder *Ripe* (1968). Tatsächlich handelt es sich weder um Öl, noch um Spucke oder den roten Saft einer reifen Frucht, sondern um Farbe.

Hier scheint der Vergleich mit dem Bild *Ceci n'est pas une pipe* von René Magritte aus dem Jahre 1926 sinnvoll: denn auch er will mit seinem Bild sagen, dass dies sicher keine Pfeife ist, sondern ein Abbild oder eine Repräsentation derselben (vgl. S.36ff). Aus dieser Serie entwickeln sich Ruschas Arbeiten mit tatsächlichen organischen Substanzen, welche die drei großen Konstanten ‚Food, liquids and words‘ miteinander vereinen: *Stains*, 1969 (vgl. S.227). Hier experimentiert der Künstler tatsächlich mit Substanzen, wie Grass, Eigelb, Spinat oder Hershey's Schokoladensirup.

Wort, Bild und Mimesis

Mit diesen Überlegungen gelangt man schon zum nächsten wichtigen Punkt: dem Thema einer Relation von Wort, Bild und Mimesis.

Schrift ist in erster Linie zweidimensional. Möchte man Schrift im Sinne der mimetischen Bildtheorie (x ist ein Bild von y, dann ist x eine Nachahmung von y) abbilden, das heißt durch Nachahmung, dann steht man nicht vor dem Problem einen dreidimensionalen Gegenstand auf einer zweidimensionalen Fläche nachahmen zu müssen.

Mit der Darstellung von Wörtern in Bildern wird jedoch ein Problem

der mimetischen Bildtheorie deutlich.¹⁰⁴ Wenn eine Darstellung von x eine perfekte Nachahmung von x ist, dann ist es keine Nachahmung mehr sondern x. Die Schrift ist selbst Ausdruck der Existenz. Der Schriftzug *Science is Truth Found Out* (1986, Abbildung 54) ist keine Nachahmung sondern einfach der Schriftzug. Dennoch wird in *Science is Truth Found Out* der Schriftzug in einem gewissen Sinne im Bild dargestellt. Andererseits scheint das Bild den Schriftzug nicht nur darzustellen, sondern auch zu enthalten.

In anderen Bildern wie *Lisp* (1968) oder den Grafiken mit Schriftbändern wiederum stellt Ruscha zweidimensionale Schrift als dreidimensionalen Gegenstand auf einer zweidimensionalen Fläche dar. Kann es sein, dass derselbe Bildteil einerseits das Wort L I S P , zugleich aber auch eine bildliche Darstellung des Wortes L I S P ist? Anders formuliert: Das Wort „Wort“ ist ein Wort aber auch eine sprachliche Darstellung desselben.

Wird die Schrift in Ruschas Bildern überhaupt dargestellt oder ist sie ein abstraktes Bildelement? Beispielsweise ist ein Bild, das nur ein rotes Quadrat enthält, ein abstraktes Bild und kein Bild eines roten Quadrats. Oder könnte es auch das Bild eines roten Quadrats sein, das zugleich ein rotes Quadrat ist? Entsprechend wäre *Lisp* das Bild eines Wortes und gleichzeitig das Wort selbst. Edward Ruscha:

„I am a combination of someone who is an abstract artist and someone who deals with subject matter.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ein ähnliches Problem mimetischer Kunsttheorien schildert Danto in: Danto: Kap. 1.

¹⁰⁵ Ruscha zitiert in Marschall, Richard D. (Hrsg.): *Ed Ruscha*. London: Phaidon Press Ltd. 2003, S.208.

Wort, Bild und Bezugnahme

Ein alternativer Vorschlag zur mimetischen Bildtheorie ist folgender: Bilder sind Zeichen (notwendige Bedingung).¹⁰⁶ Etwas ist ein Zeichen, wenn es auf etwas Bezug nimmt, ein Bedeutungsträger ist. Ein Bild von einem Berg bezieht sich auf einen Berg. Es ist eine bildliche Darstellung eines Berges (vgl. Magritte S.36ff). Abstrakte Bilder stellen nichts dar, wie nehmen sie dann Bezug auf, beziehungsweise warum sind sie Zeichen? Abstrakte Bilder können sich auf etwas beziehen, indem sie etwas exemplifizieren. Goodman: Exemplifikation ist Besitz und Bezugnahme: x exemplifiziert die Eigenschaft Y, genau dann, wenn x die Eigenschaft Y hat und x auf diese Eigenschaft Bezugnimmt.¹⁰⁷

In *Science is Truth Found Out* sind bildliche Bäume dargestellt, aber exemplifiziert wird die Wortkette. Diese wird gleichzeitig auch bildlich dargestellt. Sie besteht aus Zeichen, die wortsprachlich auf etwas Bezug nehmen, beziehungsweise den Satz ausdrücken, dass Wissenschaft herausgefundene Wahrheit ist.

Dies ist in seiner Bedeutung ein eindrucksvoller Satz. Er enthält zudem drei entscheidende Begriffe für die Malerei seit Anfang des 20. Jahrhunderts und nimmt reflektierend darauf Bezug. *Science*, *Truth* und *found out*. Etwas verschlüsselt sind es Begriffe von ganz besonderer Bedeutung, da Ruscha damit das empirische Moment anspricht: Etwas wird als wahr erkannt, wenn es als wahr erfahren wird. Dem entgegengesetzt steht die theoretische Physik Albert Einsteins und Max Plancks. Um die Jahrhundertwende wurde ein entscheidender erkenntnistheoretischer Schritt vollzogen: der Begriff der Wahrheit wurde in Frage gestellt.

Die Logik von Ursache und Wirkung (Newton) wurde grundsätzlich in

¹⁰⁶ Goodman, Nelson: *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett, 1968. Kap. 5

¹⁰⁷ Vgl. ebd. Kap. 2.

Frage gestellt und durch neu konstruierte Theorien ersetzt. Dies hatte auch einen enormen Einfluss auf die Konzeption der Malerei. Sie kehrte dem Diktum der Wahrheitsfindung und dem Wahrheitskriterium den Rücken. Ruscha unternimmt nicht den Versuch die Welt in trivialkulturellen Gegenständen oder Farben darzustellen und ahmt nicht mehr die Natur nach, auch wenn es hin und wieder auf den ersten Bick so scheint, sondern schafft malerische Gesetze, die er in seine Bilder einbringt: Es handelt sich nicht um Bilder zum anschauen, sie sind erfahrbar.

Die Worte werden zu Objekten, die im Falle von *Science ist Truth found Out* vor der diffusen Landschaft zu schweben scheinen. In diesem Sinne werden sie als Objekte auch bildlich dargestellt. Das Bild schwebt und vibriert zwischen einer bildlichen Darstellung von Wörtern und der Präsentation oder Exemplifikation einer Wortkette. Diese wiederum drückt selbst etwas aus, das vom Betrachter inhaltlich erfasst wird und ihm zur gedanklichen Auseinandersetzung dargeboten wird. Zudem kann der Satzinhalt deutend mit seiner Darstellung und dem diffusen Hintergrund in Verbindung gebracht werden.

Durch die verschiedenen Zeichen- und Bezugnahmeformen, sowie die ineinander verquickten Bezugnahme- und Rezeptionsebenen stellt *Science is Truth Found Out* nicht nur Baumsilhouetten, eine Wortkette oder die Behauptung dar, dass Wissenschaft herausgefundenen Wahrheit ist, sondern thematisiert auch das Zusammenspiel verschiedener bildlicher und sprachlicher Referenz- und Darstellungsformen.¹⁰⁸

Ruschas Arbeiten präsentieren dem Betrachter ein Wort oder einen

¹⁰⁸ Zu verschiedenen semiotischen Strategien im Werk Ruschas vgl. auch Alexandra Gräfin Stosch in: Petrus Graf Schaesberg (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild*, Regensburg: Schnell & Steiner, Edition ICCARUS, 1998. S.137-190.

Satz nicht nur als syntaktisches oder inhaltlich austauschbares Gebilde, sondern auch als eine bestimmte Aussage, deren Inhalt dem Betrachter zur assoziativen und inhaltlichen Auseinandersetzung dargeboten wird.

Zeichen, Schrift und Bildraum

Festzuhalten ist auch folgender Aspekt: es handelt sich bei Ruschas Bildern nicht um eine Nachahmung von Schrift – es *ist* Schrift. In Ruschas Bild *Is* (1998) haben die beiden Zeichen I und S die Eigenschaft Schrift zu sein und nehmen gleichzeitig Bezug auf die Schrift (Exemplifikation ist Besitz und Bezugnahme). Der Schriftzug „*IS*“ oder „*Lisp*“ ist keine Nachahmung, sondern der Schriftzug selbst. Dennoch wird in beiden Fällen eben der Schriftzug in einem gewissen Sinne im Bild abgebildet. Andererseits scheint das Bild den Schriftzug nicht nur darzustellen, sondern auch zu enthalten. Damit wird beim Betrachter eine Denkbewegung ausgelöst. Demonstrative Lettern stellen sich ihm gegenüber und das Abwesende wird zum Teil der Perzeption. Die beiden wesensverschiedenen Ebenen: visuelle, also bildliche Ebene und schriftliche Ebene (Text) werden vereint. Die Schrift ist zweidimensional und flächig oder in dreidimensionalen Lettern abgebildet und kontrastiert mit dem Hintergrund. Gleichzeitig kann die Schrift selbst in den Raum integriert werden und wird so Teil des Bildraums. Die Typografie der Schrift ist eckig und wirkt nüchtern („*IS*“ oder „*Noise*“ in *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western*) oder ist in anderen Fällen einer Flüssigkeit nachempfunden (vgl. *Lisp*).

Die naturalistischen Elemente in vielen von Ruschas Arbeiten dagegen evozieren einen räumlichen Eindruck. Durch das Schwanken zwischen dreidimensionaler und zweidimensionaler Sichtweise in seinen „Landschaftsbildern“, ebenso wie in seinen

abstrakten Bildern, erscheint der Hintergrund als weiter Raum (vgl. *Lisp*). Wie Ruscha selbst lakonisch feststellt, hält er auf diese Weise an der klassischen Aufteilung eines Bildes in Vorder- und Hintergrund fest:

*„In a sense, I approach all my work as if it's a landscape, in that there's a background, a foreground and usually some other nonsense going on – lots of times it's words.“*¹⁰⁹
(May 24, 1998)

Ruscha stellt Zeichen, beziehungsweise Wörter, die sich als zweidimensionale Objekte nur schwer in einen Bildraum einfügen lassen, in den Vordergrund und lässt sie Bild sein.

¹⁰⁹ Ruscha zitiert in Maschall, Richard D.: *Ed Ruscha*. London: Phaidon Press Ltd. 2003. S.182.

3.2

Gedanken zum Wahrheitsbegriff bei Ruscha

Friedrich Nietzsche gilt als erster und wichtigster Vertreter der modernen Sprachskepsis. Sein Schlüsselwerk, der Aufsatz *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873)¹¹⁰ soll im Folgenden als Grundlage einer Diagnose des Werkes von Edward Ruscha dienen.

Was nun die "Wahrheit" genannt wird, das hat Nietzsche in Frage gestellt. In *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* entlarvt er sie als Schein. Er entlarvt und demaskiert jedes Wort als bloße Metapher, die Nicht-Gleiches gleichsetzt. Daher sind "Wahrheiten Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind." Doch der Mensch braucht diese Wahrheitsillusion, da es ihn große Mühe kostet Sinnzusammenhänge aufzugeben. Dies aber muss der Künstler tun. Er muss das Gerüst der Begriffe verlassen und aus einer Distanz damit spielen. Er darf sich nicht von der festgesetzten "Wahrheit" leiten lassen, sondern von seiner Intuition. Doch die Intuition braucht einen anderen Weg sich zu äußern als das Wort:

"Für sie ist das Wort nicht gemacht, der Mensch verstummt, wenn er sie sieht [...] um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrücke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen."¹¹¹

"Es gilt die Sprache der Dinge lesen zu lernen als eine Sprache metaphorischer Zeichen und Chiffren, die nichts mit jenem System tradierter Symbole zu tun hat, die den Dingen durch Menschen von altersher oktroyiert wurden."¹¹²

¹¹⁰ Vgl. im Folgenden: Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* in: Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden. Band 3*, Herausgegeben von Karl Schlechta. München: Hanser, 1954. S.309-322

¹¹¹ Vgl. Ebd. S. 889

¹¹² Schmied, Wieland: *de Chirico und sein Schatten*. S. 26

Ruscha setzt in seinem Werk einen gewissen Bildungsstand des Betrachters voraus, da beispielsweise ein analphabetischer Betrachter die Wirkung des Bildes nicht in gleichem Maße begreifen können wird. Im Umkehrschluss ist auch die „language“, also die verwendete Sprache, Englisch, eine differierende Voraussetzung für den jeweiligen Betrachter. Mit Nietzsches Gedanken möchte ich Ruschas Bilder folgendermaßen problematisieren: der lesende Mensch kann unmöglich ein Wort betrachten, ohne es zu lesen. Das Nicht-Lesen-Können der kleinen, großen und vor allem einprägsamen Wörter beschwört einen Zwang der Auseinandersetzung mit dem Begriff in Beziehung zum Bild herauf. Der Betrachter befindet sich vor dem Bild und auf mindestens zwei Ebenen der Wahrnehmung: da ist zum einen die rein visuelle Wahrnehmung von Farbe und Formen und zum anderen eine kognitive, sprachliche Wahrnehmung des Wortes und seiner Bedeutung, dessen sich der Betrachter nicht entziehen kann. Unweigerlich tritt folgende Frage in den Vordergrund: Wie wichtig wird das Wort für den Gegenstand? Werden nicht gleichzeitig mit dem Lesen des Wortes auch Gedanken und vor allen Dingen damit verknüpfte Empfindungen, die auch individuell sein können, ausgelöst?

„Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.“¹¹³

Inwieweit die Abstraktionsleistung eines Begriffs also ausreichend ist, um all die Eigenschaften eines zu erfassenden Phänomens hinreichend und befriedigend wiederzugeben, ist fraglich und mit

¹¹³ Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* in: Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden. Band 3*, Herausgegeben von Karl Schlechta. München: Hanser, 1954. S.309-322. S.312f

Sicherheit großen Einschränkungen unterlegen. Das Wort, gesprochen, wie geschrieben, kann dem Gegenstand nicht genug gerecht werden. Die sinnlich wahrgenommene, räumliche Schrift beinhaltet demnach, wie das gesprochene Wort, nur einen Bruchteil der zu bezeichnenden Wahrheit:

„Jetzt wird nämlich das fixiert, was von nun an »Wahrheit« sein soll, das heißt, es wird eine gleichmäßig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden, und die Gesetzgebung der Sprache gibt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Kontrast von Wahrheit und Lüge.“¹¹⁴

„wie steht es mit jenen Konventionen der Sprache? Sind sie vielleicht Erzeugnisse der Erkenntnis, des Wahrheitssinnes, decken sich die Bezeichnungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?“¹¹⁵

Ist ein Tisch ein Tisch? Was ist ein Bild? Und wie wichtig ist das Wort für das Abbild, beziehungsweise wie wichtig ist das Abbild für das Wort? Solche Überlegungen werden bei Ruscha zu zentralen Fragestellungen erhoben. In Nietzsches Worten ausgedrückt:

„[...] wie dürfen wir doch sagen: der Stein ist hart: als ob uns „hart“ noch sonst bekannt wäre, und nicht nur als eine ganz subjektive Reizung!“¹¹⁶

Ruscha streitet in manchem Interview den Sinn seiner Worte ab. Relevant ist das Wort als Schriftbild, nicht die Metapher. Im Grunde ist die Sprache eine unzulängliche Ausdrucksweise und nur unter dem unbefriedigenden Begriff der Vorstellung zu bündeln. Auch bei Ruscha wird nur einen Teil des Lichtspektrums sichtbar. Weitere

¹¹⁴ ebd. S.311

¹¹⁵ ebd. S.311

¹¹⁶ Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* in: Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden. Band 3*, Herausgegeben von Karl Schlechta. München: Hanser, 1954. S.309-322. S.312

Dimensionen im Bild mögen vorhanden sein, bleiben aber auf Grund menschlich eingeschränkter Möglichkeiten verborgen. Für Ruscha stehen nicht dringend notwendig Wort und Sinn im Vordergrund, sondern das Wort als Objekt und muss nicht zwingend die Voraussetzung erfüllen eine ausdrückliche Bedeutung zu haben.

„Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten.“¹¹⁷

Die Ästhetik kommt noch vor dem Buchstaben, der Buchstabe vor dem Sinn. Hier kommt Nietzsche ins Spiel: das verwendete Wort kann immer nur Metapher sein für das, was es wirklich ist. Weiter kann es nicht beschrieben werden.

„Die verschiedenen Sprachen, nebeneinandergestellt, zeigen, daß es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen. Das »Ding an sich« (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfaßlich und ganz und gar nicht erstrebenswert. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdruck die kühnsten Metaphern zu Hilfe.“¹¹⁸

Jedes Wort kann auf etwas hinweisen. Es hat eine Bedeutung und ist größtenteils und meist untrennbar mit Assoziationen des Lesers verknüpft. Es steht für etwas – eine Person, einen Gegenstand. Oftmals verhält es sich aber, wie Wittgenstein bemerkt, folgendermaßen:

„Die Bedeutungen der einfachen Zeichen (der Wörter) müssen uns erst erklärt werden, dass wir sie verstehen.“¹¹⁹

Wir können nicht jedes Wort, nicht jedes Zeichen gleich behandeln.

¹¹⁷ ebd. S.312

¹¹⁸ Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* in: Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden. Band 3*, Herausgegeben von Karl Schlechta. München: Hanser, 1954. S.309-322. S.312

¹¹⁹ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus logisch-philosophische Abhandlung* (erstmal erschienen 1921), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976. S.36

Mit Hilfe der Wörter können zwar Sachverhalte festgehalten werden, aber lange noch nicht ein Bild der Wirklichkeit. Karl Jaspers hat sich ebenfalls mit der Sprache auseinandergesetzt und mit dem Thema Bedeutung als Mittel der Sprache:

„Sie ist da, indem Bedeutung verstanden wird.“¹²⁰

Erst darauf folgt eine planmäßige Gestaltung, welche schlussendlich als Werk behandelt wird. In dieser Überlegung spiegelt sich ebenfalls Ruschas Werk wider. Es handelt sich um eine Sprachkunst, die Bilder von Worten, Sätzen, Wortstellungen und Sprachfiguren hervorbringt. Trotzdem wird darüber weiterhin Bedeutung generiert. Ruscha erfasst mit seinem künstlerischen Umgang mit Worten und Sprache in seinen Werken das Seiende deutlicher und tiefer als es das gesprochene Wort könnte.

„Zeichen ist das Minimum an Sprache“,¹²¹ *schreibt Jaspers weiter.*

Ruscha verwendet wortsprachliche Zeichen in seinen Bildern und befestigt darin Gedanken. Denn, „die Sprache ist nicht nur unausweichlich, um Gedanken anderen mitzuteilen, wir teilen den Gedanken auch uns selbst nur sprachlich mit.“¹²² Ruscha spricht sozusagen in seinen Bildern Wissen aus, indem er das Minimum an Sprache verwendet: das Zeichen. Bei Ruscha wird die Sprache selbst Gegenstand und entfaltet so ihre magische Wirkung. Durch Sprache wird alles Seiende offenbar. Ebenso ist sie ein technisches Mittel¹²³, welches zur Mitteilung dient. Jaspers schreibt:

„Denken ist an Sprechen gebunden.“¹²⁴

¹²⁰ Jaspers, Karl: *Die Sprache*. In: *Von der Wahrheit* (1974), München 1991, S.395-449. S.398

¹²¹ Jaspers, Karl: *Die Sprache*. In: *Von der Wahrheit* (1974), München 1991, S.395-449. S.401

¹²² ebd. S.401

¹²³ ebd. S.412

¹²⁴ ebd. S.413

Daraus lässt sich nachstehendes für Ruschas Arbeiten folgernzu: Schrift ist an Denken gebunden. Dies wiederum deutet auf die Gedanken des Künstlers, ebenso wie auf die Assoziationen und Gedanken des Betrachters hin. Das geistige Erbe wird dem Menschen erst und nur durch Sprache überliefert.¹²⁵ Doch richtet Ruscha den Fokus in seinen Bildern keinesfalls immer auf die mitzuteilende Sache, sondern überwindet die Sprachlichkeit und die ihr anerkannte traditionelle Leistung in seiner Kunst. Weniger geht es um Unmissverständlichkeit des Gemeinten, sondern um die Sprache selbst. Diese ausgedrückte Tiefe wird zum Reiz für den Betrachter. Ruscha verwendet die Terminologie in Worten mit Zeichencharakteristischem, um Sache, Gedanke, Gehalt und Sprache in seinen Bildern zum Mittelpunkt zu machen. Die Sprache und zum Teil der Laut wird in seinen Bildern nachgeformt.

Man könnte Sprache als ein allgemein anerkanntes Repräsentations- und Verständigungssystem für Wirklichkeit erachten. Ruscha aber macht in seinen Bildern klar, dass weder die visuelle noch die verbale Wirklichkeit festlegbar ist. Er löst die Festlegung der Wahrnehmung immer wieder auf und irritiert den Betrachter, so dass dieser zum Nachdenken gezwungen ist.

¹²⁵ vgl. Jaspers, Karl: *Die Sprache*. In: *Von der Wahrheit* (1974), München 1991. S.395-449. S.417

1. **Phänomenologische Bildbetrachtung: Is, 1998**

„In a sense, I approach all my work as if it's a landscape, in that there's a background, a foreground and usually some other nonsense going on – lots of times it's words.“¹²⁶ (May 24, 1998)

„It's not a celebration of nature. I'm not trying to show beauty. It's more like I'm painting ideas of mountains. The concept came to me as a logical extension of landscapes that I've been painting for a while – horizontal landscapes, flatlands, the landscape I grew up. Mountains like this were only ever like a dream to me; they meant Canada or Colorado.“¹²⁷ (August 14, 2001)

Gegen Ende der 1990er Jahre führt Ruscha immense Bergszenerien in seine Bilder ein.

„A lot of my paintings are anonymous backdrops for the drama of words. [...] I have a background, foreground. It's so simple. [...] They're [the backgrounds] just meant to support the drama.“¹²⁸

Die majestätische und erhabene Wirkung dieser Kulissen ist dennoch zu vergleichen mit dem schneebedeckten Gipfel des Berges im Logo von *Paramount Pictures* (vgl. Abbildung 58). Das Zeichen des Berges überhöht und bekräftigt die Energie, welche von Hollywoods Schild der Traumindustrie oder Ruschas Worten ausgeht.

Bei dem Bild *Is* (Abbildung 12, S.213) von Edward Ruscha handelt es sich um ein beinahe quadratisches, großformatiges Bild. Es können zwei Bildebenen voneinander unterschieden werden: „realistische“

¹²⁶ Edward Ruscha zitiert in Maschall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.182.

¹²⁷ Ruscha zitiert in Mahoney, Elizabeth: *Top of the Pops*, in: *The Guardian* (London), August 14, 2001.

¹²⁸ Berkson, Bill: *Ed Ruscha* (1988) in: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.274-280. S.277

und „abstrakte“ Bildebene. Zwei Zeichen heben sich in ihrer Abstraktion von der realistisch-naturalistischen Darstellung einer Gebirgslandschaft ab.

Im Folgenden soll zuerst die ‚realistische Bildebene‘ beschrieben werden, bei der man jedoch streng genommen nicht festlegen kann, ob sie nun realistisch oder illusionistisch ist (Ambivalenz): Sie setzt sich aus einem weißen Bergmassiv, einem dunklen Felsen und dem Himmel zusammen. Die Darstellung ist nahezu fotorealistisch. Ruscha hat es mit Öl und Pinsel geschafft das Bergmassiv wie von Neuschnee bedeckt erscheinen zu lassen. Die realistische Ausführung der Berglandschaft (vertikal im Hintergrund) kann auch aus einem weiteren Grund als realistisch bezeichnet werden: der Sonneneinfall zeichnet Schattierungen auf dem weißen Bergmassiv ab: es wird eine Räumlichkeit erzeugt, die von den dunklen Felsen auf der rechten unteren Bildhälfte aufgegriffen wird. Die Farbgebung der grau-hellblauen Flächen des dunklen Felsens korreliert mit den gleichfarbigen Flächen auf dem weißen Bergmassiv, welche die Schattierungen ausmachen. Diese Korrelation verstärkt den Eindruck von Räumlichkeit noch. Zwischen dem Betrachter und den weißen Berg schiebt sich eine Gesteinsformation, das Repoussoir des Bildes. Es handelt sich bei der dargestellten Gebirgslandschaft allem Anschein nach um ein Hochgebirge, da keine höhere Vegetation (Bäume) zu erkennen ist. Des Weiteren kann denotativ erschlossen werden, dass es Winter ist, da der weiße Berg fast vollständig von Schnee bedeckt ist. Der wolkenlose Himmel, der in der Nähe des Gipfels mit Weiß abgetönt ist (eventuell Schneeverwehungen) beeinträchtigt den Sonneneinfall (von links oben kommend) nicht, die geringe Dichte der Luft (siehe Hochgebirge) und die geringe Luftfeuchtigkeit (Winter) wird durch die Präzision der malerischen Ausführung fast fotorealistisch unterstrichen. Sie unterwirft sich in der Farbgebung den realistischen Begebenheiten des dargestellten

Sujets.

Die detaillierte Ausgestaltung von Vorder- und Hintergrund ist gleich. In diesem Fall verliert das Bild dadurch nicht an perspektivisch-realistischer Wirkung, da das Repoussoir größtenteils Gestein ist, das im Schatten liegt und deshalb schwarz sein darf.

Die Wirkung der Räumlichkeit, die Ruscha durch die oben genannten malerischen Techniken zwischen der Betrachterposition und der dunklen Felsformation im Vordergrund und dem schneebedeckten Massiv im Hintergrund erzeugt, wird durch die Gestaltung des Himmels noch zusätzlich verstärkt. Dieser wird größtenteils durch den weißen Berg verdeckt, jedoch besitzt er (unabhängig von der dargestellten Gebirgsformation) durch seine Helligkeitsabstufung räumliche Tiefe.

Das zentrale Motiv der ‚realistischen Bildebene‘, das die größte Fläche des Bildes einnimmt, ist das weiße Bergmassiv mit seinem markanten Gipfel. Die Grate führen in ungefähr gleichem Winkel zur Spitze des Berges, die sich im oberen Zehntel des Bildes von der mittleren Bildachse, leicht nach rechts versetzt, befindet.

Auf den Betrachter wirkt diese Landschaft realistisch, rein, klar und fast weltentrückt. Die abstrakte Bildebene besteht aus zwei Zeichen (I und S), die sowohl vertikal als auch horizontal an den Achsen der Bildbegrenzung ausgerichtet sind. Das linke Zeichen betont die Vertikale, während das rechte sowohl vertikale, horizontale als auch diagonale Formen in sich vereint. Die Abstraktion dieser Bildebene entsteht dadurch, dass sich in der „realistischen Bildebene“ an keiner Stelle derart konsequent geometrisch ausgeführte Formen finden. Der Betrachter trifft auf eine deutliche Stilisierung von Schrift. Die Formen bilden das entscheidende Kriterium, welches die „abstrakte Bildebene“ kennzeichnet und sie eindeutig unterscheidet, unabhängig von allen anderen "Integrationsleistungen“, welche die Darstellung der beiden Zeichen bezüglich der ‚realistischen

Bildebene' sonst noch aufweisen kann.

Die Abstraktion wird kompositorisch durch die Positionierung der beiden Zeichen in die relative Bildmitte sowie ihrer scharfen Konturierung und dem Hell-Dunkel-Kontrast zum Weiß des zentralen Bergmassivs zusätzlich betont. Ein weiterer Aspekt der künstlerischen Ausgestaltung der „abstrakten“ Bildebene ist die Zweidimensionalität der beiden Zeichen. Ruscha kehrt wieder einmal seinen Bildbegriff um und gestaltet den Hintergrund in dreidimensionaler Perfektion, lässt die zweidimensionale Schrift in einem anderen Bildelement auftauchen und schafft eine starke Unterteilung in Hintergrund, Vordergrund und Mittelgrund. Andererseits integriert Ruscha die „abstrakte Bildebene“ in die „realistische Bildebene“. Zum einen ordnet sich die Farbwahl der beiden Zeichen (braun-grau) in die Gebirgslandschaft (braun-grau der Felsen im Licht) ein. Zum anderen lässt die Transparenz der beiden Zeichen einen Durchblick auf das weiße Bergmassiv zu.

Die beiden Zeichen können an dieser Stelle der phänomenologischen Bildbetrachtung, mit Verweis auf das kulturelle Wissen des Bildbetrachters, als lateinische Buchstaben gleichen Schrifttyps (Größe und Form) identifiziert werden. Die Tatsache, dass zwei Buchstaben (wobei es sich bei dem linken um den Vokal "I", bei dem rechten um den Konsonant "S" handelt) vom Betrachter miteinander in Beziehung gesetzt werden, verbunden mit der bildkompositorischen Position dieser Beziehung, die als solche die exakte Bildmitte beschreibt, lässt den Schluss zu, dass es sich hierbei um die Lexikalische Bedeutungseinheit "IS" (Verb „to be“ in der dritten Person) handelt. Augenscheinlich wird der Betrachter konfrontiert mit einer objektivierten, distanzierten, sowie nachvollziehbar konstruierten Typografie. Folglich werden Fragen, wie *Was ist ein Wort?* oder *Was ist Sprache im Verhältnis zum Bild?* angesprochen.

Es ist offensichtlich, dass die „abstrakte Ebene“ gegenüber der „realistischen Ebene“ ein semantisches Übergewicht besitzt. Dieses Übergewicht wird in Edward Ruschas Bild gerade durch diejenigen Aspekte erzeugt, die eigentlich dazu dienen die „abstrakte Ebene“ mit der „realistischen Ebene“ zu verbinden. Es sind Transparenz und Farbe des Lexems "IS", die den Betrachter glauben lassen, dass ihm keine Information über die Beschaffenheit der realistischen Gebirgslandschaft vorenthalten wird. Er ist also nicht dazu gezwungen durch Konnotation Sinn zu bilden, also der Frage nachzugehen was sich hinter den Lettern verbergen könnte. Dadurch wird die semantische Gewichtung auf die „abstrakte Bildebene“ fokussiert. Es darf jedoch an dieser Stelle nicht der wissenschaftliche Schluss gezogen werden, dass das Bild sich allein durch die Identifikation möglicher Signifikate des Lexems "IS" erklären ließe.

Das semantische Übergewicht der „abstrakten Bildebene“ ist lediglich ein Übergewicht und hat keine Einbußen der semantischen Aussagen der „realistischen Bildebene“ zur Folge.

Edward Ruschas Bild besteht aus Strukturen semantischer Ebenen, die durch ihren wechselseitigen Austausch das System Bild ausmachen.

Dieser semantische Austausch macht es unmöglich, auch nach dem Hinzuziehen jeglicher potentiell möglicher Kontextinformation, dem Bild eine Bedeutung zuzuschreiben. Die Möglichkeit, dass es mehrere unterschiedliche, nebeneinander gültige Bildinterpretationen geben kann, ist also nicht allein auf das jeweilige kontextuelle Wissen des Bildbetrachters zurückzuführen, sondern liegt bereits im Bild selbst.

Schon der Titel gibt Aufschluss über das konzeptionelle Bild: IS erscheint als Schriftzeichen der Malerei. Es handelt sich um die konjugierte Form (3.Person, Singular) von *to be* „is“ und bringt ein

„ist“ zum Ausdruck. Die Existenz von Schnee, Schatten, Eis und Felsen und Sprache wird angesprochen und der schriftliche Verweis darauf ist nicht zu übersehen. Ebenso verbunden mit der Existenz von etwas ist auch seine Vergänglichkeit. Dies scheint in der Durchsichtigkeit der Großbuchstaben I und S optisch erfahrbar.

3.1 Das Bild *Is* Im Kontext mit anderen Landschaftsbildern von Ruscha

„The mountain landscapes function merely as anonymous backdrops for the drama of words. They don't correspond to my concept of photography. They are anonymous images, not mine. They are paintings of ideas of mountains. Photography just allowed me to see them fast. They don't have the oblique way of looking at things of the real photograph.“¹²⁹

3.1.1 Die suggestiven Buchstaben der Hollywood Hills und „the great horizontals“

Schon Jahre bevor das Bild *Is* entstand, hat Ruscha die Landschaft, oftmals nur andeutungsweise, in sein Werk (mit Schrift) integriert. Ruscha kreierte eine Art Panoramablick niedriger Hügel, deren Silhouette sich dramatisch vor der flammende Hitze und dem diesigen Sonnenuntergang Kaliforniens abhebt. So beispielsweise in *The Back of Hollywood* (1976-77, Abbildung 59), ein Billboard mit den eindrucksvollen Maßen 488 x 1524cm. Die *Eyes and Ears Foundation* hatte neun Künstlern die Möglichkeit gegeben „public art“ im Billboard-Format zu machen. Edward Ruscha wählte die Hollywood Hills und das Hollywood Zeichen, welches allerdings rückwärts zu lesen ist. Das Wort *Hollywood* sitzt, in Erinnerung an das berühmte Zeichen, direkt auf dem Horizont, scheint mit seinen Großbuchstaben auf uns gerichtet und aus dem Sonnenuntergang selbst aufzutauchen. Dieses Thema greift er im selben Jahr nochmals auf: *Halloween* (1977, Abbildung 60). Nun als eine visuelle Variante des Hollywood Zeichens, welches den Betrachter auf den

¹²⁹ Ed Ruscha zitiert in: Margit Rowell, Cornelia H. Butler, *Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha*. Göttingen, Steidl Verlag, 2004. S.24

ersten Blick täuscht, weil dieser bei einem mit H beginnenden Wort, vor einem in rot, orange, gelb und beinahe schwarz gehaltenen Himmel, auf einer angedeuteten Hügelkette mit nichts anderem als den Hollywood Hills rechnet. Wieder ein Spiel mit Assoziationen, denn die Farben stehen ebenso für die gruselige Nacht im Oktober. Die vielen Landschaften und Sonnenuntergänge, die darauf folgten, waren zwar in den seltensten Fällen regionenspezifisch, aber es fällt nicht schwer sie mit dem ersten Hollywood Bild und den Hollywood Hills zu verknüpfen. Dieser dezente Umgang mit Landschaft wird weitestgehend abstrahiert und in den darauffolgenden Bildern, wie *Oranges, Peaches, Pears, Apples, Grapes, You Name It* (1977, Abbildung 61) weiterentwickelt: unter einem düsteren Blau und Orange, welches immer noch eine dunkle Abendstimmung assoziiert, die tiefschwarze Hügelkette mehr und mehr vereinfacht und abstrahiert, schließt beinahe wie ein Balken der untere Bildrand ab. Die Horizontale dominiert das Bild, die Farbfelder werden zu Hintergründen. Hier wird auch kein Schild, also „Signal“ oder Zeichen mehr abgebildet, wie bei *Hollywood* – die Lettern schweben in der Mitte des Bildes über der kaum noch auszumachenden Hügelkette und der Betrachter muss nahe an das Bild herantreten, um die weißen, feinen, kantigen Buchstaben und Worte des Titels, welche feinsäuberlich durch Kommata getrennt sind, zu lesen. Das Bild wird selbst zu einem Zeichen.

