media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Douglas Crimp

Action around the Edges

2009

https://doi.org/10.25969/mediarep/13381

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Crimp, Douglas: Action around the Edges. In: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.): *Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne.* Bielefeld: transcript 2009, S. 165–183. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/13381.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://doi.org/10.14361/9783839411674-008

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Action around the Edges

DOUGLAS CRIMP

»Ich sollte damit beginnen, wie es dazu kam. Ich meine, wie es ist, monatelang in New York City umherzuwandern, auf der Suche nach einem Raum, um ein Stück Arbeit zu schaffen, und speziell etwas von dem Ausmaß, das ich in anderen Orten schaffen konnte, aber nicht in New York City… . Ursprünglich hatte ich die Fassaden ins Auge gefasst, denn wenn man runter in Richtung Pier fährt, entlang diesem leeren Highway vor dem Pier, dann sind die Fassaden eine unglaubliche, animierte Gruppierung von unterschiedlichen Epochen und unterschiedlichen Persönlichkeiten. Und ich wollte mich mit einer älteren Datums beschäftigen, welche auch diese hier ist – nämlich eine Jahrhundertwende-Fassade. Sie hat so eine Art »klassischen« Zinn-Klassizismus. Und ich wollte an der Fassade Schnitte machen. All die, welche ich ursprünglich fand, waren völlig überlaufen von Schwulen. Und S&M, Du kennst diese ganzen S&M-Schatten im Hafenviertel.«
Gordon Matta-Clark an Liz Baer, 11. März 1976

Der Tag im August, an dem ich mich entschlossen hatte, von Greenwich Village nach TriBeCa zu ziehen, war einer der heißesten des Sommers 1974. Ich mietete einen Kleintransporter und brachte meinen »immer mal wieder und dann doch nicht«-Freund Richard dazu, mir zu helfen. Mein Apartment auf der Tenth Street westlich vom Hudson war eine »Railroad-Wohnung« im vierten Stock gewesen; meine neue Wohnung war ein weitläufiges lichtdurchflutetes Loft auf der Chambers Street,

ebenfalls westlich des Hudson. Ich hatte es irgendwie geschafft, den Lastenaufzug im Loftgebäude für diesen Tag zu nutzen, einen wackeligen alten Aufzug, der funktionierte, indem man stark an dem Aufzugtau am Flaschenzug zog, und den man anhielt, indem man ruckartig an dem anderen Tau zog. Es war eine echte Herausforderung, den Aufzug auf eine Höhe mit dem Stockwerk zu bringen. Nachdem wir all meine Habseligkeiten auf dem Boden des Aufzugs hochgestapelt hatten, schafften Richard, ich und der Künstler aus der Nachbarwohnung, von dem ich mein Loft untergemietet hatte, den Aufzug zum Hochfahren zu bringen, aber als er den dritten Stock erreicht hatte, kam er knirschend zum Halten und rutschte wieder zurück nach unten. Wir alle umklammerten das Tau, um den Sturz des Aufzugs zu verlangsamen und schafften es, einen freien Fall zu verhindern, aber trotzdem krachte er im Kellergeschoss auf. Nachdem wir unsere Sinne wieder beisammen hatten und uns glücklicherweise unverletzt vorfanden, schleppten wir meine Habseligkeiten durch das feuchte Kellergeschoss des alten Industriegebäudes bis zur Hintertreppe, dann durch einen dichtgedrängten Eisenwarenladen im Erdgeschoss, um sie dann noch weitere vier Treppen hoch zu transportieren.

Neben dem Licht aus den Dachfenstern hatte mein neues Loft noch einige andere Annehmlichkeiten zu bieten – unter ihnen eine von nobler Herkunft. Der Raum war zuvor vom Set-Designer Robert Israel angemietet worden, dem ich die verschiedenen Wohnungsinstallationen abkaufte (die nötigen Voraussetzungen, um einen kommerziell genutzten Raum in einen Wohnraum umzuwandeln – Rohrleitungen und Vorrichtungen für Küche und Badezimmer, Heizofen und so weiter). Darunter war auch eine bühnenartige Plattform von ungefähr zehn Quadratfuß, welche zwei Fuß über dem Boden stand, und welches Robert für seine Probe-Entwürfe genutzt haben musste; ich platzierte sie unter dem Dachfenster und nutzte sie als räumliche Abgrenzung für mein Schlafzimmer. Ich maß dem Symbolismus vom Schlafzimmer-als-hell-erleuchtete-Bühne keine übermäßige Aufmerksamkeit bei, aber ich denke, er war passend in dem Moment meines Lebens. Das Inventar mit Herkunft war eine große Gefrier-Kombination, welche Jasper Johns von Marion Javits erhalten hatte, einer Kunstsammlerin und prominenten Ehefrau von New Yorks berühmtem liberal-republikanischen Senator. Johns hatte sie Robert gegeben, und Robert verkaufte sie an mich. Sie ging im darauffolgenden Sommer kaputt, und so fand ich einen 35-Dollar-Ersatz in einem Gebrauchtwarenladen auf der Kenmare Street, genau östlich von SoHo. Dieses Gerät war ein von Raymond Loewy entworfenes General-Electric-Modell aus den 1940ern mit einem Gefrierfach, das gerade groß genug war für Eiswürfelformen. Ich behielt es

die nächsten zwanzig Jahre, und es funktionierte noch immer einwandfrei, als ich es schließlich ersetzte.

Mein Umzug aus dem Village nach TriBeCa war ein Resultat meiner Entscheidung, nun ernsthaft ein Kunstkritiker zu werden und die Schwulenszene gegen die Kunstszene einzutauschen. Ich nehme an, das war der Moment, in dem mein latenter Calvinismus von mir Besitz ergriff. Ich war an einem Punkt angelangt, an dem ich mich weggetrieben fühlte, nicht genug erreichte, nicht genug Zeit mit den Leuten verbrachte, zu denen ich »eigentlich« gehörte. Mein Wechsel von der einen Szene in die andere war zum Scheitern verurteilt, aber mein Versuch, es dennoch mit einer – im wesentlichen räumlichen Veränderung – zu schaffen, interessiert mich heute. Den direkten Impuls kann ich nur schwer rekonstruieren, doch es hatte etwas mit meinem »Manchmal-Freund« zu tun, der mir bei meinem Umzug half und mit mir im Aufzug hinunterkrachte. Ein Freund hatte mir mal gesagt, dass Richard »unpassend« für mich war, etwas, was mehr als ein Mal über die Objekte meines sexuellen Interesses gesagt worden ist. Aber in diesem Fall nahm ich mir die Meinung mehr oder weniger zu Herzen, denn Richard war zu meinem Peiniger geworden. Die »An- und Aus-Atmosphäre« dieser Affäre war eigentlich ziemlich grausam: sobald ich wirklich an seinem Haken hing, warf er mich abrupt weg, und dann, wenn ich langsam über ihn hinweg war, kam er zurück und flehte mich an, dass er ohne mich nicht leben könnte, und ich hing ihm wieder am Haken. Dieser seelische Sadomasochismus hatte auch eine physische Seite, welche mich zweifelsfrei zuerst fesselte. Aber jenseits dieser alltäglichen Fakten, die man gemeinhin »eine Beziehung« nennt, unterschied sich Richard in der Tat sehr von mir, intellektuell, politisch. Ich bemerkte dies erst im vollen Umfang, als er mir im Sommer 1975 eröffnete, dass er für Jimmy Carters Wahl arbeiten würde. Ich war entsetzt: ein wiedergeborener Christ aus dem Süden? Der Mann, der bekannterweise verkündete, dass er in seinem Herzen gesündigt hätte, weil er schmutzige sexuelle Gedanken gehabt hatte? Aber ich greife der Geschichte vor, denn als Jimmy Carters Kampagne im Gange war, wollte ich gerade aus dem Chambers Street-Loft weiter downtown in die Fulton Street ziehen; diesmal war ich so klug, professionelle Möbelpacker zu engagieren.

