

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 47: Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte

Artikel: Raymond Pettibon : die Rettung der Poesie durch das Bild = the drawing rescues poetry

Autor: Groys, Boris / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680810>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

Die Rettung ◆ der Poesie ◆ durch das Bild

BORIS GROYS

Wenn ein Schreiber Werke der bildenden Kunst zu sehen bekommt, in denen auch Texte verwendet werden, ist er quasi automatisch elektrisiert und auf einer viel tieferen Ebene berührt, als wenn es sich um ein «reines» Bild handelt. Das passiert vor allem dann, wenn diese Texte, wie im Falle der Arbeiten von Raymond Pettibon, offensichtlich von ihrer Platzierung in einem Bildkontext profitieren und zusätzliche Dringlichkeit, Eloquenz und Suggestivität gewinnen. Der Schreiber fragt sich dann: Warum bin ich kein Künstler? Warum müssen meine Texte bloss geschrieben und deswegen auch so blass bleiben? Lamentos helfen aber nicht, und dem armen Schreiber bleibt nichts anderes übrig, als darüber nachzudenken, warum und inwieweit der Bildkontext den Texten hilft, sich aus gewissen Sackgassen zu befreien, in denen die heutige Literatur bekannterweise steckt.

In der Moderne wollte die Literatur sich genauso vom Narrativen befreien, wie es die Musik und die bildende Kunst gemacht haben. Die Geschichte der

BORIS GROYS ist Philosoph und Dozent an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

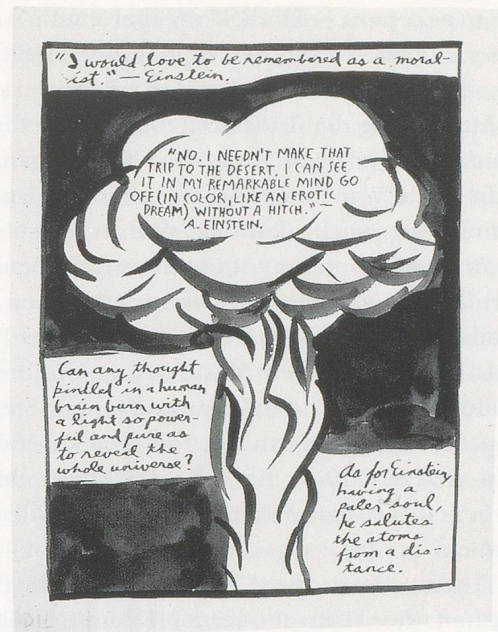
modernen Kunst und Musik ist nämlich nichts anderes als die Geschichte ihrer Befreiung von der Herrschaft der Erzählung oder die Geschichte ihres Kampfes gegen die Literatur. Die Literatur hat sich auch diesem Kampf angeschlossen. Daraus wurde nun ein Kampf gegen sich selbst. Der moderne Schriftsteller will die einzelne rhetorische Figur, den einzelnen Satz, das einzelne Wort, den einzelnen Laut aus ihrer Bindung an das Narrative lösen und sie als völlig autonom erstrahlen lassen.

Als Folge dieses Strebens ist die moderne Literatur zerfallen. Es blieb ein nacktes Narrativ, das in der Massenkultur seinen Platz gefunden hat. Eine solche, von allen literarischen Ansprüchen befreite Erzählung ist aber eigentlich nicht mehr lesbar. Sie mag noch als Vorlage für eine Verfilmung dienen, bei der das fehlende Literarische durch das Visuelle kompensiert wird. Das kinematographische Schattenspiel bringt dieser Erzählung nämlich all das zurück, wessen sie durch den literarischen Zerfall beraubt wurde: Metapher, Bild, Suggestivität, Geheimnis, Reichtum. Auf diese Weise kapituliert die narrative Massenkultur, die ihre traditionellen, literarischen Vorzüge verloren hat, vor den visuellen

Künsten. Noch interessanter ist es aber, dass auch die sogenannte hohe modernistische Literatur zunehmend das gleiche Schicksal erleidet.

