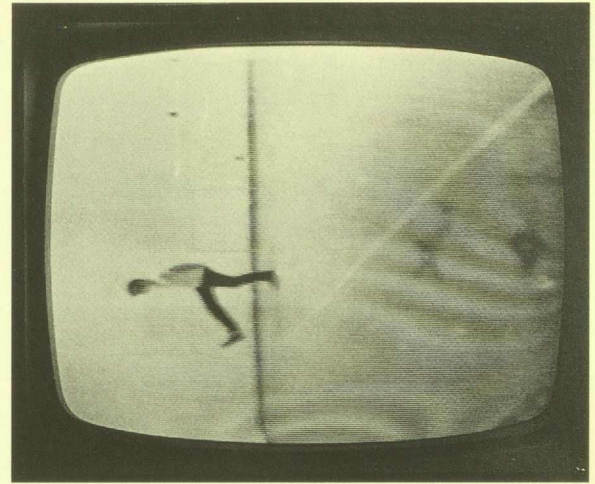


**Bruce Nauman, *Slow Angle Walk* (Beckett Walk)
(Langsamer Winkelgang [Beckett-Gang]), 1968**



tionen miteinzubeziehen. Er selbst sagte dazu einmal: »Jemand anders macht dann die Erfahrung selbst, anstatt nur zuzusehen, wie ich sie mache.«⁶⁹ *Performance Corridor* war ursprünglich das Requisite für Naumans *Video Walk with Contrapposto* (1968), bei dem er sich dabei filmte, wie er eine Stunde lang in stillisierter Form in einem Korridor auf und ab ging, der aus zwei freistehenden Wänden von etwa 3x8 m bestand, die nur etwa 50 cm voneinander entfernt aufgestellt waren. Diesen Gang baute er als *Performance Corridor* für die Ausstellung »Antillusion: Procedures / Materials« im Whitney Museum of American Art in New York vom 19. Mai bis 6. Juli 1969 erneut auf und bemerkte dazu: »Dieses Stück ist wichtig, weil ich dadurch auf die Idee kam, daß das Publikum in ein Werk miteinbezogen werden konnte, ohne daß die Teilnehmer in der Lage wären, das Werk zu verändern«; er schrieb weiters: »Die, die hineingehen, erleben merkwürdige Dinge.«⁷⁰ Der Kritiker Peter Schjeldahl beschrieb das Werk auch tatsächlich als »rücksichtslos ... düster ... klaustrophobisch.«⁷¹ *Performance Corridor* leitete eine Serie von Werken ein, die Naumans zunehmendes Interesse an Korridoren, Durchgängen und psychologisch definierten Räumen verdeutlichten. Nauman entfernte sich ganz bewußt von der freien Entfaltung performativer Aktivitäten und fand »eine Möglichkeit, eine Situation so einzugrenzen, daß jemand anders die Performance durchführen, aber dennoch nur das tun kann, was ich will. Eigentlich stehe ich einer Beteiligung des Publikums skeptisch gegenüber und versuche, solche Werke so eng wie möglich zu fassen.«⁷²

Performances der siebziger Jahre

Vito Acconci versuchte sich zunächst als Poet, schuf dann eine Reihe von wichtigen Performances und wandte sich schließlich performativen Werken in anderen Medien zu. Er beschäftigte sich lediglich von etwa 1969 bis 1974 mit der Performance. Seine höchst simplen, aber psychologisch ausgeklügelten Aktionen waren erfolgreiche, öffentliche und völlig unmittelbare Darstellungen seiner eigenen Person, bis er bei seiner Vorführung von *Command Performance* (1974) dem Zuschauer die Rolle des Künstlers übertrug. Die Körperexperimente solcher Künstler wie Chris Burden, Paul McCarthy, Marina Abramović, Gina Pane und vieler anderer

sind ohne die Vorreiterrolle, die Acconci für kurze Zeit innehatte, undenkbar.

Die formalen körperlichen Übungen in Acconcis frühen, häufig wie Aufgaben strukturierten Werken schlugen schnell in körperliche und psychologische Attacken um – das galt sowohl für ihn als auch für das Publikum. Ganz in der Tradition Fontanas, aber völlig ohne Leinwand, führte Acconci 1970 vor laufender Kamera *Trademarks* auf: »Mich beißen: Meinen Körper überall beißen, wo ich hinkomme. Tinte auf die Bisse auftragen; den Bißabdruck auf verschiedene Oberflächen stempeeln.«⁷³ Andere Aktionen wurden in weiteren Kurzfilmen aufgezeichnet: In *Shadow Box* (1970) schattenboxte Acconci bis zur Erschöpfung. In *Blindfold Catching* (1970) ließ er sich »mit verbundenen Augen immer wieder mit Gummibällen bewerfen«. In *Hand and Mouth* (1970) schob er seine »Hand in den Mund, bis es mich würgt und ich meine Hand herausziehen muß; diese Aktion für die Dauer des Films wiederholen.«

Von 1970–72 produzierte Acconci eine wahres Feuerwerk an Performances. Acconci führte seine schnell ausgedachten und rasch realisierten Aktionen, die eher auf kurzen Notizen denn auf ausgefeilten Skripten basierten, in einem atemberaubenden und zweifellos höchst anstrengenden Tempo auf. In *Run-off New York* (Juli 1970) lief er zwei Stunden lang am Stand, bis er heftig zu schwitzen begann. Dann »lehne ich mich an die Wand und bewege mich hin und her – es gibt eine chemische Reaktion des Schweißes mit der Farbe, die Farbe färbt auf meinen Körper ab.«⁷⁴ In einer Umkehrung von Kleins *Anthropométries* ist es nicht der Körper, der Farbe aufträgt, sondern die Farbe, die sich auf den Körper überträgt.

1972 erwachte Acconcis Interesse an psychologisch aktivierten Gestaltungen architektonisch konstruierter Räume, das ein Leben lang anhalten sollte. In *Seed Bed* (1972) baute er eine niedrige hölzerne Rampe, die leicht zur Wand der Sonnabend Gallery hin anstieg. Er legte sich darunter, masturbierte und sprach mit seinem »Glied«, während die Geräusche über einen Lautsprecher in die Galerie übertragen wurden. So war er zwar räumlich von seinem Publikum getrennt, begann aber, die Rolle der Betrachter/innen umzukehren, indem er die Bewegungen, die diese über ihm machten, in seine orgiastischen Phantasien miteinbezog. Diese Performance war Acconcis erster Ver-

69 Ibid., S. 78.

70 Ibid., S. 77.

71 Peter Schjeldahl, »New York Letter«, in: *Art International*, 13, 7, September 1969, S. 71, zitiert in: Neil Benezra, »Surveying Nauman«, in: *Bruce Nauman* (wie Anm. 67), S. 26.

72 Bruce Nauman in: Willoughby Sharp, »Nauman Interview«, in: *Arts Magazine*, 44, 5. März 1970, S. 26, zit. in: Schimmel (wie Anm. 67), S. 77.

73 Vito Acconci, *Avalanche*, 6, Herbst 1972, S. 14–18. Alle Beschreibungen von Acconcis Arbeiten stammen aus dieser Quelle.

74 Ibid.