



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Stage New York City

Verfasserin

Katja Moritz

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

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

Betreuerin/Betreuer: Ao. Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall

INDEX

1. PREFACE AND INTRODUCTION	Seite 4
2. INTRO: BIG CITY LIFE	Seite 6
2.1. Introduction New York	Seite 8
3. NEW YORK CITY'S THEATER	Seite 12
3.1.1. Broadway, Off And Off-Off Broadway: Differences	Seite 13
4. BROADWAY	Seite 16
4.1. New York City's Broadway – What Is It About?	Seite 18
4.2. Broadway History: Changes	Seite 21
4.2.1. Early Attraction	Seite 21
4.2.2. Broadway 1900 – 1950	Seite 24
4.2.3. Broadway 1950 – 2008	Seite 26
4.3. Commercial Production: Broadway	Seite 27
4.3.1. Broadway Producer:	
Money Makes The (Broadway) World Go Round	Seite 29
4.3.2. Critics: Thumbs Up?	Seite 32
4.3.3. Musical	Seite 33
4.4. Competition Calls For Promotion	Seite 35
4.4.1. Federal Theatre Project 1935 – 1939	Seite 36
4.4.2. Theatre Development Fund TDF	Seite 37
4.4.3. I Love NY	Seite 38
4.5. Reflection	Seite 39
5. OFF AND OFF-OFF BROADWAY DEVELOPMENT	Seite 41
5.1. Showplace Greenwich Village And East Village	Seite 41
5.2. Showplace Williamsburg, Brooklyn	Seite 45

6. OFF BROADWAY AND OFF-OFF BROADWAY –

WHAT IS IT ABOUT?	Seite 47
6.1. First Steps Into <i>Off</i> Broadway	Seite 48
6.2. The Real <i>Off</i> Broadway – The 1950s	Seite 49
6.2.1. Summer And Smoke	Seite 51
6.2.2. European Influence	Seite 52
6.3. Do-It-Yourself Spirit	Seite 52
6.3.1. The Living Theatre	Seite 53
6.3.2. The Tempo Theatre	Seite 56
6.3.3. Shakespeare In The Park	Seite 57

7. THE REAL OFF-OFF BROADWAY – THE 1960s

7.1. Caffeine And Village Lifestyle	Seite 61
7.2. Coffeehouse Presents Theatre	Seite 63
7.2.1. Caffè Cino	Seite 64
7.2.1.1. Set And Stage	Seite 65
7.2.1.2. Cino's Folks	Seite 67
7.2.1.3. Do What You Have To Do	Seite 69
7.2.1.4. Cino's Bitter End	Seite 70
7.2.2. La Mama Etc Experimental Theatre Club ETC.	Seite 71
7.2.2.1. La Mama Goes Europe	Seite 74
7.2.3. Judson Poets' Theatre	Seite 76
7.2.3.1. Set And Stage	Seite 77
7.2.3.2. Judson's Last Melodies	Seite 79
7.2.4. Theatre Genesis	Seite 79
7.3. Reflection	Seite 81

8. TODAY'S OFF AND OFF-OFF BROADWAY PIECES

8.1. The Graduate Center, CUNY	Seite 83
8.1.1. Prelude '07: At The Forefront Of Contemporary NYC Theatre	Seite 83
8.2. International New York Fringe Festival – Fringe NYC	Seite 85
8.2.1. Fringe Facts	Seite 85
8.2.2. Fringe History	Seite 86

8.2.3. Fringe NYC 07: 200 Mystical Fictions	Seite 87
8.2.4. Fringe NYC 07: Double Vision	Seite 88
8.3. Rock The Theatre: Blue Man Group	Seite 90
9. ZUSAMMENFASSUNG	Seite 93
BIBLIOGRAPHY	Seite 95
REGISTER OF ILLUSTRATIONS	Seite 99
ABSTRACT	Seite 100
LEBENS LAUF	Seite 101

1. PREFACE AND INTRODUCTION

Die vorliegende Arbeit gibt einen Einblick in das Theater-Leben von New York City. Dabei gehen die Stadtentwicklung und die Theaterentwicklung Hand in Hand durch vorwiegend Manhattan, teilweise auch durch Brooklyn spazieren – Reisen durch Vergangenheit, Gegenwart und Teilen der Zukunft. Die Geschichte New Yorks und die Geschichte seines Theaters bilden eine Einheit. Sie haben sich von Anfang an miteinander entwickelt, gegenseitig beeinflusst und Rücksicht auf Wünsche, Forderungen und Lebensweisen der Gesellschaft genommen. Deswegen ziehen sich die Entwicklung des Theaters und die Entfaltung der Stadt New York City als roter Faden durch die Arbeit und zeigen gemeinsame Parallelen in Geschichte und Gegenwart, die sich vor allem auf politischen, soziokulturellen und finanziellen Faktoren begründen.

Die Arbeit behandelt sowohl das Mainstream-Theater New Yorks, in Form des legendären und weltberühmten Broadways, als auch das Alternativ-Theater der Off Broadway und Off-Off Broadway Bühnen und beschreibt die künstlerische Bühne New Yorks.

Historische Informationen dieser unterschiedlichen Theaterformen geben das nötige Verständnis, nehmen aber nicht Überhand. Im Mittelpunkt der Arbeit steht der Wandel des Theaters, ebenso wie der Wandel der Stadt in seinen verschiedenen Facetten und die Gründe, Auswirkungen und Eigenschaften dessen.

Zu diesem Zwecke erhielt die Autorin ein 2-monatiges Stipendium der Universität Wien und befand sich von Juli 2007 bis Oktober 2007 auf einem Forschungsaufenthalt in New York City. Sie lebte in Brooklyn, recherchierte in Brooklyn und Manhattan und führte Interviews mit bekannten Professoren der City University of New York, unter anderem mit Prof. Marvin Carlson. Vor allem die Gespräche und Diskussionen mit New Yorker Theaterleuten, Theaterinteressierten und Künstlern und der Besuch verschiedener Theaterstücke - und Festivals prägten das aktuelle Bild der Bühne New York City. Weitere wichtige Informationen und freundliche Unterstützung fand die Autorin in diversen Bibliotheken, Archiven und Instituten, vor allem der Brooklyn Library, der Theatersammlung im Lincoln Center und dem Graduate Center. Die vollständige Quellenlage stützt sich auf die einzelnen Gespräche und Interviews in New York und den recherchierten Quellen der New Yorker und Wiener Archive.

Die persönlichen Erfahrungen in New York, das Gefühl des New Yorker Lebens und das Verständnis der Stadt und der Menschen, tragen einen großen Teil zur Arbeit bei und versorgen sie mit der nötigen Authentizität und Dynamik.

2. INTRO: BIG CITY LIFE

„New York City may be the sum of all of its wondrous parts, but that does not quite explain its attraction to its own citizens, to the millions of commuters who brave the merciless transportation system to work in its environs, to the millions of tourists who pour into the city from all parts of the country and the world – some of whom may stay and be absorbed into the population – and to the special industries and businesses that choose it as their base. [...] New Yorkers both native and new would agree that the city is life, and that it gives life and radiates life unlike any other city on earth. *That is the reason for its attraction.*“¹

Jenes pulsierende Leben der Stadt New York City und der damit verbundene rasante Wandel, auf den Mary C. Henderson in ihrem Buch anspricht, verdeutlichen die magische Anziehungskraft. Die Stadt fordert die Menschen heraus, im gleichen Zuge, wie sie ihnen viele neue Möglichkeiten bietet. Auf diesen Grundsätzen basiert der Lebensstil in New York City, und findet Ausdruck in unzähligen Filmen, Büchern und Liedern. So auch in den bekannten Melodien von Frank Sinatras ‚New York, New York‘.

„New York, New York

Start spreading the news, I'm leaving today
I want to be a part of it - New York, New York
These vagabond shoes, are longing to stray
Right through the very heart of it - New York, New York

I wanna wake up in a city, that doesn't sleep
And find I'm king of the hill - top of the heap

These little town blues, are melting away
I'll make a brand new start of it - in old New York

¹ Henderson: The City and The Theatre. S. 167

If I can make it there, I'll make it anywhere

It's up to you - New York, New York

New York, New York

I want to wake up in a city, that never sleeps

And find I'm a number one - top of the list, king of the hill

A number one

These little town blues, are melting away

I'm gonna make a brand new start of it - in old New York

And if I can make it there, I'm gonna make it anywhere

It's up to you - New York, New York

New York”²

² Ebb: New York, New York. 1980.

2.1. INTRODUCTION NEW YORK

„New York, it's the only place where people with nothing behind them but wits can be and do everything.“³ (Dawn Powell, Autorin, 1932)



³ Wetzsteon: Republic of Dreams. S. 519

New York City. Über 8 Millionen Einwohner. 780 km² Fläche. 1700 Parks. 340 Hektar und 4km Central Park. 12.184 Yellow Cabs. 6.200 U-Bahn Wagen. 26 U-Bahn Linien. 468 Bahnhöfe. 407.2 km U-Bahn Netz. 10.200 km Straßenlänge. 3000 New York-Filme und -Serien. 2027 Brücken. 3 Flughäfen. 18.000 Restaurants. 500 Galerien. 200 Museen. Und... um die 160 Theater. ⁴

„Creative people get inspiration from their immediate environment, and New York has the most immediate environment in the world“⁵ (Joseph Papp; Theaterproduzent und Begründer des New York Shakespeare Festivals)

New York hat sich von Beginn an rasant entwickelt. Laut der ersten Volkszählung im Jahr 1790, gab es 33.131 New Yorker. Im Jahr 1825 wurden 166.089 New Yorker gezählt und Mitte des Jahrhundert bereits mehr als eine halbe Million Einwohner. Die New York City Volkszählung aus dem Jahr 2000 ergab eine Einwohnerzahl von 8 Millionen.

Die Anziehungskraft des Big Apple schreibt Geschichte. Wie ein Magnet zieht New York viele Einwanderer an – Schon zu seinen Anfangszeiten um 1664, als es noch den Namen Nieuw Amsterdam trug, wurden 20 Sprachen gesprochen. (Die Muttersprache der ersten – europäischen / wallonischen – Siedler war Französisch). Gegründet wurde New York von holländischen Kaufleuten, die New York als Handelsstadt gründeten, mit der Absicht finanziellen Profit zu machen. Familien, Waren, Vieh – alles konnte verschifft werden. Und durch Import und Export wurden finanzielle Gewinne erreicht.

Bereits in diesen frühen Jahren wurde von der besonderen Energie und Anziehungskraft New Yorks gesprochen⁶ – und auch durch das schnelle Wachstum der Stadt gab es von Beginn an viele Millionäre in der Stadt und viel Spekulation auf die Erzielung von Gewinnen. Auf der anderen Seite herrschte eine unregelmäßige und weit verbreitete Immigration von Deutschen, Irländern, Italienern, polnischen und russischen Juden, die sich in Slums ansiedelten, zum Beispiel in Greenwich Village oder Little Italy.

⁴ Vgl. Dale: About New York City Transit. www.mta.info Zugriff: 18.06.2008

Neubert: New York – Big Apple Fakten. <http://bigappleweb.vitare.de/> Zugriff: 22.05.2008

⁵ Zit. Nach: Schlote: Bridging Cultures. S. 48

⁶ Vgl. Henderson: The City and The Theatre. S. 39

„The keystone of New York’s life was its commerce. So it began and so it has remained.”⁷

Mit dem Jahr 1870 hatte New York neue Prestige und Anerkennung gefunden, einige Krisen der 1840er Jahre, wie beispielsweise die ins Extreme gestiegene Verschmutzung der Stadt, konnten gebändigt werden. 10 Jahre später – um 1880 – war die Einwohnerzahl auf 1 Million gestiegen und New York tritt in die Welt der Eisen- und Stahlkonstruktionen ein und beschreitet damit die Ära der Wolkenkratzer. Die Skyline New Yorks ist ein atemberaubender Anblick und bemerkenswertes Merkmal der Stadt, aber es steckt auch die einfache und notwendige Idee dahinter, den maximalen Nutzen der relativ kleinen Fläche zu erlangen.

Mit der immer stetigen Stadtentwicklung Richtung Norden, wanderten auch die Einwohner New Yorks in dieselbe Richtung und im südlichen Teil Manhattans siedelte sich *Business und Kommerz* an. Auch heute befindet sich in diesem Teil das Financial District, mit in den Himmel ragenden Wolkenkratzern.

New York wuchs und wuchs. Zunächst wurden die Villages Greenwich und Bloomingdale zu einem Teil der Stadt, im Jahr 1874 kamen weitere Teile der Bronx und Westchester County dazu. Schlussendlich am Neujahrstag des Jahre 1898 erfolgte die Zusammenführung zu Greater New York durch die 5 Boroughs (Bezirke) Manhattan, Brooklyn, the Bronx, Queens und Staten Island und es werden 3.5 Millionen Einwohner gezählt. In dieser Zeit der Zusammenführung zu einem größeren New York wurde auch erstmals die Elevated Railroad, kurz EL, errichtet – eine Hochbahn, die den arbeitenden New Yorkern ihre täglichen Wegstrecken verkürzen sollte. Fähren, die den Hudson River und East River durchkreuzten, trugen zur Vereinigung von New York bei, indem sie Manhattan mit Brooklyn, Long Island, Staten Island und New Jersey verbanden; gleichermaßen wie die 1883 erbaute Brooklyn Bridge den Bezirk Brooklyn noch mehr in das Leben New Yorks einbauen konnte. Später machten natürlich auch die ersten Autos, Taxis, Tunnels und U-Bahnen, die die durch ihren Schmutz, Lärm und Gefahrenstellen unbeliebt gewordene ‚EL‘ ersetzten, der erste Flughafen LaGuardia (1939) und der 1948

⁷ Zit. nach: Henderson: The City and The Theater. S. 38

erbaute Idlewild International Airport (der später nach dem Präsidenten John F. Kennedy benannt wurde) New York erreichbar und zu einer der weltweit wichtigsten urbanen Metropolen.

Nicht nur die Zusammenführung zu Greater New York, war der Grund für die enorm schnell steigenden Bevölkerungszahlen, ebenso die Immigration trug dazu bei. Bis zum Jahr 1924 gab es eine unkontrollierte Immigration in New York, viele Millionen Menschen beschlossen in New York zu wohnen, in ethnischen Umgebungen und Zonen wie in Lower Manhattan oder neuen Kreationen wie Little Italy oder Chinatown. Jene Vielfalt der Nationalitäten ist bis heute ein typisches Merkmal der Stadt New York geblieben.

„There is hardly a race, nationality, or religion on earth that is not represented in the fifty-nine districts and hundreds of neighborhoods within the boundaries of New York City. However, no one can call New York a true melting pot since many of the residents prefer to remain in their own enclaves where they can safely practice their customs and religions without interference. That these neighborhoods coexist side by side is a testament to the urbanity of the typical New Yorker. The city presents a paradigm of communal living to the rest of the world.”⁸

⁸ Henderson: The City and The Theatre. S. 157

3. NEW YORK CITY'S THEATER

„The theatre in New York does not reflect the typical theatrical development in other cities of the nation of the world. It drew predictably from the European heritage of its early settlers, but slowly evolved an independent and uniquely New York quality and spirit of its own. From tentative beginnings in the eighteenth century, it overcame all obstacles to develop into an institution that was half art and half business and gradually usurped a section of the city for its own.”⁹

Die Geschichte von New York City und seinem Theater geht zurück bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Vorhang geht zum ersten Mal am 6. Dezember 1732 in New York auf, mit einem kleinen Stück, das sich ‚The Recruiting Officer‘ nennt, im sogenannten New Theatre, im Haus des Ehrenmannes Rip Van Dam. Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit befand sich dieses New Theatre in dem größten Haus von Rip Van Dam in der Nassau Street. Ab dem Jahr 1750 weiß man, dass das Nassau Street Theatre regelmäßig bespielt wurde. Als erste professionelle Theateraufführung im Theater an der Nassau Street gilt ‚Richard III‘, das von einer englischen Gruppe aufgeführt wurde. New York hatte zu dieser Zeit – Mitte des 18. Jahrhunderts – einen sehr guten Ausgangspunkt für den Beginn der Theateraufführungen, da die Stadt, im Gegensatz zu anderen großen Städten wie Boston oder Philadelphia, bereits damals von einer hohen Vielfalt an Nationalitäten geprägt war und durch seine weltliche und gewinnorientierte Einstellung einen besonders guten Nährboden für ein kommerzielles Theaterunternehmen schaffen konnte. Diese Eigenschaft sollte der Broadway bis heute beibehalten.

Eine rasante Stadtentwicklung folgte, ebenso eine enorme Erweiterung der Theater. Ab dem Jahr 1850 zeigten bereits mehr als 10.000 New Yorker Interesse an Unterhaltungsstätten, größtenteils an Theatern. Das Theater war von den New Yorkern akzeptiert worden¹⁰.

⁹ Henderson: The City and The Theatre. S. 9

¹⁰ Vgl. Marx: Die Broadway Story. S. 16

3.1. **BROADWAY, OFF AND OFF-OFF BROADWAY:** **DIFFERENCES**

“It is something spiritual. There is a kind of warmth and affirmation that comes from playing in one of those old theatres where the lobbies are no bigger than a postage stamp and the dressing rooms are clearly an afterthought. There is an energy that comes from the hustle and bustle of New York itself, a city hungry for theatre.”¹¹

Das Theater in New York wird in 3 Bereiche eingeteilt: Broadway, Off Broadway und Off-Off Broadway. Diese differenzieren sich unter anderem durch künstlerische, finanzielle und geographische Faktoren. Eine Unterscheidung richtet sich zunächst an die Größe der Theater. Hat ein Theater mehr als 500 Sitzplätze, gilt es als Broadway Theater, wobei die meisten Broadway Theater heute über 800 bis 1000 Sitzplätze verfügen. Ein Theater mit weniger als 500 Sitzplätzen bezeichnet man als Off Broadway Theater, wenngleich es hier Ausnahmen gibt, wie beispielsweise The Brooklyn Academy of Music an der East River Side in Brooklyn, die als Off Broadway Austragungsort gilt, obwohl die Theater 870 und 2.100 Sitzplätze zählen. Die Mehrheit der Off Broadway Theater besitzt um die 490 Sitzplätze, denn es wird versucht eine größtmögliche Kapazität an Sitzplätzen, im Bereich der Off Broadway Theater, zu schaffen. Theater mit weniger als 100 Sitzplätzen, fallen schließlich in den Bereich der Off-Off Broadway Theater.

Am Broadway wird meist 6 Tage die Woche gespielt – Am Montag bleiben viele Theater geschlossen, aber auch nicht mehr alle. Die Konkurrenz ist an diesem Tag geringer und einige Theater versuchen diese Situation zu ihrem Vorteil zu nutzen. Die Aufführungszeiten ‚on Broadway‘ sind unterschiedlich. Abendaufführungen beginnen um 19:00 oder 20:00 Uhr und Matineen am Mittwoch, Samstag und Sonntag, beginnen um 14:00 oder 15:00 Uhr. Viele Off Broadway Theater passen sich den Aufführungszeiten des Broadways an, noch kleinere Off-Off Broadway Theater bieten auch Spätvorstellungen an, ab 22:00 oder 23:00 Uhr.

¹¹ Harris: Broadway Theatre. S. 138

Wenn am Broadway eine Show starten soll, wird in den meisten Fällen zunächst ein bekannter und beliebter TV Schauspieler ausgewählt, der eventuell auch schon am Broadway tätig war, der aber in jedem Falle in der Lage ist, ein großes Publikum anzusprechen. Der nächste Schritt ist das entsprechende Theater zu mieten. Da dieses jedoch als leerer Raum gemietet wird, konzentrieren sich die weiteren Prozesse auf die Beschaffung der Belichtung, der Kostüme und alle weiteren notwendigen Settings für die Show. Sollte ein Stück ‚on Broadway‘ in den ersten 2 Wochen keinen Erfolg zeigen, wird es in den meisten Fällen abgesetzt.

Hiervon unterscheiden sich die Off Broadway Theater. Im Gegensatz zum Broadway Theater, in dem ein Stück über mehrere Jahre gespielt werden kann, gibt es bei einem Off Broadway Theater eine *Saison*. Es handelt sich meist um eine Organisation aus 4 bis 5 Theaterstücken, in der eine große Menge an Mitarbeitern involviert ist.

Bei Off-Off Broadway ist es ähnlich. Auch hier gibt es einen fortlaufenden Arbeitsablauf, der sich aus vielen Stücken und vielen Mitarbeitern zusammensetzt. Diese Charakterzüge der Off und Off-Off Broadway Theater zeigen einen der großen Unterschiede zum Broadway Theater. Ein Broadway Theater spielt ein Stück, solange Interesse vom Publikum besteht, und es existieren keine direkten Verbindungen untereinander.

Die zweite große Unterscheidung, ist jene zwischen Profit Theater und Non Profit Theater. Alle Broadway Theater in New York sind Profit Theater, das heißt, sie müssen vom Einkommen Steuern bezahlen. Off Broadway und Off-Off Broadway Theater hingegen, fallen in den Non Profit Bereich und müssen keine oder nur einen geringen Teil an Steuern zahlen. Da die Non Profit Theater über den gesamten Zeitraum eines Jahres tätig sind, müssen sie für die notwendigen Räume, Büros und Theaterproben nicht extra aufkommen, wie der Broadway als Profit Theater, sondern bringen einen jährlichen Betrag auf, der all jene Teile inkludiert.

Die geographischen Ansiedlungen der drei Theaterformen zeigen einen weiteren Unterschied. Während die Broadway Theater ausschließlich am Times Square, zwischen 41st und 54th Street und 6th und 9th Avenue angesiedelt sind, befinden sich die kleineren non-for-profit Off Broadway Theater zwischen der Manhattaner Upper East Side und führen bis nach Downtown, TriBeCa, teilweise auch bis in die Bezirke außerhalb Mannhattans, zum Beispiel Brooklyn. Das Angebot an den Off Broadway Bühnen erstreckt sich von Shakespeare bis hin zum (neuen) amerikanischen Drama. Im Unterschied zum

Broadway sind die Produktionskosten an Off Broadway Theatern geringer, sowie die Ticketpreise günstiger. An Off-Off Broadway Bühnen werden moderne und experimentelle Stücke von jungen (amerikanischen) Autoren gezeigt. Die Aufführungsorte sind nicht immer Theatergebäude; oft wird in Garagen, Lofts und anderen theaterunähnlichen Orten gespielt. Die Aufführungen laufen in der Regel nicht länger als über einen Zeitraum von ein bis zwei Wochen, werden bei großen Erfolgen aber verlängert. Die meisten Off-Off Broadway Performances finden in Downtown Manhattan, südlich der 14th Street, statt, und können kostenlos oder zu günstigen Eintrittspreisen besucht werden.

4. BROADWAY

“Within the big city of New York, there sits a small town called Broadway.”¹²

Die kleine Stadt inmitten der großen weist ihre eigenen Charakterzüge und Regeln auf. Zum Times Square hin, werden die Bauten am Broadway höher, der Straßenlärm lauter, die Menschenmassen größer und die Lichter immer bunter. Kein anderer Ort wurde wohl so oft in Filmen dokumentiert, auf Photographien abgelichtet und für die unterschiedlichsten künstlerischen Promotionszwecke genutzt, wie die Times Square Gegend.



¹² Bell: Backstage on Broadway. S. xi

Das Times Square Viertel und der Broadway schreiben Präsentation, Kommerz und Verkauf groß. Die Reklametafeln, die vor allem für die vielen Musicals werben, nehmen Überhand.



Aus der breiten Masse herauszustechen wird hier neu definiert. Erfolg und Misserfolg liegen nahe beieinander und die Erwartungshaltungen erreichen eine neue Ebene.

“They say the neon lights are bright on Broadway
They say there's always magic in the air
But when you're walkin' down that street
And you ain't had enough to eat
The glitter rubs right off and you're nowhere

They say the women treat you fine on Broadway
But looking at them just gives me the blues
'Cause how ya gonna make some time
When all you got is one thin dime
And one thin dime won't even shine your shoes

They say that I won't last too long on Broadway
I'll catch a Greyhound bus for home, they all say
But they're dead wrong, I know they are
'Cause I can play this here guitar
And I won't quit till I'm a star on Broadway

I won't quit till I'm a star on Broadway”¹³

4.1. NEW YORK CITY’S BROADWAY – WHAT IS IT ABOUT?



“Theatre is a vital part of New York life. New Yorkers love the theatre. And ultimately, it is the audience that makes Broadway great.”¹⁴

¹³ Weil u.a.: On Broadway. 1963.