Der Verlust des Narrativen ist der hohen Literatur nicht gut bekommen. Gestehen wir es: Modernistische Texte sind langweilig; vor allem deswegen, weil die Befreiung des literarischen Wortes aus seiner Bindung an das Erzählen einer Geschichte den Zugang zum Wort allzu leicht macht. Wenn man die Moderne Literatur liest, kann man nicht mehr nach den einzelnen Wortperlen suchen: unverborgen liegen sie vor dem Leser, wie eine wohlgeordnete Kollektion. Man erkennt sie auf den ersten Blick – und bleibt unberührt. Literatur erfordert nämlich eine gewisse Langsamkeit, Verzögerung, Ermüdung und schmerzende Augen, damit sie die ersehnte Befriedigung bringt. Es darf gar nicht alles sofort begriffen werden. Die lange, komplizierte Erzählung diente früher eben diesem Zweck, das schnelle Begreifen zu verhindern. Indem die Literatur sich aber von der Narrativität befreit hat, ist sie so leicht einsehbar geworden wie ein Bild – und damit im Grunde überflüssig.

Die Zeichnungen von Pettibon können als Arzneimittel gegen diese Krankheit der modernen Literatur interpretiert werden: Das Bild, das die Literatur erkranken liess, soll sie jetzt retten. Das Bild, das Pettibon dafür benützt, ist seinerseits jedoch ein erzählendes Bild. Zumindest suggerieren die Zeichnungen von Pettibon, erzählerisch zu sein. Erstens sind sie – von ihrer eigenen Struktur her betrachtet – narrativ, da sie verschiedene erkennbare Gegenstände miteinander verbinden. Zweitens erinnert ihr Stil an Cartoon und Comic, die beide ebenfalls narrativ sind. Drittens werden in diesen Zeichnungen bestimmte Mythen des amerikanischen Alltags evoziert, so dass sie als Illustrationen zu diesen Mythen gesehen werden können. Viertens tauchen bestimmte Figuren auf mehreren verschiedenen Zeichnungen auf, so dass der Eindruck entsteht, es handle sich um eine lange Geschichte mit immer denselben Helden. Diese Liste der Merkmale des Narrativen könnte man weiterführen. Das Wichtigste ist aber, dass diese Zeichnungen in grossen Mengen vorhanden sind. So entsteht beim Betrachter der Eindruck, er versäume etwas Wesentliches, wenn er nicht alle Zeichnungen



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (I WOULD LOVE), 1988,
pen and ink on paper, 11 x 9 $\frac{3}{4}$ " / OHNE TITEL
(ICH WÜRDE GERN), Feder und Tusche auf Papier, 28 x 24,8 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (LET ME FILL), 1992,
pen and ink on paper, 30 x 22 $\frac{1}{2}$ " / OHNE TITEL (LASS MICH
ZUERST), Feder und Tusche auf Papier, 76,2 x 57 cm.

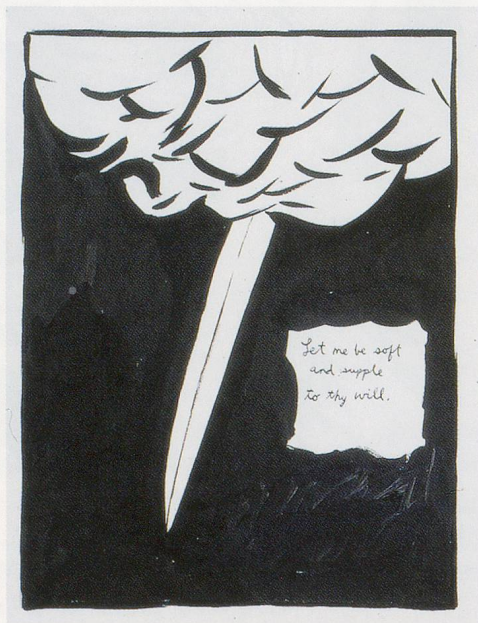
zu sehen bekommt – ähnlich wie bei einem Leser von *Krieg und Frieden*, der den Roman noch nicht gelesen, sondern erst ein bisschen darin geblättert hat. Unter Androhung der Todesstrafe kann man diesen allerdings dazu bringen, *Krieg und Frieden* ganz zu lesen. Im Falle von Pettibons Zeichnungen ist dies prinzipiell unmöglich, denn sie sind in vielen kleinen Sammlungen zerstreut und teils verschollen, auf jeden Fall nicht an einem Ort und zur gleichen Zeit vollständig vorhanden. Für Zeichnungen von Pettibon gilt also in verstärktem Masse das, was für die traditionelle narrative Literatur konstitutiv ist: Sie machen müde, die Augen tun weh, bis man sie endlich gesehen und entziffert hat, das Wichtigste bleibt ungesehen, der Gesamtüberblick ist unnachholbar verschoben.