In *She Slept with Two Windup Alarm Clock* (1978, Abbildung 62) ist die Landschaft verschwunden oder zumindest nicht mehr eindeutig als solche erkennbar. Ohne die vorhergehenden Bilder ist eine Assoziation mit einer Hügelkette geradezu ausgeschlossen.

Ruscha bleibt fasziniert von diesem Thema: ein Jahr später taucht in seinem Bild *Who Am I?* (Abbildung 63) eine winzige Figur auf. Es handelt sich um eines der wenigen Bilder in Ruschas Werk, in dem tatsächlich die menschliche Existenz in Erscheinung tritt. In den

meisten Fällen bleibt Ruscha der unsichtbare Schöpfer seiner Farbflächen und Worte und allein die Anspielung auf gesprochene Sprache durch das Wort lässt den menschlichen Kulturkreis erahnen. Der Betrachter kann in diesem speziellen Fall lediglich eine dunkle, angedeutet menschliche Figur erkennen, die links neben der Bildmitte auf einem leicht unebenen, schwarzen Streifen am unteren Bildrand steht. In einer diagonalen Verlängerung von dieser Figur zur rechten oberen Bildkante, stehen zwei Textblöcke: „Who am I“, in der relativen Bildmitte und weiter nach oben rechts versetzt: „Yes, That’s Right, Who Am I?“.

In einem beinahe abstrakten Bild taucht eine figürliche Andeutung auf, mit solch starker Fragestellung unter- beziehungsweise überschrieben. Die Figur, ebenso wie die hauchdünne Linie eines angedeuteten Horizonts, taucht in den folgenden Jahren immer wieder in Ruschas Werk auf: vgl. *A Question Of Cities*, 1979 oder *Mean As Hell*, 1979. Der landschaftliche Horizont wird zum Teil auch bestückt mit zwei Ölbohrtürmen (*Two Pumpers*, 1979, Abbildung 64) oder Telefonmasten (*Let’s Keep in Touch*, 1979) wie sie vor allem im Mittleren Westen zwischen Oklahoma und Kalifornien auf offener Strasse zu sehen sind (vgl. sein Buch *Twentysix Gasoline Stations*, 1963). In *Let’s Keep In Touch* bedient sich der Künstler wieder eines Wortspiels und untermauert sein verbales Spiel mit einem visuellen Zeichen. Verbal-visuelle Doppeldeutigkeit bleibt tief verankert.

Mit zunehmender Abstrahierung der angedeuteten Landschaft entfernt sich Ruscha außerdem in der Distanz: *Cities Across The Globe* (1980, Abbildung 66) veranschaulichen dies. Elf Städte sind auf einer leichten tiefblauen (Erd)Krümmung nebeneinander und leicht diagonal zueinander versetzt aufgeführt. Ein Stern markiert jeweils ihren Standpunkt: Chicago, Los Angeles, Phoenix, Honolulu, Dallas, Atlanta, New Orleans, Houston, Miami, Havana, Mexico City. Die dunkelblaue Andeutung eines Landstücks unter dem ebenso

tiefblauen „Himmel“ mit den eben genannten, hauptsächlich amerikanischen Städten, liest sich wie eine Landkarte aus großer Distanz und einem Blick von Westen nach Osten (diese Annahme lässt zumindest die perspektivische Versetzung der Sterne und ihrer Städte zu). Der Künstler, ebenso wie der Betrachter distanziert sich also auch räumlich von einem Landschaftsbild; von traditionell, kann keine Rede sein.

Dean Robert fasst den Umgang mit Landschaft und deren Gestaltung in dieser relativ frühen Schaffensperiode von Edward Ruscha wie folgt zusammen:

„These ‚grand horizontals‘, as he identified them, which were painted in lean and extra-lean sizes [...], became the support for a humorous routine of geographical, astral, and chronological mapping, as well as for linguistic overlays (with few exceptions the only indication of a human presence in the landscape).“¹³⁰

Anders als die Landschaftsbilder von Edward Ruscha, die in den vergangenen Jahren vor einem hyperillusionistischen Bergmassiv entstanden sind, sind seine frühen Arbeiten geprägt durch zwei abstrakte Bildebenen, da die Landschaft zum Teil so abstrahiert wird, dass lediglich der Horizont und die an Sonnenuntergänge erinnernde Farbigkeit überhaupt an eine Landschaft denken lassen. Ruscha hebt die Landschaft in eine Gegenstandslosigkeit und macht sie zum farbigen Hintergrund der darüber befindlichen abstrakten Bildebene des Wortes, des Satzes, der Sprache. In anderen Fällen werden seine Bilder zu subtilen Landkarten, deren geografische Zuordnung allein durch die darin und darauf angebrachten Städtenamen möglich wird. Dort, wo sich der Fluchtpunkt befindet, ist die Schrift. Der Betrachter wird selbst zum Fluchtpunkt. Die Schrift wird durch das

¹³⁰ Dean Robert: *Preface* in: Dean, Robert and Erin Wright (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume II, 1971-1982*. New York, Göttingen: Gagolian Gallery, Steidl Verlag, 2005. S.1

vorgegebene, beziehungsweise gewählte Format der Horizontalen übertrieben in die Länge gezogen, dehnt sich aus, wie sich das Sehen ebenfalls ausdehnt, sodass das Panorama voll erfasst werden kann. Singerman nennt diese Horizontalen, neben der untergehenden Sonne, der Erdkrümmung „clichés for visual expanse.“¹³¹ Hier kommt neben der räumlichen Distanz auch das Thema Zeit zur Sprache.

¹³¹ Singerman, Howard, *Ed Ruscha's Modern Language* in: *Parkett* 55, 1999. S.45

3.1.2 *Metro Plots* – Die Straßen von L.A.

Ende der 1990er und um das Jahr 2000 herum führt Ruschas „Erforschung“ der Landschaft in eine neue Richtung, auch wenn sie ansatzweise mit den *Thirtyfour Parking Lots* (Abbildung 67) aus dem Jahr 1967 vergleichbar ist. Am besten trifft es folgende Formulierung von Richard D. Marshall aus dem Jahr 2003:

*„[...] at once more abstract and more literal than earlier places“.*¹³²

Die Serie der *Metro Plots* beschreibt die kontinuierliche Faszination des Künstlers Edward Ruscha mit urbanen Landschaften. Der Bildaufbau ähnelt dem einer Straßenkarte, allerdings simplifiziert und abstrahiert er sie. Wie in der 1985-1986 entstandenen Serie *City Lights*, welche die Stadt bei Nacht zeigt (vgl. Abbildung 57), setzt sich die Serie ebenfalls mit Los Angeles, aus der Vogelperspektive betrachtet, auseinander. Auch bei den *Metro Plots* handelt es sich um abstrahierte Luftbildaufnahmen, welche die Stadt zu einem Muster aus Straßen werden lassen und den Blickwinkel betonen.

*„The paintings present what Ruscha calls „metro plots“ – blocks of metropolitan areas that are visually defined on the canvas by intersecting or parallel lines or by the actual written names of Los Angeles streets or avenues.“*¹³³

Ruscha beschreibt auf äußerst interessante, grafische Weise die Stadt eben aus der Vogelperspektive. Es sind beschriftete Kartenzeichnungen von ungeheurer Sprengkraft. Ihr Ausschnitt ist meist begrenzt auf zwei bis drei Straßennamen. Der Betrachter befindet sich in einem Zoom und kann sich den Zeichen der Megastadt Los Angeles weder visuell noch gedanklich entziehen.

¹³² *Metro Plots and Mountains* In: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.237

¹³³ ebd. S.237

Quer, schräg und vertikal verlaufende Straßen, kurvig verlaufende Boulevards, alles befindet sich vor einer Leere, welche die Stadt selbst bezeichnet. Dies und die Vergrößerung einer solchen „neighborhood“ lassen die gedruckten Straßennamen noch lange nachhallen.

Ruscha behandelt dasselbe Thema auf unterschiedliche Weise: die Straßennamen ziehen sich entweder über eine schwarzgraue Leinwand, die der Struktur einer Asphaltstraße sehr nahe kommt, oder erscheinen vor dem Hintergrund eines farbintensiven Bergmassivs. In einer ganz anderen Art und Weise setzt Ruscha hier ein Thema fort, dass sich bereits durch das frühe Stadium seiner Schaffenszeit zieht und welches er seither auf unterschiedliche Weise geprägt hat: das Thema Los Angeles. Seine Fotobücher aus den 1960er Jahren dokumentieren Objekte entlang der Straßen von Los Angeles. Wortbilder, wie *A Blvd. Called Sunset* (Abbildung 68) und eine Anzahl seiner horizontalen Landschaftsbilder der 1970er Jahre und ansatzweise seine dunkelgrundigen Schachtbrettmusterbilder/„Straßenmusterbilder“ der 1980er Jahre beschäftigen sich mit dem Thema Stadt, Los Angeles, Licht, Schatten, einem anderen Blickwinkel etc.

In der Serie *Metro Plots* handelt es sich bei den Straßennamen in der Tat um real existierende Straßen, die Ruscha in mehrfacher Vergrößerung auf einem Bildträger in abstrakte Formen verwandelt hat. Der Betrachter ist mit dem Thema „location“ und „direction“¹³⁴ konfrontiert. Eine gewisse Konfusion wird ausgelöst – wo befinden wir uns auf der Karte? Die Navigation wird erschwert und auf der anderen Seite durch zeichenhafte Hilfestellungen in Form von Straßennamen als Abstraktion beinahe wieder aufgelöst, der Betrachter in die reale Welt zurückgeleitet. Rusch äußert sich 1999

¹³⁴ vgl. *Metro Plots and Mountains* In: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.237

fogendermaßen zu dieser Serie:

„The idea of seeing something from the air [...] something from an angle. It's something that moves me as an artist [...] So it was kind of a natural thing that I began to gravitate toward, and then finally make, some of these (street) paintings. [...] These are patterns for streets [...] I have some kind of personal connection to these streets. They mean something to me in my history of living in L.A. [...] I'm looking at these in the abstract, and then also I'm bringing it back to reality by making these real streets that intersect each other.“¹³⁵

Ruscha behandelt diese Thematik auf sehr verschiedene Weise. Eine seiner ersten map-related Arbeiten, *Sunset-PCH* (Abbildung 69: Edward Ruscha, *Sunset – PCH*, 1998, Acryl auf Leinwand, 72 x 64 inches (182,8 x 162,6 cm)) hat den *Sunset Boulevard* und den *Pacific Coast Highway* zum Thema.

Auf dem sorgfältig mit Airbrush aufgesprühten blauen Grund, welcher in der oberen rechten Ecke stark verdunkelt ist, schlängeln sich in Kurven zwei Linien, welche typografisch und in ihrer Betitelung Bezug nehmen auf die Kreuzung des *Sunset Boulevard* und der *PCH*, also des *Pacific Coast Highway* nahe der Stadt Malibu. Durch die spray-paint Manier wird hier bereits das haptische Gefühl von Asphalt vermittelt. Der Betrachter geht natürlich davon aus, dass der obere Teil des Bildes, wie auf einer Karte üblich, Norden ist, der untere Teil Süden. „[...] Ruscha has apparently reversed conventional directions.“, schreibt Marshall „From his own, vantagepoint, the top of the painting is south, the bottom north, and left and right sides are, respectively, east and west – the opposite of

¹³⁵ Ed Ruscha in: Alexandra Schartz, *Conversation with Ed Ruscha in his Studio, Venice, California, October 23, 1999*, in: dies. (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.370-378, S. 375

what a commercial map would indicate.“¹³⁶ Ruscha bringt eine subtile Wendung in die Betrachtungsweise solcher Landkarten, doch bleiben die Namen und Richtungen dieser Straßen geografisch korrekt (vgl. eine Karte der Stadt Los Angeles (Abbildung 70, S.268).

Viele seiner Arbeiten aus dieser Zeit behandeln die Oberflächenstruktur der Straße durch die spray-paint Optik des Asphalts. Anderen wiederum dient ein Untergrund in Holzoptik (vgl. Abbildung 71: Edward Ruscha, *Santa Monica, Holloway*, 1998, Acryl und Bleistift auf Lithographie, 10 5/8 x 13 1/2 inches (27 x 35 cm)). Die Straßen verlaufen in Kurven oder Parallelen über das Bild hinweg (vgl. Abbildung 72: Edward Ruscha, *Hollywood to Pico*, 1998, Acryl auf Leinwand, 70 x 138 inches (177,8 x 350,5 cm)), – in perfekter und akkurater Schachbrett-Manier, den sogenannten *grid of streets* (vgl. auch *Santa Monica, Melrose, Beverly, La Brea, Fairfax*, 1998), wie es für amerikanische Städte so bezeichnend ist. Hier hält sich Ruscha noch stark an die gegebenen Voraussetzungen und bleibt der konventionellen Betrachtung von Straßenkarten oder Luftaufnahmen treu. Ruscha behandelt das Thema wesentlich weniger abstrakt als vergleichsweise Mondrian (vgl. *Broadway Boogie Woogie*, Abbildung 73), welcher nur durch Hinzufügen des Titels die konventionelle Realität in gewissem Sinne in das Bild zurück holt. Ruschas Bilder dagegen sind eine Homage an die Stadt Los Angeles – er tritt einen Schritt zurück, betritt die abstrakte Ebene, bleibt aber der piktoralen verbunden. Die Schrift holt den Betrachter zurück. Allein die Schrift, nicht die Ampeln, Straßenschilder, Palmen oder gar Autos, welche diese Straßen säumen, vermögen dies. In gewisser Weise bleibt die Darstellung für den Betrachter anonym. Nicht die Gegend, sondern die Perspektive

¹³⁶ *Metro Plots and Mountains* In: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.238

rückt in das Zentrum des Bildes. Dennoch überwindet er die physische Existenz des Bildes und füllt die Leinwand mit Zeichen einer Stadt, welche das minimalistische Fassungsvermögen des Bildes mit seiner geometrischen Grundlage und den einfachen Linien inhaltlich übersteigt.

Neben diesen doch minimalistisch geprägten Arbeiten, entwickeln sich zur selben Zeit komplexere *Metro Plots*, welche vor allem durch die Anordnung des Hintergrunds von der minimalistischen Komposition und Gestaltung Abstand nimmt: farbenfrohe Bergmassive, wie bereits an Hand des Bildes *Is* erläutert, kennzeichnen diese Arbeiten. Die Berge dienen als Hintergrund von dem sich auf den ersten Blick abstrakt gesetzte, alphabetische Zeichenreihungen abheben, welche zusammengesetzt verschiedene Straßennamen ergeben.

„A lot of my paintings are anonymous backdrops for the drama of words. In a way they're words in front of the old Paramount mountain. You don't have to have a mountain back there – you could have a landscape, a farm. I have background, foreground. It's so simple. And the backgrounds are of no particular interest. They are just meant to support the drama, like the „Hollywood“ sign being held up by sticks.“¹³⁷

Die majestätischen Bergmassive unterstreichen durch ihre dominante und überlegene Erscheinung die Wortzeichen und die dahinterstehende Stadt. Der Berg wird zu einem ikonisch visuellen Statement oder Kommentar und unterstützt die Kraft und Aussagekraft der zuvor formulierten Worte. Größenverhältnisse oder das Thema Realität werden vernachlässigt.

„It's not a celebration of nature. I'm not trying to show beauty. It's more like I'm painting ideas of mountains. The

¹³⁷ Edward Ruscha zitiert in: Bersen, Bill: *Ed Ruscha* (originally published in *Shift*, v. 2, n. 4, 1988, pp.14-17) in: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.274-280, S. 277f.

*concept came to me as a logical extension of landscapes that I've been painting for a while – horizontal landscapes, flatlands, the landscape I grew up. Mountains like this were only ever like a dream to me; they meant Canada or Colorado.*¹³⁸

Straßen, welche in L.A. einen einzigen Straßenblock umschreiben, erheben sich vor einem imposanten anonymen Gebirgsmassiv (vgl. *Highland, Franklin, Yucca*, 1999, Abbildung 75). Ruscha bleibt trotz starker Abstraktion des Hintergrundortes der geografischen Genauigkeit treu: so ist die Staffelung von dreizehn Straßen-, beziehungsweise Boulevarddenamen in *Artesia* (1998 oder *Alvarado to Doheny*, 1998, Abbildung 74) der tatsächlich parallel verlaufenden Straßen übernommen worden.

Links erheben sie sich vor einem Bergmassiv in scheinbar klirrender Kälte. Die Schrift ändert sich in ihrer Größe von unten nach oben, wobei die obersten Straßennamen so gut wie unlesbar sind. Ruscha spielt in der Serie der *Metro Plots* auf subtile Weise mit den Größen: Oberflächenstruktur, Muster, Abstraktheit, reale Welt, und Straßenkarten. Cityspace – Raum der Stadt – wird Teil des Themas.

„I'm showing big paintings of intersections and streets of Los Angeles with black speckled backgrounds that look like the inside of your oven. I guess I've always been intrigued by oblique perspectives, like aerial views [...] taking the viewer up in the air, so you can look down from an angle.“¹³⁹

Das Weglassen von Details und damit verbunden die absolute Fokussierung auf das Wort, das Zeichen und eventuell die Oberflächenbeschaffenheit des Bildträgers (gemeint hier die

¹³⁸ Mahoney, Elizabeth: *Top of the Pops*, in: The Guardian (London), August 14, 2001.

¹³⁹ Ed Ruscha zitiert in: Duncan, Michael, *The return of a Native Son: Painter Ed Ruscha Resurfaces in L.A. May 1998* in: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.342-343. S.342

Asphaltstraßenmuster) sind einziger Hinweis auf die Vermutung, dass es sich um ein Netz aus Straßen handelt. Trotzdem bleibt das typisch amerikanische Schachbrettmuster so vertraut erhalten, dass man dieses System aus Zeichen sofort mit einer Straßenkarte oder einer Stadt in Verbindung bringt. Ruscha reduziert seine Bilder auf den wesentlichen Aspekt, das wesentliche Zeichen einer Stadt aus der Luft betrachtet: die Straßen und ihre Namen.

Unter den Bildern befinden sich solche, die auf simple oder weniger simple Weise den Ort beschreiben an dem sich zwei Straßen treffen: die Kreuzung (z.B. *Melrose and Orange*). Vielen gemein ist der strukturierte Hintergrund. In allen Bildern vermisst man Gebäude oder Sehenswürdigkeiten der Stadt Los Angeles. Jedes Bild hält nur einen Ausschnitt der pulsierenden Metropole fest, ohne dabei jedoch genauer auf die Gegend einzugehen. Es werden keine Unterschiede gemacht zwischen Wasser und Land und alles was bleibt sind die Straßen und ihre Formen – ein System von Zeichen der Stadt Los Angeles.

3.1.3 Mirror Images - Symmetrie und Spiegelung

Die großen Leinwände dieser Serie folgen hauptsächlich einem Muster: Das Bild eines Berges oder Gebirgsmassivs wird verdoppelt, wie auf Karten eines Rorschach Tests (Abbildung 76). Der Berg spiegelt sich selbst. Es entstehen „zwei“ Berghälften, deren verblüffende Ähnlichkeit nicht sofort auffällt. Über jede Arbeit zieht sich ein Satz, der ebenfalls „gespiegelt“ ist, da es sich bei den Formulierungen um Palindrome handelt. Unberührtheit, Stille, Abgeschiedenheit suggerieren die grossformatigen Bergbilder bereits in seinen vorhergegangenen Landschaftsbildern, in denen ebenfalls Berge zu finden sind (vgl. *Is*). Die Monumentalität ist atemberaubend und scheint beinahe das Format zu sprengen.

Der Berg gilt weiterhin als Metapher für das Sublime. Doch der spirituelle Moment wird schlagartig beim Lesen der Slogans unterbrochen (vgl. *Tulsa Slut*, 2002, Abbildung 77).

Seit den 1990er Jahren, taucht Schrift in diesen eindrucksvollen, realistischen, sogar fotorealistischen Bildern auf. So reflektiert er die Tradition der Malerei, das wahrheitsgebundene malerische Konzept, nach 100 Jahren immer noch. Die Einführung von Text im Bild spielt bei Ruscha seit jeher eine große Rolle.

Mit Bildern wie *Lion in Oil* von 2002 (Abbildung 78) führt Ruscha einen neuen aufsehenerregenden Aspekt der Schriftintegration in sein Werk ein: Die Schrift rückwärts gelesen bildet wieder den Satz: *Lion in Oil*. Genauso verhält es sich mit den Bildern *Tulsa Slut* und *Sex at Noon Taxes* (2002). Es sind Zeichenketten, die von vorn und hinten gelesen gleich bleiben, also Palindrome (zu griechisch palindromos = rückwärtslaufend). Ruscha ordnet Zeichen, ihre Reihenfolge und Bedeutung so an, dass sie von vorne nach hinten

und von hinten nach vorne gleich zu lesen sind. Der vermeintlich deskriptive Text und Titel ist in bemerkenswerter Weise immer auch vor eine realistische, hyperrealistisch wirkende Landschaft, meist ein Gebirgsmassiv, gestellt. Auch die Landschaft wird 1:1 in der genauen Bildmitte an der Mittelachse symmetrisch gespiegelt. Damit greift Ruscha wieder die Faszination der Symmetrie auf, die ihn bereits an Jasper Johns *Target with Four Faces* (Abbildung 14) von 1955 begeisterte. Die Idee von Symmetrie fesselte Ruscha schon zu Beginn seiner Schaffensperiode, wie er in einem Interview mit Paul Karlstrom 1980 erklärt. Darin nimmt er Bezug auf Jasper Johns' *Target with four faces* aus dem Jahr 1955:

„So when I saw [Johns's] *Target*, I was especially taken with the fact that it was symmetrical, which was just absolutely taboo at art school – you didn't make anything symmetrical.“¹⁴⁰

Das Wort, beziehungsweise der Text wird als linguistisches Konzept verwendet. Die Textur von Wort und Text wird hervorgehoben und eine Deskriptivität des Titels ist nur schwer möglich. Vergebens sucht der Betrachter beispielsweise einen Löwen im Bild (vgl. *Lion in Oil*). Obwohl das Bild einer perfekten Nachahmung eines Gebirgszugs entspricht, geht sein Bildbegriff weit darüber hinaus. Die Mimesis-Theorie wird, wenn noch nicht durch die Spiegelung an der Mittelachse des Bildes, so spätestens durch das Wort verworfen. Mit der naturgetreuen, sogar illusionistischen Abbildung eines Gebirgszugs kann man sich erneut mit dem Thema des Surrealismus konfrontiert sehen. Wie bereits erwähnt geht es in Ruschas Werk um das Sehen, was hier erneut deutlich wird.

¹⁴⁰ Karlstrom, Paul: *Interview with Ed Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S. 118. Original: *California Oral History Project, Archives of American Art, Smithsonian Institution*; October 19, 1980; March 25, 1981; October 2, 1981.

In der Novemberausgabe 2002 des *ArtForum* war zu diesen Bildern zu lesen:

„Lion in Oil, 2002, read like cryptic messages coined and coded by military intelligence units. Others, like Tulsa Slut, 2002, Solo Gigolos, 2002, Sex at Noon Taxes, 2002, were consciously racier, conjuring adult film titles--but still disjointedly absurd, working against the majesty of their backgrounds in the same way porn makes a mockery out of narrative.“¹⁴¹

Hinter der wissenschaftlichen Disziplin des Palindroms und seiner Setzung im Bild kann man weit mehr spüren. Die Verwendung des Palindroms im Bild deutet auf den ersten Blick Züge bewusster Verschlüsselung an. Sein Wesen ist doch als eine Art Betrachterirritation zu deuten.

Für den Betrachter mag es eine irritierende Bildsprache sein. Doch auch dieser, den Betrachter möglicherweise verwirrende, Gebrauch der raffiniert gesetzten Buchstaben, ist Hinweis auf ein Wortspiel, was letztlich zum Sprachspiel wird und über die Spielerei hinaus geht, um auf diese Weise Ruschas rhetorischen, ästhetisch und intellektuell so brillanten Umgang, seine Auseinandersetzung mit Sprache zu unterstreichen.

¹⁴¹ Schwendener, Martha: *Ed Ruscha - Reviews*: New York. In: *ArtForum*, Nov, 2002. S.

3.2 Gedanken zum Zeichen bei Edward Ruscha

In den vorangegangenen Kapiteln wurde dargelegt, dass Edward Ruscha sich in die Untersuchung eines ganz bedeutenden Begriffs einreicht, den der Semiotik, die eine der großen kulturellen Revolutionen der Geisteswissenschaften auf literarischer und linguistischer Ebene darstellt. Ruscha integriert die abstraktere Bildebene der Lettern in sein Werk: die Zeichen können mit dem Verweis auf das kulturelle Wissen des Betrachters identifiziert werden, auch wenn es schwer fällt, diese Ebene mit den anderen Bildebenen in Beziehung zu setzen. In Ruschas Bildern passiert genau das, was Dieter Mersch in seinem Buch *Zeichen über Zeichen* beschreibt:

“Der Begriff des Zeichens vermittelt zwischen Denken, Sprache und Wissen.”¹⁴²

Dies geschieht zum einen bereits über den “Grundstoff der Malerei”, die Farbe, zum anderen über die Schrift, das Wort, seine Bedeutung und unweigerlich über die Assoziationen des Betrachters. Indem Ruscha etwas bezeichnet, setzt er seinem Werk einen Verstehensprozess voraus.¹⁴³

“Das worüber wir uns verständigen, sind gleichermaßen Zeichen, in denen die Welt und das, was wir von ihr wissen können, sich zeigt.”¹⁴⁴

Besonders eindrucksvoll wird dies dem Leser und Betrachter des Bildes *Large Trademark with Eight Spotlights* (1964, Abbildung 18) deutlich gemacht. In diesem vergegenständlicht Ruscha *20th*

¹⁴² Mersch, Dieter: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München 1998. S.7

¹⁴³ Vgl. Simon, J.: *Philosophie des Zeichens*. Berlin/New York 1989, S.39ff

¹⁴⁴ Mersch, Dieter: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München 1998. S.8

Century Fox. Hier spricht Ruschas Bild eindeutig und unverschleiert von einem Zeichen der Zeit, von neuen Medien, von Großbildwänden und Hollywoodkino. All dies und viele Assoziationen mehr, ausgedrückt in einem einzigen Bild durch ein kulturrelevantes Zeichen. Es ist darin die zeichensprachliche „Rede“ von Bildern, ersten wirklichen Traumbildern, welche die Traumfabrik des 20. Jahrhunderts kreierte hat. Im Mittelpunkt solcher Arbeiten steht die Fragestellung „wie wir die Welt denken oder erkennen können, wie wir zur Wahrheit gelangen, was ‘Wirklichkeit’ bedeutet [...]“¹⁴⁵ oder „worin das Wesen der Kultur und unserer Lebensformen besteht.“¹⁴⁶ So wird klar, dass es sich um eine Zeichenform oder ein Zeichensystem handelt auf das wir in Ruschas Werk treffen. Es dient als Mittel der Kommunikation, des Austauschs. Diese Grundbegriffe, Austausch und Kommunikation, sind wiederum stark mit unserer Gesellschaft und dem sozialen Miteinander verknüpft. Wie jeder andere Künstler teilt sich Ruscha in erster Linie durch sein Werk mit. Er präsentiert jedoch nicht nur das in der Öffentlichkeit, was er geschaffen hat, sondern setzt sich auch auf einer visuellen Ebene mit Aspekten der Kunst als Unterhaltung auseinander. Die verschiedenen Ebenen im Bild könnte man auch als Schnittflächen bezeichnen („Signifikant“ und „Signifikat“¹⁴⁷).

Ruscha sagt 1980 in einem Interview mit Paul Karlstrom folgendes:

„I guess I’m a child of communications [...] When I first became attracted to the idea of being an artist, painting was the last method; it was almost an obsolete, archaic form of communication. I felt newspapers, magazines, books – words – to be more meaningful than what some damn oil painter was doing. So I suppose it developed itself from that into the idea of questioning the printed word. Then in questioning, I began to see the printed word,

¹⁴⁵ Mersch, Mersch, Dieter: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München 1998. S.7

¹⁴⁶ ebd. S.7

¹⁴⁷ ebd. S.24

*and it took off from there.*¹⁴⁸

Ruscha führt uns mit seinen Zeichen zu folgender Erkenntnis. Der Ausgangspunkt und vornehmliches Terrain der Semiotik, die Sprache, wird hier deutlich: sie dient der (visuellen) Kommunikation.¹⁴⁹ Denn Ruscha meint mit dem Berg nicht nur eine Natur oder mit dem abstrahierten Straßenbild nicht nur eine Stadt, sondern auch "die gesamte Welt der Metaphern, Assoziationen und Texturen, die mit ihm verbunden sind".¹⁵⁰ Sinn und Bedeutung kommen hier zusammen. So beispielsweise in den Bildern *Standard Station, Amarillo, Texas* (Abbildung 21, S.222) oder *Large Trademark with Eight Spotlights* (Abbildung 18, 219), welche schon allein durch ihre Größe (164 x 308 cm und 170 x 335 cm) beeindrucken und deren Zeichen nicht nur für etwas, sondern als Teil einer Kultur stehen. Umberto Eco meint, dass Kultur "völlig unter einem semiotischen Gesichtspunkt untersucht werden"¹⁵¹ kann. "Wo Zeichen analysiert werden, wird Kultur erforscht."¹⁵² Genau das geschieht bei Edward Ruscha. Auf der anderen Seite weist er dies allerdings von sich, wenn er sagt:

*"If you isolate a word for just a moment and repeat it ten, fifteen times, you can easily drive the meaning from the word and from the sound of the word."*¹⁵³

¹⁴⁸ Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S. 150f. Original: *California Oral History Project*, Archives of American Art, Smithsonian Institution; October 19, 1980; March 25, 1981; October 2, 1981.

¹⁴⁹ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*. München, Wilhelm Fink Verlag 1972, S.20-26

¹⁵⁰ Mersch, Mersch, Dieter: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München 1998 S.18

¹⁵¹ Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1987. S.52,54

¹⁵² Mersch, 1998. S.21

¹⁵³ Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.151. Original: *California Oral History Project*,

Mit solch einer Aussage, welche die Bedeutung des Wortes über seine Konnotation hinaus katapultiert, gibt er dem Wort selbst den höchsten und gewichtigsten Stellenwert.

„I'm not trying to divorce what the word means from what I use it visually [...] it becomes a subject onto itself, and doesn't necessarily have to represent that thing [...]"¹⁵⁴

Der Betrachter mag sich im ersten Augenblick durch solch eine Aussage vor den Kopf gestoßen fühlen, bleiben doch Konnotationen mit Bildern und Worten wie *Annie* oder *Adios* keinesfalls aus. Nicht nur ist *Annie* ein weiblicher Vorname, sondern verweist auch die verwendete Typografie auf den Comic *Little Orphan Annie* (Abbildung 41, S.242). Ruscha wählt ein Layout, das sich für den ungeschulten Betrachter ebenso gut auf einem Ladenschild, wie auf einem Comic befinden mag. So ist bereits die gewählte Struktur der Typografie entscheidend für die visuelle Semantik und die ästhetische Botschaft. Was *Annie* genau bezeichnet, also auf welche außersprachliche Ebene *Annie* Bezug nimmt, interessiert nicht unbedingt. Was interessiert, ist die Stellung von *Annie* im Gesamtgefüge der amerikanischen Sprache und Geschichte.

Nicht jeder Betrachter wird dieselben Assoziationen erfahren oder empfinden. Allein wegen mangelnder Vorkenntnisse (siehe Comic) ist dies nicht möglich. Dennoch kann der Künstler diese nicht ausschließen, ob nun mit oder ohne Intention. Genauso verhält es sich mit dem Bild *Adios*, welches Ruscha in Kombination mit aufgeklebten Bohnen formuliert hat. Schon allein das Wort beschreibt die geografische Nähe Kaliforniens zur mexikanischen Grenze und Kultur, doch wird dies noch verstärkt durch die Verwendung eines kulinarischen Zeichens aus dieser Welt. Ruscha

Archives of American Art, Smithsonian Institution; October 19, 1980; March 25, 1981; October 2, 1981.

¹⁵⁴ Ebd. Karlstrom, S. 153.

weist diese Implikation zwar von sich und nennt es „unintentional“¹⁵⁵, also nicht beabsichtigt, aber sie bleibt dennoch vorhanden. Wenn nicht der Künstler, so schafft diese doch der Betrachter. So verhält es sich allerdings nicht mit allen Bildern. Ruschas Bild *Eye* (1969), für welches er auch Kidney-Bohnen verwendete, bleibt jeglicher Assoziation fern. Es sind Buchstaben, alphabetische Zeichen e-y-e, die aneinandergereiht das Wort Eye, also Auge, ergeben. Am Ende bleibt es Aufgabe des Betrachters Zusammenhänge zu erstellen, was wiederum abhängig ist von seiner Herkunft, Erfahrung und dem jeweiligen Bildungshorizont. Ruscha selbst bezieht folgende Stellung dazu:

*„The artist has to open his work to the interpretation of the public, and the public’s reaction is part of the work of art.“*¹⁵⁶

Der Betrachter nimmt die schiere Individualität des geschriebenen Wortes wahr und wird dazu aufgefordert, gar gezwungen seine Assoziationen hinzuzufügen.

