

4D Licht.
Raum.
Zeit.



Katja Ulbrich

Edward Ruscha

„Als ich zum ersten Mal daran dachte, Künstler zu werden, erschien mir die Malerei in keiner Hinsicht als eine für mich attraktive Ausdrucksform, sondern als obsolet gewordene, archaische Form der Kommunikation ... Ich fand Zeitungen, Zeitschriften, Bücher und Worte wichtiger als die Werke irgendwelcher Maler von Ölbildern.“

Diese Feststellung überrascht, gilt Ruscha doch heute als einer der anerkanntesten zeitgenössischen Maler. Ruscha brachte bei vielen Gelegenheiten seine frühe Faszination für Formen der angewandten Kunst und seine Enttäuschung im Umgang mit der Malerei zur Sprache. Anfänglich überwogen Arbeiten im kommerziellen Bereich, und ernsthafte Ambitionen in Richtung Malerei sind zunächst kaum erkennbar. Allmählich jedoch überwand Ruscha seine Skepsis und entwickelte ein Interesse, das Vokabular der Bildsprache von Typografie, Buchdesign, Film und fotografischer Dokumentation in seine Malerei zu integrieren. Dabei lieferten gerade seine Erfahrungen im Umgang mit kunstgewerblichen Ansätzen sowie seine Abneigung gegenüber einer Laufbahn als etablierter Maler die Voraussetzungen, seine Bedenken zu überwinden und Bilder von überraschender Originalität zu schaffen.

Obwohl er sich von Jugend an zur Kunst hingezogen fühlte, spielten für ihn während seiner in Oklahoma City verbrachten Kindheit eher Zeichentrickfilme, Comics, Kinofilme, Briefmarkensammlungen und Zeitschriften eine Rolle. Ruschas Begeisterung für angewandte Kunst resultiert nicht zuletzt daraus, dass er in seiner Jugend kaum Kunstwerke im Original sah. Die von ihm besuchten Malkurse ebenso wie die kleinen, grobkörnigen Schwarz-Weiß-Reproduktionen, die er in den Kunstzeitschriften und Büchern der High-School-Bibliothek fand, erschienen ihm wesentlich uninteressanter als die lebendigen und leuchtenden Bilder aus der Werbung, die seinen Alltag begleiteten.²

Unmittelbar nach seinem High-School-Abschluss im Jahre 1956 ging Ruscha nach Los Angeles, um eine Ausbildung im Bereich der angewandten Kunst zu beginnen. Er traf genau zum richtigen Zeitpunkt ein: Die Stadt vibrierte vor kreativer Energie, die unterschiedlichsten künstlerischen Ausdrucksformen befruchteten einander, und die traditionelle Hierarchie mit ihrem Vorrang von Malerei und Bildhauerei gegenüber den angewandten Künsten war außer Kraft gesetzt. In dieser Zeit entstand eine neue Galerieszene. Die Galerie Ferus beispielsweise, gegründet von Walter Hopps und Edward Kienholz, eröffnete im März 1957 und wurde bald ein Treffpunkt für die New Yorker Pop-Art-Künstler und eine Anlaufstelle für junge Künstler aus Südkalifornien.³ Ruscha erschien die Vorstellung, etwa als Illustrator bei Walt Disney bzw. in der Filmindustrie Karriere zu machen, genauso verlockend wie eine Zukunft als Maler: „Da gab es eine Unmenge von Möglichkeiten, in der Fotografie, im Zeichentrickfilm ... und in der abstrakten Malerei. Vielleicht ließ sich all dies in einer einzigen Laufbahn mit ...“

