

# Konzept der Collage

Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage  
von Pablo Picasso bis Edward Ruscha



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

*vorgelegt von*

Petrus Schaesberg aus Tannheim

Universitätsbibliothek Ludwig-Maximilians-Universität München, 2004

Referent: Prof. Dr. Rainer Crone  
Korreferent: Prof. Dr. Berndt Ostendorf  
Mündliche Prüfung 07.07. 2004

# PETRUS SCHAESBERG

## CURRICULUM VITAE

- wohnhaft:** Petrus Schaesberg  
Hauptstrasse 2  
88459 Tannheim  
[pkschaesberg@aol.com](mailto:pkschaesberg@aol.com)
- geboren in:** 7 November 1967 in München
- Nationalität:** Deutscher
- Ausbildung:**
- |                  |  |
|------------------|--|
| 1980-1989        | Internat: Stiftsschule Kloster Engelberg, Schweiz  |
| 1989             | Eidgenössische Matura am Gymnasium   |
| 1989-94          | Universität Zürich. Hauptfach: Kunstgeschichte, Nebenfächer: Philosophie, Religionswissenschaften  |
| Frühjahr 1995    | Universität Wien: Kunstgeschichte  |
| Seit Herbst 1995 | Ludwig-Maximilians-Universität, München  |
| 1997             | Magister Artium: <i>Das Frühwerk von Albert Renger-Patzsch</i>   |
| Seit 1998        | Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität<br>Konzept der Collage. Paradigmenwechsel in ihrer Entwicklung von Pablo Picasso bis Edward Ruscha. |
| Frühjahr 2004    | Abgabe der Dissertation  |

### Publikationen:

- Bücher:** Ed. Stanley Kubrick. Still Moving Pictures. Fotografien 1945-50  
Regensburg: Verlag Schnell & Steiner, Edition ICCARUS, 1999, 232 pages  
(with Rainer Crone)
- Ed. Stanley Kubrick. Still Moving Pictures. Photographies 1945-50  
(revised edition)  
Paris: Edition ICCARUS / FNAC, 1999, 230 pages (with Rainer Crone)
- Ed. Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild.  
With essays by Rainer Crone, Joseph Leo Koerner and Alexandra Gräfin Stosch  
Regensburg: Schnell & Steiner, Edition ICCARUS, 1998, 256 pages

Louise Bourgeois: The Secret of the Cells (co-authored with Rainer Crone)  
New York: Prestel Verlag 1998, 160 pages

Louise Bourgeois: Das Geheimnis der Zelle. (co-authored with Rainer Crone)  
Munich: Prestel Verlag, 1998, 160 pages

Lyrische Lebenswelten. Die Malerei von Nikolaus Hipp.  
Lyrical Worlds. The paintings of Nikolaus Hipp.  
Regensburg: Schnell & Steiner, Edition ICCARUS, 1998  
(german and english edition), 128 pages (with Rainer Crone)

## Essays:

“Andy Warhol. The Three Golden Rules of an Artist”  
in: *Pop Art. The John and Kimiko Powers Collection.*  
Gagosian Gallery, New York, 2001, pp. 81-94  
(with Rainer Crone)

Introduction to Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne.  
Sprache und Bild.  
Regensburg: Schnell & Steiner, Edition ICCARUS, 1998, pp. 9-19

“Andy Warhol. Heads (after Picasso)”  
(english and german, Galerie Ropac, Paris/Salzburg, 1997  
(with Rainer Crone)

“Juan Usle. Ojo Roto”  
(english, spanish and catalan)  
Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1996  
(with Rainer Crone)

## Ausstellungen:

**Stanley Kubrick. Still Moving Pictures**  
Photographs by Stanley Kubrick from 1945-1950  
with ICCARUS  
Kunsthalle zu Kiel, June – July 1998  
Kölnischer Kunstverein, August 1999  
Fototage Biel, Schweiz, August 1999  
FNAC Paris, September 1999  
Museum St. Ingbert, February 2000  
Inverleith House, Edinburgh, February 2001  
Haus am Lützowplatz, Berlin, April 2001  
Fundacio Municipal de Cultura, Valladolid, Spain September 2001

## **Inhaltsverzeichnis**

<b><u>I. Vorwort und Dank</u></b>	S. 3
<b><u>II. Parameter zur Geschichte und Bedeutung der Collage</u></b>	
Eine bildwissenschaftliche Untersuchung der Collage und ihrer Geschichte	
1. Der Paradigmenwechsel im Bildbegriff des 20. Jahrhunderts	S. 11
2. Zur Funktion und Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Technik 'Collage'	S. 20
3. Probleme bei der Historiographie der Collage	S. 34
4. Die Erfindung der Collage. Die Arbitrarität des Zeichens. Pablo Picasso <i>Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht</i> , 1912	S. 42
5. Das Prinzip der Verfremdung ( <i>Ostranenie</i> ) Kasimir Malewitsch, <i>Soldat der 1. Division</i> , 1914	S. 66
6. Polyperspektive und Merz Kurt Schwitters, <i>Das Kirschbild</i> , 1921	S. 87
7. Dichotomie von Text und Textur Jasper Johns, <i>Flag</i> , 1954-55	S.109
<b><u>III. Das Konzept 'Collage' bei Edward Ruscha</u></b>	
1. Biographie und Forschungsstand	
1.1. Kurzbiographie Edward Ruscha.	S.127
1.2. Die Rezeption Edward Ruschas in der Sekundärliteratur von 1958 bis heute.	S.132
2. Künstlerischer Kontext von Edward Ruscha zu Beginn der Sechziger Jahre	S.143
3. Das Werk von Edward Ruscha im Überblick	S.159
4. Probleme und Ansätze zur kunsthistorischen Bearbeitung von Edward Ruschas Werk	S.163
5. Ikonische Differenz und Konzept der Collage. <i>Annie</i> , 1962.	S.166
6. Assoziative Textualität. <i>Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western</i> , 1963.	S.181
7. Ordnung und Unordnung. Die Serie <i>Turkey/Greece</i> (1994)	S.198

#### **IV. Schlusswort**

S. 202

#### **IV. Bibliographie**

1. Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Literatur S. 209
2. Literaturwissenschaft, Semiotik, Philosophie S. 212
3. Edward Ruscha
  - 1. Monographien S. 217
  - 2. Kataloge Einzelausstellungen S. 217
  - 3. Ausgewählte Kataloge Gruppenausstellungen S. 220
  - 4. Ausgewählte Artikel S. 227
  - 5. Allgemeine Literatur S. 233

## **I. Vorwort und Dank**

Äusserer Anlass zu der vorliegenden Arbeit gab der seltene und lohnende Umstand, dass es mir vergönnt war, im Rahmen der Vorbereitung für eine Ausstellung nicht nur Einsicht in die Arbeitsprozesse von Edward Ruscha zu erhalten und eine Grosszahl seines Werkes im Original einzusehen, sondern von dem Künstler das gesamte zeichnerische Oeuvre in Diapositivabbildungen erhielt. Ich wurde mit der Erstellung des Catalogue Raisoné der *works on paper* betraut, was mir einen tieferen Einblick in jene Konzeptionsstadien kreativer Prozesse gewährte, die dem Medium in Form von Skizzen, ausgearbeiteten Entwürfen, Variationen eines Themas, Experimenten und insbesondere piktorialisierten Reflexionen über Sujets, Motive, Techniken und die in der Werkentstehung produktiv gespiegelte Rezeption zueigen ist. Die Übersicht auf das quantitativ wahrhaft umfangreiche und an Themen nicht minder mannigfaltige Werk von Ruscha offenbarte bei aller künstlerischen Intuition neben einer vorbildlich systematischen Kreativität, die den Künstler ähnliche Sujets in die Medien Photographie, Zeichnung und Ölbild in unterschiedliche Kontexte setzen liess, von früh an auch eine ungewöhnlich stringente Konzeption des Gesamtwerkes, wie Ruscha selbst bemerkte: “[...] I view my art output as a simple variation on a theme. It is a theme that was established for me early on, all I do is watch it unfold as I go<sup>1</sup>” und „I am doing different things now, but I still feel that it is rooted in the oldest things I was inspired by.”<sup>2</sup> Das Verständnis des späteren, reifen Werkes, das von Rezeption, Kontext und Kritik meist schon geprägt und überfrachtet ist, wird oft vom weniger komplexen Zugang zu einem Frühwerk unterstützt, in dem Ansätze von künstlerischen Ideen und ästhetischen Vorstellungen des Künstlers in einer rohen, ästhetisch weniger raffinierten Fassung vorliegen. Ruschas erhaltene

---

<sup>1</sup> Bernard Brunon: *Interview with Edward Ruscha*, in: Ausstellungskatalog, Edward Ruscha, Lyon: Musée Saint Pierre Art Contemporain/Octobre des Arts, 1985, S. 96.

<sup>2</sup> Bernard Blistène, *Conversation with Edward Ruscha*, in: Ausstellungskatalog Edward Ruscha: Paintings, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1990, S. 132.

frühe Versuche zeigen eine Anzahl äusserst diverser Darstellungen, die hauptsächlich in der Technik der Collage gearbeitet wurden.

Bei meinen Forschungen zur Collage stiess ich auf den bemerkenswerten Umstand, dass zwar umfangreiche kunsthistorische Monographien zur Geschichte der Collage vorliegen, aber nur eine Anthologie kritische und theoretische Texte zur Collage enthält.<sup>3</sup> Die Aufsätze aus mehreren Jahrzehnten nähern sich der Collage mit all jenen unterschiedlichen Methoden<sup>4</sup>, die das Schreiben über Kunst generell mit sich bringt und je theoretischer die Autoren das Thema behandelten, umso weiter entfernten sie sich von ihrem Gegenstand, und je detaillierter die Einzelanalyse des Kunstwerks, desto mehr entzog sie sich dem theoretischen Anspruch. Die methodologische Konsequenz aus dieser Einsicht sollte folglich der Versuch sein, durch die Einzelanalyse von paradigmatischen Kunstwerken im Blick auf Aspekte in Ruschas Werk relevante kunstwissenschaftliche Themen zu bearbeiten, wobei die Methodologie am Gegenstand auszurichten war. Die Nobilitierung der Collage als künstlerische Ausdrucksform durch den Kubismus setzte das neue Bildkonzept als experimentelles Medium schlechthin für die Kunst des 20. Jahrhunderts ein. Insbesondere in der klassischen Moderne sollten die radikalsten Umwertungen des Bildbegriffs von dieser Technik angeregt werden und bis zur Kunst der Gegenwart wesentliche Grundlagen für innovative künstlerische Konzepte darstellen: „The fact remains that artists almost obsessively continue to return to collage as a process for the genesis of their work [...] virtually every artist in every art form has experimented with collage to one degree or another.“<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Katherine Hoffman, (Hrsg.), Collage. Critical Views, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, S. 6. Neben Aufsätzen zur Bildenden Kunst enthält der Band auch Aufsätze über Collage in Literatur und Musik.

<sup>4</sup> Kunstkritiken zu Ausstellungen, kunstwissenschaftliche Detailanalysen zu Picasso, Kubismus und Schwitters, ein semiotischer Ansatz und kunsttheoretische Generalisierungen.

<sup>5</sup> Harry Polkinhorn: *Space Craft: Collage Discourse*, in: Katherine Hoffman, (Hrsg.), Collage. Critical Views, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, S. 215.

Dem Künstler für sein Werk zu danken, das Anlass für Jahre überspannende, anstrengende und doch fruchtbare intellektuelle Auseinandersetzungen gab, mag ein wenig überzogen scheinen. Aber falls es so etwas wie eine systematische kreative Konsequenz der Werkentstehung geben sollte, die dankbare Vorlage für eine wissenschaftliche Bearbeitung ist, dann wäre sie bestimmt bei Edward Ruscha auszumachen. Darüberhinaus befindet sich Ruschas Archiv in ungewöhnlich vorbildlicher Ordnung, und der Künstler gewährte mir nicht nur grosszügig Zugang zu allen Katalogen und Artikeln, sondern liess mich auch Kopien von den Diapositiven seines Werkes machen, was einen unschätzbaren Überblick auf die Werkentwicklung erlaubt. Mein Dank gilt auch dem Bruder von Ed, Paul Ruscha, der mich in allen archivalischen Fragen betreute, und der Sekretärin des Künstlers, Mary Dean.

Die Bekanntschaft mit dem Künstler geht auf einen Atelierbesuch in Venice, Los Angeles im Herbst 1997 zurück, zu dem ich von Professor Rainer Crone eingeladen wurde, der als unabdingbare Pflicht eines Kunsthistorikers der Kunst der Gegenwart nicht nur das Gespräch mit dem Künstler selbst sondern auch das Kennenlernen des Kontexts und der Arbeitsbedingungen, unter denen das Werk entstand, ansieht. Professor Crone gab in seinem Enthusiasmus für die Vermittlung der Kunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart die nötige Inspiration für die Dissertation, und die kritischen Kommentare und Ratschläge der Kommilitonen in den Doktorandenkolloquien verhinderten manchen Holzweg. Den vielen Gesprächen mit Ruscha, mit Professor Crone und insbesondere den Beiträgen von Studenten an der Ludwig-Maximilians-Universität in München aus den Seminaren *Edward Ruscha* im Sommersemester 1998 und *Paul Klee und Edward Ruscha. Zwei Semiotische Modelle* im Wintersemester 1999/00 verdankt diese Arbeit nicht unwesentlich Anregungen. Die ausführlichen Diskussionen mit David Salle über die ästhetischen Implikationen von Montage und Collage in der zeitgenössischen Kultur gaben oft genug nötige intellektuelle Motivation.



Henry Greenfield sei gedankt für die Übersendung seiner bisher unveröffentlichten Forschungen zu Kasimir Malewitsch, die das Kapitel zu dem Künstler nicht nur bereicherten, sondern auch die Interpretation kohärent machten.

Zu danken ist auch der Assistenz von vielen Mitarbeitern in Bibliotheken: Der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München; der Avery Library der Columbia University in New York; der Research Library des Getty Research Institutes; der Bibliothek des Museum of Modern Art, dort besonders Angela Lange, die mir die Akten zu Kunstwerken des MoMA zur Verfügung stellte. Für ihre Unterstützung und Ermunterung während langwieriger Schreibstunden danke ich auch meinem Bruder Johannes und meiner Schwägerin Antoinette.

## II. Parameter zur Geschichte und Bedeutung der Collage

Eine bildwissenschaftliche Untersuchung der Collage und ihrer Geschichte.

### **1. Der Paradigmenwechsel im Bildbegriff des 20. Jahrhunderts**

In der Bildenden Kunst der Moderne vollzog sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein derart radikaler Wechsel in der künstlerischen Bildgestaltung, dass wir von einem revolutionären Umbruch des Bildbegriffs sprechen können. Die traditionelle Auffassung dessen, was ein manuell hergestelltes, künstlerisches Bild ästhetisch zu leisten hatte, wurde innerhalb eines Jahrzehnts systematisch destruiert und fundamental umformuliert. Herbert Read differenzierte 1933 diese revolutionäre Wandlung in der Malerei mit Worten, die geradezu eine exakte Beschreibung geben, was sich faktisch im Tafelbild ereignete:

*But I do think we can already discern a difference in kind in the contemporary revolution: it is not so much a revolution, which implies a turning over, even a turning back, but rather a break-up, a devolution, some would say a dissolution. Its character is catastrophic. [...] We are now concerned not with a logical development of the art of painting in Europe, not even with a development for which there is any historical parallel, but with an abrupt break with all tradition. [...] The aim of five centuries of European effort is openly abandoned.<sup>6</sup>*

In der Technik der Collage, in jenem Schneiden und Kleben von vorgefundenem Material auf und in das traditionelle Ölgemälde, vollziehen sich praktisch die Begriffe der Umschreibung von Revolution, das Aufbrechen (*break-up*) konventioneller Gestaltung, der Übergang zu einem neuen, zusammengesetzten Ganzen (*devolution*) und die Zersetzung und Auflösung alter Strukturen (*dissolution*). In einer Zeit politischer und wissenschaftlicher Revolutionen visualisiert die Collage zu Beginn des 20.

---

<sup>6</sup> Herbert Read, zitiert in Malcolm Bradbury und James McFarlane (Hrsg.), *Modernism*, Middlesex: Pinguin Books, 1976, S. 20.

Jahrhunderts den Umbruch, die Aufhebung der bisher ausgeübten Praxis malerischer Repräsentation. Die Collage stellt mitnichten das erste bildnerische Kunstwerk dar, das autopoietisch die Strukturen ihrer kreativen Entstehung thematisiert, sie sollte aber – wie wir sehen werden – systematisch und logisch die Möglichkeiten künstlerischer Selbstreferentialität ausschöpfen und die Suche nach den Grundlagen ihrer Entstehung zu einem Parameter der Ästhetik der Moderne machen.

Die Bedeutung des Mediums Collage für das Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts liegt nicht so sehr in der Einführung eines bestimmten technischen Verfahrens, sondern vielmehr in der fundamentalen Umwertung eines überkommenen Bildbegriffs. Worin aber bestimmen sich jene Paradigmen, Konventionen und Traditionen, die als Parameter für einen Bildbegriff dienen, von dem sich die Moderne abzusetzen trachtete? Vorbereitende Schritte in dem Prozess der praktischen Umstrukturierung und Umformulierung sind bei Malern des 19. Jahrhundert auszumachen, am prominentesten bei C.D. Friedrich, Gustave Courbet und Edouard Manet, die Ästhetik der Moderne hingegen findet ihre Wurzeln in der Subjektphilosophie und der Kunsttheorie der Romantik. Als Topos der Vormoderne, der einen Paradigmenwechsel anzeigt, kann in der Romantik die Kluft zwischen der offiziellen akademischen Malerei und der isoliert arbeitenden Künstlerpersönlichkeit konstatiert werden, doch erst das 20. Jahrhundert sollte nach dem Vollzug der philosophischen, wissenschaftlichen und ökonomischen Revolutionen die systematische und praktische Umwertung des hergebrachten Bildbegriffs und der tradierten Ästhetik vornehmen.

Als Ikone der Vormoderne, als Paradigma des traditionellen Bildbegriffs darf wohl Leonardo da Vincis Porträt der Lisa del Giocondo, die sogenannte *Mona Lisa* (Abb. 1) gelten.<sup>7</sup> Angeregt durch den Diebstahl aus

---

<sup>7</sup> Zur Thematisierung der Macht der Bilder in Leonardos Malereitratat und insbesondere zu seinem dialektischen Bildbegriff, der das Bild als Ergebnis imitatorischer Praxis sieht, das aber seinerseits nicht in irgendeiner Form der Reproduktion wiedergegeben werden kann, siehe: Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S.

dem Louvre von 1911 wurde sie im 20. Jahrhundert immer wieder gleichsam programmatisch zitiert: In Kasimir Malewitsch' *Komposition mit Mona Lisa* von 1914 wird die Reproduktion der Mona Lisa, die von zwei roten Pinselstrichen durchkreuzt wird, in ein Formenarrangement gesetzt, das mit seinen gemalten Rechtecken und Dreiecken der kubistischen Formensprache entstammt. Marcel Duchamp verfremdete und ironisierte 1919 eine photomechanische Reproduktion der Mona Lisa mit einem Schnurrbart und einem Spitzbart und setzte darunter die Bildunterschrift *L.H.O.O.Q.*<sup>8</sup> (Abb. 2) Im Bildnis der Mona Lisa realisierte sich ein Bildbegriff, der sich im wesentlichen auf die Poetik von Aristoteles und auf den Malereitratat von Leon Battista Alberti, *De pictura libri tre*, stützt. Die aristotelische Definition dessen, was die Fertigkeit des Menschen zu leisten imstande ist, wurde von der Tradition auf die verkürzte Formel 'ars imitatur naturam' gebracht<sup>9</sup>. In der Nachahmung der Natur vollzog der Mensch seine gestalterischen und werksetzenden Fertigkeiten. Seit der Renaissance sollte der Begriff der *mimesis* als ästhetisches Diktum bis hin zum Kubismus für die bildende Kunst seine Gültigkeit behalten, wenn er auch semantisch differenziert wurde. Aristoteles verstand die Nachahmung als übergreifendes Prinzip, das sich an seinem Begriff von Natur ausrichtete, wenn er sagte, dass Kunst darin bestehe, einerseits zu vollenden, andererseits (das Naturgegebene) nachzuahmen<sup>10</sup>. Die Doppelbedeutung

---

339-344.

<sup>8</sup> Die Buchstabenfolge auf französisch gelesen, ergibt den Witz: Elle a chaud au cul (dt: Sie hat Hummeln im Hintern). Wie sehr das Bild der Mona Lisa auch den Vorläufern der Pop Art, Robert Rauschenberg und Jasper Johns als Antipode zu ihrem Bildbegriff galt, lässt sich auch in ihren Werken belegen und Andy Warhols Siebdruckvariationen dieses *imago*s sind allgemein bekannt: Jasper Johns, *Racing Thoughts*, 1983, Öl auf Lwd. Robert Rauschenberg, *Untitled (Mona Lisa)*, 1952, Collage. Siehe des weiteren Kapitel II.7, insbesondere zum Paragone von Wort und Bild. Siehe auch Jean Lipman und Richard Marshall, *Art about Art*, New York: E.P. Dutton in association with the Whitney Museum of Art, 1978.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“ *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. in: ders., Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart: Reclam, 1981. S. 55-103.

<sup>10</sup> Siehe Blumenberg, idem S. 55. Blumenberg geht dem historischen Verständnis des aristotelischen Begriffs der *mimesis* nach und macht deutlich, dass dem Gebot der Nachahmung in Antike und Neuzeit, nicht hingegen im Mittelalter, nicht immer nur das Wirkliche, sondern auch das Mögliche nachahmenswert war, so dass gewisse Konstanten

von Natur schliesst seine hervorbringende Potenz als *natura naturans*, aber auch seine gestaltete Vollendung als *natura naturata* mit ein. Im Bildbegriff und der Kunsttheorie der nachfolgenden Jahrhunderte sollte sich die Produktion, die Innovation, also die genuin schöpferische Kraft der makellose Nachahmung künstlerischer Vorbilder oder aber der illusionistischen Naturansicht unterordnen, um dann in der Romantik und im 20. Jahrhundert, von Musterbildern abgelöst, absolut gesetzt zu werden<sup>11</sup>.

In der Renaissance bei Cennini, Alberti und Leonardo brach sich die mathematisch-naturwissenschaftliche Weltaneignung Bahn in die Malerei. Die menschliche Figur war nach anatomischen Erkenntnissen empirisch korrekt wiederzugeben und auf der Grundlage von mathematisierbaren Darstellungstechniken entstand eine hochentwickelte malerische Perspektivtechnik, die den Künstlern Regeln an die Hand gab, „nichtplanare räumliche Verhältnisse“<sup>12</sup> auf einer Fläche wiederzugeben. Die Funktion der Malerei erfüllte sich nach Alberti in der Wiedergabe der Wirklichkeit und das Bild wird metaphorisch mit einem Fenster verglichen, durch das dem Betrachter ein Ausschnitt auf die sichtbare Wirklichkeit gewährt wird<sup>13</sup>. Leonardo wertet den Akt des Sehens weitaus höher als die übrigen Sinne, da die sichtbare Schöpfung ein Werk der Natur oder Gottes ist, so dass das Bild analog zu einem Spiegel gesetzt werden kann, denn ihm schien sich in der Imitation und nicht so sehr in der Idealisierung des Vorbilds das Verdikt der *mimesis* zu legitimisieren<sup>14</sup>.

Im Zusammenhang mit der *ut pictura poesis* Debatte des 18. Jahrhunderts wird ein weiterer entscheidender Pfeiler des vormodernen

---

des Begriffs selbst noch in der Kunst der Gegenwart wirksam zu sein scheinen, in der sich das Verständnis des Begriffs der Natur, nicht aber so sehr das der *mimesis* gewandelt hat.

<sup>11</sup> Es wäre zu untersuchen, inwieweit die Ästhetik der gegenwärtigen Kunstproduktion dem ursprünglichen Kunstbegriff der *téchne* (siehe Blumenberg) wieder nahe kommt.

<sup>12</sup> Eine Geschichte des Bildbegriffs gibt Oliver Robert Scholz, *Bild*, in: Ästhetische Grundbegriffe. Von Absenz bis Darstellung, Band 1, Stuttgart: Metzler Verlag, 2000, S. 620-673., S. 647

<sup>13</sup> Scholz, idem S. 648

<sup>14</sup> Scholz, idem S. 649

Bildbegriffs errichtet. Der semiotische Unterschied zwischen der Dichtkunst und der Malerei sollte dazu beitragen, dass die bildende Kunst dem Gebot der Nachahmung vorteilhafter nachkam, da nur die Malerei natürliche (die Semiotik spricht heute von motivierten) Zeichen verwende, die Poesie aber willkürliche<sup>15</sup>. Lessing nimmt den Hinweis auf den Zeichencharakter der Malerei im *Laokoon* auf und konstatiert, dass diese Zeichen ohne weiteres ins Verhältnis zu dem Bezeichneten gesetzt werden können. In der Malerei stünden die Zeichen räumlich nebeneinander (nicht wie in der Dichtkunst linear sukzessiv) und entsprechen damit Körpern (im Gegensatz zur Handlung in der Poesie). Auf diesem zeichentheoretischen Fundament erschliesst sich Lessing die Forderung, dass die Malerei ihrer ästhetischen Bestimmung nachkommt, wenn sie den „fruchtbarsten und prägnantesten Augenblick“ auswählt und darstellt<sup>16</sup>, da es der Malerei nicht gegeben sei, die veränderliche Natur wiederzugeben.<sup>17</sup>

Mit Gustave Courbet verschwisterten sich die ästhetischen Vorgaben und die genannten Prinzipien des Bildbegriffs mit dem Wahrheitsanspruch der Malerei und der Darstellung von ‚Wirklichkeit‘<sup>18</sup>, indem insbesondere die eigene Epoche und die sozialen Verhältnisse ihren Ausdruck im gemalten Bild finden<sup>19</sup>. Der Begriff Wahrheit, vormals der Philosophie ausschliesslich vorbehalten, wurde im Zuge der Realismusdebatte jener Zeit auf die Kunst übertragen und forderte einen ethisch bedingten Anspruch auf wahrheitsgemässe Darstellung ein, wobei die Malerei weiterhin ihren

---

<sup>15</sup> Scholz, idem S. 654: Scholz zitiert hier die Schrift des Abbé Du Bos, *Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture*, 1719, aus der Lessing 1755 einen Auszug übersetzt hatte.

<sup>16</sup> Scholz, idem S. 656

<sup>17</sup> Siehe ausführlich zur Trennung von Bild und Schrift auch Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002. Zu Lessing dort S. 153-164.

<sup>18</sup> Gustave Courbet, *Eröffnung eines Ateliers – Ablehnung des Kunstunterrichts. Courbets Vorstellungen über Gegenstand und Vermittlung der Kunst. Offener Brief vom 25.12.1861*, in: Klaus Herding (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978, S. 30-32.

<sup>19</sup> Gustav Courbet, *Über die Kunst. Das „Manifest des Realismus“ im Katalog der Sonderausstellung von 1855*, in: Klaus Herding (Hrsg.), idem, S. 27: „Imstande zu sein, die Sitten, die Vorstellungen, das Gesicht meiner Epoche nach meinem Dafürhalten zu übertragen, nicht nur Maler, sondern auch ein Mensch zu sein – mit einem Wort, lebendige Kunst zu machen, das ist mein Ziel.“

tradierten ästhetischen Parametern zu folgen hatte<sup>20</sup>. Der Wahrheitsgehalt bildender Kunst ergibt sich daraus, dass die Differenz zwischen Abbild und Vorbild so gering wie möglich ist und jeder subjektive Einfall zur Abwandlung des bereits Gesehenen, jede interpretative Hinzufügung unterdrückt wird, so dass sich als wahr erweist, was empirisch abgesichert werden kann.

Wie aber fasst die Kunsttheorie der Moderne die Beziehung von Kunst zu Welt, Wirklichkeit und Wahrheit, wenn nun die Referenzen zur Welt, die noch von der Nachahmungsästhetik eingefordert worden war, gekappt werden? Die Autonomiebestrebungen der Moderne richteten sich im 19. Jahrhundert tendenziell zunehmend gegen die Konventionen des mimetischen Bildbegriffs, gegen akademische Traditionen des religiösen und historistischen Gemäldes oder des bukolischen Landschaftsstück und fanden zunächst ihre Selbstbegründung in der Reflektion von Wahrnehmungsvorgängen, um dann scheinbar bei zunehmender Abstraktion unter autoreferentiellen Bedingungen ein System zu erschaffen, in dem Kunst autonom und aus sich heraus, abgegrenzt von den Fremdreferenzen zur Welt, eine eigene Formensprache weiterentwickelt. Der historisch-genetische Prozess der Ästhetik der Moderne zeigt aber, wie Vietta in seiner Kritik an Niklas Luhmanns Systemtheorie der Kunst der Gesellschaft<sup>21</sup> deutlich macht, dass die Künste sich nicht aus sich selbst heraus modernisiert haben, sondern an Interferenzstellen mit anderen Systemen und damit auch ihre Modernität und ihr Selbstverständnis begründeten<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Pierre Joseph Proudhon, *Vom Prinzip der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Bestimmung*, in: Klaus Herding (Hrsg.), idem, S. 132. Vgl. auch dort Gustav Courbet, *Über die Kunst. Das „Manifest des Realismus“ im Katalog der Sonderausstellung von 1855*, S. 27. Siehe auch: Klaus Herding, *Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst*, in: Klaus Oehler (Hrsg.), *Zeichen und Realität*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1984, S. 85. Herding weist aber auch schon auf Courbets Abweisung jeglicher normativer Fremdbestimmung und die Ablehnung vorherrschender künstlerischer Normen. Hier kündigt sich der moderne Bildbegriff an.

<sup>21</sup> Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1997.

<sup>22</sup> Vgl. zu Problemen der Kontextgeschichte exemplarisch: Rainer Crone/David Moos, *Kazimir Malevitch. The Climax of Disclosure*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

*Im 18. Jahrhundert ist es wesentlich das aus der Subjektphilosophie stammende Begriffsfeld der "Produktion", "Produktivität", "Aktivität", das die ästhetischen Prozesse umdefiniert und an die Stelle der Nachahmungsästhetik eine – moderne – Produktionsästhetik treten lässt. [...]*<sup>23</sup>

Die Autonomie der Kunst und das Ende der Nachahmungsästhetik wird also nicht autonom aus dem Kunstsystem heraus entwickelt, sondern entspringt etwa bei Novalis der poetologischen Anleihe an subjektphilosophische Denkformen und an methodologische Ansätze der Naturwissenschaften und schlägt sich schliesslich in Kunsttheorie und Kunstpraxis nieder, wie Boehm in einer Notiz zur neuzeitlichen Philosophie deutlich macht, wo er auf den historischen Ort des „iconic turn“<sup>24</sup> verweist, der sich bei Kant, Fichte und Schelling zeige.

Boehm bescheinigt der Philosophie seit Kant eine stärkere Berücksichtigung des Bildes im Diskurs und sieht den Höhepunkt der Entwicklung bei Nietzsche erreicht, dem die Metapher zur "Inkunabel der vollzogenen Einkehr ins Zentrum des philosophischen Denkens"<sup>25</sup> werde. In der Folge sollte dem Bild eine poetische Leistung zugesprochen werden, die ausschlaggebend für die radikalsten Neuschöpfungen künstlerischer Entwürfe des Kubismus, des Suprematismus oder der monochromen Ungegenständlichkeit Barnett Newmans wurde. Die Ästhetik hingegen vermochte kaum mehr die rasenden Innovationen in der Kunstproduktion mit ihren Analysen zu begleiten. Eine Annäherung der Wissenschaften an zeitgenössische künstlerische Positionen begann intensiv erst wieder durch die Französische Schule (Merleau-Ponty, Foucault, Lacan und Derrida), die Semiotik sowie den Strukturalismus (Jakobson, Levi-Strauss, Eco, Barthes, Goodman, et al.).<sup>26</sup> Wenn Boehm von einer "ikonischen Wende"<sup>27</sup> seit dem

---

<sup>23</sup> Siehe die Kritik Viettas an der Systemtheorie Luhmanns in Bezug auf eine Ästhetik der Modernen Kunst: Silvio Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S. 23.

<sup>24</sup> Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. S. 15.

<sup>25</sup> Boehm, idem, S. 15.

<sup>26</sup> Scholz, idem S. 667



19. Jahrhundert spricht, dann rekurriert er auf einen geschichtlichen Vorgang, der dem Bild einen erkenntnistheoretischen Wert beimisst, der demjenigen der Sprache durchaus so ebenbürtig ist, dass in ihm die “ikonische Differenz” zum Tragen kommt, nämlich die “zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet. ... Was der Satz (der ‚logos‘) kann, das muss auch dem bildnerischen Werke zum Gebot stehen.”

Die Umwälzungen und Neuerungen in allen künstlerischen und wissenschaftlichen Disziplinen zu Beginn des Jahrhunderts, die vormals eine Bildtheorie sprachlich fixiert hatten (wie die Poetologie, Philosophie, Ästhetik und die Kunstwissenschaft) verzögerten das Verständnis und eine systematische Reflexion zur künstlerischen Praxis in ihrem Kontext. Die Differenz um oft mehr als hundert Jahre zwischen den visionären ästhetischen Programmen in der Romantik und ihrer ästhetischen Realisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts erleichterte auch nicht gerade die Entstehung von Modernetheorien. Erst im Nachhinein können im Sinne der Einflussgeschichte und Kontextgeschichte Bestrebungen innerhalb der Wissenschaften ausfindig gemacht werden, die wechselseitig aufeinander einwirkten.<sup>28</sup> Die Proklamation des autonomen Bildes in der Moderne vollzog sich vorderhand am Bildwerk selbst und wurde von ihren wichtigsten Apologeten kaum (Picasso, Matisse) oder nur schwer verständlich (Malewitsch, Klee) in theoretischen Schriften nachvollzogen. Die Fragen, was das Bild sei und wie das Bild möglich ist, die in der Moderne in Abgrenzung, Neubewertung und schliesslich Ablehnung tradierter ästhetischer Normen gestellt wurden, trug der Künstler an sein Medium selbst heran, er kreierte selbstreferentielle, autopoetische Werke. Und so wurden in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts faktisch Bereiche erschlossen, durch die sich der Bildbegriff der Moderne

---

<sup>27</sup> Boehm, idem S. 13

<sup>28</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen zu den exemplarischen Verflechtungen zwischen Jakobson, Einstein und der Avantgarde in Moskau zu Beginn des 20. Jh. in: P.G. Schaesberg, *Einleitung*, in: ders. (Hrsg.), Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild, Regensburg: Schnell & Steiner, S. 12-13.

konstituiert: Dies betrifft etwa Fragen nach der Identität des Künstlers (Visionär, gesellschaftliches Opfer oder geistiger Führer) oder eine Problematisierung der Voraussetzungen bei der Bildentstehung. Produktiv reflektiert im einzelnen Kunstwerk werden aber auch die Relation von Bild zu Wirklichkeit, von Bild zu seiner Präsentation, vom Betrachter zum Bild, vom Künstler zum Bild, vom manuell hergestellten Bild zum technisch erzeugten Bild und den technischen Bildmedien im einzelnen Kunstwerk, in einer Werkgruppe oder, wie etwa bei Marcel Duchamp, der Kontext, in dem das als Kunst deklarierte Werk rezipiert wird. Die von Gehlen vorgebrachte „Kommentarbedürftigkeit“, die er ein „Signum moderner Kunst“ nennt, ergab sich wohl weniger daraus, dass die Selbstbegründung moderner Malerei „theorieartigen Programmen“<sup>29</sup> folgte, sondern dass sie wie die moderne Poesie, die moderne Musik und der moderne Roman noch gar nicht zu einer adäquaten eigenen Begrifflichkeit gefunden hatte, um die Bereiche, in die sie epistemisch vordrang, benennen zu können.

Nicht so sehr der Versuch die Parameter der Moderne mit begriffsgeschichtlich unfundierten „Stichwörtern“ wie „Reflexion“, „Reduktion“ und „Abstraktion“<sup>30</sup> zu fassen und mit ihnen Tendenzen beschreibbar zu machen, die sich vermeintlich im modernen Bild niederschlagen, sondern die ausschliessliche Emphase auf einen formalistischen Bildbegriff führt zu einer einseitigen Beurteilung, einer Reduktion der Sinnpotentiale der Bilder und einer Beschränkung ihres Geltungsanspruchs. Die äusserst komplexe Begriffsgeschichte des Bildes im 20. Jahrhundert war ja faktisch mit dem monochromen ungegenständlichen Gemälde nicht abgeschlossen, sondern erlebte im

---

<sup>29</sup> Scholz beruft sich auf Gehlen, idem S. 662. Die Flut der Deutungen, Anmerkungen und Erklärungsversuche stellen lediglich Versuche dar, intersubjektive Kommunikationsformeln für ein Phänomen zu finden, das mit Begriffen, die für ein überkommenes Paradigma geschaffen worden war, nicht zu fassen war.

<sup>30</sup> Scholz, idem, S. 664. Die komplexe Herausbildung eines autonomen Bildbegriffes zu Beginn der Moderne, der jenseits normativer Verfahren, tradierter malerischer Techniken und ästhetischer Konventionen steht, lässt die Benennung von „Grundzügen“ selbst hinsichtlich des Werkes eines einzelnen Malers wie etwa Matisse nur vereinfachend herauschälen.

Gegenteil für ein weiteres halbes Jahrhundert theoretische und praktische Transformation. Insbesondere die Collage sollte im Verlauf des 20. Jahrhunderts mehrmals aus konzeptionellen Sackgasse wieder hinausführen, in die ein rigoroser Bildbegriff geraten war.<sup>31</sup> Im übrigen ist der formalistische Zweig der Bildtheorie nur ein Seitenwuchs dieses wuchernden Gebildes, wie es die Entfesselung des Bildes von einer normierten Ästhetik hervorgebracht hatte, die sich dem Gebot der *mimesis*, der illusionären Nachahmung, der perspektivischen Darstellung und der Wiedergabe von Wirklichkeit verschrieben hatte, und die schliesslich den Autonomieanspruch des Bildes und seinen Absolutheitsanspruch proklamierte. Eine Theorie des Bildbegriffs der Moderne, die sich darauf kapriziert, die Dichotomie zwischen dem vormaligen Bildbegriff, der einer als Nachahmung verstandenen blossen Reproduktion die Absage erteilte, zugunsten eines reinen Formenspiels, einer inhaltslosen, planen Farbfläche festzustellen, verkennt die sinnstiftende Polyvalenz, die seit dem ersten ungegenständlichen Gemälde, dem schwarzen Quadrat von Kasimir Malewitsch die sogenannte „Reduktion“ der bildnerischen Mittel begleitete. Zugrunde liegt dieser Stinnstiftung die Entwicklung einer revolutionären Denkstruktur, die in der bildenden Kunst ebenfalls ein Ergebnis der Auseinandersetzung mit der Collage darstellt.

Es ist hingegen eine Konstante des modernen Bildbegriffes, seine Entstehungsbedingungen, seine materialen Grundlagen und die Möglichkeiten seiner Rezeption in der Wahrnehmung des Betrachters analytisch bei der Produktion zu begleiten. Dies hatte zur Folge, dass selbst nach dem einmal vollzogenen revolutionären Umbruch tradierter Ästhetik die Rückkehr zur Figuration keinen Rückschritt in die Vormoderne bedeutete, sondern sich innerhalb des modernen Bildbegriffs vollzog, wie die vermeintliche Häresie von Picasso, Malewitsch oder de Chirico, die sich von der Abstraktion wieder der Figuration zuwandten, glauben machte. Es

---

<sup>31</sup> Abstrakter Expressionismus, Minimalismus und Konzeptionelle Kunst stellten Engpässe eines dogmatischen Bildbegriffs dar.

stellt eine unhistorische Simplifizierung dar, die Geschichte des Bildbegriffs in der Moderne teleologisch linear auf die reine Abstraktion<sup>32</sup> festzulegen. Die Abstraktion gibt nur einen Aspekt in der Geschichte des nicht-figurativen Bildbegriffs wieder und Bezeichnungen wie ungegenständliche, konkrete, konstruktivistische oder suprematistische Kunst machen deutlich, was für feine Differenzierungen schon seitens der Künstler unternommen wurden, um deutlich zu machen, dass ein unterschiedlicher Bildbegriff bei einer visuell ähnlichen Bildsprache vorliegt. Um die komplexe Geschichte des Bildbegriffs, der seine Erfüllung eben nicht ausschliesslich im ungegenständlichen Formenspiel fand, evident zu machen, muss er am paradigmatischen Objekt selbst, an seiner Entstehung im Kontext und in Bezug auf seine Rezeption erläutert werden. Eine Analyse des Konzepts der Collage, die den spezifischen Bildbegriff, der sich in der Collage manifestiert, untersuchen will, sieht sich also genötigt, den historischen und konzeptionellen Ort des Kunstwerks aufsuchen, an dem sich beispielhaft das Werk realisiert.

Wie die Metapher<sup>33</sup>, also das sprachliche Bild, für den Erkenntnisprozess verpflichtet werden kann und dabei die Illusion einer abbildhaften Beziehung von Erkenntnis zu Realität überwinden hilft, so wurde die poetische Leistung des Bildes jenseits seiner reproduktiven Möglichkeiten zugunsten einer genuinen Produktivität aufgewertet<sup>34</sup>. Jene Wendung zum Bild macht insbesondere Nietzsches Verwendung der Metapher für eine konstruktive philosophische Überbrückung des Zweifels

---

<sup>32</sup> Scholz, idem S. 665

<sup>33</sup> Hans Blumenberg nennt die Metaphorik "eine authentische Leistungsart der Erfassung von Zusammenhängen ... und sie ist bezogen auf die rückwärtige Verbindung zur Lebenswelt als dem ständigen ... Motivierungsrückhalt aller Theorie": Hans Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: Hans Blumenberg, Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 193. Vietta zeigt auf, wie das Eindringen von Fremdreferenzen in das System der Kunst durch das Eindringen von neuen Metaphern und Sprechformen in das System der Kunst funktioniert und damit den Begriff der Ästhetischen Moderne begründet. Idem, S. 26.

<sup>34</sup> Auch das Eindringen des Produktionsgedankens in die Ästhetik bereitete sich schon durch den Begriff der Einbildungskraft in der Aufklärungspoetik vor.

an “einer referentiellen Beziehung des Menschen zur Welt“<sup>35</sup> deutlich. Konstitutiv für die ikonische Wende nennt Boehm neben der Metaphernpflichtigkeit des Denkens<sup>36</sup> auch die Reflexivität der Wahrnehmung im Bild und durch das Bild. Im Bild eröffnet sich nach seiner Emanzipation von *mimesis*-Anleihen zur Wiedergabe von Realität eine Reziprozität, eine Kreuzung des *Blicks*, der von der Wahrnehmung selbst zu unterscheiden sei: das Sehen des Bildes kreuzt sich mit der vom Künstler bewusst organisierten Intention des Bildes angeblickt zu werden, wobei die malerische Struktur nicht final, perspektivisch oder monosemantisch geordnet ist und damit den Deutungsreichtum der Malerei begründet<sup>37</sup>. Insbesondere im „ikonischen Kontrast“ oder der „ikonischen Differenz“ realisiert sich der Sinn des Bildes. In diesen Begriff fasst Boehm die epistemische Potenz des Bildwerkes, die im Bereich der Sprache der Metapher zukommt. Dieser Kontrast gilt als Grundbedingung des Bildes, er bestimmt Existenz, visuelle Wirkung und kommunikative Struktur des Bildes, wir dürfen der Logik des Kontrastes nach Boehm die sinnstiftende Befähigung des Bildes zusprechen. Der Grundkontrast des Bildes entsteht demnach zwischen der Beziehung einer Grundfläche und demjenigen, was ihr an Binnenereignissen eingefügt ist. Das Theorem der piktorialen Differenz birgt wiederum die Gefahr der systemimmanenten Sinnstiftung des Bildes. Die Nähe zum Formalismus, bei dem eine Hermeneutik der materiellen Faktizität des Kunstwerkes vorderhand ansetzt, ohne seine historische Genese, kontextuelle Abhängigkeit, intentionale Struktur<sup>38</sup> und Semiosis<sup>39</sup> zu berücksichtigen, sollte den Begriff

---

<sup>35</sup> Boehm, idem, S. 16.

<sup>36</sup> Eschöpfend zur Metapher in Literaturwissenschaft, Rhetorik, Philosophie und Strukturalismus siehe: Anselm Haverkamp (Hrsg.) *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

<sup>37</sup> Vgl. Boehm, idem S. 22 ff, der wiederum auf Lacans chiastisches Modell der Blickverschränkung zugreift. Vgl. Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI., Berlin: Quodriga Verlag, 1987, bes. S. 73ff.

<sup>38</sup> Den Begriff der Intentionalität des Kunstwerkes entnehme ich Michel Baxandall, der Intention als Beziehung zwischen einem Objekt und seinen (Entstehungs-) Bedingungen versteht, ein Verbindungsschema von Entstehungsbedingungen und Entstandenem, siehe Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New

der ikonischen Differenz sehr weit fassen, so dass durch ihn tatsächlich, wie Boehm meint, die “unerhört sinnlichen und geistigen Einsichten”<sup>40</sup> des Bildes repräsentiert werden. Wir werden im folgenden auf diese Ausführungen zurückkommen müssen, die als Prolegomena den historischen Ort und die spezifische epistemologische Leistung bestimmen, die dem Bild als Collage zukommt.<sup>41</sup>

---

Haven, London: Yale University Press, 1985.

<sup>39</sup> Siehe ausführlich Christel Fricke, die die ästhetische Erfahrung eines Bildes als Zeichenprozess ästhetischer Reflexion untersucht (im Gegensatz zu epistemischen Zeichenprozessen, die unseren empirischen Erkenntnissen zugrunde liegen) in: Christel Fricke, *Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S. 305-404. Zum Begriff der Semiosis vgl. Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977, S. 162.

<sup>40</sup> Boehm, idem S. 31.

<sup>41</sup> Siehe Kapitel III.2. Parameter der Collage.

## 2. Zur Funktion und Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Technik 'Collage'.

Schon im Begriff *Collage* scheinen Ambivalenz, Indifferenz und Polysemantik des Mediums angelegt zu sein. Das Substantiv *Collage* leitet sich von dem französischen Verb *coller* her und bezeichnet, kleben, einkleben und zusammenfügen eines Materials auf eine Oberfläche.<sup>42</sup> In der Umgangssprache benennt *coller* eine verbotene Liebesaffaire und das Partizip Perfekt *collé* bezieht sich auf etwas Imitiertes, Gefälschtes, Vorgetäushtes. Die spezifischere Bezeichnung *papier collé* indiziert, womit das Collagieren begann: mit geklebtem Papier und betrifft ausschliesslich die Papiercollage.

Die Semantik des Begriffs 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. Weitere Bezeichnungen benennen unterschiedliche Methoden und Techniken im Zusammenhang mit Collagen wie *Découpage* (geschnittenes Material), *Déchirage* (gerissenes Material), *Brûlage* (angebranntes Material), *Décollage* (herausschälen von Materialschichten), *Froissage* (geknülltes Material), *Frottage* (Durchreiben eines Reliefs auf Material), *Fumage* (Strukturen auf Material durch Rauch), *Grattage* (gekratzt, geschabtes Material), *Rollage* (seriell rekonponierte Schnittmontage einer einzigen Vorlage), *Photomontage* (Collage mit Photovorlagen) und *Assemblage* (plastisches Montieren von Objekten).<sup>43</sup> Nachdem einmal der technischen Manipulation des klassischen Tafelbildes

---

<sup>42</sup> Siehe Harriet Janis und Rudi Blesh, *Collage. Personalities, Concepts, Techniques*. Philadelphia und New York: Chilton Company, Book Division Publishers, 1962. S. 21 und siehe Kathrine Hoffman (Hrsg.), *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, S. 5

<sup>43</sup> 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. und *CollageWelten 1. Das Experiment. Zur Collage im 20. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Ahlen, 2001.

ästhetisch keine Grenzen mehr gesetzt waren, konnten sich die Verfahrensweisen nicht nur ungehindert entwickeln, sondern es sollten geradezu in der freien Verfügbarkeit künstlerischer Konstruktionen und im innovativen Experimentieren neue ästhetische Parameter gesetzt werden.

In der Vormoderne bereits entstanden kunsthandwerkliche Collagen. Es handelt sich jedoch bei den Collagen des 20. Jahrhunderts um konzeptionell diametral entgegengesetzte Entwürfe von Kunstwerken, die unter unterschiedlichen geistesgeschichtlichen, gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und vor allem politischen Parametern entstanden sind und die bei ihrer Entwicklung dezidiert ästhetischen Massgaben innerhalb der Paradigmen der Moderne unterlagen. Die systematische Kategorisierung kunsthandwerklicher Collagen<sup>44</sup> mag hilfreiche Kriterien zur Abgrenzung von der künstlerischen Collage geben, wobei Überschneidungen der hohen Kunst mit der Volkskunst nicht nur das ambivalente Charakteristikum des Mediums kennzeichnen, sondern seit Beginn der künstlerischen Collage mit ästhetischen Absichten bewusst eingesetzt wurden. Kunsthandwerkliche Collagen legen besonderen Wert auf dekorative Gestaltung, sie betonen die illusionäre Darstellung mit kunstfremden Materialien oder suchen ungewöhnliche Materialverbindungen. Sie erreichen eine Verdoppelung der Illusion wie etwa die Einfügung des wiederzugebenden Objekts ins Bild oder die illusionistische Repräsentation des Objektes durch Partikel (etwa das Abbild einer Muschel, die aus lauter kleinen Muscheln besteht). Die naive Verwendung von Collage ist gekennzeichnet durch die Ignoranz künstlerischer Credos, Theorien und Lehren und erfreut sich kreativer Unbändigkeit ohne konzeptionellen Hintergrund.

Im Zusammenhang mit der kunsthandwerklichen Collage steht auch das *trompe l'oeil* des 19. Jahrhunderts<sup>45</sup>, in dem die repräsentierten

---

<sup>44</sup> Harriet Janis und Rudi Blesh, *Collage. Personalities, Concepts, Techniques*. Philadelphia und New York: Chilton Company, Book Division Publishers, 1962, S. 4-5.

<sup>45</sup> Das *trompe l'oeil* sucht unter einem anderen Kulturzusammenhang wieder an das niederländische Stilleben anzuknüpfen, die entscheidenden Unterschiede arbeitet Svetlana



Gegenstände vortäuschen, dass sie auf eine plane Fläche gemalt wurden und mit höchster malerischer handwerklicher Präzision die Techniken der illusionistischen Darstellung anwenden. Der *trompe l'oeil* Effekt bedroht die beruhigende Illusion einer Trennung zwischen der Darstellung des Raumes und der räumlichen Darstellung. Die simple ästhetische Vorgabe des *trompe l'oeil*, das ungeordnete Drucksachen, Gravuren, Visitenkarten auf einer Wand oder auf einem Pinboard malerisch reproduziert, besteht darin, die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Magie des *simulacrum*, also durch die ungemein täuschende Abbildung von Gegenständen zu fesseln. (Abb. 3; Abb. 4) Die visuellen Entsprechungen von *trompe l'oeil* Darstellungen zu den Collagearbeiten des frühen 20. Jahrhunderts macht gerade den Wechsel der ästhetischen Paradigmen deutlich und differenziert dadurch die piktorialen Zeichencharaktere. Die Destruktion des vormodernen Bildbegriffs erfolgte programmatisch und thematisierte diese illusionistischen Techniken. Die Innovationen von Picasso und Braque entstanden vor dem Horizont einer inhaltlosen naturalistischen Malerei und der Photographie, welche die mimetische Ästhetik technisch perfekt umsetzte. Doch die Collage sollte nicht nur den Bildbegriff des 20. Jahrhunderts mitbegründen: Nachdem die Collage in der Folge der Experimente des Kubismus als ernstzunehmendes bildnerisches Ausdrucksmittel etabliert worden war, sollte sie im Verlauf des 20. Jahrhunderts in nahezu allen Kunstrichtungen Anwendung finden. Der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg schrieb in einem 1961 publizierten Aufsatz: "*Collage was ... a major turning point in the whole evolution of modernist art in this century.*"<sup>46</sup> Die einschlägige Literatur folgt in ihrer Gliederung den wesentlichen konzeptionellen Ausprägungen des Kunstschaffens und zeigt beispielhafte Collagen zu jeder Strömung oder

---

Alpers in einer Publikation aus, die gerade in der Beziehung von Text und Bild in der Collage für unsere Zusammenhänge wertvolle Kriterien bietet: Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln: DuMont, 1998.

<sup>46</sup> Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961. Abgedruckt als Auszug mit dem Titel *Collage* in: Katherine Hoffman (Hrsg.), *Collage. Critical Views*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1989. S. 67-77.

Gattung<sup>47</sup>. Da sich unsere Untersuchung vorwiegend den Verschiebungen und Brüchen im Bildbegriff des 20. Jahrhunderts zuwenden will, werden wir beispielhafte Bildbeispiele, die dem Werk von Ruscha nahestehen, heranziehen, an denen im historischen Verlauf wesentliche Paradigmen eines veränderten Bildbegriffs deutlich werden.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Wir vermeiden grundsätzlich den Begriff 'Stil', der für künstlerische Phänomene des 20. Jahrhundert mehr denn je obsolet geworden ist. Zur Problematik der Stilgeschichte siehe George Kubler, *Die Form der Zeit*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982: "Wir benötigen ein Netzwerk aus anderen Maschen, das sich grundsätzlich von allen bisher üblichen unterscheidet. Die Vorstellungen von Stil haben nicht mehr Maschen als die von Packpapier oder Konservendosen", S. 71, siehe auch S. 199, *Die Unzulänglichkeit des Stilbegriffs*. Siehe auch die Anthologie (mit Aufsätzen von Kubler und Svetlana Alpers), Berel Lang (Hrsg.), *The Concept of Style*, Ithaca: Cornell University Press, 1987.

<sup>48</sup> Die Überblickswerke unternehmen eine Kompilation der Collagen im Verlauf der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, um möglichst viele technische Ausprägungen des Mediums zu erfassen. Die erste grössere kunstgeschichtliche Darstellung gibt die Ausstellung und der Katalog von William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, New York: The Museum of Modern Art, 1961. Seitz argumentiert, dass Collage, Montage und Assemblage auf die Experimente der modernen Dichtung zurückgehen. Janis und Blesh folgen chronologisch der Entwicklung der Collage vom Kubismus über Futurismus, Dada und Surrealismus bis zu *environments* und *happenings* der späten 50er Jahren, wobei sie neben gesonderten Kapiteln zu Kurt Schwitters und Max Ernst weitere subsumierende Schwerpunkte setzen. Im Kapitel *Constructions* schreiben die Autoren eine Geschichte der plastischen Konstruktionen, die sich von den ersten kubistischen Kartongebilden über die Skulpturen und Rauminstallation der Konstruktivisten (Rodchenko, El Lissitzky und Tatlin) zu den volumetrischen Darstellungen des de Stijl erstreckt. Die Auflehnung gegen die Gesetze der perspektivischen Darstellung hatte eine reversive Tendenz zur Folge, indem das reale Objekt von der Fläche in den Raum gebracht wurde. In *The Machine Esthetic* wird nachgewiesen, wie das technologisch geprägte Material in der Collage den Hintergrund für eine autonome Maschinenästhetik bildet, wie sie von funktionalen Vorgaben befreit mystifiziert und poetisiert wird von Marcel Duchamp, Man Ray und später Calder und Tinguely<sup>48</sup>. *The Image: Man, Machine, Mathematics* fasst die disparaten Erscheinungen der existentialisch geprägten Bilderwerke von Jean Dubuffet, Edward Kienholz, Richard Stankiewicz und den englischen *neoconstructivists*<sup>48</sup> in eine künstlerische Bewegung, die den Verlust von Identität und Wirklichkeitsbezug thematisiert.

Herta Wescher schreibt eine narrative Kunstgeschichte der Collage, reich an Anekdoten, die wiederum den wichtigsten Kunstströmungen bis zum Beginn der Pop Art folgt, den Schwerpunkt aber in die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts legt. Umfassend und mit vielen detaillierten Angaben dient ihre Monographie nicht nur als Übersicht, sondern auch als Quelle für periphere Werke und unbekanntere Künstler, wobei eine Analyse ausbleibt, warum das Prinzip Collage so fundamental für die kreative Ausübung im 20. Jahrhundert wurde. Herta Wescher, *Die Collage, Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*. Köln: Verlag DuMont Schauberg, 1968.

Die Publikation von Diane Waldman basiert auf einer von ihr organisierten Ausstellung am Solomon R. Guggenheim Museum von 1988 und enthält zahlreiche Farb reproduktionen von Werken, die bei Wescher entweder nur Erwähnung finden oder in schwarz-weiß abgebildet wurden. Ausgehend von der Collage im Tafelbild zeigt Waldman, wie die Idee der Collage auf plastische und räumliche Kunstobjekte bis in die Gegenwart ausgestrahlt hat. Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, Publishers, 1992.

Was aber sind die ästhetischen Voraussetzung, die Braque und Picasso veranlassten, die traditionellen bildnerischen Vorgaben hinter sich zu lassen und bildfremde Gegenstände mit spezifischer piktorialer Funktion in das Gemälde einzufügen? Der Übergang vom perspektivisch konstruierten Tafelbild zur Wiedergabe des Wahrnehmungsprozesses bei der Betrachtung eines Gegenstandes in der kubistischen Komposition ist ohne Cézannes grundlegende Erkenntnisse nicht zu verstehen. Im Werk von Paul Cézanne<sup>49</sup> sahen die Nachfolgenden einen Bildbegriff Gestaltung annehmen, der mit dem tradierten mimetischen Bildbegriff der illusionistischen Naturnachahmung nurmehr das intendierte Sujet in Zeichen, Spuren oder wie Cézanne es selbst nennen sollte, *taches*, also Flecken gemein hatte. In unermüdlichen Sitzungen vor dem immergleichen Motiv, dem Bergmassiv *Montagne Sainte-Victoire* (Abb. 5), suchte dieser Apologet eines unbedingten Kunstverständnisses seiner Vision Ausdruck zu verleihen. Cézanne erteilte zwar einer als blosser Reproduktion verstandenen Nachahmung eine Absage, dennoch malt er immer noch in der Natur, obwohl er die Szenerie nicht mehr abbildet. In diesem Spannungsfeld treibt er seine Malerei bis zur Unkenntlichkeit ihres Sujets. Der Bildbegriff Cézannes emanzipiert sich von der *mimesis* als Nachahmung einer Landschaft, eines gegebenen Gegenstandes oder dem realistischen Porträt einer Person. Dennoch findet sich in seinem Bildbegriff ein Aspekt der *mimesis*, wie ihn Blumenberg in Anlehnung an Aristoteles beschreibt: Cézanne suchte die visuelle Wahrnehmung des Prozessualen der Natur. Er wollte ihren schöpferischen, werdenden, hervorbringenden, vitalen Aspekt in seinen Bildern zum Ausdruck bringen, also sich

---

Neben diesem reich-illustrierten Quellenmaterial zur Geschichte der Collage im 20. Jahrhundert finden wir eine Anthologie von Katherine Hoffman mit den wichtigsten theoretischen Aufsätzen unter anderem von Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Robert Rosenblum, Christine Poggi und Wendy Holmes zu bildnerischen Aspekten, welche die Collage aufwirft. Katherine Hoffman (Hrsg.), *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.

<sup>49</sup> Zu Cézanne siehe: Gottfried Boehm, *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt: Insel Verlag, 1988. Vietta, idem, S. 147-158 und *Cézanne. The Late Work*, New York: The Museum of Modern Art, 1977.

künstlerisch der *natura naturans*, jener Doppelseite des aristotelischen *mimesis*-Begriffs, annähern, wie zahlreiche Äusserungen und Briefstellen deutlich machen: „Sie gestatten mir, Ihnen wieder, ..., von der Hartnäckigkeit zu sprechen, mit der ich die Realisierung jenes Teiles der Natur verfolge, der vor unseren Augen liegend das Bild ergibt. Nun aber ist die zu lösende Aufgabe – welches auch immer unser Temperament oder unsere Kraft angesichts der Natur sei -, das Abbild dessen zu geben, was wir sehen.“<sup>50</sup> Die Ablösung von der Natur als Vorgabe für die malerische Realisierung eines Motivs ereignete sich bei Cézanne in langwierigen, schmerzlichen und oft genug verzweifelten Schritten, die jeweils logisch am Bildwerk nachvollzogen werden können, dingbar gemacht werden können und endeten schliesslich bei einer konstruktiven Ablösung der Farbe von dem Naturobjekt, so dass das Sujet allein aus den malerischen Mitteln rekonstruiert werden kann und mitnichten durch Malerei abgebildet wird. (Abb. 6) Die Farbanwendung bei Cézanne wird autonom, sie steht nicht mehr im Dienste der Abbildung und das Sujet wird einer konstruierenden, geometrisierenden Sicht malend unterworfen, wie er es Emile Bernard beschreibt: “Man behandle die Natur gemäss Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so dass jede Seite eines Objektes, einer Fläche nach einem zentralen Punkt führt.“<sup>51</sup> Die Formen der Natur werden malend in geometrische Figurationen überführt, ohne das Bild in **einer** zentralen Perspektive zu komponieren. Entscheidend ist der Begriff der *erlebten Perspektive*, wie es Merleau-Ponty nennt.<sup>52</sup> Der Künstler wird zum Konstrukteur, zum Produzenten eines malerischen Schauspiels, an dem der Rezipient imaginativ nachvollziehen und auch vollenden kann, was sich vor den Augen, in der Beobachtung des Sehens *und* in der Einbildungskraft des Künstlers, die stets am natürlichen Vorbild

---

<sup>50</sup> Cézanne an Emile Bernard, Brief vom 23. Oktober 1905 in: Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.) *Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1998. S. 45.

<sup>51</sup> Paul Cézanne, *Briefe* Die neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe der gesammelten Briefe von und an Paul Cézanne, aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von John Rewald. Zürich, 1979, S. 281

<sup>52</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, in : Boehm, Was ist ein Bild, idem, S. 39-59

überprüft wird, abgespielt haben mag. Im Gesamtaufbau des Bildes wird die perspektivische Deformation nicht mehr im einzelnen sichtbar, wenn man das Bild im Ganzen betrachtet und aus den Teilelementen eine neue Bildsynthese erstellt. Dem lesenden Blick bietet sich ein Gegenstand, eine Szenerie *in statu nascendi* dar. Der subjektive Wahrnehmungsprozess und die schöpferische, konstruktive Imagination des Künstlers, die *ihr* Bild der Natur erzeugt, wurden selbst zum Thema der Malerei und gaben das Fundament für einen Bildbegriff, der vom Kubismus weiterentwickelt wurde. Der Bildbegriff Cézannes verharrt in dem von ihm stets unter grossen Selbstzweifeln aufrechterhaltenen Paradox, dass das Bild Natur darstellt, der Sehakt bei der Wahrnehmung des abzubildenden Motivs sich im Bild reflektiert und die bildnerischen Mittel autonom gehandhabt werden müssen.

“To understand Cézanne is to foresee Cubism”, schrieben Albert Gleizes und Jean Metzinger schon 1912 in ihrem Buch über den Kubismus, und sie fahren fort: „Realism, which, departing from the superficial reality of Courbet, plunges with Cézanne into profound reality.“<sup>53</sup> Im Umbruch von Courbet auf Cézanne liegt demnach die spezifische Differenz im Bildbegriff. Der nächste entscheidende Schritt im Entwicklungsgang der bildnerischen Moderne sollte von Pablo Picasso und Georges Braque ausgehen, die Cézannes Positionen weiter radikalisierten, so dass die Autonomisierung der vormalig mimetisch gebundenen malerischen Gestaltungsmittel zur Fragmentierung und Geometrisierung der Form führt. Eine Destruktion der Figuration und Gegenständlichkeit zugunsten produktiver, eigenständiger Gestaltungselemente und Konstruktionsmittel im Bildraum, die Autonomisierung der Farbwerte, der Farbflächen, der ehemals zweckgebundenen zeichnerischen Mittel für die Wiedergabe von Konturen, sowie Verkürzungen und die Mittel der Perspektive, Volumina und Chiaroscuro und eine Loslösung dekorativer Elemente von einem

---

<sup>53</sup> Albert Gleizes/Jean Metzinger, *Cubism*, 1912 in Edward Fry (Hrsg.), *Cubism*, New York: McGraw-Hill, 1966.

Objekt geben letztlich auch dem Tafelbild einen autonomen Bildraum vor, in dem von nun an jegliche Gestaltung sich nicht mehr nur im Bereich des Wirklichen sondern auch des Möglichen<sup>54</sup> bewegt, einzig der Schöpfungskraft des Künstlers unterworfen. Doch dieser konstruktivistische Bildbegriff, der anstelle der Nachahmung und Imitation ein analytisch-synthetisches Verfahren setzte, liefe Gefahr in einem inhaltsleeren Formalismus zu erstarren, wenn nicht autopoietische Mechanismen die piktorialen Strukturen thematisieren und offenlegen würden. Der Kunstkritiker Maurice Raynal suchte bereits 1912 und 1913 in Aufsätzen die Anliegen des Kubismus nicht nur formal zu beschreiben, sondern auch inhaltlich einzugrenzen. Bemerkenswert ist der frühe Zeitpunkt seiner Bemühungen, die noch nicht von der Geschichte der Rezeption des Kubismus geprägt sind wie in den aufgezeichneten Äusserungen Picassos, den Schriften Apollinaires oder dem erst spät veröffentlichten Buch des Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler<sup>55</sup>. Raynal weist darauf hin, dass der Kubismus weder deskriptiv, noch anekdotisch, noch moralisch noch psychologisch, noch erzieherisch, noch dekorativ sei. Er nennt die kubistische Malerei eine Malerei der Konzeption, die sich von reiner visueller Imitation unterscheidet. Die Kubisten repräsentierten in ihren Bildern die Erscheinungen des Geistes<sup>56</sup>. Wollte Cézanne noch den Wahrnehmungsprozess bildhaft wiedergeben, so suchten die Kubisten das Bewusstsein von dem bereits Wahrgenommenen bildhaft zu transponieren. Diese Auffassung führte bei Raynal zu der irreführenden Annahme die Bilder gäben eine ‚vierte Dimension‘<sup>57</sup> wieder. Entscheidend für die

---

<sup>54</sup> Boehm weist auf die konstruktive Tendenz der Metapher, die nicht abbilde, sondern hervorbringe und dabei der einen Welt weitere hinzufüge. An Musil angelehnt unterscheidet er darin den Wirklichkeitssinn vom Möglichkeitssinn, Boehm, *Was ist ein Bild?*, idem, S. 16. Auch Blumenberg stellt sich das Kunstwerk nach Überwindung der *mimesis*-Bindung der Moderne als Realisation des Möglichen dar. Blumenberg, *Nachahmung der Natur*, idem, S. 103.

<sup>55</sup> Daniel-Henry Kahnweiler *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart, 1958.

<sup>56</sup> Maurice Raynal, *What is Cubism?*, in: Edward Fry (Hrsg.), *Cubism*, New York: Mac Graw-Hill Book, o.D., S. 128-130.

<sup>57</sup> Das populärwissenschaftliche Klischee der ‘Vierten Dimension’ hatte bei Kritikern und zweitrangigen Künstlern der Moderne eine eigenwillige, von der Theosophie ausgehende

Ästhetik des Kubismus aber sollte der Begriff der *Konzeption* sein, der von der theoretischen wie praktischen Rezeption mit sehr weitgehenden Folgen aufgenommen wurde und schliesslich bei Malewitsch zur proklamatorischen und programmatischen Etablierung des ungegenständlichen Bildes führen sollte. Der Wahrheitsbegriff wurde wieder mit den Prinzipien eines konzeptionellen Bildbegriffs im Einklang gesehen, da sich die Gesetze der Vernunft nicht in der äusseren Perzeption sondern im Vorstellungsvermögen legitimieren<sup>58</sup>. „The true picture bears its *raison d'être* within itself. It harmonizes with things in general, with the universe: it is an organism ...<sup>59</sup> Raynal nimmt diese Gedanken auf und definiert den Kubismus als die Kunst, neue Ganzheiten mit Elementen zu malen, die nicht der visuellen, sondern der konzeptionellen Realität entnommen sind. In der Kunst der Vorstellung, in dem von der Nachahmung entbundenen Bild zugunsten einer freien Schöpfung sehen die frühesten Theoretiker des Kubismus seine eigentliche Leistung: “Let the picture imitate nothing; let it nakedly present its *raison d'être*. [...] There is nothing real outside ourselves; there is nothing real except the coincidence of a sensation and an individual mental direction [...] we can only have certitude with regard to the images which they produce in the mind.“<sup>60</sup>

Als konzeptioneller Übergang von der malerischen kubistischen Komposition zur Collage im kubistischen Bild wird generell Braques illusionistische Wiedergabe eines Nagels im Bild genannt<sup>61</sup>: Rubin macht geltend, dass das *trompe l'oeil* Motiv des Nagels den Anstoss für die

---

Einflussgeschichte, die ausführlich, wenn auch teilweise unkritisch untersucht wurde: Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

<sup>58</sup> Maurice Raynal, *Conception and Vision*, in: Edward Fry, idem, S. 94.

<sup>59</sup> Albert Gleizes and Jean Metzinger, *Cubism*, 1912, in: Edward Frey, idem, S. 105

<sup>60</sup> Albert Gleizes and Jean Metzinger, *Cubism*, 1912, in: Edward Frey, idem, S. 105-111.

<sup>61</sup> William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: Museum of Modern Art, 1989, S. 364. Siehe auch Janis und Blesh, idem, S. 11, Wescher, idem, S. 20: Diese realen Elemente zeigen an, dass die Kubisten daran denken, Dinge des täglichen Lebens in neuer Form in ihre Malerei aufzunehmen.“ Die These, dass der angeblich illusionistisch dargestellte Nagel auf einen spezifischen Realismus der Collageelemente verweist, geht auf Kahnweiler zurück, siehe dazu Rubin. Vgl. auch Waldman, idem S. 20-21.

abstrakte kubistische Konstruktion markiert.<sup>62</sup> Poggi differenziert dieses Argument und behauptet, dass der Nagel als ikonisches Element die stilistische Einheit des Bildes aufbricht. Diese Referenz zu einem anderen malerischen Vokabular, das den dekorativen *trompe l'oeil* Techniken nahesteht, zitiert und entblösst damit die Tricks der illusionären Darstellungen.<sup>63</sup> Das Spiel mit unterschiedlichen und oft widersprüchlichen Modi piktorialer Repräsentation läge auch Picassos späteren Collageelementen zugrunde.<sup>64</sup> Braques *Violine mit Palette* (Abb. 7) von 1909 zeigt in einem kubistische Arrangement die Manipulation von Perspektive und Chiaroscuro, die zu autonomen Entitäten wurden und nicht mehr an einen Gegenstand gebundene Körper und Volumina schaffen. Staffelung und Hell-Dunkel Kontraste der Farbflächen geben nur im Zusammenhang mit identifizierbaren Bildelementen vor, dass es sich bei den Objekten um Violine, Notenständer und Notenblatt und eine Palette mit Nagel handelt. Die Emphase liegt auf der Integration von Figur und Grund, dem Gebrauch eines eingeschränkten Vokabulars an Formen, der rhythmischen Verteilung von Licht und Schatten und der Restriktion der Farbe auf den engen Bereich von Grau, Braun, Beige und Grün. Der Nagel nun ist eine schwarze Linie mit einem kurzen Querstrich, der seinen Kopf markiert. Er wurde durch das Griffloch der Palette getrieben, von der Dreiviertel sichtbar sind. Die Palette selbst kann nur als solche durch ihre Formen identifiziert werden. Eine geschwungen Linie gibt jene Einbuchtung ihres Randes zum Griffloch hin an, das wiederum durch einen ausgesparten Kreis signifiziert wird. Wüssten wir nicht aufgrund der genannten Indizien und dem Hinweis im Titel, dass es sich um einen Nagel

---

<sup>62</sup> Die deutsche Übersetzung dieser Notiz ist übrigens grundfalsch wiedergegeben in: William Rubin (Hrsg.), *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*, München: Prestel Verlag, S. 353.

<sup>63</sup> Auch Rosenblum schreibt vom *trompe l'oeil* Nagel, der für ihn die Austauschbarkeit von Kunst und Realität wiedergibt, "for the illusionistic nail helps to establish one of the basic meanings of Cubism – that a work of art depends upon both the external reality of nature and the internal reality of art." Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*, New York: Harry N. Abrams, S. 44.

<sup>64</sup> Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press, S. 34.



und eine Palette handelt, könnten wir den Nagel ebensogut für einen Riss im Holz der Palette oder ein Stück Ast halten. Weder Lokalfarbe, noch Lichtverhältnisses wurden malerisch so täuschend eingesetzt, dass der Nagel unzweideutig als solcher zu erkennen ist. Einzig aufgrund der Relationen zum Schatten und zu dem Griffloch und aufgrund unseren Sehgewohnheiten, die uns in der verschwommenen Form auf der hellen Fläche der Palette einen Schatten überhaupt erkennen lassen, dürfen wir dieses Zeichen als Nagel identifizieren.<sup>65</sup> Über der rein formalen Thematisierung wird in der Literatur oft die Funktion von Nagel und Palette vernachlässigt. Die Palette als manuelles Hilfsmittel des Malers um Farben zum Zweck der Nachahmung eines Gegenstandes zu mischen, wurde buchstäblich an den Nagel gehängt, was nicht nur für den Humor des Künstlers spricht<sup>66</sup>, sondern auch Braques und Picassos moderne Auffassung vom Status des Künstlers und Autors wiedergibt und eine programmatische Stellungnahme zur modernen Konzeption des Bildes darstellt.<sup>67</sup> In Braques *Violine mit Krug* von 1910 (Abb. 8) begegnen wir dem Nagel in einer raffinierteren Konzeptionalisierung wieder, da die konventionelle Funktion noch reduzierter erscheint, weil der Nagel kein erkennbares Objekt an der Wand hält. Der abstrahierte Nagel steht sozusagen kurz vor seiner Auflösung und Integration zum gegenstandslosen, autonomen Bildzeichen, dem keine ausserbildliche, repräsentative Referenz zukommt. Wie durch alle anderen referentiellen

---

<sup>65</sup> Anhand der malerischen Beziehung von Schatten und Nagel bei Braque liesse sich die überaus komplexe Zeichenfunktion des ikonischen Zeichens beispielhaft darstellen. Ein entscheidendes Kriterium für den Repräsentationscharakter des Zeichens ist das Kriterium von Eco, dass bei der "ikonischen Erfahrung gewisse Wahrnehmungsmechanismen wirken, die vom selben Typ sind wie die bei der Wahrnehmung eines realen Gegenstandes wirksamen". Siehe Umberto Eco, *Kritik der Ikonizität*, in: Umberto Eco, *Kritik der Ikonizität*, in: Michael Franz und Stefan Richter, Umberto Eco. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig: Reclam Verlag, 1999, S. 60.

<sup>66</sup> Obwohl Cooper die Ironie in der Funktion des Nagels erkennt, spricht auch er davon, dass der Nagel in *trompe l'oeil* wegen des Schattens gemalt sei. Siehe Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, London: Phaidon Press, 1970.

<sup>67</sup> Die Künstler signierten ihre Bilder erst Jahre später, als die Erfordernisse des Markts dies nötig machten, und sie sahen und kleideten sich als Arbeiter und machten gegenüber Kahnweiler Witze darüber: Siehe dazu William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: Museum of Modern Art, 1989, S. 14, zur Signatur S. 13.

und nichtimitativen Bildzeichen, den Konturen des Kruges, den Elementen der Geige wie Schnecke, Hals, Saiten und formal äquivalent zu den Wirbeln – ein schwarzer Strich mit Punkt, der hell gehört wurde - werden willkürliche Darstellungskonventionen thematisiert, was besonders bei den F-Löchern zum Ausdruck kommt, die als solche einwandfrei identifizierbar aber seitenverkehrt wiedergegeben werden. Die konzeptionelle Funktion des Nagels besteht darin, das Tafelbild als plane, zweidimensionale Fläche programmatisch zu thematisieren: Seht her, das Bild ist ein Tableau, es gibt jene Wirklichkeit wieder, die meiner Einbildungskraft entsprungen ist.

Diese Methode der Darstellung erlaubte Braque und Picasso Objekte in den kubistischen Stilleben zu repräsentieren und dabei die traditionellen Mittel illusionistischer Tricks zu entlarven. Die Kritik an der Illusion, die von Picasso und Braque in den Bildern aus den Jahren 1910 und 1911 aufgeworfen wurde, konzipierte die Konventionen repräsentativer Darstellung als von Natur aus relational. Sobald die substantielle Integrität des Objekts destruiert, fragmentiert und aufgelöst war, wurde es möglich, Gegenstände aus den eigenständigen formalen Elementen zu konstruieren und zu komponieren. Diese Elemente nahmen dann Bedeutung an als Resultat einer Struktur der Opposition (und nicht mehr Relation), die den Gesamteindruck des Bildes beherrscht. Die Setzung eines Volumens beispielsweise wird konterkariert durch Fläche und Zeichnung, Figur und Grund gehen ineinander über, Partien von Chiaroscuro widersprechen einander. Picassos Ziel war es dann nicht, dem Betrachter mehr Informationen über die Gegenstände oder Figuren zu geben, die er repräsentierte, sondern die traditionellen malerischen Konventionen zu unterlaufen, indem er sie isolierte und in Opposition zueinander setzte. Diese offensichtlich willkürlichen Umkehrungen, Fragmentierungen und kontextuellen Auflösungen kreieren einen Effekt von Entfremdung, der wiederum erlaubt, die Verfahren der illusionären Darstellung wahrzunehmen und als Konventionen zu analysieren. Jedes formale Element funktioniert in Beziehung zu seinem Widerpart innerhalb des

gegebenen piktorialen Kontextes und die piktorialen Elemente werden hinsichtlich ihrer Charakteristik als Zeichen systematisch untersucht. Die Beziehung zum Gebrauch des malerischen Zeichens im Kubismus und den linguistischen Untersuchungen Saussures zur Natur des Zeichens wurden insbesondere durch die Publikation zum Symposium anlässlich der Ausstellung *Picasso und Braque* von 1989 vorgelegt.<sup>68</sup>

Vorläufer der ersten Collage von Picassos *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* aus dem Jahr 1912 waren jene Elemente wie die Imitation von Holzmaserung, Wörter und Wortfragmente, die bereits bei Braque malerisch Anwendung gefunden hatten. Braque benutzte Holzimitat um die Lokalfarbe und die Textur von Holz zu vermitteln, ohne die räumliche Verdrehung von Chiaroscuro und Perspektive berücksichtigen zu müssen. Picasso hingegen nutzte Collage, um den wesentlich arbiträren Aspekt des Zeichens hervorheben zu können und um die Widersprüche der repräsentativen Darstellung deutlich zu machen. Wie Rubin nachweist, geht sowohl bei Braque als auch bei Picasso den *papier collés* die Konstruktionsplastik aus Karton voraus. Die ersten, nicht mehr erhaltenen Kartonplastiken wurden von Braque 1911 geschaffen<sup>69</sup> und Picassos Gitarre aus Karton entstand nicht vor Oktober 1912. Wie sehr Picasso diese Konstruktion als Hilfsmittel für die malerische Umsetzung kubistischer Arrangements im Bild begriff, machen die Photographien der Wandarrangements in seinem Atelier deutlich, in denen die Gitarre zwischen die *papier collés* angeordnet wurde (Abb. 9). Die Chronologie der Entstehung der Collage bei Picasso und eine detaillierte Analyse der Collage *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* vom Mai 1912, die also ein halbes Jahr vor der Konstruktionsplastik und den *papier collés* entstand, räumt endgültig mit der naiven Vorstellung auf, dass die Collage Elemente aus

---

<sup>68</sup> *Picasso and Braque. A Symposium*. New York: The Museum of Modern Art, 1992. Siehe die Essays von Yve-Alain Bois, *The Semiology of Cubism* und Rosalind Krauss, *The Motivation of the Sign*. Beide Aufsätze sind überarbeitete Versionen von älteren Arbeiten, die Christine Poggi erwähnt. Poggi gibt auch eine detaillierte Chronologie der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Semiotik und Kubismus in Fussnote 44, S. 263.

<sup>69</sup> Rubin William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: Museum of Modern Art, S. 27, S. 359

einem "real environment"<sup>70</sup> einführt. Und die etwas sinnigere Differenzierung zwischen „pictorial reality and genuine reality“<sup>71</sup> fordert eher nach einer Begriffsbestimmung von Realität, da der Terminus unscharf und beliebig zu werden beginnt. Bei Picassos subversivem und anarchistischem Spiel<sup>72</sup> mit dem visuellen Code werden auch ehemals scharf umrissene Begriffe des kunsthistorischen Vokabulars wie Realität, Illusion, Repräsentation, Gebrauchsobjekt und die Modi der Wirklichkeiten wie innerbildliche Wirklichkeit, äussere Wirklichkeit, Alltagswirklichkeit hinterfragt und auf ihre Praktikabilität geprüft. Nach dem Bruch mit der Mimesis-Ästhetik kommen durch diese Begriffe vorparadigmatische Vorstellungen des Bildes als einer wie immer gearteten Darstellung der Wirklichkeit zum Ausdruck, deren Anwendung wenn nicht zu vermeiden zumindest zu reflektieren ist.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Katherine Hoffman, *Collage in the Twentieth Century: An Overview*, in: dies. (Hrsg.), *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, S. 6

<sup>71</sup> Harriet Janis und Rudi Blesh, *Collage. Personalities, Concepts, Techniques*. Philadelphia und New York: Chilton Company, Book Division Publishers, 1962 S. 11.

<sup>72</sup> Zum Begriff Spiel in Beziehung zur Ästhetik siehe Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1977, S. 29ff.

<sup>73</sup> Diese eigenartige Beharrlichkeit auf den Vorgaben der vormodernen Ästhetik ist auch ein Grund, warum die Ästhetische Moderne am hinteren Ende einer langen Kette von Revolutionen steht, die direkt und indirekt einen Modernisierungsdruck auf die Ästhetik ausgeübt haben. Die epochengeschichtliche Umbruchsituation der Ästhetik um 1800, deren praktische Auswirkungen, wie wir gesehen haben, erst um 1900 wirksam wurden, ist aus sich heraus nicht verständlich. Insbesondere sind es die Leitbegriffe aus den Systemen der Wissenschaft, der Philosophie und der Politik, die Ende des 18. Jahrhunderts in die Ästhetik eindringen und den Begriff von Kunst von Grund auf revolutionieren. "Produktivität", "Konstruktivität", „Autonomie“, „Freiheit“, „Experiment“, „Reflexion“ nennt Vietta als Leitbegriffe der Ästhetischen Moderne, die massgebend in den vorangegangenen revolutionären Phasen entstanden sind und in eine Theorie der Ästhetischen Moderne eingehen. Siehe Silvio Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

### 3. Probleme bei der Historiographie der Collage

Wie Wendy Steiner bemerkt, schlug sich die konzeptionelle Ästhetisierung von Lebens-, Kunst- und Forschungsbereichen zur Zeit des Kubismus auch auf die Historiographie der Kunst und den Begriff der 'Geschichte' selbst nieder: "Thus, 'cubist literature' and even 'the cubist period' are terms with a special conceptual power. They not only necessitate a technical comparison of the arts – as all interartistic analogies do – but they also demand an aestheticizing of history and a historicizing of art."<sup>74</sup> Die einander ähnlichen Strukturen in Malerei, Wahrnehmung und Erkenntnis gaben eine neue Sicht auf Wissenszusammenhänge und liessen die Frage nach der Berechtigung einer Periodisierung von Geschichtsverläufen aufkommen. Die Historiographie des 20. Jahrhunderts sieht sich mit jenem Problem konfrontiert, das schon Saussure in der Kluft zwischen Synchronie und Diachronie konstatierte, und dem sich auch die frühen Strukturalisten widmeten:

*Pure synchronism now proves to be an illusion. Every synchronic system has its past and its future as inseparable structural elements of the system... The concept of a synchronic literary system does not coincide with the naively envisaged concept of a chronological epoch, since the former embraces not only works of art which are close to each other in time but also works which are drawn into the orbit of the system from foreign literatures or previous epochs. An indifferent cataloguing of coexisting phenomena is not sufficient; what is important is their hierarchical significance for the given epoch.*<sup>75</sup>

Diese neue Konzeption von Zeit und Periodisierung in der wissenschaftlichen Beurteilung historischer Phänomene führen die

---

<sup>74</sup> Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982, S. 192.