¹⁴ Harris: Broadway Theatre. S. 137

Mit ungefähr 160 Theatern im Jahr 2008 ist New York City *die* Theatermetropole der USA. Berühmter Mittelpunkt des Geschehens ist der Broadway, Great White Way¹⁵, Times Square, Street of the midnightsun¹⁶ ... viele Namen bezeichnen das Theater-Treiben im Herzen von New York City.

„Broadway. The name conjures up different images. To native and transplanted New Yorkers, it is a street or avenue that runs from the tip of Manhattan northward to the end of the city and terminates in Albany, the capital of the state. It is Main Street to many of the neighborhoods that brush up against it along its route, providing them with a multiplicity of shops and enterprises that reflect the ethnicity of the folk living within its environs. While Broadway may mean the street for New Yorkers, the name has become iconic for American theatre around the globe. Today and yesterday, travelers to New York want to see a “Broadway Show.”¹⁷

Der Broadway ist einerseits die längste Straße New Yorks, wie auch die einzig diagonal verlaufende Straße in Manhattan (Teile Downtowns ausgenommen), andererseits zählt ein spezifischer, kleinerer Teil des Broadways zum wohl berühmtesten Theaterviertel der Welt. Während die Straße im südlichsten Teil von Manhattan, an der Battery, entspringt, über 20km nordwestlich quer durch Manhattan ragt, weitere 6km in die Bronx verläuft und schließlich außerhalb von New York City, in Albany – der Hauptstadt New Yorks – ihr Ende findet, bildet das Theaterviertel des Broadways eine weitaus überschaubarere Strecke. Zwischen der 6th und 9th Avenue in Midtown Manhattan und einer Strecke von ungefähr 12 Blocks in Richtung Norden, zwischen der West 41st und West 54th Street, ist das berühmte Theaterviertel New Yorks angesiedelt. Hier befinden sich heute 39 Broadway Theater, wobei das Vivian Beaumont Theatre, an der 65th Street, als ein Teil des künstlerisch vielseitigen Lincoln Center, als einziges Theater aus dieser Anordnung herausfällt. Direkt am Broadway befinden sich nur 4 der 39 Theater: das Marquis (Broadway zwischen 45th und 46th Street), das Palace (Broadway 47th Street), das Broadway Theatre (Broadway 53rd Street) und das Winter Garden Theatre (Broadway

¹⁵ Anmerkung: Der Name fiel, aufgrund der strahlenden Lichter am Broadway, zum ersten Mal im Jahre 1905 und wurde seit dem beibehalten.

¹⁶ Anmerkung: Bezeichnet von dem New Yorker Diamond Jim Brady

¹⁷ Henderson: The City and The Theatre. S. 167

zwischen 50th und 51st Street). Alle anderen Theater sind in Seitenstraßen zum Broadway angesiedelt.

Die meisten Theater am Broadway wurden innerhalb der Jahre 1910 und 1930 gebaut – das davon älteste und noch immer bestehende Theater ist das Lyceum Theatre (1903). Seit 1928 wurden nur 3 neue Broadway Theater errichtet – möglich wurden die Bauten vor allem durch eine neue Förderung der Regierung: Die Errichtung eines Theaters erlaubte einen noch höheren Baukomplex desselben Gebäudes. Zu den ‚neu‘ gebauten Theatern zählen das Minskoff Theatre (1973), das Marquis Theatre (1986) und das George Gershwin Theatre (1972). Letzteres verfügt über mehr als 1900 Sitzplätze und zählt zu den größten Theatern New Yorks. Im Jahr 2005 gab es noch einige Namensänderungen der Broadway Theater, die in den meisten Publikationen noch nicht aufscheinen:

Das Virginia Theatre wurde am 16. Oktober 2005, nach dem Tod des amerikanischen Dramatikers August Wilson und zu dessen Ehre, in das August Wilson Theatre umbenannt. Der Name des Royale Theatre wurde am 9. Mai 2005, nach dem langjährigen Präsidenten der Shubert Organisation, in Bernard B. Jacobs Theatre geändert. Ebenso wurde das Plymouth Theatre am 9. Mai 2005, nach dem Direktor der Shubert Organization, in das Gerald Schoenfeld Theatre umbenannt.

Nur Shows, die auch in den 39 Broadway Theatern aufgeführt werden, haben die Berechtigung für die begehrte Tony Award-Auszeichnung. Im Juni jeden Jahres werden damit die besten neuen Stücke der letzten 12 Monate geehrt.

Die meisten Broadwaytheater sind Eigentümer der Shubert Organisation, die damit der größte Theatereigentümer und Produzent New Yorks ist. Alle Shubert Theater stehen heute im Privateigentum und werden wie alle anderen Broadway Theater ohne staatliche Subventionen geleitet. Während das kommerzielle Theater am Broadway von Geschäftsmännern, wie Gerald Schoenfeld und Bernhard B. Jacobs von der Shubert Organisation geleitet wird, managen Künstler und Theaterleute, wie Joseph Papp oder Lloyd Richards, das nicht kommerzielle Theater der Off und Off-Off Broadway Bühnen.

4.2. BROADWAY HISTORY: CHANGES

Die Geschichte des Broadways geht zurück bis ins 17. Jahrhundert. Diese große Zeitspanne brachte viele bedeutende Veränderungen für den Broadway, die sich auf die Stadt New York auswirkten und umgekehrt. Vor allem im 20. Jahrhundert hat sich der Times Square enorm in seinen geographischen und inhaltlichen Faktoren immer mehr zu seinem heutigen Bild transformiert.

„Like the greater city itself, the Times Square Theatre District has undergone enormous – almost revolutionary – changes in its history. Through all the decades of the twentieth century, its boundaries have been elastic, stretching and contracting with the fortunes of the theatre owners and the theatre as an institution, both of which were always dependent on the economic climate of the city and country.”¹⁸

4.2.1. EARLY ATTRACTION

„There is not in any city in the world a finer street than Broadway....From its elevated situation, its position on the river and the elegance of the buildings, it is naturally the place of residence of the most opulent inhabitants.“¹⁹ (Duke de la Rochefoucauld-Liancourt, Ende 18. Jahrhundert)

In seinen Ursprüngen, um 1664, glänzte der Broadway als Indianerpfad und wurde bald als geeigneter Handelsweg genutzt. Schon in seinen frühen Beginnen hatte er eine wichtige Bedeutung und wurde bald als ‚noble broad Street‘²⁰ erkannt. Aus diesem Grund blieb der Broadway im Jahre 1811 als einzige Straße vom Commissioners Plan verschont und

¹⁸ Henderson: The City and The Theatre. S. 168

¹⁹ Deák: Picturing New York. S. 167

²⁰ Vgl. Deák: Picturing New York. S. 167

konnte seine Form behalten – Manhattan erhielt in diesem Jahr sein noch heute unverkennbares schachbrettmusterartiges Straßennetz. Dieses sparte Platz – ein wichtiger Faktor für die relativ kleine Fläche von New York City – und bot sich hervorragend für den Bau neuer Gebäude an.

Der Broadway war von Beginn an etwas Besonders in New York und kam bald in den Genuss der frühen Reize der Zivilisation. Die erste Straßenbeleuchtung der Stadt wurde am Broadway im Jahr 1697 eingesetzt. Ebenso wurden die ersten Gasleitungen in New York (1825) an beiden Seiten des Broadways unter der Canal Street verlegt. Die ersten Omnibusse fuhren am Broadway und man fand die schönsten Kaufhäuser, Supermärkte, Restaurants und Hotels, die vor allem ab 1840 am Broadway vielfach errichtet wurden. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war der Broadway die einzige (bis zum Union Square) gepflasterte und mit Laternen versehene Straße. Dadurch war es möglich auch nach Einbruch der Dunkelheit ohne Bedenken die Straße als Fußgänger zu nutzen. Durch diese bestimmenden Faktoren galt der Broadway konkurrenzlos als die bestgeeignete Straße in New York zur Errichtung neuer Theater.

Als das erste Theater, das in unmittelbarer Nähe des Broadways errichtet wurde und auch von Anfang an als Theatergebäude geplant war, gilt das Park Theatre, im Jahr 1798, geleitet von William Dunlap. 1883 schloss sich die Metropolitan Opera dem Broadway an, wodurch dieser immer mehr zum Theaterdistrikt heranwuchs.

Die rasant steigenden Bevölkerungszahlen New Yorks vervollständigen das Bild: Zwischen den Jahren 1850 und 1870 verdoppelte sich die Einwohnerzahl der Stadt von 500.000 auf 1 Million und der Broadway gewann immer mehr an Bedeutung und Prestige und erfüllte alle nötigen Voraussetzungen für ein repräsentatives Unterhaltungsviertel.

„Nothing, however, seemed to blunt the vitality of Broadway, which proved eminently adaptable in adjusting to unheralded changes in the rhythm of the city’s life.“²¹

Das Theaterviertel entwickelte sich, wie die Stadt selbst, immer mehr in Richtung Norden – vom südlichen Manhattan, bis zum Union Square und schließlich um 1900 weiter an den

²¹ Deák: Picturing New York. S. 177

Times Square, der bis zu diesem Zeitpunkt den Namen Longacre Square trug. Erst im Jahr 1904, als die New York Times an die Kreuzung von Broadway zur 7th Avenue und 42nd Street zog und das Times Building errichtet wurde, bekam der *Times Square* seinen heutigen Namen und ein neuer Glanz umhüllte den Great White Way. Die einstigen Bauernhöfe, Ställe und Schmieder des Long Acre Square wurden am umbenannten Times Square in den nächsten Jahrzehnten gegen Tiffany & Co eingetauscht.

“If a time and date must be assigned to the birth of the Times Square Theatre District, it would be January 25, 1893, when Producer Charles Frohman opened the doors to his newly built Empire Theatre on Broadway just below 40th Street in the vicinity of the Metropolitan Opera House.”²²

Während sich der Broadway durch die erweiterten Lichtreklamen mehr und mehr zum Great White Way wandelte, kamen vermehrt die ersten amerikanischen Stücke und Schauspieler auf die Bühnen. Ada Rehan oder Maxine Elliot, die in Augustin Dalys²³ Theater am Broadway Ecke 30th Street auftraten, waren noch von der englischen Schauspielart (große Gesten, pathetische, feierliche Sprache) beeinflusst. Als erster amerikanischer Star gilt Edwin Forrest. Er kam erstmals im Jahr 1826 auf die Broadwaybühnen und führte einen realistischen und natürlichen Schauspielstil ein. Mit dem Ende der englischen Schauspiel(er)-Art, verschwanden auch Shakespeares Stücke immer mehr von den Broadway Bühnen – dies ist bis heute so geblieben. Steele Mackaye, Bronson Howard oder Clyde Fitch waren die Namen der ersten amerikanischen Autoren die in dieser Zeit von ihren Stücken leben konnten.

²² Henderson: The City and The Theatre. S. 170

²³ Vgl. Marx: Die Broadway Story. S. 37

4.2.2. BROADWAY 1900 - 1950

Der Broadway war stets einem enormen Wandel ausgesetzt, denn die Stadt New York veränderte und entwickelte sich mit höchster Geschwindigkeit, ebenso die Gesellschaft, ihre Vorstellungen und Wünsche. Damit verbundene neue mediale Entwicklungen boten dem Broadwaytheater große Konkurrenz.

Während es zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur ein Theater gab (Park Theatre), gab es in der Mitte des Jahrhunderts bereits mehr als zwei Dutzend. In den 1920er Jahren erreichte der Broadway als Theaterzentrum sein größtes Wachstum und verlor damit endgültig sein ehemaliges Bild einer Wohngegend. Zwischen 1920 und 1930 wurden um die 80 neue Theater eröffnet und machten dieses Viertel, neben dem Londoner Westend, zu einem Ort mit der weltweit größten Dichte an Bühnen. Der Großteil der errichteten Theater befand sich bereits damals – wie auch heute – nicht direkt am Broadway, sondern fand seinen Platz in Seitenstraßen zwischen der 41st und 53rd Street und der 6th und 9th Avenue. Direkt am Times Square dominierten bis in die 1930er Jahre die aufstrebenden und neu errichteten Kinos, die in den 1950er Jahren wiederum durch Hochhäuser und Büros ersetzt werden sollten.

Der Aufschwung der ‚Goldenen 1920er Jahre‘ der Zwischenkriegszeit und die Blütezeit des Broadways waren nur von kurzer Dauer und sollten bald von zwei historischen Ereignissen unterbrochen werden. Einerseits durch die Einführung der Tonfilme (1927) und andererseits durch den New Yorker Börsenkrach (1929) beziehungsweise der folgenden Weltwirtschaftskrise (1929). Bis zum Jahre 1927 – als die Talking Motion Pictures mit ‚The Jazz Singer‘ eröffneten – dominierte der Broadway das national-kulturelle Geschehen. Die Wörter ‚Broadway‘ und ‚New York‘ waren bedeutend, sie trugen Attraktion, Ansehen und Aussagekraft in sich und verkörperten all jenes, das als ‚smart‘, ‚urban‘, und ‚sophisticated‘²⁴ bezeichnet wurde.

²⁴ Vgl. Harris: Broadway Theatre S. 12

“The 1920s were unique on Broadway. There was an energy and a restless enthusiastic spirit that questioned conventional wisdom. The First World War had given America a new feeling of confidence in herself.”²⁵

Die Krise der 20er Jahre, die an der Wall Street ihren Ursprung trug, verbreitete sich schnell zu einer weltweiten wirtschaftlichen Depression. Präsident Franklin D. Roosevelt machte es sich zum Ziel, durch sein Konzept ‚New Deal‘, die Wirtschaft wieder aufzubauen. Produktionen und Preise stiegen langsam an und durch diverse Hilfsorganisationen und Unterstützungen und dem Bau neuer Gebäude, Straßen, Flughäfen etc. wurden wieder mehr Arbeitsangebote geschaffen. So verschaffte das Federal Theatre Project (FTP), als Projekt des ‚New Deal‘, in den Jahren 1935-1939 mehr als 10.000 Theaterleuten in über 20 Bundesstaaten einen Arbeitsplatz.

Auch der Broadway musste sich einem Wandel unterziehen, den vor allem die wirtschaftliche Krise mit sich gebracht hatte. Ab den 1930er Jahren steckte der Broadway in seinem künstlerischen Schaffen fest und konnte nicht mehr genügend Publikum anlocken. Man behielt die alte Tradition bei und spielte Schwänke am Broadway. Hiermit konnte man mit einer bestimmten Publikumszahl rechnen, jedoch war die seichte Unterhaltung und das damit verbundene durchschnittliche Publikum zu wenig.

Das Theater wurde politischer. In den Jahren zwischen 1920 und 1940 wurden so viele amerikanische Stücke in einer Dekade am Broadway gezeigt, wie sonst noch nie zuvor. Gespielt wurde anspruchsvolles Theater von amerikanischen Autoren wie Max Anderson, Marc Conelly, Robert E. Sherwood und vor allem Eugene O’Neill, mit dem die amerikanische Bühnendichtung seinen Anfang beziehungsweise seine Quellen fand.

Die führenden Dramatiker der 1940er und 1950er Jahre waren Tennessee Williams, Arthur Miller und William Inge, die auch noch den Glauben an das amerikanische Theater in sich trugen und wichtige Vertreter dessen blieben. In der nächsten Generation befand sich beinahe nur noch Edward Albee unter jenen Autoren des amerikanischen Dramas und der Broadway begann sich – ganz nach dem Wunsch des Publikums – in Richtung Unterhaltungskunst à la Komödie und Musical zu wandeln.

²⁵ Harris: Broadway Theatre. S. 1

Mit der nationalen Krise, die in den 1930er Jahren begann, und den sinkenden Arbeitsplätzen, sanken auch die Zahlen der Theater, Produktionen und Aufführungen. Mit den sinkenden Zahlen der Broadway-Theater, stieg wiederum die Anzahl der Non-Profit Theater, besonders in den 1950er Jahren, sehr stark an. Und obwohl diese Theater viel geringere finanzielle Ausgaben und Einnahmen tätigten, bot sich, durch finanzielle Unterstützung für nichtkommerzielle Theater, wie beispielsweise der ab 1960 gegründeten Rockefeller und Ford-Stiftungen, eine größere Möglichkeit an Experimenten an diesen Theatern an.

4.2.3. BROADWAY 1950 – 2008

New York hat sich gewandelt. So auch das Times Square Theatre District. Es war innerhalb seiner Grenzen sehr flexibel geworden, abhängig von Theaterbesitzern und dem Theater als Einrichtung, das wiederum von der ökonomischen Lage der Stadt und des Landes abhängig war. Nach dem zweiten Weltkrieg, zwischen 1950 und 1960 wurden am Broadway noch einige Stücke von französischen Autoren wie beispielsweise Jean Paul Sartre, Jean Anouilh und Stücke von Samuel Beckett, Tennessee Williams und Arthur Miller gezeigt.

Tennessee Williams Uraufführung von ‚Glasmenagerie‘ fand im Jahr 1954 statt. Danach eröffnete allerdings nur noch ‚Die Nacht des Leguans‘ im Jahr 1961 am Broadway. Trotz Bemühens seitens Williams schaffte es keines seiner Stücke an den Broadway und Williams wurde vor allem für Off und Off-Off Broadway Aufführungen bekannt. Die Produktionskosten nach dem Krieg waren einfach zu hoch geworden, dadurch ist die Risikobereitschaft der Produzenten (vor allem an ernsten Stücken) automatisch gesunken. Mit den hohen Produktionskosten stiegen auch die Ticketpreise, wodurch man wiederum großes Publikum verlor und der Druck noch größer wurde. Die neuen und talentierten Autoren der 1970er Jahre, wie Lanford Wilson, Sam Shepard, David Mamet, Tina Howe und viele mehr, werden nur selten am Broadway gespielt. Ihre Karriere verdanken sie den Off und Off-Off Broadway Bühnen. Die Broadway-Welt wandelte sich mehr und mehr in Richtung der Revivals. Neuaufführungen sanken von 268 im Jahr 1927 auf 46 im Jahr

1970. Im Jahr 1976 gab es einen kurzweiligen Aufschwung der neuen Produktionen, die auf 63 stiegen, 2 Jahre später war der Höhenflug aber vorbei und im Jahr 1985 erreichte man den Tiefpunkt mit 28 Neuproduktionen. In der Saison von 1995-1996 gab es 36 Produktionen am Broadway, von denen mehr als die Hälfte (55%) Revivals waren. Gründe dafür sind einerseits die extrem gestiegenen Produktionskosten, die das Theater spekulativ machen und eine große (vor allem finanziell hohe) Risikobereitschaft der Produzenten erfordern. Andererseits trat das Medium Fernsehen als neuer Konkurrent des Broadways auf, vor allem da es die, bis zu diesem Zeitpunkt am Broadway immer beliebten, Schwänke, in Form von Sitcoms, frei Haus lieferte.

Dem Broadway geht eine weitere Einnahmequelle in Hollywood verloren – es ist kaum noch möglich Sprechstücke an den Film zu verkaufen, da in Hollywood selbst die Produktionen ebenso einen Rückschritt erleiden. Aus diesem Grund verschwinden die Sprechstücke am Broadway und man spezialisiert sich auf Musicals.

„Denn das Broadway-Theater, einst von O’Neill im Jahre 1920 bis zum frühen Albee 1962 im Mittelpunkt intellektueller Auseinandersetzungen, hat diese Position weitgehend aufgegeben und sie den Off-und Off-Off-Broadway-Theatern überlassen.“²⁶

4.3. COMMERCIAL PRODUCTION: BROADWAY

“Why Broadway? Because there is still a Broadway audience.”²⁷

“Why Broadway? Because America worships fame and success.”²⁸

²⁶ Marx: Die Broadway Story. S. 96

²⁷ Harris: Broadway Theatre. S. 137

²⁸ Ebd. S. 137

Das Theater in Amerika war von Anfang an ein Privatunternehmen, gegründet um finanzielle Erfolge zu erzielen. Schon das erste Broadwaytheater, das Park Theatre, wurde von Stephen Price mit dem Ziel des eigenen Gewinns und Profits gegründet. Und nachdem auch Behörden und Kirchen das Theater als unsittlich und sinnlos beschimpften²⁹, war es sinnlos auf eine Förderung von diesen Seiten zu hoffen.

Vor dem zweiten Weltkrieg hielten sich die Produktionskosten am Broadway in einem Bereich zwischen \$5000 und \$30.000. Nach dem Krieg bereits – es steigen die Preise, die Grundstücksteuern und Mieten – erhöhen sich auch die Produktionskosten auf \$100.000-130.000. Durch diesen finanziellen Druck sank auch die Risikobereitschaft der Produzenten, beziehungsweise wollten sie das Risiko nicht alleine tragen und sahen sich nach weiteren Geldgebern um. Dieser neue Weg der Produzenten hat sich bis heute nicht geändert. Um Geldgeber für ein Stück zu interessieren, muss dieses attraktiv wirken, kommerziellen Wert haben und im besten Falle mit Stars besetzt sein. Die Stars werden zu hohen Preisen meist aus Film und Fernsehen eingekauft und werden für die Hauptrollen besetzt – ein Großteil der Stars hat keine oder keine lange Theaterausbildung. Die weniger wichtigen Charaktere treten in den Hintergrund. Da die Mehrheit der am Broadway arbeitenden Schauspieler in Nebenrollen auftritt, steigen die Zahlen der arbeitslosen Schauspieler, die in der Schauspielergewerkschaft Actor's Equity registriert sind. Die Möglichkeit, durch Nebenrollen am Broadway dennoch entdeckt zu werden, besteht und ist natürlich für viele Schauspieler verlockend.

„Broadway performs in new guises many of the major roles assigned it in the past. It is still a hub of commerce, a residential address, a theatrical center, a fashionable clothes runway (featuring the daring, the eccentric, the stylish, and the awful), a transportation corridor, and a whirlblast of human activity mirroring the best and the worse. Through all changes, Broadway continues to course with aplomb on Manhattan's West Side, accumulating a transcendental quality and standing as a metaphor for the city's irrepressible capacity to renew itself.“³⁰

²⁹ Vgl. Marx: Die Broadway Story. S. 15

³⁰ Henderson: Picturing New York. S. 184

4.3.1. BROADWAY PRODUCER: MONEY MAKES THE (BROADWAY) WORLD GO ROUND

„Time is Money“ rechnet sich auch am Broadway. Die Theatermieten und die Preise der Stars sind hoch und die Probezeiten daher umso kürzer.

Da es am Broadway keine Ensembles gibt und das gesamte Personal nur für die Dauer einer Produktion zur Verfügung steht, fängt jede Produktion wieder am Anfang an – es muss erneut ein Theater gemietet werden, Sponsoren gefunden werden und Statisten eingestellt werden. Es wird nach Geldgebern gesucht, die in eine Broadwayshow investieren wollen, mit dem Ziel Profit daraus schlagen zu können. Es wird über Erfolge spekuliert.

Unabhängige Broadway Produzenten, vor allem in den 1920er Jahren, wie etwa Jed Harris oder Arthur Hopkins, mussten sich verabschieden und große Produktionsfirmen, wie beispielsweise Disney, übernahmen deren Arbeit. Es herrschte die Weltwirtschaftskrise, Film und Fernsehen begannen zu dominieren, Theater wurden in Kinos umgewandelt und das Risiko für die Produzenten in ein Stück zu investieren stieg enorm an.

In den vergangenen 30 Jahren sind die Produktionskosten für eine Broadway-Show (in den Großteil der Fällen werden Musicals aufgeführt) um die 350% – 400% gestiegen. Die Ticketpreise um 80%. Für einen Orchesterplatz in einem Broadwaytheater zahlt man zwischen \$90 und \$100. Vor allem Dinge wie Versicherungen, Pressearbeit und öffentliche Tätigkeiten und Werbung machen einen Großteil dieser Summen aus, sind aber von äußerster Notwendigkeit. Dazu kommen die erwähnten hohen Steuern, die Aufrechterhaltung der Theater, von denen die meisten vor dem Jahr 1928 errichtet wurden. Das Ergebnis ist eine sehr hohe Geldsumme.

Heute konzentriert sich der Produzent nicht mehr ausschließlich auf das künstlerische Produkt, sondern kommuniziert zunächst vor allem mit Investoren, die in der Lage sind einige hunderttausend Dollar zu investieren, denn auch die größten und teuersten Shows am Broadway haben nie mehr als 10 Investoren. Können die benötigten finanziellen Mittel nicht bald erreicht werden, stehen die Chancen für eine fortsetzende Produktion bereits sehr schlecht.

Der Produzent ist der Initiator des Ganzen und trägt Verantwortung für den Produktionsablauf und das Gelingen der Show. Er entscheidet über das Stück und mietet das Theater. Ebenso streckt er einen Teil des Geldes vor, und macht sich, sobald Details der Produktion feststehen, auf die Suche nach Sponsoren. Diese bekommen einen Ausschnitt des Stücks vorgezeigt und entscheiden sich für oder gegen eine Investition. Ist das Geld der Sponsoren noch nicht ausreichend, werden Filmstudios, wie Columbia, Warner, Universal oder Paramount kontaktiert, die sich Filmrechte der jeweiligen Shows erkaufen könnten. Wie bereits erwähnt, gehen die Produktionen in Hollywood aber auch zurück, wodurch das Interesse an Broadway-Investitionen sinkt.

Geldgeber und Sponsoren der Broadway Stücke werden im New York Law Journal und in der Theaterzeitschrift Show Business veröffentlicht.

Eine Aufteilung der finanziellen Kosten bedeutet gleichermaßen eine Aufteilung des Mitspracherechts an der jeweiligen Inszenierung. Jeder einzelne Geldgeber besteht auf sein Mitbestimmungsrecht und oft läuft es letztendlich darauf hinaus, dass die Meinung unbekannter Autoren am wenigsten miteinbezogen wird.

Theaterintendanten oder Direktoren wie in Europa gibt es am amerikanischen Theater nicht. Der Produzent trägt die Verantwortung und arbeitet mit Werbeagenturen an der Vermarktung der Show. Die nötige Werbung fordert einen großen Teil der finanziellen Gesamtkosten ein, weiters kommen die Technik hinzu, das Bühnenbild, die Kostüme und vor allem die Starbesetzung. Der besetzte Star soll den Geschmack eines breitgefächerten Publikums treffen, denn das Publikum entscheidet. Eine Produktion läuft so lange sie erfolgreich ist, solange sie Publikum anzuziehen vermag. Das Publikum wiederum lässt sich oft von Theaterkritiken leiten – für Kritiken sind vor allem die Tageszeitung New York Times und die Wochenzeitung The Village Voice wichtig. Der Geschmack des Broadway Publikums geht in Richtung ‚gute Unterhaltung‘: einer Show, die den Abend schön und auch aufregend ausklingen lassen soll. Für Theaterexperimente bietet der Broadway heute keinen Platz mehr. Auch klassisches und modernes europäisches Drama oder zeitgenössische, amerikanische Stücke funktionieren am Broadway nicht, denn sie bringen zu wenig Publikum.

Die Erwartungen des Publikums sind am Broadway in jedem Falle hoch gesteckt. Enttäuschung würde sich in den erwartungsvollen Blicken der Zuschauer breit machen, wenn ihnen nicht das Beste, Größte, Schönste, Bunte und Aufregendste am Broadway

geboten werden würde. Was tun als diesen Erwartungen gerecht zu werden? Heute werden beispielsweise über 1.000 Beleuchtungskörper verwendet; 30 Jahre zurück in der Broadwaygeschichte waren es noch 300 Stück.

“If there is a buck to be made from producing something that others are too afraid to touch, Broadway will do it. Not for art’s sake nor for the sake of liberty, God or country. But *for profit!* Audiences will flock to Broadway to find out what all the commotion is all about, and the long process of popularization and assimilation will have begun: from Hollywood to Broadway, to television, to cartoon, to children’s board game, to the doll, etc. The idea will be marketed and merchandised to the hilt. No wonder that artists love and hate Broadway. It makes them well known while at the same time it makes them handmaidens to the god of Mammon.”³¹

Zielsetzung des Broadways ist es, den höchsten Grad an Perfektion zu erreichen. Denn ob eine Aufführung Erfolgchancen hat, zeigt erst der Abend der Premiere. Davor gibt es Previews, sogenannte Tryouts, bei welchen die Reaktion des Publikums (die Eintrittskarten sind verbilligt) beobachtet wird, um noch etwaige Veränderungen am Stück vorzunehmen und bei der Premiere das bestmögliche Produkt anbieten zu können. Bis dahin, vor der Premiere, werden die Schauspieler nicht bezahlt – für Proben gibt es keine Gagen. Allerdings ist der Gehalt am Broadway, sobald die Show anläuft, einer der bestbezahltesten in der Theaterwelt.

„In a market where money is so tight, a show will get to Broadway only if it is dragged by an obsessive producer willing to put his or her head down and run through walls.“³²

³¹ Harris: Broadway Theatre. S. 137

³² Bell: Backstage on Broadway. S. 49

4.3.2. CRITICS: THUMBS UP?

In den vergangenen 25 Jahren ist die Anzahl der täglichen Zeitungen in New York gesunken. Sehr viele der Zeitungen wurden durch Fernsehen und TV-Werbung ersetzt. Nachdem Seher über eine kürzere Aufmerksamkeitsspanne verfügen als Leser, hatte diese Veränderung ebenso Auswirkungen auf den Broadway. Mit dem Fernsehen hatte sich der Mensch bald an eine ganzheitliche Illusion und perfekte Show gewöhnt und stellt diese Erwartungen auch an den Broadway. In den 1970er Jahren nutzte der Broadway das Medium Fernsehen zu seinem Vorteil, mit dem ersten kommerziellen Werbespot für das Theater. Die Erfolge waren groß, denn die Menschen fanden ihren Weg wieder ins Theater. Eine TV Werbung zeigte sich als unersetzbar für den Broadway und den Erfolg eines Stückes, allerdings gibt es dafür keine langen TV Verträge und auch jenes beliebte „Corporate Sponsorship“, das es beispielsweise im Sport in Verbindung einer Marke wie Adidas oder Puma gibt, fällt beim Theater weg.

Neben den Fernsehwerbungen, orientiert sich das Broadway Publikum nach den Kritiken, die ein Stück bekommt. Einer der berühmtesten und fähigsten Zeitungskritiker der Geschichte (von 1925 bis 1960) war Brooks Atkinson, von der New York Times. In seinen Kritiken bemühte er sich um Gerechtigkeit und Objektivität. Die Kritiken heute sind von Zeitung zu Zeitung unterschiedlich. So versucht die New York Times beispielsweise die Erste Person Singular ‚Ich‘ in Kritiken zu vermeiden, wodurch die Meinung des Kritikers in den Hintergrund rückt. Ebenso gibt es Unterschiede und verschiedene Herangehensweisen der einzelnen Kritiker.

„It is an attempt to act as a bridge between the audience and the artist, to try to make easier way for the understanding of the artist. The critic is functioning at the highest level when he is interpreting and introducing the art to the reader. The critic's opinion is subjective but it has to be an informed subjectivity. He ought to know more than the readers he's writing for; about the art, the scene, the pragmatic side of the theater, what constitutes the plays, the history of the drama, and the history of anything else.

Good critic is one with a special information and experience who can open ideas for his readers.”³³ (Clive Barnes, New York Post)

Vor 20 Jahren verfügte New York noch über sieben Tageszeitungen, die Zahl ist bis heute auf 3-4 zurückgegangen. Hinzu kamen Kritiken im Fernsehen, die mehr Aufmerksamkeit und Zuseher ansprechen, als jene in Zeitungen. Es ist ein Mangel an seriösen Theaterkritiken entstanden, denn jene Kritik, der heute wohl am meisten Bedeutung zugesprochen wird, ist die der New York Times, der Bibel der New Yorker. Auch wenn ein Stück nicht unbedingt sofort von der Bühne verschwindet, sobald es eine schlechte Kritik bekommen hatte, wird großen Wert auf die Meinung der New York Times gelegt und vor allem wird ihr Glauben geschenkt. Nachdem die Ticketpreise immer höher steigen und das Publikum nicht mehr jene Spontaneität und Euphorie für einen Theaterbesuch aufzeigt, wie es zu Broadways goldenen Jahren der Fall war, stützen sich viele unentschlossene Theaterbesucher auf die Meinung von Kritikern, wenn auch in vielen Fällen nur auf einzelne, wie jenen der New York Times.

„The biggest problem in New York is that there are too few educated voices, and, as newspapers disappear, there are fewer and fewer.”³⁴ (Jeremy Gerard, Variety)

4.3.3. MUSICAL

Die 1920er Jahre waren die Geburtsstunde des Musicals und spätestens seit den 1940er Jahren boomt das Musical am Broadway, bis zum heutigen Tag. Klassische Werke, Inszenierungen von europäischen Werken und zeitgenössische, experimentelle Stücke brachten in den meisten Fällen nicht den gewünschten Erfolg. Der Broadway ging in die Richtung der seichteren Unterhaltung – den Wünschen des Publikums – wie Melodrama,

³³ Stefanova-Peteva: Who calls the shots on the New York Stages? S. 41

³⁴ Ebd. S. 69

Komödien und vor allem Musicals, mit welchen man heute ein vor allem familienorientiertes Publikum ansprechen möchte, wie zum Beispiel durch ‚The Lion King‘.



Viele amerikanische Kulturkritiker – die Meinungen gehen an dieser Stelle auseinander – bezeichnen ‚Oklahoma‘ aus dem Jahr 1943 als erstes Musical. Es bot mehr als das bisher gewohnte Musiktheater und verfügte über eine richtige Handlung. Kritiker und Publikum waren begeistert. Andere Kulturkritiker bezeichnen ‚Show Boat‘ (von Jerome Kern und Oscar Hammerstein) aus dem Jahr 1927 als erstes Musical, da es bereits Dialog, Tanz und Gesang verknüpfte und sich mit ernsteren Themen befasste als es zuvor üblich gewesen war – ähnlich wie Kurt Weils ‚Lady in the Dark‘ aus dem Jahr 1941.

Das Musical entwickelte sich weiter, bis es schließlich 1968 mit dem Rockmusical ‚Hair‘ kaum noch Dialoge enthielt, dafür aber doppelt so viele Songs (30). Das Musical ‚A Chorus Line‘, das 1975 zum ersten Mal Off Broadway aufgeführt wurde, hatte eine Spielzeit von 15 Jahren am Broadway und wurde erst nach 6137 Vorstellungen im Jahr 1990 abgesetzt. Seit dem 5. Oktober 2006 läuft wieder ein Revival des legendären Musicals am Broadway, das am 17. August 2008 geschlossen werden soll.

‚Oklahoma‘ wurde 1943 mit \$180.000 produziert. Heute, im 21. Jahrhundert, kostet ein Musical zwischen 10 und 12 Millionen Dollar.

“Regardless of their stripe, musicals are the popular mainstay of Broadway. They offer the greatest opportunity for spectacle, easy entertainment, touring sales, and ancillary income from souvenir programs and cast albums. Straight plays have been a tougher sell on Broadway.”³⁵

4.4. COMPETITION CALLS FOR PROMOTION

“Broadway remains distinct among American theatres because of the element of competition. Due to its location on expensive Manhattan Island real estate, the competition for space readily converted into a competition for attractions, actors, publicity, and ultimately for audiences. From the eighteenth century until the present, theatres have had to struggle against other kinds of land use. Therefore Broadway was and is, first and foremost, a commercial theatre. It exists not to create art, but to create profits.”³⁶

Der Broadway – New York City – New York – Amerika befinden sich in einem immerwährenden Wettbewerb, mit anderen Unterhaltungsstätten, anderen Städten, anderen Staaten und anderen Ländern. Promotion, Förderungen und Unterstützungen sorgen für Werbung und Zusammenhalt. Vergleicht man die Werbeausgaben anderer Metropolen, kommt man bald zu dem Schluss, dass New York mit einem jährlichen Werbebudget von \$14.5 Millionen ‚wenig‘ ausgibt. Die Stadt Las Vegas beispielsweise greift bei \$191 Millionen tiefer in die Tasche.

³⁵ Frommer: It happened on Broadway. S. 26

³⁶ Harris: Broadway Theatre. S. 3

4.4.1. FEDERAL THEATRE PROJECT 1935 – 1939

Eines der wohl größten und strebsamsten Projekte zur Unterstützung des Theaters in New York, war das Federal Theatre Project, ein Teil der Works Progress Administration³⁷. In der Zeit der Weltwirtschaftskrise, war das Federal Theatre Project, kurz FTP, ein Teil des ‚New Deal‘ von Präsident Franklin D. Roosevelt, der damit die Wirtschaft und das Land wieder aufbaute. Verwaltet wurde das FTP von Washington, D.C. aus. Die Direktorin des FTP, Halli Ferguson Flanagan Davis, schaffte mehrere, im ganzen Land verteilte, Zentren des FTP, um so regionale Hilfe und Unterstützung zu bekommen. Der Mittelpunkt der Aktivitäten war New York City, wo der Großteil der Produktionen des FTP prämiert wurde. Die Funktion des FTP war vor allem – in der schweren ökonomischen Krise – die vielen arbeitslosen Regisseure, Schauspieler, Autoren und Designer wiedereinzustellen. Schließlich erhielten über 10.000 amerikanische Künstler einen neuen Arbeitsplatz. In ganz Amerika wurden Produktionsgemeinschaften gegründet, die, bei freiem Eintritt oder für 1\$ Tickets, vor Publikum auftraten.

Zum Ende des FTP kam es am 30.Juni 1939. Von vielen Seiten gab es Kritiken und Vorwürfe der Verschwendung finanzieller Mittel und Steuergelder. Dem FTP wurde die finanzielle Unterstützung entzogen und war, trotz vieler Proteste, zum Schließen gezwungen.

Das FTP gilt als einziges großflächiges Projekt, in der die Bundesregierung für hunderte von Produktionen und Theateraufführungen unmittelbar verantwortlich war und eine hohe Anzahl an Besuchern zu Aufführungen locken konnte.

³⁷ Vgl. Library of Congress: The WPA Federal Theatre Project, 1935.1939.
<http://memory.loc.gov/ammem/fedtp/ftwpa.html> Zugriff: 25.07.2008

4.4.2. THEATRE DEVELOPMENT FUND TDF

Der Theatre Development Fund³⁸ ist eine Non-Profit Organisation, die sich die Unterstützung des Theaters in New York zur Aufgabe gemacht hat. Gegründet wurde der TDF im Jahr 1968 und ist heute national eine der größten Non-Profit Förderungen für die darstellenden Künste, in dem mehr als 900 Stücke und Musicals unterstützt wurden und über \$1.5 Billionen an tausende Broadway und Off Broadway Produktionen rückgespendet wurden. Meist handelt es sich um Produktionen mit mindestens 199 Sitzplätzen, es gibt allerdings auch ein kleineres Programm für Off-Off Broadway Produktionen.

TDF verfügt über viele innovative Programme, die die hohen Ticketpreise aufheben, finanzielle Unterstützung bieten und das Publikum zu einem Theaterbesuch bestärken. Der Theatre Development Fund verfügt über eine Mailing List mit über 80.000 Mitgliedern, an die 4.000 bis 10.000 Broadway Tickets verteilt werden, die zuvor von TDF, zu einem festgelegten Preis, von der Produktion aufgekauft wurden. Damit wird der jeweiligen Show ein größeres Publikum geboten. Ebenso verfügt der TDF über zwei TKTS Marktstände in Manhattan, einen in Midtown und einen in Lower Manhattan, die Tagestickets zum halben Preis verkaufen.



³⁸ Vgl. TDF: TDF History. <http://www.tdf.org> Zugriff: 24.06.2008

Die TDF Costume Collection verfügt über ein Kontingent an Kostümen von abgeschlossenen Broadway und Off Broadway Produktionen, die zur kostengünstigen Vermietung für low cost oder not-for-profit Theater- oder Tanz Unternehmen, Universitäten, Schulen, Colleges und weiteren Unternehmen der darstellenden Künste zur Verfügung stehen. In der Kollektion befinden sich mehr als 75.000 Kostüme und Accessoires. Damit können die Produktionskosten neuer Stücke niedriger gehalten werden. TDF steht in Kontakt mit dem NYSCA, dem New York State Council of the Arts und erwirbt 500 bis 6000 Tickets in den ersten 8 Wochen, um sie den 80.000 Mitgliedern anzubieten. Für ein Stück am Broadway zahlt TDF \$37 pro Ticket, für ein Musical am Broadway \$41 pro Ticket und verkauft sie weiter an die Mitglieder für \$28 und \$32. Den Preisunterschied zahlt TDF's Förderung. Bei Off Broadway Shows zahlt TDF \$32 pro Ticket für ein Theaterstück und \$34 pro Ticket für ein Musical und verkauft sie wiederum an die TDF Mitglieder für jeweils \$23 und \$25.

4.4.3. I LOVE NY

Die ‚I Love NY‘ Kampagne vom Empire State Development's Division of Tourism startete am 27. Juni 1977 und hat sich bis zum heutigen Datum zu einem der berühmtesten Markenzeichen der Welt entwickelt. In den Krisenjahren der 1970er Jahre – die Kriminalitätsrate in New York war sehr hoch, die Stadt wie der Staat verfügten über zu wenig finanzielle Mittel und auch der Tourismus blieb aus – wurde die Werbeagentur Wells Rich Greene engagiert, mit der Aufgabe den Tourismus anzukurbeln und die Stadt New York zu promoten. Das ‚I Love NY‘ Logo, kreiert von Milton Glaser, wurde ein Riesenerfolg und als Markenzeichen mit weltweitem Wiedererkennungswert auf T-Shirts, Buttons, Einkaufstüten, Kaffebechern etc. gedruckt und verbreitet.

Durch die zusätzliche Verbreitung über das Fernsehen, konnte die Kampagne in den 1980er Jahren große Aufmerksamkeit auf den Broadway lenken und sorgte für einen Umsatzaufschwung der verkauften Broadwaytickets.

Auch heute boomt die ‚I Love NY‘ Kampagne – nicht nur Touristen, auch einheimische New Yorker queren die Straßen der Stadt mit dem T-Shirt, das die Liebe zu ihrer Stadt ausdrücken soll.



4.5. REFLECTION

Der Broadway durchlebte einen großen Wandel. Nach seinen Höhenflügen in den 1920er bis frühen 1960er Jahren, mit künstlerisch wertvollen und hoch angesehenen amerikanischen Autoren wie Edward Albee, Eugene O'Neill oder Arthur Miller, entwickelte sich der Broadway hin zum heutigen Unterhaltungsviertel, mit Musical-Revivals, Autoren und Regisseuren wie Mel Brooks (‚The Producers‘) oder Julie Taymor (‚The Lion King‘). Während die Produktionsstätte der neuen amerikanischen Stücke, sich auf Off und später Off-Off Broadway Bühnen verschiebt, leuchtet der Broadway noch immer in all seinen Farben am Times Square als *Unterhaltungszentrum* – auch wenn in einer Saison selten alle 39 Theater besetzt sind. Das Theaterpublikum selektiert die Stücke, sucht nach berühmten Namen, großen Schlagzeilen und einer außergewöhnlichen Show. So lange das Publikum Interesse an einer Show zeigt, wird diese auch aufgeführt. Das Publikum besteht zum größten Teil aus Touristen, in der Saison von 2006-2007 gingen

84% der verkauften Broadwaytickets an Menschen mit einem anderen Wohnsitz als New York City.

Die größten Erfolge werden dabei, heute wie auch morgen, Musicals bleiben – beispielsweise Avenue Q, A Chorus Line, The Lion King – zählen zu den bekanntesten aufgeführten Stücken der vergangenen Jahre.

„The Times Square Theatre District has encapsulated the entire history of the theatre in New York, and indeed, the history of the city since the beginning of the twentieth century. Throughout its existence, the theatre in New York has thrived on change. It has weathered natural and financial catastrophes; it has adjusted to the fickle tastes of audiences; and it has sprung back from the terrorist attack of September 11, 2001, which so traumatized New Yorkers that they stayed away from downtown amusements for several months. It has also suffered itself to be reorganized into an industry, and while it has lost many playhouses built during the last century and seen its audiences lured away by movies, television, and Off Broadway, it is, to use Stephen Sondheim’s emphatic phrase, “still here.” During its peak years in the middle of the century, it was unrivaled throughout the world, and it exported its plays and musicals to almost all parts of the globe. It has and will continue to have many critics, but it survives their slings and arrows and moves on. *Quo vadis?* That’s anyone’s guess.”³⁹

³⁹ Henderson: The City and The Theatre. S. 194

5. OFF AND OFF-OFF BROADWAY DEVELOPMENT

“In the fall of 1930, encouraged by two of this older brothers who were painters, Jackson [Pollock] moved to the Village. “If you want to be an artist,” one of them told him, “there is only one place to be, and that’s where it’s all happening. That’s New York.”⁴⁰”

Jackson Pollock war einer der vielen Künstler, die sich im Village, in New York niederließen. Hier begann er seine Studien an der Art Students League, arbeitete für das Federal Theatre Project und wurde zu einem der berühmtesten, amerikanischen, expressionistischen Maler.

Sowohl das East Village, als auch das Greenwich Village in Downtown Manhattan, hatten ihren ganz besonderen Reiz, vor allem für Maler, Musiker, Schauspieler, Regisseure und Tänzer. Auch heute zählen East und Greenwich Village zu den Künstlervierteln New Yorks, allerdings mit charakteristischen, zeitlichen Veränderungen.

5.1. SHOWPLACE GREENWICH VILLAGE AND EAST VILLAGE

“Young men and women dissatisfied with a small-town or middle-class life but only vaguely attuned to the insurgent sensibility began to hear tales of an almost mythical place called Greenwich Village where radical political creeds were not regarded as un-American, where aspiration to an unordinary life did not result in scorn or unendurable isolation, where people pursued love and beauty and justice without having to respond to parental invocations of responsibility. They packed their bags with either eagerness or trepidation, but at least with the hope of finding a world more challenging, more inspiring, more free than their own. Perhaps the greatest contribution Greenwich Village has made to the American imagination, greater even than the work of its

⁴⁰ Wetzsteon: Republic of Dreams. S. 522

writers and artists, has been to provide a focus for such visions even to those who never made the journey.”⁴¹

Greenwich Village befindet sich auf der westlichen Seite von Downtown Manhattan, eingegrenzt vom Broadway an der östlichen Seite, dem Hudson River an der westlichen Seite, der Houston Street im Süden und der 14th Street im Norden. Greenwich Village hebt sich von der restlichen Struktur Manhattans ab. Als 1811 in New York City das Straßengitternetz, aufgrund der so schnellen Stadterweiterung in Richtung Norden, eingeführt wurde, umging man Greenwich Village zum größten Teil. Das restliche Manhattan (Teile Downtowns bis zur 14th Street ausgenommen) wurde in nummerierte East und West Streets und North und South Avenues gegliedert. Greenwich Village und das East Village konnten ihre, mit asymmetrisch verlaufenden Straßenzügen, geprägte Form beibehalten.