*„It’s not much subject matter, I’m painting.“*¹⁵⁷

Solche Aussagen des Künstlers wirken schon fast wie Untertreibungen und doch sind die Worte in seinen Bildern zu mehr als Worten, zu abstrakten Objekten geworden. Die bekannte und verwendete Sprache, hält Definitionen der Worte bereit, ob diese nun

¹⁵⁵ Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S. 153. Original: California Oral History Project, Archives of American Art, Smithsonian Institution; October 19, 1980; March 25, 1981; October 2, 1981.

¹⁵⁶ Ed Ruscha zitiert in: ebd. Karlstrom, S.154

¹⁵⁷ Ed Ruscha zitiert in: Karlstrom, Paul: *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004 S. 161. Original: California Oral History Project, Archives of American Art, Smithsonian Institution; October 19, 1980; March 25, 1981; October 2, 1981.

wichtig oder unwichtig sind. Neben ihrer Bedeutung haben die gemalten Worte oft auch eine wortimmanente Kraft, wie *Smash* oder *Oof*. Sie sind weniger „subject matter“, haben mehr Gewichtung auf der Sprache, und Aussprache, auf Geräusch und Klang. Es handelt sich um *Signalworte*. Der Betrachter fühlt und erfährt wie sich seine Zunge bewegt, während er für sich das Wort liest ohne es laut auszusprechen und wird sich auf diese Weise seiner Person vor dem Bild bewusst. Die immer wiederkehrenden Zeichen in seinen Bildern könnten als kulturelle Codes, beziehungsweise das Bild als eine „kulturelle Figuration“¹⁵⁸ übersetzt werden. Denn Ruscha konfrontiert uns durch die Positionierung seiner Bildinhalte mit Gegenständen oder Worten, die zur Lebenswirklichkeit der Gesellschaft gehören. Wie auch sonst, sind solche Zeichen bedeutungsneutral und erlangen erst durch die Kontextualisierung mit anderen Zeichen oder einer Kultur ihre beziehungsweise eine Bedeutung (vgl. Umberto Eco Kapitel IV Überlegungen zur Theorie des Zeichens: der visuelle Code bei Eco und Ruscha. S.131ff.).

In Ruschas Werk findet sich eine sich ständig verändernde und dennoch wiederholende Zeichensprache, die gleichzeitig zum charakteristischen Merkmal seiner Kunst wurde. Die Zeichen können als Verbildlichung von Werten gelesen werden. Es gilt, diese Bildchiffren zu entschlüsseln.

In erster Linie geht es um drei wesentliche Faktoren beim Betrachten der Bilder von Edward Ruscha: um das Wort, welches als Zeichen wirkt; um das, worauf das Zeichen Bezug nimmt, was es beschreibt; schließlich um den Rezipienten und den Effekt, der bei ihm ausgelöst wird. Charles William Morris nennt in seiner Schrift *Grundlagen der Zeichentheorie* (1938) diese drei Komponenten der Semiotik:

¹⁵⁸ Böhm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S.12

„Zeichenträger, Designat und Interpretant.“¹⁵⁹ Edward Ruschas Werk ist gefüllt mit sinnlich wahrnehmbaren Zeichen.

¹⁵⁹ Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie* (1938). Kap. II *Semiose und Semiotik*. In: Mersch, Dieter: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*, München 1998, S.57

IV.

**ÜBERLEGUNGEN ZUR THEORIE DES
ZEICHENS: DER VISUELLE CODE BEI
ECO UND RUSCHA**

Am Anfang von Ruschas Werk steht die Darstellung von Massenprodukten und kommerziellen Produkten sowie die Anspielung auf die Strategien der Werbung (so malte er ein Produkt in seiner "tatsächlichen Größe", siehe *Actual Size*). Die Bilder verfügen auf den ersten Blick über die Marker und das visuelle Zeichen des Pop. Ruscha, Absolvent des Chouinard Art Institute, wurde gegen seine Neigungen geschult, um in der Weise des abstrakten Expressionismus zu malen. Was bei seinen Gemälden jedoch eindeutig nicht als Pop zu bezeichnen ist, ist die Bedeutung die Ruscha dem einzelnen Element und seinen Qualitäten als Objekt beimisst. Während Pop-Darstellungen von kommerziellen Produkten in der Regel die Außenverpackung zeigen (Andy Warhols und Tom Wesselmanns Coca-Cola-Flaschen, Mel Ramos Velveeta Cheese-Boxen), zeigt Ruscha innere Substanz durch beispielsweise Hinzufügen zerdrückter Rosinen mit einem schmierigen Fleck von brauner Farbe unter dem Deckel der Sun Maid Box (*Box Smashed Flat*).

Weiterhin sind die meisten ikonischen Themen des Pop seriell (Warhols Reihen von Campbell's Soup und Coke Dosen), während Ruscha ein einzelnes Element mit aufwendiger Trompe l'oeil-Pflege zeigt. Fotografische Studien der Objekte zeigen auch, dass Ruscha seine Bilder nicht aus Magazinen oder Zeitungen gewann und entnahm. Es handelt sich um tatsächliche Objekte. Die Quellen für seine ersten Bilder waren eine einzige Dose verarbeiteten Fleisches und eine Schachtel mit Rosinen, die er in seinem Atelier fotografiert hatte. Er präsentiert sie als greifbare Dinge mit Taktilität, Gewicht und Geschwindigkeit. Diese Auseinandersetzung mit Materialität kann man bei Ruscha durch sein gesamtes Werk verfolgen: sowohl auf dem Gebiet der Worte als auch der Bilder. Er verwendet das Wort als undurchsichtiges Zeichen, dessen Materialität an seinen Sinn und seine Bedeutung gebunden sein mag. Dabei ist nicht nur

das Auge des Betrachters privilegiert, sondern auch dessen Ohren und sein Tastsinn werden angesprochen. Seine Arbeiten gehen über das rein Visuelle hinaus.

Seine Notizbücher zeigen, dass er allein zwischen 1960 und 1972 mehr als vierhundert Worte dargestellt hat. Diese Worte sind weniger transparente Anzeichen für Pop und den darüber befindlichen Begrifflichkeiten (Massenkultur, populäre Medien, mechanische Reproduktion), als vielmehr selbstreferentielle physische Materie.

Im ersten Jahrzehnt arbeitete Ruscha zumeist mit einzelnen Worten, später – seit den frühen 1970er Jahren - auch mit Redewendungen und Sätzen. Sie scheinen wie humorvolle Einzeile, die scheinbar zufällig aus der Highway- und Film-Kultur der Stadt Los Angeles zu stammen scheinen: *Paramount. Gas. Western. I Twisted Through More Damnd Traffic Today.*

Nach beinahe zwei Jahrzehnten der Abstraktion schuf der Pop neue Bilder und erkennbar schnell veränderten sich Bedingungen der künstlerischen Produktion und Rezeption. Auch Ruschas Werk wurden dieser Kategorie zugeordnet: Produkte von Markennamen oder Namen wie *Hollywood* oder *20th Centuray Fox* beschworen dies herauf.

Ruschas Werk ist ein sich ständig entwickelndes System verbaler und gleichzeitig visueller Zeichen. Im Werkprozess werden Gedanken und Erkenntnisse einer objektiven Realität formuliert. Das Sprachsignal, als schriftliches Zeichen, teilt Sachverhalte mit. Das Zeichen, bei Ruscha, ein wichtiges Bildmotiv, gilt in seinem Denken als Träger von Ideen, Positionen, Intentionen, Gegenständlichem und Gedanklichem. Auch wenn die menschliche Sprache primär Lautsprache, also vokal-auditorisch, ist, so macht er häufig auf den physischen und psychischen Eindruck des Lautes aufmerksam.

Welches populäre Potential sich in der geisteswissenschaftlichen Disziplin der Semiotik verbirgt, beweist auch seit den siebziger

Jahren der italienische Theoretiker und Schriftsteller Umberto Eco. Denn dieser erlangte zwar aufgrund seiner Romane – wie *Der Name der Rose* oder *Das Foucaultsche Pendel* – weltweite Berühmtheit. Ecos Erzählprosa enthält, neben spannenden Kriminalgeschichten, vor allem eines: komplexe kulturwissenschaftliche und semiotische Theorien und Gedankenkonstrukte. Ganz im Sinne der Ecoschen Philosophie, angesiedelt zwischen Moderne und Postmoderne, sind auch in seinem Oeuvre die Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst fließend, wenn nicht aufgehoben.¹⁶⁰ Inwiefern Eco mit Schriften wie der *Einführung in die Semiotik*¹⁶¹ dazu beitrug der Zeichentheorie einen gefestigten Platz als zeitgeschichtliche wissenschaftliche Disziplin zuzuweisen, zeigt sich darin, dass Umberto Eco 1975 die weltweit erste Professur für Semiotik an der Universität Bologna übernahm.

Ecos Zeichentheorie - ein Kulturmodell universellen Ausmaßes

Deutlich in der geistigen Tradition eines Ernst Cassirer, Charles Morris und vor allem Charles Sanders Peirce stehend, ist auch für Eco der Mensch nicht nur ohnehin homo symbolicus, sondern auch als Kulturschöpfer und –träger existentiell eingebettet in einen Kosmos von Signifikationen.

Wie bei Peirce gelangt Semiotik so auf eine transzendente Ebene, wonach „alles Denken [...] ein Denken in Zeichen sein“ muss.¹⁶² Ecos semiotischer Zugang ist damit philosophische Fundamentaltheorie, „soweit [diese] ‚alles‘ unter den Begriff des Zeichens stellt.“¹⁶³ Besondere Betonung kommt weiterhin der Kontextualität der Signifikationen zu:

¹⁶⁰ Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald, *Ecos Echos: Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

¹⁶¹ Italienisches Original 1968, deutsche Ausgabe in erster Auflage 1972.

¹⁶² Mersch, Dieter, *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg: Junius 1993, S. 80.

¹⁶³ Ebd., S. 75.

„Jedes Zeichen ist abhängig von der Gesamtheit jener Kultur, die es produziert, verwendet und weitervermittelt, und seine Deutung führt zurück auf „alles“, was schon kommentiert, verstanden, diskutiert oder kritisiert wurde.“¹⁶⁴

Da jede Kultur Veränderungen unterworfen ist, muss auch das Zeichenmodell von Dynamik gekennzeichnet sein; Semiose, Codifizierung, Interpretation der Zeichen etc. unterliegen einem kontinuierlichen Wandel. In dieser Hinsicht schließt sich Eco der Kritik Roman Jakobsons an de Saussure an, da zwar die Verbindungen zwischen Zeichen und Signifikaten arbiträr seien, jedoch nicht die kulturell bedingten Mechanismen der Zeichendeutung. Peirce' entscheidende Entwicklung in der Semiotik ist somit auch für Eco von großer Evidenz: Zeichen und Bezeichnetes bilden mit dem Interpretanten eine „genuin triadische Relation“¹⁶⁵, wenn auch der italienische Wissenschaftler von einer definitiven, finalen und somit „wahren“ Interpretation von Semiose und Zeichen absieht.

Die Semiose bleibt kontingent, das Signifikat ungleich mit seinem real existierenden Gegenstand auf den das Zeichen selbst – wenn überhaupt – nur scheinbar verweist. „Der Inhalt des Zeichens besteht letztlich in dem Prozeß oder der Potentialität seiner unendlichen Auslegbarkeit. In ihm ist virtuell der gesamte Bestand der Kultur präsent.“¹⁶⁶

Semiotik der visuellen Codes

Im Vorwurf an die Semiotik der verbalen Sprache Vorzug gegenüber den visuellen Zeichen gegeben zu haben, widmet Eco das zweite

¹⁶⁴ Ebd., S. 110.

¹⁶⁵ Ebd. S. 94.

¹⁶⁶ Heydrich, Wolfgang, *EcoLogie . Salz in semiotische Suppe. In: Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald, Ecos Echos: Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken.* München: Wilhelm Fink Verlag 2000. S.83/84

Kapitel der *Einführung in die Semiotik* den visuellen Codes – unter Vermeidung der üblichen linguistischen Termini.¹⁶⁷ Der Ansatz des Autors ist, zu untersuchen, warum und auf welche Art visuelle Zeichen scheinbar mit Objekten und Aussagen der „Realität“ in Beziehung stehen, auf diese verweisen – warum beispielsweise das Porträt einer Person den Betrachter jene Person erkennen lassen, Ähnlichkeit zugestehen lässt.

„Es ist Tatsache der gewöhnlichen Erfahrung, daß wir außer durch verbale (willkürliche, konventionelle, auf Grund von diskreten Einheiten gegliederte) Zeichen auch durch abbildende Zeichen (die natürlich und motiviert und zutiefst mit den Sachen verbunden erscheinen und sich in einer Art sinnlichen Kontinuums zu entwickeln scheinen) kommunizieren können: Das Problem der Semiotik ist es, in Erfahrung zu bringen, wie es zugeht, daß uns ein graphisches oder photographisches Zeichen, welches kein materielles Element mit den Sachen gemein hat, als den Sachen gleich erscheinen kann.“¹⁶⁸

Ruscha versucht diesen Zeichen Materialität zu verleihen.

Grundlegend für die Ausführungen ist wiederum Peirce' triadische Unterscheidung des Zeichens, insbesondere ein Teilaspekt dieser Triade:

Zeichen – in Beziehung zum Objekt¹⁶⁹

Icon	Index	Symbol
das Porträt der Mona Lisa, ein Diagramm, eine Strukturformel...	ein Anzeigepfeil, ein nasser Fleck auf dem Boden...	das Signal für verbotene Fahrtrichtung, das Kreuz, eine ikonografische

¹⁶⁷ siehe Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S.197

¹⁶⁸ ebd. S. 203/204.

¹⁶⁹ Tabelle in Anlehnung an Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 198.

		Konvention...
--	--	---------------

Ecos Fragestellung lautet in Anbetracht dieser Aufteilung folgendermaßen: Gründen visuelle Kommunikationsphänomene auf (kulturspezifische) Konvention? Oder anders gefragt: Bergen alle visuellen Zeichen mehr oder weniger fixe Codes?

Im Falle von Symbol und Index besteht für Eco keinerlei Zweifel: beide sind Bestandteil einer codifizierten „Sprache“ bzw. vermitteln ihre Information über ein System von Erfahrungen und Konventionen.¹⁷⁰ Doch Zeichen, die nach dem Peirceschen Modell in die Kategorie Ikone fallen (und die zugleich die kunstgeschichtlich interessanteren sind) erweisen sich als problematisch zu klären – denn Eco geht nicht konform mit den Ansätzen von Peirce und Morris, die dem ikonischen Zeichen zusprechen, ihren Gegenstand aufgrund von „Ähnlichkeit“ und „gemeinsamen Eigenschaften“ darstellen zu können.

Eco argumentiert: Zwei schwarze Flecken auf einem zweidimensionalen Porträt seien schließlich kaum „dieselben Eigenschaften“ wie die in Dreidimensionalität existierenden Nasenhöhlen der porträtierten Person.¹⁷¹ Stattdessen funktioniere das Ikon nach einem komplexen, kognitiven und zugleich kulturdependenten Vorgang von Selektionierung und Strukturierung aufgrund von Erfahrungssystemen, über Codes:

„Ein Code systematisiert relevante Züge, die auf einer bestimmten makro- und mikroskopischen Ebene ausgewählt werden; analytischere Teile, feinere Gliederungen seiner relevanten Züge können diesen Code nicht betreffen und von einem zugrundeliegenden Code erklärt werden.“¹⁷²

¹⁷⁰ Siehe ebd., S. 199.

¹⁷¹ Siehe Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 200.

¹⁷² Ebd., S. 250.

Die Kommunikation der Ikone geschieht somit nicht aufgrund übereinstimmender Eigenschaften gegenüber dem korrespondierenden Objekt. WahrnehmungsCodes gewähren die Wiederherstellung ausgewählter Wahrnehmungsbedingungen. Ikonen „selektionieren diejenigen Stimuli“, die über ErfahrungsCodes eine „Wahrnehmungsstruktur“ ermöglichen, welche „dieselbe ‚Bedeutung‘ wie die vom ikonischen Zeichen denotierte wirkliche Erfahrung besitzt.“¹⁷³ Allerdings, so willkürlich ein Zeichen selbst ist, benötigt es die Absicherung durch diverse Codes¹⁷⁴ und durch eine bestimmte grafische Konvention, um als Bedeutungsträger fungieren zu können:

„[...] die relevanten Züge müssen kommuniziert werden. Es gibt also einen ikonischen Code, der die Äquivalenz zwischen einem bestimmen graphischen Zeichen und einem relevanten Zug des ErkennungsCodes festlegt.“¹⁷⁵

Trotz dieser theoretischen Ausführungen kommt Eco auf den Begriff der „Eigenschaften“ zurück. Zu gefestigt bleibt der Eindruck in unserer Kultur, dass ein Zeichen – als ikonisches, wie Eco es nennt – „einige Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes wiederzugeben scheint.“¹⁷⁶ Wie abhängig diese Empfindung wiederum von den jeweils aktuellen kulturellen Umständen ist, versucht der Autor in einem Vergleich von Renaissance- und Kubismus-Künstlern nahezulegen: Während der Maler der Renaissance gewohnt war, Eigenschaften zu malen, die er sah, tendierte der Kubismus-Künstler dazu, auch die anderen wiederzugeben, um die er wisse – problematisch für ein Publikum, das (noch) nicht über eine derartige Abbildungsart, beziehungsweise.

¹⁷³ Ebd., S. 202.

¹⁷⁴ Eco gelangt neben den erwähnten zu einer ganzen Reihe von Codes, darunter auch Erkennungs- und Übertragungscode. Siehe Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 246ff.

¹⁷⁵ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 206.

¹⁷⁶ Ebd., S. 213.

-übereinkunft verfügt.¹⁷⁷ Wie stark die Konventionalisierung, auch als Erwartungshaltung des Rezipienten, auf die Lesbarkeit visueller Zeichen wirkt, ist markant auch in der Deutung offenbart, die eine Büste im Allgemeinen erfährt: Sie gilt als Porträt einer Person – und nicht als Fragment oder gar als abgeschnittener Kopf.¹⁷⁸ Dass real existierendes Denotatum und Ikon sich allerdings gerade aufgrund dieser Erwartungshaltung – wohlgemerkt aus heutiger Perspektive – nur wenig „gleich“ können, exemplifiziert Eco an Dürers *Nashorn* (Abbildung 80). Schlicht formuliert: Wer um das Aussehen eines Nashorns weiß, erkennt ein solches kaum in der Abbildung Dürers. Dennoch griffen Zoologie-Bücher über Jahrhunderte auf die bereits konventionalisierte Darstellung des „Dürer-Nashorns“ zurück – nur so war der Rezipient imstande aus der Abbildung das Signifikat „Nashorn“ herauszulesen.¹⁷⁹

„Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren. Wenn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes. Es ist konstruierbar und erkennbar auf Grund derselben geistigen Operationen, die wir vollziehen, um das Perzept zu konstruieren, unabhängig von der Materie, in der sich diese Beziehungen verwirklichen.“¹⁸⁰

Doch steht die Konventionalisierung, beziehungsweise Codifizierung ikonischer Zeichen fest: Da deren fakultative Varianten, Ecos Argumentation folgend, gegenüber den relevanten Zügen überwiegen, die Uneindeutigkeit auf diese Weise noch gesteigert

¹⁷⁷ Siehe Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 207.

¹⁷⁸ Siehe Gombrich, Ernest: *Art and Illusion*. New York: Pantheon Books 1960, Kapitel V.

¹⁷⁹ vgl. Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 211/212.

¹⁸⁰ Ebd., S. 213.

wird durch die individuelle Auswahl, den Idiolekt des „Zeichensetzers“, erweisen sich die Codes als schwach – verglichen mit denen der verbalen Sprache – und bleiben schwer definierbar, geradezu unvorhersehbar in ihren Manifestationsmöglichkeiten.¹⁸¹ Dies bedeute „aber nicht, daß es auf der ikonischen Ebene keine Konvention gäbe. [Es] bedeutet, daß es da *äußerst viele* Konventionen gibt, viel mehr als in der verbalen Sprache. d. h. man kann nicht von dem ‚ikonischen Code‘ im allgemeinen sprechen, sondern von *vielen* ikonischen Codes.“¹⁸²

Hinzuzufügen ist, dass Eco sich einer Erörterung Jakobsons anschließt, in welcher ebenfalls von den offenbar freien, expressiven und individuellen Variationen strenger Codes ausgegangen wird. Dies sei der Grund, warum kunstwissenschaftliche Bildbeschreibungen über ein Repertoire von Bezeichnungen, wie „anmutige Linien“, „nervös“ oder „schwer“, verfügen; dem individuellen Stil eines Künstlers also bereits konnotierte Zeichen ästhetischer Kategorien innewohnten.¹⁸³ Angesichts dieser Komplexität wundert es nicht, dass Eco auch das visuelle Zeichen an sich einer vielschichtigeren Ebene zuweist. Zwar basiert seine Argumentation auf der Gliederung von Luis Prieto:¹⁸⁴

Figuren: ausschließlich mit unterscheidendem Stellen- oder Oppositionswert, ohne Anteil an den Faktoren der bedeutungstragenden Elemente.

Zeichen: Elemente der Bedeutungsdenotation oder -konnotation

Seme: besonderes Zeichen, Signifikat entspricht statt Zeichen einer Aussage der Sprache.

¹⁸¹ Ebd., S. 217.

¹⁸² Ebd., S. 244.

¹⁸³ Siehe Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 219/220.

¹⁸⁴ Siehe ebd., S. 236.

Doch fungiert nach Eco jedes visuelle Zeichen als Sem, als ikonische Aussage. „Auch die größte Silhouette eines Pferdes entspricht nicht nur dem verbalen Zeichen ‚Pferd‘, sondern einer Reihe von möglichen Aussagen vom Typ: ‚stehendes Pferd im Profil‘, ‚das Pferd hat vier Beine‘, ‚das ist ein Pferd‘ usw.“¹⁸⁵

Moderne Kunst als visuelles Zeichen

Außer Frage steht wohl, dass die moderne Kunst zu einem speziellen Umgang mit Konventionen tendiert, ob konkretisiert in Ablehnung oder auch ausgiebiger Reflexion konventioneller Regeln. Somit ließe sich der Semiotik Ecos ein Bruch mit ihrem universalen Anspruch entgegensetzen:

„Wenn die ikonischen Zeichen auf sehr subtilen Codifizierungsprozessen basieren, entziehen sich dann die anikonischen visuellen Konfigurationen jeder Codifizierung? Bis zu welchem Punkt gilt der Einwand von Lévi-Strauss gegenüber der abstrakten Malerei, d. h. [...], daß sie keine Zeichen präsentieren sondern einfache Naturgegenstände? Und was soll man sagen angesichts der Phänomene der informellen und materialen Malerei [...]?“¹⁸⁶

Hinsichtlich der „abstrakt geometrischen Malerei“ wirft Eco die Frage nach strengen mathematisch-geometrischen und gestaltpsychologischen Codes auf, hinsichtlich der informellen Kunst die Frage, ob diese nicht als Intentionsantipode zu Bildern mit figurativem und mathematisch-geometrischem Code behandelt werden muss.¹⁸⁷ Nicht weniger diskussionswürdig erscheint sein Ansatz im informellen Werk den Code auf einer „Art mikrophysikalischen Ebene [zu] bestimmen, deren Code der Künstler

¹⁸⁵ Ebd., S. 236.

¹⁸⁶ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 262.

¹⁸⁷ Siehe ebd. S. 262/263.

in den Strukturen des Stoffes entdeckt, den er bearbeitet.[...] Auf jeden Fall gibt es im informellen Werk den Idiolekt, der alle Ebenen bindet, d. h. denjenigen mikrophysikalischen Code, der im Innersten der Materie entdeckt worden ist [...].“¹⁸⁸

Als Charakteristikum, beinahe der gesamten zeitgenössischen Kunst, setzt Eco die Begründung eines neuen Codes voraus, der ausschließlich in dem jeweiligen Werk identifizierbar ist – allerdings aufgrund seiner Individualität nur mit Hilfe „von außen“.

„In einem informellen Bild, in einer seriellen Komposition, in bestimmten Typen der allerneuesten Dichtung stellt das Werk dagegen [...] einen autonomen Code auf (und das Werk ist sogar eine Diskussion über diesen Code, die Poetik seiner selbst). [...] Das Werk strebt eine solche Autonomie von den bestehenden Konventionen an, daß es ein eigenes Kommunikationssystem begründet: Aber vollständig kommuniziert es nur, wenn es sich auf komplementäre Systeme sprachlicher Kommunikation stützt (die ausdrückliche Poetik), welche als Metasprachen in Bezug auf die vom Werk aufgestellte Code-Sprache gebraucht werden.“¹⁸⁹

Eine Krisenhaftigkeit und Problematik dieses künstlerischen Kommunikationsmodells schwingt in Ecos Beschreibung offensichtlich mit. Doch deutet der Semiotiker „die verschiedenen post-informellen Richtungen“ als „Überwindung dieses Zustands“. In Assemblagen oder in der *Pop Art* würden mit einer Rückkehr zu konventionellen Codes auch wieder „die gewöhnlichen Benutzer dieser Zeichen“ angesprochen, wenn auch auf provokante Art und Weise:

„Auch hier macht der Künstler, der sie benutzt, aus ihnen Zeichen einer anderen Sprache und stellt letztenendes im Werk einen neuen Code auf, den der Interpret aufdecken muß; die Erfindung eines noch nicht dagewesenen Codes

¹⁸⁸ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972, S. 263.

¹⁸⁹ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972, S. 264/265.

*bei jedem Werk (bestenfalls bei der Werkserie desselben Autors) bleibt eine der Konstanten der zeitgenössischen Kunst. Aber die Aufstellung dieses neuen Codes verwirklicht sich in dialektischer Beziehung zu einem vorherbestehenden und erkennbaren System von Codes.*¹⁹⁰

Eine Ästhetik der Offenheit

So umfassend sich Ecos Semiotik als Kulturmodell erweist, so differenziert zeigt sie sich gleichsam als ästhetische Theorie. Eine Interpretation, verstanden als Zeichengeschehen, bezieht sich nicht auf das Kommunikationspotential, das ein Rezipient in einem Kunstwerk wahrnehmen kann. „Die Eigenart, die in dieser Perspektive für ästhetische Zeichen besteht, lässt sich knapp mit den Begriffen „Offenheit“ und „Unbestimmtheit“ charakterisieren. Kunstwerke bleiben trotz aller Bemühung eines Interpreten immer unbestimmt und folglich offen für weitere und andere interpretative Auseinandersetzungen.“¹⁹¹

Vor allem das ästhetische Zeichen ist gekennzeichnet von einer Polysemie, die zusätzlich darin Betonung findet, dass diese Zeichen eine wesentlich freiere Bindung an konventionelle Codes erfahren als es hinsichtlich der nicht-ästhetischen der Fall ist. Ein abgeschottetes Kommunikationsmodell wird im einzelnen künstlerischen Kontext geschaffen und basiert auf eigenen Codifizierungsregeln und Idiolekten. Dementsprechend können diese Codes erst in nachfolgenden Zeichenrelationen und -anwendungen zur Anwendung kommen.¹⁹² Ein weiteres Resultat dieser Offenheit der

¹⁹⁰ Ebd., S. 265.

¹⁹¹ Bertram, Georg W., *Ästhetik der Offenheit*, in: Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald, *Ecos Echos: das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000. S. 109-133. S. 110. Meiner Ansicht nach muss hier Bertrams Charakterisierung die Bezeichnung „relative Offenheit“ hinzugefügt werden, da Eco den visuellen Zeichen aufgrund der angenommenen Codifizierung und Strukturierung durchaus einen gewissen Grad an Determiniertheit zuspricht.

¹⁹² Ebd., S. 112.

visuellen und ästhetischen Zeichen ist die Übercodierung, die ihnen spätestens durch die unendlichen Deutungsmöglichkeiten implizit werden kann – irrelevant, inwiefern dies einer Intention des Autors entspricht oder nicht.

„Zeichen sind kulturelle Erfindungen; sie stehen für „etwas“, indem sie dieses bedeuten, und sie bedeuten es, weil sie so verstanden werden. Jedes Verstehen wiederum gründet in einem Akt der Interpretation, der die Welt, so wie sie „ist“, nicht „berührt“, sondern „erschafft“. Sinn wird durch immer neue Interpretationen erzeugt, erweitert, übersetzt und umgewandelt. Der Prozeß der Semiose erweist sich als ein unendlich produzierendes Geschehen, das nirgends zu einem Abschluß kommt. Die Zeichen finden keinen Halt, sondern höchstens eine Haltlosigkeit.“¹⁹³

„Halt inmitten der Haltlosigkeit gewährt darum einzig das „allgemeine Weltwissen“, das wiederum Halt in nichts hat. Verstehen heißt, sich auf eine kulturelle „Totalität“ beziehen, die freilich so relativ ist wie die Kulturen selber und so vielfältig wie die Zeiten, die sie hervorbringen.“¹⁹⁴

Bei Umberto Eco ist alles als Zeichen anzuführen, was aufgrund einer vorangehend ausgemachten sozialen Übereinkunft als etwas aufgefasst werden kann, das für etwas anderes steht. Kultur ist hier wie ein Mantel von solchen Zeichen, der den Betrachter umgibt. Es handelt sich dabei insbesondere um grafische Zeichen (vgl. auch Ruscha), die präzise Anweisungen geben und Informationen übermitteln. Eco nennt in der Einleitung von *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* beispielsweise das Pariser Telefonbuch, welches Auskunft darüber gibt, wer Arzt ist und wie er zu erreichen ist.¹⁹⁵ Die Zeichen haben also eine Orientierungsfunktion. Eco nennt weitere Beispiele allgemein

¹⁹³ Mersch, Dieter, *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg: Junius 1993. S.105.

¹⁹⁴ Ebd., S. 110.

¹⁹⁵ Vgl. Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1977. S.10

benutzter Zeichensysteme:

- *Telefon*: ein „akustisches Signal“ sagt, ob die Leitung frei ist. „[D]ieses Geräusch steht für das verbale Äquivalent ‚Leitung ist frei‘.“¹⁹⁶ In Ruschas Arbeit *Let's Keep in Touch* stehen die dargestellten Telefonmasten auch als Zeichen für eine kommunikative Verbindung.
- *Adresse*: sie ist „ein Zeichen, das auf einen genau festgelegten Ort in der Stadt [...] verweist.“¹⁹⁷ Die verbal empfangene Adresse muss dann mit dem Straßenschild verglichen werden. Ruschas *Metro Plots* Arbeiten funktionieren auf ähnlicher Ebene: vor einem abstrakten Hintergrund sind sie Verweis auf eine Stadt. Der Betrachter sieht sich einem Straßensystem gegenüber gestellt, welches Information darüber erteilt, wo er sich befindet.

Es wird deutlich, dass solch ein „Netzwerk von Zeichensystemen“ die soziale Interaktion und Kommunikation maßgeblich bestimmt. Bei Schrift handelt es sich um ein Zeichensystem, das wir alle kennen. In innerhalb einer Gesellschaft als Mittel der konkreten Kommunikation oder des Austauschs. Aber bei Ruscha geht der sprachliche Wert über den klassischen, mitteilbaren Gebrauch von Sprache hinaus. Die Verwendung von Sprache findet bei ihm unterschiedliche Anwendung. Das Wort als Zeichen, als linguistisches Konzept oder als Objekt. Mal liegt die Gewichtung auf der Sprache, der AUSsprache, mal auf der Bildhaftigkeit der Sprache.

Edward Ruscha verwendet die Zeichen seiner Zeit, ergo die eigenen Codes bzw. kulturellen Daten, in seinen Bildern und geht dabei über den banalen Sinn des Ausdrucks hinaus. Er hinterlässt so seine ganz

¹⁹⁶ ebd. S.10

¹⁹⁷ Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1977. S.11

eigenen, sichtbaren, kulturellen Spuren auf einer Leinwand: grafische Ausdrücke (Punkte, Striche etc.) stehen neben akustischen Worten und visuellen Erfahrungen einer Lautäußerung. Wurzel seiner Arbeiten ist der allgemeine Sprachgebrauch und „die Gesellschaft, die die Zeichen benutzt, um zu kommunizieren, zu informieren, zu lügen, zu täuschen, zu beherrschen und zu befreien“¹⁹⁸. Er erhebt sie in nichtverbale Ebenen und befasst sich mit Semiotik.

Die Zudringlichkeit der Zeichen in Ruschas Bildern ist offenbar und unübersehbar: das Wort ist sowohl physisches Ding als auch Förderer von Bedeutung; es ist bildliches Objekt und Träger sprachlicher Resonanz und Assoziation zugleich. Sein Material ist die Sprache, aber diese, seine Sprache ist materiell und erhält eine Größe als Ding inmitten einer Welt des Sprachlichen, in welcher Größe eigentlich nicht existiert (die Größe von Worten ist nicht festgelegt, vgl. *Actual Size*). Ruscha neigt dazu Wörter als Zeichen darzustellen, die motiviert sind durch ihre Materialität und mit dieser verknüpft werden können (vgl. Eco S.164). Er bildet oft den Text genauso mimetisch ab wie seine gewissenhaften Trompe l'oeil Objekte. Ruschas Worte verwirren durch ihre vermutete Transparenz, ihre materielle Körperlichkeit und durch die Reproduktion von Form, Klang und Bedeutung beim Referenten.

Neue Rollen für das Wort in der Kunst tauchten auch im Hinblick auf die Produktion auf und fanden ihren Höhepunkt durch reine Textarbeiten. Im Pop ist Sprache ebenfalls prominent: die ikonischen Werke – Warhols Suppendosen und Roy Lichtensteins Comic-Bilder – enthalten Wörter. In den 1960er Jahren kann man geradezu von einem Ausbruch der Sprache im Bereich der Bildenden Kunst sprechen.

