

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1988)
Heft:	18: Collaboration Edward Ruscha
Artikel:	Ed Ruscha : Wacky Molière lines: a listener's guide to ed-werd rewshay = Molière verkehrt : eine Höranleitung zu Ed-Werd Rew-Shay
Autor:	Hickey, Dave / Nansen
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-681094

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

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

WACKY MOLIÈRE LINES: A LISTENER'S GUIDE TO ED-WERD REW-SHAY

DAVE HICKEY

In flat appearance we should be and be,
Except for delicate clinkings not explained.

These are the actual seemings that we see,
Hear, feel and know. We feel and know them so.

Thus the theory of description matters most.
It is the theory of the word for those

For whom the word is the making of the world,
The buzzing world and lisping firmament.

It is a world of words to the end of it,
In which nothing solid is its solid self.

Wallace Stevens, DESCRIPTION WITHOUT A PLACE

Beyond a general regard for the works of Ed Ruscha, this essay finds its origin in one moment about ten years ago: I was sitting in a gallery somewhere talking to a friend and flipping through GUACAMOLE AIRLINES AND OTHER DRAWINGS.

“Ruscha is so weird!” I said upon reaching page sixty-seven, “SHE SURE KNEW HER DEVOTIONALS! What’s that about?”

But having said it, and having heard myself, I knew it was the clandestine congruence disguised by the different spellings of sh (“she” [sh], “sure” [su] and “devotionals” [tion]). This raised the

question of how she knew her devotionals: By sight? By sound? By heart? And this called to mind yet a fourth spelling of sh [sch] in the artist's name; the disjunction between sight and sound was non-standard enough that he had seen fit to phoneticize it (Rew-Shay) on his "business cards" and to adopt, at one point, the nom de commerce of "Eddie Russia" – reflecting its most common mispronunciation (and yet a fifth spelling [ss] of sh). Which called to mind his early painting, Su. Was it pronounced "shh" as in "quiet please"?

The phonetic thing to do at this point would have been to call Pete Schjeldahl [schj!], but instead I began listening more carefully to what I was looking at. Tuning my ears Ed-ward, I detected almost immediately the outrageous pun in the title of the book, GUACAMOLE AIRLINES, and took it to be an Ed-weird allusion to Molière's character who discovers he's speaking in prose. I assumed, since Ruscha chose this phrase to entitle a book of "found phrase" drawings, he meant to imply that Americans, unbeknownst to themselves, spoke, if not in prose, at least in the lingo of pop tunes. (I LIVE OVER IN VALLEY VIEW! A new hit by the Partridge Family!) Then, having detected (or imagined) Molière, I became intrigued by the comma in NICE, HOT VEGETABLES. Might this phrase be something other than an evocation of pleasant veggies? An entry in a travel diary, perhaps? An allusion to the warmth of the food or the Frenchmen in that sundrenched city? There was no evidence to the contrary. But, then again, there never is.

What I did not do on that afternoon ten years ago was call Ed up for confirmation of these whimsical speculations. Nor have I ever. Nor do I ever intend to, and not for fear of having some little theory sunk. Theories are like girls with narcissistic personality disorders – which are like streetcars: one comes along every fifteen minutes. I didn't call because never knowing for sure is the first rule in Ruscha's game of redeeming entropy, and unrequited conjecture is its primary pleasure.

DAVE HICKERY is a freelance writer who lives in an apartment on the lower left hand corner of the United States.

In fact, canonical readings of Ruscha's work miss the point by a rather wide margin. They would only delimit the resonance of his messages and, if he wished to do that, he need only make them longer and more redundant – information being one of the few disciplines where less really is more.

Besides, there are artists who "show-and-tell" and those who "look-and-listen," and Ruscha is a "look-and-listen" guy. The "show-and-tell" guys you can ask. They are always lurking back there like the Great Oz behind his curtain, flipping switches and pulling levers, but Ruscha is not really "behind" his work at all. In a rhetorical sense he's standing right beside us, gazing at his findings as quizzically as we are, occasionally glancing over and raising an eyebrow, going, "Huh? Whadda ya think?" So to participate we need only feel that he is playing fair with us, that the language which informs the work is presented and not asserted, not fashioned but found (even if he found himself saying it). We don't need to know the score; we need only infer the rules, which are always changing. "It's not the quality of the work that's important," Ruscha told me once. "It's the quality of the job."

So, since my low-grade epiphany about the young lady and her devotionals, I've been thinking totally unauthorized and non-canonical thoughts about the sources of Ruscha's work in the audible world. In the end, I have come to regard the silent world of clamor, talk and song his works portray as much more, and more profoundly, a world of words than I had ever imagined. To the end of it and in the beginning, it seems to be a world in large part spoken or sung (or buzzed or lisped) into existence, informed by a single law of cultural dynamics: Everything hangs together; nothing fits.

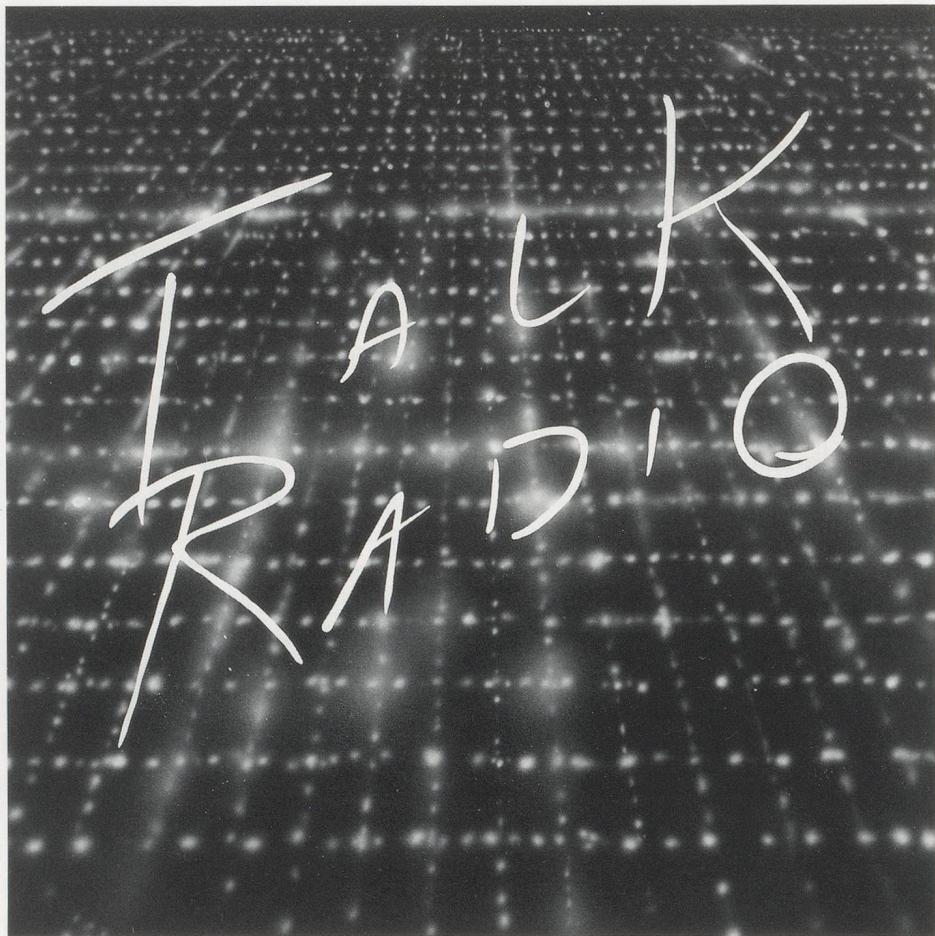
This perception began to dawn on me as I began listening to the pictures as well as the words. Noisy images abound. At their least covert these "talking pictures" translate noise into information in much the same way that recording a distorted electric guitar translates that distortion (noise) into a message that we should play the record louder.

