Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood

Artikel: Ed Ruscha's modern language = Die Sprache der Moderne bei Ed Ruscha

Autor: Singerman, Howard / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679973

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: 07.01.2026

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

HOWARD SINGERMAN

Ed Ruscha's Modern Language

Ed Ruscha's interest in the place and placing of language was visible from the start, from the red capital E in the upper left-hand corner of his curious 1959 self-portrait; that is where the reader starts as well. The painting, or at least the name on it, moves us from left to right along the bottom half, across the letters R-U-S in black to a red C. A black arrow squeezed between the C and the painting's right edge directs our vision up along the curve of the C, to the letter A and then to H. Reversing those last two letters, spelling Ruscha's name properly, that is something we do at a different moment or if at the same time then perhaps in a different space. Proper nouns, the names of people or places, figure in Ruscha's earliest paintings in a way they no longer do; most of the words Ruscha has used since the mid-sixties are common nouns, even his phrases speak generally. But early on in SWEETWATER and DUBLIN, both from 1960, and BOX SMASHED FLAT (1961) the names of southern towns are carefully rendered in commercial typeface. "Sweetwater" and "Dublin," printed with commas to make clear their geographic designations—the commas call out for a state, for Tennessee and Georgia, respectively—, are rendered in a handsome serif type. The names run like captions beneath paintings, or beneath passages that could stand on their own as paintings: thick, dragged horizontal swathes span the top of SWEETWATER; a hand-painted pop version of an earlier wood and newspaper collage sits at the center of Dublin. Vicksburg is written beneath the flattened hand-painted Sunmaid raisin box that gives BOX SMASHED FLAT its title; it is rendered in a quicker typeface, a three-dimensional shadow style, but its crisp pop illusion is muddied by the paint Ruscha has washed over it.

Perhaps the problem with places like Vicksburg and Sweetwater was that they were too private and too much about somewhere else to sit where Ruscha needed them to sit. Like the paintings they accompanied, the names were too painterly, filled with a "longing inspired... by the places for which they stood." Marcel Proust wrote of place names and their haunting difference in decidedly painterly terms; against the stark, flattened clarity of words, place names offered "a confused picture," an image tinted by the sound, the resonance of the name, drawing from the "brightness or darkness of (its) tone, the color in which it is uniformly painted."[1] Proust's tenebrist color field emerging from the play of light and dark could be stretched to describe Ruscha's own early pictures, the gestural chiaroscuro of E. RUSCHA, the heavily modeled abstract expressionist slabs in SWEETWATER. But E. RUSCHA and SWEETWATER are late in the day; as Yves-Alain Bois writes "By 1960 Abstract Expressionism had become a cliché ... the 'push-pull' had indeed become a slogan."[2] Bois has written on Ruscha's art historical problem on Ruscha's own terms, using the kind of language Ruscha would use to replace the proper noun. Quite consciously, I would imagine, Bois has given Ruscha his formula: From the mid-sixties onwards, Ruscha would use the flat, prosaic language of clichés and slogans to do the work of pictorial organization or, since it is language we are speaking of, of articulation. His push and pull is no longer a

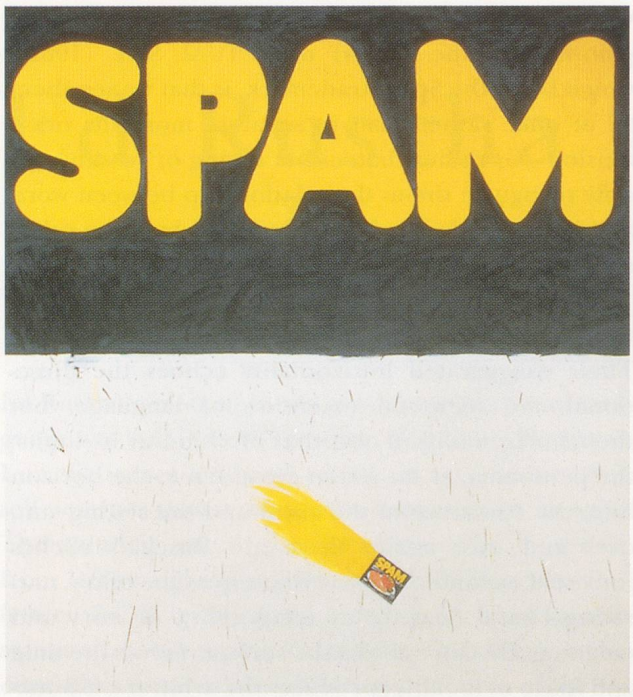
HOWARD SINGERMAN teaches art history at the University of Virginia, and he is author of *Art Subjects: Making Artists in the American University* (Berkeley: University of California Press, 1999).

negotiation between surface design and pictorial depth or between illusion and reality, the old formula for the tautness of the picture plane. Rather it negotiates between language and the time of writing and the space of seeing. And it renders not tautness, the breathing flatness of the modernist picture plane; but blankness, a term that implicates both image and language, both stares and verse.[3)]

A number of theorists have described the division between image and language, the split with which Ruscha plays, and have asserted its necessity for the project of modernist painting. There is, to pick a familiar example, Rosalind Krauss's argument that the ubiquitous modernist grid emblematizes "modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse,"[4)] precisely as it forms the basic vocabulary of the "language of vision" or the "grammar of art," to borrow a couple of titles from those books on modern design that educated young artists of Ruscha's generation. Clearly, from the beginning, from the upper left-hand corner of E. RUSCHA, Ruscha has refused the absolute separation that the grid stands for, the pretense of seeing before or beyond language, of vision as innocence or transcendence. He understood early on what modernism's critics have since argued, that language orders and paces the scene of vision and the project of painting. Still, Ruscha is a painter, even, I would argue, a kind of modernist one—and it is language, and the direction and temporality of reading as a discrete activity, that allows him to be one. Language answers the question of composition, a question he takes seriously, unlike most post-abstract expressionist painters, but it answers the question differently. Ruscha, whose design skills are often noted, inverts the lessons of graphic design taught as the grammar of vision. In those books, and in Chouinard's classrooms, it was the foundational, gridded order of vision that determined the place and order of language; words were innocent. In Ruscha's work, it is language that determines and orders—temporally, narratively—the progress of vision. Ruscha didn't paint trademarks for very long; his best known and most effective ones are scenes rather than labels, attached to buildings or set in a landscape, in representational space, however schematic. The problem with the early logo paintings like ANNIE (several paintings in the sixties) or ACTUAL SIZE (1962), which bears the Spam trademark, is that we see them all at once rather than in separate moments or in tension—or rather than either seeing or reading, we only recognize them: the relationship between word and image is given, already designed by some other expert in the language of vision.

