

ÜBER EINE MATERIALISTISCHE SEITE VON CAMP

Naturgeschichte bei Jack Smith

Im Folgenden will ich das Phänomen Camp nicht so sehr in seinem Verhältnis zu Subjekten und zur Geschichte, sondern zu deren scheinbaren Gegenpolen diskutieren: zu Objekten und zur Natur. In den letzten Jahren sind einflussreiche Studien entstanden, die unser Verständnis der mit Camp verbundenen Gender-Performance erweitert haben. So ist die Anerkennung der Bedeutung von Hautfarbe und Klassenzugehörigkeit mittlerweile ein unverzichtbarer Bestandteil der einschlägigen Diskussionen um Camp; das Gleiche gilt für die vielen Untersuchungen zu den ambivalenten Rollen, die Frauen – als Musen, als Komplizinnen, als Performerinnen oder als Zuschauerinnen – bei einem Phänomen spielen, das gemeinhin, wenn auch nur vorderhand, mit schwuler Kultur assoziiert wird. Gemeinsam ist all diesen ansonsten sehr unterschiedlichen Beiträgen ein grundlegender kritischer Impuls: Durch die Aufmerksamkeit auf die performativen Aspekte der Geschlechtsidentität soll das, was natürlich erscheint, als ein historisch Gewordenes markiert werden – als etwas, das so durch und durch gesellschaftlich vermittelt ist, dass es allenfalls den Schein des unbestreitbar Gegebenen – eben der Natur – annehmen mag. Der Schein des Natürlichen soll aufgelöst und die Wahrnehmung des Gegebenen auf die Dimension der Geschichte und damit auf die Möglichkeit der Veränderbarkeit geöffnet werden. Insofern sie sich Phänomenen widmen, bei denen die zweite Natur ganz buchstäblich den Anschein der ersten annimmt, sind Gender und Queer Studies programmatisch der Entdeckung von Geschichte in Natur verpflichtet.

Wie jeder kritischen Theorie ist jedoch auch den Gender und Queer Studies zuweilen vorgeworfen worden, ihr kritisches Programm spreche der Gesellschaft eine ontologische Priorität zu – als behaupteten sie, dass statt der Natur nun die Gesellschaft als der Anfang von allem begriffen werden muss und es folglich nichts anderes gebe als die Konstruktionen der Geschichte. In einer Vorlesung ist Adorno eben diesem Vorwurf mit zwei Argumenten begegnet, die mir auch in unserem Zusammenhang außerordentlich interessant erscheinen.

Zum einen, erklärt Adorno, sollte man sich die Natur nicht als eine Art neutrale Grundschrift vorstellen, auf der sich die Gesellschaft mit ihren historischen Konstruktionen erhebt. Statt dessen müsse man sich beide Seiten in ihrer wechselseitigen Vermittlung denken. Dann aber sei es in der Tat irreführend, von einem abgeschlossenen Reich der Natur auszugehen. Wenn es, so Adorno weiter, im Verhältnis von Natur und Geschichte eine Priorität gebe, dann müsse diese Priorität – das ist zumindest die grundlegende Intuition der kritischen Theorie seit Marx – der Seite der Geschichte zukommen. Aber, und das ist Adornos zweites Argument, es wäre falsch, diese Einsicht in dem Sinne zu ontologisieren, dass es am Ende nichts als Gesellschaft gibt. Um diesen undialektischen Schluss zu vermeiden, dürfe man nicht auf die problematische Vorstellung eines abgeschlossenen Reichs der Natur zurückfallen, als ließe sich ein solches von Gesellschaft und Geschichte isolieren; vielmehr müsse man das Element der Natur *in der Geschichte* denken. Die kritische Haltung erfordert nach Adorno daher eine doppelte Perspektive: Sie soll Natur (oder was sich als solche installiert) als Geschichte und Geschichte als Natur lesen. Schließlich, so Adorno zum zweiten Aspekt, müsse man doch anerkennen, dass auch die Gesellschaft aus Kreaturen besteht, und das heißt, dass sie notwendig ein «außergesellschaftliches Moment»¹ einschließt.