Ed Ruscha

PAGE/SEITE 26, 27:

EDWARD RUSCHA, *OUR FLAG / UNSERE FAHNE*, 1987,

OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 54 x 120 " / 137,2 x 305 cm.



EDWARD RUSCHA, *TALK RADIO / SPRECH RADIO*, 1987,

ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND, 58 x 58 " / 147,3 X 147,3 cm.



EDWARD RUSCHA, *DIXIE RED SEVILLE*, 1985,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 64 x 64 "/ 162,5 x 162,5 cm.

There are breaking pencils, glasses shattering, explosions of musical notation; there are paintings like VASELINE and PRESSURES, whose text stretches from edge to edge across the center of the canvas like the “buzz-line” on an audiospectrograph, and drawings like EXHIBITION OF SLEEPERS and EXHIBITION OF CROONERS, across which fuzzy white lines describe ascending and descending arcs alluding to the rising and falling inflections of snoozing and crooning; there are works like HONK and SCREAM, with graphic text distorted to create a kind of visual onomatopoeia, and others with the text altered to convey qualities of speech – like the disingenuous rising inflection inferred by the rising angles of LISTEN, I'D LIKE TO HELP OUT, BUT –, or the plaintive note struck in SHE DIDN'T HAVE TO DO THAT by the distortion of “that” and the medium (blood), or the passionate clamor imagined by the crowded text and Latin chromatics of SCREAMING IN SPANISH.

More interesting than these images of sound made visible, however, are those images which sound makes visible – images which, in one way or another, have been “spoken” into existence or create the setting for unseen sound (as the receding, ambiguous cityscape in TALK RADIO makes space for an analogous grid of invisible voices). There are enough of these to suggest that nearly all of Ruscha's “non-actual-size”¹⁾ images have some verbal pretext: the image of the fireplace, for instance, in NO END TO THE THINGS MADE OUT OF HUMAN TALK has been spoken into significance by the conversation around it; the UNIDENTIFIED HIT RECORD has been sung into being by songs unheard (John Keats); sweeter still is the unheard song that speaks the image for IT'S A SMALL WORLD out of Mort Sherman's pop lyric (“It's a small world when you're in love”). Ruscha's book, RECORDS, is a mute meditation on this unrequited relationship between meaning as seen and sung: By placing photographs of his LP's and their dust jackets on facing pages, he juxtaposes the tantalizing opacity of the aural world with its blunt, lucid and insufficient graphic package.

The rules are never the same; Ruscha spins concepts as many ways as possible through n-dimensional semiotic space – in LISP we read the visual evidence of a speech impediment, in ADIOS the visual emblem of vernacular slang for confession: “spilling the beans” – but the intellectual predilections underlying these transformations are consistent enough, I believe, for us to regard Ruscha's imagination as essentially biblical. Although it is not, I would argue, in any sense religious²⁾, the work does present us with a world, created by the word, with a number of biblical devices and direct pretexts, like the allusion to the God of Genesis in the MIRACLE drawings, speaking light into being (miraculously, because God, like the artist, created the light before he created its source). The heavens-and-earth paintings, like THE FIFTIES and THE NINETIES, I would suggest, find their source in Genesis as well – in a slightly skewed reading from the King James translation:

And God said, Let there be lights in the firmament of the heaven to divide the day from the night; and let them be for signs, and for seasons, and for days, and years. (1:14)

Ruscha apparently reads the word “signs” literally and I note this because the skew is as important as the reading. This, I think, characterizes Ruscha's as a typological, rather than a symbolic, imagination. The symbolic imagination deploys recurring semantic entities in varying configurations with emphasis on their continuity while the typological employs distinct semantic entities in recurring configurations so that their discontinuity, their skew, may speak and bear the message. A biblical example would be Christ's Sermon on the Mount considered as the antitype of Moses's receiving the Decalogue on Sinai. What speaks in this pair is not the match of messiah-mountain-and-message, but the mismatch of Moses's message of Judgement and Christ's message of Mercy. My point is that there is no reason to read any religious significance into

such devices as Ruscha's typing of his gasoline stations with the Stations of the Cross. The reverse is, in fact, more likely, as it is in *WONDER BREAD*'s allusion to the Eucharist – itself an antitype of the manna delivered to the Israelites in the wilderness – that bread by which one does not live alone (Deut 8:3).

But such modes of typological discontinuity only speak if people listen – so Ruscha's work complies with the biblical preference for textually informed iconography that speaks, and having spoken, leaves its respondent free to act, as opposed to pagan idolatry that renders man passive before the spectacle of fallen nature. The world rules over nature in this universe, and syntax can change the weather, as it does when the sunny orange climate of *PEOPLE THAT HAVE DOUBLE PARKED* (transposed by the infusion of homiletic diction into *THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED*) darkens into gothic theatricality. So, in Ruscha, as in Shakespeare, "words without thoughts never to heaven go," and neither do words without music, because there are real limitations to the purely visual – tunnel vision, for one; in this sense *HEADLIGHTS ARE SIMILAR TO PEOPLE'S EYES SO THE LAST THING YOU NEED IS A PAIR OF BINOCULARS. HEAR ME.*

It's not surprising then, in work this aurally sensitive, to come across rhymes; in Ruscha they generate slightly skewed non-cognitive categories and transformations. I've always suspected, for instance, the early bird paintings to be the product of some rhyming slang, like "birds + worms = words," creating not real birds but birds as words who "sign" rather than "sing" – thus the pencils. Even in those sequences where rhyme functions as a unifying factor (*NEWS, MEWS, PEWS, BREWS, STEWS, DUES* and *SWEETS, MEATS, SHEETS*) you can depend on the requisite dissonance between sight and sound (*dues, meats*); Ruscha expects you to.

TANKS, BANKS, RANKS, THANKS, for instance, consists of a series of photographs depicting "energy containers" of an increasingly abstract nature: "tanks" for containing gas, "banks" for containing money, "ranks" for containing

military authority and words ("thanks") for containing meaning, followed by fifty rather bewildering empty pages. If you are listening for the "skew," however, the essay is completed by an invisible rhyme, "blanks," and the empty pages become a part of the conceptual sequence as containers of the containers of meaning.

In the "found phrase" drawings and paintings, Ruscha's feel for the discontinuous counterpoint of sight, sound and sense closely approximates the songwriter's ear for detecting the prosody of the vernacular at its most insistent and inconspicuous. He will pick up on the shrewd, passive-aggressive double negative in Mick Jagger's "I Can't Get No Satisfaction," transpose it into *I DONT WANT NO RETRO SPECTIVE*, and exploit the musical pause with a space to emphasize the word-roots and imply that, not only does he want a retrospective, he wants to be able to "look back" as well. He will hear the redeeming music in a piece of slithering psychobabble like *GIRLS WITH NARCISSISTIC PERSONALITY DISORDERS*, where the interplay of vowels and internal "r"s recalls similar music in a line like "I try so hard, my dear, to say that you're my every dream" in Hank Williams's song on the same subject. Usually, though, this counterpoint is more anxious. In *ANOTHER HOLLYWOOD DREAM BUBBLE POPPED*, a nifty, singable pattern of assonance and alliteration is laid up against an only marginally coextensive pattern of repeated letters (double "l," double "o," double "d," double "b," double "p"), which is laid up against perfect syntactical ambiguity: is this a noun phrase or a complete sentence in the narrative-past tense? "Popped" pops back and forth from noun to verb like a figure-ground anomaly.