Ruscha plays the push and pull of slogans best, I think, in the horizontal paintings of the eighties. Their exaggerated horizontality echoes the directional and temporal extension of language, but their horizontality is also that of vision at its limits: the panorama, as far as the eye can see: the horizon line, the curvature of the earth and the setting sun, over and over again, these are Ruscha's clichés for visual expanse. We read one across the other, narrating lateral distance as temporality, as story and meaning. Distance across the surface, across the time and space of looking, produces the arbitrary, if punctual, randomness of disaster in THREE MURDERS (1981), and the security and seclusion of home in WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISONS—HOME (1980). These stories are schematic, of course, but then, schematically and structurally, all narrative is the traversing of space, the crossing of a frontier we imagine as being temporal. Reading left to right, we read through wolves, disease, and other calamities, ending up at home, at a vanishing point that rests on the side of language and in the space of plot, as narrative outcome or climax. The long form of THERMOMETERS SHOULD LAST FOREVER (1976) leads us somewhere else. The title phrase, hand printed in the same small letters that Ruscha uses in most of the horizontal pictures, is nestled between two low hills in the setting sun, like a cartoon echo perhaps repeated from afar. It reverberates softly from where the sun is setting, from what should be the picture's vanishing point, but reading shifts the space we measure. The print doesn't pull us up to a literal surface against a depicted depth—the task of Cubist script—but changes the vanishing point from the blushing indistinctness of atmospheric perspective to the blankness of meaning, a setting elsewhere.

It is the place of language that structures Ruscha's paintings, rather than any particular phrase, even



EDWARD RUSCHA, ACTUAL SIZE, 1962, oil on canvas, 72 x 67" / LEBENSGROSS, Öl auf Leinwand, 182,9 x 170,2 cm. (PHOTOS: PAUL RUSCHA)

one as curious as "thermometers should last forever." That is the lesson of the late-eighties silhouette paintings, of a work like DRUGS, HARDWARE, BARBER, VIDEO (1987), with its vertical rank of blank white rectangles, empty shopping center signs. Even in its absence, precisely as absence or displacement, language is Ruscha's figure; it is where we look, but not quite what we look at. Ruscha's writing is a lesion, a blind spot in the picture that constructs the order of vision. It is, to borrow Michael Fried's description of Jackson Pollock's cutouts, "literally where we don't see... a kind of blind spot, a kind of defect in our visual apparatus."[5] This is most curiously the case in those pictures that seem to be only words, simply placards, Ruscha's works on paper of the first half of the seventies. Most are made with powdered pastel, but others are with gunpowder or spinach, onion, lettuce or carrot juice, choices that might not be only idiosyncratic or merely ironic—jokey California conceptualism. His archly and exaggeratedly made surfaces work to secure a continuous visual field, a ground that doesn't disappear under his figures of speech, that isn't made invisible by language—indeed, language, the odd items listed on the gallery wall, is part of what holds the surface together. Against that ground, and from somewhere beneath it, the words in works like THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED (1976) are simply and literally the absence of pigment. They are, again, "literally where we don't see," even if it goes as far as to say that Ruscha's words lie "somewhere within our own eyes." Fried's description might help to recast the problem of these works: The problem of drawing, of figuring, was central to painting after abstract expressionism, as an answer to its clichés. There is, as Frank Stella famously complained, insisting that he did not draw white pinstripes, but painted black paintings, "a distinction between what any artist DOES and what he does NOT do."[6]

Place names have returned quite insistently in Ruscha's most recent works. In the largest of the Metro Plot paintings of 1998, Los Angeles street names march in ranks against an alpine landscape. The word Alvarado in large sans serif type extends nearly the full height of ALVARADO TO DOHENY's right edge; following it as if running east to west, and hanging just off the canvas's top edge above a sharply triangular mountain peak, come the names of the major east-west cross streets of the mid-Wilshire corridor, in regularly decreasing scale: Hoover, Vermont, Western, Rossmore... to La Cienega, Robertson, and Doheny. This is Los Angeles's regularized and motorized landscape, or a curiously and fittingly blank evocation of it, but Ruscha evokes another locale as well: Tomlinson Court Park, a park in Brooklyn, and one of Stella's black paintings of 1959. With the flattening regularity of the type, the obviousness of its repetitions, and the ordered rate of its shrinkage, all rhymed and backstopped by the wall mural image, Ruscha "forces illusionistic space out of the painting at a constant rate"—which is how Stella described what he was after in the black paintings.[7] I could say that allusionistic space is forced out as well, that the paintings are no more about Los Angeles than TOMLINSON COURT PARK is about Bedford-Stuyvesant, but that seems only partly right.

I have come to a place where I could say that Ruscha's paintings are modernist paintings; I've tried to make the case that Ruscha knows and works the lessons and questions of modern painting, and has for a long time. Blankness is, after all, one way to secure a measure of specificity, of autonomy. But in order to state even that, Ruscha's paintings must be non-identical, not quite themselves; in this they are quite unlike Stella's and more like language. Ruscha's paintings need to be about something the way that language is; that is the way they are ordered and timed. And they need to be about somewhere so that they can be pulled from it, emptied out; so we can still feel the hollow. Pictorial illusion and the allusions of place in Ruscha's paintings have always stayed on the surface; beneath them, the hollow echo of language is the space that opens in their stead.

1) Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, vol. 1, trans. C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin (New York: Random House, 1981), p. 421. Ruscha's representational images from the mid-sixties—L.A. apartment buildings, birds, bowling balls, pills, etc. are all common nouns, generic and typical—and they are like the mere words Proust contrasts to his moodily colored place names. Words present "a little picture of things, clear and familiar, like pictures hung on the walls of schoolrooms... things chosen as typical of everything else of the same sort."
2) Yves-Alain Bois, *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969* (New York: Rizzoli International, in association with Gagosian Gallery, 1993), p. 28.
3) Credit should go to Peter Plagens for raising the issue of Ruscha's blankness, as well as for arguing his serious relationship to modern painting, in "Ed Ruscha, Seriously," in: *The Works of Edward Ruscha* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1982), pp. 32–40.
4) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986), p. 9.
5) Michael Fried, *Three American Painters* (Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, Harvard University, 1965), p. 17.
6) Frank Stella, in: William S. Rubin, *Frank Stella* (New York: Museum of Modern Art, 1970), p. 18.
7) Ibid., p. 22.

EDWARD RUSCHA, WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISONS—HOME, 1980, oil on canvas, 22 x 80" / WÖLFE, EXPLOSIONEN, KRANKHEIT, GIFTE – ZUHAUSE, Öl auf Leinwand, 55,9 x 203,2 cm.

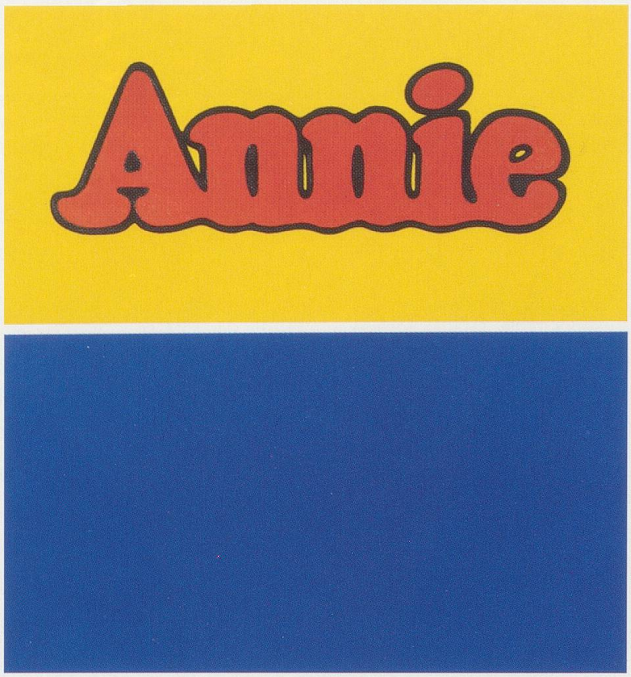
HOWARD SINGERMAN

Die Sprache der Moderne bei Ed Ruscha

Ed Ruschas Interesse für den Stellenwert und die Verwendung der Sprache lag von Anfang an offen zutage, seit dem grossen roten E in der oberen linken Ecke seines merkwürdigen Selbstporträts von 1959; auch beim Lesen beginnt man in dieser Ecke. Das Bild oder wenigstens der Name darauf führt uns von links nach rechts, der unteren Hälfte entlang über die schwarzen Buchstaben R, U, S zu einem roten C. Ein schwarzer Pfeil, der zwischen das C und den rechten Rand des Bildes gedrängt ist, lenkt den Blick entlang dem Bogen des C wieder hinauf zu den Buchstaben A und H. Das Vertauschen dieser beiden Buchstaben und das richtige Buchstabieren von Ruschas Namen ist etwas, was wir zu einem anderen Zeitpunkt tun – oder, falls wir es doch zur gleichen Zeit tun, so an einem anderen Ort. Eigennamen, Namen von Leuten oder Orten, spielen in Ruschas frühen Bildern, anders als heute, eine wichtige Rolle; die meisten Wörter, die Ruscha seit Mitte der 60er Jahre verwendet hat, sind einfache Substantive, auch die Formulierungen sind allgemein gehalten. Aber früher, in SWEETWATER und DUBLIN (beide 1960) oder in BOX SMASHED FLAT (Flach geschlagene Schachtel, 1961), sind die Namen der Orte in den Südstaaten sorgfältig und in einer in der Werbung gängigen Schrift wiedergegeben. «Sweetwater» und «Dublin» – mit nachfolgendem Komma gedruckt um ihre geographische Bedeutung zu unterstreichen (die Kommas schreien förmlich nach der Ergänzung durch den Bundesstaat, Tennessee bzw. Georgia) – sind in einer schönen Schrift mit Serifen gesetzt. Die Namen laufen wie Legenden unter den Bildern oder unter Übergangszonen entlang, die als eigenständige Bilder bestehen könnten: Dichte, langgezogene horizontale Streifen durchqueren den oberen Teil von SWEETWATER; eine von Hand gemalte Popversion einer früheren Holz- und Zeitungscollage befindet sich in der Mitte von DUBLIN. «Vicksburg» steht unter der plattgedrückten, handbemalten Rosinenschachtel, die BOX SMASHED FLAT seinen Namen gab; es ist in einem dynamischeren Schrifttypus wiedergegeben, einem dreidimensionalen, schattierten Stil, dessen frischer, poppiger Eindruck jedoch durch die Farbe gedämpft wird, die Ruscha darüber gewischt hat.

Vielleicht lag das Problem von Orten wie Vicksburg und Sweetwater darin, dass sie zu persönlich waren, zu sehr von einem Anderswo handelten um schön stillzuhalten, wo Ruscha sie haben wollte. Wie die Bilder, die sie begleiteten, waren die Namen zu malerisch, zu sehr erfüllt von einer «Sehnsucht, welche ihnen die Orte eingaben, für die sie standen». Marcel Proust schrieb über Ortsnamen und die ihnen innewohnende Differenz in einer der Malerei entliehenen Sprache: Gegenüber der entschiedenen Deutlichkeit anderer Wörter, lieferten Ortsnamen «ein unbestimmteres Bild, das sich aus ihrem lebhaften oder dumpfen Klang in einer Tönung färbt, in der es dann durchweg gehalten ist...».[1] Man könnte Prousts dämmriges Farbfeld, das aus dem Spiel zwischen Licht und Dunkel hervorgeht, etwas stra-

HOWARD SINGERMAN lehrt Kunstgeschichte an der University of Virginia und ist Autor des Buches *Art Subjects: Making Artists in the American University* (University of California Press, Berkeley 1999).

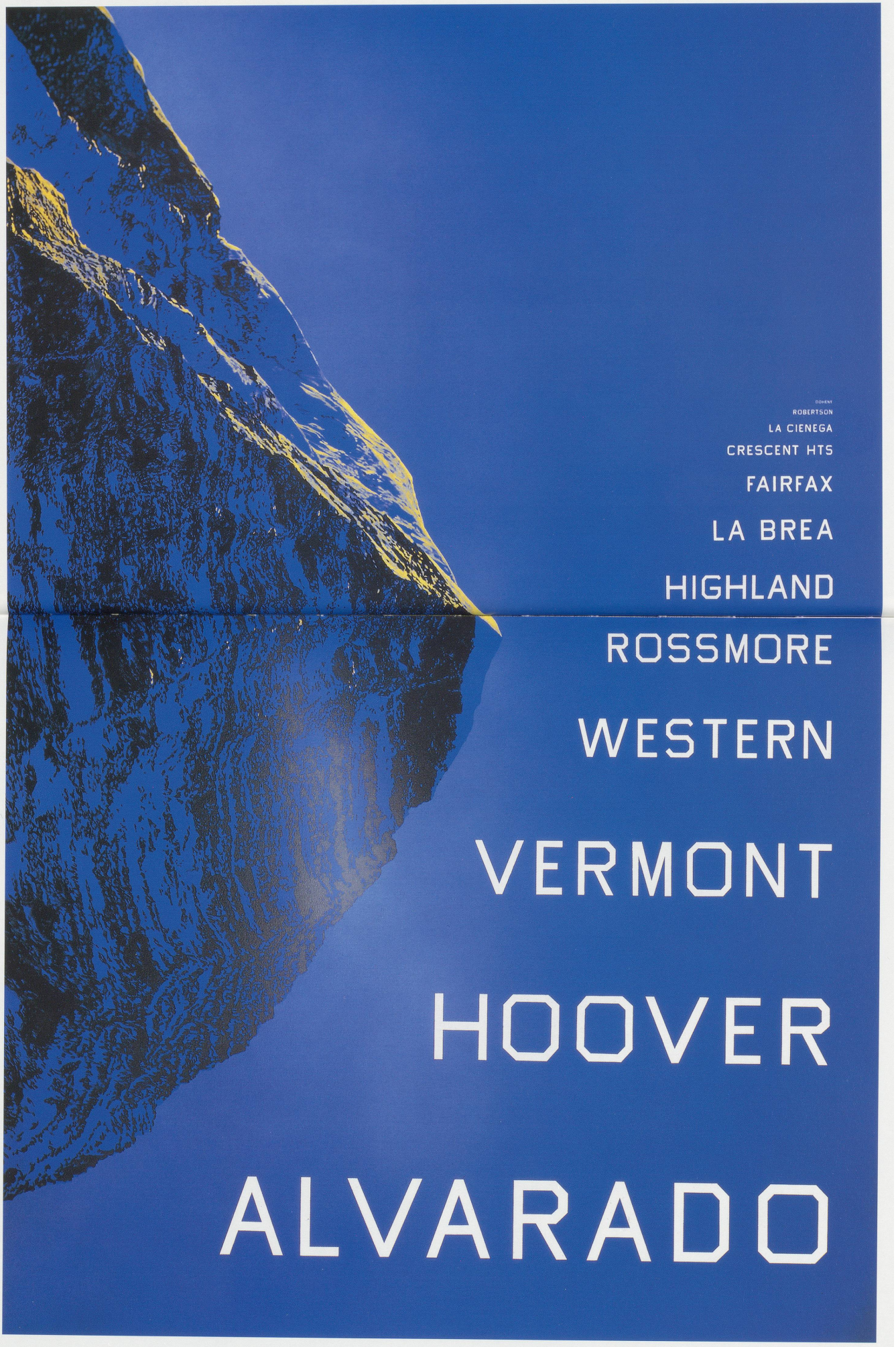


EDWARD RUSCHA, ANNIE, 1962,
oil on canvas, 67 x 72" / Öl auf Leinwand, 170,2 x 182,9 cm.
(PHOTO: PAUL RUSCHA)

pazieren um damit Ruschas eigenes Farbfeld in jenen frühen Bildern zu beschreiben, das gestische Clairobscur von E. RUSCHA, die betont herausgearbeiteten, abstrakt expressionistischen Balken in SWEETWATER. Aber E. RUSCHA und SWEETWATER sind verspätete Nachzügler; wie Yves-Alain Bois in einer der stärksten Interpretationen von Ruschas Werk überhaupt über den Künstler schreibt, «um 1960 war der Abstrakte Expressionismus bereits ein Klischee... ja, das *push-and-pull* war zum Slogan verkommen.»[2] Bois beschrieb Ruschas kunsthistorisches Problem mit denselben Begriffen, in denen der Künstler es dann auch anging, mit genau jener Sprache, die dieser schliesslich an die Stelle der Eigennamen setzte. Ich nehme an, Bois hat Ruscha seine Formel ganz bewusst zugesteckt. Ab Mitte der 60er Jahre wird Ruscha die platte, prosaische Sprache der Klischees und Slogans als Mittel zur Bildorganisation einsetzen oder, da wir von Sprache reden, als Mittel zur Artikulation. Bei seinem *push-and-pull* geht es nicht mehr um die Differenz zwischen Oberflächengestaltung und malerischer Tiefenwirkung, Illusion und Realität beziehungsweise um die alte Formel für die Spannungen der Bildfläche. Es geht vielmehr um die Differenz zwischen der Sprache, der Zeit des Schreibens und dem Raum des Sehens. Und es erzeugt nicht den Eindruck des Gespanntseins oder der atmenden Flachheit der modernen Bildebene, sondern Ausdruckslosigkeit, ein Begriff, der beides einschliesst: Bild und Sprache, Blicke und Dichtung.[3]

