

Blättler · Hrsg.  
Kunst der Serie

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

# Kunst der Serie

Die Serie in den Künsten

Herausgegeben von  
Christine Blättler

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Milena Aguilar, *Petits Fours* (2009)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5005-0

BARBARA BADER

## Seventeen (and Counting): Zum Prinzip der Reihung in den Büchern von Ed Ruscha

Die 16 Bücher, die Ed Ruscha zwischen 1963 und 1978 publizierte, teilen eine Reihe charakteristischer Eigenschaften. In ihrer unpräntiösen Erscheinung bestehen sie auf unverkennbare Art und Weise durch ein klares Layout und eine nüchterne Typografie, die scheinbar im Widerspruch zu den oft etwas absurd anmutenden Titeln wie *Twenty-six Gasoline Stations*, *Nine Swimming Pools*, *Some Los Angeles Apartments* oder *Every Building on the Sunset Strip* stehen. Im Innern der Bücher ist jeweils eine Serie meist schwarz-weißer Fotografien zu sehen, welche abbildet, was im Titel angekündigt wird: Tankstellen, Swimmingpools, Parkplätze etc. Obschon einem beim Durchblättern auf den ersten Blick hauptsächlich die Fotografien ins Auge springen, wird rasch deutlich, dass diese immer in engem Zusammenhang mit ihrem Trägermedium, dem Buch, stehen. Zwei Aspekte von Ruschas Fotobüchern sind interessant im Hinblick auf das Prinzip der Reihung: einerseits das prototypische Vorgehen des Künstlers in der Produktion seiner Publikationen und andererseits der Zusammenhang zwischen der Präsentation einer fotografischen Serie in Buchform und der daraus resultierenden doppelten Zeitlichkeit.

### *Twenty-six Gasoline Stations and After*

Als sich der 25-jährige Ed Ruscha 1962 an die Produktion seines ersten Buches *Twenty-six Gasoline Stations* machte, hatte er eine ganz bestimmte Vorstellung im Kopf, wie dieses am Schluss auszusehen habe. Ihm schwebte ein Massenprodukt vor, welches sich klar von der Tradition handgedruckter Künstlerpublikationen unterschied: »Mine [*Twenty-six Gasoline Stations*] was industrial«<sup>1</sup> mit einem »very commercial, professional feel to it. A mass-produced object of high order.«<sup>2</sup> Wie bei den meisten nachfolgenden Produktionen stand der Titel von Anfang an fest, während die Fotografien erst in einem zweiten Schritt aufgenommen wurden. »The title came before I even thought about the pictures. I like the word ›gasoline‹ and I like the specific quality of ›twenty-six‹. If you look at the book you will see how well the typography works – I worked on all that before I took the photographs.«<sup>3</sup> Analog zu einem normalen industriellen Druckverfahren traf Ruscha sämtliche gestalterischen Entscheidungen – Typografie, Layout und Bildmaterial – vor der effektiven Drucklegung, welche von einer professionellen Druckerei ausgeführt wurde. Ruscha inte-

---

1 Henri Man Barendse: »Ed Ruscha: An Interview«, in: *Afterimage* 8 (1981) 7, S. 8ff., 10.

2 John Coplans: »Concerning Various Small Fires«, in: *Artforum* (1965) September, S. 25.

3 Ebd.

ressierte an diesem Vorgehen nicht nur die Tatsache, dass er dadurch eine unbegrenzte Auflage identischer Bücher erhielt, sondern auch, dass ihm damit die Möglichkeit offen stand, jedes Buch bei Bedarf nachdrucken zu können.<sup>4</sup> Entsprechend bekannte er in einem Interview im Jahr 1969, dass er der »Henry Ford of book making« werden wolle.<sup>5</sup> Auch in Bezug auf die Selektion der Bilder stand für Ruscha weder das Einzigartige noch das Pittoreske im Zentrum, im Gegenteil. Bei der Gestaltung von *Twenty-six Gasoline Stations* sortierte er als erstes aus den ungefähr 70 Fotografien, die er entlang der Route 66 von Tankstellen aufgenommen hatte, diejenigen aus, die er für zu auffällig oder gar für exzentrisch befand.