Dieser emotionale Aufruhr aufgrund meiner Affäre mit Richard symbolisierte für mich meine Mitwirkung in der Schwulenszene im Allgemeinen – ungerechtfertigt natürlich –, und in meiner Erinnerung wurde meine Meinung, dass es besser für mich wäre, weiter downtown in TriBeCa zu leben, durch ein Ereignis verstärkt, das einen Liebesobjektersatz darstellte. Irgendwann im Frühjahr des Jahres 1974 sah ich einen Auftritt der Grand Union. Die Grand Union war eine Improvisati-

onstanz-Gruppe, die aus Yvonne Rainers »Performance Demonstrations« der späten 1960ern entstanden war, in erster Linie aus *Continuous Project, Altered Daily*. Seine Mitglieder waren überwiegend Tänzer, die im Judson Dance Theater eine Rolle gespielt hatten, einschließlich – neben Rainer – Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilly, Douglas Dunn, David Gordon und Steve Paxton. Als ich die Grand Union auftreten sah, hatte Rainer bereits die Gruppe verlassen. Ich hatte sehr wenig davon gesehen seit meiner ersten ekstatischen Begegnung mit dem Tanz während Merce Cunninghams Engagement in der Brooklyn Academy of Music im Winter 1970, wo ich –besonders denkwürdig – *RainForest* gesehen hatte, mit Andy Warhols heliumgefüllten silbernen Mylar-Wolken als Bühnenausstattung und mit Musik von David Tudor; *Walkaround Time* mit Jasper Johns klaren rechteckigen Elementen aus Plastik mit Aufdrucken von Marcel Duchamps *Large Glass* und der Musik von David Behrman; *Tread* mit einem Bühnenbild von Bruce Nauman aus horizontal angeordneten großen Industrieventilatoren über der Vorderseite des Proszenium, die zum Publikum hin bliesen, und der Musik von Christian Wolff; und *Canfield*, dessen Bühnenbild von Robert Morris aus einer grauen säulenförmigen Lichtwand bestand, die sich auf Schienen hin- und her bewegte, ebenfalls vorne auf dem Proszenium, und dabei die Bühne erleuchtete, die Musik war von Pauline Oliveros.

In derselben Saison sah ich Martha Graham *Clytemnestra* tanzen, aber ich war nicht annähernd so berührt durch ihren Expressionismus, wie ich es von dessen Ablehnung durch Cunningham war. Graham war bereits zu einer Parodie ihrer selbst geworden. Aber Cunningham war etwas Anderes, etwas, dass mich mehr elektrisierte als alles, was ich zuvor gesehen hatte. Ich datiere meine Liebe zum Tanz zurück auf diesen Moment, und so verstehe ich heute nicht, warum ich sie nicht weiter verfolgte. Als ich zum ersten Mal Rainers Arbeit sah, hatte sie sich bereits dem Film verschrieben. Ich sah *This is the story of a woman who…*, das 1973 im Theater for the New City im West Village gespielt wurde, und in dem Rainer *Three Satie Spoons, Trio A* und *Walk, She Said* aufführte, andererseits war das Einzige, was in diesem Stück dem Tanzen glich, dass sie auf der Bühne Staub saugte, während sie eine grüne Sonnenbrille trug.

Eigentlich war es mehr Performance-Kunst als Tanz, an die ich durch die improvisierten Possen der Grand Union-Tänzer herangeführt wurde. Und in der Tat war es Performance-Kunst, die mich – wie es schien – als ein libidinöses Ersatzobjekt lockte. Bis zu dem Zeitpunkt hatte ich frühe Arbeiten von Joan Jonas gesehen, die sich ganz Judson verpflichtete. 1971 saß ich mit anderen Zuschauern auff dem Boden von Jonas Loft auf der Grand Street in SoHo, um mir ihr *Choreomania* anzu-

schauen, welches auf einer von Richard Serra konstruierten schaukelnden und verspiegelten Wand aufgeführt wurde. Hier ist eine Beschreibung vom Aufführungsort, die Jonas und ich zehn Jahre später zusammen für ihren Berkeley Art Museum-Ausstellungskatalog verfasst haben:

»Eine zwölf mal acht Fuß große Holzwand hängt an Ketten von der Decke herab und endet zweieinhalb Fuß über dem Boden. Seile und Griffe sind auf der Rückseite angebracht, damit die fünf Darsteller die Wand ungesehen hinaufklettern können. Das rechte Drittel der Vorderseite ist verspiegelt. Die Wand kann durch die Darsteller vor-, zurück- und zur Seite geschaukelt werden, und ihre Bewegungsabläufe sind in Abstimmung mit den Bewegungen der Wand choreographiert. Das Schaukeln der Wand an ihren Ketten, die von den Deckenbalken hängen, erzeugt den Klang des Stückes, ein rhythmisches Quietschen wie das eines Schiffes, das den Ozean durchpflügt.

Die Wand hängt so, dass sie den langen schmalen Raum des Lofts in zwei Teile teilt. Die Zuschauer sitzen in der vorderen Hälfte des Lofts mit dem Gesicht zum Stützbalken. Der Zuschauerraum und die Zuschauer selbst werden im Spiegelteil der Wand reflektiert, während diese von Seite zu Seite schwingt. Weil diese Wand auch die vierte Wand des Zuschauerraums ist, wird die Illusion geschaffen, dass dieser Raum schaukelt.

Die Hauptfunktion dieser Wand ist es, die Aufführung in einer solchen Weise zu zerstückeln, dass das Meiste der Performance nur um die vier Enden der Wand zu sehen ist. Die auftauchenden und verschwindenden Handlungen erinnern an eine Zaubervorführung.« (Crimp 1983: 22) [1]

Die wenigen existierenden Fotografien, die *Choreomania* dokumentieren, verschaffen ein gutes Gefühl dafür, wie New Yorks Aufführungsorte downtown waren, als die Performance-Kunst geboren wurde. Oft waren es die Lebens- und Arbeitsorte der Künstler selbst, groß im Vergleich zu typischen Arbeiter- und Mittelklasse-Wohnungen in New York, aber klein im Vergleich zu öffentlichen Aufführungsorten, sogar zu eigentlichen Notbehelfen wie der Judson Church. Sitzen konnte man nur auf dem Boden, und das für gewöhnlich in einem unkomfortablen Durcheinander mit seinen Mitzuschauern.