In der Geschichte war das konfuse Straßennetz nicht durchwegs als positiv angesehen. Aufgrund der schnellen Stadtentwicklung in Richtung Norden und der rasant ansteigenden Bevölkerungszahlen, lebte 1865 die Hälfte der Bevölkerung nördlich der 14th Street. Das ‚Labyrinth‘ Greenwich Village war für Umstrukturierungen ungeeignet und entwickelte sich zu einem Ruhepol der Stadt. In den frühen Jahren des 20. Jahrhundert hatten sich im Village drei Gruppen angesiedelt – der eine Teil war die Oberschicht, der andere italienische und irisch-immigrierte Familien und eine weitere kleine Gruppe Intellektueller, Künstler und Autoren. Somit war ein exklusiver Mix geschaffen, aus übrig gebliebenem Adel, europäischem Flair und querdenkenden Künstlern. Nachdem das Village schon seit jeher künstlerische Intellektuelle anlockte, entwickelten sich viele der wichtigen historischen, amerikanischen Bewegungen im Village – wie Pazifismus, Avant-Garde, Dichtkunst, Expressionismus, Sozialismus und Feminismus.⁴²

East Village wird im Norden eingegrenzt durch die 14th Street, östlich grenzt es an die Avenue D, im Süden an die Houston Street und im Westen an die Bowery beziehungsweise die 3rd Avenue. Das Viertel wurde als East Village bezeichnet, um sich als *neues* Greenwich Village darzustellen und sich von diesem abzugrenzen, da es sich in den 1960er Jahren bereits zur Middle-Class entwickelte und kaum leistbar wurde. Andy

⁴¹ Ebd. S. 14

⁴² Vgl. Wetzsteon: Republic of Dreams. S. ix

Warhol Shows, Musikentwicklungen, wie Folk und Punk Rock, viel Aktivismus und experimentelles Theater, postmoderne Kunst von Keith Haring oder Kiki Smith, sind einige der vielen Bewegungen und Entwicklungen, die ihre Ursprünge im East Village haben.



East und Greenwich Village haben als Künstlerviertel eine ähnliche Vergangenheit. Im 19. Jahrhundert noch von reichen Menschen bewohnt, die aber durch die zunehmende Einwanderung von Deutschen, Iren und Polen weiter nach Uptown zogen, entwickelten sie sich mehr und mehr zu *Künstlervierteln*. Mit den 1950er Jahren siedelte sich die Beat Generation hier nieder und veranstaltete Dichterlesungen. In den 1960er Jahren kamen die Hippies ins Village und mit den 1970er und 1980er Jahren entwickelte sich an diesen Orten vor allem die Punk Musik (neben London), die die ganze Welt erobern würde. Der berühmte Rock-Club CBGB's, in der Bowery Manhattans, angrenzend an das East Village, wurde von den frühen Ramones, Patti Smith, New York Dolls, the Plasmatics, The Talking Heads oder Sonic Youth zur Berühmtheit bespielt. Aufgrund enorm steigender Mietpreise und Verschuldung des Clubs, musste das CBGB's im Jahr 2006 schließen, mit dem letzten Auftritt der Sängerin Patti Smith und ihrem Song ‚Gloria‘. Patti Smith ist Rock-Musikerin und Poetin und fand ihre Inspiration in New York und den Villages, war befreundet mit Sam Shepard und spielte zeitweise auch auf Off-Off Broadway Bühnen. Die Village

Untergrundszene der 50er, 60er und 70er der Theater, Clubs, Cafés und Lokale war blühend, lebendig und Ursprungsort vieler bekannter Künstler, die in enger Verbindung miteinander standen. Die Musik von The Velvet Underground, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Patti Smith und vielen anderen hatte großen Einfluss auf die entstehenden Off und Off-Off Broadway Bühnen, und war oft Teil der aufgeführten Stücke.

Bis ins 21. Jahrhundert entwickelte sich eine immer stärkere Anziehungskraft, die Musiker, Schauspieler, Regisseure und Autoren nach East Village oder Greenwich Village zog. Die Liste der Künstler, die sich im Village niedergelassen haben ist vielseitig und historisch breit gefächert. Al Pacino lebte im Village, genau wie Allen Ginsberg, Andy Warhol, Bob Dylan, Diane Arbus, Edgar Allan Poe, Ellen Stewart, Erwin Piscator, Eugene O'Neill, Henry James, Jack Kerouac, Jackson Pollock, James Dean, Joe Papp, John Lennon, Madonna, Marcel Duchamp, Mark Twain, Marlon Brando, Robert Rauschenberg, Thomas Edison, Yoko Ono und viele mehr.

“They were self-assured rebels, harbingers of a new social order. “Experiment” was one of their favourite words – radiant with excitement, they were willing to try anything in order to expand the limits, not just of the permissible, but of the possible.”⁴³

Heute sind Greenwich Village und East Village noch immer Zentren des künstlerischen, jungen und innovativen Menschen, auch wenn der rebellische Gedanke gebremst wurde. Die Villages beeindrucken durch viele kulturell-unterschiedlichen Bars und Cafés, Jazz Clubs, Fashion and Style-Boutiquen, wie zum Beispiel am St. Mark's Place, vielen Off und Off-Off Broadwaytheatern, ebenso wie durch künstlerische Hausbauten, idyllischen Hinterhöfen und jeder Menge Street Life.

⁴³ Wetzstein: Republic of Dreams. S. 13

Im East Village, direkt am Astor Place⁴⁴, befindet sich das bekannte Astor Place Theater – in dem auch die Blue Man Group ihre Aufführung präsentierte – nicht weit entfernt vom Campus der New York University, NYU.

Mit der rasant ansteigenden Nachfrage nach Wohnungen im Village, wurden auch die Mieten schnell erhöht und viele Künstler waren zum Wegziehen gezwungen. Zuerst wanderten sie nach SoHo (South of Houston), dann weiter nach TriBeCA und schließlich nach Williamsburg, in Brooklyn. Im Moment wird es bereits schwierig sich die Mieten in Williamsburg leisten zu können, das gleiche Movement beginnt erneut, die Menschen ziehen weiter – z.B. nach Bushwick, das 10 Minuten von Williamsburg entfernt liegt oder Long Island City, Dumbo oder Brooklyn Heights.

5.2. SHOWPLACE WILLIAMSBURG, BROOKLYN

Die Williamsburg Bridge und der L Train machen es möglich, das Brooklyns Viertel Williamsburg nur eine Station von Manhattans Lower East Side entfernt liegt. Next Stop Bedford Avenue: das Herz von Williamsburg, in jedem Fall wenn es um Kunst und Kultur geht.

Die ersten Künstler zogen in den 1970er Jahren nach Williamsburg, in den 1980er und 1990er ist diese Bewegung sehr stark angestiegen. Auf der Flucht vor den hohen Mietpreisen in Downtown Manhattan bot Brooklyn eine gute Alternative. Allerdings stiegen aufgrund der wachsenden Nachfrage bald auch hier die Mietpreise. Viele Einwohner zogen und ziehen auch heute weiter nach Bushwick, Clinton Hill, Fort Greene, Red Hook oder Ridghook. Williamsburg verfügt über eine Menge Theater und Musikclubs – die berühmte Music Hall of Williamsburg wurde am 4. September 2007 mit einer Show von Patti Smith wiedereröffnet.

⁴⁴ Anmerkung: Astor Place ist vor allem bekannt durch den *Astor Place Riot* aus dem Jahr 1849. Die beiden Schauspieler Edwin Forrest (irisch abstammender Amerikaner) und William Charles Macready (Engländer) standen von Beginn an in einem sich gegenseitig verachtenden Konkurrenzkampf. Dies artete in Beschimpfungen und Unruhen aus und führte am 10. Mai 1849 schließlich dazu, dass Forrest Anhänger die Aufführung Macreadys stürmten, Polizeitruppen versuchten den Aufruhr zu beenden, doch die Situation geriet außer Kontrolle und mehr als 22 Menschen starben.

Die Kunst blüht in jenen lebendigen und vielseitigen Vierteln Brooklyns. Insider-Clubs verstecken sich hinter Straßenbaustellen, Photoshootings finden auf den vielen zugänglichen Rooftops und in den Straßen statt und halten die einzigartige Stärke der Stadt fest. In Hinterhöfen und Parkplätzen werden Theaterstücke aufgeführt, auf den Dächern der Häuser, mit Blick auf die Skyline von Manhattan, werden Filme gescreent und viele Ausstellungen, Galerien und extravagante Cafés, wissen kunstdurstige Menschen anzuziehen. Viele talentierte junge Regisseure, Autoren, Photographen, Tänzer, DJ's und Musiker finden sich in Williamsburg und arbeiten an gemeinsam organisierten, künstlerischen und innovativen Projekten.



6. OFF BROADWAY AND OFF-OFF BROADWAY – WHAT IS IT ABOUT?

„Cultural undergrounds are notoriously unreliable in terms of ideologies and politics, but the other side of the coin is that they can free themselves of political cant and ideological rectitudes to make their judgements as they will. [The] underground, independent, exploratory, and inventive, remains as the critical and even prophetic component of the culture.“⁴⁵

Off und Off-Off Broadway Austragungsorte befinden sich außerhalb der Broadway Industrie, außerhalb des Times Square Viertels, meist in Downtown Manhattan, oft in Greenwich Village und East Village oder in unmittelbarer Nähe. Weiters gibt es natürlich auch eine Menge Produktionen außerhalb Manhattans, beispielsweise in Brooklyn. Die Theater haben, nach der offiziellen Regelung und um sie voneinander abgrenzen zu können, eine bestimmte Anzahl an Sitzplätzen. Off Broadway Theater haben eine Kapazität von maximal 300 und mindestens 100 Sitzplätzen, Off-Off Broadway Theater liegen darunter, haben eine Spielzeit von 2 Wochen und einen sehr niedrig angesetzten Ticketpreis.

„This medium has continued to develop the talents of the best young dramatists and has given generations of aspiring actors and directors the opportunity to perfect their craft.“⁴⁶

⁴⁵ Sukenick: Down and In. S. 11

⁴⁶ Auerbach: Sam Shepard, Arthur Kopit, and the Off Broadway Theater. S. 112

6.1. FIRST STEPS INTO OFF BROADWAY

„Fehlte auch die Perfektion des Professionellen, so wurde doch Neues, Authentisches und keine Konsumware geboten.“⁴⁷

Die heutige Lage am kommerziellen Theater New Yorks, am Broadway – große Unternehmen wie die Shubert Empire Firma kontrollieren und besitzen die Theaterhäuser – existierte bereits um 1900 in sehr ähnlicher Weise. Damals bereits trafen sich junge, engagierte Intellektuelle und rebellische Künstler, formten Theatergruppen und Gemeinschaften, organisierten Lesungen von bisher nicht aufgeführten Stücken und revoltierten gegen das auf Profit aufgebaute Theatersystem des Broadways, da es in ihren Augen die Kunst zu sehr vernachlässigen würde. Mit diesen ersten Gedanken und Schritten leiteten sie die Off Broadway Bewegung ein...*Sie?* Gemeint sind die frühen Theatergruppen wie die ‚Progressive Stage Society‘ und die ‚Washington Square Players‘ (1915), die sich nach dem zweiten Weltkrieg ‚Theater Guild‘ nannte und eine angesehene Produktions-Firma New Yorks werden sollte. Die ersten Stücke von Eugene O’Neill wurden 1916 von den ‚Provincetown Players‘ präsentiert. Wichtige Off Broadway Theater dieser Zeit waren unter anderen das Provincetown Playhouse und das Neighborhood Playhouse, die allerdings zwischen 1927 und 1929 aus finanziellen Gründen geschlossen werden mussten. Zu den zwei ältesten und noch immer existierenden Theatern gehören das Cherry Lane Theatre und das Lucille Lorton Theatre. Beide wurden 1924 gegründet. Off Broadway zeigte amerikanisches und ausländisches Theater – einer der Unterschiede zum Broadway. Weiters strebte man eine natürliche Spielform an, die durch eine einfache, dialekthafte Sprechweise intensiviert wurde. Europäische Stücke halfen zur Inspiration, vor allem für neue experimentelle Techniken und Stücke. Die meisten Aufführungen dieser Zeit bestanden aus euphorischen und experimentellen Einaktern. Mit den 1930er Jahren und dem Crash des Aktienmarktes (1929) wurde die Off Broadway Szene für kurze Zeit geschwächt. Durch die Krise aber entstanden neue Ideen, Wünsche und Forderungen, die in neuen Stücken zum Ausdruck gebracht wurden. Die Stücke wurden mehr mit sozialen und politischen Themen behaftet, wie beispielsweise vom Federal Theatre Project.

⁴⁷ Brinkmann: Off-Off-Broadway. S. 10

6.2. THE REAL OFF BROADWAY – THE 1950s

Die ersten Schritte der 1920er Jahre waren sehr wichtig für die weitere Entwicklung des Off Broadway – der florierende Höhepunkt der Bewegung aber vollzog sich in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg. In dieser Zeit war die Forderung nach einer Alternative zum wirtschaftlich instabilen Broadway sehr groß. Die allgemeine Inflation und jene verführerischen und spektakulären Medien wie Kino und TV ließen die Neuproduktionen ‚on Broadway‘ in den 50er Jahren sehr stark fallen. Produzenten setzten auf bekannte Namen, vertraute Stücke oder Produktionen aus Londons West End und gingen kein finanzielles Risiko mit neuem Material und Regisseur ein. Eine erneut aufkommende und intensive Zeit der Off Broadway Bewegung begann. Zentrum des Geschehens: Greenwich Village. Schauplatz des Geschehens: Caféhäuser, Keller, Garagen, Lofts.

In den ersten drei Jahren nach dem Krieg eröffneten um die 30 Theater in New York, deren neue und innovative Stücke vom Publikum begeistert gefeiert wurden. Das Publikum war gesättigt von leichter Unterhaltung, die es während des Krieges an den Theatern zu sehen gab, und hielt die kleinen Theater, durch ihr Interesse an Stücken von Ibsen, Strindberg, Synge, Chekhov oder O’Casey auf Trapp. Ähnlich der ersten Off Broadway Bewegung der 20er Jahre, war die der 50er Jahre *gegen* das kommerzielle Theater gerichtet und *für* die Chance der Aufführung neuer Stücke, die am Broadway nicht und nie aufgeführt werden würden.

„Off-Broadway began to get itself a reputation for rescuing the victims of the hit-or-flop system which dominated Broadway, and this was a corrective which people in New York had been crying for years.“⁴⁸

Den Off Broadway Aktivisten der 50er Jahre ging es weniger um eine allgemeine Erneuerung des amerikanischen Theaters, als es 30 Jahre zuvor angestrebt wurde. Vielen neuen Off Broadway Theatern (Circle in the Square, Theatre de Lys, Downtown Theatre

⁴⁸ Zit.nach Brinkmann: Off-Off-Broadway. S. 12

etc.) – mit wenigen Ausnahmen, wie dem Living Theatre – war es auch durchaus ein Anliegen eine Verbindung zum Broadway aufzubauen. In diesem Bereich unterscheidet sich Off Broadway auch heute noch von den meisten experimentellen, in den 60er Jahren entstandenen Off-Off Broadway Bühnen, die im Allgemeinen wenig bis gar kein Verlangen verspüren, in Richtung Uptown zu blicken.

Im Gegensatz zu den 1920er Jahren und zu Off-Off Broadway, waren die aufgeführten Stücke des Off Broadway in den 1950ern keine Einakter und Off Broadway damit keine ausschließlich-experimentelle Bewegung (mehr). Es kamen jedoch verhältnismäßig wenig neue, amerikanische Stücke vor. Dem Publikum wurden vermehrt europäische Stücke und Dramen näher gebracht. Erst ab den 1960er Jahren wurden Stücke von amerikanischen Autoren, wie unter anderem Jack Gelber, Edward Albee und Arthur Kopit, an Off Broadway Theatern präsentiert. (Mit Ausnahme des Living Theatre, das seine Bühne für amerikanische Autoren schon früher öffnete). Einzelne Theater des ansonsten teilweise kommerzialisierten Off Broadways, wie das American Place Theatre und das Theatre 63, bauten eine engere Verbindung zu Off-Off Broadway auf – Stücke wanderten von Off-Off zu Off Broadway und erreichten ein größeres Publikum. Vor allem Stücke, die es aus beispielsweise wirtschaftlichen Gründen nicht an den Broadway schafften und Revivals von etablierten amerikanischen und europäischen Dramatikern fanden den Weg auf die Off Broadway Bühnen.

Die Fähigkeit und das Potential der ‚Village Theater‘, als eine neue Hoffnung und Alternative zum Broadway, stieg vor allem ab 1950 an, als die Schauspielergewerkschaft Equity Actor’s Union eine Regelung zur Unterscheidung von Broadway und Off Broadway veröffentlichte und weiters beschloss, dass ihre Mitglieder die kleineren Off Broadway Theaterhäuser für einen geringeren Lohnsatz als am Broadway bespielen durften. Davor war dies nicht erlaubt gewesen, jedoch hielten sich mit der Zeit nicht mehr viele Schauspieler an diese Verordnung. Die Lohnskalen waren und sind auch heute noch mit den neuen Sitzplatzregelungen, die sich auf die Anzahl der Sitzplätze stützt, verknüpft.

6.2.1. SUMMER AND SMOKE

Der erste große Off Broadway Erfolg ließ nicht lange auf sich warten. Im Jahr 1952 wurde Tennessee Williams Stück ‚Summer and Smoke‘ im Circle in the Square Theatre, in Greenwich Village, aufgeführt. Verantwortlicher Regisseur des Stücks war José Quintero. Das Circle in the Square Theatre wurde ein Jahr zuvor von den beiden Regisseuren Theodore Mann und José Quintero gegründet und zählte, neben einigen weiteren Unternehmen, zu einem guten Übungsort für junge aufstrebende Schauspieler und Autoren. Viele davon waren Jahre später erfolgreiche Broadway- und Hollywoodschauspieler geworden, wie beispielsweise Peter Falk, Dustin Hoffmann oder George C. Scott. Ab 1971 zog auch das Circle in the Square Theatre an den Broadway, zwischen die 49th und 50th Street.

Mit ‚Summer and Smoke‘ waren zwei Merkmale des Off Broadway gefestigt worden: die Wiederentdeckung von Stücken bekannter Autoren, die noch keinen kommerziellen Erfolg erzielt hatten und die Entdeckung neuer, talentierter Schauspieler.

Mit ‚Summer and Smoke‘ wurde auch der erste weibliche Off Broadwaystar entdeckt, nämlich Geraldine Page. Vier Jahre vor der Off Broadway Premiere, 1948, wurde ‚Summer and Smoke‘ am Broadway aufgeführt und ist kläglich gescheitert. Off Broadway hingegen kam es zu 357 Aufführungen, erzielte große Aufmerksamkeit und zeigte die neuen Möglichkeiten der Off-Broadway Szene. ‚Summer and Smoke‘ bekam auch Unterstützung durch die Presse, nämlich einer besonders positiven Kritik in der New York Times. In diesen Jahren war es sehr selten, dass ein Off oder Off-Off Broadway Stück in Zeitungen, ausgenommen der Village Voice erwähnt wurde. Die Folge dessen war eine riesige Menschenmenge, die am nächsten Tag an der Kassa auf den Einlass wartete. Durch ‚Summer and Smoke‘ erlangte Off Broadway eine viel größere Aufmerksamkeit und wurde zu einem wichtigen Teil der Theaterwelt. Die großen Bühnen und Produzenten klopfen an die Tür und übernahmen vieler der kleinen, von Künstlern geführten Theater, mit dem Ziel finanzielle Gewinne zu erlangen. Viele spätere Stücke fanden den Weg von Off Broadway zu Broadway und erlebten einen Aufstieg, der sich aus steigenden Gehältern, höherem Ansehen und größerem Publikum zusammenschließt.

6.2.2. EUROPEAN INFLUENCE

Die neuen Dramatiker Europas dieser Zeit, waren unter anderem aus der Pariser Theaterwelt und nannten sich Samuel Beckett, Eugène Ionesco und Jean Genet. Sie erzielten mit ihren Erfolgen in Europa auch Aufmerksamkeit in New York, wenngleich es etwas Zeit benötigte bis die erwünschte Anerkennung auch in New York erreicht werden konnte. Becketts Stücke beispielsweise waren mit zu hohem Risiko behaftet. Nach seinem großen Erfolg mit ‚Krapps Last Tape‘ in Deutschland und nach Edward Albees Weltpremiere von ‚The Zoo Story‘ im Jahr 1959 sollte sich diese Situation ändern.

Produzent Richard Barr war von Albees Talent überzeugt und ermöglichte die Eröffnung des Stückes ‚The Zoo Story‘ im Jahr 1960 in New York, im Cherry Lane Theatre. Das Stück durfte große Erfolge genießen: Es wurde zu *dem* Off Broadway Stück dieser Zeit und legte einen wichtigen Grundstein für die sich entwickelnden Markenzeichen der New Yorker Untergrundszene: neu, freimütig und exzentrisch: *New York-Centric!*⁴⁹

Wie aber auch bei ‚The Zoo Story‘ wagten sich die amerikanischen Produzenten oft erst an ein Stück heran, nachdem es im Ausland Erfolg bewiesen hatte. Auch Off-Off Broadway Gruppen, wie jene des La Mama Theatre, bemühten sich ständig um Aufführungsmöglichkeiten in Europa, da sie sich von Erfolgen im Ausland auch Resonanz im eigenen Land erhoffen konnten.

6.3. DO-IT-YOURSELF SPIRIT

Die Existenz und Aufrechterhaltung der kleinen Off und Off-Off Broadway Theater oblag der aufopfernden und liebevollen Arbeit der jeweiligen Gründer. Mit ihrem einzigartigen Do-it-yourself Spirit⁵⁰, versuchten die Kreateure sich neuen Hindernissen entgegensetzten, um Theaterkunst auf der Bühne zeigen zu können.

⁴⁹ Vgl. Bottoms: Playing Underground. S. 22

⁵⁰ Vgl. Bottoms: Playing Underground. S.26

“pure art, pure poetry, [with] the highest level of artistic adventure, the highest level of experiment, the highest level of political advance.”⁵¹

6.3.1. THE LIVING THEATRE

“Among the most interesting groups, one that showed the change in focus from the 1950’s into the 1960’s, is the Living Theater of Julian Beck and his wife, Judith Malina.”⁵²



⁵¹ Bottoms: *Playing Underground*. S. 24

⁵² Auerbach: *Sam Shepard, Arthur Kopit, and the Off Broadway Theater*. S. 119

The Living Theatre. Ein Off Broadway Theater, das durch seine Arbeit und Unterstützung der neuen amerikanischen Stücke zu Off-Off Broadway zählen könnte. Es wurde bekannt als experimentelles und eines der einflussreichsten Unternehmen Amerikas dieser Zeit. Gegründet wurde das Living Theatre im Jahr 1947 von Julian Beck und seiner Ehefrau Judith Malina und eröffnete mit Stücken von Gertrude Stein („Doctor Faustus Lights The Lights“) und Kenneth Rexroth („Beyond The Mountain“) im Cherry Lane Theatre. Zuvor, als ein Theaterraum noch fehlte, ließen die Becks die Stücke in ihrem Apartment an der Upper West Side aufführen. Danach bespielten sie ein Jahr, von 1951 bis 1952, das Cherry Lane Theatre, in dem unter anderem „The Heroes“ von Dylan Thomas und „Ubu Roi“ von Alfred Jarry aufgeführt wurden. Die Stücke wurden von der Feuerwehr frühzeitig abgebrochen, da die Bühnensets gefährlich entflammbar *wären*. Weitere Meinungen dazu, sprechen von dem Bestreben der Behörden, das Living Theatre frühzeitig zu beenden, unter anderem auf Grund der kontroversen und provokanten Aufführungen im Theater. Die Becks zogen zwischen 1954 und 1955 weiter Uptown in ein Loft an der 100th Street Ecke Broadway. Gründe für das Wandern der Company waren meist rechtlicher Natur: den Becks fehlten notwendige Lizenzen und sie hielten sich nicht immer an Sicherheitsbestimmungen, Bauordnung und Brandschutzvorschriften. Hinzu kamen weitere finanzielle Schwierigkeiten und die Tatsache das die experimentellen, improvisierten Stücke „nur“ ein kleines, spezifisches Publikum anlockten.

Nachdem das Living Theatre 1955 schließen musste, zog der Betrieb vier Jahre später in ein neues Theater, an der 14th Street und 6th Avenue, das nach einjährigen Renovierungsarbeiten in vollem Glanz und mit neuem Repertoire bereit stand. Eröffnet wurde im Jahr 1959 mit der Produktion des Dramas „The Connection“ von dem amerikanischen Autor Jack Gelber. Die Premiere war ein großer Erfolg. Von der New York Times war das Stück, in dessen Mittelpunkt eine Gruppe Heroinsüchtiger steht und das Wort „shit“ in allen möglichen Variationen gebraucht wird, zuvor beschimpft und zerrissen worden.

