



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Free Persons Only – Marginalisierung und Exklusivität als bestimmende Faktoren in Jack Smiths Loft-Theater“

verfasst von

Carolina Nöbauer, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

ICH DANKE...

Frau Dr. Brigitte Marschall für die Betreuung meiner Diplomarbeit,
meinen Eltern für das Ermöglichen meines Studiums,
Georg Petermichl für ALLES,
meinen Freunden für die offenen Ohren,
und der Familie des Club Rhinoplasty für immer neue Inspirationen.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
1.1 Material und Quellen	9
1.2 Aufbau	11
2. (UN-)MÖGLICHKEITEN VON HOMOSEXUALITÄT AUF DER BROADWAY-BÜHNE DES 20. JAHRHUNDERTS	13
2.1 Das Darstellungsverbot von Homosexualität bis 1965	13
2.1.1 Umgehung der Zensur: Stereotypisierende Darstellung	15
2.1.2 Darstellungsmöglichkeiten von Homosexualität durch Kontextualisierung im Problemstück	18
2.2 Öffnung der Theaterkonvention in der Pre-Stonewall-Ära	20
2.3 Exkurs: Das Closet – Metapher der Unterdrückung	23
2.4 Das Closet als Dominante in den Darstellungskonventionen von Homosexualität	26
3. QUEERE SUBKULTUR – THEATER ABSEITS DES MAINSTREAMS	27
3.1 Etablierung des queeren Undergrounds	27
3.2 Die Venues des Off-Off-Broadway	29
3.2.1 Caffè Cino	29
3.2.2 Judson Poets' Theater	30
3.2.3 La Mama	31
3.3 Abgrenzungsmerkmale der queeren Off-Off-Broadway Szene	32
3.3.1 Geografische Nähe	32
3.3.2 Zentrale Stellung der Schreibenden und kollektiver Arbeitsstrukturen	33
3.3.3 Community	35
4. DAS WERK VON JACK SMITH ALS CHRONOLOGIE	37
4.1 Jack Smith als Filmemacher (1959-64)	37
4.1.1 Die filmischen Anfänge	37
4.1.2 <i>Flaming Creatures</i>	38
4.1.3 <i>Normal Love</i>	41
4.2 Theater-Intermezzo: <i>The Destruction Of Atlantis</i> (1965)	42
4.3 Performativer Wandel: „Live Film“ (1965-69)	45
4.4 Shift Zum Theater: Mitternächtliche Inszenierungen im Loft (1969-71)	47
4.5 Nach dem Ende der Plaster Foundation: Die Übel des „Landlordism“ (ab 1971)	48
4.5.1 Performances in Deutschland (1974 und 1977)	49
4.5.2 Slide-Shows	50
4.5.3 Hörspieltheater: <i>The Secret Of Rented Island</i> und <i>I Was a Mekas Collaborator</i>	51
4.5.4 Das Spätwerk	53

5. DER SKANDAL UM <i>FLAMING CREATURES</i>: KOLLIDIERENDE LESEWEISEN	56
5.1 Die queere Leseweise der Community	56
5.2 Jonas Mekas: Intellektueller Unterstützer	58
5.3 Die Rezeption ausserhalb der Community: Beschlagnehmung und Zensur	59
5.4 Der „Closet-Effekt“	61
6. CONCLUSIO I	64
7. IN DER PLASTER FOUNDATION OF ATLANTIS – JACK SMITHS LOFT-THEATER	67
7.1 Rekonstruktion	68
7.1.1 <i>Brassieres of Atlantis</i>	68
7.1.2 <i>Miracle of Farblonjet</i>	73
7.1.3 <i>Withdrawal from Orchid Lagoon</i>	73
7.1.4 <i>Claptailism of Palmola Christmas Spectacle</i>	77
7.1.5 <i>Gas Stations of the Cross Religious Spectacular</i>	78
7.2 Analyse	82
7.2.1 Ephemere Rahmenstrukturen	82
7.2.2 Auflösung der Hierarchie zwischen Schauspieler und Zuschauer	85
7.2.3 Der Bühnenraum: Trash	87
7.2.4 Die Offenbarung der Persönlichkeit im Zusammenbruch der Rolle	89
8. CONCLUSIO II	92
9. LITERATURVERZEICHNIS	95
10. FILMOGRAPHIE	100
11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	100
12. ABSTRACT	101
12. CURRICULUM VITAE	103

1. EINLEITUNG

Jack Smiths Bekanntheit beruht auf seinem Film *Flaming Creatures* (1962-63) und dem großen Zensur-Skandal, den dessen explizite Darstellung von transgressiver Sexualität Mitte der 1960er auslöste. Journalisten und Chronisten der New Yorker Underground Filmszene dieser Periode, wie P. Adams Sitney und Jonas Mekas promoteten Smiths Filme, sahen in ihm eine zentrale Figur für das Entstehen des „New American Cinema“ und sicherten ihm diesen Platz im Kanon des amerikanischen Avantgardefilms. Diese heute noch gängige Einordnung in die Riege der Filmemacher hat sich im Zuge einer tieferen Auseinandersetzung mit seinem Schaffenswerk als zunehmend ungenügend erwiesen. Zum einen, weil sie von jenen Personen erfolgte, die Smith im Zuge der Zensur von *Flaming Creatures* zu seinem ultimativen Feindbild stilisierte: Smith gab Filmkritikern die Schuld am Schicksal seines Meisterwerkes und machte insbesondere Jonas Mekas für alle weiteren ihm widerfahrenden Übel verantwortlich – obwohl dieser *Flaming Creatures* in einem jahrelangen Prozess vor Gericht verteidigt hatte. Es scheint also pathologisch, Jack Smith für die Nachwelt in dieser, ihm persönlich verhassten Welt platziert zu lassen. Ganz abgesehen davon ist es ungenau, Smiths Schaffen auf eine Hand voll Filme zu reduzieren, wenn man bedenkt, dass er tatsächlich nur ein paar Jahre lang in klassischer Form als Filmemacher arbeitete. Schon in den späten 1960ern wandte er sich von der Welt des Underground-Films ab, verschwand zunehmend aus der Öffentlichkeit und widmete sich einer unglaublich vielfältigen, zugleich ephemeren, performativen Kunstproduktion zwischen Fotografie, Film und Theater.

Smiths Vertrauter, der Kulturtheoretiker Stefan Brecht bietet eine alternative Einbettung: Er widmet Smiths Theaterarbeiten das erste und letzte Kapitel seiner Geschichte des *Queer Theatre*, platziert Smith im Kontext des Ridiculous Theatre und betont seine Wichtigkeit für die Entwicklung dieser Theaterströmung mit den Hauptvertretern John Vaccaro, Ronald Tavel und Charles Ludlam. Brechts Ausführungen sind nicht nur eine wichtige Quelle für diese Arbeit, sondern auch deshalb besonders interessant, weil sie Kategorisierungen vornehmen, die nicht nur nach dem Medium oder ästhetischen Gesichtspunkten selektieren, sondern auch nach sozialen Aspekten. Schon im Titel verortet er mit dem Zusatz „queer“ sein Interesse an den subjektiven Selbst-Entwürfen der Produzenten, die in ihren künstlerischen Werken mitgeliefert werden. Um diese

Einteilung zu begründen, und die Gemeinsamkeiten der von ihm genannten Protagonisten durch einen „idealen Lebensstil“ besser greifbar zu machen, etabliert er für sie den Begriff der „free person (f.p.)“, die dem „authoritarian phony (a.p.)“ gegenübersteht:

„*The f.p. is erotic, socially self-assertive, playful and imaginative. His erotic and self-assertive inclinations are social and coincide [...] facets of the same natural propensity to relate personally to others, physically and mentally, thereby to come to be somebody. Personal identity comes into being by imposing it to another; it does not preexist privately. The f.p.'s erotic inclination fuses with his inclination to impress his personality on another's, hence his ends are not simply to fuck and/or kill but to establish families, somewhat enduring groups structured by erotic relations and relations of self-imposition (domination/subjugation).*“¹

In dieser Perspektive findet diese Arbeit ihren Ansatz. Denn nur unter Berücksichtigung des Entstehungskontextes innerhalb einer alternativ-kulturellen Community, die sich durch ihr queeres Begehren, also die Gemeinsamkeit in der unterschiedlich transgressiven Sexualität vom Mainstream abgrenzt, scheint es möglich, Smiths Kunst in ihrer Spezifik fassen zu können. Eine solche Annäherung ergibt einen Mehrwert, der uns als Rezipientinnen und Rezipienten dieser flüchtigen Kunstaussformung mehr als 40 Jahre nach ihrem Entstehen hilft, deren soziale Wirkung zu verstehen und ihren einzelnen Facetten die jeweilige Bedeutung beizumessen. In ihrer Eingebettetheit in einen intimen und kollaborativen Kreis von „Eingeweihten“ zeigt sich Smiths Vorreiterrolle und erklärt sich die Inspirationskraft, die sein künstlerischer Kosmos für viele, zentrale Figuren der unterschiedlichsten Medien – von Andy Warhol, über John Vaccaro und Charles Ludlam zu John Waters, Robert Wilson und Richard Foreman – ausgeübt hat. Foreman meinte über Smith, „he was the hidden source of practically everything that's of any interest in the so-called experimental American theater today.“²

Wenn sich diese Arbeit in der Folge dem Loft-Theater von Jack Smith aus den Jahren von 1969 bis 1971 auf besondere Weise widmet, dann soll dies zunächst vor einem breit ausgefalteten Hintergrund geschehen, der die einzelnen Aspekte der Konstitution einer queeren Kulturproduktion, innerhalb einer dieser Entwicklung feindlich

1 Brecht, Stefan: *Queer Theatre* [= The Original Theatre of the City of New York: From the Mid-60s to the Mid-70s, Book 2], London: Methuen 1986, S. 30. (Orig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978).

2 Richard Foreman zit. nach Diederichsen, Diederich: „Pose vs. Exzess. Queere Performance in den US-Subkulturen der Sechziger“, in: *Das achte Feld: Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960*, Hg. Frank Wagner/Museum Ludwig Köln, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 163-173, hier S. 163.

gegenüberstehenden Mainstream-Gesellschaft, verdeutlicht. Erst dann kann der Blick auf Smiths künstlerische Entwicklung fallen und darauf, wie sich seine Ästhetik als selbstbestimmter Ausdruck individueller Lebensentwürfe formuliert.

Schon in der ersten Durchsicht der Berichte über Jack Smiths Loft-Theater Aufführungen war klar, dass der Umgang des Künstlers mit Theatermitteln immer noch innovativ erscheint, die daraus resultierende Ästhetik außergewöhnlich, und dass die dabei ausgeübte Faszination nicht nur die entsprechenden Berichte färbt, sondern noch heute nachempfunden werden kann.

Mit der zuvor präsentierten Herangehensweise soll die zentrale Frage geklärt werden, inwieweit dieser spezifische Theaterausdruck - aber auch Allgemeineres, wie Smiths Hinwendung zum Theater innerhalb der Werkschronologie, und seine Auffassung zu dieser Ausdrucksform – mit einem Fokus auf seine soziale Stellung innerhalb einer spezifischen Community und den sozialen Bedingungen queeren Lebens begriffen werden kann.

1.1 MATERIAL UND QUELLEN

Smiths Filme der frühen 1960er Jahre fanden bereits zu seinen Lebzeiten in Kritiken und filmhistorischen Abhandlungen Erwähnung, sein künstlerisches Schaffen ab dem Skandal um *Flaming Creatures* dringt jedoch kaum mehr an eine breitere Öffentlichkeit. Nach Smiths Tod im Jahr 1989 an den Folgen seiner AIDS-Erkrankung, gründete Smiths enge Freundin Penny Arcade gemeinsam mit dem Filmkritiker Jim Hoberman die Plaster Foundation, eine nach Smiths Theater-Loft benannte Organisation, die sich der Bewahrung und der Aufarbeitung seines Nachlasses verschrieb. Ihnen und Filmemacher Jerry Tartaglia, der sie als Restaurator unterstützt, ist es zu verdanken, dass 1997 mit einer großen Ausstellung des Institute for Contemporary Art/P.S. 1 Museum und einer begleitenden Filmschau im American Museum of the Moving Image zum ersten Mal ein umfassender Blick auf Smiths vielfältiges Gesamtwerk möglich gemacht wurde. 2001 publizierte Hoberman *On Jack Smiths Flaming Creatures (and other secret-flix of cinemaroc)* und kümmert sich seitdem um die Verbreitung seiner Ergebnisse, des restaurierten Bildmaterials und rarer Dokumente im Zuge von Retrospektiven, wie zum

Beispiel im November 2012 im Österreichischen Filmmuseum. Das Problem hierbei ist, dass der Rahmen solcher Veranstaltungen erhaltenes Bildmaterial wie Kurzfilme auf der Leinwand präsentiert, und der überaus interessante Aspekt des ursprünglich performativen Aufführungskontextes in Expanded-Cinema-Events, Slide-Shows oder in Theateraufführungen zu kurz kommt.

Unter anderem deshalb war es im Vorfeld der Arbeit eine schwierige Aufgabe das zur Verfügung stehende visuelle Material, seiner eigentlichen Präsentationsform und den entsprechenden Titeln zu zuordnen und in einer Chronologie zu verorten um die Entwicklung von Smiths Kunstproduktion im Detail untersuchen zu können. (Smith benützte einzelne Fragmente mehrmals und verwertete sie zu immer wieder neuen Kombinationen.) Die 2012 erschienene Monografie *Glorious catastrophe. Jack Smith, performance and visual culture* in der Dominic Johnson eine umfassende kulturhistorische Einbettung vornimmt war hierfür eine Hilfestellung und hat meine Betrachtung von Smiths Oeuvre um wichtige Aspekte erweitert.

Die Argumentation dieser Arbeit entwickelte sich aber vor allem aus der interdisziplinären Herangehensweise mit der das Event *LIVE FILM! JACK SMITH! Five Flaming Days in a Rented World* (organisiert von Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. in Kooperation mit HAU/Hebbel am Ufer, 2009) und die aus einem Symposium beim steirischen herbst hervorgegangene Publikation *Golden Years: Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974* (2006) nicht nur Smiths filmisches sondern auch performatives Schaffen thematisieren, eine subkulturelle Einbettung vornehmen und Smith in einer queeren Community positionieren. Besonders zu erwähnen sind hier Überlegungen von Diedrich Diederichsen, Marc Siegel und Juan A. Suárez, die unter anderem als Beiträge des erwähnten Buches erschienen sind.

Die Materiallage für Smiths Loft-Theater Aufführungen von 1969 bis 1971 ist nicht besonders umfassend. Neben einer Video-Aufnahme mit dem Titel *Midnight at the Plaster Foundation*, die in schlechter Qualität circa 20 Minuten einer Aufführung zeigt, liegen nur eine Hand voll Fotografien und eine Skizze vor. Deshalb muss für die Rekonstruktion der Abende den schriftlich festgehaltenen Beobachtungen von Zeitgenossen vertraut werden. Neben einer Rezension von Jonas Mekas sind die ausführlichen, aber zugleich subjektiven Notizen von Stefan Brecht, die er 1978 in dem

bereits genannten Band *Queer Theatre* herausbrachte, besonders aufschlussreich. Auf Grund der spärlichen Quellenlage kann keine klassische, in der Theaterwissenschaft übliche Aufführungs- oder Inszenierungsanalyse vorgenommen werden, es können aber sehr wohl auf Basis der vorhandenen Dokumente und Beschreibungen, und unter Zuhilfenahme von Smiths gesammelten Schriften, auffällige Aspekte seiner Theaterpraxis erarbeitet und untersucht werden.

Während der Entstehung dieser Diplomarbeit beschäftigten sich gleich zwei Kunstinstitutionen mit den Theaterarbeiten von Jack Smith: Das Whitney Museum of American Art mit der Gruppenausstellung *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama – Manhattan, 1970–1980* (2013) und die Gladstone Gallery in Brüssel (2014), die den Nachlass von Jack Smith seit 2008 verwaltet, mit *Jack Smith Theater and Performance Works*. Es bleibt zu hoffen, dass dieses vermehrte Interesse an diesem Teil von Jack Smiths Oeuvre bestehen bleibt.

1.2 AUFBAU

Im ersten Kapitel soll ein historischer Abriss über die Repräsentation von Homosexualität auf der Broadway-Bühne des 20. Jahrhunderts gegeben werden. Da mit dem Padlock Act von 1927 Darstellungen von Homosexualität am Theater verboten wurden, entwickelten sich in den darauffolgenden Jahrzehnten Darstellungskonventionen, die über Stereotypen und ihre Kontextualisierung im Problemstück zwar Homosexualität auf der Bühne andeuteten, aber gleichzeitig die Zensur umgehen konnten.

Diese Form kodierter Repräsentation trägt die homophoben Machtstrukturen der Mainstream-Kultur in sich und zeigt Homosexualität stets diffamierend und schicksalsbehaftet. Daher wird im zweiten Kapitel der Blick auf die alternative Theaterlandschaft des Off-Off-Broadway gelenkt, in der sich eine queere Subkultur abseits des Mainstreams Freiräume sicherte, in denen es möglich wurde, einen selbstbestimmten künstlerischen Ausdruck zu formulieren, der den subjektiven Verlangen und Lebensentwürfen von Schwulen und Lesben entsprach.

Erst an dieser Stelle sind der gesellschaftliche Kontext und das künstlerische Umfeld von Jack Smith abgesteckt. In der Folge wird sich der Werkschronologie des Künstlers

gewidmet und dabei besonderes Augenmerk auf den Skandal rund um das Opus Magnus, den Film *Flaming Creatures*, gelegt, der wegen seiner expliziten Darstellung von transgressiver Sexualität von den Behörden beschlagnahmt und verboten wurde. Damit kann in einer ersten Zwischen-Zusammenfassung eine Vermutung über die Zusammenhänge zwischen sozialen Rahmenbedingungen und den spezifischen Entwicklungsstufen in Jack Smiths Kunstproduktion aufgestellt werden.

Um diese Zwischenergebnisse im Hauptkapitel anhand von Jack Smiths mitternächtlichem Loft-Theater untermauern und präzisieren zu können, werden die einzelnen Aufführungen dieser Periode bestmöglich rekonstruiert und einer Analyse unterzogen.

2. (UN-)MÖGLICHKEITEN VON HOMOSEXUALITÄT AUF DER BROADWAY-BÜHNE DES 20. JAHRHUNDERTS

Obwohl hinter der Bühne Lesben und Schwule eine große Community bildeten, hielt das amerikanische Theater des 20. Jahrhunderts nach außen hin konservative und normalisierende Werte aufrecht.³ Bis in die späten 70er Jahre, als endlich die Errungenschaften der Gay Liberation Bewegung auch in traditionsreichen Institutionen wie den Broadway Theatern angekommen waren, waren lesbische und schwule Theaterleute gezwungen, ihre sexuelle Identität gegenüber der Öffentlichkeit geheim zu halten, um breitenwirksam mit Erfolg arbeiten zu können.⁴ Diese stille Vereinbarung galt ebenfalls für die Filmwelt Hollywoods.⁵ Offen gelebte Homosexualität war nicht nur für die Kunstschaffenden selbst absolutes Tabu, sondern auch für ihre Figuren. Seit den Zwanziger beziehungsweise Dreißiger Jahren eliminierten rechtliche Sanktionen homosexuelle Charaktere und Darstellungen von homosexueller Begierde, Zuneigung oder Intimität auf der Bühne und der Leinwand und konstituierten durch den heterosexuellen Wunsch nach homosexueller Unsichtbarkeit ein unterdrückendes Machtgefüge.

2.1 DAS DARSTELLUNGSVERBOT VON HOMOSEXUALITÄT BIS 1965

Die Produktion von Sholem Aschs *God of Vengeance* am Broadway im Jahr 1923 war die erste, bei der Theaterbesitzer und die gesamte Besetzung nach dem Obszönitätsgesetz angezeigt und von der Jury schuldig gesprochen wurden. Für Ben Hodges, Herausgeber einer Sammlung von wegweisenden lesbischen und schwulen Stücken des zwanzigsten Jahrhunderts, ist klar, dass nicht die zahlreichen im Bordell angesiedelten Szenen des Stückes Hauptgegenstand des Prozesses gewesen seien, wie zeitgenössische Pressestimmen berichteten, sondern in erster Linie eine Verführungsszene zwischen zwei

3 Vgl. Dolan, Jill: *Theatre and Sexuality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010, S. 7.

4 Tennessee Williams, William Inge und Edward Albee – drei der erfolgreichsten amerikanischen Bühnenaufsteller der Nachkriegszeit und den Großteil ihrer Karriere nicht-geoutete schwule Männer – sind hierfür das perfekte Beispiel.

5 Vgl. Russo, Vito: *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York: Harper & Row 1987, S. xi.

lesbischen Prostituierten, die die Kontroverse um „Unzüchtigkeit“ ausgelöst habe.⁶ Als vier Jahre später mit Mae Wests *The Drag* und Arthur Hornblow Jrs. Adaption von Edouard Bourdets *The Captive*, gleich zwei sehr populäre Produktionen erneut homosexuelle Themen ansprachen – den Ballbesuch einer Gruppe von Cross Dressern und eine lesbische Liebesbeziehung – reagierte New Yorks Regierung auf Druck von religiösen Führern und konservativen Politikern mit der Verabschiedung des Wales Padlock Act. Der neue Paragraf im New York State Strafgesetzbuch verbot Stücke, die auf Korruption der Jugend oder Anderen abzielten, und die Themen Degeneration oder Perversion von Sex darstellen oder abhandeln würden⁷. Bei Verstoß drohte die Schließung des Theaters für ein Jahr oder der sofortige Entzug der Betriebserlaubnis. Alle Personen, die, in welcher Funktion auch immer, in solche sittenwidrige Produktionen involviert waren, machten sich eines Vergehens schuldig.⁸ Die vielen Stücke, die von London aus an den New Yorker Broadway wanderten, mussten dort erst der Prüfung durch den Lord Chamberlain standhalten, welcher bis 1968 die Zensur an den britischen Bühnen beaufsichtigte. Die Regulierungen, die auf den Theatres Act von 1843 zurückgehen, betrafen besonders die verbotenen Territorien der Verleumdung, Religion, königlichen oder politischen Figuren und Sex mit all seinen Tabus, von Nacktheit über Ehebruch zur Homosexualität.⁹ Mit der Verabschiedung des Production Code (auch Hays Code genannt) unterwarf sich 1934 auch die amerikanische Filmproduktionsindustrie einer Richtlinie für moralisch akzeptable Inhalte. Punkt Zwei bis Vier verbot sexuelle Perversion oder jeweilige Rückschlüsse darauf, was die Darstellung homosexueller Inhalte inkludierte.¹⁰

Die prompte Reaktion in New York auf die ersten Anzeichen homosexueller Sichtbarkeit und das ab dem Zeitpunkt durch die Gesetzesnovelle legitimierte Vorgehen gegen diese verdeutlicht, welch großer Stellenwert in der Beeinflussung gesellschaftlicher

6 Vgl. Hodges, Ben (Hg.): *Forbidden Acts: Pioneering Gay & Lesbian Plays of the 20th Century*, New York: Applause Theatre & Cinema Books 2003, S. 13.

7 Der Wortlaut im Englischen lautet „would tend to the curruption of youth or others“ und „depicting or dealing with the subject of sex degeneracy, or sex perversion“. Siehe Katz, Jonathan: *Gay American History*, New York: Avon Books 1976, S. 139; zit. nach Clum, John M.: *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, New York: Columbia Univ. Press 1992, S. 89.

8 Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. 89.

9 Vgl. Sinfield, Alan: *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, New Haven: Yale Univ. Press 1999, S. 13.

10 Hayes, David P.: *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)*, 2000-2009, productioncode.dhwritings.com, Zugriff: 02.12.2014.

Moralvorstellungen diesen Medien, auch seitens der öffentlichen Hand, zugesprochen wurde. Doch das Schlimmste für die Stadtväter war die Tatsache, dass die Darstellung von homosexuellen Charakteren auch viele schwule Männer und Lesben in die Theater und Kinos lockte und durch die verstärkte Präsenz in der Sphäre des Publikums deren Existenz möglicherweise nicht mehr gelehrt werden könne.¹¹

Mit Inkrafttreten des Padlock Acts 1927 begann für Theaterautorinnen und -autoren ein Jahrzehnte langer Kampf um Möglichkeiten, homosexuellem Leben in ihren Stücken einen Platz auf der Bühne einzuräumen. Die Herausforderung war es, auf das verbotene Thema hinzuweisen und es anzudeuten, ohne jemals dessen Existenz anzuerkennen. Das Etablieren von speziellen Codes ermöglichte es, abseits vom geschriebenen Skript, über Kostüm, Ausstattung, Schauspielstil und Sprache zu kommunizieren, was niemals gezeigt werden konnte und Details über eine Figur preiszugeben, ohne die Gesetze zu brechen. Das eigentliche Thema konnte nur von denen gelesen werden, die es lesen wollten.¹²

Doch der Diskurs über Homosexualität am Theater war, wie die gesellschaftlichen Machtverhältnisse der Zeit vermuten lassen, kein selbstbestimmter, sondern ging von der dominanten Gesellschaft aus. Heterosexuelle Schreibende erkannten bald das wirkräftige Potenzial des verbotenen Stoffes und begannen das Tabu auf der Bühne auszureizen. Die sich daraus etablierten Repräsentationsformen, die Homosexualität stets als das „Andere“ konstruierten und negativ konnotierten, bildeten die Richtlinien für die versteckte Darstellung von Homosexualität am Mainstream-Theater, deren diffamierende Strategien und Entwicklung im Folgenden beschrieben werden sollen.

2.1.1 Umgehung der Zensur: Stereotypisierende Darstellung

Mit Mordaunt Shairps *The Green Bay Tree* aus dem Jahr 1933 etablierte sich eine grundlegende Darstellungskonvention. Das Stück über die Beziehung eines kultivierten, reichen Mannes mit seinem aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Adoptivsohn, lief über viele Monate erfolgreich erst im Londoner East End und dann am Broadway, ohne die britische Zensur oder den Padlock Act heraufzubeschwören. „No suggestion of

11 Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. 90.

12 Vgl. ebd., S. 89.

physical homosexuality¹³ lautete das Urteil des Lord Chamberlain Prüfers bei der Lizenzvergabe. Das Begehren zwischen den beiden Männern wird niemals direkt gezeigt oder im Skript erwähnt und der eigentliche Inhalt über Stereotypen kommuniziert: Der Protagonist Mr. Dulcimer, ein wohlhabender Bachelor, teilt sein Heim mit Adoptivsohn Julian, den er fünfzehn Jahre zuvor aus einer armen Arbeiterfamilie zu sich genommen hatte. Dulcimers Homosexualität erschließt sich dem aufmerksamen Zuschauer in der Anhäufung schwuler Klischees: exquisiter Geschmack, Sinn für Dekor, extravagante Kleidung, Affektiertheit, sensibles Wesen und amoralischer Witz. Der Konflikt beginnt, als der nun erwachsene und äußerst attraktive Julian eine Hochzeit mit dem bescheidenen Mädchen Leonora in Erwägung zieht. Doch er entscheidet sich gegen sie – somit gegen ein Leben in der vermeintlichen Normalität der Heterosexualität – und für die Welt der Dekadenz, die ihm von Dulcimer geboten wird. Doch diese Wahl bleibt natürlich nicht ohne Konsequenzen und schließlich wird Mr. Dulcimer von Julians leiblichem Vater erschossen und der Junge bleibt als einsames Ebenbild seines verstorbenen Patrons zurück.¹⁴

Homosexualität an eine Welt von Reichtum und Eleganz zu koppeln war in den 30ern ein besonders populärer Weg der Kodierung, der in einigen Stücken, wie zum Beispiel im etwa zeitgleich produzierten *Design for Living* von Noel Coward beobachtet werden kann.¹⁵ In der Figur des Mr. Dulcimer kulminieren außerdem viele der lange Zeit dominierenden Stereotypen des schwulen Mannes auf der amerikanischen Bühne. John M. Clum, Theaterwissenschaftler und Autor von *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, fasst diese folgendermaßen zusammenfasst:

„Effeminacy (mincing, limp wrists, lipping, flamboyant dress)
Sensitivity (moodiness, a devotion to his mother, a tendency to show emotion in an unmanly way)
Artistic talent or sensibility
Misogyny
Pederasty (as we shall see, this became the stereotypical formula for homosexual relationships, with its connotations of arrested development and pernicious influence)
Foppishness
Isolation (the homosexual's fate, if he or she remained alive at the final curtain)¹⁶

13 Zit. nach Sinfield: *Out on Stage*, S. 118.

14 Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. 91f.

15 Vgl. ebd., S. 103f.

16 Ebd., S. 91.

Die lesbische Entsprechung zur dieser effeminierten Darstellung des schwulen Mannes als so genannte *Sissy*, ist die Darstellung der Frau als besonders maskulin. Dieser Stereotyp der *Butch* definiert die Lesbe als Frau mit energischem Auftreten, athletischem Körperbau, Kurzhaarfrisur und burschikosem Kleidungsstil. Diese Stereotypisierung entwickelt sich im Gegensatz zu ihrem schwulen Äquivalent sehr gemächlich und ist erst ab den 1940ern als Darstellungskonvention auf der Bühne etabliert. Alan Sinfield verdeutlicht anhand einiger Beispiele, dass zuvor die vermeintlichen Lesben, mit vereinzelt Ausnahmen, äußerlich durchaus der heteronormativen Idee von Weiblichkeit zu entsprechen schienen.¹⁷ Madame d'Aiguines etwa, die Verführerin in *The Captive* (1927), der die Protagonistin Irene verfallen ist, hat ihrem Ehemann zufolge „all the feminine allurements, every one.“¹⁸ Als „attractive woman of twenty-eight, casually pleasant in manner, without sacrifice of warmth or dignity“¹⁹ wird auch Karen, eine der beiden unzertrennlichen Schuldirektorinnen in Lillian Hellmans *The Children's Hour* (1934) beschrieben. Weil eine verzogene Schülerin eine Affäre zwischen Karen und ihrer innigen Freundin Martha vermutet, müssen sich die beiden auf Grund dieses Gerüchtes vor Gericht wegen Unzüchtigkeit behaupten. Von irgendwelchen maskulinen Zügen ist an keiner Stelle die Rede.

Diese „Proto-Lesben“ fielen zwar nicht durch ein bestimmtes äußerliches Erscheinungsbild auf, stachen aber durch eine für die gesellschaftlichen Konventionen der Zeit ungewöhnliche Selbstständigkeit hervor: Sie vernachlässigten ihre ehelichen Pflichten, waren frustriert mit ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter oder lehnten es ab einer Heirat überhaupt einzuwilligen.²⁰ Sie bevorzugten die Gesellschaft anderer Frauen, und verkehrten auch in der Öffentlichkeit ohne männliche Begleitung oder Beaufsichtigung.²¹

17 Als Ausnahmen nennt Sinfield hier etwa die lesbische Künstlerin in Wyndham Lewis' *The Apes of God* (1930), die wegen ihrem gesteihten Kragen als sehr männlich definiert wird und die Figur der Colley in Stephen Powys *Wise To-Morrow* (1937), die mit einem Ensemble aus Anzug, Kragenbluse und Krawatte ebenfalls sehr maskulin bekleidet ist. Vgl. Sinfield, *Out on Stage*, S. 136ff.

