

Katrina Weissenborn

ART AND OBJECTHOOD:
STUDIEN ZU CADY NOLAND*

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70850

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7085>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007085>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main

Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2020 eingereichte Arbeit wurde von Regine Prange und Antje Krause-Wahl betreut.

ABSTRACT: Am Beispiel zweier Installationen in der Ausstellung *Cady Noland* am Museum MMK für Moderne Kunst Frankfurt zeigt sich, wie Cady Noland durch ihre kuratorische Präsenz den Blick produziert. Die Betrachtenden werden von ihr als künstlerisches Material stets mitgedacht und ins Kunstwerk integriert. Ihre Arbeiten gehen jedoch nicht in „Theatralität“ auf, denn sie vermitteln zudem die Distanzierung des Publikums, das die Werke nahezu versunken konsumiert. Auf diese Weise gelingt es der Künstlerin, Kunst und Objekthaftigkeit in einer dialektischen Bewegung zu fassen. Somit widersetzen sich Nolands Arbeiten der von Michael Fried 1967 vorgenommenen Trennung von *Art and Objecthood*.

SCHLAGWÖRTER: Cady Noland – Michael Fried – Theatralität

ABSTRACT: Two installations in the exhibition *Cady Noland* at the Museum MMK of Modern Art Frankfurt demonstrate how Cady Noland produces the gaze with her curatorial presence. The viewers are constantly taken into consideration as kind of artistic material and are integrated into the artwork. Nevertheless, her works do not dissolve into “theatricality” since they also convey the alienation of the public who consumes the works in an almost immersed fashion. In this manner, the artist succeeds in capturing art and objecthood in a dialectical movement. Noland’s works thus resist the separation between *Art and Objecthood* that Michael Fried had proposed in 1967.

KEYWORDS: Cady Noland – Michael Fried – Theatricality

Die Ausstellung *Cady Noland* (2018/2019) am Museum MMK für Moderne Kunst Frankfurt¹ stellt die erste Einzelausstellung dar, zu der die amerikanische Künstlerin Cady Noland (geb. 1956 in Washington, D.C.) nach einer circa 20-jährigen Abwesenheit von der Kunstwelt nicht nur ihre Zusage erteilt, sondern auch in ihre Mitarbeit eingewilligt hat. Es heißt, Nolands Rückzug aus der Kunstwelt Ende der 1990er Jahre sei auf ihre steigende Frustration über unsachgemäße Installationen ihrer Werke zurückzuführen.² Damit hat Noland ihren Ausstieg aber nie selbst begründet, sondern diesen Umstand lediglich 1994 in einem Interview beklagt.³ Ihre Ensembles aus Gegenständen und Materialien der US-amerikanischen Alltagskultur – darunter Einkaufswagen, zerbeulte Budweiser-Bierdosen, das Sternenbanner, Autoreifen und polizeiliche Ausrüstung wie Handschellen und Revolver – schienen willkürlich arrangiert worden zu sein, was Kuratoren dazu veranlasst hat, sie miteinander kombiniert und nicht als Einzelwerke zu präsentieren.⁴ Diesem Irrtum entgegenwirkend, hat die Künstlerin für das MMK ihre Schau in den auratisch aufgeladenen, lichten Hallen des Museums mit großem Abstand zwischen den einzelnen Arbeiten selbst kuratiert.⁵ Durch die Inszenie-

¹ Im Folgenden mit MMK abgekürzt.

² Vgl. Rattemeyer 2010, S. 397.

³ Vgl. Kremer, van Winkel 2006, S. 158. Diese Veröffentlichung enthält Ausschnitte des Interviews, das zuerst und vollständig abgedruckt wurde in: *Archis* 1 (1994), S. 75–80.

⁴ Noland in: Kremer, van Winkel 2006, S. 158.

⁵ Für die ausführlichen Hinweise zum kuratorischen Prozess, zur Auswahl der Werke und zur Art und Weise ihrer Präsentation danke ich recht herzlich der Direktorin Susanne Pfeffer.

nung wurde ihr die Freiheit über die Produktion der Blicke eingeräumt, die somit auch Teil der Ausstellung wurden.

Dies zeigt sich exemplarisch an der monumentalen Skulptur *Publyck Sculpture* (1994), die in der zentralen Halle des MMK aufgebaut war (Abb. 1). Die 299,8 × 480 × 76,2 cm große Skulptur besteht aus drei mit Preisschildern versehenen Weißwandreifen, die, von Metallgliederketten umschlungen, von einem mit Aluminiumblech furnierten Holzbalken herabhängen. Die exakt frontal ausgerichtete Positionierung der Reifen schien einen idealen Standpunkt der Betrachtenden zu begünstigen, die – wie in der Ausstellung zu beobachten war – sich vor der Mitte der gleichwohl freistehenden, allansichtigen Skulptur versammeln und diese dort fotografisch ‚günstig‘ einfangen konnten. Die Fotografierenden wurden so unwissentlich auf eine Bühne geholt und waren als Ausführende des vom Werk produzierten Blickes ihrerseits von distanzierten Zuschauenden (wie der Autorin dieses Essays) zu beobachten. Die „Skulptur im öffentlichen Raum“ wirkt zudem wie ein in Abstraktion dargestellter Galgen, was zur altenglischen Schreibweise des Originaltitels passt, die – wie der Galgen – auf das Mittelalter zurückgeht. Ebenso wie es bei einer öffentlichen Exekution durch Erhängen eines Publikums bedurfte, steht auch *Publyck Sculpture* in Abhängigkeit von Schaulustigen. Deren Blick kann somit für die Integration des Publikums ins Kunstwerk stehen.