In diesem Zusammenhang spricht Adorno selbst von *Wesen*. Aus verschiedenen Gründen scheint es mir hier jedoch treffender, dieses Wort nicht in seiner philosophisch-allgemeinen Bedeutung, sondern im Sinne von «Kreatur» – oder besser: von *creature* aufzufassen. Denn Camp, oder genauer: Jack Smiths Camp-Ästhetik kann uns, wie ich meine, helfen, die zweite Seite der dialektischen Konstruktion besser zu verstehen: dass jede kritische Einstellung, die den Namen – den der Kritik – verdient, nicht nur verlangt, die Dimension der Geschichte in Natur wahrzunehmen, sondern ebenso auch die Dimension der Natur in Geschichte. Allerdings hat der legendäre Ronald Tavel, Schriftsteller, Kollaborateur von Andy Warhol und Chronist seiner Zeit, die Auffassung vertreten, Jack Smith sei überhaupt nicht *camp* zu nennen, da er mit großem Ernst an seine Welt «geglaubt» habe.² Zweifellos meinte Smith es ernst, und auch wir sollten seine Ästhetik in der Tat ernst nehmen. Die Frage ist, ob wir das tun können, wenn wir all diejenigen Motive ignorieren, die seine Ästhetik mit der, wie Susan Sontag formuliert, «Erlebnisweise» von Camp verbinden. Ich denke nicht. Stattdessen sollten wir Smiths Oeuvre als geradezu paradigmatisch für diese Erlebnisweise verstehen; jedoch impliziert dies eine Bedeutung von Camp, die selbst todernst zu nehmen ist – eine Bedeutung, die durch die einseitige Assoziation des Phänomens mit Ironie, Parodie und Ästhetizismus verstellt wird.

Dieser ernsten Bedeutung von Camp kann man sich über die bereits erwähnte dialektische Konstruktion nähern, die nicht nur verlangt, Geschichte in Natur, sondern auch – und das wird im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen – Natur in Geschichte zu lesen. Da nun die eine Hälfte der Konstruktion

¹ Theodor W. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, Abt. 4, Bd. 13: *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (1964/65), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001, 176.

² Ronald Tavel, *The Theatre of the Ridiculous*, in: *Tri-Quarterly* 6 (1966), 104.

in erster Linie mit Blick auf das performende Subjekt theoretisiert worden ist, sollten wir, so meine Hypothese, für die Untersuchung der anderen Hälfte der Konstruktion auf die Objektseite wechseln und all die Requisiten, die Dinge und Textilien, in Betracht ziehen, die, wie mir scheint, mindestens ebenso wichtige Elemente der Smith'schen Szenen sind wie seine performenden *creatures*. Tatsächlich meine ich, dass sich durch die Aufmerksamkeit für die Dinge bei Smith auch eine dinghafte Dimension seiner *creatures* enthüllt. Dass eine Wechselbeziehung zwischen Dingen und Kreaturen besteht, deutet sich schon im Blick auf Jack Smiths Tableaus an.

Zu ihren bemerkenswertesten Zügen gehört, dass keinem der Elemente – Körpern, Textilien, Dingen – ein Vorrang gegenüber den anderen eingeräumt wird. Nehmen Sie als Beispiel ein Filmstill aus *Normal Love* (Abb. 1).



Abb. 1 Jack Smith, *Normal Love*, 1963, Frame Grab (Orig. in Farbe)