„The Connection“ enthielt viele charakteristische Merkmale des sich entwickelnden Off-Off Broadway: Das Stück begeisterte durch ein Spiel aus Fiktion und Realität. Einem Teil des Publikums wurde im Vorhinein erzählt, dass es sich bei diesem Stück *nicht* um Fiktion handelt. So kamen die Vermutungen auf, dass die Darstellungen der illegalen Handlungen, wie dem Drogenkonsum, reale Aktionen wären. Unterstützt wurde die Irreführung durch

eine Jazz-Band, die gleichermaßen wie die Schauspieler improvisierte. Nicht die Handlung stand im Vordergrund, sondern das Handeln.

„The Connection“ war auch von besonderer Wichtigkeit, weil erstmals kein Revival eines Klassikers auf einer Off Broadway Bühne gezeigt wurde, sondern ein Stück eines unbekannten, amerikanischen Autors.

Fiktive, illegale Handlungen in den Stücken – Reale, illegale Handlungen von der Gruppe des Living Theater! Die Becks zahlten keine Steuern. 1963 klopfte das *International Revenue Service for nonpayment of taxes* an die Tür. Nachdem die Gruppe des Living Theaters ständig Probleme mit den Behörden hatte, sie nun auch wegen Steuerschulden vom Finanzamt am Weiterspielen gehindert wurde und ihr sogar mehrwöchige Gefängnisstrafen drohte, ging sie freiwillig für 5 Jahre ins Exil. Sie wanderte nach Europa aus und war dort erfolgreich tätig, bevor sie wieder für einige Zeit in die USA zurückkehrte und später wieder auf Tourneen ging.

Das Living Theatre blieb, unter anderem auf Grund der Aufführungen und Arbeiten bekannter Künstler und Mitarbeiter, wie Joseph Chaikin, Lawrence Kornfeld, Warren Finnerty und Rochelle Owens eine große Inspiration und maßgeblich bedeutend für die Off und Off-Off Broadway Bewegung: Das Living präsentierte und beschäftigte sich mit Experimenten zur Schauspielfunktion, oft auch mit antinaturalistischen Theatertheorien von beispielsweise Bertolt Brecht, politischer Wirkung und dem authentischen Verhältnis zwischen Schauspieler und Publikum. Es zeigte sowohl europäische als auch neue amerikanische Stücke. Die Funktion des Living war die Hingabe zur Realität und Entfernung von Fiktion. Die Miteinbeziehung des Publikums spielte stets eine wichtige Rolle.

Alle Elemente lassen sich auch in der Inszenierung von Kenneth Browns „The Brig“ entdecken – ähnlich zu „The Connection“ ein Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit. In „The Brig“ wird versucht das Fiktive dem Realen anzupassen. Ort des Geschehens in dem Stück ist ein Gefängnis. Die Hauptdarsteller sind Wärter und Häftlinge, die einen Kampf beginnen und sich auf der Bühne *real* verprügeln. Erschöpfung, Gewalt und Schmerz sind wirklich empfundene Emotionen der Darsteller. Im Jahr 1963 wurde das Stück mit dem OBIE Award (Off Broadway Auszeichnung) für das Beste Stück des Jahres ausgezeichnet. Bis zum Jahr 1993 ist das Living Theater weitere Male umgezogen, an verschiedene Austragungsorte in Manhattan, mit stets neuen Produktionen. Bis heute ist das Living

Theater für seine Produktionen im In- und Ausland bekannt. Seinen permanenten Sitz in New York, hat das Theater seit 1993 an der 21 Clinton Street, in Downtown Manhattan, in der Nähe des East Village – mit derselben Aufgabe, Motivation und Mission:

“To call into question
who we are to each other in the social environment of the theater,
to undo the knots
that lead to misery,
to spread ourselves
across the public's table
like platters at a banquet,
to set ourselves in motion
like a vortex that pulls the
spectator into action,
to fire the body's secret engines,
to pass through the prism
and come out a rainbow,
to insist that what happens in the jails matters,
to cry "Not in my name!"
at the hour of execution,
to move from the theater to the street and from the street to the theater.
This is what The Living Theatre does today.
It is what it has always done”⁵³

6.3.2. THE TEMPO THEATRE

Das Tempo Theatre konzentrierte sich, im Unterschied zum avantgardistischen Living Theatre, auf eine nüchternere, bodenständigere und realistischere Arbeit. Errichtet wurde das Tempo Theatre im Jahr 1953 von der italienisch-amerikanischen Schauspielerin Julie Bovasso, aus Brooklyn. Ihr Ziel war es nicht nur experimentelle Arbeiten zu zeigen, sie

⁵³ www.livingtheatre.org/mission.html Zugriff: 24.07.2008

wollte ebenso unterhalten. Das Theater befand sich am heute bekannten St.Mark's Place, im East Village. Ausgestattet war es mit einer kleinen Bühne und einer Theaterkasse, die allerdings für Julie Bovasso wenig Nutzen hatte, denn auch ihr Betrieb war nicht hundertprozentig legal und so bediente sich die Polizei jede Nacht an all ihren Einnahmen. Bovasso musste diese Aktionen stillschweigend in Kauf nehmen, wenn sie ihren Betrieb nicht endgültig zusperren wollte.

Das Tempo Theatre existierte nur für eine kurze Zeit von knapp zwei Jahren (1955-1957), brachte aber die ersten amerikanischen Produktionen mit europäischem Einfluss auf die Bühne; von Autoren wie Jean Genet, Samuel Beckett, Eugene Ionesco und Michel de Ghelderode.

1956 erhielt Julie Bovasso den OBIE Award für das beste experimentale Theater, ebenso wie für das Stück ‚The Maid‘ und weiteren Produktionen. In den 1960er Jahren lehrte sie, neben ihrer Arbeit im Tempo Theatre, Schauspielkunst an der New School for Social Research, dem Sara Lawrence College und dem Brooklyn College of the City University of New York und war ebenso involviert in die Arbeiten des La Mama Theatre.

Durch den Mix aus Experimentellem und Unterhaltung waren die Produktionen vielseitig – sowohl einfach verständlich als auch intellektuell fordernd, sowohl zugänglich als auch interpretierbar – und lockten damit ein gemischtes Publikum an. Aus diesen Gründen war das Tempo Theatre, trotz seiner kurzen Aktivität, eine essenzielle Produktionsstätte des Off-Off Broadway Theaters.

6.3.3. SHAKESPEARE IN THE PARK

Ein Mann der vielleicht den größten Einfluss auf Off Broadway hatte, ist Joseph Papp. Der aus Brooklyn stammende Theaterproduzent erhält vor allem für seine Erschaffung des New York Shakespeare Festivals große Anerkennung.

“His goal was larger audiences, however and he was convinced that what New York needed was free Shakespeare in the city parks.”⁵⁴

Nach einigen frühen Theaterinszenierungen, sah sich Joseph Papp ab 1953 nach einem geeigneten Platz in New York City um, an dem Stücke von Shakespeare kostenlos und unter freiem Himmel gezeigt werden konnten. 1955 fand er ein ‚Outdoor-Theater‘ im East River Park, südlich der Williamsburg Bridge, und eröffnete ein Jahr später bereits mit ‚Julius Caesar‘. Papp konnte die Stadt von der Idee weiterer Aufführungen von Shakespeare-Stücken in Stadtparks überzeugen und präsentierte 1957 ‚Romeo and Juliet‘ im Central Park. Der Erfolg der Inszenierung erwies sich als bisher größter. Papp konzentrierte sich auf weitere Aufführungen im Central Park und erhielt 1958 auch finanzielle Unterstützung durch die Actor’s Equity. Mit dem Jahr 1962 war es ihm möglich, ein permanentes Zuhause für das Shakespeare Festival zu finden: das Delacorte Theater im Central Park.

1967 gründete Joseph Papp das Public Theater, nachdem er die Astor Library an der Lafayette Street gekauft hatte und darin 5 Theater unterbrachte. Tickets für hier gezeigte Stücke waren, im Gegensatz zum New York Shakespeare Festival, nicht kostenlos, hatten aber erschwingliche und angemessene Preise. Das Public Theater sollte in Zukunft die erfolgreichsten Stücke präsentieren, die daraufhin an den Broadway wanderten: Dazu zählen ‚Hair‘, ‚A Chorus Line‘ und ‚Championship Season‘.

Das Shakespeare in the Park Festival wird jeden Sommer, zwischen Juni und September, vom Public Theater veranstaltet und findet im Central Park, im Delacorte Theater, bei freiem Eintritt und unter freiem Himmel statt. Die Freikarten (das Delacorte besitzt 1892 Sitzplätze) sind am jeweiligen Tag der Aufführung erhältlich; die Vorstellungen starten meist um 20:30 Uhr.

⁵⁴ Auerbach: Sam Shepard, Arthur Kopit, and the Off Broadway Theater. S. 120

7. THE REAL *OFF-OFF* BROADWAY – THE 1960s

„For emerging playwrights, off-off-Broadway is a place to see their work performed without depending on producers, agents, directors, or other third-party endorsers. It is a theater that places primary focus on new scripts peopled with extraordinary characters telling powerful tales, using all the magical directorial and acting talents to bring it to life, even on the barest of stages and usually on a shoestring.“⁵⁵

Nachdem sich die Off Broadway Theater vor allem während der 1950er Jahre relativ schnell kommerziell zu richten begannen – der Ruf des Broadways war verlockend und bot große Chancen – blieb ein Trainingsgrund für junge, nachkommende Künstler und deren Erprobung neuer Theaterformen⁵⁶ zum größten Teil aus.

„Robert Brustein charged that Off Broadway, perhaps due to its success, became displaced upwards into a position similar to the Broadway one it had originally reacted against.“⁵⁷

Die größeren Theater waren nicht mehr so schnell bereit jungen Schauspielern eine Rolle anzubieten und man begann auf sehr kleinen, theaterunähnlichen Plätzen zu spielen, beispielsweise in Cafés oder Kirchen, in Kellern oder Lofts, in Wohnzimmern oder Garagen – zum größten Teil in Greenwich Village und East Village.

Off-Off Broadway entwickelt sich und tritt an die Stelle der *frühen* Off Broadway Bewegung, allerdings mit einem größeren Verlangen amerikanische Stücke zu produzieren. Europäische Dramen und Techniken dienen zur Inspiration und Motivation neuer Arbeiten, durch die sich Off-Off Broadway schließlich vom Broadway abheben und Neues darstellen kann. Dieser gemeinsame Gedanke – den ökonomischen Seiten des amerikanischen kulturellen Mainstream den Rücken zu kehren, und die freie künstlerische

⁵⁵ Crespy: Off-Off-Broadway Explosion. S.13

⁵⁶ Vgl. Brinkmann: Off-Off-Broadway.. S.13

⁵⁷ Auerbach: Sam Shepard, Arthur Kopit, and the Off Broadway Theater. S.124

Stimme in den Vordergrund zu stellen – gründete die enge Verbindung der Off-Off Broadway Anhänger.

Die in *allen* Dingen freie Theaterform, auch die Theateraufführungen waren kostenlos, konnte sich nicht lange halten, da es den Mitwirkenden nicht möglich war finanziell zu überleben. In den späten 1960er Jahren helfen finanzielle Unterstützungen und Darlehen zur Überbrückung von finanziellen und gerichtlichen Problemen. Bis heute haben Off-Off Broadway Produktionen einen erschwinglich, niedrig gehaltenen Ticketpreis.

„Wie der Off-Broadway am Anfang ist der Off-Off-Broadway der Ort, an dem junge Autoren, Regisseure und Schauspieler ihre Ideen in die Praxis umsetzen und neue Vorstellungen über das Theater entwickeln können, ohne dabei von kommerziell bedingten Rücksichtnahmen eingeschränkt zu sein.“⁵⁸

Der Begriff *Off-Off Broadway* wurde erstmals von der Village Voice, der bekannten New Yorker Zeitschrift, im Jahre 1960 geprägt. Gegründet wurde die Wochenzeitung selbst im Jahr 1955 und war zunächst die einzige lokale Zeitschrift die Off-Off Broadway Aufführungen überhaupt wahrnahm und darüber berichtete. Die New York Times ignorierte Off-Off Broadway bis zum Jahr 1966, als erstmals erfolgreiche Stücke an die Off Broadway Bühnen wanderten.

Off-Off Broadway Produktionen bemühen sich um eine enge Beziehung zwischen Text und Aufführung, Autor und Regisseur. Hier ist es möglich, im Gegensatz zu Broadway oder etwa auch Off Broadway, den Text speziell für eine bestimmte Aufführung, Örtlichkeit und für einen bestimmten Schauspieler zu schreiben.

„They wrote for particular spaces, particular actors, even particular props, adopting intuitive of improvisatory writing methods that often resembled the practices of other downtown artist of the time.“⁵⁹

⁵⁸ Brinkmann: Off-Off-Broadway. S. 23

⁵⁹ Bottoms: Playing Underground. S. 5

Das Experimentaltheater der 1960er war kritisch gegenüber der amerikanischen Gesellschaft, besaß jedoch, ganz dem ‚American Dream‘ entsprechend, den optimistischen Glauben an eine Veränderung der Menschheit. (Im Gegensatz zum Europäischen Theater des Absurden) Die Performances hatten politische und soziokulturelle Inhalte, griffen sexuelle und teilweise provozierende Themen auf und äußerten sich zu Formen und Auswirkungen der Unterdrückung. Dadurch wollten und wollen die Off-Off Broadway Autoren auch heute noch das Unterbewusstsein des Publikums ansprechen und die Realität in ihrer Widersprüchlichkeit darstellen.⁶⁰

7.1. CAFFEINE AND VILLAGE LIFESTYLE

„Caffeine, though, is a stimulant, and customers at the new coffehouses proved to be amenable and focused audiences for those experimenting with newly performative fusions of music, poetry and art.“

Greenwich Village als *Bohemian Lifestyle Viertel*? Die Bestätigung erfolgte wohl im Jahr 1917, als sich junge Künstler, darunter Marcel Duchamp, sich auf die Spitze des Washington Square Gewölbe setzten, ein Picknick machten und das Village als eine freie, von Uptown unabhängige, Republik proklamierten.⁶¹

In den 1950er und 1960er Jahren gab es einige spezielle Entwicklungen und Wandel, die sich vor allem in East Village und Greenwich Village abspielten. Das Village war mit seiner lebenden künstlerischen Szene das Zentrum des Bohemian Lifestyle. Die neu eröffneten Jazz Clubs waren ein lebendiger und energetischer Teil der Szene, ebenso wie die Beat Generation, deren Anhänger sich vor allem in Greenwich Village und East Village, zwischen Cooper Square und Tompkins Square Park, aufhielten und ansiedelten. Ihre Ursprünge hat die Beat Bewegung in San Francisco, wurde aber mehr und mehr vom künstlerisch-vielseitigen New York angezogen und mit ihr auch die vielen

⁶⁰ Brinkmann: Off-Off-Broadway. S.132

⁶¹ Wetzsteon: Republic of Dreams. S.1

freiheitsliebenden Künstler. Der Begriff ‚Beat Generation‘ wurde von dem amerikanischen Autor Jack Kerouac im Jahr 1948 eingeführt. Er bezeichnete damit eine sich nach dem zweiten Weltkrieg entwickelnde amerikanische Literaturrechtung, dessen Autoren vor allem durch die Entwicklungen der Jazzmusik, des Drogenkonsums, der Kriegszeit und einem grenzgängerischen Lebensstil (Brechen von Tabus, Verlautbarung der Freien Liebe etc.) beeinflusst und einzigartig geprägt wurden. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso und William S. Burroughs sind einige der bekannten Autoren der Beat Generation. Die Einflüsse dieser modernen Subkultur waren ausschlaggebend für die weiteren alternativen und gesellschaftskritischen, kulturellen und urbanen Entwicklungen.

Ab den 1950er Jahren schossen unzählige Caféhäuser im Village aus dem Boden und werden mehr und mehr zu einem Künstlertreffpunkt und stärkten den kreativen Austausch. Schnell gefolgt von Dichterlesungen und Dramenaufführungen, entstanden mehrere kleine Theaterproduktionen. Der Village Voice Autor Michael Smith veröffentlichte erstmals 1960 einen Bericht über die Cafétheater der Stadt, die sich vor allem an der MacDougal Street in Greenwich Village anzusiedeln begonnen haben. In Verbindung damit erwähnte er im November 1960 erstmals den *Off-Off Broadway* und löst damit die Eingrenzung der sich entwickelnden Off-Off Broadway Bewegung durch Caf heater auf. Michael Smiths Artikel über die neue Off-Off Broadway Bewegung hatten dabei nicht von Beginn an ernsthaften, journalistischen Charakter, sondern waren oft mit Sarkasmus und Scherzen versehen, erhielten aber trotzdem die notwendige Aufmerksamkeit.

Im Gegensatz zu Bars waren die Cafés einfacher zu  ffnen, denn man benötigte keine Ausschanklizenzen. Doch mit der Zeit kamen einige Probleme und Hindernisse auf: Unter anderem gab es Beschwerden der Lärmbelästigung, Brandschutzbestimmungen wurden nicht eingehalten, es fehlten Lizenzen und man hatte stets mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen.

Die Pioniere der ersten Café-Theater finanzierten die Aufführungen meist allesamt aus eigener Tasche. Mit der Zeit, ab Mitte der 1960er, kamen finanzielle Unterstützungen wie The National Endowment for the Arts, The Ford Foundation und The Rockefeller Foundation⁶² auf.

⁶² Vgl. Crespy: Off-Off-Explosion. S. 14

„The 1960s off-off-Broadway theater produced new work practically fresh out of the typewriter. The writers could adjust their plays on their feet. Playwright Robert Patrick experimented with texts that he pulled out of comic books or other pop-culture artefacts; Sam Shepard hadn't entirely finished his scripts when he walked into rehearsal – he and his actors wrestled them into existence; other playwrights began with the actors' improvisations and crafted their words into plays. Such experimentation took place onstage, in active performing – rather than by endless readings, rereadings, staged readings, and so on, which have come to personify today's play-development process.”⁶³

7.2. COFFEHOUSE PRESENTS THEATRE

Off-Off Broadway hatte seinen Start gemacht, und zwar durch die Cafétheater, welche sich in den 1960ern in Greenwich Village und East Village zu entfalten begonnen haben.

„Though there were also many more theaters designated „off-off-Broadway“ during the 1960s, there was a general consensus that these for venues [...the Caffè Cino, the Judson Poets' Theater, La Mama, and Theatre Genesis that Sainer envisaged] – along with a few itinerant companies [...] – made up the core of an identifiable, alternative theatre movement.”⁶⁴

Diese vier Austragungsorte – Caffè Cino, Judson Poets' Theater, La Mama und Theatre Genesis – trugen, unter vielen anderen, ihren wesentlichen Teil zur Off-Off Broadway Entwicklung bei und verdeutlichten in ihrer durchaus aufopfernden Arbeit die dafür notwendigen Bewegungs- und Motivationsgründe. Sie zeichneten sich durch ihre Untergrundart aus, ihrer Missachtung konventioneller Vorschriften und Kategorien

⁶³ Crespy: Off-Off-Broadway Explosion. S. 15

⁶⁴ Bottoms: Playing Underground. S. 1

und dem großen, toleranten und sozialen Zusammenhalt. Den unterschiedlichen Theaterkünsten waren keine Grenzen gesetzt und sie wurden durch griechische Tragödien genauso präsentiert wie durch Opern, Hollywood-Filmen oder Burlesque Shows.

7.2.1. CAFFE CINO

“This is the beginning! This is *it*! The major things done in New York were done *there*, and nowhere else. I don’t give a shit what anybody else says. They’re lying.”⁶⁵
(John Vaccaro, Off-Off Broadway Regisseur)

Als das erste der experimentellen Off-Off Broadway Cafétheater eröffnete das Caffe Cino im Village, im Jahr 1958. Verantwortlicher dafür war Joseph Cino. Der 1931 in Buffalo geborene, aus einer italienisch-amerikanischen Arbeiterfamilie stammende Cino, zog im Alter von 16 Jahren nach New York City und studierte 2 Jahre Performing Arts am Henry Street Playhouse. Seinen Traum Tänzer zu werden konnte er nicht verwirklichen, so arbeitete er schließlich für einige Zeit in dem Playhouse Café an der MacDougal Street und lernte bald eine Gruppe junger Künstler kennen. Mit seinem damaligen Freund beschloss er im Dezember 1958 ein eigenes Cafe aufzumachen. Location: 31 Cornelia Street. Name: Caffe Cino.

In erster Linie errichtete Joe Cino sein Café zum Zwecke des sozialen und künstlerischen Austausches und als einen Treffpunkt seiner Freunde und der Künstler dieser Gegend. Hinzu kamen bald Tanz-Aufführungen und Dichterlesungen von professionellen Schauspielern. Viele davon waren Schauspieler der Actor’s Equity und es war ihnen verboten ohne Bezahlung zu spielen. Aus diesem Grund wurden die Stücke zunächst nur mit Skript *vorgelesen*. 1959 aber schon wurden erste Stücke von Studenten, die die Equity nicht fürchten mussten und die gerne in öffentlichen Plätzen ihr Können präsentieren wollten, *aufgeführt*. So wurden immer weitere Schritte gemacht, die Gedanken an Lizenzen und Equity-Vorschriften traten in den Hintergrund und die Stammgäste des Cino

⁶⁵ Zit. Nach: Bottoms: Playing Underground. S.7

waren begeistert. Im Sommer 1960 wurde schließlich das erste vollständige Stück aufgeführt: ‚The Lady of Larkspur Lotion‘ von Tennessee Williams. Als Schauspieler fungierten meist Stammgäste des Cafés, wie Joes Davies, Larry Johnson und Regin Oliver. Wenige Wochen später erfolgte der nächste Schritt, der das Cino mehr und mehr zu einem Cafétheater werden lies: ‚Flyspray‘ von James Howard wurde als das erste selbstgeschriebene Stück aufgeführt.

7.2.1.1. SET AND STAGE

Set und Bühne waren meist sehr einfach dargestellt. Aus Gründen von Platzmangel und der finanziellen Notlage war es nicht möglich eine große Menge an Möbeln auf die Bühne zu stellen. Die herausragende Belichtung der Bühne war dem autodidaktischen Lichtdesigner John P.Dodd zu verdanken, der gleichzeitig auch als Kellner im Caffè Cino tätig war. Er machte seine Arbeit so gut, dass er nebenbei auch für eine Saison eine Lehre bei dem Lichtdesigner Nikola Cernovich am Living Theatre absolvierte und zu einem begehrten Mitglied der Off-Off Broadway Gemeinschaft wurde. Ab den 1970er Jahren arbeitete er für die verschiedensten Künstler, wie dem Regisseur Robert Wilson oder der bekannten New Yorker Rock’n’Roll Band New York Dolls.

Das Licht selbst, genauso wie die gesamte Elektrizität des Caffè Cino, war *gestohlen*. Joe Cinos Freund Jon Torrey schaffte es, erfolgreich und ohne gefasst zu werden, die Belichtungsanlage des Caffè Cino mit dem Stromnetz der Stadt zu verkabeln – womit das Licht des Caffè Cino gleichzeitig mit dem der Straßenlaternen ein- und ausgeschaltet wurde.

Nachdem finanzielle Mittel fehlten, war es nicht selten der Fall, dass das Bühnenset im Cino wahrhaftig aus Müll gebaut wurde. So freute man sich beispielsweise über einen Hausabbruch an der Houston Street, weil man wenige Tage später mit einer neuen Cino-Türe rechnen konnte. Joe Cino hatte die nötige Überzeugung und den starken Willen dazu. Und möchte man gute, brauchbare und zur freien Verfügung stehende Gegenstände auf der Straße finden, dann ist New York City der richtige Ort dafür. Die Transformation von scheinbarem Müll in Nutzen oder Kunst, wurde ja schließlich nicht von Joe Cino erfunden,

sondern war schon durch Künstler wie Robert Rauschenberg oder Marcel Duchamp berühmt geworden.

