CADY NOLAND 27.10.18-31.03.19



CADY NOLAND



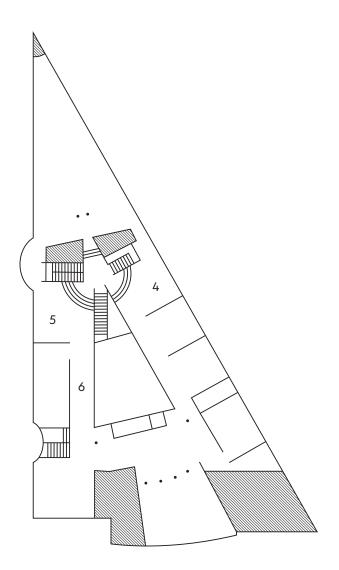
Gewalt findet in der Moderne ihren Ausdruck nicht allein im sozialen Handeln, sondern auch in allgegenwärtigen Objekten, in Anlagen oder urbanen Strukturen. Die Härte der Aggression liegt in Formgebung wie Material: Die geometrische Strenge suggeriert Funktionalität, das zurückgeworfene Licht der metallischen Oberflächen schafft Distanz. Form, Glanz und Härte der widerständigen Materialien bezeugen Stärke und Macht und verleihen den Gegenständen eine unmittelbare Brutalität. Cady Noland (* 1956) legt in ihren Arbeiten jene Gewalt frei, die uns in Szenarien der räumlichen wie ideologischen Grenzziehung tagtäglich begegnet. Damit entblößt sie die vermeintliche Neutralität von Material und Form. Die scheinbar scharfe Trennung zwischen Objekten und Subjekten verschwimmt, die unablässigen Wechselwirkungen werden evident.

Die US-amerikanische Flagge, Holzkohlengrill, Zaumzeug, Cowboysattel und Waffen sind Symbole US-amerikanischer Identität. Der Mythos des amerikanischen Traums, den Noland scheinbar naiv ernst nimmt, ist jedoch zu einer globalisierten Wirklichkeit geworden: Verherrlichung von Gewalt, radikale Individualisierung, Konsum als Antrieb und Erfüllung, Kampf durch Ausschluss und Abgrenzung. Barrieren, Gatter und Zäune zeugen in ihrem Werk von den physischen und symbolischen Manifestationen, die Öffentlichkeit erzeugen und Teilhabe ausschließen. Allein Prothesen, wie Gehhilfen, Greifer und Blindenstöcke, eröffnen den nicht "Leistungsfähigen" Zugang zum öffentlichen Leben. Hingegen wird Teilhabe an der Öffentlichkeit vielen Prominenten auferlegt. Ihre unfreiwillige Objektwerdung ist die Voraussetzung für den martialischen Umgang mit ihnen. Als empathielos wie ein Psychopath beschrieb Noland bereits 1987 in ihrem Aufsatz Zu einer Metasprache des Bösen die US-amerikanische Gesellschaft, die gegenwärtig weltweit zur Realität geworden ist.

Ebene 1

3

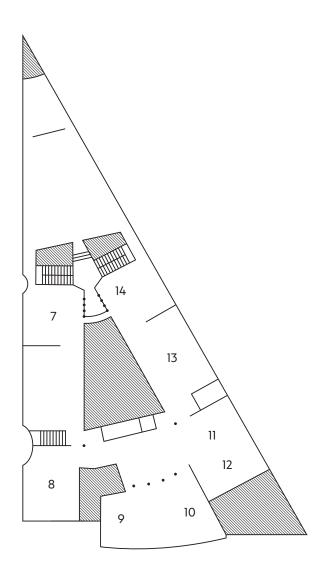
Ebene 2



- 1. Publyck Sculpture
- 2. Awning Blanks
- 3. Tower of Terror

- 4. Frame Device
- 5. Stockade
- 6. Model With Entropy

Ebene 3



- 7. Tanya as a Bandit
- 8. Celebrity Trash Spill
- 9. Industrial Park
- 10. Institutional Field
- Untitled (William Randolph Hearst)
- 12. Untitled (SLA)
- 13. Deep Social Space
- 14. Real Teenman Bastard Pavillion—The Annex

- 1. Publyck Sculpture, 1994
- 2. Awning Blanks, 1990
- 9. Industrial Park, 1991
- 10. Institutional Field, 1991
- 14. Real Teenman Bastard Pavillion-The Annex, 1990

Zäune, Mauern, Schaukeln oder auch Schilder: Alles was im öffentlichen Raum steht, kann und muss als öffentliche Skulptur wahrgenommen werden. Denn jedem Objekt geht eine Material- wie Formgebung voraus. Alle Objekte prägen unsere Wahrnehmung, unsere Bewegung, unser Empfinden und Denken. Der öffentliche Raum ist keiner, der allein von uns gestaltet wird, sondern durch die Grenzziehungen zwischen öffentlich und privat, institutionell und kommerziell geformt wird.

Während ein Zaun, eine Mauer oder eine Absperrung strikt den Zugang für einige Wenige ermöglichen, schließen sie klar und hart die vielen anderen aus oder ein. Wie wir uns in der Stadt, im Park oder auf einem Spielplatz bewegen und geben, unterliegt den Regulierungen wie ideologischen Vorstellungen der jeweiligen Institutionen. Markisen, Schutzdächer oder Außenwerbungen besetzen und kommerzialisieren gleichsam den öffentlichen Raum.

Alltäglich bewegt sich jeder durch diese verschiedenen Formen struktureller Gewalten, die uns so gewohnt in ihrer permanenten Penetranz ihre Gewalttätigkeit verblenden lassen. Cady Noland legt diese abstrakten Formen von Gewalt in ihren ganz einfachen gegenständlichen wie abstrahierten Skulpturen frei und lässt uns damit die eigene Sensibilität und Widerständigkeit spürbar werden.

3. Tower of Terror, 1993

Die reduzierte und einheitliche Farbigkeit des Aluminiumgusses und der schweren Aluminiumständer treibt das Gegenständliche in *Tower of Terror* wie auch in anderen Werken (*Gibbet, Beltway Terror*) von Cady Noland in die Abstraktion. Indem Noland Form und Material kontrolliert und abstrahiert, legt sie präzise die Härte frei, die den Objekten in ihrem sozialen Gebrauchs- oder Funktionszusammenhang eigen ist. Der dreifache Pranger verliert unter der glänzenden Oberfläche seinen veralteten Charakter, es bleibt seine Bestimmung, Menschen vernichtend zu demütigen und der Häme preiszugeben. Vielleicht wirkt er umso grausamer in die Gegenwart hinein, als öffentliche Zurschaustellung, etwa durch die virale und unkontrollierbare Verbreitung in sozialen Medien, eine neue Aktualität gewinnt.

4. Frame Device, 1989

Die Gehhilfen in der Arbeit Frame Device sind dysfunktional, aber zugleich präzise an den Stützen der geschlossenen Anlage angebracht. Sie halten den Innenraum, auch wenn sie unbrauchbar sind. Sie zeugen von Gebrechlichkeit und Beschränkung. Sie lassen daran denken, dass gesellschaftliche Teilhabe zwar ausgeschlossen werden kann, es aber kein wirkliches Außen gibt. Der erzeugte gesellschaftliche Ausschluss, wie er von den Gehhilfen in der Arbeit Frame Device sichtbar gemacht wird, ist immer Bestandteil des Innen, welches ohne ihn gar nicht als solches existieren könnte. Frame Device gleicht einer "Arena der Gesellschaft", die Noland in Zu einer Metasprache des Bösen (1987) beschreibt. Darin wird das Spiel zwischen den Gewinnern, den "Helden", vorrangig auf dem Rücken der uneingeweihten Verlierer ausgetragen.