Die Parameter, die Ruscha in der Planung von *Twenty-six Gasoline Stations* festlegte, bestimmten sodann auch mehrheitlich die Gestaltung der weiteren 15 Bücher, die er bis 1978 produzierte. So blieb das erste Wort im Titel meistens eine Zahl oder eine andere Form von Mengenangabe, so etwa *various*, *a few* oder *some*. Der Titel erschien meist in Form von drei Reihen gleichmäßig verteilter Großbuchstaben auf weißem Grund alleine auf der Frontseite des Buches. Auf den ersten Blick evoziert dieses Layout ebenso wie die übrigen Gestaltungselemente einschließlich der Fotografien den Eindruck eines Manuals oder die scheinbar faktische Ästhetik offizieller Dokumente; Ruscha wollte »for the books to be severe«.<sup>6</sup> Gleichwohl wies jede neue Publikation kleine Differenzen zum Ursprungsbuch auf, so etwa der Wechsel von der Schwarzweiß- zur Farbfotografie in *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968) oder von der Kodexform zur Akkordeonfaltung in *Every Building on the Sunset Strip* (1966), um nur zwei Beispiele zu nennen. In diesen kleinen Abweichungen wird eine ganze Palette differenter Wiederholungen sinnfällig, die gerade wegen der kunst-untypischen, jedoch offensichtlichen Faszination des industriellen Paradigmas für Ruscha möglich wurden.

### »The Book is a Space-Time Sequence«<sup>7</sup>

Es erstaunt nicht, dass der Aspekt der kommerziellen Massenproduktion und die industrielle Ästhetik, die Ruschas Bücher charakterisieren, die Kunstkritiker und Kuratorinnen anfänglich in ebenso großes Erstaunen versetzten wie seine Wahl des Buches als künstlerisches Präsentationsmedium. So bekannte Henry Hopkins im Vorwort des Kataloges zur ersten Ruscha-Retrospektive, die 1982 im San Francisco Museum of Modern Art stattfand:

4 Die meisten von Ruschas Büchern wurden diesem Prinzip entsprechend später mehrfach nachgedruckt. Es erstaunt deshalb auch nicht, dass Ruscha die Tatsache, dass die erste Ausgabe von *Twenty-six Gasoline Stations* als nummerierte Auflage publiziert wurde, im Nachhinein als Fehler bezeichnete.

5 Douglas M. Davis: »From Common Scenes, Mr. Ruscha Evokes Art«, in: *National Observer*, 28. Juli 1969, S. 1.

6 Ebd.

7 Ulises Carrión: »The New Art of Making Books«, in: Joan Lyons (Hg.): *ARTISTS' BOOKS: A Critical Anthology And Sourcebook*, Rochester (Visual Studies Workshop) 1985, S. 31–44, Zit. S. 33.

I was puzzled by this new direction. Books were supposed to be full of meaningful words and/or exceptional photographs. This funny little number [*Twentysix Gasoline Stations*] had only identifying captions (the trade name of the gasoline station and its geographical location) and run-of-the-mill, self-made snapshots. I was amazed that Ed had invested the little money he had in such a venture.<sup>8</sup>

Gleichzeitig erkannte Hopkins offenbar die Kraft der fotografischen Bildsequenz von 26 ausgewählten Tankstellen entlang der Route 66 zwischen Kalifornien und Ruschas Geburtsort Oklahoma, die ihm Ruscha in seinem Atelier in scheinbar kunst-unwürdiger Buchform präsentierte.

Aber gerade die buchtypische Aneinanderreihung von Seiten ist es, die das Prinzip der Serie, des Eins-nach-dem-anderen, aufnimmt und valorisiert: Die intrinsischen Eigenschaften der Kodexform bieten sich in idealer Art und Weise an, um orientierte – hauptsächlich diachrone – Zeitlichkeiten anzugeben. So repräsentiert während des Blätterns jede Seite einen ganz bestimmten Zeitpunkt innerhalb einer Abfolge von Erscheinen und Verschwinden, eine präzise zeitliche Einschreibung, die das Buch als Ganzes definiert und ihm letztlich auch seinen – hermeneutischen und teleologischen – Sinn gibt. Man kann deshalb sagen, dass in vielen Büchern von Ruscha zwei unterschiedliche Zeitlichkeiten aufeinandertreffen: erstens die der abgebildeten Abfolge von Objekten oder Ereignissen und zweitens die implizierte Zeitlichkeit der Aneinanderreihung von Buchseiten. Diese Synchronisierung ermöglicht der Leserschaft denn auch zwei unterschiedliche Erfahrungen von Zeitlichkeit: Lesen als eine Erfahrung *in* der Zeit, aber auch als eine Erfahrung *von* Zeit.