Von hier aus ist der Bezug zu *Art and Objecthood*⁶ herzustellen, einem 1967 erschienenen Artikel des amerikanischen Kunstkritikers Michael Fried, der eine solche Theatralität (engl. „theatricality“)⁷ an Werken der Minimal Art beobachtet. Während traditionelle Kunst eine in sich geschlossene Einheit bilde, kritisiert er an jener, dass sie „in einer Situation erfahren [wird] – und zwar in einer, die geradezu definitionsgemäß den Betrachter mit umfasst“.⁸ In Abgrenzung zu autonomer Kunst, die Fried mit dem Begriff der Versunkenheit (engl. „absorption“)⁹ versieht, wertet er Theatralität als Weg zur Heteronomie, zur Auflösung der Kunst in eine literale Objekthaftigkeit. Wird diese

⁶ Fried 1995. Das englische Original: Fried 1967.

⁷ Frei ins Deutsche übersetzt nach dem englischen Original in: Fried 1967, S. 14. In der von Gregor Stemmerich herausgegebenen deutschen Fassung von 1995 wird „theatricality“ hingegen mit „Theatralik“ (Fried 1995, S. 353, 355, 359f., 369) übersetzt, bei Lüthy 2007 mit „Theatralität“.

⁸ Fried 1995, S. 342 (Hervorhebung im Original).

⁹ Fried 1967, S. 23. In Fried 1995, S. 360 unzutreffenderweise mit „Faszination“ übersetzt, bei Lüthy 2007 hingegen mit „Versunkenheit“. Lüthy verweist darauf, dass Theatralität und Versunkenheit als Gegensatzpaar in Fried 1980 nochmals aufgegriffen wird.



Abb. 1: Cady Noland, *Publyck Sculpture*, 1994, Holz mit Aluminiumblech furniert, Stahlplatten, Metallgliederketten, drei Weißwandreifen, 299,8 × 480 × 76,2 cm, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US), Installationsansicht in *Cady Noland* am MMK, 2018/2019; Foto: Fabian Frinzel

Kategorie nun auf *Publyck Sculpture* übertragen, so äußert sie sich auch in den Preisschildern, die auf den Weißwandreifen kleben. Im Sinne des theatralen Diktums führt vor allem die Warenkennzeichnung zu dem Eindruck, dass das einzelne Werk – wie die Ware – gewissermaßen nur für die jeweiligen Betrachtenden da und nur durch diese vollständig zu sein scheint.¹⁰

Allerdings wendet sich Noland gegen die Auffassung, dass ihre Werke in Lebenswirklichkeit aufgehen: „Theatricality, or the sense that something ‚happened‘ on the ‚site‘ really bothers me. I’m more interested in surrounding conditions and I’m fascinated by genres and their restrictions.“¹¹ Steht Nolands Abkehr von einer im Sinne der Theatralität unmittelbar sinnlichen Erfahrbarkeit und Ereignishaftigkeit des Werkes somit für eine Hinwendung zu Frieds Kategorie der Versunkenheit? Überwindet *Publyck Sculpture* die situative Involvierung, indem sie den Blick selbst ausstellt? Bildet die Skulptur eine geschlossene Einheit, in der sie selbstbezogen „eine andauernde und zeitlose Gegenwart“ erreicht, die Frieds Ideal von autonomer Skulptur und Malerei entspricht?¹²

Die Verknüpfung von Nolands Skulptur mit einer modernistischen Idee ästhetischer Autonomie, bei der die Betrachtenden in Distanz zum Kunstwerk treten und nicht Teil von diesem werden, steht im Gegensatz zu Untersuchungen der Kunsttheoretikerin Juliane Rebentisch. In ihrer 2003 veröffentlichten Dissertation *Ästhetik der Installation* ordnet sie Nolands Arbeiten der Installationskunst zu, als deren Vorläufer sie wegen der „Betrachtereinbeziehung“¹³ die Minimal Art erachtet.¹⁴ Von dieser ausgehend entwirft Rebentisch eine erfahrungstheoretische Neuformulierung ästhetischer Autonomie. Nolands Installationen wären dann nicht nur „Gegenstand der Betrachtung“, sondern in ihnen reflektiere sich „zugleich die ästhetische Praxis der Erfahrung“.¹⁵ Autonomie wäre damit nicht im ästhetischen Gegenstand verortet, sondern in einer Erfahrungs-

¹⁰ Rebentisch 2003, S. 49. Dass Theatralität nicht, wie von Fried, als „Regression des Kunstwerks aufs Buchstäbliche“ (ebd.) zu verstehen ist, „für die ihm besonders die ausgestellt explizite Abhängigkeit minimalistischer Objekte vom Betrachter symptomatisch ist“ (ebd.), thematisiert die Kunsttheoretikerin Juliane Rebentisch in ihrer 2003 publizierten Dissertation, in der sie sich als Kritikerin von Frieds Konzept der Versunkenheit positioniert und zugleich dessen Begriff der Theatralität nutzt und ummünzt.