5. Stockade, 1987/1988

"Stockade" (dt. Palisade/Umzäunung) bezeichnet eine Reihe massiver Zaunpfähle, die eine Verteidigungslinie bilden oder ein Gefängnis umschließen. Die formale Reduktion von Stockade in Farbe und Form geht mit einer inhaltlichen Verdichtung und Übertragung der titelgebenden Umzäunung einher. So erzeugen die unbrauchbar ineinandergehakten und mit den Stangen verkeilten Gehhilfen eine nicht minder grausame Assoziation an die physische Beschränkung von Zugang und Teilhabe. In dem gleichen Verhältnis von abstrakter Anlage (stock market) und konkreter Auswirkung (gesellschaftliche Ungleichheit) ist die Tabelle der New Yorker Steuerbehörde lesbar, die zur Ermittlung der Einkommenssteuer dient und unmittelbar den Platz in einer auf ökonomische Werte ausgerichteten Gesellschaft manifestiert.

6. Model With Entropy, 1984

Die Gegenstände in Model With Entropy sind gebraucht, abgewetzt, übersät mit Inschriften. Aneinandergereiht und an einen Baseballschläger montiert, bilden sie eine körperlose Trophäe: Der Helm schützt nicht mehr den Kopf des Footballspielers, das Buch wird nicht mehr gelesen, kein Körper, der durch den Sicherheitsgürtel an seinem Platz gehalten wird, ein leerer Handschuh, aus dem Basketball ist die Luft entwichen. Das Modell, dass vielleicht eine Theorie veranschaulichen sollte, zeigt sich erschöpft, müde, abgetragen. Sport als soziales Modell der Gesellschaft mit seinen Idealen, seinem Körperkult, seinen Ausschlussmechanismen, hat ausgedient-vielleicht ist dies die Verwandlung eines Zustands in einen anderen, die in der Entropie anklingt.

8. Celebrity Trash Spill, 1989

Zigarettenschachteln, Sonnenbrillen, Zeitungen, Kleidung-Insignien der Konsum- und Celebritykultur- liegen achtlos über demoliertem Kameraequipment verstreut. In seiner Ereignishaftigkeit haftet Celebrity Trash Spill die Unmittelbarkeit eines Tatorts an. Die Titelseite der New York Post vom 13. April 1989 verkündet den Tod Abbie Hoffmans. Der Aktivist und Anarchist wurde in den 1960er-Jahren als Mitbegründer der Youth International Party ("Yippies") und Mitglied der pazifistischen Gruppierung Chicago Seven durch aufsehenerregende Protestaktionen bekannt und gilt als Ikone der Gegenkultur und Antikriegsbewegung.

Noland ruft die pervertierte Sensationsbegierde auf, die das mediale Bild von zu Celebrities oder Antihelden stilisierten Personen hervorzurufen vermag: die omnipräsente Fotografie des J.-F.-Kennedy-Mörders Lee Harvey Oswald, die unzähligen Titelstorys des Manson-Clans oder das Schicksal der unter Alkoholismus leidenden First Lady Betty Ford. "You consume all of these celebrities each week, then you turn them into trash", so Noland in einem Interview mit Michèle Cone 1990. Die Macht- und Gewaltausübung von Boulevardmedien, die Menschen zu einer konsumierbaren Ware degradiert, wird offenbar. Wie die achtlos weggeworfenen Gegenstände werden diese aus der Aufmerksamkeitsökonomie entsorgt und bleiben allein als jederzeit abrufbare, fotografisch vervielfältigte, mediale Objekte zurück.

7. Tanya as a Bandit, 1989 11. Untitled (William Randolph Hearst), 1990 12. Untitled (SLA), ca. 1989

Indem Cady Noland ihre Siebdrucke auf Aluminium druckt, sie skulptural im Raum platziert oder beiläufig an die Wand lehnt, verräumlicht sie das Bild, macht seine Gegenständlichkeit greifbar. Als Siebdrucke auf dem kalten Metall, werden die Dargestellten zu leblosen Objekten-die Fotografien ihrer verführerischen Leichtigkeit beraubt. Noland greift auf Strategien der Boulevardpresse zurück, die "Berühmtheiten entwirft und "zurechtstutzt", sie aufbläst und … sie auf Foto-Objekte reduziert, um dann diese Objekte zu animieren" (aus: Zu einer Metasprache des Bösen, 1987).

Tanya as a Bandit zeigt vergrößert das inszenierte Bild, mit dem sich Patty Hearst öffentlich der SLA Group anschloss. Das Foto sorgte 1974 für eine Mediensensation: Die von der SLA entführte Enkelin von William Randolph Hearst wurde während ihrer Gefangenschaft selbst Teil der Gruppe. Nach der ostdeutschen Guerillakämpferin und Genossin Che Guevaras, Tamara Bunke, nahm Hearst den Namen "Tanya" an. Hearst, das Schlangensymbol und eine weitere Waffe sind ausgeschnitten, als sei die Aluminiumplatte noch das originale Zeitungspapier. Wie ein Sockel funktioniert die Nachrichtenmeldung, die Hearst mit "NOW A SUSPECT" (Jetzt eine Verdächtige) bezeichnet, nachdem sie am 16. Mai 1974 nach einem gescheiterten Überfall auf ein Sportgeschäft in Los Angeles mit einer Waffe um sich schoss.

Untitled (William Randolph Hearst) bildet großformatig den amerikanischen Medientycoon und Multimillionär William Randolph Hearst ab. Hearst etablierte Ende des 19. Jahrhunderts in einem Konkurrenzkampf mit Joseph Pulitzer die Form der reißerischen Berichterstattung, die seitdem "Yellow Press" genannt wird. Mit einer Kette von fast 30 Zeitungen in ganz Amerika schuf er das größte Zeitungs- und Zeitschriftenimperium der Welt. Der Sensationsjournalismus seiner Publikationen wurde zum dominanten Narrativ der Medienbranche. Dennoch blieben Hearsts Versuche, eine politische Karriere aufzubauen, erfolglos. Sein Wahlplakat steht so als Relikt seines Scheiterns, in direkter Weise politischen Einfluss auszuüben.

Untitled (SLA) lässt schemenhaft eine zerrissene Zeitungsfotografie mit Mitgliedern der linksradikalen revolutionären Organisation "Symbionese Liberation Army" (SLA) erkennen, die von 1973 bis 1975 in den USA aktiv war. Ihr Anführer Donald DeFreeze, alias "General Field Marshal Cinque", benannte sich nach Joseph Cinqué, der 1839 eine Sklavenrebellion angeführt hatte. Die SLA veröffentlichte mit "Symbionese Liberation Army Declaration of Revolutionary War & The Symbionese Program" ein Manifest, in dem sie die symbiotische Vereinigung als Geflecht aus verschiedenen Körpern und Organismen begreift: als Einheit aller linksgerichteten, feministischen und antikapitalistischen Überzeugungen. Ihr Symbol, die siebenköpfige Kobra, basierte auf den Prinzipien der Kwanzaa, ein in den USA unter Afroamerikanern verbreitetes einwöchiges Fest. Die Köpfe repräsentierten: Einheit, Selbstbestimmung, kollektive Arbeit und Verantwortung, kooperative Wirtschaft, Bestimmung, Kreativität und Glaube. Die Gruppe führte einen Guerillakrieg, welcher besonders durch die Geiselnahme von Patty Hearst große mediale Beachtung fand.