der Werte, die eben noch gültig waren, verworfen hat.“⁴

Zweifellos wurde Ruschas Misstrauen gegenüber der Pop-Art bzw. der Malerei überhaupt durch das Beispiel Marcel Duchamps bestärkt. Noch auf der High School hatte Ruscha das Werk des Franzosen in Reproduktionen kennen gelernt. Schon damals „hatte mir Duchamp bewusst gemacht, dass es noch einen anderen Weg gab, die Dinge zu sehen. Das ultimative Mysterium seines Werkes macht letztendlich dessen Bedeutung aus.“⁵ Ganz besonders fühlte sich Ruscha von Duchamps Ready-mades und dem Bild *Die Schokoladenmühle* (1913) angezogen, das er anlässlich einer Retrospektive Ende 1963 im Pasadena Art Museum sah, wo sich die beiden Männer auch persönlich kennen lernten. Für Ruscha war klar, dass Duchamps Werk eine tief greifende Herausforderung gegenüber den überkommenen Werten der Kunst, insbesondere der Malerei, bedeutete. Duchamp erschien ihm als „eine nicht malerhafte Person in einer malerhaften Welt ... Er spielte mit Materialien, die für andere Künstler zu jener Zeit tabu waren, und eine seiner größten Leistungen war es, sich über Konventionen völlig hinweg zu setzen.“⁶

prozesse. Das breite Spektrum von Ruschas Arbeiten führt vor Augen, dass er sich zu Recht dagegen verwahrt, ihn lediglich als Maler und Pop-Art-Künstler zu klassifizieren. In den späten sechziger Jahren begriff man ihn darüber hinaus auch als Buchkünstler, Konzeptkünstler, Filmmacher, Grafikdesigner, Fotokünstler, Prozesskünstler und Maler. Folge-



Bereich der angewandten wie auch der schönen Künste. Nebenher arbeitete er als Plakatmaler, Grafikdesigner, Schriftsetzer und in der Druckerei eines Kunstsachverlags. In den Malerei-Kursen lernte er etwa eine weiße Leinwand nach.

Ein Blick auf Ruschas Werk in der Zeit von 1958 bis 1962 macht deutlich, wie es zu dieser ersten Versöhnung mit der Malerei kam. In Chouinard hatte Ruscha in einer an Franz Kline und Willem de Kooning erinnernden Weise gearbeitet. Doch schon recht bald bezog er Buchstaben bzw. Worte in seine Werke ein; einerseits eine offensichtliche Reaktion auf Johns und Rauschenberg, eingedenk seiner Vertrautheit mit der Typografie und seiner damaligen Arbeit als Grafiker indessen nur folgerichtig. In seinen Anfängen

Die Techniken der angewandten Kunst gaben Ruscha zwar künstlerische Mittel für seine weitere Entwicklung als Maler an die Hand - zu inspirieren vermochten sie ihn jedoch nicht. Inspirationen verdankte Ruscha vielmehr dem Umfeld in Chouinard und Los Angeles bzw. dem Umgang mit Künstlern wie John Altoon, Robert Irwin und Edward Kienholz. Besonders bedeutsam ist in diesem Zusammenhang seine Bewunderung für Altoon, schließlich hatte sich der ältere Künstler erst zehn Jahre zuvor in einer ähnlichen Zwickmühle zwischen kommerziellen Zwängen und weitergehenden künstlerischen Ambitionen befunden.⁷

Während seines Europaaufenthalts fertigte Ruscha zahlreiche Kompositionen, in denen er beispielsweise mit Speiseöl auf Papier arbeitete. Eine Fortführung seines „Dialogs“ mit der Typografie. Der bekannte Pariser Metro-Schriftzug beispielsweise wird eingebettet in kleine, stilistisch an Johns erinnernde Felder. Andere Bilder tragen Namen wie „Espana“ oder „Schwitters“, letzteres Ausdruck der Bewunderung, die Ruscha für den Einsatz typografischer Elemente in den Assemblagen des deutschen Künstlers hegte. Die Ähnlichkeit mit Tennyson (1958) von Johns ist hier evident.