18 Bourdet, Edouard: „The Captive“, in: *Forbidden Acts: Pioneering Gay & Lesbian Plays of the 20th Century*, Hg. Ben Hodges, New York: Applause Theatre & Cinema Books 2003, 83–172, hier S. 141 (Orig. *La Prisonnière*, übers. und adaptiert von Arthur Hornblow Jr., New York: Brentano's 1926).

19 Hellman, Lillian: „The Children's Hour“, in: *Forbidden Acts: Pioneering Gay & Lesbian Plays of the 20th Century*, Hg. Ben Hodges, New York: Applause Theatre & Cinema Books 2003, 173–238, hier S. 182 (Orig. Herausgeber nennt keine Erstpublikationsdaten, 1934).

20 Sinfield listet, neben Oscar Wildes weiblichen Dandies als Vorreiter, Susan Gaspells *The Verge* (1921), Sophie Treadwells *The Machinal* (1928), oder die Figur der Manuela in Christa Winsloes *Children in Uniform* (1932) als Beispiele. Vgl. Sinfield: *Out on Stage*, S. 132ff und S. 92.

21 Clum bezieht sich hier im Speziellen auf *The Captive*. Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. 90.

Für die Mitglieder der lesbischen Community im Publikum waren die Anzeichen deutlich genug, um jene Frauenfiguren als „Ihresgleichen“ zu erkennen. Der Großteil der zeitgenössischen Zuschauerinnen und Zuschauer näherten sich mit einer viel harmloseren Leseweise, und echauffierten sich über das skandalöse Verhalten dieser Damen, ganz ohne Rückschlüsse auf deren sexuelle Orientierung zu ziehen. Der Gedanke, dass eine Frau eine lesbische Beziehung bevorzugen, und dass diese Beziehung eine sexuelle sein könne, machte sich nur sehr langsam in den Köpfen der Theaterbesucherinnen und Theaterbesucher breit.²² *The Children's Hour*, so Sinfield, illustrierte diesen Wandel sehr deutlich: Während die innige Liebe zwischen Martha und Karen verhältnismäßig deutlich mehrfach ausgesprochen wird, sei es für Kritikerschaft und Publikum strittig, ob ihr leidenschaftliches Verhältnis nun als tatsächlich lesbisch anerkannt werden sollte. Es sei der Punkt, an dem die Gesellschaft beschließe, das Konzept von schwesterlicher Zuneigung und romantischer Freundschaft zwischen zwei Frauen zu überdenken, und auszusieben beginne, welche Beziehungen nun als lesbisch neudefiniert werden sollten.²³

Erst als die Idee von weiblicher Homosexualität im Mainstream angekommen war, entwickelte sich der *Butch*-Stereotyp und machte durch seine allgemeine Verfügbarkeit im Figurenrepertoire eine lesbische Figur auf der Bühne durch ein maskulines Erscheinungsbild problemlos identifizierbar. Zuvor war es die Codierung der Frau als emanzipiert, die für Eingeweihte eine lesbische Leseweise ermöglichte.

2.1.2 Darstellungsmöglichkeiten von Homosexualität durch Kontextualisierung im Problemstück

In Clums Liste von schwulen Stereotypen tanzen zwei Punkte etwas aus der Reihe: *Isolation* und *Pederasty* sind Begriffe, die weniger zur Charakterisierung einer Figur beitragen, sondern eher darauf hinweisen, dass homosexuellen Charakteren ihr Schicksal und ein bestimmter Handlungsverlauf vorbestimmt zu sein scheinen. Figuren, die im Bezug auf ihre sexuelle Orientierung auch nur ein bisschen unkonventionell schienen, wurden stets diffamierend dargestellt. Am Ende sterben sie, begehen Selbstmord oder bleiben in verzweifelter Isolation zurück. Clum führt aus, wie Homosexualität in den Konventionen des Mitte des Jahrhunderts dominanten Genres des realistischen

22 Vgl. Sinfield: *Out on Stage*, S. 136.

23 Vgl. ebd., S. 95.

Problemstücks platziert wurde.²⁴ Im Handlungsverlauf des Problemstücks wird eine soziale oder psychologische Anomalie eingeführt, die eine Bedrohung auf die Gesellschaft ausübt, um dann in weiterer Folge ausgelöscht zu werden. In diesem Fall wird Homosexualität als das „Problem“ präsentiert, welches im letzten Akt eliminiert werden muss.²⁵ Die bereits erwähnten Stücke können auch an dieser Stelle wieder als Beispiele herangezogen werden: Mr. Dulcimer in *The Green Bay Tree* wird erschossen und Julian fristet den Rest seines Lebens in Einsamkeit. In der letzten Szene von *The Children's Hour* wählt Martha, nachdem sie ihre Liebe zu Karen gestanden hat, den Freitod. Doch auch zahlreichen anderen Lesben und schwulen Männer in Dramen der Zeit ist dieser tragische Ausgang vorherbestimmt. Was Grimm in ihrer Diplomarbeit zum amerikanischen Queer und Gay Theater als den „obligaten Tod“ bezeichnet, erwies sich als effizientes Mittel um den Homosexualitäts-Diskurs weiterzuführen, aber stets negativ zu konnotieren.²⁶

In Peter Shaffers *Fife Finger Exercise* aus dem Jahr 1958 sieht Clum eine Verschiebung: Homosexualität wird nicht mehr als moralisches Problem angesehen, sondern als psychologische Anomalie. Homosexuelle sind nun selbsthassende, hyperemotionale Neurotiker, deren destruktives Verhalten aus der Kindheit in einer disfunktionalen Familie resultiert. Indem Homosexuelle nun als psychisch Kranke dargestellt wurden, war ein letales Ende nicht mehr zwingend notwendig. Auch diese Stücke boten homosexuellen Charakteren keine Möglichkeit auf Freundschaften oder Beziehungen, sie bleiben isoliert.²⁷

24 Andrea Grimm merkt hier zu Recht an, dass Clum nur die Bühnentode homosexueller Charaktere in der Kategorie der Problemstücke analysiert, und dass ein Vergleich mit der Kategorie der Komödie interessant gewesen wäre. Vgl. Grimm, Andrea: *Out of the Theatre Closet. Das Amerikanische Queer und Gay Theatre 1980-1995*, Dipl. Univ. Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1998, S. 41.

25 Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. xiii.

26 Vgl. Grimm: *Out of the Theatre Closet*, S. 43.

27 Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. 105ff.

2.2 ÖFFNUNG DER THEATERKONVENTION IN DER PRE-STONEWALL-ÄRA

In den 1950er Jahren begannen in New York und anderen größeren Städten der USA sich langsam schwule und lesbische Aktivisten-Gruppen zusammenzuschließen um gemeinsam für ihre Rechte und für soziale Akzeptanz zu plädieren. Frühe homophile Organisationen, wie die Mattachine Society und Daughters of Bilitis wollten der weitverbreiteten öffentlichen Meinung, welche Homosexualität mit Sünde, Perversion und Verbrechen gleichsetzte, ein positives Bild entgegenhalten. Sie waren bemüht ein Image von Lesben und Schwulen als anständige Mitglieder einer unterdrückten Minderheitengruppe zu produzieren und versuchten dafür Unterstützung von prominenten Vertretern aus der heterosexuellen Gesellschaft zu bekommen. Sie boten Lesben und Schwulen über Publikationen und Kreierung eines gemeinsamen Vokabulars eine sexuelle Identität und eine Gemeinschaft.²⁸

Auch in den Stücken der sogenannten Pre-Stonewall-Ära von den 50er Jahren bis 1968 kam etwas Bewegung in die Repräsentation von Homosexualität auf der Bühne und es wurde versucht, auf verschiedensten Wegen einen Raum für homosexuelle Charaktere zu öffnen. 1957 begann der oberste Gerichtshof mit der Neuinterpretation des Begriffes Obszönität. Nach und nach wurde die Veröffentlichung von Material erlaubt, das zuvor noch der Zensur zum Opfer gefallen wäre, bis 1965 das Darstellungsverbot von Homosexualität offiziell aufgehoben wurde. Die neue Generation von Dramatikerinnen und Dramatikern Mitte des Jahrhunderts, die homosexuelle Figuren darstellen wollten, konnten dies auf Grund der neuen Gesetzeslage zwar unverblümter tun als in den Jahrzehnten davor – mit Nicholas De Jonghs Worten: „It was no longer something unspoken in between the lines.“²⁹ – doch die Art der Darstellung blieb eine diffamierende, die mit den alten Stereotypen operierte, wenn auch in etwas bearbeiteten Varianten.³⁰

Mit der zunehmenden Politisierung der homosexuellen Community durch die Identifikation mit den politischen Kämpfen anderer Minderheiten, insbesondere der

28 Vgl. Siegel, Marc: „Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith’s Flaming Creatures“, in: *Between the Sheets, In the Streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Hg. Chris Holmlund/Cynthia Fuchs, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1997, S. 91–106, hier S. 93f.

29 De Jongh, Nicholas: *Not in Front of the Audience: Homosexuality On Stage*, London: Routledge 1992, S. 88.

30 Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. 141f.

Frauenrechtsbewegung und der Black Power Bewegung, der Veröffentlichung der Kinsey Reports und die intensivere Auseinandersetzung mit Homosexualität in Theater, Film und Literatur durch die Lockerungen der Zensur, konnte die Existenz von Lesben und Schwulen in der Gesellschaft nicht länger geleugnet werden. Doch die Öffentlichkeit beantwortete die wachsende Sichtbarkeit mit verstärkter Homophobie: Die Negativ-Berichterstattung in den Medien über Polizei-Razzias in Schwulenbars oder Cruising Areas häufte sich. Im Dezember 1963 titelte die *New York Times* auf der ersten Seite: „Growth of Overt Homosexuality in City Provokes Wide Concern.“³¹ Klassische Beispiele für die Attacken aus dem heterosexistischen Lager, mit denen homosexuelle Kreative in der Dekade vor den Stonewall-Riots zu kämpfen hatten, brachten auch Kritikerinnen und Kritiker, die sich dazu berufen fühlten ihre Leserinnen und Leser vor den verderblichen Einflüssen von möglichen versteckten homosexuellen Inhalten, zum Beispiel in den zeitgenössischen Dramen, zu warnen. *New York Times* Journalist Howard Taubman publizierte 1963 den Leitfaden „Helpful hints how to scan the intimations and symbols of homosexuality in our theatre“ und Stanley Kauffman verstand es als seine Pflicht, die Titelseite des „Arts and Leisure“ Teils der *Sunday Times* mit seiner Kolumne „Homosexual Drama and Its Disguises“ zu bedrucken.³²

All diesen Angriffen zum Trotz befand sich die Gay-Liberation-Bewegung im Aufbruch und erreichte Ende der Dekade mit den Aufständen im Stonewall Inn einen neuen Höhepunkt. Diese legendäre Bar in der Christopher Street im New Yorker Stadtteil Greenwich Village war, wie die meisten Etablissements dieser Gegend, ein Mekka für die Künstler- und Theaterboheme und alle, die einen alternativen Lebensstil bevorzugten. Schwule und Lesben wurden hier regelmäßig von der Sittenpolizei zusammengetrieben und kontrolliert. Männer und Frauen hatten mindestens drei eindeutig ihrem Geschlecht entsprechende Kleidungsstücke an sich zutragen um ihren Abend ungestört fortsetzen zu können. Bei einer Razzia am 28. Juni 1969 weigerten sich schwule und lesbische Kundschaften, darunter einige Drag Queens, den Anweisungen der Polizei Folge zu leisten und begannen anstatt sich abführen zu lassen mit Stühlen zu werfen und Scheiben einzuschlagen. Die Kunde um die lautstarken Krawalle verbreitete sich schnell und

31 zit. nach Siegel: „Documentary That Dare/Not Speak Its Name“, S. 94.

32 Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. 175f und 179.

motiviert die lesbisch-schwule Community offener und aggressiver für gleiche Rechte und faire Behandlung zu protestieren.³³

Nun war es nur eine Frage der Zeit, bis in den Künsten die bisherige Art der Negativrepräsentation nicht mehr länger funktionieren konnte. Lesben und Schwule sehnten sich nach einer Darstellungsweise, die Homosexualität als positiv konnotierte Identität vermittelt. Am Theater setzte Mart Crowley mit seinem Stück *Boys in the Band* schon 1968 einen wichtigen Schritt in diese Richtung.³⁴ Crowley zeigte seine schwulen Charaktere in einer völlig neuen, vielschichtigen, emotional entblößten Weise, mit all ihren Stärken und Schwächen und bot dem Theaterpublikum zum ersten Mal einen Blick auf das schwule Leben aus einer mitfühlenden Perspektive.³⁵

Die große Herausforderung für das lesbisch-schwule Theater nach 1969 war es, die jahrzehntealten Darstellungskonventionen abzustreifen und den fremdbestimmten homosexuellen Stereotypen sowie der Platzierung im Kontext eines Problemstückes eine selbstbestimmte Theaterästhetik entgegenzusetzen. Während im Laufe der 70er Jahre die politische Akzeptanz von Lesben und Schwulen an Dynamik gewann, wurde die diffamierende Repräsentation von Homosexualität nach und nach dekonstruiert und ins Positive umgekehrt.³⁶

Erst zu Beginn der 80er Jahre war es Autorinnen und Autoren am Mainstream-Theater möglich nach Jahrzehnten der Unterdrückung auf die veränderte Lebenssituation nach den Stonewall-Riots einzugehen und einen authentischen lesbisch-schwulen Theaterdiskurs zu etablieren³⁷ – bis das Auftreten von HIV bzw. AIDS die homosexuelle

33 Vgl. Dolan: *Theatre and Sexuality*, S. 9.

34 Obwohl viele das Stück als Referenzpunkt in der Konsolidierung einer Gay Identity anführen, legitimiert Dolan den Wahrheitsgehalt dieser Behauptung: „In fact, it reinforced the representation of gay men as pathological, diseased, suicidal, and perverse.“ Ebd., S. 21.

35 Vgl. Hodges (Hg.): *Forbidden Acts*, S. 19.

36 Vgl. Grimm: *Out of the Theatre Closet*, S. 13f.

37 Andrea Grimm analysiert in ihrer Diplomarbeit sehr ausführlich das amerikanische Queer und Gay Theater von 1980 bis 1995 und kommt zu dem Ergebnis, dass das homosexuelle Theater nach Stonewall im Wesentlichen mit zwei dekonstruktiven Strategien auf die Restriktionen der Darstellungskonventionen reagiert: Entweder durch die Übertreibung, Grimm nennt es auch die „affimierende Effeminierung“, bei der die alte Stereotypisierung mittels Drag oder Camp parodiert und somit entmachtet wird. Oder durch eine radikale Opposition oder Ablehnung der traditionellen Kodierungen, wodurch zum Beispiel die Repräsentation des schwulen Mannes durch Effeminierung mit der Konstruktion einer Hypermännlichkeit beantwortet wird. Vgl. ebd., S. 77.

Identität erneut in eine Krise stürzte.³⁸ In wegweisenden Stücken wie *Bent* von Martin Sherman (1979) oder Harvey Fiersteins *Torch Song Trilogy* (1982) betraten die ersten selbstbewussten schwulen Helden die Broadway-Bühne.³⁹

2.3 EXKURS: DAS CLOSET – METAPHER DER UNTERDRÜCKUNG

Um diese nun ausführlich dargelegte repressive Machtstruktur zu beschreiben, die homosexuellen Identitäten auf und abseits der Bühne seitens einer dominanten heteronormativen Gesellschaft im 20. Jahrhundert aufoktroyiert wurde und ihre Kulturleistung teilweise immer noch beeinflusst, hat sich in den Queer Studies die Metapher des Closet als hilfreich herausgestellt.

Für eine erste Annäherung an die Begrifflichkeit des Closets kann die aus dem Amerikanischen kommende Redewendung „to be in the closet“ herangezogen werden. Der Ausdruck bezeichnet die Entscheidung einer Person, die eigene Homosexualität gegenüber Freunden, Familie oder der Öffentlichkeit zu verbergen. Diese Bedeutungsebene des Begriffs, mit der das Closet im heutigen Sprachgebrauch und auch als Anglizismus im Deutschen verwendet wird, etablierte sich, laut William Eskridge, erst Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. In den 30er und 40er Jahren war die Metapher der Maskerade gebräuchlich und Lesben und Schwule nannten das Stillschweigen über ihr Geheimnis „wearing a mask“.⁴⁰

Der Soziologe Steven Seidman sieht das Closet als ein Schema homosexueller Geheimhaltung, welches nachhaltig in die Lebensführung der Betroffenen eingreift und

38 Mit dem Aufkommen von AIDS wurden Lesben und Schwule in der Öffentlichkeit, die die Bedrohung der Krankheit mit Homosexualität gleichsetzte, erneut dämonisiert und erhielten ein neues Stigma. Stücke wie William Hoffmans *As Is* (1985), *The Baltimore Walz* von Paula Vogel (1992), Paul Rudnicks *Jeffrey* (1993), Tony Kushners *Angels in America* (1993) oder Terrence McNallys *Love! Valour! Compassion!* (1994) setzten sich mit dieser Problematik auseinander.

39 Dolan bemerkt, dass lesbische Stücke, sowie Theater von Frauen generell, weniger Erfolg darin hatte, in die größten kommerziellen Häuser zu gelangen. Sie sieht innerhalb des Igbtq Theaterdiskurses eine Gender- und auch eine Rassenpolitik am Werk: Während dem weißen schwulen Mann in den 90ern am Broadway fast alles möglich schien, operierten lesbische Autorinnen und Regisseurinnen, sowie schwule und lesbische Theaterleute „of colour“ immer noch mindestens eine Stufe darunter. Vgl. Dolan: *Theatre and Sexuality*, S. 53.

40 Vgl. Eskridge, William N.: *Gaylaw: Challenging the Apartheid of the Closet*, Cambridge: Harvard Univ. Press 2002, S. 6.

wichtige persönliche Entscheidungen beeinflusst um die Inszenierung einer öffentlichen heterosexuellen Identität zu bewerkstelligen:

„To be in the closet means that individuals hide their homosexuality in the most important areas of life, with family, friends, and at work. Individuals may marry or avoid certain jobs in order to avoid suspicion and exposure. It is the power of the closet to shape the core of an individual's life that has made homosexuality into a significant personal, social, and political drama in twentieth-century America.“⁴¹

Das „Outing“ oder „Coming Out“ (von „to come out of the closet“) ist dementsprechend der performative Sprechakt, mit dem eine homosexuelle Person aus der Sphäre der Geheimhaltung heraustritt und das eigene Stigma öffentlich preisgibt.

Um das Konzept des Closets neben dieser individuellen Erfahrungsebene soziologisch fruchtbar machen zu können, muss als Voraussetzung angenommen werden, dass die dominante Gesellschaft eine heterosexuelle ist. „The closet refers to a state of gay oppression produced by a condition of heterosexual domination.“⁴², so Seidman. Er definiert in diesem Kontext das Closet als einen Weg der Anpassung an eine Gesellschaft, die Heterosexualität als den alleingültigen Lebensstil forciert, was bedeutet, Homosexualität die Existenzberechtigung abzusprechen.⁴³

Unter diesen Aspekten erarbeitete die Literaturwissenschaftlerin Eve Kosofsky Sedgwick die Aspekte einer gesellschaftlichen Ebene des Closets, die für die Argumentation dieser Arbeit eher relevant erscheinen. In den Ausführungen ihres 1990 erstpublizierten Buches *Epistemology of the Closet*, das mittlerweile zu den Standardwerken der Queer Studies zählt, definiert sie das Konstrukt des Closet als die wesentliche gesellschaftliche Repression gegenüber Homosexuellen: „The closet is the defining structure for gay oppression in this century.“⁴⁴

Eine heteronormative Gesellschaft kann Homosexualität wiederum nur dann unterdrücken, wenn sie Homosexualität bereits als eine Form der Identität verstanden hat.

41 Seidman, Steven: *Beyond the Closet: The Transformation of Gay and Lesbian Life*, New York: Routledge 2002, S. 25.

42 Ebd., S. 8.

43 Vgl. ebd., S. 30.

44 Gemeint ist das 20. Jahrhundert. Kosofsky Sedgwick, Eve: *Epistemology of the Closet*, überarb. Neuausg., Berkeley: Univ. of California Press 2008, S. 71. (Orig. 1990)

Kosofsky Sedgwick bezieht sich hier auf Michel Foucault, der neben anderen Historikern angibt, dass dieser Punkt nicht immer gegeben war. Erst im 19. Jahrhundert habe sich ein Sinneswandel vollzogen, mit dem gleichgeschlechtliche Sexualität nicht mehr nur als ein verbotener und für sich stehender Geschlechtsakt gesehen wurde, sondern als Funktion einer langfristigen Definition von Identität. (Was folglich bedeutet, dass jemand möglicherweise aufgrund der Persönlichkeitsstruktur als lesbisch oder schwul definiert werden kann, auch wenn keine sexuellen Aktivitäten ausgeübt werden).⁴⁵

Mit dem Bewusstsein über das identitätsstiftende Potential von Homosexualität beginnen die Funktionen des Closets mit allen gesellschaftlichen Auswirkungen in Kraft zu treten. Kosofsky Sedgwick erläutert, warum die Metapher des Closets im Vergleich zu anderen modernen Formen der Unterdrückung für Homophobie besonders bezeichnend ist: Rassismus etwa, genauso wie Diskriminierungen aufgrund von Geschlecht, Alter, Größe oder Handicap basieren auf einem optisch wahrnehmbaren Stigma. Ethnische, kulturelle und religiöse Unterdrückungen – zum Beispiel Antisemitismus – verhalten sich etwas ähnlicher, weil die jeweilige Gruppenzugehörigkeit des stigmatisierten Individuums theoretisch nicht zwingend durch optische Spezifika offenbart wird. Dennoch unterscheiden sich solche Identitäten von der homosexuellen darin, dass sie in der Linearität ihrer Abstammung wurzeln und die kulturelle Identifikation einer Person durch die jeweilige ursprüngliche Kultur seiner oder ihrer Familie möglich ist.⁴⁶ Aus diesen Ausführungen geht hervor, was den Sprechakt des Coming Out besonders prekär macht: Da Homosexualität über keine visuell wahrnehmbaren Zeichen verfügt und auch nicht aus einer identitätsstiftenden Genealogie, wie etwa der Familie, geschlussfolgert werden kann, wird erst durch eine Benennung das Stigma nach außen hin offenbart und das Risiko einer Diskriminierung zugelassen.⁴⁷

45 Vgl. ebd., S. 83.

46 Vgl. ebd., S. 75.

47 Vgl. Grimm: *Out of the Theatre Closet*, S. 15.

2.4 DAS CLOSET ALS DOMINANTE IN DEN DARSTELLUNGSKONVENTIONEN VON HOMOSEXUALITÄT

Auch in der Entwicklung der modernen westlichen Kultur sieht Kosofsky Sedgwick das Closet als entscheidenden und niemals zu unterschätzenden Faktor.⁴⁸ Am Theater etwa zeigt sich die Struktur des Closets in dem – bis in die 60er durch Gesetze legitimierte – heterosexuellen Wunsch nach homosexueller Unsichtbarkeit, welcher die Darstellungskonventionen von Homosexualität auf der Bühne sanktionierte.

Als „Closet-Dramen“ können dementsprechend jene Stücke bezeichnet werden, die sich besonders in den ersten fünf Dekaden des 20. Jahrhunderts aber auch darüber hinaus, an diesen Konventionen orientierten und die Existenz von Homosexualität in der gesellschaftlichen Sphäre leugneten, sie aber durch kodierte Repräsentationen auf der Bühne heraufbeschworen.⁴⁹

In der kodierten Repräsentation äußert sich ein weiterer Aspekt des Closets: Einerseits waren Stereotypen notwendig, um Homosexualität überhaupt sichtbar zu machen, die ja ihrerseits, im Gegensatz zu anderen möglichen Identitäten keine erkennbaren visuellen Merkmale aufweist.⁵⁰ Es ist zwar offensichtlich, dass diese Reduktion auf Klischees und das Voraussetzen einer Allgemeingültigkeit bestimmter Zeichen eine Diskriminierung bedeutet, aber mit der Darstellung in Stereotypen war es möglich, homosexuelle Charaktere zu kommunizieren und für die lesbisch-schwule Community im Publikum trotz des Darstellungsverbot es eine Repräsentation auf der Bühne und somit eine soziale Realität zu kreieren. Andererseits war der dominanten Gesellschaft als Produzent dieser Stereotypen ihre privilegierte Position gesichert, indem auch ihr ermöglicht wurde, Homosexualität stets diffamierend und als „das Andere“ zu zeigen, einfach zu identifizieren und gleichzeitig sich selbst als die heterosexuelle Norm zu konstruieren.⁵¹

48 Vgl. Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, S. 68.

49 Vgl. Clum: *Acting Gay*, S. 88.

50 Vgl. ebd., S. 91.

51 Vgl. Grimm: *Out of the Theatre Closet*, S. 33.

3. QUEERE SUBKULTUR – THEATER ABSEITS DES MAINSTREAMS

Die sozialen Veränderungen nach den Stonewall-Riots brachten von der Idee der Heteronormativität abweichenden Theaterleuten zwar langersehnte Freiheiten, stellten sie aber auch vor bisher unbekannte Probleme in der Umsetzung. Vor allem der Mangel an aktuellen Stücken, in denen die neuen selbstdefinierten Repräsentationsformen umgesetzt werden konnten, führte dazu, dass am Broadway noch bis zum Beginn der 1980er Jahre großteils im Schatten der Closet-Tradition Theater gemacht und homosexuelle Inhalte immer noch über den Subtext kommuniziert wurden.⁵² Einige lesbische und schwule Kreative fanden eine andere Umgebung um ihre künstlerischen Visionen zu formulieren, an der die Struktur des Closets außer Kraft gesetzt war.

3.1 ETABLIERUNG DES QUEEREN UNDERGROUNDS

Anfang der 1960er Jahre bildeten sich in New York Citys Künstlerviertel Netzwerke von Künstlerinnen und Künstlern, die sich gegen den elitären Charakter der Moderne und gegen die daran gekoppelte Trennung des Ästhetischen von der Alltagspraxis wandten,⁵³ und eine alternative Gegenkultur begründeten. Innerhalb dieser neuen Positionen des sogenannten Undergrounds, die sich in den überlappenden Disziplinen von Theater, Happenings, Tanz, Film und Bildender Kunst manifestierten, begann sich ein Raum zu öffnen für eine lesbische und schwule Subkultur, die ab sofort als queer bezeichnet wird. Queer insofern, als dass ihre Protagonistinnen und Protagonisten nicht die essentialistische Politik der Homophilen teilten, die daran arbeitete eine normalisierte, gesellschaftlich angepasste homosexuelle Identität zu konstruieren, sondern wussten, dass ihre transgressive Geschlechterordnung, sexuelle Abweichungen und polymorphen Begierden sich nicht einer fixierten Identität einschreiben lassen.⁵⁴ Diese Destabilisierung

52 Vgl. ebd., S. 83.

53 Vgl. Suárez, Juan A.: „Queere Performance bei Jack Smith und Andy Warhol. Über Gender, Fragmente und nicht integrierbare Reste“, übers. v. Ruth Sonderegger, in: *Golden Years: Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*, Hg. Diedrich Diederichsen et al., Graz: Ed. Camera Austria 2006, S. 203–219, hier S. 207,

54 Vgl. Savran, David: „Queer Theater and the Disarticulation of Identity“, in: *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*, Hg. Alisa Solomon/Framji Minwalla, New York: New York Univ. Press 2002, S. 152–167, hier S. 153.

von identitätsstiftenden Kategorien ist ein zentraler Punkt in Kosofsky Sedgwicks Auslegung des Begriffs:

„Queer‘ can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or *can't* be made) to signify monolithically.“⁵⁵

Die intime Gemeinschaft der queeren Subkultur bot die Möglichkeit, neue Ausdrucksformen fernab des Mainstream-Kulturbetriebes vor eigenem Publikum zu erproben, wurde aber immer wieder Zielscheibe homophober Attacken von außen. Kontrollen und Räumungen betrafen viele Schwulenlokale, Kinos, als Theater genützte Kaffeehäuser und andere Rückzugsorte der Community besonders in der Entstehungsphase zu Beginn der 60er Jahre. Während der Vorbereitungen zur Weltausstellung, die 1964 in New York City stattfand, sollte im Zuge einer großen „Aufräumaktion“ die Sichtbarkeit des die öffentliche Moral gefährdenden Undergrounds aus dem Stadtbild eliminiert werden.⁵⁶ Nicht nur die Ordnungshüter der heteronormativen Gesellschaft mobilisierten gegen diese sexuelle Subkultur, auch die nach gesellschaftlicher Akzeptanz strebenden homophilen Bewegungen der Mattachine Society und Daughters of Billits distanzieren sich von diesem Bereich der Gay Culture. Sie warnten ihre Mitglieder vor Cross Dressing, Cruising, Besuchen in Schwulenbars und verweigerten mediale Berichterstattung über kulturelle Aktivitäten dieser Kontexte in der von ihnen herausgegebenen lesbisch-schwulen Presse um ein möglichst positives Image von Homosexualität zu promoten.⁵⁷

Vor dem Hintergrund dieser doppelten Anfeindung erschuf sich die queere Community eine Welt, die Douglas Crimp in seinen Ausführungen als eine beschreibt, die mit „radical hilarity, perverse pleasure, defiant solidarity“ der Konformität und Unterdrückung gleichermaßen Widerstand leistete, und eine den subjektiven Lebensentwürfen entsprechende Kunst inspirierte, die deshalb Ausdruck von Queerness ist, weil sie die Kohärenz und Stabilität aller sexuellen Identitäten verachtet und herausfordert.⁵⁸

55 Kosofsky Sedgwick, Eve: *Tendencies*, Durham: Duke Univ. Press 1993, S. 8f.

56 Vgl. Siegel: „Documentary That Dare/Not Speak Its Name“, S. 95.

57 Vgl. ebd., S. 94.

58 Vgl. Crimp, Douglas: „Getting the Warhol We Deserve“, in: *Social Text*, 59, Sommer 1999, S. 49–66, hier S. 64, www.jstor.org/stable/466696, Zugriff: 17.01.2014.