13. Deep Social Space, 1989

Eine klare Anordnung von Stangen bildet in Deep Social Space das Gerüst für eine Ansammlung von Gegenständen, die umgedreht, aufgehängt, auf den Boden gelegt, gestapelt oder aneinander gelehnt sind. Der Hausrat wirkt wie totes Inventar, das, gleichermaßen sorgfältig verräumt wie achtlos beiseite gelassen, zu einer Bestandsaufnahme sozialen Lebens angeordnet ist. Formal wiederholen sich die Gitter, die Roste, die konstruktiven Stangenelemente. Durchlässig und trennend, haltend und abweisend, ordnend und eingrenzend bilden sie eine Grundstruktur. Das Arrangement wirft Fragen nach den Besitzverhältnissen auf, der Unterteilung in Garten, Haus oder Hof, die Abschirmung von Blicken durch den Paravent. Die Gegenstände zeugen von einer abwesenden menschlichen Interaktion, die durch die Gegenstände orchestriert wird: grillen, gemeinsam essen, reiten, nationale Identifikation, Kommunikation, Konsum, Werbung. Es ist keine zufällige Begegnung der Gegenstände, kein surreales Szenario, sondern eine Materialisierung sozialen Lebens. Die Beharrlichkeit, in welcher die Gegenstände niemals mehr zu sein scheinen, als sie sind-wirken sie armselig, aufreizend, potent, gewalttätig oder grausam-macht in Deep Social Space deutlich, wie machtvoll Objekte in ihrer Präsenz das menschliche Verhalten dirigieren, das Soziale vermitteln und performen.

Werkliste

Cady Noland

* 1956, Washington, D.C. (US)–lebt in New York (US)

Model With Entropy, 1984. Baseballschläger, American Football Helm, Buch auf Holzplatte montiert, Fensterreinigergürtel, Baseballhandschuh, Basketball, Privatsammlung (FR)

Percussion and Cartridge Revolvers, 1984. Handbuch für Feuerwaffen auf Holzplatte montiert, Holzstock, mehrere Karabinerhaken, Handschellen, Trillerpfeife, Lederschnallen, Kordel, mehrere Metallringe, Sammlung Larry Gagosian (US)

Pedestal, 1985. Fußmatte, Gürtel, Sitzkissen, Sammlung Ringier (CH)

Push Papers, 1986. Wandhalterung, diverse Metallringe, Schlagstockhalterung, Abzeichen an Kette, Lederetui mit Bleistift, Fachzeitschrift für Feuerwaffen in Schutzfolie, Privatsammlung (US)

Cart Full of Action, 1986. Einkaufswagen, Felgen, Rückspiegel, Auspuff, Motoröl, Batterieladegerät, verschiedene Kunststoffe, ölbasierte Autopflegeprodukte, Sammlung Art Gallery of Ontario, Toronto (CA); Schenkung von Vivian und David Campbell, 1999

Guns, 1986/1987. Schwarzweißkopie, Klebeband, Klammer, Sammlung Goetz, München (DE)

Untitled, 1986/2018. Patronen, Handgranate, Coca-Cola-Dose, Bierdose, Sheriffstern in Plexiglas gegossen, Leihgabe der Künstlerin und einer europäischen Sammlung

Untitled, 1986/2018. Metallgliederkette, Marshallmarke, Sicherheitspolizeimarke in Plexiglas gegossen, Leihgabe der Künstlerin und einer europäischen Sammlung

Shuttle, 1987. Verchromte Wandhalterung, Werkstattwagen aus Metall, Autozubehör, Felge, Auspuff, Sicherheitsgurtschnalle, Plastikverschalung, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US) The Mirror Device, 1987. Verchromte Metallstange, Handschellen, Leuchtpistole, Kosmetikspiegel, Sammlung Larry Gagosian (US)

Untitled, 1987. Siebdruck auf Aluminium, Sammlung Bob Nickas (US)

Stockade, 1987/1988. Gerüststangen, Stützen, drei Gehhilfen, Steuertabelle des Staates New York, EXIT-Schildvorlagen, Verkaufsgestell für Briefkuverts, diverse Metallringe, Sammlung Art Gallery of Ontario, Toronto (CA); Schenkung von Vivian und David Campbell, 1999

Bloody Mess, 1988. Zwei Gummimatten, Fußabstreifer, Metallkorb mit Handschellen, zwei Stoßdämpfer, elf Bierdosen, drei Scheinwerferlampen, Polizeiequipment, Polizeimütze, Zapfhahn, Bierflasche, Reflektor, Rückspiegel mit Halterung, Metallkorb, Metallrohr, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

Basket of Action, 1988. Metallkorb, Starthilfekabel, Metallgliederkette, Musée des beaux-arts La Chauxde-Fonds (CH)

Untitled (SLA), ca. 1989. Siebdruck auf Acetat, San Francisco Museum of Modern Art (US); Aus dem Nach-lass von John S. Caldwell

Untitled, 1989. Metallkorb, Autoersatzteile, Bierdosen, Metallgliederkette, Autopolitur, Keilriemen, Privatsammlung; Courtesy Luhring Augustine, New York (US)

Untitled (Walker), 1989. Gehhilfe, amerikanische Flagge, Kleiderstange, Metallkorb, Privatsammlung (UK)

Booth-The Big Plunge, 1989 Siebdruck auf Aluminiumplatte Sammlung S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Ghent (BE)

Celebrity Trash Spill, 1989. Zeitungen, Zeitschriften, drei Fotoapparate mit Equipment, Objektive, Kamerastative, Mikrofon, Hemd, fünf Sonnenbrillen, Fußmatte, Gummimatten, Zigarettenschachtel, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (LI)
Corral Gates, 1989. Metallgatter,
Zaumzeug, Munitionskette,
Fondazione Sandretto
Re Rebaudengo, Turin (IT)

Crate of Beer, 1989. Metallkorb, Bierdosen, Gepäckspanner, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

Dead Space, 1989. Gerüststangen, Sammlung Peter Fleissig (US)

Deep Social Space, 1989. Gerüststangen, Stützen, verchromte Stangen, amerikanische Flagge, Grill mit Handschellen, Paravent, Krücke, Wagen mit Briefkasten und Kartoffelchips, Metallkorb mit Bierdosen, Brötchen, orthopädische Binde, Pferdesattel mit Decken, Notenständer mit Kuhglocken, diverse Metallgitter und –gestelle, diverse Holz-und Metallringe, diverse Objekte, Sammlung Udo und Anette Brandhorst, München (DE)

Frame Device, 1989. Metallstangen, Stützen, zwölf Gehhilfen, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

Objectification Process, 1989. Gehhilfe, eingerollte amerikanische Flagge in der Verpackung, verschiedene Gitter und Roste, Metallgliederkette, zwei Metallösen mit Plastikring, The Institute of Contemporary Art Boston (US); Versprochene Schenkung von Barbara Lee, The Barbara Lee Collection of Art by Women

Oozewald, 1989. Siebdruck auf Aluminiumplatte, amerikanische Flagge, Coca-Cola-Trinkbecher, Metallständer, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US)

Oswald Shot Cut-Out, 1989. Originalphotographie collagiert, Sammlung Goetz, München (DE)

Pipes in a Basket, 1989. Metallkorb, amerikanische Flagge, Patronengürtel, Handschellen, Metallrohre, Sammlung Peter Fleissig (US)