¹⁹⁸ Ebd. S.24

Man könnte meinen, dass Ruschas Worte weniger einem Pop-Kontext, sondern vielmehr der Konzeptkunst zuzuordnen sind. Dieser Zusammenhang ist auch fehlerhaft. Auf den ersten Blick allerdings lassen Ruschas Wort-Darstellungen ohne begleitende, gegenständliche Bilder oder Abbilder den konzeptualistischen Vorschlag erkennen: Sprache, und die Sprache allein, kann Angelegenheit und Gegenstand eines Kunstwerks sein. Aber, und das ist entscheidend, die Umsetzung fand in Ruschas Arbeiten auf Leinwand, also in der Malerei statt. Er entwickelte eine Sprache im Mittelpunkt, umgesetzt durch eine Praxis und auf einem Medium, welches von vielen Konzeptualisten abgelehnt wurde. Er blieb ein konservativer „Staffelei-Maler“. Ruscha ersetzte nicht das Objekt mit dem Wort, sondern schaffte eine Verbindung in der das Wort eminent räumlich ist.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte sich eine sogenannte strukturelle Linguistik. Die Struktur eines Wortes, die Struktur, in die es eingebettet ist und die im Vordergrund nicht zu sehen ist, gewann mehr und mehr an Relevanz. Es war nicht nur die Frage nach der jahrhundertelangen Entwicklung der Sprache, sondern auch grammatikalische Sprachwissenschaft. In den Mittelpunkt des Diskurses rückte die Frage, wie Sprache Bedeutung generiert und Sinnstiftung schafft. Auch innerhalb der Disziplin der Kunstgeschichte gab es in den späten 1970er Jahren eine linguistische Wende.

Der Strukturalismus nach de Saussure setzt eine willkürliche Beziehung zwischen Wörtern und ihren Referenten, zwischen Dingen und Namen. Sprachliche Bedeutung ist, nach de Saussure, das Produkt eines Systems (*langue*) von "kontrastiven, oppositionellen und negativen" Beziehungen zwischen Signifikanten - Sprache "eine Form, und nicht eine Substanz". (S.117, 120 de Saussure). De Saussures Auffassung nach lassen sich drei Aspekte der Sprache unterscheiden: die menschliche Rede (*langage*), das abstrakte Regelsystem (*langue*)

sowie das Sprechen (*parole*). „Die Sprache“ (nach de Saussure) „ist ein System von Zeichen, welches Ideen ausdrückt und insofern der Schrift, dem Taubstummenalphabet, symbolischen Riten, Höflichkeitsformen, militärischen Signalen usw. usw. vergleichbar.“¹⁹⁹ Aber auch dieser Ansatz bildet kein angemessenes Gerüst für das Verständnis und die Bewertung der Wortwahl eines Künstlers, der erklärt, "what I'm interested in is illustrating *ideas*."²⁰⁰ Auch Ruschas Statement zu seinen monumentalen Gebirgslandschaften ist dahingehend Augen öffnend: „They are paintings of ideas of mountains“²⁰¹. Wort und Bild verlangen nicht unbedingt nacheinander, aber Ruscha gelingt es in seinen Arbeiten Zeichen und Ideen zu illustrieren. Sprache erhält Gewichtung; ihre Textur und ihre Körperlichkeit ebenso; ihr zugrundeliegender Aspekt der Kommunikation wird nebensächlich.

*"Whether or not the work communicates anything to anyone is not important to me."*²⁰²

Und trotzdem ergänzen sich Aussehen und Bedeutung der Wortbilder gegenseitig.

*„Sometimes I don't care about the definition of the word, sometimes you can study a word, like the word 'the', and looking at that word long enough, it just begins to lose its meaning.“*²⁰³

Worte reizen ihn durch die Intension folgenden Anspruch zu erheben:

¹⁹⁹ de Saussure, Ferdinand. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Unter Mitwirkung von Albert Riedlinger. Übers. Von Herman Lommel. 3. Auflage, Berlin 2001, S.19

²⁰⁰ Ruscha in *Edward Ruscha*, Ausst. Kat. Buffalo: Albright Knox Gallery, 1976, S. 4.

²⁰¹ Ed Ruscha zitiert in: Margit Rowell, Cornelia H. Butler, *Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha*. Göttingen, Steidl Verlag, 2004. S.24

²⁰² Ruscha in Jana Sterback, „*Premeditated: An Interview with Edward Ruscha*“ (1985); in: *Leave Any Information at the Signal*. S.254

²⁰³ Ruscha in Karlstrom, Interview with Edward Ruscha, in: *Leave Any Information at the Signal*. S. 247-49

„Words have temperatures to me“, sagt Ruscha 1973 in einem Interview mit Howardena Pindell. „When they reach a certain point and become hot words, then they appeal to me. [...] Sometimes I have a dream that if a word gets too hot and too appealing, it will boil apart, and I won't be able to read or think of it. Usually I catch them before they get too hot.“²⁰⁴

Nicht in der Lage zu sein ein Wort zu lesen oder zu denken, würde bedeuten, dass das Wort seinen Anspruch auf Realität oder Bedeutung verloren hätte. Es mag sich so verhalten, wie Yve-Alain Bois im Aufsatz über die Entropie des "liquid word paintings" suggeriert, dass Bedeutung am eindringlichsten zu spüren ist im Moment des sprachlichen Verfalls oder der Auflösung – und diesem Moment versucht Ruscha zuvorzukommen.²⁰⁵

„When I see word or phrase, or hear one (on the radio or in the street), I have to capture it immediately. Otherwise it will slip away from me, disappear.“²⁰⁶

Ruschas Sicht auf Sprache als etwas, das man "einfangen" kann, verrät eine Vorstellung von Wörtern als greifbare Materie, eine Materie, die in der Tat auch eine Bedeutung haben kann.

„I'm not trying to divorce what the word means from what I use it visually.“²⁰⁷

Eine der vielleicht prägnantesten Aussage zu dieser Thematik findet sich in einer von Ruschas Arbeiten. Die Zeile stammt aus Shakespeares Hamlet: *„Words without thoughts never to heaven go.“* Der schuldige König Claudius murmelt dies beim Beten. Hamlet, der

²⁰⁴ Pindell, Howardena: *Words with Ed Ruscha* in: *Print Collector's Newsletter*, v.3, n.6, January-February 1973, S.125-128. S.125

²⁰⁵ vgl. Bois, Yve-Alain: *Thermometers Should Last Forever*, in: *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969*. New York: Gagosian Gallery and Rizzoli International Publications, New York, 1993.

²⁰⁶ Ruscha in Margit Rowell, *Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha*, New York: Whitney Museum of American Art, 2004, S.15

²⁰⁷ Ruscha in Karlstrom, *interview with Edward Ruscha*. in: Schwartz, 2004, S.153

ihn heimlich beobachtet, beschließt ihn nicht zu töten, weil er fürchtet, dass er in den Himmel kommt. Aber Claudius weiß, dass seine Gebete naiv sind ("ohne Gedanken"), denn er ist unerbittlich und hat nicht vor auf die Auswirkungen der Ermordung von Hamlets Vater (Krone und der Königin) zu verzichten. Die Implikation für die Figur Claudius, ebenso wie für den Künstler Ruscha: "Worte ohne Gedanken" spielen keine Rolle. Sie erzielen keine Wirkung, es sei denn, dass sie eine Verbindung zu einer Idee oder einem Objekt über das Wort hinaus zu schaffen vermögen.

Ruscha versucht den semantischen Sinn und die physikalische Form zu verbinden, nicht zu trennen. Sichtbar wird dies in seinen Arbeiten einzelner Worte und der anhaltenden Anziehungskraft, die linguistische Kategorien, wie Reime oder Wortspiele auf ihn haben.

Die ballonartige Beschriftung in Ruschas Bild *Annie* (1962) ist einem vertraut und zwar als Titel, welchen Cartoonist Harold Gray 1924 für den Comic "Little Orphan Annie" schuf. Ein Zeichen, das Ruscha bereits in seiner Collage *Dublin* (1959) eingebaut und dann mit dem gleichen Namen im folgenden Jahr gemalt hat. Das Fehlen eines Gegenstands im klassischen Sinne scheint hier das Zeichen im Sinne des Pop zu exemplifizieren, da es das Objekt übertrifft; wobei hier die Substanz der massenproduzierten Gebrauchsartikel dem Namen untergeordnet wird. Der Status des Pop-Zeichens war ein die Massenkultur durchdringendes, eines durch technische und industrielle Prozesse verbreitetes, eingesetztes, nachahmendes. Schließlich offenbart sich bei genauerem Hinsehen in *Annie* nicht eine Pop-Oberfläche ohne Spuren von der Hand des Künstlers, sondern eine anspruchsvolle Pinselarbeit, in Schichten der primären Farben unterteilt und kleine Flecken, die auf der Leinwand sichtbar werden: *Annie* evoziert weniger den Prozess mechanischer Reproduktion oder die einfache Austauschbarkeit der Artefakte der Pop-Kultur als vielmehr die Herkunft des Comic-Strip in einer von

Hand beschrifteten Zeichnung. Ruschas Wahl der Standard Oil Tankstelle kann dagegen so ausgelegt werden: eine standardisiertes Konsumgut oder eine Standardisierung in einer kulturell geschrumpften, zunehmend homogenen Nachkriegszeit der Vereinigten Staaten. Mit den banalen Tankstellen hat er den perspektivischen Winkel der Fotos aus seinem Buch *Twentysix Gasoline Stations* dramatisiert.

Ruschas einzigartige Gemälde von massenproduzierten, kommerziellen Produkten sind anders gearbeitet. Indem er den Namen des Erzeugnisses vom eigentlichen Produkt unterscheidet und spezifische, greifbare Beziehungen zwischen Wort und Sache unterstreicht. Farbspritzer in *Box Smashed Flat* weisen auf zerdrückte Rosinen hin und auch in *Actual Size* zeigt er, neben dem Produktnamen, auch das Produkt selbst.

Einige Zeichen haben eine unerreichbare, konnotative Kraft, wie beispielsweise *Hollywood*: es ist das Zeichen für die Stadt und ruft außerdem Bilder der Film-Kultur, der Macht und des Glamour hervor. In späteren Arbeiten scheint Ruscha vor allem vom Klang, von der Musik und Sprache der Worte angezogen. Er malt das Wort "Noise" mehrere Male in den ersten zehn Jahren seiner Arbeit und fertigt in den späten 1960er Jahren Zeichnungen wie *Opera*, *Opera Singer*, *Stardust*, *Musik* und *Jazz an*. Ruscha verknüpft materielle Stofflichkeit mit dem Wort und verleiht dem Immateriellen und Temporären, Körpern, Form und Beständigkeit.

Ruscha erklärt, was ihn an den "loud words" reizt:

„When I first started painting it became an exercise in using, oh, guttural utterings, monosyllabic explorations of words, like “smash,” “boss,” “won’t.” I’ve noticed when I look back on my work that most of my early works had less of a fascination with the English language than they did with just trying to imitate monosyllabic words like “smash,” “oof.” They all were power words like that. . . . I think that I could have been involved in

*painting an environment for what the word sounded like and looked like at the same time.*²⁰⁸

Bedeutung unterscheidet sich nicht völlig von Artikulation. Die Äußerung "oof" beispielsweise *i s t* Sinn und Bedeutung des Wortes. Für eine Lautäußerung ist körperliche Arbeit erforderlich. Je mehr man diese Kraft spürt, desto vollständiger ist auch die Übermittlung der sprachlichen Greifbarkeit des Redners und Zuhörers oder eben des Betrachters. Ruscha hofft, dass die Betrachter seiner Arbeiten folgendes spüren:

*"They've made a test with instruments in people's throats and in their mouths with their tongues, testing the pronunciation of words when they read. I guess everyone tends to move their tongue slightly towards the back of their head when they're reading softly to themselves. . . . I would like to think that people looking at the painting will not pronounce it out loud, but will get this kind of throat motion."*²⁰⁹

Diese Erfahrung stimuliert Ruscha durch die bevorzugte Verwendung von Wörtern mit Plosiv (p, d) und Frikativ (f, s). Diese fordern akustische Geräusche und eine körperliche Anstrengungen seitens des Sprechers deutlicher heraus, als weichere Phoneme. Ruschas Bilder verdeutlichen seine nachhaltige Auseinandersetzung mit allem, was Sprache in Materie umwandelt. Es geht dabei eindeutig um ein Interesse an sprachlicher Körperlichkeit oder Lautmalerei wie bei *Lisp*. Seine Inspiration waren die Comics und die Werbung der 1960er Jahre, die selbst ein lautmalerisches Etikett trug. Ruscha führt die Aufmerksamkeit auf die semantische Undurchsichtigkeit, indem er die Bedeutung des verbalen Klangs betont.

Einige von Ruschas ausgewählten Worten sind Onomatopoe (Lautmalerei) im strengsten Sinne: *Lisp* und *Honk* imitieren die

²⁰⁸ Ruscha in Karlstrom, *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*. In: Schwartz, 2004. S191

²⁰⁹ ebd. S.193

Geräusche auf die sie sich beziehen, während andere Onomatopoe Assoziationen hervorrufen: *Flash* und *Smash*. Selbst von Ruscha verwendete Worte wie *Radio*, *Noise*, *Voltage*, *Scream*, *Volume* erfüllen eine klangliche Assoziation. Die Macht liegt in der Bildlichkeit dieser Worte.

In seinen *Liquid Word Paintings* ist das Trompe l'oeil selbst eine Art optischer Effekt, indem das illusionistisch dargestellte Wort den gleichen Raum einnimmt wie ein tatsächliches Objekt. Ruscha schafft sozusagen Fälle von verbaler Mimesis vor dem Hintergrund des sprachlichen Zeichens und motiviert durch dessen Materialität. Die Wahrnehmungs-Komponenten der sprachlichen Zeichen werden beleuchtet und ihre Selbstreferentialität betont.

V.

SCHLUSSBETRACHTUNG

1. Zusammenfassung der Erkenntnisse

Wie die paradigmatische Führung durch die Entwicklung der Schriftintegration im Bild zeigte, wurde der gedruckte Text im neu entwickelten Bildbegriff der Collage von Picasso in Form von Zeitungsfragmenten aufgenommen und bildete sich seither auf unterschiedliche Art und Weise aus.

Ruschas Worte werden zu Objekten bei denen die Botschaft häufig nicht offensichtlich scheint. Die Großfläche seiner Bilder bleibt trotz der Durchbrechung der Schriftzeichen eine Ganzheit und Geschlossenheit, die unter den Worten hinweg Kontinuität bewahrt. Der Stellenwert von Sprache für als Künstler und deren Verwendung in seinen Arbeiten ist offenkundig. Der Betrachter liest Ruschas Bilder. Auf diese Weise wird sein Blick, wie in unserer Kultur üblich, von links nach rechts geführt (vgl. frühes Bild 1959: *E. Ruscha*, 1959, Abbildung 53, S.254); erst einige Zeit später, bei seinen Palindrom-Arbeiten, auch von rechts nach links. Während in seinen frühen Bildern vor allen Dingen Eigennamen, und Orte eine übergeordnete Rolle spielten, entwickelten sie sich hin zu einfachen Substantiven und manchmal allgemeinen oder spezifischen Formulierungen. Die Typografie ist ebenso einem Wandel unterzogen: in *Dublin* wählt der Künstler noch die in der Werbung gängige Schrift, später, fasziniert von allem Flüssigen, gibt er seinen Buchstaben einen fließenden Charakter, der in anderen Bildern wieder abgelöst wird von den allgemeingültigeren, objektivierenden, offensichtlich konstruierten Schriftzügen der Palindrome. In allen Bildern findet sich seine künstlerische Perfektion und Versiertheit.

Ruscha setzt das Prinzip der Schrift im Bild ein und gelangt mit dem Umgang von Fragmenten der Sprache zu neuen Bildwelten. Es entsteht der Eindruck einer in sich verschlungenen, bildimmanenten

Wirklichkeit. „Die Frage, wie wir die Welt denken oder erkennen können, wie wir zur Wahrheit gelangen, was ‘Wirklichkeit’ bedeutet“²¹⁰, wird zur zentralen Fragestellung erhoben.

Ruscha stellt also in seinen Bildern Zeichen vor, die durch durch und in einem zeitlichen Kontext geschaffen wurden, zum Beispiel *Large Trademark with Eighth Spotlights*, 1962 oder *Standard Station, Amarillo, Texas* (Abbildung 21, S.222), welches die Automobilkultur genauso anspricht, wie die Ölmagnaten. Es sind direkte und gigantische (large scale) Hinweise auf Amerikanische Ikonen und Zeichen. Keine andere Zeit hat „so viele Zeichen und Bilder aufgewendet und verschwendet, um dem Nichtigen jenen Schein von Werthaftigkeit zurückzuerstatten, den es durch seine Massenproduktion eingebüßt hat,“²¹¹ schreibt Dieter Mersch.

Ruschas Bilder stellen dem Betrachter aggressiv die Frage: was ist Wirklichkeit? Picasso stellte Anfang des 20. Jahrhunderts seine Wirklichkeit subjektiv dar und fühlte sich nicht mehr an einen tatsächlichen Wirklichkeitsbegriff gebunden (vgl. *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht*).

Auch wenn Ruscha nicht immer Teile aus der Wirklichkeit direkt in das Tafelbild hineinkomponiert (vgl. Collage), so bezieht er dennoch mit der Aufnahme eines in der Wirklichkeit ebenso existierenden Textes oder Wortes (vgl. Kapitel III 2.2 Wort im Bild: Schrift stellt Schrift dar und IST Schrift!) in hyperrealistischen Landschaftsdarstellungen (vgl. „*Lion in Oil*“) eine besondere ästhetische Position. Die visuelle Gestaltung der Buchstaben (vgl. *Annie*) und damit verbunden eine Konnotation durch die Typografie, also das gewählte Schriftbild, trifft man in Ruschas Werk immer wieder an. Seine

²¹⁰ Mersch, Dieter: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München dtv 1998. S.7

²¹¹ Mersch, Dieter: *Art & Pop – kein Thema mehr?* In: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 101 29. Jahrgang Juli 1998. S. 37–46, S.41

Zeichnungen und Skizzen zu einigen seiner Bilder, wie beispielsweise *Annie*, lassen keinen Zweifel zu, dass ihn gerade dieser Aspekt der Verwendung von Schrift im Bild faszinierte (z.B. umrisshafte Andeutung der Typographie von *Annie*). Und tatsächlich ist das visuelle Potential der Buchstaben atemberaubend, ebenso wie die Tatsache, dass auf einer abstrakten farbigen Bildfläche, welche keine weiteren Hinweise zulässt, eine Bedeutung generiert wird. Gleichzeitig wird das Wort zum Objekt, welches sich vor einer abstrakten Bildfläche abzuheben scheint und sich in totaler Isolation von seinem Kontext befindet. Fließende (vgl. *Liquid Word Paintings*) oder „aufgeblasene“ alphabetische Zeichen (vgl. *Annie*) stehen in extremem Kontrast zu der ‚hard edge‘ Abstraktion der monochromen Farbfelder, welche eine weitere Spurenfindung geradezu unmöglich macht. So verhält es sich bei seinen reinen Wortbildern aus den 1960er Jahren.

Während in den ersten reinen Wortbildern gegenstandslose Malerei auf die Dominanz des radikal auf die Leinwand formulierten Wortes trifft, nähern sich die beiden Ebenen, Wort und Bild, in Ruschas Werken der letzten Jahre (Vgl. *Is*, 1998) immer mehr an. Zu Beginn seiner Schaffenszeit steht die Schrift für den visuellen Aspekt, das figurale Motiv wird jedoch folgend lange Zeit vermisst, kehrt dann Ende der 1990er Jahre ungemein dramatisch zurück. Der einst sprachlich beherrschte Inhalt vieler Bilder nähert sich der repräsentativen Form, der Darstellung von Wirklichkeit an. Trotzdem erfährt die Verführung des Wortes und dessen piktorale Eigenständigkeit oftmals eine Gewichtung, welche über der eines Bildobjekts steht oder zumindest gleichwertig ist. Entscheidend ist aber folgendes:

„Focusing not just on words or images, he contrasted divergent visual modes: textual versus imagistic signs,

*iconography versus semiology, looking versus reading.*²¹²

Auch wenn Ruscha den Symbolgehalt der Sprache nicht zu sehr in den Mittelpunkt stellen will, bleibt dennoch der subjektive Erfahrungs- und Leseprozess des individuellen Betrachters nicht aus; insbesondere in der heutigen Zeit, in der Schrift, Sprache und Symbolgehalt ständig wiederkehrender Zeichen zu täglichen Begleitern in Werbung, Film, Comic, den Nachrichten etc. geworden sind. So stehen nicht allein das Wort, das Zeichen und der Satz im Mittelpunkt von Ruschas Werk, sondern ebenso ein sublimer Umgang kultureller Bildungsgenerierung par excellence.

Dicht bemalte, in die Länge gezogene Horizontalen, durchquert von Schrift, werden abgelöst von der entschiedenen Deutlichkeit und Unentziehbarkeit der Wortwahl in seiner Serie der *Liquid Word Paintings*. Dynamische Schrifttypen lösen hartkantige ab. Assoziativ können seine Worte einmal emotionsgeladen (wie v.a. Namen und Ortsnamen) sein und dann wieder schlicht und mit einem Hinweis auf Planzeichnungen (*Heavy Industries*) versehen sein.

*„In Ruscha’s work, it is language that determines and orders – temporally and narratively – the progress of vision.“*²¹³

Seine Bilder und Ihre Sprache sind richtungsweisend für das Sehen des Betrachters. Vor allen Dingen für Bilder, die eine räumliche, oftmals geografische Zuordnung oder die für kurze Zeit verwendeten Produktnamen (beispielweise in *Actual Size*, 1962: „Spam“, der Markenname eines Büchsenfleisches taucht darin auf) beinhalten, gilt folgendes: Der Betrachter muss lernen Ruschas Bilder mehr zu sehen und zu lesen, anstatt sie wiederzuerkennen. Jedesmal liegt es

²¹² Schwendener, Martha: *Ed Ruscha - Reviews*: New York. In: *ArtForum*, Nov.2002. S.

²¹³ Singerman, Howard: *Ed Ruscha’s Modern Language* in: *Parkett* Nr. 55, 1999. S.45

am Betrachter, die Beziehung zwischen Wort und Bild nicht als vorgegeben zu betrachten.

Als ein Satz wird im Allgemeinen ein Wortgefüge, beziehungsweise eine logisch durchdachte Aneinanderreihung von Worten verstanden. Ein Satz kann in die Kategorien Aussage, Fragestellung oder Aufforderung unterteilt werden. Die Proposition, also der Satzinhalt, welcher den durch einen Satz ausgedrückten Sachverhalt beschreibt, ist für die verbale Sprache entscheidend.

Sprache und Logik werden zum Thema. Die Worte und Sätze, welche Ruscha in seinen Gemälden und Grafiken wiedergibt, sind prägnant, obwohl er sie, wie er sagt, oft in einem beliebigen Kontext aufgeschnappt hat:

„Then I did numerous drawings of phrases that can come from any space in life: things I heard on the radio, fragments of conversations, phone talk, things I’ve seen written, phrases from books, titles [...]“ [...] „Not manipulated phrases. If I find them, that’s it. I don’t start with something and then try and manipulate it into an idea. It’s a simple thing, almost like documenting.“²¹⁴

Ruschas Arbeiten präsentieren dem Betrachter ein Wort oder einen Satz nicht nur als syntaktisches oder inhaltlich austauschbares Gebilde sondern auch als eine bestimmte Aussage, deren Inhalt dem Betrachter zur assoziativen und inhaltlichen Auseinandersetzung angeboten und präsentiert wird. Ob das Wort mit irgendeiner kommunikativen Absicht an irgendeine Person gerichtet ist oder nicht, ist nicht mehr von Bedeutung. Das sprachliche Zeichen vereinigt bei de Saussure eine Vorstellung und ein Lautbild. Auch Ruschas Bilder zeugen von Lautbildern – die Vergegenwärtigung des tatsächlichen Lauts wird möglich durch die Empfindungswahrnehmungen des Betrachters. Die Bildbetrachtung

²¹⁴ Ed Ruscha zitiert in: Bois, Yve-Alain; Edward Ruscha, *Romance with Liquids, Paintings 1966-1969*. New York, Gagosian Gallery, 1993. S.103

ist sensorisch, assoziativ und gelegentlich materiell. Die mündliche Sprechfähigkeit ist entsprechend gar nicht zwingend notwendig.

Es ist ratsam an Ruschas Wortgefüge mit Vorsicht heranzugehen. Bei der Untersuchung des Inhalts von Worten und Sätzen kommt die Fragestellung auf, ob darin ein Sinn enthalten ist oder nicht. Wohl haben sie immer die Möglichkeit einen Sinn auszudrücken. Es geht aber gar nicht um den sinnvollen Satz. Wie Ludwig Wittgenstein in „Tractatus Logico-Philosophicus“ (1959) schreibt:

„Das Satzzeichen besteht darin, dass sich seine Elemente, die Wörter, in ihm auf bestimmte Art und Weise zueinander verhalten.“²¹⁵

Ruschas Sätze drücken auf bestimmte und eindeutige Weise, durch klare Angabe des Künstlers, aus, was sie aussagen. Sie sind artikuliert und klar verständlich. Sicher bleibt nicht unbemerkt, dass jedes Wort auf etwas hinweisen kann. Es hat eine Bedeutung. So kann ein Wort für eine Person oder einen Gegenstand stehen. Es ist bekannt, dass der Mensch durch Sprache oder das geschriebene Wort jeden Sinn auszudrücken in der Lage ist. Dies ist keine Neuigkeit und auch für Ruscha nicht von Interesse. In seinen Bildern erhält der Ausdruck der Existenz des Wortgefüges die Hauptaufmerksamkeit. So oft knüpft der Betrachter assoziative Eindrücke zum Satz und macht ihn hierdurch zum Ausdruck von etwas. Weniger die Intention, sondern vielmehr der sinnverleihende Akt des Betrachters ist von Wichtigkeit.

Es wird klar, dass es sich in Ruschas Werk um eine Zeichenform oder ein Zeichensystem handelt. Dieses dient als Mittel der konkreten Kommunikation oder des Austauschs. Diese Grundbegriffe – Austausch und Kommunikation – sind wiederum stark mit der

²¹⁵ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. (1959). Frankfurt am Main: Edition suhrkamp, 1976. S.20

Gesellschaft und dem sozialen Miteinander verknüpft. Wie jeder andere Künstler teilt sich Ruscha in erster Linie durch sein Werk mit. Der Ausgangspunkt und das vornehmliche Terrain der Semiotik wird hier deutlich: seine Bilder dienen der (visuellen) Kommunikation²¹⁶. Oder wie Umberto Eco es formuliert:

“Das worüber wir uns verständigen, sind gleichermaßen Zeichen, in denen die Welt und das, was wir von ihr wissen können, sich zeigt.”²¹⁷

Sprache und Kommunikation, gepaart mit der Übersetzung beinahe aller sinnlichen Wahrnehmungsformen (fühlen, hören, sehen, schmecken – vgl. *Pool* auf S.208 oder *Annie Poured With Maple Syrup* auf S.250 – oder die Gestaltung der Straßenoberflächen in seinen Kreuzungsbildern), verknüpfen sich auf dem Bild, wie im Gehirn des Betrachters, zu neuen Verbindungen.

Illusion und Realität, Sprache, Raum und Zeit des Sehens, all diese Komponenten spielen in Ruschas Arbeiten eine übergeordnete Rolle. Das Lesen der Bilder wird für den Betrachter eine Tätigkeit, eine Ablösung im Absoluten von Schrift und Bild ist unmöglich.

Der sprachliche Wert geht über den klassischen, mitteilbaren Gebrauch von Sprache hinaus. Indem er etwas bezeichnet, setzt Ruscha in seinem Werk einen Verstehensprozess voraus.²¹⁸

Seine Arbeiten sind die Gesamtheit einer Organisation oder Struktur von Zeichen; der kulturelle Bezug ist absolut relevant. Wie bereits erläutert, meint Umberto Eco, dass Kultur “[völlig] unter einem semiotischen Gesichtspunkt untersucht werden”²¹⁹ kann.

²¹⁶ Mersch, Dieter: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München dtv 1998. S.7

²¹⁷ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S.20-26

²¹⁸ Vgl. Simon, J.: *Philosophie des Zeichens*. Berlin/New York 1989, S.39ff

²¹⁹ Eco, Umberto, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Wilhelm Fink Verlag 1991. S.52/54

“Wo Zeichen analysiert werden, wird Kultur erforscht.”²²⁰

Genau das geschieht bei Ruscha. Es handelt sich vornehmlich um Zeichen der westlichen Bildwelt. Der Künstler weckt in seinen Bildern vor allen Dingen Vorstellungen. Vielerlei Lesarten sind dabei nicht ausgeschlossen. Jeder Betrachter liest das Bild soweit, wie es seine Fähigkeiten zulassen.

Ganz deutlich wird in Ruschas Werk, dass Schrift kein analoger Prozess ist. Seine Themen wechseln: konstruierte Flächen, wie in seinem Bild *Large Trademark with Eight Spotlights* (Abbildung 18, 1962, S.219), stehen neben Bildern wie *Annie*, in denen der künstlerische Prozess stärker betont wird (vgl. auch *Boulangerie*). Ebenso zu finden sind äußerst konzeptionelle Satz-Bilder und Wortbilder in Anlehnung an den Bereich des Grafik-Design (vgl. *Mountain Bilder* in Kapitel III 1, S.109ff). Der Betrachter ist in diesen Bildern auf der Suche nach dem greifbaren Aspekt der Sprache, sozusagen nach dem materiellen Wort und findet es auch.

²²⁰ Mersch, Dieter: *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München dtv 1998. S:21

2. Fazit

*“If you isolate a word for just a moment and repeat it ten, fifteen times, you can easily drive the meaning from the word and from the sound of the word“.*²²¹

In diesem Satz formuliert Ruscha seinen subtilen Umgang mit Worten. “Indem ich dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen gebe, romantisiere ich es”²²², lautet die klassische Definition des Romantischen bei Novalis. Ruschas Werke haben etwas zugleich Ungeheures und Zartes, etwas Erhabenes und Schlichtes. Ruscha schafft es eine Spannung zwischen Phantasie und Wirklichkeit zu erzeugen. Dass die Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit womöglich nur in der Einbildungskraft des Betrachters existiert, ist dabei keinesfalls eine enttäuschende Vermutung. Die Romantiker haben diese Spannung zwischen Wirklichkeit und Imagination als “Duplizität allen Seins”²²³ gedeutet – so lautet der Ausdruck bei E.T.A. Hoffmann. Indem Ruscha sowohl das Verbale als auch das Visuelle mit in sein Werk einbaut und einbezieht, drängt oder zwingt er den Betrachter, seine Einstellung gegenüber der Linguistik und Ästhetik, gegenüber der Wirklichkeit zu überdenken. Denn beide Aspekte sind fester Bestandteil der Welt und Teil der Fragestellung, wie diese sehen und wie in ihr kommuniziert wird. Ruscha schafft damit Bilder und Zeichnungen, welche die visuelle und gefühlsgeladene Kraft einzelner Worte erforschen und die sozial konstituierte sprachliche Einheit in neue Dimensionen hebt.

²²¹ Ed Ruscha zitiert nach: Hopps, Walter: *A Conversation between Walter Hopps and Edward Ruscha* in: Yve-Alain Bois, Edward Ruscha: *Romance with Liquids, Paintings 1966-1969*. New York, Gagosian Gallery, 1993. S.97-108

²²² Safransky, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser Belletristik, 2007. S.13

²²³ Hoffmann, E.T.A.: *Jahrbuch Band 8*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2000. S.75

Auf den ersten Blick, wirkt das Bild simpel, dennoch ist es sehr vielschichtig – es ist sowohl visuell, als auch intellektuell komplex. Mit Worten dieser Art wird der Betrachter sonst nicht konfrontiert: die Buchstaben sind beispielsweise in der Serie der *Liquid Word Paintings* peinlich genau auf die Leinwand formuliert worden und entziehen sich dennoch durch ihre Verflüssigung unserem Logikprinzip. Sie scheinen dreidimensional und auf der Leinwandoberfläche zu schweben beziehungsweise zu gleiten, lassen sich aber gleichzeitig in den Bildraum integrieren. Solche Arrangements können in der Wirklichkeit nur durch die Kraft der Phantasie leben und werden aus dem gewöhnlichen Alltag gleichsam herausgeschnitten. Der Betrachter wird provoziert mit dem Thema Schein und Sein.

“The background of the liquid words will henceforth always look like an abstract stage, an eerie gravitationless field that darkens in value towards the upper side of the picture.”²²⁴

Durch diese subtile Abstraktion des Hintergrunds ist es dem Betrachter nicht möglich einen definitiven Ort für die verflüssigten Worte und Buchstaben festzulegen. Ebenso dient die Landschaft als visuelle Kurzschrift für das Sublime (vgl. Edward Ruscha, *Lion in oil*, 2002), wie sich bereits auf den Leinwänden Caspar David Friedrichs zeigt (Abbildung 81): Landschaft und Wirklichkeit in ihrer alltäglichen Unberührtheit. Die präzise, visuelle Formulierung, gepaart mit philosophischen Aussagen, ist etwas Einzigartiges. Das Bild ist damit eine erzählerisch virtuose und subtile Variation des folgenden Themas: das Sein und das Nichts.

²²⁴ Bois, Yve-Alain, Edward Ruscha: *Romance with Liquids, Paintings 1966-1969*. New York, Gagosian Gallery, 1993. S. 21

„Im Satz drückt sich der Gedanke sinnlich wahrnehmbar aus,“²²⁵ schreibt Wittgenstein im *Tractus logico-philosophicus*, welches 1921 zum ersten mal erschien. Genauso könnte man von der Visualisierung von Sprache bei Edward Ruscha sprechen. Er arbeitet mit Satzzeichen und der Projektion von Gedanken und Geistesgütern auf das Bild. Es muss dabei nicht zwingend notwendig ein Sinn enthalten sein, aber die Möglichkeit ihn auszudrücken.²²⁶ So wird die Komplexität der künstlerischen Artikulation über die Zeichen und die Schrif, ihr sinnlich Wahrnehmbares sichtbar. Es wird in den Bildern eine eigene Sprache konstruiert, welche eine assoziative Sinnggebung oftmals dem Betrachter überlässt. Ruscha macht Bilder über die Welt, ausgedrückt und beschrieben durch Buchstabenschrift vor abstraktem oder gegenständlichem Raum.