<sup>75</sup> Roman Jakobson und Jurij Tynjanov, *Problems in the Study of Literature and Language*, in *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Ladislav Matejka und Kristyna Pomorska (Hrsg.), Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971, S. 79-80.

Strukturalisten auf den Kubismus zurück. Elmar Holenstein weist darauf hin<sup>76</sup>, dass entgegen Saussures Dichotomie, der die starre Zeitauffassung der klassischen Physik zugrundeliegt, Jakobsons Zeitkonzeption von der kubistischen und futuristischen Malerei inspiriert sei. Für die linguistischen Befunde in Phonologie und Poesie werden von Jakobson Begriffe adaptiert, die er in Einsteins Relativitätstheorie und in Husserls phänomenologischen Analysen des Zeitbewusstseins<sup>77</sup> fand, und in denen ein dynamisches, die augenblickliche Gegenwart übersteigendes Zeiterlebnis zum Ausdruck kommt. Bei Jakobson wird der Wert von sprachlichen Gegebenheiten nicht allein von faktisch koexistenten Mitgegebenheiten bestimmt. Die diachrone Zeitachse kann also nicht als autonom angesehen werden und genügt nicht allein der wissenschaftlichen Untersuchung eines historisch zu beurteilenden Phänomens. Die sprachlichen Bestände (dies gilt ebenso für den visuell repräsentierten Gegenstand) sind ebenso von zeitlich vorangehenden und von kommend angekündigten Gegebenheiten betroffen. Die subjektive, erlebte Gleichzeitigkeit und nicht eine objektive Gleichzeitigkeit schlägt sich in den sprachlichen Beständen nieder. In dem subjektiven Zeiterlebnis koexistieren aber vergangene, gegenwärtige und zukünftige Vorkommnisse.

*Der Gegenstand der synchronischen Linguistik sind nicht die Fakten, die von einer Gemeinschaft sprechender Subjekte als an sich gleichzeitig seiend erlebt werden, sondern vielmehr die Fakten, die gleichzeitig erlebt werden, d.h. die Fakten, die zu einem gegebenen Zeitpunkt den Inhalt des sprachlichen Bewusstseins ausmachen. Im Bewusstsein der sprechenden Subjekte können die einen Fakten eng mit der Gegenwart verbunden sein, die anderen dagegen [...] auf die Vergangenheit zurückbezogen sein oder zur Zukunft hin drängen.<sup>78</sup>*

---

<sup>76</sup> Elmar Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1975, S. 38-39.

<sup>77</sup> siehe hier insbesondere Husserls *Analyse der Wahrnehmung, Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* und *Das Problem der Lebenswelt*. Diese drei Aufsätze wurden von der Kunstwissenschaft unseres Erachtens so gut wie gar nicht berücksichtigt und sind für das Projekt der Moderne, insbesondere für das Verständnis des Kubismus konstitutiv.

<sup>78</sup> zitiert nach Holenstein: *Roman Jakobson, Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*, in: *Selected Writings I, Phonological Studies*, Second expanded edition, The Hague: Mouton, 1971, S. 20.

Sprachliche Formen in allen ihren Äusserungsmodi werden im nachfolgenden Zeitabschnitt als Archaismen verstanden. In jedem Zeitabschnitt drängen sich Modernismen vor, die erst als Ausdrucksformen in der Zukunft aufgenommen werden, aber gängige Formen schon qualitativ bestimmen. Der Zeitfaktor in den sprachlichen Modi wird bei Jakobson zu einem höchst dynamischen Wert, der sich insbesondere auf die Methodik ihrer Untersuchung auswirkt.<sup>79</sup> Das Zeitschema der Prager Strukturalisten richtet sich nach einem Prisma, von dem die horizontale Achse der objektiven Zeitfolge auf die vertikale Achse der subjektiven Gleichzeitigkeit projiziert wird.

Im Zusammenhang mit der Struktur der Collage und mit der Untersuchung der historischen Parameter von Collage als bildnerisches Medium im 20. Jahrhundert bedeuten diese Erkenntnisse, die ja von der formalen und inhaltlichen Struktur des künstlerischen Gegenstands ihren Ausgang nahmen, dass das zu untersuchende Kunstwerk einer dynamischen Historiographie unterliegt. Im Kunstwerk der Vergangenheit kommen also auch Strukturen zum Ausdruck, die sich in ihrer Prägnanz erst im Kunstwerk der Gegenwart finden; und ebenso deckt das Kunstwerk der Gegenwart nicht nur traditionelle Strukturen sondern auch kontextuelle Muster auf. Da ein Betrachter der subjektiven Zeiterfahrung ausgesetzt ist, muss er den kontextuellen Zeitbezug, dem er unterliegt, kritisch in die Betrachtung historischer Phänomene einfließen lassen, die objektive Rekonstruktion vergangener Bestände lässt sich nicht durchführen. In unserer Untersuchung historischer Bildwerke, in denen wir jeweils in der

---

<sup>79</sup> Insbesondere in Roman Jakobson, Krystyna Pomorska, *Poesie und Grammatik, Dialoge*, und dort in Kapitel VII. Die Zeit als Faktor in Sprache und Literatur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 58-61, weist Jakobson mit Berufung auf Trubeckoj auf die Verknüpfung verschiedener kultureller Ebenen und ihrer zeitlichen (historischen) Abhängigkeiten hin, die sich von einer mechanischen Kette von Ursache und Wirkung zu befreien hätte, sowie den Sinn von Sprachgeschichte und Geschichte nicht in der Fiktion des "Fortschritts" finden könne. Die evolutionistischen Wissenschaften hätten es versäumt, methodologische Orientierungen zu liefern. "Für eine Synthese ist die Zeit noch nicht reif. Gleichwohl bestehen unleugbar gewisse Parallelen in der Entwicklung der verschiedenen Aspekte der Kultur, und folglich gibt es auch bestimmte Gesetze, die diesen Parallelismus determinieren." (S. 61)

temporalen Sukzession einen Sprung zur Umwertung von Parametern innerhalb der Technik der Collage zu erkennen meinen, die sich wiederum auf die Konzeption nachfolgender Collagen auswirkte, werden wir mit Werken von Rauschenberg und Johns auch Phänomene analysieren, die zeitlich und konzeptionell zwar näher an Ruscha liegen, in denen aber nichtsdestotrotz Paradigmen zum Tragen kommen, ohne die der weitere Schritt, den Ruscha in der Folge unternimmt, weniger nachvollziehbar wäre.

Der Polyperspektivismus, den das Konzept der Collage in seinem Diskurs strukturell aufwirft<sup>80</sup>, erstreckt sich auf zwei Achsen: Die Referenzen, die von der Collage angedeutet werden, wurden schon von Picasso in einem bewussten künstlerischen Akt der Ambiguität unterworfen, als ob die semiotische Natur von Malerei *per se* aufgezeigt werden sollte, die von den Referenzen aussagt, dass sie nie direkt und einfach seien. Der Unterschied zwischen Elementen der Kunstwelt und jenen der Objektwelt wurde bewusst aufgehoben. Das Kunstwerk signifiziert damit nicht mehr Realität, sondern den Prozess ihrer Wahrnehmung und Durchdringung. Die Bildelemente werden zu äquivalenten Einheiten auf der planen Fläche, die Fragmentarisierung entzieht sich einer Hierarchisierung der Konstituenten. Die Collage weist zunächst selbstreflexiv auf sich selbst, aber als Zeichen und Teil der Objektwelt wirft es eine doppelte Relation auf. Trotz seiner Selbstreferentialität ist es grundsätzlich in der Dingwelt eingebunden.

Zudem unterwirft sich der Diskurs der Collage der Dynamik von repräsentierenden und nichtrepräsentierenden Elementen<sup>81</sup>, ohne einer zentralisierenden Instanz zu verfallen. Die perspektivische Rationalisierung des Bildes, seit der Renaissance zum ästhetischen Ideal<sup>82</sup> erhoben,

---

<sup>80</sup> siehe zum Begriff der Polyperspektive Kap. II.6

<sup>81</sup> Ein Gedanke, den Jan Mukarovsky ausführlich in Dialectic Contradictions in Modern Art entwickelt: Jan Mukarovsky, *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukarovsky*, übers. und hrsg. von John Burbank und Peter Steiner (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1978), S. 129-149.

<sup>82</sup> Eine Untersuchung zum Wandel des Bildbegriffs von der Renaissance bis zur



erstreckte sich bis in die Kunstgeschichte selbst. Für die Kunstgeschichte war die Kunst einer gleichmässigen Entwicklung unterworfen, von der sie eine wirklichkeitsgetreue, exaktere, zutreffendere Wiedergabe, das Abbild wahrgenommener Welt forderte, auch wenn diese Vorgabe nur durch die konstruierte Verzerrung auf der planen Fläche gewährleistet werden konnte und schliesslich das Banner des Realismus für die jeweils neuen Ausdruckweisen ständig angepasst und modifiziert werden musste<sup>83</sup>. Der Glaube an stete Progression verband die Kunst mit der Wissenschaft wie Thomas S. Kuhn ausführt:

*For many centuries, both in antiquity and again in early modern Europe, painting was regarded as the cumulative discipline. During those years the artist's goal was assumed to be representation. Critics and historians, like Pliny and Vasari, then regarded with veneration the series of inventions from foreshortening through chiaroscuro that had made possible successively more perfect representations of nature. But those are also the years, particularly during the Renaissance, when little cleavage was felt between the sciences and the arts. [...] even after that steady exchange had ceased, the term "art" continued to apply as much to technology and the crafts, which were also seen as progressive, as to painting and sculpture. Only when the latter unequivocally renounced representation as their goal and began to learn from primitive models did the cleavage we now take for granted assume anything like its present depth.<sup>84</sup>*

Kuhn wendet sich im Folgenden gegen 'Fortschritt' als Modell für die Wissenschaftsgeschichte. Der Kubismus - und innerhalb seiner Untersuchungen herausragend die Collage - markierte das Ende einer Kontinuität als künstlerisches Ziel, das seit der Renaissance fortbestand. Er brach nicht nur mit den ästhetischen Vorgaben der Malerei der Vergangenheit, sondern auch mit der Ideologie des wissenschaftlichen Fortschritts, der sich die Kunst und insbesondere ihre Geschichtsschreibung

---

Gegenwart ist zu finden in: Gottfried Boehm, Die Bilderfrage, in: Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 325-344.

<sup>83</sup> Roman Jakobson, *Über den Realismus in der Kunst*, in: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1993.

<sup>84</sup> Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962, S. 160.

unterworfen hatten. Der Kubismus unterstand hingegen als historisches Phänomen jener Auffassung, der Kuhn den Begriff eines neuen Paradigmas<sup>85</sup> zugeschrieben hat: Für eine gewisse Zeit werden einer Gemeinschaft von Spezialisten massgebende Probleme und Lösungen geliefert. Die neuen Entwicklungen in der nachfolgenden Kunst können demnach nicht mehr als logische Folgerungen eines spezifischen Problems und seiner Lösung gesehen werden, stattdessen werfen sie eine Vielfalt von Untersuchungen auf, die einer gemeinsamen Reihe von Problemen aus allen Lebensbereichen untersteht. Doch das alte wissenschaftliche Paradigma wird ja durch den Paradigmenwechsel nicht hinfällig, sondern nur modifiziert und mit neuen Vorzeichen versehen.

Das Muster, die Matrix oder das System, das sich innerhalb der Kunst des vergangenen Jahrhunderts abzuzeichnen begann, scheint viele Berührungspunkte mit dem zu haben, was Michel Foucault in den Begriff des Diskurses fasst. An die Stelle der teleologisch gedachten Entwicklungen der Geschichte setzt Foucault das Flechtwerk der Diskurse, in dem "spontanes Auftauchen" und "geregelter Entstehung"<sup>86</sup> Äquivalente bilden. Die Metaphern von Foucaults Geschichtsbild lassen sich in Begriffe wie Streuung und Verzweigung fassen. Die Wirklichkeit prägt sich im Diskurs aus. Sein Entwurf sucht sich wahrnehmend und beschreibend den Dingen zu nähern. Diese Gegenstandsnahe verhindert die Verselbständigung der Analyse zu einer allgemeinen Theorie. Der Blick seines historischen Sinns wirkt trennend, zergliedernd, lösend, fügt sich somit in die phänomenologische Erscheinung der Collage. Der Diskurs beschreibt nicht nur die Organisation des Wissens, sondern auch seine Produktion, also eine Praxis, wie sie sich für den Kunsthistoriker in den Werken offenbart. "In dieser Praxis finden die Diskurse das Prinzip ihrer Regelmäßigkeit".<sup>87</sup> Die

---

<sup>85</sup> idem S. 10. Zur Rezeption des Begriffs Paradigma siehe Thomas S. Kuhn, *Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma*, in: Lorenz Krüger (Hrsg.), Thomas S. Kuhn. Die Entstehung des Neuen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 389-420.

<sup>86</sup> Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, S. 42.

<sup>87</sup> idem, S. 35

Begrifflichkeit für dieses Vorgehen verglich Foucault mit einer Werkzeugkiste<sup>88</sup>, allein das Werkstück bestimmt über die Tauglichkeit und die Verwendung der Instrumente.

Foucault nennt vier Begriffe, die der diskursiven Analyse als regulative Prinzipien dienen, die wir uns aneignen werden, da sie mit den Überlegungen Jakobsons und Kuhns übereingehen und - wie im Verlauf der Arbeit deutlich wird - sich dem Gegenstand der Untersuchung anschmiegen. Die Begriffe Ereignis, Serie, Regelhaftigkeit und Möglichkeitsbedingung stemmen sich vier anderen Begriffen entgegen, die nach Foucault<sup>89</sup> die traditionelle Geschichte der Ideen beherrschten. Das Ereignis wendet sich gegen die 'Schöpfung', die Serie gegen die 'Einheit', die Regelhaftigkeit gegen die 'Ursprünglichkeit', die Möglichkeitsbedingung gegen das 'Wesen'. In der Prozesshaftigkeit der Semiose, wie sie uns Umberto Eco in seiner Zeichentheorie näherbringt, zeichnen sich jene methodischen Vorgaben Foucaults, eingebettet in ein semiotisches System, wieder ab. In Foucaults diskursiver Historiographie spielt der Begriff des Ereignisses und der Serie eine herausragende Rolle. Das Ereignis hat seinen Ort und besteht in der Beziehung, der Koexistenz, der Streuung und Überschneidung. Das Ereignis wird aber auch in der Serie definiert, der es angehört. In den verschränkten, divergierenden Serien lassen sich der Ort des Ereignisses und die Bedingungen seines Auftretens umschreiben. Da der Strukturalismus auf den Erkenntnissen der Linguistik und Zeichentheorie fusst und dem Zeichenbegriff nicht nur für das Verstehen theoretischer Fundierungsleistungen in den Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert eine ausserordentliche Rolle zugesprochen werden muss, werden wir der theoretischen Erforschung visueller Zeichen breiten Raum einräumen, um einen wissenschaftlichen Begriffsfundus für das Verstehen und Bedeuten der Collagen zu erarbeiten. Die kunstgeschichtliche Begrifflichkeit zu künstlerischen Phänomen dieses

---

<sup>88</sup> Michel Foucault, Von den Martern zu den Zellen, in: *Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*, Berlin, 1976, S. 45.

<sup>89</sup> idem, S. 35

Jahrhunderts wird dadurch aus - wie einleitend dargestellt - kontextuellen aber auch wissenschaftsimmanenten und methodologisch untermauerten Gründen eine entscheidende Erweiterung erfahren, die uns im Anschluss eine kritische Würdigung semiotischer Ansätze innerhalb der Kunstwissenschaft erlaubt. Es wäre ein nicht zu gering zu schätzender Verdienst von Edward Ruscha, wenn sein Werk dazu beitrüge, nicht nur den wissenschaftlichen Diskurs über die Kunst unseres Jahrhunderts kritisch zu bereichern, sondern darüber hinaus in den Spuren, Faltungen, Brüchen und Spalten, in denen unsere kritische Analyse Sinnhaftigkeit dingbar machen kann, intersubjektive Aussagen über den Betrachter und sein Verhältnis zur Welt beschreibbar zu machen.

#### **4. Die Erfindung der Collage. Die Arbitrarität des Zeichens. Pablo Picasso, *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht*, 1912**

Während der rigorosen Entwicklung einer piktorialen Sprache jenseits konventioneller Modelle und der Ausformulierung des Kubismus, dem ein kongruentes Bildsystem zugrunde liegen sollte, taucht im Werk von Picasso ein gleichsam singuläres Bild auf, das in einem Innovationsschub ohnesgleichen entstanden war und das in seiner subversiven, ironischen Komplexität selbst in seinem Werk keinen unmittelbaren Nachfolger finden sollte. Seither wurde der Versuch unternommen, die erste Collage *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* (Abb. 10) vom Mai 1912 in eine chronologisch gesicherte und formallogisch nachvollziehbare Werkentwicklung einzubetten, um gewissermassen die eigene kunsthistorische Methodologie evident zu machen. Die Ableitung der Entstehung der Collage aus formallogischen Prinzipien geschah jedoch entweder zum Preis einer Simplifizierung der kubistischen Ästhetik oder bog sich eine Chronologie der Werkentstehung zurecht, die auf ungesicherten Daten beruhte.<sup>90</sup> Es war das Verdienst von Ausstellung und Symposium *Picasso and Braque* am Museum of Modern Art in New York von 1989, dass deutlich wurde, inwieweit der kreative Dialog zwischen Picasso und Braque eben nicht einer formallogischen, progressiv-evolutiven Werkentwicklung entsprach. Die Genese der Collage lässt sich nur unter methodologischer Vereinfachung in eine stringente, lineare und systematische Erforschung von ästhetischen Vorgaben innerhalb des Kubismus einbetten. Ausgehend von der Transformation eines konventionellen Bildbegriffs, dessen Ästhetik vom grundlegenden theoretischen Prinzip der *mimesis* bestimmt war, suchten beide Künstler im Dialog die traditionellen malerischen Vorgaben zunächst als Konventionen zu analysieren, um schliesslich die autonomen

---

<sup>90</sup> Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961. Abgedruckt als Auszug mit dem Titel *Collage* in: Katherine Hoffman (Hrsg.), *Collage. Critical Views*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1989. S. 67-77.

malerischen Ausdrucksmittel frei zu kombinieren. Während die grobe Einteilung in analytischen und synthetischen Kubismus eine evolutionäre Progression vorgibt, macht eine exakte Untersuchung der jeweiligen malerischen Lösungen deutlich, dass sich insbesondere bei Picasso immer wieder subversive, ironische und selbstkritische Innovations sprünge und eine stilistische Inkonsistenz ausmachen lassen, während Braque systematischer vorgeht.<sup>91</sup> Doch gerade die Inkonsistenz sollte eine wesentliche ästhetische Vorgabe von Picasso sein, wie nicht zuletzt *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* aus dem Jahr 1907 deutlich macht, das den Wendepunkt zwischen vormodernem und modernem Bildbegriff markiert.

*This new world began with an explosion, for Les Femmes d'Alger, projected in 1906 but worked on mostly in the spring of 1907, appears to be the thunderous outburst that released the latent forces of the preceding year. If it might be said that Picasso's hallucinatory masterpiece of 1905, the Family of Saltimbanques, is the last picture of the nineteenth century, then certainly Les Femmes d'Alger is the first of the twentieth. Like most major pictorial revolutions, Les Femmes d'Alger (whose title, a reference to a Barcelona red-light district, was given it later) mirrors the past and proclaims the future, for it both resumes an earlier tradition and begins a new one.*<sup>92</sup>

In der oberen Hälfte der ersten künstlerischen Collage *Nature morte à la chaise cannée* nehmen wir ein Stilleben wahr, das einige der ästhetischen Ziele des sogenannten analytischen Kubismus malerisch formuliert. Das Einkleben eines Stück Öltuches in dieses kubistische Arrangement sollte nicht nur die konventionelle Forderung nach der Einheit der Mittel, also des bildnerischen Materials aufheben, sondern auch jede naive Vorstellung von

---

<sup>91</sup> Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press, S. 34. Poggi untersucht unterschiedliche piktoriale und poetische Praktiken des Kubismus und Futurismus und zeigt auf, wie der Kubismus die traditionellen Vorstellungen von materieller und stilistischer Einheit sowie die Rolle des Rahmens und des malerischen Grundes unterminierte. Sie untersucht auch die Beziehung in der Collage zwischen hoher Kunst und Volkskunst.

<sup>92</sup> Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, and New York: Harry N. Abrams, S. 15.

einer Thematisierung des 'Realen' in einem gemalten Bild durch ein Objekt der ausserbildnerischen Wirklichkeit in Frage stellen.

Kahnweilers Bericht zu Braque und Picasso in seinem Buch *Der Weg zum Kubismus*, das um 1915 geschrieben und 1920 publiziert wurde, vermittelt insbesondere drei Rahmenbedingungen, die der kubistische Bildbegriff thematisieren sollte.<sup>93</sup> Das erste Grundproblem, dem sich ein Maler der abzubildenden Gegenstandswelt ausgesetzt sah, lag in der Schwierigkeit, eine dreidimensionale Wirklichkeit auf eine zweidimensionale Fläche zu übertragen. Wie kann man Dinge und Personen, Violinen und Karaffen malerisch repräsentieren, die hartnäckig dreidimensional sind und dabei die zweidimensionale Oberfläche berücksichtigen, auf der sie zur Darstellung gelangen? Wie kann der Künstler seiner Integrität in der bedingungslosen Hingabe und Verpflichtung nach der Wahrheit nachkommen und nicht einem blossen Spiel um malerische Anwendungen anheimfallen, das auf einer Fläche die Illusion von Tiefe und Gegenständen erzeugt.<sup>94</sup> Die zweite Problematik bestand darin, die Relation von Form zu Farbe ins Bewusstsein zu rufen. Wie der Impressionismus deutlich gemacht hat, ist Farbe kein essentieller Aspekt eines Objekts, sondern eine Funktion der Perzeption des Betrachters. Form hingegen ist wirklicher, da sie sich der Überprüfung ihrer Evidenz durch mehr als ein Sinnesorgan, der visuellen sowie haptischen Wahrnehmung, unterziehen lassen muss. Das dritte Problem aber entspringt einem Widerspruch, wenn nicht gar mehreren Konflikten, welche die zeitliche Sukzession bei der Wahrnehmung eines Bildes und die Wiedergabe eines abzubildenden, fiktiven Augenblicks, der sich in seiner Gegebenheit womöglich nur für Minuten darbietet, in Einklang bringen

---

<sup>93</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München, 1920. Siehe hierzu auch Michael Baxandall, *Intentional Visual Interest: Picasso's Portrait of Kahnweiler*, in: ders., *Patterns of Intention*, New Haven and London: Yale University Press, 1985.

<sup>94</sup> Das künstlerische Problem des Dualismus von Oberfläche und Tiefe taucht nicht erst in der Moderne auf, wurde aber seit dem Kubismus systematisch analysiert. Einiger Beispiele der Thematisierung der Mittel der illusionistischen Darstellung in der Renaissance nennt Leo Steinberg, *Other Criteria*, in: ders., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, New York: Oxford University Press, 1972, S. 74.

möchte mit der Tatsache, dass die reelle Herstellung dieses Bildes womöglich Wochen, wenn nicht gar Monate dauert. Hinzu kommt, dass wir in der Vorstellung von einem Gegenstand nicht nur eine Idealseite kennen, sondern im emotionalen Gesamteindruck auch dessen Seiten- und Rückansichten mitbedenken. Wie mag nun ein Maler im Wesen seiner Darstellung die Tatsache berücksichtigen, dass sie eine Wiedergabe eines anhaltenden perzeptiven und konzeptionellen Engagements mit dem zu repräsentierenden Objekts ist?<sup>95</sup>

Der Innovationsdruck in der Malerei am Anfang des 20. Jahrhunderts entstand, wie die erwähnten formalen Neuerungen glauben machen, nicht immanent, sondern wuchs in einem kontextuellen Umfeld, das in Literatur, Philosophie und Wissenschaft in besonderem Masse von fundamentalen Umbrüchen begleitet war. Insbesondere in der Dichtung hatte sich bereits im 19. Jahrhundert in Frankreich in theoretischen Schriften und poetischen Werken eine Avantgarde ausgebildet, deren poetologische Konzepte für den Kubismus kontextuell prägend sein sollte, und die durch Schriftsteller wie Apollinaire, Max Jacob und André Salmon an Picasso und Braque vermittelt wurden. Insbesondere Mallarmés Ästhetik sollte eine grössere Rolle in der Entfaltung kubistischer Theorien spielen.<sup>96</sup> Mallarmé hatte sich mit Hegels Philosophie auseinandergesetzt und im Gegensatz zur Romantik, deren philosophische Wurzeln in der Subjektphilosophie lagen, ist nach Hegel die vollendete Wirklichkeit frei von den Prägungen durch das Individuum. Alles Seiende ist Manifestation einer absoluten Wirklichkeit, welche Idee, Vernunft, Denken ist und sich in der Natur wie im Bewusstsein entfaltet. Aus seiner abstraktesten, allgemeinsten Form entwickelt sich logisch das Absolute bis zur Stufe des selbstbewussten, sein Wesen erfassenden absoluten Geistes. Im philosophischen Erkennen wiederholt sich der Weltprozess. Das Vertrauen zur konstruktiv-deduktiven Macht des spekulativen Denkens erscheint bei Hegel in seiner höchsten

---

<sup>95</sup> Baxandall, *Patterns of Intion*, S. 41. Hier auch erwähnen, warum nie von Einfluss die Rede. Baxandall S. 58 - 62

<sup>96</sup> Christopher Gray, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1953.



Potenz. Für Mallarmé war Natur nicht mehr als eine Quelle für ein grundsätzlich formloses Spiel von Sinneseindrücken, deren trügerische Qualität von geringer Bedeutung für den Künstler ist. Wahre Kunst muss auf der Suche nach dem Wesenskern das Besondere meiden und die Verkörperung des Absoluten und der einzig wahren Wirklichkeit herauschälen. Ein weiteres ästhetisches Konzept, das von Mallarmé auf den Kubismus überging, wirft der Begriff der Korrespondenz auf: Die Basis für das Konzept der Korrespondenz ist die Annahme einer direkten Beziehung zwischen der Qualität eines Sinneseindrucks und dem Typus der emotionalen Reaktion, der von ihm erregt wurde. Dahinter steht die Annahme, dass die Sinneseindrücke, die von irgendeinem Sinn aufgenommen wurden, einen ganz spezifischen Gefühlseindruck hervorrufen, wenn der Sinneseindruck die erforderliche Qualität hat. Daraus folgt logisch, dass die ästhetische Erfahrung weitaus reicher und stärker ist, wenn der Künstler es schafft, so viele Sinne wie möglich für eine emotionale Reaktion anzusprechen. In Hegels Ästhetik kam der Musik die vollkommenste Offenbarung des Absoluten zu. Dem entsprach eine hierarchische Gliederung der Künste, die ihren Ausdruck im Wagnerschen Gesamtkunstwerk wiederfindet. In Mallarmés Gedicht *Un coup de dés* erreicht die Idee der *correspondances* ihre vollendetste Form. Das Gedicht verkörpert in seiner formalen Ausprägung eine Mannigfaltigkeit an Reizen für alle Sinne. In *Un coup de dés* dehnt Mallarmé nicht nur den Laut der Wörter bis zum Äussersten aus, sondern arrangiert den Rhythmus des Gedichts, als wäre es ein Stück Musik. Darüberhinaus benutzt er die Typographie so geschickt, als ob er laute und leise Musikpassagen wiedergeben wollte und die Platzierung der Wörter, die auf der Doppelseite angeordnet sind, geben einen Eindruck von Tempo und musikalischer Entwicklung. Und nicht zuletzt ist er weit über jeden andern Dichter hinausgegangen, indem er nicht nur in poetischen Bildern das Sehvermögen evoziert hat, sondern das Gedicht selbst die visuelle Ausdruckskraft verkörpern lässt. Auf der Basis des Konzepts der Korrespondenz kommt der

abstrakte Künstler zur Überzeugung, dass er alle narrativen, psychologistischen und symbolistischen Elemente aus der Malerei eliminieren kann und dennoch die volle Bandbreite menschlicher Gefühlseindrücke evoziert. Dies liegt auch der Ansicht zugrunde, dass der Künstler sich nicht nach den Formen der Natur zu richten braucht, um konkrete Formen zu kreieren, die dem menschlichen Bewusstsein Ausdruck verleihen.

Auf dem Fundament, das Mallarmés Poetologie legte, bauten nachfolgend mit ästhetischen Variationen und unter Ablehnung der symbolistischer Absolutheitsansprüche mit anderen Gewichtungen Appolinares *calligrammes* und Bildgedichte sowie Max Jacobs Wortspielerei und Unsinnsgedichte auf. Der grösste Unterschied zwischen Jacob und Appolinaire lag in ihrer Auffassung zu Kunst und Wirklichkeit. Nach Jacob stand es ausserfrage, dass künstlerische Tätigkeit eine Erschaffung von Wirklichkeit ist. Für ihn war Kunst ein Gebiet, das nichts mit dem der Natur gemeinsam hatte, ein Gebiet, in dem der Künstler allein seiner eigenen kreativen Fähigkeiten obliegt und sich auch keinen utilitaristischen Gesetzen unterwirft. Apollinaire hingegen (und mit ihm die Autoren von *Du Cubism*, Gleizes und Metzinger<sup>97</sup>) nahm an, dass die Wirklichkeit ein Produkt des künstlerischen Bewusstseins sei. Kunst war die Basis, auf der alle utilitaristische und kulturelle Tätigkeit aufbaut. Jacob wies die Idee von sich, dass es die Funktion des Künstlers sei, Wirklichkeit zu realisieren, indem er darauf beharrte, dass Wirklichkeit keine Angelegenheit des Künstlers sei, der Künstler sollte jede Wiedergabe von Natur vermeiden.

Dieser Kontext gab einige der ästhetischen Vorlagen, unter denen Picassos Stilleben entstand. Zeitgleich entwickelten sich in Philosophie und Wissenschaft Methoden, die insbesondere von der russischen Moderne

---

<sup>97</sup> “Nevertheless, let us admit that the reminiscence of natural forms cannot be absolutely banished; not yet, at all events. An art cannot be raised to the level of a pure effusion at the first step.” Albert Gleizes and Jean Metzinger, *Cubism*, in: Edward F. Fry, *Cubism*, New York/Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1966, S. 106

gemeinsam mit dem Kubismus rezipiert wurden.<sup>98</sup> Im Sinne der Kontextgeschichte sei an dieser Stelle die etwa zeitgleiche Entwicklung der Phänomenologie, die modernen Theorien in der Physik, insbesondere die Relativitätstheorie und Saussures Zeichentheorie erwähnt, die interdependent im Sinne der Bedeutungsgeschichte wirksam werden sollten. Die Methode der Phänomenologie, die moderne theoretische Physik und die Fundierung der Linguistik in einer Zeichentheorie sei hier nicht nur paradigmatisch für die komplexe Ideen- und Wissenschaftsgeschichte um die Jahrhundertwende genannt. Diesen Theorien liegt als verbindendes Glied eine Erschütterung der **Sprache** als allgemeinverbindliches Repräsentationssystem für Wirklichkeit zugrunde, die der systematischen Hinterfragung des konventionellen Schemas des visuellen Codes durch den Kubismus entspricht. Für die Entstehung der kubistischen Collage stellen diese Theorien lediglich parallele, wenngleich in ihren jeweiligen Disziplinen ebenso revolutionäre Erscheinungen dar, deren Methode jedoch so frappante Entsprechungen in den piktorialen Innovationen des Kubismus aufwies, dass sie gemeinsam mit der Rezeption des Kubismus als Innovationsschub für Wissenschaft und Kunst ohnegleichen in der russischen Moderne wirken sollten. Diese Theorien dürfen in unserem Verständnis als Fixpunkte gelten, von denen das Projekt der Moderne seinen Anfang nahm und für das die Collage ein visueller Ausdruck ist.

Edmund Husserl schrieb den ersten Entwurf für eine neue philosophische und wissenschaftliche Methode 1906 mit dem Buch *Die Idee der Phänomenologie*. In einem Brief an Hugo von Hofmannsthal aus demselben Jahr fasst Husserl die komplexe Problematik der

---

<sup>98</sup> Zur Rezeption von Kubisten der neuesten natur wissenschaftlichen Ideen siehe Linda Dalrymple-Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton, 1983. Obwohl Schlagwörter wie 4. Dimension und Nicht-Euklidische Geometrie in Texten von Gleizes und Metzinger auftauchen, kann man davon ausgehen, dass ausser Marcel Duchamp die Künstler nurmehr recht vage Vorstellungen von den mathematischen Voraussetzungen dieser Theorien hatten. Insbesondere die populärwissenschaftliche Vermittlung dieser Ideen durch Henri Poincaré in einem berühmten Artikel von 1887, dass die modernen Prinzipien der Geometrie reine Konventionen oder relative Wissensbestände seien und weniger absolute Wahrheiten, formten das geistige Klima der Zeit und wurden in die künstlerischen Praxis übertragen

Phänomenologie in Kürze zusammen und zieht auch einen Vergleich zur künstlerischen Vorgehensweise. Husserl suchte die Beziehung von Bewusstsein zu Logik fern vom Psychologismus darzustellen. Die Grundfrage war für ihn: Existiert Logik objektiv, draussen in der Welt, oder war sie grundlegend abhängig von unserem Bewusstsein:

*Sobald die Sphinx der Erkenntnis ihre Frage gestellt hat, sobald wir in das abgrundtiefe Problem der Möglichkeit einer, doch nur in subjektiven Erlebnissen sich vollziehenden und gleichwohl eine an sich seiende Objektivität erfassenden Erkenntnis geblickt haben, ist unsere Stellung zu aller vorgegebenen Erkenntnis und zu allem vorgegebenen Sein – zu aller Wissenschaft und aller prätendierten Wirklichkeit eine radikal andere geworden. **Alles fraglich, alles unverständlich, rätselhaft!***<sup>99</sup>

Husserl nahm die epistemologische Krise als gegeben an und knüpfte in seiner Philosophie an die unabdingbaren (originären) Gegebenheiten der Erfahrung an.<sup>100</sup> Im Gegensatz zum Positivismus und Empirismus beschränkt sich Husserl nicht allein auf die Sinneseindrücke, sondern lässt auch kategoriale Daten wie Beziehungen und Werte zu, solange sie sich intuitiv darbieten. Husserl begründet die Voraussetzung seiner Wissenschaft in Ablösung vom Naturalismus, der die Philosophie und wissenschaftliche Methodologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts beherrschte und eine mechanistisch-kausale und punktuelle Erklärung von Einzeltatsachen unternahm. Husserl reduziert alle Wissenschaft und Wirklichkeit zum blossen ‘Phänomen’, indem er “**keine Erkenntnis als vorgegeben**”<sup>101</sup> anerkennen wollte. Die Phänomenologie sucht die intentionalen Strukturen des menschlichen Bewusstseins möglichst nah am Gegenstand herauszuschälen. Das Sein ist nur zugänglich in der Beziehung von Bewusstseinsakten. Der Phänomenologe muss sorgfältig beachten, was sich in diesen Akten ereignet. Das Bewusstsein ist der Ort, in dem sich

---

<sup>99</sup> Bernhard Waldenfels (Hrsg.), *Edmund Husserl. Arbeit an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1993, S. 118.

<sup>100</sup> Siehe Jean-François Lyotard, *Die Phänomenologie*, Hamburg: Junius Verlag, 1993. Erster Teil. Husserl, S. 17-49.

<sup>101</sup> Hervorhebung von Husserl

Bedeutung findet und konstituiert. Die Natur der Prozesse in der Wahrnehmung, der Repräsentation, Imagination und dem Urteil muss in seiner unmittelbaren Gegebenheit begriffen werden. Husserls Ruf “zurück zu den Dingen” betrifft die Bewusstseinsakte und jene objektiven Entitäten, die durch sie konstituiert werden. In seinem Brief an Hofmannsthal beschreibt er die Methode, mit der er sich dem immanenten Sinn der Phänomene nähern wollte, als “reines Schauen (in rein schauender Analyse u. Abstraktion)”. In dieser Vorgehensweise sieht er eine Verwandtschaft und Parallele zum ästhetischen Schauen ‘in reiner Kunst’. Dem Künstler werde die Welt, **indem** er sie betrachtet, zum Phänomen, ihre Existenz sei ihm gleichgültig, genauso wie dem Philosophen.

Roman Jakobson weist in seinem Vortrag ‚Einstein und die Wissenschaft der Sprache‘ darauf hin, dass der junge Einstein 1895, nachdem er die Aufnahmeprüfung an die Eidgenössische Technische Hochschule nicht bestanden hatte, bei einem Vorläufer der modernen Linguistik, dem Schweizer Gelehrten Jost Winteler wohnte, und dort mit dem grundlegenden Prinzip und Terminus von Winteler Dissertation bekannt gemacht wurde, in der eine “unauflöslche Verknüpftheit der Begriffe *Relativität* und *Invarianz*” unternommen wurde, auf denen Winteler linguistische Theorien gründen.<sup>102</sup> Einstein publizierte 1905 in den Annalen der Physik drei Aufsätze, die ihn mit einem Schlag in die Wissenschaftswelt der Physik katapultierte und deren Folgerungen und Ausarbeitung zusammen mit den Theorien von Bohr, Pauli und Heisenberg nicht nur das seit Newtons stabile physikalische Modell umstürzten, sondern die Wirklichkeitsauffassung und das Weltbild im 20. Jahrhundert auch in den künstlerischen Darstellungen entscheidend bestimmen sollte.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Roman Jakobson, *Einstein und die Wissenschaft der Sprache*, in: Elmar Holenstein, Von den Hintergebarkeiten der Sprache. Kognitive Unterlagen der Sprache. Anhang: Zwei Vorträge von Roman Jakobson, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1980, S. 159-170.

<sup>103</sup> Kuhn formuliert wissenschaftliche Revolution anschaulich: “Als einfachstes Modell für solche Veränderungen der Welt des Wissenschaftlers erweisen sich die bekanntesten Darstellungen eines visuellen Gestaltwandels als sehr lehrreich. Was in der Welt des Wissenschaftlers vor der Revolution Ente waren, sind nachher Kaninchen.” Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a.M. 1976, S. 123.

Der dritte Aufsatz enthielt die spezielle Relativitätstheorie, welche die Grundlagen, die das Verständnis unseres Universums betrafen, überdachte. Die Kernaussage der Theorie nimmt eine konstante Lichtgeschwindigkeit an, bei der Zeit und Bewegung relativ zum Beobachter stehen. Einstein sah den “Keim seiner speziellen Relativitätstheorie” in jenem paradoxen Gedankenexperiment, das er bei Winteler kennelernte, der die Untersuchung der Sprachform als eine erkenntnistheoretische Leistung ansah. Eine methodologische Affinität zu Wintelers Auffassung bemerkt Jakobson in Einsteins Rede zu Ehren Max Plancks im Jahre 1918, die wiederum Aspekten von Husserls Vorgehensweise nahesteht: “Die höchste Aufgabe des Physikers ist das Aufsuchen jener allgemeinsten elementaren Gesetze, aus denen durch reine Deduktion das Weltbild zu gewinnen ist. Zu diesen elementaren Gesetzen führt kein logischer Weg, sondern nur die auf Einfühlung in die Erfahrung sich stützende Intuition.” Die Moderne Physik erschütterte den Glauben an die exakten Wissenschaften. Wenn empirische Fakten und insbesondere jene Begriffe, die durch die unmittelbare Verbindung mit der Welt gebildet worden sind, ihre Stabilität und damit ihren Bezug zu jener Wirklichkeit durch neueste, empirisch nicht mehr nachvollziehbare, wissenschaftliche Erkenntnisse verlieren, wirft dies fundamentale epistemologische Probleme auf.<sup>104</sup> Das eigentliche Problem der Erkenntnisse der Modernen Physik bestand darin, dass es keine Sprache gab, in der man widerspruchsfrei kommunizieren konnte.

*Die gewöhnliche Sprache beruht auf alten Begriffen von Raum und Zeit, und diese Sprache allein bildete das Mittel zu einer unzweideutigen Verständigung über die Anordnung und die Ergebnisse von Messungen. Gleichzeitig aber zeigten die Experimente, dass die alten Begriffe nicht überall angewendet werden konnten.*<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. Werner Heisenberg, *Die Rolle der Modernen Physik in der gegenwärtigen Entwicklung des menschlichen Denkens*, in: ders., Physik und Philosophie, Frankfurt a.M.: Ullstein Verlag, 1981, S. 168.

<sup>105</sup> Werner Heisenberg, *Sprache und Wirklichkeit in der Modernen Physik*, in: ders., Physik und Philosophie, Frankfurt a.M.: Ullstein Materialien, 1981, S. 146.

In allen erwähnten Disziplinen war Sprache als unhintergebares Repräsentationssystem zur Verständigung über Welt und Wirklichkeit zweifelhaft und unsicher worden, was nicht ohne Einfluss auf die jeweilige Poetologie und Wissenschaft blieb, in der Philosophie aber bereits durch Nietzsche in seiner skeptischen Verbindung von ‚Wahrheit‘ und Sprache grundlegend in Zweifel gezogen worden war:

*Was ist also die Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe menschlicher Relationen, die poetisch und rhetorische gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volk fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind [...]*<sup>106</sup>

Mit der Problematisierung des visuellen Zeichens als eindeutiger (ikonischer) Repräsentationscode durch die Einfügung eines illusionistischen Collagefragments sollte die visuelle Kunst durch Picasso einen analogen Prozess durchlaufen, um schliesslich als Nietzschezitat in einer Zeichnung von Ruscha, *Science/Is Truth Found Out* von 1986 (Abb. 11) aus der theoretischen Fundierung heraus quasi anonym ans Licht zu treten:

*In der Tat ist die Sprache die erste Stufe der Bemühung um die Wissenschaft. Der Glaube an die gefundene Wahrheit ist es auch hier, aus dem die mächtigsten Kraftquellen geflossen sind. Sehr nachträglich – jetzt erst – dämmert es den Menschen auf, dass sie einen ungeheuren Irrtum in ihrem Glauben and die Sprache propagiert haben.*<sup>107</sup>

Pablo Picassos *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* vom Mai 1912 taucht innerhalb seines Werkes so unvermittelt auf, dass es in der Weiterentwicklung des Kubismus bei Picasso als auch bei Braque geradezu einer Rückbesinnung auf die formalen Errungenschaft bedarf, die dieses

---

<sup>106</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen I-IV*, München, 1967-77 und 1988, S. 880-881.

<sup>107</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, in: idem, Paragraph 11.

Werk ausgelöst hat. Eine ovale Leinwand wird von einem gedrehten Seil eingefasst, das allein für diese Arbeit gefertigt wurde und dessen Anfangs- und Endstück so kunstvoll ineinandergewirkt wurde, dass die Verbindungsstelle nicht auszumachen ist. Die Leinwand, die insbesondere auf der rechten Seite nicht deckend mit Farbe übermalt worden ist, wurde beige grundiert. Die Farblichkeit beschränkt sich auf braune, beige, also erdige Töne sowie Schwarz und Weiss. In das linke untere Viertel wurde eine fotomechanisch hergestellte, massenproduzierte Imitation von einem Rohrstuhlgeflecht geklebt, das – geschätzt für seine geringeren Produktionskosten - die originalen, manuell bearbeiteten Geflechte französischer Kaffeehausstühle ersetzte oder als Tischdecke genutzt wurde, die einfach zu reinigen war. Um das Wachstuch in die malerische Komposition einzubinden, hatte der Künstler seine Kanten mit Ölfarbe überdeckt und über das Geflecht zieht sich ein gemaltes Band aus helleren und dunkleren Brauntönen, das die Kanten des Tisches oder Stuhles repräsentiert. Das kubistische Arrangement zeigt hochabstrahierte Objekte, die aufgrund der Kenntnis anderer Stilleben als Glas, Zitrone, Pfeife, Messer und Jakobsmuschel identifiziert werden können, sowie die drei gemalten Buchstaben JOU, die als Abkürzung für den französischen Begriff für Zeitung *Le Journal* stehen. Die Einfügung des Wachstuches in ein ansonsten traditionell ausgeführtes Ölgemälde kam einer Häresie gleich, widersprach dem klassischen Prinzip der Einheit von Mittel und Stil und entpuppt sich bei näherer Betrachtung als ein geradezu unlösbares, paradoxes Problem auf mehreren Ebenen, dessen dialektische Implikationen den Kunstbegriff und Bildbegriff bis in unsere Zeit bestimmen sollte, da es die Repräsentationsmodi des Tafelbildes hinterfragt.

Das ovale Gemälde findet sich im Kubismus aus formalen und aus konzeptionellen Gründen seit etwa 1910, wobei in Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht die Wahl der Ovalform das Wesen des Gemäldes grundlegend berühren sollte. In *Fächer, Salzfass und Melone* vom Herbst 1909 (Abb. 12) wurde das Stilleben auf einem Tisch angeordnet, der nur



durch einige wenige Merkmale als solcher zu identifizieren ist, da seine Konturen gerade einmal durch die Rundung der Kanten der Tischplatte zu erkennen sind und da insbesondere die ovale Anordnung der Objekte sowie die Form eines Tischbeins in ihm einen Tisch erkennen lassen. In Braques etwa zeitgleichem *Glas auf einem Tisch* nehmen wir eine dreiviertel Rundung von Linien, Abschlüssen von Flächen und einem gemalten Band wahr, die in ihrer Addition einen Tisch erahnen lassen. (Abb. 13) In der Photographie mit seiner Schwester Lola sitzt der siebenjährige Pablo Picasso (Abb. 14) auf einem Hocker, dessen Bezug mit einer mehrfarbigen Bordüre abgeschlossen wird, an der Fransen hängen. Und auf dem Photo von Braque in Uniform finden wir einen Beistelltisch in Picassos Studio, auf dem Kappe und Mandoline liegen. (Abb. 15) Der Tisch selbst wurde wiederum eingefasst mit einer Kordel, an die Zierfransen genäht wurden. In der Photographie der *Assemblage with Guitar Player* von 1913 (Abb. 16) wird der Tisch, auf dem ein Stilleben mit Pfeife, Flasche und Zeitung drapiert wurde, durch die Aufsicht zu einem Oval verkürzt. Das Seil nun in *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* knüpft evident an diese bürgerliche Dekoration an, die malerisch als Fragment, Kürzel und Zeichen in zahlreichen Bildern schon Verwendung gefunden hatten und in *Pedestal Table with Wineglass, Cup and Mandolin* von 1911 (Abb. 17) einmal als Kordel mit Fransen und in der oberen Bildhälfte als geschnittene Bordüre auftaucht. Das Endlosseil, dem keine praktische Funktion zukommt, entfaltet in Analogie zu Bordüre und Rahmung visuelle rhetorische Figuren, die denen von Metonymie und Metapher gleichkommen und halten das Gemälde auf der Kippe zwischen vertikaler Repräsentationsfläche eines Tafelbildes und horizontaler Präsentationsplattform einer Speisetafel.<sup>108</sup> Indem ihm seine eigentliche funktionale Bedeutung genommen wird und sein Sinn im Kontext seiner Bezeichnung zu schillern beginnt, entfaltet das

---

<sup>108</sup> Das Wortspiel von *tableau* und *table* klingt zugegebenermaßen überzeugender: Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press, S. 86. Vergleiche zu dieser Dichotomie Kapitel II.8.

Seil seinen offenen Bedeutungshorizont und gibt in seinem uneindeutigen Zeichencharakter das Thema für die Zeichenhaftigkeit der Elemente des gesamten Kunstwerks vor.

Hatte Braque in der Kenntnis seiner Anstreicherlehre das *trompe l'oeil* Motiv der imitierten Holzmaserung in das kubistische Arrangement eingeführt, klebte Picasso nun eine photomechanische Imitation in die Komposition, um die Manipulation von malerischer Erscheinung von Wirklichkeit wiederzugeben. Damit thematisierte Picasso nicht nur unterschiedliche *modi* illusionistischer Abbildung, sondern er problematisierte auch die Lokalisierung des Bildraums, der quasi in den schwarzen Zwischenräumen der Maschen des Flechtwerkes jene Fläche der Leinwand durchbricht,<sup>109</sup> der ja gerade durch den Kubismus alleinige piktoriale Wirklichkeit zukam.<sup>110</sup> Das Wachstuch als Synekdoche repräsentiert nicht nur *pars pro toto* Tisch oder Stuhl sondern die gesamte Bohemienkultur des Pariser Kaffeehauslebens. Seine strukturelle Entsprechung zum Gewebe der Leinwand, auf dem jene Kultur ihren visuellen Ausdruck finden sollte, verbindet das Gemälde als Tisch mit der Repräsentation von Lebensform, Lebenslust, Unbändigkeit und gestalterischer Freiheit. Picasso weitet sein kreatives Gebiet auf Materialien aus, die traditionellerweise von der Bildgestaltung ausgeschlossen waren und während seine Malerei die mimetischen Vorgaben destruiert, gibt er jenen realen Fragmenten aus einer unkünstlerischen Welt eine Funktion im Bildraum, die in ihrem Illusionismus wiederum den Betrug der täuschenden

---

<sup>109</sup> Es darf spekuliert werden, dass Picasso diesen Aspekt für ungeeignet hielt, eine visuelle Kritik an der illusionistischen Darstellung zu versuchen, so dass er sich in den späteren Collagen nurmehr auf *faux bois* Fragmente und Zeitungsausschnitte in den Collagen beschränkte. Eine Ausnahme stellt *Obstschale, Violine und Weinglas* von 1912/13 dar, in dem die Äpfel eingeklebte Reproduktionen sind.

<sup>110</sup> Wie sehr der bemühte Versuch, den Bildraum als widerspruchslöse Einheit zu sehen, die vormodernen mimetischen Paradigmen repräsentiert, wird bei Rubin deutlich: Rubin korrigiert Douglas Coopers Ansicht, das Stilleben sei auf einem Stuhl angeordnet und pflichtet Rosalind Krauss bei, dass es sich auf einem Tisch befindet. Bei aller Differenzierung meint Rubin aber, dass das Geflecht als Tischtuch Verwendung findet. William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: Museum of Modern Art, 1989, S. 36.

Darstellungsweise eklatant werden lassen.<sup>111</sup> Dass dieser Bezug den Kern westlicher mimetischer Ästhetik berührt, zeigt jene Stelle im *Cratylus*, wo Sokrates zu überlegen gab, wie das Bild in seinem Wirklichkeitsbezug nicht über Pigmente vermittelt, sondern unmittelbarer jene Wirklichkeit zu seinem Gegenstand macht, indem es reale Objekte und Materialien integriert und direkt zur Schau stellt: “Könnte ein Gemälde jemals wie ein reales Objekt gemacht sein, wenn es da nicht Pigmente gäbe, mit denen das Gemälde komponiert wird und die ihrer Natur nach wie die Objekte wären, die die Kunst des Malers imitiert? Ist das nicht unmöglich?”<sup>112</sup>

In *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* wird die Imitation als eine mechanische Angelegenheit blossgestellt, die maschinelle Reproduktion ersetzt die Hand des Künstlers, dem Kunsthandwerk obliegt eine pragmatische Funktion, der entkontextualisiert eine poetische, rhetorische oder konzeptuelle Aufgabe zukommt. Nachdem Picasso bei Braque im Herbst 1912 die ersten *papier collés* gesehen hatte, in denen Braque die malerische Imitation der Holzmaserung durch Fragmente einer Tapete mit Holzimitat ersetzt hatte, antwortete er mit den Werken *Gitarre und Notenblatt* sowie *Gitarre, Notenblatt und Glas* mit dem Einkleben von ganzen Tapetenteilen als Hintergrund und einem Zeitungsausschnitt, der unter anderem bezeichnenderweise die Rivalität zu Braque mit der Schlagzeile *le bataille s'est engagé* aufzunehmen scheint. Sind in diesen Werken die collagierten Elemente noch distinkt, sollten sich bei Picasso insbesondere in den *papier collés* bald jene Aspekte systematisch angewandt finden, welche Indifferenz, Mehrdeutigkeit, Uneindeutigkeit oder Willkürlichkeit des collagierten Elementes betonen. In *Siphon, Glass, Newspaper, and Violin* vom Dezember 1912 (Abb. 18) entwickelt das collagierte Zeitungspapier abhängig von seinem jeweiligen Kontext einen unterschiedlichen Zeichencharakter. Das Stück in der rechten oberen Hälfte, auf das der Hals der Violine gemalt wurde, fand Verwendung als

---

<sup>111</sup> Vgl. Robert Rosenblum, idem, S. 69-70.

<sup>112</sup> Siehe Rainer Crone, *Einführung*, in: ders. (hrsg.), *Similia/Dissimilia*, S. 11. New York: Rizzoli, 1987, S. 11. Das Zitat von Sokrates findet sich in: Sokrates, *Cratylus*, 434A

Zeichnungsgrund. Links davon ist ein Glas, das seinen Schatten auf die Zeitung wirft und durch die Zeitungsspalten eine Grund-Figure Dichotomie entwickelt sowie eine gewisse räumliche Tiefe hervorruft, die wiederum ironisch dokumentiert wird durch jene reproduzierte Zeichnung in der Zeitung, die ein Fischerboot auf dem Meer zeigt, das Reusen ins Wasser gelassen hat. Die Strichlinien, welche die Wellen des Wassers angeben, stehen äquivalent zu den Zeilen der Zeitung, die wir als das Wasser konnotieren, das sich im Glas befindet. Bei der Flasche zur linken wiederum wird die Zeitung zum soliden Körper der Flasche und das gerahmte Inserat wird zum Etikett, wohingegen der Ausschnitt des Zeitungstitels einen indexikalischen Wert wie ein Logo bekommt. Und zuguterletzt finden wir einen leeres, liebevoll umrahmtes Rechteck, dem die Imagination nach Belieben einen Inhalt einschreiben darf.<sup>113</sup> So wie die einzelnen Elemente in inkongruentem, unmöglichen Schwanken zwischen Zeitung, Körper, Schrift, Schraffur und als Leerzeichen verharren, wird das Werk von den nachfolgenden Kunstwerken erhellt, als es auch diese erhellen kann. In der Zeichnung *Head of a Man* (Abb. 19) wird der Kopf eines Mannes transformiert in den Körper einer Gitarre. Eine Manipulation des visuellen Codes mit der Vorliebe für Mehrdeutigkeiten bestimmen die Gesamtstruktur des *papiers collés*, wobei nicht mehr zu unterscheiden ist, wo genau sich der Hals von Gitarre und Mann überschneiden, ob Nase und Saite eins sind, ob das Ohr die Schnecke bezeichnet. Diese Analogien visueller Zeichen entsprechen jenen Mehrdeutigkeiten, die im Kubismus auch die Verwendung von Schrift kennzeichnet. Die Ähnlichkeitsbeziehung des Doppelbogens, die jeweils das Ohr und den Körper der Gitarre kennzeichnen, findet sich auch in jenem Wortspiel, das sich in der Abbreviation **Jou** von *Le Journal* in *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* versteckt. In Picassos Abwandlungen von *Le Journal* kommen jene vielfältigen visuell-verbale Lesarten von Phonemen und Buchstaben zum

---

<sup>113</sup> Siehe Leo Steinberg in seinem Beitrag zur Diskussion nach dem Beitrag von Mark Roskill, *Braque's Papier Collés and the Feminine Side to Cubism*, in: Picasso and Braque. A Symposium, New York: The Museum of Modern Art, 1992, S. 258.

Tragen: joie heisst Freude, jouer spielen und jouir geniessen und als Slangausdruck ‘einen Orgasmus bekommen’.<sup>114</sup> Jou verbündet sich mit der Wurzel von jouer, unterläuft hinterlistig die Seriösität der Zeitungs fakten, schillert in seiner kaprizösen neologistischen Verknappung und verbündet sich dadurch mit dem Zeichencharakter von Collage, Seil und all den übrigen mehrdeutigen Zeichenspuren. Diese Verwendung von Schrift und Typographie bindet Picassos Erfindungen kontextuell ein in die Poesie seiner Zeit. Mallarmés berühmtes Gedicht findet seine (ironische) Hommage in dem papier collé *Tisch mit Flasche, Weinglas und Zeitung* von 1912 (Abb. 20) mit dem Satz “Un coup de thé”. Die Metamorphosen von Le Journal habe ihre Entsprechung in Max Jakobs Paronomasien, die phonematische Einheiten verbindet wie in *Avenue de Maine: Les Manèges démenagent/Ménager manager/De l’avenue du Maine/Qui ton manège mène/Pour mener ton ménage!*<sup>115</sup>

Dass der Kubismus ein ideales Feld ist, um den visuellen Zeichenbegriff systematisch zu untersuchen, wurde wissenschaftlich eingehend konstatiert.<sup>116</sup> Insbesondere der arbiträre Aspekt des Zeichens wurde hervorgehoben, da er als Basis den Vorwand liefert, um Sprache und Syntax

<sup>114</sup> Siehe Robert Rosenblum, *Picasso and the Typography of Cubism*, in: Kathrine Hoffman (Hrsg.), *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, S. 91-120.

<sup>115</sup> Christopher Gray, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1953. S. 123

<sup>116</sup> Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press. Poggi gibt eine Kurzbeschreibung der Arbeiten in Fussnote 44, S. 263: Pierre Dufour, *Actualité de cubisme*, in: Critique 25, nos. 267-68 (August-September 1969), S. 809-825. Jean Laude, *Picasso et Braque, 1910-1914: La transformation des signes.*, in: Le Cubisme. Travaux IV, 7-28. Université de Saint-Étienne: Cierec, 1971. Pierre Daix, *Picasso. The Cubist Years, 1907-1916*, Boston: New York Graphic Society, 1979. Leo Steinberg, der von Rosalind Krauss um 1974-75 auf Saussure aufmerksam gemacht wurde, hat in mehreren unpublizierten Vorlesungen seine Gedanken zu Zeichentheorie und Kubismus ausgeführt. Rosalind Krauss, *Re-presenting Picasso*, in: Art in America, 68, no. 10 (Dezember 1980), S. 90-96. Dies., *In the name of Picasso*, in: October, 16 (Spring 1981), S. 5-22. Wiederabgedruckt in: dies., The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge: MIT Press, 1985, S. 23-40. Dies., *The Motivation of the Sign*, in: Picasso and Braque. A Symposium, New York: The Museum of Modern Art, 1992, S. 261-281. Dies., *The Circulation of the Sign*, in: dies., The Picasso Papers, Cambridge: MIT Press, 1999, S. 25-85. Yve-Alain Bois, *Kahnweiler’s Lesson*, in: Representations, 18 (Frühjahr 1987), S. 33-68. Wiederabgedruckt in: Ders., Painting as Model, Cambridge: MIT Press, 1990, S. 65-97. Ders., *The Semiology of Cubism*, in: : Picasso and Braque. A Symposium, New York: The Museum of Modern Art, 1992, S. 169-208.

der Repräsentation neu zu erfinden.<sup>117</sup> Die Willkürlichkeit des sprachlichen Zeichens ist eine Grundeigenschaft des Zeichens in der Semiologie von Saussure, die von der Linguistik nicht unwidersprochen bleiben sollte und nicht ohne weiteres auf das visuelle Zeichen zu übertragen ist.

*Das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig; und da wir unter Zeichen das durch die assoziative Verbindung einer Bezeichnung mit einem Bezeichneten erzeugten Ganzen verstehen, so können wir dafür auch einfacher sagen: das sprachliche Zeichen ist beliebig. [...] Tatsächlich beruht jedes in einer Gesellschaft rezipierte Ausdrucksmittel im Grunde auf einer Kollektivgewohnheit, oder, was auf dasselbe hinauskommt, auf der Konvention. [...] Das Wort ‚beliebig‘ erfordert eine Bemerkung. [...] es soll besagen, das es unmotiviert ist, d.h. beliebig im Verhältnis zum Bezeichneten, mit welchem es in Wirklichkeit keinerlei natürliche Zusammengehörigkeit hat.*<sup>118</sup>

Ferdinand de Saussures wissenschaftliche Untersuchung zur Struktur der Sprache wird als Beginn und Basis für den europäischen Zweig der Linguistik im 20. Jahrhundert angesehen. Kontexthistorisch sei deutlich gemacht, dass Saussure die Grundlagen der Sprachwissenschaft exakt in jener Zeit formulierte, als der Kubismus das visuelle Zeichensystem westlicher Kunst praktisch undefinierte. Saussure verstand die Semiotik, die er Semiologie nennt, als eine gesellschaftswissenschaftliche Disziplin, im Gegensatz zum amerikanischen Zweig der Zeichentheorie, deren Begründer Charles S. Peirce die Linguistik als Erkenntnistheorie begreift.

---

<sup>117</sup> Poggi, idem, S. 43.

<sup>118</sup> Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Hrsg. Charles Bally und Albert Sechehaye, übers. Herman Lommel, Berlin: Walter de Gruyter, 1967, S. 79-80. Saussure Theorien wurden posthum 1916 von einer Gruppe Studenten herausgegeben, die ihre Mitschriften aus Saussures drei Vorlesungen zwischen 1906 und 1911 sowie Notizen von Saussure für die Publikation zusammenstellten. Aufgrund der besonderen editorischen Situation von Saussures Theorien sei auch der von Tullio de Mauro herausgegebene, sorgfältig edierte französische Text wiedergegeben: *Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement: le signe linguistique est arbitraire.* [...] *En effet tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une habitude collective ou, ce qui revient au même, sur la convention.* [...] *Le mot 'arbitraire' appelle aussi une remarque. [...], nous voulons dire qu'il immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attaché naturelle dans la réalité.* Tullio de Mauro (Hrsg.), *Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1972, S. 100-101..

Saussures Untersuchung der Sprache als ein spezifisches Zeichensystem der Kommunikation anerkennt die fundamentale Bedeutung der Sprache für die Konstitution von Gesellschaft. Das strukturierte System Sprache kann synchronisch (wie sie in einem bestimmten Zeitausschnitt existiert) oder diachronisch (so wie sie sich im Verlauf der Zeit ändert) analysiert werden. Saussure führte zwei seitdem in der Linguistik geläufige Begriffe ein: ‘parole’ bezeichnet die jeweils individuelle mündliche Rede und ‘langue’ das strukturierte Sprachsystem, das zu einer gegebenen Zeit von der jeweiligen Gesellschaft benutzt wird. Saussure behandelte Sprache als ein linguistisches Zeichensystem, dessen Methode und Begriffe auch für andere aussersprachliche Zeichensysteme gelten sollten. Ein grundsätzliches semiotisches Konzept ist Saussures Unterscheidung der untrennbaren Komponenten eines Zeichens, dessen Einheit wie ein Blatt Papier zwei Seiten kennt: Signifikant steht in der Sprache für die materielle Seite, also das Lautbild, und Signifikat benennt die begriffliche oder Vorstellungsseite. Fundamental für die Saussuresche Semiotik ist die Erkenntnis, dass die Zeichen traditionell festgelegte Verbindungen zwischen einem Signifikanten und einem Signifikat sind, die von einer Sprachgemeinschaft festgelegt wurden.<sup>119</sup> Jakobson kritisiert die von Saussure konstatierte Willkürlichkeit der Verbindung von Signifikant und Signifikat im sprachlichen Zeichen als “eine irreführende Übereinfachung” und weist darauf hin, dass dies ausschliesslich den abbildenden Aspekt der verschiedenen Ebenen der Sprachstruktur<sup>120</sup> betreffe, der wiederum für eine Semiotik des visuellen Zeichens erheblich ist.<sup>121</sup> Saussure sah die beliebige Relation der Seiten eines Zeichens darin, dass es keine natürliche Verbindung in der Realität hat. Wie Julia Kristeva deutlich macht, ist nicht die linguistische Beziehung von Signifikant [‘oks]

---

<sup>119</sup> Jürgen Trabant, *Elemente der Semiotik*, Tübingen: A.Francke Verlag bei UTB, 1996, S. 37-47.

<sup>120</sup> Roman Jakobson, *Die Sprache in ihrem Verhältnis zu anderen Kommunikationsystemen*, in: ders., Form und Sinn, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974, S. 166.

<sup>121</sup> Aber weniger das sprachliche Zeichen betrifft, ausser in den Ausnahmefällen wie der Onomatopöie.

und Signifikat (Vorstellung vom Ochsen) in der Sprache willkürlich, sondern die Beziehung zwischen dem Zeichen und der Wirklichkeit, die es benennt. Saussures linguistisches System hatte methodologisch ausschliesslich die Untersuchung von 'langue' gefordert, aber mit der Annahme von der Willkürlichkeit des Zeichens wurde die Relation zwischen dem sprachlichen Symbol in seiner Totalität und der Wirklichkeit, die es symbolisierte, relevant.<sup>122</sup> Saussure stellt damit die Abbildlichkeit des Zeichens in Frage, da er nach der Ähnlichkeit der materiellen Gestalt des Zeichens mit etwas in der Wirklichkeit sucht.<sup>123</sup>

Der referentielle Aspekt des Zeichens, der von Saussure methodologisch bewusst ausgeklammert worden war und der für die Bestimmung des visuellen Zeichens essentiell ist, findet sich in der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce. Er definierte das Zeichen als "something which stands to somebody for something". Die Semiotik von Peirce kennt ein triadisches Zeichenmodell, das aus den drei Elementen Interpretant (das interpretierende, vermittelnde Bewusstsein), Repräsentamen (der Mittelbezug, das Verhältnis von Etwas zu etwas Anderem) und Objekt besteht.<sup>124</sup> Jedes beliebige Zeichen muss irgendein Etwas sein, es muss sich auf ein Objekt, das es bezeichnet, beziehen und diese Bezeichnung muss Bedeutung haben. Man kann die Objekte selbst, die 'Dinge an sich', nicht

---

<sup>122</sup> Julia Kristeva, *Language the Unknown*, New York: Columbia University Press, 1989, S. 14-16.

<sup>123</sup> Jakobsons Kritik richtet sich für das sprachliche Zeichen auf die willkürliche Bezeichnung des Begriffs Arbitrarität, und er schlägt eine Differenzierung vor, die er bei dem polnischen Linguisten M. Kruszewski gefunden hat: Ähnlichkeit und Kontiguität. Die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant ist in Wirklichkeit eine gewohnte, angelernte Kontiguität und die Ähnlichkeit spielt eine wichtige Rolle in der Ableitung und den Wortfamilien. Siehe Roman Jakobson, *Sign and System of Language. A Reassessment of Saussure's Doctrine* in: Krystyna Pomorska und Stephen Rudy (Hrsg.), Roman Jakobson. Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1985, S. 28. Siehe auch weitere Kritik der Linguistik in: Roman Jakobson, *Die Suche nach dem Wesen der Sprache*, in: ders., Form und Sinn, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974, S. 18. Siehe auch Roland Barthes, der konstatiert, dass in der Sprache das Zeichen nicht arbiträr ist aber in der Mode und dass ein Zeichen motiviert ist, wenn die Relation von Signifikat und Signifikant analogisch ist. Roland Barthes, *Elemente der Semiotologie*, Frankfurt a.M.: Syndikat Autoren- und Verlagsgemeinschaft, 1979, S. 43.

<sup>124</sup> Vgl. Elisabeth Walter, *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979, S. 49.



erkennen, sondern nur die durch Zeichen vermittelten oder bezeichneten Objekte. „Unsere ganze Welt, die wir verstehen können, ist eine Welt der Repräsentationen“, schrieb Peirce in *Logik der Wissenschaften*.<sup>125</sup> Jedes Zeichen stellt somit ein System von Bezügen dar, die zwar einzeln untersucht werden können, aber nur in ihrem gesamten Zusammenhang das Zeichen ausmachen. In der Relation von Repräsentamen zu Objekt unterscheidet Peirce das Zeichen in Symbol, Icon (Abbild) und Index (Anzeichen).<sup>126</sup> Wie Jakobson anmerkt, greifen die Typen der Bezeichnung ineinander über und können kaum kategorisch getrennt werden, wobei sich aber eine hierarchische Abgrenzung zeigt, die wir als symbolische Abbilder oder abbildende Symbole beobachten können.<sup>127</sup> In den abbildlichen Zeichentypen kommen die erlernten, konventionellen Beziehungen in unterschiedlichem Masse zum Tragen und werden von Jakobson in eine Dichotomie zwischen Kontiguität und Ähnlichkeit gefasst. Der Index zeigt eine tatsächliche Kontiguität, wie ein Pfeil oder ein ausgestreckter Zeigefinger, das Symbol eine auferlegte Kontiguität, wie die Waage als Symbol der Gerechtigkeit. Einzig aufgrund der Kenntnis der konventionellen Festlegung kann das Zeichen verstanden werden und ist in diesem Sinne willkürlich.<sup>128</sup> Das Icon weist eine tatsächliche Ähnlichkeit wie die Zeichnung eines Autos auf und ein vierter Typ, die auferlegte Ähnlichkeit findet sich in der ästhetischen Funktion von Zeichensystemen wie in der Musik, der glossolalischen Dichtung und der ungegenständlichen Malerei.<sup>129</sup> Das Lesen von Bildern beruht auf dem Erfassen dieser Dichotomien und setzt einen Lernprozess voraus, da kein Bild frei ist von

---

<sup>125</sup> Zitiert nach Elisabeth Walter, idem, S. 93.

<sup>126</sup> Jürgen Trabant, *Elemente der Semiotik*, Tübingen: A.Francke Verlag bei UTB, 1996, S. 32.

<sup>127</sup> Roman Jakobson, *Die Sprache in ihrem Verhältnis zu anderen Kommunikationsystemen*, in: ders., Form und Sinn, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974, S. 166.

<sup>128</sup> Roman Jakobson, *Die Suche nach dem Wesen der Sprache*, in: ders., Form und Sinn, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974, S. 16.

<sup>129</sup> Roman Jakobson, *Die Sprache in ihrem Verhältnis zu anderen Kommunikationsystemen*, in: ders., Form und Sinn, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974, S. 171.

ideographischen Elementen. Wie aber steht es nun mit der Willkürlichkeit des Zeichens in seiner tatsächlichen Ähnlichkeit zum Referenten, welcher der semiotische Terminus für die bezeichnete Sache ist? Die Gefahr liegt nun allerdings darin, die Icone mit den Symptomen zu verwechseln, bei denen die natürliche Zeichenverbindung gegeben ist. Die Icone sind vom Menschen erzeugte, künstliche Zeichen. Ihre Abbildungsbeziehung zeigt eine konventionelle und historisch traditionelle Abbildungsrelation. Bei den iconischen Symbolen wie der Waage für Gerechtigkeit oder Schwarz für Trauer ist dieser Bezug offensichtlich, aber selbst bei den visuellen iconischen Zeichen wie einem Kopf kann der Produzent eines iconischen Zeichens sehr verschiedenen Konventionen folgen. Picassos hartnäckige Ablehnung der ungegenständlichen Malerei wird in jener topographisch wiedergegebenen Erinnerung von Pierre Daix unmissverständlich klar:

*Picasso would object vociferously if anyone told him that one of his paintings was abstract. [...] Picasso said to me of one work, 'That's a head.' – 'That thing with the triangle,' I asked. – 'But it's a head, it's a head'. In it there are a few small signs, like the eyes, that make the things spill over into a nonabstract universe.<sup>130</sup> (Abb. 21)*

Die tatsächliche Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und dem dargestellten Gegenstand liegt nicht in dem Zeichen selbst begründet, sondern ist, wie Eco ausführt,<sup>131</sup> eine Gemeinsamkeit der Modelle der Wahrnehmung, die sich im Bewusstsein bei der Wahrnehmung des Zeichens als auch bei der Wahrnehmung des Gegenstandes auswirken.<sup>132</sup> Um keine konträre oder missverständliche Lektüre des Icons zu erhalten, muss der Betrachter auch bestimmte Erfahrungen und den Kontext mit dem Zeichenproduzenten teilen. Bei aller Konventionalität eines iconischen Zeichens stellt sich

---

<sup>130</sup> Zitiert nach Pierre Daix in seinem Beitrag zur Diskussion nach dem Beitrag von Yve-Alain Bois, *The Semiology of Cubism*, in: *Picasso and Braque. A Symposium*, New York: The Museum of Modern Art, 1992, S. 212.

<sup>131</sup> Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag bei UTB, 1994 S. 200-214.

<sup>132</sup> Siehe zu den neuobiologischen Analysen auch in Bezug zu Kunst: Wolf Singer, *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2002.

dennoch die Frage, wie denn Piktogramme in ihrer Gegenstandsähnlichkeit Merkmale mit dem Objekt gemeinsam haben können.

*Die ikonischen Zeichen geben einige Bedingungen der Wahrnehmung wieder, aber erst nachdem diese auf Grund von Erkennungs-codes selektioniert und auf Grund von graphischen Konventionen erläutert worden sind. Daher denotiert ein bestimmtes Zeichen willkürlich eine bestimmte Wahrnehmungsbedingung oder es denotiert global ein willkürlich auf eine vereinfachte graphische Gestalt reduziertes Wahrgenommenens (Perzept).<sup>133</sup>*

Das Icon konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das jenem Modell der Wahrnehmung entspricht, das der Betrachter beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruiert. Wenn das iconische Zeichen mit irgendetwas ähnliche Eigenschaften aufweist, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern einzig mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstands. Das Icon ist konstruierbar und seine Eigenschaften sind soweit dehnbar, bis sie nicht mehr mit jenen geistigen Operationen kongruent sind, die wir auch vollziehen, um das Perzept zu konstruieren, unabhängig von der Materie, in der sich diese Beziehungen verwirklichen.

Als der Kubismus begann in die Abstraktion des mimetischen Zeichensystems fragmentierte Zeitungsnamen einzufügen, geschah dies auf der Zeichenebene als Paragone zwischen Wort und Bild, wobei zu bemerken ist, dass die neurobiologischen Prozesse der Verarbeitung von Sprache und Wahrnehmungsobjekten nach den gleichen Prinzipien arbeiten.<sup>134</sup> Selbst die Schrift als Substitut für Sprache wurde nun auf ihre

---

<sup>133</sup> Umberto Eco, idem, S. 205.

<sup>134</sup> Wolf Singer, *Im Grunde nichts Neues*, in: ders., *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 172. Wahrnehmen und Denken verdanken sich Funktionen der Grosshirnrinde – und diese arbeitet immer nach den gleichen Prinzipien: Regionen der Grosshirnrinde, die sich mit der Rekonstruktion von visuellen Signalen befassen, weisen die gleichen Organisationsmerkmale auf wie Regionen, die sich mit der Verarbeitung von Sprache befassen, also mit der Erkennung und Kategorisierung von Objekten, deren Manipulation unser bewusstes Nachdenken ausmacht. Es gibt keinen Grund zur Annahme, dass die Algorithmen, nach denen wir die symbolischen Objekte unserer Sprache in Kategorien einteilen und über syntaktische

Invarianz hin analysiert und kam in Relation zu den iconischen Zeichen zur Darstellung. Das Einbeziehen von Buchstaben, Wörter und Sätzen in das Bild hatte die Aufgabe, die Innovation des Bildes zu unterstreichen und bestätigte gleichzeitig die unvermeidliche Abwesenheit der repräsentativen visuellen Zeichenfunktion. Das Bild des 20. Jahrhunderts kündigte die traditionelle Trennung zwischen schriftlichem Text und Bild auf, der Status von schriftlichem Zeichen und visuellem Zeichen wurde gleichwertig. Die Heterogenität der Zeichen im Bildwerk erstreckt sich auf die piktorialen, skulpturalen und skripturalen Formen des Ausdrucks, deren Unterschiede verwischt werden. Wenn die Konventionen der Repräsentation als dehnbar, manipulierbar und willkürlich problematisiert werden, kann auch der Status des Gemäldes selbst in seiner Differenz und Opposition als Tafel von Repräsentation unterlaufen werden. Was Picasso mit der Abbreviation von Journal als **Jou** in *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* gleichsam programmatisch als Spiel ironisiert, sollte sich im Verlauf der Kunstgeschichte in Kürze als ästhetisches Faktum erweisen.

---

Regeln zu Sätzen verknüpfen, andere sein sollten als die Algorithmen, die unsere Sinnesysteme anwenden, wenn sie 'konkrete' Objekte der Wahrnehmung kategorisieren und zwischen ihnen semantische Bezüge herstellen.

## **5. Das Prinzip der Verfremdung (Ostranenie).** **Kasimir Malewitsch, *Soldat der 1. Division*, 1914**

In Kasimir Malewitschs *Soldat der 1. Division* (Abb. 22) von 1915 werden geradezu systematisch gemalte und collagierte Elemente eingesetzt, deren Identifikation verrätselt scheint, als ob eine Mannigfaltigkeit an Repräsentationsmöglichkeiten des visuellen Zeichens ausgeschöpft werden will. Im Kontrast zu seinem literarisch anmutenden Titel, der das naturalistische Porträt eines Soldaten in Uniform evoziert, werden dem Betrachter eine Kompilation von distinkten und abstrakten visuellen Merkmalen präsentiert, die aufgrund ihres Zeichencharakters teilweise unverkennbar eindeutig zu lesen sind, andererseits aber idiographisch und namenlos bleiben oder auch ungegenständliche Entitäten darstellen. Gewisse Elemente des Bildes lassen sich als menschliche Gliedmassen wiedererkennen, wenn sie auch im Kontext ihrer Platzierung seltsam singulär und unverbunden sind und die Bestimmung ihrer möglichen Referenz insbesondere durch den Titel des Bildes angeregt wurde. Eine Ohrmuschel ohne dazugehörigen Kopf befindet sich etwa unterhalb einer gewachsenen Schnurrbarthälfte, die wiederum auf eine Farbfläche gemalt wurde, die mit viel Imagination der Lokalfarbe eines Gesicht entspricht. Unterhalb des Ohres mögen zwei weisse Knöpfe den eng geschlossenen Kragen einer grünlichen Uniformjacke wiedergeben. Das beige Malteserkreuz an der Stelle, wo das Auge in Relation zum Schnurrbart stehen müsste, dürfte im militärischen Zusammenhang einen Orden bezeichnen und die Strähnen, Borsten und Strichelchen in der Umgebung des Ohres vermutlich Epauletten. Die eingeklebten Buchstaben, Zahlen und Wörter sind jeweils gemäss ihres Zeichenwertes eindeutig erkennbar, wenn sie auch als Printmedien im Gegensatz zu dem grossen gemalten, schwarzen, kyrillischen Buchstaben 'C' (das lateinische S) ihren ursprünglichen Kontext quasi als Bedeutungshorizont mittragen, der als unbeschriebenes Material, als leerer Streifen Papier unterhalb des Kreuzes

und des Ohres eingeklebt wurde. Geradezu vermittelnd und gewissermassen programmatisch als wortwörtlicher Hinweis mit einem seiner Funktion entsprechenden unverwechselbaren Charakter frankiert die Briefmarke mit dem Porträt von Zar Nikolaus II das Gemälde in seinem historischen Kontext.<sup>135</sup> Einer ähnlichen, hierarchisch ‚realeren‘ Zeichenkategorie dürfte jenes Thermometer angehören, das in eingebrannten lateinischen, weiss gehöhten Buchstaben Réaumur<sup>136</sup> als Masseinheit und die entsprechende Skala neben dem Quecksilberröhrchen aufweist. Das originale Thermometer ging auf dem Transport des Bildes von Berlin über Hannover nach New York zwischen 1927 und 1935 verloren, als das Bild schliesslich als *extended loan* von dem Direktor des Provinzial Museums<sup>137</sup> Hannover, Alexander Dorner, dem Direktor des Museum of Modern Art, Alfred H. Barr jr. für die Ausstellung *Cubism and Abstract Art* übergeben wurde, die 1936 in New York gezeigt wurde<sup>138</sup>. Malerische Elemente wie Linien, Schraffuren, Farbauftrag oder Farbqualität weisen keine erkennbare Referentialität zur Wirklichkeit auf und lassen sich bestenfalls im Analogieschluss zu dem prominenten blauen Quadrat als abgeschnittene und überdeckte planimetrische Figuren bestimmen. Das collagierte Wort links vom Kreuz, ОПЕРА, also Oper, fügt sich mit den eher leichten und hellen Farbtönen, die sich als Grundfarben gelb, rot und blau akzentuiert finden, zu einem tonalen Gegensatz, den die militärischen Anklänge aufwerfen. Unterhalb der gelben Fläche nennt uns Председатель А. ВАСИЦОВЪ den Vorsitzenden A. Vasetsov, dessen Nachnahme in

---

<sup>135</sup> Die originale Marke mit dem Stempel links unten ging in den 90er Jahren verloren und wurde durch eine Marke mit Stempel rechts oben ersetzt. Archiv des Museum of Modern Art, New York: File Kazimir Malevich 814.35 (Stand v. 10.09.03)

<sup>136</sup> Réaumur als Temperaturskala wurde 1730 von René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683-1757) festgelegt. 0 Grad Re bezeichnet den Gefrierpunkt von Wasser und bei seiner 80 Grad Marke kocht Wasser (Celsius 100 Grad) unter normalem atmosphärischen Druck. Réaumur ist heute neben Celsius und Fahrenheit kaum mehr im Gebrauch.

<sup>137</sup> heute Landesmuseum Hannover

<sup>138</sup> Siehe Brief von Barr an Margaret Miller, 10. November 1954 im Archiv des MoMA: File Kazimir Malevich 814.35 (Stand v. 10.09.03). Der Thermometer war, wie ein Photo beweist, auf der *Grossen Berliner Kunstausstellung* von 1927 noch zu sehen: siehe Ausstellungskatalog, *Kazimir Malevich 1878-1935*, Leningrad: Russian Museum, Moscow, Tretyakov Gallery, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1988, S. 47.

Altrussisch geschrieben wurde. Rechts von der Briefmarke steht ЧЕТБЕРГЪ, Donnerstag und darunter Табакерка, Tabakdose.<sup>139</sup>

Neueste Forschungen<sup>140</sup> haben ergeben, dass der Titel des Bildes ungenau mit "Soldat der 1. Division"<sup>141</sup> übersetzt wird. Der russische Titel (Ratnik 1-go Razryada) bezeichnete einen Reservisten der zaristischen Armee, genauer wäre der Titel wiedergegeben mit "Reservist – 1. Kategorie". Apolinarii Vasetsov war ein akademischer Maler und der Präsident der *Union russischer Maler*. Unter der Monarchie malte er historische Szenen, Bühnenbilder und Jagdszenen. In der Sowjetunion fuhr er fort, Landschaften im bewährten und staatlich verordneten realistischen Stil zu malen und hatte den Vorsitz in der Kommission für Denkmalschutz inne. Die Briefmarke mit dem Porträt von Nikolaus II wurde als Sondermarke 1913 in einer Serie mit den Bildnissen von Zaren gedruckt, welche anlässlich der Dreihundertjahrfeier der Dynastie erschien. Réaumur als Masseinheit für Temperaturmessungen war um 1910 in Europa zugunsten des präziseren Celsiusthermometers mit der Zehnerskala abgelöst worden, welche mit dem metrischen System von Gewicht und Längenmass einherging. Nur England und Russland bewahrten sich altertümliche Masseinheiten mit Fahrenheit und Réaumur.