Der einfallsreiche Gebrauch der Künstler von verlassenen Orten der Manhattaner Leichtindustrie in dieser Ära ist heute legendär. Die Entindustrialisierung von New York City in der Nachkriegszeit hatte seinen schmerzhaftesten Moment in den frühen 1970ern, aber einige von uns waren unabsichtliche, zeitweilige Begünstigte dieser Krise, sogar als an-

1 Jonas' Ausstellung im University Art Museum fand 1980 statt.

dere, in dem Moment in dem staatliche Leistungen drastisch gekürzt wurden, ihre Jobs und ihr Zuhause verloren. Einige der umgestalteten industriellen Räume sind heute sehr bekannt, wie zum Beispiel die 112 Greene Street, der alternative Ausstellungsort, der von Jeffrey Lew gegründet wurde, und das Kitchen, ein Aufführungsort, der von Woody und Steina Vaselka gegründet wurde. Beide Einrichtungen sind ungefähr ein Jahr vor der Umsiedlung vieler kommerzieller Galerien von uptown nach SoHo entstanden. Weniger gut dokumentiert ist der Umstand, dass Künstler mit großen und relativ zugänglichen Lofts ihre Räumlichkeiten für Gäste und deren Aufführungen und Konzerte öffneten. Ich erinnere mich zum Beispiel daran, wie ich Philip Glass *Music with Changing Parts* bei einer informellen Künstlerloft-Zusammenkunft an einem Sonntagnachmittag in SoHo hörte. Um das Erlebnis zu steigern, wurden ganz frei Joints unter den Zuhörern herumgereicht.

Genauso legendär, aber kaum beachtet in diesem Zusammenhang, ist die Bedeutung dieser Lofts für die Geburt einer ganz anderen Art von Musik- und Performance-Szene.[2] 1970 begann David Mancuso, Miethaus-Parties in seinem SoHo-Loft zu veranstalten, die den Disco-Höhepunkt für eine Generation repräsentierten und eine Klubszene hervorbrachten, die auch heute noch besteht. Eine Reihe dieser Klubs stand ein Jahrzehnt lang im Zentrum des New Yorker Nachtlebens. 1974 eröffnete Michael Fesco nicht weit vom *Loft*, an der Ecke Broadway und Houston Street, die private Schwulendisco Flamingo im fünften Stock eines Gebäudes, das sich über die gesamte Länge bis zur Mercer Street erstreckte. Ein Jahr später eröffnete *12 West* in einer alten Werkskindertagesstätte an der Ecke 12th Street und West Street, am nordwestlichen Ende vom Greenwich Village. Gegen Ende des Jahrzehnts eröffnete eine Disco, die einige als die größte betrachten, in einer ehemaligen LKW-Werkstatt auf der King Street, westlich von der Seventh Avenue. Sie hieß – sehr treffend – *Paradise Garage*.

Aber bevor die Post-Loft-Discos entstanden, gab es in der Post-Stonewall-Ära für emanzipierte Schwule und Lesben noch einen anderen Ort zum Tanzen, ein ungenutztes Feuerwehrgebäude auf der Wooster Street in SoHo, das im Frühjahr 1971 von der *Gay Activists Alliance* übernommen worden war. Samstag nachts wurde die alte Löschfahrzeug-Garage zum Tanzlokal, während sich oben im ersten Stock, wo einst Feuerwehrmänner ihre Zeit vertrödelt hatten, die Tanzenden aus-

2 Eine Ausnahme bezüglich dieses Statements bildet ein Reklamezettel von 1976 mit der Überschrift »STOP DISCOS IN SOHO!«, das nach The Loft, Flamingo und Frankenstein gegen eine vierte Disko in SoHo protestiert, in *New York—Downtown Manhattan: SoHo* (Berlin: Akademie der Künste, 1976, S. 25).

ruhten, Bier tranken und sich gegenseitig taxierten. 1974 brannte das Feuerwehrgebäude nieder, wahrscheinlich durch Nachbarskinder, die wütend darüber waren, dass Schwule und Lesben jede Samstagnacht in ihr Territorium einfielen. Eine der Gefahren, wenn man zu den Veranstaltungen im Feuerwehrgebäude ging, war die Möglichkeit, in eine Gang aus baseballschlägerschwingenden italo-amerikanischen Kindern zu geraten. Fast jeder weiß, dass SoHo ein Industriegebiet war, bevor es zu einem Galerieviertel wurde. Aber was heute SoHo genannt wird, war eigentlich eine gemischt genutzte Nachbarschaft. Das South of Houston-Industriegebiet überschnitt sich mit einer italienischen Wohngegend, die als South Village bekannt war. Das Feast of Saint Anthony, ein italienisches Straßenfest, wird immer noch jeden Sommer vor der Kirche von Sankt Anton von Padua auf der Sullivan Street direkt unterhalb der Houston abgehalten. Als ich im Frühherbst 1967 meine erste Wohnung in New York suchte, schaute ich mir eine »Railroad-Wohnung« auf genau dieser Straße an, aber ich wurde dadurch verängstigt, wie hart dieses Gebiet zu sein schien. Stattdessen mietete ich eine Wohnung in Spanish Harlem. Später, ungefähr zu dem Zeitpunkt, als ich begann, zu den Veranstaltungen im Feuerwehrgebäude zu gehen, verbrachte ich einen Sommer damit, auf das Loft meines Freundes Pat Steir auf der Mulberry Street in Little Italy, auf der anderen Seite von SoHo, aufzupassen, und wieder erinnere ich mich, wie ich mich ganz deutlich als Außenseiter fühlte und Angst hatte, dass die Schläger der Nachbarschaft herausfinden würden, dass ich schwul war. Ich liebte es, Prosciutto und frischen Mozzarella auf den örtlichen Märkten zu kaufen, aber die eingerahmten Bilder von Mussolini in vielen Schaufenstern gaben mir sicherlich zu denken. Paradoxerweise – oder vielleicht auch nicht – war ein Innenarchitekt, den ich auf einer der Feuerwehr-Veranstaltungen kennen lernte und der mal ein Sexkumpel war und ein lebenslanger Freund wurde, einer dieser typischen New Yorker Arbeiterklasse-Italiener. Er wuchs in einem dieser Projekte auf der Lower East Side auf, aber als ich ihn 1971 kennen lernte, lebte er einen Block nördlich und östlich von der Sankt Anton von Padua und dann, später, jahrelang westlich davon in einer Mansardenwohnung, die er von Freunden der Familie gemietet hatte, die wiederum ein Haus in der alten italienischen Nachbarschaft gekauft hatten.