Sight, sound and sense do not fit in these messages yet, bound together in their discontinuity, they strive to enhance or infect one another. Thus, the elegant chiasmus in *CRISPY AND SPECIFIC* and the variant inversion in *HOSTILE POLYESTER* seem to insist on some elusive semantic relationship between the pairs. On occasion, however, the mnemonic patterning of the verbal music disguises another message altogether, as in *DIXIE RED SEVILLE VEGAS PLATES*. Here the euphony of

the phrase coupled with its police-band urgency tends to veil the subtext of a vehicle in cognitive as well as narrative transit – named for one location (Seville), painted a color named for another (Dixie) and licensed in yet a third (Las Vegas).

In different contexts, Ruscha has portrayed his task as one of “illustrating ideas” and described his primary concern as “waste and retrieval.” I would argue that the general nature of his endeavor is best described by one of his paintings: *THE STUDY OF FRICTION AND WEAR ON MATING SURFACES* – if we conceive the mating surfaces to be the aural, visual, syntactic and semantic embodiments of linguistic signs. The energy that drives his art is generated by this friction between the components of language and, with it, he seeks to reclaim the materials of meaning from the insensitivity of long wear and the forgetfulness of familiarity. It is a task founded in both the generative and the destructive aspects of language and portrays a culture poised as well on the fulcrum between music and noise, civilization and violence, where nothing fits but everything hangs together, where we all, like J. G. Ballard, remember days when *THE MUSIC FROM THE BALCONIES NEARBY WAS OVERLAID BY THE NOISE OF SPORADIC ACTS OF VIOLENCE*.

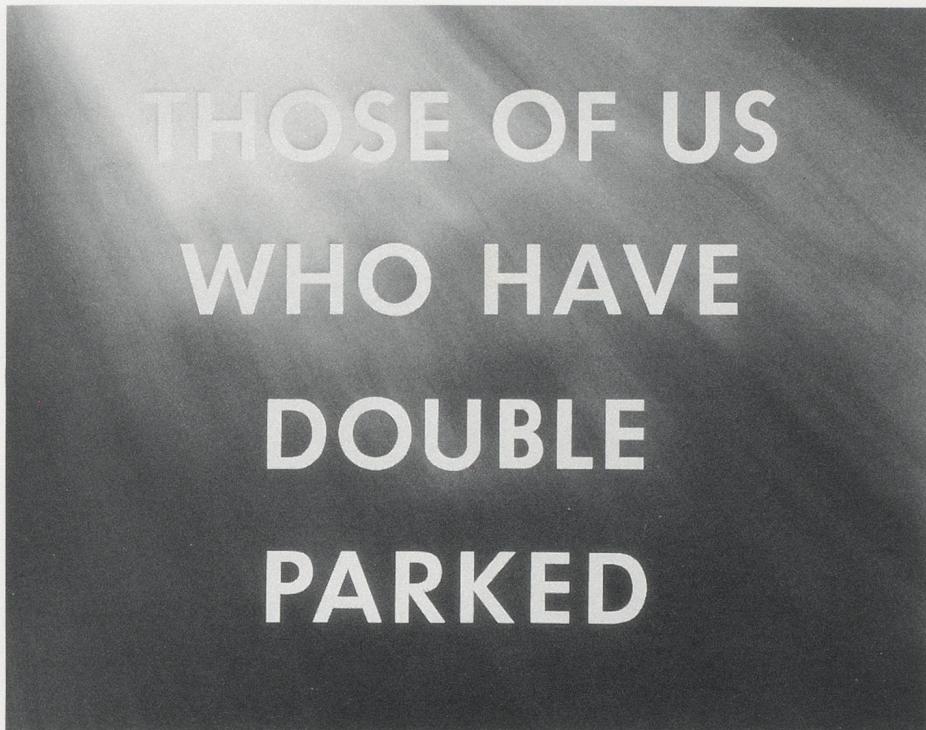
At present, Ruscha’s endeavor might seem a peculiarly pre-modern one to be undertaken under post-modern conditions. In time, I feel, it will begin to seem less so, for it is informed by a contingent, linguistic version of William James’s “buzzing, blooming pluralism” that simply accepts alienation and cognitive insecurity as a condition of existence and proceeds from there – seeking out, amidst the penultimate chaos of macrocosmic entropy, myriad instances of microcosmic information, charting out the frail filigree of interstices and tangential resonances between them, creating in the process a redeeming vision of the discontinuous connectedness of contemporary culture.

Ruscha is not alone, it should be noted, in this post-alienated vision. It is a recurring motif in the

literature of Los Angeles – a city imagined, more often than not, as emblematic of the post-modern world. Ross MacDonald’s detective, Lew Archer, driving down a midnight freeway, looking out over the grid of lights, has a vision of clandestine connectedness for which *TALK RADIO* could stand as illustration. There is a passage in the opening pages of Thomas Pynchon’s *THE CRYING OF LOT 49* that might stand as an allegorical gloss on the conceptual intimations of Ruscha’s theory of description “in which nothing solid is its solid self”:

“Like many named places in California it was less an identifiable city than a grouping of concepts – census tracts, special purpose bond issue districts, shopping districts, all overlaid with access roads to its own freeway... She looked down a slope... onto a vast sprawl of houses... and she thought of the time she’d opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns, a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There seemed no limit to what the printed circuit could have told her... so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding... she and the Chevvy seemed parked at the centre of an odd, religious instant. As if on some other frequency... words were being spoken. She thought of Mucho... was it something like this he felt... cuing the next record with movements stylized as the handling of chrism, censer and chalice might be for a holy

EDWARD RUSCHA, THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED /
JENE UNTER UNS, DIE IN ZWEITER REIHE GE PARKT HABEN, 1976,
PASTEL DRAWING / PASTELLZEICHNUNG, 22 3/4 x 28 3/4 "/ 57,8 x 73 cm.



man, yet really tuned in to the voice, voices, the music, its message, surrounded by it, digging it, as were all the faithful."

NOTES

1) Ruscha admits to being honestly confused about "how big" things should be in works of art. One of his ways around this problem has been to paint or draw all images from the phenomenal world "actual size" (apples, olives, amphetamines, marbles, bowling balls, etc.). This in itself seems to me to be reason enough to

assume that all "non-actual-size" images have some verbal pretext. The "non-actual-size" representation of the "Spam" logo on ACTUAL SIZE, of course, has a visual pretext, but it's presented right there on the canvas.

2) In fact, if I wanted to attribute any moral etiology to Ruscha's work, the one which most readily comes to mind would be an evangelical effort at demonstrating the cultural and linguistic mechanisms which inform transcendental emotion in hopes of secularizing such emotions without discrediting them. It is this instinct, I think, which keeps the work simultaneously as sweet and interesting and mysterious as the drift of everyday life and as gorgeous and empty and elegant as the dream of high religion – the implication being not VOX POPULI VOX DEI but its rather more Withmanesque inversion, the voice of God is the voice of the people.