Eine Vielzahl malerischer Elemente werden in anderen Werken der Serie des sogenannten ‚transrationalen Realismus‘ (1913-1915), dem dieses Gemälde zugehört, in einem gänzlich anderen Kontext repetiert.<sup>142</sup> In *Soldat*

---

<sup>139</sup> Übersetzung aus dem Russischen von Tatjana Rosenstein.

<sup>140</sup> Siehe die Korrespondenz im Archiv des MoMA mit Henry Greenfield. File Kazimir Malevich 814.35 (Stand v. 10.09.03).

Detaillierte Angaben zu dem Collagenzyklus bei Malewitsch verdanken sich den Forschungen des Slavisten Henry Greenfield, der mir Auszüge seiner Dissertation zur Verfügung stellte: *Unpublished Thesis* Henry Greenfield, Oxford University, 2003.

<sup>141</sup> Im Englischen variiert die Übersetzung: Bei Barr *private*, Nakov, *warrior*. Jean-Claude Marcadé übersetzt französisch *guerrier de 1er rang* in: Jean-Claude Marcadé, Malévitch, casterman 1990, S. 117.

<sup>142</sup> Wiederkehrende Elemente in Malewitschs Werk zählt Nakov auf: A.B. Nakov, *Kasimir Malevich*, London: The Tate Gallery 1976. S. 16. Nakov fasst die Gruppe der Gemälde, die zwischen Cubo-Futurismus und Suprematismus stehen, in eine Serie mit dem Überbegriff 'Transrationaler Realismus'. Den Begriff benutzte Malewitsch anlässlich der letzten Ausstellung der *Union der Jugend* in St. Petersburg, die von 10. November bis 10. Januar dauerte. Siehe Jean-Claude Marcadé, Malévitch, casterman 1990, S. 89. In drei

der *1. Division* allerdings wurde lediglich der Buchstabe ‘C’ aus *Engländer in Moskau* (Abb. 23) von 1914 transponiert und jenes kreisförmige Element mit langem Stiel in *Soldat* lässt sich nur mit hohem Abstraktionsvermögen als Abwandlung jenes Löffels lesen, der so prominent im *Engländer* über dem Zylinder prangt.<sup>143</sup> Den collagierten Ausschnitt ЧЕТБЕРГЪ, Donnerstag, treffen wir in *Dame an der Litfassäule* (Abb. 24) wieder.

Ausser den referentiellen Zeichen lassen sich abstrahierte Elemente in anderen Werken verankern: Ungegenständliche, planimetrische, rechtwinklige Flächen, teilweise sogar in äquivalenten Farbtönen, bestimmen auch *Dame an der Litfassäule*, 1914 und *Komposition mit Mona Lisa*, 1914. Strähnige Streifen entdecken wir in *Dame an der Litfassäule*, in *Buchhalterpult und Raum* (Porträt eines Landbesitzers), 1913 (Abb. 25) und *Portrait des Komponisten Matiushin*, 1913, (Abb. 26) wo sie eindeutig Haare darstellen und ironisch-augenzwinkernd auf Picassos *The Poet* von 1912 (Abb. 27) anspielen, wo jener Kamm, der von Braque für die illusionistische Wiedergabe von Holzmaserung eingeführt wurde, seinem eigentlich Zweck gemäss zur Wiedergabe der Struktur von Haar dient. Gemäss der kubistischen Mehrdeutigkeit des visuellen Zeichens könnten wir das Element, das wir als Löffel gelesen haben, in Anlehnung an Picassos *The Poet* auch als Pfeife identifizieren, die wiederum eindeutig im Mund eines Kopfes mit Schnurrbart in der Zeichnung *Cubo-Futurist Composition: Man Smoking a Pipe* von 1913 (Abb. 28) steckt, in die auch die Collage eines perforierten Briefmarkenrandes eingefügt wurde. Jene isolierte schwarze Figur im Zentrum des Bildes *Soldat der 1. Division*, die durch

---

dieser Werke wird Collagetechnik verwendet: *Komposition mit Mona Lisa*, 1914 (Privatsammlung St. Petersburg), *Dame an der Litfassäule*, 1914 (Stedelijk Museum, Amsterdam) und *Soldat der 1. Division*, 1914 (Museum of Modern Art, New York).

<sup>143</sup> Nach Henry Greenfield trugen Malewitsch und Morgunov im Februar 1914 grosse Löffel im Revers ihrer Krägen. Für die Ausstellung *Tramway 5*, in der Malewitsch von den drei Collagen lediglich *Dame an der Litfassäule* zeigte, brachte Malewitsch sein mitausstellenden Künstler dazu, grosse bemalte Holzlöffel zu tragen: Henry Greenfield, *Unpublished Thesis*, Oxford University, 2003, Abschnitt 8.3. Greenfield gibt auch wieder, dass in *Komposition mit Mona Lisa*, 1914 nach Aussage von Anna Leporskaya Mona Lisa eine Zigarette rauchte und dass das fehlende Collageelement im Zentrum nach zeitgenössischen Beschreibungen ein roter Löffel sein könnte. Evidenzen für diese Hypothese bleiben leider aus.



Chiaroscuro ein abstrahiertes, autonomes Volumen schafft, zitiert geradezu ein losgelöstes Element aus dem kubo-futuristischen Stil, der noch in *Porträt von I.V. Kliun*, 1913 (Abb. 29) vorherrschte, dort allerdings im Dienst einer flächigen Wiedergabe der Physis stand.

Geradezu programmatisch reflektiert Malewitsch im *Soldaten* den Übergang von der gegenständlichen Repräsentation zum ungegenständlichen Bild und attackiert durch die Einfügung von Archaismen und insbesondere durch die Nennung des akademischen Malers Vasetsov das ästhetische Establishment. Malerisch subsumiert Malewitsch seine bisherige Werkentwicklung und gibt eine Vorahnung auf den zukünftigen ungegenständlichen Stil des Suprematismus. Nicht genug, dass er dem Betrachter ein piktoriales Manifest präsentiert, er äussert sich auch schriftlich und mündlich zu seiner malerischen Entwicklung anlässlich von *Die letzte futuristische Ausstellung 0.10*, in der er der Öffentlichkeit zum ersten Mal seine suprematistischen Bilder zeigte. In dem Traktat *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus. Der neue Realismus in der Malerei*<sup>144</sup> von 1916 reflektiert er seine eigene stilistische und ästhetische Entwicklung zum ungegenständlichen Bild. Innerhalb sehr kurzer Zeit verlief Malewitsch zwischen 1901 und 1913 die Stadien der Moderne vom Impressionismus und Symbolismus zur russischen Variante des Fauvismus und Primitivismus zum Cubo-Futurismus und Suprematismus. Obwohl seine künstlerische Entwicklung stets sehr distinkte und persönliche Züge und eine wahre Obsession mit den Grundlagen der Malerei bei der Annäherung an verschiedene Tendenzen der Moderne zeigte, erreichte er seine grösste Leistung im Alter von 35 Jahren mit dem Zyklus des ‘Alogismus’ oder der ‘transrationalen Malerei’. Malewitschs *Kuh und Violine* von 1913 (Abb. 30) stellt ein Manifest für den Alogismus dar. Über eine flächig wiedergegebene Violine wurde eine naturalistische Kuh gemalt,

---

<sup>144</sup> Eine erste Broschüre war zur Eröffnung der Ausstellung im Dezember 1915 erschienen. Am 12. Januar überarbeitete Malewitsch diese Version für einen Vortrag und der vorliegende Text basiert auf einer dritten Edition, die 1916 in Moskau erschien. Siehe Troels Andersen (Hrsg.), *K.S. Malevich. Essays on Art 1915-1933*. New York: George Wittenborn Inc., 1968, Text S. 19-41, Annotationen S. 239.

die in keiner perspektivischen und inhaltlich nachvollziehbaren Relation zu der Violine steht. Die geradezu absurde Kombination von Kuh und Violine scheint dem gesunden Menschenverstand zu widersprechen und proklamiert eine generelle Vernetzung von Phänomenen unserer Welt, deren Verbindung dem rationalen Verstand und logischen Schlüssen nicht ohne weiteres zugänglich sind. Auf die Rückseite des Bildes notierte Malewitsch: “The a-logical collusion of two forms, the violin and the cow, illustrates the moment of struggle between logic, natural law, bourgeois meaning, and prejudice. K. Malevich 1911.”<sup>145</sup> In collageartiger Zusammenstellung überlagern sich mit schwindelerregender Komplexität nicht nur die Bildelemente sondern auch die Bedeutungsebenen, die das Gemälde in seiner historischen wie theoretischen Dimension aufwirft<sup>146</sup>, obwohl seine Komposition eher schlicht anmutet. Kuh und Violine stehen in der kunsthistorischen Ikonographie seit der Renaissance sozusagen als Statthalter für mimetische und realistische Malerei. Die Kuh verkörpert insbesondere die naturalistische, biedermeierliche Malerei des 19. Jahrhunderts, während die Violine von der Stillebenmalerei der niederländischen Renaissance über den italienischen Barock bis zum Kubismus immer wieder aufgenommen wurde, wo ihr schliesslich eine Transformation von der mimetischen zur abstrakten Malerei<sup>147</sup> zukommt. Wie Malewitschs Werkentwicklung und insbesondere seine späteren didaktischen Bemühungen zur Vermittlung der Moderne und des Suprematismus deutlich machen, reflektierte er konzeptionell-historisch

---

<sup>145</sup> Das Bild wurde von Malewitsch nach 1913 zurückdatiert. Datierungsfragen bei Malewitsch geben der Forschung ein ‘weites Feld’ und sind auch konzeptionell von besonderem Interesse. Marcadé übersetzt: “Confrontation allogique [sic!] de deux formes “violin et vache” comme stade de la lutte avec le logism [sic!], le naturel, le sens petit-bourgeois et le préjuge.” Jean-Claude Marcadé, *Malévitch*, casterman 1990, S. 127.

<sup>146</sup> Siehe Rainer Crone, *Zum Suprematismus. Kazimir Malevič, Velimir Chlebnikov und Nicolai Lobačevskij*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, vol. XL, 1978, S. 134f.

<sup>147</sup> Wobei von Picasso am Bullen die reduktionische Abstraktion in dem lithographischen Zyklus vom Dezember 1945 exerziert wurde, siehe *Pablo Picasso*, New York: Museum of Modern Art, 1980, S. 390, 391. Malewitsch zeigte an der Violine die stilistische Transformation durch den Kubismus: siehe Hans M. Wingler, *Kasimir Malewitsch. Die gegenstandslose Welt*. Faksimile Ausgabe der Ausgabe von 1927 aus der Reihe Neue Bauhausbücher, Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980, S. 30, 31. (Abb. Dort)

Formen und Inhalte der Entwicklung der modernen Malerei, in die er sein eigenes Werk in einem bewußten Akt einbrachte.

Die progressive Formation der hierarchisch in die Tiefe gestaffelten Bildelemente von der realistischen Darstellung der Kuh, über die *faux-bois* Wiedergabe der flächig deformierten Violine (deren F-Löcher wiederum seitenverkehrt als S dargestellt wurden) zu den Farbkuben im Hintergrund akzentuieren zusammen mit den gemalten Nägelköpfen in der Holzplatte des Bildes nicht nur den *tableau-objet* Charakter des Bildes, sondern statuieren interdependente Zusammenhänge von Form, Inhalt, Kontext und Interpretationsprozess, die jenseits konventioneller Maßstäbe stehen und malerisch kritisch reflektiert wurden, wie Malewitsch in jenem Text in der Lithographie *Kuh und Violine* von 1919 (Abb. 31) anmerkt: “ Die Logik hat immer eine Barriere vor die neuen unbewussten Bewegungen gestellt; um sich von Vorurteilen zu befreien, ist die Bewegung des Alogismus geschaffen worden. Die obige Zeichnung repräsentiert einen Moment des Kampfes anhand der Konfrontation zweier Formen: die der Kuh und die der Violine auf einer kubistischen Konstruktion.”<sup>148</sup> Hatte der Kubismus bei aller Deformation der zentralperspektivischen Darstellungsmittel in die Multiperspektivik zugunsten simultaner Wahrnehmungsaspekte nie die logisch-bewusste Einheit der Repräsentation verlassen, sollte Malewitsch im Alogismus eine kritisch-entblösende Auseinandersetzung mit dem automatisierten und konventionalisierten perspektivisch gerichteten Weltbild führen, indem er die Größenverhältnisse in *Kuh und Violine* irrelevant werden lässt und die montierten Bildelemente später in den Collagen, durch Neukombinationen kontrastierend setzt, so dass sie selbst wiederum darstellend oder dargestellt auftreten können. Der konzeptionelle Gewinn, den die collagierten Elemente sinnstiftend in die Komposition einbringen, lässt sich anhand der Skizze *Soldat der 1. Division* (Abb. 32) von 1914 ermessen, die noch dem Strukturprinzip der alogischen

---

<sup>148</sup> Zitiert nach Crone, *idem*, S. 135. Die Lithographie illustrierte die Schrift *Neue System in der Kunst* in: Troels Andersen (Hrsg.), *K.S. Malevich. Essays on Art. 1915-1933*, New York: George Wittenborn, 1968, S. 83-119.

Kompositionen folgt, wobei der Abstraktionsgrad schon deutlich gegenüber anderen Beispielen alogischer Kompositionen zugenommen hat. In einem Brief von 1913 schrieb Malewitsch dem Komponisten, Maler und Herausgeber Michail Matjuschin: “We come to the rejection of reason, but this has been possible only because a different form of reason has arisen within us. When compared with what we are repudiating, one could call it transrational. It has its own law and construction and also meaning, and only in the light of this knowledge will our work be based on a totally new, transrational precept.”<sup>149</sup> Malewitsch nimmt mit dem Begriff ‘transrational’ ein poetologisches Konzept auf, das sich in einer Publikation mit dem Titel *Pomada* vom Januar 1913 eingeführt findet und später als *Zaum* (transrationale Sprache) bekannt wurde.<sup>150</sup> *Pomada* (Pomade) erschien mit Illustrationen von Larionov und Gedichten aus Lettern sowie nichtreferentiellen Gedichten in Mono- und Multisilben von Alexej Krutschonych, einem damals 27 jährigen Gymnasiallehrer, der als der kontroverseste und extremste unter jenen russischen Avantgardedichtern galt, die unter dem selbstgewählten Oberbegriff (Kubo-) Futuristen zusammengefasst werden. Der russische Kubo-Futurismus brachte ausgehend vom Kubismus und italienischen Futurismus in dem engen Zeitraum von 1912 bis 1930 nicht nur mit der Poetologie der 10er Jahre die radikalsten Formen der Dichtung der Moderne hervor, sondern begründete mit dem sogenannten Formalismus auch eine fundamentale linguistische Theorie der literarischen Kritik jenseits soziologischer Ansätze. In der russischen poetischen Praxis und ihrer Avantgardeästhetik, die sich nahezu zeitgleich entwickelten und sich in einem steten Verhältnis der gegenseitigen Inspiration befanden, können wir die inhaltliche und formale Innovation von Malewitsch mit einer durch Kunsttheoretiker säuberlich

---

<sup>149</sup> Zitiert nach Evgenii Kovtun, *Kazimir Malevich: His Creative Path*, S. 154: K. Malevich. Letter to M. Matiushin (June 1913) in Manuscript Section, Tretjakov Gallery, f.25, d. 9, 1.8 in: Ausstellungskatalog, *Kazimir Malevich 1878-1935*, Leningrad: Russian Museum, Moscow, Tretiakov Gallery, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1988.

<sup>150</sup> Markov nennt Krutschonych als Urheber für die Praxis und den Begriff *Zaum*. Siehe Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968, S. 41.

gefassten Terminologie ermitteln. Nannte sich Krutschonych selbst “the wildest one”<sup>151</sup>, erzeugte seine oberflächliche Radikalität eine gewisse inhaltlich unbestimmte Absurdität, die bei dem geistigen Vater der russischen Avantgardebewegung und Koautoren von Krutschonychs ersten Publikationen, Velimir Chlebnikov, stets in sinnstiftenden Zusammenhängen eingesetzt wurde.<sup>152</sup> Krutschonych verstand sich als Sprachzertrümmerer, dem die Zerstörung und Deformation von Sprache bis in ihre letzten Einheiten, den Buchstaben, zum Selbstzweck geriet, mit dem Ziel künstlerische Konventionen zu destruieren, ohne aber eine Alternative anzubieten. Chlebnikov hingegen, vor dem Hintergrund einer universitären Bildung in Mathematik, Naturwissenschaften und Linguistik zunächst in Kazan später in St. Petersburg bei dem, neben Ferdinand de Saussure anderen “grossen Wegbereiter der modernen strukturalen Analyse der Sprache”<sup>153</sup>, Baudouin de Courtenay, verankerte seine Poetologie in einem „wohl definierten linguistischen Konzept“<sup>154</sup>, das er prägnant darzulegen wusste:

*Die gesamte Fülle der Sprache muss in Grundeinheiten der ‘Wahrheiten des Alphabets’ zerlegt werden, und dann kann für die Klang-Sachlichkeiten etwas aufgebaut werden wie das Mendelejevsche oder Moseleysche<sup>155</sup> Gesetz – der letzte Gipfel des chemischen Denkens. – Wenn man aber eine Zusammensetzung dieser Klänge und Laute in freier Anordnung nimmt, - zum Beispiel: bobeobi, oder dyr bul ščel oder manč! manč! tšchi breo so! – so gehören diese Wörter zu keiner, überhaupt keiner Sprache, aber sagen dennoch etwas, irgendetwas nicht Fassbares, aber dennoch Bestehendes ... Aber da gerade sie nichts zu Bewusstsein geben (nicht zum Puppenspiel taugen), so werden diese freien Zusammensetzungen [...] Zaum-Sprache*

<sup>151</sup> Markov, idem, S. 41.

<sup>152</sup> Siehe zur Poetologie Chlebnikovs und seine Rolle in der russischen Avantgarde: Rainer Crone, *Zum Suprematismus . Kazimir Malevič, Velimir Chlebnikov und Nicolai Lobačevskij*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, vol. XL, 1978, S. 134f.

<sup>153</sup> Roman Jakobson, *Die Struktur der Sprache und ihre mathematischen Aspekte*, 1961 in: Elmar Holenstein, *Roman Jakobson. Semiotik*. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1988, S. 437.

<sup>154</sup> Crone, idem, S. 152.

<sup>155</sup> Henry Gwyn Jeffreys Moseley (1887- 1915), englischer Physiker, der experimentel bewies, dass die Haupteigenschaften eines Elementes bestimmt wird durch ihre Atomanzahl und nicht durch das Atomgewicht. Das Moseleysche Gesetz gilt als Meilenstein in der Atomtheorie.

genannt [...] Aber es gibt einen Weg, die Zaum-Sprache verständlich zu machen.

Wenn man ein Wort nimmt, angenommen 'Schale', so wissen wir nicht, welche Bedeutung jeder einzelne Laut für das gesamte Wort besitzt. [...] Sch bedeutet Hülle. Und auf diese Weise hört die Zaum-Sprache auf, Zaum – jenseits des Verstandes – zu sein. Sie wird zum Spiel auf dem von uns erklärten Alphabet – zur neuen Kunst, an deren Schwelle wir stehen.

Wie sehr in Chlebnikovs Werk, den Jakobson den „grössten russischen Dichter aus unserem Jahrhundert nennt“, ein verwickelter sprachlicher Bauplan stecken kann - selbst ganz unabhängig davon, ob er ihn bewusst und beabsichtigt angelegt hatte - beschreibt Jakobson anhand des Gedichtes „Die Heuschrecke“ von 1908, wo sich strukturell ein Fünferbauplan bis in Silben und Anzahl von Konsonanten und Vokalen erstreckt. Jakobson deckt nicht nur in den Wortschöpfungen Chlebnikovs inhaltliche Zusammenhänge auf, die dem Dichter selbst in einem analytischen Metatext nicht aufgefallen waren, sondern verweist darüberhinaus auf neuste (1968) Untersuchungen zu Symmetrien in nuklearen Strukturen, deren Polygone meist Fünfecke sind, weil Chlebnikov im Metatext darauf hinwies, dass die fünffachen Lautwiederholungen in ihren Entsprechungen strukturell gleichwertig sind wie bei fünf Fingern und Zehen von Säugetieren, der Gliederung eines Seesterns oder einer Bienenwabe.<sup>156</sup>

Malewitschs Ästhetik steht nicht nur in Bezug auf den von ihm selbst zitierten *Alogismus* inhaltlich in tiefer Abhängigkeit und methodischer Analogie zu den revolutionären Veränderungen in der kubo-futuristischen Poetik, die sich strukturell auf das System und das konstruktive Prinzip seiner Kunstform auswirkt, sondern weist auch formell Parallelen zu Fundamentalkonzepten von Kubo-Futurismus und Formalismus auf, die wiederum neben einer Semiotik des visuellen Codes eine historisch und wissenschaftlich gesicherte Begrifflichkeit für das Konzept der Collage zur Verfügung stellen. Insbesondere die von Chlebnikov poetologisch

---

<sup>156</sup> Roman Jakobson, *Unterbewusste sprachliche Gestaltung in der Dichtung* [1970], in: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze, 1921-1971, Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag, 1979.

zelebrierte Dichtung des “selbstmächtigen, selbstwertigen” Wortes der *Zaum*-Theorie,<sup>157</sup> die zur Einführung zahlreicher Neologismen führt, sollte sich auf die sinnstiftende Autonomisierung malerischer Einheiten ohne Referenzbezug zur visuell wahrnehmbaren Wirklichkeit auswirken.<sup>158</sup> Zentrales Postulat der kubo-futuristischen Poetologie war die Befreiung des Wortes von dem vernunftmässigen, logischen, konventionellen Denken und die Loslösung aus seiner semantischen Bindung, welche von einer normativen Lexik und Grammatik reglementiert wurde und der automatisierten Mitteilung gefügig gemacht wurde. Das poetische Wort sollte nicht weiter als Kommunikationsmittel die logische Verbindung von vorgefassten Ideen als Vehikel der Gedankenvermittlung repräsentieren. Es sollte nicht der Reproduktion sozialer, philosophischer und psychologischer Gegebenheiten dienen, sondern als Produkt einer freien Schöpfung eigenen Gesetzen gehorchen. Wozu Jakobson leicht überspitzt kommentierte: “Im Kunstwerk wird vorzugsweise nicht mit Gedanken, sondern mit sprachlichen Fakten operiert.”<sup>159</sup>

Wie die Blosslegung des poetischen Verfahrens in der Dichtung tritt die dekontextualisierende und antimimetische Malerei bei Malewitsch zunächst als Entlarvung der Darstellbarkeit von Wirklichkeit in den Bildern des transrationalen Realismus zunächst evident programmatisch in *Kuh und Violine* und dann raffiniert und ironisch gebrochen in *Soldat der 1. Division* auf, in dem die künstlerischen Verfahren losgelöst von ihrer angestammten illusionierenden Funktion isoliert dargeboten werden. Nach Malewitsch wird dadurch “alles Gegenständliche in der Kunst als Kulisse entlarvt [...] die wahre Wirklichkeit bleibt unsichtbar, denn es kann die gegenständliche Kunst nicht in sie eindringen”<sup>160</sup>. Dieser Entblössungsakt lenkt die Aufmerksamkeit weg vom Gegenstand auf die Form und die Machart des

---

<sup>157</sup> Siehe ausführlich zur *Zaum*-Poetik: Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

<sup>158</sup> Roman Jakobson, *Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov*, in: Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten Band II*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

<sup>159</sup> Jakobson, idem, S. 41.

<sup>160</sup> Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, Köln, 1962.

Werkes, indem die imaginative Identifikation gestört und gebrochen wird. In dieser Gleichsetzung von Gegenständlichkeit und Realität liegt eine epistemologische Herausforderung, die auch in Äusserungen Malewitschs zum Ausdruck kommen, in denen er von “den Bemühungen, sein Nervensystem der Wiedergabe von Erscheinungen anzupassen, die für Wirklichkeit gehalten werden”<sup>161</sup> spricht. Historisch entwickelten sich diese konzeptionellen Mechanismen aus der spezifischen Rezeption des Kubismus in Russland. Die Sammlungen Schtschukin und Morosov in Moskau standen Künstlern zum Studium der Originale westlicher Avantgardekunst zur Verfügung, Magazine und Kunstzeitschriften verschafften einen Einblick in neueste Strömungen und Künstlerkollegen mit Zugang zu den Ateliers berichteten von Innovationen<sup>162</sup>, wobei Inspirationen durchaus auch rückwirkend in geringem Masse zum Ausdruck kamen, wenn etwa in Picassos *Woman with a Mandolin* von 1914 (Abb. 33) kyrillische Lettern auftauchen.

Die Konvergenz von kubistischen und futuristischen Konzeptionen zur Wahrnehmung und zum Zeitbegriff, von der phänomenologischen Methode und von den Wissenschaften, insbesondere der Relativitätstheorie, findet sich in einer Jugendschrift von Roman Jakobson, in der er bereits 1919 die Emanzipation der Malerei und ihre spezifischen Verfahren beschreibt.<sup>163</sup> Wenn Jakobson nach den Anregungen zur neuen Konzeption der Linguistik bei den Moskauer Sprachwissenschaftlern gefragt wurde, nennt er als wichtigste Quelle der Inspiration die avantgardistischen Bewegungen in Malerei und Poesie, insbesondere aber die semiotische Einstellung dieser Künste, vor allem des Kubismus, ihre experimentelle Destruktion und die

---

<sup>161</sup> *ibid.*

<sup>162</sup> Vgl. Markadés Erwähnung der Académie Marie Vassilieff auf dem Montparnasse, S. 89. Vladimir Tatlin besuchte Picasso Ende 1913, siehe *Pablo Picasso*, New York: The Museum of Modern Art, Ausstellungskatalog, 1980, S. 153. Liubov Popova und Nadezhda Udaltsova hielten sich von 1912 bis 1914 bei Le Fauconnier und Metzinger auf, siehe Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, London: Phaidon, 1970, S. 163.

<sup>163</sup> Roman Jakobson, *Futurismus*, 1919, in: Elmar Holenstein, *Roman Jakobson. Semiotik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992. S. 41-49.



systematische Transformation der Beziehungen zwischen Signifikat, Signifikant und Referent:

*Die Weise, in der das signatum sich zum signans auf der einen Seite und zum denotatum auf der andere verhält, war niemals so klar freigelegt worden, noch waren die semantischen Probleme der Kunst derart provokativ vorgetragen worden wie in der kubistischen Malerei, von der die Erkenntnis des verwandelten oder verdunkelten Gegenstandes aufgeschoben oder sogar auf null reduziert wird. Um die innen- und aussenseitigen Beziehungen der visuellen Zeichen zu beleben, hatte man, wie Picasso sagte, "zu brechen, Revolution zu machen und mit null zu beginnen."<sup>164</sup>*

Die theoretisch reflektierte Rezeption des Kubismus durch die russischen Künstler findet ihren Niederschlag in einer Publikation mit dem anschaulichen Titel *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, die um den Jahreswechsel 1912/13 erschien und David Burliuks Aufsatz *Kubismus* und Gedichte der Gruppe *Hylea* (die sich später Futuristen nennen sollten) enthielt. Unter *Hylea* figurierten die Brüder Burliuk, die als Maler seit 1911 den Kubismus favorisierten, und die Dichter Benedict Livshits, Wladimir Mayakovsky, Velimir Chlebnikov und Alexej Krutschonich.<sup>165</sup> Burliuk suchte in der Malerei essentielle Grundelemente zu benennen<sup>166</sup> und führte zwei Begriffe in das theoretische Vokabular ein, die als konstruktive Prinzipien nicht nur eine terminologische Brücke zwischen Malerei und Poesie darstellen, sondern auch als konzeptionelle Pfeiler für den Entwurf von Collagen dienen und insbesondere bei Schwitters konzentrierte Anwendung finden sollten.

Neben Linienbau, Oberflächenbehandlung und Farbinstrumentierung nennt Burliuk als vierte autonome Darstellungskategorie die sogenannte

---

<sup>164</sup> Zitiert nach Elmar Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1975, S. 33.

<sup>165</sup> Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968, S. 29-60.

<sup>166</sup> *Which principles, which objectives, guided the artist's creation of this or that work. [...] And the analysis of painterly phenomena will then be a Scientific criticism of the subject.* David Burliuk, *Cubism (Surface-Plane)*, 1912 in: John E. Bowlt, Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934, New York: The Viking Press, S. 75.

*faktura*, was oft ungenau mit Textur wiedergegeben wird. Faktura benennt die Gesamtheit all jener materiellen und plastischen Eigenschaften der Bildoberfläche, die im kubo-futuristischen Bild den Bildraum nicht mehr mimetisch simulieren, sondern ihn zu einem selbstwertigen, objekthaften, konkret raumgreifenden Element der haptischen Wahrnehmung verdinglichen. Die imaginäre Dreidimensionalität der zentralperspektivischen Illusionsmalerei wird substituiert durch den objektiv greifbaren, manuell geformten Farbauftrag, die materielle Struktur der Leinwand und durch die Beifügung von traditionell bildfremdem Material. Die gegebene Zweidimensionalität der Leinwand und ihre montagehaften Darstellungsmodi werden durch die haptischen Attribute nicht nur akzentuiert, sondern durch die objekthafte Dreidimensionalität wird die traditionell vorgegebene illusionshafte Darstellung gebrochen. In der Faktura werden die Materialqualitäten selbstmächtig sinnstiftend, sinnlich bedeutend und ästhetisch autonom. Die Linie und die Farbfläche als abstrakte Komposition weisen auf ihre eigene Qualität und ihr materielles Substrat als Linie, die eine Graphitspur auf dem Papier darstellt und als Farbe, die sich in Pigmentkonzentration mit Pinselspuren, Schraffuren, als Relief und in ihrer Pastosität zeigt, wobei diese Elemente autonome emotive Funktionen erhalten. Die Faktura wird in der Folge bei zunehmender Abstraktion und Ungegenständlichkeit der Darstellung zum Selbstzweck und gleichzeitig zum Garanten für Authentizität und auratische Einmaligkeit, die nicht reproduzierbar ist. Die Materialdemonstration erzeugt reflektierbare Reaktionen, die auf der Faktura als “Blosslegung des Verfahrens” beruht, wie Jakobson feststellt: “So sucht die klar erkannte Faktura für sich keine Rechtfertigung mehr, wird autonom, fordert für sich neue Methoden der künstlerischen Gestaltung, des neuen Materials. Auf dem Bild kleben Stücke von Papier, wird Sand verstreut. Schliesslich entwickeln sich Karton, Holz, Blech etc.”<sup>167</sup> Die Montage von heterogenen

---

<sup>167</sup> Roman Jakobson, *Futurismus*, 1919, in: Elmar Holenstein, Roman Jakobson. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992, S. 43.

fakturierten Flächen gestattet dem Künstler Oppositionen, die aus der Kontrastierung von dekontextualisierten Objekten und ihren spezifischen Materialeigenschaften erwachsen und die Fläche dementsprechend qualitativ gliedern. Wobei die Konstruktion nicht nur parataktisch erfolgt, sondern auch interferierend, also jedem Fakturaelement die Überlagerung der verschiedenen Ebenen ermöglicht und ihm damit entweder die eigene Bedeutungsebene erhält oder sie transparent werden läßt und somit als Subtext durchscheinen lässt.<sup>168</sup>

Der andere Begriff, mit dem Burliuk wesentliche Merkmale des Kubismus zu fassen sucht, benennt jene oppositionellen Strukturelemente, die den Kubismus von einer vormodernen normativen Ästhetik bewusst abgrenzt und jegliche Form von Divergenz, Gegensatz und Abweichung einschliesst. Mit *sdvig* wurde generell eine Verschiebung gekennzeichnet, die im weitesten Sinne Ordnungen und Ebenen gegeneinander ausspielt. Burliuk subsummiert Konstruktionsmechanismen der neuen Malerei in Abgrenzung zur akademischen Ästhetik in die Begriffe Disharmonie, Disproportion, farbliche Dissonanz, Dissymmetrie und Dekonstruktion. *Sdvig* bedeutet ihm also jegliche Art von Dekanonisierung, Dekomposition und Deformation traditionell gegebener Normen, die in einem dialektisch bestimmten Akt nicht gänzlich ihre Fundierung im ästhetischen Kanon verloren haben, sondern geradezu spiegelbildlich verzerrt werden. Die Auflösung der perspektivisch gerichteten Komposition in der nachmimetischen Malerei hatte die Kontrastierung von Ebenen jeglicher Art zur Folge, was in der Vorstellung des *sdvig* begrifflich extrahiert wurde. Diese begrifflich besonders akzentuierte Verschiebung tritt allerdings nur vor dem Hintergrund normativer Verfahren auf, auf dem der Rezipient die Neukombination der Elemente wahrnimmt und aufgrund der Effekte des Verfahrens Bedeutungseinheiten produziert und generiert.

---

<sup>168</sup> Vgl. Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978, S. 94.

Was das Prinzip des *svig* als engen Bedeutungsbereich kubo-futuristischer Technik bezeichnet, der insbesondere in Malewitschs alogistischen Bildern zum Tragen kommt und einen Übergangsbereich im ästhetischen Paradigmenwechsel bestimmt, findet sich in den Collagen bereits in einer eigenständigeren Ästhetik transzendiert. Bereits 1917 prägte der formalistische Literaturtheoretiker Viktor Šklovskij den umfassenden Begriff *Ostranenie*, der Grundelemente kubo-futuristischer Ästhetik miteinfasst, aber ausgehend von literarischen Verfahren eine Grundlage für die Ästhetik der Moderne kennzeichnet und insbesondere für unsere Untersuchung ein hilfreiches begriffliches Werkzeug darstellt. Das Verfahren der *Ostranenie*, das durch Brechts<sup>169</sup> Dramaturgie einen weiteren Wirkungskreis erhalten hatte und in dem bedeutungsschwangeren und geschichtsträchtigen deutschen Begriff Verfremdung zum Ausdruck kommt, sollte zunächst eher einen rezeptionstheoretischen Aspekt benennen, wenn Sklovskij schreibt:

*Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der „Verfremdung“ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben<sup>170</sup>.*

Von der Formulierung eines zunächst eher rezeptionstheoretischen Vorganges literarischer Darstellungsweisen sollte der Begriff schliesslich weitere Implikationen aufwerfen. Von Fredric Jameson wird seine bei Tolstoi anklingende ethische Dimension artikuliert, da wir nach der

---

<sup>169</sup> Verfremdung als Verfahren in Dramaturgie und Ästhetik wurde von Brecht über S. Tretjakov, der für die ideologische Basis wichtig war, und über V.E. Mejerchold rezipiert, von dem Brecht technische Aspekte übernahm. Siehe Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978, S. 360 und S. 58. Literatur zu Brecht und Verfremdung im Theater, siehe Jurij Striedter, *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*, in: ders. (Hrsg.), *Texte der Russischen Formalisten Band I*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1969, S. XXII, Fussn. 39.

<sup>170</sup> Viktor Šklovskij, *Kunst als Verfahren*, (1917) in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Texte der Russischen Formalisten Band I*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1969, S. 15.

vollzogenen Verfremdung aus dem betäubenden und mechanischen Lebensstrom herausgerissen worden sind und wiedergeboren würden in die existentielle Frische und den Schrecken dieser Welt.<sup>171</sup> Sklovskijs Verfremdungs-These lässt zwei unterschiedliche Intentionen der Verfremdung erkennen, die nicht nur ein charakteristisches Verfahren der Literatur bezeichnen, sondern für die weitere Entwicklung der analytischen Praxis und ihrer Theorie im Formalismus wirksam werden sollte und insbesondere für das Konzept der Collage einen Grundpfeiler darstellen wird. Bei Sklovskij dient die Verfremdung dazu, die durch sprachliche und gesellschaftliche Konventionen automatisierte Wahrnehmung zu erschweren, dadurch ein erneutes Sehen der Dinge zu erzwingen und so das eigene Verhältnis zur Umwelt zu korrigieren. Zum anderen wird in einer Art gegenläufigen Bewegung die durch Verfremdung behinderte Wahrnehmung auf die verfremdende und umkonstruierte Form selbst gelenkt. Diese Form und die für sie konstitutiven Verfahren werden zum eigentlichen Gegenstand kunstgemässer Wahrnehmung und funktionieren entweder als Ersatz des mimetisch repräsentierten Sujets der Darstellung oder als ihr Additiv.

Jameson weist auf einen weiteren theoretischen Aspekt der Verfremdung in Bezug auf den Geschichtsbegriff. Das Verfahren der Verfremdung wirft eine permanente künstlerische Revolution auf, da jeweils die neue, frische und erstaunlich verblüffende Form, um verfremdend wirken zu können, in Opposition zu der alten, fad und langweilig gewordenen Form gesetzt werden muss. Es ist also der künstlerischen Form inhärent, dass sie einem dauernden Wechsel unterworfen ist und Geschichte als eine Serie abrupter Diskontinuitäten und als Bruch mit der Vergangenheit verstanden wird, in der jede neue

---

<sup>171</sup> Fredric Jameson, *The Prison House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972, S. 51.

künstlerische Stimme sich gegen den unmittelbar vorangegangenen Kanon stemmt.<sup>172</sup>

Inwieweit lässt sich nun das vorderhand literarisch verstandene Verfahren der Verfremdung konstruktiv auf die künstlerischen Verfahren in Malewitschs Collage transferieren? Die Faktura verfremdet in der Übergangsphase der synthetisierenden Malerei die imaginäre Abbildung, indem sie sich frei ihrer Mittel bedient, ohne sich aber vollständig ein gegenstandsloses Formvokabular erarbeitet zu haben, durch Blosslegung der Gestaltung, durch haptisch wahrnehmbare Pinselspur, reine Farbflächen und blosse Linie für die mimetische Andeutung von Gegenständlichkeit. In *Soldat der 1. Division* bleiben weite Flächen der grundierten Leinwand unbedeckt von irgendeiner Form, in der unteren rechten Bildhälfte zeigt sich das Flechtwerk der rohen Leinwand, die *faktura* wird zur autonomen Darstellungskategorie. Durch die scheinbar willkürliche Anordnung von Flächen, Buchstaben und eingeklebten Wörtern wird jede gestaltete Spur auf der Leinwand zu einem selbstwertigen Objekt, das vor dem Hintergrund seiner ehemaligen mimetischen Bestimmung verfremdend wirkt, da der primäre Effekt der Faktura eine Komplizierung und Erschwerung der Wahrnehmung hervorruft, die durch die Suche nach dargestellter Gegenständlichkeit in ihrer Wirkung verstärkt wird. Das Empfinden der Faktura und die wahrnehmende Einstellung auf ihre verursachte Reaktion vollzieht sich in einem Akt, den der Betrachter nicht isoliert vollführt, sondern der ihn in einen permanenten, eigenständigen kreativen Wahrnehmungszustand versetzt. Die *sdvig*-Technik, die sich als Normbruch und Deformation mimetischer Darstellungsweisen im *Soldaten* evident veranschaulichen lässt, wird aber auch auf einer übergeordneten Ebene als Dekanonisierung eingesetzt. Die Synthese von Anspielungen auf veraltetete Normen lässt eine quasi ironisierende, wenn nicht satirische Lesart des Bildes zu.<sup>173</sup> Der Reservist stand nicht im aktiven Dienst, seine

---

<sup>172</sup> Siehe auch zur Historiographie der Moderne ausgehend vom Kubismus Kap. II.3.

<sup>173</sup> Hansen-Löve führt aus, wie eng die Begriffsgeschichte der Ironie mit dem

Bezeichnung ‘ratnik’ ist ein Archaismus im Russischen und das russische Militär jener Zeit war bekannt für seine theatralische Uniformen (worauf das Wort *opera* anspielen könnte) und für die Inkompetenz seiner Administration. Auch die reine Erwähnung des akademischen Malers Apolinarii Vasetsov, der unter anderem Bühnenbilder für Opern (!) schuf, verkörpert in diesem dekonstruktiven Kontext, was das Porträt des Zaren Nicholas II mit dem imposanten Schnurrbart, der sich in strukuraler Entsprechung im Bild repetiert findet, verfremdend aufnimmt: Die Entwertung der Briefmarke entspricht der brüskten Ablehnung traditioneller Normen. Im selben Jahr schreibt Malewitsch: „Academic realists – they are the last descendants of the savage”<sup>174</sup>, “The King and the judge already determine the places on the canvas for people of secondary importance”<sup>175</sup> und “All honour to the Futurists, who forbade the painting of female hams, the painting of portraits and guitars in moonlight.”<sup>176</sup> Das Thema im *Soldaten* nimmt einen Aspekt auf, der schon in Malewitschs *Komposition mit Mona Lisa* durch das durchkreuzte Bildnis der Mona Lisa angesprochen wurde, was Malewitsch schriftlich festhält: “Colour and texture [= *faktura* Anm. P.S.] are ends in themselves. They are the essence of painting, but this essence has always been destroyed by the subject. And if the masters of the Renaissance had discovered the surface of painting, it would have been much more exalted and valuable than any Madonna or Giaconda.”<sup>177</sup> Auf dem Hintergrund der avantgardistischsten Techniken bildender Kunst seiner Zeit radikalisiert Malewitsch die ästhetische Position der kubistischen und futuristischen Collage und thematisiert ironisierend gleichzeitig die (nicht nur künstlerische) Rückständigkeit seines Landes, wobei die veraltete

---

Verfremdungsprinzip verflochten ist, indem er die Ästhetik der Ironie und die mit ihr verbundene Reflexion als kritischen Akt von Friedrich Schlegel über Kierkegaard und Lukács bis Marcuse verfolgt, siehe Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978, S. 33-42.

<sup>174</sup> Kasimir Malewitsch, *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting*, in: Troels Andersen (Hrsg.), *K.S. Malevich. Essays on Art 1915-1933*, New York: George Wittenborn, 1968, S. 26

<sup>175</sup> idem, S. 23

<sup>176</sup> idem, S. 28

<sup>177</sup> idem S. 25

Masseinheit des Réaumur-Thermometers gleichsam die hitzige oder kühle Debatte anzeigt, die das Bild entzünden mag. Insbesondere das Thermometer verkörpert als objektive Masseinheit, welche exakt und wohldefiniert die Wärme eines Stücks Materie zu bestimmen hat, den grössten Kontrast, die stärkste Opposition zur rätselhaften Anlage der formalen Innovation und jenem symbolhaftem Archaismus und ruft damit den grössten Verfremdungseffekt des Bildes hervor, da „es absichtlich für eine vom Automatismus befreite Wahrnehmung geschaffen ist und das Ziel des Schöpfers dieses Künstlerischen ist, und es ‘künstlich’ so gemacht ist, dass die Wahrnehmung bei ihm aufgehoben wird und ihre höchstmögliche Kraft und Dauer erreicht.“<sup>178</sup>

Am Ende der realistischen Darstellung und vor der totalen Gegenstandslosigkeit steht die nackte Demonstration des unbearbeiteten Objekts selbst, der Verzicht auf jegliche immanente Strukturierung und Zeichenmanipulation. Dieses vorgefundene Objekt selbst, zunächst als *objet trouvé* dann als sogenanntes *ready-made*, wie es später von Duchamp isoliert und bar jeglicher manueller Bearbeitung ausgestellt wurde, wird allein dadurch zum ästhetischen Faktum, dass es aus dem praktischen Kontext herausgehoben und im bildnerischen (Picasso, Malewitsch) oder musealen Kontext (Duchamp) akzentuiert wird. Der Künstler unterlässt es, die manuell geformte Materie (Ölfarbe, Graphit) stellvertretend für etwas Gegenständliches, Wirkliches, Imaginäres zu gestalten, er löst den seit der Renaissance gültigen homogenen Formverband der Malerei oder Skulptur in einer diskontinuierlichen Präsentation auf. Die realen Gegenständen werden entweder in einer Kontrastmontage zusammengefügt oder lösen abgekapselt von ihrem Funktionszusammenhang im Rahmen ihres neuen, ungewöhnlichen Kontextes Differenzempfindungen aus, wodurch sie als Verfremdungsobjekt Kunstcharakter adaptieren, transformieren oder okkupieren, der ihnen selbst gar nicht zu eigen ist. Dieses antiästhetische

---

<sup>178</sup> Viktor Šklovskij, *Kunst als Verfahren*, (1917) in: Jurij Striedter (Hrsg.), Texte der Russischen Formalisten Band I, München: Wilhelm Fink Verlag, 1969, S. 31.



Experiment stellt die Abhängigkeit der ästhetischen Wertung vom Rezeptionskontext bloss, dessen Normzwang gerade durch die Verletzung entblösst wird. In der Collage wird das eingefügte Objekt kontrastierend konfrontiert mit abstrakten Formen und durch das Verfremdungsprinzip wird die gezeichnete Linie zum Ding und das Objekt wird zum abstrahierten, konstruktiven Phänomen, dem die pragmatische Funktion zusehens abhanden kommt – ein künstlerisches Prinzip, das Kurt Schwitters bis ins konzeptuell Äusserste treiben wird.

## 6. Polyperspektive und Merz Kurt Schwitters, *Das Kirschbild*, 1921

In einem frühen Ölbild von Edward Ruscha, *Schwitters* von 1962 (Abb. 34), legt sich eine transparente, dünne Farbschicht über Schwitters Namen, der im Times-Schriftbild an den oberen Rand eines fast quadratischen Blattes platziert wurde, auf das wenig sorgfältig aufgetragene, eher hingewischte ockerne oder erdfarbene Pinselspuren ein weiteres Quadrat zeichnen. Das Bild ist ein Indiz, ein Statement; vielleicht ein Programm? An Randkoordinaten der monochromen Farbfläche, die - handelte sich um eine Landkarte - zur Orientierung die Himmelsrichtungen Ost, West, Süd angäben und die bei einem Ziffernblatt die Vierteileinteilungen mit Drei, Sechs und Neun markieren, sparte Ruscha Rechtecke aus, in die er gefüllte Vorratsgläser malte. Anstelle räumlich abstrahierter Indikatoren werden hier also Einmachgläser malerisch repräsentiert, die etwa Marmelade enthalten könnten und in Künstlerateliers gewöhnlich mit Farbe oder Pinselreiniger gefüllt sind. Der unbestimmte Inhalt von Ruschas Gläsern wechselt farblich im Uhrzeigersinn von Rot über Rotgelb zu Gelb und gibt assoziativ der Imagination Erdbeermarmelade oder Quittengelee vor. Die Typographie von Schwitters Namen scheint einem klassischen Druckerzeugnis entnommen zu sein und erinnert in der Verbindung mit der quadratischen Farbfläche an den Umschlag eines Buches. Die Gläser sind so illusionistisch wiedergegeben worden, als ob sie aus einem Katalog ausgeschnitten und eingeklebt seien -, dennoch ist das gesamte Bild von Hand gemalt, kein Mittel mechanischer Reproduktion liegt der Illusion zugrunde. Obwohl die Intention des Bildes vordergründig nichts weiter als eine malerische Reverenz zu einem in Ehren in den kunsthistorischen Kanon aufgenommenen Künstler zu sein scheint, stiftet eine nähere Inspektion der spärlichen Bildelemente dieser Hommage Verwirrung, die auch eine gründliche Betrachtung nicht auflösen und in kohärente Zusammenhänge setzen kann. Die eigenartige symmetrische Anordnung der

Zeichen wirkt wie die mutwillige Negation von kompositioneller Gestaltung, genügt sich selbst und scheint zur Bedeutung nur in der Abwesenheit und Verneinung etwas beizutragen. Die illusionistisch gemalten, unmotivierten Gläser sprechen Schwitters Collageprinzip Hohn und zitieren es dennoch. Der Kontrast von monochromer, nachlässig aufgetragener, unattraktiver Farbfläche zu der graphisch und mimetisch vollkommenen Darstellung von Schrift und Objekt wirkt wie in ein unerträglicher Bruch.

In keinem anderen Werk sollte Ruscha so unverhohlen auf den ‚Einfluss‘ eines Künstlers hinweisen, wobei durch die besondere formale Lösung in dem Bild weitere, nicht so deklamatorische Vorbilder und geistige Väter mitverwoben sind. Jasper Johns *Tennyson* von 1958 (Abb. 35) mag formal Pate gestanden haben und Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (Abb. 36) als konzeptioneller Nullpunkt des Tafelbildes klingt auch in ihm an. Das Schwittersbild eröffnet Ruschas spezifischen Ausweg aus der Sackgasse der reduktionistischen Ungegenständlichkeit des abstrakten Gemäldes und thematisiert nichtsdestotrotz deren Prinzipien. Gefragt nach der Bedeutung von Schwitters Ästhetik und Werk für die amerikanische Nachkriegsavantgarde, antwortete Ruscha mit der epigrammatischen Aussage: „Without Schwitters nobody of us“<sup>179</sup> und in einem Interview erklärt er unmissverständlich: „I didn’t emulate him (Mondrian) like I did, say, Jasper [Johns]. And, not to digress, but Kurt Schwitters was probably one of the most influential people for me.“<sup>180</sup> Auf dem Rückweg von einer längeren Europareise<sup>181</sup> besuchte Ruscha 1961 in New York das Museum of Modern Art, in dem die Ausstellung *The Art of Assemblage* gezeigt wurde, die jenen skulpturalen, heterogenen

---

<sup>179</sup> Ruscha in einem Gespräch mit dem Autor als Antwort auf dessen Bemerkung, dass Rauschenbergs Werk wohl entscheidend geprägt sei durch die Kenntnis von Schwitters Collagen. Mitschrift 12.9.1998.

<sup>180</sup> Alexandra Schwartz, *Conversation with Edward Ruscha in His Studio, Venice, California, October 29, 1999*, in: dies. (Hrsg.), Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 378.

<sup>181</sup> siehe ausführlicher Kap. III.1.1. Kurzbiographie

Materialgebilden aus den 50er und 60er Jahren in Europa (Dubuffet, Arman, Spoerri, Burri) und den USA (Kienholz, Chamberlain, Rauschenberg) gewidmet ist und deren historische Genese aus der Collage im Kubismus über Futurismus, Dada und Surrealismus wiedergibt.

William C. Seitz stellt im Katalogtext<sup>182</sup> der *Liberation of Objects*, die er in der Collage und Assemblage verwirklicht sieht, im Sinne des Zeitgeists die Befreiung des Wortes voran, die er in der Avantgardedichtung von Apollinaire, Max Jakob, Blaise Cendrars und Marinetti ausgebildet findet und die ihren Vorreiter in Stéphane Mallarmé hatte. Hauptsächlich im Sinne der Rezeptionsgeschichte dürften die ausführlicheren Abschnitte über Mallarmé, Apollinaire, Marinetti und Gide der Wortbildkunst von Ruscha noch nachträgliche Impulse vermittelt haben: Nach Seitz zerfallen in Mallarmés *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* von 1897 die Sätze in Fragmente und durch das typographische Design wirkt die doppelte Buchseite wie ein Bild. Dem einzelnen Wort, das gewöhnliche Objekte benennt, kommt dichterische Eigenständigkeit zu und ihre Verbindung ergibt sich allein aus poetischer Notwendigkeit, wobei seiner Dichtung noch nicht die Ästhetik der *juxtaposition* mit dem Verlust traditioneller, klassischer Bedeutung eigen ist.<sup>183</sup> Apollinaires Gedichte hingegen, die aus disparaten, fragmentarischen, unstimmigen Teilen zusammengesetzt sind, schöpfen ihre Inspiration aus Prospekten, Katalogen, Postern, Anzeigen und dem Film, dessen Montage-Ästhetik ausführlich in einem Eisenstein Zitat angeführt wird.<sup>184</sup>

Die Bedeutung des Kontexts für die Ausbildung von Assemblage wird in einem eigenen Kapitel, *The Collage Environment*, behandelt. In Apollinaires Gedichten aus den Büchern *alcools* und *calligrammes* werden

---

<sup>182</sup> William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, New York: The Museum of Modern Art, 1961.

<sup>183</sup> Seitz beruft sich in Zitaten ausschliesslich auf die Darstellung Mallarmés in Roger Fry, *The Poems of Mallarmé*, New York: New Directions, 1951, idem S. 13.

<sup>184</sup> Endnote 23, S. 151 Eisenstein wird zitiert wie er seinerseits die Technik der Montage als ein Generalprinzip für jeden Vergleich von zwei Fakten und Tatsachen beschreibt. Ohne dass es benannt wird, klingt in dieser Vorstellung eine rudimentäre, vereinfachte Dialektik an.

Konversationsfetzen, Phrasen und Klischees ohne Vermittlung und narrative Kohärenz gegeneinander gesetzt und Sätze und Wörter zu Bildern verbunden. Apollinaires Beschreibung des Konzepts, die seinen *calligrammes* zugrunde liegt, gibt Zentralbegriffe der Ästhetik der Collage vor, die sich wiederum in Bildwerken des Konstruktivismus visualisiert finden:

*Psychologically it is of no importance that this visible image be composed of fragments of spoken language, for the bond between these fragments is no longer the logic of grammar but an ideographic logic culminating in an order of spatial disposition totally opposed to discursive juxtaposition. ... It is the opposite of narration, narration is of all literary forms the one which most requires discursive logic.*<sup>185</sup>

Ohne die Beziehungen theoretisch zu vertiefen, wies der Katalog zur Assemblageausstellung deutlich auf die grundsätzlichen Parallelen und den konzeptionellen Diskurs zwischen den poetischen und literarischen Innovationen und jenen der bildenden Kunst hin, die der äusserst empfänglichen und wissbegierigen Imagination Ruschas Bestätigung für die Ausbildung seiner eigene Bildsprache (im wahrsten Sinne des Wortes) geben sollte.

Die Gewichtung des historischen Überblicks im Bildteil des Katalogs lag selbstverständlich auf der Collage des Kubismus, mehr als nur ein Werkbeispiel wurde von Marcel Duchamp, Kurt Schwitters und Joseph Cornell abgebildet. Obwohl das MoMA Malewitschs Collage *Private of the First Division* bereits besass, wurde in der Ausstellung die Leihgabe vom Stedelijk Museum *Lady at the Advertising Pillar* von 1914 gezeigt, die auch im Katalog abgebildet wird. Duchamp nahm eine zentrale historische Rolle in der Vermittlung und Verbreitung europäischer avantgardistische Kunst durch seine Mitwirkung an richtungsweisenden Ausstellungen, durch seine Sammlungsberatung und gelegentliche Tätigkeit als Kunsthändler sowie

---

<sup>185</sup> Idem S. 15, zitiert nach: Roger Shattuck, *The Banquet Years*, New York: Harcourt Brace, 1985, S. 238.

seine schiere Präsenz im gesellschaftlichen Leben New Yorks der 10er, 20er und 40er Jahre ein. Die Rezeption seines eigenen nicht sehr umfangreichen, hermetischen und erklärungsbedürftigen Werkes, das den Kunstbegriff problematisierte, setzte erst Mitte der 50er Jahre ein und drang ins öffentliche Bewusstsein frühestens durch die Biographie von Robert Lebel von 1959, die retrospektive Ausstellung 1962 im Pasadena Art Museum und die grosse Retrospektive 1966 in der Tate Gallery, London.<sup>186</sup>

Kaum ein Jahr nachdem Schwitters die Technik der Collage als das seiner künstlerischen Veranlagung eigenste Bildmedium intensiv zu nutzen begann und seinen sehr spezifischen Kunst- und Bildbegriff, den er *Merz* nannte, ausbildete, entdeckte 1920 die einflussreiche und umtriebige New Yorker Sammlerin Kathrine Dreier Collagen von Schwitters in der Berliner Galerie *Der Sturm*.<sup>187</sup> Obwohl Schwitters trotz verzweifelter Bemühungen um Zuflucht vor den Nazis nie die Möglichkeit hatte, die USA selbst besuchen zu können, sollte nicht allein aufgrund der Initiative von Kathrine Dreier und der von ihr mit Marcel Duchamp und Man Ray gegründeten Ausstellungsinstitution für Moderne Kunst, der sogenannten *Société Anonyme Inc.*, eine konstante und insbesondere in den Nachkriegsjahren wachsende Schwittersrezeption in New York einsetzen. Schwitters war in der von der Société organisierten Grossausstellung *International Exhibition of Modern Art* im Brooklyn Museum 1926 mit elf Werken vertreten und stellte durch seine Freundschaft und Kontakte zu nordeuropäischen abstrakten Künstlern für Dreier - ähnlich wie Duchamp, der ihn mit Dreier

---

<sup>186</sup> Zu Duchamp siehe aus der umfangreichen Literatur die neuesten Erscheinungen: die Biographie von Calvin Thomkins, *Duchamp. A Biography*, New York: Henry Holt and Company, 1996. Zu seinem Werk: David Joselit, *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge und London: The MIT Press, 1998. Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, Klaus Boer Verlag, 1993.

<sup>187</sup> Zu Schwitters' Rezeption in USA siehe: Karin Orchard, *Die Beredsamkeit des Abfalls. Kurt Schwitters' Werk und Wirkung in Amerika*, in: Susanne Meyer-Büser und Karin Orchard (Hrsg.), *Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis heute*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, Ausstellungskatalog, 2000, S. 280-289. Gunda Luyken, *Schwitters und Amerika oder das Planen einer Karriere im Land der unbegrenzten Möglichkeiten*, in: Sigfried Gohr und Gunda Luyken (Hrsg.), *Kurt Schwitters. Ich ist Stil*, Amsterdam: Stedelijk Museum, Ausstellungskatalog 2000, S. 31-56.

1929 besuchen kam - eine Art Agent und Mittelsmann dar. Auf Dreiers Initiative reiste Alfred Barr 1936, der Direktor des 1929 gegründeten New Yorker Museum of Modern Art, nach Hannover, wo er von Schwitters erster Rauminstallation, dem sogenannten Merzbau nachhaltig beeindruckt war, so dass er durch das MoMA nach dem Krieg an den mittellosen Schwitters ein Stipendium für die Arbeit am Merzbau erwirken konnte. In den einflussreichen MoMA Ausstellungen von 1936 *Cubism and Abstract Art* und *Fantastic Art, Dada, Surrealism* wurden Schwitters Collagen, Merzbilder und Fotografien seines Merzbaus gezeigt und in den Katalogen abgebildet. Sein Werk stellte denn auch nach dem Krieg einen integralen Bestandteil der Ausstellungsplanung des MoMA dar, das eine Einzelausstellung, die dann erst 1985 stattfinden sollte, und eine internationale Gruppenausstellung zum Thema Collage vorbereitete, die schliesslich nach Schwitters Tod Ende 1948 mit zahlreichen Werken stattfand und von Clement Greenberg begeistert besprochen wurde:

*The collage medium has played a pivotal role in twentieth-century painting and sculpture, and it is the most succinct and direct single clue to the aesthetic of genuinely modern art. Once able to appreciate collage, or papiers collés, as practiced by the cubist masters, one is in the position to understand what painting has been about since Manet first laid his shapes in flat.*<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Clement Greenberg, *Review of the Exhibition Collage* (*The Nation*, 27 November 1948), in: John O'Brien (Hrsg.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume 2, Arrogant Purpose 1945-1949*, Chicago und London: The University of Chicago Press, 1986, S. 259. Greenberg führte seine formalistische Kunsttheorie zur *flatness* des abstrakten Bildes, die er in der Technik der Collage vorbereitet sah, in zwei weiteren, jeweils überarbeiteten, Aufsätzen aus: *The Pasted-Paper Revolution* erschien im September 1958 in ARTNews und wurde wiederabgedruckt in John O'Brien (Hrsg.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume 4*, Chicago und London: The University of Chicago Press, 1993, S. 61-66. Der Aufsatz *Collage* von 1959 erschien in Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press 1961, S. 70-83 und wurde wiederabgedruckt in: Hoffman, Katherine (Hrsg.), *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, S. 67-77. Zum aktuellen methodologischen Diskurs siehe Tom Crow, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, in: ders., *Modern Art in the Common Culture*, New Haven: Yale University Press, 1996, S. 3-37. Lisa Florman nimmt Bezug auf Greenberg und Crow in: Lisa Florman, *The Flattening of "Collage"*, in: *October* 102, Cambridge: October Magazine and MIT, Fall 2002, S. 59-86.

Im selben Jahr - wiederum von Dreier initiiert - wurde auch in der kommerziellen Pinacotheca Gallery von Rose Fried die erste Einzelausstellung von Schwitters gezeigt, aber erst Anfang der 50er Jahre in den umfangreichen Ausstellungen der Sidney Janis Gallery konnte Schwitters Werk auch mit finanziellem Erfolg vermarktet werden. Robert Rauschenberg, der ein Künstler von Betty Parsons Galerie gegenüber von Sidney Janis Räumen war, wird mit Schwitters Werken spätestens durch die Ausstellung *Dada 1916-1923* im Frühjahr 1953 in der Sidney Janis Gallery bekannt geworden sein. Das erste umfängliche Buch über die Collage, in dem Schwitters in einem eigenen Kapitel ausführlich besprochen wurde, publizierte Harriet Janis, die Ehefrau von Sidney Janis 1962.<sup>189</sup> Ab den frühen 60er Jahren übernahm dann die Marlborough Fine Art Gallery den Nachlass von Kurt Schwitters.

Die erste Überblicksausstellung zur Collage fand allerdings in der legendären *Art of the Century Gallery* von Peggy Guggenheim bereits 1942 statt, die schon 1938 in ihrer Londoner Galerie Schwitters gezeigt hatte. Peggy Guggenheim lud auch junge Abstrakte Expressionisten wie Robert Motherwell und Jackson Pollock ein, sich mit Collage auseinanderzusetzen und sich an der Ausstellung zu beteiligen. Dass den abstrakten Expressionisten, ausgenommen Clyfford Still und Barnett Newman, die Technik der Collage ästhetisch nicht fremd war, zeigen gelegentliche Arbeiten, aber systematisch sollte sich fortan vor allem Motherwell die Technik aneignen. In seiner Funktion als Kritiker und Historiker war es auch Motherwell, der die erste Übersetzung von Schwitters Schriften in der Textsammlung, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, herausgab und mit dem programmatischen Text *Merz* einen Einblick in dessen Kunsttheorie ermöglichte.

Die kritische Rezeption der Moderne in der amerikanischen Nachkriegszeit knüpfte bei der Suche nach Vorläufern und bei der

---

<sup>189</sup> Janis, Harriet and Blesh, Rudi, *Collage. Personalities, Concepts, Techniques*, Philadelphia: Chilton Company, 1962.



Entwicklung ihrer Ästhetik aus sehr unterschiedlicher Motivation an den Werken von Duchamp und Schwitters an. Beide galten als Künstler für Künstler, deren Werke ein gewaltiges ästhetisches Potential entfalteten, das bis heute nachwirkt und in jenen Sätzen zum Ausdruck kommt, die auf dem Höhepunkt der Schwittersrezeption geschrieben wurden:

*Schwitters moved from dada to a prophecy of this generation's leap from anti-art's social and esthetic protest to the calm acceptance of our harvest of junk as an act of moral and esthetic integrity, as the only realistic course. Their intellectual god is Marcel Duchamp who preceded dada, then transcended its negative limitations; their guide is Schwitters who heard the mute eloquence of our waste.*<sup>190</sup>

Die ästhetische Nobilitierung von sogenanntem Abfall als bildwürdiges, gestalterisches Element, das obsessive Sammeln, Suchen, Aufbewahren und Exponieren von Resten unseres hochindustriellen Zeitalters, die Zusammenstellung und Vermischung selbstbedeutsamen und bewerteten Unrats mit den hehren Mitteln der Ölmalerei, die sozialkritische, antibürgerliche Geste im Kontext der durch einen Weltkrieg in ihren Grundfesten erschütterten Zivilisation sind Topoi in der Literatur zu Schwitters und der Assemblage, die einer formalen Beurteilung von Kompositionskriterien, plastischen Wirkungen, Anordnungen und dem jeweiligen künstlerischen Einsatz des Rohmaterials gegenübersteht. Wie die erstaunlich breite Aufnahme der Collage- und Assemblagetechnik in dem weiten ästhetischen Spektrum in den USA der Nachkriegszeit zwischen abstraktem Expressionismus und Pop Art deutlich macht, liess sich die Technik in die jeweilige ästhetische Ausrichtung leicht einbinden.

Das Oszillieren zwischen subversiver, subkultureller Destruktion mit revolutionärem Unterton gegen jede Form von Establishment, wie es von der dadaistischen Collage genutzt wurde, und der Apotheose der reichen formalen Möglichkeiten von Collage, der geometrischen Vereinfachung im Aufbau, die konstruktiven Effekte, die Akzentuierung des nichtmimetischen

---

<sup>190</sup> Idem, S. 255.

Bildgrundes, die autonomen und spielerisch kollidierenden Materialeigenschaften geben die ästhetische Breite des Mediums wieder und spiegeln sich in einem methodologischen Dilemma der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. Den sozialkritischen Impetus zu kapitalistischer Manufaktur, Massenkultur und Massenmedien analysiert Thomas Crow als fortdauerndes dialektisches Wechselverhältnis der Moderne zwischen affirmativen und kritischen Ansätzen seit Manet, das sich innerhalb eines künstlerischen Werkes wie bei Picassos parallel genutzten Stilen von Kubismus und illusionistischer Malerei nach 1915 oder im Wandel von einer gesellschaftskritischen zur formalistischen Kunstkritik bei Clement Greenberg offensichtlich wird. Crow postuliert ein Muster der Moderne in abwechselnden Provokationen und Rückzugsgefechten, das scheinbare feste Begriffe von etablierter Kultur in neue, überzeugende subversive Konfigurationen überführt, wobei sich dieses Schema als ebenso produktiv für eine affirmative Kultur wie für das kritische Bewusstsein erweist. Dass eine Vereinnahmung avantgardistischer Positionen zur Massen- und Konsumkultur und Warenwelt wechselseitig funktioniert<sup>191</sup>, kann als generalisierende These zur Kultur unter den Bedingungen des entwickelten Kapitalismus statuiert werden, und Schwitters scheint sich dieses Mechanismus in der Rezeption zwischen dadaistischer politischer Agitation und autonomer konstruktiver Abstraktion durchaus bewusst gewesen zu sein, da er sein Werk mit cleverer Werbestrategie und gehöriger Ironie im dialektischen Balanceakt zwischen diesen Polen von früh an propagierte.

---

<sup>191</sup> Ohne genaue Analyse am Objekt (auf welcher methodologischen Basis arbeitet diese Kulturtheorie?) scheint mir die These, ob sich die Avantgarde den Konsumentenwünschen anpasst, zumindest problematisch (eine Frage was zuerst kommt: Henne oder Ei): ... *the avant-garde serves the interests of its actual consumers in a way that goes beyond purely individual attraction to 'quality' or the glamour for the forbidden. In their selective appropriation from fringe mass culture, advanced artists search out areas of social practice that retain some vivid life in an increasingly administered and rationalized society.* Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, in: ders., Modern Art in the Common Culture, New Haven: Yale University Press, 1996, S. 35. Denkbar wäre auch, dass die Kulturindustrie schlicht indifferent zum sozialen Gehalt des Werks ist, und dieselben Marktgesetze wie sie auch Werbe- und Modeindustrie bestimmen, den Wert der künstlerischen Ware festlegen.

1930 beschreibt Schwitters in einer Selbstdarstellung seine künstlerischen Neuanfänge nach dem Krieg, der Kapitulation, dem Zusammenbruch der Monarchie und der Desillusionierung über jegliche Ideologie. Er kontextualisierte inhaltlich die formale Technik und Verwendung von Collage als Ausdruck eines 'Zeitgeistes' im Jahr 1918 als eine existentielle Haltung, die von den Lebensumständen<sup>192</sup> mitgeprägt wurde:

*Und plötzlich war die glorreiche Revolution da. Ich halte nicht viel von solchen Revolutionen, dazu muss die Menschheit reif sein. Es ist, als ob der Wind die Äpfel unreif abschüttelt, solch ein Schaden. Aber damit war der ganze Schwindel, den die Menschen Krieg nennen, zu Ende. Ich verliess meine Arbeitsstelle ohne jede Kündigung, und nun ging's los. Jetzt begann das Gären erst richtig. Ich fühlte mich frei und musste meinen Jubel hinausschreien in die Welt. Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein verarmtes Land. Man kann auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und nagelte. Ich nannte es Merz, es war mein Gebet über den siegreichen Ausgang des Krieges, denn noch einmal hatte der Frieden wieder gesiegt. Kaputt war sowieso alles, und es galt, aus den Scherben Neues zu bauen. Das aber ist Merz. Ich malte, nagelte, klebte, dichtete und erlebte die Welt in Berlin.<sup>193</sup>*

In *Kirschbild*<sup>194</sup> von 1921 (Abb. 37), das 1954 vom Museum of Modern Art in New York angekauft worden war<sup>195</sup>, und im Katalog der Assemblage

---

<sup>192</sup>Eine ausgewogene Beschreibung, wie diese Zeit insbesondere aus einer sensibilisierten, künstlerischer Sicht wahrgenommen wurde, gibt Carl Zuckmayer in seiner Autobiographie, *Als wär's ein Stück von mir*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1966: Der Sturz des Kaiserreichs traf das deutsche Volk, trotz der vorausgegangenen Blut- und Notjahre, ebenso unvorbereitet wie der Kriegsausbruch. [...] Was stattfand, war die Überleitung einer militärisch und wirtschaftlich ruinierten Nation aus ihrer historischen in eine der Gegenwart gemässe, demokratischen Ordnung. S. 259.

<sup>193</sup> Zitiert nach Ausstellungskatalog *Kurt Schwitters. 1887-1948*. Frankfurt a.M./Berlin: Propyläen Verlag, 1986. S. 110, aus: Heinz und Bodo Rasch (Hrsg.), *Gefesselter Blick*, Stuttgart 1930. S. 88-89.

<sup>194</sup> Eines der selteneren grossformatigen Bilder von Schwitters, der die kleinen Collagen Merzzeichnungen nannte, um sie von den grösseren Merzbildern abzugrenzen, die oft Assemblageelemente enthielten.

<sup>195</sup> Das Kirschbild wurde 1922 von Hjalmar Gabrielson, einem Schwedischen Sammler, gekauft. Seine Nichte Brita Holmquist (Gretzer) verkaufte es 1954 an das MoMA, New York. Eine detaillierte konservatorische Analyse des Bildes anlässlich der Schwitters Retrospektive von 1985 findet sich in: Antoinette King, *Kurt Schwitters's Cherry Pictures: Material Change and an Ethical Problem*, in: John Elderfield, *Essays on Assemblage*, Studies of Modern Art 2, New York: The Museum of Modern Art, 1992. Die Akte im

Ausstellung<sup>196</sup> abgebildet wurde, prangt im Zentrum ein Kärtchen mit der graphischen Darstellung eines Zweiges mit Blättern und Kirschen, unter der links in deutscher Fraktur Kirschen und rechts in Romantype das französische Wort für Kirschen *Cerises* steht.<sup>197</sup> Einem Pleonasmus gleich wiederholt das Kärtchen, zentral ins Bild platziert, linguistisch und visuell die gleiche Vorstellung von den (unnatürlichen) gelben Kirschen. In ähnlicher Redundanz erweisen sich die übrigen in das Bild eingefügten Materialien, die von Papier über Stoff, Farbe und Holz eine grösstmögliche Variationsbreite insbesondere bei der stofflichen Qualität und Nuancierung der Textilfragmente zeigt und teilweise geometrische Formen wie Quadrat, Kreis, Rechteck und Rhomboide zeigen. Sie nehmen das von der Merkkarte aufgeworfene Generalthema autonom und in struktureller Analogie wieder auf, ohne allerdings ihren ursprünglichen Funktionszusammenhang, dem sie entnommen worden waren, preiszugeben oder sich gar für ein spezifisches Sinngefüge vereinnahmen zu lassen: Grüne Farbflecken, welche die Farbe der Kirschblätter aufnehmen, finden sich im Bild verteilt, die eigentliche Farbe von reifen Kirschen wird von rötlichen Stoffetzen angedeutet, das Motiv des Astes wurde als Fundholz und im Holz des Pfeifenkopfs verarbeitet, der gelbliche Farbton der Kirschen wird in den verblichenen Papiersorten repetiert, visuelle Referenz als Repräsentation wie bei der Darstellung der Kirschen wird in der Photographie der Kätzchen wiederaufgenommen, und selbst Schrift findet sich in typographischen Abwandlungen und in seinen handschriftlichen Variationen von Sütterlin, über Druckschrift zu lateinischer Schreibschrift. Papier und Leinwand wurden als Bildträger, Holz als Keilrahmen und Bilderrahmen, Bleistift als graphische Spur eingesetzt. Ölfarbe wurde mit seinen sinnlichen und

---

Museum of Modern Art (Cherry Picture 27.54) enthält keine zusätzliche Informationen.

<sup>196</sup> William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, New York: The Museum of Modern Art, 1961. S.

<sup>197</sup> Den von Elderfield hergestellten Zusammenhang zwischen dem Titel des Bildes und Schwitters Kosenamen Kurtchen als Wortspiel (eine gewisse Alliteration ist unleugbar, macht aber die Verbindung nicht sinnvoller oder nachvollziehbarer) kann ich selbst bei grösster Assoziationsfreiheit nicht folgen. Siehe John Elderfield, *Kurt Schwitters*, London: Thames and Hudson, 1985, S. 68.

expressiven Qualitäten genutzt, Schrift und Zeitungsfetzen als Statthalter von Text, der als Diskurs das Kunstwerk zu umweben beginnt. Diese genannten Elemente hatten eine Funktion als traditionelle Bestandteile eines konventionellen Bildes auf Leinwand und finden sich hier zu einer radikal neuen Bildsprache transformiert, die nicht ornamental, dekorativ, expressionistisch oder humoristisch ist. Die Bruchstücke bestehen aus wertlosem, abgenütztem, verwittertem, verblasstem, gerissenem, ausgeschmibbeltem oder aus Müll geklaubtem Material. Dieser Abfall hatte seinen Dienst getan und wäre noch nicht einmal durch Recycling wiederzuverwerten. Die hierarchische, utilitäre Ordnung der konventionellen Gestaltungsmittel eines Gemäldes waren aufgebrochen worden, und ihrem Verfallsprozess enthoben wurden die Materialien als fundamentalste ästhetische Bestandteile mit ihrer materiellen Selbstwertigkeit, ohne Träger, Übermittler, Fragment von Repräsentation zu sein, einander zugeordnet.

Bereits ein Jahr später, 1919, nachdem er jene künstlerische Technik, die er für drei Dekaden obsessiv verwenden sollte, für sich entdeckt hatte, kreierte Schwitters nicht ohne verschmitzte Ironie und als Parodie zu den zeitgleichen Bewegungen wie Kubismus, Futurismus, Suprematismus und in deutlicher Abgrenzung zum Dadaismus für seine vielseitigen künstlerischen Aktivitäten jenen Neologismus *Merz*, den er als Signet und Markennamen einsetzen sollte und zu dem er weniger eine Theorie als vielmehr ein Programm und eine Weltanschauung entwarf, die er in mehreren Manifestos und Statements ausführte und mit möglichst breiter Publizität zu den Ausstellungen seiner Werke veröffentlichte.<sup>198</sup> Das Wort stammte aus einem heute verschollenen Bild, *Merzbild* von 1919 (Abb. 38), in das es als Fragment einer Anzeige der „Kommerz und Privatbank“ eingefügt worden war. Obwohl der Begriff als Neologismus semantisch

---

<sup>198</sup> Siehe Isabel Schulz, „Was wäre das Leben ohne Merz?“ *Zur Entwicklung und Bedeutung des Kunstbegriffs von Kurt Schwitters*, in: Susanne Meyer-Büse und Karin Orchard, (Hrsg.), Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis Heute, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag, 2000.

nicht besetzt ist, lädt ihn die assoziative Nähe zu Reimen wie Herz, Schmerz und Scherz mit Bedeutung stark auf, in die auch seine quasi als Ursprungsmythos stets miterzählte und mitgemeinte Entstehung sowie die phonetische Übereinstimmung mit dem Frühlingsmonat März, der ambivalent zwischen Winterende und Frühlingsanfang steht, einwirkt. Unbestimmbarkeit und Mehrdeutigkeit, die auch als Widerspruch, Paradox, Ironie und Parodie auftreten, erweisen sich als methodisches Prinzip von Schwitters Ästhetik, wie er es in seinem bekanntesten Gedicht *Anna Blume* von 1919 geradezu beschwor, wo es in einer Zeile etwa heisst: „Du bist von hinten, wie von vorne“, was sich auf die physiognomische Erscheinung von Anna, auf sexuelle Praxis oder schlicht auf den Namen beziehen könnte.<sup>199</sup>

Ein Werbeplakat von 1923 (Abb. 39), das für Schwitters hauseigene Zeitschrift wirbt, zeigt in grossen, typographisch schlichten Lettern das Wort *Merz*, unter dem Schwitters nicht nur seine künstlerischen sondern auch die merkantilen Aktivitäten seiner Merzwerbezentrale subsumierte, die das Layout von Reklamen entwarf. Unter seinen Namen setzte er rechts eine Reproduktion des Kirschbilds und links davon das Gedicht *Anna Blume*. Referenzen zu dem Unsinnsgedicht kritzelte Schwitters auch in das Kirschbild. In ungelenker, krakeliger Kinderschrift steht auf der Karte die refrainartige Zeile des Gedichts: „Ich liebe Dir“ – als ob die Karte einst als kindliches Liebesbillett überreicht worden wäre. Trotz seiner ernsthaften und professionellen Versuche, für die er sich der modernsten Kommunikations- und Werbekanäle bedient, die ihm zur Verfügung standen (Vorträge, Reklamen, Werbeschriften, Gruppenausstellungen), dekonstruiert er den allzu seriösen Avantgardeaspekt durch Ironie, wie etwa durch die Einfügung des Zigarettenetiketts *Manoli „Diva“* in das Kirschbild, das durch seine Rahmung einen weiteren selbstreferentielle Aspekt ins Bild einfügt und eine andere Form von bildgenerischem

---

<sup>199</sup> Siehe Helmut Heissenbüttel, *Auguste Bolte und Anna Blume oder die Welt der Sprache*, in: *Kurt Schwitters. 1887-1948*. Frankfurt a.M./Berlin: Propyläen Verlag, 1986.

Metakommentar liefert. Der inzwischen kaum mehr gebrauchte, deutsche Ausdruck 'manoli' bedeutet ‚verrückt sein‘.

Das Ausbalancieren und Harmonisieren von Doppelsinnigkeit, Ironie, Spott, Sozialkritik und künstlerischer Utopie wird in Schwitters' Ästhetik unter dem Begriff ‚werten‘ gefasst und mit dem mathematischen Gleichheitszeichen hinter Merz versinnbildlicht. Merz bedeutet ihm, „die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien.“<sup>200</sup> In dieses ästhetische Grundprinzip, das in seinen theoretischen Schriften zu Merz orakelhaft beschworen wird, fügt sich auch die Positionierung von Merz zwischen Dadaismus und Konstruktivismus, die in dem Werbeplakat durch die schwarzen Balken eines x, zwischen denen die Silbe 'da' eingeschrieben wurde und ein schwarzes Quadrat allegorisiert wurde. Wurde Schwitters' ablehnende Haltung insbesondere zu der radikalpolitischen, antiästhetischen und nihilistischen Agitation von Dada bereits ausreichend beschrieben<sup>201</sup>, steht eine Untersuchung der Rezeption ästhetischer Prinzipien des russischen Konstruktivismus in der Weimarer Republik noch aus.<sup>202</sup> Schwitters hatte Kontakte zu Ivan Puni, der im Herbst 1920 nach Berlin gezogen war, befreundete sich ab 1921 mit El Lissitzky<sup>203</sup> und teilte um 1921 mit László Moholy-Nagy ein Atelier in Berlin<sup>204</sup>. Der

---

<sup>200</sup> Kurt Schwitters, *Die Merzmalerei*, zitiert nach: Friedhelm Lach, (Hrsg.), *Kurt Schwitters. Das literarische Werk*. Köln, 1981, Bd. 5, S. 37.

<sup>201</sup> Siehe John Elderfield, idem S. 32-43 und Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, München: Prestel Verlag, 1984, S. 99-107.

<sup>202</sup> Einen Anfang macht Wulf Herzogenrath, *When did Merz Meet the Black Square?*, in: *Kurt Schwitters*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM, Centre Julio González, 1995, S. 501-504.

<sup>203</sup> Eine lange, tiefe Freundschaft zu Lissitzky, Schüler von Malewitsch, der seine deutsche Frau (Sophie Küppers) in Hannover durch Schwitters kennenlernte, und eine enge fruchtbare Zusammenarbeit folgten daraus, von der unter anderem die Rauminstallationen, Lissitzkys Prounraum und Schwitters' Merzraum, und die Ausgabe Nr. 8/9 von 1924 der Zeitschrift Merz zeugen. Lissitzky kam in Berlin auch mit der russischen Intelligenzia zusammen, u.a. mit Victor Shlovsky: siehe Margarita Tupitsyn, *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*. New Haven and London: Yale University Press, 1999, S. 226.

<sup>204</sup> Dies wird in Klammern beiläufig von Elderfield erwähnt: John Elderfield, *Kurt Schwitters*, London: Thames and Hudson, 1985, S. 122 und in der Lissitzky Biographie, idem S. 226.

Gedankenaustausch muss lebhaft gewesen sein, aber originale Werke waren aufgrund der turbulenten politischen Situation in Russland erst 1922 in der *Ersten Russischen Kunstausstellung Berlin* zu sehen, welche die radikalsten Werke der russischen Avantgarde zeigte.<sup>205</sup> Schwitters bereits formulierter Kunst- und Bildbegriff wird nachhaltige Bestätigung und ästhetische Fundierung erfahren haben, wovon die Collage *Mz 448 Moskau* von 1922 (Abb. 40) mit der Thematisierung des schwarzen Quadrats Ausdruck gibt.

Das Quadrat diente ihm als Emblem, in deren Ecken er die Lettern Merz bei anderen Gelegenheiten einschrieb (Abb. 41). Ebenso wie die Collage die verschiedenartigsten Materialien zu einem homogenen Ganzen zu verbinden hat, suchte Schwitters kontextuelle ästhetische Positionen vom Konstruktivismus über Dada zu De Stijl in Merz zu vereinen. Getrennt von Kreuzbalken, in dessen Schnittpunkt die Namen Mondrian, Schwitters, Kandinsky und Moholy stehen, zeichnete er 1926 schematische, gegenstandslose Konstruktionen dieser Künstler, wohl um die Rezeption seines Werkes in die von ihm gewünschten Kanäle zu leiten und insbesondere von der Verbindung zu Dada zu befreien. Die historische Reflektion über seinen spezifischen Beitrag zur Moderne stellt aber auch einen referentiellen Teil der Werkgenese dar, da er ein zwingender Aspekt des Verfremdungsverfahrens und des Kontextcharakters seiner Collagematerialien ist, die wiederum zeitlichen und natürlichen Alterungsprozessen unterworfen sind, wobei das einzelne Bildelement in der Gesamtkomposition semantisch möglichst nicht heraussticht. Dieses Gleichgewicht des ästhetisch Disparaten, die Synthesis des Unkalkulierbaren und die werkimmente Paradoxie sind Prinzipien, die nicht nur im Merzbegriff enthalten sind, sondern sich auf den utopischen Entwurf

---

<sup>205</sup> Herzogenrath zählt auf: *counter-reliefs by Tatlin, Suprematist monochrome pictures by Malevich, Constructivist pictures and sculptures by Rodchenko, Faktura-Contrast pictures by Shterenberg, text pictures by Altman, space constructions by Mechmetzky, space constructions by Mechmetzky, colour constructions by Popova, material assemblages by Puni*. Idem, S. 502.



des Gesamtkunstwerks erstrecken: „schaffen können wir es nicht, denn auch wir würden nur Teile, und zwar Material sein“<sup>206</sup>.