¹¹ Noland in: Kremer, van Winkel 1994, S. 159.

¹² <https://www.zeit.de/2014/23/michael-fried-fotografie-als-kunst/komplettansicht> (letzter Zugriff: 29. Juni 2020).

¹³ Rebentisch 2003, S. 59.

¹⁴ Rebentisch 2003, S. 275.

¹⁵ Rebentisch 2003, S. 275 (Hervorhebung im Original).

sphäre, der die Künstlerin durch ihre Abkehr von Theatralität, wie hier einzuwenden ist, aber entsagt. Unter Berücksichtigung der Debatte zwischen Fried und Rebentisch stellt sich daher die Frage nach dem Werkcharakter dieser Installation.

Situative Involvierung oder Distanzierung der Betrachtenden?

Um nachvollziehen zu können, warum die Besuchenden sich genötigt fanden, eine bestimmte Blickposition einzunehmen, stellt sich die Frage nach den strukturellen Vorgaben von *Publyck Sculpture*. Die in den 1950er und 1960er Jahren bei höherklassigen Automodellen beliebten Weißwandreifen tragen die weiße Rahmung nur auf einer Seite, der Schauseite. Von der gegenüberliegenden Seite der Skulptur aus betrachtet, zeigt sich die Rückseite der Reifen komplett in schwarzem Gummi ohne weiße Rahmung. Die exakt frontal ausgerichtete Positionierung der Reifen begünstigt nicht nur einen idealen Standpunkt der Betrachtenden – den auch der Fotograf für die Abbildung des Werkes eingenommen hat (Abb. 1) –, auch Nolands Platzierung der monumentalen Skulptur in der Mitte des Lichthofs im Erdgeschoss des Museums war bis ins Detail durchdacht, denn der Raum hat einen dreieckigen Schnitt, der die Außenwände des Grundrisses zitiert. Die konvergierenden Seitenwände und die auf einen Punkt hin fluchtenden Fugen der Bodenfliesen greifen von dem besagten und in der Fotografie reproduzierten idealen Standpunkt aus die zentralperspektivische Darstellung von Bildern auf. Dabei wird evident, dass die offizielle fotografische Installationsansicht aus einem Winkel aufgenommen wurde, der in der zentralperspektivischen Darstellung dem Augenpunkt entspricht.

Mit Fried ließe sich nun fragen, ob mit dieser perspektivischen Involvierung der Betrachtenden die Kategorie der Versunkenheit gegeben ist. Dafür spricht der im selben Kontext genannte Begriff der „Optikalität“¹⁶, der auf die Gegenwart der Betrachtenden und eine durch das Werk produzierte sinnliche Anschaulichkeit verweist.¹⁷ Das Werk offenbare sich dabei in seiner ganzen „Tiefe und Fülle“¹⁸ innerhalb eines Augenblicks, so Fried.¹⁹

Obwohl die Betrachtenden das Werk durch die Kamera innerhalb eines Augenblicks fotografisch bannen konnten, befanden sie sich durch das unhinterfragte Einneh-

¹⁶ Fried 1995, S. 358.

¹⁷ Kritisch zu befragen ist daher Rebentischs Ansicht, Frieds Begriff der Versunkenheit ziele auf eine „Betrachterunabhängigkeit“ (Rebentisch 2003, S. 49).

¹⁸ Fried 1995, S. 366.

¹⁹ Fried 1995, S. 365f.

men dieser idealen Ansicht bereits innerhalb der Installation; sie wurden gewissermaßen in das Kunstwerk einbezogen und zu seinem konstitutiven Teil gemacht. Dabei werden die Fotografierenden zu „Gaffenden“ eines Spektakels stilisiert, die die galgenähnliche Skulptur und die durch sie repräsentierte Ideologie von öffentlich ausgestellter Gewalt und Unterhaltung nicht nur anschauen, sondern auch noch perspektivisch ‚günstig‘ mit der Kamera reproduzieren und verbreiten.

Die (fotografische) Fixierung auf eine Schauseite ist der Konvention des perspektivischen Bildraums geschuldet, bei der der Blick intuitiv auf etwas gerichtet wird und in der Vertiefung nach Erkenntnis sucht. Durch die Multiperspektivität der Skulptur wird der vermeintlich ideale Standpunkt allerdings zugleich negiert und kritisiert. Der hier gegenwärtige, kontemplative Blick der Fotografierenden im Museum wird zur Disposition gestellt. Indem das diskursive Umherstreifen im Einnehmen unterschiedlicher Perspektiven als Möglichkeit angeboten wird, wird von Noland gleichzeitig Institutionskritik betrieben. Die aus ihrer kontemplativen Haltung befreiten, distanzierten Zuschauenden entziehen sich der Fixierung: Wenn sie das Spektakel beobachten, werden sie von ihm nicht ergriffen und wie die Fotografierenden zu einer Interaktion gebracht. Es stellt sich daher die Frage, inwiefern bei Noland von einer körperlichen Teilhabe zu sprechen ist.

Wie Noland in einem 1994 erschienenen Interview erklärt, versteht sie die Integration der Betrachtenden ins Kunstwerk nicht ausschließlich in Form von Intervention und Interaktion, was die künstlerische Autonomie relativieren würde.²⁰

For years, I have been trying to think about ‚live space‘, as opposed to what could be called ‚ritualized space.‘ There was a point in 1984 and 1985 where I was making distinct pieces that hung on the wall or sat on the floor and I was very conscious of that fact. It annoyed me that a person in an art gallery would walk from one ‚art incident‘ to another, that there would be blank space in-between. It seemed like such a fixed relationship and in a sense it wouldn’t matter *what* was on that wall. At that point I started working with things that you could push or move, or with poles that ‚tracked‘ your movement across the room, almost sympathetic with your movement. I did a one-room show at White Columns in New York where I blocked the door with a pole so that you had to bend over to enter the room.²¹

Noland rekapituliert zunächst ihre Werkinszenierungen in der Mitte der 1980er Jahre. Die große räumliche Trennung der Objekte führte dazu, dass sie als einzelne und individuelle Werke („distinct pieces“) rezipierbar waren, was im Prinzip auch auf die kura-

²⁰ Vgl. Prange 2012, S. 46.

²¹ Noland, in: Kremer, van Winkel 1994, S. 158.

torische Präsentationsform in der *Cady Noland*-Ausstellung zutrifft. Nolands Unterscheidung zwischen den Raumtypen „ritualised space“ und „live space“ sowie die Erwähnung des vakanten „blank space“ zeigt, dass sie sich ihrer Unterschiedlichkeit bewusst und darum bemüht ist, diese künstlerisch zu besetzen. Bis zur Mitte der 1980er Jahre wählte die Künstlerin demnach ganz bewusst eine traditionelle Präsentationsweise eigenständiger Teile, indem sie diese an der Wand oder auf dem Boden platzierte. Was die Künstlerin daran störte, war, dass die Betrachtenden von einem Werk zum nächsten gingen und keine Verbindung zwischen den einzelnen Teilen herstellten, obwohl es diese gab. Sie wurden offenbar nicht zur Reflexion auf den Zusammenhang der ästhetischen Raumkonstruktion gebracht. Noland fing darum an, die Leerstelle zwischen den einzelnen Werken durch die körperliche Aktivierung der Betrachtenden zu besetzen, denen sich dadurch die Verbindungen zwischen den Werken erschließen sollten. Dazu zählen offensiv partizipative Gesten wie Drücken, Schieben oder Bewegen, die die Betrachtenden noch bei ihrer ersten Schau 1988 in den White Columns in New York vollziehen mussten, um physischen Zugang zu bestimmten Objekten im Raum zu bekommen. Zudem führte Noland durch das chromglänzende Material ein Mittel ein, um körperliche Teilhabe am Werk selbst zu evozieren: Durch die Spiegelung der Betrachtenden in der glänzenden Oberfläche der rostfreien Aluminiumstangen werden diese durch die Arbeit im Raum „verfolgt“ („tracked“), so als handle es sich bei dem ästhetischen Objekt um ein handlungsfähiges Subjekt. Die irisierende oder spiegelnde Oberfläche des Materials schreibt sich in die Umgebung und den Körper der Betrachtenden ein und gibt ihn zur Betrachtung frei. Auf diese Weise wird das Publikum zum Teil des Kunstwerks gemacht, gleichsam von diesem auf Distanz gehalten und mit der Gegenwärtigkeit des Kunstwerk konfrontiert.

Eine weitere freistehende, allansichtige Skulptur, die eine bildhafte Ansicht evozierte, aber weder – wie keines der Werke in *Cady Noland* – eine offensiv partizipative Mitwirkung verlangte, noch durch die mattierte Aluminiumoberfläche mit einem Spiegeleffekt arbeitete, ist *Trashing Folgers* (1993/1994) (Abb. 2). Die mit dem Siebdruck einer Fotografie ausgestattete Aluminiumplatte ist auch auf der Rückseite bedruckt, was beim Betreten des Raumes auf den ersten Blick nicht ersichtlich wurde. Denn das Werk war in einem nur geringen Abstand zur Wand platziert, weshalb die gegen die Wand gerichtete Seite überhaupt als ‚Rückseite‘ bezeichnet werden kann (vgl. Abb. 3). Die Fotografie auf der ‚Schauseite‘ zeigt die Außenaufnahme einer Hofeinfahrt



Abb. 2: Cady Noland, *Trashing Folgers*, 1993/1994 (Schauseite), Siebdruck auf Aluminiumplatte, 147 × 226 × 1 cm, Sammlung FRAC Grand Large – Hauts-de-France, Dunkerque (FR), Installationsansicht in *Cady Noland* am MMK, 2018/2019; Foto: Axel Schneider

in ein heruntergekommenes Gebäude (Abb. 2). Ein ebenfalls abgebildeter Weißwandreifen, der offenbar von einem Baum herabhängt, dominiert den linken Bildvordergrund. Neben Gaskartuschen befinden sich unter den als Müll zu identifizierenden Gegenständen am Boden auch eine Felge, eine offene, eckige Blechdose und eine runde Dose mit der Aufschrift „Folgers“, dem Label eines amerikanischen Kaffeeimperiums. Der Titel der Arbeit mag sich somit zunächst im Sinne der minimalistischen Auffassung des „What you see is what you get“²² auf die literalistische Präsenz des Objekts beziehen. Noland schließt mit dem Motiv der achtlos entsorgten Kaffeedose aber auch an die Pop Art an. Der Reifen in *Trashing Folgers* lässt sich nicht nur als Galgen, sondern auch in seiner Umfunktionalisierung als Schaukel lesen. Auch in der Aussparung des Reifeninneren, nicht nur auf der Fotografie, sondern auch im Material des Aluminiumaufstellers, schimmert die Vieldeutigkeit des Objekts durch. Sie macht die Arbeit zum einen zum Display, das an Aufsteller auf einem Rummel erinnert und das eigene Gesicht zum Teil einer gemalten Szenerie werden lässt, zum anderen lässt der hindurchgesteckte Kopf an einen Pranger denken, dessen Motiv Noland – ausgekleidet mit der

²² Glaser 1995, S. 47.

kühlen Härte des Aluminiums – in anderen Arbeiten ebenfalls explizit aufruft.²³ Die Arbeit bietet auf diese Weise einen Handlungsrahmen an, in den eingegriffen werden kann. Da Noland in *Trashing Folgers* die Innenseite des Reifens ausspart, manifestiert sich der Reifen durch sein buchstäblich leeres Inneres somit zugleich als Zierrahmen für potenzielle Besuchende (Abb. 2). Die Aussparung war jedoch so schmal, dass es lediglich Kindern möglich war, den Kopf hindurchzustecken, was diese auch intuitiv von der Rückseite aus versuchten.²⁴ Die perspektivisch verkürzte Ansicht des Reifens verträgt sich jedoch nicht mit der strengen, frontalen Ansicht eines gerahmten Gesichts im ovalen Cut-out, was zur Folge hat, dass die Kontinuität der fotografischen Illusion gebrochen wird. Somit führt Noland letztlich kubistische und surrealistische Verfahren der Infragestellung des Bildgrunds weiter, aber auch beispielsweise die Anti-Organik der durchlöcherten Skulpturen des englischen Künstlers Henry Moore.

Die Aussparung des Reifeninneren ist von daher nicht ausschließlich als Animierung zu verstehen, buchstäblich zum Teil der Bildwelt zu werden, sondern impliziert generell den Appell, auch die Rückseite der Arbeit zu betrachten. Durch die räumliche Aussparung zwischen Rückseite und Wand offenbarte der Blick hinter die ‚Kulisse‘, dass der Titel nicht nur mit der Banalität einer weggeworfenen Kaffeedose verbunden werden kann (Abb. 3). Dort findet sich nämlich, ebenfalls im Siebdruckverfahren aufgetragen, eine ausführliche Bildunterschrift zur fotografischen Abbildung. Durch die Schreibmaschinenschrift der schräg gestellten Zeitangabe „12/6/69“ und der Überschrift „LA4-Dec. 6) RAMAINS [sic] OF MANSON ‚HOME‘----“ wird angedeutet, dass es sich bei der auf der Schauseite abgebildeten Aufnahme um ein Pressefoto handelt, das 1969 in einer in Los Angeles erschienenen Zeitung abgedruckt wurde. Zu der Überschrift auf der Rückseite findet sich die weitere Angabe, dass es sich bei dem abgebildeten Ort um die Baker Ranch im Death Valley National Park des US-Bundesstaats Kalifornien handelt, wo der berühmte Psychopath Charles Manson und seine ‚Family‘

²³ Dazu zählen Cady Noland, *Tower of Terror*, 1993, Metall mit Aluminiumblech furniert, Aluminiumbank, Metallkette, Vorhängeschlösser, Schlüssel, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (USA); *Gibbet*, 1993/1994, Metall mit Aluminiumblech furniert, amerikanische Flagge, Aluminiumbank, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (USA); *Beltway Terror*, 1993/1994, Metall mit Aluminiumblech furniert, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (USA). Diese Pranger waren in Ausstellungen der 1990er Jahre, wie 1994 bei einer Einzelausstellung in der New Yorker *Paula Cooper Gallery*, für die Nutzung durch die Besuchenden freigegeben. In *Cady Noland* hingegen wurden sie nur als anzuschauende Objekte präsentiert. Vgl. www.paulacoopergallery.com/exhibitions/cady-noland/installation-views (letzter Zugriff: 30. Juni 2020).