Meine These, dass von allen ästhetischen Phänomenen ausgerechnet von Camp etwas für einen kritischen Begriff der Natur zu lernen ist, mag indes auf den ersten Blick einigermaßen abwegig erscheinen. Man hat Camp zumeist mit einer Haltung identifiziert, die das Künstliche affirmiert – einer Haltung <gegen die Natur>. Die Camp Attitude sagt mit einem Achselzucken: «Nature? I'm against nature». Und man könnte sogar annehmen, ebendiese Abwehr sei der einzig wirklich ernstzunehmende Einsatz von Camp. Wenig überraschend ist daher, dass die scheinbare Opposition, die die Erlebnisweise von Camp gegenüber der Natur behauptet, auch eine Hauptthese von Susan Sontags berühmten «Notes on <Camp>» ist.³ Sontag nummerierte ihre 58 Anmerkungen zu Camp nicht nur durch, sie gruppierte sie auch unter acht Mottos, die alle von Oscar Wilde stammen. Das zweite lautet: «Je mehr wir uns mit Kunst befassen, desto weniger kümmert uns die Natur.»⁴ Die darauffolgenden Anmerkungen betonen, dass man sich Camp als das absolute Gegenteil von Natur vorzustellen habe: «Nichts in der Natur kann <campy> sein», schreibt Sontag.⁵ Oder noch expliziter: «Der Camp-Geschmack von heute tilgt die Natur aus oder steht in offenem Widerspruch zu ihr.»⁶ Kurz danach – im selben Absatz, ja im nächsten Satz – stellt Sontag fest, dass das Verhältnis des Camp-Geschmacks zur Vergangenheit «äußerst sentimental» sei.⁷ Warum sie diese zwei sehr verschiedenen Aspekte – Stellung gegen die Natur, sentimentaler Vergangenheitsbezug – in einem Atemzug erwähnt, erklärt sie indes nicht. Nun haben Sontags Anmerkungen – trotz der Struktur, die durch die Nummerierung suggeriert wird – nicht den Status eines systematisch durchgeführten Arguments. Es gibt Wiederholungen und Beobachtungen von sehr unterschiedlicher Art. Manche Beobachtungen erscheinen auf den ersten Blick eher *pro-camp*, andere ziemlich *anti-camp*. Anmerkung 13, aus der ich gerade zitiert habe, ist nicht die einzige, in der sich unvermittelte Argumentationssprünge

³ Susan Sontag, *Notes on <Camp>*, in: dies., *Against Interpretation and Other Essays*, New York (Picador) 1966, 275–292; deutsch als Susan Sontag, *Anmerkungen zu <Camp>*, in: dies., *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*, übers. von Mark W. Rien, Frankfurt/M. (Fischer) 2012, 322–341. Im Folgenden wird die deutsche Ausgabe zitiert.

⁴ Ebd., 326.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., 327.

⁷ Ebd.



Abb. 2 Jack Smith, *Untitled*, ca. 1958–1962/2011, C-Print

finden. Man kann daher nur spekulieren, dass das verbindende Element zwischen den beiden Aussagen in dem bestehen muss, was Sontag als den Ästhetizismus von Camp identifiziert. Denn dieser Ästhetizismus wendet sich nach Sontag nicht nur gegen alles, was nach Natur auch nur riecht, sondern entzieht sich auch den politischen und moralischen Forderungen der Gegenwart durch einen sentimental Bezug auf die Vergangenheit.

Mir erscheint jedoch die eine Behauptung so falsch wie die andere. Camp, oder zumindest Jack Smiths Camp, so meine These gegen die erste Behauptung, schneidet nicht einfach das Verhältnis zur Natur ab, sondern rettet es vielmehr dialektisch als ein Moment von Geschichte. Denn was Geschichte auf Natur öffnet, ist Vergänglichkeit.

Und Vergänglichkeit – Flüchtigkeit, Sterblichkeit – ist ein sehr wichtiges Motiv bei Smith. Tatsächlich ist nicht zu übersehen, dass seine Ästhetik in dieser Hinsicht in einer langen Traditionslinie allegorischer Kunst steht. Man betrachte etwa die zwei Schädel, die sich unter den Dingen befinden, die Mario Montez umgeben (Abb. 1). Mario scheint sogar mit dem Miniaturschädel neben sich, einem Symbol seiner eigenen Vergänglichkeit, zu flirten. Einschlägig für die entsprechenden Motive ist auch eine von Smiths großartigen Fotoserien, in der die *creatures* selbst mit aufgeschminkten Totenschädeln auftauchen (Abb. 2).