Die Materialien der Collage wurden in Relation zueinander gesetzt, und von Schwitters wird jener Satz überliefert, der ähnlich auch von Braque geäußert wurde und für Roman Jakobson fundamental für eine strukturelle Wissenschaftstheorie wurde, in der das Prinzip der Relativität in linguistischen Operationen anzuwenden war.<sup>207</sup> Braque soll gesagt haben: „Ich glaube nicht an Dinge, ich glaube nur an ihre Beziehungen.“ Schwitters wollte gemäß seines erweiterten Kunstbegriffs, des „Merzgesamtweltbildes“<sup>208</sup>, also der ästhetischen Durchdringung von Leben und Kunst, „Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt“<sup>209</sup>. Dieser unbedingte, künstlerische Wille zur Vereinheitlichung wirkte sich grundsätzlich strukturell auf alle Medien und Kunstgattungen aus, derer er sich bediente: „I form interrelations which exist, even when I don't recognize them“<sup>210</sup>.

Diese Ästhetik des Relationalen, in der die ‘Ordnung des Diskurses’ nicht bestimmt und gerichtet wird, erschöpft sich in gerade in der Multiplizität der Diskurse, der eine mögliche Umwertung, Umordnung, Umgewichtung grundsätzlich zueigen ist, und erfährt durch die sarkastische Schwitterskritik von Richard Huelsenbeck, des Wortführers von Dada, eine

---

<sup>206</sup> Brief von Schwitters an Margaret Miller, Museum of Modern Art, New York, 11.12.1946. Kopie im Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, zitiert nach: Isabel Schulz, „Was wäre das Leben ohne Merz?“ *Zur Entwicklung und Bedeutung des Kunstbegriffs von Kurt Schwitters*, in: Susanne Meyer-Büse und Karin Orchard, (Hrsg.), *Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis Heute*, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag, 2000, S. 246.

<sup>207</sup> Roman Jakobson, *Einstein und die Wissenschaft der Sprache*, in: Elmar Holenstein, *Von der Hintergebarkeit der Sprache. Kognitive Unterlagen der Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 167.

<sup>208</sup> Kurt Schwitters, *Herkunft, Werden und Entfaltung*, in: *Sturm Bilderbücher IV Kurt Schwitters*, Berlin, o.J. (1920), o.S., zitiert nach: Isabel Schulz, „Was wäre das Leben ohne Merz?“ *Zur Entwicklung und Bedeutung des Kunstbegriffs von Kurt Schwitters*, in: Susanne Meyer-Büse und Karin Orchard, (Hrsg.), *Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis Heute*, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag, 2000, S. 247.

<sup>209</sup> Kurt Schwitters, *Merz* (1924), zitiert nach: Friedhelm Lach, (Hrsg.), *Kurt Schwitters. Das literarische Werk*. Köln, 1981, Bd. 5, S. 187.

<sup>210</sup> Brief von Schwitters an Margaret Miller, Museum of Modern Art, New York, 11.12.1946, idem, S. 250, Endnote 35.

von ihm kaum intendierte Sinnfälligkeit: „Seine Vorliebe zum Klebebild, zum fremden Material [...] zeigte, dass er den tiefen Hang zur Primitivität, zur einfachen Form erkannte. Er wollte weg von der komplizierten, überladenen perspektivischen Gegenwart.“<sup>211</sup> Die ideologisch motivierte Kritik von Huelsenbeck weist über ihren Sarkasmus hinaus auf einen Aspekt, der von der kubistischen Ästhetik bereits thematisiert und problematisiert worden war, der sich aber erst in Schwitters Werk paradigmatisch konstituierte. Huelsenbecks Spott, der Persönlichkeit und Ästhetik von Schwitters unlogisch verquickt, weist mit dem Begriff ‘Perspektivik’ auf den entscheidenden Bruch im Bildverständnis, da es in Huelsenbecks hegelschem Weltbild bei allem Progressismus noch eine perspektivisch gerichtete Wirklichkeit zu geben schien, die dementsprechend auch durch politisch motivierte Aktionen in ihrem Verlauf zu richten wäre.<sup>212</sup> Die perspektivische Rationalisierung des Bildes, der konstruktive Aufbau des Abbildes auf einer zweidimensionalen Fläche nach optischen Gesetzmässigkeiten durch die Linearperspektive implizierte das Primat eines objektiven Realismus für die künstlerische Gestaltung. Das klassische Diktum des Bildes als Fenster zur Wirklichkeit konnte durch die mathematisch fundierten Prinzipien der Linearperspektive erst seine ästhetische Forderung einlösen und stellte ausserdem noch eine absolute wissenschaftliche Wahrheit dar, deren Evidenz jedem Menschen augenscheinlich bewusst wird, selbst wenn er in einem anderen kulturellen oder historische Kontext verwurzelt ist. Die Linearperspektive gab dem Maler ein standardisiertes Mittel an die Hand, einen Bildraum zu schaffen, der die Ordnung einer Welt wiedergab, die den Gesetzen der Mathematik gehorchte. In diesem plausiblen, verständlichen und nachvollziehbaren

---

<sup>211</sup> Richard Huelsenbeck, *Dada und Existenzialismus*, in: Willy Verkauf, Dada. Monographie einer Bewegung, Teufen, 1957, S. 57ff. Zitiert nach: : Susanne Meyer-Büse und Karin Orchard, (Hrsg.), *Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis Heute*, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag, 2000, S. 254.

<sup>212</sup> Zur politischen Ausrichtung von Dada und Schwitters Stellung, sowie Huelsenbecks Stellungnahme um 1960 siehe Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, München: Prestel Verlag, 1984, S. 103-107. Auszug aus Hülsenbecks Brief an Schmalenbrief, Endnote 66, S. 366.

Bildraum sollten sich gemalte Figuren aufhalten, die wiederum nach den harmonischen, gleichmässig gegliederten Bewegungen der Geometrie gestaltet waren.

Da die Lebenswelt der Renaissance von dem Glauben an die Präsenz und Verherrlichung Gottes in allen Lebensbereichen durchdrungen war, musste auch theologisch die Voraussetzung gegeben sein, dass die abbildliche Wiedergabe der Heilsgeschichte unter den Prämissen mathematischer Ordnung dargestellt werden konnte, ja dass “der theoretische, unendliche Raum des Mathematikers und der physikalische Raum, den wir vor Augen haben, ein und dasselbe sind.”<sup>213</sup> Für Leon Battista Alberti, der in seinem Traktat *De pictura* von 1435 Filippo Brunelleschis Experimente und Ideen zur Perspektive schriftlich in jene Regeln fasste, die mit den Prinzipien der Maler seiner Zeit in Einklang standen, waren die optischen Gesetze und die daraus abgeleiteten Normen der malerischen Umsetzung im illusionistischen Gemälde bereits Sinnbilder für die Gegenwart einer höheren Existenz, die sich in mathematischen Gesetzen und durch die harmonische Fügung einer geometrischen Ordnung offenbarte. Die perspektivisch konfigurierten Gegenstände, die in einem Gemälde nachgebildet werden, das als illusionistisches Fenster begriffen wird, vor dem ein statischer Betrachter zentral positioniert wird, nähern sich jenen Wahrnehmungsbedingungen an, unter denen dieselben Gegenstände in “Wirklichkeit” erscheinen.

Der illusionsstiftenden Malerei, die auf der planen Fläche ein räumliches Abbild gibt, ist ein bemerkenswertes theoretisches Paradox inhärent, das von Gottfried Boehm für eine Ausführung zum Bildverständnis aufgenommen wird.<sup>214</sup> Die Bedingung und Voraussetzung des mimetischen Bildes besteht gerade in seiner *nicht-mimetischen* Eigenschaft: die gegebene undurchdringliche Fläche soll eine räumliche Tiefenillusion geben, ihr wird die Metapher des Fensters zugeschrieben, sie

---

<sup>213</sup> Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 24.

<sup>214</sup> Gottfried Boehm, *Die Bilderfrage*, in: idem.

selbst eröffnet aber weder einen transparenten Durchblick, noch reflektiert sie den Blick wie ein Spiegel. In letzter Konsequenz war das Scheitern des Ideals vom perfekten illusionistischen Bild eine bildstiftende Vorbedingung, die in einer steten malerischen Reflexion über den Realitätscharakter des Bildes bestand, die wiederum ihren Metadiskurs etwa in jenen spiegelbildlichen Darstellungen findet, die uns die Kunstgeschichte bescherte.<sup>215</sup> Die perspektivischen Illusionstechniken forderten eine kontinuierliche Deformation der abzubildenden Dinge, um einen Eindruck von Tiefe und Räumlichkeit simulieren zu können. Die phänomenologischen Gegenstände mussten durch Verkürzungen, Farbabstufungen, Auftragsdichte und andere technischen Darstellungsmittel systematisch so bearbeitet werden, dass sie auf der Bildfläche jenem Abbild entsprachen, das der Wahrnehmung von Wirklichkeit gleichartig ist. Nachdem nun die Kubisten in der Nachfolge von Cézanne und den Impressionisten Wahrnehmungsprozesse bei der Bildbetrachtung von der Komposition evoziert wissen wollten, sollte sich dieses Verfahren auch auf die Rezeption des Kunstwerks und die Vorgänge bei seiner Sinnstiftung auswirken.

Indem das kubistische Stilleben die Facetten eines Objekts im wahrnehmenden Bewusstsein simultan wiedergeben will, so dass der Betrachter gleichzeitig ein Wahrnehmungserlebnis und die Erinnerung an eine Wahrnehmungssituation während der aktuellen Bildbetrachtung vollziehen kann, näherten sie sich einer Multiperspektivik an, die anstatt eines idealen Fluchtpunktes mehrere potenzielle Ansichten eines Gegenstandes anbieten. Jakobson weist bereits in seiner Jugendschrift *Futurismus* von 1919 auf die vom "Kubismus kanonisierte Vielfalt der Perspektiven" und brachte dieses Verfahren wissenschaftstheoretisch mit Erkenntnissen der Relativitätstheorie in Verbindung, die den alten absoluten Zeitbegriff in eine relationale Abhängigkeit zum Betrachter setzt, um auf

---

<sup>215</sup> Siehe Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002. Siehe auch Andreas Prater, *Im Spiegel der Venus*, München: Prestel Verlag, 2002.

die erkenntnistheoretische Dimension von automatisierten Wahrnehmungsprozessen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft aufmerksam zu machen.<sup>216</sup>

Durch die Fraktur des homogenen Raumes in einer zweidimensionalen Ebene wird die konstruierte Monoperspektive durch eine unsystematische, polysemantische Multiperspektive ersetzt, wobei im Kubismus die Vorstellung der repräsentativen Einheit - etwa von der Ansicht eines Stillebens - beibehalten wird. Die weitere Dekomposition malerischer Mittel sucht die Bedingtheit von Fläche, Material und ehemals illusionistischen technischen Verfahren zu entblößen und zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung zu machen, die von ihrer repräsentativen Funktion gelöst wird und analytische Qualitäten anzunehmen beginnt. Die perspektivische Dynamik und die kritische Zergliederung, die das konventionalisierte, monoperspektivisch gerichtete Weltbild abzulösen beginnt, wird nicht nur in der praktischen künstlerischen Produktion zu einem analytischen Instrument, sondern wirkt sich auch auf die Interpretation des Bildes aus. Die kubistische Konstruktion fordert ein unmittelbares Sehen, eine stete Vergewisserung des Blicks, der simultan verschiedene, sogar sich widersprechende Interpretationen hervorruft. Diese Ambivalenz der Betrachtung wiederum wird in der Folge produktiv eingesetzt und realisiert sich in der Collage und Montage durch die Einführung von mehreren gleichwertigen Aspekten eines Gegenstandes, so dass schliesslich das Bildmedium produktiv wird in seiner Vermittlung zwischen Bild und Auge, Perception und autoreflexiver Intention des Kunstwerks und seinen etwaigen repräsentativen Möglichkeiten. In *A Cubist Historiography* gibt Wendy Steiner einen Einblick in die interdependenten Zusammenhänge zwischen kubistischer Malerei, Literatur und Literaturkritik, ihren kontextuellen Verquickungen, die sich auf analoge stilistischen Neuerungen reziprok auswirkten und das jeweilige

---

<sup>216</sup> Roman Jakobson, *Futurismus*, 1919, in: Elmar Holenstein, *Roman Jakobson. Semiotik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992. S. 42.

methodische Verfahren in Ableitung und Anlehnung an das künstlerischen zu reflektieren sucht, denn “cubist art is definitionally self-reflexive. This faceting of analytic cubism turns all elements of the represented world into equivalent units. The units in cubist painting [...] were deliberately ambiguous in their reference, as if to show the semiotic nature of painting where even what reference there is is never direct and simple. The techniques of passage and collage were enlisted here, respectively making edges of objects appear and disappear, and clouding the distinction between the elements of the art world and those of the object-world beyond it. The literary methods of punning, contradiction, parody, and world play create a similar state of ambiguity in modern writing, both in terms of the multiple reference of words and the multiple levels of reference – to the world, the text, or language in general.”<sup>217</sup> Jene Zeitungsschnipsel, Holzstücke, Gegenstandsfragmente, Papierstücke und Stoffreste in Schwitters Collage fügen sich nicht zu der einen wesenshaft bestimmten Aussage etwa über den existentiellen Zustand einer in Trümmern liegenden Welt, die durch eine methodisch konsistente Hermeneutik ausfindig zu machen wäre und eine Botschaft offenbart. Jedes einzelne Bildelement trägt seinen ursprüngliche Kontext als Bedeutung mit sich, weist auf seine eigene Geschichte und ehemalige Funktion und fügt sich doch zugleich in einen bildnerischen Kontext, der einen Teilaspekt seiner phänomenologischen Erscheinung betont, ohne seinen ihm ursprünglich zukommenden Assoziationshof zu negieren, wodurch sein Bedeutungsspielraum für den Erfahrungshorizont jedes Betrachters, gleich welche Bildung er mitbringt, offen bleibt. Schwitters Ästhetik geht über Ansätze der kubistischen Collage hinaus, indem er jegliche Perspektivik vermissen lässt und die auf unterschiedlichen Ebenen von Produktion und Rezeption angelegte multiperspektivische Intention des Bildes verlässt. Die Multiperspektive setzt ja immer noch eine einheitliche Vorlage und eine gegenständliche

---

<sup>217</sup> Wendy Steiner, *A Cubist Historiography*, in: dies, The Colors of Rhetoric Problems in the Relation between Modern Literature and Painting, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982, S. 181.

Verbindung zur Repräsentation voraus, doch Schwitters Collagen evozieren das Oszillieren zwischen mehreren Wahrnehmungs- und Wertungsaspekten, sie schaffen Kontraste zwischen der Bildwelt und Objektwelt, Faktum und Fiktion, Realistik und Abstraktion, Selbstreflektion und schnöder Selbstrepräsentation. Im Extremfall sieht sich der Betrachter durch die ausschliessliche Immanenz der Bildoberfläche, wobei die Transformation aus der bezeichneten Gegenständlichkeit in die reine werkimmanente Bildfläche nie vollständig gewollt ist, in einem Zwischenstadium gefangen, das weder die sichtbare Welt einfängt noch eine parallele Welt erschafft, sondern zu einem Muster an Wirklichkeit wird. Doch während man ihre Zeichen dekodiert und verstehen kann, was sie jeweils bedeuten, lässt der perzeptorische Charakter der Collage keine Reduktion des Ganzen auf seine Teile zu. Der Prozess muss weitergehen. Wie im Peirceschen Zeichenbegriff angelegt, schaltet das Werk bei jedem Ansatz die Interpretation ein, nimmt jeden Wink als Anlass und bringt Interpretanten hervor: Um das Verständnis der Zeichen einzuleiten, werden weitere Zeichen hervorgebracht, ein unabschliessbarer Prozess: “The happiest moment of my life was when I discovered that everything is really indifferent.”<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> Kurt Schwitters, *About me by myself*, in: *Little Review*, Mai 1929, zitiert nach: Friedhelm Lach, (Hrsg.), *Kurt Schwitters. Das literarische Werk*. Köln, 1981, Bd. 5, S. 322

## 7. Dichotomie von Text und Textur

### Jasper Johns, *Flag*, 1954

Der kritische Diskurs zu Jasper Johns Bild *Flag* von 1954-55 (Abb. 42) mündet nach mehr oder weniger ausführlichen Bildbeschreibungen jeweils in die Feststellung, dass die von dem Bild aufgeworfenen Widersprüchlichkeiten, Paradoxien, Gegensätze und Antinomien seine strukturelle Modalität bedingt. Fred Orton weist in seinem ausführlichen Beitrag zur Interpretation des Bildes darauf hin, dass *Flag* einen Zeichencharakter annimmt, der es mit einem von Derrida geprägten Begriff als „Unentscheidbare“ ausweist.<sup>219</sup> Jede vermeintlich feststehende Aussage über Herstellung und Motiv des Bildes und über seine Bedeutung wird von einer entgegengesetzten Behauptung konterkariert. Die Gegenständlichkeit der Flagge wirkt eigenwillig abstrakt, die collagierten Zeitungsschnipsel (Abb. 43), die zugleich Grund und Textur angeben, werden mit farbigem Wachs überdeckt, so dass sie teilweise ganz verdeckt werden. Das Motiv der Flagge wird nicht etwa nur vom Bild repräsentiert – es ist nicht der Leinwand aufgemalt, sondern seltsam mit dem Grund verwoben, das Abbild wurde sorgfältig konstruiert.

Die unbestimmte hermeneutische Struktur, die unheimliche verstörende Ambiguität des Bildes fand frühen Ausdruck in einer rhetorischen Frage von Alan R. Solomon, die wiederum die Erschütterung der visuellen Evidenz wiedergeben sollte: *Is it a flag or is it a painting?*<sup>220</sup> Die Betrachtung des Originals weist das Bild fraglos als Tafelgemälde aus und ebenso deutlich erkennen wir in seiner Darstellung die Wiedergabe der amerikanischen Flagge, doch die nähere Untersuchung seiner Herstellung,

---

<sup>219</sup> Fred Orton, *Figuring Jasper Johns. Allegorien eines Künstlers*, Klagenfurt und Wien: Ritter Theorie, 1998, S. 194. Der Begriff „Unentscheidbare“ scheint selbst eher rhetorische Qualitäten zu haben und ist weniger im Sinne einer semiotischen Begriffsdefinition zu verstehen. Er bringt eine Tendenz der Rezeption von *Flag* auf den begrifflichen Nenner. Zur Begriffsbestimmung siehe Jacques Derrida, *Positionen*, S. 90.

<sup>220</sup> Alan R. Solomon, *Jasper Johns*, in: ders. *Jasper Johns*, Ausstellungskatalog, The Jewish Museum, New York, S. 8



seiner malerischen Technik, die Details des produktiven Prozesses verunsichern den Blick, der sich bei der Wahrnehmung im Bild zu verlieren droht und beim Lesen beliebiger Nachrichten vom Dickicht der Zeitungstexte gefangen wird, deren Überschriften und Artikel in Schnipseln unter einer transparenten Wachsicht durchschimmern. Fasst der Blick auch das Motiv in seiner Gesamtheit unschwer auf, wird der Blickpunkt als Gesichtspunkt buchstäblich beim Eindringen in den Bildgrund diffus und losgelöst. Da das Motiv nicht in einen bestimmten Kontext gestellt wird, oder, wie Leo Steinberg feststellt, das Objekt nicht von einem bestimmten Winkel gesehen wird, kann der Betrachter auch keine feste intellektuelle Position beziehen, die etwa ein signifikantes Fragment hervorhebt.<sup>221</sup> Der Künstler selbst verweigert sich einer subjektiven Verortung, die Bestimmung einer Intentionen findet keinen Anhaltspunkt.

Die Verwirrung bei der eingehenden Wahrnehmung eines beim ersten Augenschein eher simpel anmutenden Bildes lässt Max Imdahl von einer Identitätskrise sprechen, da die phänomenale Identität von Fahne und Bild die konkrete Identität von Fahne zu Fahne und Bild zu Bild relativiert.<sup>222</sup> Die Fahne werde zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung ohne aufzuhören, ein Symbol zu sein und Johns stellt die dingliche und malerische Identität wechselseitig in Frage durch eine “monistische Alternativstruktur”: Is it a flag or is it a painting? Insbesondere Imdahls Interpretation von Johns Bild wirft ein methodologisches Dilemma auf, das Johns Frühwerk produktiv, subversiv und ein wenig ironisch einsetzt. Binäre Gegensatzpaare, die eine ausschliessliche Entscheidung verlangen (wie die Aussage: das Bild stellt eine Flagge dar) werden nur um des Diskurses willen zu einem Problemfeld von Identitäten gemacht, als ob die wechselseitige Relationen von Farbauftrag und Motiv keine Einheit

---

<sup>221</sup> Leo Steinberg, *Jasper Johns: the First Seven Years of His Art*, in: ders., Other Criteria: Confrontation with Twentieth Century Art, New York, Oxford University Press, 1972, S. 35.

<sup>222</sup> Max Imdahl, *Probleme der Pop Art*, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Max Imdahl. Reflexion. Theorie. Methode*. S. 239-241. Siehe auch Max Imdahl, *Überlegungen zur Identität des Bildes*, in: idem. S. 381-423.

bilde und einem Bild philosophische Aussagesätze, nach der Art von Syllogismen, zugeschrieben werden können.

Die Beschreibung des Bildes setzt bei der offensichtlichen Wahrnehmung an, dass wir die Flagge als Symbol erkennen, egal auf welches Objekt sie gemalt wurden. Alle weiteren Problematisierungen bei der Besprechung des Bildes kreisen meist um die Vorstellungen von Abbild und Repräsentation der Flagge und um seine grob umrissene und nicht allzu genau spezifizierte malerische Technik. Steinberg gibt in den Bildunterschriften nur Titel und Datum an und bei Imdahl steht ungenau "Öl und Collage auf Stoff". Die ausführliche technische Angabe im Katalog der Johns Retrospektive des Museum of Modern Art<sup>223</sup> "encaustic, oil, and collage on fabric mounted on plywood (three panels)" bezeichnet mit der inzwischen standardisierten (von Johns eingeführten) Angabe 'encaustic' eine Maltechnik der Antike, die von Plinius d.Ä. überliefert wird.<sup>224</sup> Pigmente werden heissem, flüssigen Wachs beigemischt, Pinsel- und Spachtel Spuren mit einem Bügeleisen ausgetilgt und eingeebnet, so dass die Oberfläche glänzt, die Farben strahlen und das Bild einen transluziden Effekt mit Tiefenwirkung erhält, die einem Porträt Ähnlichkeit und Lebendigkeit verleiht. (Abb. 44) Johns Technik aber unterscheidet sich fundamental von der klassischen und unterläuft geradezu ihre hervorstechenden Qualitäten. Johns beantwortet 1977 in einem Brief an William Rubin, Curator am Museum of Modern Art, in dessen Besitz *flag* als Schenkung von Philip Johnson 1973 gelangt war, einige offene Fragen bezüglich der Datierung und des Herstellungsprozesses: "The actual procedure in making those works involved dipping pieces of paper and

---

<sup>223</sup> Die Jahresangabe des Bildes stiftete auch Verwirrung, da auf der Rückseite lediglich 1954 steht, im Bild aber Zeitungsfragmenten mit den Angaben January 15, 1955 und January 15, 1956 eingefügt wurden. Nach Johns selbst und dem Museum of Modern Art muss das Bild auf 1954-55 datiert werden und das Fragment von 1956 wurde aufgrund einer Restaurierung eingefügt. Siehe die Akte zu *Flag* von 1954-55 im Museum of Modern Art.

<sup>224</sup> siehe Fred Orton, *Figuring Jasper Johns. Allegorien eines Künstlers*, Klagenfurt und Wien: Ritter Theorie, 1998, S. 161 und *Encaustic Painting, Britannica 2002 Expanded Edition DVD*. Copyright © 1994-2002 Britannica.com, Inc. Erhalten geblieben sind keine griechischen, nurmehr ägyptisch-hellenistische Beispiele aus Fayyum siehe Abb.

cloth into hot melted encaustic and fixing them to the surface before the encaustic had solidified.“<sup>225</sup> Da er auf das Wachs auch noch Ölfarbe malte, wurde durch diesen komplizierten Prozess die illusionistischen Qualitäten von Enkaustik zunichte gemacht und durch die Konstruktion die abbildliche Relation von Gegenstand und Darstellung einer Flagge zumindest in Frage gestellt.

Johns strukturelle Erschütterung vermeintlich feststehender kunstwissenschaftlicher Bestände wie Abbild, Gegenstand, Repräsentation, Collage, Symbol, Figuration und Abstraktion, Flächigkeit und Objekthaftigkeit des Bildes und das unauflösbare Rätsel einer definitorischen Festschreibung von Johns Bildern liess William Rubin von einer “paradoxical oneness of the picture as painting and image“ sprechen. Die Mehrdeutigkeit seiner Interpretation wird liegt im Motiv begründet:

*Such a peculiar ambiguity cannot be achieved with just any subject ... All John's favorite subjects share an emblematic or 'sign' character. ... Thus the paradox lies in John's reversal of the usual process of representation, by which a three-dimensional from the real world is represented as a two-dimensional illusion. Johns gives his two-dimensional signs greater substance, weight, and texture than they had in reality; in other words, he turns them into objects.*<sup>226</sup>

Die Konzentration auf die Diskrepanz zwischen dargestelltem aber nicht abgebildetem Motiv und dem blossgelegtem Produktionsprozess fand einen Ausweg, indem die Struktur des Bildes eine widersprüchliche Situation nicht nur aufwirft, sondern geradezu produktiv für seine Sinnstiftung statuiert: “Stumm und beredt ... operiert Flagge im Bereich der Unterschiede, wo es erprobte Gegensätze artikuliert und der Artikulation entzieht.“<sup>227</sup> Die unmethodologischen Näherung an das Bild und eine unsystematische Vermischung von Rezeptionsebenen verleiht ihm den

---

<sup>225</sup> Siehe die Akte zu *Flag* von 1954-55 im Museum of Modern Art.

<sup>226</sup> William Rubin zitiert in: Leo Steinberg, *Jasper Johns: the First Seven Years of His Art*, in: ders., *Other Criteria: Confrontation with Twentieth Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, S. 35.

<sup>227</sup> Orton, idem, S. 195.

Nimbus des Widerspenstigen. Wie eine opake Glocke stülpt sich der phänomenologischen Erscheinung der Text seiner Rezeption über mit der von der Interpretation kaum mehr ablösbaren und für seine Sinnstiftung prekär irreführenden Frage: Is it a flag or is it a painting? Erschüttert und vage geworden, versagen die Begriffe letztlich ihren Dienst. Was könnte etwa in seiner Identität präziser sein als eine Flagge, die als Statthalter für eine Nation einsteht? In der Tat behält das Bild und seine Elemente ihre Identität, die Flagge, die Farbe, das Wachs, die Zeitung, wiewohl sie eingebunden werden in einen ästhetischen Kontext und dadurch eine neue Relevanz gewinnen.

Die phänomenologisch angelegte Struktur von *Flag* nimmt geradezu programmatisch als Metakommentar seine verschlungene und problematische Rezeption vorweg, wenn dem Bild buchstäblich auf den Grund gegangen wird. Rubin verweist mit dem Begriff *emblematic* in der Tat auf eine Relation, die visuell offengelegt vom Bild thematisiert wird. Rubin allerdings hatte wohl eher eine Kennzeichnung ähnlicher Motivik in Johns Frühwerk wie Zielscheiben, Zahlen- und Buchstabenbilder und die Landkartenbilder im Sinn. Doch das Emblem als piktorial-literarisches Genre im 17. Jahrhundert verband das bildliche Symbol mit einem Motto oder einem Kommentar in Versen. Text und Symbol allerdings verbinden sich in *Flag* zu einer untrennbaren phänomenologischen Einheit, so dass ihre Signifikate überlappen, was Johns wiederum bewusst einsetzt: “I am concerned with a thing’s not being what it was, with it’s becoming something other than it is, with any moment in which one identifies a thing precisely and with the slipping away of that moment, with at any moment seeing or saying and letting it go at that.”<sup>228</sup> Diese konzeptionelle Indifferenz findet ihren kontextuellen Widerhall in jener Ästhetik, deren Schnittpunkte Johns und Rauschenberg verbindet und ihren Apologeten heute in Marcel Duchamp hat, dem rezeptionshistorisch späte Gnade wiederfuhr. Mitte bis Ende der 50er Jahre sahen sich Johns und

---

<sup>228</sup> Interview mit G.R. Swenson, in: *Art News*, Bd. 62, 10. Februar 1964, S. 43.

Rauschenberg fast täglich und Rauschenberg sagte später: “ He and I were each other’s first serious critics. ... Jasper and I literally traded ideas. He would say, ‘I’ve got a terrific idea for you’ and then I’d have to find one for him.”<sup>229</sup> Der Austausch an Ideen und die produktive Kollaboration waren so eng, dass die originäre Autorschaft grosszügig gehandhabt wurde, wie Johns berichtet: “It is true that I painted a Rauschenberg. Actually, I made two Rauschenbergs. I made a gold leaf painting and I made a later-period Rauschenberg, because I thought I understood them so well that I could make them. But they were missing something. So they were turned over to Bob, who completed them. I believe they were both sold, as Rauschenbergs.”<sup>230</sup> Johns zeigt *Flag* in einer Gruppenausstellung im Mai 1957 in der Leo Castelli Galerie, zu der Robert Rosenblum in einer Besprechung schreibt, dass die Replik einer Amerikanischen Flagge ebenso schwer in ihrer aufrüttelnden Kraft zu erklären sei, wie die *reasonable illogicalities* von Duchamps Readymades, und er spricht den Werken einen lebendigen Esprit an Neo-Dada zu. Da Rauschenberg und Johns das Werk von Marcel Duchamp unbekannt war und ihnen der Dadaismus, nach Johns Aussage, noch weitgehend fremd waren, besuchten sie gemeinsam das Philadelphia Museum of Art, um Duchamps Werk in der Arensberg Collection zu sehen und Johns las Robert Motherwells *The Dada Painters and Poets: An Anthology*.<sup>231</sup>

Einem Paukenschlag gleich steht am Anfang von Johns Werk *Flag*. Wie Phoenix schien das Bild aus der Asche entstiegen zu sein und bestimmte geradezu programmatisch und konzeptionell das weitere Werk. Im Herbst 1954 hatte Johns sein Frühwerk zerstört, das in der Hauptsache

---

<sup>229</sup> Robert Rauschenberg, zitiert in Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc., 1980, S. 118.

<sup>230</sup> Dodie Kazanjian, *Cube Roots*, *Vogue*, Nr. 179, September 1989, S. 729, zitiert in: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospektive*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 125.

<sup>231</sup> Siehe Kirk Varnedoe, idem, S. 127 und Fussnoten 112, 113, 114. Rosenblum benutzte den Begriff Neo-Dada bereits in einem früheren Artikel, *Castelli Group*, *Arts* 31, Nr. 8, Mai 1957, S. 53. Erst ab diesem Zeitpunkt sammelten beide Künstler Duchamp Werke und setzten sich intensiv für die Rezeption seines Werkes ein.

aus Collagen bestand: “What he’d be doing were collages that he would totally paint over in enamel paint.”<sup>232</sup> Geht der Betrachter *flag* auf den Grund, vermag er die in die Farbmasse eingewobenen Zeitungsfragmente zu entziffern. Der Eindruck soll nicht täuschen: Ohne sich dem Bild allzusehr zu nähern schimmern Wörter, Textzeilen, Werbeblöcke, Kopfzeilen und Comicbilder besonders durch die roten Streifen der transparenten Wachsschicht. Der Inhalt der Texte<sup>233</sup> gibt das übliche Nachrichtengemisch einer Zeitung wieder: Häusliche Gewaltszenen, Rezepte, Werbung, wissenschaftliche neben tagespolitischen Neuigkeiten, Immobilienanzeigen, wirtschaftliche Belange, das Fragment einer Landkarte; kurz, das Lesen der Texte entschlüsselt keinen Hinweis auf eine unmittelbare Bedeutung, sie scheinen beliebig und ungeordnet aneinandergefügt worden zu sein. Die Wörter wollen gelesen sein, aber sie offenbaren keine übergeordnete Bedeutung und schliessen sich nicht zu einem Sinngefüge zusammen. Die Nachrichten scheinen trivial und banal zu sein, die Information beliebig. Die schwärzlichen Linien und Flecken und Buchstaben wirken wie Verunreinigungen des konventionellen, affirmativen Nationalsymbols ‚Flagge‘, das sich offen für eine Bestimmung und Festschreibung seiner politischen, kulturellen und ideologischen Werte als Statthalter von Patriotismus präsentiert.

Da sich offensichtlich nicht aus den Inhalten der Zeitungstexte eine Botschaft in Verbindung mit der Flagge entziffern lässt, mag den Texten ein visuelles Substrat zueigen sein, das ihrer Erscheinung Bedeutung beimisst. Johns spärlich erhaltenes Frühwerk verweist durch Fragmente und in seinem komplexen Herstellungsprozess, der sich wie eine handwerkliche Vorstudie zur ausgeklügelten und raffinierten Anwendung in *Flag* und *Target with Four Faces* von 1955 ausnimmt, auf den konzeptionell überragenden Werkbeginn von seinem Freund Rauschenberg. Manche der

---

<sup>232</sup> Rachel Rosenthal in einem unpublizierten Interview mit Calvin Tomkins, 2. Juni 1978 und zitiert in: Kirk Varnedoe, idem, S. 123.

<sup>233</sup> Gründlichst recherchiert und, soweit entzifferbar, ausführlich aber nicht vollständig wiedergegeben bei Orton, idem, S.174-180.

Zettelchen, Dokumentfragmente und Zeitungsfetzen in Johns *Construction with Toy Piano* von 1954 (Abb. 45) nennen die spanischen Ortschaften Madrid und Bilbao und auf einer länglichen Visitenkarte wurde die Adresse des *Hotel Bilbao* gedruckt. Die gleichen Kärtchen fügte Rauschenberg in seine Collagen von 1952 (Abb. 46), die er auf einer Reise in Nordafrika und Italien zwischen Herbst 1952 und Frühling 1953 anfertigte und die sich Johns, der die USA bis dahin nicht verlassen hatte, angeeignet hatte, um dem Objekt einen fremden, exotischen Charakter mit Andenken an Reise und Ferne zu verleihen. In einem kleinen Bild von Johns, *Untitled* von 1954 (Abb. 47) trug er auf zerknülltem, welligen Papier eine pastose, reliefartige grüne Ölmasse auf. Spitze, dunkle Farbkämme alternieren regelmässig mit flachen, lasierenden Streifen. Die malerische Struktur dieses Bildes entspricht jener, die Rauschenberg vor seiner Reise in schwarzen monochromen Bildern der Serie der *White and Black Paintings* anwandte. Einer *tabula rasa* gleich sollte diese Serie nicht nur eine konzeptionelle Basis für Rauschenbergs später daraus entwickelten Bildbegriff darstellen, sondern eröffnet metaphorisch und buchstäblich in ihrer phänomenologischen Erscheinung sein Werk dem ungebundenen Fluss von *readymade* Information als Text, Bild und Sprache.

Als ob Grund und Figur des inflationären Informationsträgers Zeitung geschieden und damit dekonstruiert werden sollten, konzipierte und arbeitete Rauschenberg an den schwarzen und weissen Bildern zur gleichen Zeit, „*so neither would be the answer*“.<sup>234</sup> Die Serie wurde in progressiver Komplexität angelegt, um Antwort, Ausweg, Erprobung von Möglichkeiten gegenüber dem zu Beginn der 50er Jahre vorherrschenden, sich als geradezu doktrinär etablierenden Abstrakten Expressionismus zu finden, wobei Rauschenberg insbesondere die existentialistisch geprägte Subjekt-Bild Relation zu vermeiden suchte, die entweder auf der Produktionsseite durch gesturale Expressivität (Kooning, Pollock) oder auf der

---

<sup>234</sup> Zitiert in: Roberta Bernstein, *Introduction*, in: Robert Rauschenberg. The White and Black Paintings 1949-1952, New York: Larry Gagosian Gallery, 1986.

Rezeptionsseite durch metaphysisch geprägte Einverleibung im Bildfeld (Newman, Rothko) angestrebt wurde. Die uniforme Serie der weissen Bilder bestand aus unmittelbar aufeinander folgenden, modularen Tafeln mit reinen, ungebrochen weissen Oberflächen.<sup>235</sup> (Abb. 48) Einem singulären quadratischen Bild folgte ein Diptychon, dann ein Triptychon bis zu einem siebenteiligen Bild, so dass die Tafeln einer simplen, klaren und rhythmischen Progression folgten und eine absolute axiale Symmetrie in ihren vertikalen und horizontalen Achsen aufwiesen. Aus den Aussagen über diese Serie lässt sich ihre dialektisch-dynamische Konzeption als Voraussetzung für die späteren *Combines* von Rauschenberg verstehen und konzeptionelle Aspekte über das Zeitungsflickwerk in Johns *Flag* erschliessen. Trotz ihres augenscheinlichen Reduktionismus sollte in die weissen Bilder ungehindert Welt in ihrer Erscheinung eintreten können, wie Rauschenberg selbst bemerkt: “I always thought of the white paintings as being not passive, but very – well, hypersensitive. So that one could look at them and see how many people were in the room by the shadow cast, or what time of day it was.”<sup>236</sup> Die ästhetischen Analogien zu John Cages Kompositionen, dessen absolut stilles Werk *4 '33* im Titel die Aufführungszeit angibt, in der die Aufmerksamkeit des Hörers auf unvermeidbare Umweltgeräusche des möglichst bewegungslosen Orchesters geschärft wird und das im intensiven Ideenaustausch mit Rauschenberg am Black Mountain College 1952 entstand, sind evident. Cage nennt die *White Paintings* “airports for the lights, shadows and particles” und seine weiteren Bemerkungen gelten übertragen für seine musikalische Konzeption: “The white paintings caught whatever fell on them.”<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Siehe Walter Hopps, *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*. Houston: The Menil Collection. Houston Fine Art Press. 1991.

<sup>236</sup> Zitiert in Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. New York: Viking Press, 1965. S. 203.

<sup>237</sup> John Cage, *Robert Rauschenberg, Artist, and His Work*, in: ders., *Silence*, Cambridge: The M.I.T. Press, 1967, S. 102/108. Siehe auch: “To Whom It May Concern: the white paintings came first; my silent piece came later.” John Cage, *On Robert Rauschenberg, Artist and His Work*, *Metro 2*, Mai 1962.



Im Gegensatz zu den weissen Bildern, in denen Rauschenberg die Elemente auf ein strenges, fundamentales logisches Minimum reduzierte, legt sich in den schwarzen Bildern eine undurchdringlich zähe Masse über eine gewellte, zerknüllte Oberfläche, als ob sich die schwarzen Bilder im Verborgenen von innen her unsystematisch, zufällig und unförmig füllen. (Abb. 49) Zerknittertes Zeitungspapier wird von dicken, glänzenden und matten Farbschichten aus opakem Emailack überdeckt, so dass Licht auf der Oberfläche reflektiert oder diffus absorbiert wird.<sup>238</sup> In *Untitled* von ca. 1952 schiebt sich zwischen plane, vollständig flache Farbblöcke eine ganze, seitlich gelegte Sportseite des *Asheville Citizen* von Freitag, dem 3. August 1951 mit Reklame für Hertz *Rent-A-Car*, dem Foto einer Wrestling Gruppe, Werbung für Früchte und Gemüse und einem Kreuzworträtsel. (Abb. 50) Da sich über die Zeitung wie ein sich lichternder Nebel schwarze Schleier legen, fügt sich das dünn aufgetragene Schwarz mit Craquelé neben den Textspalten und Fotoreproduktionen ohne räumliche Illusionswerte zu einem Ganzen. Die arrangierte Textualität vermischter Informationseinheiten des lebensweltliche Kontexts, den eine Zeitung präsentiert, verbarg sich ideell unter der Farbschicht, warf Blasen, knitterte faltig, legte die homogene Schicht in Wellen und sollte in der weiteren Entwicklung der schwarzen Bilderserie unter abblätternen Schichten wieder zutage treten.

Diesem Prozess voraus geht die bereits erwähnte Siebenmonatsreise von Rauschenberg und Cy Twombly nach Italien, von der eine Collage mit bemerkenswerten piktorialen Oppositionen erhalten blieb. *Untitled [Mona Lisa]* von ca. 1952 zeigt in einem gitterartigen Raster aufgeklebte Fundstücke, deren hervorstechendste eine schwarz-weiße Reproduktion von *Mona Lisa* ist. (Abb. 51) Wie um ihre prinzipielle gestaltungswürdige

---

<sup>238</sup> Die Thematisierung von Lichteffekten auf den Bildern und die konzeptionelle Nähe zu physischen Wahrnehmungsvorgängen und zur s/w Photographie wären neben ihren phänomenologischen Anklängen zur weissen, unbeschriebenen Seite (Edmond Jabès) und zur Druckerschwärze weitere hermeneutische Aspekte dieser Serie. Siehe Rosalind Krauss, *Perpetual Inventory*, in: Branden W. Joseph (Hrsg.), *Robert Rauschenberg*, Oktober Files 4, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 106.

Gleichwertigkeit zu demonstrieren, fügte Rauschenberg neben den Druck einer perspektivisch sich verjüngende Säulenordnung eine Radierung von messenden Putti als Allegorie von Geometrie und über das Antlitz der Mona Lisa das Abbild einer Qualle, die mit ihren vier Tentakeln zu tanzen scheint. Neben einem arabischen Textfragment dringt fleckig vergilbt Klebstoff durch ein fein gewebtes Stück Stoff. Wie um seine autopoietische Struktur besonders nachdrücklich zur Geltung zu bringen, wurde mit Bleistift eine zweiteiliges Raster aus Rechtecken gezeichnet, in dem als abstrakte sensuelle Konfiguration Fetzen von roter und beiger Folie alternieren. Die visuelle Analogie von Text und Textil steht im Kontext der perspektivischen Konstruktion von Repräsentation und Illusion. Geradezu beispielhaft illustriert diese unscheinbaren Collage unsere Darstellung der paradigmatischen Aspekte des Konzepts der Collage und führt durch die metaphorische Gegenüberstellung von Gewebe und gedrucktem Text ein weiteres Paradigma ein, das den Bildbegriff als Teil eines umfassenden Diskurses auszeichnen sollte.

Die metaphorische Analogie von Text und Gewebe (Faden der Erzählung) reicht bis in die ethymologischen Wurzeln im lateinischen Verb weben, *texere* und zu *téchne*, mit dem die Griechen mehr als das “bezeichneten, was wir heute ‚Technik‘ nennen; sie verfügten hier über einen Inbegriff für alle Fertigkeiten des Menschen, werksetzend und gestaltend wirksam zu werden, der das ‘Künstliche’ ebenso wie das ‘Künstlerische’ umfasst“.<sup>239</sup> In den Begriff fügt sich die ‚Messkunst‘ ein, die jene Putti betreiben, und als dessen vorzüglichstes Hilfsmittel schon den Ägyptern das Seil galt, das von den Griechen wiederum durch Lineal und Zirkel ersetzt wurde, was das “Wesen der bisherigen Messkunst so gründlich änderte, dass etwas vollständig Neues daraus hervorwuchs, eben Mathematik in unserem Sinne”<sup>240</sup>, die wiederum das rationalistische

---

<sup>239</sup> Hans Blumenberg, „*Nachahmung der Natur*“ *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam, 1981, S. 55.

<sup>240</sup> Alfred Sohn-Rethel, *Das Geld. Die bare Münze des Apriori*, Berlin: Wagenbach Verlag,

Weltbild jener perspektivischen Anlage voraussetzte, deren sich in die Tiefe verjüngende Gitterstruktur den Fussboden in jener kleinen Radierung beherrscht, die von einem Zettelchen halb verdeckt wird. Das vordergründige strukturelle Wechselspiel von Raster als Netz, Textilie und Text flicht alle Collageelemente in ein komplexes, sich ergänzendes rhetorisches System.<sup>241</sup>

Rauschenbergs Diskurs zu Zeichen, Bild und Sprache sollte auch die produktive Verwendung und Gegenüberstellung von Textilien und Texten in der Serie der *Red Paintings* bestimmen, in denen die strukturellen Merkmale von *Flag* angelegt sind und die den Übergang zu den komplexen, üppigen *Combines* markieren, in denen Rauschenbergs Bildbegriff zur vollen, eigenständigen Entfaltung kommen sollte. Auf die Frage, warum er in den roten Bildern ausschliesslich diese Farbe wählte, erwiderte Rauschenberg lapidar: "I was trying to move away from the black and white. Black *or* white, not black-and-white. So I picked the most difficult color for me to work in. If you're not careful, red turns black when you're dealing with it."<sup>242</sup> Strukturell unterschieden sich die roten Bilder von den schwarzen aber auch in ihrer Einführung von farbigen Textilien. In *Untitled [Red Painting]* von 1954 wird die Farbe der Stoffstreifen (Abb. 52) im oberen Bildteil durch blaue und gelbe Ölfleckse wieder aufgenommen. Unter dem vitalen Rot, das Assoziationen zu Lebenstrom, Blutbad und Schlachthaus nicht ausschliesst, nehmen die farbgetränkten, faltigen Tücher Konnotationen von Hautfetzen an, doch wie in den schwarzen Bildern wird ein psychoanalytisches Ausufernd durch krude selbstreferentielle Materialtextur und ausserbildliche Verweise eingedämmt. An Texten schimmert die Titelseite der New York Times und ein Comicfragment

---

1990, S. 52f.

<sup>241</sup> Die Relation von Textil, Textur und Text ist geradezu ein literaturwissenschaftlicher Topos. Siehe ausführlich zur Textilmetaphorik und ihrer Bedeutung für strukturalistische und poststrukturalistische Theoriebildung in Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2002.

<sup>242</sup> Barbara Rose, *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York: Vintage Books, 1987, S. 52-53.

durch. Als hervorstechender Hinweis wird auch ein Stück Stoff mit Paisleymuster in der Grösse des Timesblattes unübermalt sichtbar.

1948 studierte Rauschenberg am Black Mountain College bei Joseph Albers, der - in der Tradition des Bauhaus - grossen Wert auf künstlerische Materialstudien legte. Seine Frau, Anni Albers, unterrichtete dort Kurse im Weben und schuf Stoffe mit rectilinearen Streifenmustern und Gitternetzen. (Abb. 53) Kurz nachdem die Albers 1949 das Black Mountain College verlassen hatten, zeigte Anni im Herbst desselben Jahres im Museum of Modern Art ihre Webarbeiten, während Rauschenberg in der Art Students League, einige Strassenzüge entfernt, studierte. Anni Albers Textilarbeiten mit ihrem minimalistischen fundamentalgeometrischen Muster, welches das zugrundeliegende Webgeflecht als Dekoration wiederholt, weisen eine Affinität zu den strukturalen Tiefen eines selbstreferentiellen Bildbegriffs auf, wie er von Rauchenbergs und Johns Ästhetik zelebriert wurde. Dieses Gittermuster, oder *grid*, sollte später in der Ästhetik des Minimalismus seine Urstände feiern, und stellt, wie Rosalind Krauss bemerkt, die piktoriale Verkörperung des Bildträgers dar, um den originären Status der Bildfläche zu demonstrieren: "Through its mesh it creates an image of the woven infrastructure of the canvas."<sup>243</sup> Die metaphorische Übertragung und strukturelle Analogie des Streifenmusters in Albers Textilien zu den Streifen der amerikanischen Flagge, welche die 13 Kolonien symbolisieren sollten, mag nicht allzu weit hergeholt scheinen, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass das Fahnentuch einer Flagge üblicherweise aus gewobenen und zusammengenähten Stoffstücken besteht<sup>244</sup> und bemerkenswert ist auch die bekannte Verwendung ihres Motivs als Quiltedesign wie der *friendship flag* (Abb. 54), die ihrerseits wieder als

---

<sup>243</sup> Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, 1981, in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, S. 160-161. Zum Zusammenhang zu Anni Albers, dem Konzept des *grid* und Quilt siehe James Leggio, *Robert Rauschenberg's Bed*, in: John Elderfield, *Essays on Assemblage*, Studies of Modern Art 2, New York: The Museum of Modern Art, 1992. S. 96-101

<sup>244</sup> Für eine detaillierte Entstehungsgeschichte der amerikanischen Flagge siehe Fred Orton, *Figuring Jasper Johns. Allegorien eines Künstlers*, Klagenfurt und Wien: Ritter Theorie, 1998, S. 116ff.

Inskriptionsfläche für Namen dient, in der sich die Handschrift dem Gewebe fügt.

Johns hingegen ersetzt das textile Gewebe durch eine metaphorische Transformation, indem er den fragmentierten Zeitungstext, der in seiner inhaltlichen Beliebigkeit Ausdruck in dem Ausspruch *same shit, different day* findet, durch die Verwendung von Wachs in den Bildgrund einflcht. Das Medium der Zeitung wiederum lässt Rückschlüsse auf die analoge Signifikanz der piktorialen Message zu, wie John Cage bei Rauschenberg feststellt: “There is no more subject in a *Combine* than there is in a page from a newspaper. Each thing that is there is a subject. It is a situation involving multiplicity. (It is no reflection on the weather that such and such a government sent a note to another.)”<sup>245</sup> Diese produktiv verstandene Indifferenz gegenüber repräsentierten Inhalten und ihrer Anordnung, also jene kompositionelle oder hierarchische Gliederung der zueinander in Verbindung gesetzten Einzelemente im Bild, entspricht dem ästhetischen Prinzip der Indifferenz, das Duchamp in seinem Beitrag zum Symposium anlässlich der Ausstellung *The Art of Assemblage* am Museum of Modern Art 1961 im Zusammenhang mit seinen Readymades geltend machte: “[...] the choice of these Readymades was *never* dictated by an aesthetic delectation. The choice was based on a reaction of *visual indifference* with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anesthesia.”<sup>246</sup> Die Wahl des Objekts bevorzugt eine intentionale Struktur, die eindeutige Aussage über seinen Gehalt verunmöglicht, was durch eine semantische Abspaltung von seinem ursprünglichen Kontext und die Platzierung in einen gänzlich anderen Kontext begünstigt und gefördert wird. Das dadurch provozierte ästhetische Konzept der produktiven Enthaltbarkeit von Kriterien entspricht jenen etwas kryptischen Notizen, die von Rauschenberg auf demselben Symposium vorgetragen wurden:

---

<sup>245</sup> John Cage, *On Rauschenberg. Artist, and His Work*“, *Metro*, vol. 1, Nr. 2, 1961, S. 36.

<sup>246</sup> Joseph Ruzicka (Hrsg.), *Transcript of the Symposium*, in: John Elderfield, *Essays on Assemblage*, Studies of Modern Art 2, New York: The Museum of Modern Art, 1992. S. 135.

“Every minute everything is different, everywhere. It’s all flowing. Where is the basis for criticism, for being right or wrong, without blindly or deliberately assuming or affecting a stop.”<sup>247</sup> Wodurch könnte diese künstlerische Haltung besser demonstriert werden als im Verweis auf das Medium der Zeitung? Als Kulturkritiker betont Marshall McLuhan das formale Schema der Zeitung, das Aussagen über ihren Einfluss auf Erkenntnismodelle und Gesellschaftssysteme erlaubt, da sie ihre Meldungen als ein gemeinschaftliches Bekenntnis in Mosaikform darstellt, um damit die „diskontinuierliche Vielfalt und die Ungereimtheiten des Alltagslebens“<sup>248</sup> auf mehreren Ebenen und aus mehreren Perspektiven darzustellen. Die Mosaikform der Zeitung als Ausdruck des Vorstellungsbildes eines Kollektivs unterstützt und verstärkt die Tendenz zur Teilnahme, zum gemeinschaftlichen Mitmachen. Sie dient nicht nur als Organ zur Demokratisierung der Gesellschaft, sondern drückt formal deren Image aus. Ihre strukturellen Merkmale wurden, nach McLuhan, von der literarischen Avantgarde seit Baudelaire übernommen, und formale Analogien zu Joyce *Ulysses* und Gedichten von T.S. Eliot seien festzustellen.

Wie Christine Poggi zu Picassos Collagen mit Zeitungsfragmenten ausführt, verquicken sich Literatur und Dichtung in brüsker Ablehnung und wechselhafter Einvernahme mit allem, was Zeitung repräsentiert, insbesondere seitdem die Zeitung gegen 1880, als es 70 Tageszeitungen allein in Paris gab, eine Massenleserschaft für sich beanspruchte. Durch die breiten Lesekenntnisse aller Bevölkerungsschichten konnte Lesen allein nicht länger Klassenunterschiede und kulturelle Hierarchien markieren.<sup>249</sup> Insbesondere Mallarmé schöpfte für seine hehre, realitätsabgewandte Poetologie Anregung und Inspiration aus der empörten Absage an den kommerzialen Gebrauch von Sprache. Diese Haltung wiederum nutzte die

---

<sup>247</sup> Idem, S. 137.

<sup>248</sup> Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 316.

<sup>249</sup> Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press, S. 142.

Avantgarde, sich ihrerseits von der symbolistischen Ästhetik abzusetzen. Marinetti etwa pries die Zeitung dafür, dass sie in ihren Kolumnen all die disparaten Ereignisse komprimiert, die simultan an einem einzigen Tag stattfinden.<sup>250</sup> Und Apollinaire schrieb in seinem Gedicht *Zone* im Herbst 1912, kurz bevor Picasso Zeitungsausschnitte in seine Collage einzufügen begann: “Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut / voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux ...“<sup>251</sup> Doch was sich Picasso in erfindungsreicher Manipulation und üppiger Innovationslust aneignete, um die Zeichenkonventionen eines Bildkunstwerks in Anlehnung an Populärkultur und Massenkommunikation grundsätzlich zu hinterfragen, wird von Rauschenberg und Johns in Abkehr von der Autonomisierung der ästhetischen Funktion zum nachhaltigen Hinweis ihrer Kunst als Bestandteil des gesellschaftlichen Systems. Die Einfügung von Zeitungstexten sucht visuell evident zu machen, dass das Bildwerk ein wandelbares Element ist, das mit anderen ausserbildlichen Elementen Beziehungen aufbaut und sein Zusammenhang sich mit den übrigen Sektoren der sozialen Struktur in steter dialektischer Veränderung befindet. Der spezifische Inhalt der Artikel, die ausgeschnittenen Inserate und Abbildungen kommunizieren nicht eine Botschaft, die der Bedeutung des Bildes zukommt oder interagieren mit dem Motiv oder den ungegenständlichen malerischen Werten. Das Einfügen von Zeitungsfragmenten dient aber auch nicht dazu, die Ambivalenz des konventionellen (mimetischen) malerischen Zeichens in einem semiotischen Spiel zu erweisen oder verfremdende Effekte im Kontext der Bildzeichen hervorzurufen, um Brüche im Wahrnehmungsprozess zu erzeugen, die wiederum eine gesteigerte Reflektion über die künstlerischen Mittel zur Folge hätten. Und sie sollen auch nicht eine kreative

---

<sup>250</sup> idem, S. 144. Siehe F.T. Marinetti, *Destruction of the Syntax – Imagination without Strings – Words in Freedom*, in: Umbro Apollonio (Hrsg.), *Futurist Manifestos*, London: Thames and Hudson, 1973. S. 96.

<sup>251</sup> Idem, S. 147. Siehe Roger Shattuck, *Selected Writings of Guillaume Apollinaire*, New York: New Directions Books, 1971, S. 116-117.

Variationsvielfalt aussertraditioneller, autonom gewordener Darstellungsmittel aufzeigen.

Die Zeitung wird hingegen in die Rhetorik des Bildes eingebunden, indem in einem metaphorisch-etymologischen Spiel von Ähnlichkeit und Identität Text und Textur visuell Bezüge aufbauen, die den Text in diesem übertragenen Sinn als Bildgrund und Bildträger ausweist, welche die malerisch emotiven Darstellungsfunktionen wie Farbwert, Gestus, Faktur zum sprachlichen Ausdruck bringen und ohne die eine verbale Vermittlung im kontextuellen Diskurs undenkbar wären. Der metonymische Wert des Zeitungsfragments aber spricht dem Bildwerk die Teilnahme an der unendlich sich fortsetzenden, tagtäglichen Textproduktion zu und synekdotisch nimmt es Teil am grossen Sprachspiel der Diskurse. Dieser umfassende Textbegriff findet seine theoretische Fundierung in der modernen (französischen) Literaturkritik und Semiotik, derzufolge sich jedes Zeichen, ob Kleidung, Geste, tierisches Verhalten, politische Aussage oder Musik, als möglicher 'text' erweist. Dieser textualisierende Blick auf die Welt, der seinen Ursprung bei Roland Barthes und Julia Kristeva im Textbegriff, bei Jacques Derrida im Begriff der Schrift und bei Michel Foucault im Begriff des Diskurses findet, wird dominiert von der Annahme, dass das Denken sich in Sprache vollzieht. Zeichen sollten sich als Teil einer ‚Sprache‘ erweisen, deren soziale Strukturen untersucht werden können, indem ihre verdächtige hierarchische Ordnung, die ihr vom Establishment zugeeignet wird, sich als anfällig für Störungen oder Auflösungen erweist. Was das Bildwerk ersichtlich zu evozieren sucht, lässt sich selbstverständlich nicht in einer historisch und sprachphilosophisch fundierten Definition von 'text' wiederfinden, wiewohl sich Barthes Ausführung *From Work to Text* bis in seine Metaphern sich jener ästhetischen Strategie annähern, die Rauschenberg und Johns evozieren, wenn er von den "weave of signifiers (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric)" spricht.<sup>252</sup> Ebenso wie Einstein für die Wissenschaft eine

---

<sup>252</sup> Roland Barthes, *From Work to Text*, in: Stephen Heath (Hrsg. und übers.), Image.



Relativität des Bezugssystems hinsichtlich des zu studierenden Objekts fordert, sollte nach Barthes die traditionelle Beziehung von Produzent, Leser und Kritiker, die im Werkbegriff aufgeht, durch den kategorienübergreifenden 'text' ersetzt werden. Für die Kunstwissenschaft wird der Textbegriff fruchtbar, wenn wir die Möglichkeit seiner Produktion und Rezeption erwägen: "The Text is experienced only in an activity of production." Entgegen dem üblichen Sprachgebrauch legt dieses Verständnis von Text keinen abgeschlossenen Sprachkorpus vor, sondern realisiert sich erst im Prozess seiner Entstehung. Dieser Textbegriff hilft einmal die besondere autoreflexive Dominanz von Sprache im modernen Bild zu verstehen. Zum anderen beruht jene vom Werk aufgeworfene und von Eco so genannte 'offene' Interpretationsstruktur auf dem dialektischen Verhältnis von *intentio lectoris* und *intentio operis*. Insbesondere die Struktur von Johns oder Ruschas Werken, die einen motivierten Modelleser sowie die Möglichkeit von Kontrolle und Bestätigung des Gelesenen im Bild erfordern, halten das hermeneutische Rad am Rollen: "The text is an object that the interpretation builds up in the course of the circular effort of validating itself on the basis of what it makes up as its result."<sup>253</sup> Und nicht zuletzt äussert sich der Autor indifferent, ironisch oder anekdotisch zu Sujet und Sinnstiftung der Bilder, um einer lebendigen Rezeption (Textproduktion) nicht entgegen zu wirken.

---

Music. Text, New York: Hill and Wang, 1977, S. 159.

<sup>253</sup> Umberto Eco, *Intentio Lectoris. The State of the Art*, in: ders., The Limits of Interpretation, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990, S. 59.

### **III. Das Konzept 'Collage' bei Edward Ruscha**

#### **1. Biographie und Forschungstand**

##### **1.1. Kurzbiographie Edward Ruscha<sup>254</sup>**

Edward Ruscha wurde 1937 in Omaha, Nebraska geboren und wuchs in Oklahoma City auf. Die Familie des Vaters Edward Joseph Ruscha III, stammte ursprünglich aus Böhmen. Die Kinder wurden strikt katholisch erzogen; die Mutter, Dorothy Driscoll Ruscha, unterstützte die frühen künstlerischen Ambitionen ihres Sohnes. Edward hat eine ältere Schwester, Shelby, und einen jüngeren Bruder, Paul. Der Vater arbeitete als Rechnungsprüfer für die Hartford Insurance Company. Über seine Kindheit erzählt Ed: "All my work is connected. I can look back at my life and see threads reaching directly from boyhood into projects that interest me today. Even as a teenager I knew that someday I'd make a cityscape. In Oklahoma City I delivered newspapers, riding along the streets on my bicycle, accompanied by my dog. We covered a two-mile route up one side of town and down the other. It was a constant daily pattern, and I dreamed about making a model of all the houses on that route, a tiny but detailed model that I could study, like an architect standing over a table and plotting out a city."<sup>255</sup> Die Ölindustrie stellte die meisten Arbeitsplätze in Oklahoma City, und Ed wuchs in einer Zeit der Prosperität in Amerika auf. Die Erinnerung an die Verheissungen Kaliforniens und die Landflucht in den 30er Jahren war noch lebendig; jene Vertreibung der kleinen Landbesitzer durch die Mechanisierung in der Landwirtschaft, die insbesondere durch John Fords Film *Grapes of Wrath* nach John Steinbecks Roman künstlerisch verewigt

---

<sup>254</sup> 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.

<sup>255</sup> Marshall Berges, *Edward Ruscha*, Los Angeles Times Magazine, 28. März, 1976, S. 38-41.

wurde: "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."<sup>256</sup>

Ruschas Erzählungen von Oklahoma gleichen den Bildern in David Lynchs Film *Blue Velvet*. Sie zeichnen eine provinzielle Welt unreal-gesitteter Vororte, in deren Gärten die Sprinkler im Takt schlagen, und in denen der Fernseher ständig das Leben begleitet: "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 maybe turn the ignition on in the car and let that run for awhile. It was a weird kind of prosperity that happened."<sup>257</sup> Nachdem er 1956 die Classen High School abgeschlossen hatte, an der er Kunstunterricht nahm und sich eingehend für den Dadaismus interessierte, besuchte er in Los Angeles das Chouinard Art Institute, das er als *bohemian school* bezeichnet, die stark von der *beatnik*-Bewegung gekennzeichnet war im Gegensatz zur Art Center School, deren Zugang in jener Zeit begehrter war.<sup>258</sup>

"When I left Oklahoma and came to the big city, I just left all behind me. Hypocrisy and everything else. If anything I left the so-called spiritual awakening behind when I left Oklahoma."<sup>259</sup> Am Institut malte er zunächst im Stil der Abstrakten Expressionisten. Ein Jahr später sah er Reproduktionen von Jasper Johns *Target with four Faces* und Robert Rauschenbergs *Odalisque* im Print Magazine, die ihn nachhaltig beeindruckten: "I got introduced early on to Walker Evans work, Russian Constructivism and, of course, Abstract Expressionism. When I was in

---

<sup>256</sup> Bernard Brunot, *Interview with Edward Ruscha*, in: Edward Ruscha, Lyon: Musée Saint Pierre Art Contemporain, 1985, S. 89. Siehe auch: Robert Landau, *Outrageous L.A.*, San Francisco, Chronicle Books, 1984, S. 8-9, Interview.

<sup>257</sup> Jaon Quinn, *Art: L.A.R.T. Edward Ruscha*, Interview, März 1984, S. 80-83, Interview.

<sup>258</sup> Thomas Beller, *Ed Ruscha*, Splash, Februar 1989, Interview.

<sup>259</sup> Ruscha wiedergegeben in: Jeffrey Hogrefe, *Confession in Chelsea*, New York: New York Observer, 11 Mai, 1998, S. 26.

school, I painted just like an Abstract Expressionist - it was a uniform. Except that you really didn't have to wear it, you just aped it. It was so seductive: the act of facing a blank canvas with a palette. [...], the only thing to do would be a preconceived image. It was an enormous freedom to be premeditated about my art. [...] I was more interested in the end result than I was in the means to the end."<sup>260</sup> Nach Abschluss des Kunststudiums arbeitete er 1960 für eine Werbeagentur, bei der er Layout und Graphik entwarf. Die Arbeit langweilte ihn aber so, dass er 1961 eine Europareise unternahm, die ihn nach Spanien, Italien, Griechenland, Jugoslawien, Österreich, Deutschland, England, Schottland, Irland und Paris führte. In dieser Zeit fertigte er Collagen und photographierte intensiv. In Paris sah er Werke von Johns und Rauschenberg, deren Kunst ihn zu faszinieren begann. "My first trip to France was exotic and at the same time very "Hollywood". You would be surprised how similar the two places are. Going to Europe was something I was bound to do, like a necessary milestone to pass. I was into popular culture then, not the art of Europe. Going there today, I would seek out the old masters."<sup>261</sup>

Auf dem Rückweg von Europa nach Amerika im Oktober zeigte er seine Werke Leo Castelli, der ihm Unterstützung zusicherte. Im Museum of Modern Art sieht er die Ausstellung *The Art of Assemblage*, die eine systematische kunsthistorische Darstellung der Collage versucht und das Prinzip Collage in Zusammenhang mit der modernen Dichtung seit Mallarmé bringt. 1962 wurde er von Walter Hopps in die Ausstellung am Pasadena Art Museum *New Painting of Common Objects* integriert, die Werke von Joe Goode, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Andy Warhol, Philip Heffertoin, Robert Dowd und Wayne Thiebaud zeigte. Ein Jahr später publizierte er sein erstes Künstlerbuch *Twentysix Gasoline Stations* und erhielt seine erste Einzelausstellung in der Ferus Gallery, wo er unter anderem *Annie* und *Large Trademark with Eight Spotlights* vorstellen kann.

---

<sup>260</sup> Fred Fehlau, *Ed Ruscha, Flash Art*, Januar/Februar 1988, S. 70-72.

<sup>261</sup> Bernard Brunot, *Interview with Edward Ruscha*, in: *Edward Ruscha*, Lyon: Musée Saint Pierre Art Contemporain, 1985, S. 96.

Im nächsten Jahr folgt ein weitere Einzelausstellung in der Ferus Gallery, bei der die Standard Stations Bilder ausgestellt werden. 1967 heiratete er Danna Knego in Las Vegas.

Zu Los Angeles als Inspirationsquelle seiner Bilder äussert er sich widersprüchlich: "Being in Los Angeles has had little or no effect on my work. I could have done it anywhere. I don't see any independent trends here. The climate isn't that conducive to painting."<sup>262</sup> Doch auf die direkte Frage, wie Los Angeles sein Werk beeinflusst habe, sagte Ruscha: "All my work gets affected by the things that attracted me to this town in the first place, together with the little twists in my character that motivate me."<sup>263</sup> Im Dezember dieses Jahres bekam er seine erste Einzelausstellung in New York bei Alexander Iolas. Heiner Friedrich in München zeigte 1970 die Künstlerbücher und durch Henry Hopkins erhielt er die Einladung, Amerika bei der Biennale in Venedig zu vertreten. Auf dem Höhepunkt der Antikriegsaktivitäten boykottierten viele Künstler, darunter Sam Francis und Robert Rauschenberg die Teilnahme an der Biennale, um gegen die Politik der U.S.A. zu protestieren. Nach einigem Zögern entschloss sich Ruscha im Amerikanischen Pavillon einen *Chocolate Room* zu schaffen, der mit 360 Blättern ausgekleidet wurde, auf die er einen Siebdruck mit Schokoladenpaste aufgetragen hatte. In jenem Jahr dreht er auch *Premium*, seinen ersten Film, der auf dem Buch *Crackers* basiert. An der *documenta V* nahm er 1972 teil. Seine erste Einzelausstellung bei Leo Castelli fand 1973 in New York statt und 1975 stellte er seinen zweiten und bisher letzten Film *Miracle* fertig. Henry Hopkins organisierte 1982 die erste Retrospektive seiner Werke im San Francisco Museum of Modern Art, die von Anne Livet kuratiert wurde. Diese Retrospektive wurde noch im Whitney Museum of American Art in New York, der Vancouver Art Gallery, dem San Antonio Museum in Texas und dem Los Angeles County Museum gezeigt. Dem

---

<sup>262</sup> Henry Hopkins, *West Coast Style*, *Art Voices*, vol. 5, Nr. 4, Herbst 1966, S. 68, Interview.

<sup>263</sup> Robert Landau, *Outrageous L.A.*, San Francisco, Chronicle Books, 1984, S. 8-9, Interview.

Musée St. Pierre in Lyon gelang es, die erste grosse europäische Ausstellung von Ruschas Werken 1985 zu organisieren. Die Lannan Foundation wählte 1987 Ruscha für seine erste öffentliche Kommission, um die Miami-Dade Public Library, deren Architekt Philip Johnson war, mit *murals* (Wandgemälden) zu versehen. Er schuf 36 Gemälde für die Rotunde und die Lunetten. Zwei Jahre später fand wiederum eine grosse europäische Ausstellung statt, die vom Centre Pompidou in Paris gemeinsam mit dem Museum Boymans-van Beuningen realisiert wurde und an das Centre Cultural de la Fundacio Caixa de Pensions in Barcelona, die Serpentine Gallery in London und das Museum of Contemporary Art in Los Angeles ging. Das J. Paul Getty Museum vergab 1998 anlässlich seines Neubaus eine Kommission an ihn. Das Gemälde *Picture Without Words* ist mit einer Höhe von sieben Meter das bislang grösste Bild, das der Künstler angefertigt hat. Vom Hirshhorn Museum in Washington, D.C. und dem Museum of Modern Art in Oxford, England wurde die Retrospektive *Edward Ruscha* im Jahr 2000 organisiert, die auch ans Museum of Contemporary Art nach Chicago, ans Miami Art Museum und ans Modern Art Museum of Fort Worth ging. Eine umfangreichere Einzelausstellung mit dem Thema *Edward Ruscha: Made in Los Angeles* wurde 2002 in Madrid im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia gezeigt.

## **2. Die Rezeption Edward Ruschas in der Sekundärliteratur von 1958 bis heute.**

Literatur zu Edward Ruscha liegt weder besonders umfangreich noch besonders substantiiert vor, akademische Arbeiten wurden bisher nicht publiziert. Bevor wir eine chronologische Wiedergabe und kritische Evaluation der erwähnenswerten Texte versuchen, sei zunächst kurz jene Literatur genannt, die Ruschas umfangreiches Werk, das die klassischen Medien Malerei, Zeichnung, Druckgraphik und Photographie umfasst, im Überblick darstellt. Die bislang einzige Monographie von 2003 gliedert das Werk in thematische Gruppen, der Text von Richard Marshall beschreibt recht oberflächlich die Bildmotive. Der Katalog zur Ausstellung des Hirshorn Museum von 2000 lässt ebenso eine eingehende Auseinandersetzung und Kontextualisierung des Werkes vermissen. Die Texte von Neal Benezra, Kerry Brougher und Phillis Rosenzweig bieten nurmehr eine allgemeine Einführung für einen Leser, dem das Werk noch unbekannt ist. Siri Engbergs längerer Aufsatz im Catalogue Raisonné der Editions von 1999 bemüht sich immerhin, die Künstlerbücher und Drucke von Ed Ruscha chronologisch und kontextuell in den Werkzusammenhang einzubetten, aber auch sie enthält sich einer theoretischen oder kunsthistorischen Vertiefung von Ruschas Bildwelt. Die Pionierarbeit der ersten Retrospektive des San Francisco Museum of Modern Art von 1982, dessen Katalog einen wertvollen Einstieg und hilfreiche Ansätze zum Verständnis von Ruschas Werk bietet, zog erstaunlicherweise bis heute keine angemessene Vertiefung weder durch einen Ausstellungskatalog, eine Monographie noch durch eine akademische Arbeit nach sich.

Im ersten Katalog mit kurzem Text zu einer Einzelausstellung von Ruscha in der Alexander Iolas Galerie von 1970 ermittelt Henry Hopkins eine formale Analogie der Bilder zu Piet Mondrian und Ellsworth Kelly, ohne diese Feststellung weiter zu untermauern. Die Bücher und Bilder Ruschas zeichnen handwerkliche Makellosigkeit und die dokumentarische

Wiedergabe von Objekten aus, deren bisweilen überraschende Zusammenstellung an René Magritte erinnere. Für Linda L. Cathcart, der Kuratorin der ersten Museumsausstellung Ruschas in der Albright-Knox-Gallery in Buffalo 1976, reflektiert Ruschas Werk die amerikanische Kultur und gibt dieser Betrachtung Ausdruck, wobei es sich dezidiert in eine Tradition stellt, die zurück zu Edward Hopper, Charles Sheeler und Stuart Davis reicht und insbesondere von Jasper Johns Werk seinen Ausgang nimmt. Cathcart problematisiert die Einvernahme von Ruscha in die Pop Art und in die Konzeptkunst, mit denen ihn entweder das malerische Motiv (Tankstelle) oder das künstlerisch genutzte Medium Buch, das ebendieses Motiv photographisch wiedergibt, verbindet, aber dennoch ästhetische Widerstände formaler oder inhaltlicher Natur aufweist. Annäherungen an künstlerische Strategien zu Dadaismus und Surrealismus und den Werken von Magritte, Dali und Duchamp wird in Bezug auf gewisse überraschende, unerwartete Effekte in Ruschas Büchern, etwa die metaphorische Beschädigung von Wörtern und Objekten in seinen Bildern oder die Metamorphose von Vögeln in Bleistifte, konstatiert. Die Wahl der Wörter, die als Motiv in den Bildern dargestellt werden, geben als Laute und durch ihre konzeptionelle Evokation die malerische Sensibilität von Ruscha wieder, dennoch sei sein Werk schwer fassbar und kaum zu begreifen.

Die Texte im Katalog der Retrospektive von 1982 des San Francisco Museum of Modern Art folgen drei unterschiedlichen Anliegen. Anne Livet, die auch als Kuratorin der Ausstellung fungierte, bemüht sich all die unterschiedlichen Techniken, Motive, Bilder, Wörter und künstlerischen Modalitäten von Ruscha unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Sie stellt einen, wenn auch nicht weiter analysierten Zusammenhang zwischen Collage, den Bildern mit Einzelmotiven und den reinen Wortbildern her, wobei nicht ausgeführt wird, wie Ruschas Emphase auf das Lesen des Bildes und eine persönliche Rhetorik theoretisch zu verankern ist. Die kunsthistorischen Zusammenhänge werden wie üblich allgemein abgehandelt, so dass Ruschas Gegenständlichkeit ihn als *Pop Artist*



auszeichnet, der die Techniken und Bildsprache kommerzieller Kultur abbildet. Die bizarren Objektzusammenstellungen etwa von schwebenden Oliven und Murmeln weisen für Livet auf den latenten Einfluss der Surrealisten im Los Angeles der 50er Jahre hin, wobei Ruschas Ikonographie statt einer Symbolik des Unbewussten kulturelle Metaphern als Bildgegenstand einführt. Ansätze zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit Ruschas künstlerischem Konzept werden angedeutet, wenn Livet etwa eine Unterminierung der Kohäsion von Zeichen und Syntax feststellt. Diese Bemerkungen werden aber weder semiotisch, linguistisch oder literaturwissenschaftlich analysiert noch durch Bildbeispiele methodologisch untermauert und wabbern als unspezifische Rhetorik im Allgemeinen. Dave Hickey nähert sich Ruscha in einem erzählendem Parlando, das seine Bildwelten sprachlich wiedererwecken, durch die Wiedergabe von Gesprächen mit dem Künstler die biographischen Wurzeln seiner Inspiration im Katholizismus entdeckt und durch scharfsichtige Beobachtungen und Reflektionen über sein Hotel in Hollywood Verbindungen zu Ruschas Ikonographie und linguistische Ikonik aufbaut. Gelegentliche Einsprengsel etwa zu Noam Chomskys ersten Prinzip der *transformational grammar* (eine unendliche Anzahl Sätze kann aus einer endlichen Anzahl Wörter, die endliche Ordnungstransformationen durchlaufen gebildet werden) bleiben als intellektuelle Knacknüsse bloße Erwähnung. Peter Plagens Essay situiert Ruscha in kunstkritischer Feuilletonmanier im Kontext des Kunstschaffens im Los Angeles der 60er und 70er Jahre, wobei ironische Kommentare zu Ruschas angeblich absurden, naiven, witzigen Bildschöpfungen die Überzeugung vermitteln, dass der Autor Ruschas Kunst ausser rhetorischen Banalitäten nicht nur nichts Sinnvolles abgewinnen kann, sondern ihm auch künstlerische Qualität abspricht.

In der Einleitung im Katalog der Ausstellung in Lyon von 1985 zitiert Thierry Raspail Mallarmé, ohne aber die Aussagen der Zitate über die inhaltliche Assoziation mit Ruschas Konzept zu verbinden. Raspail fasst in

den theologischen Begriff der Transsubstantiation Ruschas Kombination vom Wort als Abbild, Abbild als Begriff, das typographische Bild eines Wortes als Substanz seiner Bedeutung, oder die Substanz als organische, abstrakte Spur im Bild und er sieht in diesen Strategien die Thematisierung der Trennung von Signifikant und Signifikat. Der Kunstkritiker Peter Schjedahl nennt Ruscha neben John Irwine den Inbegriff der Kunstwelt von Los Angeles, dessen Zeichen aus der Populärkultur gewalttätig und satirisch wirken, weil er die traditionellen Strukturen der Malerei umordnet, aber nie im Gegensatz zu Warhol revolutioniert, sondern den Krampf der piktorialen und linguistischen Konventionen aufrechterhält und blosslegt. Die Assoziation von Ruschas Ästhetik zu religiösem, katholischem Gedankengut ist biographistisch und kaum nachvollziehbar.

Der japanische Kurator Fumio Nanjo siedelt im Katalog zu Ruschas Ausstellung im Institut of Contemporary Art in Nagoya Ruschas Werk zwischen Pop Art und Konzeptkunst an, weil aus ihm ein intellektuelles Statement zu lesen ist, das auf einer Reflektion zeitgenössischer Kultur und Gesellschaft beruht. In allgemeinverständlicher Sprache, ohne wissenschaftlichen Jargon versteht es Nanjo die gesellschaftshistorischen und semiotischen Grundlagen der Postmoderne kurz und knapp zu umreißen. Ruschas Demontage der kommunikativen Funktion von Malerei durch einen offen, unstabilen Bedeutungskern und grundsätzliche Polysemie weist essentielle Merkmale des postmodernen Diskurses auf. Die Akzeptanz plurilistischer kultureller Identität als Falle der Postmoderne kann nur durch Beharren kritischer Praxis umschifft werden und Ruschas Werk, das eine deskriptive Bedeutung vermeidet, verkörpert in der Problematisierung von Repräsentation die kritische Vision, dass im Akt und der Struktur des künstlerischen Objekt sich eine Sinnstiftung vollzieht.

Anlässlich einer Kommission an Ruscha, *murals* für die von Philip Johnson gebaute Miami-Dade Public Library zu entwerfen, wurde vom Lannan Museum in Fort Worth 1988 eine Ausstellung, *Edward Ruscha: Words Without Thoughts Never to Heaven Go*, mit Publikation und Katalog

organisiert. Bonnie Clearwater informiert detailliert über die Entwicklungsgeschichte der Kommission, die Ruscha bereits 1985 zugesprochen erhielt, ausführlich wird auch von der Platzierung der Bildtafeln in der Bibliothek berichtet, technische Details erklärt und die Ikonographie im Werkzusammenhang verankert, sowie die Quellen (etwa Shakespeare's Hamlet) oder die Entstehung der Aphorismen genannt. Wie aufschlussreich für Ruschas Konzept scheinbare Nebensächlichkeiten werden können, machen die formalen Assoziationen zu Bildern in Lunetten deutlich, die gleichzeitig Himmel, Buchseite und Licht signifizieren, und die wiederum komplexe und interessante ikonographische Beziehungen mit anderen Werken aus seinem Oeuvre eingehen: die hermeneutische Indifferenz des Einzelwerkes wird durch gewisse ästhetische Generalthemen somit relativiert und weite Metaphern wie Sanduhr, Masstab und Silhouette eines Schiffs, die im Werk wieder auftauchen, werden im Zusammenhang mit einer Bibliothek bestimmter. Insbesondere die mit *airbrush* gemalten Silhouetten fanden bei den Entwürfen für die Bibliothek ihren Anfang als eine Serie, die eine zentrale Stelle im Werkzusammenhang einnehmen sollte. Christopher Knight sucht sich dem Werk Ruschas über Warhol zu nähern, da sie die Ausbildung als Graphikdesigner verbindet und ihre Motive der Massenkultur entnommen seien. Knight bemerkt, dass die frühen Wortbilder von Ruscha kulturell modulierte Zeichen wiedergeben, die in ihren physischen Ausmassen menschliche Proportion gewinnen und durch ihren figurativen Sinn der Worte eine visuelle Entsprechung im Satz "das Wort ist Fleisch geworden" finden. Photographie in Ruschas Bücher dreht den Sachverhalt um: urbane Elemente werden als linguistische Zeichen vergegenständlicht. Ruschas Kunst dreht sich um die Pole Malerei als Sprachfeld und konstruierte Umwelt als linguistisches Zeichen. Ohne Greenbergs formale Lösung ästhetischer Autonomie und Reinheit des Mediums in "Avantgarde und Kitsch" (1961) anzunehmen, wird Ruschas Kunst in der Thematisierung von Massenkultur durch Humor und Verfremdung vom aufklärerischen Pathos der Malerei getragen, weltliche

mythische Formen (vor allem von Amerikas Kultur als *Edenic Myth*) blosszulegen.

Die europäische Wanderausstellung 1990 von Ruschas Werk, die vom Centre Georges Pompidou, Paris und dem Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam organisiert wurde, ging auch an die Fundacio Caixa de Pensions, Barcelona, die Serpentine Gallery, London und an das Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Die viel zu knappen und kaum informativen Texte für die mehrsprachigen Kataloge stammen von Pontus Hulten und Dan Cameron. Ein Interview von Ruscha mit Bernard Blistène widerlegt nicht nur spärliche Erkenntnisse der Texte (etwa die Bedeutung von Los Angeles als Quelle der Inspiration), sondern gibt auch aufschlussreiche Auskunft zu Ruschas Ästhetik. Cameron arbeitet die Rezeptionsgeschichte von Ruscha auf, dessen Werk im Pop Art Kontext als eher marginal aufgefasst wurde, was nicht nur regionale Gründe hatte (weltweite Aufmerksamkeit wird eher Ostküstenkünstlern zuteil), sondern auch auf die banalen Motiven seiner Bilder zurückgeführt werden kann. Erst die Künstlerbücher wurden von Konzeptkünstlern als bedeutend und einflussreich wahrgenommen. Verallgemeinernde Zusammenfassungen und Aussagen zu Ruschas Bildmotiven offenbaren, dass Camerons sozialhistorischer Ansatz keine Früchte trägt und ihm Ruschas Malerei verschlossen bleibt. Hulten umreißt knapp die kulturgeschichtliche Zusammenhänge zwischen Bild und Wort von mittelalterlichen Illustrationen bis zu Magrittes Surrealismus, analysiert aber weder die historischen Bedingungen noch dringt er tiefer in Ruschas Bildwelt ein.