Der einzige Ort in SoHo, an dem man in den frühesten Jahren künstlerischen Lebens in dieser Gegend einen Bissen zu essen bekommen konnte, war Fanelli's, ebenfalls ein Überbleibsel aus dem italienisch-amerikanischen Erbe der Gegend. Im Herbst des Jahres 1971 bekam es Konkurrenz von einer ganz anderen Art von Esslokal, als der Tänzer und Choreograph Carol Goodden, der Künstler Gordon Matta-Clark und eine

Gruppe ihrer Freunde das *Food* eröffneten, gleich die Straße hoch, in der auch das GAA Feuerwehrhaus war. Obwohl das Food als SoHo-Restaurant bis in die frühen 1980er überlebte, erinnert man sich heute am meisten an die ersten zwei Jahre, die es in Betrieb war, und betrachtet es als ein langfristiges Matta-Clark Performance-Stück. Der Dokumentarfilm, den Matta-Clark mit Robert Frank und anderen im ersten Jahr vom Food drehte, zeigt etwas vom kommunenartigen Gefühl des Ortes, aber er geht weniger auf die Performance-Kunst ein als vielmehr auf die harte tägliche Arbeit, ein Restaurant zu betreiben. Der Film beginnt mit dem Einkauf auf dem Fulton Fish Market vor Morgengrauen, und er endet, nachdem das Restaurant nachts geschlossen wird; die Stühle wurden bereits auf den Tischplatten gestapelt, und sehr viele Brote werden von einem einzelnen Bäcker für den nächsten Tag gebacken, vermutlich von einem Künstler, wie die meisten aus der Belegschaft des Food.

Matta-Clark ist gegenwärtig die Person, die am meisten mit dem Geist von downtown Manhattan als einer utopischen Künstlergemeinschaft und als Schauplatz des künstlerischen Experimentierens in den 1970ern identifiziert wird. Dieser Status ist ohne Zweifel zum Teil darauf zurückzuführen, dass er so früh starb. Seine Jugend ist alles, was wir von ihm wissen. Seine junge Karriere fiel zusammen mit dem Moment eines besonders intensiven künstlerischen Aufruhrs. Aber die Identifizierung hat sicherlich auch damit zu tun, dass der Gegenstand und der Schauplatz von Matta-Clarks Kunst die Stadt selbst war, die Stadt, die zugleich als vernachlässigt und brauchbar, als verfallen und schön, als Verlust und Möglichkeit erfahren wurde. Matta-Clark schrieb:

»Die Arbeit mit verlassenen Bauwerken begann mit meiner Sorge um das Leben der Stadt, deren größter Nebeneffekt die Umwandlung alter Gebäude ist. Hier, wie auch in vielen anderen Stadtzentren, war die Verfügbarkeit von leeren und vernachlässigten Gebäuden eine zentrale bauliche Mahnung bezüglich des anhaltenden Irrtums über Erneuerung durch Modernisierung. Die Allgegenwärtigkeit von Leere, von aufgegebenen Wohnungen und nahe bevorstehendem Abbruch gaben mir sowohl die Freiheit, mit vielfachen Alternativen zum Leben in einer Box zu experimentieren, als auch mit allgemeinen Haltungen zum Bedürfnis nach Abschottung [...]
Die frühesten Arbeiten waren auch ein Ausflug in eine Stadt, die sich für mich noch entwickelte [...] Ich fuhr herum in meinem Pick-up auf der Jagd nach

Leere, nach einem ruhigen verlassenen Fleck, auf den ich meine durchdringende Aufmerksamkeit richten konnte.«[3]

Die Jagd nach Leere in einer dichten städtischen Struktur wie der von Manhattan erscheint unmöglich, und in der Tat wäre sie heute so gut wie sinnlos. Aber vor drei Jahrzehnten war New York eine ganz andere Stadt. Ich biete als Beweis eine Gruppe von Fotografien von Peter Hujar aus dem Jahr 1976 an, aufgenommen auf der fernen Westseite von Manhattan, südwärts vom Meat Packing District zur Battery Park City-Deponie und um den Financial District und das Civic Center herum. Es gibt zwei Sorten von Fotografien, eine zeigt öde, welkende Industriegebiete und die andere ein verlassenes Downtown-Manhattan bei Nacht. Ein Bindeglied zwischen den beiden sind Fotografien von Parkplätzen. Alle sind – meiner Ansicht nach – Reisebilder, Reisebilder ohne Menschen darin: auch dies scheint nicht zusammenpassend. Aber der springende Punkt beim Reisen, oder wenigstens ein springender Punkt beim Reisen, ist das Gefühl, in einer Stadt allein und anonym zu sein, das Gefühl, dass die Stadt dir gehört, dir und vielleicht noch einem anderen Zufälligen wie dir – dir ähnlich, zumindest in seiner Erkundung der leeren Stadt. Ist da zufällig noch jemand, der durch diese verlassenen Straßen läuft? Könnte dieser Jemand herumschleichen? Könnten wir beide eine dunkle Ecke finden, wo wir zusammenkommen? Kann die Stadt nur uns gehören für diesen Augenblick?

Natürlich kann nicht jeder städtische Leere auf diese Weise erfahren. Ein Jahr nachdem Hujar diese Bilder gemacht hatte, begann auch Cindy Sherman, ihre berühmte Serie *Untitled Film Stills* auf den verlassenen Straßen von Lower Manhattan zu schießen. Ihre Bilder sind völlig anders, nicht zuletzt, weil die meisten tagsüber aufgenommen wurden (Lower Manhattan war damals an den Wochenenden sogar während des Tages verlassen). Sie sind auch anders, weil sie eine einsame weibliche Figur enthalten, die von Sherman selbst gespielt wird, und weil sie so inszeniert sind, dass sie einen Vorfall im Leben der Figur suggerieren. Die wenigen Bilder, die nachts auf den Straßen aufgenommen wurden, sind Noir-Elemente beinhaltende Bilder bedrohter Weiblichkeit, die eine ängstliche, eine dunkle und einsame Straße hinunterschreitende Frau zeigen. Aber dies ist nicht Cindy Sherman und es ist nicht New York City; die Stadt in den Bildern ist eine generische Stadt, ähnlich einem Filmdrehort. Dies ist eine Frau in einer Stadt, und die Stadt ist in diesem Augenblick kein guter Ort für sie.