Rail, 1989. Gerüststange, Handschellen, Paketschein, Privatsammlung (UK)

Sideways Grab, 1989. Wandhalterung, Metallschelle, diverse Metallringe, Metallgliederkette, amerikanische Flagge, Greifer, verchromtes Metallgestell, Privatsammlung (US)

Tanya as a Bandit, 1989. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Bandana-Tuch, Metallständer, Sammlung Udo und Anette Brandhorst, München (DE)

The Big Shift, 1989. Gerüststange, neun amerikanische Flaggen, Handschellen, Metallrost, Grillrostzange, Sprühpumpe, Lederschlaufe, Gepäckspanner, Equalizer Metallverblendung, diverse Karabinerhaken, diverse Metallringe, Sammlung Jeffrey Deitch (US)

The Big Shift (drawing), 1989. Drei Polaroids mit Klebeband auf Papier collagiert, Sammlung Jeffrey Deitch (US)

Untitled (Double Texas License Plate), 1989. Xeroxdrucke, Büroklammern in Originalrahmen, Sammlung Barbara und Howard Morse (US)

Mutated Pipe, 1989. Gerüststange, Fensterkurbel, Lederschnalle mit Karabinerhaken, Paradestock, Suspensorium, Steuertabelle des Staates New York, Metallrost, Zaumzeug, amerikanische Flagge, diverse Metallringe, Schnürsenkel, MUSEUM**FÜR MODERNE KUNST, Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im MUSEUM**FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt am Main (DE), Kunstmuseum, St. Gallen (CH), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (LI)

The Big Slide, 1989. Verchromte Wandhalterung, diverse Metallrohre, Wandhaken, Telefonkabelboxen aus Kunststoff, Gehstock für Blinde, Drahtgeschirrspülgestell, zwei Amerikanische Flaggen, Nylonflagge, Kordel, Greifer, Metallhalterung, Wandhaken, diverse Metallringe, große Büroklammer, The Art Institute of Chicago (US); Schenkung von Donna und Howard Stone zu Ehren von James Rondeau

Saloon Stairs, Blank with Extra Wood, 1990. Holzkonstruktion, Privatsammlung (DE) Untitled (William Randolph Hearst), 1990. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Leihgabe der Künstlerin (US)

Vet-"Head" with Metal Plate, 1990. Holzplatte, amerikanische Flagge, Metall, Halstücher. Sammlung Bob Nickas (US)

Awning Blanks, 1990. Aluminumgestelle, Sammlung S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Ghent (BE)

Cowboy Bullethead Moviestar, 1990. Aluminiumplatte, Metallständer, Privatsammlung (US)

Enquirer Page with Eyes Cut Out, 1990. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Gepäckspanner, San Francisco Museum of Modern Art (US); Schenkung von Frances und John Bowes, Collectors Forum, Shirley Ross Davis, and Byron R. Meyer

Truck Rack Blank, 1991. Gerüststangen, Verbindungselemente, Museum Ludwig, Köln (DE); Schenkung an die Kunststiftung im Museum Ludwig von Gaby und Wilhelm Schürmann 2009

Untitled (Patty in Church), 1991. Siebdruck auf Papier in Originalrahmen, Sammlung Ringier (CH)

Untitled, 1991. Siebdruck auf Papier in Originalrahmen, Sammlung Larry Gagosian (US)

Industrial Park, 1991. Maschendrahtzaun, Sammlung Eric Decelle (BE)

Institutional Field, 1991. Maschendrahtzaun, Sammlung Eileen und Michael Cohen (US)

Untitled (Triptych), 1991/1992. Metallplatten in Originalrahmen, Leihgabe der Künstlerin (US)

Untitled, 1992. Siebdruck auf Papier in Originalrahmen, Sammlung Larry Gagosian (US)

12'6" Chainlink Fence, 1992. Maschendrahtzaun, Sammlung Larry Gagosian (US) *Untitled (Flag)*, 1992. Siebdruck auf Aluminium-Wabenverbundplatte, Privatsammlung (US)

Charlie Two Face, 1992/1993. Schwarzweißkopie collagiert, Sammlung Goetz, München (DE)

Eye Candy, 1993. Schwarzweißkopie collagiert, Klebeband, Sammlung Goetz, München (DE)

Eye Cut Out Charles Manson, 1993. Schwarzweißkopie collagiert auf Papier, Sammlung Goetz, München (DE)

Martha Mitchell, 1993. Schwarz-weißkopie collagiert, Kleber, Sammlung Goetz, München (DE)

Untitled (Manson/Rivera), 1993/1994. Collage aus Fotokopien, Klebeband auf Schaumstoffkarton, Privatsammlung (US)

Gibbet, 1993/1994. Metall mit Aluminiumblech furniert, amerikanische Flagge, Aluminiumbank, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

Beltway Terror, 1993/1994. Metall mit Aluminiumblech furniert, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

IMPACT ON THE IMAGE, 1993/1994 Siebdruck auf Aluminiumplatte, The Broad Art Foundation, Los Angeles (US)

My Amusement, 1993/1994, Holz mit Aluminiumblech furniert, Stahlplatten, Metallkette, Weißwandreifen, San Francisco Museum of Modern Art (US), Schenkung von Emily L. Carroll und Thomas W. Weisel, Jean und Jim Douglas, Mimi und Peter Haas, Diane M. Heldfond und Leanne B. Roberts

SHAM DEATH, 1993/1994. Siebdruck auf Aluminium-Wabenverbundplatte, The Broad Art Foundation, Los Angeles (US)

Surrounded!!!, 1993/1994. Siebdruck auf Stahlplatte, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Hartford.

Connecticut (US); The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

Tower of Terror, 1993. Metall mit Aluminiumblech furniert, Aluminiumbank, Metallkette, Vorhängeschlösser, Schlüssel, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US)

Trashing Folgers, 1993/1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Samm-lung FRAC Grand Large–Hauts-de-France, Dunkerque (FR)

Untitled (Brick Wall), 1993/1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (CH)

Walk and Stalk, 1993/1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, San Francisco Museum of Modern Art (US); Schenkung von Vicki und Kent Logan

Untitled, 1994. Siebdruck auf Aluminium-Wabenverbundplatte, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

Joan, is there one law?, 1994. Siebdruck auf Stahlplatte, The Art Institute of Chicago (US); Schenkung von Marilyn und Larry Fields

Untitled (Jacqueline Kennedy Onassis), 1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut (US); The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

Not Yet Titled, 1994. Maschendrahtzaun, Hamburger Kunsthalle (DE); Geschenk der Künstlerin anläßlich der Eröffnung der Galerie der Gegenwart, 1997

Publyck Sculpture, 1994. Holz mit Aluminiumblech furniert, Stahlplatten, Metallgliederketten, drei Weißwandreifen, Glenstone Museum. Potomac. Maryland (US)

The Poster People, 1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut (US); The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund Untitled (Brick Wall), 1994/1995. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Privatsammlung (US)

(NOT YET TITLED), 1996. Pappkarton, Lackgrund und Aluminium-Farbspray, MUSEUM***FÜR MODERNE KUNST; Erworben mit großzügiger Unterstützung der Partner des MMK

Untitled, 1997/1998. Weißwandreifen, Aluminiumrohr, Leihgabe der Künstlerin (US)

A Piece, 1998. Kunststoffsägeblöcke, Acryl auf Holz, Sammlung Ringier (CH)

Untitled, 1999. Kunststoffsägeblöcke, Acryl auf Holz, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (CH)