Diese Verschränkung kann bereits in *Twentysix Gasoline Stations*, Ruschas erstem Buch, nachvollzogen werden. 1973 schrieb Eleanor Antin in einem Artikel in *Art in America*:

The book begins with a gas station in Los Angeles and proceeds east through California, Arizona, New Mexico, Oklahoma and finally Oklahoma City. That's about 1400 miles along Route 66 as any road map will show [...] That marks it as an actual trip lasting three days and two nights [...] In order to cover 1400 miles in three days he probably drove about 500 miles daily [...] We know that road trips of such length are boring and tiring.<sup>9</sup>

Die Aspekte von Distanz und zeitlicher Dauer, bzw. der Fortbewegung, die Antin beschreibt, sind jedoch in den Fotos der Tankstellen allein nicht ersichtlich, wie folgende Beschreibung von Kevin Hatch deutlich macht. »Movement is only implicitly present. Its representation remains just beyond the still camera's reach.«<sup>10</sup> Bewegung ist dann präsent, wenn das Buch durchgeblättert wird, oder anders gesagt, wenn die Fotos als diachrone Abfolge, als Bildsequenz in Buchform, erfasst

8 Henry Hopkins: »Director's Foreword. Ed Ruscha: Three Contact Points«, in: *I Don't Want No Retrospective*. San Francisco (San Francisco Museum of Modern Art), S. 11.

9 Eleanor Antin: »Reading Ruscha«, in: *Art in America* (1973) 61, S. 66.

10 Kevin Hatch: »Something Else: Ed Ruscha's Photographic Books«, in: *October* 111 (2005), S. 107–126, Zit. S. 112.

werden. Während sich beim Drehen der Seiten ganz unvermittelt ein Gefühl von Fortbewegung einstellt, entsteht während des Betrachtens einer einzelnen Fotografie der Eindruck, dass die Tankstellenbilder zu buchstäblichen Stopps werden, zu Orten also, an welchen eine Pause eingelegt wird. Ähnlich erging es Ruscha, als er das Buch produzierte: »It went hand in hand with what I felt about traveling.«<sup>11</sup>

Aber auch in der Publikation *Every Building on the Sunsetstrip* (1966), die nicht auf der Kodexform basiert, stellen sich kraft der vom Künstler gewählten Buchform zwei Dimensionen von Zeitlichkeit ein: Der acht Meter lange Papierstreifen, der zusammengefaltet 53 Seiten im Format 18 x 14 cm ergibt, wird gesäumt von zwei fotografischen Bordüren, die sämtliche Gebäude entlang beider Straßenseiten des *Sunset Boulevards* in Los Angeles abbilden. Die beiden Häuserreihen sind in der Mitte von einem breiten leeren *strip* unterbrochen, wobei die untere Bordüre kopfüber abgebildet ist, so als stünden die Gebäude beider Seiten tatsächlich an einer Straße. Entlang des weißen Mittelstreifens sind in filigraner Typografie die jeweiligen Hausnummern angegeben, welche einerseits die Identifikation der einzelnen Gebäude innerhalb der gesamten Häuserreihe zulassen, andererseits aber auch die Leserichtung von links nach rechts indizieren. Anders als in *Twentysix Gasoline Stations* stellt sich folglich der Eindruck einer zeitlichen Abfolge nicht mittels Umläutern der Buchseiten, sondern vielmehr über die Länge des Streifens ein, dessen Gesamtheit das Auge nicht auf einmal, sondern nur in einem graduellen Prozess erfassen kann. Der wandernde Blick nimmt dabei im übertragenen Sinn den Eindruck von Bewegung in Raum und Zeit auf, analog zu einem Spaziergang entlang des *Sunset Strips*. Ist man am Ende des Streifens angekommen und will auf der anderen Straßenseite zurückgehen, erfordert dies die physische Umkehrung des Buches. Dabei kommt die bereits bekannte Häuserzeile auf den Kopf zu stehen, während sich nun die zweite Straßenseite horizontal und vertikal richtig, d. h. lesbar, präsentiert. Diese *quasi cinématographique*, um mit Anne Moeglin-Delcroix zu sprechen, erzeugt aus der Buchstraße mit ihren zwei Fotogrammbändern eine Art Buch-Film, in welchem sich die Raum-Zeitlichkeit in einer vom Format vorgegebenen Weise entfaltet und dabei wiederum eine doppelte Erfahrungsebene *von* und *in* der Zeit ermöglicht.<sup>12</sup> Tatsächlich ist es so, dass Ed Ruscha während vieler Jahre den *Sunset Strip* auch mit 35mm-Film dokumentierte, jeweils frühmorgens am Sonntag, damit das Filmmaterial möglichst ohne Menschen blieb. Dieses Material hat er jedoch nie publiziert. Gleichzeitig gab er 1999 in einem Gespräch mit Siri Engberg an, den *Boulevard* alle zwei bis drei Jahre neu zu fotografieren, ohne einen bestimmten Verwendungszweck dafür zu haben.<sup>13</sup> Was ihn daran interessiere, sagt er, sei die Idee der Zeitkapsel, denn jede neue Dokumentation vermittele unweigerlich den Eindruck einer ganz bestimmten Zeitlichkeit. So sei immer erkennbar, ob eine Fotografie drei, fünf oder dreißig Jahre alt sei. Dieses Gefühl habe ihn schon

11 A. D. Coleman: »I'm Not Really a Photographer«, in: *New York Times*, 10. September 1972, Zit. S. D35.

12 Anne Moeglin-Delcroix: *Esthétique du livre d'artiste*, Paris (Jean Michel Place) 1997, S. 222.

13 Siri Engberg: »The Weather of Prints: An Interview with Ed Ruscha«, in: *Art on Paper* 4 (1999) 2, S. 62–67, S. 67.

beim ersten Fotografieren 1966 fasziniert. Mit der Wiederaufnahme des *Sunset Strips* in seiner jüngsten Publikation *THEN & NOW: Hollywood Boulevard 1973–2004*, welche seinen zweiten Fotostreifen des *Sunset Strips* aus dem Jahre 1973 mit einer aktuellen farbigen Version kombiniert, bestätigte Ruscha sein kontinuierliches Interesse an der Verquickung von Bildsequenz und Buchform sowie der Variation in der Präsentation derselben. »Time as a property«, gibt er selbst zu Bedenken »seems to be important to me. You may not see that in all my work, but it is, I guess.«<sup>14</sup> Diese Wiederholung sei aber erst ersichtlich, »when you go through the whole collection [...] it begins to make some sense; it shows more about the attitude behind them than one of them does.«<sup>15</sup>

So ist es auch nicht erstaunlich, dass Ruscha immer wieder angab, er betrachte seine Fotografien als zweitrangig, obschon viele Kommentatoren Ruschas fotografische Bildwelten als prägend für spätere narrative Strategien zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler bezeichnen. Rosenzweig etwa präsentiert Ruschas Bücher als wichtige Vorreiter für die heute omniprésente Form »bekannter urbaner Bildwelten welche ›nichts‹ ankündigen.«<sup>16</sup> Obschon es natürlich stimmt, dass Ruschas Bildserien immer zugleich Information mitteilen und vorenthalten, uns gleichzeitig viel und doch nichts über die porträtierten Dinge offenbaren, so lässt die eine partielle Reduktion auf die Ebene der Fotografie einen zentralen Punkt von Ruschas Büchern unberücksichtigt. Diese verkürzte Lesart vernachlässigt den zentralen Zusammenhang zwischen den Fotosequenzen und den spezifischen Charakteristika der jeweils gewählten Buchform und unterschlägt dabei die präzise diskursive und materielle Einheit, die allen Büchern von Ruscha eigen ist. So betonte er bereits im oben zitierten Interview mit John Coplands aus dem Jahre 1965 sowohl den Stellenwert seiner Bücher als »cohesive things« als auch die Tatsache, dass »the pictures have to be in the correct sequence.«<sup>17</sup> Diese Haltung bekräftigte er wiederholt in späteren Interviews, etwa 1972 im Gespräch mit A. D. Coleman: »It's not photography that interests me, it's the whole production of the book.«<sup>18</sup>