²⁴ Das Aufsichtspersonal wies jedoch stets darauf hin, dass die Arbeiten nicht berührt werden durften.

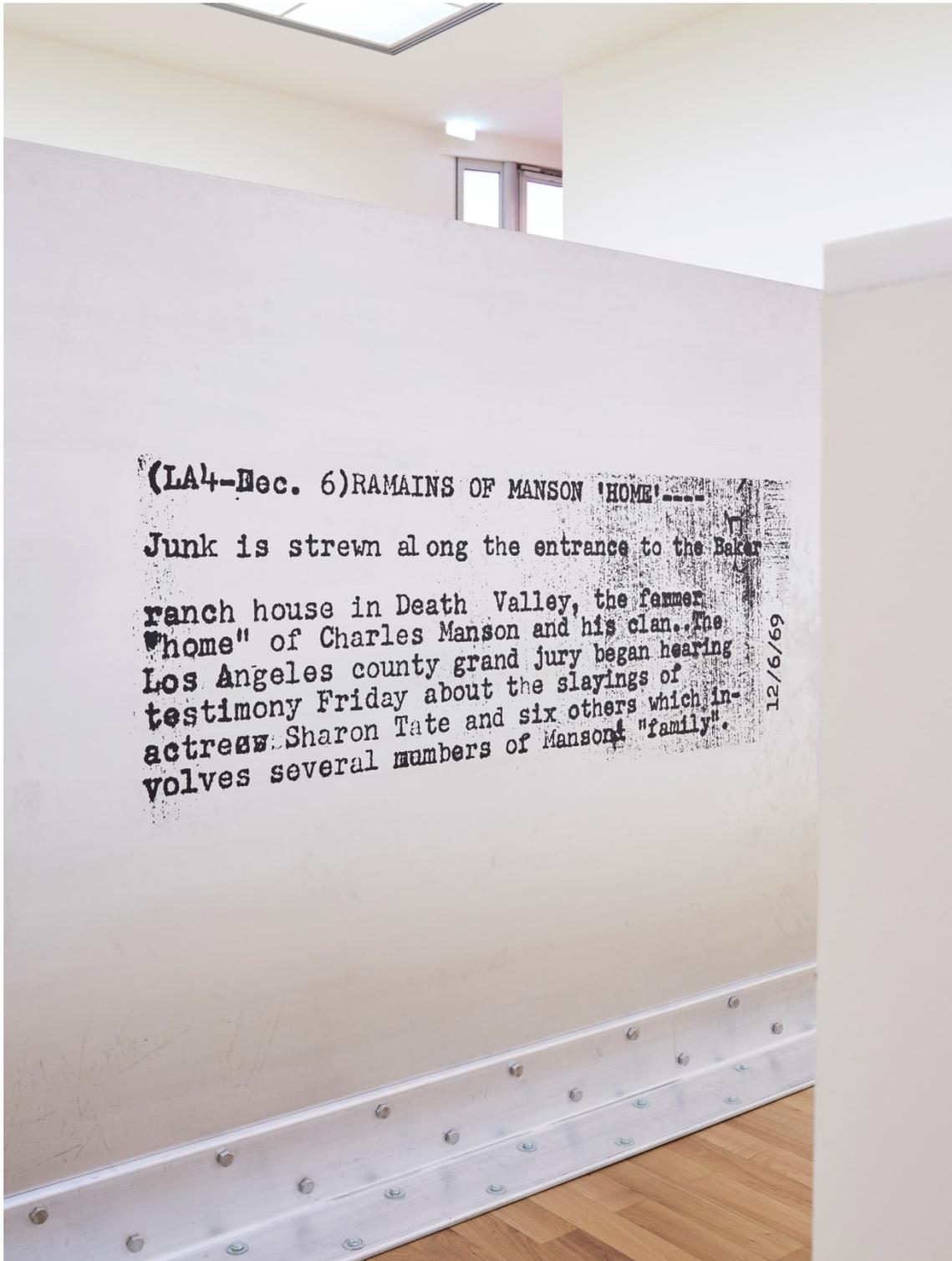


Abb. 3: Cady Noland, *Trashing Followers*, 1993/1994 (Rückseite), Siebdruck auf Aluminiumplatte, 147 × 226 × 1 cm, Sammlung FRAC Grand Large – Hauts-de-France, Dunkerque (FR), Installationsansicht in *Cady Noland* am MMK, 2018/2019; Foto: Fabian Frinzel