Untitled, 1999. Pappröhre mit schwarz-weiß industriell bedrucktem Papier bezogen, Leihgabe der Künstlerin (US)

Untitled (Small tires), 2005. Gummiräder mit Felge, Gewindestange, Leihgabe der Künstlerin (US)

Untitled, 2008. Metallkorb, zwei Motorradhelme, Filmspule, drei U-Bahn-Haltegriff, Metallwappen, Sammlung Walker Art Center, Minneapolis (US); Schenkung der Künstlerin und Helen van der Miej-Tcheng, im Austausch, 2009

Diana Balton mit Cady Noland 1958, Detroit (US)–2013, New York (US) * 1956, Washington, D.C. (US)–lebt in New York (US)

Eat Yer Fucking Face Off!!, 1990. Siebdruck auf Kunststoff, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (NL)

Nuts 'N' Shit, 1990. Emaille auf Stahl auf Aluminiumrahmen montiert, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich. Connecticut (US)

Real Teenman Bastard Pavillion-The Annex, 1990. Siebdruck auf Holz, Privatsammlung (DE)

Verletzen, Wetten, Kontrollieren: Rückblick auf eine Metasprache

Diedrich Diederichsen

MASSENMÖRDER UND MASSENKULTUREN Schon vor dessen Wahl zum Präsidenten der USA haben Literaturwissenschaftler die vielen Stellen aus Bret Easton Ellis' in den 1980er-Jahren geschriebenem und 1991 erschienenem Roman "American Psycho" herauspräpariert, in denen die mordende und folternde Hauptfigur des Romans sich in Lob und Verehrung auf den heutigen Amtsträger bezieht, der damals noch ein einfacher Bauunternehmer und Milliardär in New York war: Patrick Bateman, diese berühmteste Hauptfigur von Ellis, verkörpert die erste Version einer neuen bösen Subjektivität, die seine Zeitgenossen vor allem aus ihrer Negativität erklärten, also durch das, was ihr fehlte: Den Psycho scheint vor allem die Abwesenheit von Moral, von Empathie, von Humanität auszumachen. Von seinen Vorgängern in amerikanischer Realität und Fiktion, all den Serien- und Massenmördern, für die sich die Jugend- und Undergroundkultur in den Postpunk-Jahren ab 1985 wieder so massiv interessierte, von Ed Gein bis Charles Manson, unterscheidet ihn vor allem eine soziale Komponente: Bateman ist kein sozialer Outcast, er ist kein Sonderling; im Gegenteil, seine Fantasien und Strategien richten sich auf die soziale Welt, er hasst Verlierer und interessiert sich für Gewinner. Diejenige Lesart dieses Romans, die sich schließlich am häufigsten durchsetzte und viele Rezeptionsstränge bis heute bestimmt, besagt, dass die maximale Empathielosigkeit und Skrupellosigkeit des Massenmörders nun, Ende der 1980er-Jahre, mit der Persönlichkeit des maximal an die Erfordernisse des Kapitalismus angepassten, avanciertesten Nutznießers von dessen avanciertester Form, des Finanzkapitalismus, identisch geworden ist. Cady Noland schrieb schon etwas früher, der neuartige Psychopath der 1980er-Jahre sei nicht asozial, sondern "übersozialisiert".

Dennoch ist die Deutung Batemans als parallel zur Warenform entleerter Charakter nicht ganz falsch, sie übersieht nur, dass dem Roman die schon 1987 erstellte Untersuchung Cady Nolands vorausging,¹ die schon damals eine formal-systematische Beschreibung dieser Psychopathologie vorlegt, die in dem Interesse an Bateman und in dem Kult um Massen- und Serienmörder seit den späten 80ern zwar viel beachtet wurden, aber, auf

die spektakulären Symptome reduziert, unverstanden blieb. Statt nur die Abwesenheit von Moral und Empathie oder auch die im Begriff des Asozialen anklingende Abwesenheit von Bindungen und Integration zu beschreiben, schildert Noland gewissermaßen positiv, was diesen Psychopathen ausmacht, welches Spiel er spielt und vor allem, wie dieses Spiel sich nicht als Abweichung und Abwesenheit von Normalität erklären lässt, sondern im Gegenteil als die dieser Normalität zugrunde liegende Struktur. Dass sie dieser Struktur den Namen "Spiel" gibt, ist in gewisser Weise noch vorausschauender als die hier entworfene Pathologie. Denn sie beschreibt die Integration dieser Pathologien auf der Ebene der Kultur-und auch hier stellt die Künstlerin einen bemerkenswerten Zusammenhang her, der von einer Gegenwartsdiagnose der späten 1980er-Jahre sich nicht nur in die Gegenwart fortspinnen lässt, sondern sich als eine Geschichte der Entfaltung einer Tendenz, ja der Entwicklung einer Tendenz zu Totalität beschreiben lässt.

In drei Schritten möchte ich die Diagnose und die mit ihr verbundene künstlerische Arbeit versuchen zu rekonstruieren. Im ersten Schritt geht es mir um die Pathologie selbst und darin insbesondere um das Verhältnis ihrer Konstruktion zu Macht und Herrschaft im (Finanz-) Kapitalismus der letzten Jahrzehnte, im zweiten um den Begriff des Spiels bei Noland und sein Verhältnis zu Kunst und Ästhetik, im dritten um die Ebene der Darstellung in Nolands Arbeit, um Fragen des Symbolischen, Künstlerischen, Sprachlichen und Zeichenhaften im Verhältnis zu einer Ökonomie der Echtzeit und einer Ästhetik der Indexikalität und des Authentizismus in heutigen Massenkulturen.

PSYCHOPATHOLOGIE UND HERRSCHAFT

In den dominanten kritischen Analysen kapitalistischer Herrschaft der letzten Jahrzehnte wird in der Regel zwischen zwei Herrschaftsformen unterschieden: dem autoritären, aber sorgenden, einschließenden Fordismus, der bis zu einem gewissen Grad mit der Einführung von Sozialleistungen und wohlfahrtsstaatlichen Sicherheitssystemen kooperierte, strikt hierarchisch aufgebaut war, traditionelle Geschlechterrollen voraussetzte und Kultur und Unterhaltung dazu einsetzte, die Arbeiterklasse zu sedieren und daran zu hindern, sich der Ausbeutungsverhältnisse bewusst zu werden. Die andere Herrschaftsform, die dem postindustriellen Info- und Semiokapitalismus zugeschrieben wird, ist die internalisierte Befehlsstruktur

einer sich permanent selbstoptimierenden, überforderten Psyche von outgesourcten, als Mini-Unternehmer arbeitenden Prekären und Freelancern. Im gegenwärtigen Kapitalismus nimmt in den westlichen Metropolen die zweite Form in den letzten vier, fünf Jahrzehnten zu, während auch die erste noch existiert. Beide Modelle sehen einen engen Zusammenhang zwischen der ökonomischen und der kulturell-psychischen Seite von Ausbeutung und Herrschaft. Noland beschreibt-durchaus auch in einer bestimmten US-amerikanischen Tradition (Burroughs)-eine dritte Form, in der nicht das Regelhafte dieser beiden Modelle dominiert, sondern die Akteure sich durch ein individuell-manipulatives Verhalten auszeichnen, dessen Sinn gerade darin besteht, dem anderen, dem zu beherrschenden Gegenüber die Sicherheit zu nehmen, die in der Bezugnahme und Berufung auf Regeln besteht, auch wenn diese unbefriedigend sind. Im ersten Modell ist dies das Angewiesensein des Kapitals auf die produktiven Körper der Arbeiter, im zweiten ist dies die zwar stressige, Depressionen verursachende, aber in letzter Instanz vor völliger Destabilisierung bewahrende Bezugnahme auf das eigene Ich und seinen Erfindungsreichtum, seine Kreativität. In der Noland'schen Psychopathologie des männlichen Unternehmers, Verbrechers und Wirtschaftsakteurs liegt das primäre Ziel aber in der Destabilisierung jeder Bezugsmöglichkeit, jeder Wahrheits- und Sicherheitsressource des Gegenübers.