3.2 DIE VENUES DES OFF-OFF-BROADWAY

Um die eigene künstlerische Freiheit zu gewährleisten, zu experimentieren und sich über Konventionen hinwegzusetzen, war es notwendig, die Geschlossenheit der Gruppe zu sichern und sich nicht nur die Behörden, sondern auch Personen, die außerhalb der Community standen, fernzuhalten. Diejenigen, die sich im Medium des Theaters ausdrückten, begannen deswegen in alternativen Räumen, wie Cafés, Kirchen, Kellern und privaten Lofts bei freiem Eintritt zu inszenieren und zu spielen. Die *Village Voice* benützte 1960 den Begriff „Off-Off-Broadway“ um die neu eröffneten, versteckten Spielstätten in Manhattans Greenwich Village, East Village und in angrenzenden Gegenden, und zahlreichen umherwandernden Kompanien, die diese Orte bespielten, zusammenzufassen.⁵⁹

3.2.1 Caffe Cino

Als Prototyp des alternativen Theaterbetriebs gilt das Caffe Cino, das Besitzer Joe Cino im Dezember 1958 als Treffpunkt für ein größtenteils schwules Klientel eröffnete:

„My idea was always to start with a beautiful, intimate, warm, non-commercial, friendly atmosphere where people could come and not feel pressured or harassed. I also thought anything could happen.“⁶⁰

Aus dem regulären Kaffeehausbetrieb entwickelte sich bald ein wöchentliches Theaterprogramm auf einer zwischen den Tischen und Stühlen improvisierten Bühne im Untergeschoß. Das Lokal lag versteckt in einer kleinen Seitengasse und Joe Cino wählte zusätzlich für die Gestaltung der Veranstaltungsplakate extra eine schwer zu lesende Grafik, damit nur diejenigen, die wussten wonach sie suchten, die Informationen entziffern konnten.⁶¹ Aber ein großes Problem war, dass es für diese Art Theater-Cafés keine gesetzlichen Richtlinien oder Lizenzen, auch keinen legalen Status gab, was die Behörden nutzten, um das Cino und ähnliche Etablissements, in denen sie offene Zurschaustellung von gleichgeschlechtlicher Zuneigung, Cross Dressing oder andere

59 Vgl. Bottoms, Stephen J.: *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 2004, S. 2.

60 Smith, Michael: „Joe Cino’s World Goes Up in Flames“, in: *Village Voice*, 11. März 1965, S. 14; zit. nach Gordy, Douglas W.: „Joseph Cino and the First Off-Off-Broadway Theater“, in: *Passing Performances: Queer Readings of Leading Players in American Theater History*, Hg. Robert A. Schanke/Kim Marra, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 1998, S. 303-324, hier S. 307.

61 Vgl. Dolan: *Theatre and Sexuality*, S. 26.

vermeintliche moralische Vergehen vermuteten, mit regelmäßigen Kontrollen zu beobachten. Während viele Lokale in der Umgebung kapitulierten, gelang es Joe Cino, sich mit Schmiergeld die Polizisten vom Leib zu halten und durch die Hilfe engagierter Freunde, die umsonst für ihn arbeiteten, den finanziellen Zwängen zu entkommen und den Betrieb aufrechtzuerhalten.⁶² Stephen J. Bottoms weist in seiner umfassenden Chronik zum Theater des Off-Off-Broadway *Playing Underground* darauf hin, dass das Caffè Cino in einer Zeit starker Homophobie queeren Künstlern nicht nur einen Ort bot, an dem sich die Community zusammenfand, sondern auch eine Bühne für queere Außenseiter, marginale Existenzen und ihre Sehnsüchte:

„In retrospect, the ‚adversarial‘ significance of the Caffè Cino's casual disregard for conventional mores is most clearly apparent in the platform that it provided for young, gay artists to reflect theatrically on their sexuality. They did what they had to do – at a time when homosexuals were still widely assumed to be both degenerate and mentally ill.“⁶³

Joe Cino praktizierte eine streng anti-kuratorische Programmpolitik. Seine Verweigerung, im Vorfeld ein Urteil über Qualität oder künstlerischen Wert der an ihn herangetragenen Stücke zu fällen, setzte, so Bottoms, den Grundtonus der unberechenbaren, experimentellen Dynamik des Undergrounds:

„Joe Cino's only stipulation to his writers and directors was ‚do what you have to do‘: they were to follow their instincts rather than adhering to preconceived notions of what might be acceptable or conventionally entertaining.“⁶⁴

Unter diesen Umständen konnten – um nur zwei der Cino-Autoren zu nennen – Landford Wilson mit *The Madness of Lady Bright* (1964) in einem einfühlsamen Portrait die Geschichte einer alternden Drag Queen erzählen und H. M. Koutoukas seinen übersteigerten, schillernden Ästhetizismus und anarchischen Witz inszenieren.⁶⁵

3.2.2 Judson Poets' Theater

Das Judson Poets' Theater zog 1961 unter der Verantwortung von Pastor Al Carmines in den Räumlichkeiten der Judson Memorial Church ein, die schon 1957 ihre Pforten für die lokale Künstlergemeinde geöffnet hatte und sich schnell zum interdisziplinären Zentrum für Tanz, Happenings und bildende Kunst etablierte. Für die Präsentation neuer

62 Vgl. Bottoms: *Playing Underground*, S. 40f.

63 Ebd., S. 12.

64 Ebd., S. 55.

65 Vgl. ebd., S. 53–60.

Theaterstücke erwies sich die Chorempore über dem Altarraum als geeignet, die im Gegensatz zur großen Haupthalle der Kirche, welche erst später bespielt wurde, die notwendige Intimität schaffte. Vergleichbar mit den Räumlichkeiten des Caffè Cino fasste sie mit circa sechs mal sieben Metern Platz für etwa neunzig Leute.⁶⁶ Die Produktionen – vor allem Musicals – in denen sich Al Carmines als Komponist in Zusammenarbeit mit Regisseur Lawrence Kornfeld selbst künstlerisch betätigte, wurden das Aushängeschild für den kreativen Output des neuen Theaters. Gleich die erste gemeinsame Inszenierung, Joel Oppenheimers Stück *The Great American Desert* im Jahr 1961, warf die Obszönitäts-Problematik auf, doch die Kirche entschied von Anfang an, nicht in künstlerische Entscheidungen einzugreifen und die Freiheit von Zensur zu garantieren um der Community einen Raum zu geben, in dem neue Dramatikerinnen und Dramatiker frei von kommerziellem Druck und populärem Geschmack produzieren konnten.⁶⁷

3.2.3 La Mama

Da es auch La Mama-Gründerin Ellen Stewart ein wichtiges Anliegen war, jungen Kreativen optimale Rahmenbedingungen zu geben und das erste 1962 in einem schäbigen Keller eingerichtete Lokal mit improvisierter Bühne und einer kleinen Bar schon nach kurzer Zeit, auf Grund des verstärkten Vorgehen der Behörden gegen die halblegalen Aktivitäten der Kaffeehäuser, wieder geschlossen wurde, musste sie einen anderen Weg finden, die Gesetzeslage zu umgehen. Mit dem Umzug in neue Räumlichkeiten legte sie die offizielle Kaffeehaus-Lizenz ab, beantragte Vereinsstatus und operierte ab 1963 unter dem Namen La Mama Experimental Theatre Club.⁶⁸ Mit einem regelmäßigen Theaterprogramm und einem letzten Ortswechsel in ein Loft auf der 122 Second Avenue avancierte das La Mama unter dem Deckmantel eines privaten Clubs zu einer fixen Größe der alternativen queeren Theaterszene. Der Mitgliedsausweis, der den Eintritt gestattete, konnte wöchentlich gegen einen Beitrag von einem Dollar erneuert werden. Keine der Aufführungen wurde auf der Straße beworben und nicht einmal das Lokal war für Passanten als solches ersichtlich. Das einzige Zeichen für die Existenz des La Mama war das wöchentliche Listing des Programms in der *Village Voice*, das aber ohne Adresse oder

66 Vgl. ebd., S. 68f.

67 Vgl. ebd., S. 69.

68 Vgl. ebd., S. 90f.

Kontaktaten veröffentlicht wurde. Da nur Mitglieder wussten, wohin sie gehen mussten, wurde nicht nur die Polizei, sondern auch unerwünschtes Publikum ferngehalten.⁶⁹

3.3 ABGRENZUNGSMERKMALE DER QUEEREN OFF-OFF-BROADWAY SZENE

Die kreativen Köpfe des Caffè Cino, des Judson Poets' Theatre und des La Mama gelten als Pioniere einer queeren Theaterbewegung des Off-Off-Broadway, die als solche kaum fassbar ist, denn im Grunde genommen handelt es sich bei diesen als Beispiele genannten Orten und den zahlreichen Kompanien um eine lose Konstellation von Unternehmungen, ohne einheitliche Ästhetik, Form, Stil oder Inhalt.⁷⁰ Das Sprechtheater eines Lanford Wilson etwa, das auf authentische Art und Weise über queeres Leben reflektiert und Geschichten über schwule Figuren oder schwules Leben erzählt, hatte relativ wenig gemein mit den Performance-Exzessen des 1965 von Ronald Tavel und John Vaccaro gegründeten Playhouse of the Ridiculous, das auf der inhaltlichen Ebene keine schwulen Themen ansprach, aber eine Ästhetik aus Elementen queerer Kultur zelebrierte und explizite Sexualität als dramatisches Mittel einsetzte.

Es gab niemals eine einzelne Anführerin oder einen Anführer der Bewegung, kein gemeinsames Manifest und die Künstlerinnen und Künstler mit den unterschiedlichsten sozialen Backgrounds verfolgten kein geschlossenes soziales, politisches oder kulturelles Ziel.⁷¹ Bottoms betont aber wichtige verbindende Aspekte, welche die Fadenzieherinnen Fadenzieher des Off-Off-Broadway, trotz möglicher Differenzen in ästhetischen oder inhaltlichen Belangen gemeinsam haben und im Folgenden erklärt werden sollen.

3.3.1 Geografische Nähe

Ein Aspekt sei die simple Tatsache der geographische Nähe. Da sich alles in den nebeneinander gelegenen Stadtteilen Greenwich Village und East Village und angrenzenden Gegenden abspielte, konnten sich Künstlerinnen und Künstler und auch das Publikum schnell und unkompliziert zwischen den einzelnen Theatern bewegen. Jede Venue hatte zwar seinen eigenen Charakter und einen Kern von Angestellten, aber die

69 Vgl. ebd., S. 94f.

70 Vgl. ebd., S. 3.

71 Vgl. ebd.

unmittelbare Nachbarschaft liefert die Voraussetzung für Zusammenarbeit und eine rege Fluktuation von Informationen, Stücken, Persönlichkeiten und Ideen.⁷²

3.3.2 Zentrale Stellung der Schreibenden und kollektiver Arbeitsstrukturen

Als weitere auffällige Gemeinsamkeit nennt Bottoms die zentrale Stellung der Schreibenden im kreativen Prozess – ein Faktor, der die Produktionen des Off-Off-Broadway deutlich von den Regisseur-zentrierten Performance-Gruppen abhob, die Anfang der 1960er in den Galerien als neue Avantgarde gefeiert wurden. Ausgehend von den neuentdeckten Schriften Antonin Artauds und den Happenings von Allan Kaprow dominierte in der Szene der intellektuellen Kunstkennerchaft ein neuer körperorientierter Anti-Textualismus, der den dramatischen Text als Inbegriff von konservativem, bürgerlichem Mainstream und als unwillkommenen Einbruch in die Sphäre des Performativen verstand. Entgegen dieses Diskurses der binären Trennung von Text und Performance, und der Verteufelung des ersteren, können die Produktionen der Off-Off-Broadway Theater als Versuche gesehen werden, diese beiden Ebenen zu fruchtbaren Konglomeraten zu verschmelzen.⁷³ Es kann angenommen werden, dass Narration über queere Identität ein noch unbearbeitetes Feld mit ungenutztem Potential war und sich so nicht an einen Konservatismus knüpfte, der abgeschüttelt werden musste.

Die jungen Stückeschreiberinnen und Stückeschreiber, die die Szene des Off-Off-Broadway hervorbrachten, zeichneten sich weiters durch einen neuen Ansatz aus, mit ihrem literarischen Output umzugehen: Sie verstanden ihre Texte nicht als ein in sich geschlossenes Werk, das dann von Regisseurinnen und Regisseuren mit Schauspielerinnen und Schauspielern in angemessener Weise umgesetzt werden musste, sondern vielmehr als eine Art von Konzept für ein vielschichtiges Ereignis, das ihre Finalisierung erst mit allen Beteiligten in der Aufführung erlangt. Die Autorinnen und Autoren verfassten ihre Texte für eine bestimmte Zusammenarbeit, mit vorbestimmten Akteurinnen und Akteuren im Auge und für bestimmte Räumlichkeiten.⁷⁴ Denn auch aus den architektonischen Rahmenbedingungen der eigentlich nicht für einen Theaterbetrieb ausgelegten Lokale ergaben sich grundlegende inszenatorische und formale Parameter für

72 Vgl. ebd.

73 Vgl. ebd., S. 4.

74 Vgl. ebd., S. 5.

die Aufführungen. Die provisorisch integrierten Bühnensituationen boten meistens weder Platz für mehr als drei Schauspielerinnen und Schauspieler, noch die strenge Trennung zum Publikum oder die Neutralität einer traditionellen Guckkastenbühne. Im Caffè Cino zum Beispiel, war eine etwa sechs Quadratmeter große Spielfläche zwischen den Tischen und Stühlen mit einer Konstruktion aus Holzkisten erhöht worden um eine bessere Sicht zu gewährleisten.⁷⁵ Die mit Silberfolie verkleideten und mit alten Postern, Kunstwerken der Gäste, Fotos von Filmstars übersäten Wände bildeten den Hintergrund. Der fast immer gegebene Platzmangel in den Lokalen wirkte sich auch auf die maximale Aufführungsdauer aus. Da es die dicht gedrängten Zuschauerinnen und Zuschauer meistens nicht länger als 40 Minuten auf ihren Stühlen aushielten, erwies sich ein kurzweiliger Einakter als geeignetes Format.⁷⁶ In der Reflexion über diese gegebenen Umstände der Aufführungssituation nahmen die Ergebnisse meist experimentelle und innovative Formen an.

Auch die Darstellerinnen und Darsteller, die großteils nicht durch eine schauspielerische Ausbildung qualifiziert, sondern aus dem Freundeskreis rekrutiert waren, hatten ein Mitspracherecht, welches sie auch meistens einforderten. Weil die Schauspielerinnen und Schauspieler nicht nur ihre vorgegebenen Rollen spielten, sondern mit ihren individuellen und oft sehr extravaganen Persönlichkeiten zu einem großen Teil die Stücke mitgestalteten, schlägt Bottoms vor, die Ergebnisse „performance pieces“ zu nennen.⁷⁷

Jil Dolan vergleicht die kollektive Arbeitsweise der queeren Community mit der des feministischen Theaters:

„[...] many early lgbtq theatres were collectives, borrowing the anti-capitalist and anti-authoritarian working structures of feminist theatre to displace the director's dominating power over the play's production.“⁷⁸

75 Vgl. ebd., S. 45f.

76 Vgl. ebd., S. 56f.

77 Vgl. ebd., S. 6.

78 Dolan: *Theatre and Sexuality*, S. 3.

3.3.3 Community

Aus der engen kollegialen Zusammenarbeit von Produzierenden und Ausführenden, für dessen Gelingen auch die geografische Nähe eine wichtige Voraussetzung war, ergab sich nicht nur der spezielle Mehrwert, der die Produktionen des Off-Off-Broadway ausmachte, sondern auch ein Netzwerk innerhalb dessen sich neue queere Repräsentationsformen entfalten konnten, oder wie es Shewey formuliert:

„Queer Theatre grew not from scripted plays written in isolation or from the championship of entrepreneurial producers. It grew from communities of people for whom theater was more than a career – it was a way to live.“⁷⁹

Diesen klaren Sinn für eine Community, die Widerstand gegen die ökonomischen Imperative des amerikanischen Mainstream-Kulturbetriebes leistet um einen künstlerischen Freiraum zu sichern, führt Bottoms als weiteren Aspekt an: „Allowing theater artists the freedom truly to speak with their own voices meant creating a context that sidestepped any question of commercial viability.“⁸⁰

Diesem Aspekt soll eine weitere Komponente hinzugefügt werden, denn es ist davon auszugehen, dass es nicht nur ökonomische Imperative waren, gegen die die Community kollektiven Widerstand leistete, sondern in erster Linie *heteronormative* Imperative. Auch Don Shewey vertritt die Ansicht, dass die Vorreiterinnen und Vorreiter eines queeren Theaters von einem gemeinsamen grundlegenden Bedürfnis ausgingen, ein Theater zu machen, das ihrer persönlichen Identität, ihrem Leben, Umfeld und Humor entspricht, ohne sich einer Diktatur des Closets fügen zu müssen:

„In contrast to previous generations of gay artists and artisans who had spent their lives making theater that rarely if ever reflected the dramas of their own lives, they wanted to be the same people at work that they were at home. They wanted to rehabilitate the stereotypes of queers as weak sissies and psychotic bulldykes.“⁸¹

Wie anhand der drei Beispiele beschrieben, waren das Umfunktionieren von Nicht-Theater-Orten wie Kaffeehäusern oder privaten Lofts, das Vermeiden von Aufmerksamkeit und Werbung nach außen und Ankündigungen, die nur verschlüsselt oder über Mundpropaganda kommuniziert wurden, die Strategien um gesicherte Räume

79 Shewey, Don: „Be True to Yearning‘ Notes on the Pioneers of Queer Theater“, in: *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*, Hg. Alisa Solomon/Framji Minwalla, New York: New York Univ. Press 2002, S. 124–134, hier S. 128.

80 Bottoms: *Playing Underground*, S. 3.

81 Shewey: „Be True to Yearning‘ Notes on the Pioneers of Queer Theater“, S. 128.

zu erschließen, auf die das Machtgefüge des Closets keinen Einfluss hatte, weil Außenstehende ferngehalten und die notwendige Geschlossenheit der Gruppe gesichert wurde.

Die Clique des Off-Off-Broadway verstand sich als eine Familie mit einem gemeinsamen Bewusstsein dafür, sich in einer Welt abseits der Gesellschaft zu befinden. William M. Hoffman, der den Beginn seiner Karriere im Caffè Cino beschreibt:

„Most of us [...] were only barely aware that writing about gays was unusual. We lived in a fairly enclosed world, perhaps a theatrical Garden of Eden, and thought little about the outside.“⁸²

Diese Sicherheit innerhalb der Gemeinschaft schuf die Voraussetzung für die unschuldige Selbstverständlichkeit im Umgang mit homosexuellen Themen, expliziter Sexualität oder Stilmitteln aus Elementen der queeren Kultur, ohne Codes und ohne Stereotypen. Ein Theater von queeren Menschen für queere Menschen erlaubte den leidenschaftlichen Sinn für Verspieltheit, mit der sich die Künstlerinnen und Künstler in diesem Rahmen einer Kulturproduktion hingaben, die außerhalb des Off-Off-Broadway absolut inakzeptabel gewesen oder auf Unverständnis gestoßen wären.

82 Hoffman, William M.: *Gay Plays: The First Collection*, New York: Avon Books 1987, S. xxiv; zit. nach Banes, Sally: *Greenwich Village 1963-PB: Avant-garde Performance and the Effervescent Body*, Durham: Duke Univ. Press 2007, S. 49.

4. DAS WERK VON JACK SMITH ALS CHRONOLOGIE

Geboren am 14. November 1932 in Columbus, Ohio, kam Jack Smith 1953 mit Anfang Zwanzig nach New York City um als Fotograf zu arbeiten. Drei Jahre später stand er erstmals für seinen Freund und Experimentalfilmer Ken Jacobs vor der Kamera. Die Rollen in *Saturday Afternoon Blood Sacrifice* (1956), *Little Cobra Dance* (1956), *Little Stabs at Happiness* (1958-61), dem lange Zeit unfertigen *Star Spangled to Death* (1959-2003) und *Death of P'Town* (1961) etablierten ihn als Persönlichkeit in der kreativen Underground-Szene noch bevor er selbst einen Film veröffentlicht hatte. Auch *Blonde Cobra* (1959-62) ist ein Portrait von Smith, das Jacobs aus Filmmaterial von Bob Fleischner editierte.⁸³ Seine exaltierte Erscheinung und die Eigenarten seiner Selbstinszenierung faszinierten und inspirierten Künstlerkolleginnen und -kollegen. In der produktivsten Dekade der Underground-Film-Bewegung, widmete sich Smith als einer der gefragtesten Schauspieler vielen Projekten.⁸⁴ Smith scharte schnell eine Entourage an originellen Gleichgesinnten um sich, deren Star-Potential er nutzen wollte und sie in der Folge zum Material seiner Fotografien, Filme und Theaterstücke machte.

4.1 JACK SMITH ALS FILMEMACHER (1959-64)

4.1.1 Die filmischen Anfänge

Smith drehte das Bildmaterial seines ersten veröffentlichten Films 1959 mit Ken Jacobs 16mm Bell & Howell Kamera an einer der *Star Spangled to Death* Locations auf einer Schutthalde in Manhattans West Side. *Scotch Tape* ist Jim Hoberman zufolge direkt in der Kamera geschnitten und nach einem Stück Klebeband benannt, das sich im Bildfenster festgesetzt hatte und folglich in der Ecke jedes Kaders zu sehen ist.⁸⁵ Smith verfolgt in einem schummrigen Wechsel von wackeligen Close-Ups und Totalen aus der

83 Hoberman, Jim: *On Jack Smith's Flaming Creatures (and other secret-flix of cinemaroc)*, New York City: Hips Road 2001, S. 125.

84 Smith spielte in Ron Rices *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* (1963) und *Chumulum* (1964), in Dov Lederger's *Eargogh* (1964-65), Gregory Markopolous' *Illiac Passion* (1964-66) und mimte Jack the Ripper in Bill Vehrs *Brotherl* (1966). Andy Warhol portraitierte ihn im verlorenen *Andy Warhol Films Jack Smith Filming 'Normal Love'* (1964), in *50 Fantastics and 50 Personalites* (1963-64), und castete ihn für *Batman Dracula* (1964), den Episodenfilm *Camp* (1965) und *Hedy* (1966).

85 Vgl. Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 79 u. 81.

Vogelperspektive die zwei durch die Trümmer und Kabel des Abrissplatzes tanzenden, turnenden und taumelnde Körper von Ken Jacobs und Jerry Sims.⁸⁶ Nachdem Tony Conrad den Film drei Jahre später mit einer nach Smiths Anleitung passend zum Material geschnittenen Version von Peter Duchinis *Rumba Carinhoso* komplettiert hatte, wurde er 1962 von der Film-Makers' Cooperative veröffentlicht.⁸⁷

Die stummen schwarz-weiß Aufnahmen von zwei vor einem flimmernden Fernseher auf- und abspringenden Männern in fließenden Kleidern (Jerry Sims und Bob Fleischner) entstehen ebenfalls noch 1959. Als Film mit dem Titel *Overstimulated* sind sie allerdings erst 1963 erschienen, als Jonas Mekas nach dem Erfolg von *Flaming Creatures* die Finanzierung der Kopiererstellung übernommen hatte.⁸⁸

4.1.2 *Flaming Creatures*

Smiths Opus Magnus *Flaming Creatures* wurde im Sommer 1962 über acht aufeinanderfolgende Wochenenden am Dach des Windsor Theaters auf ausrangiertem Filmmaterial aufgenommen.⁸⁹ Für die Besetzung machte Smith die außergewöhnlichsten Persönlichkeiten aus dem Freundeskreis zu seinen Performern und zum Hauptgegenstand des Films. Im Vorspann sind einige dieser neuen „Stars“ gelistet, die Smith als *Creatures* bezeichnete: die Drag Queen Francis Francine als sie selbst, Sheila Bick als Delicious Dolores, Joel Markman als Our Lady of the Docks, Arnold Rockwood als Arnold, Judith Malina als The Fascinating Women, Marian Zazeela als Maria Zazeela und Dolores Flores (besser bekannt als Drag-Performer Mario Montez) als The Spanish Girl.⁹⁰ Das Ergebnis der Dreharbeiten sind ausgebleichte schwarz-weiß Bilder dieser Frauen und Männer in exotischem Drag, die sich auf einer ausgelassenen Party einer Orgie hingeben. Die einzelnen Szenen sind von orientalischen Klängen, Pop-Musik und alten Film-Soundtracks begleitet und nur lose aneinandergereiht, ohne einer traditionellen narrativen Kontinuität zu gehorchen. Die einzelnen Handlungsteile spielen vor gemalten Kulissen und orientalischen Vasen, die einen Innenraum evozieren. Sie werden ständig von zwischengeschnittenen Close-Ups auf Körperteile – eine weibliche Brust, ein Penis,

86 Oder mit den Worten Stefan Brechts: „For 3 minutes or so various faggots cavort in a dense, three-dimensional lattice of curving, namely bent and twisted steel girders, [...] but the shaking hand-held camera's erring has created a ballet.“, Brecht, *Queer Theatre*, S. 23f.

87 Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 81f.

88 Vgl. ebd., S. 83.

89 Vgl. ebd., S. 25.

90 Vgl. ebd., S. 9.

gespitzte Lippen, behaarte Achselhöhlen – oder Tableaux Vivants von ineinander verschlungenen Körpern unterbrochen.

Nach einer langatmigen Eröffnungssequenz, in der sich die Creatures vor kunstvoll gekritzelten Credits präsentieren während der Soundtrack von *Ali Baba and the Forty Thieves* ertönt,⁹¹ erscheint Francis Francine. Sie trägt einen Turban zu einem weißen langen Kleid, riecht verzaubert an einer weißen Lilie und beginnt in der nächsten Einstellung mit Sheila Bick alias Dolores, in einem schwarzen Trägerkleid und mit Schlapphut, zu flirteten. Hinter flatternden Fächern werfen sie sich Küsse und verstohlene Blicke zu. In den Überkopfaufnahmen der nächsten Szene konzentrieren sich verschiedenen Creatures auf das Auftragen von Lippenstift. Dazu ist das Voice-Over einer nachgespielten Lippenstift Werbung zu hören, die von Smiths Stimme unterbrochen wird: „Is there a lipstick that doesn't come off when you suck cocks?“⁹²

Auf eine wilde Verfolgungsjagd folgt eine Vergewaltigungs Sequenz: Delicious Dolores ist zu Boden geworfen und schreit auf, als eine ihrer Brüste aus dem Kleid hüpfen und eine Horde Creatures über sie herfallen. Im Hintergrund ertönt kakophonisches Kreischen mit lautem Donnerrollen und die Erde beginnt zu beben. Dolores strampelt und ein maskierter Mann gleitet langsam nach unten zwischen ihre Beine. Die Kamera wackelt genauso wie die von der Decke baumelnde Laterne und wird immer mehr Teil der ineinander verflochtenen Körperteile bis abrupte Stille die Orgie beendet und sich nichts mehr bewegt. Das Opfer rappelt sich auf die Beine und beginnt einen sinnlichen Tanz mit der lächelnden Fascinating Woman, der zu einem Kuss führt. Our Lady of the Docks erhebt sich aus einem Sarg. Der Transvestiten-Vampir mit blonden Marilyn-Monroe-Locken und Lilien in den Händen trinkt ein bisschen von den Hälsen der scheinbar toten Gestalten und der Film endet mit einem feurigen Flamenco-Solo des Spanish Girls und einer ausgedehnten Serie von Tanznummern der Auferstandenen.⁹³

91 Vgl. ebd., S. 11.

92 *Flaming Creatures*, Regie: Jack Smith, US 1962-63, www.ubu.com/film/smith-jack_flaming.html, Zugriff: 29.01.2015, 7'55".

93 Vgl. ebd.

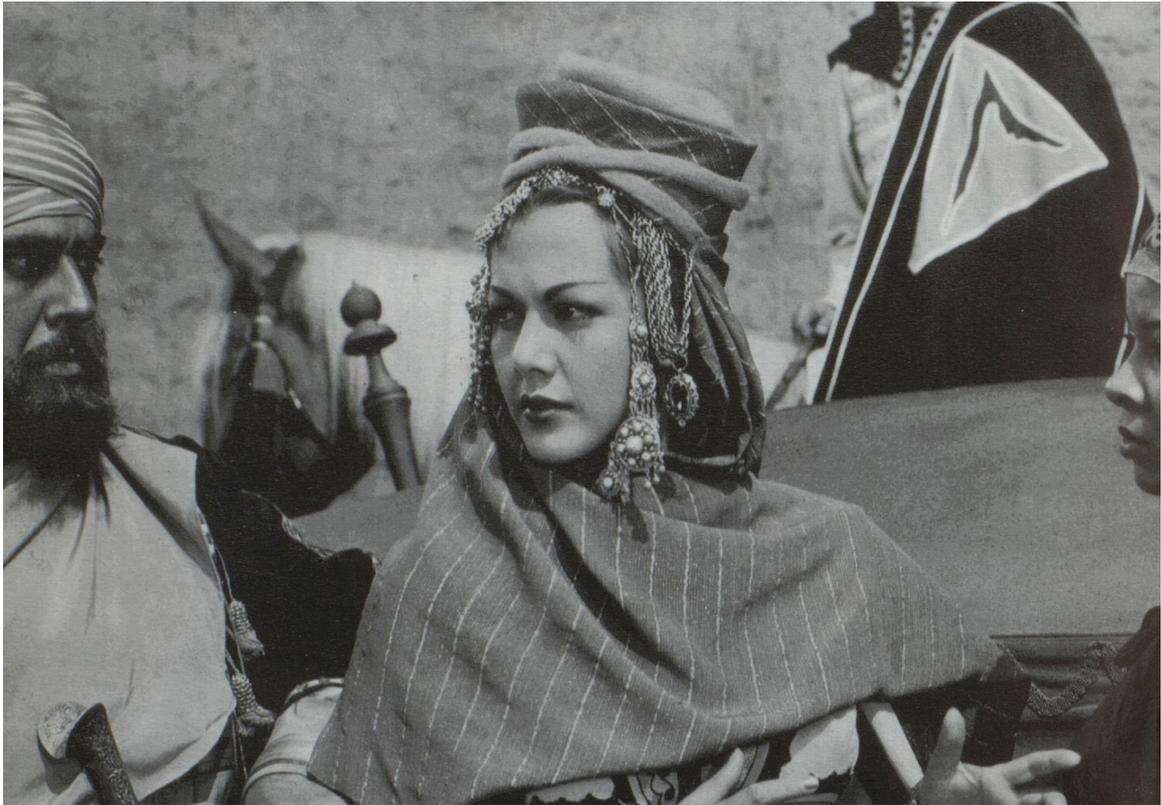


Abb. 1: Maria Montez in *Ali Baba and the Forty Thieves* (Arthur Lubin 1944).



Abb. 2: Smith in *The Secret of Rented Island* (1977).

Smiths Ikonografie, die er mit *Flaming Creatures* etablierte und auf die er – egal in welchem Medium – immer wieder zurückgreifen wird, baut auf Versatzstücken aus Hollywood-Filmen und besonders auf seiner Muse Maria Montez. Er vergötterte den Glamour der schlechten Schauspielerin und Star von 40er-Jahre-Schinken wie *Ali Baba and the Forty Thieves* (Arthur Lubin, 1944), *Cobra Woman* (Robert Siodmak, 1944) und *Arabian Nights* (John Rawlins, 1942). Er widmete ihr Texte, entwickelte ein spezielles Vokabular in Anlehnung an ihr Leben und ihre Rollen, suchte ihre besondere Ausstrahlung in seinen Darstellern und bemühte sich, die exotischen Fantasiewelten ihrer Filme in Charakteren, Set-Designs und Kostümen nachzuempfinden (siehe Abb. 1 u. 2).