Nach kurzem Aufenthalt in New York - hier sah er zum ersten Mal Werke von Roy Lichtenstein - kehrte Ruscha wieder nach Hause zurück, wo er erneut in einer Werbeagentur arbeitete, wenngleich mit Widerwillen. Er beschloss endlich, sich zukünftig ausschließlich den freien Künsten zu widmen. Es entstanden die ersten bedeutenden Bilder, die all jene Aspekte integrierten, die ihn zuvor in völlig verschiedene Richtungen getrieben hatten. Im Mittelpunkt dieser Werke stehen gemalte Schriftzüge, etwa die Wiedergaben berühmter Logos (Actual Size und Annie, beide ausilbiger Wörter, bei denen der Di-)

1963 veröffentlichte Ruscha *Twenty-six Gasoline Stations* (S. 28/29), das erste von 16 „kompromisslosen, nicht-literarischen Büchern, in denen Bilder nicht einfach nur einen Text aufwerten“.⁸ 1965 folgte eine Serie von zehn Bleistiftzeichnungen von Wohnkomplexen in Los Angeles sowie das entsprechende Buch *Some Los Angeles Apartments* (S. 36/37). Im selben Jahr begann Ruscha - unter dem Pseudonym Eddie Russia - seine Tätigkeit als leitender Grafikdesigner für Artforum, das damals

zu sehen, bei denen er Schriftzüge auf Papier aufgebracht hatte. Zudem stellte er zwei weitere Bücher fertig. Für die Luftaufnahmen zu Thirtysix Parking Lots in Los Angeles (S. 48/49) mischte er einen Hubschrauber und für Royal Road Test (S. 50/51) fotografierte er, was mit einer Schreibmaschine geschah, die aus einem fahrenden Auto hinausgeworfen wurde. 1968 schließlich gestaltete er den Katalog für die Ausstellung eines Freunden des Künstlers Billy Al Bengtson im County Museum of Art in Los Angeles. Ein Jahr später entstand Stain, eine Mappe mit 75 Papierbelegen, auf die er mit unterschiedlichen Substanzen zu „a Dressing“ Schokolade, Ratumel, Seif, Motoröl und Flecken aufgetragen hatte, von denen einige ihre Bleichkraft oder Fleckenferneri überraschend Bilder entfachten. 1970 folgte eine Mappe mit Stichworten (S. 44).

S. 100/101, S. 104/105 und S. 107). Am überraschendsten sind wohl die weißen Streifen, die Ruscha häufig in die Bildfläche integriert und die ihrerseits die Abwesenheit der vormalig dominierenden sprachlichen Elemente markieren. An deren Stelle treten nun „sprachliche Erinnerungsspuren“, wenn sich für Ruscha allerdings weit mehr als nur die Andeutung eines gewissen Maßes angedeutet. Ich sah, dass sie mich an etwas Narratives oder eine Co-

und City Sehle 1966, S. 61 und 65). In einem an die „Kunst der Reise“ erinnernden unheimlichen Trompe-l'œil ähnliche Effekte hervorruft. 1969 unterbrach Ruscha für fast zwei Jahre seine Tätigkeit als Maler: „Ich kann mich nicht dazu bewegen, Farbe auf die Leinwand zu bringen. Ich finde dort keine Aussage mehr.“¹⁰ Im Anschluss an diese Periode arbeitete er an einer Serie von Bildern, die die vorhergehenden Arbeiten mit blicklosem Papier und die