Das psychopathologische Ziel von Kontrolle, Unterwerfung und Verunsicherung des anderen ist auf den ersten Blick destruktiv. Damit steht es guer zur Ökonomie, auch zur kapitalistischen; am Ende zählen wir Tote und Verletzte, weder produktive Körper noch kreative Köpfe. Doch schon länger hat sich der Gedanke als plausibel erwiesen, dass die Angst der Destabilisierten für eine zunehmend mit kurzfristigem Kalkül arbeitende, von den Spekulationsgewinnen des Finanzkapitalismus angetriebene Herrschaft sinnvoller ist als die relative Stabilität, wie sie die großen fordistischen Industriebetriebe brauchten. Insofern, als es im postfordistischen Kapitalismus oft um das Verwerten menschlicher Fertigkeiten geht, die nicht an erlernte und erlernbare Skills (und ihre einfachere Reproduzierbarkeit), sondern an persönliche und vergängliche (nicht durch gute Arbeitsbedingungen garantierbare) Eigenschaften wie Schönheit, Jugend, Charme gebunden sind, kehren so im Postfordismus auch Elemente der ursprünglichen Akkumulation zurück: Es geht nicht mehr darum, lebenslang und stabil Arbeitskräfte zu binden und

einzusetzen, sondern die Eigenschaften abzuschöpfen, solange sie in voller Frische stehen und die Besitzer dieser Eigenschaften, die Arbeitenden, anschließend sich selbst zu überlassen wie die Minenarbeiter in Potosí.

Es gibt aber noch eine andere Seite des psychopathischen Unternehmers und seiner Logik. Diese ist zutiefst persönlich, sie ist kein Teil einer Unternehmenskultur und ihrer oft so humanistisch klingenden Grundsätze. Der psychopathologische Akteur in der Wirtschaftswelt taucht an verschiedenen Stellen auf. Er ist nie das Unternehmen, aber er ist in seinem Inneren der Vertreter des freien Unternehmers-und er steht gemeinsam mit seinen gegenkulturellen Verwandten gegen die Logik des Systems, das ist sein System. Er bricht die Regeln, er ist nicht identisch mit der scheinbar befriedeten Ganzheitlichkeit ökonomischer Rationalität und sozialen Ausgleichs, den Unternehmenskommunikation immer dort auch heute noch kommuniziert, wo die Stabilität fordistischen Industriekapitalismus suggeriert werden soll. Diese sich selbst oft als "nachhaltig" und "achtsam" gebärdende Unternehmenskultur ist der scheinbare Antagonist des Pioniers und freien Unternehmers alter Schule, ihr Feind der spontane Übergriff und die Attacke. Diese sind aber genau das Zentrum und Mittel der Wahl der psychopathologischen Praxis von Kontrolle und Herrschaft. Sie müssen nicht-und sind nicht immeridentisch (sein) mit der Herrschaft des nominellen oder offiziellen Chefs oder seiner Gremien, sie können an allen Stellen der Hierarchie auftreten. Sie stellen nur jeweils den Horizont dessen dar, was an Zerstörung und Schock möglich ist. Sie bilden die Verkörperung des Droh- und Gewaltpotenzials jedes Unternehmens gegenüber seinen Angestellten und freien Mitarbeitern, aber sie stellen auch ein Identifikationsangebot dar, das den älteren individual-anarchistischen Visionen von Kunstavantgarden und Subkulturen durchaus verwandt ist.²

Gewalt spielt hierbei, das hat auch Noland klar gezeigt, eine entscheidende Rolle. Gewalt ist die Stelle der Bifurkation eines ursprünglich naiv anarchischen Protests männlicher Körper in scheinrationalen Ordnungen: eine Bifurkation zur entweder gewalttätigen Überidentifikation mit der strukturell disruptiven Kapitallogik oder zur Flucht vor ihr, ja dem Aufbegehren gegen sie. Die Fabrik scheint ebenso wie das Büro unausgesetzt zu sagen, dass sie von uns Verlässlichkeit, Regelfolgen und Stabilität wollen und uns dasselbe im Austausch dafür bietet. Die Erfahrung mit

der Anarchie, die in der kapitalistischen Ökonomie selbst steckt und im Finanzkapitalismus noch einmal exponentiell steigt, verbindet sich mit der Erfahrung eines eingeschränkten, eingeschnürten Körpers. Beide werden ununterscheidbar: Der sich befreiende Körper könnte seine sinnliche Vernunft entdecken oder er könnte sich mit Gewalt befreien, indem er einen anderen Körper verletzt oder zerstört, der so heil und ganzheitlich ist, wie die Rationalität zu sein scheint. Die vorherrschende ökonomische Logik gibt der Gewalt recht, der sinnlichen Vernunft unrecht. Aus rationalen Gründen wird sie gewalttätig, mit individueller Gewalt kann man sie einholen, sich ihrem Drive anschließen, das Gegenüber destabilisieren, das noch an das Stabilitätsversprechen der Unternehmensorganisation glaubt: "Business-Handbücher propagieren inzwischen, für die Börsenspekulation ein gewisses Maß an Manie zu kultivieren, und Führungskräfte werden tatsächlich darin unterrichtet, wie sie, um Verkauf und Produktivität zu steigern, auf einem manischen Hoch surfen können. In den Medien wird ein Bild des Moguls Ted Turner verbreitet, das ihn als wildentschlossenen Kapitän darstellt, mit der Warnung, er habe das Lithium abgesetzt, sodass seine Konkurrenten sich in Acht nehmen sollten."3

DAS SPIEL UND DIE IDENTIFIKATION

Die Dominanz narrativer Formate in allen Massenkulturen verweist auf ein bestimmtes traditionelles Rezeptionsverhalten: die Identifikation mit bestimmten Personen innerhalb der Narration, die über Eigenschaften verfügen, die entweder dem Ideal-Ich oder dem Ich-Ideal des Rezipienten ähneln oder eine andere affektive Bindung herstellen. Das Schicksal dieser Person bindet mich an die Handlung und ich möchte mit ihr triumphieren oder mit ihr tragisch untergehen: Mein Genuss besteht gerade darin, dass nichts uns trennen kann. Ist eine solche Trennung doch möglich, hat uns der Film, das Buch eigentlich gelangweilt. In traditionellen und zum Teil auch in modernen Narrativen ist nur eine Person als Kandidat für eine solche Identifikation vorgesehen; können wir mit dieser nichts anfangen, können wir auch mit dem ganzen Angebot nichts anfangen. In postmodernen Narrativen gibt es mehrere gleich gute Angebote, sodass Personen unterschiedlicher kultureller Prägung und politischer Einstellung, unterschiedlicher Bildung, ja Kinder und Erwachsene sich mit demselben Artefakt beschäftigen können, aber unterschiedliche und gleichberechtigte

Angebote annehmen. Dies gilt vor allem für langfristig sich entfaltende Produkte wie Fernsehserien oder Romanzyklen; die Gleichzeitigkeit konträrer, auch ideologisch-moralisch einander widersprechender Angebote, die gleichwohl beide als Identifikationsangebote ausgestaltet sind, wird von den Zuschauern nicht mehr als kognitive Dissonanz empfunden.