Im Katalog zu den sogenannten *Liquid Paintings* 1966-1969, die 1993 bei Gagosian Gallery in New York gezeigt wurden, findet sich mit dem Aufsatz *Thermometers Should Last Forever* von Yve-Alain Bois, die bisher gründlichste kunstwissenschaftlich Auseinandersetzung mit Ruschas Werk. Obwohl die Serie der *Liquid Paintings* recht ausführliche Besprechung findet, wirft Bois in aller Prägnanz ein konzeptionelles und historisches Netz über das Gesamtwerk aus und lässt den Künstler

ausführlich zu Wort kommen. Vom argumentativen Kern der Visualisierung von Sprache ausgehend, berührt Bois den Begriff des Rauschens und der Entropie in der Informationstheorie (Norbert Wiener), die Poetologie von Mallarmé, da er Sprache visualisiert und konzeptionalisiert hat, den Russischen Formalismus und seine Protagonisten (Jakobson, Khlebnikov, Šklovskij), die den Zerfall und die Entwertung von Sprache aufhalten wollten. Ruscha aber fehlt der utopische Anspruch der Modernen, er registriert nurmehr den absurden Zeichenwust der Massenmedien, wobei letztlich im Prozess der Signifikation Sinnstiftung unvermeidbar ist. Obwohl Bois dies konstatiert, vermissen wir in den Bildbeschreibungen der Liquid Paintings wie Wahrnehmung paradigmatisch Bedeutung über die formale Analyse hinaus vollzieht, so dass Sprachtheorie phänomenologisch evident wird. Kunsthistorisch sucht Bois eine dialektische Spanne zum Abstrakten Expressionismus aufzubauen, aus dessen Schule Ruscha kommt und von dem er sich dezidiert abzusetzen trachtete, indem er vor dem Hintergrund von Pollocks Retrospektive 1967 am Museum of Modern Art, im Begriff der Gravitation, den die *drip paintings* aufwerfen, eine analoge formale Lesart sieht, die von Bataille im Begriff *informe* theoretisch fundiert wird. Im Formlosen offenbart sich all jenes, was von der Vernunft ungreifbar ist (Lachen, Perversion, Chaos). Indem Pollock nun die Beschreibungsfläche der Leinwand zwischen vertikaler Präsentation und horizontaler Inskription (Produktion auf dem Boden) und die Materialität der Farbe mit Spritzern und Tropfen thematisiert, weist er idealistische Auffassungen von der lauterer Optik des Bildes zurück. Ruschas semantisches Feld nimmt diese Dichotomie auf thematischer Ebene auf und destruiert begriffliche Zuschreibungen. Methodologisch wird Theorie und ihre Illustration bei Pollock in loser Assoziation miteinander verknüpft, so dass nicht nur die Sinnfälligkeit einer bemerkenswerten Beobachtung schwer vermittelbar ist, sondern auch in der Allianz von irrationaler *theory* und polysemantischem Kunstwerk der rationale Diskurs versagt bleibt. Ebenso methodologisch fragwürdig ist die assoziative Verbindung von

Essen (ohnehin in wenigen *Liquid Paintings*), Mund, Sprache und gekotzer Äusserung zu libidinöser Sublimation bei Freud und den präsexuellen Vorerfahrungen des Kleinkinds bei der Nahrungsaufnahme.

Für den deutschen Sprachraum enthält das vom Autor herausgegebene Buch *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild* den methodologisch beispielhaften Aufsatz von Alexandra Gräfin Stosch, *Edward Ruscha. Der veruntreute Logos*. Auf zeichentheoretischer Grundlage untersucht Stosch mit grösstmöglicher Werknähe die medialen Transformationen von gleichartigen Motiven, der Zeichnung *Pool* und die Fotos in dem Buch *Nine Swimming Pools*, da sie als Zeichnung und als Photographie jeweils unterschiedlich wechselseitig bedingende Konnotationen annehmen. Vor dem Hintergrund von McLuhans Medienanalyse werden die Beziehungen von Photographie, Buch und Zeichnung in ihrer Sinnstiftung als „transmediale Polysemie“ dargestellt, also die Botschaften des Bildes zeichentheoretisch und medientheoretisch für eine unabschliessbare Semiose aktiviert.

Siri Engberg berichtet ausführlich im Catalogue Raisonné des graphischen Werkes von 1999 über Ruschas biographischen Werdegang zu einem der wohl bedeutendsten zeitgenössischen graphischen Künstler, wobei sie strikt chronologisch vorgeht und die Entstehungsgeschichte der jeweiligen Editionen wiedergibt und in Einzelfällen auch technische Details und Raffinessen der Herstellung preisgibt. Ihre profunde Kenntnis amerikanischer Graphik und ihrer Druckereien, deren Name inzwischen Tradition und Qualität verbürgt, wird Interessenten graphischer Kunst wertvolle Hinweise geben. Systematisch verweist Engberg die Ikonographie der Graphik auf ähnliche Motive im malerischen Werk und gibt ausführlich den experimentellen Prozess der Drucke mit aussergewöhnlichen Substanzen wie Eigelb, Bier und Schokoladensirup wieder. Eine kunsthistorische oder gar interpretarische Annäherung der Drucke wird bis auf wenige Anmerkungen nicht geleistet.

Obwohl die Rezeption eines anerkannten, reifen und tiefsinnigen Werkes, das bis dato kaum wissenschaftlich aufgearbeitet worden war, eine sorgfältig ausgearbeitete Ausstellung mit essentiellen Katalogbeiträgen gefordert hätte, wurde ebendies von der Ausstellung des Hirshhorn Museum, Washington und Museum of Modern Art, Oxford nicht geleistet. Wiederum beschränkten sich die Organisatoren in Werkauswahl und Texten den Künstler lediglich einem breiten Publikum vorzustellen, anstatt in seine aussergewöhnlich komplexe ästhetische Konzeption einzuführen. Dementsprechend wird Ruschas eigene *Meistererzählung* seines künstlerischen Werdegangs von Neal Benezra unkritisch und simplifizierend wiedergekaut, obwohl doch gerade, wie Warhols Beispiel mehr als deutlich gezeigt habe sollte, selbstbiographische Aussagen nurmehr strategischer Subtext einer ästhetischen Konzeption ist, was insbesondere von Ruscha, der das Primat von Sprache im ästhetischen Diskurs wie kaum ein anderer bildender Künstler reflektiert hat, taktisch bewusst eingesetzt wird. Kerry Brougher hingegen kontextualisiert Ruschas Werk mit analogen künstlerischen Versuchen, die amerikanische Lebenswelt und den Zeitgeist der späten 50er Jahre in Text und Bild wiederzugeben wie Robert Franks *The Americans*, Kerouacs *On the Road* und Nicholas Rays Film *Rebel without a Cause*, wobei unerwähnt bleibt, dass Ruscha den dokumentarischen Anspruch geradezu systematisch unterläuft, indem er deutlich macht, wie stark Photographie von sprachspezifischen Idiomen geprägt ist. Eine Wiedergabe der chronologischen Werkentwicklung in Allgemeinplätzen und banalen kunsthistorischen Verweisen umschifft ohne Tiefgang Ruschas kreatives Spiel mit interpretatorischen Ansätzen und dem Bildwerk als Medium der Kommunikation mit allen (auch theoretischen) Implikationen. Im Gegensatz zu den Ölbildern erlaubten Ruschas Künstlerbücher von Anbeginn einen leichteren kritischen Zugang – womöglich weil sie in ihrer Konzeption sprachlichem Diskurs näherstehen und einen weniger komplexen phänomenologischen Transformationsprozess vom gemalten Motiv, das

Sprache repräsentiert, in analytische Sprache durchlaufen müssen. Phyllis Rosenzweig führt in die von Beginn an positive Rezeptionsgeschichte der Bücher ein und stellt Beziehungen zur dokumentarischen amerikanischen Nachkriegsphotographie und zur Konzeptkunst her, die ihrerseits wieder meist nur als schwarz-weiße Dokumentationen des originären Werks rezipiert wurde oder dokumentarischen Werkcharakter evoziert, der Ruschas massenproduzierten Buchobjekten nahestand und sich bei Robert Smithson, Dan Graham und Bernd und Hilla Becher findet.

In jüngster Zeit hat sich Richard Marshall um Ruscha verdient gemacht und als Kurator die retrospektive Ausstellung *Edward Ruscha: Made in Los Angeles* (2002) und den im Layout grosszügigen und reich bebilderten Katalog am Museum Nacional Centro de Arte Reina Sofía betreut, sowie im Phaidon Verlag eine Monographie (2003) publiziert, die beide im Aufbau etwa dem gleichen Schema folgen. Die Themenvorgabe der Ausstellung liess Marshall Bildmotive aussuchen, die im weitesten Sinne mit Los Angeles zu tun haben und stellt medienübergreifend Werke in den Kategorien *Gasoline Stations, LA Apartments and Architecture, Hollywood and Sunset, LA Landscape, LA Words and The Streets of Los Angeles* zusammen. Neben einer Einleitung und den Texten zu den Kapiteln von Marshall, steuerten David Hickey, der deutlich macht, dass bei Ruscha das Medium ebenso zur Bedeutung beiträgt wie die Information, die ihm eingeschrieben ist, und David Rimanelli essayistische Texte bei. Die Beschreibungen zu den Motiven sind von seltener Naivität und scheinen einer Zeit anzugehören, in die Kunstkritik zeitgenössischer Kunst noch in ihren Kinderschuhen steckte. Die in der Abbildungsqualität nicht minder wertvolle Monographie, die interessante Beispielabbildung aus der Ikonographie der Populärkultur zeigt, wurde in Kapitel eingeteilt, die zwar keinem wirklich systematischen Konzept folgen, aber immerhin die schiere Variationsbreite von Ruschas Imagination und Innovation zeigt. Die Texte enthalten sich vollständig Ansätzen von Interpretation, beschreiben lediglich die im Bild dargestellten Motive und gewähren dürftige



kunsthistorische Hinweise, die sich auf die spärlichen Aussagen dazu von Ruscha beschränken, auf ikonographischen Assoziationen beruhen, auf einer konstruierten Einflussgeschichte fussen und nicht einmal in Ansätzen nachvollziehbare kritische Aussagen erkennen lassen.

## 2. Künstlerischer Kontext von Edward Ruscha zu Beginn der Sechziger Jahre.

*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 ‘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.<sup>264</sup>*

Der vom institutionalisierten Kunstestablishment bis vor wenigen Jahren noch eher stiefmütterlich behandelte Künstler zählt zu den jüngsten einer Generation amerikanisch-europäischer Künstler, die von der Kunstkritik unter der Sammelbezeichnung "Pop Art" subsumiert werden. 1937 in Omaha geboren und in Oklahoma aufgewachsen, lebt und arbeitet Ruscha seit 1956 in Los Angeles. Seine sehr frühe Aufnahme - er verliess 1960 die Kunstschule - in zwei bedeutende Ausstellungen Anfang der 60er Jahre erklärt die unhinterfragte Zuweisung zu einer Kunstrichtung, als diese selbst noch kaum zu einem gemeinsamen Nenner gefunden hatte. 1962 wurden Werke Ruschas in die Ausstellung *New Painting of Common Objects* im Pasadena Art Museum von Walter Hopps, dem Organisator der Ausstellung und Direktor des Museums, aufgenommen. Und schon ein Jahr später finden sich Bilder von Ruscha in der Ausstellung *Pop Art USA* im Oakland Art Museum. Wie lässt sich diese doch sehr frühe und schnelle Einvernahme des Frühwerks von Ed Ruscha zu einer bestimmten Kunstrichtung kaum zwei Jahre nach Verlassen der Kunstschule erklären? Die Differenzen vergleichbarer Tendenzen im Kunstschaffen in London, New York und Los Angeles, die etwa Mitte der 50er Jahre entstanden und

---

<sup>264</sup> Andy Warhol, Pat Hackett, *POPism: the Warhol '60s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, S. 39.

im Nachhinein unter dem Begriff der Pop Art<sup>265</sup> subsumiert wurden, werden zugunsten der Ausarbeitung einer vermeintlich einheitlichen Ästhetik von der Kunstkritik zumeist nivelliert, ohne die doch erheblichen historischen und kontextuellen Unterschiede zu berücksichtigen. In der Regel bemüht die Kritik lieber die Gemeinsamkeiten bei der Motivwahl, Ikonographie und Weltanschauung, als die doch sehr unterschiedlichen Entwicklungen bei der Entstehung einer Bildsprache nachzuzeichnen. In der Tat entwickeln sich ab etwa Mitte der 60er Jahre und im weiteren Verlauf der Geschichte gegenseitige Anregungen und gemeinsame Traditionslinien, so dass die unterschiedlichen Voraussetzungen kaum mehr herauszuarbeiten sind.<sup>266</sup> In London bot sich der Independent Group, einer lockeren Verbindung von Künstlern, Architekten, Schriftstellern und Intellektuellen, die sich bereits 1952 am Institute of Contemporary Art formiert hatten und deren Interesse der amerikanischen Kultur und den Massenmedien galt, ein öffentliches Forum in der Ausstellung von 1956 "This is tomorrow" an der Whitechapel Art Gallery an, für die Peter Hamilton das wohl berühmteste Bild der Pop Art schuf: „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“ (Abb. 55) Die Collage diente als Katalogillustration und Poster für die Ausstellung. Die Ausschnitte stammten aus Magazinen und Comics, die der Künstler John McHale, ein Mitglied der British Independent Group, von einem Besuch in den USA mitgebracht hatte. Hamilton reflektiert in dem Bild die Grundlagen moderner Kommunikationssysteme: Information wird übertragen und empfangen durch Druckmedien, Markennamen und deren Logos, Fernsehen, Film, Photographie, Reproduktionen, Telephon

---

<sup>265</sup> Die Wortschöpfung "Pop Art" wurde von dem Kritiker Lawrence Alloway in dem Artikel "Personal Statement" von 1957 kreiert, von Richard Hamilton begeistert aufgenommen und reflektiert und von Alloway 1958 theoretisch fundiert und wurde seitdem als Sammelbezeichnung für diese Kunstrichtung angenommen. Vgl. Lawrence Alloway, *Personal Statement*, ARK, Nr. 19, Frühjahr 1957, S. 28-29. Richard Hamilton, *Letter To Peter and Alison Smithson*, in: Steven Henry Madoff (Hrsg.), *Pop Art. A Critical History*, University of California Press, 1997, S. 5. Lawrence Alloway, *The Arts and the Mass Media*, in: Steven Henry Madoff, idem, S. 7.

<sup>266</sup> Siehe vor allem den Katalog *Pop Art. U.S./U.K. Connections 1956-1966*, The Menil Collection, Houston, 2001.

und das altertümliche Aufnahmegerät. Auch einige von den Pop Künstlern diesseits und jenseits des Atlantiks favorisierten Motive kamen in dem Bild zum Ausdruck und wurden von Hamilton selbst mit den folgenden Begriffe kategorisiert: “Man, Woman, Humanity, History, Food, Newspapers, Cinema, TV, Telephone, Comics, Words, Tape recording, Cars, Domestic appliances, Space“<sup>267</sup>.

In New York und Los Angeles wurde eine Kunstrichtung, in der ein Programm, eine neue Sprache, ein gemeinsames Ziel zu erkennen war, durch die Aufnahme von Künstlern in Gruppenausstellungen erst geschaffen. Der künstlerische Hintergrund der jeweiligen Künstler war geprägt durch den jeweiligen spezifischen Kontext innerhalb der Städte, befruchtete sich Anfang der 60er Jahre jedoch gegenseitig durch den regen Austausch, zu dem insbesondere das 1962 in Los Angeles gegründete Magazin *Artforum* beitrug, für das Ruscha unter dem Pseudonym Eddie Russia von 1965 bis 1969 das Layout entwerfen wird. In beiden Städten wurden Künstler, die später zum Kanon der Pop Künstler zählten, bereits 1962 in Gruppenausstellungen gezeigt: In der „International Exhibition of the New Realist“ an der Sidney Janis Gallery in New York und in der bereits erwähnten Ausstellung “*New Painting of Common Objects*“ am Pasadena Art Museum in Los Angeles.

Das Kunstschaffen in Los Angeles war bis Ende der 50er Jahre geprägt von dem in künstlerischer Hinsicht provinziellen und peripheralen Charakter der Stadt, eine Avantgarde mit nationalem Einfluss hatte sich nicht ausgebildet. Sicher waren während der Wirren des 2. Weltkriegs bedeutende Schriftsteller (u.a. Thomas Mann, Henry Miller, Aldous Huxley, Bertolt Brecht), Filmemacher (Luis Bunuel, Max Ophüls, Jean Renoir), Komponisten (Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Kate Steinitz) und Sammler (Louise und Walter Ahrensberg hatten 13 Brancusis und einige Duchamps in ihr Haus in Hollywood mitgebracht) aus Europa oder

---

<sup>267</sup> Richard Hamilton, *Richard Hamilton, Collected Words, 1953-1982*, London: Thames and Hudson, 1982, S. 24.

Amerikaner mit europäischer Bildung nach Los Angeles gezogen. Insbesondere Künstler und Sammler, die sich innerhalb des Zirkels der Surrealisten bewegt hatten, sollten einen gewissen Widerhall bei der Ausbildung der Avantgarde in Los Angeles erzeugen, darunter vor allem Man Ray, der 1940 in der Stadt eintraf, 11 Jahre blieb, Vorträge hielt, unterrichtete und Ausstellungen bespielte. 1941 zeigte der New Yorker Kunsthändler Julien Levy zum ersten Mal surrealistische Kunstwerke in Los Angeles. Die physische Präsenz bedeutender Künstler des Surrealismus in den USA markierten das Ende einer Ära, in der amerikanische Künstler gezwungen waren, nach Europa zu reisen, um die Kunst der Avantgarde zu sehen.

In den 40er und 50er Jahren im Westen der USA Künstler zu sein, bedeutete kulturell in feindlichem Gebiet zu siedeln und stellte eine Pionierleistung dar. Der kalifornische Dichter und Künstler Robert Alexander wies darauf hin, dass Dada und Surrealismus zusammen mit amerikanischem Jazz und europäischem Film und Literatur, lebensrettend waren<sup>268</sup>. Während sich in New York der Abstrakte Expressionismus als erste eigenständige amerikanische Kunstform ausbildete, fand in Kalifornien die *Assemblage Art* ihre Vertreter in Wallace Berman, Robert Alexander, George Herms und Ed Kienholz. Viele der Künstler wuchsen in der Zeit der Depression auf und verbrachten die prägenden Jahre ihrer Jugend als Soldat im Zweiten Weltkrieg oder im Korea Krieg. Mit den Künstlern des Abstrakten Expressionismus verband sie, was Jackson Pollock 1950 mit den Worten ausdrückte: "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."<sup>269</sup> In den prosperierenden Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dem Künstler keine besonders nützliche Rolle in der Gesellschaft zuteil. Der

---

<sup>268</sup> Vgl. Ausstellungskatalog, *Lost and Found in California. Four Decades of Assemblage Art*, James Corcoran Gallery, curated by Sandra Leonard Starr, 1988. S. 12-13.

<sup>269</sup> Zitiert nach: idem, S. 13.

Künstler sah sich als Aussenseiter des sozialen und ökonomischen Mainstream. Insbesondere an der Westküste wurde und wird vielleicht immer noch der Amerikanische Traum besonders ausgeprägt geträumt und der Zusammenprall dieses Traums mit der Realität brachte eine Kunst hervor, die sich an Dada, dem wütenden Aufschrei Europas über seinen betrogenen Idealismus während des 1. Weltkriegs orientierte. Jenseits des Traums stand der Kalte Krieg, die Rassentrennung, wachsende Scheidungsraten, Smog, die Paranoia der McCarthy Ära, die Konformität der konsumorientierten Gesellschaft und die Ermordung von 100000 japanischen Männern, Frauen und Kindern durch die Atombombe. Für die subversiven Anklage des American Way of Life stand neben Dada, Surrealismus und Existentialismus auch der schwarze American Jazz Pate, der den eigentlichen roten Faden ausmacht, der in dieser Zeit die Kunst, Dichtung und den Film der USA miteinander verbindet. Im Jazz Musiker sah man die verwandte Seele: Er verstand es den Unwägbarkeiten des Lebens Ausdruck zu verleihen, er lebte die Spontaneität im Guten wie im Schlechten, er wusste die plötzliche Eingebung in ein delikates Netz musikalischer Improvisation zu verweben. Er war der Experte für Metaphern und drückte sich in einer universalen Sprache aus. Der Jazz hatte eine musikalische Form gefunden, die dem fragmentierenden Chaos des gegenwärtigen Lebens Sinn abgewinnen konnte.<sup>270</sup> Jack Kerouac suchte das literarische Äquivalent zum Jazz im *San Francisco Blues* zu finden. Viele Künstler der Westküste, darunter David Park, Hassel Smith, Wally Hedrick und Arthur Richer spielten in Amateurbands. John Alton und Wallace Berman entwarfen die Umschläge von Alben und noch Jahre später bildete Edward Ruscha in einem seiner Künstlerbücher, *Records* von 1971, die Umschläge von Jazzalben ab.<sup>271</sup> Die verschiedenen Kunstsparten

---

<sup>270</sup> Anlässlich der Ausstellung *The New Painting of Common Objects*, schreibt John Coplans in *Artforum* November 1962: "The proverbial dumbness of most younger artists on the West Coast, for example, is a reflection not only of their deep understanding of the lie of the evolution of progress, but also an affirmation of the basis of both Jazz and Beat poetry, that art springs directly from life, with all its anguish." S. 26.

<sup>271</sup> Siehe auch Kristine McKenna, *The Sentimental Musical Tastes of Ed Ruscha*, in:

befruchteten sich gegenseitig, Künstler und Dichter standen in engem Kontakt, Wallace Berman schrieb Gedichte mit Jimmy Witherspoon, Robert Alexander, Stuart Z. Perkoff, David Meltzer und Lawrence Ferlinghetti versuchten sich in der bildenden Kunst. Die Grenzen zwischen den Medien wurden verwischt und 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"<sup>272</sup>.

Los Angeles in den 40er und 50er hatte kein künstlerisches Zentrum wie das San Francisco Art Institute. Die *crème de la crème* der europäischen Kultur blieb weitgehend ohne Kontakt zu jungen, lokalen Künstlern und so gilt es für ausgemacht, dass sich in der Person von Wallace Berman die Initialfigur für das avantgardistische Kunstschaffen in Los Angeles konzentriert.<sup>273</sup> Während der frühen 50er Jahre wurde das Haus von Berman das Zentrum für eine Gruppe junger Leute, die den Kern der avantgardistischen Kunst der ersten Generation bildete. Berman war ein Autodidakt. Er schuf Assemblagen, die dem eklektizistischen Geist des Surrealismus entsprachen und sein Gesamtwerk schloss Kunst, Film, Photographie, Dichtung und das im Selbstverlag produzierte Magazin *Semina* mit ein. Ab 1949 zeigte der Künstler und Kunsthändler Bill Copley Werke von Joseph Cornell, Max Ernst und Man Ray und im selben Jahr fing Berman an, Holzkonstruktionen anzufertigen und andere gesammelte und gefundene Materialien (Abb. 56) einzufügen. Doch erst mit der 1957 in Los Angeles von Walter Hopps und Ed Kienholz eröffneten Ferus Gallery sollte sich die enge künstlerische Szene von Los Angeles innerhalb von nur

---

Alexandra Schwartz (Hrsg.), Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 272-273.

<sup>272</sup> John Clellon Holmes, *The Philosophy of the Beat Generation*, Esquire 49, Februar 1958, S. 36, zitiert in dem Ausstellungskatalog, *Beat Culture and the New America 1950-1965*, Lisa Phillips (Hrsg.), Whitney Museum of American Art, New York und Flammarion, Paris/New York, 1996, siehe dort auch zur Rezeption des Jazz durch die Beat Generation den Aufsatz von Mona Lisa Saloy, *Black Beats and Black Issues*, S. 153-165.

<sup>273</sup> Siehe den Ausstellungskatalog *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 1997.

fünf Jahren eine internationale Stimme verschaffen. Die Gründer hatten weitreichende Verbindungen zur ersten Generation der Kalifornischen Avantgarde und die erste Ausstellung *Objects on the Landscape Demanding on the Eye* zeigte denn auch eine recht bunte Mischung von jungen Kalifornischen Künstlern und Künstlern aus der Bay Area, darunter Clyfford Still<sup>274</sup>. Vor seiner Ausstellung von 1957 in der Ferus Gallery wurden Wallace Berrmans Werke nicht von einer kommerziellen Galerie angeboten, und er widersetzte sich den Angeboten, seine Kunst in der Öffentlichkeit auszustellen. Die Ausstellung wurde ein Skandal, das Los Angeles Police Department schloss die Galerie wegen Zurschaustellung unsittlichen und obszönen Materials. Berrmans kurzfristiger Freiheitsentzug half nicht gerade seine Antipathie gegen die kommerzielle Kunstszene zu lösen, und er zog sich ins selbst gewählte Exil im nördlichen Kalifornien zurück. Nichtsdestotrotz hatte Ferus Gallery einen *succès de scandale* und zog die Aufmerksamkeit des Kunst und Musik *undergrounds* auf sich. Die erste Generation der Avantgarde hatte sich eklektizistisch an den europäischen Vorbildern aus den surrealistischen Zirkeln orientiert und in dem *épater le bourgeois*-Gestus der Hipsters und Beatniks ihren existentialistischen Ausdruck für die Eisenhower Jahre und den Horror durch die Bedrohung der Atombombe gefunden. Während der Präsidentschaft von Kennedy und Johnson vollzogen sich soziale Umwälzungen in breiteren Schichten der Gesellschaften. Die schrillen Stimmen wichen gemässigten Äusserungen der Kunst, die eine amerikanische Identität und Kultur **nach** der Kritik zu gewinnen suchte. Und so wichtig die Ferus Galerie war, um den jungen Künstlern einen professionellen Ausstellungsraum zu gewähren, so wichtig war sie auch für den Dialog zwischen der Ostküste und mit Europa. In nur drei Jahren wurden die Werke von Josef Albers, Roy Lichtenstein, Giorgio Morandi, Barnett Newman und Frank Stella gezeigt. Warhols 32 Campbell Soupcans

---

<sup>274</sup> Neben Clyfford Still wurden John Altoon, Billy Al Bengston, Craig Kauffman und Edward Moses aus L.A., Jay DeFeo, Roy DeForest, Richard Diebenkorn, Frank Lobdell und Hassel Smith aus der Bay Area gezeigt.



wurden 1962 ausgestellt, nachdem Ed Kienholz die Galerie verlassen hatte, um sich ganz seiner Kunst zu widmen. Zeigte sich Assemblage Kunst direkt sozialkritisch, anklagend, rau und schrill, legte die Kunst von Vija Celmins (Abb. 57), John Baldessari (Abb. 58), oder Joe Good (Abb. 59) die Betonung auf die Konzeption, die *idea art*<sup>275</sup>, wie sie in Los Angeles durch Ausstellungen der Galerie Virginia Dwan mit dem Werk von Robert Rauschenberg bereits 1959 vermittelt wurde, oder wie die in der Sekundärliteratur toposhaft erwähnte Simultan-Ausstellung von Jasper Johns und Kurt Schwitters konstatierte, deren Werke 1960 in der Ferus Gallery gezeigt wurden. Aber auch jene Marcel Duchamp-Retrospektive, die Walter Hopps im Herbst 1962 im Pasadena Art Museum als weltweit erste Museumsausstellung organisierte, bestärkte die Los Angeles Künstler in ihrer eigenwilligen Kunstrichtung. Ed Ruscha erinnert sich: "The art world was ready for that revolution, and fortunately for Duchamp, he was the one who wiggled us all out. I may be giving him too much credit, but he discovered quite a bit just through his investigation into things. [...] Well, the opening was attended by all of the artists that were on the scene at the time, and maybe some intellectuals too, as I recall. The very fact that it was his first retrospective was very important."<sup>276</sup>

In seinen Photo/Wort-Bildern setzt sich John Baldessari mit einem Kunstbegriff auseinander, der Kunst streng als Botschaft vermittelnde Kommunikation propagierte. Das *imago* der Photographie, deren Medium und kunsttechnische Konstruktion sowohl Reproduktion wie Originalitätsverlust vorgab, sollte nicht künstlerischen Anspruch vermitteln, sondern diese besondere Kongruenz von Text und Photo auf einem Bildträger als semantische Proposition mochten Kommentare über Kunst und Realität provozieren wie etwa in *Wrong*, 1966-68. Der Begriff 'wrong' mag sich auf die photographische Qualität des Bildes selbst beziehen, in dem amateurhaft die wiedergegebene Person unerkennbar weit vom

---

<sup>275</sup> Siehe insbesondere den Ausstellungskatalog *LA Pop In the Sixties*, Newport Harbor Art Museum, Anne Ayres Guest Curator, Newport Harbor Art Museum, 1989.

<sup>276</sup> Elizabeth Armstrong, *Ed Ruscha, October 70*, Herbst 1994, S. 55-59, Interview.

Objektiv entfernt steht. Das Gesicht wird so schlecht ausgeleuchtet, dass wir es nicht erkennen können. Auch das Abschneiden der Palmenkrone und der Palme auf der linken Bildseite deutet auf die mangelnden klassischen Kompositionskenntnisse des Photographen. Und doch erzählt uns dieses Photo in seinen herausstechenden formalen Elementen vom amerikanischen Lebensgefühl des Westens. Auch hier wird das Klischee des *american dream* indiziert durch die breite Strasse, der ebensoviel Bildraum eingeräumt wird wie dem Himmel, durch die vereinzelt Figur, die sich stolz vor Grundstück und Einfamilienhaus präsentiert, als sei sie im Land verwurzelt wie der Baum in ihrem Rücken, und durch das Auto, dem Sinnbild für das Recht des Individuums auf Leben, Freiheit und dem *pursuit of happiness*. Der Haltung, die in diesem Bild zum Ausdruck kommt, wird jenes 'WRONG' zugeschrieben, das unter der Photographie in Lettern geschrieben steht, und sie wird - wenn auch nicht einer besonders tiefeschürfenden - Kritik unterzogen. Jenes Widerspiel von Bildkritik, Kunstkritik und Sprachkritik im künstlerischen Medium kennzeichnete die konzeptionellen Parameter der Kunst in Los Angeles Anfang der 60er Jahre. Sie schlug sich etwas subtiler und komplexer als bei John Baldessari auch im Frühwerk von Edward Ruscha nieder, dessen Bilder und Collagen am Chouinard Art Institute noch unter dem Einfluss der Abstrakten Expressionisten standen und sich insbesondere an den Werken von Franz Kline und Willem de Kooning orientierten. Einige der bekanntesten Kalifornischen Künstler, die dem Abstrakten Expressionismus nahestanden, wie Robert Irwin, Billy Al Bengston und John Altoon, lehrten am Chouinard Art Institute. Nachdem Ruscha Reproduktionen von Jasper Johns *Target with Four Faces* von 1955 (Abb. 60) und Robert Rauschenbergs *Odalisk* von 1955-58 (Abb. 61) in *Print Magazine* gesehen hatte, fertigte er Collagen an, die dem Werk dieser Künstler nahe stehen. Für seine Entscheidung Künstler werden zu wollen, führt er Jasper Johns Bilder an, die Flaggen und Zielscheiben zeigen.<sup>277</sup> 1961 brach Ruscha zu einer Europa

---

<sup>277</sup> Für diese biographischen Information vgl. die Chronologie, die von Miriam Roberts

Reise auf, die ihn in Paris Werke von Jasper Johns und Robert Rauschenberg sehen liess und auf dem Rückweg in New York zeigte ihm Ivan Karp Roy Lichtensteins Bild von Tennisschuhen, das den Künstler nachhaltig beeindruckte<sup>278</sup>.

Nach der ersten Pop Art Ausstellung in einem amerikanischen Museum im September 1962 im Pasadena Art Museum durch Walter Hopps wurde 1963 im Los Angeles County Museum of Art die zweiteilige Ausstellung *Six Painters and the Object* und *Six More* gezeigt. In den ersten Teil der Ausstellung, die für das Solomon R. Guggenheim Museum in New York konzipiert worden war, integrierte der Kurator Lawrence Alloway Werke von Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist und Jim Dine. Die Kalifornischen Künstler des zweiten Teils waren Edward Ruscha, Wayne Thiebaud, Billy Al Bengston, Joe Goode, Phillip Hefferton und Mel Ramos. Lawrence Alloway, Kritiker in London, darf als die synthetisierende kritische Kraft gesehen werden, der die divergierenden Bemühungen der Künstler in England, New York und Los Angeles ab Mitte der 50er Jahre theoretisch und durch Ausstellungen auch praktisch zu verbinden wusste. Alloway sah einen Zusammenhang zwischen den Massenmedien wie Bildmagazinen, Kinofilmen, Fernsehen, Reklametafeln, Comics und Belletristik in billig hergestellter Heftchenform und den Bildern der Pop Art, in denen ein entpersönlichter Stil entwickelt wurde und die die Motive aus der Alltagswelt, den Massenmedien und der Bildreproduktion wiedergaben, sowie eine künstlerische Technik bevorzugten, die vor allem mit dem Siebdruck bei Rauschenberg und Warhol das Reproduktionsmedium selbst in den Werkprozess miteinbezog<sup>279</sup>.

---

zusammengestellt wurde im Ausstellungskatalog *The Works of Edward Ruscha*, Anne Livet (Hrsg.), San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1982, S. 157.

<sup>278</sup> idem, S. 159.

<sup>279</sup> siehe Rainer Crone and Petrus Graf Schaesberg, *Andy Warhol. The Three Golden Rules of an Artist*, in: *Pop Art. The John and Kimiko Powers Collection*, New York: Gagosian Gallery, 2001, S. 80-104.

Schon 1959 wies Alloway darauf in<sup>280</sup>, dass die Techniken der Massenproduktion und in deren Folge die Medien eine Darstellung des Kommunikationssystems einer Gesellschaft seien und in Beziehung stehen zu "modern arrangements of knowledge in non-hierarchic forms". Die formale Identität des Kunstwerkes und seine Stellung als gesellschaftlich relevantes Massenmedium standen in diametraler Opposition zueinander. Als Beispiel führt Alloway an, dass der Held in Alfred Hitchcocks *North by Northwest* nicht nur Werbefachmann ist, sondern nach einer Flucht von New York nach South Dakota noch ebenso untadelig rein und faltenlos gekleidet bleibt wie vor der Flucht. Nicht der realitätsnahe, wirklichkeitsdurchtränkte Schmutz, sondern die äusserliche Form, die gesamte Verpackung, in der der Protagonist vorgestellt wird, das Bild des unversehrten Gentleman, der einem Werbeprospekt entsprungen zu sein scheint, soll vorgestellt werden. Die hygienische, unpersönliche Oberfläche, regelmässige Muster massenreproduzierter Symmetrie bei Warhol, Rosenquist, Lichtenstein und Ruscha etwa ahmen die kommerziellen Techniken der Werbung nach. Alloway sieht im Massenmedium das erzieherische Medium, das Stil nicht nur als Dresscode vermittelt, sondern auch den Erwerb von Luxusgütern, Wohnungseinrichtungen und Verhaltensweisen wie etwa in den "women's films from Universal-International" anpreist. Nicht nur die Welt von Film und Fernsehen Mitte der 50er Jahre schien durchgestaltet oder *designed*, sondern ebenso "the style in which they inhabit the scene is an index of the atmosphere of opinion of the audiences as complex as a wheather map".

Übermächtig und die Kunstszene beherrschend hatte sich der Abstrakte Expressionismus der *New York School* Ende der 40er Jahre und besonders in den 50er Jahren zu einer geradezu dogmatischen Bildsprache entwickelt, so dass er es vermochte, die bis dahin tonangebende Pariser Schule abzulösen und New York zur Kunstmetropole der westlichen Welt zu machen. So sehr sich die Pop Art als Rebellion gegen ihre Väter, die

---

<sup>280</sup> Lawrence Alloway, *The Long Front of Culture*, S. 41-43, in: Russell and Gablik, 1969.

ungegenständliche Kunst des Abstrakten Expressionismus von Barnett Newman, Clyfford Still, Jackson Pollock und das Frühwerk von Philipp Guston ausnehmen mochte und die Tradition der 20er Jahre fortzusetzen trachtete, lässt sich nicht verhehlen, dass der vermeintliche Graben zwischen den Pop Künstlern und ihren ungegenständlichen Zeitgenossen zwar ikonographisch, aber kaum stilistisch vorhanden war. Die Parallelen zwischen der zweiten Generation ungegenständlicher Maler wie Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland, Robert Indiana und zumindest der frühen Pop Art sind offenkundig und wurden auch von der Rezeption wahrgenommen.<sup>281</sup> Beide künstlerische Richtungen sagten sich los von der metaphysisch begründeten, zutiefst existentialisch empfundenen Erlösungsgebärde der Abstrakten Expressionisten, die sich ästhetische Parameter zueigen machten, die in der Romantik<sup>282</sup> verwurzelt waren. Der unüberbrückbare Bruch der Moderne mit Illusionismus und Mimesis in der Malerei wurde von den Pop Künstlern nicht in Frage gestellt und die Kritik an der selbstgefälligen Inszenierung medialer Surrogate sowie ein semiotisch fundiertes Erkenntnissystem visueller Praxis kann sowohl der Pop Art als auch der ungegenständlichen Malerei zugesprochen werden.

Das semiotische System der Pop Art konnte wieder ikonisch, also figurativ und abbildhaft gelesen werden; die Motive, wenn auch stark abstrahiert und nicht mimetisch wiedergegeben, stammen aus der Konsum- und Medienwelt und weisen einen semantisch komplexen Bau auf, was am Beispiel des Konzepts der Collage historisch und theoretisch vertieft wurde. In der ersten umfassenden Ausstellung, die britische und amerikanische Pop Art zusammen zeigten, war es das zentrale Anliegen der Kuratoren "to assert the stylistic affinities of Pop Art with certain contemporary abstract art"<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> Siehe das bereits 1966 erschienene Buch von Lucy Lippard (Hrsg.), *Pop Art*, London: Thames and Hudson Ltd., 1966, mit Beiträgen von Lawrence Alloway, Nancy Marmer und Nicolas Calas.

<sup>282</sup> siehe Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, London: Thames and Hudson, 1975

<sup>283</sup> Suzi Gablik, *Introduction*, S. 10, in: Russell and Gablik, 1969.

Die ausschliessliche Emphase auf ikonographische Details der Pop Art verkennt deren Teilnahme am Projekt der Moderne, der die Absage der mimetischen Traditionen eigen ist und bei der der Nachdruck auf der Konzeptualisierung bildnerischer Mittel liegt. Der pointierte Hinweis auf Abbilder aus der Alltagswelt wie Haushaltsgegenstände (Kühlschrank), Kleidung, Esswaren (Coca-Cola, Hamburger) und auf Bilder, die den Massenmedien entnommen sind, vernachlässigte bei der Sinnstiftung von Bildern der Pop Art die herstellungstechnischen Kategorien, die Warhol, Lichtenstein, Rosenquist und Ruscha im subjektiven Gestus des Pinselstrichs minimalisiert, entpersönlicht, zumindest als kaum mehr wahrnehmbare Darstellungskomponenten eingesetzt haben, um den Charakter der Technizität und den Hinweis auf die Mechanismen der Reproduktionsmedien und der Reklamewelt zu verstärken.

Suzi Gablik weist auf die Verbindungen zwischen moderner Linguistik und einer "strukturellen Axiomatik" der Pop Art. "Like the laws of logic, such axiomatic models owe their necessary truth not to some unalterable structural features of the world which they might be thought to describe, but to the conventions of language by which they are endowed with meaning"<sup>284</sup>. Die Überschneidung zweier kausal nicht unmittelbar aufeinander zu beziehender Fragestellungen in der Sprachwissenschaft (insbesondere in der Semiotik) und der Kunst weist strukturelle Parallelen auf, wie sie auch schon zu Beginn dieses Jahrhunderts in Russland evident wurden, als der russische Formalismus bei der ungegenständlichen Kunst vergleichbare Ansätze in der wissenschaftlichen Problemstellung entdeckte, die vom Prager Strukturalismus aufgegriffen und bearbeitet wurden.

In den Vereinigten Staaten fand die erste Semiotikkonferenz im Mai 1962 an der Indiana University in Bloomington statt. Die interdisziplinäre Debatte umfasste weite Bereiche der nonverbalen Kommunikation, wobei Probleme in den verschiedenen Disziplinen in Bezug auf Sprache formuliert wurden. Die publizierten Kongressbeiträge stellten einen für den anglo-

---

<sup>284</sup> Suzi Gablik, *Introduction*, S. 13, in: Russell and Gablik, 1969.

amerikanischen Bereich ersten systematischen Versuch in Buchform dar, der interdisziplinär eine Kommunikationsanalyse unternahm.<sup>285</sup> Gewiss dürfen sprachwissenschaftliche Untersuchungen in den USA vor dem Zweiten Weltkrieg bei einer eingehenderen Analyse semiotischer Ansätze nicht unberücksichtigt bleiben, insbesondere Charles Sanders Peirce, Benjamin Lee Whorf, Charles William Morris, C.K. Ogden und I.A. Richards sind zu erwähnen, doch ein aufkeimendes breites, auch internationales Interesse mit regelmässigen interdisziplinären Symposien, mehrsprachigen Publikationsorganen und einer akademischen Verankerung setzte erst, zeitgleich mit der Ausbildung einer neuen Sprache in der bildenden Kunst, Anfang der 60er Jahre ein<sup>286</sup>.

Ein unvermeidbarer Topos in der Kontextualisierung der Anfänge der Pop Art stellt der Erklärungsversuch dar, die Motive der Pop Art in eine kausale Beziehung mit den besonderen ökonomischen Verhältnissen in den Vereinigten Staaten nach 1950 zu setzen. Mag das Selbstverständnis einer zweifellos durch den Zweiten Weltkrieg erstarkten amerikanischen Mittelstandsgesellschaft einer visuellen Gesellschaftskritik Vorschub geleistet haben, so scheinen die kunsthistorischen Stränge insbesondere auf die staatliche Förderung von Fotografen und Malern während des New Deal zurückzuweisen. John Russells Bemerkung, dass die Generation der Pop Künstler nicht lange nach dem Wall Street Debakel und kurz vor dem New Deal geboren worden seien, entbehrt nicht gewisser Signifikanz. Dokumentaristen des New Deal, die von der *Farm Security Administration* der USA angestellt wurden, um das Leben abgelegener und verarmter Farmersfamilien aufzuzeichnen, wie die Fotografen Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Russell Lee und der Maler, Illustrator und Fotograf Ben Shahn sollten das soziale Gewissen in Amerikas Städten ansprechen. Die Verbindung von Sozialkritik mit dokumentarischem Anspruch, der das Leben divergenter gesellschaftlicher Schichten der USA

---

<sup>285</sup> siehe dazu Thomas A. Sebeok, *Theorie und Geschichte der Semiotik*, Hamburg: Rowohlt, 1979, S. 39.

<sup>286</sup> idem, S. 151.

wiedergeben sollte, stiess bei der Nachkriegsgeneration auf wiedererwaches Interesse. 1960 etwa wurde das 1951 publizierte Buch *Let Us Now Praise Famous Men*, das der Schriftsteller James Agee verfasste und das mit Photographien von Walker Evans versehen wurde, wiederaufgelegt. Eine als programmatisch zu verstehende Hommage von 1963 an Robert Rauschenberg, das Kindheits- und Familienphotos von Rauschenberg als Siebdrucke auf Leinwand brachte, nannte Warhol *Let Us Now Praise Famous Men*. 1962 zeigte das Museum of Modern Art in New York noch einmal seine erste Photographieausstellung *Walker Evans: American Photographs* von 1938 mit einer neuen Auflage des Kataloges. Ruscha war bereits 1958 von Robert Franks Bildband *Americans* begeistert gewesen, aber Walker Evans Werk beeindruckte ihn besonders: "Then I also started seeing the work of Walker Evans, which had a profound effect on me. I loved his work. I started seeing the world of photography, which I never knew anything about."<sup>287</sup>

Die Symbiose des Massenmediums Photographie<sup>288</sup>, das als Photoessay in den aufblühenden Illustrierten der 50er Jahre reproduziert wurde, gab nicht nur der konsumierenden Gesellschaft ein Gesicht und trug zur Identitätsstiftung Amerikas bei, sondern begründete darüber hinaus ein komplexes abbildhaftes Kommunikationssystem, das ein visuelles Zeichensystem als Statthalter des linguistischen Zeichensystems einsetzte, also einen visuellen Code über den linguistischen Code legte oder ihm zumindest äquivalent beistellte. Diesen Prozess machten sich nicht nur Warhol und Rauschenberg in ihren Siebdruckbildern konzeptionell zunutze,

---

<sup>287</sup> Walter Hopps, *A Conversation between Walter Hopps and Edward Ruscha, Who Have Known Each Other Since the Early 1960s, Took Place on September 26, 1992*, in: Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966-1969, New York: Gagosian Gallery & Rizzoli Publishing, 1993. S. 100.

<sup>288</sup> Zur kulturellen Position der Photographie siehe Berndt Ostendorf, *Photographie*, in: Länderbericht USA, Band 2: Frankfurt, 1992, S. 714-719: "Für den Soziologen Daniel Bell ist die Photographie (neben dem Jazz) eine ureigentliche amerikanische Form der Selbstdarstellung. ... Denn das Ensemble der latenten technischen und kulturellen Möglichkeiten, die in der Photographie abrufbar waren, entsprach nicht nur den Vermarktungsbedingungen, sondern auch der Sehnsuchts- und Gefühlsstruktur der Amerikaner. S. 714.



indem sie Photos aus Magazinen ausschnitten und sie auf der Leinwand applizierten, sondern auch Ruscha bereits 1963, als er mit *26 Gasoline Stations* sein erstes Künstlerbuch publizierte, in dem Photos von Tankstellen mit leeren Seiten alternieren. Die Photographie ersetzte hier den schriftlichen Text. Diese Künstlerbücher zählen nicht nur zum Originärsten und Innovativsten konzeptioneller Kreationen, sondern kombinieren das Medium Photographie mit einem alten künstlerischen Medium, dem Buch, dem Textträger per se. Dieses 'Künstlerbuch' sollte besonders in der hohen Zeit der Konzeptkunst in den 70er Jahren zahlreiche Nachahmer finden. Jenes medientheoretische Konzept, das in den frühen Werken der 60er Jahre von Ruscha mit Photographie entwickelt wurde, inspirierte auch die konzeptuelle Photographie der Düsseldorfer Becherschule, die sich explizit auf Ruscha berufen und die dieser Tage neben der sozialdokumentarischen Photographie etwa einer Nan Goldin oder eines Jack Pierson im Werk von Thomas Struth und Andreas Gursky in der zeitgenössischen Photographie ihren Höhepunkt findet.

### 3. Das Werk von Edward Ruscha im Überblick

Edward Ruschas künstlerisches Werk lässt sich zunächst in mediale Kategorien einordnen. Vom Catalogue Raisonné der Gemälde erschien der erste Band, der Werke aus den Jahren 1958-1970 enthält, doch in den nachfolgenden Werkbereich kann nurmehr ein sehr grober und unvollständiger Einblick gegeben werden. Der Catalogue Raisonné der Werke auf Papier wird vom Autor mitbearbeitet und die Abbildungen, soweit sie photographisch erfasst wurden, liegen vor. Der massive Umfang von bisher ca. 2100 Werken lässt es auch hier ratsam erscheinen, nur eine unzulängliche Probe von Ruschas Arbeitsspektrum zu geben. Eine ausführliche wissenschaftliche Bearbeitung des Materials ist für die Publikation vorgesehen. Der Catalogue Raisonné der Editionen wurde im Frühjahr 1999 durch das Walker Art Center publiziert und enthält neben dem Katalog der druckgraphischen Werke die Photographien und Künstlerbücher Ruschas. Eine Bearbeitung der unveröffentlichten Photographie ist durch den Autor in Zusammenarbeit mit dem Künstler geplant. Da wir in dieser Arbeit keine kritische Werkübersicht anstreben, sondern dem Leser eine Übersicht zur künstlerischen Komplexität und Vielschichtigkeit des Werkes von Ruscha geben wollen, mag uns nachgesehen werden, wenn wir gewisse Motivserien und Themenkreise aus Ruschas zahlreichem Werk unberücksichtigt lassen.

Die medialen Kategorien von Ruschas Werk gliedern sich wie folgt:

1. Werke in Öl
2. Werke auf Papier (Zeichnerisches Werk)
3. Druckgraphisches Werk
4. Photographie
5. Film
6. Assemblage und Skulptur

Die Werke in Öl lassen sich wiederum inhaltlich nach ihrem Motiv einteilen, was ebenso für die Werke auf Papier und das druckgraphische Werk gilt:

- 1.a. Reine Schriftbilder, in denen ein Wort oder ein Satz einem planen mono- oder polychromatischem Hintergrund ein- oder überschrieben wurde.
  - 1.b. Bilder mit illusionär gemalten Objekten der Lebenswirklichkeit, die in einem unbestimmten Farbraum liegen (Bowling Ball, Pillen, Apfel)
  - 1.c. Die Kombination von Schrift mit Objekten
  - 1.d. Schattenbilder, in denen Objekte anhand ihrer schwarzen Schattenstruktur auf weißem Hintergrund identifiziert werden.
- Rein ungegenständliche Werke Ruschas lagen uns bisher nicht vor.

Die Werke auf Papier können wir medial und funktional unterscheiden:

- 2.a. Collage
- 2.b. Skizze
- 2.c. Vorstudien zu einem Werk in Öl
- 2.d. Eigenständige Zeichnungen
- 2.e. Werke in Pastel.

Das graphische Werk lässt sich durch die graphischen Techniken unterteilen:

- 3.a. Lithographie
- 3.b. Screenprint
- 3.c. Bücher

Zwei Filme von Ruscha liegen bisher vor: *Premium* von 1970, New York: Castelli-Sonnabend, 24 Minuten, Farbe, 16mm:

Die Geschichte des Films richtet sich nach einer Kurzerzählung von Mason Williams *How To Derive The Maximum Enjoyment From Crackers* von 1967, die Edward Ruscha auch in einer Fotostory als Kunstbuchpublikation mit denselben Darstellern im Eigenverlag 1969 herausbrachte.

*Miracle* von 1975, New York: Castelli-Sonnabend, 28 Minuten, Farbe, 16mm.

Das verbindende, strukturelle Hauptcharakteristikum innerhalb des vielschichtigen Werkes von Ruscha dürfte wohl in der konzeptionell reflektierten und kritischen Überschneidung der künstlerischen Medien und ihrer Motive liegen. Die Medialität des Kunstwerkes und die Transformation desselben Motives in die jeweiligen künstlerischen Medien werden thematisiert, sei es auf Papier mit Bleistift oder als Photographie festgehalten, sei es in der Abfolge Skizze, Zeichnung und schliesslich im repräsentativen Wandbild der Serie *Miracle*, oder auch wenn sich eines von Ruschas Künstlerbüchern als Motiv in einer Bleistiftzeichnung wiederfindet. Marshall McLuhan weist auf die kritische Hinterfragung der Überschneidung von Medien:

*Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis, aus dem neue Form entsteht. Denn die Parallele zwischen zwei Medien lässt uns an der Grenze zwischen Formen verweilen, die uns plötzlich aus der narzistischen Narkose herausreissen. Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen.*<sup>289</sup>

Edward Ruscha führt einen kritischen Diskurs, dessen Strategie es zu sein scheint, die semantische Komplexität piktorialer Kommunikation auszuloten. Das multimediale Zeitalter kommender, vorderhand visueller Informationsverarbeitung wurde in Ruschas Gesamtwerk schon vorausbedacht. Die Grundlagen visueller Kommunikation, die Vermittlung von Bewusstseinsinhalten durch Zeichen und ihre Zusammenhänge mit den sozialen Strukturen unserer Gesellschaft finden sich im Werk dieses ungewöhnlich scharfsinnigen Künstlers nicht nur reflektiert, sondern entwickelten - wie wir nachzuweisen suchen - geradezu visionär die Basis für eine Weiterführung malerischer Sprache am Ende dieses Jahrhunderts, -

---

<sup>289</sup> Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, übers. von Meinrad Adam, Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 95.

nicht ohne die fundamentalen Parameter bildender Kunst der Moderne kreativ zu transformieren.

#### **4. Probleme und Ansätze zur kunsthistorischen Bearbeitung von Edward Ruschas Werk**

Es mag für unser Thema erstaunlich erscheinen, dass im Gesamtwerk von Edward Ruscha das Medium der Collage nur rudimentär vertreten ist, dennoch ist die Werkentwicklung des Künstlers wie wohl kaum ein zweites im 20. Jahrhundert dazu geeignet, die für unsere Frage- und Problemstellung nötige visuelle Evidenz zu liefern, wie sehr Collage in der amerikanischen Nachkriegsmoderne weniger als bildnerische Technik sondern als ästhetisches Konzept die Bildgestaltung bestimmte. In der Tat zählen wir nur etwa 84 Werke, die streng genommen unter den Begriff Collage fallen und die zu einem Grossteil in den ersten Jahren seines künstlerischen Werdegangs entstanden. Dem gegenüber steht ein Gesamtvolumen von etwa 600 Bildern, die im traditionellen Medium Öl oder Acryl auf Leinwand gearbeitet wurden, etwa 2200 Arbeiten auf Papier, 300 Drucke und 17 Künstlerbücher, die Photographien und keinen Text enthalten. Wie so oft im Werk eines Künstlers, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts arbeitet, weist das Gesamtwerk auch von Ruscha eine geschlossene konzeptuelle Stringenz aus. Gegen Ende der 50er Jahre entwickelte Ruscha eine Bildsprache, die in der Praxis und dem Geist der Collage ihre konzeptionelle Basis fand und die konsequent von dem Künstler bis heute weiterverfolgt wurde.

Wie in Kapitel III.1.2. bereits spezifiziert wurde, ist die kunstwissenschaftliche Literatur zu Ruscha äusserst ungenügend, ein Zugriff auf eine bereits erfolgte wissenschaftliche Auseinandersetzung kaum der Rede wert und wird somit in unsere Arbeit bis auf wenige Ausnahmen keinen Eingang finden. Umso mehr sind wir auf den phänomenalen Bestand angewiesen. Und hier zeigt sich im Frühwerk Ed Ruschas ein zwar bescheidener aber dafür umso bedeutsamer Aspekt, der uns in seiner Stichhaltigkeit wesentlich Aufschluss verschaffen kann über die historischen und konzeptionellen Parameter in dessen Oeuvre. Ruscha

selbst weist darauf hin, dass er schon sehr früh in seiner künstlerischen Entwicklung die Maßstäbe für sein späteres Werk gesetzt sieht: "Basically everything I've done in art, I was in possession of when I was 20 years old. I use a waste retrieval method of working. I'll go back and use something that disgusted me 15 years ago but that I had enough sense to think about. Some artists change dramatically. I see my work more like history being written."<sup>290</sup>

Der Künstler schuf zwischen 1959 und 1968 einen Korpus von 84 Collagen. Bis auf äusserst wenige Ausnahmen, die kaum nennenswert sind und auf keinen Fall konzeptionelle Prägnanz aufweisen, greift Ruscha diese künstlerische Technik bis 1994 nicht mehr auf. In jenem Jahr aber klebte er Ausschnitte seines eigenen reproduzierten Werkes, die er wohl einem Ausstellungskatalog entnommen hatte, in einen Zeichnungsblock mit Spiralbindung und fügte so Fragmente seiner eigenen Ölbilder zu neuen, überraschenden Kompositionen. Diese Serie nannte er *Turkey/Greece*.

Die überraschendste Transformation von der Collage zum Ölbild weist jene sehr frühe thematische Serie *Dublin*, 1959 (Collage), *Dublin*, 1960 (Öl auf Lwd.) und *Annie*, 1962 (Öl auf Lwd.) auf, in der Ruscha von der Collage, der Reproduktion jener Collage in Öl und der strukturellen Beibehaltung der Parameter jenes Bildes zur prägnanteren Vereinfachung seiner Bildaussage in *Annie* kam. In diesem Beispiel, das wir ins Zentrum unserer Argumentation rücken werden, wird anschaulich deutlich, dass die Parameter der Collage ausschlaggebend für die Konzeptionalisierung der Ölgemälde anzusehen sind und die Semantik der Ölgemälde im Werk Ruschas auf einem Zeichenbegriff beruht, den wiederum das Konzept der Collage aufwirft.

Ruschas Anlehnung an den Bildbegriff Kurt Schwitters' wurde von ihm in Interviews mehrmals deutlich hervorgehoben<sup>291</sup>. "Somehow this has a lot to do with the way an artist thinks. It starts very early ... I heard that

---

<sup>290</sup> Ruscha zitiert in: Suzanne Muchnik, *Getting a Read on Ed Ruscha*, Los Angeles Times Calendar, 9. Dezember 1990, S. 96.

<sup>291</sup> Guy Cross, *Pronounce his name Rew-shay*, The Magazine, S. 19-21, Interview.

Kurt Schwitters spent his life collecting subway tickets and trolley tokens; I just pictured this guy out on the street doing this - making an art out of this - and it sort of sealed it for me."<sup>292</sup> Schon in der High School sei er am Dadaismus interessiert gewesen, aber gerade mit den Collagen Schwitters und dessen seriöser Auseinandersetzung mit Typographie hätte er sich schon ab 1953 auseinandergesetzt. Die Präsenz von Schwitters Werken in der Ausstellung der Ferus Gallery werden diese Begeisterung wohl geschürt haben, so dass Ruscha 1962 Schwitters jenem Ölbild programmatisch ein Denkmal setzt. Neben Schwitters sah Ruscha noch Jasper Johns entscheidend für die Entwicklung seiner eigenen Bildsprache an. Insbesondere den *flags* und *targets* von Jasper Johns schreibt er explizit seine Entscheidung zu, Künstler geworden zu sein<sup>293</sup>: "Jasper Johns was the atomic bomb in my education."<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Fred Fehlau, *Ed Ruscha, Flash Art*, Januar/Februar 1988, S. 70-72.

<sup>293</sup> Ausstellungskatalog *The Works of Edward Ruscha*, San Francisco Museum of Art, Hudson Hills Press, New York: 1982, S. 157.

<sup>294</sup> Patrick Pacheco, *Jasper Johns. An American Iconoclast*, *Art and Antiques*, November 1996, S. 49-50.



## 5. Ikonische Differenz und Konzept der Collage.

*Annie*, 1962 (Öl auf Lwd.)

Noch am Chouinard Art Institute in Los Angeles schuf Ruscha die Materialcollage *Dublin* von 1959 (Abb. 62). Innerhalb eines dünnen Rahmens aus schwarzer Tinte nimmt ein rechteckiges Brett, von dem bereits Farbe abblätterte, die obere Hälfte der Komposition ein. Im unteren Teil des Bildes klebt ein übereinander gefalteter und gerissener Ausschnitt des Zeitungscomics *Little Orphan Annie*, von dessen kopfstehendem Schriftzug die letzten Lettern überdeckt sind. Dennoch erhält der Betrachter genügend Information, den Comic eindeutig zu identifizieren. Der Zeitungsausschnitt wird in seiner Kopfzeile als Teil einer Sonntagmorgen Zeitung markiert, und farbige gezeichnete Figuren sowie eine Sprechblase weisen auf wesentliche formale Elemente eines Comics oder Cartoons, wobei dem Betrachter selbst rudimentäre Ansätze für das Erkennen der Geschichte vorenthalten wird, da Ruscha über das Comic ein Holzbrett in der Form eines Pfeils klebte. Die grünliche Farbe des Pfeils ist ebenso leicht verwittert, durch ein Loch war wohl einmal ein Nagel getrieben worden, und in seiner Mitte verweist ausgesparte Farbe auf jenen Pfahl, an dem der Pfeil einst seiner ursprünglichen Funktion nachkam, um Weg und Richtung zu weisen. Unterhalb der Rahmung dieses Darstellungsfeldes nennen Lettern im Times Schriftbild, das auch der Zeitungsdruck verwendet, den Namen *Dublin*, der mit einem Komma an der letzten Letter ‚n‘ wohl den Anfang einer Aufzählung oder näheren Bestimmung markiert, die von der Imagination des Betrachers aufzubringen oder zu vervollständigen ist. Selbstverständlich nimmt ein Betrachter mit Allgemeinbildung an, dass der gedruckte Name der irischen Hauptstadt in irgendeine erklärende, bezeichnende oder kausale Verbindung zu dem visuellen Arrangement über ihm gebracht werden soll. Ein Interview mit dem Künstler weist jedoch auf überraschend andere Wege, die sich durch den Vergleich mit weiteren

Frühwerken von Ruscha bestätigt finden, da sie eine vergleichbare formale Konstellation aufweisen.

In einem Ölgemälde mit demselben Titel von 1959 steht *Sweetwater* (Abb. 63) unter einer Abstraktion mit Tropfen und dicken Pinselstrichen und in *Box Smashed Flat* aus demselben Jahr (Abb. 64) wurde ‚Vicksburg‘ unter das Abbild einer platten Schachtel mit Rosinen geschrieben, von der aus sich rote Farbspritzer über die Bildfläche verteilen, als ob die Schachtel auf dem Bild zerquetscht worden wäre. Wobei sich die Frage erhebt, wie getrocknete Weintrauben soviel Flüssigkeit enthalten können. Beide Namen indizieren Ortschaften in den USA, die je nach Bildungsstand und Herkunft selbst bei Amerikanern sehr unterschiedliche Assoziationen aufkommen lassen, und die geographisch nicht eindeutig zu lokalisieren sind, die aber gewiss durch ihren Klang und in ihrer Wortverbindung einen amerikanischen Stadtypus imaginieren lassen. In der Tat erfahren wir von Ruscha, dass dies alles Städte sind, durch die er 1952 mit 14 Jahren per Anhalter auf einer Reise nach Florida kam: Sweetwater in Tennessee; Dublin in Georgia und Vicksburg in Mississippi.<sup>295</sup> Ruscha behauptete, dass er keine besondere Erinnerung mit diesen Städten verbindet, sondern ihren *sound* und ihre entfernte Konnotation von Reise in den USA<sup>296</sup> interessant fand, und dank Walter Hopps Hinweis auf Ruschas Humor erfahren wir, dass in Vicksburg eine der blutigsten Schlachten des amerikanischen Bürgerkriegs stattfand.<sup>297</sup>

Lassen sich nun die indistinkten Bildzeichen in *Dublin* wie der wegweisende Pfeil und das vom Zeitfluss geprägte, verwitterte Brett, der Name einer fernen Stadt und der Comic zu einem Sinngefüge verbinden?

---

<sup>295</sup> Walter Hopps, *A Conversation between Walter Hopps and Edward Ruscha, Who Have Known Each Other Since the Early 1960's Took Place on September 26, 1992*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 313.

<sup>296</sup> Bonnie Clearwater, *An Interview with Edward Ruscha*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 290.

<sup>297</sup> Pat Poncy (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume I. 1958-1970*, Göttingen, New York: Gagosian Gallery und Steidl Verlag, 2003, S. 3.

Die volkstümliche Figur *Little Orphan Annie* findet sich in einem Gedicht von James Whitcomb Riley, das etwa 1885 entstand und weite Verbreitung fand.<sup>298</sup> Populär wurde sie durch den Comicstrip *Little Orphan Annie*, das der Comiczeichner Harold Gray 1924 für die *New York Daily News* zunächst mit einem männlichen Protagonisten mit dem Namen *Little Orphan Otto* erfand. Auf Wunsch des Redakteurs<sup>299</sup>, änderte Gray den Namen von Otto zu Annie. *Little Orphan Annie* erlebte im stets gleich bleibenden, zarten Alter von 12 Jahren zahlreiche Abenteuer, die von einem Bauernhofaufenthalt bis zum Austricksen von Nazis reichten. Das Comic hatte in den 30er Jahren seine grösste Verbreitung in über 500 Zeitungen, die Geschichten wurden in Radiosendungen (Abb. 65) und 2 Hollywood Filmen und nach Grays Tod 1968 auch in einem erfolgreichen Broadway Musical von 1977 verewigt, und 1995 als Briefmarke in den Pantheon amerikanischer Populärmythologie aufgenommen.<sup>300</sup>

Nach märchenhaften Anfängen entwickeln sich die Erzählungen aus kindlicher Perspektive, über nationale Grenzen zu globaler Sicht gemäss den historischen Entwicklungen der USA, die von den 20er Jahren durch die Zeit der Prohibition, die *Great Depression* und schliesslich von Kriegsvorbereitungen und den Kriegseintritt geprägt war, wobei der Autor seine Figur benutzte, um ultra-konservative Ansichten zu Leben, Politik und die menschliche Natur im Sinne protestantischer Arbeitsethik und Eigenverantwortung kundzutun. Die scheinbar schwache Protagonistin zeichnet sich durch Unerschütterlichkeit und Charakterstrenge gepaart mit Lebensklugheit und Ausdauer aus. Im Kern jeden Abenteuers wird Annies Ankunft in einer Stadt erzählt, in der sie ohne jegliche Mittel nur durch ihre schiere Willenskraft, Nettigkeit, den Glauben an die eigenen Fähigkeiten und ihren Arbeitseinsatz von fremden Leuten aufgenommen wird und in die

---

<sup>298</sup> Siehe das Gedicht auf [www.heathercurtin.trest.com/orphanAnnie.shtml](http://www.heathercurtin.trest.com/orphanAnnie.shtml).

<sup>299</sup> Angeblich soll er gesagt haben: "he looks like a pansy. Put skirts on the kid". Siehe Susan Houston, *Little Orphan Annie: The War Years, 1939-1945 or Heroism on the Home Front*, in: [Little Orphan Annie Home Page](http://LittleOrphanAnnieHomePage.com), [www.liss.olin.net/loahp/loaww2.html](http://www.liss.olin.net/loahp/loaww2.html) [5.2.2004]

<sup>300</sup> Siehe Leonard Augsburger, *Legends of the Little Orphan Annie*, *The Numismatist*, März 1999 in: [www.money.org/publications/orphan\\_annie1.pdf](http://www.money.org/publications/orphan_annie1.pdf)

Familie integriert wird. Wie sehr diese Geschichte und ihre Hauptfigur nicht nur einen von Comics begeisterten Jungen faszinierten, sondern darüber hinaus amerikanische Grundwerte wiedergab, kommt in den pathetischen Zeilen des Magazins Coronet vom März 1943 zum Ausdruck: [Annie was] „more of a heroine than Joan d’Arc, more tragic and appealing than Helen of Troy, and far more real than the current glamour girl to 50000 people of assorted sizes and shapes and of all ages“.<sup>301</sup> Annie entsprach in ihrer praktisch hoffnungsvollen Art dem Model amerikanischer Lebenseinstellung, da sie einfallsreich, clever, grosszügig, selbstgenügsam und ehrgeizig war.

Wie Ruscha in Interviews ausführlich darstellt, verlief der Übergang von der Begeisterung eines Teenagers für Comics, die er sammelte und abzeichnete, zur Ausbildung als Graphiker und dem Entschluss, bildender Künstler zu sein, so fließend<sup>302</sup>, dass ihm erst während seiner Ausbildung, in der Theorie und Praxis des Abstrakten Expressionismus als Inbegriff zeitgenössischer Kunst<sup>303</sup> gelehrt wurde, der Unterschied zwischen schönen Künsten und angewandten Künsten bewusst wurde: “There seemed to be a world possibility out there for photography, cartooning, or maybe humor, and abstract painting. Maybe they all came together in one story. But I didn’t just eliminate everything in my history and study only fine art. Later on I started visiting museums and went back into art history, but I was still there with popular imagery, I guess. Commercial, popular imagery.”<sup>304</sup> Schriften oder Interviews zeitgenössischer Künstler geben als Begründung für die Bildfindung mitunter nachvollziehbare biographische Prägungen an,

---

<sup>301</sup> Bruce Smith, *The History of Little Orphan Annie*, New York: Ballantine Books, 1982, S. 51.

<sup>302</sup> Siehe Paul Karlstrom, *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 99.

<sup>303</sup> “[...] - it was a uniform. Except you really didn’t have to wear it, you just aped it” siehe Fred Fehlau, *Ed Ruscha*, in: idem, S. 263.

<sup>304</sup> Walter Hopps, *A Conversation between Walter Hopps and Edward Ruscha, Who Have Known Each Other Since the Early 1960’s Took Place on September 26, 1992*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 324.

die als Subtext die kreative Motivation und Inspiration zur innovativen Initialzündung plausibel machen sollen. Ruschas eigene Erfahrung mit Comics, die ein bestimmender Teil seiner Jugendkultur darstellten, gibt wieder, dass seit den 40er Jahren Comics zum selbstverständlichen Bildungsbestand westlicher Kultur gehören und eröffnet gleichzeitig einen unspezifischen Erfahrungszugang zu seiner trocken zerebralen Bildsprache, die durch intellektuellen Humor oder unterhaltsame Anspielungen das Verständnis zumindest erleichtern soll. Die Selbstauskunft eines Künstlers stellt oft den Versuch dar, komplexe oder abstrakte Zusammenhänge kreativer Mechanismen auf leichter verständliche und persönliche Erfahrungsgründe zu reduzieren, die von einer Mehrzahl der Betrachter geteilt werden können. Für die Rezeption wirken sie sich leicht nachteilig aus, da das Wort des Meisters nicht kritisch geprüft wird und ein blosses Geschmacksurteil für eine Sinnstiftung als genügend erachtet wird. Ruschas überbetonte Darstellung in Interviews, wie sehr er etwa von Cartoons 'beeinflusst' worden sei, entspricht weniger den in seinem (erhaltenen) Frühwerk wiedergegebenen Motiven, sondern wohl eher einer kontextuellen Rekonstruktion, die seine Ästhetik von Beginn an in der Pop Art verankert. Die angestregten Bemühungen von Kritikern, Positionen der Pop Art in Ruschas Werk wiederzufinden oder zu problematisieren und der spätere Aufwand, als der Begriff 'Konzept' im Zusammenhang mit Bildender Kunst geprägt war, sein Werk von der Pop Art abzugrenzen und es mithilfe von Kategorien der Konzeptkunst zu belegen, ohne wirklich einzugestehen, dass es *avant la lettre* entstand, offenbart letztlich, wie unbefriedigend, unzutreffend und hilflos kategoriale Zuschreibungen seines Werkes für eine Sinnstiftung verbleiben. Entspricht nicht gerade in der Intention das Werk von Ruscha, das so sehr an Begriffen und Metaphern, an Sprache und Repräsentation rüttelt, ihrem Sinn nachspürt, ihre Funktion unterhöhlt, jeglicher kategorieller Bestimmung? Diese Frage mag als methodologische Verunsicherung das Folgende durchdringen und als Leitfaden für die weiteren Ausführungen dienen, um schliesslich

eingehender wieder aufgegriffen zu werden. Eine detailliertere Analyse des Frühwerkes zeigt, dass sich Ruscha weitaus geringer als beispielsweise Warhol oder Lichtenstein mit der künstlerischen Transformation von populären Bildgeschichten für eine gegenständliche Darstellung auseinandersetzte.

In seinen ersten Zeichnungen und gemalten Bildern, suchte er eine formale Lösung für ein bildnerisches Problem zu finden, das in der Hauptsache darin bestand, Wörter im Bild so zu integrieren, dass sie in einer komplexen Wechselbeziehung auf mehreren Ebenen zu den malarischen Mitteln stehen. Eines der ersten erhaltenen Bilder von Ruscha, *Su* von 1958 (Abb. 66), zeigt eine Collage mit zwei dicken vertikalen Pinselstrichen - der obere wurde von links nach rechts, der untere von rechts nach links gezogen -, darunter finden wir ein ausgeschnittenes und eingeklebtes Stück Stoff mit roten und schwarzen Streifen, an dem ein kurzer, gekringelter Faden hängt. Die untere Hälfte des Bildes wird von den zwei, mit Schablone erstellten Buchstaben ‚S‘ und ‚U‘ in eleganter typographischer Gestaltung mit Serifen eingenommen. Wiederum erzählt Ed eine rührende Anekdote zur Bildgeschichte, die ein etwaiges konzeptionelles Potential geradezu vakuum verpackt, da sich „Su“ angeblich auf den Namen seiner damaligen Freundin Su Hall bezieht: „I thought of it as my painting of her and for her – my portrait of her“.<sup>305</sup> Fügten sich in der klassischen Moderne die Collageelemente mit den Farbspuren entweder als Indikatoren ihrer ehemaligen Funktion für eine Repräsentation im Bild ineinander und überlagerten sich, verdeckten einander oder gewannen einen spezifischen zeichenhaften Charakter, der dem konventionellen zuwiderlief, ihn mehrdeutig machte, ihn in einen überraschenden Kontext stellte oder ihn in seiner Selbstreferentialität beließ, so reduziert und separiert Ruscha geradezu didaktisch die Bildzeichen für ein Thema, das wir bereits in Jasper Johns *Flag* als Teil

---

<sup>305</sup> Patricia Failing, *Ed Ruscha, Young Artist: Dead Serious about Being Nonsensical*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits*, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 230.

seines komplexen Sinngefüges behandelt hatten. Die vertikalen Pinselstriche geben geradezu als Vektoren die Leserichtung des Bildes vor, so dass sich der Name SU von rechts nach links als Abkürzung von United States - US - liest. Diese Lesart gewinnt an Plausibilität, wenn wir ihr ein expressives Ölbild von Ruscha von 1960 zur Seite stellen, das in seinem Strassennamen *U.S. 66* (Abb. 67) die wortwörtliche Quintessenz des amerikanischen *way of life* enthält, der sich in dieser durch Literatur und Film berühmt gewordenen Strasse verkörpert. Ebenso wie in den Bildern mit den Ortschaftsnamen separierte Ruscha in *Su* die Schrift von den malerischen Mitteln wie Farbe oder Objekt, so dass der Charakter einer Druckseite, die weiss grundierte Leinwand als Metapher von zu beschreibendem Papier bewahrt bleibt, und all die Hinweise sich durchwirken: Farbe wie Text, Textur getränkt mit Farbe, das Textildesign gestreift wie die Linien eines Texts und Schrift in visueller Gestaltung zu sehen, wobei jedes bildnerische Element gleichwertig im Sinngefüge ist, sich die Bedeutungen ergänzen und aufladen. Dieser Bildbegriff thematisiert den Farbauftrag, reduziert im persönlichen Gestus, um nicht in kalligraphischer Expressivität oder als emotionaler Ausdruck wie in der Ästhetik des Abstrakten Expressionismus missverstanden zu werden, zum äquivalenten Gestaltungsmittel wie Schrift und Textilie. Selbst das aufgetragene, gebundene Pigment wird als Bildobjekt auf dem Gestaltungsgrund, der die doppelte Funktion von Leinwand **und** Papier einnimmt, nun gleichwertig bildfremd oder bildtypisch wie jedes andere Objekt. Subversiv unterlief Marcel Duchamp in der Diskussion zur Assemblage die Argumentation zu Konvention und Innovation der Avantgarde, als er - gemäss seiner vom Schachspiel induzierten Ästhetik - einen Winkelzug in der Diskussion zur Assemblage vollführte und erklärte: "Since the tubes of paint used by the artist are manufactured and readymade products, we must conclude that all the paintings in the world are „Readymades Aided“ – and also works of assemblage“.<sup>306</sup> Wie wir

---

<sup>306</sup> Joseph Ruzicka (Hrsg.), *Transcript of the Symposium*, in: John Elderfield, *Essays on*

insbesondere an der Ästhetik des russischen Futurismus aufzeigten, funktioniert Verfremdung insbesondere vor dem Horizont des unerwarteten Bruchs mit konventionellen Darstellungsmitteln, wenn das Fremdobjekt etwa die überraschte Aufmerksamkeit in der konventionellen Ölmalerei auf sich zieht. Duchamps ironisch zu verstehende Erklärung entfaltet ihre verfremdende Wirkung zur kritischen Prüfung von Begriffen erst voll vor jenem Hintergrund, der den Diskurs von bemühten ikonoklastischen Tendenzen einer jungen amerikanischen Generation Ende der 50er Jahre aufnahm. Dieser Generation war das Bild jenes im Amerika der 50er Jahren domestizierten Modernismus zum Dorn im Auge geworden, und indem sie den Strategien und Techniken europäischer Avantgarden eine amerikanische Form mit der Aufnahme von Bildgut der Populärkultur und Massenproduktion gaben, wandten sie sich gegen die kanonische Vorherrschaft des Abstrakten Expressionismus. Mit seiner Bemerkung unterlief Duchamp, der ab den 60er Jahren geradezu kultische Verehrung geniessen sollte, die naiv revolutionäre Vorstellung einer wiederum formalisierten und weniger konzeptionalisierten Anwendung von Collage und Assemblage, und weist, indem er alle Malerei zur potentiellen Assemblage erklärt, auf die Gefahr, dass durch die mechanische Anwendung einer ehemals revolutionären, avantgardistischen und experimentellen künstlerischen Technik Normierungseffekte einsetzen, die wiederum zu verfremden wären.

Der Gedanke von Farbe als Assemblage gewinnt an visueller Prägnanz, wenn wir ihn mit Ruschas frühestem Bild *School Assignment* von 1957 (Abb. 68) veranschaulichen, in dem die Werkzeuge der Bildgestaltung getrennt wie Begriffe illusionistisch dargestellt werden und Farbe selbst in ihrer phänomenalen Erscheinung thematisiert wird. Der Inhalt der Farbtube wird durch die Farbtönung seiner Etikette mit unlesbarer Aufschrift indiziert und jenes Ocker, das neben den Nicht-Farben Schwarz und Weiss

---

Assemblage, Studies of Modern Art 2, New York: The Museum of Modern Art, 1992. S. 136.



farblich das Bild bestimmt, findet sich wieder als Gegenstandsfarbe des Bleistifts und als dessen Untergrund, von dem er sich nur durch schwarze Schattierung und weisse Höhlung, die seine Form bestimmen, abhebt. Der geforderte Illusionismus der gemalten Gegenstände wird durch die farbliche Neutralität des Grundes, auf dem sie aufliegen, gedämpft und die Flächigkeit des Bildträgers betont. Jenseits rein formaler Bildlösungen sollte die spätere Einbeziehung und Verwendung von Wörtern bei Ruscha eine zusätzliche inhaltliche Komponente in die abstrakte Gestaltung einbringen. *School Assignment* weist schon in der gleichwertigen Wirkung, die der autonomen Farbfläche gegenüber dem erkennbaren Objekt zukommt, Prinzipien auf, die Ruscha in späteren Bildern wiederaufnehmen sollte, in denen er wirklichkeitsgetreu wiedergegebene Gegenstände in ihrer Originalgrösse zu Wörtern in Beziehung setzen sollte, denen die Rezeption ja keine spezifischen Ausmasse zuschreiben kann. Diese Thematik zeichnet insbesondere das Bild *Actual Size* von 1962 (Abb. 69) aus, in dem die Etikette einer Fleischbüchse massstäblich wiedergegeben wird, aber das Wort 'Spam' fast die Hälfte des Bildraumes einnimmt und sich phonologisch wie die Interjektion in einem Comics ausnimmt, die einen Krach bezeichnet wie etwa 'Bang'.<sup>307</sup>

*Words are certainly objects and have always been immune to a deep artistic problem of mine which is one of size. I know how big an apple is, but how big is the word 'apple'? I have not been able to satisfactorily comprehend, much less understand, the size of things. But then, who in the world really 'understand' the size of an apple? At a certain time, I would make a 4 inch apple 4 inch in the picture and found this was 'reporting the truth'. Although when somebody makes the same apple appear 7 feet across he still raises logical issues.*<sup>308</sup>

---

<sup>307</sup> Vgl. auch die Konnotation des Bildes zum Weltraum (die wiederum als ironischer Kommentar zu der Konzeption von Bildraum als *space* im Abstrakten Expressionismus gelesen werden kann), in: Poncy, Pat (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume I, 1958-1970*. New York, Göttingen: Gagosian Gallery, Steidl Verlag, 2003, S. 66.

<sup>308</sup> Bernard Brunon: *Interview with Edward Ruscha*, in: Ausstellungskatalog, Edward Ruscha, Lyon: Musée Saint Pierre Art Contemporain/Octobre des Arts, 1985, S. 95.

Die gemalte Originalgrösse von Gegenständen thematisiert auch einen Konflikt, dem ein Maler entgegensah, der nach dem Bruch mit mimetischen Darstellungseffekten dennoch figurativ Objekte darstellen wollte und die Kleinteiligkeit von Collagen zu überwinden suchte. Rauschenberg und Warhol übertrugen mit Hilfe des Siebdrucks vorgefundenes Bildmaterial auf die Leinwand, Lichtenstein verwies auf die Herkunft seiner Motive durch die sogenannten *Ben Day Dots* und Ruscha gab Objekte in ihren wirklichen Ausmassen wieder, wobei Grösse, Form, Zeichencharakter oder visuelle Rhetorik je nach Belieben für die verstörende Auswahl entscheidend waren wie in *Pencil, Olive, Amphetamine* von 1969 (Abb. 70), wo die Objekte im Farbraum zu verschwinden drohen.

Das Beibehalten der Originalgrösse war auch entscheidend, als Ruscha die kleinteilige Collage *Dublin* malerisch auf die Leinwand in ein Bild mit demselben Titel transformierte, wobei das collagierte Material von Pfeil und Brett dank ihrer Flächigkeit schon prädestiniert war, in farbliche Form verwandelt zu werden. Wurde das metaphernartige Differenzverhältnis von Leinwand als Papier durch die leere weite Fläche der grundierten Leinwand noch hervorgehoben, verloren die Objekte als farbliche Form ihren lebensweltliche Charakter, der Funktion und Gebrauchswert bestimmte und an dem die Zeichen der Zeit ihre Spuren hinterlassen, und werden zu Motiven, die auf derselben malerischen Zeichenebene wie Schrift entziffert sein wollen.

Stand in *Su, Sweetwater* und *Dublin* das Wort unterhalb des malerischen Arrangements wie ein ins Bild integrierter Titel, gingen in *Box Smashed Flat* Farbauftrag und Typographie durch gestisches Übermalen des Schriftzugs eine Liaison ein. Die chronologische Entwicklung der Ortschaftenbilder<sup>309</sup> macht deutlich, wie Ruscha die Schrift unter besonderer Berücksichtigung ihrer formalen Autonomie, die in der Typographie zum Ausdruck kommt, zum Gegenstand im Bild macht. In

---

<sup>309</sup> Sweetwater 1959, Dublin 1960, Box Smashed Flat (Vicksburg) 1960-61.

*Box Smashed Flat* wird die Bild/Schrift Differenz auch im Design der Rosinenschachtel als geradezu programmatischer Hinweis unauflöslicher Autoreferentialität aufgenommen und belegt die Autoreflexivität und quasi poetologisch bewusste Einstellung, die Ruschas Ästhetik zugrundeliegt. Im Gegensatz zur Rhetorik der Werbebotschaft nimmt das Ölbild eine ästhetische Funktion ein, da es sich auf sich selbst bezieht, es lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf seine formale Beschaffenheit.

Das Oppositionsverhältnis von Schrift zu malerischer Gestaltung suchte Ruscha in der Folge anhand der Typographie von Annie auszuarbeiten. Schon in der Typographie des Wortes *Vicksburg* wurde besonderer Wert auf die Konnotation der visuellen Gestaltung gelegt, die das Wort wie ein Objekt von ihrer Oberfläche abhebt, wobei der illusionistische Eindruck durch ihre Übermalung zugleich zunichte gemacht wird und dieses formale Spiel mit der Bildebene auch durch die Flächigkeit der platten Rosinenschachtel betont wird, wobei der Witz mit dem Signifikat Schlachtfeld, umso pointierter zum Ausdruck kommt. Durch Schattierung heben sich die blockartigen robusten Buchstaben ab, die unbestimmt an Western, Saloon oder schlicht an Americana erinnern, und einhergehen mit der Bedeutung des Ortes Vicksburg, der Touristenzentrum und Umladehafen für uramerikanische Wirtschaftsgüter wie Baumwolle, Vieh, Holz und Papierprodukte ist. In Studien untersucht Ruscha die Effekte, die allein die besondere, rundlich amorphe, ballonartige Typographie von Annie hervorrufen kann. In einem Skizzenblock separiert er mit Aquarell den Buchstaben ‚A‘, füllt die Ausparungen mit schwarzer Tinte und setzt in Blocklettern ‚Annie‘ darunter (Abb. 71), und in einer Skizze auf Papier umreißt er nur die Umrisse der Typographie Annie mit Bleistift (Abb. 72). Diese Beispiele machen deutlich, wie sich der Künstler systematisch einer Vergewisserung näherte, dass allein die Typographie eines Wortes genügend visuelles Potential trägt, um als Bildmotiv neben abstrakter farbiger Flächengestaltung zu bestehen und Bedeutung generieren zu können.