Eine Reihe von Theoretikern haben die Differenz von Bild und Sprache beschrieben, die Kluft, mit der Ruscha spielt, und haben deren Bedeutung für die Idee der modernen Malerei betont. Da ist, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, Rosalind Krauss' Aussage, dass das sich überall gleichende Grundmuster der Moderne ein Sinnbild sei für die Absicht der modernen Kunst zu schweigen und für ihre Ablehnung von Literatur, Narration und Diskurs,[4] gerade wenn es das Grundvokabular einer «Sprache des Sehens» hervorbringt oder eine «Grammatik der Kunst», um nur einige Titel von Büchern zu nennen, die in der Ausbildung junger Künstler in Ruschas Generation eine Rolle spielten. Ruscha hat eindeutig und von allem Anfang an (seit der oberen linken Ecke von E. RUSCHA) die diesem Muster entsprechende, absolute Ablösung verweigert, dieses so Tun, als ob es ein Sehen vor oder jenseits der Sprache gäbe, ein Sehen in Unschuld oder Transzendenz. Früh hat er verstanden, worüber die Kritiker der Moderne seither gestritten haben, dass es die Sprache ist, die das Gesichtsfeld und die Idee der Malerei strukturiert und ausmisst. Ruscha ist nach wie vor und ganz offensichtlich ein Maler, ich würde sogar sagen eine Art moderner Maler – und es ist die Sprache, die Gerichtetheit und Zeitlichkeit des Lesens als erkennbare Tätigkeit, eine eigene Zeit innerhalb der Bilder, welche ihm erlaubt dies zu sein. Die Sprache beantwortet die Frage der Komposition, eine Frage, die Ruscha, anders als die meisten post-abstrakt-expressionistischen Maler, ernst nimmt, aber die Sprache beantwortet diese Frage auf andere Art. Ruscha, dessen gestalterische Fähigkeiten oft hervorgehoben werden, verkehrt die Lehren der graphischen Gestaltung, wie sie als Grammatik des Sehens verkündet

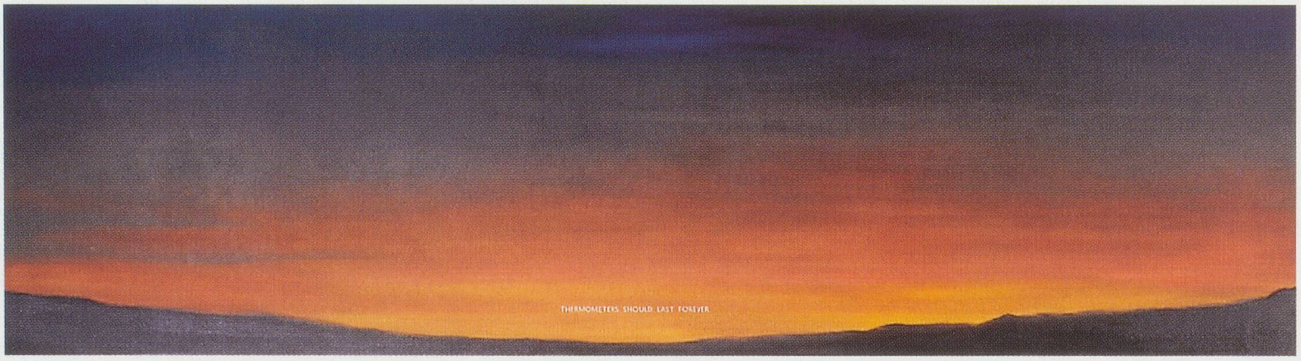
EDWARD RUSCHA, ALVARADO TO DOHENY, 1998, acrylic on canvas, 70 x 80" /
ALVARADO BIS DOHENY, Acryl auf Leinwand, 177,8 x 274,3 cm. (PHOTO: PAUL RUSCHA)