EDWARD RUSCHA, NO END TO THE THINGS MADE OUT OF HUMAN TALK/
KEIN ENDE DEN DINGEN, AUS DENEN DES MENSCHEN REDE GEMACHT IST, 1977,
OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 36 x 84" / 91,4 x 213,4 cm.

MOLIÈRE VERKEHRT: EINE HÖR- ANLEITUNG ZU ED-WERD REW-SHAY

DAVE HICKEY

Oberflächlich soll unser Auftreten sein
bis auf ein unerklärtes, schwaches Klirren.
Dies ist das wirklich Scheinbare, das wir sehen,
hören, fühlen und kennen. Wir fühlen und kennen es.
So ist die Theorie der Beschreibung am wichtigsten.
Die Theorie des Wortes für jene,
denen das Wort die Welt bedeutet,
die summende Welt und das lispelnde Firmament.
Es ist eine Welt der Worte bis an ihr eigenes Ende,
wo nichts Dauerhaftes sein dauerhaftes Selbst ist.
Wallace Stevens, DESCRIPTION WITHOUT A PLACE

Abgesehen von einem ganz generellen Interesse am Werk von Ed Ruscha hat dieser Aufsatz seinen Grund in einem Augenblick, der bereits zehn Jahre zurückliegt: Ich sass irgendwo in einer Galerie, schwatzte mit einem Freund und blätterte in GUACAMOLE AIRLINES AND OTHER DRAWINGS (Guacamole Airlines und andere Zeichnungen, 1976) herum.

«Ruscha ist so merkwürdig!» sagte ich, als ich gerade bei Seite 67 angekommen war: «SHE SURE KNEW HER DEVOTIONALS! (Sie kannte ihren Katechismus bestimmt). Was ist das nun wieder?»

Aber als ich es ausgesprochen – und mir selbst dabei zugehört – hatte, wusste ich, es war der geheime Zusammenhang, der sich hinter den unterschiedlichen Schreibweisen des «Sch»-Lauts verbarg. («she» [sh], «sure» [su] und «devotionals» [tion]). Da stellte sich aber nun die Frage, wie sie ihren Katechismus kannte: Vom Sehen? Vom Hören? Von Herzen? [A. d. Ü.: «by heart» auch: «auswendig»] Und das liess dann noch an eine vierte Schreibweise für den «Sch»-Laut im Namen des Künstlers denken: «sch». Die Verschiedenheit von Aussehen und Klang ist ungewöhnlich genug, dass Ruscha einst daraufkam, das Phänomen (Rew-Shay) lautschriftlich auf seinen «Visitenkarten» darzustellen und einmal gar den Nom de Commerce «Eddie Russia» anzunehmen; da hätten wir dann die gern benutzte falsche Aussprache (und ausserdem eine fünfte Schreibweise [ss] für den «Sch»-Laut). Das erinnerte an sein früheres Gemälde *Su. Spricht man das «sss» aus wie in «Pssst»?*

Der phonetischen Ordnung wegen hätte ich jetzt Pete Schjeldahl [schj!] anrufen sollen, aber ich begann statt dessen, genauer auf das zu hören, was ich gerade ansah. Ich stellte meine Ohren Ed-wärts und entdeckte fast augenblicklich das umwerfende Wortspiel im Titel des Buches *GUACOMOLE AIRLINES*; ich nahm es als Ed-wärtige Anspielung auf Molières Figur, die entdeckt, dass sie Prosa redet. Da Ruscha ein Buch mit «vorgefundenen Sätzen»-Zeichnungen danach betitelte, nahm ich an, er wollte darauf hinweisen, dass Amerikaner, sich selbst ein unbekanntes Wesen, wenn schon nicht Prosa, so doch wenigstens das Kauderwelsch der Pop-Welt sprechen. (*I LIVE OVER IN VALLEY VIEW!* [Ich wohne drüben in Valley View!]) Der neueste Hit von «The Partridge Family»!) Nachdem ich also Molière entdeckt (oder phantasiert) hatte, stach mir das Komma in Nice, Hot Vegetables (Schönes, heisses Gemüse) ins Auge. Steckt hinter dieser Wendung etwa noch etwas anderes als der Gedanke an nette Früchtchen? Ist es vielleicht ein Tagebuch-Eintrag, eine Anspielung auf die Wärme des Essens oder die Franzosen in dieser sonnendurchfluteten Stadt? Es gab aber keinen sicheren Hinweis. Aber den gibt's andererseits sowieso nie.

DAVE HICKERY ist freischaffender Kritiker in Los Angeles, wo er «im untersten linken Rand der USA ein Apartment bewohnt».

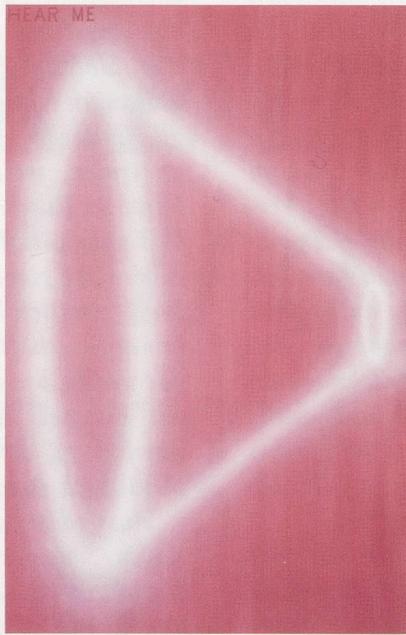
Jedenfalls habe ich an diesem Nachmittag vor zehn Jahren Ed nicht angerufen, um nach der Richtigkeit dieser abwegigen Spekulationen zu fragen. Ich tat es überhaupt nie und werde es auch nicht tun, auch nicht aus Angst um meine kleine Theorie. Theorien sind wie Mädchen mit narzisstischen Persönlichkeits-Störungen – und die wiederum wie die Strassenbahn: alle fünfzehn Minuten fährt eine. Ich habe ihn nicht angerufen, weil «niemals sicher wissen» die erste Regel in Ruschas Spiel der erlösenden Entropie ist, und unbestätigte Vermutung das schönste Vergnügen. In der Tat ginge eine kanonische Lesart an Ruschas Werk ziemlich weit vorbei. Sie würde die Resonanz seiner Botschaften allenfalls verkürzen, und wenn er das wollte, brauchte er sie nur länger zu machen und ein bisschen weitschweifiger; Information gehört nämlich zu den wenigen Disziplinen, wo weniger tatsächlich mehr ist.

Ausserdem gibt es Künstler, die «reden-und-zeigen», und solche, die «sehen-und-hören», und Ruscha ist ein «Sehen-und-Hören»-Typ. Die «Reden-und-Zeigen»-Typen kann man fragen. Sie lauern im Hinterhalt wie der Grosse Oz [= Magier aus dem amerikanischen Märchen «Dorothy and the Wizard of Oz», A. d. Ü.] hinter seinem Vorhang, drehen an sämtlichen Schräubchen und Hebeln; aber Ruscha steckt eigentlich überhaupt nicht «hinter» seiner Arbeit. Im rhetorischen Sinne steht er direkt neben uns und stiert genauso verblüfft auf seine Einfälle wie wir, riskiert gelegentlich einen Blick über den Rand, um eine Augenbraue zu heben: «Hm, wass'n das?» Wenn wir partizipieren wollen, brauchen wir also nur zu spüren, dass er ein faires Spiel mit uns spielt, dass die Sprache, die sein Werk ausmacht, sich präsentiert und nicht behauptet, entdeckt ist und nicht gestaltet (auch wenn er sich selbst dabei entdeckt, wie er sie spricht). Wir müssen nicht unbedingt den Grund wissen, es reicht schon, wenn wir die Regeln erkennen, die sich immer ändern. «Nicht die Qualität des Werks ist interessant», sagte mir Ruscha einmal, «sondern die Qualität des Jobs.»