Wie ein Blick auf die Titelgestaltung im collagierten Abriss des ersten Dublin Bildes zeigt, signifiziert die einmalige Typographie in Verbindung mit dem Wort Annie und ihrer rötlich-erdigen Gegenstandsfarbe ikonologisch eindeutig das Comic Annie und konnotiert damit die Semantik der Klasse der Comic, ihre Funktion etc. Die kompositionelle Einfügung des von seinem Kontext isolierten Wortes in eine farbliche Abstraktion schien eine weitere Herausforderung für Ruscha darzustellen, worauf die Studien von *Annie Times Six* von 1961 (Abb. 73) hinweisen, in denen er die stilistischen Angebote des Abstrakten Expressionismus zum Schriftbild in eine Beziehung setzte und damit die konzeptionelle Bedeutungsgeneration ungegenständlicher Gestaltung von *drips*, gestischem Farbauftrag, *colour field*, Schrift auf weissem Hintergrund (das die leere Seite signifiziert) und von mit Farbe unbedecktem, blossen Papier ganz bewusst prüft und einsetzt. Im grossformatigen Ölbild *Annie* von 1961 (Abb. 74) war die Entscheidung schliesslich auf den grösstmöglichen kompositorischen Kontrast gefallen, in dem die kindlichen Buchstaben Annie wie aufgeplusterte Plüschkissen in Opposition zur der *hard edge* Abstraktion der monochromen Farbflächen stehen, die keinerlei vermittelnde Spur subjektiver Einwirkung beim Farbauftrag erkennen lassen, wobei das Bild aber entfernt noch die Grundkomponenten der ersten Collage in den Grundfarben des blauen und gelben Felds und im Schriftzug erkennen lassen.

Die fortschreitende semiotische Reduktion der Collageelemente *Dublin* zu dem Ölbild *Annie* hält an dem Prinzip des Kontrasts fest, auch wenn er ihn sehr stark formalisiert. Die Entkonkretisierung der Elemente überträgt dem Betrachter die Forderung, der Konstruktion des ästhetischen Codes inne zu werden und seine Mechanismen als intellektuelle und sinnliche Herausforderung anzunehmen. Im Begriff des Kontrastes formuliert Gottfried Boehm eine Übertragung von der logischen Funktion der Metapher auf die ikonische Differenz. Die Logik der Metapher entspricht der eines Enthymems, also eines Wahrscheinlichkeitsschlusses:

dem unvollständigen Schluss im Syllogismus fehlt eine Prämisse, die in Gedanken zu ergänzen ist, wodurch der Rezipient implizit aufgefordert wird, die Form zu vervollständigen, weiterzuspinnen, geistig ihre Brüche zu kitten. "In der Bemessenheit des Kontrastes, die Unterschiede zusammensieht ohne sie auszulöschen, liegt zugleich, was man die Anschaulichkeit des Metaphorischen genannt hat, seine erleuchtende geistige Kraft."<sup>310</sup> In der Wahl des Kontrasts liegt der Erfolg der Metapher, die im sprachlichen Bild eine Formulierung findet, welche in ihrer Bedeutung festgelegte Begriffe so zusammenfügt, dass dieses neue Bild eine offene, produktive Vieldeutigkeit aufwirft. Boehm überträgt nun den Begriff des Kontrasts, der das strukturelle Muster der Metapher charakterisiert, auf das gemalte Bild, wo er zunächst grundlegend auf einer phänomenalen Ebene zur Anwendung kommt und formale Oppositionen kennzeichnet wie Hell/Dunkel, Figur/Grund und Farbgegensätze.

In seiner historischen Entwicklung wurde im Tafelbild dieser visuelle Grundkontrast vielfältig optimiert und in der Struktur dieses Kontrastes mag die Kompatibilität von Sprachbildern und dem Objekt bildender Kunst liegen, wobei eine Rücküberführung der visuellen Mächtigkeit in Sprache sich dem Problem ausgesetzt sieht, "dass figürlicher Ausdruck und figürliche Wahrnehmung im Grunde miteinander verbunden sind und deshalb jeder Versuch, ihn wörtlich zu übersetzen und so auf eine letzten Endes nicht figürliche Erfahrung der wissenschaftlichen Beobachtung zurückzuführen, den ‚Sinn‘ [sense] des Originals verfehlen muss."<sup>311</sup> In der ikonischen Differenz sucht Boehm zu benennen, was analog zur sprachlichen Metapher im Bild als Sinn aufscheint, der logisch und visuell in Materie gebändigt wurde und mit seiner wie immer geformten Darstellung "Zugang zu unerhört sinnlichen und geistigen

---

<sup>310</sup> Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. S. 29.

<sup>311</sup> Virgil C. Aldrich, *Visuelle Metapher*, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, S. 144.

Einsichten eröffnet“.<sup>312</sup> Die Kollision der von Ruscha in *Annie* aufgeworfenen Sinneinheiten könnte nicht stärker ausfallen und scheint die ohnehin gegebene piktoriale Differenz selbstreflexiv zu überhöhen und in ihrer Produktivität zu steigern. Formal und inhaltlich klaffen weite Gegensätze zwischen dem Wort, das einen populären Comicstrip signifiziert und dem Bildbegriff, der in der Ästhetik des Abstrakten Expressionismus wurzelt. Der Comicstrip ist gewöhnlich aus festgelegten, nicht weiter zu reduzierenden Elementen komponiert: In einer Abfolge von Feldern wird eine Geschichte erzählt. Geschriebene Sprache wird in Sprechblasen innerhalb des Bildrahmens platziert und nimmt sowohl eine visuelle als auch narrative Funktion ein. Das Comic wird durch Massenmedien vertrieben und zeichnet sich durch ein charakteristisches neues Vokabular aus.<sup>313</sup> Demgegenüber stehen Mythos, Vision und Transzendenz eines autonomen Bildbegriffs und einer sich allein im Individuum vollziehenden Kreativität, die einen heroischen Existentialismus amerikanischer Prägung hervorbringt und Ausdruck im gegenstandslosen Bildwerk etwa in Barnett Newmans *The Word I* von 1946 fand (Abb. 75). Ohne die gesturale Heldentat von Pollock oder de Kooning, die meditative Versenkung in weite Farbfelder bei Rothko oder etwa die Apotheose des Individuums durch das Sublime wie bei Newman, werden von Ruscha zentrale Elemente des Abstrakten Expressionismus aufgenommen, deren formale Lösung kühler Geometrie und quasi wissenschaftlicher Anonymität eher Ad Reinhardt nähersteht. Obwohl die New York School als erste amerikanische, avantgardistische Bewegung von internationaler Bedeutsamkeit verstanden wurde und der Kritiker Clement Greenberg als ihr wichtigster Apologet insbesondere in seinem berühmtesten Essay “The Avant-Garde and Kitsch” von 1939 diese hohe Kunst mit ihrem eigenen Ausdruck, Verfahren und rigorosen Prinzipien von kommerzieller Kultur mit unauthentischem, abgedroschenem Kitsch

---

<sup>312</sup> Idem, S. 31.

<sup>313</sup> Siehe Richard Marschall, *America's Great Comic Strip Artists*, New York: Abbeville Press, 1989.

abhebt<sup>314</sup>, vereinnahmte sie das bürgerliche Establishment und die gescholtene Massenkultur nichtsdestotrotz in grosser Emphase, als die Massenmedien vor dem Hintergrund rauschender Konsumerkultur in den 50er Jahren dem Verlangen nach Rollenbildern, Identität und Werten nachzukommen trachteten. Insbesondere das Magazin *Life* bescherte der Bewegung breite Aufmerksamkeit und simplifizierte das Konzept von Individualität, das sich für den Betrachter in der Wahrnehmung des Bildes und für den Künstler im subjektiven Malakt vollzog, zu einem allgemeinen Ausdruck von rebellenhaftem Lifestyle und verschmolz den Begriff Individualität im gesellschaftlichen Rollentypus von *Star* und *Celebrity*. Dieser Aufbruch eines hermetischen, ungegenständlichen Bildbegriffs, in dem der private Akt von Rezeption und Produktion in die öffentliche, soziale Sphäre übertragen wird und dort mit Begriffen wie Freiheit, Demokratie, Identität während des Kalten Krieges in Opposition zur offiziellen sowjetischen Ästhetik des sozialistischen Realismus formuliert wurde, wird in *Annie* durch die neutrale Einfügung in Typographie und dem Signifikat des ursprünglichen Kontexts aufgenommen. In der Tat ist es für den Betrachter unentscheidbar, wie die kulturellen Konzepte einander infizieren: Nobilitiert die ungegenständliche rigorose Formensprache das nicht minder amerikanische Werte formulierende, aber populistische und mit dem Anruch des Kommerziellen behaftete Wort *Annie*, oder transponiert das Motiv des Wortes das asketisch strenge Streben einer ungegenständlichen Selbstreflexivität aus der ausschliesslich formalistischen Perspektive raus in den Öffentlichkeitsraum einer universalen symbolischen oder ideographischen Sprache?

---

<sup>314</sup> Siehe Clement Greenberg, *The Avantgarde and Kitsch*, in: Gillo Dorfles, *Kitsch. The World of Bad Taste*, New York: Univers Books, 1969, S. 116-126

## 6. Assoziative Textualität.

### *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western, 1963*

Ein Wort wie *Annie* mit der Aura populärer Massenkultur in eine rigorose Abstraktion von grellem monochromatischem Farbauftrag zu setzen, der keinerlei manuelle Spur der Einwirkung eines ausführenden Subjekts offenbarte, provozierte durch seinen Verfremdungseffekt eine kritisch intendierte Reflexion, welche die Wirkungsmächtigkeit des gegenstandslosen Bildes mit der visuellen Dominanz des vorgeblich rationalen Wortes in eine instabile Beziehung setzte. Darüber hinaus erlaubte sich Ruscha einen ironischen Kommentar zum allzu ernsthaften, existentialistisch geprägten Bildbegriff, den das ungegenständliche, grossformatige Bild insbesondere der New York School auszeichnete, und in dessen Formensprache sich die Geste des heroischen Künstlers, des freien Individuums wiederfand und in dessen weiten Farbfeldern der Betrachter ohne motivischen Anhaltspunkt sich seines Selbst innwerden sollte. Mit der blossen Einfügung des Namens einer fiktiven, weiblichen und kindlichen Comicfigur, welche die Heldin einer Phantasiewelt repräsentierte, blieb Ruscha zwar ästhetisch der abstrakten Formensprache verbunden, doch die Signifikate rufen Widerstand hervor, der notdürftig von einer Art delikatem Kit, den wir als 'Typus amerikanischer Kultur' kennzeichnen, Zusammenhalt in einer lockeren Symbiose findet. Die Greenbergsche Trennung in Kitsch für die Massen und ungegenständliche Kunst für die Bildungselite scheint zumindest in diesem Bildentwurf eine Herausforderung zu formulieren, welche die Grundlagen von Repräsentation in Bild und Sprache berührt.

In die Zeit des Transformationsprozesses von der Collage *Dublin* zu dem Ölbild *Annie*, dessen Bedeutungszuschreibung mit der Reduktion auf Wesentlichstes zuzunehmen schien, fallen Ölstudien und Collagen von Ruscha, die als experimentelles Material Etappen und Vorstufen zu Ruschas eigenwilligem Bildentwurf vorstellen und 1961 entweder auf seiner Reise



nach Europa entstanden oder zumindest dort Vorgefundenes verarbeiteten. *Metropolitain* (Abb. 76), das mit Paris August 1961 datiert wurde, nimmt jene Jugendstil Schriftzüge auf, welche die schmiedeeisernen Dekorationen der Pariser Metrostationen kennzeichnen und bettet ihre organischen, rankenden Formen in ein Impasto Farbfeld ein. Und in dem Art Deco Layout von *Boulangerie* (Abb. 77), das sich auf einem Ladenschild befunden haben mag, kringelt sich die ansonsten gleichmässig dick aufgetragene Farbe zu unruhigen Farbschlieren, um die architekturelle Masse der Buchstaben vom monochromen Farbfeld wie eine Gravur abzuheben. Die national und stilistisch geprägten Idiome von Schriften erprobte Ruscha auch in Collagen, die ebenso die jeweils abstrakte Gestaltung und den typographisch aufgeladenen Schriftzug zueinander in eine Differenzbeziehung setzen. Über den elongierten, schnörkellosen, ingenieurhaft konstruierten Lettern von *Calce* (Abb. 78) liegt in einem Zeitungsabriss ein zur Seite gekipptes Y, das ebenfalls schmucklos wie ein Betonelement erscheint und in loser Assoziation zur Übersetzung von *calce*, also Kalk, steht. In einem weiteren Blatt kennzeichnet der Titel, *Spanish Soap* (Abb. 79), jene barocken Arabesken der roten Aufschrift ‚Maja‘ mitten im tristen spanischen Schwarz als absurde Werbebotschaft eines Konsumartikels und stellt das Gegenspiel zur floralen Dekoration des Ausschnittes über ihm dar, wobei eine vergangene Kultur signifiziert wird, die entfernt etwa an Goyas Bildwelten erinnert.

Bei aller Experimentierfreude mit der Stilvielfalt und dem Idiom von Typographien setzt sich Ruscha auch geradezu systematisch mit der visuellen Semiotik von uneindeutigen Strassenschildern auseinander, die ihrer Funktion, ein widerspruchloses Signal zu sein, nicht nachkommen und somit rudimentär eine ästhetische Botschaft vermitteln.<sup>315</sup> Eine Skizze, die mit *Bruxelles* inskribiert ist (Abb. 80), zeigt in einer Art Einbahnstrassenschild die Inschrift ‚Bain‘ und ‚Centre‘, dessen Sinn im

---

<sup>315</sup> Siehe Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 145.

Unklaren bleibt. Von besonderem Interesse schien Ruscha auch ein Schweizer Schild gewesen zu sein, das einen Fahrradweg auswies und das er als Einwohner von Los Angeles wohl kurios fand und photographierte (Abb. 81), in Öl abmalte (Abb. 82) und noch einmal in Aquarell mit der Unterschrift "L'Étoile" (der Stern) (Abb. 83) versah.<sup>316</sup> Intuitiv suchte Ruscha in diesem Frühstwerk ein kulturell höchst komplexes Wechselverhältnis zwischen Sprache, Schrift, Abstraktion und realistischer Figuration diskursiv darzustellen, wobei die Kommunikationsebenen der Ausdrucksformen einander möglichst überlappen, so dass etwa bei Schrift der visuelle Aspekt überwiegt oder ein figurales Motiv ideogramatisch wird und die Zeichenfunktionen im Bild möglichst autonom zugeordnet und nicht hierarchisch untergeordnet werden. Durch eine ausführliche Beschreibung des Bildes *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western*, von 1963 wird diese sinnstiftende Verknüpfung von disparaten Elementen, deren innere Bildlogik oft gegenläufig, unverbunden oder uneinsichtig anmutet, deutlicher werden, wobei eine Vorbemerkung des Paläontologen André Leroi-Gourhan über die Evolution von Sprache und Kunst einen Aspekt des Diskurses, auf dem Ruscha seine komplexesten Bildfindungen ansiedelt, beleuchten soll. Leroi-Gourhan stellte fest, dass der prähistorische figurale Realismus eine sehr späte Stufe der bildenden Kunst darstellt, während ihm ein Graphismus voranging, dessen Zeichen keine Ähnlichkeit mit einer repräsentativen Form, also einer Darstellung von Wirklichkeit, aufweist. Die bildende Kunst ist demnach "an ihrem Ursprung unmittelbar mit der Sprache verbunden"<sup>317</sup>, der Ausbildung von künstlerischer Darstellung geht der sprachlich beherrschte Inhalt voraus, wobei sich die bildende Kunst von abstrakten, rhythmisch geordneten, graphischen Darstellungselementen, die an Sprache geknüpft waren, loszulösen begann,

---

<sup>316</sup> Siehe ausführlich zur Reise in Europa Paul Karlstrom, *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 99.

<sup>317</sup> André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1988, S. 240-243, siehe auch S. 457.

um schliesslich eine die Wirklichkeit abbildende, konventionsgebundene Formensprache zu entwickeln, wobei immer “nuanciertere zerebrale Anforderungen“ gestellt werden. Als ob Ruscha diese Entwicklung konzeptionell vor Augen führen wollte, stehen in den Zeichnungen *Vicksburg* von 1960 (Abb. 84) und *Anna* von 1961 (Abb. 85) unter abstrakten, gleichmässig gegliederten Farbklecksen gedruckte Lettern und thematisieren mit schlichtesten Mitteln die überaus komplexe Geschichte sprachlicher und visueller Menschheitsgeschichte. Diese theoretisch und historisch diskursiv kaum zu bändigende Kulturgeschichte der Kommunikationsformen und Techniken kann ein Bild durch den Vergleich seiner visuellen Elemente intuitiv aufwerfen, und somit am Diskurs der Moderne partizipieren.

An der Collage *Lorca* von 1961 (Abb. 86) liesse sich beispielsweise die Geschichte der abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert allein durch die Gegenüberstellung der Photographie des Ortsschildes mit einer abstrakten Collage exemplifizieren. Durch die technisch perfektionierte Photographie wurden die theoretischen Grundlagen des mimetischen Bildbegriffs im 19. Jahrhunderts in Frage gestellt. Die Malerei suchte sich konzeptionell andere Bereiche zu erschliessen als die getreue Abbildung der Wirklichkeit und entwickelte schliesslich in logischer Progression den ungegenständlichen Bildbegriff, wie ihn hier die abstrakte Materialcollage ausweist. Die formalhistorische Bedeutung dieser Collage wird durch inhaltliche Aspekte, die durch das Ortsschild von Lorca aufgeworfen werden, kulturhistorisch komplexer, wobei weniger die kulturträchtige Stadt im Südosten Spaniens, an der sich die Geschichte Spaniens von den Römern über die Mauren zum Christentum vollzog, sondern vielmehr der Name von Spaniens wichtigstem Dichter des 20. Jahrhunderts, Federico García Lorca, in die Bedeutung miteinfliesst. Lorcas Leben und Werk wiederum schlägt durch seine Ermordung durch die Franco-Faschisten nationale und persönliche Tragik an und sein Aufenthalt in New York 1929, aus dem die Dichtungen *Poet in New York* hervorgingen, die 1940 publiziert wurden, mag nicht nur als

Bindeglied des Projekts der Moderne von alter zu neuer Welt gesehen werden. In jener höchst metaphernhaltigen, hermetischen Lyrik über städtischen Verfall, soziale Ungerechtigkeit und Wurzellosigkeit glimmen assoziative Rückschlüsse auf den Aspekt von Abfall und Verwertung in der Ästhetik der Collage auf und lassen sich als assoziativer poetologischer Hinweis mit dem Stadtschild Lorca einbinden.

Doch die Verbindung zwischen dem Signifikat 'Lorca' und der Collage wird auch das Versagen kunsthistorischer Charakterisierung von abstrakten Bildwerken mitbedenken müssen, die oft genug als 'poetisch' beschrieben werden, und darüberhinaus jene ästhetischen Schnittpunkte kennzeichnen, die in der Verbindung von Wort und Bild für Ruschas gesamtes weiteres Werk bestimmend werden sollten, wie er selbst anmerkt: "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 found painting to be the least interesting of all those forms of communication. I felt newspapers, magazines, books – words – to be more meaningful than what some damn oil painter was doing."<sup>318</sup> Auf unserem paradigmatischen Gang durch die Geschichte der Collage überschneiden sich die Verbindungen von Collage und Avantgardedichtung auf mehreren Ebenen. Nicht nur wird es in der Technik der Collage unabhkömmlich, gedruckten Text in das Bild mitaufzunehmen, sondern die hier paradigmatisch genannten Maler standen mit innovativen Dichtern ihrer Zeit in intensivem konzeptionellem Austausch wie Picasso mit Apollinaire, Malewitsch mit Chlebnikov, Schwitters fand künstlerischen Ausdruck in visueller Darstellung und Dichtkunst und Jasper Johns etwa bat Samuel Beckett um Beiträge für ein gemeinsames Projekt, dem die Publikation *Foirade/Fizzles* entsprang.<sup>319</sup>

Wie Michel Butor in seiner Geschichte der Wörter in der Malerei feststellte, tritt im Kubismus das gedruckte Wort als Textur in die Malerei,

---

<sup>318</sup> Siehe Paul Karlstrom, *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 151.

<sup>319</sup> Samuel Beckett, and Jasper Johns, *Foirades/Fizzles*, New York: Petersburg Press, 1976.

die eine Abwandlung als optisches Arrangement, als Lektüre oder als Bedeutungstextur entfaltet, und sie wird “von den Künstlern benutzt wie eine immense Klaviatur von Tönungen und Farben”.<sup>320</sup> Wenn in der vormodernen Malerei Geschriebenes im Bild wiedergegeben wurde<sup>321</sup>, hatte es sich wie in Jacques-Louis Davids *Der ermordete Marat* von 1793 (Abb. 87), dem Gebot von Mimesis und Illusion zu fügen, wo der hölzerne Schemel mit der Antiqua Inschrift zum Denkmalsockel wird und im Brief von Charlotte Corday die Unterstreichung von Marats Namen graphologisch ebenso final wirkt wie die formal äquivalente Wunde des Messerstichs, den die Corday der Brust von Marat versetzte, so dass die Täterschaft gleich doppelt dokumentiert wird.

Doch die Collage als der konzeptuelle Ort des Gefundenen, in dem mit der illusionistischen Manipulation auch die Handschrift keinen Platz mehr fand, brachte jene mechanischen Vermittlungsvorgänge des Drucks, der unsere moderne, industrialisierte Lebenswelt bestimmt, ins Bild und machte es für den Künstler unumgänglich Text als optisch gestaltete Typographie oder als Zeitungsfragment vor dem Hintergrund experimenteller Dichtung einzufügen. Noch bei Cézanne wird in *Porträt Louis-Auguste Cézannes, Vater des Malers* von 1866-67 (Abb. 88) die Zeilentextur der Zeitung formal durch reinen modulierenden Farbauftrag substituiert, wiewohl Motiv der Zeitung und Wiedergabe der Lettern die Modernität des Bildes ausweisen. Doch die sprachliche Selbsterzeugung, die in der Collage produktiv wird, beruht nicht allein auf kontextuell historischen Erklärungsmodellen, sondern sucht ästhetisch an der Poetologie anzuknüpfen. Die Mischung der Gattungen, die eine ästhetische Voraussetzung für die Visualisierung von Poesie und die Textualisierung von Bildern ist, findet ihre Vordenker bereits in der Romantik, wie das 116. Fragment des Athenäum von

---

<sup>320</sup> Michel Butor, *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1993, S. 124.

<sup>321</sup> Siehe auch Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Kunst des 17. Jahrhunderts*. Köln: DuMont, 1998, dort insbesondere Kapitel 5, *Der Blick auf Wörter: Die Darstellung von Texten in der holländischen Kunst*, S. 287-364.

Friedrich Schlegel zur „romantischen Poesie“ als einer „progressiven Universalpoesie“ bereits deutlich macht:

*Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen<sup>322</sup>.*

Vor diesem konzeptionellen Hintergrund, der sämtliche sprachliche Äusserungsformen ohne hierarchische Wertung als Text (nicht erst in der Postmoderne) subsumiert, bestimmte die moderne Literaturtheorie ausgehend vom modernen Begriff der Subjektivität typische Textklassen, die für die gesamte literarische Moderne unabhängig von Gattung, Gegenstandsbereich oder Epochenbegriff wirksam sein sollten.<sup>323</sup> Entscheidend für die Klassifikation von Texten<sup>324</sup> gilt die in ihnen dominierende Perzeptionsform. Der im Text oder in Textelementen vorherrschende Ausdruck ordnet die Einteilung, weshalb seine Kriterien auch konzeptionelle Hinweise auf die Mechanismen der Collage erlauben.<sup>325</sup> Für unseren Untersuchungsbereich mag insbesondere die Texttypologie der *assoziativen Textualität* wertvolle Aufschlüsse zur Natur der Sprache in der Collage der Bildenden Kunst geben, da sie auf linguistischen Kontiguitätsbeziehungen beruht, die je nachdem von Phonetik, Morphologie oder Semantik der Texte bestimmt werden.

---

<sup>322</sup> Zitiert in: Silvio Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S. 189 aus: Ernst Behler (Hrsg.), *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe II. Charakteristiken und Kritiken I (1802-1829)*. Hg. und eingeleitet von Hans Eichner, Paderborn, 1975, S. 182.

<sup>323</sup> Siehe Silvio Vietta, idem, S. 184.

<sup>324</sup> Vietta unterscheidet zwischen sechs kennzeichnenden Texttypen: 1. Textualität der Emotion, 2. Textualität der Imagination, 3. Textualität der Erinnerung, 4. Textualität der Assoziation, 5. Textualität der sinnlichen Wahrnehmung, 6. Textualität der Reflexion.

<sup>325</sup> Die literarische Collage hingegen wurde nicht als Texttyp charakterisiert, da sie keine eigene Sprechform hervorbringt, sondern eine Herausgeberfiktion erzeugt. Siehe Vietta, idem S. 190.

Assoziationen appellieren über das Prinzip der Ähnlichkeit oder den Kontrast der Gegensätzlichkeit an die Imagination des Betrachters, der Zusammenhänge herstellt, die auf seiner Erinnerung und Erfahrung beruhen. In der Vorstellung werden kreative Prozesse freigeschaltet, die Kausalitäten freisetzen, Räume und Zeiten überspringen und Imaginationskomplexe bilden, welche die Module der Realitätserfahrung neu kombinieren.

Ebenso wie Gegenstände in der Collage kontextuelle Reminiszenzen erhalten, generiert die Textualität der Assoziation auf dem linguistischen Feld der Sprache Verwandtschaftsbeziehungen, die keine ganzheitliche Welt wiedergeben, sondern das fragmentarische Material der Sprache einsetzen. Die linguistischen Strukturen der Sprache geben den produktiven und experimentellen Einsatz vor, so dass sie eine offene, dynamische und dehierarchische Vorstellungsverknüpfung erlauben, die wiederum selbst zum textgenerierenden Faktor wird. Nach Saussure beruht Sprache auf Beziehungen, die sowohl syntagmatischer Natur sein können, so dass der Wert des Wortes sich nach seiner Stellung in der Satzreihe bestimmt, oder aber sie formieren sich im Bewusstsein durch Assoziation zu Gruppen, deren Bindung aus so mannigfaltigen Gründen (Stamm, Suffix, Analogie des Signifikants, Lautbild) eingegangen wird<sup>326</sup>, dass diesem Assoziationszwang wohl neurobiologische Strukturen zugrunde liegen. Die paradigmatischen Verwandtschaftsbeziehungen der Wörter wird von der sprachassoziativen Poetik seit Mallarmé, Apollinaire und Chlebnikov über Schwitters bis zur Konkreten Poesie der Gegenwart experimentell genutzt und organisiert. Letztere, Wörter und Text aufgrund ihrer Stellung im weissen Raum des Blattes, ihrer typographischen Form oder aufgrund der klanglichen Eigenschaften ihrer Phoneme. Sie verwendet ihre Stammeigenschaften oder setzt die Ebene ihrer Bedeutung synonym oder antithetisch ein, wobei der Symbolgehalt der Sprache zusehends abgestreift

---

<sup>326</sup> Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Hrsg. Charles Bally und Albert Sechehaye, übers. Herman Lommel, Berlin: Walter de Gruyter, 1967, S. 147 und S.150-152.

wird zugunsten der Verwertung der Materialität der Sprache. Die assoziative Textualität offenbart insbesondere in der Literatur der Gegenwart, wie die Sprache durch gesellschaftliche Vernutzung in Medien, Reklame, Politik und Stereotypenbildung subjektive Bewusstseinsprozesse beeinträchtigen kann.

Ruscha bedient sich der genannten Mechanismen assoziativer Textualität und setzt Sprache in zugeordnete Beziehungsverhältnisse zu repräsentativen und abstrakten visuellen Darstellungsmodi, wie etwa in *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western* von 1963 (Abb. 89). In dem Bild nehmen überkreuzende Anspielungen und Referenzen der Bildelemente autopoetische Funktion an und infizieren sich gegenseitig. Malerisch repräsentierte Gegenstände werden zu visuellen rhetorischen Figuren und die Lettern eines Wortes werden durch Perspektive optisch verräumlicht. So leicht die Darstellung des Bildes durch blosse Deskription wiederzugeben wäre, so unergründlich, konträr und widerspenstig nimmt sich der Versuch aus, die logischen Beziehungen der Gegenstände und Bildelemente zueinander zu vermitteln, da jedes Element auf unterschiedlichen Ebenen zugleich operiert und selbstreflexiv seine hermeneutische Ausrichtung mit dem Begriff *noise* kommentiert. Die Diskrepanz zwischen der geradezu plumpen, schematischen Komposition und dem sinnlich tief anrührenden, nachtblauen weiten Farbgrund, in dem die Objekte zu schweben scheinen, könnte nicht grösser sein. Der Blick trifft auf eine leere Bildmitte, die den Betrachter einlädt, im Zentrum den verwaisten Platz einzunehmen, sich selbst als Zeuge und Akteur im Gewahrwerden bewusst zu werden. Relationale Grössenverhältnisse, die von der Rezeption die Weite der Leinwand selbst in der Reproduktion noch erahnen helfen, werden von den Objekten aufgeworfen, die Ruscha immer im Originalmass abbildet: "I like to deal with objects but I have to make them the same size they are. I can't change their size. Words are the only thing that do not have a recognizable size, so I can operate in that world of



‘no size’.<sup>327</sup> Wie im Ölbild *Schwitters* wurden die dargestellten Objekte symmetrisch korrekt an den Rand platziert, wo sie voneinander beziehungslos abgetrennt und losgelöst die Funktion eines unsichtbaren Koordinatensystems angeben, das nach seiner Rekonstruktion verlangt. Ein Wort wurde wieder an die obere Bildkante gerückt; wir lesen *Noise*. Zwei gelbe Bleistifte, streng vertikal ausgerichtet wie ein Strich oder eine Markierung weisen mit den Spitzen zur Bildaussenkante. An ihrem rötlichen Ende nimmt man illusionistisch detailliert die Metallmanschette mit dem Radiergummi wahr. Der eine Bleistift ist gebrochen, seine Splitter umkreisen die Bruchstelle. Das Knackgeräusch des Brechens ist fast zu leise, geradezu delikat, zu kurz auch, um sich als Geräusch qualifizieren zu können. Gäbe das Bild eine Landkarte wieder, stünden an der Stelle der Bleistifte zur Orientierung die Himmelsrichtungen West oder Ost – aber was, ausser die eigenartige Komposition, veranlasst uns, an Himmelsrichtungen zu denken? Das N von *Noise* unterstützte diese Konnotation, aber die Silbe ‘West’ im *Western* befindet sich im Süden. In dem schon erwähnten Bild *Pencil, Olive, Amphetamine* half der Bleistift die Grösse der Objekte in Relation zu setzen, in *Strange Catch for a Fresh Water Fish* von 1965 (Abb. 90) kringelt er sich in einer Metamorphose zum Wurm und steckt im Maul eines Fisches – ist weder Haken noch Fang. Doch die Verweise auf andere Bilder, in denen ein Bleistift dargestellt ist, gibt keine Aufschlüsse auf seine Funktion hier. Der Bleistift ist ein massenproduziertes, standardisiertes Instrument, das in unterschiedlichen Härtegraden zu erstehen ist, die in Ziffern gewöhnlich seinem Schaft aufgedruckt sind. Läge dem Bild das Koordinatensystem eines Ziffernblattes zugrunde, indizierte in einem Assoziationsschluss der rechte Bleistift die Härtestufe 3, wobei die Härtestufen von Bleistiften zum Schreiben zwischen 1 und 4 liegen, und der linke die 9, kurz vor der letzten Härtestufe 10H von Bleistiften zum Zeichnen, - welcher messbare Zeitfluss

---

<sup>327</sup> Zitiert in: Linda L. Cathcart, *Edward Ruscha*, Ausstellungskatalog, Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 1976, S. 7.

vergeht beim Brechen eines Bleistifts oder beim Zerbrechen des Gehirns, um einen sinnvollen Gehalt des Bildes auszumachen? Ohne weiteren Anhalt versickert auch dieser Deutungsansatz wenig weiterführend und gibt sich womöglich der Lächerlichkeit preis. Gesichert scheint, dass der Bleistift als Werkzeug die von dem Bild thematisierten Kommunikationsbereiche von Bild und Schrift einfasst, und dass er unzweifelhaft ein ikonisches Zeichen ist, da er einen Bleistift hauptsächlich durch seine Ähnlichkeit repräsentiert.<sup>328</sup>

Die Elemente in dem Bild werfen jedes für sich einen Bedeutungskomplex auf, der auf unterbrochenen, nicht ausgeführten, fragmentarischen Verweisungen beruht. Im gewaltigen, blockhaften Schriftzug ‚Noise‘ verjüngen sich die fünf typographisch nicht sonderlich distinguierten Lettern in eine imaginäre Tiefe ohne ersichtlichen Grund. Wie an einen weiten dunklen Nachthimmel projiziert, erstehen diese Buchstaben aus Licht und werfen schwarze Schatten auf einen unsichtbaren Grund, auf dem sie als Projektionen nicht zu stehen kämen. Sie verjüngen sich perspektivisch und lassen dennoch keine räumliche Ebene erkennen. Im Weiss, aus dem sie gebildet sind, beruht ein Teil ihres Signifikats. Analog zu weissem Licht, das alle Frequenzen des Lichtspektrums enthält, wird unter „white noise“ ein Effekt verstanden, bei dem der gesamte Frequenzbereich hörbarer Schallwellen simultan in gleicher Intensität abgespielt wird. In der Informationstheorie weist der Begriff *noise* auf zufällige, unvorhersehbare und unerwünschte Signale, die den erwünschten Gehalt, die Botschaft der Information verdecken und für den Rezipienten unentzifferbar machen. Auf die Frage, ob Ruschas Werk Realität heraufbeschwöre, antwortete er: “I guess the idea of noise, of visual noise, somehow meant something to me, and still means something to me – the idea that you can say a lot in a small given area, somehow, has always

---

<sup>328</sup> Umberto Eco beruft sich in der Definition des ikonischen Zeichens auf Charles Sanders Peirce in: Umberto Eco, *Kritik der Ikonizität*, in: Michael Franz und Stefan Richter, Umberto Eco. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig: Reclam Verlag, 1999, S. 60.

intrigued me, and this seems to be one of the principal guidelines in my work.”<sup>329</sup> Ruschas Aussage lässt erkennen, dass er sich der theoretischen Aspekte, die der *noise* Begriff aufwirft, zumindest bewusst ist, und die perspektivische Ausrichtung des Wortes mag darauf hinweisen, dass der Versuch unternommen wird, das Signifikat des Begriffs vom auditiven Sinneseindruck auf sein visuelles Äquivalent zu transponieren.<sup>330</sup> Anstatt die Konzeption einer Repräsentation von Wirklichkeit diskursiv aufzunehmen, lenkt Ruscha das Gespräch auf die fundamentale Möglichkeit von piktorialer Kommunikation, die im *noise*-Begriff ihren Ausdruck findet. *Noise* bezeichnet in der Kommunikationstheorie eine Störung, die bei der Übertragung auftritt und die physische Struktur des Signals verändern kann, so dass die Botschaft vom Empfänger nicht verstanden wird.<sup>331</sup> Von J.R. Pierce erschien bereits 1961 unter dem Titel *Symbols, Signals and Noise* eine für den Laien leicht verständliche Einführung in die Informationstheorie, Kybernetik, Entropie und zu Kodierungsmodellen. Ruscha fand in der Darstellung des perspektivisch konstruierten Schriftzuges von ‘Noise’ eine illustrierende Entsprechung nicht nur für einen theoretischen Sachverhalt, sondern für das semantische Feld des Begriffs *noise*, der jegliche irrelevante oder unsinnige Daten neben der relevanten und erwünschten Information miteinschliesst, oder etwa nur die Erregung unbestimmter Aufmerksamkeit bezeichnet wie die rote Farbe der Lettern. Durch den als rot wahrnehmbaren Spektralbereich und die in ihren

---

<sup>329</sup> Bernard Blistène, *Conversation with Ed Ruscha*, in: Edward Ruscha, Ausstellungskatalog, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, London: Serpentine Gallery, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art 1990, S. 130.

<sup>330</sup> Yve-Alain Bois erwähnt beiläufig, dass die Informationstheorie von Claude Shannon und Warren Weaver formuliert worden sei und von Norbert Wiener ausgeführt worden wäre. Shannon und Weaver begründeten eine Kommunikationstheorie, die bei Wiener als Informationstheorie in der Kybernetik aufging, die er als “the science of control and communications in the animal and machine” definiert. Die Ausführungen von Bois zu *noise* und *entropy* beruhen auf Umberto Ecos Verweisen in *Das offene Kunstwerk*, wo sie die Ästhetik des modernen, offenen, Kunstwerks theoretisch fundieren helfen. Wie Bois selbst anmerkt, erschien Ecos *Opera Aperta* allerdings erst 1989 in englischer Übersetzung. Siehe Yve-Alain Bois, *Edward Ruscha. Romance with Liquids. Paintings 1966-1969*, New York: Rizzoli, 1993, S. 12.

<sup>331</sup> Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink, Verlag, 1994, S. 49.

Umrislinien konventionalisierte Form heben sich die Lettern von ‚Noise‘ aus dem undistinguieren weissen Feld ab, so dass der Betrachter die bekannten Buchstaben erkennen kann. Die informationstheoretische Bedeutung des Begriffs *noise* wird aber auch von anderen Aspekten des Bildes thematisiert, da das blaue Farbfeld etwa ein visuelles Rauschen von ununterscheidbar gebundenen Pigmentpartikelchen ist, aber dieses Rauschen wird wiederum zu einem emotiv organisierten Signal an den Betrachter, das an seine Wahrnehmungserfahrung des Sublimen durch Intensität und Unstrukturiertheit anrührt. Ruscha organisiert gemäss der Informationstheorie mit Schrift, ikonischen Zeichen und Farbfeldern eine Dialektik von Bedeutung und Information, die eine offene Kette an Beziehungen aufnimmt, welche auf mehreren Ebenen kombinierbar ist, aber eine festumrissene, benennbare Bedeutung vermeidet. Wie Umberto Eco in *Das Offene Kunstwerk* bemerkt, beruht die Möglichkeit der künstlerischen Malerei, die bei aller Ambiguität, Rätselhaftigkeit und Fragmentierung dennoch eine Kommunikation jenseits des Rauschens erzeugen möchte, auf der intentionalen Ordnung seiner Elemente, die wiederum am spezifischen Werk kritisch zu überprüfen ist, wobei die von den Signalen hervorgerufenen Beziehungen eine kommunikative Ausrichtung für seine Rezeption konstruiert.<sup>332</sup> Bedeutung wird generiert, indem Ruscha Wahrscheinlichkeitsregeln und konventionelle Organisationsgesetze einhält und umgekehrt nimmt Information<sup>333</sup> zu, je mehr die Struktur unwahrscheinlich, mehrdeutig, unvorhersehbar und ungeordnet wird. Die Beurteilung des Werkes erfolgt aufgrund der Relationen, die der Betrachter zwischen seinen durch Erfahrung gegebenen Rezeptionsmöglichkeiten und den im Bildwerk durch die Darstellung manifestierten Intentionen herstellt. Die Dialektik von Bedeutung und Information bedingt, dass die Masse an Information die Klarheit und Eindeutigkeit der Bedeutung proportional bedingt.

---

<sup>332</sup> Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1977, S.178.

<sup>333</sup> „Die Information ist das Mass für die Wählmöglichkeiten bei der Auswahl einer Botschaft.“, idem, S. 98.

Ruschas Kunst besteht nun darin, Information und Bedeutung so zu organisieren, dass der Betrachter nicht nur im Überangebot von Information frei seiner Assoziation folgt, sondern dass seine paradigmatische Rezeptionserfahrung ihn lehrt, wie er seine Kriterien für kulturelle Bedeutungsgenerierung schärft.<sup>334</sup> Oder in Ruschas Worten: „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.“<sup>335</sup> Wie nun ist der im Bildtitel genannte *cheap western* einzubringen? Ruscha malte an die untere Bildkante ein Groschenheft, das seitlich geneigt wie im Flug zu verharren scheint und das dadurch die Illusion von Gravitationskräften hervorruft. Oder suggeriert seine illusionistische Darstellung, dass es vom vielen Blättern leicht gebogen aufliegt und damit das Faktum der planen Fläche von Leinwand gemäss des Greenbergschen formalistischen Kriterium des *picture plane* bekräftigt, in dem sich die grundlegenden Konstituente von Malerei als Medium ausdrückt? Wiederum wäre somit von Ruscha die Dichotomie von mimetischem Kitsch und Avantgarde in eine simultane Balance gebracht, gemäss Greenbergs Statut: “In a stable society that functions well enough to hold in solution the contradictions between the classes, the cultural dichotomy becomes somewhat blurred.“<sup>336</sup> Die Typographie des blau gefassten Übertitels *Popular Western* entspricht derjenigen von *Noise*. Ruscha nennt im Bildtitel nicht den massenkulturellen Status (*popular*) des Heftes, sondern betont den minderen kulturellen und ökonomischen Wert des Wildwestromans (*cheap*). Das Motiv einer farbigen Zeichnung zeigt einen entschlossenen Sheriff, der mit gezückten Pistolen, von denen Rauchschwaden ausgehen, dem Betrachter zugewandt, kräftig ausschreitend

---

<sup>334</sup> Siehe auch Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

<sup>335</sup> Paul Karlstrom, *Interview with Edward Ruscha in His Western Avenue, Hollywood Studio*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 154. Das Interview fand in mehreren Sitzungen zwischen Oktober 1980 und Oktober 1981 statt, also lange bevor Ecos *Opera Aperta* erschien.

<sup>336</sup> Clement Greenberg, *The Avantgarde and Kitsch*, in: Gillo Dorfles, *Kitsch. The World of Bad Taste*, New York: Univers Books, 1969, S. 116.

eine Szene verlässt, in deren Hintergrund ein Mann am Boden liegt, neben dem aus einem offenen Sack Goldstücke quellen. Links hinter dem Sheriff hält vor einer blauen Saloontür ein anderer Mann im Schreck die Hand vor den Mund. Drei Aufschriften in unterschiedlichen Typographien nennen die im Heft enthaltenen Geschichten: Red Rope, Son of a Gunman und Renegade Rancher. In der oberen linken Ecke des Heftes bezeichnet die Zahl 10 mit einem hochgestellten c den Preis des Heftes mit 10 cent und eine Werbebotschaft richtet sich an den Käufer: *Complete Quick-Trigger Stories*. Darauf angesprochen, warum in seinen Bildern<sup>337</sup> keine Menschen abgebildet seien, verwies Ruscha auf dieses Bild: "But I've painted a picture of a dead man - it was actually a painting of a magazine cover that had a dead man on it. So I was painting a painting of a painting. It wasn't a photograph; it was a painting on the cover of a magazine. There's a ten cent novel with a painting on it of a Texas Ranger walking out of a bank who's just shot a guy for trying to rob the bank, and the guy's dead over in the corner."<sup>338</sup> Bezeichnend ist die Emphase, mit der Ruscha erwähnt, dass er eine bereits existierende Malerei im selben Medium adaptiert und nicht etwa die mediale Disparität der Photographie nutzt, um Repräsentation zu gewährleisten wie Rauschenberg und Warhol durch den Siebdruck. Die Ebene der Zeichenbildung bleibt damit homogen und die Gestaltung der Bildelemente erzeugen durch ihre unzweckmässige illusionäre Darstellung und die Massstäblichkeit ihrer Abbildung den Anschein von Einfügung eines Ausschnittes, der aber sogleich wieder durch ein konträres Zeichen zunichte gemacht wird wie etwa durch die Splitter des gebrochenen Bleistifts, denen die Logik versagt, eingeklebt worden zu sein. Das Motiv des Binnenbildes gibt semiotische Stereotypen und klassische Topoi von Westerngeschichten wieder, und die 'r' Alliterationen in den Titeln der Geschichten sowie die Häufung von Vokalen verschmelzen als ästhetisches

---

<sup>337</sup> Auch in den Photographien ist nicht der Mensch repräsentiert, sondern seine kulturellen Leistungen.

<sup>338</sup> Willoughby Sharp, "... a kind of Huh?", *Avanlanche*, Winter/Frühling 1973, Nr. 7, S. 30-35, Interview.

Rauschen den semantischen Inhalt eng mit dem Lautmaterial. Doch diese simplen ästhetischen Kniffe, die auch in der typographischen Gestaltung zum Tragen kommen, vergrößern nicht etwa das Wissen um die äusseren Referenten, sondern beruhen auf der Sinnhaltigkeit der Formen, die eine Botschaft als Kommunikationsakt vermittelt, der lediglich auf sich selbst verweist. Die formale Gestaltung des Titelblatts dieses Westernheftes erzeugt nicht nur durch die übertriebene Anwendung von rhetorischen Mitteln einen hohen Informationsgehalt - jene *visual noise* - sondern gibt in der Einführung von weiteren ikonischen Zeichen die Möglichkeit, im Bildganzen mehr Text zu erzeugen: Der Kontrast zwischen Wort und ikonischem Zeichen beruht nicht etwa auf einer Analogie. Der Informationsgehalt der abgebildeten Bleistifte ist ungleich höher als das geschriebene Wort 'Bleistift', da das ikonische Zeichen vielmehr einen Text hervorruft, denn sein verbales Äquivalent ist kein Wort, sondern entweder ein Satz oder eine ganze Geschichte.<sup>339</sup> Die Dominanz eines umfassenden Textbegriffs, der für die Rezeption festlegt, dass Bilder nicht 'an sich' wahrgenommen werden können, sondern nur durch die beim Betrachter vorauszusetzende Sprachkompetenz vermittelt werden, wird von Barthes bündig in dem programmatischen Satz zusammengefasst: "Ein Gemälde ist immer nur seine eigene vielfältige Beschreibung."<sup>340</sup> Die semiotische Methodik postuliert für die Kunstrezeption damit die Prädominanz der Sprache und weist auf die grundsätzlich sprachliche Struktur, in die Bilder überführt werden. Diese Auffassung wird selbstreflexiv von Ruschas Bildern in der ambivalenten Darstellung von Wörtern, die visuell gestaltet sind und Gegenständen, denen begriffliche Sachverhalte, Wörter und Sprüche zugrunde zu liegen scheinen, ästhetisch gestützt. Doch darüber hinaus weitet die Semiotik das Modell der Sprache auf alle Künste aus, so dass sich letztlich folgerichtig das Bild nurmehr als

---

<sup>339</sup> Umberto Eco, *Kritik der Ikonizität*, in: Michael Franz und Stefan Richter, Umberto Eco. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig: Reclam Verlag, 1999, S. 86.

<sup>340</sup> Roland Barthes, *Ist die Malerei eine Sprache?*, in: Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1990, S. 158.

eine besondere Form von 'text' erweist. Dem wiederum steht nicht nur Ruschas eigenwillige Bildorganisation entgegen, die repräsentative Objekte nicht illusionär in einen abgebildeten Wirklichkeitsraum sondern jeweils in einen Farbraum integriert, so dass die Materialität der Kunst jeweils in ihr Recht gesetzt wird, und die Differenz von Abbild und Wort nicht nivelliert wird. Theoretisch erfolgt dem ursprünglichen Primat von 'text' auch die von Barthes selbst vorgeschlagene Berichtigung, die auf die unabweisbare 'materia prima' bildlicher Gestaltung hinweist, die eine vollkommene Transformation des Kunstwerks in Text verhindert: "Die demiurgische Macht des Malers liegt darin, dass er das Material als Material existieren lässt; selbst wenn aus der Leinwand Sinn zum Vorschein kommt, bleiben der Stift und die Farbe ‚Dinge‘, eigensinnige Substanzen, deren Beharren auf das ‚Dasein‘ sich durch nichts (keinen nachträglichen Sinn) brechen lässt."<sup>341</sup> Indem Ruscha die unverbundene Eigenmächtigkeit des Bildobjektes und seine Gleichwertigkeit zum piktorialen Wort, die er dem Prinzip der Collage entnommen hatte, nicht nur bestehen lässt, sondern sie als Organisationskonzept für die Gemälde übernimmt, postuliert er den Eigensinn des Materiellen, der den Sprachsinn übertrifft.

---

<sup>341</sup> Roland Barthes, *Weisheit der Kunst*, in: Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1990, S. 188.



## 7. Ordnung und Unordnung. Die Serie *Turkey/Greece* (1994)

Eine Serie mit 32 Collagen, die in einen Skizzenblock geklebt wurden, entstand 1994 während eines Urlaubs, für den Edward Ruscha auf eine Yacht in der Ägäis eingeladen worden war.<sup>342</sup> Die Collagen, die sinnigerweise alle mit dem Titel *Turkey/Greece* bedacht wurden, bestehen aus den Reproduktionen<sup>343</sup> seiner eigenen Bilder, deren ausgeschnittene Teile Ruscha entweder aneinander fügte oder deren Hälften er zu einem kombinierten Bild beordnete. Oder aber er klebte die Ausschnitte in eine weitere Reproduktion ein. In *Turkey/Greece Nr. 35* (Abb. 91) wurde das Bild *Industrial Strength Sleep* (Abb. 92) von 1989 über *Five Past Eleven* (Abb. 93) aus demselben Jahr geklebt, so dass der bestehende, fundamentale Fragmentcharakter in der Komposition der Bilder hervorgehoben wird. In *Turkey/Greece Nr. 36* (Abb. 94) ordnete Ruscha die obere ausgeschnittene Hälfte von *Words over Flagler* (1987) (Abb. 95) der unteren Hälfte des Bildes *Christ Candle* (1987) zu (Abb. 96). Und in *Turkey/Greece Nr. 45* (Abb. 97) kombinierte er Fragmente aus vier verschiedenen Bildern, wobei das Abbild der Langspielplatte eine schwarz-weiße Beispielabbildung einer Pastellarbeit auf Papier ist – *Unidentified Hit Record* von 1977 (Abb. 98), die im Interview mit Ruscha und Bernard Blistène abgebildet wurde. Als Untergrund für die Ausschnitte wählte Ruscha das Bild *Chain and Cable* (1987) (Abb. 99), dessen 'and' ein Schnipsel aus *Industrial Chemical* (Abb. 100) verdeckt. Am unteren Rand finden sich gelbliche Streifen, deren Vorlage nicht mit Sicherheit zu identifizieren ist, die aber höchstwahrscheinlich aus *A Certain Form of Hell* von 1983 stammen (Abb. 101). Was den Künstler dazu bewegen haben mag, die Vorlagen seiner eigenen Bilder, deren

---

<sup>342</sup> Auskunft per email vom Bruder des Künstlers, Paul Ruscha, an den Autor vom 2.3.2004 („subject: Turkey Grease vs. Chicken Phat“).

<sup>343</sup> Die Reproduktionen stammen aus dem Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990.

reduktionistische Kompositionen ohnehin schon eine äusserst fragile Bedeutungsstruktur aufweisen, zu zerstückeln, zu zerschneiden und die Teile wieder neu zusammensetzen, so dass jenes bildhaft gewordene Rauschen zunimmt und der Sinn sich verschleiert, mag von anekdotischem Interesse sein, berührt aber nicht unser Anliegen. Was entdeckt sich uns in diesen Collagen? Ruschas Skeptizismus gegenüber gültigen, festgeschriebenen Aussagebedingungen, der sich formal in den Ölgemälden selbst niederschlagen, wird durch eine abermalige Dekonstruktion geradezu ins Absurde getrieben. “Absurdity for its own sake is rich ... the selection of something absurd or the absurd handling of an absurd subject has attracted many artists. That’s the nature of being an artist ... to do things that are unacceptable ... and would I change the natural order of things?”<sup>344</sup> Die Collagen entsagen sich nicht vollständig einer möglichen Lesbarkeit, da die Herkunft ihrer Teile zu dem Ursprungsbild zurückverfolgt werden kann, aber die von den Fragmenten eingebrachten Bedeutungsebenen und Fremdzeichen stören und reiben sich derart aneinander, dass schon der Versuch einer am Werk orientierten Interpretation des Einzelbildes zum Scheitern verurteilt sein muss. In Ecos Worten liesse sich sagen, dass in diesen Fällen die *intentio operis* geradezu darauf gerichtet ist, die *intentio lectoris* zu verunmöglichen, der Sinn der Motive in den Collagen liegt somit darin, keinen am Bild orientierten Sinn herstellen zu wollen. Aber warum gibt sich dann ein Künstler wie Ruscha, dessen Bilder in ihren konzeptionellen Voraussetzungen von höchstem Reflektionsniveau zeugen, nicht nur die Mühe 32 Collagen herzustellen, sondern sie zu datieren, zu signieren und in den Katalog seiner gültigen Werke einzugliedern? Den Collagen mag eine Absicht zugrunde liegen, die sich in der Praxis ihrer Herstellung realisiert. Obwohl das hermeneutische System, das die Bilder aufwerfen, ohnehin sehr zerbrechlich ist, nehmen wir in ihrer Anlage, ihren Motiven und ihrer konventionellen Malweise doch immerhin ein leicht zu

---

<sup>344</sup> Bernard Blistène, *Conversation with Edward Ruscha*, in: idem, S. 134. Die Auslassungen finden sich genauso im abgedruckten Interview.

erschütterndes Ordnungssystem wahr, das die Collagen wiederum bedacht zunichte machen. Es bieten sich drei Möglichkeiten an, die Collagen im Werkzusammenhang zu verstehen: 1. Sie zeugen wie eine Bleistiftskizze vom kreativen Prozess. Ruscha experimentierte mit den Bestandteilen seiner Bilder, legte wie in einem Puzzle die Elemente aneinander, und erprobte neue Kompositionen mit bestehenden Sujets, um Anregungen für weitere Bildlösungen in Öl zu erhalten. 2. Die Collagen weisen selbstreflexiv auf ihren konzeptionellen Ursprung, wie wir ihn in dieser Arbeit ausgearbeitet haben. Das mag bedeuten, dass der Sinnzusammenhang einer vorliegenden Grundkomposition nicht wesentlich durch die Einfügung von Fremdelementen aus anderen Bildern gestört wird, und dass die Collagen programmatisch darauf hinweisen, wes Geistes Kind die Ölbilder sind. Die Collagen errichten somit über ihre bildnerische Erscheinung hinaus einen ästhetischen Rahmen, innerhalb dessen historischer und konzeptioneller Tradition der Collage die konventionelle Technik der Ölbilder wieder einzubetten ist. Die sich in der künstlerischen Produktion niedergeschlagene Selbstreflexion, die in der Transformation von *Dublin* zu *Annie* stattfand, bände in einem Zirkelschluss das umfangreiche, reife Werk an seine Ursprünge zurück. 3. Das Zerschneiden und Neukombinieren der Reproduktionen, die Manipulation der Motive und Sujets des eigenen Werkes zeugt in den Collagen von einem Gewährwerden über die grundsätzliche Instabilität des ontologischen Werkcharakters der Ölbilder, dessen „unakzeptierbare Ordnung der Dinge“<sup>345</sup> vom Künstler wieder aufgebrochen wird. Ruscha manifestierte demnach in den Collagen eine generelle ästhetische Dichotomie von Ordnung/Unordnung<sup>346</sup>, in der

---

<sup>345</sup> Ruscha, siehe oben.

<sup>346</sup> Siehe Claude Gandelman, *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991, S. 141. In Anlehnung an Gombrich konstatiert Gandelman für den vormodernen, mimetischen Bildbegriff die Dichotomie von Hylé/Morphé (Materie/Form), in der sich Malerei zwischen den Polen Natur als geordnete Repräsentation und Farbe, Leinwandstruktur und Pigment als zu bändigende Unordnung bewegt. E.H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, 1956, S. 246-278. Aufgrund der Hegemonie der ungegenständlichen Ästhetik würde die künstlerische Strategie von Hylé/Morphé unmöglich und in Konkreter Poesie sowie Collage durch die Dichotomie von

Entropie und Rauschen sich gegen den Ordnungscharakter stellen. Das eigentliche Motiv der Collagen wäre also nicht so sehr ihre phänomenologische Erscheinung, sondern vielmehr zeugt das konzeptionelle Gewährwerden dieser Dichotomie, die sich im Werk manifestiert, vom dialektischen Prozess, der die zwei Pole der Dichotomie verbindet. Ebenso wie die Photographien in Ruschas Künstlerbüchern Platzhalter sind oder Stellvertreterfunktion für einen potentiellen Text einnehmen, negieren die Reproduktionen der Ölbilder deren eigentlichen Materialcharakter und werden zu Vorlagen für Text, in den sie in der Tat ersichtlich in einem Katalog eingebettet sind. In *Noise* von 1963 (Abb. 102) wiederholt Ruscha auf dem seitlichen Rahmen des Bildes wie auf einem Buchrücken (Abb. 103. Detail) das Wort ‚Noise‘, um den Objektcharakter des Tafelbildes zu thematisieren, das Bild metaphorisch in die Nähe eines Buches zu rücken und autopoietisch seine Rezeption als ‚text‘, der das Bild überschreiben wird, vorwegzunehmen. Diese betonte Materialität ist Teil der zu reflektierenden, unhintergehbaren Grundlagen des modernen gemalten Bildes, die in der Reproduktion verloren geht und nun von den Collage wieder eingeführt wird. Die Collagen illustrieren somit ihr eigentliches Konzept, da ihr wirkliches Thema ebendiese Dialektik von Ordnung und Unordnung ist, so dass sie den Betrachter auffordern, ihre Ordnung als Unordnung und ihre Unordnung als Ordnung zu entziffern, also im wahrnehmenden Bewusstsein den Versuch zu unternehmen, einen potentiell sinnvollen Zustand aus dem vorhandenen, fragmentarischen Material herzustellen. Doch ruft diese Ästhetik allein das Statuieren einer kulturellen Produktion hervor, die sich als „angehäufte Fragmente und eine Praktik des Ziellos-Heterogenen“<sup>347</sup> ausweist, wäre tatsächlich die Gefahr gegeben, dass diese Kunst nurmehr eine träge Passivität beim Betrachter auslöst. Fredric Jameson weist auf einen Ausweg aus diesem Dilemma, den

---

Ordnung/Unordnung substituiert.

<sup>347</sup> Fredric Jameson, *Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg: Rowohl Taschenbuch, 1986, S. 70.

er in das paradoxe Schlagwort einkleidet, dass "Differenz verbindet". Jameson konstatiert die These der neueren Literaturtheorie, die wir wiederum formal in der Collage vorliegen haben, dass das Kunstwerk sich durch Heterogenität und fundamentale Diskontinuität auszeichnet, es sich also praktisch als "eine Wundertüte oder Rumpelkammer voller zerstückelter Subsysteme, zusammengewürfeltem Rohmaterial und Impulse aller Art" darstellt.<sup>348</sup> Jameson schlägt vor, dass der Begriff der Differenz positiv besetzt wird und die durch ihn bezeichneten Beziehungsstrukturen vielmehr Ausdruck einer Wahrnehmungsweise von Welt entspricht, die weniger als Realitätsverlust denn als Euphorie und berauschende Intensität beschrieben werden kann. Dem Betrachter wird durch das Kunstwerk die lebhaftige Perzeption einer radikalen Differenz überantwortet, deren Unstimmigkeiten weniger im Verlust eines ganzheitlichen Bewusstseinszustands zu betrauern ist, sondern dessen Unmöglichkeit in einem neuen Modus der Beziehungen und der Relativität vielmehr gelassen zur Kenntnis zu nehmen ist.

---

<sup>348</sup> Idem, S. 75.

#### **IV. Schlusswort**

Dem Titel der Arbeit, *Konzept der Collage*, ist bewusst die Ungenauigkeit des deutschen Genitivs zu eigen, denn die Collage wirft in der Tat ein Konzept auf: Es ist ihr Anliegen, die vorgefundenen Bruchstücke dieser Welt zusammenhängend ins Werk zu setzen, wobei die verschiedenen Materialien absichtsvoll nicht nur die Spuren ihrer Herkunft im Bild bewahren, sondern jegliche strikte, sequenzielle Entwicklung verletzen, narrative Linien unterbrechen oder systematische Vorstellungen unterminieren, wie das Werk sich gemäss der eigenen ästhetischen Prämissen entfalten soll, um der Imagination des Betrachters künstlerische Produktionsprozesse zu übertragen. Durch eine vom phänomenologisch rezipierten Gegenstand induzierte Analyse, suchten wir in collagierten Bildwerken, die jeweils eine historische Schwellenposition für den Bildbegriff im 20. Jahrhundert markieren, nach ihren ästhetischen Vorgaben und ihrer konzeptionellen Auswirkung im Hinblick auf Anwendungsbereiche bei Edward Ruscha: Wir lasen ihre Zeichen, um etwas begrifflich zu beschreiben, das nicht offen sichtbar in der Collage zutage tritt. Wir wollten in die Brüche, Ritzen, Verwerfungen; in die Kanten, Risse und Spalten ihrer Bedeutung blicken, um das Verdeckte, Verborgene, Versteckte und Unsichtbare freizulegen, um es in unsere Sicht zu holen mit dem bescheidenen Anspruch, Sinn zu stiften und Verstehen zu fördern.

Durch die Analyse von Collagekonzepten, die historisch relevante Bezüge zu dem spezifischen Bildbegriff von Edward Ruscha erkennen lassen, arbeiteten wir Vorstellungen, Schlüsselbegriffe und Paradigmen heraus, die bildgenerative Prozesse bei Ruscha erleuchten, welche produktiv und selbstreflexiv Fundamentalfragen nach der Sinnstiftung des modernen Bildes und seiner Geschichte aufwerfen. Ruschas Bilder sind insbesondere bekannt für die malerische Darstellung von Wörtern und Sätzen sowie eine reduzierte und geradezu nominalistische Darstellung von

Einzelobjekten, die ein Maximum an Assoziationsmöglichkeiten aufwerfen. Anhand einer technischen Transformation im Frühwerk von Edward Ruscha, welche die Ikonographie der kleinformatischen Collage *Dublin* von 1959 über das grosse Ölgemälde *Dublin* von 1960 zu dem für diesen Künstler typischen Schrift-Bild *Annie* von 1962 transformiert, lässt sich evident das Konzept der Collage als Fundamentalkonzept für einen spezifischen Bildbegriff ausmachen, den Ruscha in konzeptioneller Diversifikation ingenieurmässig bei seiner weiteren Werkentwicklung systematisch untersuchte. Die Werkentstehung eines Gegenwartskünstlers erlaubt selten so offenkundig Einsicht in seine konzeptionellen und ästhetischen Grundlagen, die in der weiteren praktischen Ausarbeitung nicht nur an theoretischer Komplexität gewannen, sondern sich auch piktorial Rechenschaft über seine Entwürfe gab, wie jene Collageserie *Turkey/Greece* von 1994 zeigt, in der Ruscha Reproduktionen seiner Bilder aus Katalogen ausschneidet und rekombiniert.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich dem konzeptionellen Potential und der kontextuellen Prägung von paradigmatischen Werken, deren Theoriebildung selbst wieder historisch gewachsen ist, und stellt dadurch das theoretische Rüstzeug für den spezifischen Sinnstiftungsprozess, der sich am Bild vollzieht, bereit. Die Einfügung traditionell bildfremder Materialien in das Ölgemälde durch den Kubismus destruierte nicht nur den konventionellen Bildbegriff, sondern sollte auch mit der Hinterfragung der Repräsentationsmöglichkeit des visuellen Zeichens generell den Charakter von repräsentativen Zeichen als Kommunikationsmittel und ihrer Relation zueinander thematisieren, wodurch linguistische und ikonische Zeichen in ihrer Wertigkeit gegeneinander ausgespielt wurden. Bevor wir uns aber dem bei Picasso realisierten Bildbegriff widmen, wurden Parameter des vormodernen Bildbegriffs umrissen, um jene Bereiche benennen zu können, die in Abgrenzung zum modernen Bildbegriff weniger diskursiv denn produktiv erschlossen wurden, was methodologisch die Nähe zum Untersuchungsgegenstand unabdinglich machte. Der Überblick zu Funktion

und Geschichte der Collage suchte ästhetische Voraussetzungen zu markieren, die den Übergang von einem vormodernen Bildbegriff zu dem in der Collage realisierten Bildbegriff nachvollziehbar erscheinen lassen. Die Errungenschaft von Paul Cézanne zur Wiedergabe des Wahrnehmungsprozesses bei der Bildproduktion wurde als grundlegend für die Funktion des Zeichencharakters des collagierten Elements angesehen und leitete in die Ausbildung der kubistischen Ästhetik über, die wiederum den Nährboden für den künstlerischen Einsatz von Collage darstellt.

Fundamentale Reflexionen zur Methodologie der vorliegenden Arbeit basieren auf historiographischen Ansätzen, die ihre Methode an der Ästhetik des kubistischen Bildes reflektiert. Allein der Rahmen dieser Arbeit liess nicht zu, eine möglichst vollständige Geschichte oder Deutung einzelner Kunstwerke zu schreiben, sondern der Blick auf die kubistische Collage ist mitbestimmt und gerichtet auf die theoretischen Erfordernisse zeitlich nachfolgender Werke und enthält sich der Annahme einer progressiven Ausrichtung, die das Ideal einer abgerundeten Definition für das Konzept der Collage bereithielte. Die einzelnen Kapitel umreissen jeweils konzeptionelle, theoretische oder historische Aspekte der Collage, so dass Kunstgeschichte mit Theoriegeschichte wechselseitig interagiert.

Wie ein rotes Band zieht sich durch die Geschichte der Collage die Untersuchung des Verhältnisses von Sprache zu Bild. Die vom Kubismus in der Malerei entwickelten experimentellen Verfahren wurden von den russischen Malern, Dichtern und Sprachwissenschaftlern praktisch und theoretisch beispiellos vertieft, so dass die geringsten piktorialen Einheiten theoretisch in einer äusserst raffinierten Begriffsbildung erfassbar werden, was in der Werkgenese von Malewitsch seinen praktischen Niederschlag gefunden hat. Das Werk und die Person von Kurt Schwitters stellt den historischen Angelpunkt im Diskurs der Moderne von seinen grosseuropäischen Ursprüngen, einschliesslich des osteuropäischen Bilddiskurses, zu der amerikanischen Weiterentwicklung dar, wovon Ruscha mit einer frühen Hommage, dem Ölbild *Schwitters* von 1962, und



der Aussage: „Without Schwitters nobody of us“<sup>349</sup> Zeugnis gibt. Schwitters Ästhetik kombinierte avantgardistische Positionen der klassischen Moderne, und durch seine integrative Persönlichkeit und aktive Vermittlungstätigkeit stellte er früh die mitteleuropäischen Kontakte zu New Yorker Sammlern (Kathrine Dreier und Alfred Barr für das MoMA) her. Insbesondere aber Schwitters umfassender, medienumgreifender und im weitesten Sinne demokratischer Bildbegriff galt als integrale Inspirationsquelle für die mannigfaltigsten Entwicklungen der Nachkriegskunst in den USA, deren sogenannte Neo-Avantgarde sich insbesondere an seiner Bildsprache orientieren sollte. Bewahrt in der klassischen Collagetechnik das Material absichtsvoll die Spuren seiner Herkunft, knüpft Jasper Johns nunmehr an diese Technik an, um seine Sujets in ein komplexes hermeneutisches Netzwerk einzubinden. Zu Johns äusserte Ruscha: “Jasper Johns was an atomic bomb in my training. I knew that I had seen something profound”.<sup>350</sup> Seine Bilder zeigen ein vorgebliches Motiv, das bei einer tiefergehenden Analyse von Widersprüchlichkeiten konterkariert wird, die auch durch die eigenwillige Technik ihrer Herstellung aufgeworfen werden. Die Bedeutung des Werkes erschöpft sich in seinem unabsehbaren zirkulären hermeneutischen Prozess, dessen faktische Ausgangsebene von collagierten Zeitungsschnipseln als grundlegendster Informationseinheit bestimmt wird, die wiederum als Metapher für die Möglichkeit der Interpretation des Bildes eintreten. Das Konzept der Collage in der Bildenden Kunst schien nunmehr weniger an eine Technik gebunden zu sein, als vielmehr Komponenten miteinander zu verbinden, die aus unterschiedlichen intellektuellen oder perzeptiven Kategorien stammen.

---

<sup>349</sup> Ruscha in einem Gespräch mit dem Autor als Antwort auf dessen Bemerkung, dass Rauschenbergs Werk wohl entscheidend geprägt sei durch die Kenntnis von Schwitters Collagen. Mitschrift 12.9.1998.

<sup>350</sup> Edward Ruscha, *Statement in Henry Hopkins, 50 West Coast Artist*, in: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S. 11.

Vor dem Hintergrund der erarbeiteten historischen Parameter und theoretischen Kriterien wurden im zweiten Teil der Arbeit paradigmatische Gemälde Ruschas aus dem Frühwerk beschrieben, deren konzeptionelle Komplexität entscheidend für die Auswahl sind. Ruscha versteht es, in einer aufs Wesentliche reduzierten malerischen Form visuell überzeugend im Bildbegriff eben jene theoriehistorisch relevanten Konzepte zu thematisieren, die in der Geschichte der Collage problematisiert worden waren. Er transzendiert die Technik der Collage, indem er in einem komplexen Transformationsprozess ohnegleichen die Technik der Collage ins Tafelbild überführt, um wiederum die vormalig konventionellen Mittel der Ölmalerei in jenes Kontrastverhältnis zu setzen, welche das Bild als epistemologische Metapher auszeichnen. Das Konzept der Collage geht dem modernen, westlichen Bild im wahrsten Sinne auf den Grund. Seine bildnerischen Aussagen, die im Verlauf der hier beschriebenen Geschichte einen Zirkel schlagen von der Destruktion der Ölmalerei bei Picasso zu ihrer Dekonstruktion bei Ruscha, betreffen die gesellschaftliche Wertigkeit vom Warencharakter des Bildes und seiner kulturellen Produktion, den Begriff der Geschichte, Probleme der Repräsentation und Kommunikation, die Rolle des Betrachters bei der Konstitution des Kunstwerks, die gesellschaftliche Utopie künstlerischer Produktion und den erkenntnistheoretischen Wert der Metapher, den heuristischen Prozess des Bildes und nicht zuletzt die Semiotik des linguistischen und visuellen Zeichens. Es ist dem methodischen Entwurf der vorliegenden Arbeit inhärent, dass mit Ruschas besonderer Anwendung und Konzeptionalisierung des Bildes in der Werkentwicklung des Künstlers ein Beispiel vorliegt, das eine möglichst evidente und wissenschaftlich konzise Herleitung konzeptioneller Grundprobleme erlaubte. Darüberhinaus aber eröffnet sich der beschriebene Ansatz unter Beibehaltung der erarbeiteten Methodologie für das Verständnis der Werke anderer zeitgenössischer Künstler, deren Bildbegriff nicht weniger vom Konzept der Collage infiziert ist und deren Untersuchung sich fast übergangslos und mit Gewinn

anschliessen liesse. In Damien Hirsts Frühwerk etwa finden sich Materialcollagen, die von Schwitters' Collagen kaum zu unterscheiden sind. David Salles Bildbegriff liesse sich erweitern, indem man die Analyse auf das Konzept der Montage ausdehnt. Und Jeff Koons neueste Malerei bedient sich der digitalen Bildbearbeitung, um digital zusammengefügte Bildfragmente in einem für die Sinnstiftung des Bildes nicht unbedeutenden Produktionsprozess zu verfertigen, dessen Verfahren sich mehr der spätindustriellen Herstellung denn herkömmlicher künstlerischer Bildschöpfung verdankt.

## Bibliographie

1. Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Literatur
2. Literaturwissenschaft, Semiotik, Philosophie
3. Edward Ruscha.
  1. Monographien
  2. Kataloge Einzelausstellungen
  3. Ausgewählte Kataloge Gruppenausstellungen
  4. Ausgewählte Artikel
  5. Allgemeine Literatur

### 1. Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Literatur

Alpers, Svetlana, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln: DuMont, 1998.

*An Interview with Robert Rauschenberg*, New York: Random House, 1987.

Andersen, Troels, *K.S. Malevich. Essays on Art 1915-1933 Vol. I*, New York: George Wittenborn, Inc., 1968.

Andersen, Troels, *K.S. Malevich. Essays on Art 1915-1933 Vol. II*, London: Rapp & Whiting, 1968.

Barr, Alfred H., *Cubism and Abstract Art*, New York: The Museum of Modern Art, (Originale Ausgabe 1936), 1974.

Battcock, Gregory (Hrsg.), *Idea Art*, New York: E.P.Dutton & Co., 1973.

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Boehm, Gottfried (Hrsg.), *Max Imdahl. Reflexion, Theorie, Methode*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1996.

Boehm, Gottfried, *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

Busse, Hans-Berthold, *Kunst und Wissenschaft. Untersuchung und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981.

*CollageWelten 1. Das Experiment – Zur Collage im 20. Jahrhundert*, Ahlen: Kunstmuseum Ahlen, Ausstellungskatalog, 2001.

Comins-Richmond, Walter Gerald, *Appropriation, Distortion, Synthesis: Russian Futurism and the Destruction of Meaning*, Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1996.

Cooper, Douglas, *The Cubist Epoch*, London: Phaidon Press, 1970.

Crone, Rainer and Moos, David, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

Dietrich, Dorothea, *The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Drutt, Matthew, *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York: Guggenheim Museum, Ausstellungskatalog, 2003.

Edgerton, Samuel Y., *Die Entdeckung der Perspektive*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

- Elderfield, John, *Kurt Schwitters*, New York and London: Thames and Hudson, 1985.
- Flormann, Lisa, *The Flattening of „Collage“*, in: *October 102*, Herbst 2002, Cambridge: MIT.
- Gray, Christopher, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1953.
- Hoffman, Katherine (Hrsg.), *Collage. Critical Views*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
- Holenstein, Elmar, *Roman Jakobson. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992.
- Holenstein, Elmar, *Von der Hintergebarkeit der Sprache. Kognitive Unterlagen der Sprache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1980.
- Hopps, Walter, *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, Houston: The Menil Collection, Ausstellungskatalog, 1991.
- Huber, Hans Dieter, *System und Wirkung. Rauschenberg – Twombly – Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1989.
- Hunter, Sam, *Robert Rauschenberg*, New York: Rizzoli, 1999.
- Jäger, Joachim, *Das zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine-Paintings der Jahre 1960 bis 1962*, Klagenfurt und Wien: Ritter Verlag, 1999.
- Varnedoe, Kirk, *Jasper Johns. A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.
- Jakobson, Roman, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1979.
- Janis, Harriet and Blesh, Rudi, *Collage. Personalities, Concepts, Techniques*, Philadelphia: Chilton Company, 1962.
- Joseph, Branden W., *Robert Rauschenberg*, Cambridge and London: The MIT Press, 2002.
- Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York: Harry N. Abrams, 1965.
- Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*, Köln: Galerie Gmurzynska, Ausstellungskatalog, 1978.
- Kasimir Malewitsch*, Wien: Kunstforum, St. Petersburg: Staatliches Russisches Museum, Ausstellungskatalog, 2001.
- Katz, Vincent, *Black Mountain College. Experiment in Art*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002.
- Kazimir Malevich 1878-1935*, Leningrad: State Russian Museum, Moskau: Tretiakov Gallery, Amsterdam: Stedelijk Museum, Ausstellungskatalog, 1988.
- Krauss, Rosalind E., *The Picasso Papers*, Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Kurt Schwitters 1887 – 1948*, Frankfurt a.M. und Berlin: Verlag Ullstein/Propyläen Verlag, Ausstellungskatalog, 1986.
- Kurt Schwitters*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, Ausstellungskatalog, 1994.
- Kurt Schwitters. Die späten Werke*, Köln: Museum Ludwig, Ausstellungskatalog, 1985.
- Lettres et Chiffres. Schrift im Bild*, Basel: Galerie Beyerle, 1980.
- Marcadé, Jean-Claude, *Kazimir Malévitch*, Casterman, 1990.
- Marcel Duchamp*, Los Angeles: Pasadena Art Museum, Ausstellungskatalog, 1963.

Markov, Vladimir, *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

Meyer-Büser, Susanne und Orchard, Karin (Hrsg.), *Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis heute*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, Ausstellungskatalog, 2000.

Möbius, Hanno, *Montage und Collage*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2000.

Nakov, A.B., *Kasimir Malewitsch*, London: The Tate Gallery, Ausstellungskatalog, 1976.

*October 95*, Cambridge and London: The MIT Press, Winter 2001.

Orton, Fred, *Figuring Jasper Johns. Allegorien eines Künstlers*, Klagenfurt und Wien: Ritter Verlag, 1997

*Picasso and Braque. A Symposium*, New York: The Museum of Modern Art, 1992.

Poggi, Christine, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press, 1992.

Rainer Crone, *Zum Suprematismus. Kazimir Malevič, Velimir Chlebnikov und Nicolai Lobačevskij*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, vol. XL, 1978.

Riese, Hans-Peter, *Kasimir Malewitsch*, Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999.

*Robert Rauschenberg*, Washington: National Collection of Fine Arts. Smithsonian Institution, Ausstellungskatalog, 1976.

*Robert Rauschenberg. The White and Black Paintings 1949-1952*, New York: Larry Gagosian Gallery, Ausstellungskatalog, 1986.

*Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980*, Berlin: Staatliche Kunsthalle, Ausstellungskatalog, 1980.

Rodari, Florian, *Le Collage*, Genf: Skira, 1988.

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

Schmalenbach, Werner, *Kurt Schwitters*, Köln: Verlag M.DuMont, 1967.

Schriefers, Thomas, *Collage in der Grundlehre*, Bramsche: Rasch Verlag, 1996.

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

*Schwitters*, Los Angeles: Pasadena Art Museum, Ausstellungskatalog, 1962.

Seitz, William C., *The Art of Assemblage*, New York: The Museum of Modern Art, Ausstellungskatalog, 1961.

Stoichita, Victor I., *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

*The Synthetic Century. Collage from Cubism to Postmodernism. Selections from the Collection*, New Haven: Yale University Art Gallery, 2002.

Tupitsyn, Margarita, *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet*, New Haven und London: Yale University Press, 1999.

*Von der Collage zur Assemblage*, Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag, 1968.

Waldman, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Harry N. Abrams, 1992.

Wescher, Herta, *Die Collagen. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittel*, Köln: Verlag M.DuMont Schauberg, 1968.

Wingler, Hans M. (Hrsg.), *Kasimir Malewitsch. Die Gegenstandslose Welt*. Mainz: Florian Kupferberg. Neue Bauhausbücher, 1980.

Wissmann, Jürgen, *Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, ??????*

Wolf, Gerhard, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

## 2. Literaturwissenschaft, Semiotik, Philosophie

*Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam Verlag, 1990.

Bann, Stephen and Bowl, John E., *Russian Formalism*, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1973.

Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M.: 1990.

Barthes, Roland, *Elemente der Semiologie*, Frankfurt a.M.: Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft, 1979.

Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, New York: Hill and Wang, 1967.

Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977.

Bernasconi, Robert, *Hans-Georg Gadamer. The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1998.

Blumenberg, Hans, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1981.

Bowl, John E., *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, New York: The Viking Press, 1976.

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974.

Butor, Michel, *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992.

Cassirer, Ernst, *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961.

Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca and New York: Cornell University Press, 1982.

Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1973.

Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

Eco, Umberto, *The Limits of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Engelmann, Peter (Hrsg.), *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1990.

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981.

Foucault, Michel, *Die Malerei von Manet*, Berlin: Merve Verlag, 1999.

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

Foucault, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1991.

Foucault, Michel, *Dies ist keine Pfeife*, München: Carl Hanser Verlag, 1974.

Foucault, Michel, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1988.

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

Gallagher Catherine and Greenblatt, Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.

Good, Paul, *Die Unbezüglichkeit der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

- Gustafsson, Lars, *Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten*, München: Carl Hanser Verlag, 1980.
- Hamilton, Richard, *Collected Words 1953-1982*, London und New York: Thames and Hudson, 1982.
- Hansen-Löve, Aage A, *Der russische Formalismus*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.
- Harris, Roy, *Signs, Language and Communication*, London and New York: Routledge, 1996.
- Harrison, Charles, *Essays on Art & Language*, Cambridge (USA) und Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hrsg.), *Was heisst "Darstellen"?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1994.
- Haverkamp, Anselm (Hrsg.), *Hans Blumenberg. Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2001.
- Haverkamp, Anselm, *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.
- Heisenberg, Werner, *Der Teil und das Ganze*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.
- Heisenberg, Werner, *Physik und Philosophie*, Frankfurt a.M: Ullstein Verlag, 1959.
- Heisenberg, Werner, *Quantentheorie und Philosophie*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1979.
- 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.
- Hesse, Eva, *Ezra Pound*, München: Kindler Verlag, 1978.
- Holdcroft, David, *Saussure. Signs, System, and Arbitrariness*: Cambridge University Press, 1991.
- Holenstein, Elmar, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1975.
- Huyssen, Andreas und Scherpe, Klaus R. (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg: Rowohlt Verlag, 1986.
- Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič, *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1985.
- Jakobson, Roman, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, Frankfurt a.M: Ullstein Verlag, 1979.
- Jakobson, Roman, *Form und Sinn*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974.
- Jakobson, Roman, *Meine Futuristischen Jahre*, Berlin: Friedenauer Presse, 1999.
- Jakobson, Roman, *Six Lectures on Sound and Meaning*, Cambridge and London: The MIT Press, 1978.
- Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, New York and London: Routledge, 1992.
- Jameson, Fredric, *The Prison House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.



- Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970.
- Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978.
- Kristeva, Julia, *Language. The Unknown. An Initiation into Linguistics*, New York: Columbia University Press, 1989.
- Krüger, Lorenz, *Thomas S. Kuhn, Die Entstehung des Neuen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1977.
- Kubler, George, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982.
- Kuhn, Thomas, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1976.
- Lang, Barel (Hrsg.), *The Concept of Style*, Ithaca und London: Cornell University Press, 1987.
- Leroi-Gourhan, André, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude, *Sehen. Hören. Lesen*, München: Carl Hanser Verlag, 1995.
- Liotard, Jean-Francois, *Die Phänomenologie*, Hamburg: Junius Verlag, 1993.
- Marcuse, Herbert, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, München: Carl Hanser Verlag, 1977.
- Marcuse, Herbert, *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1965.
- Matejka, Ladislav und Titunik, Irwin R., *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge und London: The MIT Press, 1977.
- Mauro, Tullio, *Ferdinand de Saussure. Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1986.
- McLuhan, Marshall, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden und Basel: Verlag der Kunst, 1995
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003.
- 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.
- Mukařovský, Jan, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982.
- Mukařovský, Jan, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1989.
- Norris, Christopher, *Deconstruction. Theory and Practice*, London and New York: Routledge, 1988.
- Norris, Christopher, *The Deconstructive Turn. Essays in the Rhetoric of Philosophy*, London and New York: Routledge, 1989.
- O'Brien, John, *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1986.
- Oelmüller, Willi (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie I. Ästhetische Erfahrung*, München: Schöningh, 1981.
- Ogden, C.K. und Richards, I.A., *The Meaning of Meaning*, New York und London: A Harvest/HBJ Book, 1923.