ihr Unwesen trieben, bevor sie im August 1969 die Morde an der Schauspielerin Sharon Tate und sechs weiteren Personen verübten. Was nicht benannt wird und sich erst durch weitere Recherchen oder durch spezifisches Wissen dieser Zeit und des Falles erschließt, ist, dass sich unter den Opfern auch die Erbin des Kaffeeimperiums „Folgers Coffee“ Abigail Folger befand.²⁵ Auf diese Weise erfährt das Bild eine weitere, zeitgeschichtliche Sinndimension. Noland eröffnet mit ihrem Werk also ein Vexierspiel: Es besteht die Möglichkeit, den Siebdruck in seiner literalen Objekthaftigkeit zu betrachten und den Titel in seiner Banalität wörtlich zu nehmen als Verweis auf eine zusammengedrückte Kaffeedose. Zugleich verweist die Künstlerin mit der Bildunterschrift auf der Rückseite subtil darauf, dass das Verbrechen der legendären Manson-, ‚Family‘ als sensationeller Gegenstand der Massenpresse denselben Status als Ware hat wie die achtlos weggeworfenen und zweckentfremdeten Gegenstände auf der fotografischen Abbildung der Schauseite. Der Tauschwert der Ware, den sie zum Thema macht, findet seinen Ausdruck in beliebigen Gegenständen, wie in dem zum Guckloch modifizierten Weißwandreifen. Dieser weckt nicht nur, wie schon bei *Publyck Sculpture*, Assoziationen an einen Galgen oder Pranger beziehungsweise an die Todesstrafe oder Folter, sondern auch an eine Kinderschaukel und eine Rummelplatzkulisse. Durch den ambivalenten Status des Werkes ist die Involvierung und Distanzierung gleichermaßen berechnet. Es bleibt offen, ob es sich bei dem Reifen um ein fotografisches Bild oder um ein „Gerät“ handelt, das entweder als Spielzeug, Rahmung oder Folterinstrument erscheint. Durch diese Uneindeutigkeit wird die reflexionsfördernde Distanzierung der Betrachtenden erreicht und freigelegt, dass der Unterhaltungswert des zum Gegenstand der Sensation gewordenen Verbrechens die ihr zugrunde liegende Gewalt verschleiert.

Da sich Nolands Werk nicht in einer unmittelbaren Erfahrbarkeit erschöpft, ist gegen Rebentischs Auffassung der „Betrachtereinbeziehung“ einzuwenden, dass sie die Dialektik des dem Werk implizierten Betrachters verwirft. Dies äußert sich in ihrem Urteil über den Erfolg der Installationskunst, die laut Rebentisch im Unterschied zu traditioneller Kunst den Status der Betrachtenden neu belegt habe: „Immerhin schien doch hier der Betrachter aus seiner passiven Rolle erlöst zu werden. Er kam ja nicht mehr bloß passiv *vor* einem Werk zu stehen, sondern wurde gewissermaßen aktiv phy-

²⁵ Vgl. <http://www.cielodrive.com/abigail-folger.php> (letzter Zugriff: 30. Februar 2020).

sich *in* dieses einbezogen.“²⁶ Wie gezeigt werden konnte, führt der konkrete Handlungsrahmen von *Publyck Sculpture* und *Trashing Folgers* jedoch kaum zu einer reflexiven Aktivität. Vielmehr lässt sich das Publikum intuitiv von subtilen Regeln lenken; durch die Fixierung auf eine Schauseite oder durch die Möglichkeit, selbst zum Teil des Bildes zu werden. In *Publyck Sculpture* hat es daher den Anschein, als *manifestiere* sich das Werk – um mit Fried zu sprechen – durch die Fotografierenden, die es als Ganzes konstituieren. Denn versunken, ja fast andächtig, schienen die Fotografierenden beim Anblick von *Publyck Sculpture* durchaus zu sein.

Die intuitive Partizipation – im Fotografieren der Ansichtsseite oder beim Durchstecken des Kopfes durch die ovale Öffnung der Aluminiumplatte – führt jedoch nicht per se zu einer reflexiven Aktivität. Die mögliche Distanzierung der Betrachtenden zeugt davon, dass nur die intuitive Konsumption das Werk nicht in seiner dialektischen Bewegung erfasst. Nur wenn sie sich bei der Werkbetrachtung alle Konnotationen bewusst machen, also auch die intuitive Partizipation als Werkgehalt, sind sie in der Lage, die einander widersprechenden Sinndimensionen reflexiv nachzuvollziehen und als umfassende Kritik der Kunstaussstellung und der Massenmedien zueinander ins Verhältnis zu setzen. Unter dieser Voraussetzung müssten die Fotografierenden dann als künstlerisches Material rezipiert werden. Rebentisch schließt die Betrachtenden jedoch nicht in die „Elemente der Installation“²⁷ ein.

Nolands Werk vermag es, zwischen Passivität und Aktivität zu vermitteln. Die angelegte doppelte Betrachtungsanweisung ruft sowohl eine allansichtige Skulptur als auch ein einansichtiges Bild auf. Darin spiegelt sich das Interesse der Künstlerin an Gattungen und deren Begrenzungen, das sich in der Darbietung einer Schauseite bei gleichzeitiger Vielansichtigkeit äußert. Indem sie sich im Medium der Skulptur illusionistischer Mittel der Malerei bedient, verweist sie auf einen Verblendungszusammenhang. Im Einnehmen einer idealen Ansichtsseite folgen die Betrachtenden

²⁶ Rebentisch 2003, S. 40 (Hervorhebung im Original).