Die Texte, die in diese Zeichnungen integriert sind, sehen wie Texte moderner Literatur aus. Es handelt sich um rhetorische Figuren, die «für sich selbst sprechen», die ihre Mehrdeutigkeit, Autonomie und Sprachmagie behaupten, dadurch dass sie von ihrer dienenden Funktion in der traditionellen Erzählung befreit sind. Der Weg zu diesen autonomen Sprachfragmenten ist aber im Kontext von Pettibons Zeichnungen ein steiniger. Die Texte sind in den Zeichnungen integriert und müssen deswegen vom Auge des Lesers zunächst einmal herausgelöst

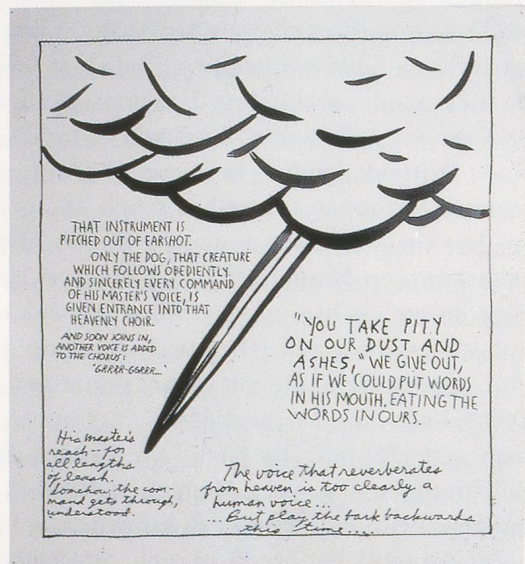
werden. Oft sind sie in einer Handschrift geschrieben, die ihre Lektüre weiter verkompliziert. Zusätzlich erschwert und verzögert die Plazierung der Texte im Bildkontext die Entzifferung. Man fragt sich, welche Bedeutung es hat, dass sich die Texte an einer bestimmten Stelle der Bildfläche befinden: Vielleicht spielen sie in der Geschichte, die durch das Bild erzählt wird, eine bestimmte Rolle? Vielleicht muss man die ganze Handlung verstehen, damit man ihre Bedeutung versteht, vielleicht muss man sich auch andere Bilder aus einer bestimmten Reihe anschauen, damit endlich alles klar wird? In Pettibons Zeichnungen wird also das fehlende, traditionelle literarische Narrativ durch das erzählerische Bild ersetzt. Wenn das kommerzielle Kino die nackte Erzählung dadurch bereichert und rettet, dass es ihr eine reizvolle visuelle Verpackung verpasst, rettet Pettibon die nichterzählerische, modernistische Prosa dadurch, dass er sie in ein narratives Bild einbettet. So wird in beiden Spielarten der modernen Literatur das abhanden gekommene Narrative durch die visuelle Kunst ersetzt.

Freilich kann die Wirkung der Zeichnungen Pettibons nicht darauf reduziert werden, dass das modernistische Schreiben dadurch wieder interessant wird. Denn diese Zeichnungen schaffen auch einen ästhetischen Mehrwert, indem sie erlauben, das

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1987,
mixed media on paper, 22 1/4 x 17 1/2" /
OHNE TITEL, Mischtechnik auf Papier, 56,5 x 44,5 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE
(THAT INSTRUMENT IS), 1987, pen and ink on paper,
12 x 11" / OHNE TITEL (DIESES INSTRUMENT IST),
Feder und Tusche auf Papier, 30,5 x 28 cm.



Ready-made-Verfahren auf den Text zu erweitern. Der wichtigste Vorzug der modernen Kunst gegenüber der modernen Literatur besteht nämlich darin, dass das Ready-made-Verfahren, das in der Kunst heutzutage dominiert, in der Literatur nicht anwendbar zu sein scheint: Auch literarische Bücher werden nämlich «publiziert», d. h. von Anfang an vervielfältigt, was das direkte Zitieren aus anderen Büchern überflüssig und widersinnig macht. Die literarische Appropriation der Massenkultur ist schon deshalb unmöglich, weil jede Literatur tendenziell Massenkultur ist, weil sie von Anfang an auf technische Reproduktion angelegt ist.