3 Gordon Matta-Clark, »Work with abandoned structures«, um 1975 (Moure 2006: 141).

Eine andere Arbeit, welche Gefahren andeutet, mit denen Frauen auf den verlassenen Straßen von Manhattan rechnen mussten, wurde als Antwort auf den Gebrauch der vernachlässigten Stadt durch Künstler in den frühen 1970ern erschaffen. Die Arbeit ist Louise Lawlers Klangstück *Birdcalls*, in welchem Lawler in erster Linie die Nachnamen von achtundzwanzig zeitgenössischen männlichen Künstlern »quiekt, kreischt, zirpt, zwitschert, quakt, piepst und gelegentlich trällert, von Vito Acconci bis Lawrence Weiner« (ich leihe mir an dieser Stelle Rosalyn Deutsches (2006: 130) prägnante Beschreibung). Lawler erklärt, dass die Arbeit

»in den frühen 1970ern entstand, als meine Freundin Martha Kite und ich einigen Künstlern bei einem der Hudson River Pier-Projekte halfen. Die beteiligten Frauen erledigten Tonnen von Arbeit, aber die Arbeit, die gezeigt wurde, war nur die der männlichen Künstler. Ein Weg, sich nachts auf dem Nachhauseweg in New York sicher zu fühlen, ist, vorzutäuschen, dass du verrückt bist, oder wenigstens sehr laut zu sein. Martha und ich nannten uns die *due chantoosies*, und wir sangen falsch und machten andere Geräusche. Willoughby Sharp war der Impresario des Projektes, und so machten wir einen »Willoughby, Willoughby«-Laut und versuchten dabei, wie Vögel zu klingen. Dies entwickelte sich weiter zu einer Serie von Vogellauten, die auf Künstlernamen basierten« (Lawler et al. 2001: 80).

Die fragliche Show war *Projects: Pier 18*, und es gab siebenundzwanzig Künstler, alle männlich, die nicht in einer Gruppenausstellung gezeigt wurden, sondern in einer Abfolge von Künstlerprojekten, die für eine spätere Show im Museum of Modern Art von den Fotografien des Kunstwelt-Fotografen Harry Shunk dokumentiert wurden.[4]

Ein Großteil der alten Industriekais auf dem Hudson River entlang der West Side von Manhattan, einschließlich Pier 18, standen zu der Zeit leer da und waren teilweise oder fast völlige Ruinen. Und wenn man sie betrat, war man in ständiger Gefahr durch den Boden zu fallen, oder über die verfaulenden, aus Holz gezimmerten Endstücke, in den Fluss sechs oder acht Fuß drunter zu stürzen. In jenen Kais, deren Aufbau erhalten war, waren die oberen Räume gleichermaßen gefährlich. Vito Acconcis Werk für *Projects: Pier 18* spielte zumindest indirekt auf das Gefühl von Entlegenheit und Gefahr der Manhattaner Lower Westside Piers an. Das Werk hieß *Security Zone*; Acconci, dessen Hände hinter seinem Rücken zusammengebunden waren, dessen Augen verbunden

4 Siehe *Harry Shunk/Projects: Pier 18* (Nizza: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992).

waren und der Ohrenstöpsel trug, vertraute seine Sicherheit seinem Mitkünstler Lee Jaffe an, als er an der Spitze des Piers entlang ging. Das Stück war, so sagte Acconci, »geschaffen, um eine alltägliche Beziehung nachzuahmen«, indem er sich dazu zwang, Vertrauen in jemanden zu entwickeln, gegenüber dem er ambivalente Gefühle hegte (Acconci et al. 2006: 25). Wenn man sich die Fotografien anschaut, kann man häufig nicht unterscheiden, ob Jaffe Acconci gerade über das Ende des Piers stoßen möchte, oder ob er ihn vor dem Fall bewahrt.

Einen Monat später machte Acconci in einem Projekt ohne Titel am Pier 17 sogar noch deutlicher auf die Gefahr der Piers aufmerksam. Er klebte während seiner Ausstellung eine Notiz an die John Gibson Galerie, in der er ankündigte, dass er jede Nacht um 1:00 Uhr in der Zeit zwischen dem 27. März und dem 24. April für eine Stunde am Ende vom Pier warten würde, und dass jeder, der dorthin käme, belohnt werden würde, indem Acconci ihm ein Geheimnis verrät, welches er noch nie zuvor preisgegeben hatte, etwas, für das er sich schämte, und welches gegen ihn verwendet werden könnte. Zusätzlich dazu, dass er sich verwundbar gemacht hatte, indem er jedem, der auftauchte, ein schmutziges Geheimnis verriet, musste Acconci den Gefahren des Piers selbst gegenübertreten: »In der ersten Nacht,« schreibt er, »warte ich draußen, ängstlich reinzugehen (drinnen werde ich auf unbekanntem Terrain sein – ich könnte überrascht werden –, draußen habe ich einen Blick auf das Ganze – wenn irgend jemand kommt, muss ich hinter ihm hineingehen, und ihn dann überholen, bevor er eine Position abgesteckt hat«) (a. a. O.: 258). Als eines Nachts ein Besucher kommt, »ruft jemand meinen Namen am Eingang«, erinnert sich Acconci. »Ich antworte nicht: er muss bereit sein, sich hineinzustürzen, er muss mich schon kriegen (ich bin in der Position der Beute – ich muss gejagt werden)« (a. a. O.: 259).

Gordon Matta-Clark machte ebenfalls ein Projekt für *Pier 18*, aber sein Bezug auf das Thema Gefahr ist, wie in so vielen seiner Arbeiten, bravourös und eher von physischem Wagemut als von psychologischer Verletzlichkeit. Am Pier 18 pflanzte er einen immergrünen Baum in einem Haufen Schutt und hing sich selbst darüber an einem Seil mit dem Kopf nach unten auf. Aber das war nur eine leichte Übung für etwas, das Matta-Clarks kühnste Tat und sicherlich eines seiner größten Werke sein sollte, *Day's End* von 1975, seine einen Sommer andauernde Umgestaltung des baufälligen Pier 52, das am Ende der Gansevoort Street in New Yorks Meat Packing District stand.

Wie die meisten Menschen kenne ich *Day's End* nur von Fotos, Beschreibungen und dem Film, der die Erschaffung dokumentiert. Bedauerlicherweise habe ich es nicht selbst gesehen. Matta-Clark sprach in einigen Interviews über das Werk. Das Interview, das er, einige Jahre,

nachdem er *Day's End* fertig gestellt hatte, in Antwerpen gab, zu der Zeit, als er auch *Office Baroque* schuf, ist das erinnerungswürdigste:

»Pier 52 ist ein intaktes industrielles Relikt aus Stahl und Wellblech aus dem neunzehnten Jahrhundert, das aussieht wie eine gewaltige christliche Basilika, deren düsteres Inneres kaum durch die Oberlichtfenster in fünfzig Fuß Höhe durchleuchtet wird.
Die ersten Schnitte wurden durch den Pierboden über der Mitte gemacht; sie formten einen Gezeitenkanal, der neun Fuß breit und siebzig Fuß lang war. Ein ähnlicher Schnitt durch die Decke direkt oberhalb des Kanals ermöglichte es, einem Fleckchen Licht hereinzulassen und Bögen auf dem Boden zu bilden, bis es am Mittag in der wässerigen Spalte gefangen genommen wurde. Während des Nachmittags schien die Sonne durch die einem Katzenauge ähnliche Fensterrose in der Westwand. Zunächst nur ein Splitter und dann eine stark definierte Form des Lichts, setzten ihre Wanderung im Kai fort, bis der ganze Pier bei der Abenddämmerung ganz erleuchtet war. Unterhalb des Lochs an der hinteren Wand befand sich auf dem Boden der Südwestecke ein anderer großer Viertelkreis, um eine turbulente Sicht auf das Wasser des Hudson freizulegen. Tagsüber bewegten sich Wasser und Sonne konstant in diesem Pier, den ich als einen »indoor park« betrachtete.«[5]