Diese Motivik jedenfalls, so meine ich, verleiht dem Ausdruck *creature* bei Smith eine Bedeutung, die derjenigen ähnelt, die Walter Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* für die allegorische Kunst des Barock festgehalten hat – einem Buch, dem auch Adorno viel für sein Denken der Natur in der Geschichte entlehnt hat, nicht nur in der Vorlesung, aus der ich eben zitiert habe, sondern auch in einigen Abschnitten zur Naturgeschichte in der *Negative Dialektik*.⁸ «Die Kreatur», schreibt Benjamin, «ist der Spiegel, in dessen Rahmen allein die moralische Welt dem Barock sich vor Augen stellte.»⁹ Die Idee, dass die moralische Welt einer ewigen Vergänglichkeit unterliegt, die sich nicht aus dem fragwürdigen Fortschritt der Geschichte ergibt, sondern aus der Dimension des Natürlichen in aller Geschichte, aus einer Dimension also, die ihre Negativität gewissermaßen von unten her – und damit geradezu provokativ gegen die von oben agierende Ideologie des historischen Fortschritts – entfaltet, ist natürlich von großer Bedeutung für die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg, als sich jeder unmittelbare Glaube an geschichtlichen Fortschritt als zutiefst problematisch erwiesen hatte. 1945 markiert eine Schwelle, nach der es nicht mehr möglich ist, Geschichte nach Hegel'schem Modell unmittelbar als Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit zu fassen. Denn dieses Datum steht für die Erfahrung einer politisch-moralischen

⁸ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1970, 351–353.

⁹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 203–430, hier 270.

Katastrophe von derartigen Ausmaßen, dass diese Auffassung in ihren Grundfesten erschüttert wurde. Nach Auschwitz, so fasst es Adorno an anderer Stelle bündig, «der bereits vollzogenen [...] Regression, wirkt nicht nur jede positive Fortschrittslehre, sondern jede Behauptung eines Sinnes der Geschichte problematisch affirmativ.»¹⁰ Dieser Einschnitt hatte auch Auswirkungen auf den ästhetischen Diskurs. Vor seinem Hintergrund konnte sich die Rede von einer Fortschrittlichkeit der Kunst nur noch auf solche Werke beziehen, die dem falschen Optimismus des idealistischen Fortschrittsmodells entgegenarbeiteten.

Seine Fixierung auf High-Art-Phänomene ließ Adorno jedoch ein entsprechendes ästhetisches Projekt nur etwa in Samuel Becketts Theater erkennen. Doch findet es sich auch, und in durchaus expliziter Form, in der Ästhetik Jack Smiths, einer Ästhetik, die Adorno nicht gekannt haben dürfte, aber wohl auch aufgrund seiner begrifflichen Voraussetzungen nicht hätte anerkennen können. Der deutsche Filmkritiker Helmut Färber, der aus der Perspektive der kritischen Theorie heraus argumentierte und sich daher entschieden auf die Seite der Gegner von Camp schlug, sah diese Verbindung indes ganz deutlich, wenn er auch die Pointe seiner Entdeckung selbst völlig verkannte. Über die seiner Meinung nach fetischistischen und törichtesten amerikanischen Undergroundfilme von Jack Smith und anderen schreibt er 1964, es handle sich um eine Kunst, wie sie nicht Beckett, sondern Beckett'sche Figuren erschaffen würden.¹¹

Was, wenn wir diese Einsicht ernst nähmen? Werfen wir also einen Blick auf die Welt der Smith'schen *creatures*. Smith siedelt die Welt seiner Kreaturen oft in den Ruinen des Spätkapitalismus an. Nehmen Sie zum Beispiel das Autowrack, das in so herausgehobener Stellung – wiederum: mehr denn nur als Hintergrund – in der «Yellow Sequence» von *Normal Love* figuriert, und achten Sie auch auf den Schädel, der erneut auf der rechten Seite auftaucht (Abb. 3).

Ebenso bedeutsam ist der Übergang von Autowrack und Naturlandschaft. Es handelt sich hier offenkundig um eine Szene nicht so sehr der Historisierung von Natur als vielmehr der Naturalisierung von Geschichte. Die Kunstblumen auf Tiny Tims Hut wirken, als seien sie dem Verfall nicht weniger preisgegeben als das Auto, das Gras ringsum oder die Kreaturen selbst. Darin erweist sich Smiths Camp-Ästhetik als eine Ästhetik des 20. Jahrhunderts mit der des Barock verwandt. Wie diese stellt sie keine eskapistischen und ästhetizistischen Visionen der Vergangenheit vor, vielmehr hält sie die Empfänglichkeit des Werks der Geschichte für Verfall und Untergang fest. Indem sie aber dergestalt die spezifische Dialektik von Geschichte und Natur herausstellt, hält sie zugleich einem *utopischen* Moment die Treue. Und dies ist mein Argument gegen Sontags zweite Behauptung. Denn Sontag, so haben wir gehört, reduziert die



Abb. 3 Jack Smith, *The Yellow Sequence*, 1963–65, Frame Grab (Orig. in Farbe)

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, 9 f.