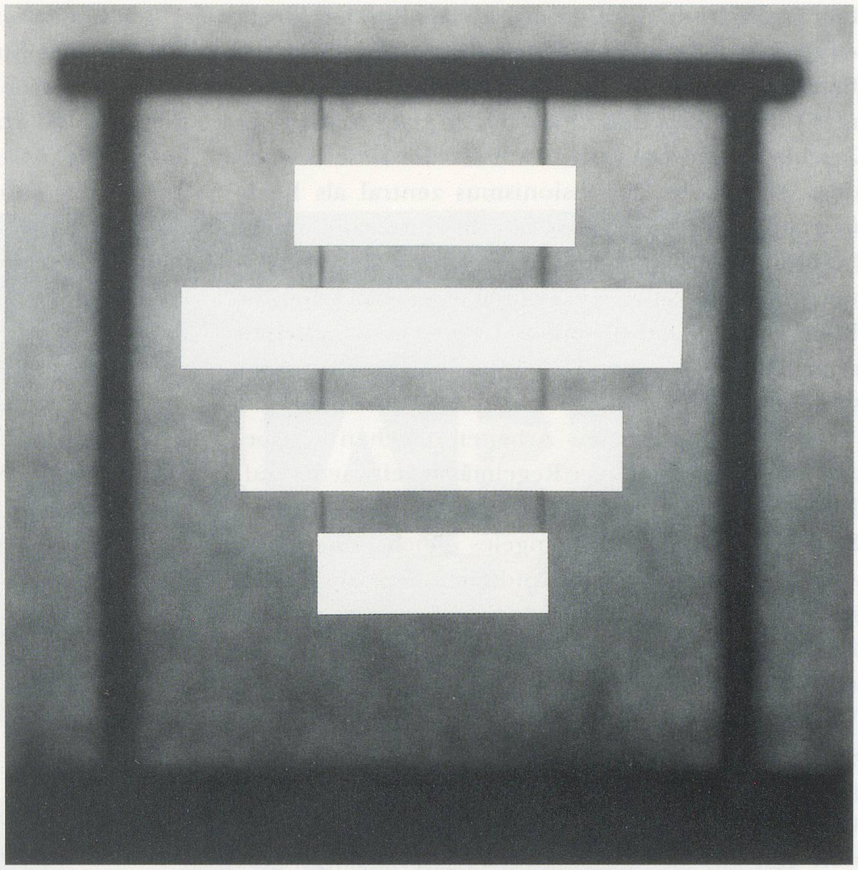


wurden, in ihr Gegenteil. In jenen Büchern und in Chouinards Klassenzimmern war es die dem Grundraster entsprechende Sehweise, welche Ort und Ordnung der Sprache bestimmte; Wörter waren unschuldig. In Ruschas Werk ist es die Sprache, welche dem Sehen die Richtung weist und ihm eine zeitliche und narrative Ordnung verleiht. Ruscha hat nur für kurze Zeit Markenprodukte gemalt; die besten und wirkungsvollsten glichen dabei eher Szenen als Etiketten, die einem Gebäude oder einer Landschaft, einem, egal wie schematisch, in jedem Fall repräsentativen Ort oder Raum zugeordnet wurden. Die Schwierigkeit mit den frühen Logo-Bildern wie ANNIE (mehrere Bilder aus den 60er Jahren) oder ACTUAL SIZE (1962), welches einen tatsächlichen Markennamen («Spam», ein bekanntes Büchsenfleisch) zeigt, ist, dass wir sie meist alle zusammen sehen, statt einzeln zu verschiedenen Zeitpunkten und in verschiedenen Situationen – oder aber wir sehen und lesen sie weniger, als dass wir sie wiedererkennen: Die Beziehung zwischen Wort und Bild ist vorgegeben, wurde bereits von einem anderen Experten in Sachen Bildsprache festgelegt.

Das Spiel mit der Ambivalenz der Slogans (jenes *push-and-pull*) gelingt Ruscha, glaube ich, am besten in den horizontalen Bildern der 80er Jahre. Ihre übertriebene horizontale Ausdehnung widerspiegelt die richtungweisende und zeitliche Ausdehnung der Sprache, aber diese Dehnung ist auch eine des Sehens, das umfassende Panorama, so weit eben das Auge reicht: die Horizontlinie, die Erdkrümmung, die untergehende Sonne, immer und immer wieder dienen sie Ruscha als Klischee für die Weite des Sehens, des sichtbaren Raums. Wir lesen das eine durch das andere hindurch, entziffern räumliche Entfernung als Zeitlichkeit, verstehen sie als Erzählung und Bedeutung. Die Entfernung auf der Oberfläche, durch Zeit und Raum des Sehens hindurch, erzeugt, wenn auch nur punktuell, die willkürliche Zufälligkeit der Katastrophe in THREE MURDERS (Drei Morde, 1981) und das Geborgene und Private des Zuhause in WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISONS—HOME (Wölfe, Explosionen, Krankheit, Gifte – Zuhause, 1980). Diese Geschichten sind natürlich nur Schemen, aber trotzdem bewegt sich jede Erzählung, schematisch und ihrer Struktur nach, im Raum und überschreitet eine Grenze, die wir uns als zeitliche vorstellen. Wenn wir von links nach rechts lesen, lesen wir von Wölfen, von Krankheit und anderem Unheil und enden beim Zuhause, einem Fluchtpunkt, der neben der Sprache und im Bereich der Handlung liegt, ein erzählerischer End- oder Höhepunkt. Die langgezogene Form von THERMOMETERS SHOULD LAST FOREVER (Thermometer sollten ewig halten, 1976) führt uns woandershin. Der Satz, der dem Bild den Titel gibt – von Hand gedruckt in denselben kleinen Buchstaben, die Ruscha in den meisten dieser horizontalen Bilder verwendet –, schmiegt sich zwischen zwei flache Hügel im Sonnenuntergang, ähnlich dem weit weg widertönenden Echo in einem Cartoon vielleicht. Es widerhallt leise aus dem Sonnenuntergang heraus, von dort, wo eigentlich der Fluchtpunkt des Bildes liegen sollte, aber das Lesen verschiebt den Raum, in dem wir uns bewe-

EDWARD RUSCHA, THERMOMETERS SHOULD LAST FOREVER, 1977, oil on canvas, 22 x 80" / THERMOMETER SOLLTEN EWIG HALTEN, Öl auf Leinwand, 55,9 x 203,2 cm.





EDWARD RUSCHA, DRUGS, HARDWARE, BARBER, VIDEO, 1987, acrylic on canvas, 72 x 72" / DROGEN, HARDWARE, BARBIER, VIDEO, Acryl auf Leinwand, 182,9 x 182,9 cm. (PHOTO: PAUL RUSCHA)

gen. Die gedruckten Lettern versetzen uns nicht auf die buchstäbliche Oberfläche gegenüber der abgebildeten Raumtiefe – was die Aufgabe der Schrift im Kubismus war –, sondern verschieben den Fluchtpunkt auf uns, weg von der rötlichen Unbestimmtheit der atmosphärischen Perspektive auf die blanke Leere der Bedeutung, einen Untergang an einem anderen Ort.