Wort und Bild vereinen sich so auf unterschiedliche Art und Weise in seinem Werk. Die Beschreibung von Sachverhalten (vg. *Science is Truth Found Out*) findet darin ebenso ihren Platz wie alleinstehende Zeichen, Worte, die trotz fehlender Erklärung dem Betrachter nie bedeutungsneutral erscheinen können. Ein Name steht für Jemanden oder ein Ding – es bleiben logische Gegenstände, herausgenommen aus ihrem Kontext. Die Bildhaftigkeit der menschlichen Ausdrucksweise rückt in den Mittelpunkt, ebenso ihre Logik, beziehungsweise ihre Trugschlüsse. Das Wort, der Satz ist Bild. Ruscha entwickelt eine einzigartige Formenwelt, welche die Beschreibung zeichenhafter Lebendigkeit in sich birgt.

Indem Ruscha sich intensiv mit dem geschriebenen Wort, als Teil der künstlerischen Erfahrung, beschäftigt hat, löst er konzeptionelle

²²⁵ Wittgenstein, Ludwig, *Tractus logico-philosophicus logisch-philosophische Abhandlung* (erstmal erschienen 1921), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976 S.20

²²⁶Vgl. Wittgenstein, Ludwig, *Tractus logico-philosophicus logisch-philosophische Abhandlung* (erstmal erschienen 1921), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976. S.21

Veränderungen aus: während der Betrachter beispielsweise die fantastische fließende Qualität des Bildes *Lisp* oder die geometrisch gestalteten Zeichen I und S des Bildes *Is* bewundert, wird er zur gleichen Zeit mit den Bedeutungen, die das Wort suggeriert und evoziert, konfrontiert. Die Lettern stellen sich dem Betrachter demonstrativ gegenüber. Es handelt sich um ein Nebeneinander und gleichzeitig um einen Wettkampf zwischen visueller, also rein bildlicher, und verbaler Ausdruckskraft – dies macht die Perzeption des Werkes zu einer besonderen Herausforderung. Eindeutig trifft man in Ruschas Werk auf eine kulturell, über alle Maßen komplexe Wechselbeziehung zwischen Schriftzeichen, Sprache, Abstraktion und realistischer Figuration.

Das Zeichen wird zum Signal, zu vergleichen mit einem Verkehrsschild (vgl. Photographien Edward Ruscha, *Bicycle Sign*, 1961²²⁷). Ruscha prägt seine Bilder durch eine kluge, sowie intellektuelle Poesie, die ebenso Werte, wie Kultur, Banales, Alltägliches und Funktionales in sich vereinen und vermitteln.

Ruscha ruft mit seinen Bildern beim Betrachter Verwirrung hervor, weil dieser sich mit der Wirklichkeit des geschriebenen Wortes auseinandersetzen und sich über dessen Funktion neue Gedanken machen muss. (Vgl. „Roman Jakobsons poetic function of language, a function that ‘promotes the palpability of signs.’“²²⁸). Das Bild *Is* veranschaulicht zum einen Ruschas Interesse an Worten.

Es zeigt zum anderen, dass er sich nicht nur für die Formen und Bilder interessiert, die diese Worte hervorzaubern oder lediglich für ihre Bedeutung. Es geht ihm um das Zeichen, das Schriftbild und um

²²⁷ vgl. Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2004, S.122.

²²⁸ Bois, Yve-Alain: *Thermometers Should Last Forever*, in: *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969*. New York: Gagosian Gallery and Rizzoli International Publications, New York, 1993. S. 16

dessen Thema. Das Bild dient als visuelle Kurzschrift für das Sublime. Ebenso dient die Landschaft als visuelle Kurzschrift für das Sublime (vgl. auch *Lion in Oil*), Landschaft und Wirklichkeit in ihrer alltäglichen Unberührtheit. Die präzise, visuelle Formulierung gepaart mit semiotischen Aussagen ist etwas Außergewöhnliches. Oder wie der Kurator des Museum of Contemporary Art, Chicago, Francesco Bonami es ausdrückt: “[Ruscha is] always confronting the sublime in the banality of life.”²²⁹

Indem Ruscha sowohl das verbale als auch das visuelle mit in sein Werk einbaut und einbezieht, drängt oder zwingt er den Betrachter und interpretierenden Wissenschaftler seine Einstellung gegenüber der Linguistik und Ästhetik, gegenüber der Wirklichkeit, zu überdenken. Denn beide Aspekte sind fester Bestandteil der Welt und Teil der Fragestellung, wie diese gesehen werden und in ihr kommuniziert werden kann. Ruscha schafft damit Bilder, welche die visuelle und gefühlsgeladene Kraft einzelner Worte und deren instrumentelle Konzeption der Kommunikation zu erforschen ermöglichen. So nennt es Anne Livet in dem einführenden Text im Katalog zu einer Ausstellung von Ruscha im San Francisco Museum of Modern 1982 „a personal rhetoric that is at once literal and literary.“²³⁰

Der akustische Eindruck von Sprache wird in Ruschas Bild- und Schriftwelten zu einem visuellen Eindruck. Das Auge ersetzt hier das Ohr. Der akustische Eindruck wird umgewandelt – Sprache wird visualisiert. So gibt Ruscha der Sprache, durch die von ihm gewählte Typografie der Schrift, Ausdruck und nicht durch die menschliche Rede. Sprache wird hier einem Objekt.

²²⁹ Bonami, Francesco. 2001.

²³⁰ Livet, Anne: *Introduction: Collage and beyond* in: Ausst. Kat.: Henry T. Hopkins, Anne Livet: *I don't want no retro spective. The Works of Edward Ruscha*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art and Hudson Hills Press, New York, 1982. S. 14-17. S.15

Der Betrachter trifft in Edward Ruschas Werk auf eine ungemein fesselnde, ausdrucksstarke und vielseitige „Lektüre“, welche die Welt und die sinnlich wahrnehmbare, menschliche Ausdrucksweise in sich vereint. In seinen Bildern finden sich Agglomerationen von Zeichen, die auf etwas deuten oder sich mit einer Begebenheit, einer Tatsache auseinandersetzen. Zeichenausdruck und Lautbild werden im Bild zusammengesetzt. So werden Zeicheninhalt und Assoziation zum Konzept. Es geht folglich um die Frage nach dem wie der Erlangung von Bedeutung durch die Struktur eines Wortes, jedoch auch um die Art und Weise wie Sprache Bedeutung generiert und Sinnstiftung schafft.

In *Let's Keep In Touch* (Abbildung 65, S.263) bedient sich der Künstler wieder eines Wortspiels und untermauert sein verbales Spiel mit dem visuellen Zeichen eines Telefonmasten. Er verwendet simple Subjekte, also einen Satzbaustein oder ganze Sätze, an simplen Schauplätzen und kommuniziert dadurch komplexe Ideen. Ebenso handelt es sich dabei um Sprachspiele und Spiele mit der Ästhetik, der Schrift und der Wahrnehmung.

Die rein formale Ästhetik von Schrift spielt in Ruschas Worten eine wichtige Rolle; ebenso sprechen ihn manche Worte besonders stark an. „[...] I love language“, betonte er in einem Interview mit Howardena Pindell, welches 1973 geführt wurde und fährt fort:

„Words have temperatures to me. When they reach a certain point and become hot words, then they appeal to me.“²³¹

Diese Aussage ist vergleichbar mit dem neurologischen Begriff der Synästhesie (von altgriech. „mitempfinden“ oder „zugleich wahrnehmen“).

²³¹ Pindell, Howardena: *Words with Ed Ruscha. January-February 1973*, in: Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004. S.55-63, S. 57

Dieser beschreibt die Verbindung zweier physisch getrennter Bereiche der Wahrnehmung, etwa Farbe und Temperatur. Wie beispielsweise an der Serie der *Liquid Word Paintings* demonstriert, wird bei Ruscha die Wahrnehmung von Sinnesreizen durch Miterregung eines anderen Sinnesorgans provoziert. Bei Synästhetikern kann beispielsweise das Lesen eines Wortes Farben, Formen, Geschmäcker, Geräusche oder Temperaturen (vgl. Zitat Ruscha siehe oben) hervorrufen. Ruscha entwickelt in seinen Bildern eine überrationale, poetische Sprache, die über deren Inhalt hinausgeht und auf einer weiteren Ebene der Kommunikation funktioniert.

Neben den subtilen Eigenschaften seiner Wort- und Satzkompositionen, welche Klang und Rhythmus ebenso in sich tragen, wie eine höhere Ebene ästhetischer Schönheit, erhält die reine Prosa in seinen Arbeiten einen ähnlichen Stellenwert.

Es ist die Verbindung all jener Faktoren, die seine Bilder so eindrucksvoll und genialisch macht. Das Wort bleibt Wort, wird gleichzeitig zum Zeichen seiner selbst und zum Zeichenträger für viele weitere Bedeutungen und Assoziationen. Einige Kompositionen sind geradezu musikalisch, klangvoll, rhythmisch (*mews, brews*), andere haben eine energetische Aufladung erfahren, deren Sprengkraft weit über die Bildmaße hinausgeht (vgl. *Pool*); wieder andere scheinen durch ihre hartkantige, sachliche Typografie entrückt und konfrontieren den Betrachter darüber hinaus, auf einer zweiten oder dritten Ebene, mit sich und seiner Umwelt (*Science ist Truth Found out*). Ob sublime Gesteinsformationen oder ein monochromer Hintergrund – Ruscha gelingt es, die Schrift, das Zeichen und ihren Lautwert zum Bild zu machen. Schrift- und Bildzeichen hinterlassen Botschaften oder rufen eine ästhetische Befriedigung hervor. Der Betrachter und dessen intellektuelle Leistung bedingt also das Resultat.

Ähnlich wie bei Magritte (vgl. Kapitel III, 2 René Magritte: Der Verrat der Bilder, S.36ff) tritt der Aspekt des Denkens und der Wahrnehmung in den Vordergrund. Dies zieht sich wie ein roter Faden durch Ruschas Werk. Die Kombination der flüssig, fließenden Schrift auf einem starren Bildträger in den *Liquid Word Paintings* provozieren die Sehkonventionen des Betrachters und fordern ihn und seine Wahrnehmung heraus. In den *Metro Plots* führt Ruscha den Betrachter in eine minimalistisch, abstrahierte Straßenszenerie, die aus der Wirklichkeit herausgelöst zu sein scheint.

Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass der Künstler den Betrachter zurück in die reale Welt holt, denn in der Tat korrelieren die Straßennamen mit real existierenden Straßen, die er in mehrfacher Vergrößerung auf einem Bildträger in abstrakte Formen verwandelt hat. Die Verdoppelung der Bergmassive und der Sätze in den Palindromarbeiten sind nicht auf den ersten Blick zu fassen und der Betrachter muss sich auf einen Denkprozess einlassen, eine Flexibilität mit sich bringen, um die Bilder zu betrachten und zu verstehen. Ruscha macht klar, dass Wirklichkeit nicht festzulegen ist. Er löst aus diesem Grund die Festlegung der Wahrnehmung immer wieder auf und irritiert jedes Mal neu. Beharrlich findet er dafür neue Formulierungen. Seit den 1960er Jahren beleuchtet er diese bestimmte Idee von verschiedenen Seiten.

Edward Ruscha entwickelt eine einzigartige Formenwelt: es handelt sich um eine Ansammlung von Zeichen, die auf etwas deuten und gleichzeitig auf eine Auseinandersetzung verweisen. Lautbild und Zeichenausdruck im Bild werden miteinander verknüpft. Zeicheninhalt und Vorstellung werden zum Konzept; seine Dialektik von Bild und Text, beziehungsweise Wort wird zum Spannungszentrum seiner Arbeiten. Er erhebt sie zu numerischen und kalligrafischen Botschaften, die den Betrachter in ihren Bann ziehen und ihn mit der Wirklichkeit inner- und außerhalb des Bildes

konfrontieren.

VI.

ANHANG

1. Ausgewählte Ausstellungen

- 2009 Ed Ruscha, Fifty Years of Painting. Haward Gallery, London
- 2006 Ed Ruscha, Photographer. Jeu de Paume, Paris
- 2006 Two Artists ~ Two Worlds, the Drawings of Ed Ruscha and Robert Williams, Mendenhall Sobieski Gallery, Pasadena, California
- 2004 Ed Ruscha: The Drawings and Photographs, New York, Whitney Museum
- 2004 Ed Ruscha: Cotton Puffs, Q Tips, Smoke and Mirrors, L.A. Museum of Contemporary Art
- 2003 Ed Ruscha Photographs, L.A. Gagosian Gallery
- 2002 Ed Ruscha: Recent works on Paper, Leo Castelli Gallery
- 2002 Ed Ruscha: Palindrome Paintings, Gagosian Gallery, New York
- 2000 Ed Ruscha: Mountains and Highways. Anthony d'Offay Gallery, London
- 2000 Ed Ruscha: Powders, Pressures and Other Drawings, John Berggruen Gallery, San Francisco
- 2000 Ed Ruscha, Gallery Stadtpark, Krems
- 1999 Edward Ruscha: The Complete Editions 1959-1999. Walker Art Center, Minneapolis. Travelling to Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; University of South Florida Contemporary Art Museum, Tampa (2000-01)
- 1999 Ed Ruscha: Metro Plots, Gagosian Gallery, New York
- 1999 Ed Ruscha. Kukje Gallery, Seoul
- 1999 Ed Ruscha. Meta Gallery, Madrid
- 1998 Ed Ruscha. Anthony d'Offay Gallery, London
- 1997 Spaghetti Westerns. Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin
- 1997 Edward Ruscha. Jurgen Becker, Hamburg, Germany
- 1997 Edward Ruscha: Cityscapes/O Books. Leo Castelli, New York. Catalogue
- 1996 Edward Ruscha. Gallery Seomi, Seoul, Korea

- 1995 Anamorphic Paintings. Leo Castelli Gallery, New York
- 1995 The End. Close Range Gallery, Denver Art Museum, Denver, Colorado
- 1993 Edward Ruscha/Romance With Liquids. Gagosian Gallery, New York. Catalogue
- 1992 Edward Ruscha/New Paintings & Drawings. Galerie Thaddeus Ropac, Salzburg, Austria. Catalogue
- 1992 Ed Ruscha/Stains. Robert Miller Gallery, New York. Catalogue
- 1992 Edward Ruscha and Dennis Hopper/New Works. Tony Shafrazi Gallery, New York
- 1990 Edward Ruscha. Galerie Ghislaine Hussenot, Paris
- 1990 Edward Ruscha/Obra Sobre Paper. Galeria Joan Prats, Barcelona, Spain
- 1990 Edward Ruscha. Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, Spain
- 1990 Edward Ruscha. Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska at Lincoln, Nebraska. Catalogue
- 1990 Ed Ruscha/new paintings and drawings. Karsten Schubert, London
- 1990 Edward Ruscha Paintings and Drawings, Texas Gallery, Houston Texas
- 1990 Ed Ruscha/Paintings. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California
- 1990 Los Angeles Apartments. Whitney Museum of American Art, New York, New York. Catalogue
- 1990 Edward Ruscha. Galeria Trisorio, Napoli, Italy
- 1989 Edward Ruscha. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Travelled to Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands, Fundacio Caixa de Pensions, Barcelona, Spain; Serpentine Gallery, London, England; Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles. Catalogue
- 1989 New Paintings. Leo Castelli, New York
- 1989 New Paintings and Drawings, Touko Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan. Catalogue

- 1988 Words Without Thoughts Never to Heaven Go. Lannan Museum, Lake Worth, Florida. Travelled to: Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts. Catalogue
- 1988 Changing Group Exhibition. Karsten Schubert Gallery, London
- 1988 Early Paintings. Shafrizi Gallery, New York. Catalogue
- 1988 Edward Ruscha: Recent Paintings. Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois
- 1988 Edward Ruscha: Recent Works on Paper 1988. Karsten Schubert Gallery, London, England. Catalogue
- 1988 Institute of Contemporary Art, Nagoya, Japan. Catalogue
- 1988 Leo Castelli Gallery, New York
- 1987 Edward Ruscha: 35 Lunette Paintings Commissioned by the Metro-Dade Art in Public Places Trust for Miami
- 1987 Dade Public Library. Leo Castelli Gallery, Greene Street, New York, Miami
- 1987 New Paintings Robert Miller Gallery, New York.
- 1987 The Works of Ed Ruscha. Contemporary Arts Museum, Houston, Texas
- 1986 The Texas Gallery, Houston, Texas
- 1986 4 x 6 Westfälischer Kunstverein, Münster, West Germany. Catalogue
- 1986 New Paintings. Fuller Goldeen Gallery, San Francisco
- 1986 Galerie Susan Wyss, Zürich, Switzerland
- 1986 New Paintings. Leo Castelli Gallery, New York
- 1985 Ed Ruscha: Quelques Dessins. Galerie Gilbert Brownstone, Paris
- 1985 New Paintings. James Corcoran Gallery, Los Angeles
- 1985 Octobre des Arts. Musée St. Pierre, Lyon, France. Catalogue
- 1984 New Paintings. Leo Castelli Gallery, New York City, New York
- 1983 New Drawings. Bernard Jacobson Gallery, Los Angeles
- 1982 Edward Ruscha/New Drawings. Castelli Uptown, New York. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

- 1982 (Retrospective, The Works of Edward Ruscha). Travelled to: Whitney Museum of American Art, New York. Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada. San Antonio Museum of Art, Texas. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
- 1981 Ace Gallery, Vancouver, Canada
- 1981 Edward Ruscha/New Works. Arco Center for the Visual Art, Los Angeles, California. Catalogue
- 1981 Edward Ruscha/D Drawings. Leo Castelli Gallery, New York
- 1980 Edward Ruscha:Paintings. Ace Gallery, Venice, California
- 1980 Nigel Greenwood, Inc., London
- 1980 New Paintings. Leo Castelli Gallery, New York

2. Bibliographie

1. Literatur zu Semiotik, Philosophie und Kunstwissenschaft

- Abadie, Daniel (Hrsg.): *René Magritte*, Stuttgart: Belser Verlag, 2003.
- Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, New York: Hill and Wang, 1967.
- Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1998.
- Blumenberg, Hans, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1981.
- Blumenberg, Hans, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 2001.
- Böhm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Breton, André: *Der Surrealismus und die Malerei (1928)*. In: Herbert Freiherr von Buttler (Hrsg.): *André Breton. Der Surrealismus und die Malerei (1982)*, 1965.
- Butor, Michel, *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992.
- Crook, Jo und Tom Learner: *The Impact of Modern Paints*, London: Tate Publishing, 1999.
- Danto, Arthur C.: *Die Philosophische Entmündigung der Kunst*. Hrsg. Von Böhm, Gottfried und Karlheinz Striele, München 1993
- Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München 1996.
- Dietrich, Dorothea, *The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1973.
- Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987.

Elderfield, John, *Kurt Schwitters*, New York and London: Thames and Hudson, 1985.

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974.

Foucault, Michel: *Dies ist keine Pfeife*. Bonn 1997 (die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Ceci n'est pas une pipe* 1973 bei fata morgana, Paris).

Freeman, Judi, *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, München: Hirmer Verlag, 1990.

Goemans, Camille: *Oeuvre, 1922-1957. Conventure de René Magritte*, Brüssel, 1970.

Gombrich, Ernest: *Art and Illusion*. New York: Pantheon Books 1960.

Goodman, Nelson: *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett, 1968.

Hopps, Walter, *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, Houston: The Menil Collection, Ausstellungskatalog, 1991.

Jäger, Joachim, *Das zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine-Paintings der Jahre 1960 bis 1962*, Klagenfurt und Wien: Ritter Verlag, 1999.

Janis, Harriet and Blesh, Rudi, *Collage. Personalities, Concepts, Techniques*, Philadelphia: Chilton Company, 1962.

Richard Hamilton, Richard Hamilton, *Collected Words, 1953-1982*, London: Thames and Hudson, 1982.

Rubin, William, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*, New York: The Museum of Modern Art, Ausstellungskatalog, 1989.

Rubin, William (Hrsg.), *Pablo Picasso. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1980.

Harris, Roy, *Signs, Language and Communication*, London and New York: Routledge, 1996.

Hamilton, Richard, *Collected Words 1953-1982*, London und New York: Thames and Hudson, 1982.

Haverkamp, Anselm (Hrsg.), Hans Blumenberg. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2001.

- Held, Klaus, Husserl, Edmund, *Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*, Stuttgart: Reclam Verlag, 1986.
- Henle, Paul, *Sprache, Denken, Kultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1971.
- Henrich, Dieter und Iser, Wolfgang (Hrsg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992.
- Holenstein, Elmar, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1975.
- Hoffmann, E.T.A.: *Jahrbuch Band 8*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2000.
- Jakobson, Roman: *Über den Realismus in der Kunst* (1921). In: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1979. S.129-139.
- Jaspers, Karl: *Die Sprache*. In: *Von der Wahrheit* (1974), München 1991. S.395-449.
- Lyotard, Jean-Francois, *Die Phänomenologie*, Hamburg: Junius Verlag, 1993.
- Mauro, Tullio, Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistic générale*, Paris: Payot, 1986.
- Mersch, Dieter, *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*, München dtv 1998.
- Mersch, Dieter: *Kunst und Ereignis. Verzeitlichung der Ästhetischen Arbeit*. In: Guardini Stiftung - Schlüsselworte der Genesis. http://www.guardini.de/online/op_dm.htm (6.12.06). Kap. 4
- Mersch, Dieter: *Art & Pop – kein Thema mehr?* In: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 101 29. Jahrgang Juli 1998. S. 37–46
- Meuris, Jaques: René Magritte. Köln: Taschen Verlag, 2004.
- Morris, Charles William, *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*, Frankfurt a.M: Ullstein Verlag, 1979.
- Morris, Charles William, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, Frankfurt a.M: Ullstein Verlag, 1981.
- Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* in: Nietzsche, Freidrich: *Werke in drei Bänden. Band 3*, Herausgegeben von Karl Schlechta. München: Hanser, 1954. S.309-322
- Phillips, Lisa (Hrsg.), *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York: Whitney Museum of American Art, Ausstellungskatalog, 1995.

Posner, Roland und Reinecke, Hans-Peter, *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1977.

De Saussure, Ferdinand, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Erste Auflage 1916), Berlin 2001.

Petrus Graf Schaesberg (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild*, Regensburg: Schnell & Steiner, Edition ICCARUS, 1998.

Petrus Graf Schaesberg: *Konzept der Collage. Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha*. 2004.

Saint-Martin, Fernande, *Semiotics of Visual Language*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren (1916)*, in: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Russischer Formalismus*, München 1969.

Steinberg, Leo: *The Flatbed Picture Plane*, (from lecture Museum of Modern Art, New York, 1968) in: *Other Criteria*, 1972, S.61-98

Warhol, Andy, Pat Hackett, *POPism: the Warhol '60s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980,

Walher, Elisabeth, *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus logisch-philosophische Abhandlung* (erstmal erschienen 1921), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976

2. Literatur zu Ferdinand de Saussure

Primärtexte:

Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Unter Mitwirkung von Albert Riedlinger. Übers. Von Hermann Lommel. 2. Aufl., Berlin 1967.

Saussure, Ferdinand de. *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlaß*. Hrsg. und mit einer Einführung von Ludwig Jäger. Übersetzt und textkritisch bearbeitet von Elisabeth Birk und Mareike Buss. Frankfurt am Main, 2003.

Sekundärtexte:

Abel, Günter. *Sprache, Zeichen, Interpretation*. Frankfurt am Main, 1999.

Jäger, Ludwig u. Christian Stetter (Hg.). *Zeichen und Verstehen. Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Bd. 3* Achen, 1986.

3.Literatur Umberto Eco

Bertram, Georg W.: Ästhetik der Offenheit. In: Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald: *Ecos Echos: das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*. München: Fink 2000, S. 109-133.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München: Wilhelm Fink Verlag 1972.

Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Wilhelm Fink Verlag 1991.

Heydrich, Wolfgang: *EcoLogie – Salz in semiotische Suppe*. In: Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald: *Ecos Echos: das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald: *Ecos Echos: das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

Mersch, Dieter: *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg: Junius 1993.

Schaesberg, Petrus: *Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince*. München 2007.

Schultze-Seehof, Dörte: *Vom Mobile Calders zum orribile ornitorinco. Eine Reise in die illustrierte Enzyklopädie der BilderdenkWelten Umberto Ecos*. In:

4.Edward Ruscha

1.Monographien

Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003.

Poncy, Pat (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume I, 1958-1970*. New York, Göttingen: Gagosian Gallery, Steidl Verlag, 2003.

Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2004.

Dean, Robert and Erin Wright (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume II, 1971-1982*. New York, Göttingen: Gagosian Gallery, Steidl Verlag, 2005.

Ruscha, Edward: *Course of Empire*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2005.

Richards, Mary, *Tate Modern Artists: Ed Ruscha*, London: Tate Publishing, 2008.

2. Kataloge Einzelausstellungen

1970

Books by Edward Ruscha. Munich: Galerie Heiner Friedrich, 1970.

Edward Ruscha. New York: Alexander Iolas Gallery, 1970. Text by Henry T. Hopkins.

1972

Edward Ruscha: Books and Prints. Santa Cruz: University of California, Mary Porter

Sesnon Gallery, 1972. Text by Marcia R. McGrath and Nan R. Piene.

Edward Ruscha (Ed-werd Rew-shay) Young Artist. Minneapolis: Minneapolis Institute of Arts, 1972. Text by Edward A. Foster; co-designed with Ruscha. (M25)

1973

Works by Edward Ruscha from the Collection of Paul J. Schupf '58. Hamilton: The Picker Gallery, Colgate University, 1973.

1974

Edward Ruscha: Prints and Books. Clinton: Root Art Center, Hamilton College, 1974. Introduction by "H.S." "Words with Ruscha," an interview by Howardena Pindell, originally published in *Print Collector's Newsletter*, January–February 1973.

1975

Edward Ruscha: Prints and Publications 1962–74. London: Arts Council of Great Britain, 1975. Essay by Reyner Banham.

1976

Edward Ruscha. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1976. "Words with Ruscha," an interview by Howardena Pindell translated into Dutch, originally published in *Print Collector's Newsletter*, January–February 1973.

Edward Ruscha: Matrix 16. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1976. Brochure with text by Andrea Miller-Keller.

Edward Ruscha. Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 1976. Foreword by Robert T. Buck, essay by Linda L. Cathcart. For the exhibition "Paintings, Drawings and Other Works by Edward Ruscha."

1978

Graphic Works by Edward Ruscha. Auckland: Auckland City Art Gallery, 1978. Texts by Andrew Bogle and Henry Geldzahler.

1979

Neue Ausstellungen im InK, Edward Ruscha. Zurich: InK, Halle für Internationale Neue Kunst, 1979. Text by Cristel Sauer.

1981

Edward Ruscha: New Works. Los Angeles: ARCO Center for the Visual Arts, 1981. Illustrated brochure.

1982

The Works of Edward Ruscha. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art and Hudson Hills Press, New York, 1982. Director's foreword by Henry T. Hopkins, introduction by Anne Live!t, essays by Dave Hickey and Peter Plagens, biographical chronology by Miriam Roberts, exhibition chronology by Karen Lee, bibliography by Eugenie Candau.

1985

Edward Ruscha. Cologne: Galerie Tanja Grunert, 1985.

Edward Ruscha. Lyon: Musée St. Pierre Art Contemporain, 1985. Introduction by Thierry Raspail; text by Peter Schjeldahl; interview by Bernard Brunon.

1986

4 x 6. Münster: Westfälischer Kunstverein, 1986. Text by Marianne Stockebrand.

1987

Ed Ruscha. New York: Robert Miller Gallery, 1987. In cooperation with Leo Castelli Gallery.

1988

Artworks: Edward Ruscha. Williamstown: Williams College Museum of Art, 1988. Text by Deborah Menaker. A brochure accompanying the 1988 catalogue by the Lannan Museum, Lake Worth, Florida.

Edward Ruscha. Nagoya: Institute of Contemporary Arts, 1988. Texts by Henry T. Hopkins and Fumio Nanjo.

Edward Ruscha: Early Paintings. New York: Tony Shafrazi Gallery, 1988. Texts by Dennis Hopper and Jeffrey Deitch.

Edward Ruscha: Recent Paintings. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1988.

Edward Ruscha: Recent Works on Paper 1988. London: Karsten Schubert Ltd., 1988. Text by Jill Lloyd.

Edward Ruscha: Words Without Thoughts Never to Heaven Go. Lake Worth: Lannan Museum and Abrams, New York, 1988. Texts by Bonnie Clearwater and Christopher Knight.

1989

Edward Ruscha. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1989. Texts by Pontus Hulten and Dan Cameron, with an interview by Bernard Blistène. Barcelona.

1990

Ed Ruscha. Barcelona: Galeria Joan Prats, 1990.

Ed Ruscha: New Paintings and Drawings. London: Karsten Schubert, Ltd., 1990. Essay by Dave Hickey.

Edward Ruscha. Barcelona: Fundacio Caixa de Pensions, 1990. Texts by Pontus Hulten and Dan Cameron, interview by Bernard Blistène.

Edward Ruscha. Lincoln: Sheldon Memorial Art Gallery, 1990. Text by Christin J. Mamiya.

Edward Ruscha. Rotterdam: Museum Boymans van-Beuningen, 1990. Texts by Pontus Hulten and Dan Cameron; interview by Bernard Blistène.

Edward Ruscha: Los Angeles Apartments 1965. New York: Whitney Museum of American Art, 1990. Text by Richard Marshall.

1992

Edward Ruscha: New Paintings and Drawings. Salzburg, Austria: Galerie Thaddaeus Ropac, 1992. Essay by Dave Hickey.

Edward Ruscha: Stains, 1971–1975. New York: Robert Miller Gallery, 1992. Essay by Peter Schjeldahl.

1993

The Books of Edward Ruscha. Cambridge: Harvard University Press, 1993. Text by George Wagner; reprints Ruscha, "The Information Man."

Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969. New York: Gagosian Gallery and Rizzoli International Publications, New York, 1993. Essay by Yve-Alain Bois, interview by Walter Hopps.

Edward Ruscha: Standard Stations. Amarillo: Amarillo Art Center, 1993. Brochure with essay by Patrick McCracken.

1997

Cityscapes/O Books: Edward Ruscha. New York: Leo Castelli Gallery, 1997.

Currents 26: Ed Ruscha, Spaghetti Westerns. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1997. Illustrated brochure with text by Dean Sobel.

1998

Ed Ruscha: Metro Plots. New York: Gagosian Gallery, 1998. Essay by Dave Hickey.

Ed Ruscha: New Paintings and a Retrospective of Works on Paper. London: Anthony d'Offay Gallery, 1998. Essays by Dave Hickey and Neville Wakefield.

1999

Ed Ruscha. Seoul: Kukje Gallery, 1999. Text by Neville Wakefield, reprinted from an exhibition catalogue published by Anthony d'Offay Gallery, London, 1998, with Korean translation by Mi Sung Kim.

Edward Ruscha. Madrid: Metta Galeria, 1999. Text by Fernando Huici.

Edward Ruscha: Editions 1959–1999, Catalogue Raisonné. Minneapolis: Walker Art Center, 1999. Essays by Siri Engberg and Clive Phillpot; reprints Ruscha, "The Information Man."

2000

Ed Ruscha. Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, the Museum of Modern Art, Oxford, England, and Scalo, Zurich, Berlin and New York, 2000. Essays by Neal Benezra, Kerry Brougher and Phyllis Rosenzweig.

Ed Ruscha: Gunpowder and Stains. Munich: Monika Sprüth Philomene Magers, and Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2000. Essays by Thomas Demand and Diedrich Diederichsen.

Ed Ruscha: Mountains and Portraits. London: Anthony d'Offay Gallery, 2000. Essay by J. G. Ballard, with paintings and photographic portraits of Ruscha reproduced on a set of nine notecards.

Ed Ruscha: Powders, Pressures and Other Drawings. San Francisco: John Berggruen Gallery, 2000. With a conversation between John Berggruen and Dennis Hopper.

2001

Edward Ruscha '90s. Rome: Il Gabbiano Edizioni d'Arte Roma, 2001. Essay by Fiamma Arditi.

2002

Birds, Fish and Offspring. New York: C&M Arts, 2002. Essay by Paul Ruscha.

Edward Ruscha: Made in Los Angeles. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2002. Essays by Richard D. Marshall, Dave Hickey and David Rimaneli.

Edward Ruscha: Paintings. New York: Gagosian Gallery, 2002. Essay by Adam Gopnik.

2003

Ed Ruscha: Photographs. Los Angeles: Gagosian Gallery, 2003.

Ed Ruscha. Richard D. Marshall. London: Phaidon Press Ltd., 2003.

2004

Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha. Margit Rowell & Cornelia H. Butler, Göttingen: Steidl Verlag, 2004.

2005

Ed Ruscha: Then & Now. Göttingen: Steidl Verlag, 2005.

2006

Ed Ruscha: Photographer. Margit Rowell, Ed Ruscha, Göttingen: Steidl Verlag, 2006.

2008

Ed Ruscha: Industrial Strength. Thomas Crow, Paul Schimmel, and Ed Ruscha. Philadelphia: The Fabric Workshop and Museum, 2008.

2009

Ed Ruscha: Fifty Years of Painting. James Ellroy, Ralph Rugoff, and Alexandra Schwartz. London: Hayward Gallery Publishing, 2009.

3. Ausgewählte Kataloge Gruppenausstellungen

1968

The California Landscape. Los Angeles: Lytton Center of the Visual Arts, 1968.

Joe Goode and Edward Ruscha. Newport Beach, California: Fine Arts Patrons of Newport, Harbor, Balboa Pavilion Gallery, 1968. Text by Henry T. Hopkins; with contributions by Mason Williams and Dorothy Ruscha.