¹¹ Helmut Färber, *A New American Cinema?*, in: *Filmkritik* 5 (1964), 265–269.

Erlebnisweise von Camp bestenfalls auf einen apolitischen und ahistorischen, schlimmstenfalls aber regressiv-sentimentalen Vergangenheitsbezug. Dagegen geht es mir um ein Moment von Camp, das, wenn auch nur indirekt – nämlich vermittelt seiner doppelten Anerkennung der Geschichte in der Natur *und der Natur in der Geschichte* – der Potentialität und also den zukünftigen Möglichkeiten von dem verpflichtet ist, was uns als schlicht gegeben erscheint. Die moralische Welt im Spiegel ihrer Kreaturen und den Konsumkapitalismus in dem seiner Ruinen zu erkennen, bedeutet nämlich, das Werk der Geschichte nicht als etwas wahrzunehmen, das sich als unbestreitbare zweite Natur installiert, sondern als etwas, das selbst naturverfallen und also vergänglich ist.

Wenn es bei Smith eine Treue zum Motiv der Utopie gibt, so artikuliert sie sich allerdings offensichtlich auf eine strikt negative Weise. Liest man geschichtliche Phänomene als Chiffren ihrer eigenen Vergänglichkeit, so stellt sich eine gewisse Allianz von Kritik und Melancholie her. Doch sollte man, wie Benjamin und Adorno in seltener Einmütigkeit betonten, diese entschieden säkularisierte Melancholie nicht mit unglücklichem Bewusstsein verwechseln, im Gegenteil: Die melancholische Wahrnehmung, die die Vergänglichkeit in allen geschichtlichen Phänomenen erkennt, wird von den beiden als Inbegriff kritischen Bewusstseins charakterisiert. «Die tätig gewordene, die nicht bei sich selbst als unglückliches Bewusstsein sich bescheidende, sondern den Phänomenen gegenüber kritisch sich entäußernde Melancholie», schreibt Adorno, «[...] ist wohl überhaupt die kritisch-philosophische Verhaltensweise.»¹² Diese kritische Melancholie ist für Adorno sogar ein Element des «Glücks der Philosophie», eines «Glücks der Deutung», das darin besteht, die Phänomene so zu lesen, dass sichtbar wird, dass der scheinbare Stillstand in dem, was ist, nicht *alles* ist. Dieses Glück der Deutung zu erfahren, heißt, sich nicht vom Schein der Unmittelbarkeit blenden zu lassen, sondern solchen Schein in der Erkenntnis des Werdens im Gewordenen zu überschreiten.¹³ Glück und Melancholie stehen dann in einer engen Verbindung, denn für die säkularisierte kritische Theorie kann sich die utopische Perspektive nur vermittelt einer Einsicht in die Vergänglichkeit, Unzulänglichkeit und Fehlbarkeit alles Seienden öffnen.

Nun spielt, wie sich sowohl Adorno als auch Benjamin durchaus bewusst waren, das Ästhetische in diesem Zusammenhang eine sehr wichtige Rolle. Für sie war das Ästhetische nicht nur ein Gebiet unter anderen, auf denen sie ihre Gedanken zur Naturgeschichte entwickelten. Kunst und kritische Theorie sind in dieser Hinsicht Komplizinnen. Denn ästhetische Objekte provozieren eine Krise unseres automatischen Verstehens, wodurch sie die Qualität einer geradezu exzessiv semantisierbaren Fremdheit annehmen, aufgrund derer sie mehr zu sein *scheinen*, als was sie faktisch sind. Sie werden zu Emblemen für eine Bedeutung, die noch der Erschließung harrt. Ästhetische Objekte bieten sich der *Deutung an*; sie sind gewissermaßen nichts jenseits dieses *Werdens* von Bedeutung. Diese Dynamik setzt jedoch, noch einmal, eine Krise unseres unmittelbaren Verstehens voraus. Das mag die implizite Nähe erklären, die die

¹² Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, 188.

¹³ Ebd., 192.