Matta-Clark nannte die drei Monate, in denen er an *Day's End* arbeitete, seine Sommerferien am Wasser.[6] Aus dem Film, den Betsy Sussler davon drehte, lässt sich schließen, dass es kein erholsamer Urlaub war. In der Zusammenarbeit mit seinem Freund Gary Hovagymian benutzte Matta-Clark schweres Werkzeug wie Kettensäge und Schweißgerät, um durch das Bauholz des Pierbodens, das Wellblechdach und die Wellblechfassade zu schneiden. Die dramatischsten Momente des Films zeigen Matta-Clark, wie er den Schweißbrenner führt, während er circa zwanzig Fuß über dem Pierboden auf einer kleinen Plattform, die durch eine Seilrolle festgehalten wird, umherbaumelt. Oft ohne Shirt, aber dafür mit Schutzbrille, schneidet Matta-Clark das westliche Rundfenster durch die Blechverkleidung, während Funken um ihn herum fliegen, in einer Performance, die zu gleichen Teilen Buster Keaton und Douglas Fairbanks ähnelt. Matta-Clark spricht von der »Absurdität der gesamten Aktivität« (zit. nach Moure 2006: 220), selbst als seine Verweise auf die basilikagleiche Struktur und die Fensterrose, die er hinzugefügt hat, den Schauplatz heiligen. Einige, die das Glück hatten, *Day's End* zu sehen,

5 »Interview with Gordon Matta-Clark, Antwerp, September 1977« (Moure 2006: 252-253).

6 »Gordon Matta-Clark: The Making of Pier 52, An Interview with Liza Baer, March 11, 1976« (Moure 2006: 217).

erzählen von einem Gefühl von Ehrfurcht, welches durch Angst gesteigert wurde. Der Bildhauer Joel Shapiro erinnert sich, dass »das Stück gefährlich war«, dass Matta-Clark »eine Art Grenze erschuf – indem er mit einer Art Abgrund flirtete« (zit. nach Lee 2000: 130). Matta-Clark jedoch beabsichtigte damit eine gegenteilige Erfahrung:

»Das einzige, was ich wollte, war, Menschen zu ermöglichen, es zu sehen [...] in einer friedlichen Anlage, die auf eine unbedrohliche Art völlig geschlossen ist. Dass sie, wenn sie hineingingen, nicht fühlen sollten, dass jedes Quietschen und jeder Schatten eine potenzielle Bedrohung war. Ich weiß, dass in vielen meiner früheren Arbeiten die Art von Paranoia verstörend war, in der man in einem Raum ist, von dem man nicht weiß, wer da noch ist, was gerade passiert, und ob es bedrohliche Typen gibt, die herumschleichen. Und deshalb wollte ich eine fröhlichere Situation schaffen [...]« (Moure 2006: 220).

Ein »indoor park«, fröhlich, gefährlich, absurd, mit dem Abgrund flirtend: Die Beschreibungen Matta-Clarks und die anderer von *Day's End* machen es mir unmöglich, nicht über die Erfahrungen der anderen Piernutzer nachzudenken, diejenigen, gegen die sich Matta-Clark in fast all seinen Erklärungen abzusetzen scheint – »dieses ganze S&M, weißt du«, wie er sagt. Obwohl Matta-Clark sein Werk in vielen Fällen mit dem anderer in eine Linie brachte, die sich verlassene Teile der Stadt aneigneten, oder anderweitig einen Abdruck in ihnen hinterließen, wie besonders Arbeiter und Jugendliche ohne Bürgerrechte, leugnete er im Fall von Pier 52 nicht nur jegliche Verpflichtung gegenüber schwulen Männern, welche die Piers als Spritztourgelände nutzten, sondern er ging sogar so weit sie auszuschließen:

»Nachdem ich das Hafenviertel nach einem Pier absuchte, entdeckte ich zufällig diesen einen. Und von allen war dieser hier der am wenigsten frequentierte. Es war dort eingebrochen worden, und es wurde auch weiterhin eingebrochen, als ich schon da war. Aber er blieb etwas abseits von ihrem eigentlichen Schlupfplatz. So ging ich rein und stellte ohne große Mühe fest, dass ich ihn sichern konnte. Und dann, während ich Löcher dichtete und einige Teile mit Stacheldraht umzäunte, fiel mir ein, dass ich auch das Schloss austauschen und mein eigenes Schloss anbringen sollte. Das würde es so viel leichter machen« (a. a. O.: 218).

Möglicherweise hatte Matta-Clark schwulen Männern gegenüber keine bestimmten Animositäten, sondern wollte einfach nur ungestört seiner Arbeit nachgehen und sich vor Eindringlingen jeder Art schützen. Er könnte sich sogar Sorgen um die Haftung gemacht haben für den Fall,

dass sich jemand an den weggeschnittenen Stellen auf dem Boden des Piers verletzte. Aber das alles ist schwierig zu sagen, weil Matta-Clark nicht besonders sorgfältig zwischen den verschiedenen Gefahren unterschied, von denen Journalisten in dieser Zeit über die sexuellen Aktivitäten bei den Piers berichteten: riskante, sich auflösende Bauten; bedrohliche, perverse Sexualität; und Kriminelle, welche die heimlichen Nutzer der Piers beraubten, ausraubten und manchmal sogar ermordeten:

»Neben meinen eigenen Ansichten zum Missmanagement der sterbenden Häfen und ihrer geisterartigen Terminals, steht der unentwirrbare Beweis für eine neue kriminelle Situation von alarmierendem Ausmaß. Die Hafengegend war wahrscheinlich niemals etwas Anderes als hart und gefährlich gewesen. Aber nun, in dieser langen und langsamen Übergangszeit, ist sie zu einem echten Spielplatz für Straßenräuber geworden, die sowohl Menschen, die dort gern spazieren gehen, wie auch eine soeben populär gewordene sado-masochistische Randgruppe überfallen« (Moure 2006: 204).[7]

Schwule Männer waren sich sehr wohl der Gefahren bei den Piers bewusst, und sie malten, in volkstümlicher Kunst und Graffiti, Warnzeichen für andere Schwule, dass diese auf ihre Brieftaschen aufpassen sollten. Außerdem war Matta-Clark nicht der einzige, der die Piers für seine Sommerferien am Wasser aussuchte. Abgeschirmt von der Öffentlichkeit durch die Lagerhausbauten, nutzten Schwule die Spitze des Piers, die bis weit auf den Fluss herausragte, zum Sonnenbaden. Ich denke, es mindert nicht die Vollkommenheit von *Day's End*, wenn man feststellt, dass die Pier-Ruinen eine romantische Erhabenheit ausstrahlten, bevor Matta-Clark jemals eine einzelne Veränderung an Pier 52 vornahm, und dass das Vergnügen, welches schwule Männer bei den Piers fanden, genau das war, was auch die Künstler anzog. Es lag nicht allein daran, dass sie da waren und bereitstanden; sie waren auch riesengroß und betörend schön. Auch waren die Sexspiele bei den Piers nicht nur von grober und perverser Art, es sei denn man denkt, dass jede Art von Sex außerhalb der Privatsphäre pervers ist.