Young California: 50 Painters. Tampa: Tampa Bay Art Center, 1968. Preface by Henry T. Hopkins; cover by Ruscha.

1969

Three Modern Masters: Billy Al Bengston, Edward Ruscha, Frank Lloyd Wright. San Francisco: Gallery Reese Palley, 1969. Text by Carol Lindsley; catalogue typography by Ruscha.

1981

Art in Los Angeles: Seventeen Artists in the Sixties. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1981. Texts by Maurice Tuchman, Anne Bartlett Ayres, Michele D. DeAngelus, Christopher Knight and Susan C. Larsen.

No Title: The Collection of Sol LeWitt. Middletown: Wesleyan University, 1981. Text on Ruscha by Stephen L. Shriver.

1985

Joe Goode, Edward Ruscha: Drawings. Austin: Laguna Gloria Museum, 1977.

1989

Joe Goode, Jerry McMillan, Edward Ruscha. Oklahoma City: Oklahoma City Art Museum,

1989. Texts by Henry T. Hopkins and Sue Scott.

L.A. Pop in the Sixties. Newport Beach, California: Newport Harbor Art Museum, 1989. Texts by Anne Ayres, Jay Belloli, Frances Colpitt, Judi Freeman (on Ruscha),

Marilu Knode, Andrea Liss, Robert L. Pincus and Karen Tsujimoto.

Corcoran Gallery of Art, 1986. Text by Ned Rifkin.

2002

Imagining LA: Ed Ruscha and Silke Otto Knapp. Wolfsburg: Kunstverein Wolfsburg, 2002.

4. Ausgewählte Artikel

1964

M[armer], N[ancy]. "Edward Ruscha, Ferus Gallery." *Artforum*, vol. 3, no. 3, December 1964, pp. 12–13, ill

1966

W[ilson], W[illiam]. "Edward Ruscha, Ferus Gallery." *Artforum*, vol. 4, no. 5, January 1966, p. 13, ill. A response to this review, by José Bueno (Joe Goode), appears in "Letters," *Artforum*, February 1966, p. 4.

1968

Ruscha, Iolas Gallery." *Artforum*, February 1968, pp. 49–50 bw.

T[erbell], M[elinda]. "West Coast Shows: Joe Goode and Ed Ruscha." *Arts*, vol. 42, no. 5, May 1968, p. 61

T[ucker], M[arcia]. "Ed Ruscha's 'Gunpowder Drawings.'" *ARTnews*, vol. 66, no. 9, January 1968, p. 54.

1969

Armstrong, Lois. "Los Angeles: Ruscha at Blum." *ARTnews*, vol. 68, no. 6, October 1969, p. 74. *Artforum*, vol. 9, no. 9, May 1971, pp. 83, 85, ill.

1970

Ratcliff, Carter. "New York: Edward Ruscha, Iolas." *Art International*, vol. 14, no. 3, March 1970, pp. 70–71, ill.

Wasserman, Emily. "Edward Ruscha, Iolas Gallery." *Artforum*, vol. 8, no. 7, March 1970, pp. 76–78 bw.

1971

„Ed Ruscha." *Art International*, vol. 15, no. 9, November 20, 1971, pp. 25–28, 38, ill.

"Ruscha, Goode, Edge, Allen." *Artweek*, July 10, 1971, p. 2.

1972

Bourdon, David. "Words About Ed Ruscha." *Visible Language* (Cleveland), vol. 6, no. 4, Autumn 1972, cover bw. Excerpted from Bourdon 1971.

"Ruscha on Paper." *Artweek*, February 5, 1972, p. 2.

1973

Antin, Eleanor. "Reading Ruscha." *Art in America*, vol. 61, no. 6, November–December 1973, pp. 64–71, ill.

Bowen, D. "Edward Ruscha." *Arts Review* (London), May 19, 1973, p. 334.

Dunham, Judith L. "Edward Ruscha." *Artweek*, May 26, 1973, p. 12, ill.

Kingsley, April. "Edward Ruscha, Castelli Gallery Uptown." *Artforum*, vol. XI, no. 9, May 1973, pp. 88–89, ill.

Pindell, Howardena: *Words with Ed Ruscha* in: *Print Collector's Newsletter*, v.3, n.6, January-February 1973, S.125-128

1974

Hess, Thomas B. "Ed Ruscha." *New York Magazine*, April 22, 1974, p. 73.

1979

Dunham, Judith L. "Ed Ruscha Paintings: Houston." *Artweek*, vol. 10, no. 16, April 21, 1979, p. 4 bw.

Spalding, F. "Ed Ruscha." *Arts Review* (London), December 21, 1979, p. 78.

1981

"Ed Ruscha, Flow Ace Gallery." *Art in America*, vol. 69, no. 8, October 1981. Back cover, color por.

Hemmerdinger, William. "Ed Ruscha Turns Metaphysical." *Artweek*, vol. 12, no. 5, February 7, 1981, pp. 5–6, ill.

1982

Helfer, Judith. "Kunst: Ruckblick auf das Werk Edward Ruschas." *Aufbau*, August 13, 1982, p. 14.

Failing, Patricia: „Ed Ruscha, young Artist: dead serious about being nonsensical“ in: *Art News*, April 1982, S.74-81

Levin, Kim. "Art: The Works of Ed Ruscha." *Village Voice*, vol. 27, no. 29, July 27, 1982, pp. 56–57, por.

Raynor, Vivien. "Art: The Spell of Ruscha's Words." *New York Times Weekend*, July 16, 1982, section 3, p.25

"Ed Ruscha, Geographer." *Art in America*, vol. 70, no. 9, October 1982, pp. 84–93, ill.

1984

Gambrell, Jamey. "Edward Ruscha at Castelli Greene Street." *Art in America*, vol. 72, no. 6, Summer 1984, pp. 166–67, ill.

Heartney, Eleanor. "Edward Ruscha." *Arts*, May 1984, p. 40, ill

1987

Ruscha, Edward. "Edward Ruscha: A Portfolio." *Forehead: Writing and Art Journal*, vol. 1, 1987, pp. 40–43 bw.

"Edward Ruscha: Two Paintings." *Frank: An International Journal of Contemporary Writing & Art*, 1987 pp. 52–53

1988

Cueff, Alain. "Edward Ruscha: A Distant World." *Parkett* 18, December 1988, pp. 54–63, ill.

Heartney, Eleanor. "Ed Ruscha at Robert Miller and Castelli." *Art in America*, vol. 76, February 1988, pp. 137–39 bw.

Knight, Christopher. "Against Type: The Silhouette Paintings of Edward Ruscha." *Parkett* 18, December 1988, pp. 80–88, ill.

Miller, John. "The Mnemonic Book: Ed Ruscha's Fugitive Publications." *Parkett* 18, December 1988, pp. 66–79, ill.

1991

Chattopadhyay, Collette. "Edward Ruscha: Paintings." *Artweek*, vol. 22, no. 3, January 24, 1991, p. 17.

1997

Grabner, Michelle. "Ed Ruscha: Milwaukee Art Museum." *New Art Examiner*, June 1997, p. 44, ill.

Hickey, Dave. "Edward Ruscha: Twentysix Gasoline Stations, 1962." *Artforum International*, vol. 35, no. 5, January 1997, pp. 60–61, bw.

Schwerfel, Heinz Peter. "Wort-Bilder: Ed Ruscha." *Art das Kunstmagazin*, no. 12, December 1997, pp. 42–51, 78,

1998

Adams, Brooks. "Touché Ruscha: In Los Angeles, In London." *Interview*, May 1998, pp. 78, 80 color.

1999

Gonzalez-Day, Ken. "Metro Plots: Ed Ruscha at Gagosian." *Art Issues*, March/April, 1999, p. 38 bw.

Iannaccone, Carmine. "Ed Ruscha: Gagosian Gallery, Los Angeles." *Frieze*, no. 45, March/April 1999, pp. 81–82 color.

Kuspit, Donald. "Ed Ruscha: Richard Gray Gallery." *Artforum*, March 1999, pp. 112–13

Perrone, Jeff. "Ed Ruscha's Illuminated Manuscripts." *Parkett* 55, 1999, pp. 26–39.

Singerman, Howard: „Ed Rusch'a Modern Language“ in: *Parkett* 55, 1999. S.44-55

Scanlon, Joe. "The Ballad of Ed Ruscha." *Parkett* 55, June 1999, p. 60, ill.

2000

Ruscha: Editions 1959–1999, Catalogue Raisonné. *Art on Paper*, September–October 2000, pp. 93–94 color.

2001

Mahoney, Elizabeth: *Top of the Pops*, in: *The Guardian* (London), August 14, 2001.

2002

Pollack, Barbara. "Ed Ruscha: C&M Arts and Gagosian." *ARTnews*, Summer 2002, p. 171

Schwendener, Martha: „Ed Ruscha - Reviews: New York.“ In: *ArtForum*, Nov, 2002. pp.

2003

Ruscha, Edward. "An Installation." *Modern Painters*, vol. 16, no. 1, Spring 2003, pp. 56–61 color.

Nicholson, G.: „ED IS ON NO SIDE. Ed Ruscha - of palindromes and paint and the matter of words,,“ *Modern Painters*, 2003, Vol. 16; PART 1, pages 54-55

2004

Rothkopf, S., „Portfolio: Ed Ruscha“, *Artforum*, 2004, VOL 42; NUMB 10, pages 229-235

2005

„Edward Ruscha Write-on man“, *Economist -LONDON-* 2005, NUMB 8428, pages 106

Tumliir, J.: „Ed Rusch“, *Flash Art –International edition*, 2005, ISU 241, pages 80-83

2006

Bluhm, E.: „Along For the Ride: Ed Ruscha and Mason Williams“, *Art US*, Los Angeles, 2006, pages 10-13

„Untitled LA Sarah Thornton visits Michael Asher, John Baldessari, Chris Burden, Mary Kelly and Ed Ruscha in their studios“, *Art Review*, London, 2006, MAY, pages 58-65

Phillpot, C. „Ed Ruscha“, *Art Monthly*, London, 2006, NUMB 295, pages 26

„Hit the road wit Ed Ruscha“, *Art and Antiques, New York* 2006, VOL 29; NUMB 2, pages 46-50

2008

Schwabsky, B. . „1000 WORDS: ED RUSCHA“, *Artforum*, 2008, VOL 46; NUMB 9, pages 356-35

2010

Bodin, Claudia, *Highway zur Kunst, Interview mit Ed Ruscha* http://www.art-magazin.de/kunst/26428/ed_ruscha_interview (02.05.2010), *Art Magazin* Ausgabe Januar 2010

3. **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Edward Ruscha, <i>Actual Size</i> , 1962, Öl auf Leinwand,	202
Abbildung 2: Edward Ruscha, <i>Spam Study</i> , 1962, Öl auf Leinwand,	203
Abbildung 3: Edward Ruscha, <i>Annie</i> , 1962, Öl auf Leinwand,.....	204
Abbildung 4: Edward Ruscha, <i>Radio</i> , 1962, Öl auf Leinwand,.....	205
Abbildung 5: Edward Ruscha, <i>Optics</i> , 1967, Schießpulver auf Papier, 36,1 x 57,8 cm.	206
Abbildung 6: Edward Ruscha, <i>Lisp</i> , 1968, Öl auf Leinwand,	207
Abbildung 7: Edward Ruscha, <i>Pool</i> , 1986, Schießpulver auf Papier,	208
Abbildung 8: Edward Ruscha, <i>Adios</i> , 1967, Öl auf Leinwand,	209
Abbildung 9: Edward Ruscha, <i>City</i> , 1968, Pastell auf Papier, 23 x 29 inches (58,4 x 73,7 cm), The Museum of Modern Art, New York.	210
Abbildung 10: Edward Ruscha, <i>Now Then As I Was About to Say</i> , 1973, Schellack auf Moiré, 35 ¾ x 40 inches (90,8 x 101,6cm)	211
Abbildung 11: Edward Ruscha, <i>Find Contact Lens at Bottom of Swimming Pool</i> , 1975, Pastell auf Papier, 22 x 18 ½ inches (55,9 x 72,4cm), The Museum of Modern Art, New York.	212
Abbildung 12: Edward Ruscha, <i>Is</i> , Öl auf Leinwand, 1998, 190 x 180cm	213
Abbildung 13: Jasper Johns, <i>Flag</i> . 1954–55, Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff, auf Sperrholz montiert (3 Teile), 42 1/4 x 60 5/8 inches	214
Abbildung 14: Jasper Johns, <i>Target with Four Faces</i> , 1955. Enkaustik auf Zeitungspapier und Stoff über Leinwand, darüber vier farbige Gipsabdrücke von Gesichtern in einem Holzkasten mit aufklappbarer Vorderseite, Gesamtgröße bei geöffnetem	

Kasten: 33 5/8 x 26 x 3 inches (85,3 x 66 x 7,6 cm); Leinwand 26 x 26" (66 x 66 cm); Kasten (closed) 3 3/4 x 26 x 3 1/2 inches (9,5 x 66 x 8,9 cm).	215
Abbildung 15: Edward Ruscha, <i>Dublin</i> , 1959, Holz, Zeitung und Tusche auf Papier, 13½ x 13 inches (34,3 x 33 cm).....	216
Abbildung 16: Edward Ruscha, <i>Dublin</i> , 1960, Öl und Tusche auf Leinwand, 72 x 67 inches (182,2 x 170,2 cm), Privatsammlung.	217
Abbildung 17: Edward Ruscha, <i>Oof</i> , 1962/63, Öl auf Leinwand, ...	218
Abbildung 18: Edward Ruscha, <i>Large Trademark with Eight Spotlights</i> , 1962, Öl auf Leinwand, 67 x 132 inches	219
Abbildung 19: Kurt Schwitters, <i>Merz Drawing 83. Drawing F</i> , 1920, Cut-and-pasted papers with cardstock border, 12 7/8 x 9 1/2 inches	220
Abbildung 20: Edward Ruscha, <i>Box Smashed Flat (Vicksburg)</i> , 1961, Öl und Tusche auf Leinwand, 70 1/2 H x 48 W inches (180 x 122 cm), Collection Mr. and Mrs. Julian Ard, Fort Worth, Texas....	221
Abbildung 21: Edward Ruscha, <i>Standard Station, Amarillo, Texas</i> , 1963, Öl auf Leinwand, 64 1/2 x 121 3/4 inches (164 x 308cm), Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire.....	222
Abbildung 22: Edward Ruscha mit 12 seiner Bücher bedeckt,.....	223
Abbildung 23: Edward Ruscha, Abbildungen aus <i>Nine Swimming Pools and a Broken Glass</i> , 1968.	224
Abbildung 24: Edward Ruscha, Photographien von sieben Haushaltsartikeln, 1961, Silbergelatineabzug, jeweils 13 x 10 inches	225
Abbildung 25: Edward Ruscha, <i>Lisp</i> , 1968, Öl auf Leinwand,	226
Abbildung 26: Edward Ruscha , <i>Worcestershire Sauce (Lea & Perrins) from Stains</i> . 1969, Worcestershire sauce on paper from	

a portfolio of 75 mixed media stains, Composition: 5-7/8 x 7-5/16 inches	227
Abbildung 27: Pablo Picasso, <i>Nature morte à la chaise cannée</i> , Mai 1912, Collage aus Öl, Wachstuch und Papier auf Leinwand, eingerahmt durch ein Seil, 27 x 35 cm. Musée Picasso, Paris.	228
Abbildung 28: Pablo Picasso, <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , Juni/Juli 1907. Öl auf Leinwand, 8' x 7' 8" (243,9 x 233,7 cm), The Museum of Modern Art, New York.....	229
Abbildung 29: Kazimir Malevich. <i>Reservist of the First Division</i> . Herbst-Winter 1914. Öl auf Leinwand mit Collage aus bedrucktem Papier, Briefmarke und Thermometer, 21 1/8 x 17 5/8 inches (53,7 x 44,8 cm). The Museum of Modern Art, New York.	230
Abbildung 30: René Magritte, <i>Der Verrat der Bilder: Ceci n'est pas une pipe</i> . 1929, Öl auf Leinwand. 60x81cm, Los Angeles County Museum oft Art.....	231
Abbildung 31: René Magritte: <i>Der Verrat der Bilder: Ceci n'est pas une pipe</i> . 1926, Öl auf Leinwand, 27x41cm.....	232
Abbildung 32: René Magritte, <i>Der Schlüssel der Träume</i> , 1935, ...	233
Abbildung 33: René Magritte: <i>Morgendämmerung auf der Gegenseite</i> , 1966.....	234
Abbildung 34: René Magritte, <i>Ceci continue de ne pas être une pipe</i> , 1952, Chinatinte auf Papier, 19x27 cm. Privatbesitz	235
Abbildung 35: René Magritte, <i>Der Schlüssel der Träume</i> , 1927, ...	236
Abbildung 36: René Magritte, <i>Der Palast aus Vorhängen</i> , 1929, ...	237
Abbildung 37: René Magritte: <i>Ceci n'est pas une pipe</i> , 1948,	238
Abbildung 38: Andy Warhol. <i>Campbell's Soup Cans</i> . 1962. Synthetic polymer paint on thirty-two canvases, Each canvas 20 x 16 inches	239

Abbildung 39: Cy Twombly, <i>Leda and the Swan</i> , 1962. Öl, Bleistift und Wachskreide auf Leinwand, 6' 3" x 6' 6 ¾ inches (190,5 x 200 cm).....	240
Abbildung 40: Edward Ruscha, <i>Dublin</i> , Plate 2, 1960. Öl und Tusche auf Leinwand, 72 x 67 inches (ca. 183 x 170 cm), Privatsammlung.	241
Abbildung 41: Cover des Amerikanischen Comic strip	242
Abbildung 42: Edward Ruscha, <i>Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western</i> , 1963, Öl auf Leinwand, 181,6 x 170,2,	243
Abbildung 43: <i>SU</i> , 1958 – 1960, Öl, Tusche und Stoffcollage auf Leinwand, 37 ¾ H x 36 ⅛ W inches, 95,9 x 91,8 cm,	244
Abbildung 44: Edward Ruscha, <i>Box Smashed Flat</i> (Vicksburg), 1961, Öl und Tusche auf Leinwand, 70 ½ H x 48 W inches (180 x 122 cm), Collection Mr. and Mrs. Julian Ard, Fort Worth, Texas....	245
Abbildung 45: Robert Rauschenberg, <i>Bed</i> , 1955. Öl und Bleistift auf Kissen, Quilt und Bettlaken auf Holz, 6' 3 ¼ x 31 ½ x 8 inches (191,1 x 80 x 20,3 cm), Museum of Modern Art, New York.....	246
Abbildung 46: Man Ray, <i>Rayograph</i> , 1922. Silbergelatineabzug, ..	247
Abbildung 47: Marcel Duchamp, <i>Fontaine</i> , 1917.....	248
Abbildung 48: Andy Warhol, <i>Suicide (Purple Man Jumping)</i> , 1963,	249
Abbildung 49: Edward Ruscha, <i>Annie, Poured From Maple Syrup</i> , 1966, Öl auf Leinwand, 55 H x 59 W inches (139,7 x 149,8cm),	250
Abbildung 50: Edward Ruscha, <i>Ripe</i> , 1967, Öl auf Leinwand,.....	251
Abbildung 51: Edward Ruscha, <i>City</i> , 1968, Öl auf Leinwand,	252
Abbildung 52: Edward Ruscha, <i>Damage</i> , 1964, Öl auf Leinwand, ..	253
Abbildung 53: Edward Ruscha, <i>E. Ruscha</i> , 1959, Öl auf Leinwand,	254

Abbildung 54: Edward Ruscha, <i>Science is Truth Found Out</i> , 1986, Acrylic and dry pigment on paper , 29 1/2 x 40 in. (74,9 x 101,6 cm), Privatsammlung.....	255
Abbildung 55: Edward Ruscha, <i>Not Only Securing The Last Letter, But Damaging it As Well (Boss)</i> , 1964, Öl auf Leinwand,	256
Abbildung 56: Edward Ruscha, <i>Crime</i> , 1986, Acryl & Öl auf Leinwand, 36 H x 40 W inches, (91,5 x 101,6cm).....	257
Abbildung 57: Edward Ruscha, <i>Clef Over City</i> , 1988, Acryl auf Leinwand, 16 H x 16 W inches (40,6 x 40,6cm).....	258
Abbildung 58: <i>Paramount Pictures</i> Logo	259
Abbildung 59: Edward Ruscha, <i>The Back of Hollywood (billboard)</i> , 1977, acrylic-vinyl on canvas, 192 H x 600 W inches (487,7 x 1.524cm).....	260
Abbildung 60: Edward Ruscha, <i>Halloween</i> , 1977, Öl auf Leinwand,	261
Abbildung 61: Edward Ruscha, <i>Oranges, Peaches, Pears, Apples, Grapes...</i> , 1977, Öl auf Leinwand, 22 H x 80 W inches (55,9 x 203,2cm), Collection Helen N. Lewis and Marvin B. Meyer, Beverly Hills.	261
Abbildung 62: Edward Ruscha, <i>She Slept With Two Wind-up Alarm Clocks</i> , 1978, Öl auf Leinwand, 16 H x 60 W inches (40,6 x 152,4cm), Collection Jacob and Ruth Bloom.....	262
Abbildung 63: Edward Ruscha, <i>Who Am I?</i> , 1979, Öl auf Leinwand,	262
Abbildung 64: Edward Ruscha, <i>Two Pumpers</i> , 1979, Öl auf Leinwand, 22 H x 80 W inches (55,9 x 203,2cm), Collection Kristy Stubbs, Dallas.....	263
Abbildung 65: Edward Ruscha, <i>Let's Keep In Touch</i> , 1979, Öl auf Leinwand, 22 H x 80 W inches (55,9 x 203,2cm), Collection Galerie Vedovie, Brüssel.....	263

Abbildung 66: Edward Ruscha, <i>Cities Across The Globe</i> , 1980, Öl auf Leinwand, 20 H x 159 W inches (55,9 x 403,8cm), Privatsammlung, Seattle.	264
Abbildung 67: Edward Ruscha, <i>Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles</i> 1967, Detail des Dodgers Stadium, 1 von 30 Silbergelatineabzügen,.....	265
Abbildung 68: Edward Ruscha, <i>A Blvd. Called Sunset</i> , 1975, Brombeersaft auf Moiré, 28 H x 40 W inches (71,1 x 101,6cm),	266
Abbildung 69: Edward Ruscha, <i>Sunset – PCH</i> , 1998, Acryl auf Leinwand, 72 x 64 inches (182,8 x 162,6 cm), collection of Bill Brady, Pasadena, California.....	267
Abbildung 70: Karte von Los Angeles, Pacific Coast Highway und Sunset Blvd. (gelb).....	268
Abbildung 71: Edward Ruscha, <i>Santa Monica, Holloway</i> , 1998, Acryl und Bleistift auf Lithographie, 10 5/8 x 13 1/2 inches (27 x 35 cm), collection of Yon Jin Kim Seoul, South Korea.....	269
Abbildung 72: Edward Ruscha, <i>Hollywood to Pico</i> , 1998, Acryl auf Leinwand, 70 x 138 inches (177,8 x 350,5 cm), Whitney Museum of Modern Art, New York.	270
Abbildung 73: Piet Mondrian, <i>Broadway Boogie Woogie</i> . 1942–43, Öl auf Leinwand, 50 x 50 inches (127 x 127 cm), Museum of Modern Art, New York.	271
Abbildung 74: Edward Ruscha, <i>Alvarado to Doheny</i> , 1998, Acryl auf Leinwand, 70 x 108 inches (177,8 x 274,3 cm), Privatsammlung.	272
Abbildung 75: Edward Ruscha, <i>Highland, Franklin, Yucca</i> , 1999, Acryl auf Leinwand, 60 x 60 inches (152,4 x 152,4cm), Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.....	273
Abbildung 76: Rorschach Test	274

Abbildung 77: Edward Ruscha, <i>Tulsa Slut</i> , 2002. Synthetic polymer paint on canvas, 63 1/2" x 6' (161,3 x 182,9 cm), Privatsammlung.	275
Abbildung 78: Edward Ruscha, <i>Lion in Oil</i> , 2002, Acryl auf Leinwand,	276
Abbildung 79: Edward Ruscha, <i>Boulangerie</i> , 1961, Öl auf Papier, 277	
Abbildung 80: Albrecht Dürer, <i>Rhinocerus</i> , 1515.....	278
Abbildung 81: Caspar David Friedrich, <i>Wanderer über dem Nebelmeer</i> , 1818, Öl auf Leinwand, 94,8 cm × 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle.....	279

4. Abbildungen



Abbildung 1: Edward Ruscha, *Actual Size*, 1962, Öl auf Leinwand, 72 H x 67 W inches (182,2 x 170,2 cm), Los Angeles County Museum of Art.

Quelle: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 27.

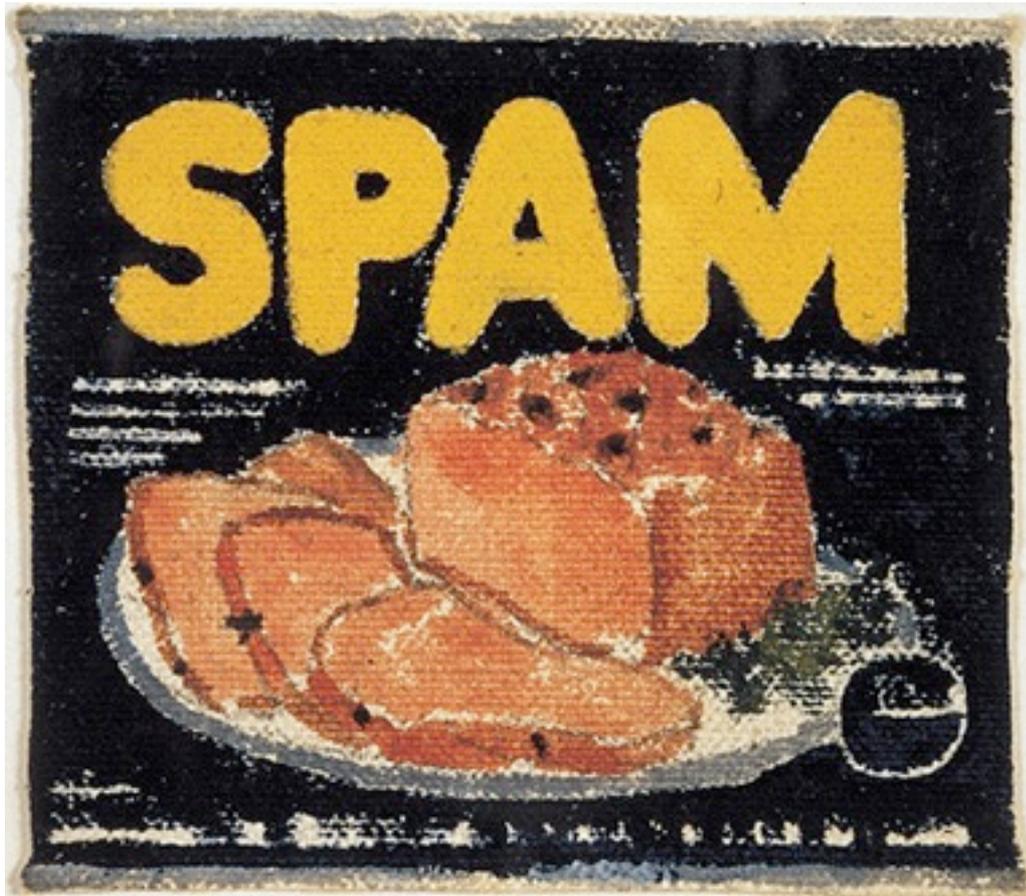


Abbildung 2: Edward Ruscha, *Spam Study*, 1962, Öl auf Leinwand,
3 3/8 H x 3 3/4 W inches (8,6 x 9,5 cm).

Quelle: <http://www.ubs.com/4/artcollection/the-collection/a-z/ruscha-edward-156/spam-study-for-actual-size-747/index.html> (24.02.2009)



**Abbildung 3: Edward Ruscha, *Annie*, 1962, Öl auf Leinwand,
72 H x 67 W inches (182,2 x 170,2 cm), Privatsammlung.**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=23> (10.11.2008)



**Abbildung 4: Edward Ruscha, *Radio*, 1962, Öl auf Leinwand,
72 H x 67 W inches (182,2 x 170,2 cm).**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=19> (19.11.2008)



Abbildung 5: Edward Ruscha, *Optics*, 1967, Schießpulver auf Papier, 36,1 x 57,8 cm.

Quelle: http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection_images/full/86.4086.jpg
(17.11.2009)



**Abbildung 6: Edward Ruscha, *Lisp*, 1968, Öl auf Leinwand,
150 x 137cm.**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=107> (24.08.2009)

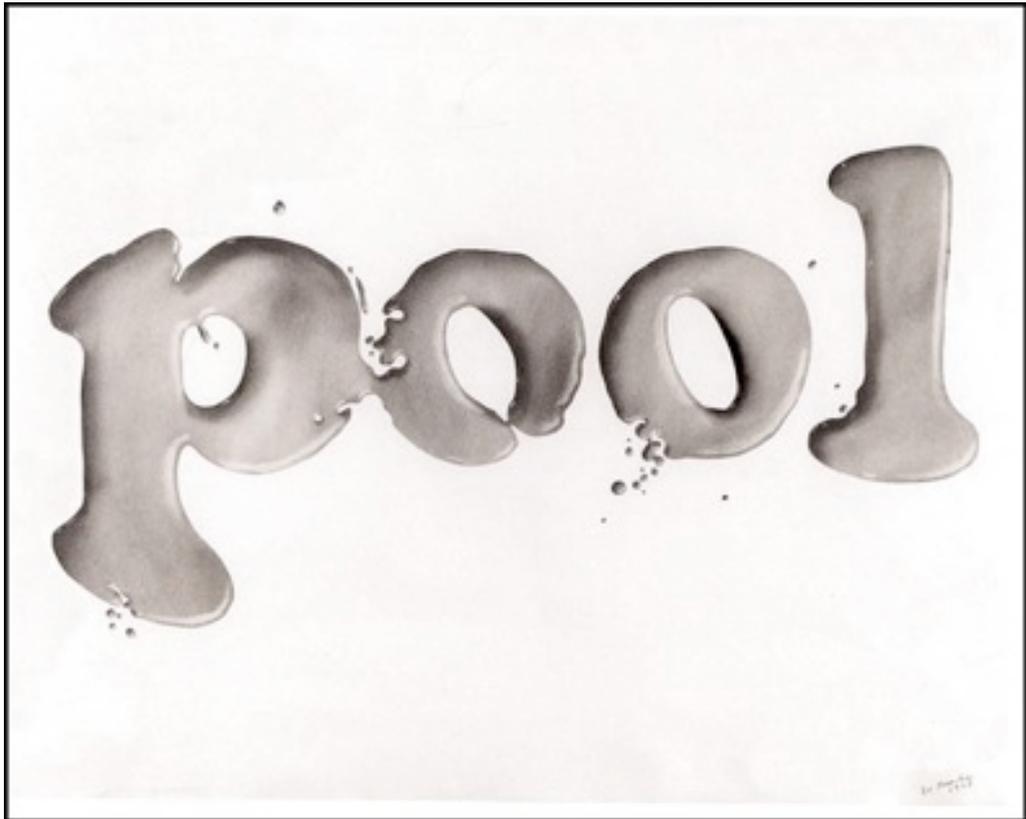
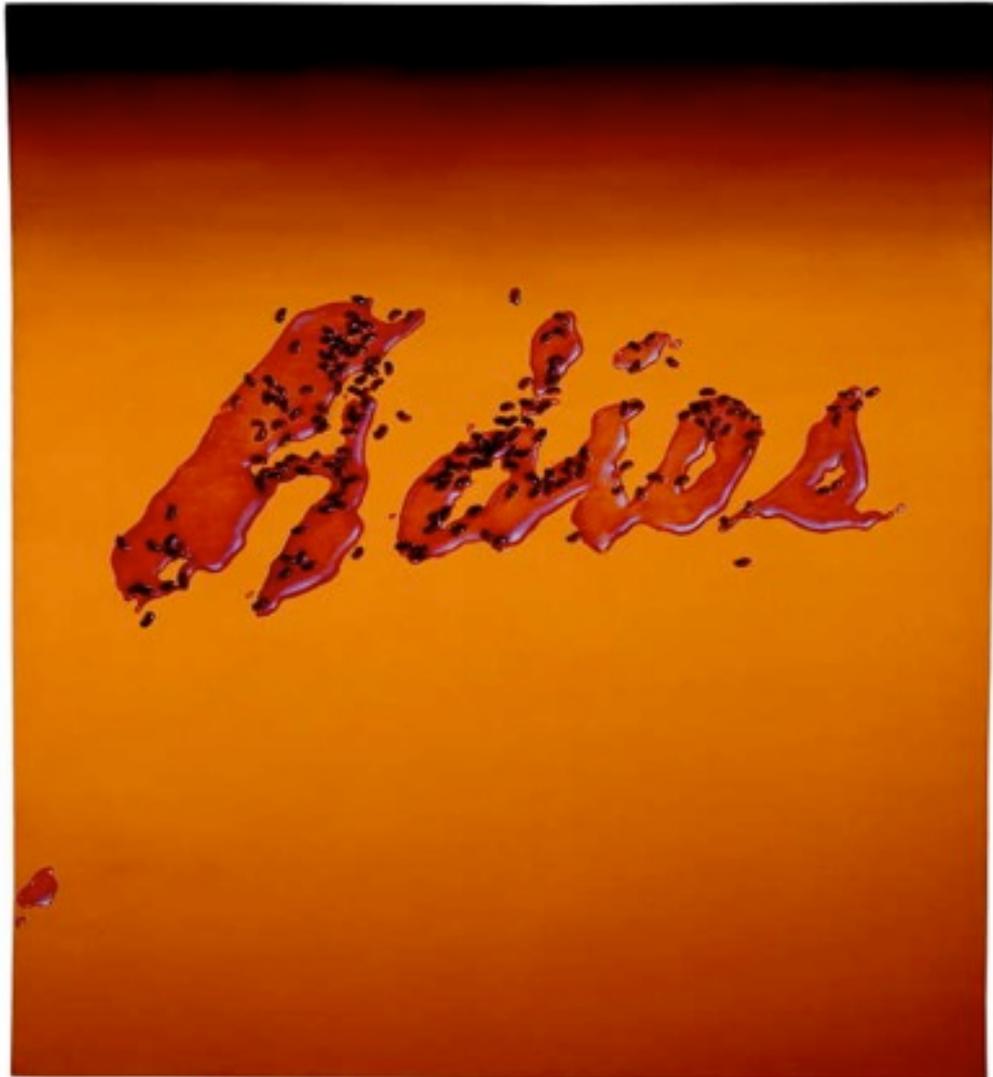


Abbildung 7: Edward Ruscha, *Pool*, 1986, Schießpulver auf Papier, 59 x 74,6 cm, Philadelphia Museum of Art.