²⁷ Rebentisch 2003, S. 59. Rebentisch verweist darauf, dass mit der „Bühnenpräsenz“ minimalistischer Objekte eine Doppelfigur angesprochen wird. Zur Veranschaulichung kommt sie durch ein Zitat aus der theoretischen Abhandlung *Kleines Organon für das Theater* (1949) des Dramatikers Bertolt Brecht (1898–1956) auf die Rolle des Schauspielers zu sprechen, um im gleichen Atemzug dessen Doppelbödigkeit auf eine Requisite – und nur auf diese – zu übertragen: „Der Stuhl auf der Bühne ist bloß ein Stuhl und etwas anderes, Zeichen für den Thron von King Lear zum Beispiel“ (ebd., S. 53). Da die Betrachtenden eines minimalistischen Objekts Teil von diesem werden, müsste diese Doppelbödigkeit in stringenter Weise auch auf ihre Rolle als Zuschauende, die von der Situation ausgeschlossen sind, und als Betrachtende, die Teil davon werden, übertragen werden.

dem produzierten Blick und werden so Objekt einer Produktion dieser Verblendung. Es genügt nicht, die Rückseite von *Trashing Followers* aufzusuchen, wenn die dort angebrachten Zeilen nicht reflexiv mit dem Siebdruck auf der Vorderseite in Verbindung gebracht werden. Es bedarf daher der eigenen Regie. Diese zu übernehmen, fordern Nolands Arbeiten heraus. Dass die Betrachtenden selbst zu Schauspielerinnen und Schauspielern auf einer Bühne werden, wollen die Arbeiten daher nicht überwinden, sondern geradezu zum Thema machen. Das Kunstwerk integriert die Betrachtenden, zugleich aber kämpft es im Sinne Friedls wie die moderne Kunst „gegen ihre eigene Struktur, *dafür da zu sein, betrachtet zu werden*“.²⁸ Dies führt zu einer Unsicherheit über die Rahmung des Werkes, die immer wieder von Neuem vorgenommen werden kann. In dieser Janusköpfigkeit kann durch Reflexivität die ästhetische Grenze aufgerichtet werden, die dann erst den sozialkritischen Kern der Skulptur hervorzukehren in der Lage ist. Da dies den Werken eine Gegenwärtigkeit verleiht, mag auch das Booklet zur Ausstellung als Tempus das Präsens gewählt haben; es scheint kein Imperfekt zu kennen. Noland, heißt es dort, „legt in ihren Arbeiten jene Gewalt frei, die uns in Szenarien der räumlichen wie ideologischen Grenzziehungen tagtäglich begegnet“.²⁹

²⁸ Rebentisch 2003, S. 41 (Hervorhebung im Original).

²⁹ https://cms.mmk.art/site/assets/files/1265/181128_mmmk_cadynoland_booklet_web_de-1.pdf (letzter Zugriff: 30. Juni 2020).

LITERATURVERZEICHNIS

- Fried 1967** Michael Fried, Art and Objecthood, in: Artforum 10/5 (1967), S. 12–23.
- Fried 1980** Michael Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley 1980.
- Fried 1995** Michael Fried, Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmrich 1995, S. 334–374.
- Glaser 1995** Bruce Glaser, Fragen an Stella und Judd (1964), in: Stemmrich 1995, S. 35–57.
- Kremer, van Winkel 2006** Mark Kremer, Camiel van Winkel, ‚Metal is a major thing and a major thing to waste‘: Interview with Cady Noland 1994, in: Rhea Anastas, Michael Brenson (Hg.), Witness to Her Art. Art and Writings by Adrian Piper, Mona Hatoum, Cady Noland, Jenny Holzer, Kara Walker, Daniela Rossell and Eau de Cologne, New York 2006, S. 157–159.
- Lüthy 2007** Michael Lüthy, Theatricality / Michael Fried, in: Ausst.Kat. Skulptur Projekte Münster 07, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 17.06.–30.09.2007, hg. v. Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath,, Köln 2007, S. 465f.
- Prange 2012** Regine Prange, Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft, in: Henning Engelke, Ralf Michael Fischer, Regine Prange (Hg.), Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden, Marburg 2012, S. 12–53.
- Rattemeyer 2010** Christian Rattemeyer, Cady Noland, in: Cornelia H. Butler (Hg.), Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art, New York 2010, S. 396–399.
- Rebentisch 2003** Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M. 2003.
- Stemmrich 1995** Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel 1995.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: MMK: Cady Noland, Ausstellungsansichten, <https://www.mmk.art/de/whats-on/cady-noland/> (letzter Zugriff: 23. Februar 2020). – Abb. 3: https://contemporaryartdaily.com/2019/06/cady-noland-at-mmk/430_mmk_ff_cady_noland_417/ (letzter Zugriff: 23. Februar 2020).