- Osborne, Harold, *Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*, Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Phillips, Lisa (Hrsg.), *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York: Whitney Museum of American Art, Ausstellungskatalog, 1995.
- Pomorska, Krystyna und Rudy, Stephen (Hrsg.), *Jakobson, Roman. Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Posner, Roland und Reinecke, Hans-Peter, *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1977.
- Reulecke, Anne-Kathrin, *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Saint-Martin, Fernande, *Semiotics of Visual Language*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Saussure, Ferdinand de, *Grundfragen der Sprachwissenschaften*, Berlin: Walter de Gruyter, 1967.
- Schnelle, Helmut (Hrsg.), *Sprache und Gehirn. Roman Jakobson zu Ehren*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981.
- Sebeok, Thomas A., *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992-93*, Berlin und New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- Sebeok, Thomas A., *Signs: an introduction to semiotics*, Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- Sebeok, Thomas A., *Theorie und Geschichte der Semiotik*, Hamburg: Rowohlt, 1979.
- Serres, Michel, *Über Malerei. Vermeer – La Tour – Turner*. Dresden und Basel: Verlag der Kunst, 1995.
- Shegin, L.F., *Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst*, Dresden: Verlag der Kunst, 1982.
- Singer, Wolf, *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2002.
- Steiner, Wendy, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982.
- Steiner, Wendy, *The Scandal of Pleasure*, Chicago und London: The University of Chicago Press, 1995.
- Stempel, Wolf-Dieter, *Texte der russischen Formalisten. Band II*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- Striedter, Jurij, *Texte der russischen Formalisten. Band I*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- Trabant, Jürgen, *Elemente der Semiotik*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1996.
- Venturi, Robert, *Learning from Las Vegas*, Cambridge und London: The MIT Press, 1997.
- Vietta, Silvio, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- Walher, Elisabeth, *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
- Wedewer, Rolf, *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln: DuMont Buchverlag, 1985.

Wetzel, Michael, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1997.

Whorf, Benjamin Lee, *Language, Thought & Reality*, Cambridge: The MIT Press, 1956.

### 3. Edward Ruscha

#### 1. Monographien

Schwartz, Alexandra (Hrsg.), *Edward Ruscha. Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2002.

Poncy, Pat (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume I, 1958-1970*. New York, Göttingen: Gagosian Gallery, Steidl Verlag, 2003.

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

#### 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 Livet, essays by Dave Hickey and Peter Plagens, biographical chronology by Miriam Roberts, exhibition chronology by Karen Lee, bibliography by Eugenie Candau. Catalogue designed by Ruscha with Melissa Doyle. (M42) A separate brochure was produced by the San Francisco Museum of Modern Art with text by Robert Whyte and Louise Katzman. A signed, limited edition was produced, with matching slipcase, accompanied by the screenprint *Home with Complete Electronic Security System*. (E117)

##### 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. See 1990 catalogues produced by Museum Boymans van-Beuningen, Rotterdam, for the Rotterdam, London and Los Angeles venues, and by Fundacio Caixa de Pensions, 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 Sofia, 2002. Essays by Richard D. Marshall, Dave Hickey and David Rimanelli.

*Edward Ruscha: Paintings*. New York: Gagosian Gallery, 2002. Essay by Adam Gopnik.

**2003**

*Ed Ruscha: Photographs*. Los Angeles: Gagosian Gallery, 2003.

### 3. Ausgewählte Kataloge Gruppenausstellungen

#### 1962

*New Painting of Common Objects*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1962.

#### 1963

*Pop Art U.S.A.* Oakland: Oakland Art Museum, 1963. Text by John Coplans.

*Six More*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1963. Text by Lawrence Alloway.

#### 1964

*American Drawings*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1964.

*Collector's Show*. Newport Beach, California: Fine Arts Patrons of Newport Harbor, Balboa Pavilion Gallery, 1964.

*Pop Art and the American Tradition*. Milwaukee: Milwaukee Art Center, 1965. Text by Tracy Atkinson.

*Selections from the L. M. Asher Family Collection*. Albuquerque: Art Gallery, University of New Mexico, 1964.

#### 1965

*Art Across America*. New York: M. Knoedler & Co., 1965. Introduction by Peter Selz.

*5 at Pace*. New York: Pace Gallery, 1965. Text by John Coplans.

*Word and Image*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1965. Text by Lawrence Alloway.

#### 1966

*Los Angeles Now*. London: Robert Fraser Gallery, 1966. Text by John Coplans.

*Ten from Los Angeles*. Seattle: Seattle Art Museum, 1966. Foreword by John Coplans.

#### 1967

*18th Salon of Young Painters*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967. Text by Christopher Finch.

*1967 Annual Exhibition of Contemporary Painters*. New York: Whitney Museum of American Art, 1967.

*São Paulo 9, Environment U.S.A., 1957–1967*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1967. Text by William C. Seitz.

*United States of America: V Paris Biennale*.

Pasadena: Pasadena Art Museum, 1967.

Preface by James Demetrian.

#### 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.

*The West Coast Now: Current Work from the Western Seaboard*. Portland, Oregon: Portland Art Museum, 1968. Texts by Henry T. Hopkins and Rachel Griffin.

*Young California: 50 Painters*. Tampa: Tampa Bay Art Center, 1968. Preface by Henry T. Hopkins; cover by Ruscha.

#### 1969

*Annual Exhibition of Contemporary American Painting*. New York: Whitney Museum of American Art, 1969.

*Drawings*. Fort Worth: Fort Worth Art Center Museum, 1969. Essay by Peter Plagens.

*557,087*. Seattle: Seattle Art Museum, 1969.

*Pop Art*. London: Hayward Gallery, 1969.

Introduction by John Russell and Suzi Gablik. Sponsored by the Arts Council of Great Britain. Brochure.

*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.

*West Coast 1945–1969*. Pasadena: Pasadena Art Museum, 1969. Introduction by John Coplans.

#### 1970

*American Paintings 1970*. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts, 1970. Text by Peter H. Selz.

*Artists and Photographs*. New York: Multiples Inc., 1970. Text by Lawrence Alloway.

*Conceptual Art and Conceptual Aspects*.

New York: New York Cultural Center, 1970. Edited by Donald Karshan.

*Drawing Society National Exhibition*. New York: American Federation of Arts, 1970.

Introduction by James Biddle; essay by Robert Motherwell.

*The Highway*. Philadelphia: Institute of

Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1970. Texts by Robert Venturi, Denise Scott Brown and J. W. McCoubrey.

*Information*. New York: The Museum of Modern Art, 1970. Edited by Kynaston L. McShine.

*XXXV Biennale Esposizione Internazionale d'Arte Venezia*. Venice: Edizione la Biennale di Venezia, 1970.

#### **1971**

*11 Los Angeles Artists*. London: Hayward Gallery and the Arts Council of Great Britain, 1971. Text by Maurice Tuchman and Jane Livingston.

*Made in California*. Los Angeles: Dickson Art Center, University of California, 1971.

*Thirty-second Biennial Exhibition of Contemporary American Painting*. Washington, D.C.:

Corcoran Gallery of Art, 1971. Introduction by Walter Hopps.

*Top Box Art: Spring Invitational Exhibition of Paintings*. Normal: Illinois State University, 1971. Text by Harold Gregor.

#### **1972**

*Documenta 5*. Kassel: Verlag Documenta, 1972. (M26 and cover)

*Joe Goode, Kenneth Price en Edward Ruscha: Grafiek en Boeken*. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1972.

*U.S.A. West Coast*. Hamburg: Kunstverein Hamburg, 1972. Texts by Helmut Heissenbuttel and Helene Winer.

#### **1973**

*American Drawing 1970–1973*. New Haven: Yale University Art Gallery, 1973.

*American Drawings 1963–1973*. New York: Whitney Museum of American Art, 1973. Text by Elke M. Solomon.

*American Realism: Post Pop*. Rochester, Michigan: Meadow Brook Art Gallery, Oakland University, 1973.

*Artists' Books*. Philadelphia: Moore College of Art, 1973.

*Separate Realities: Developments in California Representational Painting and Sculpture*. Los Angeles: Municipal Art Gallery, 1973. Text by Laurence Dreiband.

#### **1974**

*American Pop Art*. New York: Whitney Museum of American Art and Macmillan, New York, 1974. Text by Lawrence Alloway.

*Drawings*. New York: Nancy Hoffman Gallery, 1974.

#### **1975**

*Current Concerns, Part I*. Los Angeles: Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA). Catalogue contained in *Journal*, no. 4, 1975. Introduction by Walter Gabrielson. *Visual/Verbal*. Santa Barbara: University of California, 1975. Introduction by Phyllis Plous and Steven Cortright.

#### **1976**

*The Artist and the Photograph II*. Jerusalem: Israel Museum, 1976.

*Critical Perspectives in American Art*. Amherst: University of Massachusetts, 1976. Essays by Sam Hunter, Rosalind Krauss and Marcia Tucker. Published separately as *XXXVII Biennale di Venezia, 1976: Prospettive Critiche nell'Arte Americana*, Venice, Italy, 1976.

*Painting and Sculpture in California: The Modern Era*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1976. Edited with text by Henry T. Hopkins.

#### **1977**

*Billboards*. Los Angeles: Eyes and Ears Foundation, 1977. Text by Sally Henderson.

*Bookworks*. New York: The Museum of Modern Art, 1977.

*The Dada/Surrealist Heritage*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1977. Introduction by Sam Hunter; text by Kathleen Zimmerer.

*Illusion and Reality*. Canberra: Australian National Gallery, 1977.

*Time*. Philadelphia: Philadelphia College of Art, 1977. Text by Janet Kardon.

*Words: A Look at the Use of Language in Art, 1967–1977*. New York: Whitney Museum of American Art, Downtown at Federal Reserve Plaza, 1977. Texts by Isabella Puliafito and Martha Winans.

#### **1978**

*Aesthetics of Graffiti*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1978. Introduction by Rolando Castellón; essay by Howard J. Pearlstein.

*American Narrative/Story Art: 1967–1977*. Houston: Contemporary Arts Museum, 1978. Edited with an introduction by Paul Schimmel; essays by Alan Sondheim and Marc Friedus. For a 1977 exhibition.



*Art Books: Books as Original Art*. Palatka: Florida School of the Arts at St. John's River Community College, 1978.

*Artists' Books U.S.A.* New York: Independent Curators Incorporated, 1978. Text by Peter Frank and Martha Wilson.

*Artwords and Bookworks*. Los Angeles: Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA), 1978. Text by Judith Hoffberg.

*Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*. New York: The Museum of Modern Art, 1978. Text by John Szarkowski.

*Narration*. Boston: Institute of Contemporary Art, 1978. Text by Michael Leja.

*A Treasury of Modern Drawing: The Joan and Lester Avnet Collection in The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1978. Text by William S. Lieberman.

### 1979

*Artists and Books: The Literal Use of Time*. Wichita: Edwin A. Ulrich Museum of Art, 1979. Text by Robert C. Morgan.

*Reflections of Realism*. Albuquerque: Albuquerque Museum, 1979. Text by Ellen Landis.

*Things Seen*. Springfield, Missouri: Springfield Art Museum, 1979.

*Venturi and Rausch: Architektur im Alltag Amerikas*. Zurich: Kunstgewerbemuseum der Stadt Zurich, 1979. Text by Margot Weinberg-Staber, Stanislaus von Moos and Robert Venturi.

### 1980

*Aspects of the '70s, Photography: Recent Directions*. Lincoln, Massachusetts: DeCordova Museum, 1980. Text by James Sheldon.

*Letters and Numbers*. Basel: Galerie Beyeler, 1980.

*A Sense of Place: The American Landscape in*

### 1981

*The Americans: The Landscape*. Houston: Contemporary Arts Museum, 1981. Text by Linda L. Cathcart.

*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.

*Possibly Overlooked Publications*. Chicago: Landfall Gallery, 1981. Text by Thomas Cvikota.

*Words as Images*. Chicago: Renaissance Society at the Bergman Gallery, University of Chicago, 1981. Published in *Whitewalls 5*, Winter 1981.

### 1982

*Completing the Circle: Artists' Books on the Environment*. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts, 1982.

*Contemporary Los Angeles Artists*. Nagoya: Nagoya City Museum, 1982.

*Documenta 7*. Kassel: Museum Fridericianum, 1982. Texts by Rudi H. Fuchs, Coosje van Bruggen, Germano Celant, Johannes Gachnang and Gerhard Storck.

*Drawings by Painters*. Long Beach: Long Beach Museum of Art, 1982. Text by Richard Armstrong.

*Postminimalism*. Ridgefield: Aldrich Museum of Contemporary Art, 1982.

### 1983

*Artists' Books*. Tokyo: Gallery Lunami, 1983. Texts by Tim Guest and Yusuke Nakahara.

*Perspectives of Landscape*. San Francisco: Fuller Golden Gallery, 1983. Essay by Susan Freudenheim, excerpted from *Arts & Architecture* 1, no. 4, 1982.

### 1984

*From the Collection of Sol LeWitt*. New York: Independent Curators Incorporated, 1984. Text by Andrea Miller-Keller and John B. Ravenal. In association with the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

*What Are You Waiting For? An Exhibition of Artists' Books*. Seattle: Real Comet Press and 911 Contemporary Arts Resource Center, 1984. Texts by Clive Phillpot and Jill Medvedow.

### 1985

*Joe Goode, Edward Ruscha: Drawings*. Austin: Laguna Gloria Museum, 1977.

*Livres d'Artistes*. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1985. Text by Anne Moeglin-Delcroix.

*Pop Art 1955-70*. Sydney: International Cultural Corporation of Australia, Limited, 1985. Text by Henry Geldzahler.

*Vom Zeichnen: Aspekte der Zeichnung 1960-1985*. Frankfurt am Main: Frankfurter Kunstverein, 1985. Text by Peter Weiermair.

**1986**

*Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945–1986*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art and Abbeville Press, New York, 1986. Edited by Howard Singerman; texts by Kate Linker, Donald Kuspit, Hal Foster, Ronald J. Onorato, John C. Welchman and Thomas Lawson.

*Public Art Process: An Exhibition of Drawings, Models and Photographs; Metro-Dade Art in Public Places Collection 1973–1985*. North Miami: North Miami Museum and Metro-Dade Art in Public Places, Miami, 1986. Texts by Cesar Trasobares and Mary Hoeveler.

*Spectrum: In Other Words*. Washington, D.C.: Corcoran Gallery of Art, 1986. Text by Ned Rifkin.

**1987**

*Comic Iconoclasm*. London: Institute of Contemporary Arts, 1987.

*L.A. Hot and Cool*. Cambridge: List Visual Center, Massachusetts Institute of Technology, 1987. Texts by Dana Friis-Hansen, Dennis Cooper, Rita Valencia, Christopher Knight, Howard Singerman and Benjamin Weissman.

*1967: At the Crossroads*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1987. Texts by Janet Kardon, Hal Foster, Lucy R. Lippard, Barbara Rose and Irving Sandler.

*Photography and Art: Interactions Since 1946*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, Cross River Press, New York and Abbeville Press, New York, 1987. Texts by Andy Grundberg and Kathleen McCarthy Gauss.

**1988**

*Lost and Found in California: Four Decades of Assemblage Art*. Santa Monica: James Corcoran Gallery, Shoshana Wayne Gallery, and Pence Gallery, 1988. Text by Sandra Leonard Starr.

*Modes of Address: Language in Art Since 1960*. New York: Whitney Museum of American Art, 1988. Text by Michael Waldron and Amy Heard.

**1989**

*L'Art Conceptuel: Une Perspective*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1989. Essays by Claude Gintz, Benjamin H. D. Buchloh, Charles Harrison, Gabriele Guercio and Seth Siegelaub.

*Image World: Art and Media Culture*. New York: Whitney Museum of American Art, 1989. Texts by Marvin Heiferman, Lisa Phillips and John G. Hanhardt.

*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.

*Wiener Diwan—Sigmund Freud Heute*.

Vienna: Museum des 20 Jahrhunderts, 1989. For an exhibition at Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg; text on Ruscha by Dan Cameron.

**1990**

*Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art*. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1990.

Texts by Werner Lippert and Erich Franz.

*Crossing the Line: Word and Image in Art, 1960–1990*. Claremont: Montgomery Art Gallery, Pomona College, 1990. Essay by Mary Davis-MacNaughton.

*High and Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: The Museum of Modern Art, 1990. Texts by Kirk Varnedoe, Matthew Armstrong and Adam Gopnik.

*Romance and Irony in Recent American Art*. Perth: Art Gallery of Western Australia, 1990. Texts by Louis Grachos, John Stringer and Richard Martin. For a 1989 exhibition.

*Word as Image: American Art, 1960–1990*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1990. Texts by Russell Bowman and Dean Sobel.

**1991**

*Metropolis: International Art Exhibition Berlin 1991*. Berlin: Martin-Gropius-Bau, 1991. Edited by Christos M. Joachimides and Norman Rosenthal.

*Pop Art*. London: Royal Academy of Arts, 1991. Texts by Norman Rosenthal and Marco Livingstone.

*Reprise: The Vera G. List Collection*. Providence: Brown University, 1991. Text by Diana L. Johnson with Gregory Wallace.

*Typologies: Nine Contemporary Photographers*. Newport Beach, California: Newport Harbor Art Museum, 1991. Texts

by Marc Freidus, James Lingwood and Rod Slemmons.

**1992**

*Completing the Circle: Artists' Books on the Environment.* Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts, 1992. Introduction by Agnes Denes; essay by Betty Bright.

*Documenta IX.* Kassel: Museum Fridericianum, 1992. Introduction by Jan Hoet, with texts by Denyus Zacharopoulos, Bart DeBaere, Pier Luigi Tazzi and Claudia Herstatt.

*Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–1962.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1992. Texts by Paul Schimmel, Donna DeSalvo, David Deitcher, John Yau, Linda Norden, Stephen C. Foster, Kenneth E. Silver and Dick Hebdige.

*Pop Art.* Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1992.

*Proof: Los Angeles Art and the Photograph, 1960–1980.* Laguna Beach, California: Laguna Art Museum and the Fellows of Contemporary Art, Los Angeles, 1992. Text by Charles Desmarais.

*Word/Image in Contemporary Art.* Union, New Jersey: James Howe Gallery, Kean College of Art, 1992. Text by Lewis Kachur.

**1993**

*Image/Text.* Vienna: Kunsthalle Wien, 1993.  
*Die Sprache der Kunst.* Vienna: Kunsthalle Wien, 1993.

*Der Zerbrochene Spiegel.* Vienna: Museum in Progress, 1993. Text by Kasper König and Hans-Ulrich Obrist.

**1994**

*A Century of Artists' Books.* New York: The Museum of Modern Art, 1994. Text by Riva Castleman.

*Public Information: Desire, Disaster, Document.* San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1994. Essays by Gary Garrels, Jim Lewis, Sandra S. Phillips, Christopher Phillips, Abigail Solomon-Godeau, Robert R. Riley and John S. Weber. For a 1995 exhibition.

*Radical Scavenger(s): The Conceptual Vernacular in Recent American Art.* Chicago: Museum of Contemporary Art, 1994.

*Southern California: The Conceptual Landscape.* Madison: Madison Art Center, 1994. Text by Peter Frank.

*Translucent Writings.* Purchase: Neuberger

Museum of Art, State University of New York, 1994. Texts by Ferdinand Schmatz, Friedrich Kittler, Wolfgang Kos, Robert Adrian, Peter Weibel and Grita Insam.

*Visions of America: Landscape as Metaphor in the Late 20th Century.* Denver: Denver Art Museum, 1994.

**1995**

*Articulations: Forms of Language in Contemporary Art.* New York: Whitney Museum of American Art Independent Study Program at Fisher Landau Center, Long Island City, 1995.

Texts by Manon Slome, Benedict M. Borthwick, Lisa Dent and Cylena Simonds.  
*Reconsidering the Object of Art: 1965–1975.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art and MIT Press, Cambridge and London, 1995. Texts by Lucy R. Lippard, Stephen Melville and Jeff Wall.

**1996**

*Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996.

Texts by Kerry Brougher, Jonathan Crary, Russell Ferguson, Bruce Jenkins, Kate Linker, Molly Nesbit and Robert Rosen.

*L'Informe: mode d'emploi.* Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996. Texts by Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss. Published in English as *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.

*Photographing the L.A. Art Scene, 1955–1975.* Santa Monica: Craig Krull Gallery and Smart Art Press, Santa Monica, 1996. Text by Craig Krull.

**1997**

*Allegory.* New York: Joseph Helman Gallery, 1997. Texts by Frederic Tuten and Diane Waldman.

*La Biennale di Venezia, XLVII Esposizione Internazionale d'Arte: Future, Past, Present, In Visible Light: Photography and Classification in Art, Science, and the Everyday.* Oxford: Museum of Modern Art, 1997. Texts by Russell Roberts, Kobena Mercer, David Elliott, Abigail Solomon-Godeau and Elizabeth Edwards.

*Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960–1997.* Humlebaek, Denmark: Louisiana Museum of Modern Art, 1997. Texts by William R. Hackman, Mike Davis, Anne Ayres, Timothy Martin, Laura Cottingham, Terry R. Myers,

Russell Ferguson and Peter Schjeldahl. A brochure checklist was produced for the supplemented Los Angeles venue in 1998.

**1998**

*Artist/Author: Contemporary Artists' Books*. New York: Distributed Art Publishers and American Federation of Arts, 1998. Essays by Cornelia Lauf, Clive Phillpot, Brian Wallis, Renée Green, Jane Rolo and Glenn O'Brien; interview between Martha Wilson and Thomas Padon.

*A Portrait of Our Times: An Introduction to the Logan Collection*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1998. Essay by Gary Garrels.

*Speed*. London: Whitechapel Art Gallery and Photographers' Gallery, 1998. Texts by J. G. Ballard, Peter Wollen, Blaise Cendrars and Robert Musil.

**1999**

*The American Century: Art and Culture 1900–2000*. New York: Whitney Museum of American Art, 1999.

*Conceptual Art and the Document*. Stanford: Cantor Center for Visual Arts, Stanford University, 1999. Text by Gwen Allen.

*Edward Ruscha and Robert Adams: Vintage Photographs and Books*. New York: Roth Horowitz LLC, 1999. Essay by Marvin Heiferman.

*Great Illusions: Thomas Demand, Andreas Gursky, Edward Ruscha*. North Miami: Museum of Contemporary Art, 1999. Edited by Stefan Gronert, Diedrich Diedrichson and Ralph Rugoff. Also published as *Grosse Illusionen* by Kunstmuseum Bonn.

*Heaven: An Exhibition That Will Break Your Heart*. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 1999.

*Modern Art at Harvard*. Cambridge: Harvard University Art Museums, 1999. In conjunction with an exhibition circulated to four Japanese museums.

*The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999. Essay by Dave Hickey; essay by Kristin Erickson in a supplemental brochure.

*Regarding Beauty: Perspectives on Art Since 1950*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture

Garden, 1999. Essay by Arthur C. Danto. *Word: Artists Explore the Power of the Single Word*. Sydney: Museum of Contemporary Art, 1999. A set of printed, boxed cards; text by Linda Michael.

**2000**

*Landmark Pictures: Ed Ruscha/Andreas Gursky*. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2000. Essay by Linda Norden.

*Made in California: Art, Image, and Identity, 1900–2000*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art and University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2000. Essay by Stephanie Barron. *Open: The Magazine of the San Francisco Museum of Modern Art*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2000. Catalogue for the group exhibition "Celebrating Modern Art: The Anderson Collection." Text by Gary Garrels.

*Out of Sight: The Image Beyond the Index*. Surrey: Surrey Art Gallery, 2000. Text by Christopher Brayshaw.

*Shifting Ground: Transformed View of the*

**2001**

*American Tableaux: Strip, Number 7, May 2002*. Minneapolis: Walker Art Center, 2001. Seventh of eight volumes produced in conjunction with the exhibition. Essay by Siri Engberg.

*Amused: Humor in Contemporary Art*. Chicago: Carrie Secrist Gallery, 2001. With a conversation between Ira Glass and Bill Zehme.

*Artists' Books in the Modern Era 1870–2000: The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 2001. Essays by Robert Flynn Johnson and Donna Stein.

*Edward Ruscha—Alex Katz*. Rome: American Academy in Rome, 2001. Essay by Constance Lewallen.

*Jasper Johns to Jeff Koons: Four Decades of Art from the Broad Collections*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, Inc., New York, 2001. Essays by Thomas Crow, Joanne Heyler, Pepe Karmel and Sabine Eckmann.

*On Language: Text and Beyond*. Detroit: College for Creative Studies, 2001. Essay by Michelle Spivak.

*Pop Art: U.S./U.K. Connections, 1956–1966*.

Houston: The Menil Foundation and Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001. Texts by Christopher Finch, David E. Brauer and Jim Edwards; with an interview of Walter Hopps.

*The Universe in Pasadena: A Convergence of Art, Music, and Science*. Pasadena: Armory Center for the Arts, 2001. Edited by Jay Belloli; with contributions by Denis Cosgrove, Michelle Deziel, Christine Knoke, Jennifer Gunlock, DeWitt Douglas Kilgore, Dan Lewis, Meher McArthur, Stephen Nowlin, Cornelius Schnauber, Edward Stone and Jeff von der Schmidt.

**2002**

*Ferus*. New York: Gagosian Gallery, 2002. Essay on Warhol by Kirk Varnedoe, interview with Irving Blum by Roberta Bernstein, and *Ferus* Gallery chronology by Robert Dean.

*Imagining LA: Ed Ruscha and Silke Otto-Knapp*. Wolfsburg: Kunstverein Wolfsburg, 2002.

*Lateral Thinking: Art of the 1990s*. La Jolla: Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, 2002. Preface by Hugh M. Davies; essay by Toby Kamps. For an exhibition in 2001.

**2003**

*Building the Book: An Exhibition of Artists' Books*. Detroit: College for Creative Studies, 2003. Essay by Lynne Avadenka.

#### 4. Ausgewählte Artikel

##### 1962

Coplans, John. "The New Painting of Common Objects." *Artforum*, vol. 1, no. 6, December 1962, pp. 26–29 bw.

Langsner, Jules. "Los Angeles Letter, September 1962." *Art International*, vol. 6, no. 9, November 1962, p. 49, ill.

##### 1963

Coplans, John. "Pop Art, USA." *Artforum*, vol. 2, no. 3, September 1963, pp. 13–14 bw; and *Art in America*, vol. 51, no. 5, October 1963, p. 27, ill. Reprinted from *Pop Art USA*, Oakland Art Museum, 1963.

———. "Notes from San Francisco." *Art International*, vol. 7, no. 8, October 1963, pp. 91, 93–94, ill.

F[actor], D[onald]. "Reviews: 'Six Painters and the Object,' and 'Six More,' Los Angeles County Museum of Art." *Artforum*, vol. 2, no. 3, September 1963, pp. 13–14 bw.

Finch, Christopher. "The Object in Art." *Art and Artists*, May 1963, pp. 18–21.

Langsner, Jules. "America's Second Art City." *Art in America*, vol. 51, no. 2, April 1963, pp. 128, 130, ill.

———. "Painting and Sculpture: The Season in Los Angeles." *Craft Horizons*, vol. 22, no. 3, May–June 1963, pp. 40–41, ill.

———. "Art News from Los Angeles." *ARTnews*, vol. 62, September 1963, pp. 16–17.

Leider, Philip. "Books Received: *Twentysix Gasoline Stations*." *Artforum*, vol. 2, no. 3, September 1963, p. 57.

##### 1964

Coplans, John. "Circle of Styles on the West Coast." *Art in America*, vol. 53, no. 3, July 1964, pp. 24–41, ill.

D[anieli], F[idel]. "Group Show, Ferus Gallery." *Artforum*, September 1964, p. 18.

Leider, Philip. "The Cool School." *Artforum*, vol. 2, no. 12, Summer 1964, pp. 47–52, ill.

M[armer], N[ancy]. "Edward Ruscha, Ferus Gallery." *Artforum*, vol. 3, no. 3, December 1964, pp. 12–13, ill.

##### 1965

Coplans, John. "Los Angeles: The Scene." *Artforum*, March 1965, pp. 28, 56–57.

Lippard, Lucy. "New York Letter." *Art International*, May 1965, p. 54.

##### 1966

Finch, Christopher. "Art: West Coast Now." *Nova Magazine* (London), March 1966, unpag.

Hopkins, Henry. "West Coast Style: Something About Los Angeles." *Art Voices*, vol. 5, no. 4, Fall 1966, pp. 60–72, ill.

Rose, Barbara. "Los Angeles: The Second City." *Art in America*, vol. 54, no. 1, January–February 1966, pp. 110–15, ill.

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.

##### 1967

Alloway, Lawrence. "HiWay Culture: Man at the Wheel." *Arts*, vol. 41, no. 1, February 1967, pp. 28–33.

Bardo, Arthur. "Books Received: *Every Building on the Sunset Strip*." *Artforum*, vol. 5, no. 7, March 1967, p. 66, ill.

Finch, Christopher. "Books: Scanning the Strip." *Art & Artists*, vol. 1, no. 10, January 1967, p. 67.

G[iuliano], C[harles]. "In the Galleries: Edward Ruscha, Iolas Gallery." *Arts*, vol. 42, no. 3, December 1967 – January 1968, p. 55.

LeWitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art." *Artforum*, Summer 1967, p. 82, ill.

Tuten, Frederic. "Books: Art Dealers, Psychiatrists, Poets and Gossip-mongers." *Arts*, February 1967, pp. 27–30.

##### 1968

Livingston, Jane. "Los Angeles." *Artforum*, vol. 6, no. 7, March 1968, p. 65.

Mussman, Toby. "L.A. on Fire: Rew-shay, Cause Celebre." *Arts*, vol. 42, no. 5, March 1968, p. 15, ill.

"The New Regional Schools." *Arts*, February 1968, p. 44, ill.

Perreault, John. "Art: The New/Old Look." Pincus-Witten, Robert. "New York: Edward Ruscha, Iolas Gallery." *Artforum*, February 1968, pp. 49–50 bw.

Rabenck, Andrew. "Form Follows Function." *Design Quarterly* (Walker Art Center, Minneapolis), no. 73, 1968, pp. 34–35, ill.

Selz, Peter with William Wilson. "West Coast

Report: Four Defectors to L.A.” *Art in America*, vol. 56, no. 2, March–April 1968, pp. 100, 104 bw.

Smithson, Robert. “A Museum of Language in the Vicinity of Art.” *Art International*, March 1968, pp. 21–28.

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.

Venturi, Robert, and Denise Scott Brown. “A Significance for A&P Parking Lots or Learning From Las Vegas.” *Forum*, March 1968, pp. 36–39.

### 1969

Armstrong, Lois. “Los Angeles: Ruscha at Blum.” *ARTnews*, vol. 68, no. 6, October 1969, p. 74.

Plagens, Peter. “The Possibilities of Drawing.” *Artforum*, vol. 8, no. 2, October 1969, pp. 50–55, ill.

Wilson, William. “Patrons of Pop.” *Los Angeles Times West Magazine*, December 7, 1969, cover and pp. 19–24, 26, 29, ill.

### 1970

Applegate, Judith. “Paris: Exhibit at Galerie Alexandre Iolas.” *Art International*, vol. 14, no. 5, May 1970, p. 67.

Battcock, Gregory. “Critique: Art and Politics at Venice.” *Arts*, vol. 45, no. 1, September–October 1970, pp. 22–26, ill.

Bengston, Billy Al. “Los Angeles Artists’ Studios.” *Art in America*, vol. 58, no. 6, November 1970, p. 108, ill.

Honnef, Klaus. “Concept Art.” *Magazin Kunst*, no. 38, 2nd Quarter 1970, p. 1759 bw.

McCann, Cecile N. “Arrested Images.” *Artweek*, May 2, 1970, p. 8.

———. “Ruscha Prints and Books.” *Artweek*, December 19, 1970, p. 3, ill.

“‘955,000’ in Vancouver.” *Artweek*, January 31, 1970, p. 3, ill.

Piene, Nan R. “L.A. Trip.” *Art in America*, vol. 58, no. 2, March–April 1970, pp. 138–39, 141, ill.

Ratcliff, Carter. “New York: Edward Ruscha, Iolas.” *Art International*, vol. 14, no. 3, March 1970, pp. 70–71, ill.

Ryan, Susan. “Artists and Photographs at

Multiples.” *Arts*, vol. 44, no. 6, April 1970, p. 65.

Wasserman, Emily. “Edward Ruscha, Iolas Gallery.” *Artforum*, vol. 8, no. 7, March 1970, pp. 76–78 bw.

### 1971

Battcock, Gregory. “The Wings of Man.” *Arts*, March 1971, pp. 24–27, ill.

Bourdon, David. “A Heap of Words About Ed Ruscha.” *Art International*, vol. 15, no. 9, November 20, 1971, pp. 25–28, 38, ill.

Hilton, Timothy. “U.K. Commentary: Coins, Stamps, Books, Comics, et al.” *Studio International*, vol. 181, no. 930, February 1971, pp. 72–75, ill., por.

Krauss, Rosalind E. “Reviews: Washington.” *Artforum*, vol. 9, no. 9, May 1971, pp. 83, 85, 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.

Davis, Douglas. “The Magic of Raw Life: New Photography.” *Newsweek*, vol. 79, no. 14, April 3, 1972, pp. 74–76.

Rosenberg, Harold. “The Art World.” *The New Yorker*, July 15, 1972, pp. 54–55.

“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.

Kombo, Akiru. “Conceptual Photography: Fifteen Books Written by Edward Ruscha.” *Camera Mainichi*, July 1, 1973, pp. 151–55.

Lampert, Catherine. “Ed Ruscha at Nigel Greenwood’s.” *Studio International*, vol. 11, no. 9, May 1973, pp. 293–94.

### 1974

Celant, Germano. “*Das Buch als Kunstform*

1960–1970, *Bibliographie 1960–1974*.”  
*Interfunktionen*, no. 11, 1974, pp. 85, 94–97,  
99, 101, 103.

Dreiss, Joseph. “Edward Ruscha, Leo  
Castelli.” *Arts*, vol. 48, no. 9, June 1974,  
p. 58.

Frank, Peter. “Edward Ruscha, Castelli.”  
*ARTnews*, vol. 73, no. 7, September 1974,  
p. 118.

Hess, Thomas B. “Ed Ruscha.” *New York  
Magazine*, April 22, 1974, p. 73.

#### 1975

Preisman, Fran. “Edward Ruscha Prints and  
Drawings.” *Artweek*, vol. 6, no. 21, May 31,  
1975, p. 16.

Rush, David. “Visual and Verbal.” *Artweek*, vol.  
6, no. 35, October 18, 1975, pp. 1, 16 bw.

#### 1976

Foote, Nancy. “The Anti-Photographers.”  
*Artforum*, vol. 15, no. 1, September 1976, pp.  
47, 50–51, ill.

Hazlitt, Gordon J. “Cheesecloth, Marble,  
‘Miracles’ and Ashes.” *ARTnews*, vol. 75,  
February 1976, p. 76.

Lippard, Lucy. “Going Over the Books.”  
*Artweek*, October 30, 1976, p. 11.

Preisman, Fran. “Artist-Curated Drawing  
Survey.” *Artweek*, vol. 7, no. 27, August 14,  
1976, p. 6.

“Venice Biennale: Information.” *Flash Art*,  
July–August 1976, pp. 13–17.

Ward, John L. “The Perception of Pictorial  
Space in Perspective Pictures.” *Leonardo*, vol.  
9, no. 4, Autumn 1976, p. 285, ill.

#### 1977

Muchnic, Suzanne. “Art Moves Outdoors.”  
*Artweek*, vol. 8, no. 8, February 19, 1977, pp.  
1 bw, 16.

———. “Artists’ Books.” *Artweek*, vol. 8, no. 9,  
February 26, 1977, p. 16.

Perrone, Jeff. “‘Words’: When Art Takes a  
Rest.” *Artforum*, vol. 15, no. 10, Summer  
1977, p. 36.

#### 1978

Anderson, Alexandra. “Scrapbooks, Notebooks,  
Letters, Diaries—Artists’ Books Come  
of Age.” *ARTnews*, vol. 77, no. 3, March 1978,  
pp. 69–70, ill.

Crary, Jonathan. “Edward Ruscha’s *Real  
Estate Opportunities*.” *Arts*, vol. 52, no. 5,  
January 1978, pp. 119–21, ill.

Frackman, Noel. “Edward Ruscha, Eve  
Sonneman, Keith Sonnier.” *Arts*, vol. 52, no.  
10, June 1978, p. 38.

#### 1979

Dunham, Judith L. “Ed Ruscha Paintings:  
Houston.” *Artweek*, vol. 10, no. 16, April 21,  
1979, p. 4 bw.

Laufer, Susan B. “Ruscha’s Books and  
Seriality.” *L=A=N=G=U=A=G=E* (New York),  
vol. 2, no. 7, March 1979, unpag.

Morgan, Robert C. “Fables, Grids and  
Swimming Pools: Phototexts in Perspective.”  
*Journal: Southern California Art Magazine  
(LAICA Journal)*, no. 24, September–October  
1979, pp. 39–43, ill.

Spalding, F. “Ed Ruscha.” *Arts Review  
(London)*, December 21, 1979, p. 78.

Whelan, Richard. “New Editions.” *ARTnews*,  
vol. 78, no. 9, September 1979, p. 37.

#### 1980

Casademont, Joan. “Ed Ruscha, Leo Castelli.”  
*Artforum*, vol. 19, December 1980, p. 81, ill.

Linker, Kate. “The Artist’s Book as an Alternative  
Space.” *Studio International*, vol. 195,  
no. 990, 1980, p. 76.

Sauerbier, S. D. “*Zwischen Kunst und  
Literatur*.” *Kunstforum*, vol. 37, no. 1, 1980.

#### 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.

Morgan, Robert C. “Pastel, Juice and  
Gunpowder: The Pico Iconography of Ed  
Ruscha.” *Journal: Southern California Art  
Magazine (LAICA Journal)*, vol. 3, no. 10,  
September–October 1981, pp. 26–31 bw.

#### 1982

Curtis, Cathy. “Language Made Visible.”  
*Artweek*, vol. 13, no. 15, April 17, 1982, p. 16  
bw.

French, Palmer D. “Disturbing Historical  
References.” *Artweek*, April 17, 1982.

Helfer, Judith. “*Kunst: Ruckblick auf das Werk  
Edward Ruschas*.” *Aufbau*, August 13, 1982,  
p. 14.

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 bw.
- Rickey, Carrie. "Studs and Polish: L.A. in the Sixties." *Art in America*, January 1982, pp. 80–89, ill.
- . "Ed Ruscha, Geographer." *Art in America*, vol. 70, no. 9, October 1982, pp. 84–93, ill.
- Smith, Roberta. "Ed Ruscha's Colorful Conversations." *Village Voice*, August 3, 1982, p. 67 bw.
- 1983**
- Armstrong, Richard. "Other Views." *Artforum*, vol. 22, no. 4, December 1983, pp. 83–84.
- 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.
- Johns, Bethany Sage. "Visual Metaphor: Lost and Found." *Semiotica*, Spring 1984.
- Masheck, J[oseph]. "Judy Rifka and Postmodernism in Architecture." *Art in America*, vol. 72, December 1984, p. 153, ill.
- Mathews, Margaret. "Landscape Painting at Night: Contemporary Artists Look at the Evening Skies." *American Artist*, vol. 48, February 1984, pp. 66–71, 105, color.
- Morgan, Robert C. "Pastel, Juice and Gunpowder." *Journal: Southern California Art Magazine* (LAICA Journal), Fall 1984, no. 40, vol. 4, pp. 60–62, ill. Reprinted from September–October 1981 issue.
- 1985**
- Bowman, R. "Words and Images: A Persistent Paradox." *Art Journal*, vol. 45, Winter 1985, p. 337, ill.
- Diederichsen, Diedrich. "Ed Ruscha: Fernet Branca auf Leinwand." *Spex: Musik zur Zeit*, no. 9, September 1985, pp. 52–53 bw.
- Johnstone, M. "Moods of Words and Images." *Artweek*, vol. 16, February 9, 1985, p. 7 bw.
- 1986**
- Levy, Mark. "Sophisticated Wordplay." *Artweek*, vol. 17, no. 34, October 18, 1986, p. 5 bw.
- Masheck, Joseph. "Reflections in Onyx." *Art in America*, April 1986, p. 141, ill.
- 1987**
- Berkson, Bill. "Sweet Logos." *Artforum*, vol. 25, no. 5, January 1987, pp. 98–101 color.
- 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*, no. 8/9, Winter 1987–88, pp. 52–53 bw.
- Smith, Roberta. "Text and Image: The Wording of American Art." *New York Times*, January 2, 1987, p. C22.
- 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.
- Hickey, Dave. "Wacky Molière Lines: A Listener's Guide to Ed-werd Rew-shay." *Parkett* 18, December 1988, pp. 28–47, ill.
- Hopper, Dennis. "Standard Bullshit." *Parkett* 18, December 1988, pp. 48–53 bw, por.
- Knight, Christopher. "Against Type: The Silhouette Paintings of Edward Ruscha." *Parkett* 18, December 1988, pp. 80–88, ill.
- Kuspit, D[onald] B. "Edward Ruscha." *Artforum*, vol. 26, February 1988, pp. 144–45, ill.
- Miller, John. "The Mnemonic Book: Ed Ruscha's Fugitive Publications." *Parkett* 18, December 1988, pp. 66–79, ill.
- 1989**
- Foray, Jean-Michel. "Art conceptuel: une possibilité de rien." *Artstudio* 15, Winter 1989, pp. 44–49 color.
- 1990**
- Buchloh, Benjamin. "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions." *October* 55, Winter 1990, pp. 105–43.
- Joselit, David. "Public Art & the Public Purse." *Art in America*, July 1990, pp. 142–51, 183, ill.
- Livingstone, Marco. "Barcelona and Rotterdam: Edward Ruscha." *Burlington Magazine* (London), June 1990, pp. 437–38, ill.
- Varnedoe, Kirk. "High and Low: Modern Art and Popular Culture": Three Comparisons."

*MoMA Members Quarterly*, Fall 1990, pp. 9–16, bw.

“Word and Image.” *Performing Arts*, November 1990, p. 12, ill.

### 1991

Chattopadhyay, Collette. “Edward Ruscha: Paintings.” *Artweek*, vol. 22, no. 3, January 24, 1991, p. 17.

Kalin, Tom. “Edward Ruscha: Leo Castelli Gallery.” *Artforum*, vol. 30, no. 3, November 1991, p. 133 bw.

Kuspit, Donald. “Signs in Suspense: Ed Ruscha’s Liquidation of Meaning.” *Arts*, vol. 65, no. 8, April 1991, pp. 54–58 color.

Malpas, James. *Tema Celeste*, January–February 1991, p. 92. ill.

Moeglin-Delcroix, Anne. “*Livres d’artistes et collections*.” *Nouvelles de l’Estampe*, no. 118–19, October–November 1991, p. 5 bw.

Muchnic, Suzanne. “Ed Ruscha and Greg Colson.” *ARTnews*, vol. 90, no. 9, November 1991, p. 98 color, por.

Nixon, Bruce. “Words and Pictures.” *Artweek*, vol. 22, no. 1, January 10, 1991, pp. 1, 28, ill., por.

### 1993

Leclerc, David. “*Los Angeles Panorama: Un modele urbain? La fin du mythe*.” *L’Architecture d’Aujourd’hui*, no. 290, December 1993, pp. 58–63 bw.

Phillipot, Clive. “Twentysix Gasoline Stations That Shook the World—the Rise and Fall of Cheap Booklets as Art.” *Art Libraries Journal*, vol. 18, no. 1, pp. 8–9.

### 1995

Fiskin, Judy. “*Trompe l’Oeil* for our Time.” *Art Issues*, no. 40, November–December 1995, pp. 27–29 bw.

Gibson, Jeff. “*Los Melbos*.” *Art & Text* (Paddington), no. 51, May 1995, pp. 20–21 color.

Moeglin-Delcroix, Anne. “*Un Livre Est un Livre*.” *Azimuts Revue de Design (de l’École des Beaux-Arts de Saint-Etienne)*, no. 9, May 1995, p. 27 bw.

———. “*Les Deux Faces de la Photographie dans le Livre d’Artiste*.” *La Recherche Photographique*, no. 19, December 1995, pp. 92–99.

Wei, Lilly. “Ed Ruscha at Castelli.” *Art in*

*America*, October 1995, pp. 120–21 color.

### 1996

“Edward Ruscha—Brave Men Run in My Family, 1996: MCA DeSilva Art Wall.” *View* (Museum of Contemporary Art San Diego), April–May–June 1996, p. 4, ill.

Hickey, Dave. “The Birth of the Big, Beautiful Art Market.” *Art Issues*, no. 42, March–April 1996, pp. 10–14.

Joselit, David. “Object Lessons.” *Art in America*, vol. 84, no. 2, February 1996, pp. 68–71, 107 bw.

Kornblau, Gary. “1965–1975: Reconsidering the Object of Art.” *Art Issues*, no. 41, January–February 1996, pp. 36–37.

MacAdam, Alfred. “Epitaphs.” *ARTnews*, May 1996, pp. 137–38, ill.

Pacheco, Patrick. “Jasper Johns: An American Iconoclast.” *Art & Antiques*, November 1996, pp. 49–55.

Siegelau, Seth. “The Context of Art/The Art of Context.” *Art Press* (Paris), October 1996.

### 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, ill., por.

Vogel, Carol. “Inside Art: More Modernity for the Getty?” *New York Times*, December 26, 1997, p. B40, ill.

### 1998

Adams, Brooks. “Touché Ruscha: In Los Angeles, In London.” *Interview*, May 1998, pp. 78, 80 color.

Duncan, Michael. “Import/Export: Variations in Noir.” *Art in America*, vol. 86, no. 4, April 1998, pp. 57–59, 61.

———. “Live from the Getty.” *Art in America*, vol. 86, no. 5, May 1998, p. 99 color. Photograph by Grant Mudford.

Ebner, Jörn. “*Das Wort ist im Bild*.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, July 18, 1998.

### 1999

———. “Edward Ruscha: Walker Art Center, Minneapolis.” *ARTnews*, vol. 98, no. 9,

October 1999, p. 195, ill.  
Clearwater, Bonnie. "Slight of Hand: Photography in the 1990s." *Art Papers Magazine*, September/October 1999, p. 22.

Davis, Beverly A. "Accentuating the Negative." *ARTnews*, vol. 98, no. 9, October 1999, p. 33.

Gonzalez-Day, Ken. "Metro Plots: Ed Ruscha at Gagosian." *Art Issues*, March/April, 1999, p. 38 bw.

Heartney, Eleanor. "A Cabinet of Critiques." *Art in America*, no. 12, December 1999, pp. 71–75, ill.

Higgie, Jennifer. "Critters Crave Salt." *Parkett* 55, June 1999, pp. 40–43, ill.

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, bw.

Perrone, Jeff. "Ed Ruscha's Illuminated Manuscripts."

*Parkett* 55, 1999, pp. 26–39.

Plagens, Peter. "Preview, Minneapolis: 'Edward Ruscha: Editions 1958–1999.'" *Artforum*, May 1999, p. 65, ill.

Scanlon, Joe. "The Ballad of Ed Ruscha." *Parkett* 55, June 1999, p. 60, ill.

Schenker, Katja. "White-Out." *Parkett* 55, June 1999, pp. 56–59, ill.

Siegel, Katy. "1999 Carnegie International." *Artforum*, January 2000, pp. 2–4.

Singerman, Howard. "Ed Ruscha's Modern Language." *Parkett* 55, June 1999, pp. 44–55, ill.

## 2000

"Edward Ruscha: Fogg Art Museum." *Harvard University Art Museums Bulletin*, vol. 7, no. 2, Summer 2000, p. 82.

Egenhofer, Sebastian. "Fotosynthese." *Texte zur Kunst*, June 2000, p. 163 bw.

Larson, Philip. "Books in Depth: Edward Ruscha: Editions 1959–1999, Catalogue Raisonné." *Art on Paper*, September–October 2000, pp. 93–94 color.

## 2001

Nesbitt, Paul. "You Saw It Here First." *The Botanies*, Summer 2001, p. 11, ill.

Rebentisch, Juliane. "Das Publikum und Seine Zeit." *Texte zur Kunst*, September 2001, p. 54 bw.

## 2002

Pollack, Barbara. "Ed Ruscha: C&M Arts and Gagosian." *ARTnews*, Summer 2002, p. 171 color.

Smith, Roberta. "Art Review: A Painter Who Reads, A Reader Who Paints." *New York Times*, May 24, 2002, p. B33 color and bw.

## 2003

MacAdam, Barbara A. "Books: At Play with Ruscha." *ARTnews*, vol. 102, no. 1, January 2003, p. 96.

Nicholson, Geoff. "Ed Is on No Side." *Modern Painters*, vol. 16, no. 1, Spring 2003, pp. 54–55 color, cover.

Ruscha, Edward. "An Installation." *Modern Painters*, vol. 16, no. 1, Spring 2003, pp. 56–61 color.

## 5. Allgemeine Literatur

- Alberro, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- Alloway, Lawrence. *Topics in American Art Since 1945*. New York: W. W. Norton, 1975.
- Appleby, Arthur, and Judith Langer, eds. *The Language of Literature*. Boston: McDougal Littell, a Houghton Mifflin Company, 2001.
- Atkins, Robert. *Art Speak*. New York: Abbeville Press, 1990.
- Banham, Reyner. *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Harmondsworth: Penguin, 1971 and Harper and Row Publishers, New York, 1971.
- Barnes, Rachel et al., eds. *The 20th Century Art Book*. London: Phaidon Press, 1996.
- Battcock, Gregory, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 1968.
- Betsky, Aaron, ed. *Icons: Magnets of Meaning*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.
- Bois, Yve-Alain, and Rosalind Krauss. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- Brayshaw, Christopher. *Out of Sight: The Image Beyond the Index*. Surrey, British Columbia: Surrey Art Gallery, 2000.
- Broder, Patricia Janis. *The American West: The Modern Vision*. Boston: Little, Brown and Company, 1984.
- Buchloh, Benjamin H. D. *Neo-Avant Garde and Cultural Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Catalogue Raisonné: Collection of Contemporary Art Fundación "la Caixa."* Barcelona: Fundación "la Caixa," 2002.
- Celant, Germano. *Precronistoria 1966–69*. Florence: Centro Di, 1976.
- Clearwater, Bonnie, ed. *West Coast Duchamp*. Miami Beach: Grassfield Press, 1991.
- Coleman, A. D. *Light Readings: A Photography Critic's Writings, 1968–1978*. Oxford: Oxford University Press, 1979. Revised edition by the University of New Mexico Press, 1996.
- Cork, Richard. *Breaking Down the Barriers: Art in the 1990s*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Crow, Thomas. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. New York: Abrams, 1996 and Calmann & King, London, 1996.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995.
- Elam, Kimberly. *Expressive Typography: Non-Traditional Methods for Creating Visual Messages*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1989.
- Enstice, Wayne. *Drawing: Space, Form, Expression*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1994.
- Finch, Christopher. *Pop Art: Object and Image*. London: Studio Vista and E. P. Dutton, New York, 1968.
- Landauer. *The Not-So-Still Life: A Century of California Painting and Sculpture*. Berkeley: University of California Press and San Jose Museum of Art, San Jose, 2003.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press, 1998.
- Heynen, Julian. *Bruce Nauman: Stadium Piece, Musical Chairs, Dream Passage*. Krefeld: Museum Haus Esters, 1983.
- Hickey, Dave. *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*. Los Angeles: Art Issues Press, 1997.
- . *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Los Angeles: Art Issues Press, 1993.
- Holt, Nancy. *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979.
- Hopkins, Henry, and Jim McHugh. *California Painters: New Work*. San Francisco: Chronicle Books, 1989.
- Hunter, Sam. *Modern American Painting and Sculpture*. New York: Harry N. Abrams, 1971.
- Joselit, David. *American Art Since 1945*. New York: Thames and Hudson, 2003.
- Kahmen, Volker. *Art History of Photography*.
- Lippard, Lucy R. *Changing Essays in Art Criticism*. New York: E. P. Dutton, 1971.
- . *Pop Art*. London: Thames and Hudson and Praeger, New York, 1966. Contributions by Lawrence Alloway, Nicolas Calas and Nancy Marmar.
- , ed. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York: Praeger and Studio Vista, London, 1973.

- Lucie-Smith, Edward. *Art Now: From Abstract Expressionism to Superrealism*. New York: Morrow, 1977.
- . *Movements in Art Since 1945: Issues and Concepts*. Third edition, revised and expanded. New York: Thames and Hudson, 1995.
- Lyons, Joan, ed. *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, New York: Visual Studies Workshop, 1985.
- Madoff, Steven Henry, ed. *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Meyer, Ursula. *Conceptual Art*. New York: E. P. Dutton, 1972.
- Mitchell, Julian. "Ed Ruscha." In *Writers on Artists*. New York: DK Publishing in association with *Modern Painters*, 2001.
- Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Editions Jean Michel Place, Bibliothèque National de France, 1997.
- Newman, Amy. *Challenging Art: Artform 1962–1974*. New York: Soho Press, 2000.
- Osborne, Peter, ed. *Conceptual Art*. London and New York: Phaidon, 2002.
- Rowell, Margit. *The Modern Still Life*. New York: Harry N. Abrams, 1997.
- Russell, John and Suzi Gablik. *Pop Art Redefined*. London: Thames and Hudson and Frederick A. Praeger, New York, 1969. Published to coincide with the exhibition "Pop Art," Hayward Gallery.
- Schaesberg, Petrus Graf. *Paul Klee und Edward Ruscha: Projekt der Moderne, Sprache und Bild*. Regensburg: Schnell und Steiner, 1998.
- Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Stolley, Richard, ed. *Life, Century of Change: America in Pictures 1900–2000*. New York: Bullfinch Press, 2000.
- Trachtenberg, Alan; Peter Neill; and Peter C. Bunnell. *The City: American Experience*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Venturi, Robert, and Denise Scott Brown. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1972.
- Von Moos, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Fribourg: Office du Livres Fribourg, 1986.
- Wood, Paul. *Conceptual Art*. London: Tate Publishing, 2002 and Delano Greenidge Editions, 2003.
- Wyman, Carolyn. *Spam: A Biography*. New York: Harcourt Brace and Company, 1999.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, c. 1503.  
Oil on panel, 97.8 x 53.3 cm. Musée du Louvre,  
Paris.  
Aus: John T. Paoletti und Gary M. Radke, *Art in  
Renaissance Italy*, New York: Harry N. Abrams, 1997,  
S. 3



Abb. 1

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919  
Korrigiertes Readymade : Bleistift auf einer  
Reproduktion, 19.7 x 12.4 cm. Privatsammlung.  
Aus: Kirk Varnedoe und Adam Gopnik, *High & Low.  
Moderne Kunst und Trivialkultur*, München: Prestel  
Verlag, 1990, S. 56.



Abb. 2



Abb. 3

William Michael Harnett, *Still Life – Violin and Music*, 1888.

Oil on canvas, 101.6 x 76.2 cm. The Metropolitan Museum of Art.

Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 86



Abb. 4

John Frederick Peto, *Ordinary Objects in the Artist's Creative Mind*, 1887.

Oil on canvas, 142.2 x 83.8 cm. Shelburne Museum, Shelburne, Vermont.

Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 87



Abb. 5

Paul Cézanne, *Mont Saint-Victoire from Les Lauves*, 1904-1906.  
Oil on canvas, 60 x 72 cm. Kunstmuseum Basel.  
Aus: Neil Cox, *Cubism*, London: Phaidon Press Ltd., 2000, Abb. 14.



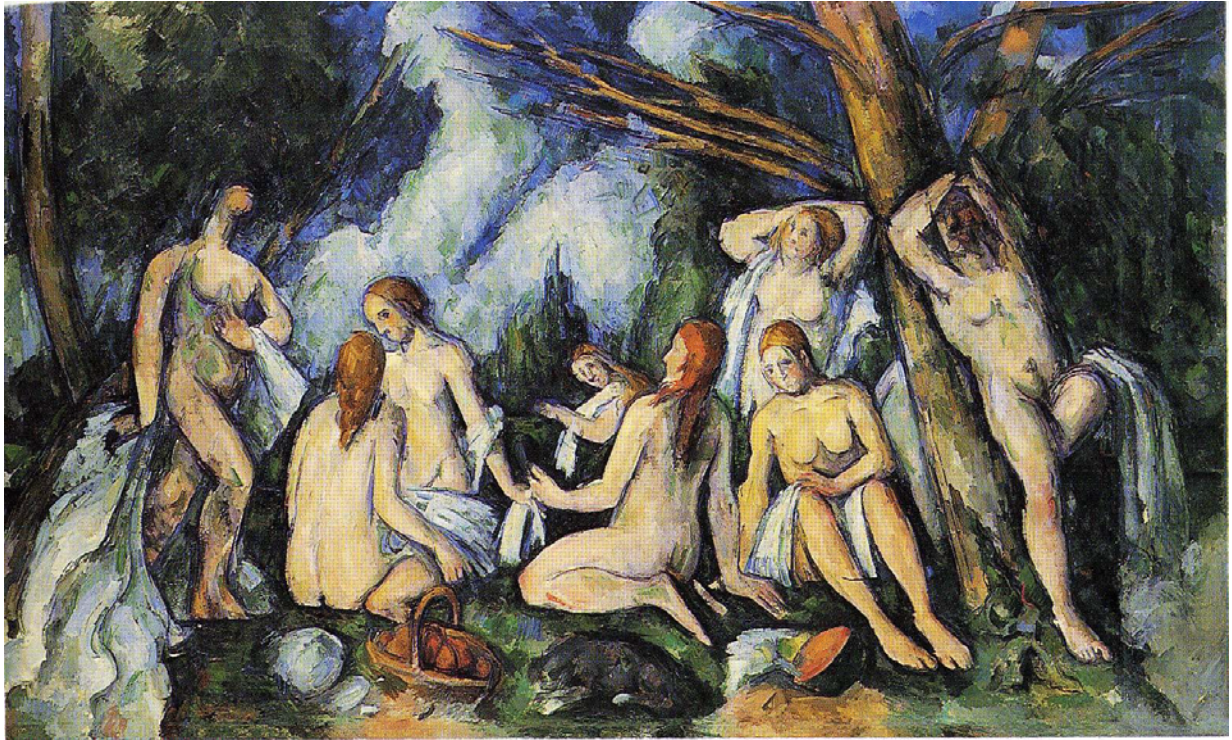


Abb. 6

Paul Cézanne, *Nudes in Landscape*, 1900-1905.

Oil on canvas, 133 x 207 cm. The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.

Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 79.



Abb. 7

Georges Braque, *Violin and Palette*, Paris, autumn 1909.  
Oil on canvas, 91.7 x 42.8 cm Romilly 56. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.  
Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, Abb. S. 14



Abb. 8

Georges Braque, *Violin and Pitcher*, Paris, early 1910.  
Oil on canvas, 117 x 73 cm. Romilly 59. Kunstmuseum Basel.  
Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, Abb. S. 149

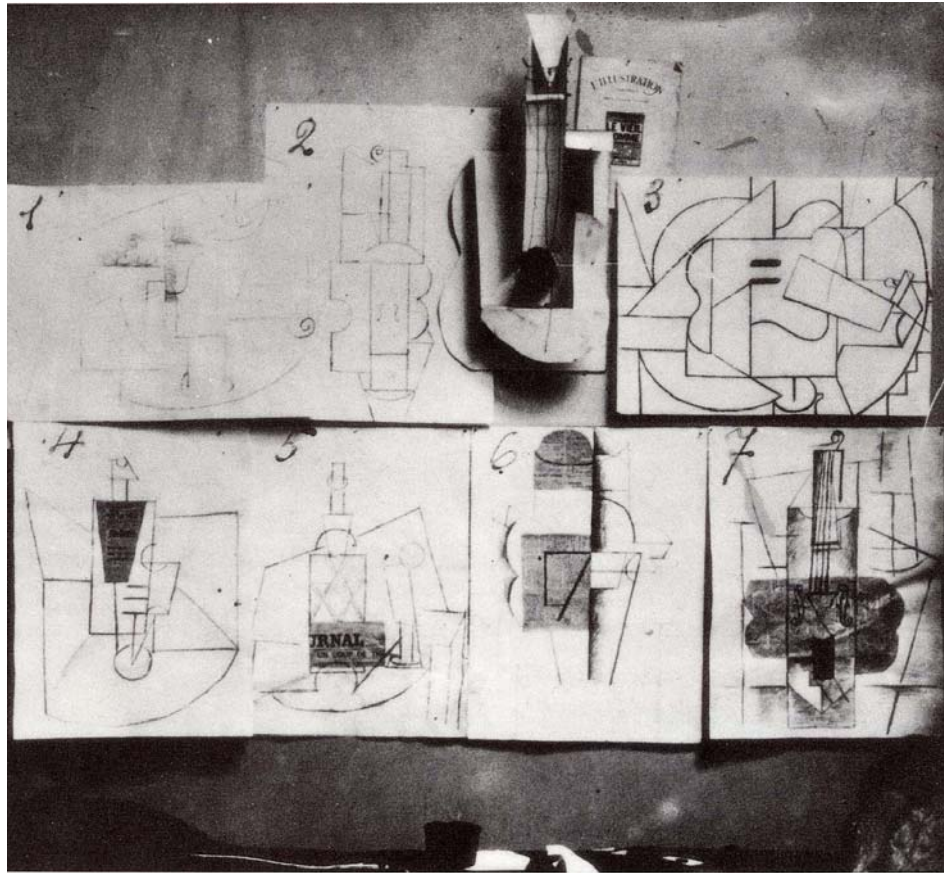


Abb. 9

Wall arrangements at Picasso's 242, boulevard Raspail studio as photographed by the artist, November-December 1912, incorporating his first construction sculpture, the cardboard *Guitar*, at center, and various drawings and *papiers collés*.

Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, Abb. S. 35.



Abb. 10

Pablo Picasso, *Still Life with Chair Caning*, Paris, Mai 1912.

Collage of oil, oilcloth, and pasted paper on canvas, surrounded by rope, 27 x 35 cm. Daix 466. Musée Picasso, Paris.

Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, Abb. S. 229.

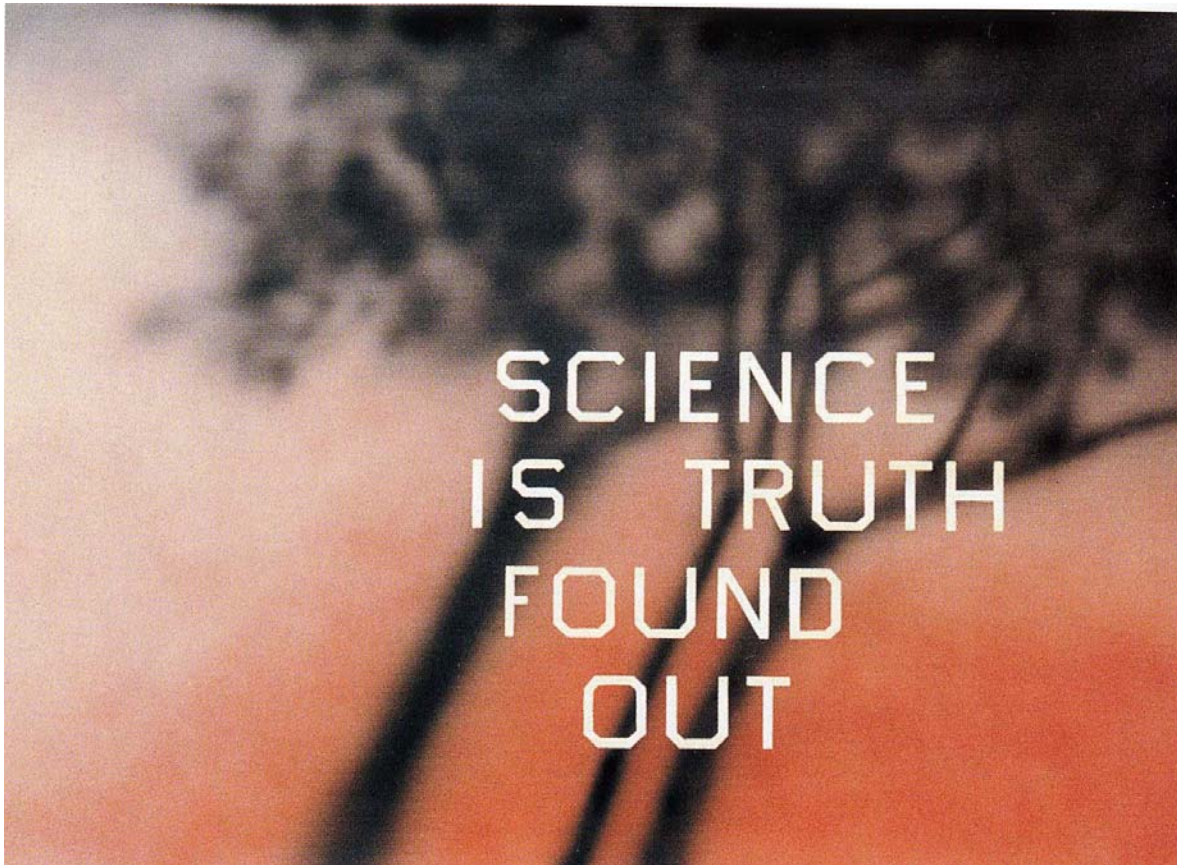


Abb. 11

Edward Ruscha, *Science Is Truth Found Out*, 1986.

Acryl auf Papier, 76,7 x 104 cm.

Aus: Petrus Graf Schaesberg, *Paul Klee und Edward Ruscha*, München/Regensburg: Edition ICCARUS/Schnell & Steiner, Abb. 23.

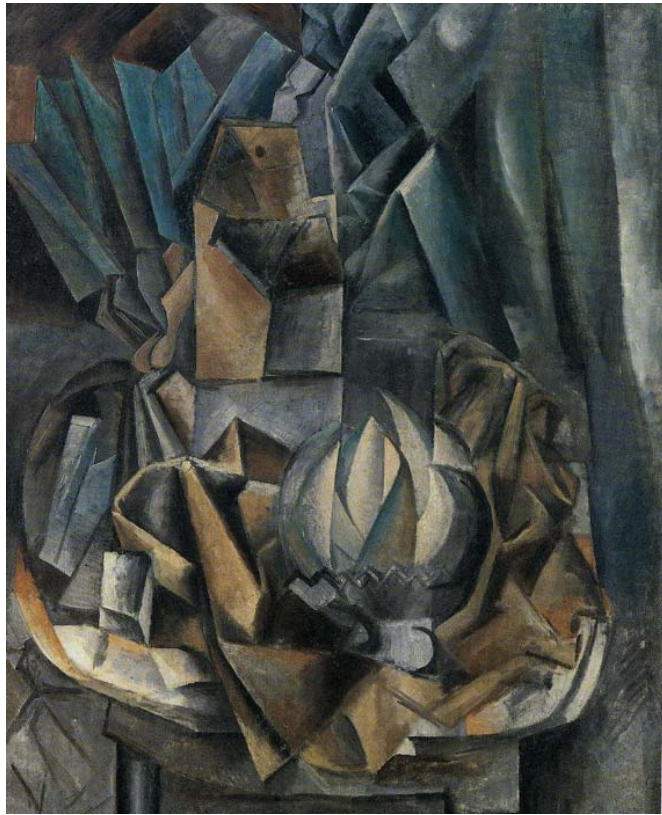


Abb. 12

Pablo Picasso. *Fan, Salt Box, and Melon*, Paris, autumn 1909.  
Oil on canvas, 81 x 64 cm. Daix 314. The Cleveland Museum of Art.  
Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, Abb. S. 144.



Abb. 13

Georges Braque, *Glass on a Table*. Paris, autumn 1909.  
Oil on canvas, 35 x 38. Romilly 54. The Tate Gallery.  
Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, Abb. S. 146.



Abb. 14

Photographie. Picasso mit sieben Jahren und seine Schwester Lola.  
Aus: Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press Poggi, S. 63.



Abb. 15

Photographie. Georges Braque in Picassos Atelier 1909. Photo: Beinecke Library, Yale University.



Aus: Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press, S. 63.

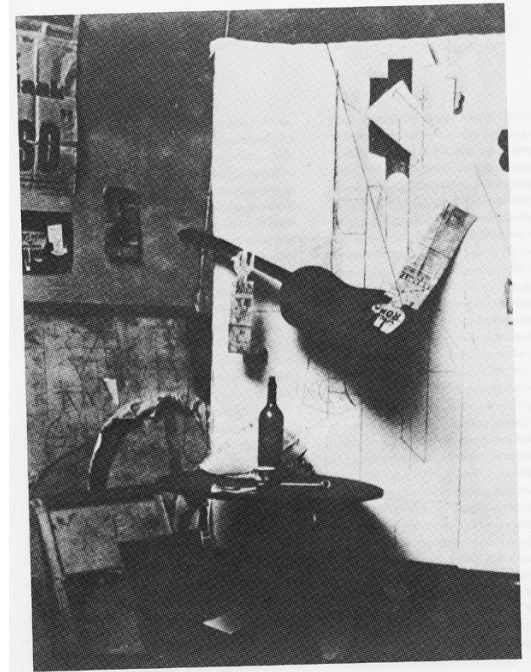


Abb. 16

Pablo Picasso, *Assemblage with Guitarn Player*, 1913.  
Photographie einer Assemblage in Picassos Atelier.

Aus: Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press Poggi, S. 80.



Abb. 17

Pablo Picasso, *Pedestal Table with Wineglasses, Cup, and Mandolin*, Paris, spring 1911.  
Oil on canvas, 61 x 50 cm. Daix 386. Private collection.

Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, S. 188.

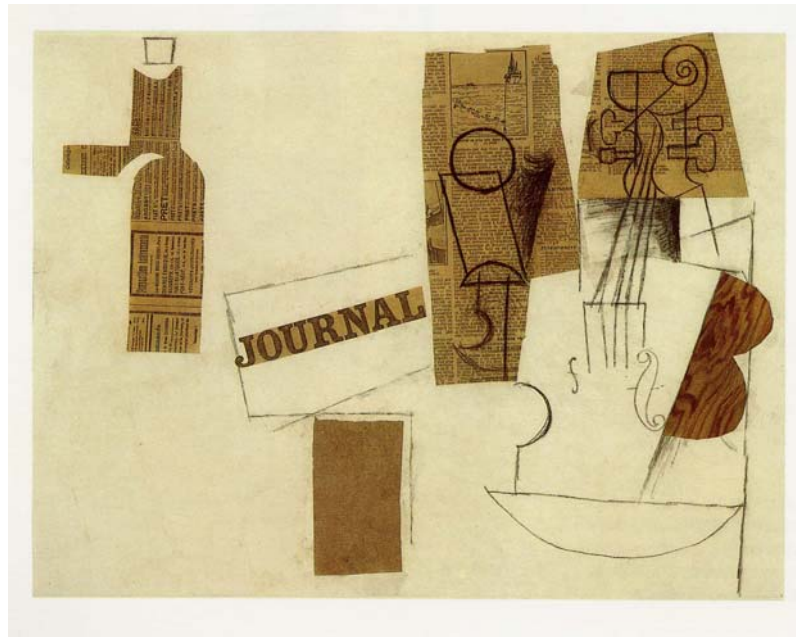


Abb. 18.

Pablo Picasso, *Siphon, Glass, Newspaper, and Violin*. Paris, after December 3, 1912.  
Pasted paper and charcoal, 47 x 62.5 cm. Daix 528. Moderna Museet, Stockholm.  
Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, S. 262.



Abb. 19

Pablo Picasso, *Man with a Hat*, Paris, after December 3, 1912.  
Pasted paper, charcoal, and ink, 62.2 x 47.3 cm. Daix 534. The Museum of Modern Art, New York.

Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, S. 263.

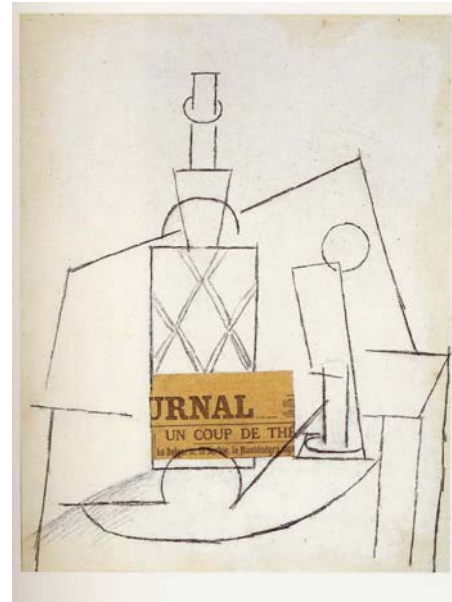


Abb. 20

Pablo Picasso, *Table with Bottle, Wineglass, and Newspaper*. Paris, after December 4, 1912. Pasted paper, charcoal, and gouache, 62 x 48 cm. Daix 542. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, S. 263.



Abb. 21

Pablo Picasso, *Head*, 1913. Pasted paper, charcoal, and pencil on cardboard, 43.5 x 33 cm. Daix 595. Private collection, England.

Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, S. 287.



Abb. 22

Kasimir Malewitsch, *Private of the First Division*, 1914.

Oil and collage on canvas, 53,7 x 44,8 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Aus: Exhibition Catalogue, *Kazimir Malevich. Suprematism*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, ill. p. 107.



Abb. 23

Kasimir Malevitsch, *An Englishman in Moscow*, 1914.

Oil on canvas. 88 x 57 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

Aus: Rainer Crone/ David Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, Abb. 75.



Abb. 24

Kasimir Malevitsch, *Lady at the Poster Column*, 1914.

Oil and collage on canvas, 71 x 64 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Aus: Rainer Crone/ David Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, Abb. 78.



Abb. 25

Kasimir Malevitsch, *The Accounting Lectern and Room (Portrait of a Landowner)*, 1913.

Oil on Canvas, 79,5 x 79,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Aus: Rainer Crone/ David Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, Abb. 70.



Abb. 26

Kasimir Malevitsch, *Portrait of the Composer Matiushin*, 1913.

Oil on canvas, 106,5 x 106,7 cm, State Tretiakov Gallery, Moscow.

Aus: Rainer Crone/ David Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, Abb. 71.

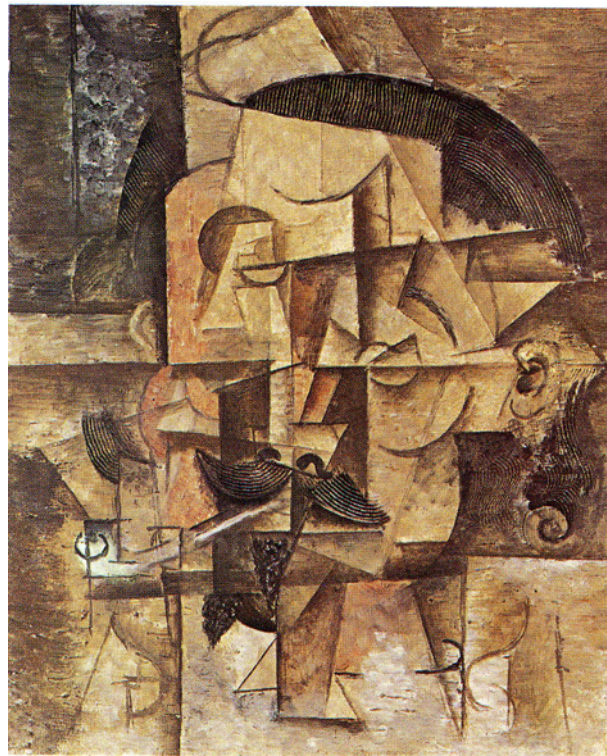


Abb. 27

Pablo Picasso, *The Poet*, Summer-Autumn 1912.

Oil on Canvas, 60 x 48 cm, Zervos II, 313. Daix 499. Kunsthalle Basel.

Aus: William Rubin, (Hrsg.), *Pablo Picasso*. New York: The Museum of Modern Art, 1980, S. 160



Abb. 28

Kasimir Malevich, *Cubist-Futurist Composition: Man Smoking a Pipe*, 1913

Pencil and collage on graph paper. 12,8 x 10.1 cm. Foundation Cultural Center Khardzhiev-Chaga, Amsterdam/Stedelijk Museum, Amsterdam, Abb. S. 111.

Aus: Matthew Drutt, *Kazimir Malevich. Suprematism*, New York: Guggenheim Museum, 2003.





Abb. 29

Kasimir Malewitsch, *Portrait Kliun Completed*, 1913.  
Oil on canvas, 112 x 70 cm, State Russian Museum, St. Petersburg.  
Aus: Rainer Crone/ David Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, Abb. 69.



Abb. 30

Kasimir Malewitsch, *Cow and Violin*, 1913. Oil on wood, 48,8 x 25,8 cm, State Russian Museum, St. Petersburg.

Aus: Rainer Crone/ David Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, Abb. 74.



Abb. 31

Kasimir Malewitsch, *Kuh und Violine*, 1919. Lithographie. Eine von drei Lithographien, die dem Buch *Neue Systeme der Kunst (Statik und Bewegung)* vorangestellt sind, das in Witebsk im Dezember 1919 erschien.  
Aus: Jean-Claude Marcadé, *Malévitch*, Casterman, 1990, S. 21

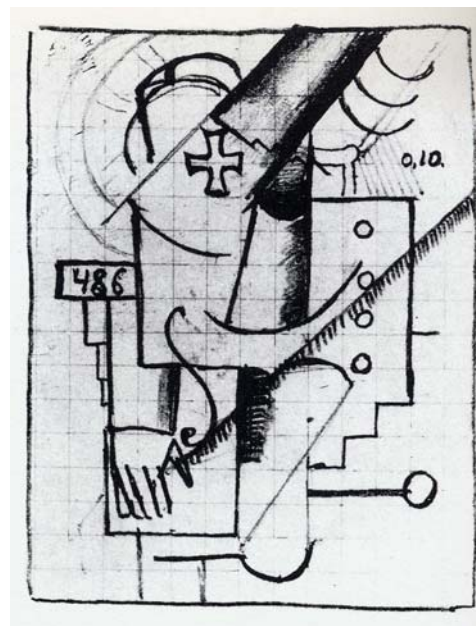


Abb. 32

Kasimir Malewitsch, *Soldat der 1. Division*, 1914, Bleistift auf Papier, 8,5 x 6,6 cm. Sammlung A. Léperskaia.  
Aus: Jean-Claude Marcadé, *Malévitch*, Casterman, 1990, S. 118.

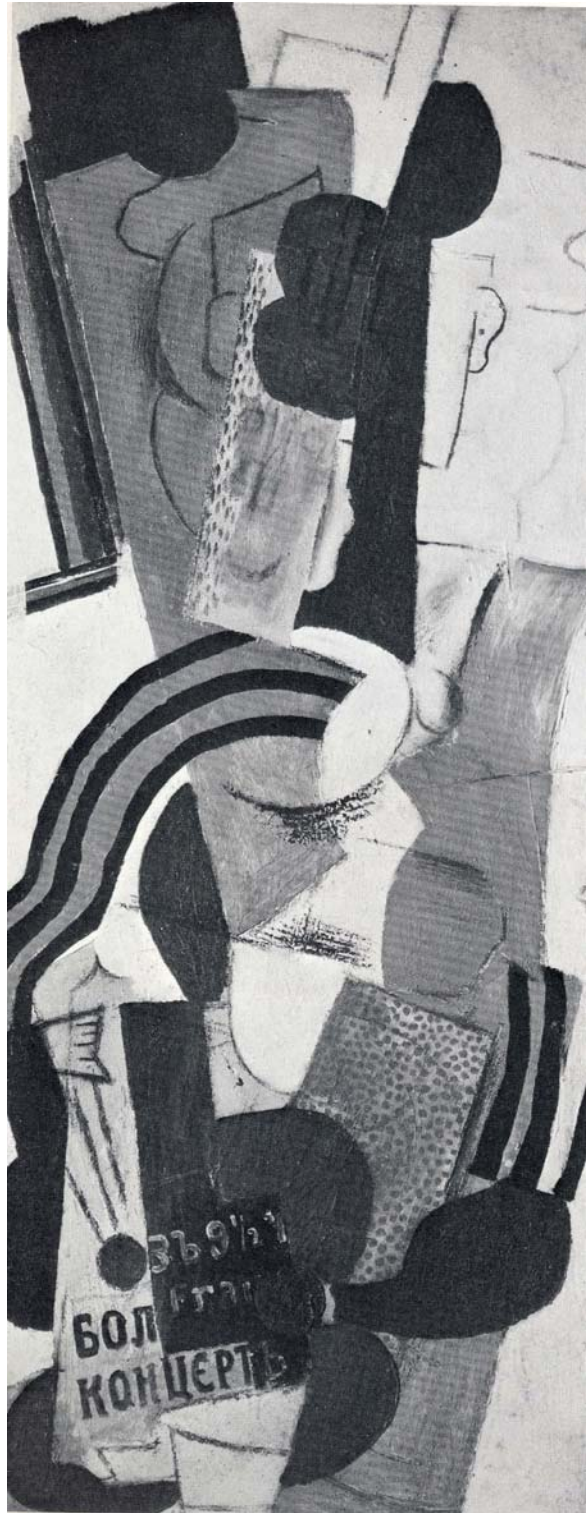


Abb. 33

Pablo Picasso, *Woman with a Mandolin*, Paris, Spring 1914.  
Oil, sand, and charcoal on canvas, 115.5 x 47.5 cm, Zervos II, 448. Daix 646. The Museum of Modern Art.  
Gift of David Rockefeller.

Aus: William Rubin, (Hrsg.), *Pablo Picasso*. New York: The Museum of Modern Art, 1980, S. 180.



Abb. 34

Edward Ruscha, *Schwitters*, 1962.

Öl auf Papier, 30 x 28 cm. Sammlung des Künstler.

Aus: Petrus Graf Schaesberg (Hrsg.), *Paul Klee und Edward Ruscha*, Regensburg und München: Schnell & Steiner und ICCARUS, 1998, Abb. 16.



Abb. 35

Jasper Johns, *Tennyson*, 1958

Encaustic and collage on canvas, 186,7 x 122,6 cm. Nathan Emory Coffin Collection of the Des Moines Art Center.

Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 154.

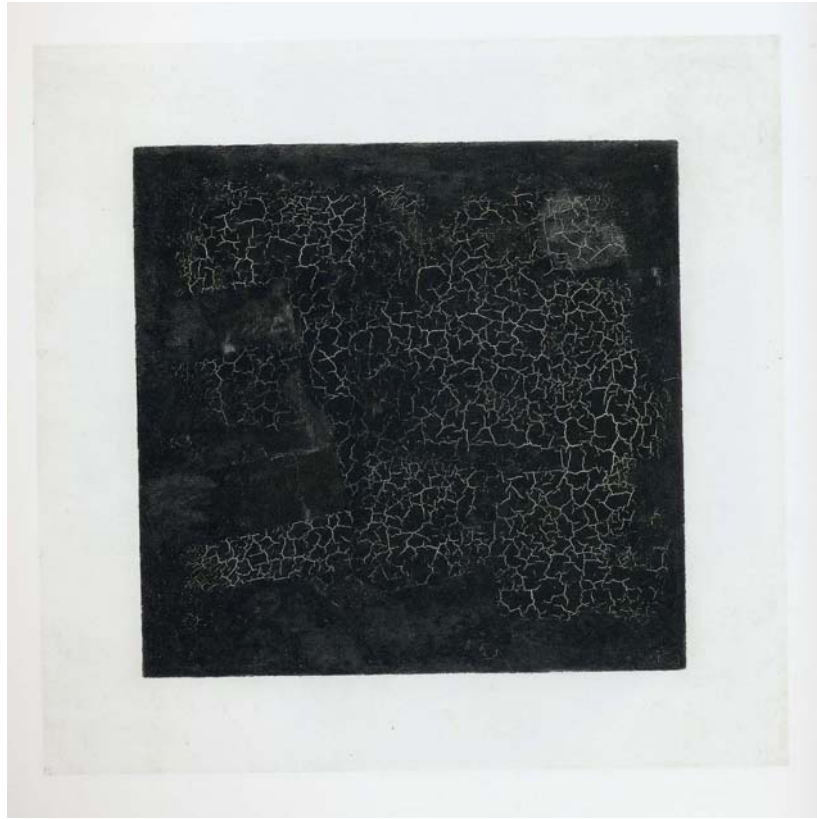


Abb. 36

Kasimir Malewitsch, *Black Square*, 1915.

Öl auf Leinwand, 79.5 x 79.5 cm. State Tretjakov Gallery, Moscow.