Quelle: *Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha*. Margit Rowell & Cornelia H. Butler, Göttingen: Steidl Verlag, 2004.

S.107



**Abbildung 8: Edward Ruscha, *Adios*, 1967, Öl auf Leinwand,
60 H x 54 W inches (152 x 137cm), Collection of Mr. and Mrs. Alan N.
Press, Chicago.**

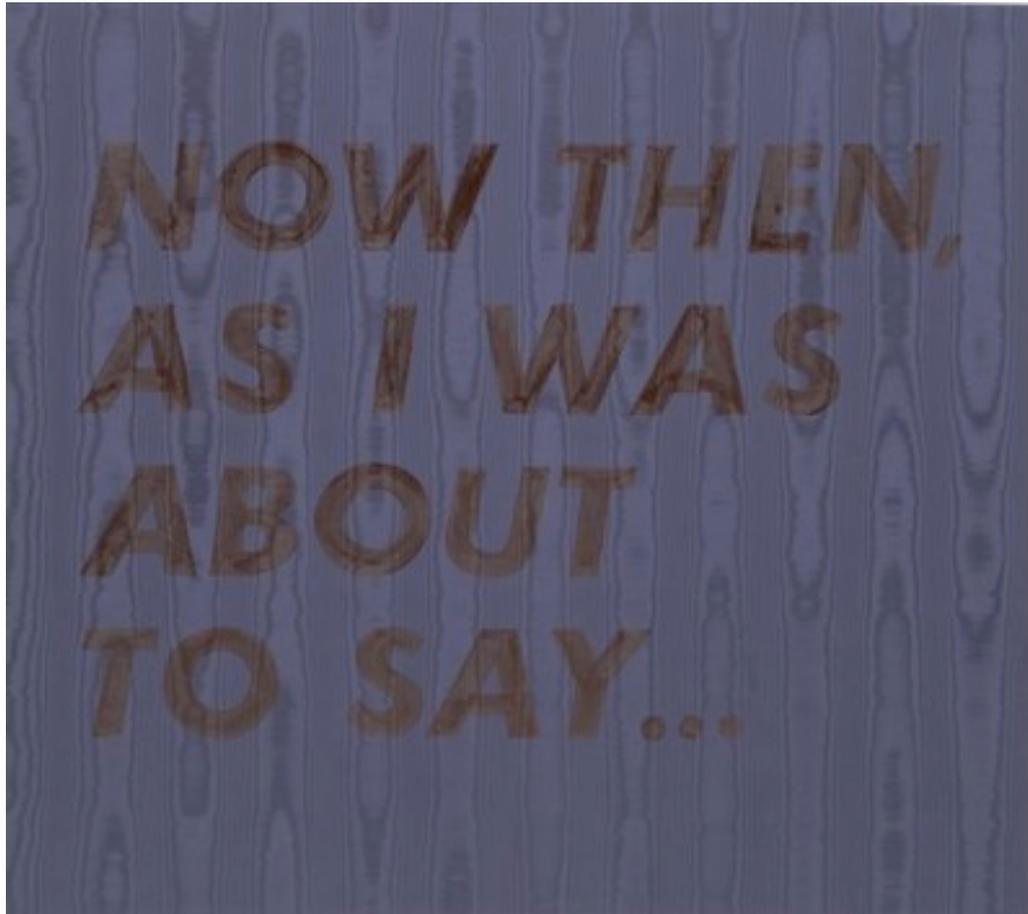
Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=95> (10.11.2008)



Abbildung 9: Edward Ruscha, *City*, 1968, Pastell auf Papier, 23 x 29 inches (58,4 x 73,7 cm), The Museum of Modern Art, New York.

Quelle:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5086&page_number=11&template_id=1&sort_order=1 (10.11.2008)



**Abbildung 10: Edward Ruscha, *Now Then As I Was About to Say*,
1973, Schellack auf Moiré, 35 ¾ x 40 inches (90,8 x 101,6cm)**

Quelle:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5086&page_number=30&template_id=1&sort_order=1 (10.11.2008)



Abbildung 11: Edward Ruscha, *Find Contact Lens at Bottom of Swimming Pool*, 1975, Pastell auf Papier, 22 x 18 ½ inches (55,9 x 72,4cm), The Museum of Modern Art, New York.

Quelle:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5086&page_number=31&template_id=1&sort_order=1 (10.11.2008)



Abbildung 12: Edward Ruscha, *Is*, Öl auf Leinwand, 1998, 190 x 180cm



Abbildung 13: Jasper Johns, *Flag*. 1954–55, Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff, auf Sperrholz montiert (3 Teile), 42 1/4 x 60 5/8 inches (107,3 x 154 cm), The Museum of Modern Art, New York.

Quelle: <http://www.moma.org/exhibitions/1996/johns/pages/johns.flag.html>

(07.04.2009)



Abbildung 14: Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955. Enkaustik auf Zeitungspapier und Stoff über Leinwand, darüber vier farbige Gipsabdrücke von Gesichtern in einem Holzkasten mit aufklappbarer Vorderseite, Gesamtgröße bei geöffnetem Kasten: 33 5/8 x 26 x 3 inches (85,3 x 66 x 7,6 cm); Leinwand 26 x 26" (66 x 66 cm); Kasten (closed) 3 3/4 x 26 x 3 1/2 inches (9,5 x 66 x 8,9 cm).

The Museum of Modern Art, New York.

Quelle: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78393

(07.04.2009)



Abbildung 15: Edward Ruscha, *Dublin*, 1959, Holz, Zeitung und Tusche auf Papier, 13½ x 13 inches (34,3 x 33 cm).

Quelle: Ausst. Kat. *The Works of Edward Ruscha*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art and Hudson Hills Press, New York, 1982.

S.42



Abbildung 16: Edward Ruscha, *Dublin*, 1960, Öl und Tusche auf Leinwand, 72 x 67 inches (182,2 x 170,2 cm), Privatsammlung.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=10> (10.11.2008)



Abbildung 17: Edward Ruscha, *Oof*, 1962/63, Öl auf Leinwand, 182,2 x 170,2 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Quelle: <http://edruscha.com/site/workView.cfm?pk=38> (14.06.2009)



Abbildung 18: Edward Ruscha, *Large Trademark with Eight Spotlights*, 1962, Öl auf Leinwand, 67 x 132 inches (170,2 cm x 335 cm), Whitney Museum of American Art, New York.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=27> (10.11.2008)



Abbildung 19: Kurt Schwitters, *Merz Drawing 83. Drawing F*, 1920, Cut-and-pasted papers with cardstock border, 12 7/8 x 9 1/2 inches (32,7 x 24,1cm), The Museum of Modern Art, New York.

Quelle: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=35182

(14.06.2009)



Abbildung 20: Edward Ruscha, *Box Smashed Flat (Vicksburg)*, 1961, Öl und Tusche auf Leinwand, 70 1/2 H x 48 W inches (180 x 122 cm), Collection Mr. and Mrs. Julian Ard, Fort Worth, Texas.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=12> (14.06.2009)



Abbildung 21: Edward Ruscha, *Standard Station, Amarillo, Texas*, 1963, Öl auf Leinwand, 64 ½ x 121 ¾ inches (164 x 308cm), Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=28> (10.11.2008)



**Abbildung 22: Edward Ruscha mit 12 seiner Bücher bedeckt,
Photo von Jerry McMillan**

Quelle: *Richards, Mary, Tate Modern Artists: Ed Ruscha*, London: Tate Publishing, 2008. S.30



Abbildung 23: Edward Ruscha, Abbildungen aus *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, 1968.

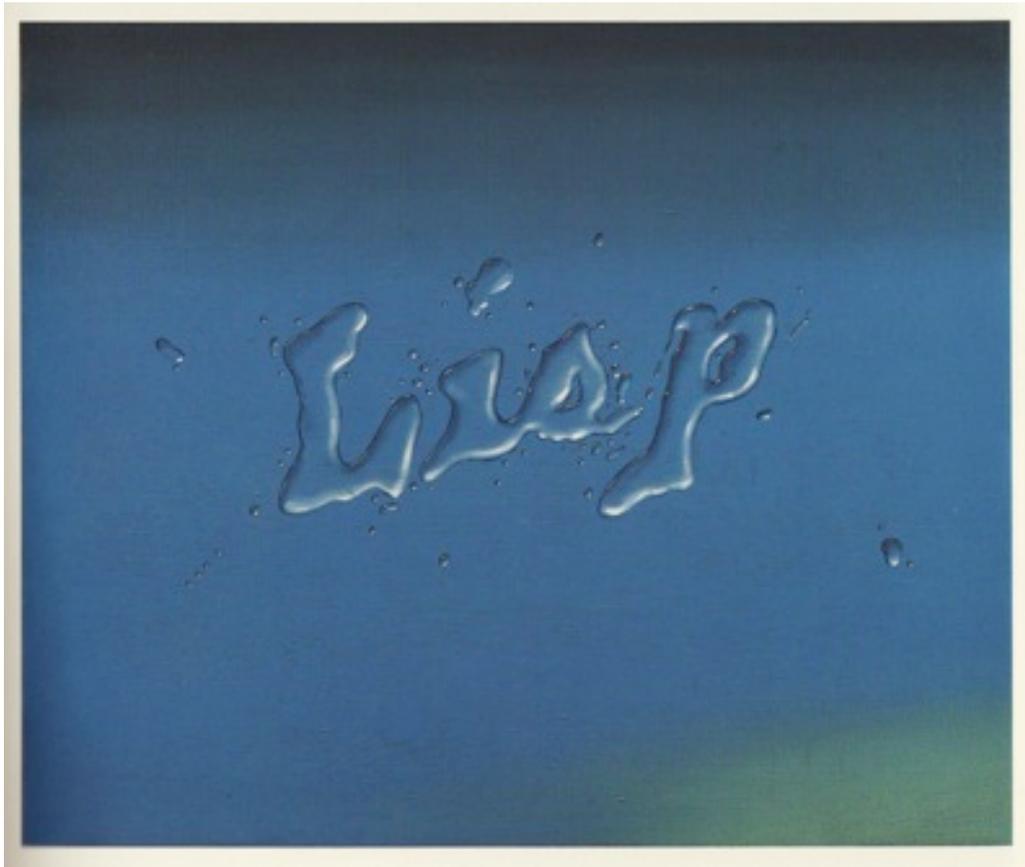
Quelle: <http://www.alittlerobin.com/2008/05/i-love-edward-ruscha.html>

(10.11.2008)



Abbildung 24: Edward Ruscha, Photographien von sieben Haushaltsartikeln, 1961, Silbergelatineabzug, jeweils 13 x 10 inches (33 x 25,4 cm).

Quelle: *Richards, Mary, Tate Modern Artists: Ed Ruscha*, London: Tate Publishing, 2008. S.18



**Abbildung 25: Edward Ruscha, *Lisp*, 1968, Öl auf Leinwand,
51 x 61cm, Nora Eccles Harrison Museum, Utah State University,
Logan, Utah.**

Quelle: Bois, Yve-Alain; Edward Ruscha: *Romance with Liquids*, Paintings
1966-1969. New York (Gagosian Gallery), 1993. S.55



Abbildung 26: Edward Ruscha , *Worcestershire Sauce (Lea & Perrins)* from *Stains*. 1969, Worcestershire sauce on paper from a portfolio of 75 mixed media stains, Composition: 5-7/8 x 7-5/16 inches (20 x 18,6 cm) Publisher: Heavy Industry Publications, Hollywood, Printer: the artist, Los Angeles, Edition: 70.



Abbildung 27: Pablo Picasso, Nature morte à la chaise cannée, Mai 1912, Collage aus Öl, Wachstuch und Papier auf Leinwand, eingerahmt durch ein Seil, 27 x 35 cm. Musée Picasso, Paris.

Quelle: William Rubin, Picasso and Braque. Pioneering Cubism. New York: The Museum of Modern Art, 1989, S. 229.



Abbildung 28: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, Juni/Juli 1907. Öl auf Leinwand, 8' x 7' 8" (243,9 x 233,7 cm), The Museum of Modern Art, New York.

Quelle: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766

(14.06.2009)



**Abbildung 29: Kazimir Malevich. *Reservist of the First Division*.
Herbst-Winter 1914. Öl auf Leinwand mit Collage aus bedrucktem
Papier, Briefmarke und Thermometer, 21 1/8 x 17 5/8 inches (53,7 x
44,8 cm). The Museum of Modern Art, New York.**

Quelle:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3710&page_number=17&template_id=1&sort_order=1 (12.11.2008)



Abbildung 30: René Magritte, *Der Verrat der Bilder: Ceci n'est pas une pipe*. 1929, Öl auf Leinwand. 60x81cm, Los Angeles County Museum of Art.

Quelle: Meuris, Jaques: René Magritte. Köln: Taschen Verlag, 2004. S.120



Abbildung 31: René Magritte: *Der Verrat der Bilder: Ceci n'est pas une pipe.* 1926, Öl auf Leinwand, 27x41cm.

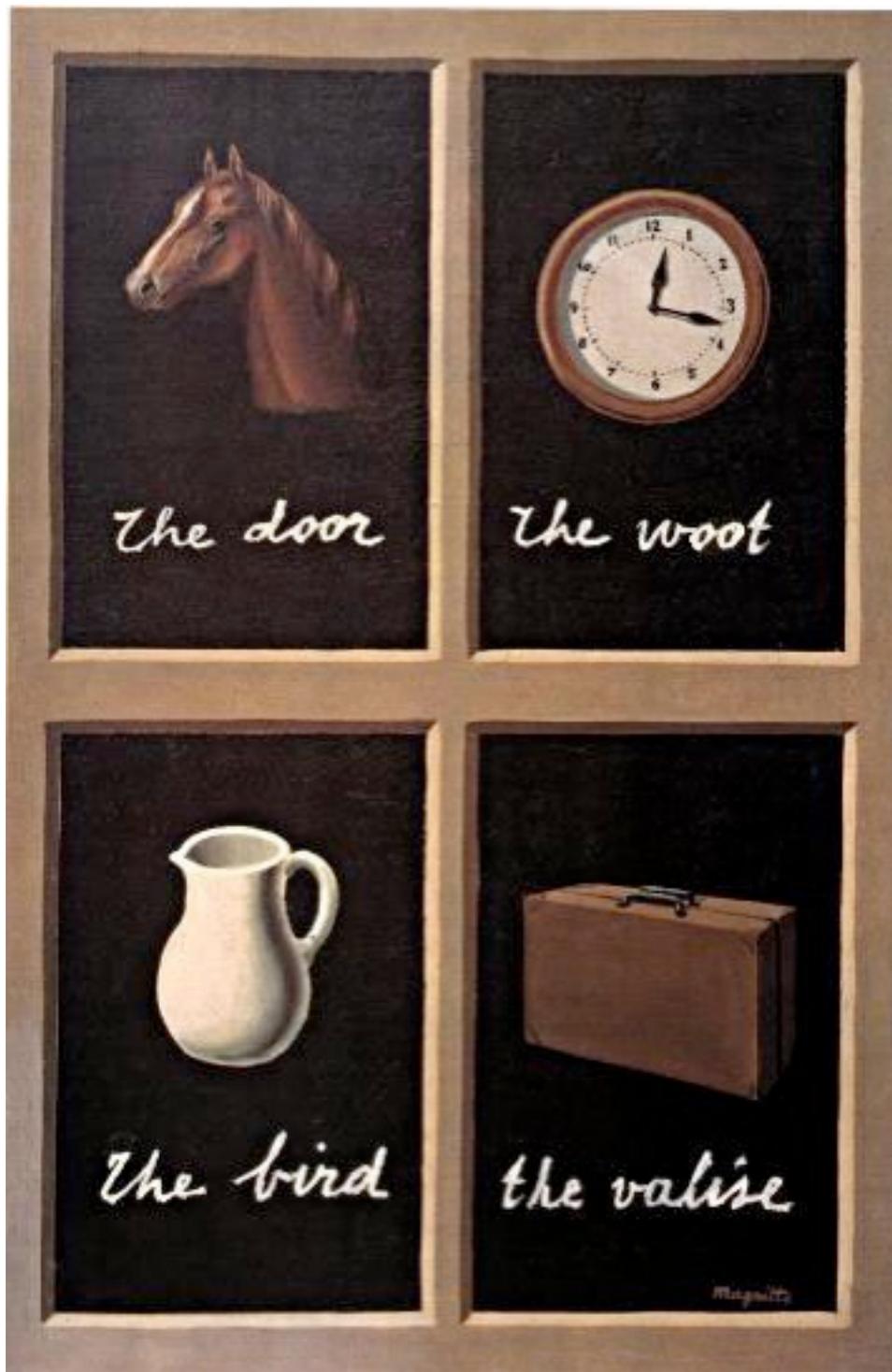


Abbildung 32: René Magritte, *Der Schlüssel der Träume*, 1935, Öl auf Leinwand. 41x27cm, Jasper Johns Collection, New York.

Quelle: Abadie, Daniel (Hrsg.): *René Magritte*, Stuttgart: Belser Verlag, 2003.

S.114

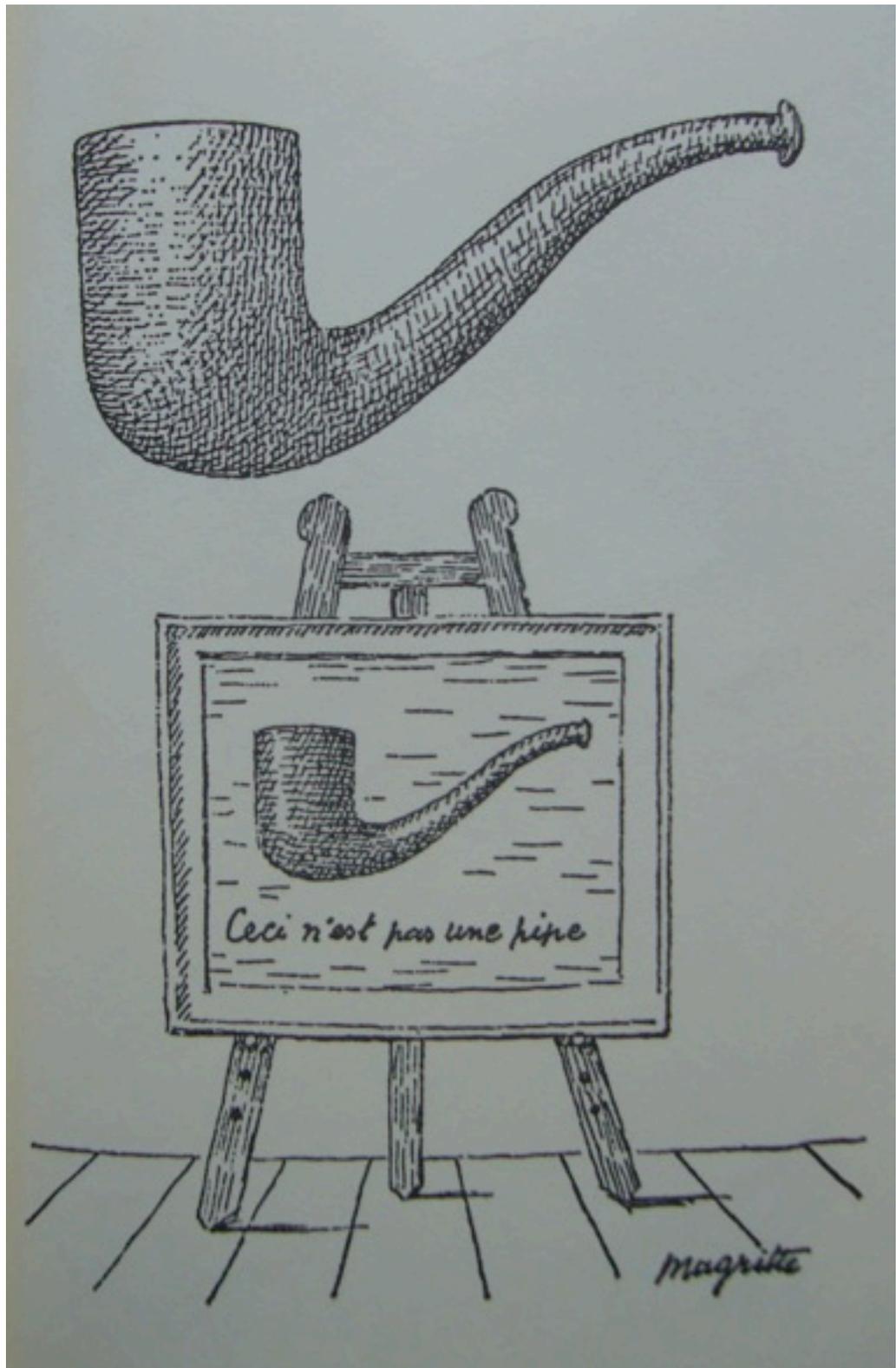


Abbildung 33: René Magritte: *Morgendämmerung auf der Gegenseite*, 1966.



Abbildung 34: René Magritte, *Ceci continue de ne pas être une pipe*,
1952, Chinatinte auf Papier, 19x27 cm. Privatbesitz



Abbildung 35: René Magritte, *Der Schlüssel der Träume*, 1927, Öl auf Leinwand. 38x55cm, Staatsgalerie moderner Kunst, München.

Quelle: Quelle: Abadie, Daniel (Hrsg.): *René Magritte*, Stuttgart: Belser Verlag, 2003. S.114



**Abbildung 36: René Magritte, *Der Palast aus Vorhängen*, 1929,
Öl auf Leinwand, 27x41cm, The Museum of Modern Art, New York.**

Quelle:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3692&page_number=3&template_id=1&sort_order=1 (17.11.2009)



**Abbildung 37: René Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*, 1948,
Öl auf Leinwand, 60x80 cm.**

Quelle: <http://www.akuaria.com/magritte/imm/image021.jpg> (19.11.2009)



Abbildung 38: Andy Warhol. *Campbell's Soup Cans*. 1962. Synthetic polymer paint on thirty-two canvases, Each canvas 20 x 16 inches (50,8 x 40,6 cm), The Museum of Modern Art, New York.

Quelle: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/57/1098>

(15.07.2009)



**Abbildung 39: Cy Twombly, *Leda and the Swan*, 1962. Öl, Bleistift und Wachskreide auf Leinwand, 6' 3" x 6' 6 ¾ inches (190,5 x 200 cm).
The Museum of Modern Art, New York.**

Quelle:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5988&page_number=4&template_id=1&sort_order=1 (06.07.2009)



Abbildung 40: Edward Ruscha, *Dublin, Plate 2*, 1960. Öl und Tusche auf Leinwand, 72 x 67 inches (ca. 183 x 170 cm), Privatsammlung.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=10>
(10.11.2008)

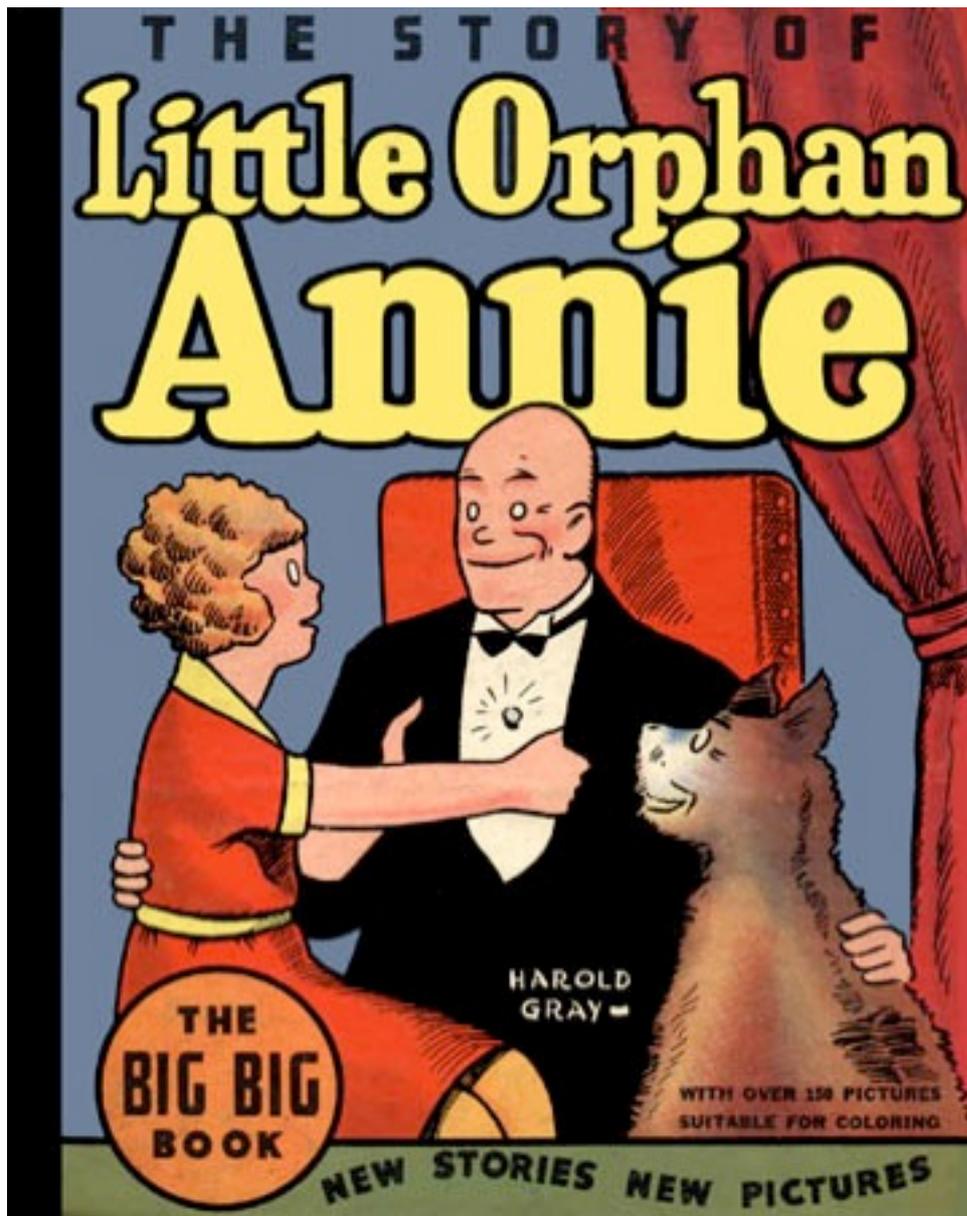


Abbildung 41: Cover des Amerikanischen Comic strip
Little Orphan Annie

Quelle: <http://www.biglittlebooks.com/bigbigbooks.html> (17.11.2008)

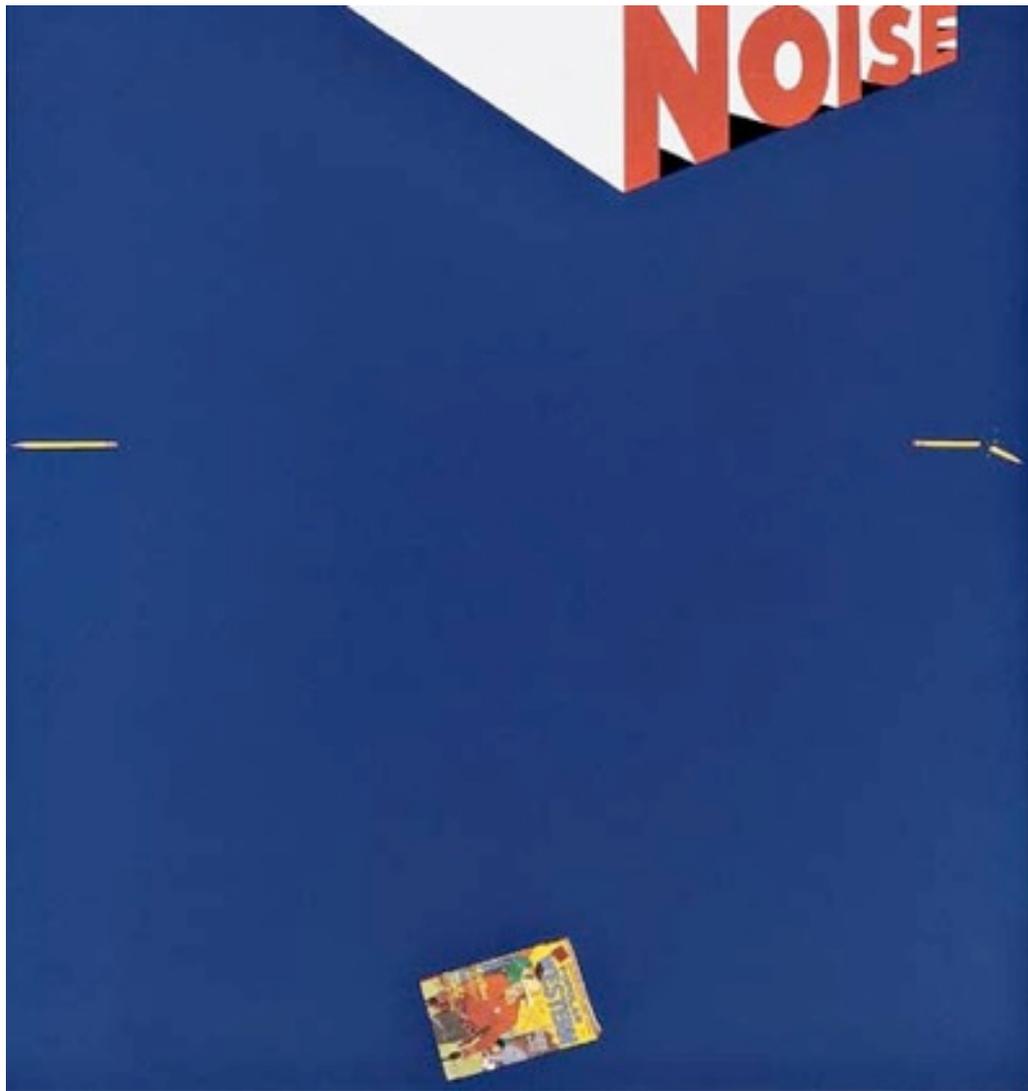


Abbildung 42: Edward Ruscha, *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western*, 1963, Öl auf Leinwand, 181,6 x 170,2, Collection of Sydney and Frances Lewis.

Quelle: http://www.vmfamuseum/collections/85_439.html (11.11.2008)



**Abbildung 43: SU, 1958 – 1960, Öl, Tusche und Stoffcollage auf
Leinwand, 37 3/4 H x 36 1/8 W inches, 95,9 x 91,8 cm,
Collection of Suzanne and Gerry Rosentswieg, Los Angeles.**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=2> (19.11.2008)



Abbildung 44: Edward Ruscha, *Box Smashed Flat (Vicksburg)*, 1961, Öl und Tusche auf Leinwand, 70 1/2 H x 48 W inches (180 x 122 cm), Collection Mr. and Mrs. Julian Ard, Fort Worth, Texas.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=12> (19.11.2008)



Abbildung 45: Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955. Öl und Bleistift auf Kissen, Quilt und Bettlaken auf Holz, 6' 3 1/4 x 31 1/2 x 8 inches (191,1 x 80 x 20,3 cm), Museum of Modern Art, New York.

Quelle: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78712

(13.06.2009)



Abbildung 46: Man Ray, *Rayograph*, 1922. Silbergelatineabzug, 9 1/4 x 7 inches (23,5 x 17,9 cm), Museum of Modern Art, New York.

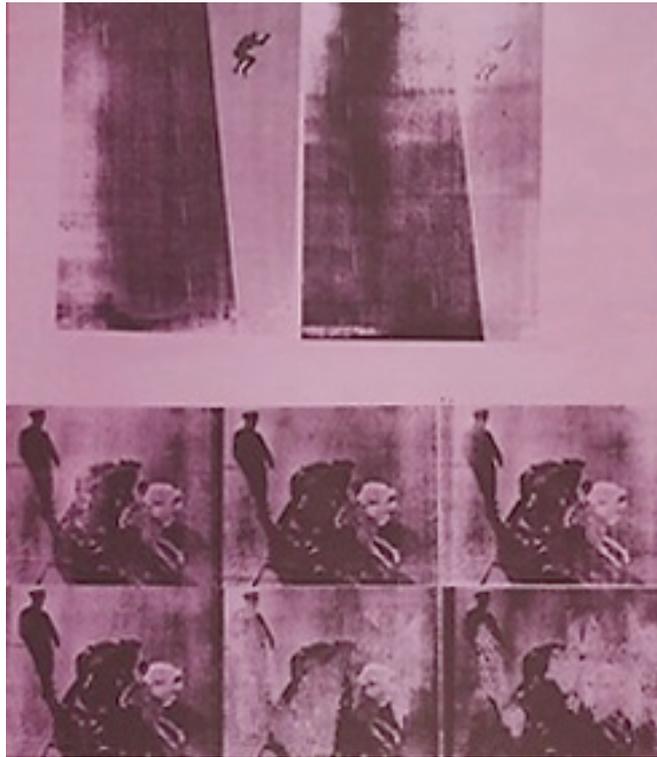
Quelle:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3716&page_number=21&template_id=1&sort_order=1 (20.07.2009)



Abbildung 47: Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.