Dass ein solches Nebeneinander möglich ist, ist für den Psychopathen, wie ihn Cady Noland eingeführt hat, schon lange klar. Sie schildert ihn ja gerade als "übersozialisiert", also mit den Regeln des Sozialen bis zum Überdruss vertraut. Er ist gewissermaßen der Autor solcher Fernsehformate, die eine Fülle von gleichberechtigten Angeboten machen, und Noland bezieht sich ja auch explizit auf "Dallas" und den "Denver Clan", also die Prototypen der neuartigen, postmodernen Fernsehserien als klassische Umgebungen ihres Psychopathen: Sie haben nicht nur Psychopathen unter ihren Figuren, sie offerieren auch das für "Gesunde" nicht mögliche gleichzeitige Einnehmen verschiedener Positionen. Wenn man, wie wir nun rekapitulieren können, von den Regeln gelangweilt ist und sich jener ökonomischen Dynamik verschrieben hat, die im Regelbruch, in der Verletzung, in der Gewalt Genuss und Produktivität findet, wie geht man dann mit solchen kulturellen Angeboten um, die zu Tragik und Läuterung nicht mehr taugen? Man empfindet sie-und das ist wieder Nolands Begriff-als Spiel. Dieses Spiel ist nicht mit dem aus der Schiller'schen Ästhetik zu verwechseln: Es ist kein Gegenbegriff zum Ernst des Lebens. Dieses Spiel ist ernst (vielleicht wäre auch die bessere deutsche Übersetzung eher Wette, auch wenn dies ebenfalls nicht besonders befriedigend ist).

Das Spiel ist sichtbar in den Installationen Cady
Nolands-verrückte und unmögliche Parcours, Wege und
Hindernisse, es scheint Aufgaben zu geben oder gegeben zu haben, erlaubte und verbotene Passagen. Es sind
die Bestandteile des Regimes, die erkennbar werden,
teilweise in der metonymischen Nähe des Readymades
oder Readymade-Fragments zu seinem realen Kontext,
teilweise, weil die installative Architektur uns Vorschläge
und Anweisungen zum Spielen nahelegt. Das Regime ist
bereits eine Vorstufe zur heute omnipräsenten Interaktivität, die ja eigentlich eine Organisation von tätiger, blind
produktiver Passivität ist: sich nahelegen lassen, irgendwohin zu gehen, dann gehindert werden, wieder geführt
werden, wieder aufgefordert werden, liken.

An die Stelle der Identifikationsfigur ist im Spiel, im Fernsehformat, aber vor allem in der Wette der Avatar getreten. Der Avatar erfordert einerseits eine affektiv noch viel stärkere Besetzung als die Identifikationsfigur, diese betrifft aber nur seine strategische Position im Spiel, nicht seine menschlichen Eigenschaften. In ihrem Bruch mit einem ganz bestimmten normativen Humanismusder in der Identifikationsrezeption natürlich eine Rolle spielt-ist diese Verschiebung, nicht immer zu Unrecht, auch schon als Akt der Befreiung verstanden worden. Man kann aber davon ausgehen, dass die flächendeckende Implementierung des Avatars in kulturellen Artefakten eher ein Symptom ist, das für die Verbreitung einer anderen Art von Rezeption steht. Man investiert in eine Position, nicht in einen Charakter mit seiner langen Dauer. Indem man in eine Position investiert, erreicht man, bei einer Niederlage nicht vollständig zerstört zu sein und mit untergehen zu müssen, lebt aber während der Einnahme der Position in einem Gefühl der Machtfülle, des Hinterhalts und bewegt sich strategisch durch ein Gelände, in dem-möglichst-die anderen immer die Überraschten sind, die bestraft werden, wenn sie nicht genug Angst hatten, nicht genug verunsichert waren.

Dies ist der volle Sinn des Spiels an der Schwelle zur Wette: Man setzt aus einem Reservoir an Investitionsmitteln und betrachtet diese Mittel aber als nicht identisch mit der eigenen Person-es sind Waffen, Prothesen und Extensionen. Das gilt auch für die Sinnesorgane, denen man direkt gewisse Freuden zuführt, ohne dass diese mit einem Verstehen verbunden sein müssen. Dieses Genießen, auch und gerade von kulturellen Produkten, ist ein Spielen, das zwischen dem Als-ob eines klassischen Spielbegriffs und dem Ernst des Eingriffs nicht unterscheidet-außer in Momenten der globalen oder kollektiven Katastrophe, wenn auch die Manager mal Selbstmord begehen. Die Sprache (Spiel, Strategie etc.), in der ich heute davon reden kann, setzt aber bereits voraus, dass der von Cady Noland beschriebene pathologische Manipulator, der stets die andere Person ausrechnet, antizipiert, in die Irre führt, auch selbst keine kulturelle Ausnahme mehr darstellt, sondern zum Standard geworden ist, wie ihn Darian Leader beschrieben hat: Der wilde Unternehmer oder leitende Angestellte gehört zur corporate culture genau wie die ihm scheinbar entgegengesetzte Firmenethik. Seinen Strategien und Taktiken sind nicht nur Formate der Kunst und Kultur nachgebildet.

Genau wie bei seinen subkulturellen Verwandten steht ernicht mehr für den violenten Bruch des Systems, der dieses System am Leben erhält, sondern eher für ein wohleingeführtes Element des permanenten existenziellen Schreckens inmitten der nach außen vertretenen Achtsamkeit, ein längst akzeptiertes Gelenk-so wie der repressive Türsteher vor dem Club oder die Sicherheitskontrolle am Flughafen: ein repressiver Angstmacher, ein Vetter des Terroristen, ein Sicherheitsexperte-viele tatsächliche Terroristen und Mafiosi arbeiteten ja als Bodyguards und im Sicherheitsgewerbe.

MATERIAL UND SYMBOLE

Nicht umsonst aber spricht Cady Noland von einer Metasprache, einem Begriff, den sie nicht nur als Titel für einen Essay, sondern auch für eine Ausstellung wählte. Diese Metasprache könnte leicht die Kunst sein, die ja in der Nachfolge der Pictures Generation Methoden entwickelt hat, Bildergrammatiken als Ganzes oder zumindest in größeren Einheiten zu präparieren und zu präsentieren, so wie eine Metasprache Sprachen als Ganzes und als System präsentieren kann. Es ist aber wichtig, dass der gesamte Zusammenhang der von Noland entworfenen Symptomatik sich nicht ohne fotografische Bilder denken lässt (wozu natürlich auch filmische Bilder zu rechnen wären). Gewalt ist als etwas anderes zuhanden seit sie immer häufiger in der Akutheit indexikaler Bilder (und andere technische Aufzeichnungen) von realer Gewalt zirkuliert denn im Nacheinander diegetischer Schilderung von Opfern oder Prahlerei von Tätern. Gewalt in diesem Sinne ist eine der zentralen Attraktionen von mit indexikalen Medien arbeitenden kulturellen Formaten (unnötig zu erwähnen, dass Sex die andere ist).