Flaming Creatures und Smiths inhaltliche sowie formale Überlegungen, die er in seinen beiden Aufsätzen „The Perfect Film Appositeness of Maria Montez“ und „Belated Appreciation of V.S.“ für das *Film Culture* Magazin weiter ausführte, fanden innerhalb der Szene großen Anklang. Nur kurze Zeit nach den ersten Vorführungen wurde der Film 1964 jedoch im Zuge einer Polizei-Razzia während eines Screenings beschlagnahmt und Gegenstand eines jahrelangen Gerichtsprozesses, der in seiner Zensur endete. Die Rezeption seiner aufsehenerregende Ästhetik und die Umstände des Skandals sollen im weiteren Verlauf der Arbeit in einem eigenen Kapitel untersucht werden.

4.1.3 Normal Love

Vom anfänglichen Erfolg von *Flaming Creatures* angeregt, begann Smith mit der Unterstützung von Jonas Mekas gleich an seinem zweiten Langfilm zu arbeiten, der die visuelle Opulenz des Vorgängers sogar noch übertreffen sollte. Den Großteil von *Normal Love* drehte Smith 1963/64 an Outdoor-Locations, wie den Sumpflandschaften im ländlichen New Jersey mit einem riesigen Cast von *Creatures*. In der pastellfarbenen Gartenidylle tummeln sich nicht nur laszive Gestalten, sondern auch ein Werwolf, eine Mumie, eine Fledermaus und *Cobra Woman* – Charaktere, die direkt aus den Universal-Horror-Produktionen aus Smiths Kindheit entsprungen zu sein scheinen.⁹⁴ Da Smith aufgrund der Aufregung, die um *Flaming Creatures* ausbrach den Schnitt nie zu Ende gebracht hatte, ist die heute vorliegende 135 Minuten Version eher eine Sammlung von Aufnahmen als ein fertig abgeschlossener Film.

94 Vgl. Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 91.

In den Arbeitsnotizen, die Smith für Tony Conrads Soundtrack angelegt hatte, werden sechs Sequenzen erwähnt, die Hoberman folgendermaßen rezitiert: Die rote Eröffnungsszene zeigt eine dickbäuchige schwarze Spinne und ein Interieur mit einer Meerjungfrau in einem Pool voll Milch. Später sitzt sie andächtig vor einem Schrein, der Maria Montez gewidmet ist. Darauf folgt eine Szene, in der The Girl erst vom Watermelon Man verfolgt, und dann auf einer Schaukel geschaukelt wird. In der Action geladenen Sumpfszene blinzelt sie in die Sonne und wird dann von Uncle Pasty durch die Sumpflandschaft gestalkt, während ein schlammverdrecker Werwolf die Meerjungfrau belästigt. Auf die blaue Szene mit komatösen Gestalten in rosafarbenen Roben zwischen klassischen Skulpturen folgt die grüne Szene mit der Mumie und Cobra Woman in waldiger Dunkelheit, die ausschweifende Partyszene auf einer Kuhweide und schließlich die berühmte Kuchenszene, in der halbnackte Cuties auf einer überdimensionalen weiß-pinken Torte tanzen. Schließlich taucht die Pink Fairy aus der Torte auf, und wird beinahe von der Emerald Green Mummy verschleppt. Am Ende von Smiths Chronologie legt das Mongolian Child die anderen mit einem Maschinengewehr um, aber *Normal Love* beinhaltet noch eine zusätzliche Szene, die in Smiths Arbeitsnotizen als Gelbe Sequenz angeführt wird: die Pink Fairy mimt hier ihren Tod inmitten eines Feldes, während Tiny Tim die Ukulele spielend auf einem alten Auto sitzt.⁹⁵

4.2 THEATER-INTERMEZZO: *THE DESTRUCTION OF ATLANTIS* (1965)

Unter Smiths Anhängern waren die Köpfe des Playhouse of the Ridiculous John Vaccaro und Ronald Tavel. Sie versuchten Smiths Strategien eine performative Umsetzung zu geben und sind sich einig, dass ihre gesamte Ästhetik auf ihn zurückgehe. Für Vaccaro war er „the pure artist of our day.“ und „the biggest influence on my life.“⁹⁶ Doch die Freundschaft scheint für beide Seiten fruchtbar gewesen zu sein, immerhin wagte Smith nach dem Rückschlag den er durch die Zensur von *Flaming Creatures* erfahren hatte und während der Skandal seinen weiteren Lauf nahm, mit seinen Seelenverwandten Mitte der Dekade erste Schritte in der alternativen Theaterlandschaft des Off-Off-Broadway. In den Produktionen des Playhouse of the Ridiculous übernahm er verschiedenste Aufgaben,

95 Vgl. ebd., S. 91–94.

96 John Vaccaro zit. in Brecht, *Queer Theatre*, S. 28

entwarf die Kostüme für *The Life of Juanita Castro* (1965) und *The Life of Lady Godiva* (1966)⁹⁷, designte Plakate⁹⁸ und Bühnenbilder und trat ein Jahr später in Charles Ludlams *Big Hotel* als Mr. X auf. Vielleicht waren es diese Abende mit dem Playhouse of the Ridiculous, die Smith dazu inspirierten, sich über sein erstes eigenes Theaterprojekt zu wagen.⁹⁹

Rehearsal For The Destruction Of Atlantis wurde am 7. und 8. November 1965 im Rahmen des „New Cinema Festival“ in der Film-Makers' Cinematheque aufgeführt. Obwohl das von Jonas Mekas organisierte Event eigentlich dem neuen Phänomen des „Expanded Cinema“ gewidmet war, entschied sich Smith eine Theaterperformance zu präsentieren, die nur sehr bedingt Gebrauch von Filmprojektionen machte. Das Skript dazu wurde im Frühling 1966 nachträglich in *Film Culture* veröffentlicht.¹⁰⁰ Die abgedruckte Version mit dem Untertitel *A Dream Weapon Ritual by Jack Smith. Dedicated to Irving Rosenthal*, beginnt mit einem ausgedehnten Voice-Over Monolog, besteht aber sonst nur aus wenigen Dialogzeilen. Den größten Teil des Textes nehmen Regieanweisungen ein, über die Smith den Verlauf der Inszenierung detailreich wiedergibt. Ob die Aufführung tatsächlich auch so stattgefunden hat, wie die Niederschrift impliziert, bleibt fraglich, aber zumindest erlaubt er die Konzeption nachzuvollziehen. Der Auflistung der Figuren ist auch gleich die jeweilige Besetzung beigefügt: John Vaccaro als The Lobster, Mario Montez, Jack Smith und Joel Markman als Dancer, Jeanne Philips in der Rolle der Mehboubeh, Tally Brown und Julie Garfield spielten die Siamese Twins am ersten Abend, Barbara Rubin und Babette Long am zweiten, Franklin Crowley, Mark Safron, Tosh Carillo und Will Gay waren Narcos.¹⁰¹ Die Handlung, die wie eine nur lose verbundene Abfolge von Ereignissen wirkt, wird von Tanzeinlagen, einer Filmprojektion und Tonbandaufnahmen begleitet.¹⁰² Sie spielt laut

97 Smiths Skizze zum Kostüm für die Figur des Earl Leofric ist erhalten und abgedruckt in: Marranca, Bonnie/Gautam Dasgupta (Hg.): *Theatre of the Ridiculous*, überarb. & erw. Aufl., Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press 1998, (Orig. 1979), Abbildungsteil.

98 Das Poster zu „Shower“ und „The Life of Juanita Castro“ siehe ebd.

99 Vgl. Bottoms: *Playing Underground*, S. 230.

100Der Text wurde als Teil von Smiths gesammelten Schriften neu abgedruckt. Vgl. Smith, Jack: „Rehearsal for the Destruction of Atlantis“, in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S. 90-95. (Orig. *Film Culture* 40, Frühling 1966)

101Vgl. ebd., S. 90.

102Vgl. Hoberman, Jim: „The Theatre of Jack Smith“, in: *Theatre of the Ridiculous*, Hg. Bonnie Marranca/Gautam Dasgupta, überarb. & erw. Aufl., Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press 1998, S. 1–18, (Orig. 1979) hier S. 2.

Anmerkung in „Atlantis ... a child's vegetable garden of foreign policy cadavers“¹⁰³, erst im Laufe des Stücks wird klar, dass damit Vietnam gemeint ist. Das Publikum wird mit verbundenen Augen in den Saal geführt und nachdem es von den „usherettes (very tough Lesbians) (in matron uniforms)“¹⁰⁴ kontrolliert wurde, ertönt eine verrückte Stimme über die Lautsprecher. Die Vorhänge öffnen sich und enthüllen die siamesischen Zwillings-Königinnen von Nord- und Südatlantis, die dem Publikum befehlen, ihre Augenbinden abzunehmen und dann beschließen, etwas Marihuana zu rauchen. Die Sklavin Mehboubeh bringt eine Pfeife, aber die Drogenfahnder in Rattenmasken lauern schon im Hintergrund. Eine Prozession von Tänzerinnen und Tänzern in Weiß zieht singend auf die Bühne und ihr Anführer entzündet die Pfeife mit mitgebrachten Streichhölzern. Mehboubeh holt einen Kassettenrekorder und eine Filmprojektion untermalt die nächste Showeinlage der Tänzer. Auf den heftigen Streit der Königinnen um den Arm des Lehnstuhls folgt der dramatische Auftritt eines riesengroßen Lobsters. Als das Vietnam Tonband beginnt, das Smith später als „some newspaper clippings of little-known information on Vietnam“¹⁰⁵ beschreibt, werden die siamesischen Zwillinge, obwohl sie sich mit einer Space Gun zu wehren versuchen, festgenommen, mit einer Kreissäge getrennt und sterben schließlich. Mario Montez tanzt zu *Schwanensee*. Der benebelte Lobster versucht die Körper der Toten mit Salatblättern aus Krepppapier zu bedecken und die Tänzer legen Gemüse nieder. Rauch steigt auf, verdunkelt die Bühne und der Lobster beendet schreiend die Vorstellung: „Put back your blindfolds – then don't – I don't care – get out I don't need you – get out of my dressing room – OUT!“¹⁰⁶

Bottoms sieht in der Handlung von *Rehearsal For The Destruction Of Atlantis* indirekte Anspielungen auf die US Interventionen in Vietnam, vermutet aber, dass es weniger die politische Brisanz, sondern der unmittelbare sinnliche Effekt der Aufführung gewesen sei, der das Publikum am meisten beeindruckt hätte.¹⁰⁷ Die visuelle Kraft der Aufführung wird auch in Mekas Review des Theaterstücks in der *Village Voice* deutlich. Er beschreibt das Bühnengeschehens als „an orgy of costumes, suppressed and open violence, and color.

103Smith: „Rehearsal for the Destruction of Atlantis“, S. 90

104Ebd.

105Jack Smith 1978 im Interview mit Herausgeber Edward Leffingwell, in den Fußnoten zu Smith: „Rehearsal for the Destruction of Atlantis“, S. 95

106Ebd. S. 94.

107Vgl. Bottoms: *Playing Underground*, S. 223.

The centerpiece creation was a huge red lobster, a masterpiece creation of costume and character.¹⁰⁸

4.3 PERFORMATIVER WANDEL: „LIVE FILM“ (1965-69)

Nach der Beschlagnahmung von *Flaming Creatures* änderte Jack Smith die Vorgehensweise, was die Verbreitung seiner Filme anbelangt und zeigte sie, um sie nicht aus der Hand geben zu müssen, nur noch in seinem Beisein. Die Screenings entwickelten sich durch Smiths Anwesenheit zu Vorführungs-Performances, in denen er das Bildmaterial mit spontan ausgewählter Musik aus seiner Schallplattensammlung begleitete, und es schließlich auch in Echtzeit während der Projektion neu zu schneiden begann. Für diese Präsentationsform – Smith nennt sie „Live Film“ – verwendete er Szenen seiner „abgeschlossenen“ Werke, aktuelle Aufnahmen oder Found Footage, die er immer wieder aufs Neue zu einmaligen Arrangements editierte. Ab Mitte der 60er zeigte Smith neues Filmmaterial – sehr zum Bedauern seines Restaurators Jerry Tartaglia – fast ausschließlich in dieser persönlichen und ephemeren Weise als eine Art Expanded Cinema Event oder integrierte es später in seine Theaterinszenierungen.¹⁰⁹

Horror and Fantasy at Midnight ist der Titel eines Live Film Programms, das Smith am 9. und 14. November 1967 im New Cinema Playhouse vorführte. Die auf dem von Smith gestalteten Plakat angekündigten „film clips from the subterranean chambers of Dr. Madman“¹¹⁰ zeigte er in variierenden Kombinationen mit Found Footage zu einem aufgezeichneten Soundtrack des Cineola Orchesters. Dass Smith die Clips an jedem Abend spontan neu arrangierte, lassen die divergierenden Berichte von Jonas Mekas und James Stroller vermuten.¹¹¹

108Jonas Mekas zit. in den Fußnoten zu Smith: „Rehearsal for the Destruction of Atlantis“, S. 94.

109Vgl. Tartaglia, Jerry : „Restoration and Slavery“, in: *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, Hg. Edward Leffingwell/Carole Kismaric/Marvin Heiferman, London: Serpent's Tail 1997, S. 208–211, hier S. 209.

110Am Plakat sind die einzelnen Clips mit Titel versehen: *Reefers of Technicolor Island, Scrubwoman of Atlantis, Ratdroppings of Uranus, Marshgas of Flatulandia, The Flake of Soot* und der bereits etwas ältere Kurzfilm *Overstimulated*. Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 83.

111Vgl. ebd., S. 103f.

No President, der heute als Smith letzter 16 mm Langfilm gehandelt wird und wie auch *Scotch Tape* und *Flaming Creatures*, später in den Essential Cinema Kanon der Anthology Film Archives aufgenommen wurde, ist ebenfalls aus diesem Programm hervorgegangen. Nachdem es im Jänner 1968 für fünf Tage im Tambellini's Black Gate wiederaufgenommen wurde und zu der Version *Kidnapping and Auctioning of Wendell Wilkie by the Love Bandit* zusammengeschmolzen war, bot Nixons Wahl zum Präsidenten im darauffolgenden Jahr Anlass, das Material noch einmal zu bearbeiten. Das Ergebnis ist eine 50-Minuten-Version, die neue Szenen von *Creatures* in glamourösem Drag oder nackt, mit einem Reisebericht über Sumatra, einen Wochenschau-Mittschnitt über Wendell Wilkie und weiteres gefundenes Material zu einer Storyline mit Maria-Montez-Anleihen verknüpft: Der zukünftige Präsidentschaftskandidat Wilkie als Baby wird von einer Krankenschwester besucht, aber dann von Piraten aus seinem Bettchen entführt und am Sklavenmarkt verkauft.¹¹²

Ebenso das Ergebnis einer solchen Vorführung ist das heute in einer restaurierten 35 Minuten Version vorliegende Filmmaterial mit dem Titel *Respectable Creatures*.¹¹³ Ende der 60er entstanden noch weitere Filmszenen¹¹⁴, in denen sich Smith als

112Vgl. ebd., S. 110.

113Hierfür kombinierte Smith Ausschnitte aus *Normal Love* und aktuelle Aufnahmen vom Karneval in Rio, mit Harems-Szenen aus seinem ersten, bereits in den 50ern entstandenen und niemals veröffentlichten Film *Buzzards Over Bagdad*. Vgl. ebd., S. 114f.

114Bei der Vorstellung von *No President* im Elgin Theater 1969 wurde als Vorprogramm die kurze Filmsequenz mit dem Titel *Song for Rent* gezeigt. Smith performt in Drag als eines seiner Alter Egos Rose Courtyard, eine altgediente Entertainerin für die Soldaten. Während sie in einem Holzrollstuhl auf die Bühne seines Lofts geschoben wird, ertönt Kate Smiths Interpretation des Songs *God Bless America*. Mit einer knallroten Perücke, die untere Gesichtshälfte von einer Pappmaché-Maske bedeckt und in einen roten Morgenmantel gekleidet steht Rose schließlich auf um celebrity-like ins (fiktive) Publikum zu winken. Sie versucht die Dinge, die sie in ihren Armen hält fest zu umklammern, aber sowohl das Sammelalbum mit dem darin versteckten Gummihuhn, als auch die herzförmige Pralinenschachtel und die Campbell's Suppendose krachen eines nach dem anderen auf den Boden. Der Film endet mit einem Close-up auf die Träne die aus ihrem glitzernd geschminkten Auge tropft. Vgl. Johnson, Dominic: *Glorious catastrophe: Jack Smith, performance and visual culture*, Manchester: Manchester Univ. Press 2013, S. 46.

Ende der 60er entstand noch eine weitere Filmszene, in der sich Smith als scheinbare Berühmtheit inszeniert, zeigt ihn in einen Overall mit Leopardendruck unter gleissenden Filmlichtern sitzen. Er wird von einer Krankenschwester bewacht und im Hintergrund ist das Interieur seines Apartment zu erkennen. Ein vermeintlicher Fan nähert sich mit einem Portrait seines Stars in der Hand, das in dem Moment von Warhol-Schauspieler Ondine gestohlen wird. Obwohl die Krankenschwester versucht mit einer Peitsche Ordnung zu schaffen, wird Smith mit einem Dolch bedroht, kann sich aber zur Wehr setzen. Erst zehn Jahre später schneidet Smith diese Geschichte mit Teilen des *Mashgas of Flatulandia* Clips aus dem *Horror and Fantasy at Midnight Programm* und Material einer Schubraupe zu dem 30 minütigen Kurzfilm *I Was a Male Yvonne de Carlo*. Vgl. Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures* S. 116f.

scheinbare Berühmtheit inszeniert. Smiths Rolle ist in diesen Aufnahmen, weniger die des Filmemachers, als die des Performers. Johnson schlägt den Begriff „performance-for-camera“ für diese kurzen Clips vor, die vermutlich als Material für die Live Film Programme oder Theaterstücke produziert wurden.¹¹⁵

Im Gegensatz zu Smith selbst, verstand Jonas Mekas das Medium Film offensichtlich nicht als beliebig kombinierbares Bild-Reservoir, sondern als ein definiertes Ganzes mit unveränderbarer Form. Denn als Smith das in Besitz der Anthology Film Archives befindliche Original von *Flaming Creatures* anforderte, um das Material in seinen Live Film Vorführungen verarbeiten zu können, verweigerte Mekas ihm den Zugriff um den Film vor möglichen irreparablen Schäden zu bewahren.¹¹⁶ Aus Enttäuschung und Frustration nicht über seine eigene Kunst verfügen zu können, wird Mekas – den Smith außerdem beschuldigt, für die Beschlagnahmung von *Flaming Creatures* mitverantwortlich zu sein und vom Skandal finanziell profitiert zu haben – endgültig zum ultimativen Bösewicht stilisiert. In der Figur des „Uncle Fishhook“ oder „Uncle Pawnshop“ wird er Zielscheibe seines Hasses und zentraler Antagonist zahlreicher Programme und Performances, in denen Smith diese schwierige Beziehung thematisiert.¹¹⁷

4.4 SHIFT ZUM THEATER: MITTERNÄCHTLICHE INSZENIERUNGEN IM LOFT (1969-71)

Vermutlich nicht ganz von diesem Bruch mit Mekas unbeeinflusst, wandte sich Smith Ende 1969 von der zunehmend institutionalisierten Welt des Underground-Films ab um sich intensiv seinen performativen Live-Formaten zu widmen und zog sich in seine Wohnung in Soho zurück. Seine privaten Räumlichkeiten, die ihm zuvor schon als Studio für Filmaufnahmen gedient hatten, adaptierte für ein provisorisches Bühnen-Setting, nannte sie „The Plaster Foundation of Atlantis“ und gab dort bis zu seiner Delogierung im

¹¹⁵Vgl. Johnson, Dominic: „Jack Smith’s Rehearsals for the Destruction of Atlantis: ‚Exotic‘ Ritual and Apocalyptic Tone“, in: *Contemporary Theatre Review*, 19/2, 2009, 164–180, hier S. 173, www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10486800902765648, Zugriff: 31.01.2015.

¹¹⁶Vgl. Suárez, Juan A.: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, Bloomington: Indiana Univ. Press 1996, S. 199.

¹¹⁷Vgl. ebd., S. 207.

Frühjahr 1971 regelmäßig mitternächtliche Theateraufführungen.¹¹⁸ Berichten zufolge befanden sich meistens nur durchschnittlich ein Dutzend Leute im Publikum.¹¹⁹ Smiths Theater war noch flüchtiger als seine Filmproduktionen, kaum nach außen hin beworben, und die sich von Abend zu Abend verändernden Darbietungen, sind nur spärlich dokumentiert. Einer erhaltenen Kritzelei aus Smiths Nachlass zufolge bestand das Programm der Plaster Foundation aus *Brassieres of Atlantis* von August bis Dezember 1969, *Boiled Lobster* im Jänner 1970, *Miracle of Farblonjet* Frühling 1970, *Withdrawal from Orichid Lagoon* im Sommer und *Claptailism of Palmola* im Herbst 1970, *Gas Station of the Cross* von Jänner bis März 1971 und *10 million BC* im April 1971. (Siehe Abb. 4) Der überschaubare Korpus an Quellen soll in Kapitel 6 ausgewertet werden um den Verlauf der Aufführungen, so weit es möglich ist, nachzuvollziehen und in einem weiteren Schritt einer Analyse zu unterziehen.

4.5 NACH DEM ENDE DER PLASTER FOUNDATION: DIE ÜBEL DES „LANDLORDISM“ (AB 1971)

Nach der Zwangsräumung seines Wohn- und Arbeitsraumes 1971 wird für Smith die ungerechte Machtverteilung des Immobiliensystems zum neuen Politikum. Ihm war das Phänomen, sein Leben lang unerschwingliche Abgaben an ausbeuterische Vermieter zahlen zu müssen, ein unerklärliches Paradox und er sah es als Ursprung allen Übels.¹²⁰ Im Topos des „Landlordism“, der als neues Kernthema viele von Smiths Arbeiten inhaltlich bestimmte, sieht Suárez nicht nur das wortwörtliche Problem, sondern auch ein Gleichnis für die zunehmende Institutionalisierung des Underground. So meint „Landlordism“ im übertragenen Sinn das kapitalistische Kunstestablishment mit seinem prominentesten Vertreter „Uncle Fishhook“ alias Jonas Mekas, und die Metaphern „the rented world“, „rented island“ und „lucky landlord paradise“ den Underground, über den es zu verfügen glaubt.¹²¹

118Vgl. Hoberman: „The Theatre of Jack Smith“, S. 4.

119Vgl. Taubin, Amy: „Einige fragliche Erinnerungen an die Performances von Jack Smith“, in: *Live Flim! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World*, Hg. Stefanie Schulte Strathaus, /Susanne Sachsse/Marc Siegel, Berlin: Arsenal – Institut für Film und Videokunst 2009, S. 15-17, hier S. 16.

120Vgl. Brecht: *Queer Theatre*, S. 18.

121Vgl. Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. 207f.

4.5.1 Performances in Deutschland (1974 und 1977)

Smiths erste internationale Auftritte fanden im Kontext von Kunstinstitutionen statt und waren somit für Kritik an ebendiesen prädestiniert. 1974 wurde er nach Deutschland eingeladen, um im Rahmen des Programms *Kunst bleibe Kunst* zu performen, einer Reihe zur Ausstellung *Projekt '74: Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre* in der Kunsthalle Köln. Smith entschied sich für eine Intervention im öffentlichen Raum des Kölner Zoos. Birgit Hein hielt die Aktion filmisch fest und verarbeitete sie zu einem 10 minütigen Beitrag für den WDR. Die Fotos, die Gwen Thomas während der Performance machte, arrangierte Smith zu dem Comic Strip *Fear Ritual of Shark Museum* für die Dezemberausgabe des *Avalanche* Magazins.¹²²

Heins Film zeigt Smith zu Beginn der Performance in einem langen weißen Umhang und mit aufwendigem Feder-Kopfschmuck an einem kleinen Tischchen am Teich des Zoos sitzen. Ziemlich schief stimmt er die ersten Zeilen des 30er Jahre Popsongs *I'm going to Sit Right Down and Write Myself a Letter* an und schreibt Checks. Im nächsten Teil wandert er als Postbote Ronald de Carlo mit Hawaiihemd und Safarihut zwischen den Gehegen, verteilt Broschüren des Kunstfestivals an die Zootiere, treibt Mietchecks von ihnen ein und lamentiert über die Übel des „Landlordism“ und vergleicht es mit der Art und Weise, wie Museen den Geist der Kunst zerstören: „Art should be free. Everything should be free, and it could begin with art“.¹²³

1977 wurde Smith erneut nach Köln eingeladen, diesmal um bei der *Art Cologne* eine Aufführung zu geben. Er nützte die Gelegenheit wieder, um das Kunstsystem mit Formen der Ausbeutung in Verbindung zu bringen. In einer Koje präsentierte Smith auf der Kunstmesse das Stück *Irrational Landlordism of Bhagdad, a.k.a. Material Landlordism of Bagdad, a.k.a. The Secret of the Brassiere Factory*. Smith spielte unter anderem einen Arbeiter in einer Fabrik die BHs produzierten. Edward Leffingwell schreibt in einer Fußnote zu Smiths Text *Capitalism of Lotusland*, der als eine Art Manifesto 1978 im *LAICA Journal* abgedruckt wurde, dass dieser ursprünglich als aufgenommenes Voice-Over in *Irrational Landlordism of Baghdad* eingespielt wurde. Smiths Abhandlung über

122Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 79f.

123Jack Smith zit. nach ebd. S. 80

den Zweck und die Sinnhaftigkeit von Kunst solle eine Szene begleitet haben, in der eine Frau unter dem wachsamen Blick der Vorarbeiterin den Fußboden der Fabrik schrubbt.¹²⁴

4.5.2 Slide-Shows

Schon nach der Zwangsräumung seines Lofts in der Greene Street 1971, war Smith in ein Kellerstudio in der Mercer Street gezogen. Der neue Raum war viel zu klein und er konnte ihn nicht mehr wie die Plaster Foundation als Aufführungsort benutzen. Da er zu diesem Zeitpunkt weder eine Bühne, noch Geld für das sehr teure 16mm Filmmaterial und die Entwicklung hatte, griff er verstärkt auf seinen umfangreichen fotografischen Output zurück und kombinierte 35mm Dias zu narrativen Slide-Shows. Ein besonderer Vorteil der Slides, welche er seit den frühen 60ern an Filmsets oder Reisen aufgenommen und schon teilweise für Projektionen in den Loft Performances verwendet hatte, war, dass wie beim Live Film ihre Abfolge spontan verändert und mit performativen Elementen erweitert werden konnte. Die Side-Shows waren somit ebenfalls eine flexible Präsentationsvariante, die nicht an einen bestimmten Ort gebunden, oder von anderen Schauspielern abhängig war und wie auch schon die Live Films auf einem Konzept der Fragmentierung beruhten. Juan A. Suárez bewertet das in seiner Analyse als eine Maßnahme Smiths auf formaler Ebene, um sich der kommerziellen Verwertbarkeit durch den „Landlordism“ zu entziehen.¹²⁵

¹²⁴Vgl. Smith, Jack: „Capitalism of Lotusland“, in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S. 11–12, hier S. 12.

¹²⁵Vgl. Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. 208.

Sein Repertoire an Slides führte Smith über die Jahre mit unterschiedlichsten Titeln vor: *Travelogue of Atlantis* (1972, Brassiere Museum Theatre), *Sharkbait of Atlantis* (1972 Jane Street Theatre)¹²⁶, *Sacred Landlordism of Lucky Paradise* (1973, Onnasch Gallery), *The Horror of the Rented World* (Halloween 1975, Collective for Living Cinema), *How Can Uncle Fishhook Have A Free Bicentennial Zombie Underground* (1967, Artists Space).¹²⁷ Smith erklärt seine Strategie 1978 in einem Interview mit Sylvère Lotringer:

„That slide show is just the same mass of slides: I've been showing it for years. Every once in a while I have a new shooting session and add a new scene to it. Nobody has ever complained. It's always, you know, completely interesting.“¹²⁸

4.5.3 Hörspieltheater: *The Secret Of Rented Island* und *I Was a Mekas Collaborator*

Weil Smith außerhalb des kulturellen Kommerz arbeiten wollte, bemühte er sich in den 1970ern weiterhin, geeignete Venues für neue Theaterprojekte zu finden. Die Intimität des Collation Center schien Smiths Vorstellungen entsprochen zu haben und er präsentierte in diesem Loft in Manhattans Financial District, das für den Zeitraum von drei Jahren von den Künstlern Jack A. Krueger und Paula Barr als Büro und Gemeinschaftsatelier betrieben wurde,¹²⁹ sein nächstes Stück *The Secret Of Rented Island*. Die dort eingerichtete Bühnenfläche bespielte Smith zwischen seinen beiden Deutschland-Trips von ungefähr Anfang November 1976 bis Neujahr, und laut einem Inserat, das unter den religiösen Anzeigen in der *Village Voice* geschaltet war, jeden Mittwoch bis Sonntag um 8 Uhr 30.¹³⁰ *The Secret Of Rented Island* ist eine Adaption von Ibsens *Gespenster* (1888) mit erwähnenswerter Besetzung: Smith selbst interpretierte die Figur des Oswald, jedoch nicht als gescheiterter Künstler, wie im Originaltext, sondern als Schauspieler, der sich seinen Text nicht merken kann.¹³¹ Als Stefan Brecht das Stück zum ersten Mal mit etwa acht weiteren Anwesenden sah, wurde Oswalds Mutter Mrs. Alving von Professor und Kritiker Ron Argelander in Drag gespielt, der die ganze Aufführung lang mit einer das Gesicht bedeckenden Perücke in einem Einkaufswagen saß. Ihre Zofe Regina ist ein

126Vgl. Rowe, Carel: *The Baudelairean Cinema: A Trend Within the American Avant-garde*, Ann Arbor: UMI Research Press 1982, S. xiii.

127Vgl. Leffingwell, Edward/Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hg): *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, London: Serpent's Tail 1997, S. 260.

128Smith, Jack: „Uncle Fishhook and the Sacred Baby Poo Poo of Art“ in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S.107-121, hier S. 121, (Orig. Interview von Sylvère Lotringer, *Semiotext(e)*, 3/2, 1978)

129Krueger, Jack A.: *Biography*, jkrueger.sdf-us.org/src/jakbio.pdf, Zugriff: 19.11.2014

130Die Anzeige ist abgedruckt in Brecht: *Queer Theatre*, S. 157.