Aus: Exhibition Catalogue, *Kazimir Malevich. Suprematism*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, ill. p. 119.

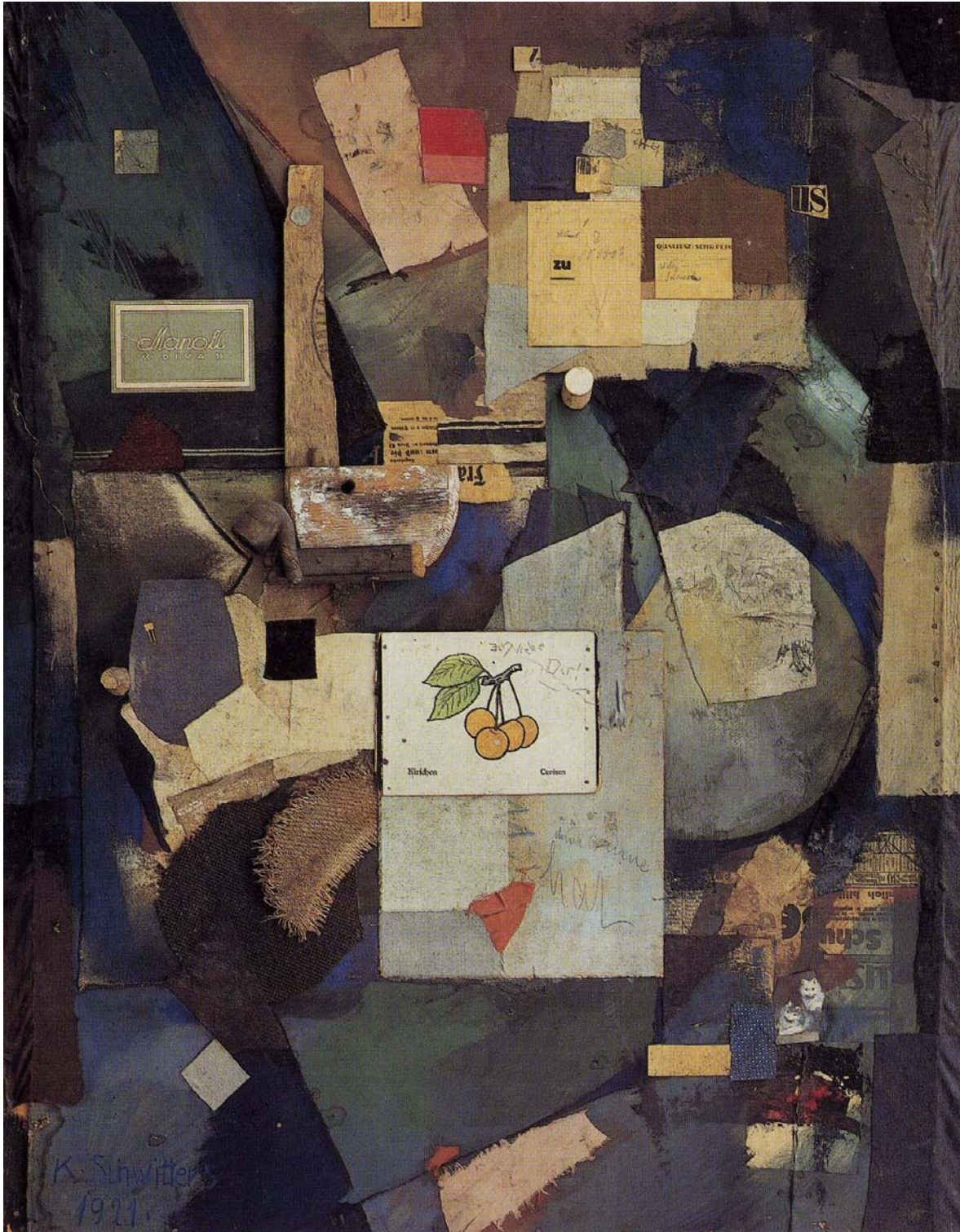


Abb. 37

Kurt Schwitters, The Cherry Picture (*Merzbild 32A. Das Kirschbild*) 1921.  
Cloth, wood, metal, gouache, oil, cut-and-pasted papers and ink on cardboard, 91,8 x 70,5 cm. Museum of Modern Art, New York.  
Aus: John Elderfield, *Essays on Assemblage*, New York: The Museum of Modern Art, 1992, Abb. S. 30.



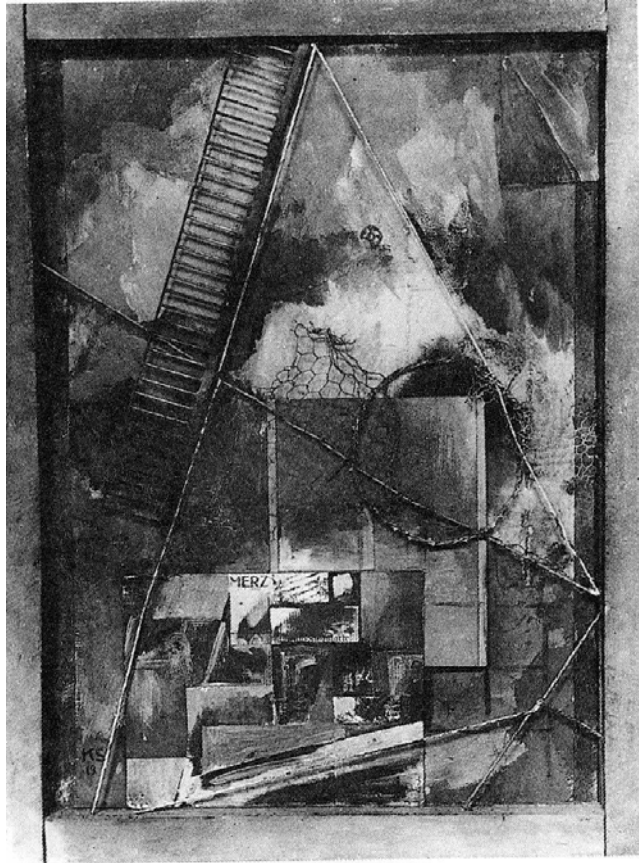


Abb. 38

Kurt Schwitters, *Das Merzbild*, 1919  
Verschollen.

Aus: Susanne Meyer-Büse und Karin Orchard, (Hrsg.), Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis Heute, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag, 2000, Abb. S. 244.



Abb. 39

Kurt Schwitters, *Merz=*, von *Kurt Schwitters*, gegen 1923.  
Poster. Typographie von Kurt Schwitters. 44,5 x 57 cm. Berlinische Galerie, Berlin (Archiv Hannah Höch).  
Aus: *Kurt Schwitters*, Ausstellungskatalog, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994, Abb. S. 77.

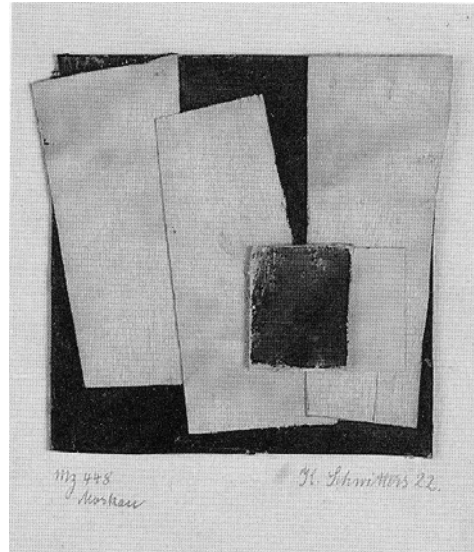


Abb. 40

Kurt Schwitters, *Mz 448 Moskau*, 1922.

Collage und Assemblage 15,2 x 15,9. The Museum of Modern Art, New York.

Aus: *Kurt Schwitters*, Ausstellungskatalog, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994, Abb. S. 168.

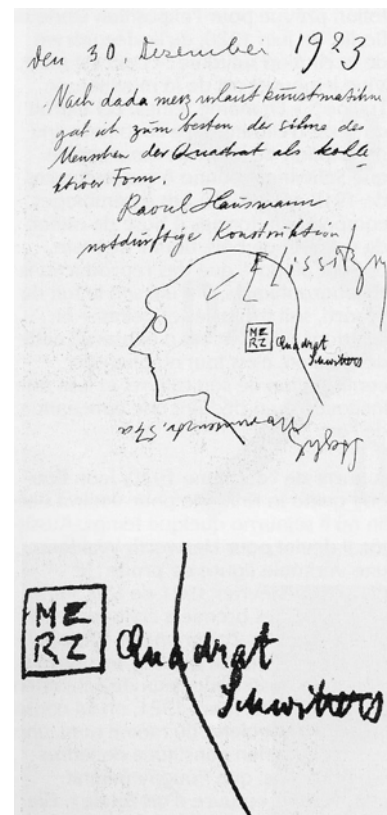


Abb. 41

Gästebuch von Käte Steinitz, 30. Dezember 1924, mit Inschriften von Raoul Hausmann, El Lissitzky und Kurt Schwitters.

Aus: *Kurt Schwitters*, Ausstellungskatalog, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994, Abb. S. 170.



Abb. 42

Jasper Johns, *Flag*, 1954-1955.

Encaustic, oil, and collage on fabric mounted on plywood (three panels) 107,3 x 154 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, ill. p. 135.



Jasper Johns, Detail von *Flag*, 1954-1955. Jasper

Johns, Detail von *Flag*, 1954-1955.

Encaustic, oil, and collage on fabric mounted on plywood (three panels) 107,3 x 154 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, ill. p. 135.

Abb. 43



Abb. 44

*Mummy Portrait of a Young Girl*, encaustic painting from al-Fayyum, Egypt, 2<sup>nd</sup> century.

Louvre, Paris

Aus: Giraudon – Art Resource/EB Inc. *Britannica 2002 Expanded Edition DVD*. Copyright © 1994-2002  
Britannica.com, Inc.

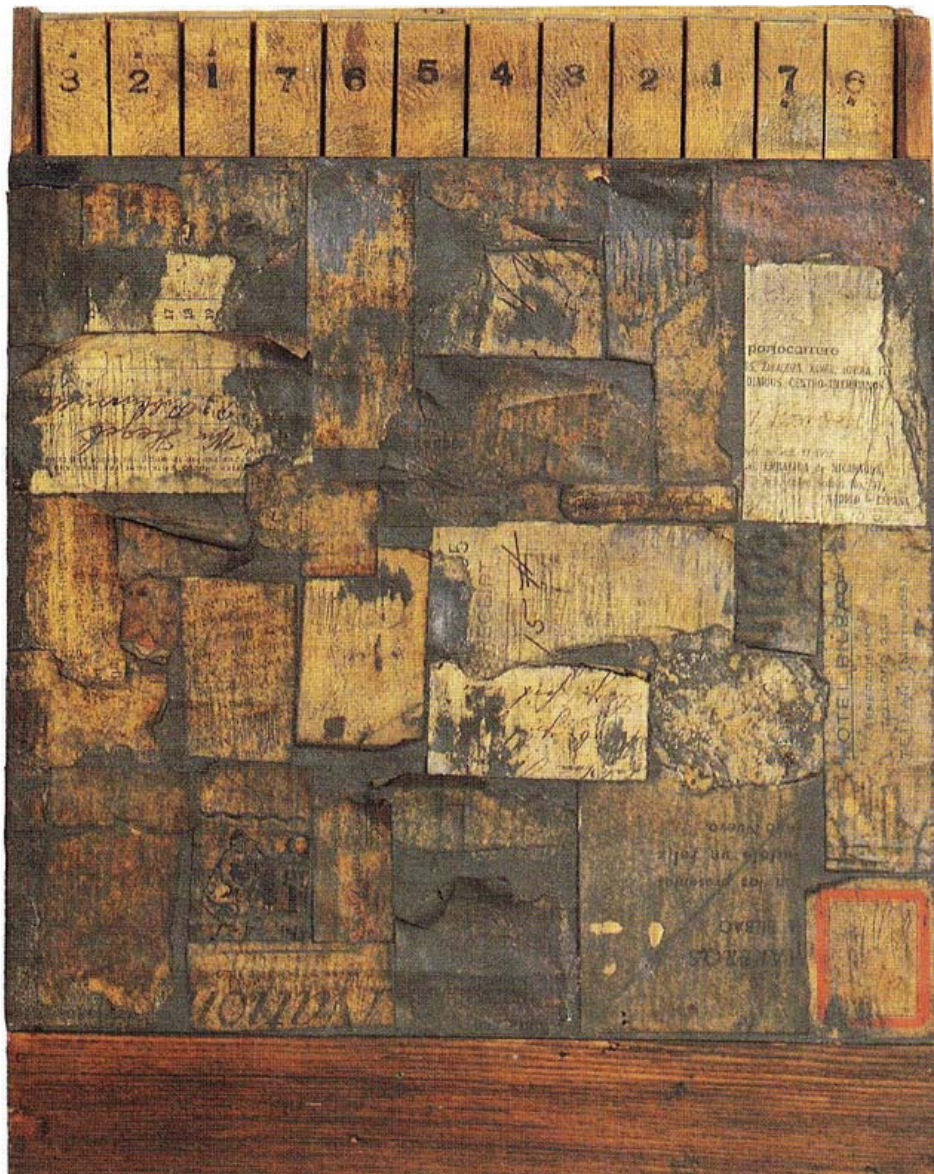


Abb. 45

Jasper Johns, *Construction with Toy Piano*, 1954.

Graphite and collage with toy piano, 29,4 x 23,2 x 5,6 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, ill. p. 131.



Abb. 46

Robert Rauschenberg, *Untitled*, ca. 1952

Collage, 7 1/4 x 10 1/8 inches closed and 11 1/8 x 10 1/8 inches open. Collection of the Artist.

Aus: : Robert Rauschenberg. *The White and Black Paintings 1949-1952*, New York: Larry Gagosian Gallery, 1986, plate XI



Abb. 47

Jasper Johns, *Untitled*, 1954.

Oil on paper mounted on fabric, 22,9 x 22,9 cm. The Menil Collection, Houston

Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, ill. p. 130.

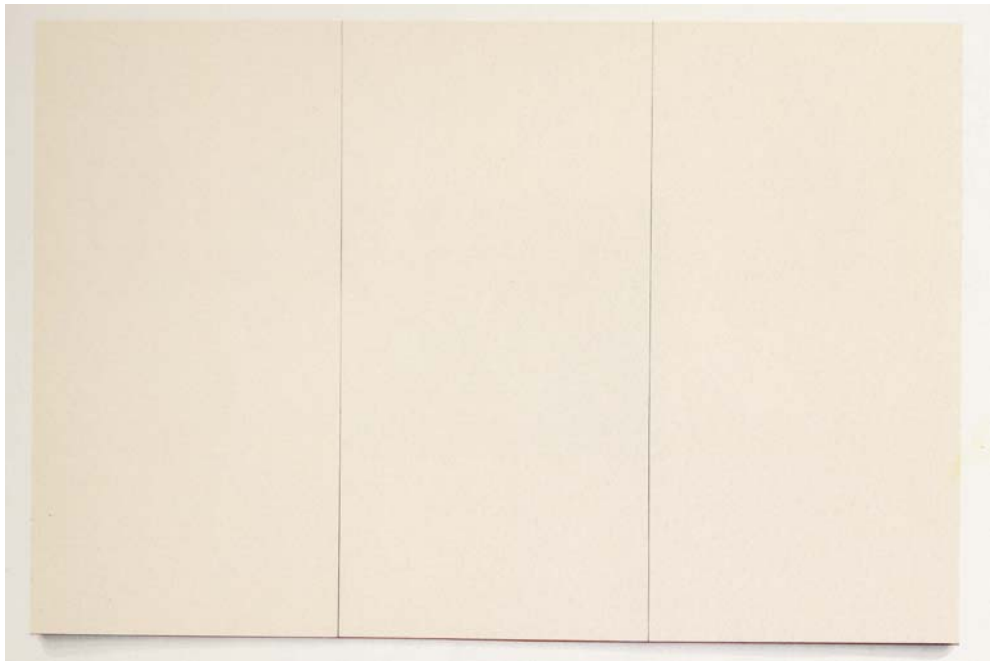


Abb. 48

Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951  
Oil on canvas, 72 x 108 inches. Collection of the Artist.  
Aus: *Robert Rauschenberg. The White and Black Paintings 1949-1952*, New York: Larry Gagosian Gallery, 1986, plate II.

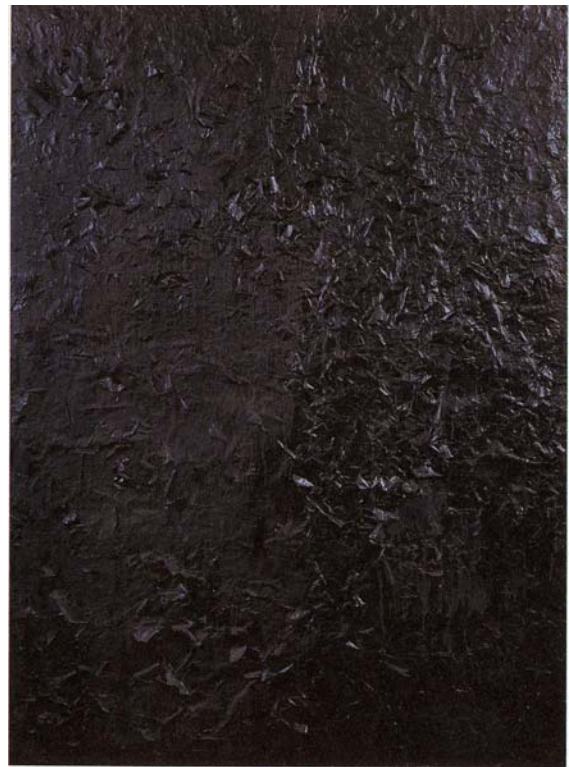


Abb. 49

Robert Rauschenberg, *Black Painting*, 1951-52.  
Oil and newspaper on canvas, 71 ½ x 52 ¾ inches. Collection of the Artist.  
Aus: *Robert Rauschenberg. The White and Black Paintings 1949-1952*, New York: Larry Gagosian Gallery, 1986, plate XI



Abb. 50

Robert Rauschenberg, *Black Painting*, 1951-52.

Oil and newspaper on canvas, 72 x 28 ½ inches. Collection of the Artist.

Aus: *Robert Rauschenberg. The White and Black Paintings 1949-1952*, New York: Larry Gagosian Gallery, 1986, plate V.





Abb. 51

Robert Rauschenberg, *Untitled [Mona Lisa]*, ca. 1952

Collage: engravings, printed paper, fabric, paper, pencil, foil paper, and glue on paper, 9 ½ x 7 ½ inches.  
Collection of Adele Bishop Callaway, Greenville, North Carolina.

Aus: Walter Hopps, *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*. Houston: The Menil Collection. Houston Fine Art Press. 1991, plate 82.



Abb. 52

Robert Rauschenberg, *Untitled. [Red Painting]*, 1954.

Oil, fabric, and newspaper on canvas 70 ¾ x 38 inches. The Eli and Edythe L. Broad Collection, Santa Monica, California.

Aus: Walter Hopps, *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*. Houston: The Menil Collection. Houston Fine Art Press. 1991, plate 82.

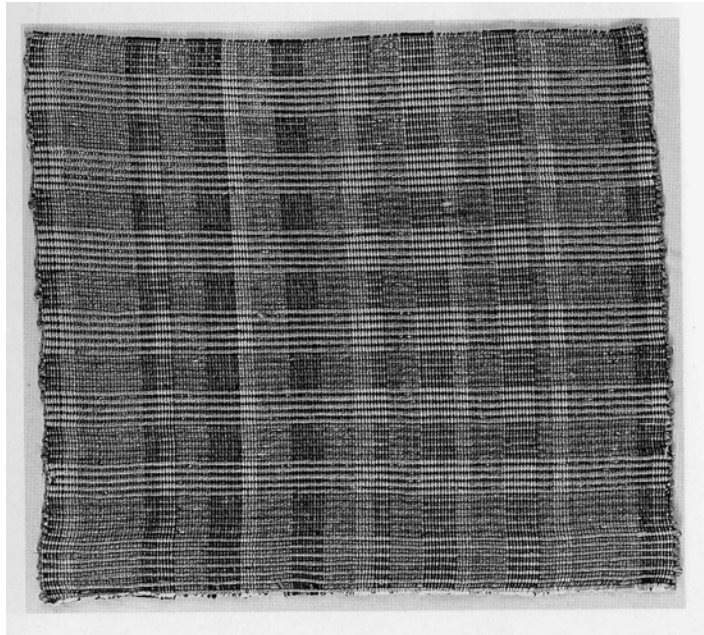


Abb. 53

Anni Albers, Display fabric, 1949.

Mixed warp, heavy linen weft with jute, cotton, and aluminum, 42,5 x 48,9 cm.

The Museum of Modern Art, New York.

Aus: John Elderfield, *Essays on Assemblage*, Studies of Modern Art 2, New York: The Museum of Modern Art, 1992. S. 98.

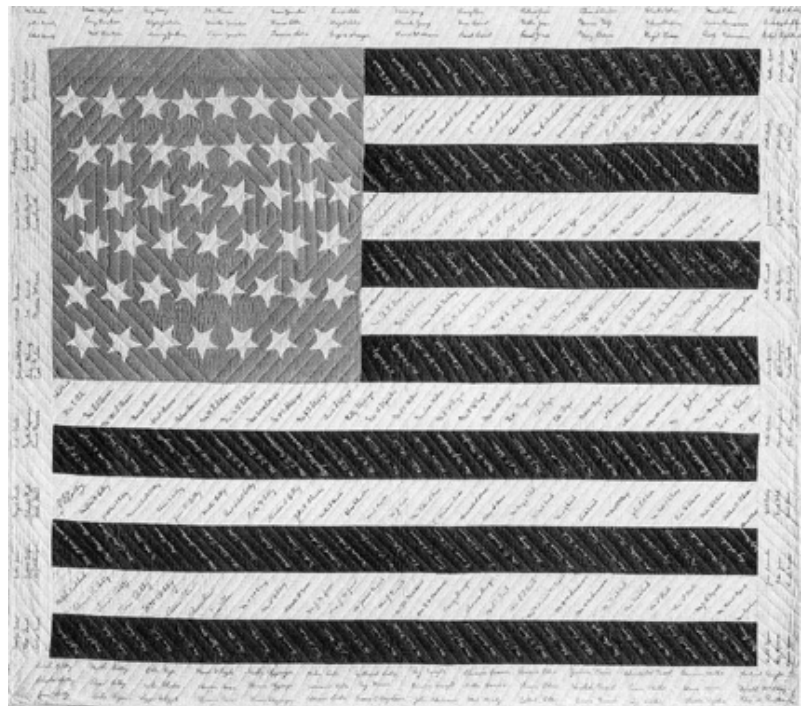


Abb. 54

*Friendship flag quilt*. Nebraska, 1899.

Cotton, 193 x 213 cm. Collection Philip Morris Companies, Inc.

Aus: John Elderfield, *Essays on Assemblage*, Studies of Modern Art 2, New York: The Museum of Modern Art, 1992. S. 103.



Abb. 55

Richard Hamilton, *Was macht das Zuhause von heute nur so anders, so anziehend?*, 1956.  
 Collage auf Papier, 25 x 26. Kunsthalle Tübingen. Sammlung Prof. Dr. Georg Zundel.  
 Aus: Kirk Varnedoe und Adam Gopnik, *High & Low. Moderne Kunst und Triviale Kultur*, München: Prestel Verlag, 1990, Abb. S. 243.

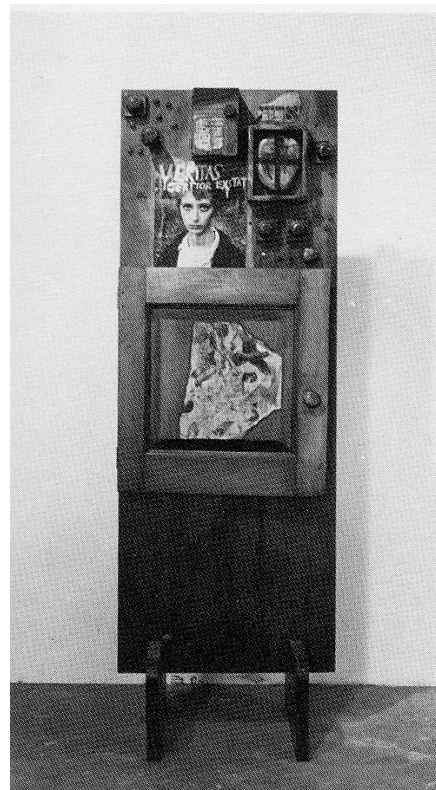


Abb. 56

Wallace Berman, *(Veritas) Panel, (Door Closed)*,  
 c. 1952-55.  
 Wood, photographs, collaged papers, drawing,  
 metal, and door fragment (work destroyed).  
 Aus: *Lost and Found in California. Four Decades of  
 Assemblage Art*, Ausstellungskatalog, Santa Monica:  
 James Corcoran Gallery, Shoshana Wayne Gallery,  
 Pence Gallery, 1988, Abb. S. 23.



Abb. 57

Vija Celmins, *Untitled (Ocean)*, 1970.  
Graphite on acrylic ground on paper. 32,4 x 44,4 cm. Modern Art Museum of Fort Worth.  
Aus: *Sunshine & Noir*. Art in L.A. 1960-1997, Ausstellungskatalog, Humblebaek: Louisiana Museum of Modern Art, 1997, Abb. Album XXI.

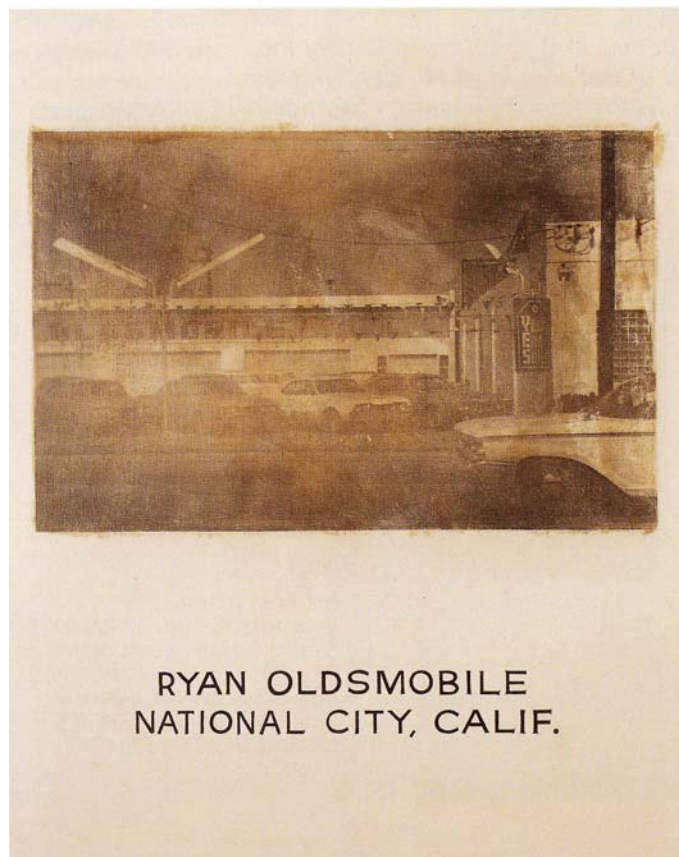


Abb. 58

John Baldessari, *Ryan Oldsmobile, National City, Calif.*, 1967-68.  
Acrylic and photoemulsion on canvas, 150 x 114 cm. Courtesy Margo Leavin Gallery, Los Angeles and Sonnabend Gallery, New York.  
Aus: *Sunshine & Noir*. Art in L.A. 1960-1997, Ausstellungskatalog, Humblebaek: Louisiana Museum of Modern Art, 1997, Abb. Album VIII.



Abb. 59

Joe Goode, *Milk Bottle Painting (Green)*, 1961-62.  
Oil on canvas with oil on glass milk bottle. 170 x 168 cm. Museum of Contemporary Art, San Diego.  
Aus: *Sunshine & Noir*. Art in L.A. 1960-1997, Ausstellungskatalog, Humblebaek: Louisiana Museum of Modern Art, 1997, Album XXXI.

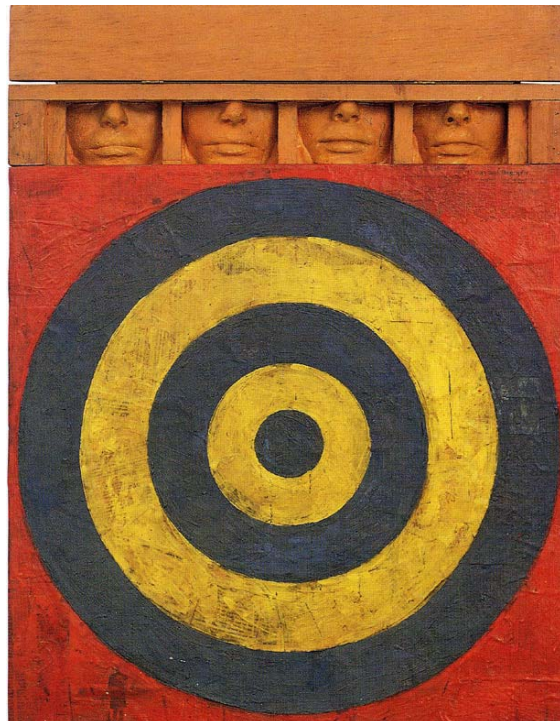


Abb. 60

Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955.  
Encaustic on newspaper and cloth over canvas surmounted by four tinted plaster faces in wood box with hinged front. 85,3 x 66 x 7.6 cm. The Museum of Modern Art.  
Aus: Kirk Varnedoe, *Jasper Johns. A Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, Abb. S. 136.

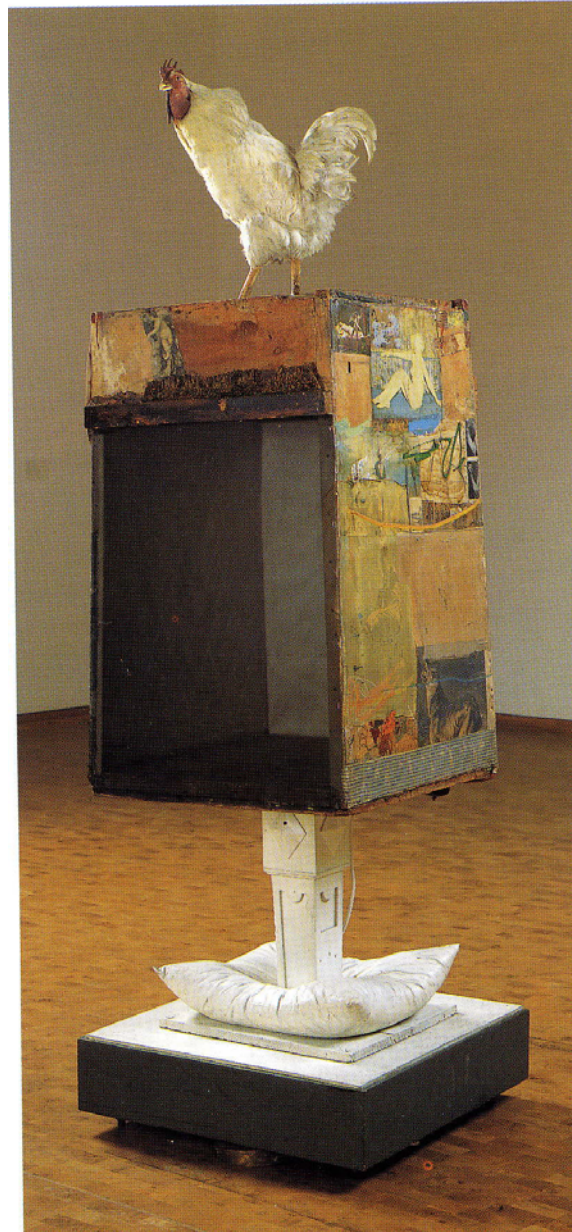


Abb. 61

Robert Rauschenberg, *Odalisk*, 1955-58.

Combine: Oil, watercolour, pencil, crayon, paper, fabric, photographs, printed reproductions, miniature blueprint, newspaper, metal, glass, dried grass, and steel wool, with pillow, wood post, electric lights, and Leghorn rooster, on wood structure mounted on four casters, 210.8 x 64.1 x 63.8 cm.

Aus: Sam Hunter, *Robert Rauschenberg*, New York: Rizzoli International Publications, 1999, Abb. S. 30.



Abb. 62

Edward Ruscha, *Dublin*, 1959.

Wood, newspaper, and ink on paper, 34,3 x 33 cm. Collection of the artist.

Aus: *The Works of Edward Ruscha*, Ausstellungskatalog, San Francisco Museum of Art, 1982, ill. p. 42.





Abb. 63

Edward Ruscha, *Sweetwater*, 1959. Zerstört.

Oil and ink on canvas, 60 x 48 inches.

Aus: The Works of Edward Ruscha, Ausstellungskatalog, San Francisco Museum of Modern Art, 1982, Abb. S. 10.



Abb. 64

Edward Ruscha, *Box Smashed Flat*, 1960-61.

Oil, on canvas, 177,8 x 121,9 cm, Collection Mr. and Mrs. Julian Ard, Fort Worth, Texas.

Aus: Pat Poncy (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume I. 1958-1970*, Göttingen, New York: Gagolian Gallery und Steidl Verlag, 2003, S. 41.



Abb. 65

Little Orphan Annie  
© Tribune Media Services, Inc.  
Aus: [www.money.org/publications/orphan\\_annie1.pdf](http://www.money.org/publications/orphan_annie1.pdf)



Abb. 66

Edward Ruscha, *Su*, 1958.  
Oil, ink, and fabric collage on canvas, 95,9 x 91,8 cm. Collection of Suzanne and Gerry Rosentwieg, Los Angeles  
Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 16.



Abb. 67

Edward Ruscha, *U.S. 66*, 1960.

Oil on paper, 33,2 x 33 cm. Collection of the artist

Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 18.

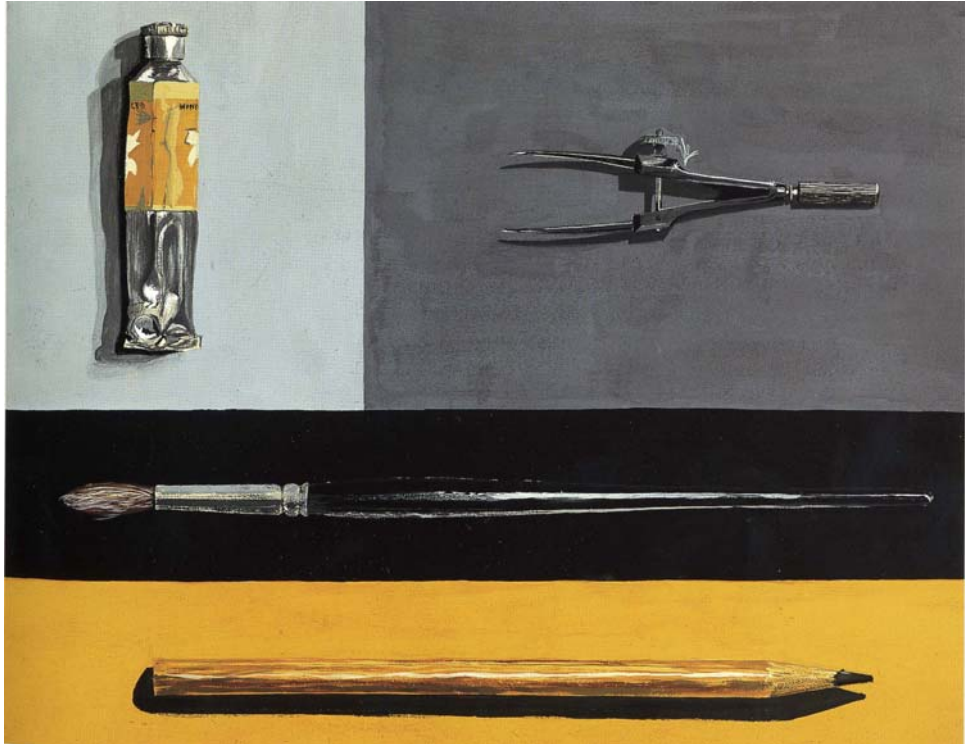


Abb. 68

Edward Ruscha, *School Assignment*, 1957.

Tempera on board, 19,1 x 22,9 cm. Collection of the artist.

Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 15.



Abb. 69

Edward Ruscha, *Actual Size*, 1962.

Oil on canvas, 182,2 x 170,2 cm. Los Angeles County Museum of Art.

Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 027.



Abb. 70

Edward Ruscha, *Pencil, Olive, Amphetamine*, 1969.

Oil on canvas, 50,8 x 61 cm. Private Collection.

Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 139.



Abb. 71

Edward Ruscha, *Dublin*, 1960.

Oil and ink on canvas, 182,6 x 170,2 cm, Private Collection.

Aus: Pat Poncy (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume I. 1958-1970*, Göttingen, New York: Gagosian Gallery und Steidl Verlag, 2003, S. 37.

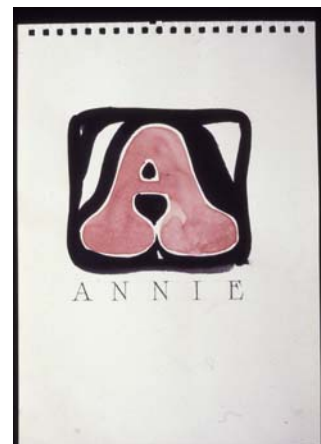


Abb. 72

Edward Ruscha, *Annie*, 1961.  
Pen, ink on paper, 10 x 7 inches. Collection of the artist.  
Aus: Transparency, archive of the artist.



Abb. 73

Edward Ruscha, *Annie Study*, 1961  
Pencil on paper, 35,3 x 42,6 cm.  
Aus: Transparency, archive of the artist.



Abb. 74

Edward Ruscha, *Annie Times Six*, 1961.

Oil on paper collage on paper, 69,9 x 94 cm. Private collection, New York.

Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 15.



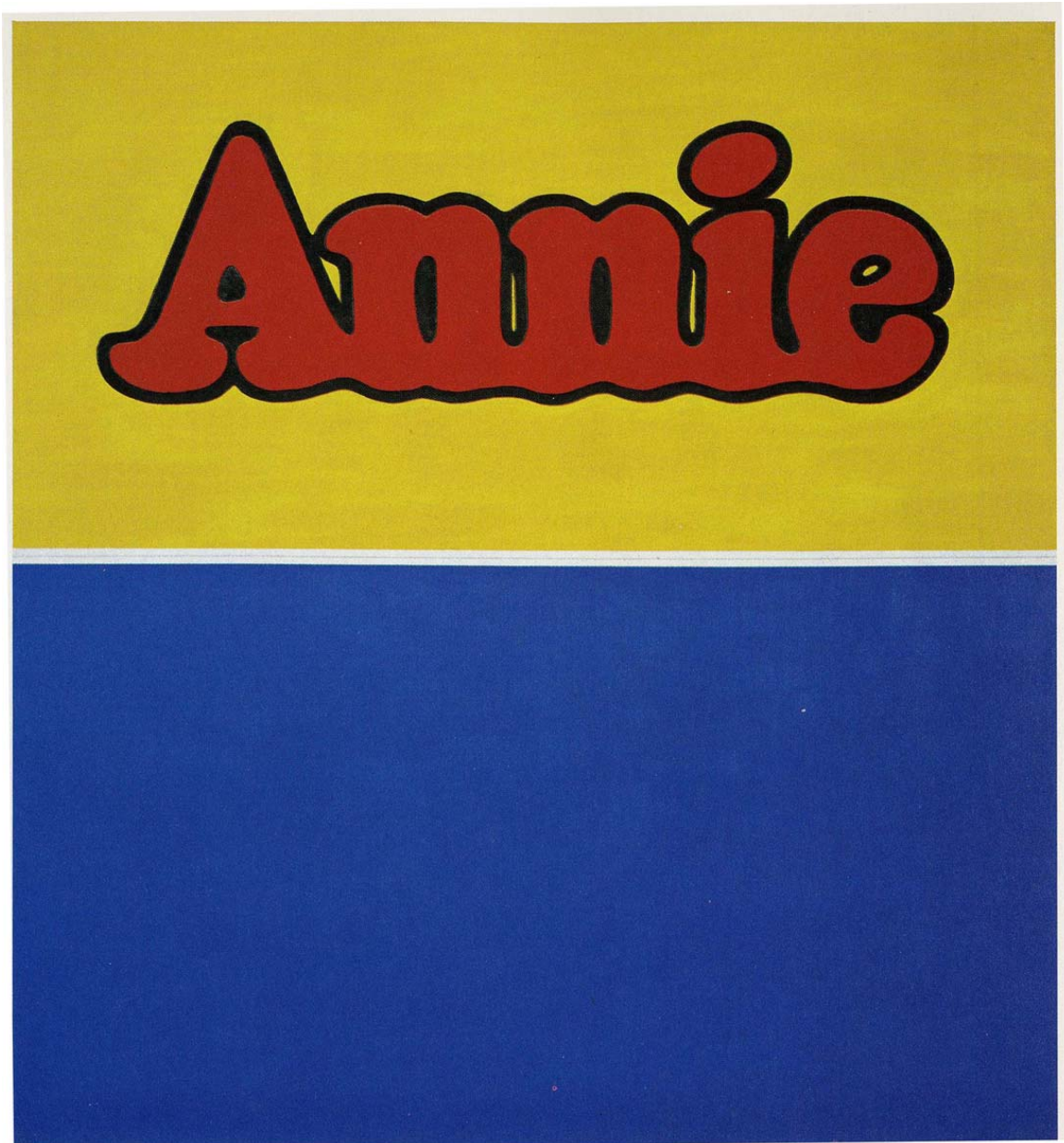


Abb. 75

Edward Ruscha, *Annie*, 1962.

Oil on canvas, 182,9 x 170,2 cm. Private Collection

Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 26



Abb. 76

Barnett Newman, *The Word I*, 1946.

Oil on canvas, 121,9 x 91,4 cm.

Aus: Abbildung von Galerie Pace Wildenstein, New York. Photographie von Gordon R. Christmas.



Abb. 77

Edward Ruscha, *Metropolitain*, 1961.

Oil on paper, 40,6 x 68,6 cm. Private Collection, Los Angeles.

Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 20.



Abb. 78

Edward Ruscha, *Boulangerie*, 1961.

Oil on paper, 63,5 x 88,9 cm. Collection of Pontus Hulten.

Aus: Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, London: Phaidon Press Ltd., 2003, S. 21.



Abb. 79

Edward Ruscha, *Calce*, 1961.  
Collage on paper, [keine Angaben]  
Aus: Transparency from b/w photograph, archive of the artist.



Abb. 80

Edward Ruscha, *Spanish Soap*, 1961.  
Collage and ink on paper, 10  $\frac{3}{8}$  x 8  $\frac{1}{4}$   
Aus: Transparency, archive of the artist.



Abb. 81

Edward Ruscha, *Bruxelles*, 1961.  
Watercolor and pencil on paper, 10 x 7 inches.  
Aus: Transparency, archive of the artist.



Abb. 82

Edward Ruscha, *Bicycle Sign*, 1961  
Photographie.  
Aus: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S.122.



Abb. 83

Edward Ruscha, *Bicycle Sign*, 1961.

Oil on paper, 12  $\frac{7}{8}$  x 9  $\frac{1}{4}$  inches

Aus: Alexandra Schwartz (Hrsg.), *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages by Edward Ruscha*, Cambridge, London: The MIT Press, 2002, S.123



Abb. 84

Edward Ruscha, *L'Etoile*, 1961.

Collage and ink on paper, 9  $\frac{1}{2}$  x 8  $\frac{1}{4}$  inches.

Aus: Transparency, archive of the artist.



Abb. 85

Edward Ruscha, *Vicksburg*, 1960.  
Ink and letterpress, 11 x 8 ½  
Aus: Transparency, archive of the artist

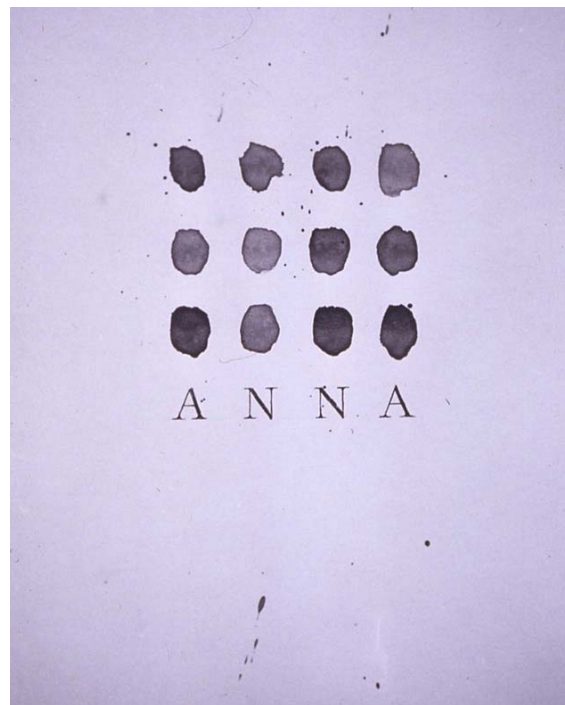


Abb. 86

Edward Ruscha, *Anna*, 1961.  
Ink and watercolor on paper, 11 x 8 ½ inches  
Aus: Transparency form b/w photograph, archive of the artist.

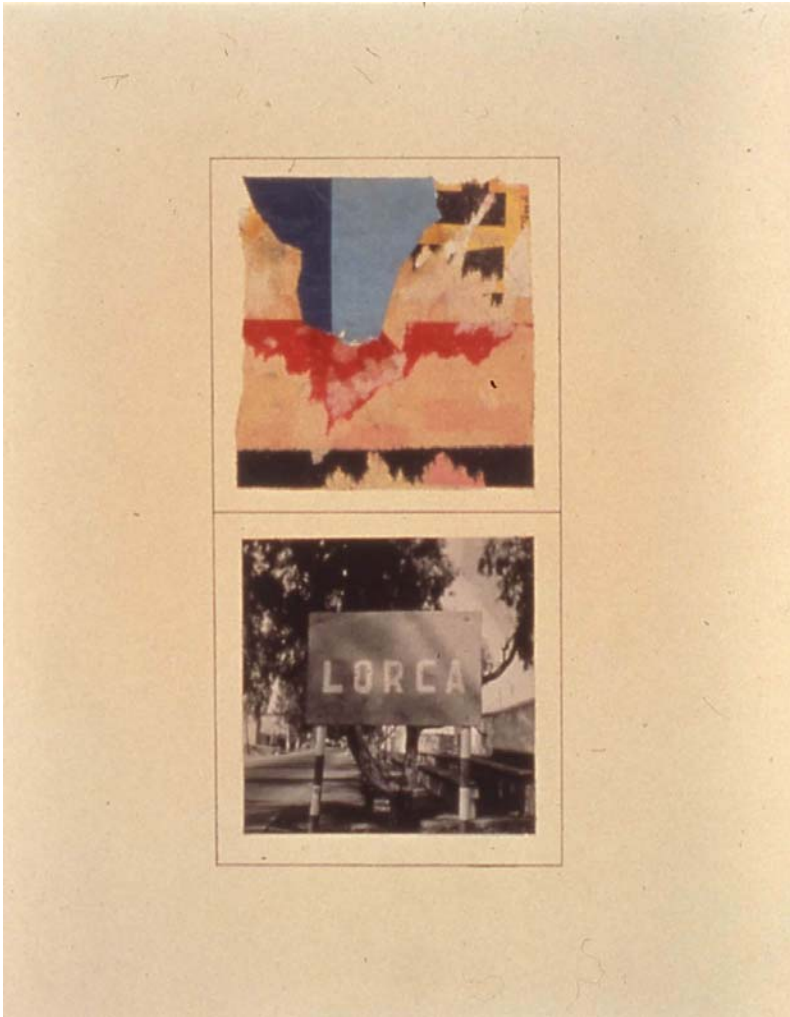


Abb. 87

Edward Ruscha, *Lorca*, 1961.  
Ink and collage on paper, 11 ½ x 9 ½.  
Aus: Transparency, archive of the artist.



Jacques-Louis David, *The Death of Marat*, 1793.  
Oil on canvas, 161 x 124 cm. Musées Royaux des  
Beaux-Arts, Brussels.  
Aus: Charles Harrison, *Essays on Art &  
Language*, Oxford and Cambridge, MA: Basil  
Blackwell, 1991, plate 112, s/w Abbildung

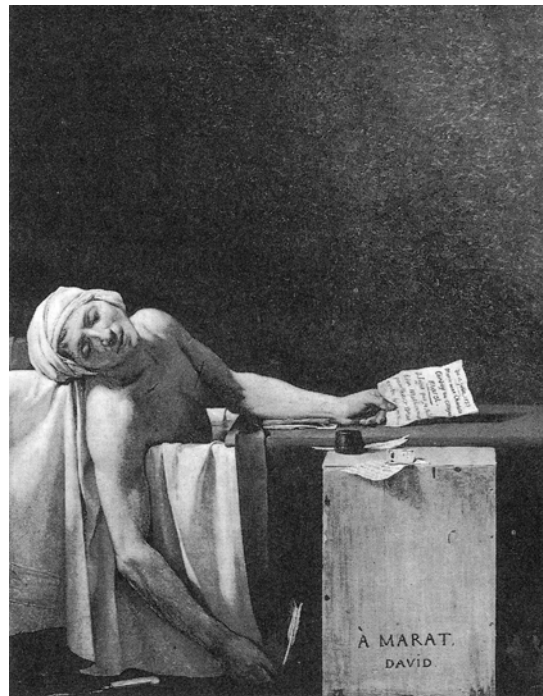


Abb. 88

Paul Cézanne, *Portrait Louis-Auguste Cézannes, Vater des Malers*, 1866-1867.  
Öl auf Lwd., 200 x 120. Privatsammlung, Paris.  
Aus: Michel Butor, *Die Wörter in der Malerei*,  
Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1993, S. 122.



Abb. 89

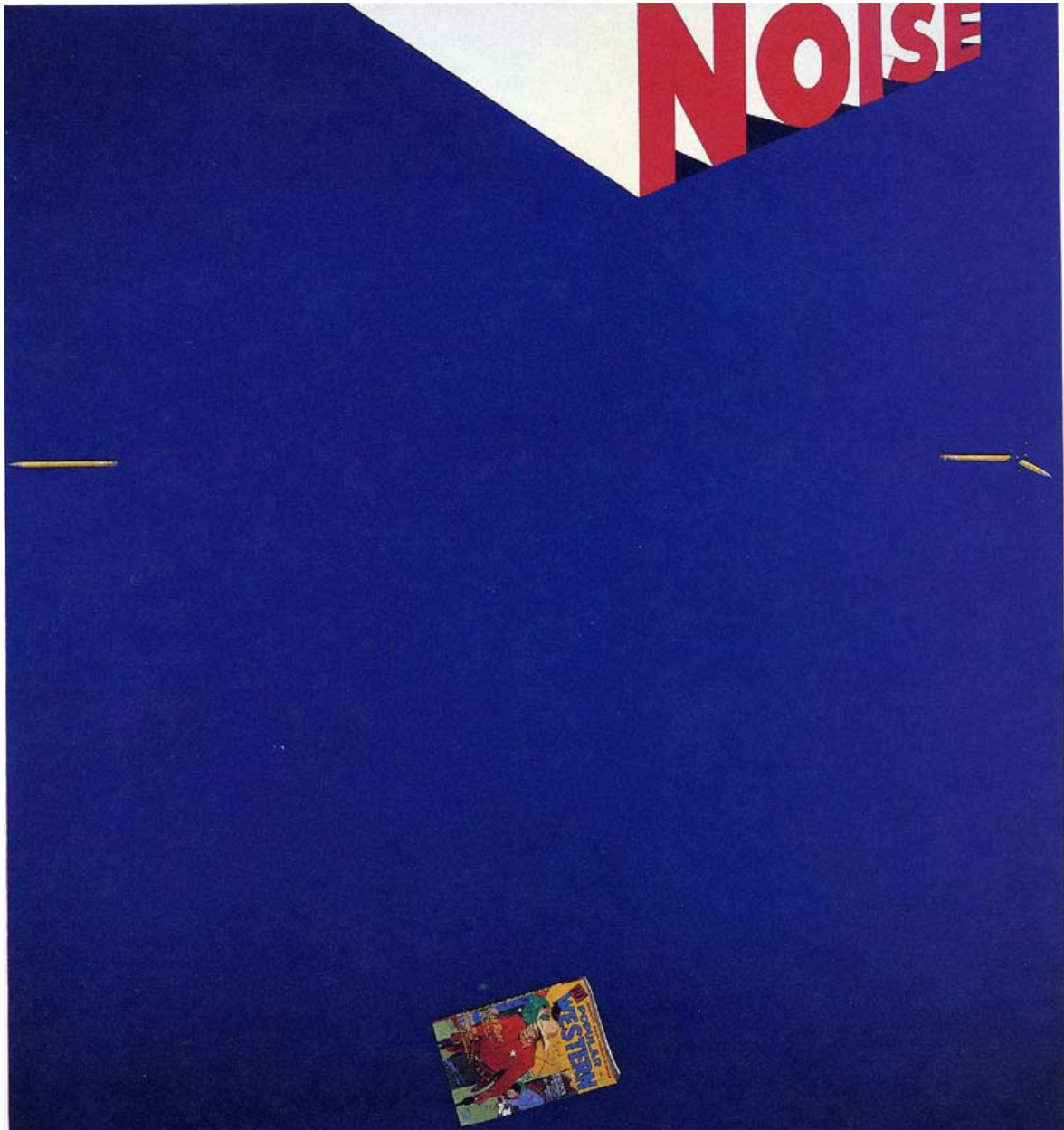


Abb. 90

Edward Ruscha, *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western*, 1963.

Oil on canvas, 181,6 x 170,2. Collection of Sydney and Frances Lewis.

Aus: Ausstellungskatalog, *The Works of Edward Ruscha*, San Francisco Museum of Art, 1982, ill. p. 62.

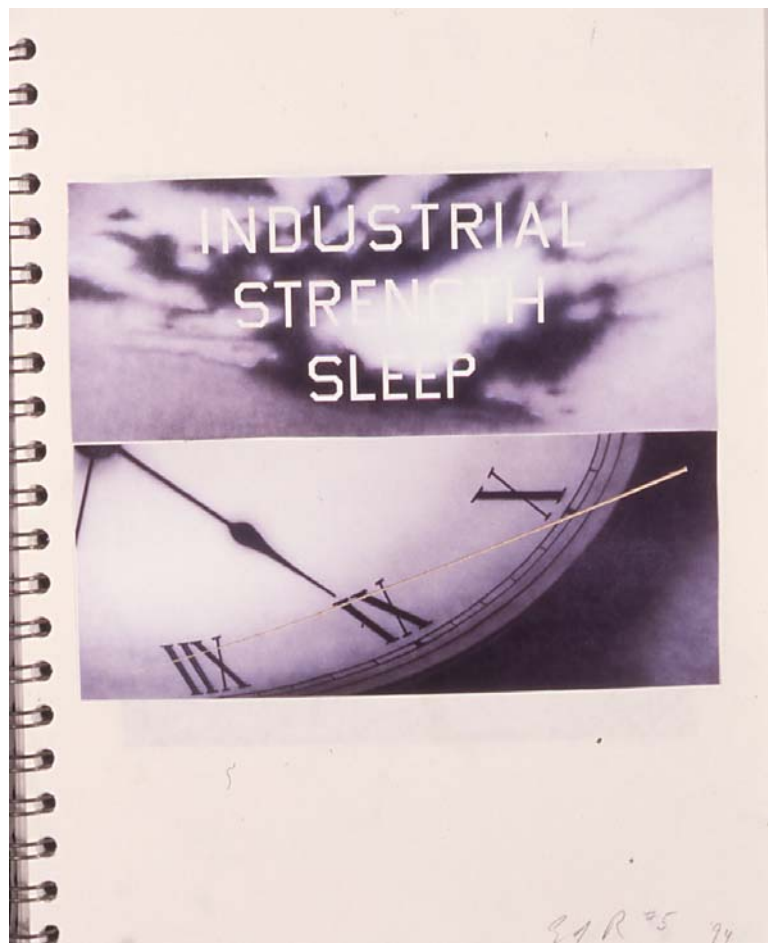


Abb. 91

Edward Ruscha, *Turkey/Greece Nr. 35*, 1994  
Collage on spiral-binder paper, 11 x 8 ½ inches.  
Aus: Transparency, archive of the artist.

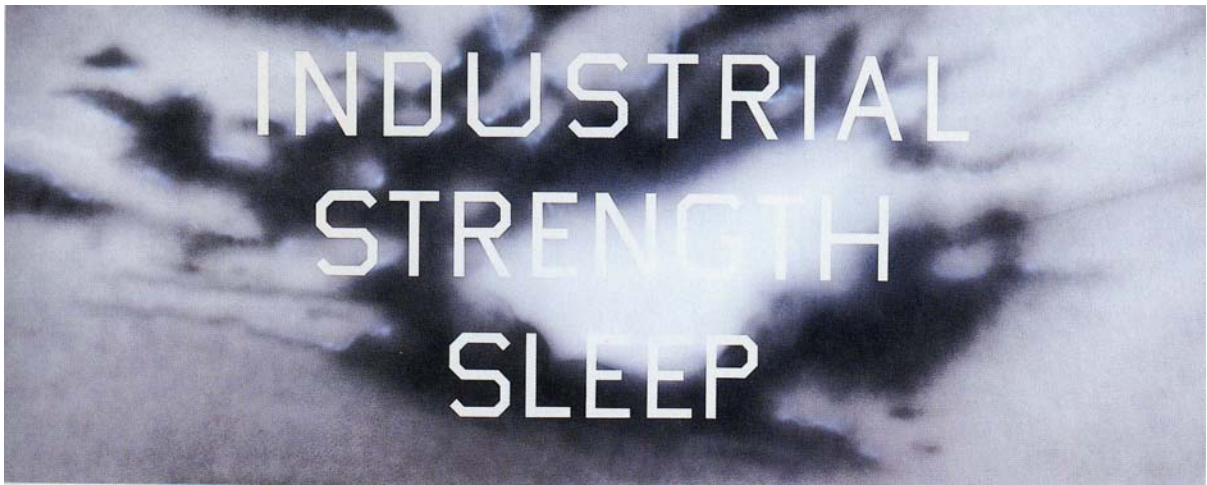


Abb. 92

Edward Ruscha, *Industrial Strength Sleep*, 1989.

Acrylic on canvas, 150 x 370 cm. Leo Castelli, New York.

Aus: Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. S. 115.

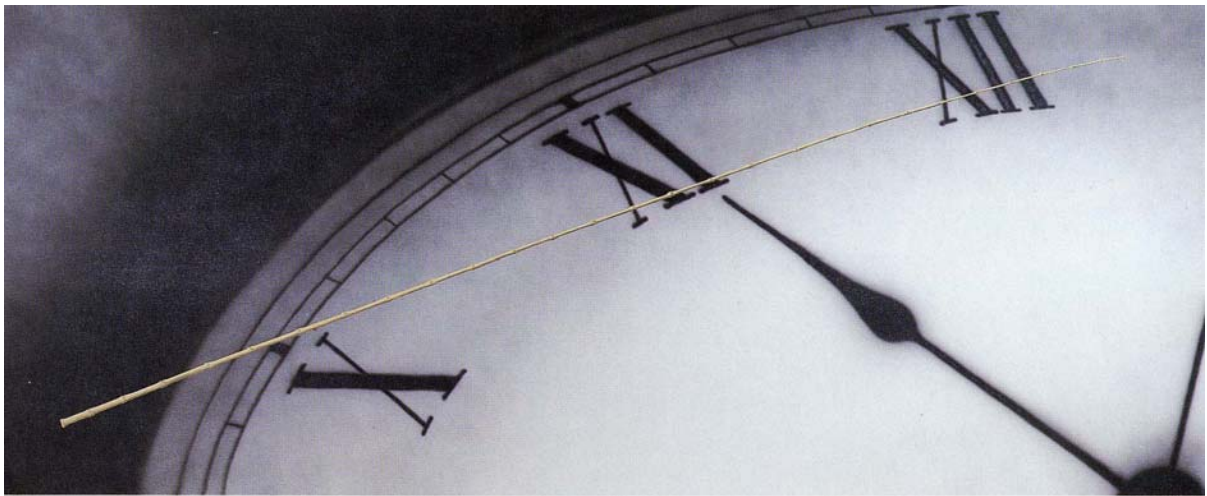


Abb. 93

Edward Ruscha, *Five Past Eleven*, 1989.

Oil and acrylic on canvas, 150 x 370 cm.

Aus: Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. S. 113.

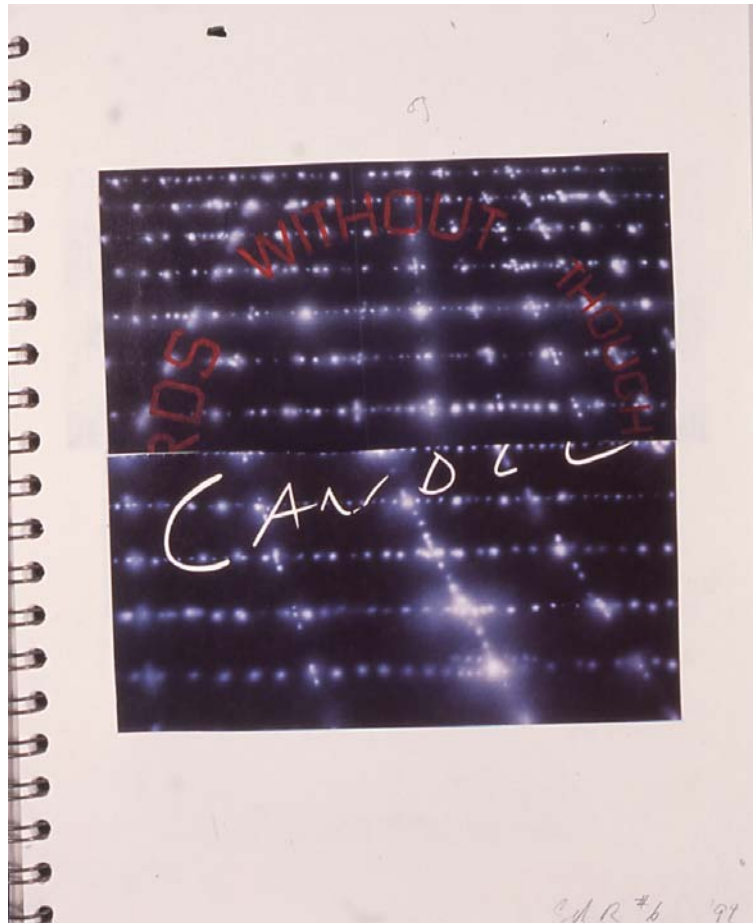


Abb. 94

Edward Ruscha, *Turkey/Greece Nr. 36*, 1994  
Collage on spiral-binder paper, 11 x 8 ½ inches.  
Aus: Transparency, archive of the artist.

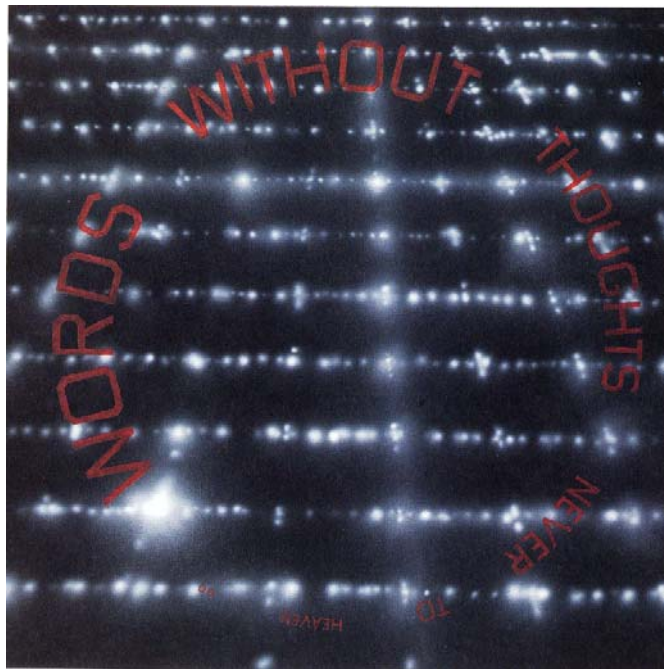


Abb. 95

Edward Ruscha, *Words over Flagler*, 1987.

Acrylic on canvas, 142 x 142 cm, Charles Cowles, New York.

Aus: Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. S. 99.

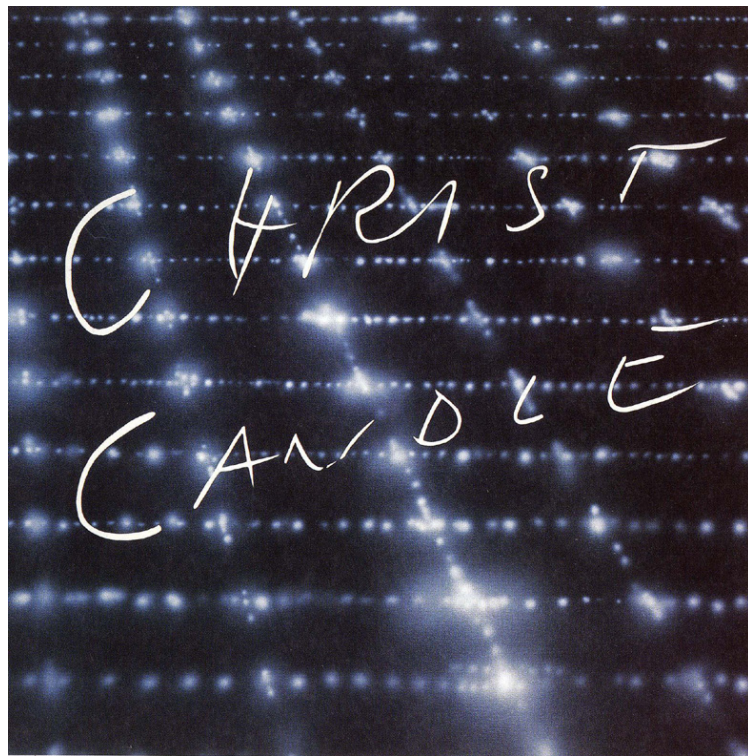


Abb. 96

Edward Ruscha, *Christ Candle*, 1987.

Acrylic on canvas, 183 x 183 cm, Emily Fisher-Landau.

Aus: Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. S. 91.

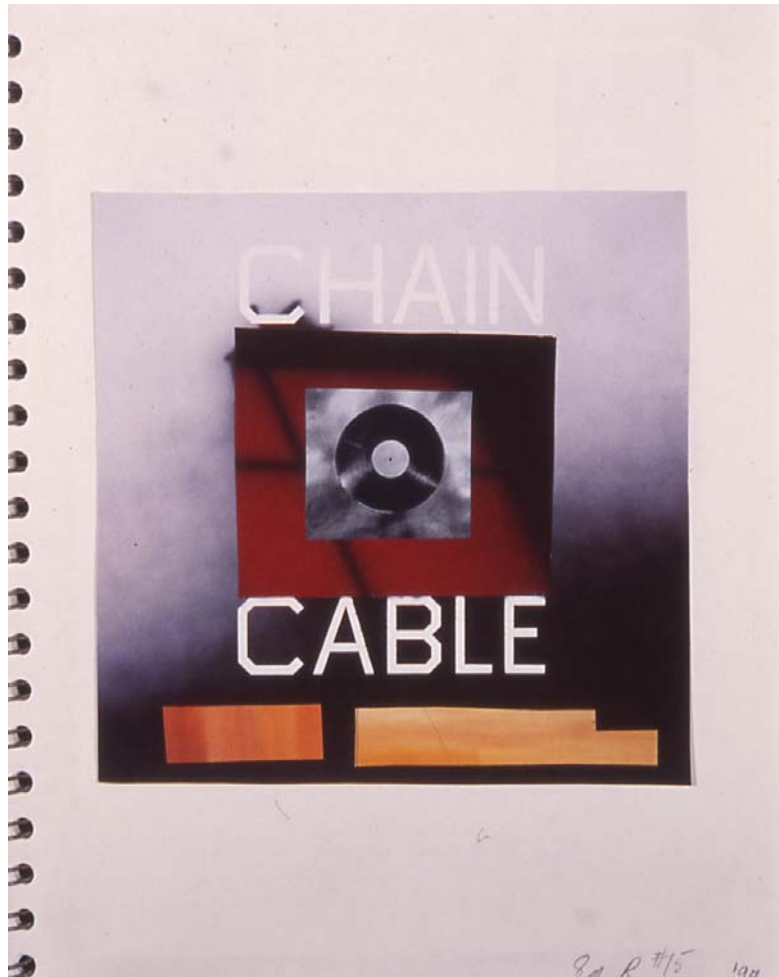


Abb. 97

Edward Ruscha, *Turkey/Greece Nr. 45*, 1994  
Collage on spiral-binder paper, 11 x 8 ½ inches.  
Aus: Transparency, archive of the artist.



Abb. 98

Edward Ruscha, *Unidentified Hit Record*, 1977.  
Pastel on paper, 57 x 72 cm. Collection of Teresa Bjornson, Los Angeles.  
Aus: Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. S. 130.

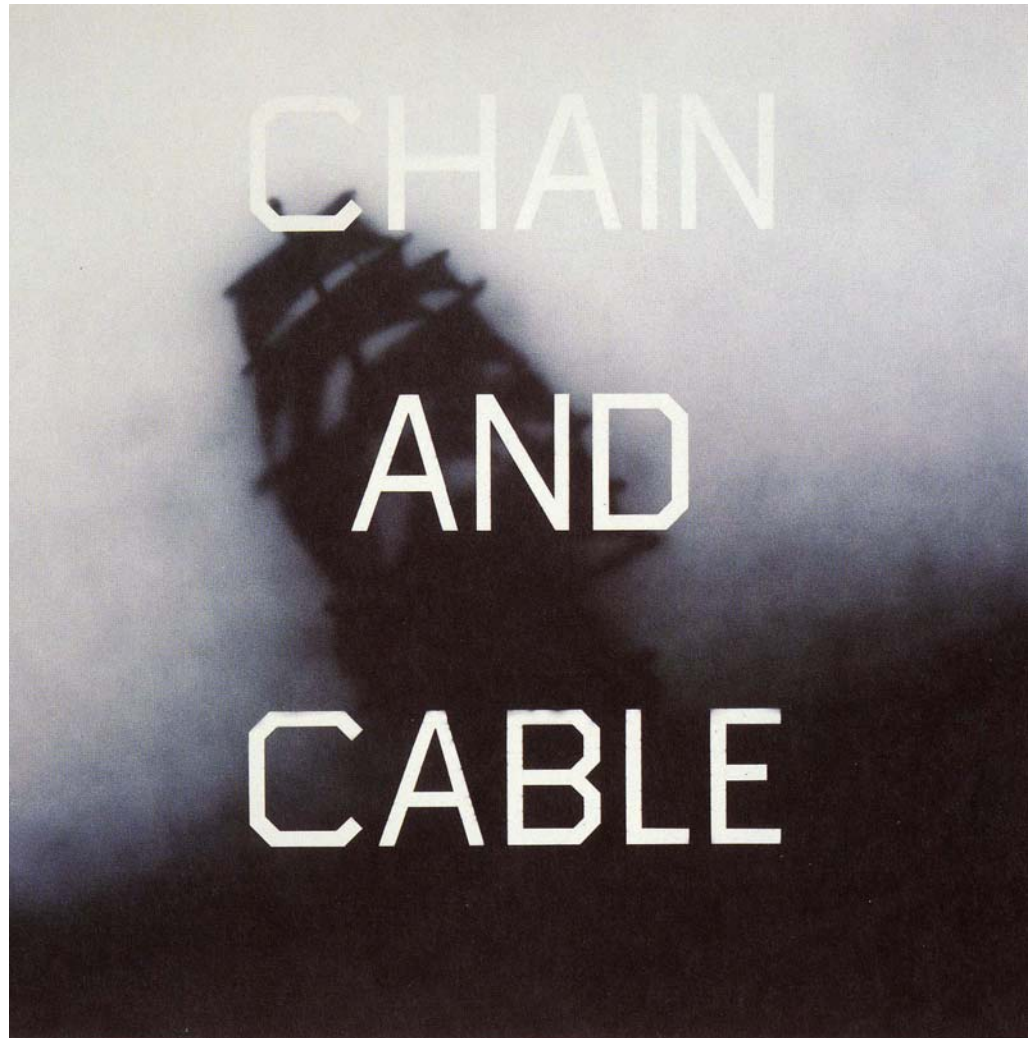


Abb. 99

Edward Ruscha, *Chain and Cable*, 1987.

Acrylic on canvas, 163 x 163 cm. Collection of Gerald S. Fineberg.

Aus: Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. S. 89.



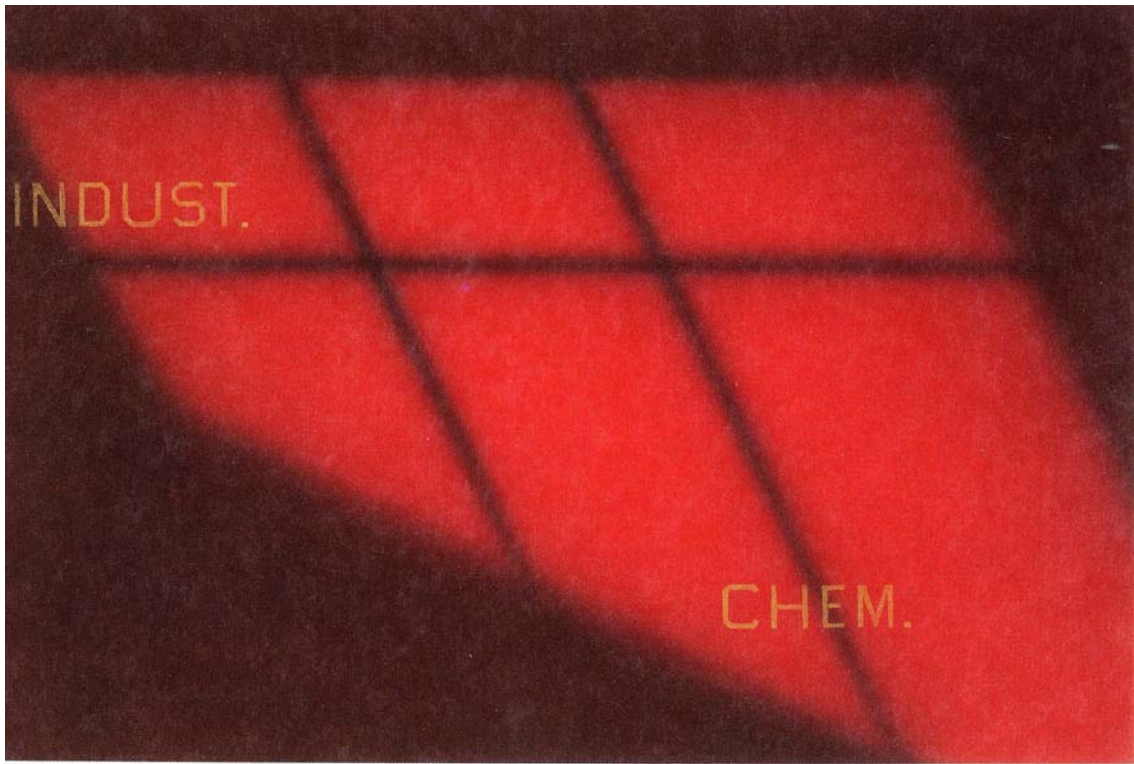


Abb. 100

Edward Ruscha, *Industrial/Chemical*, 1987.

Acrylic on canvas, 102 x 152 cm.

Aus: Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. S. 95.

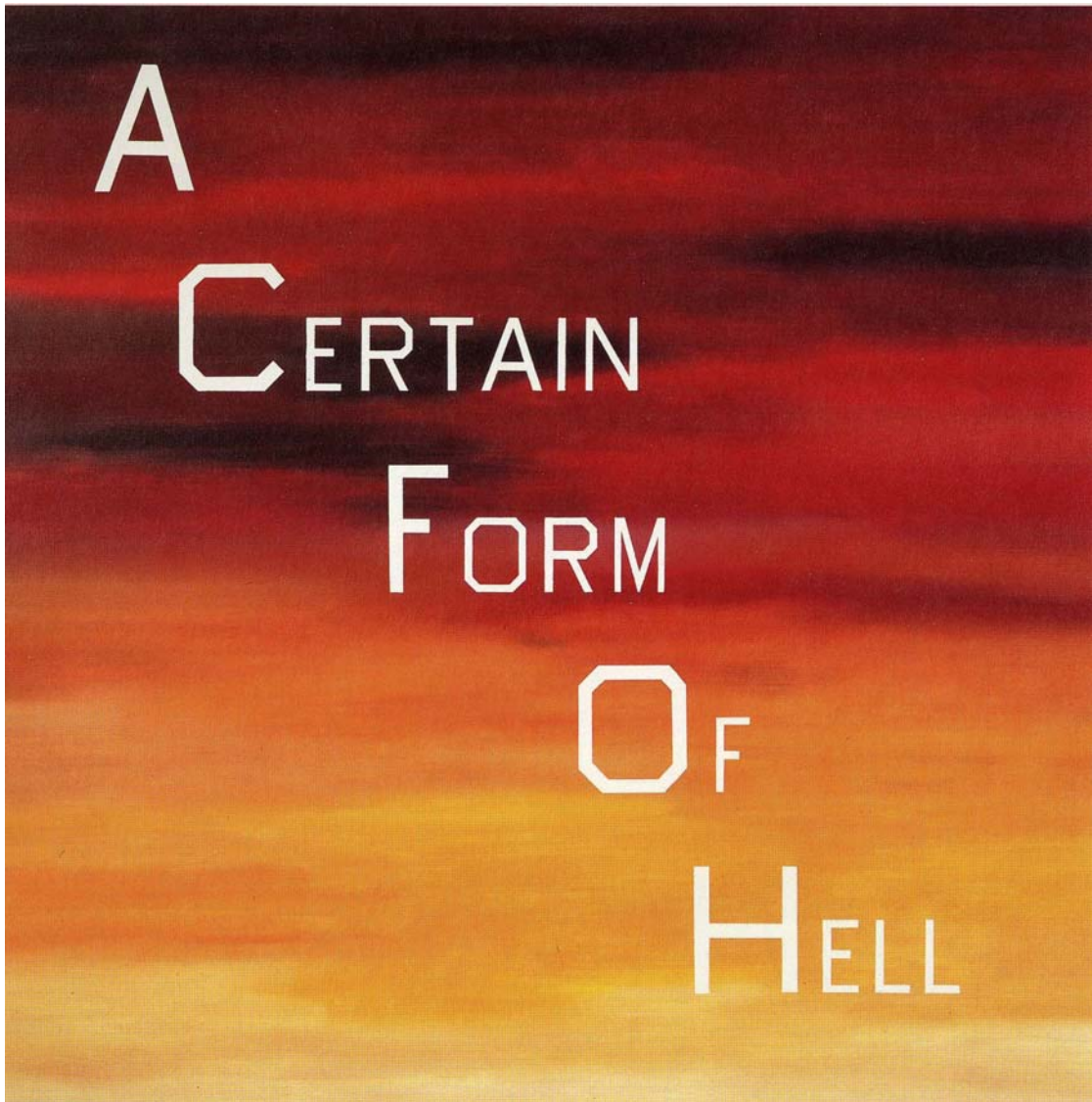


Abb. 101

Edward Ruscha, *A Certain Form of Hell*, 1983.

Oil on canvas, 163 x 163 cm. Georges Marcinas, Beverly Hills.

Aus: Ausstellungskatalog *Edward Ruscha*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Serpentine Museum, London; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1990. S. 49.

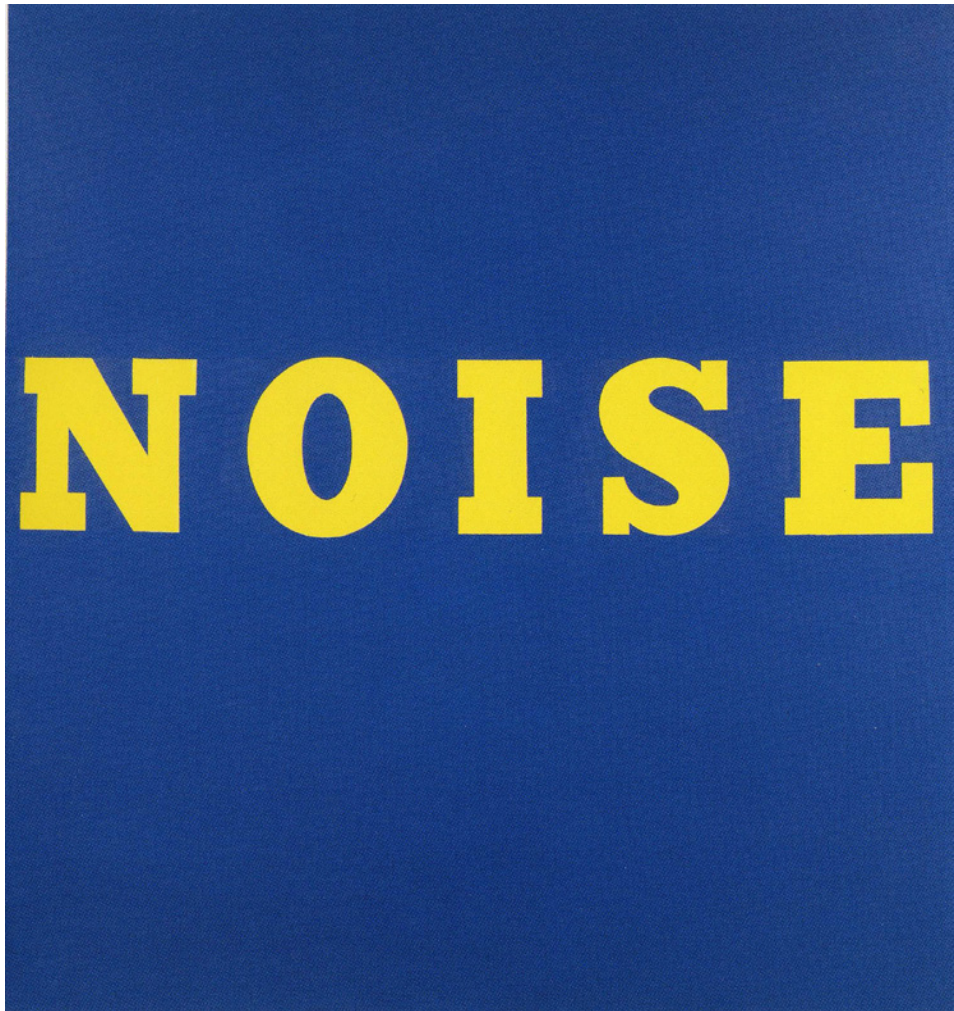


Abb. 102

Edward Ruscha, *Noise*, 1963.

Oil on canvas, 182,9 x 170,2 cm. The Estate of Phyllis Wattis.

Aus: Poncy, Pat (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume I, 1958-1970*. New York, Göttingen: Gagolian Gallery, Steidl Verlag, 2003. P 1963.03, S. 89.



Abb. 103

Edward Ruscha, *Noise*, Detail, 1963.

Oil on canvas, 182,9 x 170,2 cm. The Estate of Phyllis Wattis.

Aus: Poncy, Pat (Hrsg.), *Edward Ruscha: Catalogue Raisonné of the Paintings: Volume I, 1958-1970*. New York, Göttingen: Gagolian Gallery, Steidl Verlag, 2003. P 1963.03, S. 89.