ästhetische Sensibilität mit denjenigen Gegenständen verbindet, die ihre praktische Bedeutung und damit ihren Platz in der Lebenswelt verloren haben. Beides, die Verbindung zwischen dem Ästhetischen und dem Nutzlosen sowie die zwischen dem Ästhetischen und der kritischen Melancholie, so meine These, sind von größter Bedeutung für ein Verständnis der Ästhetik von Jack Smith.

Es wird oft behauptet, die Camp Sensibility bestehe in einem Gefallen an Objekten, die der sogenannte gesunde Menschenverstand als bloßes Beiwerk oder gar als überflüssig beschreiben würde, wie etwa das Dekor oder die großen Mengen von Modeschmuck, von *Cheap Jewellery*, die bei Smith auftauchen. Camp besteht aber auch in einer Liebe zu dem, was seinen Gebrauchswert verloren hat. Weder der Gebrauchswert noch aber der Tauschwert ist eine zentrale Kategorie für die Weise, wie der Camp-Geschmack seine Objekte auszeichnet. Der Camp-Connaisseur, stellt Sontag fest, findet Gefallen an den vulgärsten Gegenständen. Diese Gegenstände mögen auch von den Massen geschätzt werden, aber der Camp-Ästhet stört sich nicht daran, so Sontag weiter, weil er gelernt hat, die Objekte seines Gefallens *auf eine Weise* zu «besitzen», die ihn von den Massen abhebt.¹⁴ Nun ist «Besitz» sicher nicht das richtige Wort für ein Verhältnis zu Gegenständen, die ihren Gebrauchs- ebenso wie ihren Tauschwert verloren haben. Vielmehr scheint hier nicht die Logik des Besitzes, sondern die der Zugehörigkeit am Werk zu sein – jedenfalls dann, wenn man das Wort Zugehörigkeit nicht im Register des Besitzes, sondern in dem des Begehrens hört. Aber auch dann liefe man Gefahr, das entsprechende Ding-Verhältnis auf eines der symbolischen Aneignung zu reduzieren. Das campige Ding diene dann lediglich dazu, die queere Identität des Subjekts auszudrücken. Nimmt man aber die Camp Sensibility – und damit auch die Queerness der mit ihr verbundenen Ästhetik – ernst, so zielt sie nicht darauf, Identität zu stabilisieren, sondern vielmehr darauf, ein völlig anderes Verhältnis zwischen Subjekten, oder genauer: zwischen Kreaturen und Dingen herzustellen, ein Verhältnis, das man weder als ein praktisches oder ökonomisches noch in Begriffen symbolischer Aneignung angemessen beschreiben kann. Das negiert nicht die Rolle des Begehrens in diesem Verhältnis, aber es verleiht ihm eine andere Bedeutung: die des Begehrens nach einer Welt, in der Subjekte überhaupt nicht über Objekte verfügten. In dieser Perspektive scheint mir die Camp-Ästhetik eine tiefe und – ich bin versucht, meinen Punkt überzubetonen und erneut zu sagen – «ernste» Verbindung zum Antikapitalismus zu haben.

Das Subjekt des *konsumistischen* Geschmacks eignet sich in der Wahl der Waren immer wieder selbst neu an, es geht darum, sich in den wechselnden Angeboten immer wieder selbst neu zu finden. Konsum verwandelt jeden neuen und unvertrauten Gegenstand in ein Besitztum des konsumistischen Subjekts, um dessen Identität zu bereichern; Camp dagegen zielt, so könnte man sagen, auf eine ästhetische Enteignung, denn das alte und überflüssige, das nutzlose Ding verwandelt sich hier in etwas, das den queeren Kreaturen in genau dem Maße zugehören könnte, wie sie sich jedes aneignenden

¹⁴ Sontag, Anmerkungen, 337.