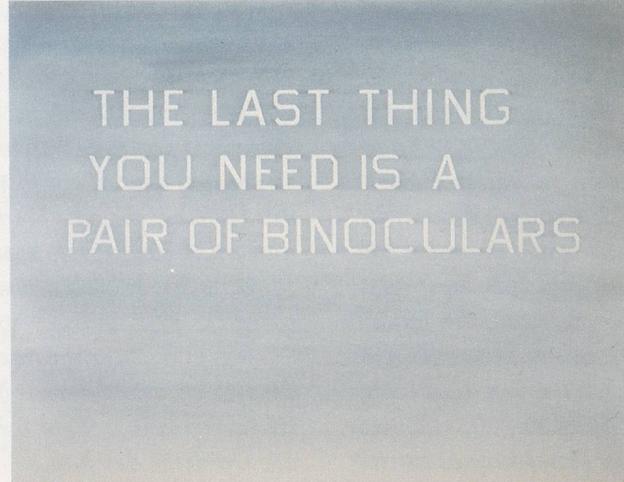
So habe ich also seit meinem bescheidenen Geistesblitz über die junge Dame und ihren Katechismus vollkommen unkanonisch und unrechtfertigt über die Quellen des Werks von Ruscha im Klanglichen nachgedacht. Schliesslich bin ich zu der

E d R u s c h a

EDWARD RUSCHA, HEAR ME/HÖR MICH, 1985,
DRY PIGMENT AND ACRYLIC/TROCKENE PIGMENTE UND ACRYL, 60^{1/8} x 40^{1/4} "/ 152,7 x 102,2 cm.



EDWARD RUSCHA, BINOCULARS/FERNGLAS, 1983,
DRY PIGMENT/TROCKENE PIGMENTE, 23 x 29 "/ 58,4 x 73,7 cm.



EDWARD RUSCHA, GIRLS WITH NARCISSISTIC PERSONALITY DISORDERS/
MÄDCHEN MIT NARZISSTISCHEN PERSÖNLICHKEITSSTÖRUNGEN, 1982,
DRY PIGMENT ON PAPER/TROCKENE PIGMENTE AUF PAPIER, 60 x 40 "/ 152,4 x 101,6 cm.

GIRLS
WITH
NARCISSISTIC
PERSONALITY
DISORDERS

Auffassung gelangt, dass die stille Welt des Lärms, der Sprache und des Gesangs, die seine Werke zeichnen, umfassender und tiefergreifend eine Welt der Worte ist, als ich mir das jemals vorstellen konnte. Gegen Ende und am Anfang scheint es sich um eine Welt zu handeln, die weitgehend ins Leben gerufen oder gesungen (oder gesummt oder gestammelt) ist, geprägt von einem einzigen Gesetz kultureller Dynamik: Alles hängt zusammen; nichts passt zusammen.

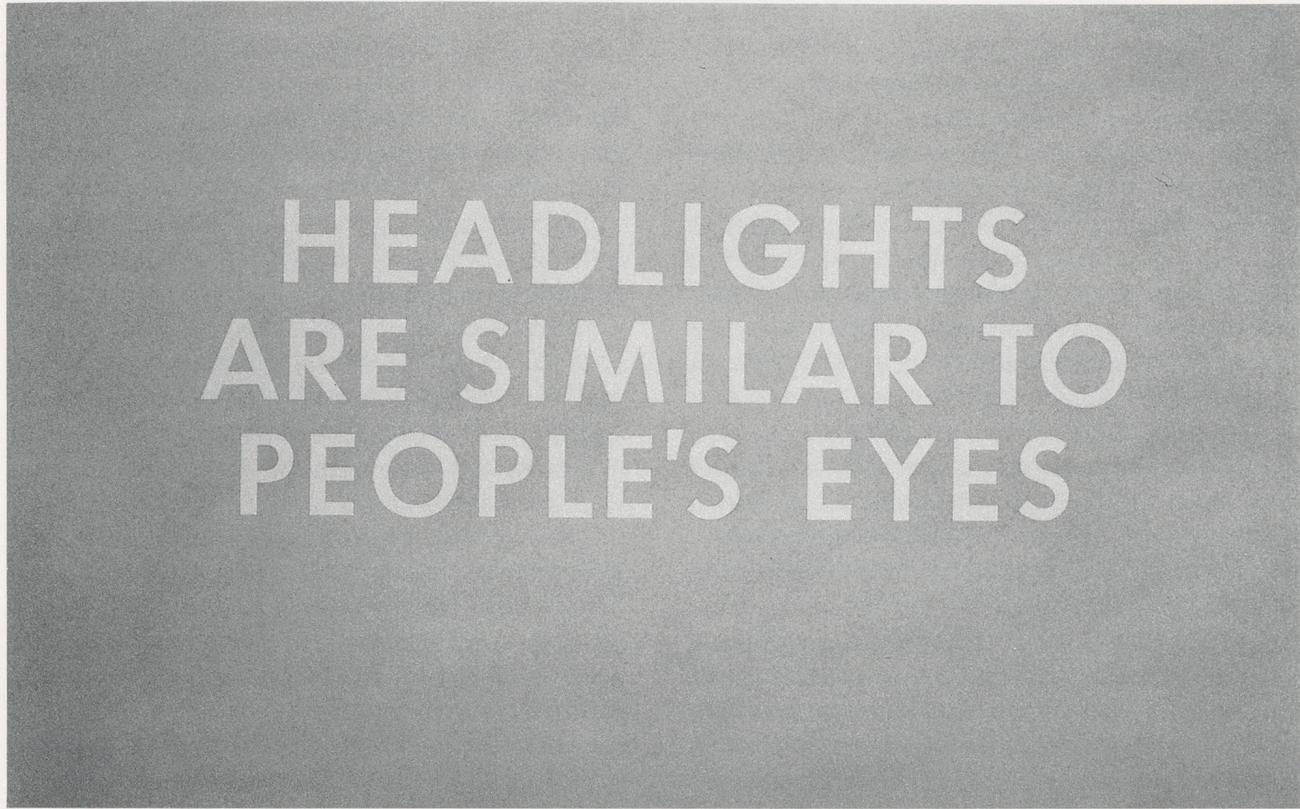
Diese Wahrnehmung dämmerte mir, als ich auf die Bilder genauso zu hören begann wie auf die Worte. Geräuschvolle Bilder im Überfluss. Insgeheim übersetzen diese «talking pictures» (sprechende Bilder) auf ganz ähnliche Weise Geräusch in Information, wie die Aufnahme einer verzerrten elektrischen Gitarre uns diese Verzerrung (Geräusch) in die Botschaft übersetzt, dass wir die Platte lauter abspielen müssen. Bleistifte zerbrechen, Gläser klirren, Notenschriften explodieren; in Bildern wie VASELINE (Vaseline) und PRESSURES (Druck) erstreckt sich der Text von der einen Seite zur anderen quer über die Leinwand wie die Signallinie auf einem Tonspektrogramm, und in Zeichnungen wie EXHIBITION OF SLEEPERS (Schläfer-Ausstellung) und EXHIBITION OF CROONERS (Troubadour-Ausstellung) beschreiben wackelige, weisse Linien Bögen wie ein schnaufend-säuselndes Auf und Ab («snoozing» = döschen, «crooning» = vor sich hin summen, A. d. Ü.). Dann gibt es Arbeiten wie HONK (Hupen) oder SCREAM (Schrei), bei denen das graphische Textbild so verzerrt ist, dass es zur Lautmalerei wird, und andere mit Veränderungen im Text, die diesem Sprech-Eigenschaften verleihen – wie beispielsweise die Modulation, die hinterlistig im Aufsteigen von LISTEN, I'D LIKE TO HELP OUT, BUT – (Hör mal, ich würd dir ja gern helfen aber –) steckt; oder der klagende Ton in SHE DIDN'T HAVE TO DO THAT (Das hätte sie nicht tun müssen), der durch die Verzerrung von «That» und das Medium (Blut) zustandekommt; oder der leidenschaftliche Schrei, den man sich bei SCREAMING IN SPANISH (Spanisch Schreien) aufgrund des gedrängten Textbilds und der lateinischen Chromatik vorstellen kann.