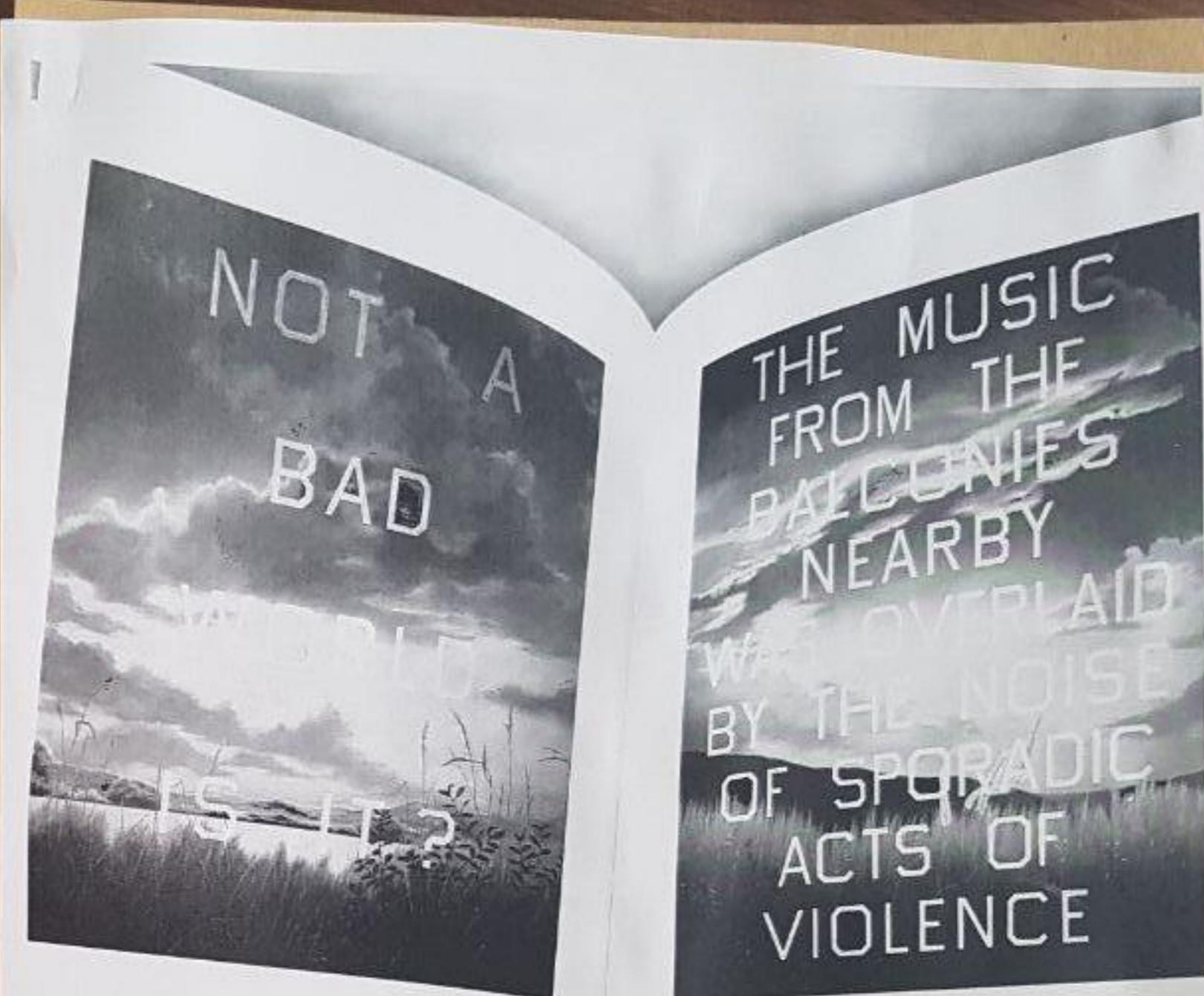
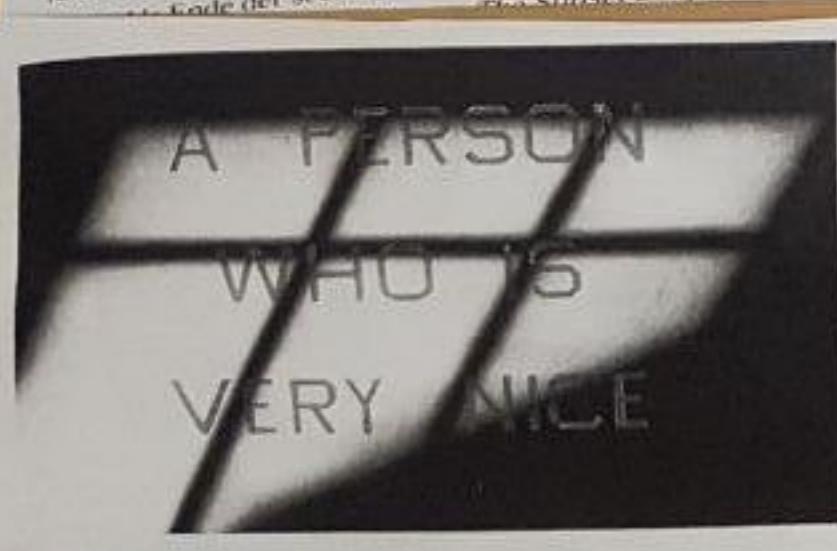
Bücher sorgten sie Materialien und Techniken ein, die ihrem Ursprung nach in industrielle Zusammenhänge gehörten. Ruscha interessierte sich weniger für die Autos als für die Fahrt selbst. „Für mich war die Straßen-Komödie von Los Angeles ein weites, ertragreicher Betäubungsfeld Highways und Autos, die Gegenstände der Alltagskultur. Bei meinen Reisen wurde ich auf diese Dinge aufmerksam und ließ mich von ihnen inspirieren.“ Ruschas Freund, der Schauspieler und Fotograf Dennis Hopper, sang die Welt der Massenkultur 1961:

„Sujets unter anderen gelten kann. Paradoxerweise resultiert sein Eindruck mit dem er für einen Angriff nehmen, sein weiter Schritt auf dem Weg zurück zur Malerei, gerade aus der heftigen Ablehnung derselben. „Es gab eine Zeit, da konnte ich noch nicht einmal mehr Farbe verwenden. Ich musste mit unorthodoxen Materialien arbeiten, und so verwendete ich Obst- und Gemüsesäfte anstelle von Farbe. Ich musste mich in irgendeine Richtung bewegen, und der einzige Weg war, Flecken auf die Leinwand zu bringen statt eine Farbschicht aufzutragen. Heute bin ich wieder soweit, dass ich Farben auftrage.“¹¹

In den Jahren zwischen 1969 und 1972 entstanden zahlreiche Bilder, die Ruscha in seinen Interpretationsanstrengungen einziehen. „die Worte okkupieren alle Bilder wie vielseitige Objekte ... Das Werk als Ganzes verkörpert in diesem Sinne ganz bewusst ein Nicht-Reden bzw. ein Stummsense.“ Diese Worte sind regelrechte Realitätspläne. Ruscha hat sie größtenteils aus dem fahrenden Auto heraus wahrgenommen. Aneinandergerückt sehen sie fast wie eine Abfolge von Straßenschildern aus. Hinsichtlich der Verfertigung dieser Wortbilder „kämpfte er immer noch mit den plastischen Schwierigkeiten der Malerei. Das hatte viel mit dem Phänomen des Horizontalen zu tun. Richtig bedacht, handelt es sich dabei eigentlich um horizontale Objekte, ... fast eine Landschaft.“

Ruschas Worte sind situiert zwischen flachen, quasi im Querschnitt betrachteten

Ihm ging es eher um die rohe Gewalt von Dingen, die keinen Sinn ergaben und die eher künstlich als natürlich waren, weil Natur nährt. Kommerzialisierung aber inspiriert. Ruscha lebt und arbeitet weit weg von New York und seinen Kunstzirkeln, in Kalifornien mit seinem scheinbar endlosen Raum, wo die Freeways in die Freiheit führen. Ende der sechziger Jahre das Erscheinen seiner kleinen Bücher Twentysix Gasoline Pumps on the Sunset Strip (1966), Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles (1968)



„bad world, is it? 1964,
7 zur Seite,
x 202 m,
Collection M. et Mine
Horner, New York.



ANOTHER
HOLLYWOOD
DREAM BUBBLE
POPPED

Plate 42. Another Hollywood Dream Bubble Popped, 1976. Pastel on paper, 20" x 29".

MARQUEE
SLIDING
GLASS DOORS

Plate 43. Marquee - Sliding Glass Doors, 1976. Pastel on paper, 22" x 29".

STANDARD

Standard Station (Dr. Western Being Born in Hell), 1976. Color print, 45" x 121". Private collection, Fort Worth, Texas.



Plate 44. Standard Gas Station, 1965-66. Oil on canvas, 20" x 39".