Indem Pettibon Texte in Zeichnungen plaziert, die als Einzelwerke konzipiert sind, kann er diese prinzipielle Schwierigkeit überwinden und das ästhetische Potential der «schlechten», kommerziellen Massenkultur im Rahmen seiner Kunst realisieren. Sicher ist Pettibon nicht der einzige Künstler, der in den letzten Jahrzehnten mit diesem Ziel mit Texten arbeitet. Im Unterschied zu den meisten Künstlern des Konzeptualismus interessiert sich Pettibon aber nicht für die kritische, kunsttheoretische oder soziale Relevanz der von ihm verwendeten Texte, sondern in erster Linie für ihre poetische, melodische und rhetorische Qualität. Das Bild steht hier im Dienste der Poesie, die sich unter den Bedingungen der heu-

tigen Kultur Dinge nicht leisten kann, die sich in der bildenden Kunst längst durchgesetzt haben.

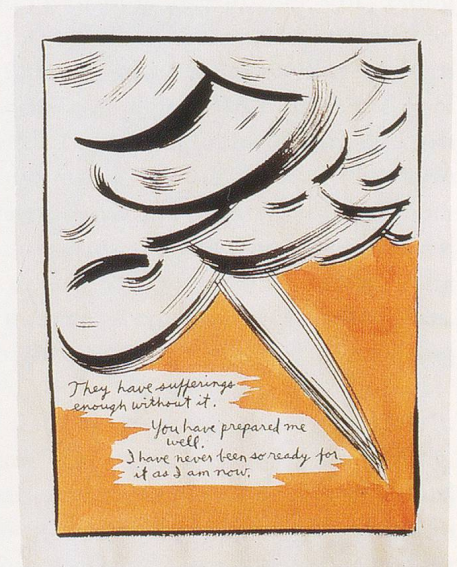
So rettet Pettibon auf der Ebene der hohen Literatur, was mit Hilfe des Bildes dort noch zu retten ist. Aber damit wird nicht etwa ein Sieg der bildenden Kunst über die Literatur erreicht. Denn dadurch, dass der Text auf Pettibons Zeichnungen direkt und sozusagen materiell inmitten der visuellen Welt plaziert wird, bekommt das Wort bei Pettibon eine zusätzliche magische Kraft: Das Wort wird Fleisch. In seinem Interview mit Ulrich Loock¹⁾ spricht Pettibon immer wieder über das Wort Gottes und über das Wort «Vavoom», das Berge zu versetzen vermag; auch darüber, dass die Linien, mit denen die visuelle Welt gezeichnet ist, wie Klammern sind, in denen offensichtlich, wenn auch unausgesprochen, ein Wort – oder soll man sagen, das Wort – stehen soll. Da die Literatur sich infolge des selbstmörderischen Kampfes gegen ihre eigene Narrativität dem Bild annäherte, hat das Bild die Möglichkeit erhalten, poetisch zu werden. Und vielleicht sind die interessantesten Künstler heute diejenigen, die – wie Pettibon – diese Möglichkeit gespürt und in ihrem Werk realisiert haben.

1) In: *Raymond Pettibon*, Katalog der Kunsthalle Bern, 1995.

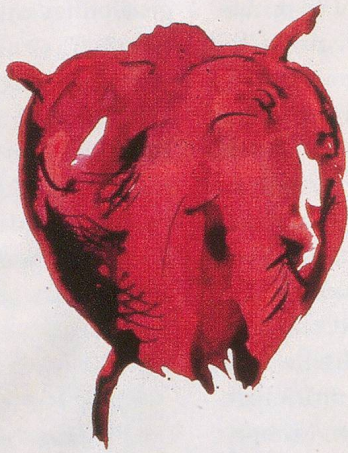
RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (WITH A SHUDDER),
1990, pen and ink on paper, 12 3/4 x 12" /
OHNE TITEL (MIT EINEM SCHAUDERN), Feder und Tusche
auf Papier, 32,4 x 30,5 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1988,
mixed media on paper, 11 1/4 x 8 3/4" / OHNE TITEL,
Mischtechnik auf Papier, 28,6 x 22,2 cm.



*Some faithless shepherd
has made it ache.*



The Drawing Rescues Poetry

BORIS GROYS

When a writer sees a work of visual art in which texts are also used, the experience is automatically electrifying and makes a much greater impact than if it were “only” a picture. This happens above all when—as in the case of Raymond Pettibon—these texts are obviously enhanced through their placement in a pictorial context, there becoming even more urgent, eloquent, and suggestive. Writers begin to ask themselves: Why am I not an artist? Why are my texts condemned to be merely written and therefore so pallid? But there is no point in moaning; the poor writer has no choice but to think about why and to what extent the pictorial context is a way of breaking the impasse that has pulled literature up short.