Interessanter aber als diese sichtbar gemachten Klang-Bilder sind jene Bilder, die der Klang sichtbar macht – Bilder, die auf die eine oder andere Weise «ins

Leben gesprochen» werden oder die Grundlage für einen ungesesehenen Klang abgeben (wie die verschwommene Stadtlandschaft in TALK RADIO [Sprech-Radio] Raum schafft für ein analoges Netz unsichtbarer Stimmen). Es sind jedenfalls genug, um die Annahme zu begründen, dass fast alle Bilder mit «Nicht-Originalgrösse-Abbildungen»¹⁾ von Ruscha irgendeinen verbalen Auslöser haben: das Bild vom Kamin zum Beispiel in NO END TO THE THINGS MADE OUT OF HUMAN TALK (Kein Ende den Dingen, aus des Menschen Rede gemacht) bekommt durch die Unterhaltung drumherum Bedeutung zugesprochen; die UNBEKANnte HIT-PLATTE ist durch «ungehörte Songs» (John Keats) ins Leben gesungen worden. «Sweeter still» (Süßer noch) ist der ungehörte Song, der IT'S A SMALL WORLD (Klein ist die Welt) aus Mort Shermans Pop-Text (It's a small world when you're in love) – «Klein ist die Welt, wenn man sich liebt») das Bild zuspricht. Ruschas Buch RECORDS (Platten) ist eine stumme Meditation über diese unerwiderte Beziehung zwischen gesehener und gesungener Bedeutung. Indem er Photos von seinen LPs und deren Schutzhüllen auf die gegenüberliegende Seite plazierte, stellt er der traurigen Trübe der Audio-Welt deren plumpen, deutlichen und ungenügenden Graphik-Verpackung entgegen.

Die Regeln ändern sich ständig; Ruscha legt seine Konzepte in möglichst vielen Fäden im n-dimensionalen semiotischen Raum aus – in LISP (Lispeln) haben wir den visuellen Beweis für einen Sprachfehler, in ADIOS das visuelle Zeichen eines Slang-Ausdrucks für ein Geständnis: «spilling the beans» (ein Geheimnis verraten) – aber die intellektuellen Vorlieben, die diesen Transformationen zugrundeliegen, sind wohl deutlich genug, uns Ruschas Phantasie als eine durch und durch biblische nahezulegen. Ich möchte zwar behaupten, dass die Arbeit in keiner Weise religiös ist,²⁾ aber sie konfrontiert uns mit einer Welt, vom Wort gezeugt, mit einer ganzen Reihe biblischer Einfälle und unvermittelten Vorwände, wie beispielsweise die Anspielung auf den Gott der Genesis in den MIRACLE-Zeichnungen («Wunder»-Zeichnungen), die das Licht ins Leben rufen (auf wundersame Weise, weil Gott – wie der Künstler – zuerst das Licht und dann dessen Quelle schuf). Auch die Himmel-und-Erde-Bilder,

EDWARD RUSCHA, HEADLIGHTS ARE SIMILAR TO PEOPLE'S EYES/
SCHEINWERFER SIND WIE MENSCHENAUGEN, 1974,
PASTEL DRAWING / PASTELLZEICHNUNG, 14 1/4 x 22 3/4 "/ 36,2 x 57,8 cm.



wie zum Beispiel *THE FIFTIES* (*Die Fünfziger*) und *THE NINETIES* (*Die Neunziger*) beziehen sich auf die *Genesis*, nehme ich an – wenn auch in leicht schräger Interpretation der Jakobus-Übersetzung:

Und Gott sprach: Es seien Leuchten an der Himmelswölbung, um zu trennen zwischen dem Tag und der Nacht, und um Zeichen zu sein für die Festzeiten, die Tage und Jahre. (*Genesis 1:14*)

Ruscha versteht offensichtlich «Zeichen» wörtlich, und ich sage dies, weil ich glaube, dass die Verdrehung genauso wichtig ist wie die Interpretation, und das scheint mir Ruschas Phantasie als typologische eher denn als symbolische zu kennzeichnen. Die

symbolische Phantasie entfaltet wiederkehrende semantische Gebilde in variierenden Gestalten unter Betonung ihrer Kontinuität, während die typologische unterschiedliche semantische Gebilde in sich wiederholenden Konfigurationen einsetzt, so dass ihre Diskontinuität, ihre Verdrehtheit zum Ausdruck kommt und die Botschaft vermittelt. Ein biblisches Beispiel hierfür wäre Christi Bergpredigt als Gegenstück zu Moses, der auf dem Berg Sinai die Zehn Gebote empfängt. Diese Konstellation meint nicht das Zueinanderpassen von Messias-Berg-und-Botschaft, sondern das Unpassende in der Kombination von Moses' Botschaft der Verurteilung und Christi Botschaft der Gnade. Ich finde, es gibt keinen Grund, irgendeine religiöse Bedeutung in

Ruschas *Tankstellen-Buch* (26 *Gasoline Stations*) mit den Kreuzwegstationen hineinzuinterpretieren. Das Gegenteil ist viel wahrscheinlicher, zum Beispiel in *WONDER BREAD* (*Wunder-Brot*), wo die Anspielung auf die Eucharistie – ihrerseits das Gegenbild zum Manna, das die Israeliten in der Wüste erhalten – das Brot meint, von dem man nicht allein lebt. (5. Buch Mosis, 8 : 3)

Aber solche Modi typologischer Diskontinuität sprechen nur, wo zugehört wird; so geht also Ruschas Werk konform mit der biblischen Vorliebe für eine vom Wort geprägte Ikonographie, die spricht und ihrem Adressaten dann das Handeln freistellt, im Gegensatz zum heidnischen Götzenbild, das den Menschen im Antlitz der gefallenen Natur passiv macht. In diesem Universum herrscht das Wort über die Natur, und die Syntax vermag das Wetter umzustimmen: so zum Beispiel, wenn das sonnig orangene Klima in *PEOPLE THAT HAVE DOUBLE PARKED* (Leute, die in zweiter Reihe geparkt haben) durch Beimischung homiletischer Diktion in *THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED* (Jene unter uns, die in zweiter Reihe geparkt haben) abgeändert, sich zu mittelalterlicher Theatralik verdüstert. Es gilt bei Ruscha wie bei Shakespeare: «Worte ohne Gedanken vermögen niemals zum Himmel zu steigen» – auch Worte ohne Musik nicht, weil das rein Visuelle einfach Grenzen hat (die Tunnelsicht zum Beispiel). In diesem Sinne sind Scheinwerfer wie Menschenäugen: «HEADLIGHTS ARE SIMILAR TO PEOPLE'S EYES», deshalb ist das Letzte, was man braucht, ein Fernglas: «THE LAST THING YOU NEED IS A PAIR OF BINOCULARS»; «HEAR ME» (Hör mich).