131Vgl. Hoberman: „The Theatre of Jack Smith“, S. 8.

großes ausgestopftes Plüsch-Nilpferd, die männlichen Nebenfiguren Engstrand und Pastor Manders ein Paar Spielzeugaffen auf fahrbaren Untersätzen. Mrs. Alving wurde bei Bedarf von einem Puppenspieler bewegt und ein Mädchen im orientalischen Outfit steuerte die anderen. Der bearbeitete Dialog war vorab von Smith mit verstellten Stimmen und in seinem typischen Vokabular auf Tonband aufgenommen worden, nur Oswalds Part las oder improvisierte er live vom Skript.¹³² Smith wechselte mehrmals seine Kleidung, die meiste Zeit trug er eine Art Scheichkostüm mit Anzug und Kopftuch und agierte den Großteil der Aufführung auf einer grünen Chaise Longue, die in der Mitte der Bühne vor einer Art fernöstlichen Torbogen stand.¹³³ (siehe Abb. 2)

Als Brecht das Stück am darauffolgenden Wochenende wieder besuchte, war Argelander als Mrs. Alving durch einen schwarz-weißen Damenstiefel ersetzt worden, der im Hintergrund auf einem Tischchen stand.¹³⁴ In der dritten Woche bestritt Smith die Aufführung schließlich alleine mit einer Bühnentechnikerin.¹³⁵ Das Stück, das bei den ersten Aufführungen eineinhalb bis zwei Stunden dauerte, war am dritten Wochenende bereits drei Stunden lang, und dürfte sich am letzten Abend im Jänner fünfeinhalb Stunden hingezogen haben.¹³⁶ Smith hatte für diese Stück die Vorgehensweise der Live

132Brecht berichtet, dass die meiste Zeit zusätzlich eine große Frau auf der Bühne war, die mit einer Leiter versuchte, einen bronzefarbenen Kronleuchter aufzuhängen.

Smith siebe zwischenzeitig Glitzer aus einem Häufchen Staub, den zuvor in einer langen Eingangssequenz eine der Assistentinnen zusammengekehrt hatte. Smith verlor immer wieder den Faden, fragte nach seinem Text, obwohl er das Skript in der Hand hielt, wechselte aus seiner Rolle in die des Regisseurs, dirigierte die Technik und scheuchte seine Crew, die nichts richtig zu machen schien, auf der Bühne herum. Die letzte Szene, in der im Original Oswald seiner Mutter seine Syphilis-Erkrankung beichtet und sie bittet ihn mit Morphinum von seinem Leiden zu erlösen, war auch in Smiths Inszenierung dramatisch umgesetzt. Smith trägt eine glänzende Totenkopfmaske und hustet den Glitzer aus, den Mrs. Alving abschließend in einer abscheulichen Schweinsmaske und mittlerweile in ihrem Wagen stehend, über die Bühne verteilt. Vom Plattenspieler tönten kitschige Melodien und Soundeffekte, die Sturm und Regen nachahmten. Vgl. Brecht, *Queer Theatre*, S. 158-161.

133Das Bühnenbild, so wie Brecht es mit Hilfe einer extra angefertigten Skizze beschreibt deckt sich großteils mit der Szenerie, die in den erhaltenen Fotos zu sehen, wenn auch manche Details – weil sie vermutlich von unterschiedlichen Abenden stammen – variieren. Die Bühne war in weiches grünes und pinkes Licht getaucht. Die Rückwand wurde von einer Holzplatte verblendet, in die die geschwungene Form eines fernöstlichen Torbogens geschnitten war. Dieser war ebenso wie die Flächen links und rechts der Bühne mit hellgrünen, elegant drapierten Stoffbahnen verhängen. Ganz rechts neben der Tür für die Auf- und Abgänge stand ein Plattenspieler, ganz hinten ein aufgestellter Koffer und eine eingetopfte Plastikpalme. Eine arabische Laterne baumelte von der Decke und leicht links im Zentrum die grüne Chaise Longue und ein kleiner Tisch mit Kaffeemaschine, deren Gebräu während der Vorführung auch ans Publikum gereicht wurde. Vgl. Brecht, *Queer Theatre*, S. 161f.; ein Foto zum Vergleich siehe Johnson, *Glorious cathastrophe*, S. 10.

134Vgl. Brecht: *Queer Theatre*, S. 161.

135Nur Eva Pietkiewicz unterstützte Smith beim Ticketverkauf und kümmerte sich hinter dem Vorhang um die Technik. Aber sowohl sie, als auch zwei ihrer Bekannten die als Backstage-Crew rekrutiert wurden, mussten immer wieder auf die Bühne um dem etwas überforderten Smith unter die Arme zu greifen. Vgl. ebd., S. 171.

136Vgl. ebd., S. 175.

Films und Slide-Shows auf die auditive Ebene übertragen, was ihm ein hohes Ausmaß an Spontanität und Unabhängigkeit erlaubte. Brecht erwähnt, dass Smith mit dem Gedanken spielte, das Stück in eine Slide-Show zu verwandeln um ganz ohne fremde Hilfe auszukommen.¹³⁷

Smith bekam für *The Secret of Rented Island* etwas mehr mediale Aufmerksamkeit als für seine bisherigen Theaterproduktionen. Beide Rezensenten – Gerald Rabkin von *Soho Weekly News* und Dan Isaac von der *Village Voice* – hielten das Stück für eine gelungene Interpretation von Henrik Ibsens Klassiker.¹³⁸

Seine nächste Inszenierung *I Was a Mekas Collaborator. The Horror of Uncle Fishhook's Safe, a Jungle Jack Radio Adventure* lief für ein paar Wochen im Frühling 1978. Hoberman sah das Stück, in dem Smith erneut Tonbandaufnahmen einsetzte und sein problematisches Verhältnis zu Jonas Mekas thematisierte an zwei Abenden, der Ablauf war aber jeweils völlig unterschiedlich. Einmal blieb Smith über die ganze Dauer für das Publikum unsichtbar. Während das von ihm vorab mit dem Pseudonym Jungle Jack aufgenommene „Radio Adventure“ über die Abenteuer des Sinbad Glick, der von President Roosevelt nach Rented Island auf Geheimmission geschickt wird, eingespielt wurde, bewegte sich eine verschleierte Frau in einem exotischen Tanz über das Set. Beim zweiten Mal verschwand die Tänzerin schon früher, und Smith platzierte sich in einen Rollstuhl neben einem alten Radio auf der Bühne und begann das Hörspiel mit verschiedenen anderen Aufnahmen, zum Beispiel einem Audio-Mitschnitt von seiner *Gespenster*-Bearbeitung zu mischen und die wilden Sprünge zwischen unterschiedlichen Zeit- und Bedeutungsebenen in rhetorischem Beiseite zu kommentieren.¹³⁹

4.5.4 Das Spätwerk

Gegen Ende der 70er Jahre entstanden wieder Filmsequenzen mit Smith in der Hauptrolle, deren restaurierte Überbleibsel heute meist als Kurzfilme gezeigt werden, aber vermutlich hauptsächlich dafür gedacht waren sie in Theateraufführungen zu verwerten. Die Super-8 Rolle *Putting Litter in Pool* (1977) zeigt Smith bei einer Performance in der National Mall,¹⁴⁰ in *Wino* (1979) interagiert Smith als obdachloser

137Vgl. ebd.

138Vgl. Hoberman: „The Theatre of Jack Smith“, S. 8f.

139Vgl. ebd., S. 10.

140Vgl. Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 120.

Alkoholiker mit Passanten und in *Hot Air Specialist* (1983) ist er in einem roten Drag Outfit als sein Alter-Ego Rose Courtyard in einer exzessiven Verführungsszene mit einem Stricher zu sehen.¹⁴¹

Egal in welchem Medium Smith sich in seiner letzten Dekade ausdrückte, über seinen exotischen Geschichten und Charakteren schwebten die immer selben zentralen Themen, die ihn seit dem Skandal um *Flaming Creatures* beschäftigten. In ständig neuen Varianten bearbeitete er die Fantasiewelten Maria Montez', seinen Hass auf das kapitalistische System des „Landlordism“, seinen Konflikt mit Jonas Mekas als Stellvertreter für das ausbeuterische Kunstestablishment und die Metaphern, die er um diese gespannt hatte. Auch die Titel seiner Slide-Shows, Theaterstücke und Film-Clips sind ewig lange Neukombinationen jenes Vokabulars, das er im Laufe seines Schaffens etabliert hatte. Ab den Werken der 80er-Jahre ist es besonders kompliziert, diese zuzuordnen und die einzelnen Arbeiten auseinander zu halten. Zu diesem Zeitpunkt bekam Smiths Karriere einen neuen Aufwind und er fabriziert bis zu seinem Tod an den Folgen von AIDS im September 1989 einen noch sehr umfangreichen künstlerischen Output. Er wurde eingeladen, auf Kunstfestivals aufzutreten und seine Filme und Slide-Shows an Kunstunis zu zeigen. Außerdem bot die Ende der 1970er entstehende Undergroundszene des Punk und No Wave, die wegen der zunehmenden Gentrifizierung Manhattans ihre künstlerische Aktivitäten in neue Club Performance Spaces im East Village verlegten, einen geeigneten Kontext, in dem er seine Theaterarbeiten präsentieren konnte.¹⁴² Er brachte sich auch in einige neue und interessante Film-Projekte dieser Szene als Schauspieler ein.¹⁴³

Zur langen Liste seines Spätwerks gehören: *Landlordism of the Word* (1980), in dem er als Sinbad Glick im Programm des experimentellen Kunstfestivals Time Square Show auftrat; die Slide-Shows *Penguin Rustling Out by the Old Archives* im Club 57 und *Art Crust on Crab Lagoon* im Artists Space, (beide 1981);¹⁴⁴ *Penguin Panic in the Rented Desert* (1981), eine Theaterperformance im Eleventh Hour in Boston, mit Smith in der

141Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 123.

142Vgl. Sanders, Jay: „Love is an Object“, in: *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama: Manhattan, 1970-1980*, Hg. Jay Sanders/Jim Hoberman, New York: Whitney Museum of American Art 2013, S. 27–41, hier S. 39.

143Vgl. Sargeant, Jack: *Deathtripping: The Extreme Underground: Underground Trash Cinema*, überarb. Aufl., o.O.: Soft Skull Press 2008, S. 9.

144Vgl. Leffingwell/Kismaric/Heiferman (Hg): *Jack Smith – Flaming Creature*, S. 261.

Rolle des Sinbad Glick und Kathe Izzo, der Bewohnerin und Betreiberin des Lofts, als Secretary;¹⁴⁵ *What's Underground About Marshmallows* (1981), ein auf der Bühne performter Monolog mit Traumsequenz über Smith Feindschaft zu Jonas Mekas;¹⁴⁶ die Stücke *I was a Male Yvonne De Carlo for the Lucky Landlord Underground*, *Museum of Exotic Aquatics* und *Impacted Croissants of Outer Space. Unexotic Aftermath of Nuclear Hollow-Crust*, Pyramid Club (beide 1982);¹⁴⁷ *I Danced with a Penguin* (1983), Smith Beitrag zu einem Performancefestival im Kampnagel Hamburg;¹⁴⁸ *Clash of the Brassiere Goddesses* (1984), eine Theateraufführung mit Ronald Tavel, Pyramid Club; *Brassieres of Uranus* (1984), ein Stück im Rahmen des Forbidden Films Festivals Toronto, in dem Smith mit örtlichen Künstlerinnen und Künstlern BHs aus Blumentöpfen bastelte, anstatt, wie von allen erwartet *Flaming Creatures* vorzuführen;¹⁴⁹ *Death of a Penguin* (1985) eine Slide-Show im Millenium und *3 Oily Tuesdays with Jack Smith* (1987) im Limob Café.¹⁵⁰

145Der Text des Stückes wurde von einer Tonbandaufnahme für Smiths gesammelte Schriften transkribiert.

Vgl. Smith, Jack: „Penguin Panic in the Rented Desert“, in: J. Hoberman, Edward Leffingwell (Hg.): *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York 1997, S. 123–135.

146Eine Tonbandaufnahme von *What's Underground About Marshmallows*, die ebenfalls transkribiert vorliegt, ist die Grundlage für Ron Vawters gleichnamigen Reenactment, das den zweiten Teil seiner Performance *Roy Cohn/Jack Smith* (The Kitchen, 1993) bildet. Jack Smith: *What's Underground About Marshmallows?*, in: J. Hoberman, Edward Leffingwell (Hg.): *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York 1997, S. 137–143.

147Vgl. Leffingwell/Kismaric/Heiferman (Hg): *Jack Smith – Flaming Creature*, S. 261.

148Vgl. Schulte Strathaus, Stefanie/Susanne Sachsse/Marc Siegel (Hg.): *Live Flim! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World*, Berlin: Arsenal – Institut für Film und Videokunst 2009, S. 103.

149Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 70.

150Vgl. Leffingwell/Kismaric/Heiferman (Hg): *Jack Smith – Flaming Creature*, S. 261.

5. DER SKANDAL UM *FLAMING CREATURES*: KOLLIDIERENDE LESEWEISEN

5.1 DIE QUEERE LESEWEISE DER COMMUNITY

Flaming Creatures wurde nach seiner Fertigstellung in den ersten Monaten 1963 auf Partys und Zusammentreffen von Smiths Freunden und Bekannten gezeigt und mit Gelächter und Begeisterung aufgenommen.¹⁵¹ Smith lieferte eine ausgelassene und zugleich radikale Darstellung einer offenen und transgressiven Sexualität, die sich jeder Kategorisierung verweigert und damit den jeweils unterschiedlichen subjektiven Begehren seines queeren Publikums zu entsprechen schien.

Die Low-Budget Materialität, das vom Soundtrack evozierte Setting im fernen Orient, die trashige Künstlichkeit des Drags, die Persönlichkeiten der Creatures und die Referenzen an einen längst vergangen Hollywood-Glamour, etablierten eine einzigartige Ästhetik, der es gelingen konnte, auf völlig neue Art und Weise die gemeinsamen Interessen und den Geschmack der Community zu formulieren.¹⁵²

Speziell die Aneignung massenkultureller Versatzstücke aus den Hollywoodfilmen der 30er und 40er interpretiert Juan A. Suárez als ein fruchtbares Mittel für die Artikulation von queeren Phantasien. Er argumentiert, dass veraltete Produkte der Kulturindustrie besonders empfänglich dafür sind, von Subkulturen mit neuer Bedeutung aufgeladen zu werden, weil sie ein utopisches Potential und ein Versprechen auf eine andere Welt enthalten, das zeitgemäßen Artefakten fehlt. Mit dem Rausfallen aus der Zirkulation des Mainstreams verlieren sie jeden Aspekt von Natürlichkeit und Normalität, und dienen den instabilen sexuellen Identitäten, die seitens der heteronormativen Gesellschaft als ebenso

¹⁵¹Diese Reaktion des Publikums bestätigen einige Aussagen, zum Beispiel von Jack Smith selbst, siehe Kap. 5.3 in dieser Arbeit S. 59.

¹⁵²Einer von Smiths größten Bewunderern dieser Zeit war Andy Warhol. Johnson weist darauf hin, dass vor allem Warhols Superstar-Konzept und die Idee ihre außergewöhnlichen Persönlichkeiten als Material seiner Filme zu benutzen, von Smiths künstlerischem Umgang mit seinen Creatures vorbereitet wurde. Er zitiert außerdem ein Interview, in dem Warhol auf die Frage, welchen Filmemacher er am meisten bewundere, antwortete: „Jaaaacck Smiiiiitth ... When I was little, I always ... thought he was my best director ... I mean, just the only person I would ever try to copy ... and now since I'm grown up, I just think he makes the best movies.“. Ehrenstein, David: „An interview with Andy Warhol“, in: *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, Hg. Kenneth Goldsmith, New York: Da Capo Press 2004, S. 63–70, hier S. 66f; zit. nach Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 64.

unnatürlich und abnormal markiert werden, als korrelierende Bilder.¹⁵³ Aus der Mode gekommene Massenkultur erscheint in einer queeren Neubewertung als „eine Oberfläche zum Einschreiben und Inszenieren ‚abweichendes‘ Begehrens und ‚abweichender‘ Formen von Subjektivität.“¹⁵⁴

Im Falle von *Flaming Creatures*, der sich aus vielen solcher Verweise auf die Fantasiewelten des alten Hollywoods zusammensetzt, sieht Suárez zusätzlich in den Rollen der Creatures ein Konzept von Queerness repräsentiert, das Identität als instabil und fragmentarisch begreift:

„Eine solche Vielzahl an Verweisen macht deutlich, dass Smiths Charaktere vielschichtige Konstruktionen sind, deren Identitäten Assemblagen von vorgefertigten, gefundenen Identitäten darstellen, die sich in ihre Körper eingeschrieben haben. Dadurch werden sie in der Tat queere Körper.“¹⁵⁵

Da das Funktionieren dieser Hollywood-Bezüge von geteiltem Wissen und einer Form von Austausch und Sprechen über diese abhängig ist, misst Marc Siegel dem transformativen Gebrauch von Hollywood, den er „Klatsch“ nennt, das Vermögen bei, Intimität zu erzeugen. „Klatsch“ bekommt auf diese Weise eine wichtige soziale Funktion in der Formulierung einer gemeinsamen queeren Welt.¹⁵⁶

153Vgl. Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. 203.

154Suárez: „Queere Performance bei Jack Smith und Andy Warhol.“, S. 209.

155Vgl. ebd. S. 210.

156Vgl. Siegel, Marc: „Jack Smith Glauben schenken“, übers. v. Matthias Haase, in: *Golden Years: Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*, Hg. Diederich Diederichsen et al., Graz: Ed. Camera Austria 2006, S. 237–256, hier S. 240f.

5.2 JONAS MEKAS: INTELLEKTUELLER UNTERSTÜTZER

Mit *Flaming Creatures* stellte Smith einen neuen Weg vor unangepassten Lebensentwürfen eine entsprechende künstlerische Umsetzung zu geben. Nicht nur innerhalb der Community fand der Film mit seinen ästhetischen Innovationen und seiner Radikalität in der Darstellung queerer Sexualität großen Anklang. Auch Jonas Mekas – der Pate des amerikanischen Avantgardekinos, Begründer der unabhängigen Film-makers' Cooperative, der Film-Makers' Cinemateque und später der Anthology Film Archives – deklarierte den Film als Meisterwerk und feierte Jack Smith in seinen Kolumnen als neuen Star der Underground-Filmszene. Er sah in *Flaming Creatures* sowie *The Queen Of Sheba Meets The Atom Man* von Ron Rice, *Blonde Cobra* und *Little Stabs At Happiness* von Ken Jacobs eine neue Blütezeit des New American Cinema. Diese, so Mekas, seien die vier Filme, welche die wahre Kinorevolution der Zeit ausmachten. Sie würden Empfindsamkeiten und Erfahrungen eröffnen, die in der amerikanischen Kunst noch nie zuvor artikuliert worden sind und inhaltlich an Baudelaire und den Marquis de Sade anknüpfen.¹⁵⁷ Dieses „Baudelairean Cinema“ ist:

„[...] a poetry which is at once beautiful and terrible, good and evil, delicate and dirty. A thing that may scare an average viewer is that this cinema is treading on the very edge of perversity. These artists are without inhibitions, sexual or any other kind. [...] there is now a cinema for the few, too terrible and too 'decadent' for an 'average' man in any organized culture.“¹⁵⁸

An anderer Stelle beschreibt Mekas die Problematik des Films:

„*Flaming Creatures* will not be shown theatrically because our social-moral-etc. guides are sick. This movie will be called pornographic, degenerate, homosexual, trite, disgusting, etc. It is all that and it is so much more than that.“¹⁵⁹

Obwohl, oder gerade weil Mekas von Anfang an die Schwierigkeiten erkannte, begann er die Verbreitung von *Flaming Creatures* zu forcieren. In seinen Texten und Filmscreenings

157Vgl. Mekas, Jonas: „The Irresponsibility of My Colleague Film Critics, On the Baudelairean Cinema“, in: *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Hg. Jonas Mekas, New York: The Macmillan Press 1972, S. 84-86, hier S. 85 (Orig. *Village Voice*, 2. Mai 1963)

158Ebd., S. 85f.

159Vgl. Mekas, Jonas: „*Flaming Creatures* and the Ecstatic Beauty of the New Cinema“, in: *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Hg. Jonas Mekas, New York: The Macmillan Press 1972, S. 82-83, hier S. 83, (Orig. *Village Voice*, 18. April 1963)

promotete er Smith als neue Galionsfigur des Undergroundfilms und mit der wachsenden Aufmerksamkeit konnte der vorausgesehen Skandal nicht ausbleiben.

5.3 DIE REZEPTION AUSSERHALB DER COMMUNITY: BESCHLAGNAHMUNG UND ZENSUR

Mekas hatte in *Flaming Creatures* sein Aushängeschild für eine neue Filmbewegung gefunden und präsentierte es im Rahmen von mitternächtlichen Filmscreenings, die er zur Förderung und Verbreitung des New American Cinemas organisierte. Smiths Film war vom New York State Board Of Regents nicht genehmigt worden und geriet wegen seiner expliziten Szenen immer mehr ins Visier der Behörden, die versuchten mit Polizeikontrollen die Vorführungen zu unterbinden.¹⁶⁰ Obwohl *Flaming Creatures* durch Mekas Werbung und seiner aufsehenerregenden Protestaktion auf einem belgischen Filmfestival, die den Film aus dem Programm nehmen wollten, zunehmend ins Zentrum der medialen Aufmerksamkeit rückte,¹⁶¹ weist Marc Siegel darauf hin, dass die Attacken gegen *Flaming Creatures* auch in der größeren Offensive gegen New Yorks Subkulturen kontextualisiert werden müssen: Im Zuge der Säuberungsaktionen im Vorfeld der Weltausstellung waren Razzias bei den immer populärer werdenden Underground-Screenings keine Seltenheit und einige Kinos wurden wegen unangemeldeten Vorführungen von unlizenziierten Filmen geschlossen.¹⁶²

Als *Flaming Creatures* Anfang März 1964 im New Bowery Theater gezeigt wurde, befand sich ein Polizeispitzel im Publikum und das New York Police Department ließ die voll besetzte Vorführung abbrechen. Sowohl der Film als auch der Projektor und die Leinwand wurden beschlagnahmt und Kinomanager Ken Jacobs, Organisator Jonas Mekas und Kartenabreißerin Florence Karpf festgenommen. Mekas berief sich in seiner Verteidigung ohne Erfolg auf das Recht auf freie Meinungsäußerung des First Amendment, wurde der Obszönität schuldig gesprochen und startete einen langen Kampf mit Gerichtsterminen, Anklagen und Berufungen. Über die Jahre, in denen *People of the*

160Vgl. Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 39.

161Vgl. ebd. S. 42.

162Vgl. Siegel: „Documentary That Dare/Not Speak Its Name“, S. 95.

State of New York vs. Kenneth Jacobs, Florence Karpf and Jonas Mekas den Instanzenweg durchlief, war *Flaming Creatures* Auslöser von Studierenden-Protesten an der University of New Mexico, der University of Texas und in Ann Arbor, wo Vorführungen in den akademischen Filmclubs polizeilich gestört und die gezeigten Kopien konfiszierten wurden.¹⁶³ 1966 wurde der Fall dem Obersten Bundesgericht der Vereinigten Staaten vorgelegt. Dem Supreme Court gelang es nicht, einen Urteilsspruch zu fällen und somit blieb der Film nach dem in vorheriger Instanz gefällten Obszönitätsbeschluss verboten.¹⁶⁴

Da die Angriffe auf *Flaming Creatures* seiner expliziten Darstellung von Sexualität galten, war dies auch der Punkt, an dem die Verteidigungsstrategie der Befürwortenden ansetzte. Nicht nur Jonas Mekas argumentierte, dass es sich bei *Flaming Creatures* um Kunst handle und der Film deshalb außerhalb von Moral, Normalität und Recht zu verorten sei, sondern auch Susan Sontag versuchte, die sexuelle Ebene des Films zu legitimieren und seinen Kunstanpruch hervorzuheben.¹⁶⁵ 1964 schreibt sie in einem Artikel für *The Nation*:

„*Flaming Creatures* is that rare, modern work of art: it is about joy and innocence. [...] What I am urging is that there is not only moral space, by whose laws *Flaming Creatures* would indeed come off badly; there is also aesthetic space, the space of pleasure. Here Smith's film moves and has its being.“¹⁶⁶

Diese Argumentation mag zwar die Bedrohung, die *Flaming Creatures* auf die konventionelle Moral ausübte, abschwächen, entmachtet aber die politische Schlagkraft des Films¹⁶⁷ und nimmt ihm die Möglichkeit als unmittelbarer Ausdruck und somit Dokument der sexuellen Komplexität einer queeren Gegenkultur gelesen zu werden.¹⁶⁸ Smith fühlte sich missverstanden und hielt Sontag vor, dass ihr Artikel dem Ruf des Filmes großen Schaden zugefügt habe.

163Vgl. Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 47.

164Vgl. ebd. S. 46f.

165Suárez leitet diese Aussage aus einer Passage von Mekas' Text zum Baudelarean Cinema und einem Film Culture Editorial über Zensur ab. Vgl. Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. 186.

166Sontag, Susan: „From Jack Smith's *Flaming Creatures*“, in: *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, Hg. Edward Leffingwell/Carole Kismaric/Marvin Heiferman, London: Serpent's Tail 1997, S. 65-66, hier S. 66, (Orig. „Jack Smith's *Flaming Creatures*“, *The Nation*, 13. April 1964).

167Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 102.

168zur Leseweise von *Flaming Creatures* als eine Form von queerer Dokumentationspraxis siehe Siegel: „Documentary That Dare/Not Speak Its Name“.

„I started making a comedy about everything that I thought was funny. And it was funny. The first audiences were laughing from the beginning all the way through. But then *that writing* started – and it became a sex thing. [...] The film was practically used to destroy me.“¹⁶⁹

Die Hetzjagd gegen *Flaming Creatures* war mit dessen Zensur noch nicht zu Ende. Der Film wurde Protagonist im Politikum um die Nominierung des liberalen Abe Fortas für das Amt des Obersten Bundesrichters. Fortas war einer der wenigen gewesen, der sich während der Urteilsfindung im Prozess für *Flaming Creatures* ausgesprochen hatte. Konservative Senatoren des gegnerischen Lagers nutzen die Möglichkeit, um in einer Kampagne seine tolerante Einstellung zum sensiblen Thema der Pornographie gegen ihn zu instrumentalisieren. Dafür wurde eine Kopie von *Flaming Creatures* eingeflogen und mit anderen obszönen Filmen im Senatsgebäude unter Beisein von Kongressabgeordneten und Medienvertretern vorgeführt. Die Welle der Empörung war erwartungsgemäß groß und Fortas Nominierung scheiterte.

5.4 DER „CLOSET-EFFEKT“

Niemand der Beteiligten, und am allerwenigstens Jack Smith selbst, hatte vorausgeahnt, welche weite Kreise *Flaming Creatures* ziehen wird. Er ist vermutlich der einzige amerikanische Avantgardefilm, der jemals in einem Sitzungsprotokoll des Kongresses ausführliche Erwähnung fand, und sein Zensur-Verfahren kam bis an den Obersten Gerichtshof.¹⁷⁰ Darum drängt sich die Frage auf, was genau das Skandalöse an *Flaming Creatures* war und worin sich sein Bann und die allgemeine Aufruhr begründete. Der Motion Picture Code war zu dem Zeitpunkt bereits Schritt für Schritt gelockert worden und Mitte der 1960er mehr oder weniger überflüssig. Mit 1961 erlaubte der Zusatzparagraph „restraint and care shall be exercised in presentations dealing with sex aberrations“¹⁷¹ eine „zurückhaltende“ Handhabung homosexueller Themen. Aber es war bereits verhältnismäßig expliziteren Szenen möglich, in Umlauf zu kommen: Filme wie Barbara Rubins *Christmas on earth* (1963) mit langen Close-Ups von weiblichen Genitalien oder Carolee Schneemans *Fuses* (1967) mit Bildern von Erektionen und

169Smith: „Uncle Fishhook and the Sacred Baby Poo Poo of Art“, S. 107.

170Vgl. Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 48.

171Hayes: *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)*

Penetration, waren zwar im Visier von Bürgerinitiativen und Watch-Groups kamen aber nicht vor Gericht.¹⁷² Über *Flaming Creatures* aber urteilte einer der Senatoren „That movie was so sick, I couldn't even get aroused.“¹⁷³

Was genau so „sick“ an *Flaming Creatures* ist, fragt sich auch Dominic Johnson und stellt mit einem Blick auf die Kritikerstimmen der Zeit fest, dass in vielen Kommentaren nicht nur die vermeintlich pornographischen Szenen sondern, auch Homosexualität als Auslöser des Ekels prominent in den Mittelpunkt gerückt sei.¹⁷⁴ Arthur Knight vom *Playboy* Magazin schreibt beispielsweise für *The Saturday Review*:

„A faggoty stag-reel, it comes as close to hardcore pornography as anything ever presented in a theater... Everything is shown in sickening detail, defiling at once both sex and cinema.“¹⁷⁵

Johnson argumentiert weiter, dass *Flaming Creatures* den enormen homophoben Widerstand angestiftet hätte, indem der Film die ultimative Bedrohung, die homosexuelle Pornographie auf einen heterosexuellen Mann ausübt – den Machtverlust und die Erniedrigung durch anale Penetration – zwar nicht tatsächlich vorgeführt hätte, aber implizierte: Homosexuelle Intimität habe die Tendenz zum Spektakel, welche die Vorstellung von analem Sex heraufbeschwöre und

„*Flaming Creatures* readily stages this potent tendency, procuring a relation between sexualised performances in the field of vision – men touching each other's genitals, or dancing together in drag – and the invisible event that ghosts it, namely the hidden performace of a man penetrated by another man.“¹⁷⁶

Die Argumentation dieser Arbeit teilt Johnsons Ansicht, dass die Attacken auf *Flaming Creatures* als Ausdruck einer homophoben Panik erklärt werden müssen, die für die heteronormative Gesellschaftsordnung der 60er Jahre exemplarisch ist. Diese Panik kann im Fall von *Flaming Creatures* allerdings noch spezifiziert werden: Das Kongressprotokoll von 1968 nimmt deutlich vorweg, warum der Film in Verruf geraten

172Vgl. Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. 184.

173 zit. nach Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 49

174Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 97.

175Knight, Arthur, in: *The Saturday Review*, 11. Februar 1963, zit. nach Hoberman: *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 38.

176Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 101.

ist. Der „home made film has gained a notorious reputation for its homosexual content.“¹⁷⁷, doch dann heißt es weiter:

„[It] presents five unrelated, badly filmed sequences, which are studded with sexual symbolism...a mass rape scene involving two females and many males, which lasts for seven minutes, showing the female pubic area, the male penis, males massaging the female vagina and breasts, cunnilingus, masturbation of the male organ, and other sexual symbols... lesbian activity between two women... homosexual acts between a man dressed as a female, who emerges from a casket, and other males, including masturbation of the visible male organ...homosexuals dancing together and other disconnected erotic activity, such as massaging the female breasts and group sexual activity.“¹⁷⁸

Abgesehen davon, dass die Explizitheit des Films etwas übertrieben dargestellt ist – man muss hier vielleicht anmerken, dass im Film weder ein erigierter Penis noch Penetration zu sehen sind – ist es auffällig, wie sehr der Bericht darauf bedacht ist, die sexuellen Aktivitäten im Film genau zu benennen und zu ordnen, und wie kläglich dieser Versuch scheitert. In *Flaming Creatures* wird Sexualität nicht bedeutungslos, wie seine Verteidiger zu argumentieren versuchten, aber ein binäres System von Gender und Sexualität ist für die Rezeption zu banal. Es sind dies schließlich genau jene Kategorien, die in der Pluralität von *Flaming Creatures'* destabilisierten Identitäten bedeutungslos werden. Auch Suárez sieht diese Krise als den wahren Aufreger des Films.

„The main effect of the film [...] was the collapse of sexual distinctions as men in drag seemingly rape a woman, drag queens engage in acts of lesbianism, and all characters behave in blissful oblivion of traditional alignments of anatomy and gender roles.“¹⁷⁹

Was die homophoben Reaktionen seiner Gegenspieler auslöste, beruht auf dem selben Moment, das den Film für seine Fans und die Community so bedeutungsvoll machte: seiner Queerness.

177Congressional Record–House, 9. April 1968, zit. nach Hoberman, *On Jack Smith's Flaming Creatures*, S. 48.

178Ebd.

179Suárez, *Bike boys, drag queens, and superstars*, S. 185.

6. CONCLUSIO I

Vor dem Hintergrund der einführenden Überblicks-Kapitel zu den (Un-)Möglichkeiten der Darstellung von Homosexualität auf der Broadway-Bühne des 20. Jahrhunderts und der sich davon distanzierenden alternativen Subkultur und Theaterbewegung, die sich in den 60er Jahren in New York City entwickelt, kann sich im Hinblick auf die chronologisch dargelegte Entwicklung von Jack Smiths vielfältigem Gesamtwerk eine erste These entwickeln.

Am Beispiel der amerikanischen Theaterlandschaft wurde gezeigt, wie ein heteronormatives Machtgefüge, dessen Struktur mit der Metapher des Closets beschrieben werden kann, nicht nur die Lebenssituation von Lesben und Schwulen lange Zeit nachhaltig bestimmte, sondern auch die zugehörigen Darstellungskonventionen prägte. Letztere sollten die Existenz von Homosexualität zugleich leugnen, sie aber dennoch unter Zuhilfenahme von diffamierenden Codes andeuten. Damit wurde Homosexualität gesellschaftlich marginalisiert und ihre selbstbestimmte Kulturproduktion verhindert.

Jack Smiths Kunst ist im Kontext einer lesbischen und schwulen Subkultur zu begreifen, die sich abseits des Mainstreams Freiräume sicherte, in denen durch den Ausschluss der dominanten Gesellschaft die Machtstrukturen des Closets außer Kraft gesetzt waren. Die Sicherheit innerhalb dieser Community – die auf Grund ihrer transgressiven Geschlechterordnung mit Kosofsky Sedgwick und Crimp als „queer“ bezeichnet wird – bot die Voraussetzung um offen über die eigene Sexualität zu reflektieren, Tabus zu bearbeiten und eigene künstlerische Repräsentationen zu formulieren, die den subjektiven Verlangen und Lebensentwürfen entsprachen.

Mit *Flaming Creatures* war dies auf eine gleichermaßen ausgelassene wie radikale Art und Weise gelungen, was zu einer Zeit, in der jeder Ausdruck von Queerness sowohl von der Mainstream Gesellschaft als auch von den homophilen Organisationen unterbunden wurde, für große Aufmerksamkeit sorgte. Als der Film durch das Forcieren von Fans wie Jonas Mekas an eine breitere Öffentlichkeit gelangte, blieben seine Bedeutung, sein Witz und die visuelle Sprache unverstanden. Als Reaktion auf dieses Unverständnis wurde ihm die Relevanz seiner expliziten Sexualität von seinen programmatisch denkenden Verteidigern abgesprochen. Gesamtgesellschaftlich wurde die „Abnormalität“ dieser

gezeigten Sexualität mit Homophobie beantwortet und die ihr unterstellte moralische Bedrohung durch Zensur niedergeschlagen. Auch Mekas betont nachträglich, dass eine gemeinsame Basis gegeben sein muss, um der vom Urheber intendierten Rezeption von *Flaming Creatures* fähig zu sein:

„(...) his humour is pushed to some other level ... outsiders don't see it. That's why the senators could not see it; the police could not see it. Nothing for Jack was normal.“¹⁸⁰

Deshalb argumentiert der Gang dieser Arbeit, dass es das Moment des Austretens aus dem geschützten Rahmen der Community ist, an dem das Unverständnis von Smiths Kunst ansetzt und die Machtstrukturen des Closets zu wirken beginnen, was schließlich in der Beschlagnahmung seines Meisterwerks gipfelt. Und, dass die Erfahrung dieser Marginalisierung die Paranoia von Jack Smith evoziert, die sich ab diesem Zeitpunkt wie ein roter Faden durch seine weitere Produktionsweise zieht.

Es hat sich gezeigt, dass nach der Beschlagnahmung von *Flaming Creatures* in Smiths Kunstschaffen auf formaler Ebene eine Tendenz zur Selbstermächtigung einsetzt, die sich über Destabilisierung, Fragmentierung und den Schritt zur Performativität manifestiert. Die Verweigerung ein geschlossenes, also objekthaftes Ganzes zu schaffen, beendet Smiths Karriere als klassischer Filmmacher und äußert sich in Formaten wie Live Film und Slide-Shows. Dabei hantiert er mit inszenierten Fragmenten unterschiedlicher Medien, die erst durch sein eigenhändiges Editieren und Kontextualisieren im Moment der Präsentation zu einer kurzen greifbaren Finalisierung gelangen. Diese Verweigerungshaltung findet ihre extremste Umsetzung in den Theaterarbeiten. Indem Smith den Entstehungsprozess zum Ereignis macht, das Gelingen seiner Kunst an die Präsenz seines Körpers und dessen Aktionen bindet und davon abhängig macht, etabliert er besonders flüchtige Formen der Produktion, die Suárez als Strategie interpretiert, um sein Material für den Markt unverwertbar zu machen – es der Zirkulation im Kunstsystem zu entziehen.¹⁸¹

180Jonas Mekas in einem unveröffentlichten Interview mit Johnson, zit. nach Johnson, *Glorious catastrophe*, S. 109

181Vgl. Suárez, *Bike boys, drag queens, and superstars*, S. 208.

Da dieser Widerstand gegen das Establishment des „Landlordism“ über formale Mittel dazu führt, dass niemand außer Smith selbst über seine Kunst verfügen kann, könnte dies als einen Versuch interpretiert werden, Kontrolle über den Aufführungskontext zu bewahren und somit die Exklusivität eines Publikums zu gewährleisten. Exklusiv, weil diesem Publikum mittels geteiltem Wissen innerhalb der Community die intendierte Bedeutung zugänglich ist und somit Smith eine künstlerische Freiheit erlaubt ist, ohne das Unverständnis und die darauf basierenden Attacken von außen nach sich zu ziehen.

Ob und inwiefern die Faktoren der Marginalisierung auf der einen Seite und das daraus resultierende Streben nach Exklusivität auf der anderen Seite auch in Smiths Schaffensperiode von 1969 bis 1971, in der er sich in der Privatheit seines Lofts Theaterarbeiten widmet, eine Rolle spielen, soll im folgenden Kapitel überprüft werden.

7. IN DER PLASTER FOUNDATION OF ATLANTIS – JACK SMITHS LOFT-THEATER

Die mitternächtlichen Theateraufführungen, die Smith von Herbst 1969 bis Frühjahr 1971 in seinem Loft, der Plaster Foundation of Atlantis, als „Reptilian Theatrical Company“¹⁸² inszenierte, bilden einen von der Kulturtheorie relativ wenig bearbeiteten Abschnitt in Smiths vielseitiger Karriere. Relikte, Skript-Fragmente, Fotos, Film- oder Videoaufnahmen aus dieser Zeit werden erst nach und nach von den Nachlassverwaltern ans Tageslicht befördert und ausgewertet. Deshalb sollen spärliche Quellen in einem ersten Schritt nach Anhaltspunkten zur Rekonstruktion der einzelnen Abende untersucht werden. Da nur eine fragmentarisches Video, eine Hand voll Fotografien und eine Skizze vorliegen, muss dafür den hauptsächlich schriftlich festgehaltenen Beobachtungen von Zeitgenossen Vertrauen geschenkt werden. Neben einer Rezension von Jonas Mekas und Erinnerungen der Schauspielerin Amy Taubin, sind die ausführlichen, aber zugleich sehr subjektiven Notizen von Stefan Brecht besonders aufschlussreich, der als Theoretiker und enger Vertrauter Smiths Werdegang als Theatermacher genau verfolgte.

Da das daraus entstandene Geflecht lückenhaft bleiben wird, können im Analyseschritt nur einzelne auffällige Aspekte aufgegriffen, und die Ergebnisse mit Smiths eigenen theoretischen Konzepten, die er in Artikeln niedergeschrieben oder in Interviews ausgeführt hat, in Beziehung gesetzt und interpretatorisch erweitert werden.

¹⁸²Vgl. Brecht, *Queer Theatre*, S. 10.

7.1 REKONSTRUKTION

Smiths Loft befand sich im fünften Stock eines Gebäudes in der 36 Greene Street/89 Grand Street in Mannhattans Stadtteil Soho, in nächster Nähe zum Geschehen der Off-Off-Broadway Szene. Die Räumlichkeiten, die gleichzeitig Smiths Wohnung und sein Theaterraum waren, beschreibt Brecht als nicht besonders groß, in etwa 4,5 mal 15 Meter mit Herd, Kühlschrank und Tisch an einem Ende bei der Eingangstür und Bühne am anderen. Der Raum hatte doppelte Höhe, da die Decke durchgebrochen wurde. Nur über dem Küchenbereich war ein Rest übriggelassen an dem die Scheinwerfer befestigt waren. Der improvisierte Balkon war über eine rostige Leiter zu erreichen und wurde von Smith als Schlaf- und Stauraum genutzt.¹⁸³ Auch Taubin erinnert sich an den Raum als länglich und eng und besonders daran, wie nahe das Publikum am Geschehen saß.¹⁸⁴ Mekas berichtet von einigen alten Stühlen und einem durchgesessenen Sofa, die in der Mitte des Raumes als Sitzmöglichkeiten aufgestellt waren. Auf dem Bühnen-Areal davor türmte sich zwischen den heruntergefallenen Putz-Resten ein Schrotthaufen mit ausrangierten Gegenständen der sich von Woche zu Woche um ein paar Artefakte vergrößerte oder verkleinerte¹⁸⁵ (siehe Abb. 3)

7.1.1 *Brassieres of Atlantis*

Smiths Notizen zufolge gab er *Brassieres of Atlantis* als erstes Stück in der Plaster Foundation von August bis Dezember 1969 (siehe Abb. 4). An den sechs Abenden spielten in dem Stück mit dem Untertitel *A Lobster Moon Brassiere Pageant* Maria Antoinette von John Vaccaros Playhouse of the Ridiculous in der Rolle der Noxzema und Warhol Superstar Tosh Carillo als „dead bellydancer“ an seiner Seite.¹⁸⁶ Johnson zitiert hier ein Skript, das für diese Arbeit nicht vorliegt, in dem Smith auch das Setting des Stücks beschreibt:

„Ten million B.C. in the prehistoric Brassiere Atlantis of the future. A volcano-pyramid provides the background of the pageant. In front of it and to the right is a spectacular pile of garbage.“¹⁸⁷

183Vgl. Brecht: *Queer Theatre*, S. 10.

184Vgl. Taubin: „Einige fragliche Erinnerungen an die Performances von Jack Smith“, S. 16.

185Vgl. Mekas, Jonas: „Jack Smith, or the End of Civilization“, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Hg. Jonas Mekas, New York: The Macmillan Press 1972, S. 388–397, hier S. 389. (Orig. *Village Voice*, 23. Juli 1970)

186Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 43.

187Zit nach ebd.

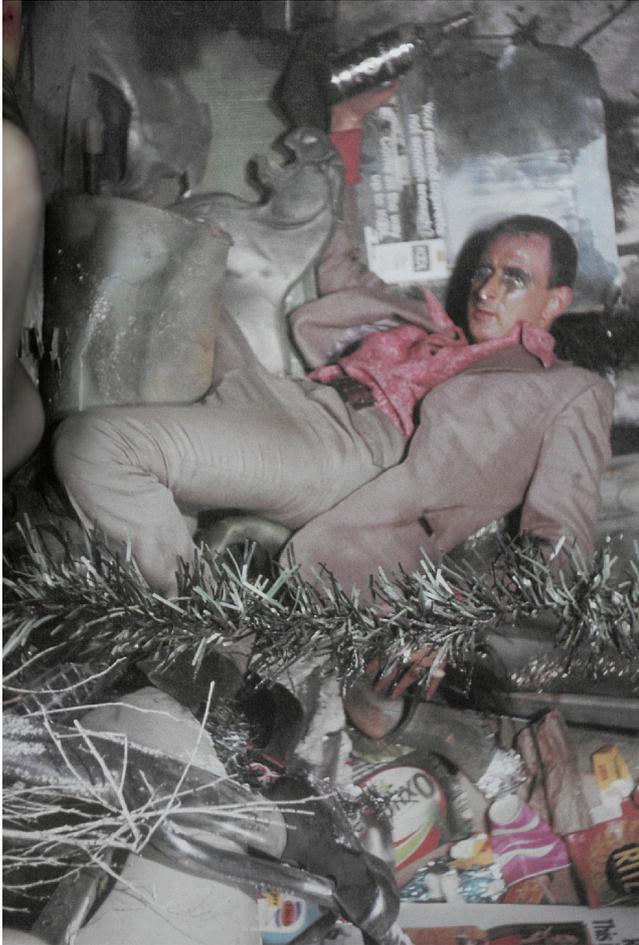


Abb. 3: Smith am Müllhaufen der Plaster Foundation (ca. 1970)

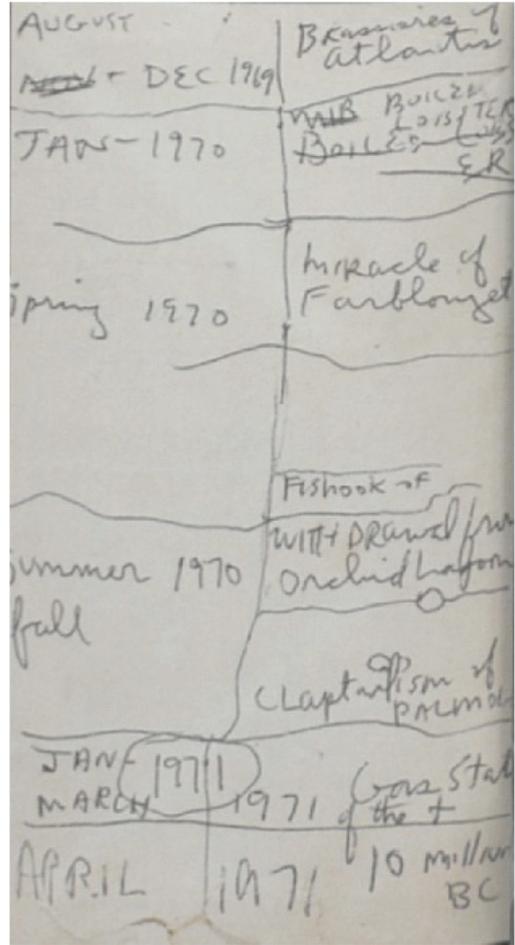


Abb. 4: Chronologie der Plaster Foundation (ca. 1971)



Abb. 5: Set Design für *Brassieres of Atlantis* (1969).

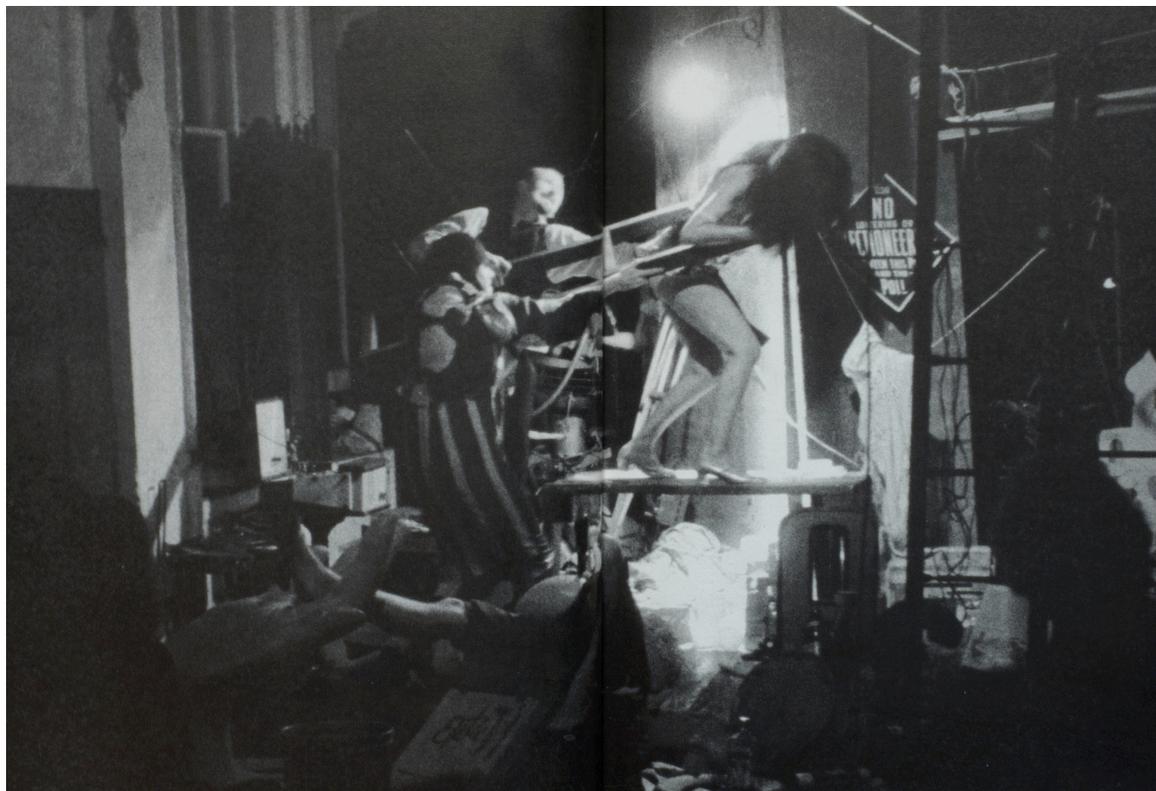


Abb. 6: Smith, Schauspielerin Maria Antoinette und Toshi Carillo in *Brassieres of Atlantis* (1969).

Auf einer erhaltenen Skizze zum Bühnenbild ist nichts zu sehen, was als „Vulkan-Pyramide“ identifiziert werden könnte (Abb. 5). Stattdessen nimmt eine Art Baldachin, von dem drei der namensgebenden BHs baumeln, den Hintergrund ein. Davor ist Smiths Plattenspieler eingezeichnet und eine Gebäudefassade, die auf Grund des Zwiebeldaches und der ebenso geschwungenen Eingangstür orientalisches anmutet, aber ebenso mit großen Kreuzen versehen ist. Links von diesem Architekturelement, welches mit der Beschriftung „altar“ versehen ist, schweben Luftblasen von der Decke. Im Zentrum aber deutlich zu sehen sind der erwähnte und auch als solcher beschriftete Müllhaufen, an dessen Rand eine Toilette, und weiters ein kleiner Tisch mit zwei Stühlen nahe einer Leiter – vermutlich jene, die auf den Balkon führt – rechts vor dem Publikum.

Ein Foto zeigt eine dynamische Szene im chaotischen Durcheinander der Bühne, in dem nur schwer einzelne Details auszumachen sind. Maria Antoinette alias Noxzema steht hell beleuchtet auf einem Tisch inmitten des Müllhaufens und versucht, ihren Körper aus einer Holzkonstruktion, ähnlich einer Leiter, zu befreien, mit der Smith und der zweite Schauspieler Carillo versuchen sie festzuhalten. Sie ist bis auf glänzende Schuhe nackt, oder nur in Unterwäsche gekleidet. Auf der rechten Seite sind die auf der Skizze eingezeichnete Tempelfront und die Leiter zu erkennen (Abb. 6). Ein weiteres Bild, das ebenfalls dieser Performance zuzuordnen ist, zeigt wieder die drei, aber, auf Grund des sehr eng gewählten Bildausschnittes, kaum etwas vom Bühnenbild. Noxzema hat ihren lockigen Wuschelkopf zu Smith gewendet und blickt ihn fragend an (Abb. 7). Dieser ist verhältnismäßig seriös in Hemd, Krawatte und Weste gekleidet und liest konzentriert von einem Blatt Papier. Vor ihnen liegt der möglicherweise verstorbene Bauchtänzer aufgebahrt.

Hoberman präsentierte im Rahmen eines Vortrages ein Foto, dass er einem Stück mit dem Titel *Lobster Sunset Christmas Pageant. Bubble of Atlantis* zuordnet, und datiert es auf das Jahr 1969.¹⁸⁸ Auf dem Bild sind Maria Antoinette mit karibischem Blumenschmuck im Haar und Smith selbst in einem wild schwarz-weiß gemusterten Oberteil zu sehen. Da es sich bei den drei BHs die vor den beiden von einer gespannten Schnur hängen, um ein

¹⁸⁸Vgl. Hoberman, Jim: „Performing Jack Smith“, Mitfilmung des Vortrages am 23.11.2012 im Österreichischen Filmmuseum; Sammlung Österreichisches Filmmuseum, ca. 24'14".



Abb. 7: Smith, Maria Antoinette und Tosh Carillo in *Brassieres of Atlantis* (1969).

Detail handelt, das sehr deutlich in der Setdesign-Skizze von *Brassieres of Atlantis* (siehe Abb. 5) eingezeichnet ist, könnte es sich bei *Lobster Sunset Christmas Pageant. Bubble of Atlantis* um eine weiterentwickelte Version des Stückes handeln, oder auch nur um einen alternativen Titel.

7.1.2 *Miracle of Farblonjet*

Zum ersten Stück des Jahres 1970, das in der handgeschriebenen Chronologie als *Boiled Lobster* für Jänner notiert ist (siehe Abb. 4), konnten keinerlei Informationen gefunden werden. Auch zum Nachfolger im Frühling *Miracle of Farblonjet* kann nur auf ein Plakat verwiesen werden. Eine gezeichnete Szene zeigt eine Nonne mit zum Gebet gefalteten Händen, die vor einem ans Kreuz genagelten Lobster kniet. Diese Skizze wird mit kurzen Textzeilen ergänzt: „„Miracle of Farblonjet‘ Technicolor Sunstet Easter Pageant. A Play by Jack Smith. Cent 1,50. At the Plaster Foundation 36 Greene St., Thro- [?] March 31. Starts at Midnight!!“ (Abb. 8)

7.1.3 *Withdrawal from Orchid Lagoon*

Zu *Withdrawal from Orchid Lagoon*, das im Sommer 1970 gespielt wurde, liegen dafür gleich zwei sehr ausführliche Berichte vor – einer von Stefan Brecht und einer von Jonas Mekas – jedoch kein visuelles Material. Mekas beschreibt in seiner *Village Voice* Kolumne vom 23. Juli 1970 die Aufführung, die er gemeinsam mit Ken und Flo Jacobs besucht hatte:¹⁸⁹ Sie seien bereits zuvor gewarnt worden, nicht zu früh zu kommen, weil Smith nie pünktlich anfangen würde. Bei ihrer Ankunft kurz nach Mitternacht waren sieben weitere Leute da, von einem Plattenspieler ertönten lateinamerikanische Melodien und Smith war gerade dabei auf dem mit Scheinwerfern erhellten Müllhaufen seiner Bühne Sachen aufzuheben und wieder hinzulegen. Mit dem Skript in seiner Hand fragte Smith erst ob sie nicht einfach nur Platten hören sollten, und dann, ob jemand im Stück dabei sein will. Er sprach sehr beiläufig und in „the usual Jack Smith slowness“.¹⁹⁰ Nachdem Smith einmal auf den Balkon geklettert war, bat er drei junge Männer und einen 12-Jährigen in der ersten Reihe, die sich durch lautes Murmeln und Witze unfreiwillig gemeldet hatten auf die Bühne. Zwei von ihnen kamen der Aufforderung nach und

¹⁸⁹Die *Village Voice* erscheint wöchentlich und immer donnerstags. Da Mekas vermutlich über die Aufführung am Samstag davor schreibt, müsste es sich um den 18. Juli 1970 handeln.

¹⁹⁰Mekas: „Jack Smith, or the End of Civilization“, S. 393.



Abb. 8: Flyer zu *Miracle of Farblonjet* (1970).



Abb. 9: Smith in *Gas Stations of the Cross Religious Spectacular* (1971).

verschwanden mit Smith in eine improvisierte Garderobe hinter einem aufgestellten Sarg, wo sie sich fertig machten.

Unter den Trümmern auf dem Bühnen-Areal konnte Mekas leere Flaschen, Blechdosen, alte Magazine, Putz, eine Toilette mit einer Puppe darin, einige Werbeschilder, Krücken, eine große herzförmige Pralinenschachtel, vertrocknete Christbäume und einen aufblasbaren Pool ausmachen. Von der Decke hingen ein Fischnetz, Federn und glitzernde Bänder. Smith wechselte laufend die Musik und gegen 1:30 kam endlich einer der Schauspieler heraus. Mit roten Make-Up Strichen im Gesicht, einem Hosenbein hochgekrempt und einem alten BH über seine Jacke gezogen, ging er zum Pool, begann sich die Füße zu waschen und – erst mit seinem Schuh, dann mit einer Dose vom Set – Wasser zu schöpfen. Er schien sehr unsicher zu sein und fragte Jack ständig, was er zu tun hätte. Vom Plattenspieler aus befahl ihm Smith schließlich zu lesen zu beginnen: „Shout, as loud as you can, each separate word“¹⁹¹. Als er zum Bühnenrand vortrat, wurde er aber wegen eines falschen Einsatzes von Smith wieder zurückgeschickt. Auch beim nächsten Versuch wurde er ständig vom mittlerweile zornigen Smith unterbrochen und korrigiert, vor allem weil er langsamer sprechen sollte. Als nächstes sollte er zum Müllhaufen gehen, dort ein Magazin aufheben und zum Rhythmus der Musik auf jeden einzelnen Buchstaben darin zeigen. Diese Anweisung befolgte er offensichtlich zufriedenstellend. Mekas Einschätzung zufolge war es etwa zwei Uhr als der zweite Schauspieler in Frauenkleidern und mit einer Kopfbedeckung mit Federn aus der Garderobe trat und sich neben seinem Kollegen, der mittlerweile wieder Wasser schöpfen musste, positionierte.

An dieser Stelle setzt Mekas' Erinnerung kurz aus, aber als nächstes beschreibt er, dass die beiden ein Schild mit der Aufschrift „united states gypsum“ dem Publikum zeigen sollten. Als Smith Richtung Eingangsbereich verschwand um etwas zu suchen, fragten die mittlerweile genervten Akteure das Publikum nach der Uhrzeit. Immer wenn Smith kurz das Set verließ, stoppten sie ihre Aktionen, flüsterten und kicherten miteinander. Auch, dass der 12-Jährige ständig über die Bühne lief um seinen Freunden etwas zuzuflüstern, schien niemanden zu stören. Für die finale Szene legte Smith einen Teddybären auf das Schild und sie transportierten es zu dritt wie eine Trage in einer langsamen Prozession über die Bühne.

191 Jack Smith zitiert von Jonas Mekas in: Ebd., S. 392.

Als Smith kurz unterbrach, um wieder in den zweiten Stock zu klettern, flüchteten die Schauspieler und verließen das Loft. Nach einer langen Nachdenkpause nominierte Smith einen neuen Zuschauer, der ohne zu zögern die Bühnenfläche betrat und ihm half, die Prozession fortzusetzen. Als wieder Not am Mann war, weil Smith dringend die Platte wechseln musste, sprang Mekas selbst ein, um die Trage zum Sarg zu transportieren und den Teddy niederzulegen. Smith stand daneben, rauchte, beendete die Performance mit den Worten „That's it.“ und kletterte die Leiter in den zweiten Stock nach oben.¹⁹² Während das Publikum das Loft verließ, ergänzt Hoberman, der seinen Angaben nach bei der selben Aufführung wie Mekas in der Plaster Foundation anwesend war, drehte Smith die Lautstärke des Plattenspielers nach oben und entließ seine Gäste zu den Klängen von Les Baxter's *Quiet Village* nach draußen.¹⁹³

Der zweite Bericht zu *Withdrawal from Orchid Lagoon* von Stefan Brecht ist bei weitem nicht so detailliert ausgeführt wie jener von Mekas. In den Aspekten, die Erwähnung finden, beispielsweise das Müllarrangement auf dem Bühnenareal, stimmen sie aber bis auf kleine Abweichungen überein. Johnson ordnet beide Texte der selben Veranstaltung zu.¹⁹⁴ Es gibt aber einige Indizien, die dagegensprechen: Brechts Erinnerungen an das Stück sind mit 21. Juni 1970 datiert, Mekas' Artikel erschien etwa ein Monat später. Da eine Wochenzeitung wie die *Village Voice* an der Aktualität ihrer Themen interessiert ist, ist es nicht wahrscheinlich, dass Mekas in seiner Kolumne ein Ereignis behandelt, das ein Monat zurückliegt. Naheliegender wäre, dass er eine Aufführung kurz vor der Erscheinung am Donnerstag beschreibt, das wäre in diesem Fall der 18. Juli 1970.

Inhaltlich divergieren die Berichte vor allem den Schluss betreffend. Wie bereits ausgeführt, habe Mekas sich bereiterklärt, mit Smith und einem weiteren Zuschauer die letzte Szene zu bestreiten, nachdem die Schauspieler das Loft verlassen hatten. In Brechts Darstellung wiederum war es er selbst, der gemeinsam mit einem der Schauspieler geholfen hatte, das Stück zu Ende zu führen.¹⁹⁵ Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass sowohl Brecht als auch Mekas von der Anwesenheit des jeweils anderen

192Vgl. ebd.

193Vgl. Hoberman: „The Theatre of Jack Smith“, S. 7.

194Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 49.

