

IM NICHTS MUSS NICHTS BEWACHT WERDEN

Alvin Baltrop



TEXT: THOMAS SCHÖNBERGER BILD: ALVIN BALTROP, © 2008 THE ALVIN BALTROP TRUST, COURTESY EXILE BERLIN

Die New Yorker West Side Piers waren zu Beginn der siebziger Jahre eine Parallelwelt aus Sex, Drogen und Gewalt. Auch neue Formen der Hochkunst und Subkultur trafen hier aufeinander. Der erst jetzt entdeckte Fotograf Alvin Baltrop war der obsessive Chronist jener Zeit.

Einst war die Manhattaner West Side die Versorgungspipeline der Metropole. Im Süden lag der Meatpacking District mit seinen Schlachtern, Transsexuellen und Drogenhändlern, im Norden Hell's Kitchen. Entlang dieser Uferlinie ragten Piers wie Stachel in den Hudson River hinein und nahmen gierig alles auf, was die Schiffe dort mehr als ein Jahrhundert lang anlandeten. Die Piers waren der Umschlagplatz für Waren wie auch

für billige Arbeitskräfte, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts nach Hell's Kitchen strömten: zuerst die Iren, dann die Italiener, und schließlich, in den Fünfzigern des 20. Jahrhunderts, die Puertoricaner. Die fiebrige Energie dieser Menschen- und Warenströme lud die West Side mit einer permanenten Aggressivität auf. Selbst die Gambino-Familie zog es bis weit in die siebziger Jahre vor, ihr dortiges Tagesgeschäft einem irischen Mobster namens Mickey Spillane zu überlassen, dessen Straßengangs denen der Mafia zwar weit unterlegen waren, von ihr aber wegen ihrer unbeherrschten Brutalität gefürchtet wurden.

Als sich um 1970 der Frachtverkehr in die Außenbezirke New Yorks verlagerte, endete die Ära der Piers abrupt. Zurück blieb ein

riesiges, leeres Hafeneareal mit Lagerhallen und Holzstegen, das weit genug abseits der westlichen Avenues von Manhattan lag, um für eine ganz besondere Subkultur interessant zu werden. Die Piers wurden zu einem Un-Ort, ohne Ökonomie und somit ohne Kontrolle durch das Gesetz. Denn wo nichts ist, muss auch nichts bewacht werden. Nach Foucaults Definition schließen solche Orte, auch Heterotopien genannt, das Normale aus – und das Abweichende ein. Und so, wie sich auch in anderen Stadtteilen New Yorks, die sich zu jener Zeit im freien ökonomischen Fall befanden, neue Subkulturen herausbildeten – Hiphop in der South Bronx oder die damals noch illegale Künstlerkolonie in SoHo –, so wurden die Piers zur Heimat der ersten offenen Homosexuellenszene von New York.