In einem Werk von solch auraler Sensitivität kann es denn auch nicht überraschen, wenn man auf Reime stösst. Bei Ruscha zeitigen sie leicht schräge, nicht-kognitive Kategorien und Transformationen. Ich hatte zum Beispiel immer den Verdacht, dass die frühen Vogel-Bilder das Produkt einer Reim-Spielerei sind – etwa «birds + worms = words» (Vögel + Würmer = Wörter), woraus dann nicht wirkliche Vögel entstehen, sondern Vögel als Wörter, die «(be)-zeichnen» («sign») statt «singen» («sing») – die Bleistifte also. Selbst bei Reihungen, wo der Reim als vereinheitlichendes Element auftritt (*NEWS, MEWS, PEWS, BREWS, STEWS, DUES, und SWEETS, MEATS*,

SHEETS) («Neuigkeiten, Seemöwen, Kirchenbänke, Gebräu, Bordelle, Schulden» und «Süssigkeiten, Fleisch, Blätter»), kann man sich auf die nötigen Missklänge zwischen Aussehen und Klang verlassen (dues, meats); Ruscha erwartet das von uns.

TANKS, BANKS, RANKS, THANKS (*Tanks, Banken, Ränge, Dank*) besteht zum Beispiel aus einer Reihe von Photos, die «Energie-Behälter» von zunehmend abstraktem Charakter darstellen: «*Tanks*» enthalten Gas, «*Banken*» enthalten Geld, «*Ränge*» beinhalten militärische Autorität und Worte («*Dank*») beinhalten Bedeutung; darauffolgen fünfzig ziemlich verwirrend leere Seiten. Achtet man aber auf den «schrägen Unterton», so wird die Geschichte in einem unsichtbaren Reim vollendet: «blanks» (Leerraum) – und die leeren Seiten werden zum Bestandteil der konzeptuellen Sequenz als Behälter der Beinhaltung von Bedeutung.

In den Zeichnungen und Bildern «gefunder Sätze» gerät Ruschas Empfinden für den sprunghaften Kontrapunkt von Sichtbarem, Hörbarem und Fühlbarem stark in die Nähe des Ohrs, mit dem der Schlagertext die Prosodik der Umgangssprache in ihrer eindringlichsten und zugleich unauffälligsten Form aufspürt. Er greift Mick Jagers verschlagenes, passiv-aggressives, zweifach negatives «I Can't Get No Satisfaction» auf, transponiert es in *I DON'T WANT NO RETRO SPECTIVE* (Ich will nicht keine Retro-Spektive, [«retrospective» eigentlich: blick zurück]), nutzt die musikalische Zäsur für einen Verweis auf die Wort-Herkunft und darauf, dass er nicht nur eine Retrospektive möchte, sondern gleichermassen auch «zurückblicken» können will. Er lauscht der verebbenden Musik in einem Stück voll schlüpfrigem Psychokram wie *GIRLS WITH NARCISSISTIC PERSONALITY DISORDERS* (Mädchen mit narzisstischen Persönlichkeitsstörungen), wo das Zusammenspiel von Vokalen und Binnen-«R»s an den Tonfall einer Zeile wie «I try so hard, my dear, to say that you're my every dream» (Ich geb mir solche Mühe, Liebste, zu sagen, Du seist all mein Sehnen) in Hank Williams' Stück zum selben Thema erinnert. Meist ist dieser Kontrapunkt jedoch gespannter. In *ANOTHER HOLLYWOOD DREAM BUBBLE POPPED* («Und wieder ein geplatzter Hollywoodtraum» oder «Und wieder platzte ein Hollywoodtraum») steht

ein gefällig singbares Muster aus Assonanz und Alliteration einem nur nebenbei ebenso ausgeprägten Gewebe aus Doppel-Buchstaben gegenüber (Doppel-«L», Doppel-«O», Doppel-«D», Doppel-«B», Doppel-«P»), das dann wiederum von einer perfekten syntaktischen Doppeldeutigkeit begleitet ist: handelt es sich um einen substantivischen Ausdruck oder um einen ganzen Satz in der erzählenden Vergangenheit? Das Wort «Popped» springt zwischen Verb und Nomen hin und her wie eine Figur-Grund-Anomalie.

Sichtbares, Hörbares und Fühlbares passen nicht in diese Botschaften, doch streben sie, in ihrer Sprunghaftigkeit aneinander gebunden, danach, einander mitzureißen oder zu verstärken. So scheinen der elegante Chiasmus CRISPY AND SPECIFIC (Knusprig und Spezifisch) und HOSTILE POLYESTER (Feindseliger Polyester) auf eine schwer fassbare Beziehung der Paare untereinander zu verweisen. Gelegentlich jedoch verschleiert das mnemonische Netz der Wort-Klänge gänzlich jede andere Botschaft – wie DIXIE RED SEVILLE VEGAS PLATES (Dixie-Rote Sevilla-Vegas-Schilder) beispielsweise. Die Euphonie der Wendung, gepaart mit der Eindringlichkeit eines Polizei-Orchesters, neigt dazu, den Subtext eines Vehikels auf kognitiver und narrativer Fahrt zu verschleiern – benannt nach einem Ort (Sevilla), bemalt in einer Farbe, die nach einem andern Ort benannt ist (Dixie), und zugelassen in einem dritten Ort (Las Vegas).

Bei verschiedenen Gelegenheiten hat Ruscha seine Aufgabe als «Illustration von Ideen» bezeichnet und sein Hauptinteresse das «Zerstören und nachher wieder Aufräumen» genannt. Ich finde, seine Bemühungen lassen sich am besten mit einem seiner Bilder erklären: THE STUDY OF FRICTION AND WEAR ON MATING SURFACES (Reibung und Verschleiss auf kombinierten Flächen) – wenn wir die kombinierten Flächen als hörbare, sichtbare, syntaktische und semantische Verkörperung linguistischer Zeichen auffassen. Die Energie, die seine Kunst antreibt, entsteht aus der Reibung zwischen den Komponenten der Sprache; mit ihr versucht er, die Materialien der Bedeutung aus der Intensität langer Nutzung und dem Vergessen der Vertrautheit zurückzuholen. Das Vorhaben gründet sich in den schöpferischen wie den zerstörerischen Aspekten der Sprache und zeichnet das

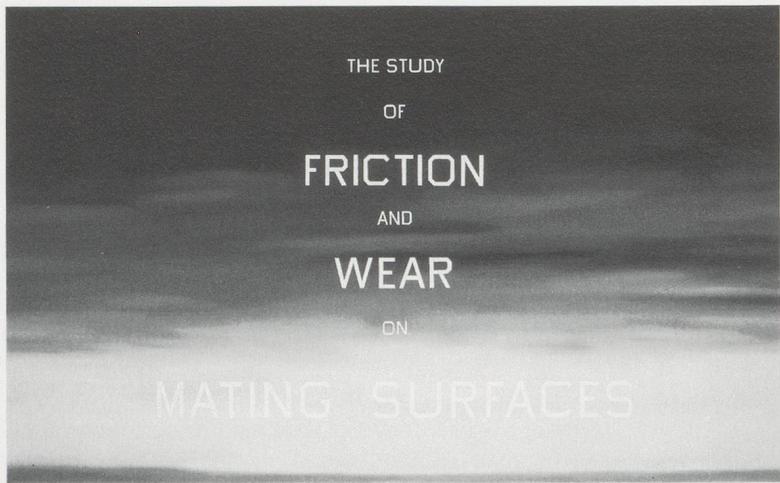
Porträt einer Kultur, die auf dem Drehpunkt zwischen Musik und Geräusch, Zivilisiertheit und Gewalt balanciert, wo nichts zusammenpasst, aber alles zusammenhängt, wo man sich an Tage erinnert, als «die Musik von den Balkons rundherum vom Lärm gelegentlicher Gewaltakte übertönt wurde»: THE MUSIC FROM THE BALCONIES NEARBY WAS OVERLAID BY THE NOISE OF SPORADIC ACTS OF VIOLENCE.