„As we walked, Cino picked up a red box from the top of somebody’s garbage. At the corner he found ten yards of perfectly good, cheap, green nylon....We found a store window mannequin, minus arms and one leg, and just before we got to Sam Tepper’s Used Clothes on the Bowery (I was getting into it now), he found the *pièce de pièce*, a stuffed cat! (True!)...And I had an A&P shopping cart full of the most beautiful set I ever built....Later, NET filmed the play for television and spent [thousands] on the same set which Chino found for me.”⁶⁶

Die Wände des Caffè Cino waren bedeckt mit alten Posters und Photographien von Filmstars, ebenso wie Portfolio Ausschnitten von Schauspielern der Cino-Bühne, Erinnerungsstücken oder einfach nur vergessenen und liegengelassenen Gegenständen. Die Dekorationen an der Wand sammelten sich an. Diese Menge lud nicht selten Kakerlaken ein, woraufhin alle Dekorationsstücke von der Wand genommen werden mussten, gereinigt wurden und anschließend wieder an ihre Orte platziert wurden. Von Show zu Show kam es vor, dass Dekorationsanpassungen durchgeführt wurden, um der augenblicklichen Produktion das entsprechende Feeling zu verleihen.

„Say you left your jacket there, suggests Joe Davis; „that’d get nailed to the wall, and it became part of the Caffè. I was scared. And if somebody tried to move it to get a set up, Joe was furious. He wouldn’t let anything be taken down.”⁶⁷

⁶⁶ Bottoms: Playing Underground. S. 47

⁶⁷ Ebd. S. 57

7.2.1.2. CINO'S FOLKS

Im Herbst 1960 stellte das Caffè Cino einen fixen, wöchentlichen Terminplan auf. Im Gegensatz zu anderen Cafétheatern und deren zeitlich unregelmäßigen Aufführungen konnte sich das Cino davon gut differenzieren. Durch den regelmäßigen Spielplan bekam das Cino auch mehr Angebote für weitere Produktionen. Der Regisseur Robert Dahdah brachte eine Menge wichtiger Stücke, von Tennessee Williams, Inge Williams und Noel Coward auf die Bühne des Cino, ebenso wie seine kleine Gruppe von 15 Schauspielern. Aufgrund der weiter steigenden Angebote an Produktionen wurde Robert Dahdah bald ausgewechselt und es folgten Stücke von Oscar Wilde, Truman Capote und Jean Cocteau. Andy Millan gehörte zu einem der wichtigen Mitarbeiter des Caffè Cino. Er war Regisseur, führte nebenbei ein Kleidergesch ft an der West 4th Street und war ebenso als Schauspieler und Kost mdesigner tätig. Seine Stücke stachen vor allem durch die enorme Leidenschaft und Brutalität hervor. Er konnte die Schauspieler zu einer derart realistischen Darbietung bringen, dass bei jeder Vorstellung des Stücks ‚The Two Executioners‘ die Polizei vorbeikam, weil ein Schauspieler hinter der Bühne einen so heftigen und realistischen Schrei von sich lies. Millan suchte das Extreme und war einer der Ersten der im Caffè Cino experimentelles und von der Norm abweichendes Theater zeigte.

Ein wichtiger Schreiber des Caffè Cino wurde Doric Wilson. Innerhalb eines Jahres (1961) wurden vier seiner Stücke aufgeführt. Das erste war, im Gegensatz zu den darauffolgenden Stücken, noch nicht extra für die Bühne des Caffè Cino geschrieben und trug den Titel ‚And He Made A Her‘. Das Stück war vollgepackt mit Ironie, Witz, Sarkasmus und einigen sexuellen Anspielungen, erntete große Begeisterung im Café und wurde, nach den ersten drei Nächten und dem großen Erfolg, für eine weitere Woche an den Spielplan angehängt – zum ersten Mal im Caffè Cino. Sein nächstes Stück ‚Babel Babel Little Tower‘ hatte Wilson bereits extra für diesen Veranstaltungsort geschrieben. Dieses Mal erweiterte Doric Wilson die Bühne des Caffè Cino. Das Stück spielte in einem Café – So konnte er das gesamte Caffè Cino zur Bühne werden lassen: die Eingangstüre des Cino war gleichzeitig Ein- und Ausgang für die Schauspieler, die sich wie andere Gäste ins Café setzten, und von der schauspielernden Kellnerin bedient wurden. Diese war auch abseits der Bühne als Kellnerin im Cino tätig, wodurch Wilson Verwirrung stiftete, denn das

Publikum konnte nicht immer sicher gehen, ob das Stück bereits begonnen hatte. Ebenso betrat ein Schauspieler, verkleidet als Polizeimann, den Raum und begann lautstarke Diskussionen mit dem Türsteher zu führen – meist über Lizenzrechte. Eines Nachts wurde der Polizeimann von den Zuschauern angegriffen, diese glaubten er sei *real* und würde die Aufführung unterbrechen wollen.

„Babel Babel Little Tower“ toppte den Erfolg von „And He Made A Her“ und wurde für eine ganze Woche (mit Ausnahme von Montagen) angesetzt.

Zwei weitere Einakter von Doric Wilson folgten („Now She Dances!“ und „Pretty People“), bevor er sich, aufgrund von Uneinigkeiten mit Joe Cino, als Schreiber vom Caffè Cino verabschiedete. Joseph Cino hatte die Idee \$1 Dollar Eintritt zu verlangen, um die Bewegung und das Interesse der Zuseher besser kontrollieren zu können. Wilson war der Meinung das Caffè Cino gehe damit viel zu sehr in die Richtung der Equity. Die Equity hatte jene Mitglieder, die in Caféhäusern auftraten, stillschweigend zur Kenntnis genommen, solange kein Geld im Spiel war. Nach dem Streit mit Wilson verwarf Cino die Idee des \$1 Eintrittes, jedoch führte er einen \$1 Minimumkauf vom Menü ein und konnte mittels Kontrollnummer ebenso ein besseres Bild seiner Gäste bekommen. Die Einnahmen gingen voll und ganz für die Miete und Aufrechterhaltung des Cafés auf, während die Schauspieler nach Ende der Aufführungen einen Hut im Publikum herumreichten und um freiwillige Spenden baten.

Nachdem der Autor Doric Wilson das Caffè Cino verlassen hatte, folgte bald ein weiterer wichtiger, allerdings nicht mit Doric Wilson verwandter, Dramatiker: Lanford Wilson. Innerhalb der Jahre 1963 und 1966 brachte er 9 Stücke auf die Cino-Bühne. Wilsons meist gefeiertes als auch meist kritisiertes Stück war „The Madness of Lady Bright“, aus dem Jahr 1964. Zum ersten Mal wurde mit diesem Stück Homosexualität auf der Bühne thematisiert. Zum ersten Mal wurde die Grenze vom schwulen-freundlichen Theater zum Theater mit schwulen Charakteren überschritten. Portraitiert wurde Leslie Bright, eine einsame und emotional angeschlagene Drag Queen.

Das Stück war ein großer Erfolg im kleinen Cino, die vereinbarte zweiwöchige Spieldauer wurde sofort verlängert und das Stück in den nächsten drei Jahren um geschätzte 200 Mal aufgeführt. Es war auch das erste Stück, welches in einer weiteren Zeitschrift als der Village Voice erwähnt wurde. Jerry Talmer von der New York Post kam ins Café und schwärmte von einer ungeheuren, brutalen Ehrlichkeit. „The Madness of Lady Bright“

konnte das Caffè Cino weiterentwickeln lassen und inspirierte und ermutigte weitere Cino-Dramatiker ihrem Schreiben freien Lauf zu lassen.

7.2.1.3. DO WHAT YOU HAVE TO DO

Die Freiheiten an der Off-Off Broadway Bühne des Caffè Cino waren groß geschrieben. Joe Cino war es wichtig, dass die Autoren und Dramatiker sich an ihren Instinkten und Gefühlen festhielten und orientierten und sich nicht an vorgegebenen Ideen richten zu müssen. Auch Joe Cino selbst verfolgte diesen Weg und versuchte stets seiner Intuition zu folgen. Selten las er Stücke bevor sie aufgeführt wurden. Viel mehr ließ er sich von den Autoren und deren Originalität, Aussagen und Ausstrahlung überzeugen. Sein Motto: *Do what you have to do!* So auch bei Doric Wilson:

„[I went to] the Caffè Cino to meet Joe and ask him to read my play, *And He Made A Her*, for possible production. Joe was busy behind the counter. He smiled, asked my birth sign...gave me a cup of cappuccino (my first) and a performance date, and politely refused to read my offered script”⁶⁸

Die Atmosphäre im Café und die Spannung und Begeisterung des Publikums standen für Cino im Vordergrund. Oberflächlichkeit musste den Weg für Impulsivität und Authentizität räumen. Cinos Handlungsweise brachte auch ein großes Risiko mit sich, denn einige der aufgeführten Stücke entpuppten sich als peinliches Desaster. Dieses Risiko aber brachte das freie, dynamische, experimentelle und authentische Gefühl der Off-Off Broadway Bewegung mit sich, und am Ende war die Liste der erfolgreichen und bedeutenden Stücke und Autoren umso länger.

⁶⁸ Bottoms: *Playing Underground*. S. 55

Einige wenige organisatorische Regeln und Einschränkungen existierten aber auch in der Welt des Caffè Cino. Ein Stück dauerte meist nicht länger als 40 Minuten, da es für die Zuschauer unmöglich – *körperlich* unmöglich – war, längere Zeit in den relativ unbequemen Stühlen zu sitzen. Es blieb immer bei Einaktern. Ebenso sollten auf Grund eines weiteren Problems des Theaterraumes, nämlich dem Platzmangel, nicht mehr als 3 Schauspieler gleichzeitig auf der Bühne stehen. Wiederholte Aufführungen gab es meistens um 21:00 und 23:00 Uhr. Wochenends gab es eine Spätvorstellung um 01:00 Uhr.

Im Vergleich zu seinen damaligen Kollegen hatte das Caffè Cino *relativ* wenig mit gesetzlichen Problemen (Brandschutzbestimmungen, fehlender Lizenzen, Lärmbelästigung) und der eventuell daraus folgenden Schließung des Cafétheaters zu kämpfen. Joe Cino wusste aus den Fehlern anderer zu lernen. Der Betreiber des Gaslight-Cafétheaters musste beispielsweise, aus den erwähnten Gründen, innerhalb von vier Jahren 47 mal vor Gericht erscheinen. Dadurch bemerkte Cino schnell, dass es hin und wieder einfacher war Probleme mit den Staatsbeamten *außergerichtlich* zu lösen: Bestechung war die Antwort. Ein weiteres großes Problem, mit denen die meisten anderen kleinen Theaterorte zu kämpfen hatten war die finanzielle Notlage. Hinter Cino allerdings stand ein großer Freundeskreis, der bereit war ohne Bezahlung zu arbeiten und mit der Möglichkeit in Stücken mitspielen zu können zufrieden gestellt war. Dieser Austausch kreativer und ehrenamtlicher Arbeit führte dazu, dass das Café lange Zeit überleben und sich ein weitreichendes Image aufbauen konnte.

7.2.1.4. CINO'S BITTER END

Seit den Anfängen in den 1960er Jahren, war das Caffè Cino 6 Tage in der Woche geöffnet gewesen. Der größte Druck und die Verantwortung aller Entscheidungen, Krisen und Probleme dieser Jahre lastete alleine auf Joe Cinos Schultern. Als einziges der vier originalen Off-Off Broadway Spielorte nahm das Caffè Cino keine Spenden, Stipendien und finanziellen Beihilfen an. Joe Cino war der Meinung jene Hilfsmittel würden das Café zerstören. Er traf seine persönlichen Entscheidungen und suchte nach eigenen Lösungen –

Ein Weg, der größere Aufopferung abverlangte. Joseph Cino arbeitete Tag und Nacht, bekam kaum noch Schlaf und versuchte dem alsbald mit Speed entgegenzusteuern. Noch tiefer in die Drogenwelt schlitterte Cino als sein Freund Jon Torrey am 5. Jänner 1967 durch einen Stromschlag ums Leben kommt. Sein Drogenkonsum wirkte sich auch auf das Café aus, das immer mehr Mitglieder von Andy Warhols Factory – die meisten waren Speed-Addicts – zu seinen Gästen zählte. Auch die Stücke, die in den letzten Monaten des Jahres 1966 auf der Cino-Bühne präsentiert wurden, waren *berauschend*, von Drogen inspiriert und beeinflusst. Am 30. März 1967 fand Michael Smith von der Village Voice, Joe Cino in seinem Café blutüberströmt, mit einem Messer in seinen Händen am Boden liegend. Michael Smith informierte sofort die Rettung, Joe Cino kam in Krankenhaus und starb wenige Tage später, am 4. April 1967, dem Geburtstag seines verstorbenen Freundes Jon Torrey.

Charles Stanley und Michael Smith versuchten über ein Jahr lang das Caffè Cino aufrechtzuerhalten und weiterzuführen. Trotz Bemühens blieb der Erfolg aus, das Café ging mit Cinos Tod unter.

7.2.2. LA MAMA ETC EXPERIMENTAL THEATRE CLUB ETC.

Als das zweitälteste und bis heute am längsten existierende Cafétheater gilt das La Mama ETC (Experimental Theatre Club ETC.) Nach Cinos Vorbild gründete Ellen Stewart im Jahr 1961 in einem kleinen Kellerraum an der East 12th Street im East Village das La Mama ETC. Sie selbst zog im Jahr 1950 von Chicago nach New York, begann als Designerin und plante ihre eigene Boutique an der 321 East 9th Street zu eröffnen. Durch ihren Freund Jim Moore lernte sie Paul Foster kennen, einen bis dahin erfolglosen Bühnenautor, der mit der Idee aufkam den Keller von Stewarts Boutique für seine Theateraufführungen zu nutzen. Stewarts Begeisterung für das Theaterprojekt ließ bald ihre Pläne zur Boutique verschwinden. Ellen Stewart, Paul Foster und ein paar Freiwillige machten sich an die Arbeit und verwandelten den Keller in einen nutzbaren Theaterraum. Der Boden wurde mit (Orangen-Kisten) Holz verlegt, die Wände mit (gestohlenen) roten Ziegeln ausgebessert und verkleidet.

Ellen Stewart selbst sorgte für Aufregung und Begeisterung beim Publikum. Sie war eine Afro-Amerikanerin und eröffnete die Shows mit ihrer wilden Afro-Frisur, großen Reifen-Ohringen, hautengen rot-weiß-karierten Leggings und dazu passenden High Heels.

Das erste aufgeführte Stück war Tennessee Williams ‚One Arm‘, inszeniert von Andy Milligan, am 27. Juli 1962. Stewart hatte ständig mit Belästigungen und Schikanen von Nachbarn, Polizei und der New Yorker Bauaufsichtsbehörde zu kämpfen. So musste sie oft die Örtlichkeit des La Mama ändern und umziehen. Einige Jahre und Aufführungen später zog Stewart in die 82 Second Avenue. Doch auch hier hatte sie mit den gleichen Hürden zu kämpfen – Es wurde ihr mitgeteilt, dass *dies* eine Café-freie-Zone sei. Jeder Protest war zwecklos. Stewart beschloss die Preise für den Kaffee zu streichen (zuvor gab es, ähnlich dem Caffè Cino einen Mindestbestellwert von einem Dollar). Somit war alles im Café La Mama kostenlos, ähnelte einer privaten Party, und war in diesem Sinne *legal*. Zwischen August 1963 und August 1964 folgten 3 Stücke von Paul Foster (‚Hurrah for the Bridge‘, ‚The Recluse‘, ‚Balls‘). Nach der Aufführung von Fosters ‚The Balls‘ am 4. November 1964 wurde das Publikum, das nur aus Mitgliedern bestand, gebeten Tisch und Stühle in die Hand zu nehmen und sie ein paar Blocks Richtung Uptown zu transportieren. 122 Second Avenue sollte die neue Adresse von La Mama werden. Erneut hatte Stewart Probleme mit verschiedensten behördlichen Abteilungen bekommen. Eine Woche später war man im neuen (bisher größten) Loft 122 Second Avenue bereit zu spielen. An der neuen Adresse hatte das La Mama einen dreieinhalb-jährigen Spielbetrieb. Die große Bühne lockte viele Autoren und Regisseure an, die ihre Ideen auf anderen kleinen Bühnen, wie etwa der winzigen Cino-Bühne, eingrenzen und anpassen mussten. Ein Stück wie Landford Wilsons ‚Balm in Gilead‘, bestehend aus 33 Charakteren, konnte nur auf der La Mama Bühne gespielt werden. Es wurde im Januar 1965 als erstes abendfüllend-geschriebenes Off-Off Broadway Stück aufgeführt. ‚Balm in Gilead‘ hatte dem La Mama eine noch größere Bedeutung verschaffen, denn es präsentierte die vielen verschiedenen Seiten der Off-Off Broadway Entwicklung.

Harvey Fiersteins ‚Torch Song Trilogy‘, aufgeführt am 2. Februar 1978, verpasste dem La Mama einen der größten Erfolge. Es wurde 1982 am Broadway aufgeführt und später verfilmt.

„With the Cino closed forever, with Judson dedicating itself almost exclusively to the production of Al Carmines’s musicals as of 1969, and with Genesis mounting only a handful of pieces per year, mostly by its resident writers, La Mama was the only one of off-off-Broadway’s four leading venues still maintaining an open-door policy for new work, and a regular programming schedule.“⁶⁹

Das La Mama bestand nur aus Mitgliedern. Am Eingang befand sich ein Schild mit der Beschriftung: „122 Delivery Entrance“⁷⁰ Es waren keine Passanten zu Shows zugelassen. Die Village Voice druckte zwar einen wöchentlichen Spielplan des La Mama, allerdings ohne Adresse oder Telefonnummer. Um Mitglied zu werden, musste man persönlich an der 122 Second Avenue erscheinen. Im Jahr 1967 hatte das La Mama um die 3000 Mitglieder, darunter waren auch viele bekannte Namen wie Leonard Bernstein oder Peter Brook. Die Mitgliedschaft bezog sich auf eine Woche: für einen Dollar konnte man eine Woche lang eine unbegrenzte Anzahl an Stücken sehen. Gleich dem Caffè Cino floss das gesamte Einkommen in die Miet- und Geschäftskosten. Die restlichen Kosten (Kostüme, Elektrizität etc.) bezahlte Ellen Stewart aus eigener Tasche.

Das La Mama bezog weitere Plätze, vor allem am St.Mark’s Place, bis sie schließlich ihr ‚Zuhause‘ an der 74-A East 4th Street fand, wo auch heute noch Stücke aufgeführt werden.



⁶⁹ Bottoms: Playing Underground. S. 323

⁷⁰ Ebd. S. 95

Im Jahr 2006 feierte das La Mama 45 Years of Innovation und präsentiert sich auch heute noch mit herausragenden Stücken, wie beispielsweise mit dem Stück ‚Calling, an Opera of Forgiveness‘, einer Geschichte über eine Familie in Downtown, während und nach der Zeit des 11. September 2001 (der Zerstörung des World Trade Center). Das La Mama ist noch immer eine maßgebliche Off-Off Broadway Quelle an neuen und innovativen Stücken – seit mittlerweile 47 Jahren.

7.2.2.1. LA MAMA GOES EUROPE

Ellen Stewarts Intention das La Mama zu gründen, war die Erschaffung einer Produktionsstätte für junge Dramatiker und Talente, ohne jegliche künstlerische Einschränkungen. Mehr als Joseph Cino standen für sie die Autoren im Mittelpunkt und sie war von der Verbreitung und Anerkennung der neuen Dramatiker außerhalb des Cafés, außerhalb von Downtown und außerhalb von New Yorks, überzeugt. Durch ihre vielen Reisen, besaß sie ein Gefühl für Multikultur und Internationalität und förderte ebenso die internationalen Beziehungen ihrer Theaterleute untereinander, indem sie Austauschmöglichkeiten mit europäischen Bühnen organisierte und für die Verbreitung ihrer Dramatiker sorgte. Mit den Coffeehouse Theatre Festivals im Jahr 1964, mit Paul Fosters ‚The Recluse‘ und David Starweathers ‚Who’s afraid of Edward Albee‘, begannen die Stücke und Autoren des La Mama in Europa Anerkennung und Aufmerksamkeit zu erlangen. Paul Foster beispielsweise knüpfte Verbindungen zu Dänemark. Diese Gelegenheit und Chance wurde genutzt und 1965 folgte die erste *La Mama European Tour*⁷¹, unter der Leitung von Regisseur Tom O’Horgan, der später ‚Hair‘ und ‚Jesus Chris Superstar‘ inszenieren und sehr erfolgreich am kommerziellen amerikanischen Theater werden sollte, und Ross Alexander, ein weiterer Lieblingsregisseur von Ellen Stewart zu dieser Zeit. Städtische Ziele der La Mama European Tour waren Paris und Kopenhagen. Zu den aufgeführten Stücken in Europa zählten nicht nur ‚La Mama Stücke‘, sondern auch

⁷¹ Vgl. Bottoms: Playing Underground. S. 192

solche des Caffè Cino oder des Theatre Genesis, denn Ziel war es das aufstrebende Village Playwrighting⁷² in New York City zu präsentieren. Die Erfolge dieser Tour sorgten für weitere bis heute fortführende La Mama Tourneen. Zwischen 1970 und 1974 tourte die ETC Company, unter der Leitung von Wiford Leach und John Braswell, in europäischen Ländern wie Dänemark, Spanien, Frankreich, Holland, Österreich, Finnland, Belgien und Jugoslawien und unterstützte weitere Gruppen wie The Jarboro Troupe, unter der Leitung von Hugh Gittens, The Playhouse of the Ridiculous, geleitet von John Vaccaro, The American Indian Theatre Ensemble oder La Mama Chinatown und viele andere.⁷³ Unzählige weitere europäische Städte wurden von der La Mama Troupe beehrt und als Glied in die große internationale ‚La Mama-Kette‘ eingefügt.

Die Arbeit der La Mama Künstler hatte einen großen Einfluss auf die gesamte New Yorker Theaterszene, aufgrund der neuen (experimentellen) Art zu schreiben und zu inszenieren und aufgrund der tausenden Gemeinschaftsproduktionen im In- und Ausland.

Während La Mama als winzig kleines Keller-Theater begann, ist es mittlerweile zu einem nationalen und internationalen Zentrum für (Theater-) Kunst herangewachsen und stellt seine Arbeiten in drei Theaterhäusern in New York an der Lower East Side zur Schau: The Club, The First Floor Theatre und der Galerie The Annex an der 66 East 4th Street, die Dokumente zur Geschichte des Off-Off Broadway Theaters archiviert. Die Galerie existiert bereits seit 1974 und zeigt ebenso Ausstellungen und Dichterlesungen, aus den letzten 43 Jahren. The First Floor Theatre ist ein kleines Theater, das neue sich entwickelnde Stücke präsentiert, während The Club eine Bühne für etablierte und anerkannte Künstler bietet.

Finanzielle Unterstützung erhält La Mama von der City of New York (DCA), the National Endowment for the Arts (NEA), the New York State Council on the Arts (NYSCA) und weiteren privaten Subventionen.

⁷² Vgl. Bottoms: Playing Underground S. 102

⁷³ Vgl. About La Mama Experimental Theatre Club <http://www.lamama.org> Zugriff: 7.08.2008

7.2.3. JUDSON POETS' THEATRE

Wie Ellen Stewart die Leitung des La Mama und die Auswahl der Stücke übernahm und Joseph Cino es in seinem Caffè Cino handhabte, so war der Verantwortliche und Schöpfer des Judson Poets' Theatre Alvin Carmines. Er wurde am 25. Juli 1936 in Hampton, Virginia geboren, studierte Theologie und entdeckte seine Leidenschaft und sein Talent für Theater sehr früh. Im Judson Poets' Theatre komponierte Al Carmines Musik, begleitete Stücke am Piano, er schrieb Texte, sang, schauspielerte, inszenierte, tanzte und versorgte das Theater mit neuen Ideen, wechselnd aus Satire und surrealistischen Songs.

Das Theater befand sich in der Judson Memorial Church, in Greenwich Village, in unmittelbarer Nähe des Washington Square, zwischen den einerseits reichen Familien an der nördlichen Seite und den ärmeren italienischen Ghettos an der südlichen Seite.