Die gesamte Bandbreite an Vergnügungen und Gefahren bei den Piers wurde von Alvin Baltrop, einem zu wenig bekannten afrikanisch-amerikanischen Fotografen festgehalten, der sorgfältig dokumentierte, was dort in den 1970ern und 1980ern vor sich ging, bis einschließlich zur Zerstörung der Piers in den späten achtziger Jahren. Eine Reihe von

7 Zur journalistischen Zusammenführung der Gefahren für schwule Männer bei den Piers mit den vermutlichen Gefahren der Sexualität schwuler Männer, siehe (Lee 2000: 119-120).

Baltrops Fotografien zeigt Schwule am Pier 52, welche, neben vielem Anderen, auch die Schönheit von Matta-Clarks *Day's End* in sich aufnehmen. In der Tat porträtieren diese Fotografien auf wundervolle Weise die »friedliche Abgeschlossenheit« und die »fröhliche Situation«, die Matta-Clark erreichen wollte. Wie Matta-Clark schwang sich auch Baltrop an einem Geschirr nach oben, um seine Arbeit zu machen. In dem Vorwort zu einem Buch, welches er vor seinem Krebstod im Jahr 2004 erfolglos zu vervollständigen versuchte, schrieb Baltrop:

»Obwohl ich anfangs schreckliche Angst vor den Piers hatte, begann ich, diese Fotos wie ein Voyeur aufzunehmen, aber schon bald entschloss ich mich dazu, die beängstigenden, verrückten, unglaublichen, gewaltsamen und schönen Dinge zu konservieren, die sich zu dieser Zeit dort zutrugen. Um bestimmte Aufnahmen zu machen, ließ ich mich mit Hilfe eines Geschirrs von den Decken verschiedener Lagerhäuser baumeln und beobachtete und wartete stundenlang, um das Leben festzuhalten, das diese Menschen führten (Freunde, Bekanntschaften und Fremde) und auch die unglücklichen Folgen, zu denen es manchmal kam. Neben zwanglosem Sex und lässigem Drogenkonsum, künstlerischem und musikalischem Schaffen, Sonnenbaden, Tanzen, Belustigungen und Ähnlichem gab es manchmal Raubüberfälle, abgestumpfte und verselbständigte Gewalt, Vergewaltigung, Selbstmord und – in manchen Fällen – Mord. Außerdem reduzierte das plötzliche Auftreten und die schnelle Ausbreitung von Aids in den achtziger Jahren die Zahl der Menschen, die zu den Piers gingen und dort lebten ebenso wie die sporadischen Freuden, die man dort finden konnte.«[8]

Anders als Baltrop, hatte ich nicht bewusst Angst vor den Piers. Sie waren ein Teil meiner Nachbarschaft und einer von vielen Plätzen in der Nähe, wo man draußen spielen konnte. Einen kurzen Fußmarsch von meiner Wohnung in der Tenth Street gelegen befand sich Pier 44, der keinen Aufbau mehr hatte. Er war ein lokaler Platz zum Abhängen, um sich an heißen Sommertagen von den Brisen am Hudson River abkühlen zu lassen und abends den Sonnenuntergang über New Jersey anzuschauen. Noch näher lag Pier 45, der Schwulen-Haupttreff-Pier, wo das Labyrinth von Räumen im oberen Stock entlang des West Street-Endes wie ein Tag-und-Nacht-Sexklub mit freiem Eintritt funktionierte. Pier 45 war nur einer von vielen nahegelegenen Plätzen für Sexspiele im Freien. Ein anderer Treffpunkt im Greenwich Village für Männer, die Männer

8 Alvin Baltrop, *Ashes from a Flame: Photographs by Alvin Baltrop*, Hg. Randal Wilcox, http://baltrop.org/ashesintro.htm

suchten, war als die »Trucks« bekannt, eine Bezeichnung für die leerstehenden Grundstücke entlang der Washington Street nördlich der Christopher Street, wo nachts Lieferwagen geparkt standen. Nachdem die Bars um vier Uhr morgens geschlossen hatten, versammelten sich Schwule hinter den Lastwagen, und oft auch hinten auf den Lastwagen, zum Gruppensex. Wenn man im Village lebte, war das eine effiziente Art, die Nacht in den Bars auf befriedigende Weise zu beenden, ohne sich in eine Badeanstalt in einem anderen Viertel begeben zu müssen. Ich erinnere mich an einen kurzen Zeitraum um 1973 herum, bevor ich erstmals die Szene an den Piers entdeckte, als schwule Männer nachts und bis in den Morgen hinein die halbfertigen Aufbauten der West Village-Häuser einnahmen, die gegenüber von den »Trucks« an der Washington Street entlang gebaut wurden. Die West Village-Häuser waren ein lang debattiertes, unterfinanziertes und deshalb architektonisch minderwertiges Projekt, bestehend aus 420 Einheiten von niedrigen Mittelklassebehausungen, die indirekt aus Jane Jacobs klassischer Kritik von moderner Verstädterung, *The Death and Life of Great American Cities*, von 1961 resultiert waren, in welchem sie verkündete, dass kurze Blocks, dichte Menschenansammlungen, gemischter Gebrauch und alte Gebäude die eigentlichen städtischen Werte sind. Obwohl Jacobs Gedanken darüber, was Städte wirklich großartig macht, aus der Liebe zu ihrer eigenen Nachbarschaft, dem Greenwich Village, erwuchsen, denke ich nicht, dass sie auch Männer beinhalteten, die sich zum Sex auf Baustellen, Parkplätzen und in am Wasser gelegenen Lagerhäusern trafen, aber das war der Teil des Lebens im Village, den ich zu dieser Zeit kannte.