Edward Ruscha, Aeroline Station (Barber, Amarillo, Texas), 1962, 1962



Edward Orsha — 1987 Nebraska
- Eigentag
- Los Angeles

Tankstellen Kurte in Amarillo, Texas



- dann kommt aus Norden des Betrachters
→ lange Platten = niedriger Siedlungstand → große Nachbarhäuser
→ kein Muster zu sehen
→ keine Straße, keine Zufahrt auf die Winkelhütte → Hütte

Imports - Sonja malte komische er oder Buch. Twentysix Gasoline Stations (1963).
S. 26-28 Zuweilen Foto von Tankstellen aufnahmen, deren jegliche konkrete Identität fehlt.
den Fotografen zu bitten schreibt, in denen Hinweise auf einen Betriebserfolg enthalten, schlägt
Ruscha damit eine Brücke zu Autobüros von Fotografen wie Francis Frith und Maxime Du
Camp. Sie kann auch der Erziehung des neuen Markante der Fotografie einzelne Landstr
bekennen, um so dokumentieren, was völlig nichts sichtlich zu erhalten war. Die
fehlende Wiederholung die Matrix verlor nicht weiter Buch untersagt in die Tradition
der Pioniere einsetzt mit Andy Warhol überzeugt an Plakatwerken des Massenkulturs und



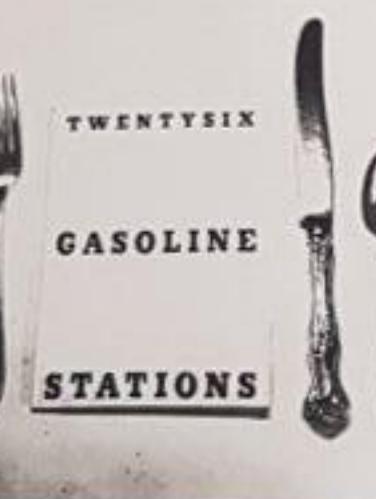
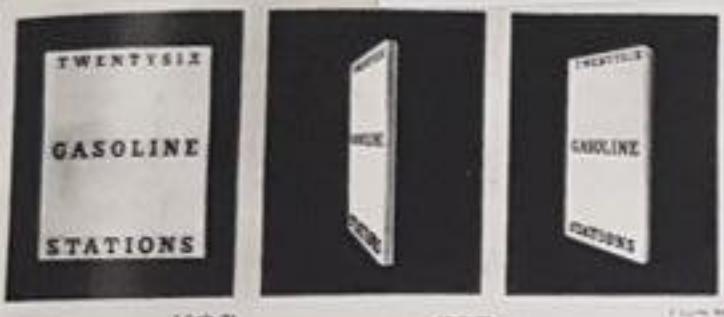
wurde Werbung für Bildwerken. Gleichzeitig vermittelte Twentysix Gasoline Stations den Eindruck von Schnappschüssen, wodurch das Buch seinen poetischen Implikationen nach. Nach einer später entstandenen Konzept kann man nicht mehr. Auch wenn Ruscha sich im Hinterkopf auf die Minnenwald, offenkundig von Francis The Americans inspiriert wurde, bleibt doch festzuhalten, dass es den fotografischen Vorgang sicher gleichsam „imperialistisch“ - eine gänzlich andere Herangehensweise an Franks Annäherung an die amerikanische Kultur.

Dieses erstaunliche Twentysix Gasoline Stations als ein überaus persönliches Werk, als minimalistisches Modell, die eigenen Reiseerfahrungen im Blick auf die „Route 66“ wieder aufzubauen zu lassen. Darauf verknappt Ruscha die persönliche Dokumentation mit einer Darstellung des Wahrzeichen dieses Highways und unterschiedlichen Aspekten seiner Straßenkultur. Die einzelnen aufeinander folgenden Tankstellen werden zu kleinen Punkten auf einer Landkarte, während die Straße selbst nur „Assumptions“ Stand erreicht, der Tankstellen und umgebende Landschaft zusammenverknüpft. Anhand der Tankstellen, die die Straße in gewisser Weise unterstützen, bringt Ruscha eine Art Malerei ins Spiel, ohne allerdings den durchmessernden Raum wirklichkeitsgemäß abzubilden. Insofern fungiert Twentysix Gasoline Stations eher als subjektive Darstellung einer sich über 2000 km erstreckenden „Landschaft“.