Ein Umstand, der noch Jahre zuvor völlig undenkbar gewesen wäre. Die Straßenschlachten in der nahegelegenen Christopher Street, wo die Polizei 1969 die Schwulenbar Stonewall Inn überfallen hatte, lagen noch nicht lange zurück. Mitte der Siebziger begann sich auch Alvin Baltrop, 1948 in der Bronx geboren, für die Piers zu interessieren. Baltrop war Afroamerikaner und homosexuell, war fotografischer Autodidakt und verfügte über keinerlei Kontakte zur bürgerlich-akademischen Kulturszene. Zeitweise arbeitete Baltrop als Taxifahrer, gab aber diesen Job bald auf, um als Umzugsunternehmer zeitlich unabhängiger zu sein. Dies erlaubte ihm, ständig die Piers beobachten und seinen VW-Bus dort als Nachtlager nutzen zu können. Jahrelang durchstreifte Baltrop das Areal als Insider und fotografierte alles, was sich dort abspielte: tagsüber nackte Männer auf den Planken beim Sonnenbaden wie auch beim Sex, nachts das Cruisen in den Hallen und auf den Stegen. Sobald der Morgen graute, fotografierte er auch die liegengeliebenen Opfer von Raubüberfällen beim Eintreffen der Polizei. Neben diesem dokumentarisch geprägten Teil seines Œuvres gibt es auch Aufnahmen, die mit klassischer Architektur- und Fotografie vergleichbar sind und die mürbe Ruinenästhetik der Piers einfangen. Baltrop machte zwischen Mitte der siebziger und Mitte der achtziger Jahre tausende solcher Schwarz-Weiß-Fotografien, es gelang ihm jedoch nie, von seiner Fotografie zu leben oder auch nur eine nennenswerte Ausstellung zu organisieren. Das lag zunächst einmal am herben Stil seiner Arbeitsweise. Da er keine gestellten Studioaufnahmen anfertigte, sondern reale Personen in einem ebenso realen Umfeld fotografierte, handelte er sich nicht nur den Vorwurf des Voyeurismus ein – auch der künstlerische Status seiner Fotografie wurde ihm zunächst abgesprochen. Baltrops Position war in den Galerien der siebziger Jahre schwer zu vermitteln, nicht zuletzt, weil es sich bei den Fotografierten um nackte Homosexuelle handelte. Sein späterer Assistent Randal Wilcox erklärt das so: »Alvin präsentierte seine Fotomappe immer wieder Galeristen, und es war traurigerweise so, dass er in homosexuellen Kreisen für seine Arbeiten genauso angefeindet wurde wie im Galerienkontext. Die meisten Leute wollen heute einfach nicht wahrhaben, dass Diskriminierung, was Rasse, Klasse und sexuelle Ausrichtung betrifft, in der Kunst- und Schwulenszene genauso funktioniert wie anderswo auch.«

Besonders die Ablehnung durch die Kunstwelt ist bemerkenswert, da sich Anfang der siebziger Jahre eine ganze Reihe von Protagonisten der Hochkunst an den Piers herumtrieben. So lud der Kurator Willoughby Sharp bereits 1971 im Auftrag des Museum of Modern Art 27 Künstler zu performativen und

installativen Arbeiten am Pier 18 ein – darunter heute so berühmte Akteure wie Vito Acconci und Richard Serra. Einmal fotografierte Baltrop wohl zufällig in einer Halle am Pier 52, die durch einen großen Schnitt in der metallenen Außenwand von Sonnenlicht durchflutet wurde. Baltrop hatte, ohne es zu wissen, zusammen mit den in der Halle cruisenden Männern auch einen Teil von Gordon Matta-Clarks Skulptur »Day's End« festgehalten – eine Arbeit, die Matta-Clark 1975 viel Ärger mit den New Yorker Behörden eingebracht hatte, weil er ohne Erlaubnis mit einer Blechschere ein großes, ellipsenförmiges Loch in die Wand jener leerstehenden Halle geschnitten hatte. Genauso waren Matta-Clark und sein Assistent Manfred Hecht zuvor bereits in der South Bronx vorgegangen, wo die beiden, ausgerüstet mit Fotoapparat und Säge, aus verlassenen Häusern Bodenfragmente herausgesägt und sie in Matta-Clarks Galerie nach SoHo geschleppt hatten.