Quelle: <http://arthistorian.wordpress.com/2007/08/> (13.06.2009)



**Abbildung 48: Andy Warhol, *Suicide (Purple Man Jumping)*, 1963,
Öl auf Leinwand.**

Quelle: www.beyeler.com (13.06.2009)



**Abbildung 49: Edward Ruscha, *Annie, Poured From Maple Syrup*,
1966, Öl auf Leinwand, 55 H x 59 W inches (139,7 x 149,8cm),
Norton Simon Museum, Pasadena, California.**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=78> (13.06.2009)



**Abbildung 50: Edward Ruscha, *Ripe*, 1967, Öl auf Leinwand,
59 1/4 H x 55 W inches (150,5 x 139,7cm).**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=94> (13.06.2009)



Abbildung 51: Edward Ruscha, *City*, 1968, Öl auf Leinwand, 55 H x 48 W inches (139,7 x 121,9cm), The Art Institute of Chicago.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=103> (21.07.2009)



**Abbildung 52: Edward Ruscha, *Damage*, 1964, Öl auf Leinwand,
67 H x 72 W inches (170 x 182,9cm), Anderson Fine Arts Center,
Anderson, Indiana**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=45> (19.11.2008)

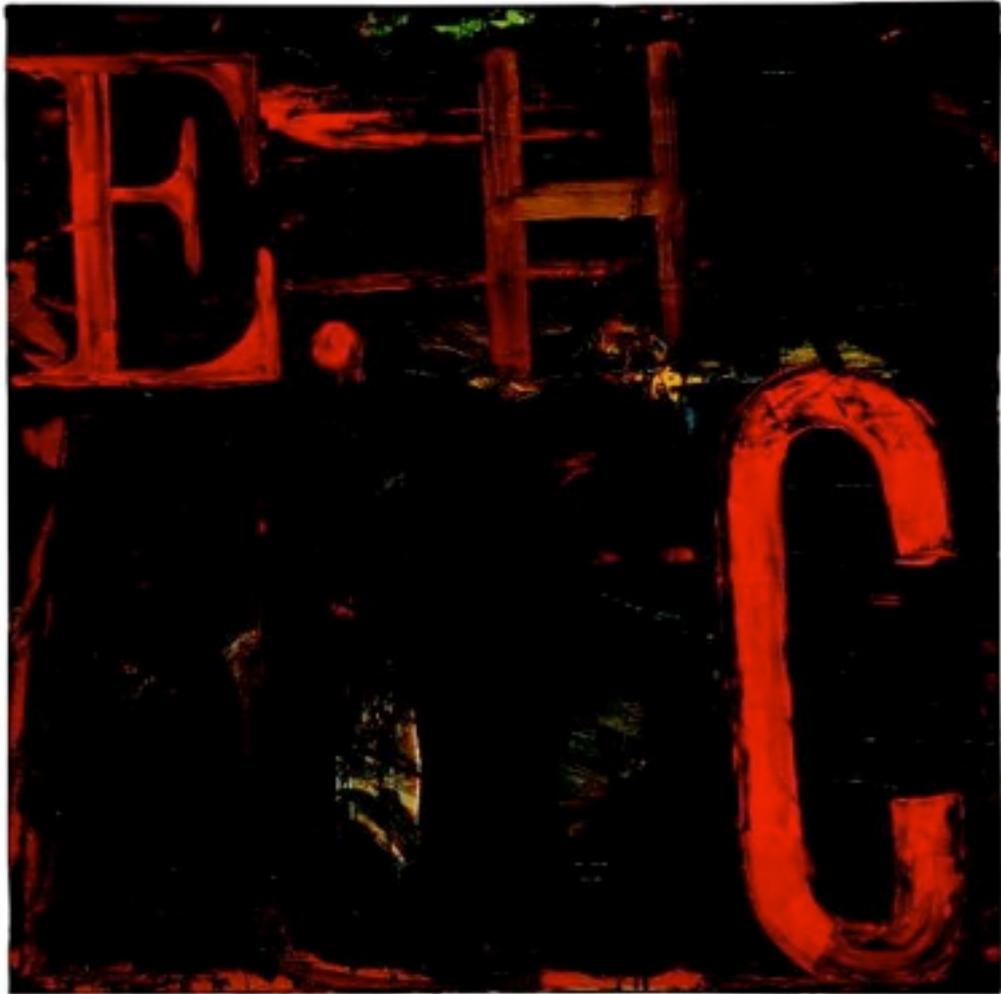
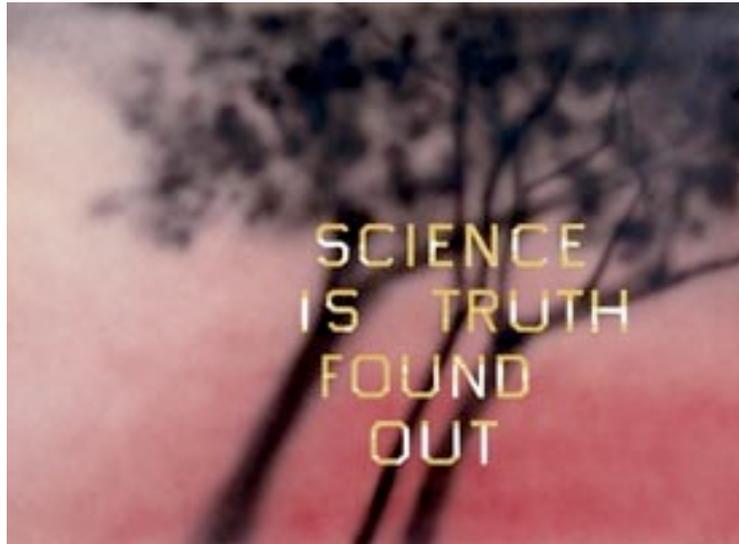


Abbildung 53: Edward Ruscha, *E. Ruscha*, 1959, Öl auf Leinwand, 43 1/2 H x 43 1/2 W inches (110,5 x 110,5cm), im Besitz des Künstlers.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=3> (19.11.2008)



**Abbildung 54: Edward Ruscha, *Science is Truth Found Out*, 1986,
Acrylic and dry pigment on paper , 29 1/2 x 40 in. (74,9 x 101,6 cm),
Privatsammlung.**

Quelle: Petrus Graf Schaesberg, Paul Klee und Edward Ruscha,
München/Regensburg: Edition ICCARUS/ Schnell & Steiner, Abb. 23.



Abbildung 55: Edward Ruscha, *Not Only Securing The Last Letter, But Damaging it As Well (Boss)*, 1964, Öl auf Leinwand, 59 H x 55 W inches (150 x 140cm).

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=52> (19.11.2008)



Abbildung 56: Edward Ruscha, *Crime*, 1986, Acryl & Öl auf Leinwand, 36 H x 40 W inches, (91,5 x 101,6cm).

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=488> (19.11.2008)



**Abbildung 57: Edward Ruscha, *Clef Over City*, 1988, Acryl auf
Leinwand, 16 H x 16 W inches (40,6 x 40,6cm).**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=600> (19.11.2008)



Abbildung 58: *Paramount Pictures* Logo

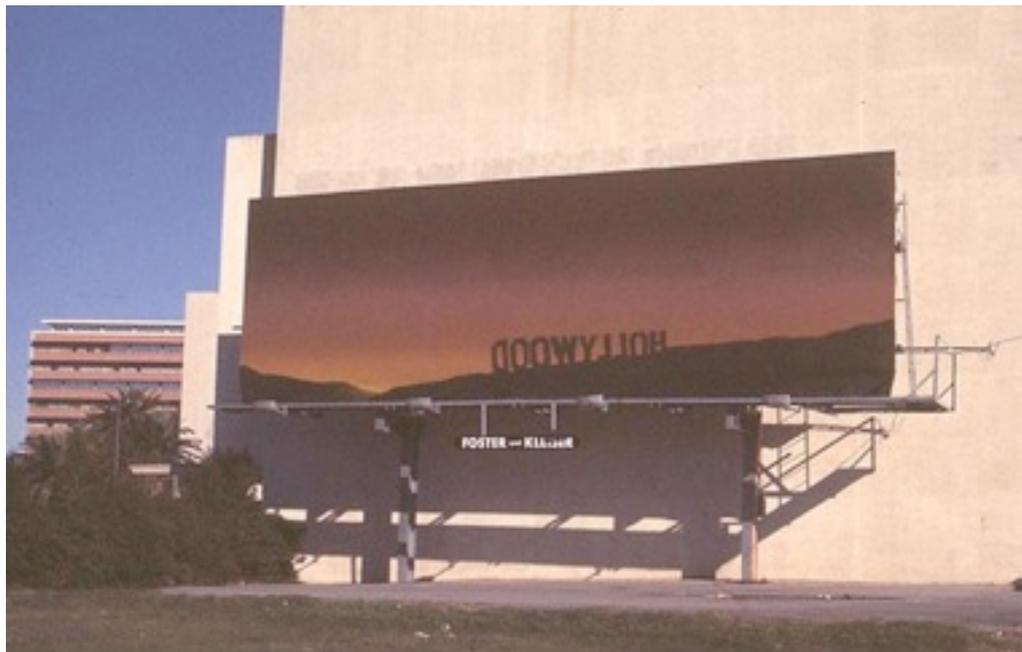


Abbildung 59: Edward Ruscha, *The Back of Hollywood* (billboard), 1977, acrylic-vinyl on canvas, 192 H x 600 W inches (487,7 x 1.524cm)

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=223> (03.07.2009)



Abbildung 60: Edward Ruscha, *Halloween*, 1977, Öl auf Leinwand, 21 7/8 H x 80 W inches (55,6 x 203,3cm), Privatsammlung, Brüssel.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=229> (03.07.2009)



Abbildung 61: Edward Ruscha, *Oranges, Peaches, Pears, Apples, Grapes...*, 1977, Öl auf Leinwand, 22 H x 80 W inches (55,9 x 203,2cm), Collection Helen N. Lewis and Marvin B. Meyer, Beverly Hills.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=233> (03.07.2009)



Abbildung 62: Edward Ruscha, *She Slept With Two Wind-up Alarm Clocks*, 1978, Öl auf Leinwand, 16 H x 60 W inches (40,6 x 152,4cm), Collection Jacob and Ruth Bloom.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=236> (03.07.2009)



Abbildung 63: Edward Ruscha, *Who Am I?*, 1979, Öl auf Leinwand, 22 H x 80 W inches, (55,9 x 203,2cm), Privatsammlung, Chicago.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=240> (03.07.2009)



Abbildung 64: Edward Ruscha, *Two Pumpers*, 1979, Öl auf Leinwand, 22 H x 80 W inches (55,9 x 203,2cm), Collection Kristy Stubbs, Dallas.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=249> (03.07.2009)



Abbildung 65: Edward Ruscha, *Let's Keep In Touch*, 1979, Öl auf Leinwand, 22 H x 80 W inches (55,9 x 203,2cm), Collection Galerie Vedovie, Brüssel.

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=254> (27.08.2009)



**Abbildung 66: Edward Ruscha, *Cities Across The Globe*, 1980, Öl auf
Leinwand, 20 H x 159 W inches (55,9 x 403,8cm), Privatsammlung,
Seattle.**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=263> (03.07.2009)

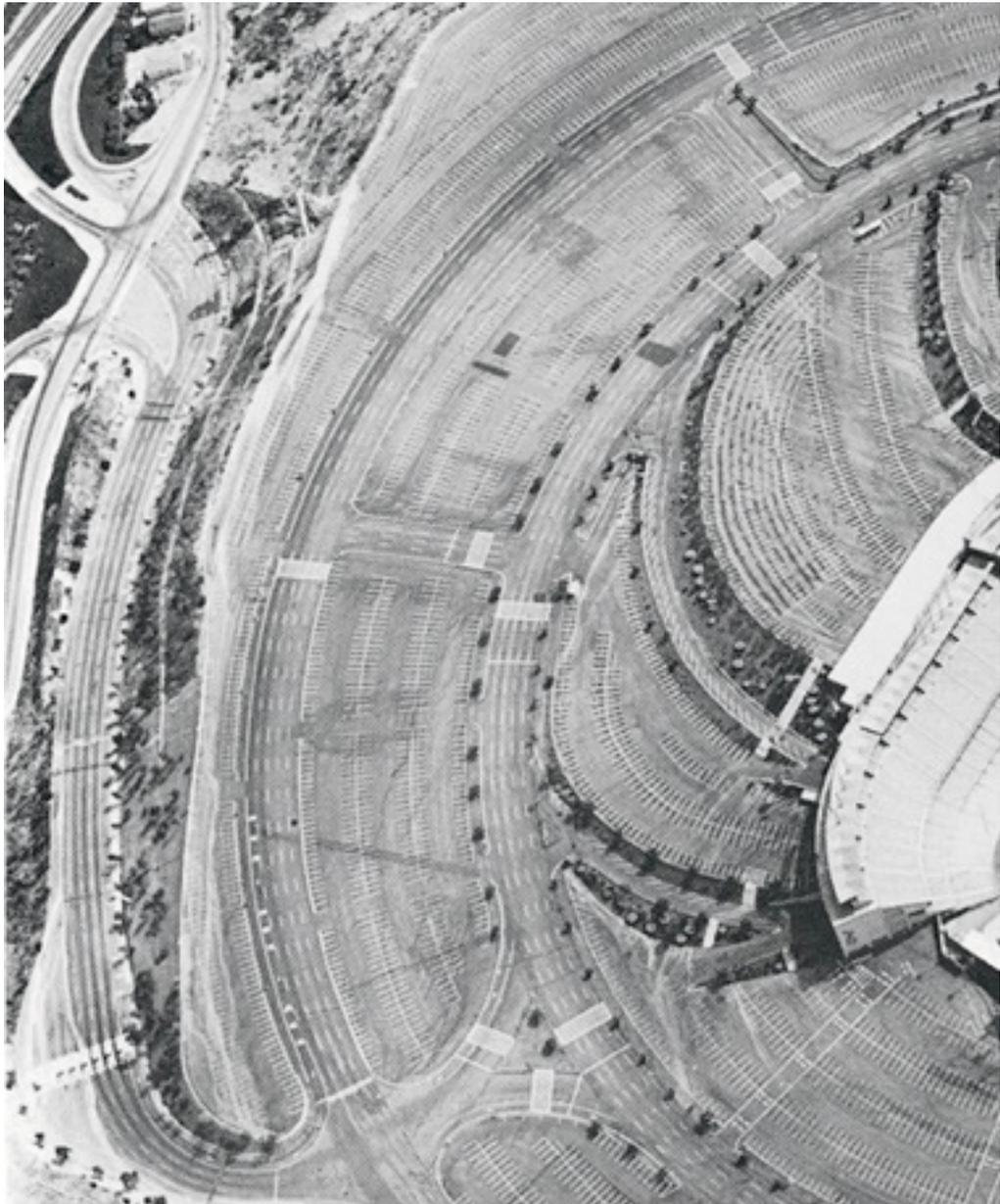
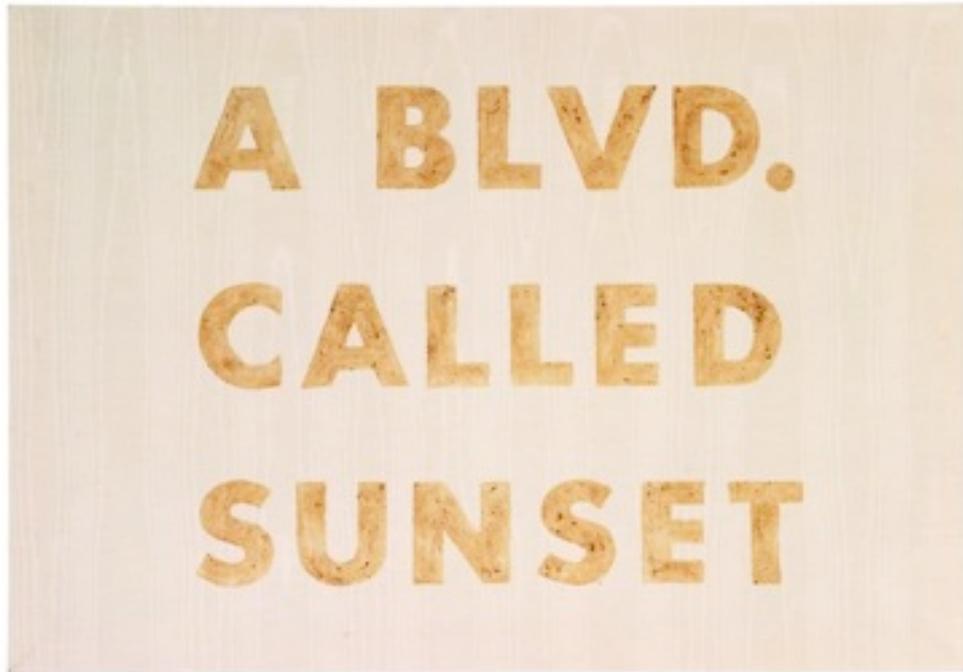


Abbildung 67: Edward Ruscha, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* 1967, Detail des Dodgers Stadium, 1 von 30 Silbergelatineabzügen, 9,4 x 39,4cm.

Quelle: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue13/microtate13.htm>

(03.07.2009)



**Abbildung 68: Edward Ruscha, *A Blvd. Called Sunset*, 1975,
Brombeersaft auf Moiré, 28 H x 40 W inches (71,1 x 101,6cm),
Museum Ludwig, Köln.**

Quelle: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=221> (03.07.2009)

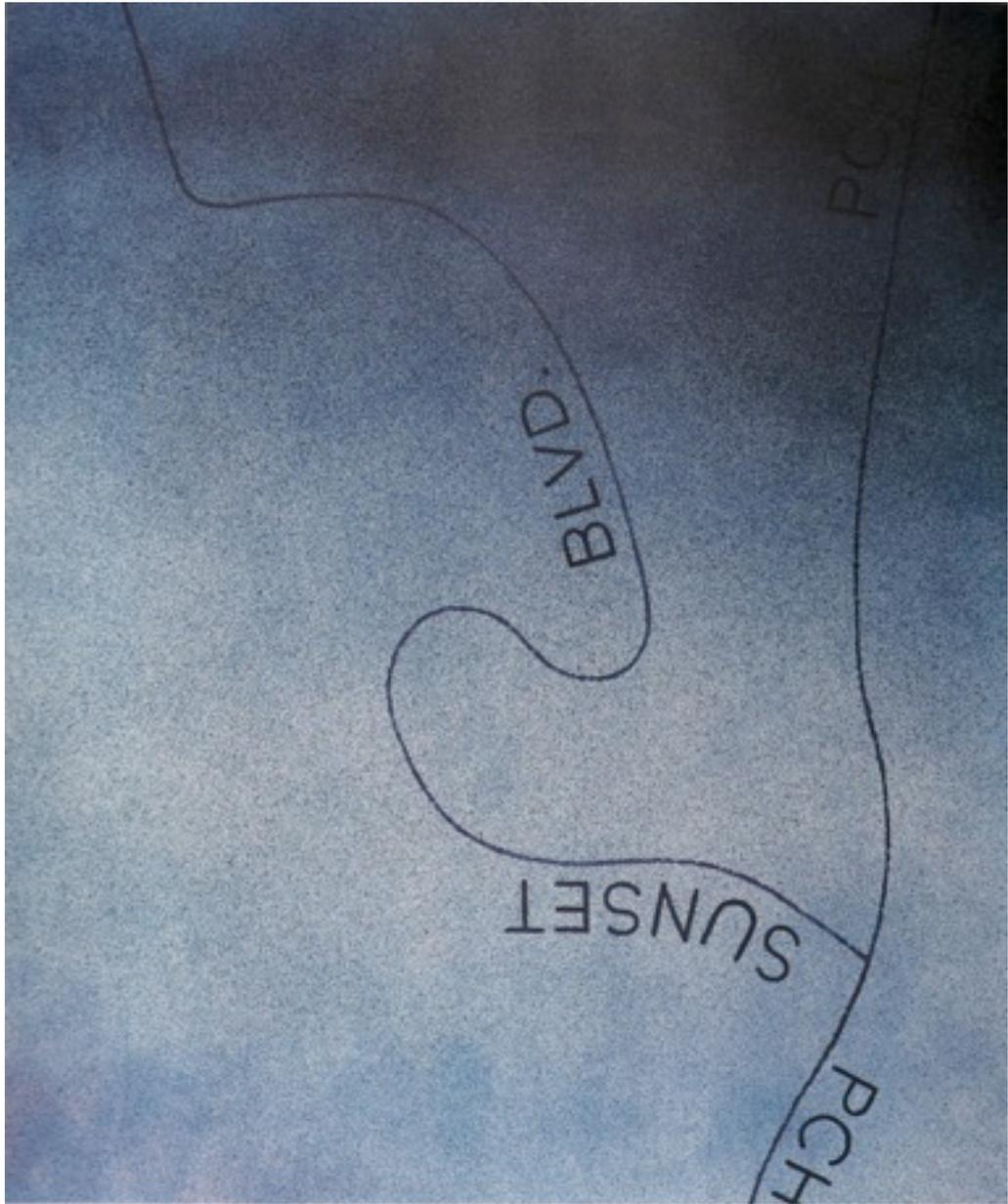


Abbildung 69: Edward Ruscha, *Sunset – PCH*, 1998, Acryl auf Leinwand, 72 x 64 inches (182,8 x 162,6 cm), collection of Bill Brady, Pasadena, California.

Quelle: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.242



Abbildung 70: Karte von Los Angeles, Pacific Coast Highway und Sunset Blvd. (gelb)

Quelle: google maps:

http://mail.google.com/mail/?ui=2&ik=7f0a0b6eca&view=att&th=122e1a191f025fff&attid=0.1&disp=inline&realattid=f_fxkffc60&zw (04.08.2009)

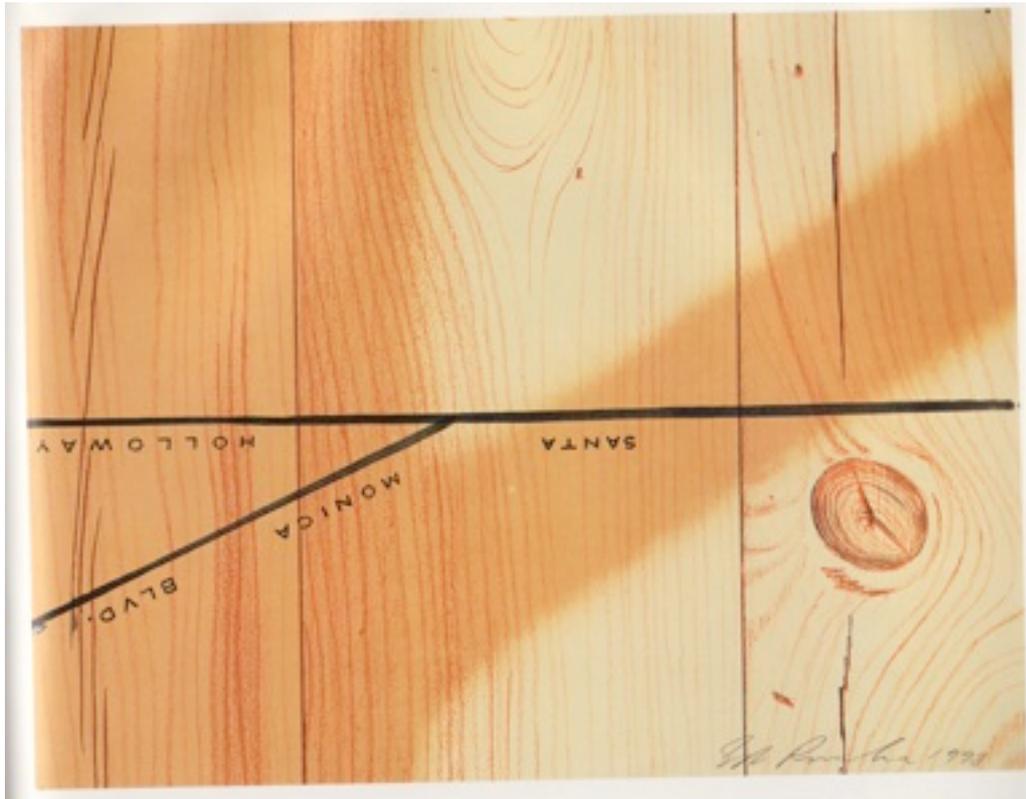


Abbildung 71: Edward Ruscha, *Santa Monica, Holloway*, 1998, Acryl und Bleistift auf Lithographie, 10 5/8 x 13 1/2 inches (27 x 35 cm), collection of Yon Jin Kim Seoul, South Korea.

Quelle: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.243

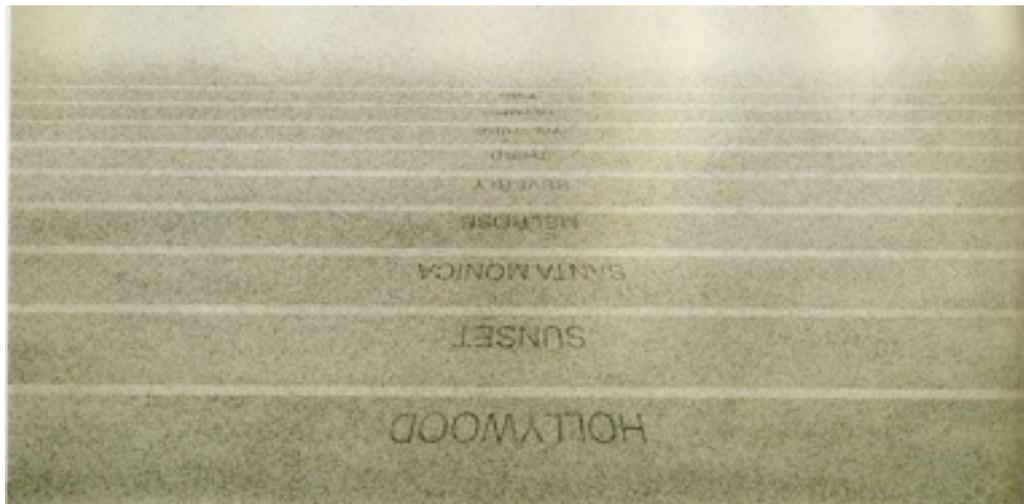


Abbildung 72: Edward Ruscha, *Hollywood to Pico*, 1998, Acryl auf Leinwand, 70 x 138 inches (177,8 x 350,5 cm), Whitney Museum of Modern Art, New York.

Quelle: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.244

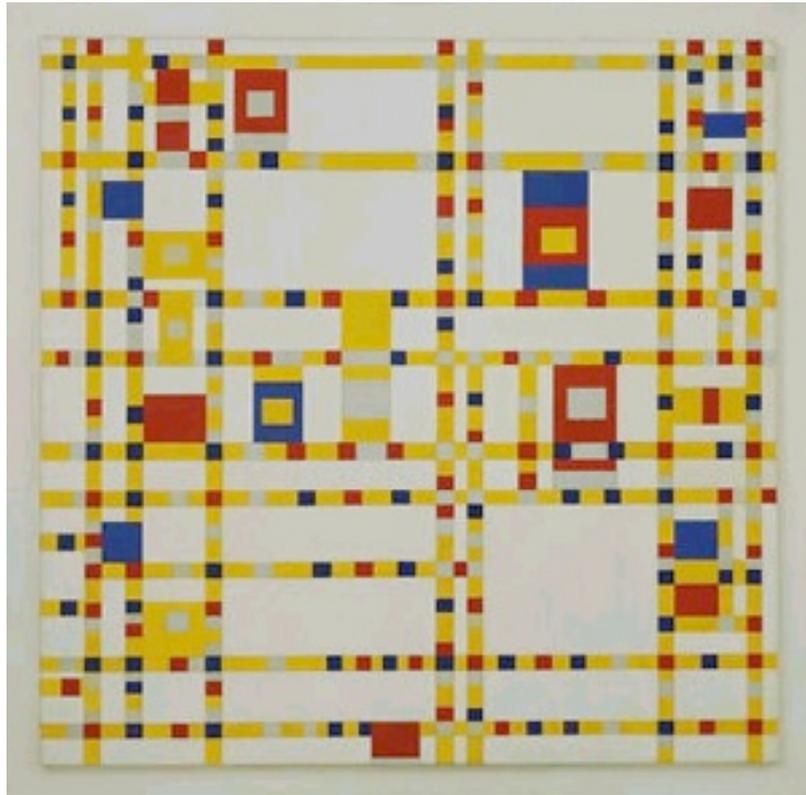


Abbildung 73: Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*. 1942–43, Öl auf Leinwand, 50 x 50 inches (127 x 127 cm), Museum of Modern Art, New York.

Quelle:

<http://www.moma.org/explore/collection/provenance/items/73.43.htm>

(03.07.2009)

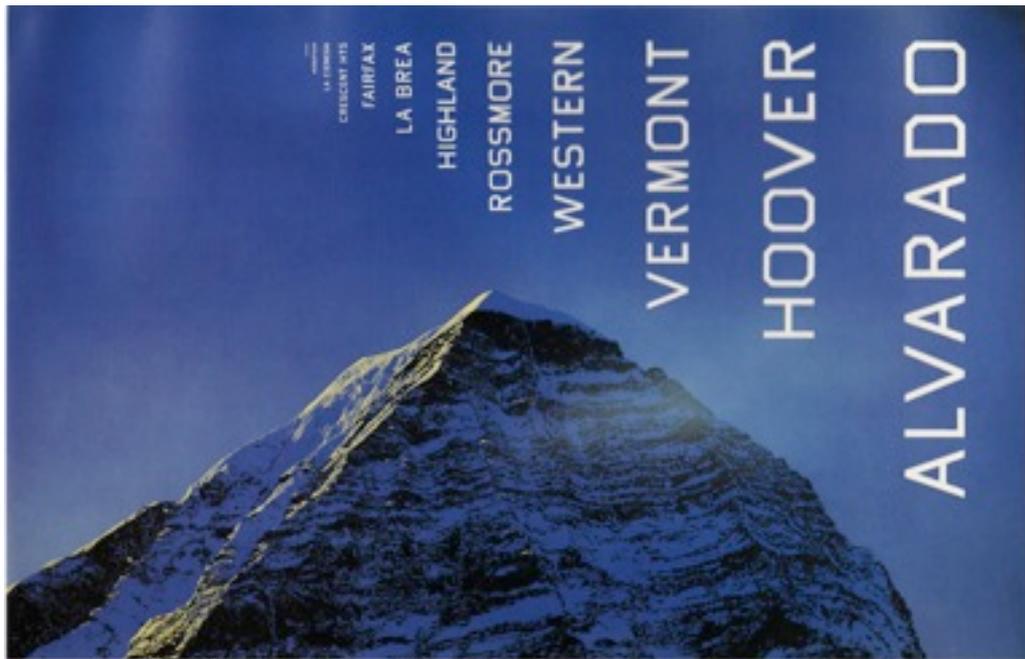


Abbildung 74: Edward Ruscha, *Alvarado to Doheny*, 1998, Acryl auf Leinwand, 70 x 108 inches (177,8 x 274,3 cm), Privatsammlung.

Quelle: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.251



Abbildung 75: Edward Ruscha, *Highland, Franklin, Yucca*, 1999, Acryl auf Leinwand, 60 x 60 inches (152,4 x 152,4cm), Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

Quelle: http://www.artmuseums.harvard.edu/collection/fogg-museum/modern_contemporary.dot (15.07.2009)

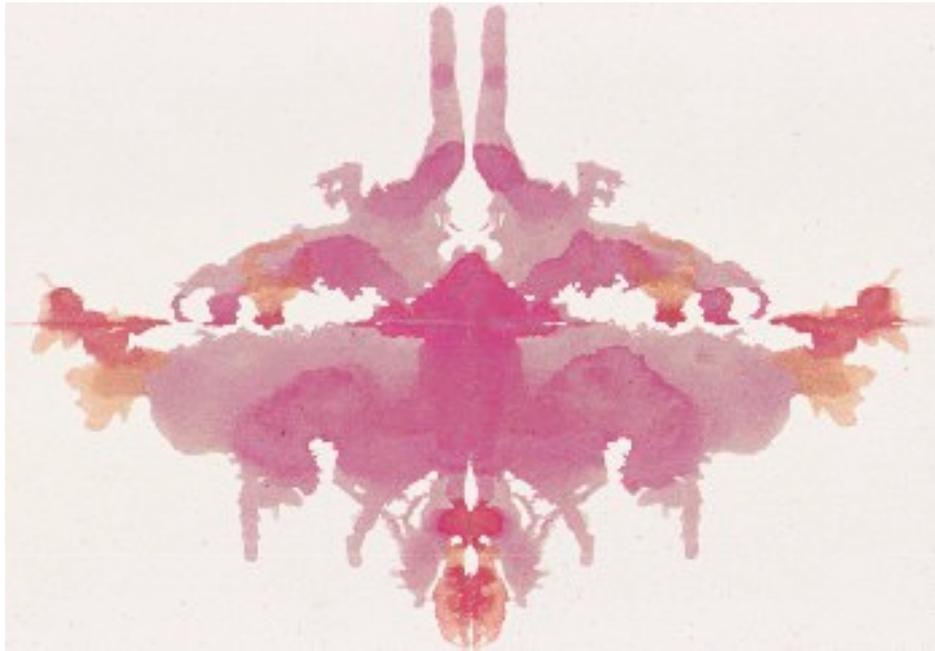


Abbildung 76: Rorschach Test



Abbildung 77: Edward Ruscha, *Tulsa Slut*, 2002. Synthetic polymer paint on canvas, 63 1/2" x 6' (161,3 x 182,9 cm), Privatsammlung.

Quelle:

https://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5086&page_number=81&template_id=1&sort_order=1 (03.07.2009)



Abbildung 78: Edward Ruscha, *Lion in Oil*, 2002, Acryl auf Leinwand, 64 x 72 inches (162,6 x 182,9 cm), Privatsammlung.

Quelle: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.257



Abbildung 79: Edward Ruscha, *Boulangerie*, 1961, Öl auf Papier, 25 x 35 inches (64 x 89 cm), Collection of Pontus Hulten.

Quelle: Marshall, Richard D., *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003. S.21



Abbildung 81: Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Öl auf Leinwand, 94,8 cm × 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle

Quelle: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/friedrich/html/ausstellung.html>

(17.11.2009)