Man hat viel über den Spaghetti Ruscha geschrieben, über seine Vorliebe für Wortspielen und Witze. Twentysix Gasoline Stations muss jedoch als ein Ausdruck ernster Ausdrucksbedeutung gelten, als eine Hommage an die „Route 66“ und deren Bedeutung für das kollektive Gedächtnis der Amerikaner - den Klassiker eingeschlossen.

Wie in den meisten seiner Werke kritisiert Ruscha auch hier nicht die Banalität der amerikanischen Architektur, er will im Gegenteil die schier unzählige Vielfalt dieser prägenden Gebäude aufzeigen - Zwischenstationen auf dem langen Highway des Lebens. Alle Landschaftsdarstellungen sind in mancherlei Hinsicht selektiv; d.h. einige Elemente werden pointiert wiedergegeben, andere komplett ignoriert. Twentysix Gasoline Stations ist nichts anderes als die „altmodische“ Überlagerung eines solchen Vorgehens. Raum und Zeit werden ausschließlich über die Darstellung von Tankstellen definiert.

Ahnliches gilt für Some Los Angeles Apartments (1965, S. 26-37), Every Building on The Sunset Strip (1968, S. 40-41) und Thirty-four Parking-Lots in Los Angeles (1967, S. 48-49). Auch hier greift Ruscha auf die damals Buch inbegriffenen Möglichkeiten zurück, von den Highway an-



gesuchtes machen? In den Plakatwerken und in den frühen Serigraphien wie LA, inklusive und Auto hin ausgerichtet. Ein Wahrzeichen erinnert immer wieder von Zeit zum anderen die Stimmung der Menschen und



derten sich Ruscha im Lauf seiner Karriere aus
einander setzen wird. Bauen und Highways,
Straßenräder, Werbetafel, Schriftzug, Wurm.
Es geht also um Doppelbedeutungen und Wort-
spiele um den Raum zwischen Abstraktion und
figürlicher Darstellung, Tiefen- und Oberflä-
chenperspektive.

In Jack Kerouacs On the Road (1957) sucht der Erzähler
seiner Destruktion zu entkommen, indem er in ständiger Bewegung bleibt, sich gleichsam
in die Alltagskultur. Wie viele andere der Beat Generation nahm
auch Ruscha den Weg nach Westen, eine Reise, die er immer wieder nach
machte, nicht nur per Auto, sondern auch in übergroßen Säcke in seinem Werkstoff
versucht jemand mit seiner katholischen Herkunft zu brachen und die Welt nicht nur
aus der Sicht eines Mannes aus dem Mittleren Westen, sondern aus einer Vielzahl von
Perspektiven zu betrachten. Ruscha wollte die Welt auf einer Weise einzufangen, die nicht auf
traditionelle Formen wie Malerei, Buch, Fotografie und Film beschränkt, sondern irgendwie
dazwischen, gewissermaßen „on the road“ angesiedelt war.

Der Mythos des amerikanischen Westens wird nicht zuletzt im profanen Reklametafeln
und Slogan an seinem Ausdruck. So sehr sie auch in der Lütre der Wüste fehlt am Platz
scheinen, ausdrücken sie doch zu ihrem massen gleichermaßen von der amerikanischen
Geschichte wie von Hollywood geprägten Mythos. Die eigenständigen Straßenbilder, die
renommierte Reklametafeln, die baufälligen Tankstellen an der „Route 66“, nämlich einer nat-
ural anmutenden Gegenwart zugehörig, in der das Gewöhnliche im unmittelbaren
Nachbarschaft zu großartigen Bildern unsterblicher Weise und unbeschreiblicher Summe
vergegen stand – erwecken den Eindruck, als sei alles darauf angelegt, dessen der
bedächtlichen Leute der Wüste etwas entgegen zu setzen.

Ein Thema wie „Landschaft, von der Straße aus betrachtet“ ist von Anfang an in
Ruschos Werk präsent. Eine der frühen Arbeiten, U.S. 66 (1960, S. 140), zeigt eine versteckt
sich im Bild hineinführende Straße die Ruscha wiederum in ein anderes Bild führt, das