Wenn ich so darüber nachdenke, *hatte* ich vielleicht Angst vor den Piers – nicht nur vor ihren ganz realen Gefahren, bei denen ich offenkundig und dummerweise dazu neigte, darüber hinwegzugehen, sondern auch vor ihrer leichten Zugänglichkeit und ihren konstanten Versprechen. Ich mühte mich damals ab, als Freiberufler professionell über Kunst zu schreiben, was mehr Disziplin einforderte, als ich für gewöhnlich aufbringen konnte, da der Frust darüber, dass ich unfähig war, ein gutes Thema zu finden, ein vernünftiges Argument zu konstruieren, sogar einen Satz zu verfassen, mit dem ich glücklich war oder ein Wort auszuwählen, das wahr klang, ganz leicht, wenn auch nur vorübergehend, gelindert wurde, wenn ich nur aus meiner Tür hinaustrat und auf den unmittelbar benachbarten Spielplatz ging. Ich denke, dass die Aufführung der Grand Union deshalb als eine so bedeutsame Erfahrung in meinem Gedächtnis haften geblieben ist und mich in einen anderen Teil der Stadt und in eine andere Welt trieb. Abgesehen von den monatlichen Rezensionen für *Art News* und *Art International* war das ehrgeizigste

Werk, das ich während der Jahre, die ich im Village lebte, schuf, ein monographischer Essay über Agnes Martin namens »Number, Measure, Ratio« und ein Essay als Auftragsarbeit für den Katalog zu einer Ausstellung in Mailand über minimalistische amerikanische Maler von Martin und Ad Reinhardt bis Brice Marden und Richard Tuttle, den ich »Opaque Surfaces« nannte.[9] In beiden Essays bemühte ich mich, jenseits des Greenbergschen Formalismus zu denken, der damals noch in so vielen amerikanischen Kunstkritiken vorherrschte. Was mich dann letztendlich von ihm befreite, war nicht die Malerei, sondern die Performancekunst.

Der Block in TriBeCa, in den ich 1974 einzog, grenzte an einen Schauplatz, der vielleicht der ehrgeizigste und fantasievollste Gebrauch der entindustrialisierten Stadt als Bühne für ein Kunstwerk war: nämlich Joan Jonas' Performance *Delay Delay* von 1972. Ein Jahr später wurde die Performance für *Songdelay* in einen Film übersetzt, der ein fortdauerndes Dokument des New Yorks seiner Ära ist, wie auch Paul Strand und Charles Sheelers Stadtsymphonie *Manhatta* von 1920. Jonas und ich beschreiben noch einmal den Ort der Aufführung von *Delay Delay* in unserem Buch von 1983:

»Die Zuschauer sehen die Aufführung von dem Dach eines fünfstöckigen Lofthauses, das nach Westen ausgerichtet ist, und auf der 319 Greenwich Street in Lower Manhattan liegt. Die Aufführungsfläche ist ein zehn Block großes Gitternetz von Straßen, welche die leerstehenden Geländeflächen und ebenen Gebäude eingrenzen. Jenseits dieser Gelände befinden sich der erhöhte West Side Highway, die Docks und die Piers entlang des Hudson Rivers und, jenseits des Flusses, die Fabriken in der Silhouette von New Jersey. Direkt vor den Zuschauern, hinter der Aufführungsfläche, ist das Erie-Lackawanna-Pier-Gebäude, das mit den großen Zahlen 20 und 21 bemalt ist. Diese weisen auf die alten Piernummern hin.«

Zu der Zeit, als ich nach TriBeCa zog, waren diese Downtown-Piers abgerissen worden, um der Battery Park City Platz zu schaffen, welche dann während der Finanzkrise der Stadt gestoppt wurde. New York ging allmählich bankrott, und seine Infrastruktur verschlechterte sich immer mehr. Dieser Zustand wurde durch den Zusammenbruch eines Abschnitts des höhergelegten West Side-Highways unter dem Gewicht eines asphaltbeladenen Reparaturlastwagens Ende 1973 deutlich symbolisiert. Nur einen halben Block von meinem Loft entfernt, verlor sich die

9 Douglas Crimp, »Agnes Martin: Numero, Misura, Rapporto« *Data* 3, Nr. 10 (Winter 1973), S. 150; »Opaque Surfaces« in: *Arte Come Arte* (Mailand: Centro Communitario di Brera).

Stadt in leerstehenden Geländeflächen. Jenseits der niedergerissenen Blocks, die einst Teil des Washington Market gewesen waren, befand sich der höhergelegte Highway, nun auch leer, und dahinter, wo die Piers gewesen waren, eine öde Landaufschüttung, welche die Bewohner von Lower Manhattan »den Strand« getauft hatten. Einige Jahre später sollte dort eine neugegründete Kunstorganisation, Creative Time, eine Reihe von Ausstellungen im Freien, die »Art on the Beach«, veranstalten. Eine Ära von offiziell gesponserter öffentlicher Kunst war im Gange, mit in Provision gegebenen Stücken, Expertenpanels, Lizenzen, Verträgen und schließlich Kontroversen und Gerichtsverfahren.

Ich schaffte es nicht, durch meinen Umzug nach TriBeCa die Welten zu wechseln. Ich verbrachte immer noch nahezu jeden Abend im Village, aber nun endeten die meisten mit einem langen Spaziergang an der West Side entlang, durch die leeren Straßen, die Peter Hujar genau zu dieser Zeit fotografierte, bis zu meiner neuen Nachbarschaft. Dies war eine Zeit, in der ich an der Illusion festhalten konnte, dass diese Manhattaner Straßen mir gehörten – mir und anderen, die sie gerade entdeckten und sie für unsere Zwecke nutzten. Und ich schaffte es, zu einem Kunstkritiker zu werden. Der erste Artikel, den ich schrieb, nachdem ich nach Downtown gezogen war, hieß »Joan Jonas's Performance Works« und wurde in einer Sonderausgabe von *Studio International* veröffentlicht, die der Performancekunst gewidmet war. Jonas war vielleicht etwas klarsichtiger als ich, was die Möglichkeiten zur Verwendung von städtischen Räumen betraf. Ich zitiere sie in meinem Essay folgendermaßen: »Mein eigenes Denken und Schaffen haben sich auf Fragen über den Raum fokussiert – auf Wege, ihn zu verrücken, zu vermindern, einzuebnen, umzukrempeln, stets zu versuchen, ihn zu erforschen, ohne mir und anderen dabei jemals die Erlaubnis zu geben, in ihn einzudringen« (Crimp 1976: 10).

Übersetzt von Nevin Bozkurt

Literatur

Acconci, Vito/Volk, Gregory (2006): *Vito Acconci: Diary of a Body1969-1973.* Mailand: Charta.

Crimp, Douglas (1976): »Joan Jonas's Performance Works«. Studio International 192, Nr. 982 (July/August).

Crimp, Douglas (Hg.) (1983): *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968-1982.* Berkeley: Berkeley: University Art Museum, University of California, und Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum,

Deutsche, Rosalyn (2006): Louise Lawler's Rude Museum. In: Molesworth, Helen (Hg.): *Twice Untitled and Other Pictures (Looking Back).* Columbus: Wexner Center for the Arts.

Lawler, Louise et al. (2001): Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp. *Grey Room* 04 (Summer).

Lee, Pamela M. (2000): *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press.

Moure, Gloria (2006): *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings.* Barcelona: Ediciones Poligrafa.