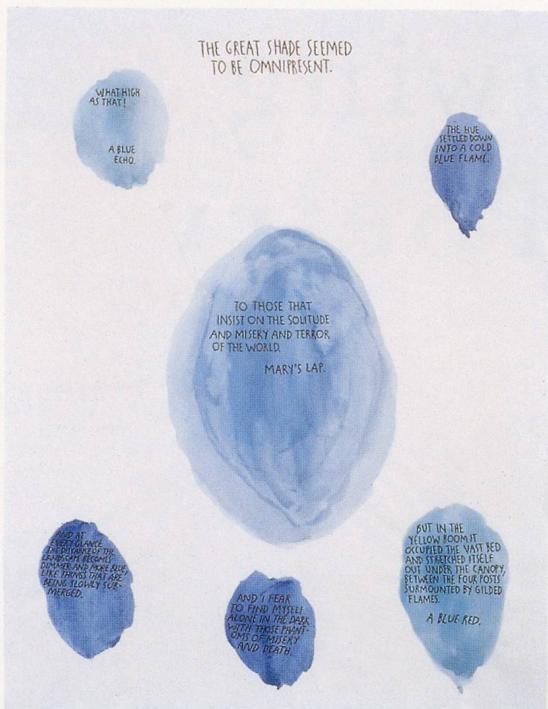
In modernism, literature—like music and the fine arts—wanted to escape narration. The history of modern art and music is, in fact, nothing but the history of their being liberated from subjugation to the narrative, or the history of their struggle against literature. And literature, by joining the fray, internalized

the battle. The modernist author seeks to break the ties between narration and its rhetorical devices, sentences, words, and sounds, treating each of these as single, autonomous elements.

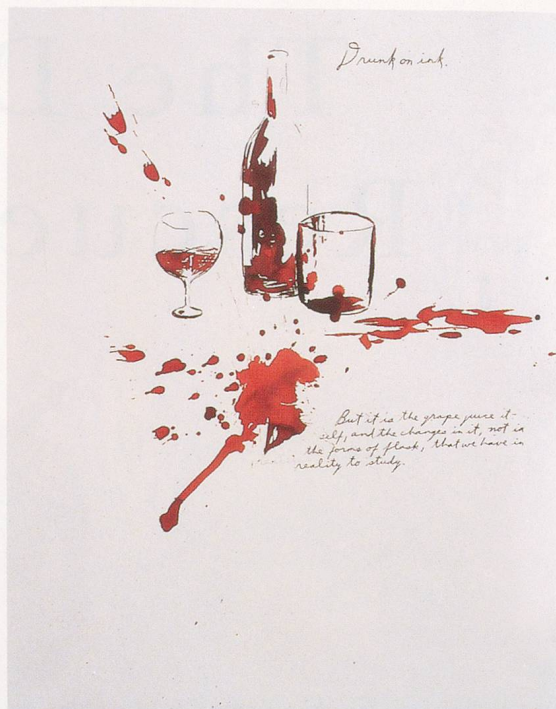
The result: Modern literature has fallen apart. On the one hand, we have the naked narrative that has found a home in pulp fiction. But storytelling stripped of literary ambitions is basically unreadable. At most it can function as the plot of a film in which the visual material compensates for the paucity of the written word. Cinematographic methods flesh out the narrative using all the devices that have fallen by the wayside with the disintegration of modern literature: metaphor, image, suggestion, mystery, richness. Pulp fiction has capitulated, surrendering its traditional literary advantages to the visual arts. Significantly, high modernist literature is suffering the same fate.

The loss of the narrative does not agree with it. One must admit that modernist texts are boring, above all because the liberation of the literary word from its ties to narration has oversimplified access to it. On reading modern literature, it is no longer

BORIS GROYS is a philosopher and lecturer at the Staatliche Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, Germany.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (THE GREAT SHADE), 1990,
 mixed media on paper, 22 x 17" / OHNE TITEL
 (DER GROSSE SCHATTEN), Mischtechnik auf Papier, 55,9 x 43,2 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1992,
 mixed media on paper, 24 x 19 1/4" /
 OHNE TITEL, Mischtechnik auf Papier, 61 x 49 cm.

necessary to seek out the single pearls: They are all spread out before us like a well-ordered collection. We can take them in at one glance—and remain unmoved. Literature has to slow us down; it must entail delay, fatigue, pain in the reader's tired eyes for it to provide cherished satisfaction. Not everything should be instantly clear and comprehensible. Long, rambling tales once served this purpose of slowing down understanding. But by doing away with the narrative, literature can be scanned, like a picture—and has, in the process, become superfluous.