In diesem Sinne sind es wieder Fernsehformate, aber auch solche der sogenannten sozialen Medien, die dieses Stadium der gesellschaftlichen Integration des psychopathologischen Übergriffs auf genrehafte Formeln gebracht haben: die Castingshow und andere Reality-Formate, in denen es darum geht, dass die aufgezeichneten körperlichen Reaktionen der Mitwirkenden möglichst heftig ausfallen und möglichst spontan, ungeplant und unsouverän; am besten sind Tränen. Und andere Körperflüssigkeiten. Auch wenn um 1990 dieses Format und seine Verwandten noch nicht zu ahnen waren, kann man in der Arbeit von Cady Noland einen Widerstand gegen die falsche Unmittelbarkeit des Übergriffs erkennen-eine

falsche Unmittelbarkeit, die in kapitalistischer Verwertungsdynamik ebenso ihren Ursprung hat wie in dem spontaneistischen "männlichen Protest" (Adler) gegen Verwertung, Kontrolle und Antizipation.

Es wäre ja naheliegend unter Benutzung der Medien, in denen dieses Verhaltensformat sich fortzeugt, entwickelt und popularisiert zu arbeiten, wie dies noch Warhol an der Schwelle seiner Entstehung gemacht hat. Stattdessen entwickelt aber Noland eine visuell-installative Sprache, die komplett einzigartig ist. Mit wenigen Objekten und Materialien hat sie sehr schnell etwas geschaffen, das weniger ein Stil als tatsächlich eine Sprache ist. Man hat das Gefühl, man könnte sie immer wieder aufgreifen und fortsetzen. Der Hintergrund jedes Zeichens ist das Metall, also die für Glanz, Spiegelung, Härte, Kälte und Unüberwindlichkeit zugleich stehende gestalterische Grundausstattung des Tauschwertuniversums: Es strahlt, es macht etwas her, ich bin davon gefesselt, eingegrenzt und ich sehe immer wieder mich selbst; es wird meine einzige Begegnung. Dieser Hintergrund des Zeichens-wie das Papier der Schrift-ist natürlich auch die (Nicht-)Substanz der Münze; andere Konkretisierungen wie Handschellen, Zäune, Waffen ergeben sich-wie sich das bei einer Sprache gehört-von selbst.

Doch neben dem "Papier" und den metallenen Objekten gibt es Bilder und Bildfragmente, meist solche, die schon eine Geschichte hinter sich haben wie die des immer wieder auftauchenden Lee Harvey Oswald in dem Moment, in dem ihn die Kugel von Jack Ruby trifft (von Kugeln scheinen auch oft die Gegenstände durchsiebt, der metallene "Hintergrund", das "Papier"). Das Bild kursierte schon ein Vierteljahrhundert, als Nolands Installation 1988 entstand. Es so in Erinnerung zu bringen, rekurriert über den Bezug auf seine immense Bekanntheit hinaus auf die Bemühungen erst der Pop-Art und später anderer meta-massenkultureller Bildpraktiken (Pictures Generation), solchen Bildern eine zweite Konjunktur im autonomen Feld der Bildenden Kunst zu verleihen, wo man sie von dem Aussichtsturm der besonderen Geschütztheit des Feldes aus anschauen und so die Massenkultur als eine Kultur der anderen (Unaufgeklärten) ins Auge fassen kann. Genau dies machen die Installationen von Noland jedoch, zwar nicht physisch, aber ästhetisch unmöglich. Es gibt diese Zeichen auf dem Metall, diese Ikonen und ikonischen Zeichen, die alle irgendwann einmal indexikale Fernsehbilder waren

und Personen zeigen, die nicht damit gerechnet haben, im fraglichen Moment fotografiert oder gefilmt zu werden, nur um den Preis eines gestörten, disruptiven Hintergrunds aus Symbolen der Gewalt. Dass diese Personen (wie Charles Manson, Patty Hearst oder Randolph Hearst) dann in der Regel Täter und Opfer (von Fotografen) sind, ist ein Teil des Spiels.

Dabei gibt es weder ganze "komponierte" Bilder noch Skulpturen mit intakten, integren Volumina. Die Bilder sind Abdrücke von Bildern; sie sind die indexikale Spur des einst Ikonischen. Die Vermischtheit von Bildelementen und flachen, gewissermaßen ausgeschnittenen Figuren, die nochmal wie ein Bildteil auftreten und doch frei im Raum stehen wie eine Skulptur, entspricht der Vermischtheit der Zeichensorten. Sie alle aber stellen eine künstlerische Gegenmaßnahme dar gegen die falsche Direktheit und Übergriffigkeit indexikaler Bilder von Absorption, Sex und Gewalt. Indexikal ist nur das längst gedruckte, zirkulierende Bild, das am Material hängen bleibt. So bleibt eine Bezugnahme auf dieses Regime des indexikalen Bildes nicht nur möglich, sondern wird direkt als das Material vorgeführt, aus dem Gefängnisse des Übergriffs, der falschen Überschreitung gemacht sind-materiell, kulturell, zeichenhaft, körperlich. Das inkludiert Readymades oder gefundene Objekte, Werkzeuge, Waffen, vor allem aber die Architektur der Abgrenzung, der öffentlichen Einhegung, der Führung, der Kontrolle-also die Konkretisierung der Phantasien von Kontrolle als störende, konturierende Unterbrechungen des Galerieraumes und seiner Vertreter-wie die in jeder Hinsicht alptraumhaft passende Tiefgarage bei der documenta IX in Kassel, wo der Autor dieser Zeilen sein erstes Cady-Noland-Erlebnis hatte.

- Cady Noland, Towards a Metalanguage of Evil/Zu einer Metasprache des Bösen (geschrieben 1987, überarbeitet 1992), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz und Kassel: documenta IX 1992.
- Stefan Brecht beschreibt in seinem Essay über das New Yorker Avantgarde-Theater der 1960er-Jahre einen Typus, den er "free person" nennt, einen Antagonisten des "authoritarian phony", der sich nimmt, was ihm gefällt und dessen Mittel der Wahl der Übergriff ist. Es ist verblüffend, wie ähnlich dieser, damals noch weitgehend als Befreiungsmodell beschriebene, subkulturell-künstlerische Charakter dem von Noland beschriebenen Pathologen ist. Vgl. Stefan Brecht, Queer Theatre, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- 3 Darian Leader, Strictly Bipolar, London: Penguin 2013, Einleitung (deutsch von: LACANIANA, www.lacan-entziffern.de).

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

Cady Noland

MUSEUM****
27. Oktober 2018–31. März 2019

ÖFFNUNGSZEITEN Di.-So.: 10-18 Uhr Mi.: 10-20 Uhr

HERAUSGEBERIN Susanne Pfeffer

KURATORIN DER AUSSTELLUNG Susanne Pfeffer

TEXTE

Katharina Baumecker, Mario Kramer, Susanne Pfeffer, Kerstin Renerig, Anna Sailer

REDAKTION Christina Henneke, Anna Sailer

GRAFIK Zak Group, London

DRUCK Druckerei Imbescheidt

MUSEUM *** FÜR MODERNE KUNST Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main mmk.art COVER

Cady Noland, *Cart Full of Action*, 1986, Courtesy Art Gallery of Ontario, Gift of Vivian and David Campbell, 1999

INNENSEITEN COVER Cady Noland, *Untitled (Flag)*, 1992, Privatsammlung, Chicago IL. USA

BILDSEITEN

Cady Noland, *A Piece*, 1998, Sammlung Ringier, Schweiz, Foto: Axel Schneider

Cady Noland, *Tower of Terror*, 1993, Glenstone Museum, Potomac, Maryland, Foto: Axel Schneider

Die Ausstellung wird unterstützt durch

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE







