



Probenfoto
SEID NETT ZU MR. SLOANE
von Joe Orton
Hubertus Brandt
FOTO Christoph Meinschäfer



Seid nett zu Mr. Orton

von Joe Orton

Deutsch von Brigitte Landes

Premiere 14.01.2023 / 19:30 Uhr im Großen Haus

Dauer ca. 120 Minuten, inkl. einer Pause

Aufführungsrechte Rowohlt Theater Verlag, Hamburg

// BESETZUNG

Kathrin Kirsten Potthoff

Sloane Hubertus Brandt

Ed Alexander Wilß

Kemp Frank Damerius

Regie Klaus Kusenberg / **Bühne & Kostüme** Lena Scheerer / **Vocalcoach** Peter Stolle / **Dramaturgie** Daniel Thierjung / **Dramaturgieassistentz** Lena Kern / **Regieassistentz** Helena Niehaus & Eva Collura / **Soufflage** Hermann Holstein / **Ausstattungshospitantz** Verena Müller / **Inspizienz** Robert Häselbarth / **Technischer Leiter** Klaus Herrmann / **Bühnenmeister** Michael Bröckling / **Beleuchtungsmeister** Marcus Krömer / **Betreuung Licht** Georg Rolle / **Ton & Video** Tim Klöpfer & Till Herrlich-Petry / **Requisite** Annette Seidel-Rohlf & Sona Ahmadnia / **Leitung Kostümabteilung** Lisa Brzonkalla / **Maske** Ulla Bohnbeck

Anfertigung der Kostüme und Dekorationen in den Werkstätten des Theater Paderborn.

// Inhalt

Der attraktive Mr. Sloane lebt wie die Made im Speck. Bei Kathrin, eine Frau in den Vierzigern, die mit ihrem alten Vater Kemp zusammenwohnt, hat er sich eingenistet und auch ihren Bruder Ed um den Finger gewickelt. Unverschämt und die Familie mit seinen Launen terrorisierend, macht sich Sloane im Leben und im Haus der Familie breit. Für Sloane ist klar: Erstens hat jede Familie eine Leiche im Keller, und zweitens ist die Treppe des Hauses auffällig steil.... Nur mit einem hat er nicht gerechnet: dass er bei Kathrin und Ed selbst in die Fänge eines fröhlich perversen Duo Infernale geraten ist...

Joe Ortons (1933-1967) Leben und Sterben lief wie seine Stücke: wild, ungezügelt und gewalttätig. Aus dem Arbeitermilieu stammend, studierte er an der Royal Academy of Dramatic Art in London und bestritt seinen Lebensunterhalt unter anderem als Aktmodell. Mit dem großen Erfolg von „Seid nett zu Mr. Sloane“ und seinen zahlreichen Affären kam Ortons Lebensgefährtin Kenneth Halliwell nicht zurecht: Er erschlug Orton am 9. August 1967 mit neun Hammerschlägen, bevor er sich selbst mit Tabletten das Leben nahm.



Probenfoto
SEID NETT ZU MR. SLOANE
von Joe Orton
Hubertus Brandt und Kirsten Potthoff
FOTO Christoph Meinschäfer

// Joe Orton (1933-1967)

Joe Orton (eigtl. John Kingsley) wurde 1933 in Leicester/ England als Sohn eines Gärtners und Maschinisten geboren. Nachdem er in einer der letzten Oberschulklassen durchgefallen war, entschloß er sich, Schauspieler zu werden. Nach Ausbildung an der Royal Academy of Dramatic Art, wo er seinen langjährigen Freund und späteren Mörder Kenneth Halliwell kennenlernte, war er kurze Zeit als Schauspieler tätig. Er war aber auf der Bühne nicht erfolgreich. Trotzdem wollte er eigentlich viel lieber spielen als Stücke schreiben. 1964 verbrachte er mit Halliwell ein paar Monate in den Haftanstalten von Brixton und Wormwood, weil sie in die Bücher einer Leihbibliothek Bilder geklebt hatten, die der Richter als unsittlich erachtete.

Mit dem Gefängnismilieu noch vor Augen schrieb O. sein erstes Stück "Seid nett zu Mr. Sloane", das 1964 mit beachtlichem Erfolg als Experimentierstück im Arts Theatre Club uraufgeführt wurde und O. einen Preis des "Evening Standard" gewann. Im gleichen Jahr wurde es am Wyndham-Theater in London gespielt und trat von dort an einen Siegeszug um die Welt an. Man spielte das Werk mit dem englischen Titel "Entertaining Mr. Sloane" in New York ebenso wie auf den größeren und mittleren Bühnen Deutschlands. In seinem Erstling empfiehlt O. einen Strichjungen und zynischen Totschläger seinem Publikum. Mord, Sadismus, Homosexualität und Nekrophilie waren auch die belebenden Elemente seiner nächsten bös-brillanten Stücke wie "The Loot" (Die Beute) und "Verbrechen aus Leidenschaft", 1967, (Crimes of Passion). In seinen grimmig-vulgären Farcen, in denen das Scheußliche sich durch Komik zersetzt, hatte O. einen Komödienstil gefunden, der selbst dem Boulevardpublikum den Spaß am Ordinären schmackhaft machte. Die Gesellschaft, die der anarchistische O. so tief verachtete und der er mit provozierendem Hohn ihr angebliches Spiegel- und Zerrbild verhalten wollte, akzeptierte seine mit scharfem Theaterverstand geschriebenen Stücke mit vergnügtem Einverständnis. Für die Verfilmung des Bühnenstücks "Die Beute" bekam er 1967 einen Millionenvertrag.

So stand O. in den letzten beiden Jahren seines Lebens auf den Höhen des Erfolgs. Sein Freund Halliwell, als Schriftsteller und Maler weit weniger erfolgreich, gab sich derweil Selbstmordgedanken und Opiaten hin. Beide wohnten seit langem zusammen in einem armseligen Viertel Londons, wo sie ihr einziges Zimmer mit Magazin-Bildern und einem großen Holzkreuz makaber dekoriert hatten.

Kurz, nachdem er ein neues Stück unter dem Titel "Was der Butler sah" vollendet hatte, reiste O. zu seinem fast erblindeten Vater nach Leicester. Am 9. Aug. 1967 kehrte er in seine Wohnung zurück, wo Halliwell wartete, bis sein Freund eingeschlafen war. Dann erschlug er den 34jährigen mit einem Hammer und vergiftete sich selbst. Die Polizei fand beide mit glattrasierten Köpfen, neben ihren Betten lagen ihre Perücken.

O. erhielt das erste Pop-Begräbnis. Seine Lieblingsmelodie, die Beatles-Platte "A Day In The Life" wurde bei der Feier im Krematorium abgespielt, der Dramatiker Pinter verlas Gedichte und der Schauspieler Pleasence trug eine

selbstverfaßte Ode vor: "Nicht im Namen irgend eines Gottes" habe man sich hier versammelt, sondern "im Namen dessen, den wir an den Sarg verloren haben - an die Kiste, die ihm ein ständiges Vergnügen war."

O.s Hinterlassenschaft wird auf rund 1,5 Mio. DM geschätzt. O. und Halliwell hatten sich testamentarisch gegenseitig alles vermacht, doch kann das Erbe nicht an Halliwells Familie fallen, weil nach englischem Recht ein Mörder von seinem Verbrechen nicht profitieren darf.

*Quelle: Eintrag "Orton, Joe" in Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, URL: <http://www.munzinger.de/document/00000011883> (abgerufen von Stadtbibliothek Paderborn am 14.11.2022)
Alle Rechte vorbehalten. © Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg*



Probenfoto
SEID NETT ZU MR. SLOANE
von Joe Orton
Hubertus Brandt und Alexander Wilß
FOTO Christoph Meinschäfer

„Oscar Wilde des Wohlfahrtsstaats“: Die Tagebücher des englischen Dramatikers Joe Orton gewähren intime Einblicke in die Roaring Sixties. Von Rolf Spinnler

Das London der Roaring Sixties: Sozialdemokratie und Wohlfahrtsstaat befinden sich im Zenit ihrer geschichtlichen Karriere; in Downing Street No. 10 residiert der Labour-Premier Harold Wilson. Das Fernsehen wird zum Massenmedium, die Popkultur verändert den Alltag und das Lebensgefühl einer ganzen Generation. Und der Shooting-Star der Londoner Theaterszene ist ein gewisser Joe Orton, der sich mit den Komödien „Seid nett zu Mr. Sloane“ (1964 uraufgeführt), „Die Beute“ (1965), „Verbrechen aus Leidenschaft“ (1967) und „Was der Butler sah“ (1969) bei der Theaterkritik den Titel eines „Oscar Wilde des Wohlfahrtsstaats“ eingehandelt hat.

Auf Anregung seiner Literaturagentin beginnt Orton im Dezember 1966 ein Tagebuch zu schreiben. Die Agentin hatte dabei an ein „Journal à la Gide“ gedacht, zur späteren Veröffentlichung bestimmt. Doch Gides psychologisierende Selbsterforschung, die sich letztlich der Tradition religiöser Bekenntnisliteratur verdankt, war Ortons Sache nicht. In seinen Tagebüchern herrscht jener kühle, zynische Blick, der – gepaart mit schwarzem Humor – auch die Theaterstücke durchzieht: Das Leben ist nicht der Bildungsroman einer reflektierenden Seele, sondern eine Farce. Gerade diese Kälte, diese Fähigkeit zur Selbstdistanz, dieser Verzicht auf Psychologie machen aus dem Tagebuch mehr als nur eine Nabelschau. Wo es keine Seele gibt, wird der Blick frei auf die Welt diesseits und jenseits aller Innerlichkeit: den Körper und die sozialen und sprachlichen Rituale und Konventionen.

Ohne Selbstmitleid und falsche Scham, aber – im Gegensatz zu den 68ern – auch ohne heroisches Pathos und revolutionäre Illusionen dokumentieren Ortons Tagebücher jenen Lebensstil und Sozialcharakter, der sich am Ende der Moderne in den Metropolen herauszubilden beginnt: amoralisch und pragmatisch, illusionslos und zynisch. Darin liegt der objektive Gehalt dieses Journals. Man muß diesen Mann nicht sympathisch finden – und könnte ihn dennoch mit einigem Recht zu *dem* Chronisten der Roaring Sixties erklären.

„Samuel Pepys verschlüsselt alles, was sexuelle Dinge angeht, damit es keiner weiß“, bemerkt einmal einer von Ortons Bekannten, als sie über das Tagebuchschreiben reden. „Mir ist es egal, wer es weiß“, entgegnet Orton darauf. Tatsächlich ist Sex in seinen Tagebüchern – wie schon in seinen Stücken – ein zentrales Thema: Sex ohne Seele, ohne jede Beimischung von Leidenschaft, Innerlichkeit und romantischen Gefühlen. Da wird nicht wie bei Platen irgendein unerreichbarer Junge angeschmachtet; auch nicht, wie bei Thomas Mann, die Ambivalenz zwischen Gewissensqual und verbotenen Begehren lustvoll ausgekostet – nein, Orton versucht fast gewaltsam, den sexuellen Akt von allen emotionalen Beimischungen zu isolieren: „Ich hätte ihn schon ganz gerne gefickt. Er hat einen schönen Körper. Aber wenn Sex nicht mehr drin ist, kann er sehen, wo er bleibt. Ich habe sonst kein Interesse an ihm.“ (25.7. 1967)



Probenfoto
 SEID NETT ZU MR. SLOANE
 von Joe Orton
 Frank Damerius und Hubertus Brandt
 FOTO Christoph Meinschäfer

Orton spielt ständig den harten, coolen, herzlosen Burschen, den nichts erschüttern kann. Er war stolz auf seinen durchtrainierten Körper, ließ den Programmheften zu Aufführungen seiner Stücke Aktfotos von sich beilegen und kokettierte damit, „der am besten gebaute Bühnenautor“ seiner Zeit zu sein. Die Gefängnisstrafe von sechs Monaten, zu der er 1962 zusammen mit seinem Lebensgefährten Kenneth Halliwell wegen des Diebstahls und der obszönen Verunstaltung von ausgeliehenen Büchern verurteilt worden war, betrachtete er als Lehrzeit, die seinem Leben eine neue Richtung gegeben hatte.

Vorher war er ein gescheiterter Schauspielschüler und dilettierender Schriftsteller, der von der Sozialhilfe lebte – nachher begann für den knapp Dreißigjährigen der Aufstieg zum skandalumwitterten Bühnenautor. „Ich habe nicht wie Oscar Wilde darunter gelitten, im Gefängnis zu sein. Aber Wilde war ja auch ohne Saft und Kraft und nachgiebig gegen sich selbst. Es gibt da einen Mythos, daß Schriftsteller wie empfindliche Pflanzen seien. Das stimmt nicht“, ließ Orton in einem Interview verlauten. „Die Zeit im Knast brachte die nötige Distanz zu dem, was ich schrieb. Ich war nicht mehr beteiligt, und plötzlich klappte es.“

Diese *impassibilité* prägt Ortons Werk ebenso wie sein Leben; ihr verdankt er seinen Erfolg, aber auch sein Scheitern. Denn mochte er auch die eigenen Gefühle erfolgreich in Schach halten – es gab da auch noch die der anderen. Vor allem die seines Lebensgefährten Kenneth Halliwell. Orton hatte den sieben Jahre Älteren 1951 auf der Schauspielschule kennengelernt; seitdem lebten die beiden zusammen. Ein ungleiches Paar, das sich jedoch zunächst wunderbar ergänzte. Halliwell hatte ein kleines Vermögen geerbt, verfügte über eine gute Schulbildung (er besuchte dasselbe Gymnasium wie Harold Wilson) und hatte hochfliegende literarische Ambitionen. So wurde er zum literarischen Mentor für den jungen Orton, der – nach eigenen Worten – „aus der Gosse“ kam, aus der Arbeiterklasse von Leicester, und sich begierig die ihm bislang verschlossene Welt der Literatur aneignete.

So flossen Halliwells klassische Bildung und Ortons proletarischer Charme und Aggressivität in die Werke ein, die sie gemeinsam verfaßten, ohne freilich einen Verleger dafür zu finden. Die Gefängnisstrafe trennte die beiden zum erstenmal; Halliwell unternahm einen Selbstmordversuch, während sich Orton von seinem Mentor zu emanzipieren begann. Ein Drama zeichnet sich ab wie in G.B. Shaws „Pygmalion“, wo das Straßenmädchen Eliza Doolittle ihrem Lehrmeister Professor Higgins schließlich über den Kopf wächst: Ortons Erfolg veränderte die Balance in seiner Beziehung zu Halliwell. Der sah sich immer mehr in die Rolle der vernachlässigten Hausfrau gedrängt, mißbilligte Ortons sexuelle Promiskuität und entwickelte zunehmend depressive Symptome.

Dieses Beziehungsdrama durchzieht unterschwellig auch Ortons Tagebücher: Szenen einer Ehe in Strindbergscher Manier, in der keiner die Kraft zur endgültigen Trennung findet. So kam es schließlich zum dramatischen Finale: Am 9. August 1967 schlug Halliwell seinem Lebensgefährten mit einem Hammer den Schädel ein und nahm sich dann mit einer Überdosis Schlaftabletten selbst das Leben.

Kinobesuchern dürfte diese Geschichte aus Stephen Frears Film „Prick Up Your Ears“ bekannt sein, der 1987 weitgehend nach der Vorlage der ein Jahr zuvor von dem Orton-Forscher John Lahr herausgegebenen Tagebücher gedreht wurde. Fast zehn Jahre später liegt jetzt auch die deutsche Ausgabe vor, in einer stilsicheren Übersetzung aller rüden Sprüche und Obszönitäten und angereichert um Lahrs Einführung und einen ausführlichen Kommentar und einen Anhang mit Fotografien. Man kann jetzt also nachlesen: die Chronik all der flüchtigen sexuellen Abenteuer, die einem aus dem Film in Erinnerung geblieben sind. Orton ist in Leicester zur Beerdigung seiner Mutter – und setzt sich von der Trauergesellschaft ab, um einen Typen aufzureißen. Er fährt

unzufrieden von einer Theateraufführung nach Hause – und stürzt sich unterwegs in eine Orgie in den Katakomben einer öffentlichen Bedürfnisanstalt.



Probenfoto

SEID NETT ZU MR. SLOANE

von Joe Orton

Hubertus Brandt und Kirsten Potthoff

FOTO Christoph Meinschäfer

Schließlich der zweimonatige Urlaub im Mai und Juni 1967 im marokkanischen Tanger, das so etwas wie das Bangkok der sechziger Jahre gewesen sein muß: ein Eldorado für schwule Sextouristen, wo sich die Boys bei den Freiern die Türklinke in die Hand geben und Orton die verschiedenen Mohammeds durchnummerieren muß, um nicht den Überblick zu verlieren. Da kommt selbst bei ihm Überdruß auf: „Sogar Sex mit Jugendlichen wird monoton. Ekstase kann einen genau so leicht langweilen wie die Langeweile“. (25.6. 1967) Orton hat also noch durchaus Zeit für andere Themen. Viel Klatsch aus der Theater- und Popszene wird kolportiert: Laurence Olivier hat ein Prostataleiden; Mick Jagger ist wegen Drogenkonsums verhaftet worden. Es kommt sogar zu einem Treffen mit den Beatles, für die Orton ein Filmdrehbuch schreiben soll. Daraus wird dann nichts – aber die vier werden bei seinem Begräbnis seinen Lieblingssong „A Day in the Life“ singen. Im übrigen bestätigen die Tagebücher das Klischee vom Chauvinismus der englischen Working class. Orton läßt außer englischer Kultur nichts gelten: Die Amerikaner sind alle „Arschlöcher“, die Iren „verkorkste katholische Stricher“ (aber dann doch überraschend gut im Bett!). Obwohl es für diesen Nationalstolz eigentlich nicht viel Anlaß gibt: London erscheint als schmutziger, verfallender, trostloser Ort – die Metropole eines Landes, das den Krieg gewonnen, aber den Frieden verloren hat.

Joe Ortons Tagebücher zeichnen ein anderes Bild der sechziger Jahre als die heroischen Legenden der 68er. Wo diese, allesamt Kinder der Mittelschicht, noch einmal – vielleicht zum letztenmal – den romantischen Traum vom neuen Menschen träumten, wird bei Orton, dem Aufsteiger aus dem sozialen Niemandsland zwischen Kleinbürgertum und Subproletariat, der neue Typus des urbanen Zynikers sichtbar: „Ich glaube an die Erbsünde. Ich finde die Menschen zutiefst schlecht und unwiderstehlich lustig.“

Der eigene Vorteil – Sex und Karriere – ist das einzige, was zählt. Politik interessiert ihn nicht: Die linksliberalen Reformer findet er lächerlich; die Lockerung des Homosexuellenparagraphen läßt ihn kalt; und als während des Tanger- Aufenthalts im Nahen Osten der Sechstagekrieg ausbricht und die Situation für westliche Ausländer in Marokko nicht ganz ungefährlich ist, hat er weiterhin nichts als Sex & Drugs im Kopf. Hätte es damals schon eine Schwulenbewegung gegeben – Orton hätte sich ihr bestimmt nicht angeschlossen. Der amerikanische Kulturkritiker Christopher Lasch hat von einer „Kultur des Narzißmus“ gesprochen, die sich in den letzten dreißig Jahren im Westen herausgebildet habe – Orton ist ihr Chronist. Wollte man dem Antipsychologen Orton dennoch mit einer psychologischen Interpretation zu Leibe rücken, so würde man hinter all diesen Posen von Härte, Coolness und Virilität wahrscheinlich eine tiefe Unsicherheit und Verwundbarkeit aufspüren, die immer von neuem durch Demonstrationen der eigenen Potenz abgewehrt werden müssen: die Jagd nach Sex als permanente Selbstbestätigung. Knapp einen Monat vor seinem gewaltsamen Tod notiert Orton: „Bin spaziergegangen. Keiner, den ich aufgabeln konnte. Nur viele widerliche, alte Männer. Eines Tages werde ich selber ein widerlicher, alter Mann sein, dachte ich traurig. Aber es besteht Hoffnung, daß ich im besten Mannesalter sterbe.“ (14.7. 1967)

Diese Hoffnung sollte sich erfüllen. Wie zehn Jahre zuvor James Dean, der angry young man der fünfziger Jahre, erst durch seinen frühen Tod die Aufnahme in den Olymp der Popikonen errungen hatte, so war es auch im Fall Ortons der spektakuläre Tod, der das eigene Leben zum Kunstwerk, zum Kultfilm vollendete. Er hat das selbst gespürt: „Ich glaube fast, daß das eigentlich Faszinierende an Swift (wie auch bei Dylan Thomas, Brendan Behan und vielen anderen Autoren und Künstlern) sein Leben ist. Sein literarisches Werk rechtfertigt sicherlich nicht die Bedeutung, die man ihm zuschreibt.“ (29.3. 1967)

„Joe Orton: Die Tagebücher“. Herausgegeben von John Lahr. Aus dem Englischen von Anette Bretschneider und Sabine Griesbach. Rimbaud-Verlag, Aachen 1995, 392 Seiten, geb., 42 Abb. 48DM

Quelle: Spinnler, Rolf: „Seid nett zu Mr. Orton“. In: taz. die tageszeitung. Ausgabe 4940. <https://taz.de/Seid-nett-zu-Mr-Orton/!1454068/> (zuletzt abgerufen am 14.11.2022)



Probenfoto
SEID NETT ZU MR. SLOANE
von Joe Orton
Kirsten Potthoff und Alexander Wilß
FOTO Christoph Meinschäfer

// Die englische Theaterzensur und die Homotropie

Die Rezeption des Dramas unterscheidet sich grundlegend von der Rezeption von Prosatexten: sie findet in der Öffentlichkeit statt und ist so beispielsweise in weit stärkerem Maß als andere Gattungen an die Moralvorstellungen dieser Öffentlichkeit gebunden. Zudem bedingt die unmittelbare Präsenz der Schauspieler auf der Bühne einen ungleich höheren Grad des affektiven Miterlebens auf Seiten des Publikums. Hegel nimmt in seiner Ästhetik eine enge Beziehung zwischen diesen beiden Komponenten an. "[Der] sinnlichen Gegenwart und Nähe wegen erhalten die übrigen Seiten des Inhalts wie der dramatischen Form ebenfalls einen bei weitem direkteren Bezug auf das Publikum [...]". Es scheint einleuchtend, daß vorwiegend aus diesen Gründen heikle oder gar tabuierte Themen selten oder gar nicht auf der Bühne behandelt werden.

Mag dieser kurz skizzierte Sachverhalt auch grundsätzlich für alle europäischen Nationalliteraturen und besonders für die weit stärker kommerziell orientierten Theater der USA gelten, kommt doch für England noch ein weiterer, höchst relevanter Grund hinzu, nämlich die seit dem 'Theatres Act' von 1843 bestehende Theaterzensur.

Die gesetzliche Grundlage für die Ausübung der Theaterzensur war bis 1968 der 'Theatres Act' von 1843, der dem Lord Chamberlain in 'Section 14' folgende weitgehende Rechte zubilligte:

"It shall be lawfull for the Lord Chamberlain for the time being, whenever he shall be of opinion that it is fitting for the preservation of good manners, decorum, or of the public peace to do so, to forbid the acting or presenting any stage play, or any act, scene, or part thereof, anywhere in Great Britain[...]"

Da die Einhaltung und Wahrung der guten Sitten, des Anstandes und der öffentlichen Ruhe und Ordnung recht ungenau und vage formulierte Zielvorstellungen und variabel praktikierbare Größen sind, orientierten sich die Zensurenentscheidungen an den Empfehlungen des 'Joint Select Committee on Stage Plays' aus dem Jahr 1909. Dort wird u.a. gefordert, der Lord Chamberlain solle Stücke verbieten, die "indecent" seien, die "offensive personalities" darstellten oder die "calculated to conduce to crime or vice" seien. Diese Begriffe sind auffallend weit gefaßt, und offensichtlich verletzte die Darstellung von Homotropie und Homotropen immer den einen oder anderen dieser Punkte, so daß beide bis 1958 auf der englischen Bühne völlig tabuisiert waren. Stücke wie Bruckners Verbrecher oder Kaltnekers Schwester wären in England somit unter die Bestimmungen der Theaterzensur gefallen, nicht aufgeführt worden und somit sehr wahrscheinlich erst gar nicht geschrieben worden.

1946 und 1951 beriet sich der Lord Chamberlain mit einem "wide circle of persons prominent in clerical, legal, scholastic, medical, governmental, judicial and artistic circles" über eine Aufhebung dieser Tabuisierung mit dem Ergebnis

"that the ban should continue". 1958 jedoch überdachte er "the matter in the light of the vast increase in public discussion of homosexuality" und gestattete eine Thematisierung der Homotropie und Homotroper auf der Bühne unter folgenden Bedingungen:

"(i) Every play will continue to be judged on its merits. The difference will be that plays will be passed which deal seriously with the subject.

(ii) Plays violently homosexual will not be passed.

(iii) Homosexual characters will not be allowed if their inclusion in the piece is unnecessary.

(iv) Embraces or practical demonstrations of love between homosexuals will not be allowed.

(v) Criticism of the present homosexual laws will be allowed, though plays obviously written for Propaganda purposes will be judged on their merits.

(vi) Embarrassing displays by male prostitutes will not be allowed."

Gegenüber der vollständigen Tabuisierung der Homotropie und Homotroper auf der Bühne stellen diese Konzessionen und besonders Punkt (v) freilich einen Fortschritt dar, jedoch bleiben durch die vieldeutigen Formulierungen immer noch ein überaus starker Ermessensspielraum von Seiten des Lord Chamberlain und eine unklare rechtliche Situation: über die Qualität eines Stückes werden der betreffende Autor und der literaturwissenschaftlich selten qualifizierte Lord Chamberlain sicherlich häufig geteilter Meinung sein, ob eine homotrope Figur in einem und für ein Stück notwendig ist oder nicht, mag auch gelegentlich schwer zu entscheiden sein, und was unter "violently homosexual" und "embarrassing displays" zu verstehen ist, bleibt unklar und scheint überdies vom subjektiven Geschmack und den individuellen Moralvorstellungen des Autors und der Rezipienten abhängig sein. Aus diesen, aber auch aus zahlreichen anderen Gründen war die englische Theaterzensur immer wieder ein Gegenstand heftiger Diskussionen. Dabei ging es zum einen um die allgemeine Frage nach der Berechtigung jeglicher literarischer Zensur und zum anderen um speziellere Probleme, etwa das Kuriosum, daß das Theater als einziges Medium in Großbritannien einer gesetzlich verankerten Zensur unterworfen war.

Durch den 'Theatres Act' von 1968 wurde dann der 'Theatres Act' von 1843 aufgehoben und somit der Lord Chamberlain seines Amtes als Zensor enthoben. "The end of official censorship was greeted with rejoicing by the London theatre" bemerkte Time Magazine damals dazu. Durch die Gesetzesnovelle sind nach geltendem englischen Recht nur noch die Aufführungen eines obszönen Stückes, eines Stückes, dessen Absicht es ist, Rassenhaß zu erregen und eines Stückes, das beabsichtigt oder geeignet ist, zu Friedensbruch oder zur Störung der öffentlichen Ruhe zu führen, verboten. Die diesen Bestimmungen zugrunde liegenden Begriffe und Sachverhalte sind

eindeutig definiert; was z.B. ein obszönes Stück ist, wird in Analogie zum 'obscene publications act' bestimmt. Die Abschaffung der Theaterzensur hatte für die englischen Theater einige unübersehbare Folgen, wie z.B. Entstehung und Aufführung von Stücken, die am ehesten noch als 'sex comedy' oder 'erotic revue' zu bezeichnen und in denen Erotik und Sex in Wort und Tat Hauptelemente sind wie etwa in *Oh! Calcutta* (1970), *The Dirtiest Show in Town* (1971) oder *The Rocky Horror Show* (1973)* Im folgenden wird es unsere Aufgabe sein, die Änderungen in der Behandlung von Homotropie und Homotropen im englischen Drama durch die Abschaffung der Theaterzensur aufzuzeigen.



Probenfoto
SEID NETT ZU MR. SLOANE
von Joe Orton
Frank Damerius und Hubertus Brandt
FOTO Christoph Meinschäfer

9.2 Die Darstellung von Homotropie und Homotropen vor 1968

Homotropie als Komödienstoff am Beispiel von Joe Orton, *Entertaining Mr Sloane* (1964) und *What the Butler Saw* (1967, hrsg. 1969)

Die speziellen Bedingungen, die durch die Bestimmungen der Zensur für den Zeitraum zwischen 1958 und 1968 geschaffen wurden, führten in den Sechziger Jahren zur Abfassung und Aufführung einer Reihe von Stücken, die sich durch zwei wesentliche, einander gegenseitig bedingende Charakteristika auszeichnen. Sie halten sich hinsichtlich der Darstellung von Homotropie und Homotropen vollkommen an die 1958 festgelegten Normen und behandeln das

Thema als unerschöpfliche Fundgrube für mehr oder weniger gute und gelungene Witze. Paradebeispiele für diese Komödien sind die meisten der Stücke des 1967 verstorbenen Dramatikers Joe Orton, besonders jedoch sein 1964 uraufgeführtes *Entertaining Mr Sloane*. Das Thema des Stücks, der Kampf der Hausfrau Kath und ihres homotropen Bruders Ed um den jungen und attraktiven Mr Sloane und die schließliche Einigung beider, muß trotz gelegentlicher Schockeffekte und Anleihen beim absurden Theater -etwa die Ermordung des Vaters von Kath und Ed- als leichter Komödienstoff bezeichnet werden. Offensichtlich will das Stück wenig mehr als unterhalten, und diese Zielsetzung und die Zensurbestimmungen bedingen die eindimensionale und verzerrte Darstellung Eds, den Alexander Ziegler so auch mit Recht "eine Karikatur des Homosexuellen" nennt. Eds einziges Interesse gilt den erotischen und sexuellen Attraktionen Sloanes, alle seine Handlungen sind davon motiviert, ihn seiner Schwester wegzuschnappen, seine Gespräche mit Sloane kreisen vordergründig um unverfängliche Themen wie Kleidung und Sport, dahinter verbirgt sich aber ein nur notdürftig verhülltes sexuelles Interesse.

Die Diskrepanz zwischen wahrem und vorgetäushtem Interesse, zwischen den echten und den verbalisierten Motiven soll offensichtlich eine komische Wirkung beim Zuschauer hervorrufen.

„Ed Well, well, well. (Breathless.) A little bodybuilder are you? I bet you are ... (Slowly.) ... do you ... (Shy.) exercise regulär?
Sloane As clockwork.
Ed Good, good. Stripped?
Sloane Fully.
Ed Complete. [...] How invigorating. [...]
Sloane I've got a full chest. Narrow hips. My biceps are -
Ed Do you wear leather ... next to the skin? Leather jeans, say? Without ... aah ... Pants?"

Ähnlich wie Ed stellen auch die übrigen Personen des Stückes eindimensionale Charaktere dar, was sich vor allem an Sloane nachweisen läßt. Während er zu Beginn des ersten Aktes noch nicht als Typ festgelegt ist und seine Motive schwer zu durchschauen sind, repräsentiert er bereits am Ende des ersten Aktes den Typ des Strichjungen, dessen einziges Handlungsmotiv materieller Wohlstand in der Form von Autos, Kleidung oder auch Bargeld ist. Dergleichen scheint also nicht als "embarrassing displays of male prostitutes", sondern als amüsantes Ingrediens der Komödie verstanden zu werden. So wie der Homotrope auf sexuelle Interessen reduziert wird, um das Publikum zum Lachen zu bringen, wird der Strichjunge aus gleichen Gründen auf rein materielle Interessen reduziert. Es soll hier keinesfalls bestritten werden, daß

materielle Gründe das ausschlaggebende Motiv für hetero- wie auch homosexuelle Prostitution sein mögen, aber der Vergleich mit anderen Texten, in denen dieses Thema behandelt wird, etwa Rechys *City of Night* (siehe hierzu 7.6) oder Hubert Fichtes *Interviews* aus dem *Palais d'Amour* etc. (1972) zeigen, daß diese Sehweise einseitig und eindimensional ist. Auch in den übrigen Stücken Ortons, etwa in der vermutlich 1967 geschriebenen und 1969 posthum veröffentlichten Farce *What the Butler Saw*, werden männliche und weibliche Homotropie und verwandte Phänomene wie etwa Transvestitismus als witzige und lächerliche Sachverhalte behandelt, über die man herzlich lachen kann. "as you know, the club is primarily for lesbians", erklärt Mrs Prentice ihrem Gatten und fügt hinzu: "I myself am exempt from the rule because you count as woman". Werden so einerseits die Vorurteile des Publikums insofern bestätigt, als daß auf gewisse gemeinsame Vorstellungen - etwa von der Weiblichkeit der Homotropen- rekurriert werden kann und sie Grundlage für Witzchen und Späßchen abgeben können, und dadurch Sanktionen ausgeübt, werden andererseits auch stereotype Vorurteile über Homotrope und Homotropie, etwa der heterotrope Absolutheitsanspruch oder der Normalitätsbegriff, durch Ridikülisierung entlarvt bzw. in Frage gestellt. Letzteres geschieht beispielsweise, wenn Prentice bemerkt: "many men imagine that a preference for women, is ipso facto, a proof virility" , und der Psychiater Rance bestätigt: "Someone should really write a book on these folk-myths." Derlei Ansätze zu einer Problematisierung der Homotropie und der damit verbundenen Fragen sind jedoch zu selten und zu schwach, um gegen die häufigere und stärkere Diffamierung der Homotropie ein wirksames Gleichgewicht bilden zu können. Zudem sind diese Ansätze der Problematisierung und des Abbaus von Vorurteilen besonders im Vergleich zu Dyers *Staircase* oder Cowards *A Song at Twilight* (beide 1966) weit weniger fundiert und eindringlich.

9.2.2 Erste Ansätze zur ernsthaften Auseinandersetzung

Etwa gleichzeitig oder etwas später als die Komödien Ortons entstanden in England einige Stücke, die sich ernsthafter und eindringlicher mit dem Problemkreis Homotropie und Homotrope beschäftigen. Als repräsentativ für diese Art von Stücken sollen im folgenden Charles Dyers *Staircase* und Noel Cowards *A Song at Twilight* (beide 1966) angesehen werden. Beide Autoren bezeichnen wie Orton ihre Stücke als Komödien, und sicherlich lassen sich unter formalen Aspekten einige Ähnlichkeiten zwischen diesen drei Dramen anführen. Wichtiger als die formalen Gemeinsamkeiten sind die inhaltlichen Unterschiede zwischen Ortons Stücken auf der einen und Dyers und Cowards Stücken auf der anderen Seite: dort eine stereotype und eindimensionale Darstellung der Homotropen und eine nur sehr gelegentliche und dann auch nur oberflächliche Problematisierung der Homotropie, hier eine differenzierte und komplexe Darstellung der Homotropen und eine fast konstante

Problematisierung der Homotropie unter Einbeziehung einer Vielzahl von unterschiedlichen Aspekten.

Quelle: „Die englische Theaterzensur und die Homotropie.“ In: Ott, Volker: Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Frankfurt/Main, Bern, Cirenster 1979. S. 260-267



Probenfoto
SEID NETT ZU MR. SLOANE
von Joe Orton
Kirsten Potthoff und Alexander Wilß
FOTO Christoph Meinschäfer