Es ist die Platzierung der Worte, die die Struktur von Ruschas Bildern bestimmt, mehr als irgendein besonderer Ausdruck, und sei er so merkwürdig wie «Thermometers should last forever». Das ist die Lektion, die uns die Silhouetten-Bilder der späten 80er Jahre erteilen, etwa ein Werk wie DRUGS, HARDWARE, BARBER, VIDEO (Drogen, Hardware, Barbier, Video, 1987) mit seiner vertikalen Reihe weisser Rechtecke, leeren Schildern von Einkaufszentren. Selbst wo sie abwesend ist, ja gerade in ihrer Abwesenheit oder ausserhalb des gewohnten Kontextes, setzt Ruscha auf die Sprache; sie ist, worauf sich der Blick richtet, aber nicht wirklich, was wir anschauen. Ruschas Schriftzüge sind Verletzungen oder Schrammen, blinde Flecke im Bild, die ihm seine visuelle Struktur verleihen. Die Sprache ist (um einen Ausdruck von Michael Fried für Jackson Pollocks *cutouts* zu verwenden), «buchstäblich dort, wo wir nicht sehen… eine Art blinder Fleck oder ein Defekt unseres Sehapparates».[5] Das trifft auf merkwürdigste Weise auf all jene Bilder zu, die nur aus Wörtern bestehen, die nichts als gemalte Schilder zu sein scheinen, wie Ruschas Arbeiten auf Papier der ersten Hälfte der 70er Jahre. Die meisten sind in reinem Pastell, manche aber sind mit Schiesspulver oder Spinat, mit Zwiebel-, Lattich- oder Karottensaft gemalt, Materialien, deren Wahl vielleicht mehr als nur eine exzentrische oder ironisch-scherzhafte Spielart kalifornischer Konzeptkunst ist. Seine irritierend und übertrieben ausgearbeiteten Oberflächen sorgen für die Kontinuität des Blickfelds, sie schaffen einen Grund, der hinter den Redewendungen nicht einfach verschwindet, der nicht ausgelöscht wird von der Sprache – die Sprache, diese seltsamen an den Wänden der Galerie aufgelisteten Dinge, ist es zum Teil gerade, was die Oberfläche zusammenhält. Auf diesem Grund und von einem Ort stammend, der dahinter liegt, bestehen die Wörter in Werken wie THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED (Jene unter uns, die in zweiter Reihe geparkt haben) buchstäblich einfach aus der Abwesenheit von Farbpigment. Wiederum sind sie «buchstäblich dort, wo wir nicht sehen», obwohl es

hier übertrieben wäre, zu sagen, dass Ruschas Worte «irgendwo in unseren eigenen Augen» lägen. Frieds Beschreibung könnte uns dabei helfen, die Problematik dieser Arbeiten zu verstehen: Das Problem des Zeichnens und Darstellens war für die Malerei nach dem Abstrakten Expressionismus zentral als Reaktion auf dessen Klischees. Es gibt laut Frank Stellas berühmter Klage, als er darauf bestand, dass er nicht weisse Nadelstreifen gezeichnet, sondern schwarze Bilder gemalt habe, «einen Unterschied zwischen dem, was ein Künstler TUT, und dem, was er NICHT tut».[6)]

In Ruschas jüngsten Arbeiten tauchen Ortsbezeichnungen mit einiger Regelmässigkeit wieder auf. Im grössten der Metro-Plot-Bilder von 1998 nehmen Strassennamen von Los Angeles gleich reihenweise Aufstellung vor einer Berglandschaft. Das Wort «Alvarado» in grosser serifenloser Schrift nimmt vertikal fast die ganze Höhe von ALVARADO TO DOHENY's rechtem Bildrand ein; als liefen sie von Osten nach Westen, und vom oberen Leinwandrand über einem spitzen, dreieckigen Berggipfel herunterhängend folgen direkt anschliessend die Namen der wichtigeren Ostwest-Querstrassen durch den Mid-Wilshire-Korridor, und zwar in regelmässig abnehmender Grösse: Hoover, Vermont, Western, Rossmore ... bis zu La Cienega, Robertson und Doheny. Das ist die reglementierte, autogerechte Landschaft von Los Angeles oder zumindest eine merkwürdig exakte, entleerte Wiedergabe davon, aber Ruscha beschwört noch eine ganz andere Örtlichkeit herauf: Tomlinson Court Park, ein Park in Brooklyn, und was noch wichtiger ist, eines von Stellas schwarzen Bildern von 1959. Mit der flach wirkenden Regelmässigkeit der Lettern, der Offensichtlichkeit ihrer wiederholten Aufeinanderfolge und ihrem allmählichen Kleinerwerden, unterstützt durch den Wandbildcharakter des Ganzen, vertreibt Ruscha «systematisch den illusionistischen Raum aus dem Bild». – So beschrieb Stella, worum es ihm in seinen schwarzen Bildern ging.[7)] Man könnte sogar sagen, dass er auch den «allusionistischen» Raum (den Raum der Anspielung, den Referenzraum) aus dem Bild treibt, da die Bilder so wenig von Los Angeles handeln wie TOMLINSON COURT PARK von Bedford-Stuyvesant, aber das scheint nur zum Teil zuzutreffen.

Ich bin an einen Punkt gelangt, wo ich schreiben könnte, dass Ruschas Bilder zur Moderne gehören; ich habe versucht darzulegen, dass Ruscha die Lektion und die Fragen der modernen Malerei gelernt hat und kennt, und das schon seit geraumer Zeit. Die Auslassung ist letztlich ein mögliches Mittel um ein gewisses Mass an Genauigkeit und Autonomie zu bewahren. Aber nur schon um diese Möglichkeit zu erhalten müssen Ruschas Bilder nicht-identisch sein, dürfen nicht ganz sich selbst sein; in dieser Hinsicht sind sie ganz anders als Stellas Bilder und sind näher bei der Sprache. Ruschas Bilder müssen von etwas handeln, wie Sprache von etwas spricht; so ist ihre Struktur und ihre Zeitlichkeit beschaffen. Und sie müssen von einem Ort handeln, damit man sie davon wegziehen, entleeren kann, so dass der Hohlraum spürbar wird. Die malerische Illusion und die geographischen «Allusionen» in Ruschas Bildern bleiben immer der Oberfläche verhaftet; hinter ihnen eröffnet das hohle Echo der Sprache den Raum, um den es wirklich geht.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1, übers. v. Eva Rechel-Mertens, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, S. 513. Ruschas repräsentative Bilder ab Mitte der 60er Jahre – Apartmenthäuser in Los Angeles, Vögel, Bowling-Kugeln, Pillen – entsprechen alle einfachen Substantiven, Gattungen oder Typen, und damit exakt jenen Wörtern, die Proust seinen stimmungsgefärbten Ortsbezeichnungen gegenüberstellt. «Die Wörter führen uns von den Dingen ein kleines, deutliches, landläufiges Bild vor Augen, wie man sie an die Wände eines Schulzimmers hängt, um den Kindern zu zeigen, was eine Hobelbank, ein Vogel, ein Ameisenhaufen ist, und zwar in einer Gestalt, die allen der gleichen Art gleichmässig nahe kommt.» Ebenda, S. 512–513.