195Vgl. Brecht, *Queer Theatre*, S. 13.

berichtet hätte, sollten sie am selben Abend im Loft und eventuell gemeinsam auf der Bühne gewesen sein.¹⁹⁶

Angenommen, die beiden Berichte beschreiben zwei unterschiedliche Aufführungen von *Withdrawal from Orchid Lagoon*, dann ist die Tatsache besonders interessant, dass auch an dem Abend, den Brecht besuchte, die drei jungen Männer mit dem kleinen Jungen anwesend waren. Er habe sie schon bei seiner Ankunft im Stiegenhaus gesehen, einen von ihnen als „Mr. T.“ identifiziert und bei der Begrüßung festgestellt, dass Smith sie kannte. Nachdem Smith sich beim Publikum entschuldigte, dass es keine Schauspieler gäbe, stattdessen anbot, einfach nur Platten zu hören und schließlich doch fragte, ob jemand sich freiwillig melden möchte, standen zwei der beiden auf und traten zu ihm auf die Bühne.¹⁹⁷ Das würde bedeuten, dass in diesem Fall das vermeintlich spontane Rekrutieren der Zuschauer Teil der Inszenierung war und Amy Taubins Verdacht als bestätigt gelten kann, dass manchmal engagierte Schauspieler im Publikum platziert waren.¹⁹⁸

7.1.4 Claptailism of Palmola Christmas Spectacle

Stefan Brecht sah das Weihnachtsprogramm, das Smith als *Claptailism of Palmola Christmas Spectacle* angekündigt hatte, am 2. Jänner 1971. Seinen Notizen zufolge war er an diesem Abend der erste Besucher. Smiths Nebenschauspieler, der sich als Abbe vorstellte – es handelt sich um Abbe Stubenhaus, Smiths Assistenten von 1967 bis 1973¹⁹⁹ – traf kurz nach ihm ein. Smith machte sich Sorgen, dass so kurz nach Neujahr und bei dem vielen Schnee sonst niemand mehr kommen werde, aber schon bald machten es sich circa sieben weitere Besucher auf den Sitzmöglichkeiten bequem. Smith begann schließlich die ersten Platten aufzulegen und kletterte kurz auf den Balkon, um von dort aus ein Bild von zwei Pärchen an einem orientalischen Markplatz auf die Leinwand zu projizieren. Das nächste Dia zeigte einen Garten im französischen Stil mit einem Springbrunnen.²⁰⁰

196Vor allem Brecht berichtet an mehreren Stellen über die anderen Anwesenden, aber auch für Mekas sind sie nicht uninteressant und nennt sie teilweise auch namentlich. Dass sich die beiden kannten, davon ist auszugehen. Und vor allem Brecht, der über die problematische Beziehung zwischen Smith und Mekas Bescheid wusste, hätte es bestimmt erwähnenswert gefunden, wenn „Uncle Fishook“ da gewesen wäre.

197Vgl. Brecht: *Queer Theatre*, S. 11.

198Vgl. Taubin: „Einige fragliche Erinnerungen an die Performances von Jack Smith“, S. 16.

199Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 50.

200Vgl. Brecht: *Queer Theatre*, S. 14.

Die beiden Akteure zogen BHs über ihre Alltagskleidung und hüllten sich in gemusterte Kimonos, Beduinenmäntel und Mützen. Auf der Bühne türmte sich immer noch der Müllhaufen vom letzten Mal, und Brecht erkannte den Großteil der Gegenstände wieder. Neu seien die herunterhängenden Glasflaschen gewesen, die glitzerten, wenn das Scheinwerferlicht sie streifte und an der Hinterwand stand ein Holzkreuz. Smith und Abby beschäftigten sich lange Zeit damit, Gegenstände aufzuheben und zu arrangieren, bis Abbe näher zum Pulikum trat um nach Geld zu fragen. In seinem Gemurmel betonte er mehrmals, dass die Show kostenlos, aber 50 Cents zu zahlen sei. Schließlich setzte er sich an einen kleinen Tisch und kritzelte etwas auf ein Blatt Papier. Smith, der immer noch darin vertieft war, Dinge zu optimieren, kündigte an, dass die Anwesenden nun Abbe ihre Probleme erzählen könnten und dieser werde sie, gegen die Gebühr von einem Dime, lösen. Nacheinander betraten Neugierige zur Belustigung die Bühne und nahmen bei Abbe Platz. Was sie sprachen, konnte Brecht nicht verstehen.²⁰¹

Wo Brechts Aufzeichnungen enden könnte man mit den Erinnerungen des Künstlers Hélio Oiticica anschließen.²⁰² In einem mit 8. Jänner 1971 datierten Brief informierte er den Adressaten über eine Performance, die er zu Beginn des Jahres 1971 in der Plaster Foundation gesehen hatte. An dem Stück, dessen Titel er in einer kleinen Variante als *Claptailism of Paloma* [sic!] *Economic Spectacle* angibt, hätte ihm besonders der Schluss beeindruckt als Smith sich auf dem Müllhaufen niederlegte und seinen Assistenten dazu aufrief, die letzten Minuten von Noa-Noa zu genießen und ihm Geld zu geben.²⁰³

7.1.5 Gas Stations of the Cross Religious Spectacular

Nur ein knappes Monat nach *Claptailism of Palmola Christmas Spectacle* berichtet Brecht von seinem nächsten Abend in der Plaster Foundation. Das am 30. Jänner 1971 aufgeführte Stück lief unter dem Titel *Gas Stations of the Cross Religious Spectacular*, und Brecht beschreibt es etwas ausführlicher, nimmt aber vorweg, dass sich zumindest

201Ebd., S. 13f.

202 Aus den zahlreichen Briefen, die der brasilianische Filmemacher Hélio Oiticica nach seiner Ankunft in New York an seine Freunde schickte, könnte man bestimmt noch viele weitere aufschlussreiche Details über Smith Theaterpraxis erfahren und mit den Eindrücken von Stefan Brecht vergleichen. Oiticica war regelmäßiger Besucher der mitternächtlichen Theateraufführungen und verfolgte sowohl die Aktivitäten Smiths als auch des Ridiculous Theater mit großem Interesse. Seine Briefe sind leider nicht publiziert, aber in dem Forschungsprojekt *Projeto Hélio Oiticica* erfasst. Eine repräsentative Auswertung wäre im Rahmen meiner Diplomarbeit nicht möglich.

203Hélio Oiticica, Brief an Jards Macalé, 8. Januar 1971, New York, in: CD Projeto Oiticica, 1081.71-p3.jpg, zit. nach: De Oliveira Elias, Tatiane: *Die Kunstfilme von Hélio Oiticica*, ohne Ort 2014, S. 163.

der erste Teil (er blieb nicht bis zum Ende) und das Bühnenbild mit dem sorgfältig arrangierten Müllhaufen aus alten Christbäumen, Flaschen, kaputten Spielsachen und Werbeschildern, kaum vom Weihnachtsprogramm unterschieden. Smith spielte die selben Platten und Abbe, der unter dem Namen Nogood auftrat, sollte wieder als Problemlöser agieren. Diesmal sollte ein Blick in seine Augen genügen um Antworten zu finden.

Abbes Auftritt wurde von Jack Smith mit einer kurzen Rede über die Bedeutungslosigkeit von Problemen eingeführt. Er trug einen BH über seinem Kleid und etwas Make-Up um die Augenbrauen und las seine Notizen „as awkwardly as possible, stumbling, inexpressively, dully“²⁰⁴ Abbe zog sich eine von Smith gereichte Rüschen-besetzte Toga und einen hellblauen Damenhut über, und seine Freundin war die erste, die zu ihm auf die Bühne trat. Smith stand mit einer kleinen Dose und später mit einem „File Early“ Schild daneben um die Dimes einzusammeln. Hier merkt Brecht an, dass die beiden zeitweise die Rollen der Karneval Schausteller sehr ernsthaft spielten, zwischendurch aber das Grinsen oder Lachen nicht zurückhalten konnten.

Während Smith den zweiten Akt damit begann, mit einem aus dem Müllhaufen exhumierten Sieb Sand zu schaufeln, kniete Abbe am Boden und betete. Er hatte sein vorheriges Kostüm gegen eine jüdische Kippa eingetauscht. Smith widmete sich dann den Dia-Projektionen, die auch an diesem Abend wieder zum Einsatz kamen. In Brechts Erinnerung wechselte er die einzelnen Bilder, so wie alles was er tat, sehr langsam und zögerlich, als wäre er sich unsicher.²⁰⁵

Johnson vermutet, dass die erhaltenen Fotos, welche Smith an einer Tankstelle zeigen, für *Gas Stations of the Cross Religious Spectacular* inszeniert wurden und als Slides verwendet wurden.²⁰⁶ Smith tritt in wild gemustertem Lagen-Look mit Wickelrock, Kimono und Krawatte zwischen zwei Tanksäulen hervor. Sein Gesicht ist mit silberner Farbe bemalt und von einer ausladenden Kopfbedeckung aus Alufolie gesäumt. In seiner linken Hand hält er den Zapfhahn, seine Rechte steckt in einem Handschuh, der wie die Greifzange eines Hummers geformt ist (siehe Abb. 9).

Nachdem noch einige Stunden vergingen, so Brecht weiter, in denen Smith sein Setting, das Licht oder die Projektionen adjustierte und seinem Assistenten zu ähnlich einfachen Arbeiten anwies, legte er sich inmitten der Trümmer nieder und spielte, seiner

204Brecht: *Queer Theatre*, S. 15.

205Vgl. ebd., S. 15f.

206Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 11.

Ankündigung zufolge, – das ist die Szene, die Brecht bei *Claptailism of Palmola Christmas Spectacle* nicht mehr erwähnte, aber bei Oiticica zu finden ist – den Tod der schönen Nonne von Noa-Noa. Um das Spektakel aus der Nähe sehen zu können, so Smith, müsse man zwei „Bits“ extra zahlen.²⁰⁷

Da sich aus Brechts Ausführungen ergibt, dass die beiden Abende im Jänner zwar unter verschiedenen Titeln liefen, sich aber im Gesamtbild kaum voneinander unterschieden, ist es schwierig und vermutlich auch irrelevant festzustellen, ob in dem geretteten Video Dokument *Midnight at the Plaster Foundation* Szenen aus *Claptailism of Palmola Christmas Spectacle* oder aus *Gas Stations of the Cross Religious Spectacular* festgehalten wurden.²⁰⁸ Das 20 Minuten lange Videomaterial ist aber zweifellos trotz der schlechten Qualität eine einzigartige Momentaufnahme von Smiths Theater zu Beginn des Jahres 1971 und bestätigt auf auditiver oder visueller Ebene einige Elemente, die auch in Brechts Texten Erwähnung finden. Der Abend wirkt jedoch, vermutlich auf Grund der Präsenz dieser fremdartigen Technologie, ganz besonders desaströs.

Der Mitschnitt – oder was von ihm übrig ist – steigt direkt in einen Wutausbruch von Smith ein. Abbe steht in einem lagen gemusterten Mantel und einer kleinen Box beim Eingang und ist gerade dabei von eintretenden Gästen Geld einzusammeln. Er klärt sie auf: „It is free to come here, but you have to pay 50 cents.“²⁰⁹ Smith scheint sehr abgelenkt und versucht wild gestikulierend seinen Assistenten zu dirigieren, der seiner Meinung nach seinen Satz einfach nicht laut genug sage. Abbe ist sichtlich bemüht, alles richtig zu machen und bittet die Eintretenden, sich Richtung Kamera zu wenden. Als Smith bemängelt, dass sie nicht mehr im Licht seien, geben sich die Anwesenden kooperativ, werfen Geld in die Kassa, werden schließlich auch durchgelassen und das Spiel beginnt von vorne. Smith verliert die Nerven und erinnert Abbe noch einmal verärgert an seine Anweisungen, aber das Tape, so Smith, sei ohnehin schon ruiniert.

207Vgl. ebd., S. 17.

208Die Autoren machen hier unterschiedliche Angaben. Hoberman glaubt zum Beispiel, dass es sich auf Grund der vertrockneten Weihnachtsbäume, die im Hintergrund des Videos zu sehen sind um *Gas Stations of the Cross Religious Spectacular* handelt, wogegen Johnson nicht daran zweifelt, dass das die Aufnahmen Szenen von *Claptailism of Palmola Christmas Spectacle* zeigen. Vgl. Hoberman: „Performing Jack Smith“; vgl. Johnson, *Glorious catastrophe*, S. 50.

209*Midnight at the Plaster Foundation*, Regie: Jack Smith, US ca. 1971, in: Jim Hoberman: „Performing Jack Smith“, Mitfilmung des Vortrages am 23.11.2012 im Österreichischen Filmmuseum; Sammlung Österreichisches Filmmuseum, 37'59".

In der nächsten Szene betritt Smith von karibischen Trommelrhythmen begleitet mit erhobenen Händen das Bühnen-Areal. Er hat einen hellen BH über seine Alltagsbekleidung gezogen und trägt eine kleine Damenhandtasche. Hinter ihm ist eine Art altes Werbeschild zu erkennen. Falls jemand auf die Toilette müsse, erinnert er die Gäste, solle man die glückliche Nonne von Noa-Noa, fragen, sie würde für einen Dime den Weg zeigen. Nach einer verzweifelten Pause kehrt er mit Skript in die Position zurück, hebt dramatisch die Hand und rezitiert laut schreiend mit langen Pausen zwischen jedem Wort seinen Text: „You. Can. Stare. Into. The. Eyes. Of. --- Nogood. --- Now. See. What. The. Future. Holds. In. The. Future. Of. Your. Dream.“²¹⁰. Mit hochgezogener Augenbraue starrt er ins Publikum und setzt, von orientalischer Flötenmusik begleitet, seine Ansprache fort, bis er den Faden verliert und frustriert abbricht. Kurz wendet er sich dem Kameramann zu und kontrolliert, ob er alles so filmt, wie er es in der Aufnahme haben will – zum Beispiel den glitzernden Plastik-Christbaum als Totale – und nimmt dann sein Programm wieder auf. Sichtlich unzufrieden mit seiner eigenen Leistung und verärgert über das Chaos der Aufführung, ermahnt er mit lauter, sich ständig überschlagender Stimme die Anwesenden zu warten, bis sie an der Reihe sind, und unbedingt ihre Dimes bereitzuhalten.

210Ebd., 41'56".

7.2 ANALYSE

7.2.1 Ephemere Rahmenstrukturen

Aus den vorhergehenden Darstellungen werden die Probleme ersichtlich, die beim Versuch einer Rekonstruktion der einzelnen Stücke auftauchen: Die sehr persönlichen Erinnerungen, die als Hauptquellen vorliegen, erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit oder Objektivität und bieten nur einen ausschnittshaften Eindruck von Smiths Theater, der mit den wenigen zusätzlichen Materialien, wie Skizzen, Fotos und dem Videodokument zwar erweitert oder teilweise bestätigt, aber keinesfalls vervollständigt werden kann.

Einige Ungereimtheiten in den Ausführungen der unterschiedlichen Autoren lassen vermuten, dass Smith eine exakte Betitelung und genaue Abgrenzung seiner Stücke keine primären Anliegen gewesen waren. Einzelne Konzepte wurden zwar über einen gewissen Zeitraum beibehalten, gingen aber fließend ineinander über oder wurden zwischendurch mit alternativen Titeln präsentiert. Manche Teile, Figuren oder Motive scheinen immer wieder übernommen oder in veränderten Zusammenhängen weitergeführt worden zu sein. Auch wenn Aufführungen inhaltlich die selbe Idee zugrunde lag, kreierte Smith durch konstante subtile Änderungen im Skript, spontane Reaktionen auf die Umstände der individuellen Aufführungssituation oder die Integration des Zufalls jedes Mal eine einzigartige Vorstellung.

Dieser Vorgehensweise entsprechend skizzenhaft sind die Schriftstücke, auf denen Smith die Inszenierungen aufbaut. Johnson interpretiert die vollgekritzelten Blätter, die er im Auswertungsprozess von Smiths Nachlass seinen Theaterarbeiten zuordnete, als Erinnerungstützen und grobe Outlines. Die Textfragmente setzen sich aus kurzen Einführungen, Zitaten, genaueren Formulierungen von zentralen Punkten und Inszenierungsvorschlägen zusammen, seien teilweise mit Zeichnungen illustriert oder wieder durchgestrichen und sollen Smith an Inhalt und Abfolge der Szene erinnern, würden aber viel Raum für Ausführungen und Improvisation bieten.²¹¹

211Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 168f.

Smith bestätigt, dass szenische Theatertexte in Dialogform, wie sie etwa zu *The Destruction of Atlantis* oder zwei späten Stücken²¹² veröffentlicht wurden erst im Nachhinein ausgearbeitet wurden und er vor oder während den Aufführungen nur mit Texten in der beschriebenen fragmentarischen Form arbeite:

„There would be a piece of writing but only AFTER the run of the play and it typically would never be referred to again. I have an outline of course [...] but there are long passages of improvisation as the perfection of the story is sought in front of the audience in a very living manner“²¹³

Diese Notizen, so Johnson, seien enigmatische Objekte, die anders als traditionelle Stücktexte nicht wieder mit neuem Sinn aufgeladen werden können. Sie hätten ihre Funktion und Nützlichkeit nur im Moment der Aufführung, und nur für den Verfasser erfüllt, und entziehen sich jeder weiteren Nutzung.²¹⁴

Ebenso wie die Theatertexte, sind auch Smiths Inszenierungen keine geschlossenen Werke, sondern lose Abfolgen von Ereignissen mit veränderlichen Grenzen. Die vielschichtigen Spektakel, auf deren Eventcharakter bereits die Wortwahl in den Titeln verweist – „Pageant“, „Miracle“, „Spectacle“ – variieren in ihrer Länge, haben keinen festgelegten Anfang und Schluss. Für Teilnehmende scheinen sie mit dem Betreten der Plaster Foundation zu beginnen und mit dem Verlassen wieder zu enden.

Die narrativen Teile der Darbietung folgen weder einer linearen Entwicklung noch werden sie von einer einheitlichen Überstruktur zusammengehalten oder stehen in logischen Kausalzusammenhängen zueinander. Einzelne Szenen können frei bewegt werden, ihre Position und ihr Ablauf sind nicht festgelegt.²¹⁵ Smith scheint die Dramaturgie spontan und abhängig von den jeweiligen Rahmenbedingungen der Abende zu finalisieren.

212Neben dem Text von *Destruction of Atlantis*, der nach den Aufführungen im Drama Review abgedruckt wurde, sind auch die Texte von *Penguin Panic in the Rented Desert* (1981, Eleventh Hour Gallery) und *What's Underground about Marshmallows?* (1981, Theatre for the New City) sind in Smiths gesammelten Schriften abgedruckt. Sie wurden von Tonbandaufnahmen transkribiert. Siehe: Hoberman, Jim/Edward Leffingwell (Hg.): *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg., New York: High Risk Books 1997, S. 89–95 und 123–143.

213Leffingwell, Edward: „The Only Normal Man in Baghdad“, in: *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, Hg. Edward Leffingwell/Carole Kismaric/Marvin Heiferman, London: Serpent's Tail 1997, S.68–87, hier S. 84.

214Vgl. Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 169.

215Vgl. Parnes, Uzi: „Jack Smith. Legendary Filmmaker, Theatrical Genius, and Exotic Art Consultant“, New York 1994, www.uziny.com/Uzi_Parnes_on_Jack_Smith-94.pdf, S. 168.

Einige Titel der Stücke verweisen auf die exotischen Orte der Maria Montez Filme als Schauplatz der Handlung. Während sich in den Beschreibungen oder Abbildungen vom Müllarrangement des Bühnenbilds nur vereinzelte konkrete Objekte finden, die auf Atlantis, „Orchid Lagoon“ oder den Orient direkt verweisen – zB eine Tempelfront mit Zwiebdach als Kulisse im Hintergrund²¹⁶ – scheint das gesamte Arrangement als Dekor, gemeinsam mit den Szenerien der Diaprojektionen und über orientalische und karibische Motive in der Musikuntermalung, Assoziationen an weit entfernte Orte zu evozieren. Aus Kleidungsstücken exotischem Ursprungs, wie Kimonos, Beduinenmänteln, Federhüten und Blumenkränzen sind auch die Kostüme zusammengestellt, deren visuelle Kraft Foreman aber als deutlich reduziert im Vergleich zu den Maskeraden seiner frühen Filme beschreibt.²¹⁷ Gemeinsam spannen diese Elemente aber eher einen atmosphärischen Rahmen für die Entfaltung der Geschichte in einer von Maria Montez inspirierten Fantasiewelt, als einen konkreten Ort zu definieren oder zu zeigen. Mit diesen theatralen Mitteln scheint Smith nicht an einer Illusion interessiert zu sein, sondern am theatralen Effekt dieser aufgeladenen Ästhetik.

Die narrativen Szenen werden konstant von nicht-diegetischen Aktionen unterbrochen, für die Smith aus der Rolle fällt und in seiner Funktion als Regisseur, Autor oder Bühnentechniker agiert: Adjustieren des Lichts oder des Kostüms, Aufheben und Umpositionieren von Requisiten, Rauchen, Wechseln der Schallplatten, Blättern im Skript, Starten des Projektors und Anweisen von Ko-Performern. Brecht beschreibt, wie Smith diesen einfachen Tasks so viel Aufmerksamkeit widmet, dass dazwischen für das Vorantreiben der Fabel kaum mehr Zeit bleibt.

„All of Smith's gestures are hesitant. The simplest lifting of an object or securing of a string is a serious task which he will accomplish, but which he does not seem quite to know how to go about. He tries various approaches [...]. He is figuring out how to do it while doing it.“²¹⁸

Er nimmt Gewichtung von der Narration und lenkt den Fokus der Aufführung auf die Mechanismen ihrer Entstehung.²¹⁹ Im Presstext zu einer nie realisierten *Hamlet*-Inszenierung nennt Smith die Plaster Foundation ein experimentelles, freies Theater. Ihre wichtigste Entdeckung (neben Glitzer Make-up) sei „the realization that thinking is

216 Siehe Kap. 7.1.1, in dieser Arbeit S.68.

217 Richard Foreman zit. nach Taubin: „Einige fragliche Erinnerungen an die Performances von Jack Smith“, S.16.

218 Brecht: *Queer Theatre*, S. 16.

219 Vgl. Parnes: „Jack Smith“, S. 168.

interesting on stage“.²²⁰ Von dieser Erkenntnis ausgehend verwischt Smith die Grenzen zwischen Probe und tatsächlicher Aufführung. Er performt seinen Denkprozess auf der Bühne, den er als solches, durch die extreme Langsamkeit in der Artikulation und in der Ausführung über Gesten und Aktionen, zusätzlich betont.

Der Filmemacher Uzi Parnes verdeutlicht in einem Aufsatz, dass diese sich auf verschiedenen Ebenen manifestierende anti-illusionistische Selbstreferenzialität auch in Performance Art und Happenings der 60er eine wichtige Rolle spielt. In Smiths Arbeit weist sie aber deshalb eine einzigartige Qualität auf, weil sie – im Gegensatz zu den beiden genannten formalistischen Positionen – innerhalb eines narrativen Kontext zum Einsatz kommt.²²¹ Die Fabel behält eine privilegierte Stellung, aber auch ihr unmittelbares Entstehen wird thematisiert und als dramatisches Ereignis präsentiert.

7.2.2 Auflösung der Hierarchie zwischen Schauspieler und Zuschauer

Smith Stücke waren Woche für Woche in der Off-Off-Broadway Spalte der *Village Voice* gelistet: „presented by Reptilian Theatrical Company on Saturdays at midnight at Plaster Foundation, 36 Greene Street at Grand (free).“²²² Suárez vermutet, dass diese Ankündigungen gratis und vermutlich auch ohne das Wissen des Künstlers geschaltet wurden, denn Smith bewarb seine Theaterabende kaum und meistens in alternativen Zeitungen mit sehr kleiner Leserschaft.²²³ Weil ähnlich wie bei Caffè Cino oder La Mamma die Events hauptsächlich innerhalb der Szene mündlich kommuniziert wurden und das Loft im fünften Stock von der Straße aus nicht als Veranstaltungsort ersichtlich war, verirrten sich nur wenige zur späten Stunde in die Plaster Foundation. Meistens war nur ein eingeschworener Kreis von durchschnittlich einem Duzend, manchmal aber auch nur zwei Zuschauerinnen oder Zuschauer, anwesend.²²⁴

Schon bei seinem ersten Theaterstück 1965 setzte Smith in der Film-Makers' Cinematheque auf Zuschauerpartizipation.²²⁵ Durch die Intimität des Privatraumes und die

220Smith, Jack: „Actavistic, Action Packed, Action Acting of PFA Hamlet and the 1001 Psychological Jingoisms of Prehistoric Landlordism of Rima-Poo“, in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S.165 -167, hier S. 165.

221Vgl. Parnes: „Jack Smith“, S. 168.

222Brecht: *Queer Theatre*, S. 10.

223Vgl. Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. ?

224Vgl. Taubin: „Einige fragliche Erinnerungen an die Performances von Jack Smith“, S. 16.

225Vgl. Hoberman: „The Theatre of Jack Smith“, S. 3.

Überschaubarkeit der Gruppe, welche eine sehr direkte und persönliche Wahrnehmung von gegenseitiger Präsenz mitbrachte, war bei den Aufführungen in der Plaster Foundation allerdings der Übergang von Akteuren und Publikum fließend.

Das Interieur des Lofts sieht keine klassische, räumliche Hierarchie vor, wie sie eine erhöhte und vom Zuschauerraum durch eine Graben getrennte Bühne erzeugen würde. Performende und Zusehende befinden sich auf einer Ebene und in großer Nähe zueinander. Die Schrott-Ansammlung am einen Ende des Raumes bildet zwar eine wesentliche Spielfläche und die davor positionierten Sofas den Ort, an dem sich das Publikum niederließ, da Smith aber auch gelegentlich den Eingangsbereich bespielte und Zuschauerinnen und Zuschauer aufgefordert oder auch unaufgefordert ihre Plätze verließen, scheint diese Aufteilung eine nur vorgeschlagene gewesen zu sein, dessen Grenze immer wieder von beiden Seiten her überschritten wurde.

Das Publikum wird von Smith ständig direkt adressiert. Mit alltäglichen Fragen – wie zum Beispiel der nach einer Zigarette – aber auch mit welchen, die den Verlauf des Abend betreffen: Ob jemand im Stück mitspielen möchte oder ob sie dieses Mal einfach nur Musikhören sollen.²²⁶ Neben Mitentscheidung forderte Smith auch ein Mitspielen von den Anwesenden. Aktionen oder Reaktionen vom Publikum waren teilweise in die Narration eingeplant und für das Gelingen gewisser Szenen vorausgesetzt.²²⁷ Alle Anwesenden schienen sich auch der Tatsache bewusst gewesen zu sein, dass Smith sie möglicherweise zusätzlich für größere Rollen auf die Bühne holen, oder sogar – wie es vermutlich bei den jungen Männer in *Withdrawal from Orchid Lagoon* der Fall war – für die gesamte Laufzeit eines Stückes engagieren könnte. Amy Taubin erinnert sich daran, wie sehr es ihr an diesen Abenden davor graute ausgewählt zu werden, obwohl sie selbst Schauspielerin war.²²⁸

Zusätzlich stärkten die gemeinsam verlebten Wartezeiten und Leerläufe die Gemeinschaft der Anwesenden. Eingeweihte waren es gewohnt, dass die tatsächliche Performance nicht wie angekündigt um Mitternacht begann, sondern noch einige Stunden verstrichen, bis Smith und seine Ko-Stars sich fertiggemacht, die Kostüme angezogen und Make-up aufgetragen hatten. Als Einstimmung wurde Musik gehört, die Smith auf einem alten

²²⁶Siehe Kap. 7.1.3, in dieser Arbeit, S. 73

²²⁷Siehe Kap. 7.1.5, in dieser Arbeit, S. 80.

²²⁸Vgl. Taubin: „Einige fragliche Erinnerungen an die Performances von Jack Smith“, S. 16f.

Victrola Plattenspieler auf der Bühne auflegte. In der Zwischenzeit kamen und gingen die Leute und versuchten sich untereinander zu beschäftigen. Die gelegentlichen Joints, die innerhalb des Publikums durchgegeben wurden und andere konsumierte Drogen trugen ihren Teil zur hypnotischen Stimmung der Abende bei.²²⁹ Warhol-Superstar und regelmäßiger Gast Mary Woronov, versucht sich zu erinnern:

„And so we waited and waited, and we waited some more. And well, there were a lot of drugs involved, but I don't remember Jack Smith ever showing up. Maybe he did, but I wasn't really aware of it.“²³⁰

Diese Vorbereitungen und das gemeinsame Ausharren bis in die frühen Morgenstunden sahen die meisten als integralen Bestandteil des Abends.²³¹ Das Überbrücken der Langeweile gestaltete sich als eine Art gemeinsamen Ritual, das die Performance einleitete.

7.2.3 Der Bühnenraum: Trash

Die Konstruktion aus Trümmern, Brettern und Müll nahm das gesamte Bühnenareal der Plaster Foundation ein und war von Smith spezifisch für diesen Ort ausgelegt. Sie bildete das Set für alle seine Stücke, war aber ebenso wie diese einer kontinuierlichen Veränderung unterworfen, und wurde von Woche zu Woche um einzelne Artefakte erweitert. Die ausrangierten Gegenstände, wie leere Flaschen, Blechdosen, alte Magazine, eine Toilette, Werbeschilder, Krücken, vertrocknete Christbäume oder ein aufblasbarer Pool, welche Smith zusammengetragen hatte, waren mit Federn, glitzernden Bändern und im Licht funkelnden Glasflaschen dekoriert. Brecht und Mekas nennen die Ansammlung „junk heap“ oder „human wreckage“ bemerken aber, dass keines der Objekte sich zufällig an seinem Platz befand.²³² Alles war sorgfältig arrangiert, und trotzdem verbrachte Smith während der Aufführung viel Zeit damit zu adjustieren oder Details umzuorganisieren.

Wie bereits erwähnt, scheint Smiths Variante eines Bühnenbilds nicht als eindeutige Kulisse ausgelegt, die auf einen konkreten Ort als Schauplatz einer Handlung referenziert und diesen zur Illusionsbildung nachahmt, sondern als Dekor, das stattdessen die *Effekte*

229Vgl. Hoberman: „The Theatre of Jack Smith“, S. 6.

230Mary Woronov im Interview in: *Jack Smith and the Destruction of Atlantis*, Regie: Mary Jordan, US 2006, DVD-Video, Arthouse Films, 2010, 1h03'50".

231Vgl. Taubin: „Einige fragliche Erinnerungen an die Performances von Jack Smith“, S. 16.