Gegenwärtig mag Ruschas Unterfangen wie ein eigentlich prämodernes unter postmodernen Bedingungen erscheinen. Aber ich denke, das wird sich mit der Zeit ändern, weil es geprägt ist von einer gewissermassen linguistischen Version von William James' «säuselnd blühendem Pluralismus», der Entfremdung und kognitive Ungewissheit schlicht als Bedingung unserer Existenz akzeptiert und davon ausgeht – auf der Suche, inmitten des vorletzten Chaos makrokosmischer Entropie, nach zahllosen Beispielen mikrokosmischer Information – das zarte Filigran ihrer Brüche und flüchtigen Anklänge nachzuzeichnen, und innerhalb dieses Prozesses eine aufdämmende Vision vom brüchigen Zusammenhang gegenwärtiger Kultur zu schaffen.

Ruscha ist, das muss gesagt sein, mit seiner Post-entfremdungs-Vision nicht allein. Das Motiv taucht immer wieder auf in der Literatur von Los Angeles, einer Stadt, die durchweg als typisches Beispiel für die postmoderne Welt gilt. Ross MacDonalds Detektiv Lew Archer fährt über eine mitternächtliche Autobahn, betrachtet das Lichter-Netz und hat eine Vision von verborgenen Zusammenhängen, zu der TALK RADIO (Sprech-Radio) eine Illustration sein könnte. Und am Anfang von Thomas Pynchons THE CRYING OF LOT 49 steht eine Passage, die als allegorischer Widerhall der konzeptuellen Andeutungen in Ruschas Theorie der Beschreibung gelten könnte, «in der nichts Sichres sein eignes sichres Ich» ist:

«Wie so viele bekannte Orte in Kalifornien war es weniger eine genau abgegrenzte Stadt als eine lose Gruppierung von Konzepten – ganze Trakte nur für Behörden und Banken, Viertel für Warenlager, Silos, Speicher, Einkaufszentren, und jeder Distrikt durchzogen von Zugangsstraßen, die zu seinem eigenen Freeway führten... Sie blickte einen Abhang hinunter ... und sah

EDWARD RUSCHA, THE STUDY OF FRICTION AND WEAR ON MATING SURFACES/
REIBUNG UND VERSCHLEISS AUF KOMBINIERTEN FLÄCHEN, 1983,
OIL ON CANVAS/ ÖL AUF LEINWAND, 84 x 138 "/213 x 350,5 cm.



genau auf ein weites Feld von Häusern hinunter... und sie erinnerte sich, dass sie einmal ein Transistorradio aufgemacht hatte, um eine neue Batterie einzusetzen, bei dieser Gelegenheit hatte sie zum erstenmal einen Schaltplan gesehen. Von ihrem erhöhten Beobachtungspunkt aus sprang ihr jetzt dieser wohlgeordnete, von Strassen durchzogene Häuserhaufen mit derselben unerwarteten und erstaunlichen Klarheit in die Augen wie damals der Schaltplan. Obwohl sie über Radios womöglich noch weniger wusste als über Südkalifornier, war in beiden Fällen in den Mustern, die nach aussen hin sichtbar wurden, ein hieroglyphisch verschlüsselter, aber unzweifelhaft vorhandener Sinn zu erkennen, eine feste Entschlossenheit zur Kommunikation. Für das, was der gedruckte Schaltplan ihr hätte mitteilen können, schienen keine Grenzen festgesetzt zu sein...; und so kam es, dass sie gleich in ihrer ersten Minute in San Narciso wie ein Blitz aus heiterem Himmel eine Erkenntnis traf... sie und der Chevy schienen im Zentrum eines sonderbaren, beinahe weihevollen Augenblicks geparkt zu haben. Es kam ihr vor, als würden über irgendeine andere Frequenz... Worte zu ihr herüberkommen. Sie dachte an Mucho... war es etwas

Ähnliches, das er empfand, wenn er... die nächste Platte mit Bewegungen ansagte, die so durch-ritualisiert waren wie die heiligen Gesetze, nach denen ein Priester SalböI, Weihrauchfass und Abendmahlskelch handhabt, und die dennoch der Stimme, den Stimmen, der Musik, der von ihr eingehüllten Botschaft angepasst waren, von ihr durchdrungen waren, genau wie all die Gläubigen, für die jene Botschaft bestimmt war.»

(Übersetzung: Nansen)

F U S S N O T E N

1) Ruscha gesteht, ehrlich darüber verunsichert zu sein, «wie gross» Gegenstände in Kunstwerken erscheinen sollen. Eine seiner Methoden, mit diesem Problem umzugehen, war, alle Gegenstände der Erscheinungswelt in Originalgrösse wiederzugeben (Äpfel, Oliven, Amphetamine, Murmeln, Kugeln etc.). Diese Tatsache scheint zu bestätigen, dass alle Bilder mit Nicht-Originalgrösse-Gegenständen einem verbalen Vorwand entspringen. Die Nicht-Originalgrösse-Abbildung des «Spam»-Markenzeichens im Bild ACTUAL SIZE (Originalgrösse) entspringt natürlich einer visuellen Absicht, aber das präsentiert sich direkt auf der Leinwand.

2) Falls ich Ruschas Werk tatsächlich eine moralische Ursächlichkeit unterschieben wollte, dann wäre es jene evangelistische Bemühung, jene kulturellen und linguistischen Mechanismen aufzuzeigen, welche transzendentale Gefühle umwandeln zu Hoffnungen auf Säkularisierung solcher Gefühle, ohne diese als solche jedoch anzuzweifeln. Ich glaube, es ist dieser Instinkt, der das Werk gleichzeitig so angenehm, so interessant, so mysteriös erscheinen lässt wie die Dynamik des Alltagslebens und auch genauso prächtig, so leer, so elegant wie der Traum einer Religion – dessen Implikation nicht VOX POPULI VOX DEI wäre, sondern im Sinne Walt Whitmans seine Umkehrung: Die Stimme Gottes ist die Stimme des Volkes.

THE MUSIC
FROM THE
BALCONIES
NEARBY
WAS OVERLAID
BY THE NOISE
OF SPORADIC
ACTS OF
VIOLENCE

EDWARD RUSCHA, *MUSIC FROM THE BALCONIES.../*
DIE MUSIK VON DEN BALKONEN RUNDHERUM WAR VOM LÄRM GELEGENTLICHER GEWALTAKTE ÜBERTÖNT, 1984,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 99 x 81" / 251,5 x 205,7 cm.