Die Judson Memorial Kirche existierte bereits seit 1862, wurde von Edward Judson gegründet und hatte von Anfang an eine sozial-aktivistische Funktion. Sie verfügte über eine Ambulanz, frischem Wasser und entwickelte sich zu einer Institution für Gesundheit, Bildung, Ernährung und Religion – vor allem für die vielen Immigranten in Lower Manhattan.

Mit dem Jahr 1961 wurde das Theaterprogramm der Kirche in das Judson Poets' Theatre umbenannt und fungierte als Künstlertreffpunkt mit Theater- und Tanzaufführungen. Die Verantwortlichen waren Alvin Carmines und sein Assistent Robert Nichols. Sie hatten die Idee und Absicht neues und experimentelles Schreiben zu präsentieren, inklusive der kurzen Stücke von Robert Nichols. Das erste vom Judson Poets' Theatre produzierte Stück nannte sich ‚The Great American Desert‘ von Joel Oppenheimer und sorgte für Aufregung auf Grund der exzentrischen Wortwahl, die sich aus einer Menge ‚Goddamn‘s‘ und ‚fuckin‘s‘ zusammensetzte. Daraufhin folgte eine Abstimmung der Kirchenversammlung. Der Großteil der Stimmen war *gegen* eine Zensur der Sprache des Stücks. Damit hatte es einen wichtigen Off-Off Broadway Charakterzug erlangt, nämlich die Freiheit des Künstlers. Im Gegensatz aber zu anderen Off-Off Broadway Cafétheatern, wie dem Caffè Cino oder dem La Mama, gab es im Judson viel weniger neue Stücke zu sehen, denn sie wurden genauer ausgewählt und hatten einen allgemein höheren Standard als die anderer Cafétheater. Durch die selektive Auswahl an Stücken konnte sich das Judson Poets' Theatre erlauben beispielsweise vier Aufführungen am Wochenende über einen Zeitraum

von drei bis vier Wochen lang zu spielen. Das Caffè Cino oder das La Mama mussten, um genügend Publikumsinteresse zu wecken, jede bis jede zweite Woche neue Stücke präsentieren.

Durch die unterschiedlichen Performances am Judson Poets' Theatre, Tanzaufführungen, Visuals und Happenings, erinnerte es an das Living Theatre, wenngleich die Arbeit des Judson, ähnlich dem Caffè Cino, eine Mischung aus Ernsthaftigkeit und Unterhaltung hervorbrachte. Eine weitere Verbindung zum Living Theatre erfolgte durch dessen ehemaligen Direktor Lawrence Kornfeld. Er wurde bald zu einem fixen Teil des Judson Poets' Theatre und inszenierte unter anderem Stücke von Sam Shepard, Rochelle Owens und Lanford Wilson. Kornfeld und Carmines arbeiteten gemeinsam an mehreren Produktionen, ihr Weg führte mehr und mehr ins Experimentelle. Bevorzugt waren Stücke die, ausgenommen des inhaltlichen Textes, keine weiteren Angaben zu der jeweiligen Aufführung vorgaben. Die Inszenierung sollte sich bei den gemeinsamen Theaterproben völlig frei entwickeln. Gertrude Steins Stück ‚What Happened‘ hatte als einzige Information, dass es ein Spiel in 5 Akten sei. Kornfeld und Carmines arbeiteten, mit einer Gruppe aus drei Sängern und fünf Tänzern, an einer schauspielerischen und musikalisch-strukturellen Ergänzung des Stücks. Ihre gemeinsame Arbeit wurde von Publikum und Kritikern erfolgreich gefeiert.

7.2.3.1. SET AND STAGE

Nachdem das Theater ein Teil des kirchlichen Amtes war, waren alle Aufführungen kostenlos für das Publikum. Betrieben wurde das Theater, kaum überraschend, auf einem low-cost-level. Das Theater erhielt von der Kirche einen jährlichen Betrag von \$200. Für eine Doppelvorstellung betrug das Budget \$37.50. Der Rest wurde, ähnlich dem Cino, durch einen Hut, der im Publikum herumgereicht wurde, eingenommen, mit dem Unterschied, dass Einnahmen am Judson Poets' Theatre aufgrund der viel größeren Besetzung als im Caffè Cino nicht geteilt wurden. Der Regisseur erhielt eine fixe Gage, bestehend aus \$20 und Essen.

„It wasn't poverty. I was just always short of money.“⁷⁴ (Lawrence Kornfeld)

Das Set des Judson setzte sich zeitweise alleine aus Zeichnungen von Künstlern des Theaters, wie beispielsweise Jon Hendricks, zusammen. Wenn es auch am Geld mangelte, an Ideen definitiv nicht. Mit der fünften Produktion ‚Vaudeville Skit‘ von George Dennison, im August 1962 – einmal mehr unter dem Einfluss von Samuel Beckett entstanden – entdeckte man den Nutzen des Kirchen-Pianos als Musikunterstützung. Bei einer Theaterprobe wurde das Piano eingesetzt, um dem Ensemble ein Gefühl für (Varieté)-Rhythmen zu vermitteln. Die Pianoklänge machten sich so gut, dass sie für das Stück adaptiert wurden. Alvin Carmines saß am Piano und hatte damit auch einen weiteren Job, jenem des Komponisten, übernommen. Er komponierte Musik zu weiteren Stücken im Judson Poets‘ Theatre und brachte unterstützende und verstärkte Emotionen in die Aufführungen – ein wesentlicher Bestandteil und Entwicklungsschritt des Judson Poets‘ Theatre.

Ab 1963 hatte das Judson Theatre zwei Räume auf zwei Ebenen zur Verfügung. Im tieferen Stockwerk wurden alle Kirchenbänke entfernt, so konnte der große, hohe Raum nun ebenfalls für Theater- und Tanzperformances genutzt werden. Die Arbeit des Regisseurs rückte damit noch mehr in den Mittelpunkt, denn die Schwierigkeitsstufe einen großen Raum mit demselben kleinen Budget zu überschauen und Produktionen aufzustellen, war damit um einiges gestiegen. Durch den erweiterten Platz entstanden bald auch räumliche Experimente, etwa durch die Umstellung des Publikums. Während des Stücks ‚Asphodel in Hell's Despite‘, der Geschichte von Adam und Eva, saßen die Zuschauer völlig zerstreut im Raum, dessen Decke mit hängenden Äpfeln versehen war, und wurden mit Wein und Essen begrüßt. Der Regisseur Jerry Benjamin verdeutlichte den Inhalt des Stücks in der visuellen Inszenierung und präsentierte ein experimentelles und effektvolles Stück. Das Design stammte von Andy Warhol, die unterstützende Rockmusik von Herbert MacDowell. Adam und Eva beschritten am Ende des Stückes beide den Weg in die *Hölle*. Da das Stück allerdings gleichzeitig mit ‚What Happened‘ von Gertrude Stein gezeigt wurde – eine der üblichen Doppelvorstellungen des Judson – musste es in den Hintergrund treten.

⁷⁴ Zit.nach Bottoms: Playing Underground. S. 73

7.2.3.2. JUDSON'S LAST MELODIES

Das Judson Poets' Theater brachte in den 70er Jahren fast ausschließlich Stücke von Al Carmines auf die Bühne. Seine Oratorien begeisterten das Publikum, jedoch reduzierte sich der Spielbetrieb in den letzten Jahren auf ein bis zwei Stücke. Noch immer arbeitete er mit Lawrence Kornfeld an gemeinsamen Produktionen, vor allem an Stücken von Gertrude Stein. Al Carmines schrieb unzählige Musicals, die auf Steins Schreiben basierten und verknüpfte sie mit Jazzmusik, Tango oder Ragtime – zum Beispiel bei ‚Dr. Faustus Lights the Lights‘, dem letzten erfolgreich aufgeführten Stück im Jahr 1979, ‚What Happened‘ oder ‚The Making of Americans‘. Viele seiner Arbeiten wurden mit Obie Awards ausgezeichnet und Off Broadway produziert. Als Al Carmines im Jahr 1982 auf Grund eines Gehirnaneurysmas vom Judson Poets' Theatre zurücktreten musste, konnte er auf über 80 geschriebene Musicals und Opern zurückblicken und war die essentielle künstlerische Quelle des Judson. Sein Rücktritt bedeutete auch das ‚kurzzeitige‘ Ende des Theaters. Erst ab den 1990er Jahren gab es wieder ein regelmäßiges Spielprogramm, neue Minister wie Peter Laarmann und Karen Senecal übernahmen die Leitung und Sanierungen des Gebäudes konnten durchgeführt werden.

Seit 2006 steht das Judson Poets' Theater unter der Leitung von Donna Schaper. Im Jahr 2000 wurde das Judson House aufgrund seines brüchigen Zustandes an die New York University verkauft und wurde renoviert. Künstlerische Programme wurden wie gehabt fortgesetzt. Al Carmines starb am 9. August 2005.

7.2.4. THEATRE GENESIS

Das vierte und jüngste der *Haupt-* Off-Off Broadwayschauplätze ist das in St. Marks gelegene Theatre Genesis (1964). Dieses Theater war das Produkt von Ralph Cook, der im Unterschied zu Joseph Cino, Ellen Stewart und Al Carmines, seinen Schwerpunkt auf politische Statements setzte. Ebenso brachte der 1928 in Kalifornien geborene Cook eine verstärkte Professionalität in der Auswahl der Stücke mit sich. Er war nicht nur der

künstlerische Leiter des Genesis, sondern auch der Regisseur der meisten Produktionen. Auch Cook war es wichtig, dass sowohl Autoren als auch Schauspieler ihren persönlichen Weg fanden und schreiben und spielen konnten, wie sie es für richtig empfanden. Die Auswahl der Stücke am Theatre Genesis aber war um einiges heikler als an den restlichen Off-Off Broadway Aufführungsorten. Ralph Cook entschied sich nur für jene Stücke, die starke und bedeutende Aussagekraft besaßen. So kam es vor, dass innerhalb von zwei oder drei Monaten keine neuen Stücke produziert wurden. Dieser Unterschied machte das Theatre Genesis zu einer seriösen Spielstätte mit authentischer Vielfalt.

„He encouraged playwrights to empower themselves by valuing and exploring their own perspectives on the world – to ask basic, existential questions about being and consciousness, about what seemed fundamentally “real” to them, and to articulate those questions poetically and theatrically.“⁷⁵

Das Theatre Genesis befand sich in St. Marks an der Bowery, Ecke der 2nd Avenue und der East 10th Street, in einer Kirche. Gebaut wurde diese Kirche bereits in den 1790er Jahren. Reverend Michael Allan machte es sich in den 1950er Jahren zur Aufgabe die Kirche, mit sozialen Programmen für die Anrainer, wiederzubeleben. Ähnlich der Judson Memorial Church versuchte Allan die Kirche als einen Platz für sozial ausgeschlossene Menschen aus der Bowery und jenen Künstlern, die aufgrund der steigenden Mietpreise von Greenwich Village nach East Village zogen, zu schaffen.

Theater und Kirche waren in geteilten Räumen. Das Theatre Genesis wurde im ersten Stock des Gemeindehauses, das sich direkt an der Kirche befand, eingerichtet. Der Theaterraum war ganz in schwarz ausgemalt und präsentierte seine erste Aufführung im Juli 1964. Der schwarze Hintergrund war ein guter und forcierender Kontrast zu den minimalistischen Bühnengegenständen, und das Genesis begann in seinen Aufführungen den Focus auf diese Gegenstände zu legen und mit deren interpretierbarer Bedeutung zu spielen.

Sam Shepards Stücke, die auch in allen anderen Off-Off Broadway Cafétheatern präsent waren und eine wichtige Rolle einnahmen, machten einen großen Teil der Aufführungen

⁷⁵ Bottoms: Playing Underground. S. 115

im Genesis aus. Als die ersten zwei Stücke wurden ‚Cowboys‘ und ‚The Rock Garden‘ im Oktober 1964 aufgeführt.

In den frühen 1970er Jahren war das Theatre Genesis das einzige Theater, welches noch die alte Tradition beibehielt und keine Eintrittsgebühr verlangt. Es brachte in den 1970er Jahren noch eine Menge diverser Stücke auf die Bühne, unter anderem auch von Autorinnen wie Adrienne Kennedy oder Marie Irene Fornes. Als im Jahr 1978 St.Marks durch ein Feuer schwer beschädigt wurde, ging auch das Programm des Theatre Genesis langsam zu Ende.

“Men or women, gay or straight, these were bohemian, underground artists whose unorthodox plays were rooted in and informed by their socially marginal position [...]”⁷⁶

7.3. REFLECTION

„By mid-decade, it was clear to many observers not only that a new playwriting „movement“ had emerged off-off-Broadway, but that the plays staged by the Cino, Judson, La Mama, and Genesis had become an identifiable alternative to the mainstream, rather than a tryout for it.”⁷⁷

Alle Gruppen des Off-Off Broadway Theaters, dazu gehören auch The Open Theatre⁷⁸ mit seinen Improvisationsübungen, das Playhouse of the Ridiculous⁷⁹ oder The Performance Group⁸⁰, zeichnen sich durch eine wichtige Eigenschaft aus: dem Engagement und Einsatz für ein gemeinsames Ziel. Dieses Merkmal ist auch durch den engen Kontakt der Gruppen geprägt – einerseits durch das gemeinsame Leben in den Cafés und Theaterräumen, aber

⁷⁶ Bottoms: Playing Underground. S. 144

⁷⁷ Ebd. S. 124

⁷⁸ Vgl. Shank: American Alternative Theatre. S. 38

⁷⁹ Vgl. Bottoms: Playing Underground. S. 215

⁸⁰ Vgl. Shank: American Alternative Theatre. S. 93

auch die mentale und emotionale Verbindung der Mitglieder, welche die Gruppen auf Grund der gemeinsamen Probleme, gemeinsamen Erfolge und gemeinsamen emotionalen Höhenflüge miteinander wachsen ließ.

Im Jahr 1966 änderte sich erstmals die Situation der Off-Off Broadway Bewegung, denn es gab eine steigende Anerkennung der Künstlerszene Downtowns. Das erste Musical ‚America Hurrah‘ von Jean-Claude van Itallie wandelte sich erstmals erfolgreich von einem Off-Off Broadway Stück (aufgeführt am La Mama) in kommerzielles Material. Vor dem Jahr 1966 wurde die Off-Off Broadway Szene mehr oder weniger ignoriert – bis auf Artikel und Kritiken in der Village Voice gab es kaum journalistische Erwähnungen. Der erste Artikel in der New York Times mit dem Titel „Making it *Off Off Broadway*“ erschien im April 1965 mit ironischem und sarkastischem Beigeschmack. Um 1968 stiegen Off-Off Broadway Unternehmen und Bühnen auf eine Zahl von 40 an. Es gab einen extremen Anstieg in kurzer Zeit. 1972 stieg die Zahl auf 117, drei Jahre später auf 316. Die 1970er Jahre waren vor allem durch ein entscheidendes Ziel geprägt, nämlich Geld und Gewinn zu machen – der deutlichste Unterschied zu den 1950er und 1960er Jahren. 1971 wurde die Ooba (Off-Off Broadway Alliance) gegründet, die das alternative Theater New Yorks sichern und unterstützen sollte, im Unterschied zu Zeiten Cinos als die kleinen Off-Off Broadway Theater von der Stadt fortlaufend unter Druck gesetzt wurden.

Im Mittelpunkt und Zentrum der Bewegung stand meist eine Person, die ihre Visionen, Vorstellungen und Überzeugungen durchzusetzen versuchte: der/die Gründer(in) des jeweiligen Theaters. Auch wenn viele wichtige Menschen in die gesamte Off- oder Off-Off Broadway Bewegung involviert und von großer Notwendigkeit waren, benötigte es stets den einen wichtigen Initiator und Verantwortlichen.

8. TODAY'S OFF AND OFF-OFF BROADWAY PIECES

8.1. THE GRADUATE CENTER, CUNY

Das Graduate Center, als eine Institution der City University of New York, wurde 1961 gegründet und befindet sich an der 365 5th Avenue zwischen der 34th und 35th Street, in unmittelbarer Nähe des Empire State Building. Mit einem ausgezeichneten und anerkannten Theaterprogramm, Studienkursen und einem non-profit Theaterzentrum, dem Martin E. Segal Theatre Center, das über zwei Theatersäle verfügt, ist das Graduate Center eine Produktionsstätte wissenschaftlicher, professioneller und moderner Performancekunst. Das Graduate Center präsentiert auch internationales Theater und lädt europäische Autoren und Autorinnen ein, wie Lars Noren aus Schweden oder Romeo Castellucci aus Italien, im Frühjahr 2008.

8.1.1. PRELUDE '07: AT THE FOREFRONT OF CONTEMPORARY NYC THEATRE

Das Prelude '07 war ein kleines Theaterfestival, welches, vom 26. September bis zum 29. September 2007, neue unkonventionelle Stücke aus New York auf die Bühne brachte und diskutierte. Alle Performances fanden im Martin E. Segal Theatre Center statt, in zwei Räumen aufgeteilt – dem Martin E. Segal Theatre mit 60 Sitzplätzen und der Elebash Recital Hall mit 180 verfügbaren Sitzplätzen. Die Aufführungen waren kostenlos und boten die Chance auf eine Diskussionsrunde mit den Künstlern.

Im Jahr 2007 gab es, aufgrund der 5-Jahresfeier des Prelude Festivals, einen besonderen Schwerpunkt durch die japanisch-amerikanische Kollaboration Spotlight Japan Program.

26. September 07, 6.30p.m. Segal Theatre

Eingeleitet wurde das Prelude '07 am 26. September mit einer Kick-Off Diskussion, bestehend aus vier DiskussionsteilnehmerInnen: Adam Bock, Sarah Benson, Alex Timbers, James Nicola und zusätzlich dem Moderator David Cote. Als junge Theaterkenner, diskutierten sie das New Yorker Theater, sein Publikum und seine herausfordernde Aufgabe Interesse und Aufmerksamkeit zu erwecken.

Sarah Benson erklärte, es gäbe viele verschiedene Wege wie sich Off Broadway Stücke entwickeln können, da man mit einer Menge Firmen und Unternehmen zusammenarbeitet und es unterschiedliche Wege und Abläufe gibt, bis die Stücke es schlussendlich auf die Bühne schaffen. Das Publikum besteht, im Gegensatz zum Broadway, aus hauptsächlich (jungen) New Yorkern. In der Frage, ob New York ein zu *konservatives* Publikum sei, und deswegen oft das Interesse an Off und Off-Off Broadway Stücken fehlt, waren sich die Diskussionsteilnehmer uneinig. Wobei Adam Bock die plausibelste Meinung vertrat. Die Stadt New York bietet ein riesiges Angebot, so dass es kaum möglich erscheint alles sehen zu können. Denn New York grenzt sich vom restlichen Staat Amerika deutlich ab – viele der Stücke, die auf New Yorker Bühnen gezeigt werden, könn(t)en im restlichen Teil des Landes kaum existieren.

27. September 07, 6 p.m. Elebash Recital Hall: ‚Artifact‘ by Aya Ogawa

‚Artifact‘ zeichnete sich als ein multimediales Stück aus, das sich mit Medientechnologien, inklusive des Internets, und ihren Einfluss auf die menschliche Kommunikation, Virtualität, Identifikation und die sich entwickelnde, in ihrer Weise aber fraghafte, Konnektivität. Die Autorin Aya Ogawa erklärte die Probleme und Irritationen, die sich aus Technologie und der menschlichen Kommunikation ergeben, beispielsweise anhand von Emails und ihrer indirekten Kommunikationsebene.

27. September 07, 8 p.m. Elebash Recital Hall: ‚Aoi!‘ by Kameron Steele

Das Stück ‚Aoi!‘ präsentierte sich als experimentelle Aufführung, die das Thema einer Dreiecksbeziehung und den Auswirkungen von Eifersucht beinhaltete. Stimmenverzerrungen und experimentelle Tänze, brachten das Kämpferische, Mechanische und Wilde der Emotionen zum Ausdruck, die durch die Dreiecksbeziehung eines Mannes und zweier Frauen zustande kam.

8.2. INTERNATIONAL NEW YORK FRINGE FESTIVAL – FRINGE NYC

8.2.1. FRINGE FACTS

„The Fringe is a festival that really celebrates new, challenging work.“⁸¹ (Debra L. Siegel, Autorin)

Das New York Fringe Festival ist das größte Theater-, Kunst- und Kulturfestival in Nordamerika. Seit dem Jahr 1997 wird es jedes Jahr im August in Downtown Manhattan in über 20 Austragungsorten aufgeführt. Mehr als 200 Unternehmen aus aller Welt nehmen am FringeNYC teil und können über einen Zeitraum von 16 Tagen ihre Stücke präsentieren. Die Aufführungszeiten sind dabei sehr unterschiedlich – unter der Woche wird von 14:00 Uhr bis Mitternacht gespielt, am Wochenende von etwa 12:00 Uhr bis Mitternacht. Insgesamt beeindruckt das Fringe Festival NYC mit ungefähr 200 Stücken und 1300 Aufführungen. Benötigt werden dazu 800 freiwillige Helfer, 4500 Künstler und ein Publikum, das mittlerweile auf eine Zahl von 70.000 Besuchern gestiegen ist. Produziert wird das FringeNYC von The Present Company, einer non-for-profit Theater-Produktionsfirma, die neues, aktuelles und amerikanisches Theater produziert.

„We believe that a theatre must be present *within its community*
We believe that when artists and audience gather they become the *present company*
We produce work that is current, *from the present day*“⁸²

⁸¹ Friedman: Somewhere between Fact, Fiction and a Samurai. www.200mysticalfictions.com Zugriff: 20.04.2008

⁸² www.presentcompany.org Zugriff: 25.06.2008

8.2.2. FRINGE HISTORY

Im Jahr 1996 produzierte The Present Company Brian Parks ‚Americana Absurdum‘. Nachdem das Zentrum des Fringe Festivals Edinburgh, Schottland, war, plante das Present Company-Team die Aufführung in Edinburgh. Der aufgestellte Finanzplan aber sprengte den Rahmen maßlos. Diskussionen fanden statt und die Idee eines Fringe Festival in New York, dem Theaterzentrum der Welt, kam auf. John Clancy, Intendant des New Yorker Fringe-Teams, war der erste der sich die Frage stellte, weshalb es noch nie versucht worden war das Fringe Festival in *New York* aufzuziehen. Die Idee schürte Begeisterung im Team. Der nächste Schritt war ein Treffen am CSV Kulturzentrum, an der Suffolk Street, mit einer befürwortenden Liste. Als tatsächlich mehr als 350 Menschen zum ersten Treffen erschienen gab es keinen Weg zurück. FringeNYC war geboren.

„It’s inexplicable. It incites art...it creates community. We’re so proud to be the parents and producers of it. People ask me what it took to start FringeNYC, and I always say that there were two key ingredients: Youth and ignorance.”⁸³

Heute gehören zu den Machern, Arbeitern und Unterstützenden des FringeNYC eine Vielzahl an Mitarbeitern, die Gründer aber sind folgende vier Personen: John Clancy, Elena K. Holy, Joe Henry Shallenburger und Nancy Walsh, von denen alle bis auf Joe Henry Schallenburger 1994 auch die Produktionsfirma The Present Company gründeten.

⁸³ www.fringenyc.org Zugriff: 25.06.2008

8.2.3. FRINGE NYC 07: 200 MYSTICAL FICTIONS

Titel: 200 Mystical Fictions

Autor: Debra L. Siegel

Regisseur: Laura Pestronk

Produktion: Scott Gerber und Courtney Kline

Aufgeführt am: 19.August 2007 / Lucille Lortel Theatre 121 Christopher Street, West Village

„For me, it's a play about trusting your instincts and trusting your dreams [...] Brooke's journey is really about finding the differences between the dreams and illusions that distract her and the ones that protect her.”⁸⁴ (Debra L. Siegel)

„200 Mystical Fictions“ war Teil des 11. New York International Fringe Festival, das vom 10.August bis 26.August stattfand. Das Stück spielt in New York im 21. Jahrhundert und wechselt zwischen der Realität und den Illusionen der Hauptdarstellerin Brooke. Seit dem Tod ihres Freundes Jake vor 3 Jahren, flüchtet Brooke regelmäßig in von ihr selbst erschaffene Scheinwelten. In diesen reist sie, gemeinsam mit Jake, durch Japan. Das Stück springt ständig und nahtlos zwischen Brookes städtischem, realen Leben und ihrer eingebildeten lebhaften Abenteurer hin und her. Brookes Emotionen und Träume spielen die wichtigste Rolle in dem Stück – sowohl visuell als auch emotional werden ihre zwei Welten dynamisch und abstrakt auf der Bühne dargestellt.