### Seventeen (and Counting)<sup>19</sup>

Obschon Ruscha sich stets für das Buch als eine *space-time sequence* interessierte, und die zeit-räumlichen Eigenschaften der Buchform stets als integralen Bestandteil seiner Publikationen betrachtete, veröffentlichte er trotz einiger Versuche in diese

14 Ebd.

15 Willoughby Sharp: »... A Kind of a Huh': An Interview with Ed Ruscha«, in: *Avalanche* 7, S. 30–39, Zit. S. 31.

16 Phyllis Rosenzweig: »Sixteen (and Counting)«, in: Neal Benezra/Kerry Broucher (Hg.): *Ed Ruscha*, Zürich – Berlin – New York (Scalo) 2000, S. 178–188, Zit. S. 179.

17 John Coplands: »Concerning« (Anm. 2), S. 25.

18 A. D. Coleman: »Edward Ruscha: My Books End up in the Trash«, in: *New York Times*, 27. August 1972, S. D12.

19 Dieser Titel bezieht sich auf oben erwähnten Artikel »Sixteen (and Counting)« von Phyllis Rosenzweig aus dem Jahr 2000.

Richtung zwischen 1963 und 1978 kein Buch, in welchem er sich explizit der Thematik der Zeitlichkeit widmete.<sup>20</sup> Mit der Publikation von *THEN & NOW* (2005) hat sich dies geändert.<sup>21</sup> Erstmals benennt Ruscha Raum und Zeit nicht ausschließlich durch die Kombination von Bildreihe und Buchform, sondern zusätzlich über die Verdoppelung einer Bildsequenz, die ihrerseits Varianten der ursprünglichen Fotobordüre in der Publikation *Every Building on the Sunset Strip* von 1966 darstellt. Im Juli 1973 wiederholte er das exakt gleiche Aufnahmeverfahren. Dreißig Jahre später fotografierte er den Boulevard erneut mit demselben Kameratypus, diesmal jedoch auf 35mm-Farbfilm, welcher anschließend digitalisiert und zu einer Panoramadarstellung zusammengefügt wurde. Statt zwei einzelner Bordüren umrahmen in *THEN & NOW* jeweils zwei Gebädebänder die beiden Seiten des weißen Mittelstreifens, wovon das eine Band schwarzweiß, das andere farbig ist. Die feinen Hausnummern sind weggefallen; Orientierung und Identifikation können nunmehr über die erste Publikation hergestellt werden.

Daraus folgt, dass die Selbstreferenzialität in Ruschas *Sunset Strip*, die sich in der Vergangenheit autonom im Einzelbuch, namentlich im binären Wechselspiel zwischen Fotosequenz und Buchform als gegenseitig Bezeichnete bzw. Bezeichnende konstituierte, mit *THEN & NOW* eine zentrale Erweiterung erfahren hat. Mit der Aneinanderreihung dreier Varianten ein und derselben Bildsequenz markierte Ruscha nicht nur »a piece of history which succinctly conflates and renders the passage of time«, wie er selbst statuiert.<sup>22</sup> Durch die dreifache, leicht differente Reproduktion des *Sunset Strips* schuf er eine neue Form von Reihung, die über die jeweilige Einzelpublikation hinausgreift und jetzt mehrere Bücher überspannt. Damit schreibt er aber vor allem den Bildwelten einen neuen, wichtigeren Stellenwert zu. In seinem siebzehnten Buch sind die Fotografien nicht mehr zweitrangig, sondern sie werden zur eigentlichen Referenzgröße: Mit der Reihung der drei Fotografiestreifen etablierte Ruscha die Bildebene zur eigenständigen Wissens- und Aussage-trägerin.

20 »A book is a time-space-sequences«, in: Carrión: »The New Art of Making Books« (Anm. 7), S. 33.

21 Ed Ruscha: *THEN & NOW: Hollywood Boulevard 1973–2004*, Göttingen (Steidl) 2005, S. 142.

22 Siehe die Website der Gagosian Gallery in New York, die Ed Ruscha vertritt und seine Bücher vertreibt: <http://www.gagosian.com/exhibitions/beverly-hills-2005-10-ed-ruscha>