2) Yves-Alain Bois, *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969, with a Conversation between Edward Hopps and Edward Ruscha*, Rizzoli & Gagosian Gallery, New York 1993, S. 28.

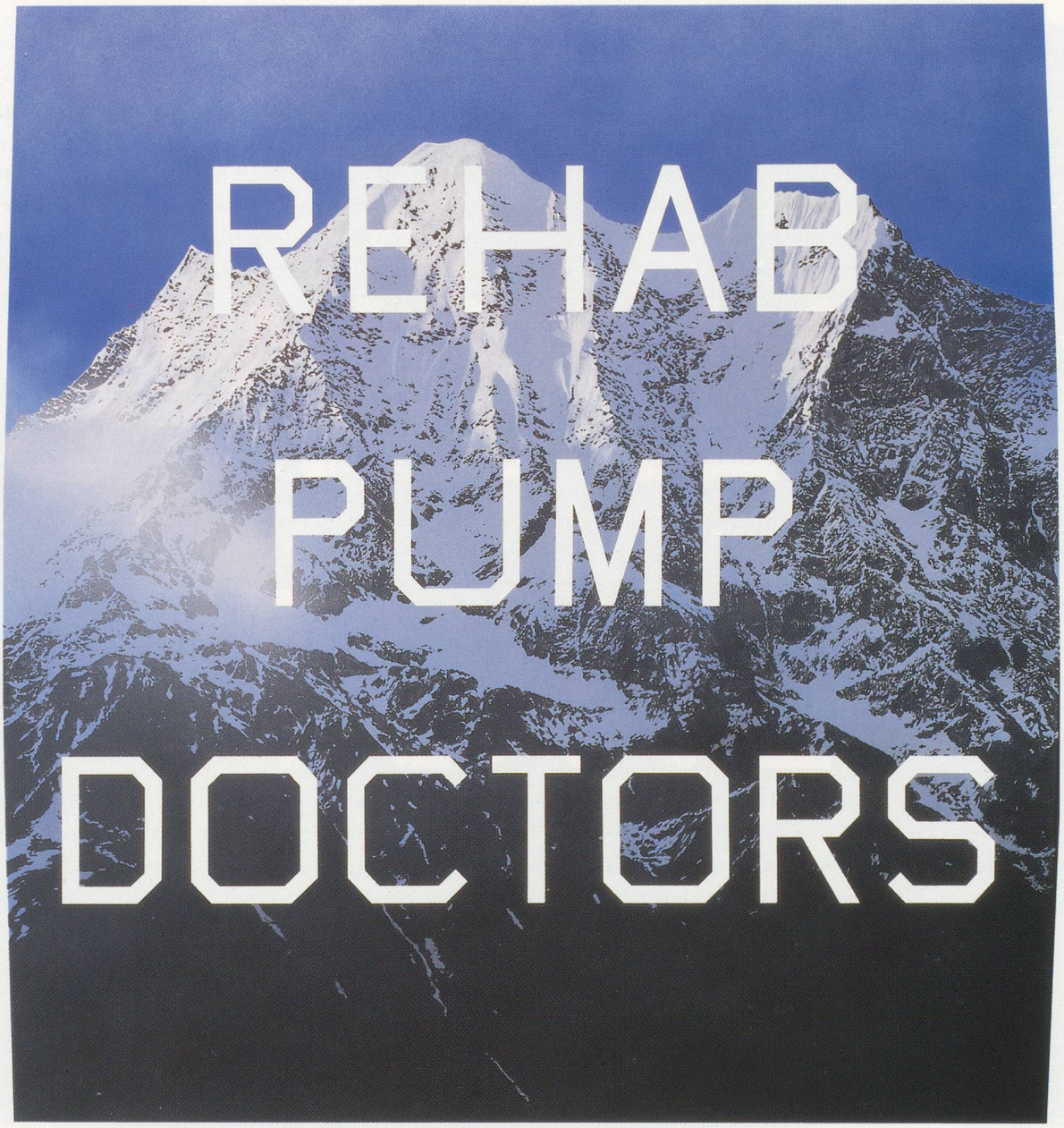
3) An dieser Stelle möchte ich auf Peter Plagens verweisen, der Ruschas «Blankness» zur Sprache gebracht und auch dessen sehr ernsthafte Beziehung zur Malerei der Moderne erörtert hat, vgl. dazu «Ed Ruscha, Seriously», in: *The Works of Edward Ruscha*, San Francisco Museum of Modern Art 1982, S. 32–40.

4) Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Herta Wolf (Hrsg.), übers. v. J. Heininger, Verlag der Kunst, Amsterdam und Dresden 1997.

5) Michael Fried, *Three American Painters*, Fogg Art Museum/ Harvard University, Cambridge, Mass., 1965, S. 17.

6) Stella in: William S. Rubin, *Frank Stella*, Museum of Modern Art, New York 1970, S. 18.

7) Ebenda, S. 22.



EDWARD RUSCHA, REHAB PUMP DOCTORS, 1998, acrylic on canvas, 76 x 72" /
REHA HERZ-SPEZIALISTEN, Acryl auf Leinwand, 193 x 183 cm. (PHOTO: ANTHONY D'OFFAY GALLERY, LONDON)