232Vgl. Brecht: *Queer Theatre*, S. 16; Mekas: „Jack Smith, or the End of Civilization“, S. 391.

der Fantasiewelten in den Montez-Filmen nachahmt und aktiv dazu beiträgt deren Atmosphäre heraufzubeschwören. Die direkte Wirkung, die es auf die Betrachtenden ausübte, beschreibt Mekas:

„One slowly began to perceive that this was not just a set for some kind of theatre piece that was coming up, a background, a crutch for it: No, this set, this arrangement was already the content and the essence of the whole thing, the content of the evening, of the play, it was there and it spoke already at us, and acted upon us, and it was all structured so.“²³³

Smith sah den Abfall des alltäglichen Lebens als Material mit vielen Möglichkeiten. „Trash is the material of creators“²³⁴, schrieb er bereits 1962 und demonstrierte dies auf der Bühne der Plaster Foundation besonders deutlich. 15 Jahre später fantasierte er über neue Gesellschaftsformen, die sich um einen riesigen Schrottplatz als deren Zentrum formieren:

„Like in the middle of the city should be a repository of objects that people don't want any more, which they would take to this giant junkyard. That would form an organization, a way that the city would be organized around that. [...] I think this center of unused objects and unwanted objects would become a center of intellectual activity. Things would grow up around it.“²³⁵

Diese Ästhetik der gefundenen Objekte nennt Smith „moldy“. Er meint damit nicht nur Müll, sondern allgemeiner gesprochen, veraltete Artefakte aus jüngster Vergangenheit. Das inkludiert auch aus der Mode gekommene Produkte der Massenmedien, wie die den Film-Glamour der 30er und 40er, den Smith seit *Flaming Creatures* hommagierte und mit Maria Montez als für ihn interessanteste Protagonistin feiert.²³⁶ Suárez argumentiert, dass Trash sich neben Hollywood-Versatzstücken ebenfalls besonders für queere Neubewertung eignet. Als Material, das aus dem Mainstream ausgeschieden ist, sei es durch und durch künstlich, jedem Beigeschmack von Natürlichkeit und Normalität beraubt, und verfüge deshalb, über Potenzial für die Projektion von marginalen Verlangen, die von der dominanten Gesellschaft als unnatürlich und abnormal abgestempelt wurden.²³⁷

233Mekas: „Jack Smith, or the End of Civilization“, S. 391.

234Vgl. Smith, Jack: „The Perfect Filmic Apositeness of Maria Montez“ in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S. 25-35, hier S. 26, (Orig. *Film Culture* 27, Winter 1962-63).

235Smith: „Uncle Fishhook and the Sacred Baby Poo Poo of Art“, S. 115.

236Vgl. Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. 201.

237Vgl. ebd., S. 203.

7.2.4 Die Offenbarung der Persönlichkeit im Zusammenbruch der Rolle

Die Gemachtheit seines Theaters zeigt Smith besonders, indem er einen permanenten Zusammenbruch zwischen Performer oder Performerin und seiner oder ihrer Rolle zulässt oder sogar forciert. Smith selbst – offensichtlich das einzige permanente Mitglied der „Reptilian Theatrical Company“ –, seine temporären Kolleginnen und Kollegen und vor allem die Freiwilligen aus dem Publikum erarbeiten die darzustellenden Figuren vor den Augen des Publikums. Das Vorgeführte ist ungeprobt, die Beteiligten verwirrt, und Smith gibt während der Aufführung die für das Zustandekommen der Narration notwendigen Anweisungen. Eine kurze Passage zwischen Smith und Abbe, die im *Midnight at the Plaster Foundation* Video zwar kaum zu sehen, aber zu hören ist, verdeutlicht, dass Smith beispielsweise eine starke Meinung über die Art und Weise des Text-Vortrages hatte und eine entsprechende Umsetzung auch vehement einforderte:

Abbe adressiert die Eintretenden: „It's free to come here, but you have to pay 50 cents.“

Smith: „You're not yelling! You're *not* yelling! Follow one direction I give you!“

Abbe (lauter und mit anderer Betonung): „It's *free* to come here, but you have to pay 50 cents!“

Smith (mit aufgebrachter Stimme): „The tape is already *ruined*, It's already ruined and you're still not yelling!“

Abbe (schreit): „It's free to come here, but you have to pay 50 cents!“

Smith (resignierend): „You didn't milk it! You didn't *dramatize* it!“²³⁸

Um Intonation, Position, Gestik und Mimik zu korrigieren, wird der Handlungsverlauf von Smiths Aufführungen ständig unterbrochen und so lange geübt, bis alle inszenatorischen Details zufriedenstellend und mit maximaler Wirkung ausgeführt werden. Dieses Kollabieren der Darbietung, so Brecht in seinen Beobachtungen zu *Gas Station of the Cross Religious Spectacle*, würde deren Künstlichkeit offenlegen:

„Abby and Jack part of the time acted serious, like carny-fakers, part of the time laughed, giggled or smiled as though 'breaking-up': making the put-on explicit, more than trying to escape the ridicule of identification with the act, – daring the audience [...] not to take the act serious.“²³⁹

Diese Wirkung wird zusätzlich verstärkt, indem die Schauspielerinnen und Schauspieler ihre Zeilen vom Blatt lesen. Einige Fotos und auch die Videoaufnahme zeigen Smith auf

238 *Midnight at the Plaster Foundation*, ca. 00:37:59-00:40:00.

239 Brecht: *Queer Theatre*, S. 15.

der Bühne mit einem Skript in der Hand und bestätigen die Angaben, dass es während der Aufführung mehrmals und relativ prominent zum Einsatz kam (siehe Abb. 7). Damit wird ein Hilfsmittel ins Spiel gebracht, das im klassischen Theater traditioneller Weise auf der Bühne nichts verloren hatte, und als ein Stück Realität die Illusionsbildung irritiert. Außerdem hat auswendig gelernter Text für Smiths Auffassung von Theater keinerlei dramatischen Effekt und ist deshalb nicht erstrebenswert, weil

„if an actor just stands on stage and thinks, the audience knows what he's thinking and it is more direct and clear than memorizing lines. Ultimately, memorized speech is possibly the least dramatic thing that can happen on the stage or anywhere.“²⁴⁰

Worin für Smith der wahre Pathos liegt, kommt in der Kluft zum Vorschein, die sich auftut, wenn die Fiktion der referenzierten Figur und ihre Fabel destabilisiert und somit die Aufmerksamkeit auf die individuelle, unmittelbare Person verlagert wird, die versucht, jene zu verkörpern und zu kreieren: die Persönlichkeit einer „echten Person“ die sich auf der Bühne offenbart. „A personality that exposes itself“ ist für Smith das, wofür Schauspielerei nur der Ersatz ist, und der Grund, weshalb er Stars, die keine Schauspieler sind, „überzeugenden“ Schauspieler-Stars vorzieht.²⁴¹

Diese schauspieltheoretischen Überlegungen sind die Ergebnisse von Smiths schwärmerischer Analyse von Maria Montez und ihren Filmen, die er 1962 in seinem *Film Culture* Artikel, „The Perfect Film Appositeness of Maria Montez“ artikulierte. Der Text kann aber darüber hinaus als ästhetische Programmatik für Smiths eigenes, sowohl filmisches als auch theatralisches Werk, gelesen werden.²⁴² „The World's Worst Actress“, wie sie von vielen verspottet wurde, war für Smith zum einen wegen der zweifelhaften Low-Budget Qualität ihrer Schinken der größte Star, zum anderen gerade deshalb, weil sie daran scheiterte in dramatischen Rollen zu überzeugen und die Distanz zwischen ihr selbst und ihren Rollen betonte. Sie ist vielleicht nach technischen Kriterien eine schlechte Schauspielerin, aber statt guter Technik, die ohnehin nur als etwas benützt

240Smith: „Actavistic, Action Packed, Action Acting of PFA Hamlet“, S. 165.

241Vgl. Smith: „The Perfect Filmic Apositeness of Maria Montez“, S. 35.

242Vgl. Saar, Martin/Ruth Sonderegger: „Eine andere Avantgarde. Kunst, Leben und die Politik des Performativen“, in: *Golden Years: Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*, Hg. Dierich Diederichsen et al., Graz: Ed. Camera Austria 2006, S. 71–79, hier S. 76.

werde, hinter dem sich Leute verstecken können, interessiert Smith das Menschliche.²⁴³ Er war der Meinung, dass die persönlichen Qualitäten von Performern dann direkter in Erscheinung treten, wenn sie sich der Erschaffung einer offensichtlich billigen und künstlichen Illusion hingeben.²⁴⁴

Marc Siegel erklärt in seiner Analyse des Textes, dass dies als Ausdruck eines Glaubens geschieht:

„Was Smith interessierte, waren jene Momente, in denen Montez' Darstellen einer Rolle in der Kraft ihres Glaubens an die Phantasiefiguren, die sie verkörperte, begründet war; wenn ihre Bewegungen, ihr Gesichtsausdruck und ihre Gesten die Komplexität dieses Glaubens an die Phantasie als einen Glauben an ihre eigene Schönheit, ihre eigene Einzigartigkeit, ihre eigene Fabelhaftigkeit offenbarten.“²⁴⁵

Er verweist auch auf den wichtigen Punkt, Montez' Glauben von dem auf ein Verschmelzen von Schauspieler und Rolle zielendes Glauben im Method Acting zu unterscheiden, weil es nicht um eine Art Wahrhaftigkeit der Erfahrungen und Gefühle des Schauspielers geht. Montez' Glauben in seiner Einzigartigkeit – der Smiths eigenen queeren Glauben an das Versprechen, dass er in ihr und ihren Filmen sah, motivierte – bewegte sich im Reich des Künstlichen und der Phantasie.²⁴⁶

243Vgl. Smith, Jack: „Belated Appreciation of V. S.“ in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S. 41-43, hier S. 43, (Orig. *Film Culture* 31, Winter 1963-64).

244Vgl. Bottoms: *Playing Underground*, S. 216.

245Siegel: „Jack Smith Glauben schenken“, S. 251.

246Vgl. ebd.

8. CONCLUSIO II

In Conclusio I haben sich beim Überblick von Smiths Gesamtwerk die beiden Faktoren Marginalisierung und Exklusivität als zentral angeboten. Es wurde die These aufgestellt, dass die Marginalisierung für Jack Smith mit dem Unverständnis von *Flaming Creatures* zu einer werksbestimmenden Erfahrung wird – in einem Rezeptionskontext außerhalb der Community gemacht, und daraufhin explizit in der weiteren künstlerischen Herangehensweise ausgeschaltet. In Smiths weiterer Kunstproduktion leitet das eine Tendenz ein, die formale Mittel der Selbstermächtigung etabliert und auf das Erzeugen von Exklusivität in der Sphäre des Publikums abzielt um seine Kunst nur mehr einem ausgewählten Kreis von Gleichgesinnten zugänglich zu machen.

Der Zeitraum von 1969 bis 1971 bildet in Hinblick auf diese Entwicklung jene Phase, in der sich der dafür notwendige Schritt in die Performativität bereits vollzogen hat, und durch die ausschließliche Konzentration auf das Medium des Theaters seine deutlichste Umsetzung findet.

Durch die Verlagerung seines Kunstschaffens in die Privatheit seines Lofts und die spärliche, gezielt platzierte Ankündigung der Aufführungen wurden außerdem Außenstehende ferngehalten und – mit der Strategie des Off-Off-Broadways – ein Raum abseits der Machtstrukturen des Closets geschaffen. Somit waren es bereits die Rahmenbedingungen der Aufführungssituation in der Plaster Foundation of Atlantis, welche die Exklusivität von Zuschauerinnen und Zuschauern zu einem hohen Grad gewährleisteten.

Auch wenn nur ein grobes Bild von der Beschaffenheit der einzelnen Aufführungen dieser Periode existiert, kann in der Detailanalyse von Jack Smiths Loft-Theater, gezeigt werden, dass sich die (aus der Marginalisierung resultierende) Tendenz fortsetzt: Auf formaler Ebene spielt vor allem Destabilisierung und Fragmentierung des Materials als Mittel zur Selbstermächtigung eine Rolle: Durch fließenden Übergang und ständige Weiterentwicklung der Stücke, durch die lose Reihung der Handlungsabfolgen und deren ständiges Unterbrechen, durch die flexiblen Titel, variierende Dauer, spontane Änderungen, Improvisation und die Integration des Zufalls, behalten Smiths Aufführungen stets ihren Probencharakter und entziehen sich einer Definition als

(ab)geschlossenes Werk.²⁴⁷ Verstärkt durch die Arbeit mit skizzenhaften Notizen anstatt szenisch ausformulierter Theatertexte und Ortsspezifität der Bühnenkonstruktion, kreierte Smith eine Form von Theater, die sich jeder Verwertbarkeit durch Dritte und Wiederaufführbarkeit im falschen Kontext verweigert.

Weiters soll argumentiert werden, dass folgende Aspekte von Jack Smiths Loft-Theater auf noch direkterem Wege zur Exklusivität führen oder diese forcieren:

Die extreme Langsamkeit und Dauer, die Langeweile der Wartezeiten, die Verwendung von „ästhetisch fragwürdigem Material“²⁴⁸, wie Müll oder aus der Mode gekommene Hollywood-Referenzen, die Verweigerung der Illusionsbildung und die Offenlegung der Gemachtheit des Theaters, können als Mittel zur Exklusivitäts-Bildung interpretiert werden. Im Publikum werden somit nur jene bis in die frühen Morgenstunden ausharren, die Smiths Ansichten teilen und das Erlebte auf Grund eines gemeinsamen Wissens mit Bedeutung versehen können. Jene, die die soziale Erfahrung des Warte-Rituals schätzen, denen die Einstellung gemeinsam ist, dass „thinking on stage“²⁴⁹ interessant ist, die die Magie einer sich entblößenden Persönlichkeit erkennen, die dazu fähig sind, veraltete und aus dem Mainstream ausgeschiedene Artefakte mit Fantasie zu beladen, und diejenigen, die an den Glamour der Schauspielerin Maria Montez glauben. „Jack would“ erinnert sich Penny Arcade, „– as he liked to say – ‚distill‘ the audience down to its most appreciative essence.“²⁵⁰

In der Exklusivität von Menschen, die Smiths künstlerischen Ausdruck verstehen, weil sie mit ihm den selben „Klatsch“²⁵¹ teilen, entsteht ein „geheimer, queerer Wir-Raum“²⁵², in dem Smiths Theater seine intendierte Rezeption erlangt und zur vollen Entfaltung kommen kann. In diesem Raum kann ein Theater von „free persons“ für „free persons“²⁵³ gemacht werden. Somit lässt sich das Theater von Jack Smith als ein Dialog beschreiben,

247Zu ähnlichen Beispielen für Destabilisierung kommt auch Suárez in Hinblick auf Smiths Werk im Allgemeinen. Vgl. Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, S. 208.

248Ebd. übers. von mir.

249Smith: „Actavistic, Action Packed, Action Acting of PFA Hamlet“, S. 65.

250Penny Arcade in einem unveröffentlichten Interview mit Dominic Johnson, zit. nach Johnson: *Glorious catastrophe*, S. 184.

251Zu Marc Siegels Verwendung dieses Begriffes siehe Siegel: „Jack Smith Glauben schenken“, 241.

252Diesen Begriff etablieren Saar und Sonderegger, Vgl. Saar/Sonderegger: „Eine andere Avantgarde. Kunst, Leben und die Politik des Performativen“, S. 74.

253Zur Verwendung des Begriffes bei Stefan Brecht, siehe Kap. 1 dieser Arbeit, oder vgl. Brecht: *Queer Theatre*, S. 30.

in dem er seiner Vision einer queeren Welt Ausdruck verleihen kann, und im gemeinsamen Verständnis zur Konstitution einer ebensolchen beitragen kann.

9. LITERATURVERZEICHNIS

Banes, Sally: *Greenwich Village 1963-PB: Avant-garde Performance and the Effervescent Body*, Durham: Duke Univ. Press 2007.

Bottoms, Stephen J.: *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 2004.

Bourdet, Edouard: „The Captive“, in: *Forbidden Acts: Pioneering Gay & Lesbian Plays of the 20th Century*, Hg. Ben Hodges, New York: Applause Theatre & Cinema Books 2003, 83–172, (Orig. *La Prisonnière*, übers. und adaptiert von Arthur Hornblow Jr., New York: Brentano's 1926).

Brecht, Stefan: *Queer Theatre* [= The Original Theatre of the City of New York: From the Mid-60s to the Mid-70s, Book 2], London: Methuen 1986, (Orig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978).

Clum, John M.: *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, New York: Columbia Univ. Press 1992.

Crimp, Douglas: „Getting the Warhol We Deserve“, in: *Social Text*, 59, Sommer 1999, S. 49–66, www.jstor.org/stable/466696, Zugriff: 17.01.2014.

De Jongh, Nicholas: *Not in Front of the Audience: Homosexuality On Stage*, London: Routledge 1992.

De Oliveira Elias, Tatiane: *Die Kunstfilme von Hélio Oiticica*, ohne Ort 2014.

Diederichsen, Diedrich: „Pose vs. Exzess. Queere Performance in den US-Subkulturen der Sechziger“, in: *Das achte Feld: Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960*, Hg. Frank Wagner/Museum Ludwig Köln, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 163-173.

Dolan, Jill: *Theatre and Sexuality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010.

Ehrenstein, David: „An interview with Andy Warhol“, in: *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, Hg. Kenneth Goldsmith, New York: Da Capo Press 2004, S. 63-70.

Eskridge, William N.: *Gaylaw: Challenging the Apartheid of the Closet*, Cambridge: Harvard Univ. Press 2002.

Gordy, Douglas W.: „Joseph Cino and the First Off-Off-Broadway Theater“, in: *Passing Performances: Queer Readings of Leading Players in American Theater History*, Hg. Robert A. Schanke/Kim Marra, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 1998, S. 303-324.

Grimm, Andrea: *Out of the Theatre Closet. Das Amerikanische Queer und Gay Theatre 1980-1995*, Dipl. Univ. Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, 1998.

Hayes, David P. : *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)*, 2000-2009, <http://productioncode.dhwritings.com>, Zugriff: 02.12.2014.

Hellman, Lillian: „The Children’s Hour,“ in: *Forbidden Acts: Pioneering Gay & Lesbian Plays of the 20th Century*, Hg. Ben Hodges, New York: Applause Theatre & Cinema Books 2003, 173–238, (Orig. Herausgeber nennt keine Erstpublikationsdaten, 1934)

Hoberman, Jim: „The Theatre of Jack Smith“, in: *Theatre of the Ridiculous*, Hg. Bonnie Marranca/Gautam Dasgupta, überarb. & erw. Aufl., Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press 1998, S. 1–18, (Orig. 1979).

Hoberman Jim/Edward Leffingwell (Hg.): *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York: High Risk Books 1997, S. 58.

Hoberman, Jim: *On Jack Smith’s Flaming creatures (and other secret-flix of cinemaroc)*, New York City: Hips Road 2001.

Hodges, Ben (Hg.): *Forbidden Acts: Pioneering Gay & Lesbian Plays of the 20th Century*, New York: Applause Theatre & Cinema Books 2003.

Hoffman, William M.: *Gay Plays: The First Collection*, New York: Avon Books 1987.

Johnson, Dominic: „Jack Smith’s Rehearsals for the Destruction of Atlantis: ‚Exotic‘ Ritual and Apocalyptic Tone“, in: *Contemporary Theatre Review*, 19/2, 2009, 164–180, hier S. 173, www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10486800902765648, Zugriff: 31.01.2015.

Johnson, Dominic: *Glorious catastrophe: Jack Smith, performance and visual culture*, Manchester: Manchester Univ. Press 2013.

Katz, Jonathan: *Gay American History*, New York: Avon Books 1976.

Kosofsky Sedgwick, Eve: *Epistemology of the Closet*, überarb. Neuausg., Berkeley: Univ. of California Press 2008, S. 71, (Orig. 1990).

Kosofsky Sedgwick, Eve: *Tendencies*, Durham: Duke Univ. Press 1993.

Krueger, Jack A.: *Biography*, jkrueger.sdf-us.org/src/jakbio.pdf, Zugriff: 19.11.2014.

Leffingwell, Edward/Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hg.): *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, London: Serpent's Tail 1997.

Leffingwell, Edward: „The Only Normal Man in Baghdad“, in: *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, Hg. Edward Leffingwell/Carole Kismaric/Marvin Heiferman, London: Serpent's Tail 1997, S.68–87.

Marranca, Bonnie/Gautam Dasgupta (Hg.): *Theatre of the Ridiculous*, überarb. & erw. Aufl., Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press 1998, (Orig. 1979).

Mekas, Jonas: „Flaming Creatures and the Ecstatic Beauty of the New Cinema“, in: *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Hg. Jonas Mekas, New York: The Macmillan Press 1972, S. 82-83, (Orig. *Village Voice*, 18. April 1963).

Mekas, Jonas: „The Irresponsibility of My Colleague Film Critics, On the Baudelairean Cinema“, in: *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Hg. Jonas Mekas, New York: The Macmillan Press 1972, S. 84-86 (Orig. *Village Voice*, 2. Mai 1963).

Mekas, Jonas: „Jack Smith, or the End of Civilization“, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Hg. Jonas Mekas, New York: The Macmillan Press 1972, S. 388–397, (Orig. *Village Voice*, 23. Juli 1970).

Parnes, Uzi: „Jack Smith. Legendary Filmmaker, Theatrical Genius, and Exotic Art Consultant“, New York 1994, www.uziny.com/Uzi_Parnes_on_Jack_Smith-94.pdf

Rowe, Carel: *The Baudelairean Cinema: A Trend Within the American Avant-garde*, Ann Arbor: UMI Research Press 1982.

Russo, Vito: *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York: Harper & Row 1987.

Saar, Martin/Ruth Sonderegger: „Eine andere Avantgarde. Kunst, Leben und die Politik des Performativen“, in: *Golden Years: Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*, Hg. Diedrich Diederichsen et al., Graz: Ed. Camera Austria 2006, S. 71–79.

Sanders, Jay: „Love is an Object“, in: *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama: Manhattan, 1970-1980*, Hg. Jay Sanders/Jim Hoberman, New York: Whitney Museum of American Art 2013, S. 27–41.

Sargeant, Jack: *Deathtripping: The Extreme Underground: Underground Trash Cinema*, überarb. Aufl., o.O.: Soft Skull Press 2008.

Savran, David: „Queer Theater and the Disarticulation of Identity“, in: *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*, Hg. Alisa Solomon/Framji Minwalla, New York: New York Univ. Press 2002, S. 152–167.

Schulte Strathaus, Stefanie/Susanne Sachsse/Marc Siegel (Hg.): *Live Flim! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World*, Berlin: Arsenal – Institut für Film und Videokunst 2009.

Seidman, Steven: *Beyond the Closet: The Transformation of Gay and Lesbian Life*, New York: Routledge 2002.

Shewey, Don: „„Be True to Yearning“ Notes on the Pioneers of Queer Theater“, in: *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*, Hg. Alisa Solomon/Framji Minwalla, New York: New York Univ. Press 2002, S. 124–134.

Siegel, Marc: „Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's Flaming Creatures“, in: *Between the Sheets, In the Streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Hg. Chris Holmlund/Cynthia Fuchs, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1997, S. 91–106.

Siegel, Marc: „Jack Smith Glauben schenken“, übers. v. Matthias Haase, in: *Golden Years: Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*, Hg. Diedrich Diederichsen et al., Graz: Ed. Camera Austria 2006, S. 237–256.

Sinfield, Alan: *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, New Haven: Yale Univ. Press 1999.

Smith, Jack: „The Perfect Filmic Apositeness of Maria Montez“ in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S. 25-35, (Orig. *Film Culture* 27, Winter 1962-63).

Smith, Jack: „Belated Appreciation of V. S.“ in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S. 41-43, (Orig. *Film Culture* 31, Winter 1963-64).

Smith, Jack: „Rehearsal for the Destruction of Atlantis“, in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S. 90-95, (Orig. *Film Culture* 40, Frühling 1966).

Smith, Jack: „Uncle Fishhook and the Sacred Baby Poo Poo of Art“ in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S.107-121, (Orig. Interview von Sylvère Lotringer, *Semiotext(e)*, 3/2, 1978).

Smith, Jack: „Capitalism of Lotusland“, in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S. 11–12.

Smith, Jack: „Penguin Panic in the Rented Desert“, in: J. Hoberman, Edward Leffingwell (Hg.): *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York 1997, S. 123–135.

Smith, Jack: „Actavistic, Action Packed, Action Acting of PFA Hamlet and the 1001 Psychological Jingoanisms of Prehistoric Landlordism of Rima-Poo“ in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Hg. Jim Hoberman/Edward Leffingwell, New York: High Risk Books 1997, S.165 -167.

Smith, Michael: „Joe Cino's World Goes Up in Flames“, in: *Village Voice*, 11. März 1965, S. 14.

Sontag, Susan: „From Jack Smith's Flaming Creatures“, in: *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, Hg. Edward Leffingwell/Carole Kismaric/Marvin Heiferman, London: Serpent's Tail 1997, S. 65-66, (Orig. „Jack Smith's Flaming Creatures“, *The Nation*, 13. April 1964).

Suárez, Juan A.: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, Bloomington: Indiana Univ. Press 1996.

Suárez, Juan A.: „Queere Performance bei Jack Smith und Andy Warhol. Über Gender, Fragmente und nicht integrierbare Reste“, übers. v. Ruth Sonderegger, in: *Golden Years: Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*, Hg. Diedrich Diederichsen et al., Graz: Ed. Camera Austria 2006, S. 203–219.

Tartaglia, Jerry: „Restauration and Slavery“, in: *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, Hg. Edward Leffingwell/Carole Kismaric/Marvin Heiferman, London: Serpent's Tail 1997, S. 208–211.

Taubin, Amy: „Einige fragliche Erinnerungen an die Performances von Jack Smith“, in: *Live Flim! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World*, Hg. Schulte Strathaus, Stefanie/Susanne Sachsse/Marc Siegel, Berlin: Arsenal – Institut für Film und Videokunst 2009, S. 15-17.

10. FILMOGRAPHIE

Flaming Creatures, Regie: Jack Smith, US 1962-63, www.ubu.com/film/smith-jack_flaming.html, Zugriff: 29.01.2015,

Hoberman, Jim: „Performing Jack Smith“, Mitfilmung des Vortrages am 23.11.2012 im Österreichischen Filmmuseum; Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

Midnight at the Plaster Foundation, Regie: Jack Smith, US ca. 1971, in: Hoberman, Jim: „Performing Jack Smith“, Mitfilmung des Vortrages am 23.11.2012 im Österreichischen Filmmuseum; Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

Jack Smith and the Destruction of Atlantis, Regie: Mary Jordan, US 2006, DVD-Video, Arthouse Films, 2010.

11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 + Abb. 2: Leffingwell, Edward/Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hg): *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, London: Serpent's Tail 1997, S. 94 + S. 250.

Abb. 3 + Abb. 4: Sanders, Jay/Jim Hoberman (Hg.): *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama: Manhattan, 1970-1980*, New York: Whitney Museum of American Art 2013. S. 117 + S. 116.

Abb. 5: Artaddict.net, artaddict.net/events/article/3294/jack-smith-gladstone-gallery, Zugriff: 29.01.2015.

Abb. 6 + Abb. 7: Leffingwell, Edward/Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hg): *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, London: Serpent's Tail 1997, S. 44 + S. 49

Abb. 8: Hoberman, Jim/Edward Leffingwell (Hg.): *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York: High Risk Books 1997, S. 58.

Abb. 9: Leffingwell, Edward/Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hg): *Jack Smith – Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, London: Serpent's Tail 1997, S. 131.

12. ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Loft-Theater von Jack Smith aus den Jahren von 1969 bis 1971, und damit einem Thema, das im Gegensatz zu Smiths Filmschaffen der frühen 1960er Jahre weniger Beachtung fand. Dabei wird der zentralen Frage gefolgt, inwieweit Jack Smiths innovativer Umgang mit Theatermitteln und die daraus resultierende außergewöhnliche Ästhetik mit einem Fokus auf seine soziale Stellung innerhalb einer spezifischen Community und den sozialen Bedingungen queeren Lebens begriffen werden kann.

Dies geschieht zunächst vor einem breit ausgefalteten Hintergrund: Zu Beginn wird ausschnittshaft anhand des amerikanischen Broadway-Theaters des 20. Jahrhunderts gezeigt, wie ein heteronormatives Machtgefüge, dessen Struktur mit der Metapher des Closets beschrieben wird, die Darstellungskonventionen von Homosexualität prägte. Darauf folgend fällt ein Blick auf die lesbisch-schwule Subkultur und deren alternative Theaterbewegung, die sich in den 1960er Jahren in New York entwickelte und sich abseits des Mainstreams Freiräume sicherte, in denen die Machtstrukturen des Closets außer Kraft gesetzt waren. Die Sicherheit innerhalb dieser queeren Community bot die Voraussetzung um offen künstlerisch über die eigene Sexualität zu reflektieren. Darauf aufbauend fällt der Blick auf Jack Smiths künstlerische Entwicklung mit Hilfe einer ausführlichen Werkschronologie.

In der detaillierteren Auseinandersetzung mit dem Skandal und dem Verbot von *Flaming Creatures* wird deutlich, dass auch dabei die Machtstrukturen des Closets zu wirken begannen, weil seine Darstellung transgressiver Sexualität in einem Rezeptionskontext außerhalb seiner Community auf Unverständnis stieß.

Für Smiths anschließende facettenreiche Kunstproduktion aus Slide-Shows, Live Film und Theaterarbeiten kann ab diesem Einschnitt eine Tendenz herausgearbeitet werden, in der sich formale Mittel der Selbstermächtigung in den Vordergrund spielen: Durch werksbezogene Destabilisierung, Fragmentierung der Materialien und dem Schritt in die Performativität verweigerte sich seine Kunst einer unkontrollierbaren Distribution durch Dritte.

Dieser Argumentation entsprechend zeigt sich im Hauptteil dieser Arbeit, dass die Periode des Loft-Theaters eine besonders konsequente Phase in Smiths Schaffen bildet: Der Schritt in die Performativität hatte sich vollzogen und der Rückzug in den Privatraum gab den Aufführungen einen besonderen Rahmen an Exklusivität. Die Analyse ergibt, dass auch Smiths Umgang mit Theatermitteln von Destabilisierung und Fragmentierung geprägt war, und dass darüber hinaus seine spezielle Aufführungsästhetik das Publikum zusätzlich selektierte. Sein Kunstschaffen war nur einem ausgewählten Publikum zugänglich, dem mittels geteiltem Wissen innerhalb der Community die intendierte Bedeutung verständlich war. Somit kann das Erzeugen von Exklusivität als Strategie interpretiert werden, um Unverständnis und weitere gesellschaftliche Marginalisierung zu vermeiden. In der Exklusivität von Menschen, die Smiths künstlerischen Ausdruck verstehen, kann er seiner Vision einer queeren Welt Ausdruck verleihen, und in der Mitte von Gleichgesinnten zur Konstitution einer ebensolchen beitragen.

13. CURRICULUM VITAE

Carolina Nöbauer

geboren am 28.10.1988 in Schärding am Inn/OÖ

Staatsbürgerschaft: Österreich

Kontakt: carolina.noe@gmx.net

AUSBILDUNG

02/2014	Abschluss des Studiums der Kunstgeschichte mit: Bachelor of Arts (BA)
09/2010 – 02/2011	Erasmus-Auslandsstudium in Paris an der Universität Sorbonne Nouvelle, Studienzweig <i>études théâtrales</i>
seit 2006	Studium der Kunstgeschichte und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
06/2006	Matura
1998-2006	Bundesgymnasium Schärding
1994-1998	Volksschule Brunnenthal