Gordon Matta-Clark (1943-78) war von den Piers ebenso fasziniert wie von der South Bronx oder der Lower East Side, wo er seine »Jacks« betitelten Installationen aus Autowracks schuf. Für ihn war die Gefahr stets wichtiger Begleiter seiner Interventionen im New Yorker Stadtraum, wie er immer wieder betonte. Matta-Clark sprach damit etwas aus, was in der damaligen Kunstwelt niemand offen zugab, den meisten Künstlern aber bewusst gewesen sein musste, so auch Alvin Baltrop: dass das wilde Leben in den Subkulturen etwas vermittelte, was später, im Galerieraum ausgestellt, beim Publikum gut ankommen würde – vorausgesetzt, man stand auf der richtigen Seite, sprich: man war weiß und hatte eine akademische Kunstausbildung. Den Künstlern der Hochkunst verliehen die Piers jenen Touch von Authentizität, den ihre bürgerlich geprägten Kreise nicht zu bieten hatten. Die Flucht aus den Ateliers in die Reviere der Subkulturen bescherte ihnen Aufmerksamkeit von höchster Stelle. Auch Richard Serra war 1970 wie Gordon Matta-Clark in der Bronx und hatte mit seiner Boden- und Skulptur »To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted« in einer Straße inmitten ausgebrannter Häuserzeilen einen Ort besetzt, der zwar vom weißen Galeriepublikum nicht betreten wurde, den Künstler in Kunstzeitschriften aber schnell bekannt machte. Später taufte man diese Strategie Ortsspezifität. Alvin Baltrop nutzte die Authentizität, die Grundlage seiner Arbeit war, jedoch nichts. Er gehörte nicht zum Zirkel der Hochkunst. Und erst spät begann sich die offizielle Kunstgeschichtsschreibung für ihn zu interessieren. Vor kurzem schließlich, im März 2008, veröffentlichte Douglas Crimp, der ehemalige Herausgeber der Theoriezeitschrift October und Professor an der Univer-

sity of Rochester, einen Essay über Alvin Baltrop als Titelgeschichte in der renommierten Kunstzeitschrift Artforum – ein Statement, das den Stellenwert des Fotografen in den nächsten Jahren maßgeblich mitbestimmen wird. Verwunderlich jedoch, dass Crimp so lange damit wartete, seine Wertschätzung für Baltrop kundzutun – weiß man doch mittlerweile, dass auch er in den Siebzigern die Gegend um die West Side Piers ganz gut kannte.

Die Frage, die Douglas Crimp beschäftigt – ob Baltrop nun Dokumentar Fotograf oder Künstler ist –, scheint dabei müßig. Der Wert von Baltrops Arbeiten liegt vor allem in der dokumentarischen Intensität, mit der er die Piers durchstreifte, er ist aber auch dem Umstand geschuldet, dass Baltrop selbst Akteur der Szene war. Seine Fotografien machen end-

BALTROP WAR EINER DER ERSTEN, DIE SICH IN DER WEST SIDE IN DIE REVIERE DER SUBKULTUR BEGABEN

gültig deutlich, dass die künstlerische Intervention im Stadtraum in den siebziger Jahren eine Befreiung aus den Zwängen der Hochkunst war, die mit ihren starren Funktionsräumen Atelier und Galerieraum an ihre Grenzen gestoßen war. Das mitunter lebensgefährliche Eintauchen von Künstlern in die Milieus jener Un-Orte bedeutete einen Bruch mit der gängigen Kunstpraxis – ein Umstand, der den Arbeiten eine eigentümliche Faszination verlieh, die bis heute nachwirkt.

In den frühen achtziger Jahren begann die New Yorker Port Authority mit dem Abriss der Piers und vernichtete damit bewusst ein Stück Subkultur an der West Side von Manhattan. Nach 1986 fotografierte Baltrop keine Piers mehr. In den neunziger Jahren, als er sich schon völlig zurückgezogen hatte, wurde bei ihm Krebs diagnostiziert. Er nutzte die ihm verbleibende Zeit, um an der Archivierung und Publikation seiner Fotografien zu arbeiten. Die Ehrung durch die Kunstwelt kam für ihn jedoch zu spät, den beginnenden Hype um sein fotografisches Werk hat Alvin Baltrop nicht mehr erlebt. Ende 2004 erlag er seinem Krebsleiden.

»Alvin Baltrop: Pier Photographs 1975 - 1986«
Exile, Alexandrinenstr. 4, Hinterhaus, 10969 Berlin,
bis 4. Februar 2009, www.thisisexile.com

»Grand Concourse Centennial Project«
The Bronx Museum of the Arts, 1040 Grand Concourse
at 165th Street, Bronx, New York, 1. März bis 20. Juli
2009, www.bronxmuseum.org