Pettibon's drawings might be interpreted as a remedy for this disease of modern literature: The picture that caused literature's illness shall now be its salvation. But the pictures that Pettibon uses to this

end are themselves narratives, or imply, at least, that they are telling a story. To begin with, their very structure is narrative, since they combine a variety of recognizable objects. Secondly, they draw on the technique of cartoons and comics, both of which are also narrative genres. Thirdly, by evoking certain myths of everyday life in the United States, the drawings could be seen as illustrations of these myths. Fourthly, certain figures keep cropping up, so that one might be led to believe that Pettibon is spinning a long tale with a given set of protagonists. This list of narrative properties could, of course, be elaborated. Of importance here is the fact that there are great quantities of these drawings, so that viewers feel they have missed something if they have not seen all of

them—like skimming through *War and Peace* instead of reading the novel in its entirety. Threatened with the death penalty, one can, of course, be forced to read all of *War and Peace*. Not so in Pettibon's case. His drawings are scattered about in numerous small collections and some are lost, so that it is impossible to see the complete collection at the same time in one place. Certain constitutive elements of traditional narrative literature therefore have an even greater thrust in Pettibon's oeuvre. His drawings are tiring; by the time we have seen and decoded them all, our eyes hurt; the most important things remain unseen; the overall view is irretrievably postponed.

The texts integrated in his drawings look like the texts of modern literature. They are figures of speech that "speak for themselves," that assert their ambiguity, autonomy, and linguistic magic because they have been liberated from the subordinate function traditionally assigned to them by conventional literature. But in Pettibon's drawings, the path to these autonomous linguistic fragments is strewn with rocks. The texts are integrated in the drawings and must be isolated by the reader. They are often "written" in a hand that compounds the difficulties of reading, and their placement in the picture is an additional impediment. One asks oneself what significance is invested in the positioning of the texts: Perhaps they play a particular role in the story told by a given picture; perhaps we can only understand them when we understand the entire plot; perhaps we have to look at other drawings in a particular series to finally understand what it's all about. Pettibon's storytelling drawings make up for the loss of the traditional literary narrative. Whereas commercial cinema facilitates the naked narrative by packaging it in an attractive visual setting, Pettibon rescues plotless modernist prose by placing it in a narrative picture. In both cases, the visual arts make up for the missing half of a modern literature that is split in two.

However, the impact of Pettibon's drawings is not to be reduced to generating renewed interest in modernist writing. They also provide what might be called an aesthetic added-value by applying the readymade procedure to language. The most important advantage of modern art over modern literature lies in the fact that the currently prevalent ready-

made procedure is evidently inapplicable to literature: Books are "published"; they are reproduced by definition. Literary appropriation of mass writing is in fact impossible because all literature is potentially mass writing, since it is, by definition, made for technical reproduction.

By placing texts in unique, single drawings, Pettibon has found a means of surmounting this intrinsic difficulty and revealing the aesthetic potential of "bad" commercial mass literature within the framework of his art. Pettibon is not the only artist over the past few decades to pursue such ends in incorporating texts in his work; others have also grasped this opportunity—both literally and figuratively. However, in contrast to most conceptual artists, Pettibon is not interested in the critical, art-theoretical or social relevance of his words but primarily in their poetic, melodic, and rhetorical qualities. His pictures serve the interests of poetry, which—given the hegemony of the mechanically-printed word in current culture—cannot afford the appropriations and recontextualizations which have already become standard practice in art.

Thus with the help of the picture Pettibon rescues whatever there is left to be rescued on the level of high literature. But in the final analysis art has not made a definitive conquest. By placing text directly and materially in the middle of the visual world, as it were, the word in Pettibon's art acquires an additional magic power because it has now become flesh. In an interview with Ulrich Look,¹⁾ Pettibon repeatedly mentions the Word of God and the word "Vavoom" that can move mountains, and he talks about the lines with which the visual world is drawn. To him, these lines are like parentheses that are obviously though tacitly intended to embrace a word—or rather the Word. Now that literature—in the wake of the murderous campaign to slaughter its narrativity—has come closer to the picture, the picture has been given the chance to become poetic. Perhaps the most interesting artists today are those who, like Pettibon, have sensed this opportunity and exploited it to advantage in their oeuvre.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) In *Raymond Pettibon*, ex. cat. (Berne: Kunsthalle, 1995).