„It's been very challenging because it shifts between locations over a dozen times [...] The challenge is keeping consistency and making it clear when she's in her fantasy world and when she's in the real world.”⁸⁵ (Laura Pestronk, Regisseurin und Co-Produzentin)

⁸⁴ AWE: Fringe Benefits. www.200mysticalfictions.com Zugriff 20.04.2008

⁸⁵ Friedman: Somewhere between Fact, Fiction and a Samurai. www.200mysticalfictions.com Zugriff: 20.04.2008

„200 Mystical Fictions“ Debut in New York City war eine Lesung im Jänner 2007 bei Downtown Art im East Village. Das Stück ist beeinflusst von Debra L. Siegels Leben in Staten Island New York und ihrem einjährigen Aufenthalt in Japan. Es zählt zu einer der qualitativ besten Produktionen des Fringe Festival, sowohl auf Ebene der Autoren und Regisseure, als auch auf jener der Kostüme, Performance und dem Sound. Die Aufführung im altbekannten Lucille Lortel Theatre im West Village, trug viel zu der harmonischen Atmosphäre bei. Das Publikum war begeistert.

„It’s a very New York play. Right now in New York is a very different and very dynamic time since the early and the mid-1990s. For that reason it was important to set it in a specific time and not just make it contemporary.“⁸⁶ (Debra L. Siegel)

8.2.4. FRINGE NYC 07: DOUBLE VISION

Titel: Double Vision

Autor: Barbara Blumenthal-Ehrlich

Regisseur: Ari Laura Kreith

Produktion: Don’t say Miami und Joshua P. Weiss

Aufgeführt am: 11. August 2007 / The Linhart Theater 440 Lafayette Street

In Zentrum des Stücks „Double Vision“ steht das städtische Leben von sechs Personen in New York. Jede einzelne der sechs Hauptpersonen befindet sich auf der Flucht vor zwischenmenschlichen Beziehungen und dokumentiert das stürmisch-verrückte Liebesleben und die damit verbundenen Ängste.

“Love hurts. Running from it can leave you half-crazy and riding the subway nude.“⁸⁷

⁸⁶ Ebd. Zugriff: 20.04.2008

⁸⁷ www.doublevisionfringenyc.com Zugriff 20.03.2008

„Double Vision“ ist eine sarkastisch-romantische Komödie, die das Liebesleben der New Yorker Dave, Mary, Celia, Mark, Ben und Michelle durchleuchtet. Dave steht im Mittelpunkt der Geschichte – er fürchtet sich davor seiner Freundin Mary zu sagen, dass er nicht nach Kalifornien ziehen möchte und verliert jede Beziehung zur Realität, spricht ständig von einem nackten Mann in der U-Bahn, der von niemanden Aufmerksamkeit bekommt. Nach und nach erkennt er sich selbst in der Person des Mannes in der U-Bahn. Seiner Freundin Mary fällt es schwer Entscheidungen zu treffen, sie ändert ständig ihr Outfit und ihre Haarfarbe und konzentriert sich auf ihre Karriere. Mark geht nur mit verheirateten Frauen aus und muss auf diese Weise keine Verpflichtungen eingehen und kann seine Beziehungen oberflächlich gestalten. Doch erst nachdem er von allen Menschen verlassen wurde, erkennt er seine Fehler.

Ben ist der älteste der Truppe – *das* allerdings gibt er nicht zu. Er verdrängt sein Alter, trifft sich nur mit viel jüngeren Frauen wie der Französin Michelle, die wieder zurück ans College in Frankreich gehen wird. Auch Celia, die letzte der sechs Hauptpersonen, läuft der Liebe davon. Sie arbeitet nachts im Krankenhaus, während ihr Ehemann tagsüber arbeitet und sich die beiden genau 1 Stunde und 30 Minuten pro Tag zu Gesicht bekommen. Celia mag ihren Job, sie mag es nachts zu arbeiten und sie mag es mit Aids-Patienten zu arbeiten, da diese irgendwann sterben würden. Keineswegs könnte sie mit Babies arbeiten, dass würde sie frustrieren – später im Stück wird sie auf die Baby-Station verlegt. Genauso mag sie ihr Auto und will es immer vom Wohnungsfenster aus im Blickfeld haben. Sie und ihr Ehemann wollen in ein anderes Apartment ziehen, mit besserer Aussicht auf ihr Auto...

Das Stück wirft viele Fragen auf, die teilweise beantwortet werden und zeugt von einer durchdachten, humorvollen Geschichte, mit einzigartigen Charakteren. Es betrachtet die neurotischen Gewohnheiten der sechs New Yorker in ihrer Lebensweise und in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen. Mit viel Witz und Sarkasmus zeigt es die wahren Herausforderungen einer funktionierenden Beziehung im schnellen Leben New Yorks. Aufgeführt wurde es im Linhart Theatre, einem kleinen Theater, in dem sich Publikum und Darsteller nur wenige Meter von einander entfernt befinden.

Double Vision sind viele unkontrollierte Entscheidungen, viele Ängste verletzt zu werden, viel Slapstick Comedy und freche Romantik, und vor allem viel tiefe und dramatische Emotionen – mit der Anleitung wie man Beziehungen am Besten sabotiert.

8.3. ROCK THE THEATRE: BLUE MAN GROUP

“Blue Man Group is best known for their wildly popular theatrical shows and concerts which combine music, comedy and multimedia theatrics to produce a totally unique form of entertainment. The blissful party atmosphere created at their live events has become the trademark of a Blue Man Group experience, whether at one of their international theatrical productions, satirical rock concert currently touring the U.S. and South America, or at your next corporate event.”⁸⁸

Auch die Wurzeln der Blue Man Group liegen im Village, *East Village*, genauer gesagt in St. Marks. Hier gründeten die drei Freunde Matt Goldman, Phil Stanton und Chris Wink 1987 die Idee zur Blue Man Group und begannen mit schwarzen Anzügen und blauen Gesichtern auf der Straße und im La Mama ETC Club ihre Blue Man Group zu präsentieren. Sie erreichten Aufmerksamkeit und wurden vom La Mama beauftragt eine vollständige Show zu machen, die sich ‚Tubes‘ nannte. Die Blue Man Group wurde ein großer Erfolg, gewann eine Menge Auszeichnungen (Obie Awards, Lucille Lortel Awards) und präsentierte ‚Tubes‘ im Jahr 1991 schließlich am Astor Place Theatre. 1991 nahmen sie ihr erstes Album ‚Audio‘ auf – das für einen Grammy nominiert wurde – und gingen ein Jahr später mit dem Musiker Moby auf Tour und veröffentlichten 2003 das Album ‚The Complex‘, inklusive Auftritten von Dave Matthews, Gavin Rossdale und weiteren bekannten Musikern. Mit ‚The Complex‘ ging die Blue Man Group im Jahr 2003 auf Tour (‚The Complex Rock Tour‘) und bot dem Publikum ein vielseitiges Rock Theater-Programm.

Am 26. September 2006 startete die Blue Man Group ihre zweite Tour ‚How to be a Megastar‘, die auf ‚The Complex Rock Tour‘ aufbaute und mit einigen neuen Ideen und neuem Material neu überarbeitet worden war.

Am 13. September 2007, um 20 Uhr, im Astor Place Theatre an der 434 Lafayette Street kommen die drei Blue Men auf die Bühne und präsentierten vor allem sich selbst. Die Aufführung, teilweise Konzert, teilweise Theaterstück, kombiniert mit Rock ’n’ Roll

⁸⁸ www.bluman.com Zugriff: 13.06.2008

Musik und Comedy und einer Liste an verschiedenen multimedialen Unterhaltungsformen, aktiviert die Zuschauer. Die Mission der Blue Man Group ist die Zuschauer, die sich zu Beginn der Show fremd waren, zueinander zu führen und an einer gemeinsamen Sache aktiv teilnehmen und arbeiten zu lassen. So beispielsweise wenn am Ende der Show unendliche lange, zusammenhängende Papierstreifen in den Zuschauerraum geleitet werden und vom Publikum weiter bis in die vordersten Reihen transportiert werden soll. Die Zuschauer in den ersten Reihen sind auf Grund der Papiermengen kaum noch sichtbar. Um eine Nähe zum Publikum zu schaffen, holen die Blue Men dazu auch Zuschauer auf die Bühne.

"We think the whole point of collaboration is to create a special alchemy that pushes the work into an unpredictable new place, and the whole point of making a rock album is to shake things up and push the whole music scene to a new place as well."⁸⁹ (Phil Stanton)

Die Rock 'n' Roll Musik spielt eine wesentliche Rolle. Einerseits gibt es eine ‚Nachhilfestunde‘, wie sich ein Rockstar verhalten soll – den Kopf ruckartig zu bewegen, die Hände über Kopf zu bewegen à la ‚move your hands up in the air, like you just don't care‘ – andererseits wird die Musik durch die eigenwilligen Instrumente der Blue Man Group in den Mittelpunkt gesetzt. Ein Orchester spielt live, in schwarzen Anzügen mit leuchtenden neon-farbenen Mustern, während die blauen Männer ihre eigenen Instrumente verwenden. Dazu gehören das Zimbal – eine Art Hackbrett, das durch seine dicken Seiten einen tiefen und nachhallenden Klang wiedergibt – und viele weitere Streich- und Schlaginstrumente. PVC-Rohre werden als Instrumente genutzt, die, durch ihre unterschiedlichen Längen, tiefere und höhere Töne wiedergeben, während ein weiterer Blue Man mit Drumsticks darauf zu trommeln beginnt. Hinzukommen weitere Gegenstände, wie Kaugummikugeln, leuchtende Farben, die aus den Anzügen der Männer strömen, Computer und Videokameras, durch welche Bild und Ton eine Einheit bilden. Die Blue Men selbst sprechen nicht. Sie drücken sich durch Gesten aus, wirken apathisch und so, als würden sie die Fähigkeiten ihrer als Instrumente genutzter Gegenstände gerade

⁸⁹ www.blueman.com Zugriff: 13.06.2008

erst entdecken, um damit Kunst auf der Bühne zu erschaffen – Theaterkunst, Performance, Malkunst und musikalische Künste.

9. ZUSAMMENFASSUNG

Als im Jahr 1994 Rudolph Giuliani das Bürgermeisteramt der Stadt New York City übernahm, sollte sich vieles ändern. Zu diesem Zeitpunkt verlor sich die Stadt in Schmutz und Abfällen, Gewalt und Verbrechen, schlechten Dienstleistungen und generell einer miserablen Lebensqualität. Giuliani griff hart durch, verschärfte Kriminalstrafen und übergab der Polizei größere Macht. Die Kriminalitätsrate sank, die U-Bahnen wurden sicher, die Squeegees (jugendliche Gangs, die unaufgefordert die Fensterscheiben der Autos putzten und bei Nichtbezahlung ihrer Dienstleistung gewalttätig wurden) verschwanden, ebenso wie viele der herumlungernenden Bettler und Drogensüchtigen. Giuliani beschritt viele umstrittene Wege, wollte Museen aufgrund persönlicher Ansichten schließen, verlor sich oft in Kleinkriegen, und schlimmer, seine harten Verbesserungswege der Stadt, forderten oft unschuldige Opfer. Brutale Angriffe der Polizei begannen sich zu häufen.

In den 1950er und 1960er Jahren standen in der Times Square Gegend die meisten Schauspielhäuser leer, wurden von Filmstudios übernommen oder abgerissen. Die Gegend entwickelte sich mehr und mehr zum Rotlichtviertel der Stadt und galt Mitte der 1970er Jahre als eine der gefährlichsten Gegenden der Stadt. Mit 1980 begannen bereits die ersten Sanierungsarbeiten, Striplokale wurden entfernt, die Straßen neu asphaltiert und die Gegend wurde allmählich sicherer. Auch während Giulianis Amtszeit wurden weitere Sanierungen und Veränderungen durchgenommen, die den Times Square erst zu dem machten, wovon heute alle Welt spricht: Der Tourismusattraktion, mit den vielen Broadway Theatern und ihren bombastischen Shows, den luxuriösen Hotels und Kaufhäusern, den vielen I Love NY-Souvenirläden, Restaurants und Bars.

Keine andere Stadt der Welt kann eine so große Anzahl an Theatern in seiner Geschichte aufweisen, als New York. Sie wurden abgerissen, brannten ab und wurden wieder neu errichtet. Bis es schließlich heute, im Jahr 2008 um die 160 Theater in New York befinden, davon 39 Broadway Theater in der Times Square Gegend. Broadway steht für Mainstream-Unterhaltung, Off und Off-Off Broadway stehen für das Alternative Theater New Yorks.

Die Entwicklungen, Ereignisse und Kreationen, die sich in New York entwickelt haben, zeigen den Zusammenhalt sozialer Gruppen und den großen Anteil an Kreativität, Freiheit

und Mut, der die Dinge entwickeln lies. Die ständige Bewegung der Stadt und damit auch der künstlerischen Szene, zeigt sich in den Entwicklungsschritten von Broadway, Off und Off-Off Broadway wieder. Von einem Stück zum nächsten, wurde Neues gezeigt und erfahren. Das führt zu einem ständigen Lernprozess und einem unglaublichen Austausch von Kreativität, Motivation und Unterstützung.

Politische, soziokulturelle und finanzielle Faktoren spielten eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Stadt und seinem Theater. Denn New York ist eine Stadt die sich – seit ihren Beginnen – immer wieder neu erfindet, diese Fähigkeit schließt die Industrie mit ein, die Wirtschaft, die Infrastruktur, die Kunst und damit auch das New Yorker Theater.

„The creative spirit is indomitable. If it is no longer possible to do innovative work Off Broadway, then it will be done on Off Off Broadway, and if that becomes impossible an Off Off Off Broadway will spring up.“⁹⁰ (Lynne Meadow, künstlerische Leitung des Manhattan Theater Club)

⁹⁰ Zit.nach Auerbach: Sam Shepard, Arthur Kopit, and the Off Broadway Theater. S. 127

BIBLIOGRAPHY

Adler, Jerry: 1540 Broadway. Das New Yorker Immobiliendesaster. Frankfurt am Main: Ullstein, 1994.

Adler, Steven: On Broadway. Art and Commerce on The Great White Way. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.

Auerbach, Doris: Sam Shepard, Arthur Kopit, and the Off Broadway Theater. Boston: Twayne, 1982.

Beck, Julian: The life of the theatre. The relation of the artist to the struggle of the people. San Francisco: City Lights, 1972.

Bell, Marty: Backstage on Broadway. Musicals and their Makers. London: Nick Hern Books, 1994.

Bigsby, C.W.E.: Modern American Drama, 1945-2000. New York: Cambridge, 2000.

Bloom, Ken: Broadway. Its History, People, and Places. An Encyclopedia. New York: Routledge, 2004.

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

Bottoms, Stephen J.: The Theatre of Sam Shepard. States of Crisis. New York: Cambridge University Press, 1998.

Brecht, Stefan: The original theatre of the city of New York. The theatre of visions. Robert Wilson. Frankfurt am Main, 1978.

Brett, Lily: New York. Wien-München: Himberg, 2000.

Brinkmann, Jürgen: Off-Off-Broadway. Das amerikanische Experimentaltheater der sechziger Jahre. Kiel: Diss, 1973.

Burns, Ric: New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute. München: Frederking & Thaler, 2002.

Cobler, Veretta: New York Underground 1970 – 1980. New York: Parkstone Press , 2004.

Crespy, David A. Off-Off-Broadway Explosion. How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater. New York: Back Stage Books, 2003.

Deák, Gloria: Picturing New York. The City from its Beginnings to the Present. New York: Columbia University Press, 2000.

Fred, Ebb: New York, New York. Trilogy: Past Present Future: Reprise Records, 1980.

Frommer, Myrna Katz und Harvey Frommer: It happened on Broadway. An Oral History of the Great White Way. The Magic of American Theater – in the words of the stars, directors, producers, press agents, designers, and playwrights who live it. New York: Harcourt Brace & Company, 1998.

Glasscock, Jessica: Striptease. From Glaslight to Spotlight. New York: Harry N. Abrams, 2003.

Graham, Laura J.: Sam Shepard. Theme, Image and The Director. New York and Vienna: Lang, 1995.

Griffin Venezky, Alice: Living Theatre. A Guide To Great Plays. New York: Twayne Publishers, 1951.

Harris, Andrew B.: Broadway Theatre. London and New York: Routledge, 1994.

Henderson, Mary C.: The City and The Theatre. The History of New York Playhouses. A 250 Year Journey from Bowling Green to Times Square. New York: Back Stage Books, 2004.

Horn, Barbara L.: The age of hair. Evolution and impact of Broadway's first rock musical. New York: Greenwood Pr., 1991.

Kreye, Adrian: Broadway Ecke Canal. New York – Stadt im Aufbruch. München: Knauer, 2004

Long, Robert Emmet: Broadway, The Golden Years. Jerome Robbins and The Great Choreographers. 1940 To The Present. New York: The Continuum, 2003.

Marx, Henry: Die Broadway Story. Eine Kulturgeschichte des amerikanischen Theaters. Düsseldorf und Wien: Econ Verlag, 1986

Morrison, William: Broadway Theatres. History and Architectures. New York: Dover Publications, 1999.

Robinson, Marc: The Theater of Maria Irene Fornes. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

Schlote, Christiane: Bridging Cultures. Latino- und asiatisch-amerikanisches Theater in New York City. Erfurt: Kassel, 1997.

Shank, Theodore: American Alternative Theatre. London: MacMillan, 1982.

Solis, Julia: New York underground. Anatomie einer Stadt. Berlin : Links, 2002

Stefanova-Peteva, Kalina: Who Calls the Shots on the New York Stages? Chur: Harwood Academic Publishers, 1993.

Stewart, John: Broadway musicals. 1943 – 2004. Jefferson: McFarland & Co, 2006.

Stratmann, Gerd (Hg.) u.a.: American Theater Today. Band 35. Heidelberg: Carl Winter, 1988.

Sukenick, Ronald: Down and In. Life in the Underground. New York: MacMillan, 1998.

Taylor, Marvin J.: The downtown book. The New York art scene 1974 – 1984. Princeton: Princeton University Press , 2006.

Weil, Cynthia u.a.: On Broadway. Le The Music Play: Atlantic Records, 1963.

Wetzsteon, Ross: Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960. New York: Simon & Schuster, 2002.

INTERNETQUELLEN

About La Mama Experimental Theatre Club www.lamama.org
Zugriff: 07.08.2008

AWE: Fringe Benefits. www.200mysticalfictions.com
Zugriff 20.04.2008

Friedman, Madeline: Somewhere between Fact, Fiction and a Samurai.
www.200mysticalfictions.com
Zugriff: 20.04.2008

Hemmerdinger, Dale: About New York City Transit. www.mta.info
Zugriff: 18.06.2008

Library of Congress: The WPA Federal Theatre Project, 1935-1939.
<http://memory.loc.gov/ammem/fedtp/ftwpa.html>
Zugriff: 25.07.2008

Neubert, Stefan: New York – Big Apple Fakten. <http://bigappleweb.vitare.de/>
Zugriff: 22.05.2008

TDF: TDF History. <http://www.tdf.org>
Zugriff: 24.06.2008

www.bluman.com
Zugriff: 13.06.2008

www.cherrylanetheatre.com
Zugriff: 11.05.2008.

www.doublevisionfringenyc.com
Zugriff: 20.03.2008

www.fringenyc.org
Zugriff: 25.06.2008

www.livingtheatre.org/mission.html
Zugriff: 24.07.2008

www.presentcompany.org
Zugriff: 25.06.2008

REGISTER OF ILLUSTRATIONS

Abbildung 01 – Seite 8: Photographie: <http://www.mapsofworld.com/usa/usa-maps/central-new-york-city-map.jpg>

Abbildung 02 – Seite 16: Photographie: Leslie Van Stelten (www.leslievanstelten.com)

Abbildung 03 – Seite 17: Photographie: Katja Moritz

Abbildung 04 – Seite 18: Photographie: Katja Moritz

Abbildung 05 – Seite 34: Photographie: Katja Moritz

Abbildung 06 – Seite 37: Photographie: Katja Moritz

Abbildung 07 – Seite 39 : Photographie:
<http://needle1.files.wordpress.com/2007/10/ilovenewyork.jpg>

Abbildung 08 – Seite 43: Photographie: Katja Moritz

Abbildung 09 – Seite 46: Photographie: Leslie Van Stelten (www.leslievanstelten.com)

Abbildung 10 – Seite 46: Photographie: Leslie Van Stelten (www.leslievanstelten.com)

Abbildung 11 – Seite 46: Photographie: Leslie Van Stelten (www.leslievanstelten.com)

Abbildung 12 – Seite 53: Photographie: Katja Moritz

Abbildung 13 – Seite 73: Photographie: Katja Moritz

ABSTRACT

Der Broadway in New York wird seit Jahrzehnten geliebt, geehrt, geschätzt...kritisiert, tot gesagt und gemieden.

Gründe für die Meinungsschwankungen liegen im stetigen Wandel, in der sich die Theaterstraße um den Times Square befindet: Vom Indianerpfad entwickelt er sich zum ansehnlichen Wohnviertel, vom Theaterzentrum zum Rotlichtmilieu und wieder zurück zum Theaterzentrum, wie wir ihn heute kennen. Der zeitliche Wandel unterliegt politischen, soziokulturellen und finanziellen Faktoren, die die gesamte Stadt New York City betroffen haben. Durch die Wandlungsprozesse, entstehen neue Künstlerbewegungen und Theaterformen, die sich bis heute ständig weiterentwickeln und ihren Ideen verfolgen. Während der Broadway sich heute als Produktionsstätte von aufwendigen und extravaganten Unterhaltungsshows, vor allem in Form von Musicals, zeigt, bieten kleinere Off und Off-Off Broadway Bühnen eine Alternative hierzu. Ihre Konzentration liegt auf neuen und aufstrebenden amerikanischen Stücken und Autoren, welchen eine Aufführung am Broadway verwehrt bleibt. Stadtteile New Yorks, wie Greenwich Village und East Village in Downtown Manhattan bilden hierzu, seit ihren Anschlüssen an New York, Künstlerzentren, in denen neue Bewegungen aller Kunstformen – Musik, Theater, Tanz, Poetik – ihre Entstehungsorte fanden. Die rasante und energetische Stadtentwicklung von New York, die zur Entstehung zu einer der wichtigsten Metropolen der Welt beitrug, und die magische Anziehungskraft der Stadt und ihrer Lebendigkeit, versorgen auch das Kunst-, Kultur- und Theatergut mit pulsierender und strahlender Dynamik.

Broadway, Off und Off-Off Broadway unterscheiden sich in ihren geographischen, künstlerischen und finanziellen Merkmalen, präsentieren aber jeweils ihren wichtigen und einzigartigen Teil auf der Bühne von New York City.

LEBENS LAUF

Name: **Katja Moritz**

Geburtsdatum und -Ort: 25.03.1985
Klagenfurt, Kärnten

AUSBILDUNG:

1995-2003: Gymnasium Völkermarkt, Kärnten mit Informatik-Schwerpunkt.

Juni 2003: Matura mit gutem Erfolg, am Gymnasium Völkermarkt.

Seit Oktober 2003: Studium der Theater-Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Jänner 2006: 1.Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden.
Wahlfächer aus Germanistik an der Universität Wien.

Oktober 2006: Wahlfächer aus Kulturmanagement an der Universität für Musik und Darstellende Kunst.

Dezember 2006 – Mai 2007: Organisation des Filmfestivals der Filmakademie Wien

Juli 2007 – Oktober 2007: Forschungsaufenthalt in New York City, mittels Stipendium der Uni Wien.