JACK SMITH

von MARC SIEGEL

«Jack Smith» ist ein ziemlich banaler Name für eine außergewöhnliche, geradezu mythische Figur der amerikanischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Wenn Künstler, Filmemacher, Kritiker und Wissenschaftler Smiths Einzigartigkeit und Bedeutsamkeit beschreiben wollen, dann meistens in Form von Superlativen: Für Andy Warhol war Smith «die einzige Person, die ich jemals versucht habe nachzuahmen».¹ Der Filmemacher John Waters hat Smith als «den einzigen wahren «Underground Filmemacher» bezeichnet».² Und für den radikalen Theatermacher Richard Foreman war Jack Smith «die verborgene Quelle für all das, was am sogenannten experimentellen amerikanischen Theater überhaupt jemals spannend [gewesen ist]».³ Die Fotografin Nan Goldin, deren eigene Dia-Shows Smith viel verdanken, beschreibt ihn als «die Hohepriesterin im Babylon Namens Lower Manhattan, als dieses sich in seiner größten Ära befand».⁴ Und zuletzt die überschwänglichen Worte des Kritikers Jim Hoberman, der Smiths bekanntestes Werk, *Flaming Creatures*, wie folgt beschreibt:

Zugleich primitiv und gebildet, schreiend komisch und ergreifend, spontan und vorbereitet, fieberhaft und träge, schlicht und ausgefeilt, avant und altmodisch, grob und phantastisch, neu und veraltet, unschuldig und abgestumpft, hoch und niedrig, roh und gekocht, Underground und Camp, Schwarzweiß und Weiß-auf-Weiß, entworfen und verfallen, reich an Perversionen und glorreich armselig, erschien *Flaming Creatures* als ein völlig neuer Stern am Firmament. Selbst wenn Jack Smith nur dieses eine Werk geschaffen hätte, auch dann wäre er einer der großen Visionäre des amerikanischen Filmschaffens.⁵

Bis heute – über zwanzig Jahre nach Smiths Tod in Folge von AIDS-assoziierten Komplikationen 1989 – bleibt sein Werk vergleichsweise unzugänglich für ein breiteres Publikum⁶, auch aufgrund der ungewöhnlichen Form und umstrittenen Inhalte seiner Arbeiten. *Flaming Creatures*, Smiths berühmt-berüchtigtste Arbeit, ist einer von nur zwei Filmen, die er zu Lebzeiten fertiggestellt hat. Smith hat sich stets geweigert, Arbeiten zu beenden, die dann als Waren hätten zirkulieren können, und zog es stattdessen vor, sein Filmmaterial im Kontext von Live-Performances

zu präsentieren, die ständig verändert und weiter entwickelt wurden. Während Smith am bekanntesten für seine Filme und Performances (zu denen die bemerkenswerten Auftritte in Filmen von Ken Jacobs, Andy Warhol und anderen zählen) ist, war er auch – und vielleicht sogar vor allen Dingen – ein spektakulärer Fotograf, dessen Nachlass Tausende (vorwiegend noch nicht entwickelte) Negative von inszenierten, erotisch aufgeladenen Bildern enthält.

Juliane Rebentischs Vortrag «Camp Materialism» entstand im Kontext von dem von Susanne Sachße und mir konzipierten Festival *Camp/Anti-Camp: A Queer Guide to Everyday Life* (Theater Hebbel am Ufer, Berlin, 2012).⁷ Das Festival verband Vorträge mit Performances und Filmen, um der Frage nachzugehen, wie und ob der akademische Diskurs um das Konzept Camp für eine Reihe queerer kultureller Praktiken Anwendung finden kann. Rebentisch entwickelt ihre Thesen zur materialistischen Seite des Camp an einer genauen Lektüre der Theorien und Diskurse des 20. Jahrhunderts einerseits und einem Close Reading des Werks von Jack Smith andererseits.

Aus dem Amerikanischen von Nanna Heidenreich

¹ David Ehrenstein, *An Interview with Andy Warhol, I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, hg. v. Kenneth Goldsmith, New York (Carroll & Graf) 2004, 67.

² Klappentext von Jack Smith, *Flaming Creature: His Amazing Life and Times*, hg. v. Edward Leffingwell u. a., New York, London (Serpent's Tail & P.S.1) 1997.

³ Klappentext von *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, hg. v. Jim Hoberman, Edward Leffingwell, New York, London (Serpent's Tail & P.S.1) 1997.

⁴ Klappentext von Jack Smith, *Flaming Creature*.

⁵ Jim Hoberman, *On Jack Smith's Flaming Creatures (and Other Secret-Flix of Cinemaroc)*, New York (Granary Books) 2001, 10.

⁶ In den letzten zwei Dekaden gab es nur einige wenige Filmretrospektiven, Ausstellungen, Artikel und Buchpublikationen zu Smith. Vgl. die Filmretrospektive 2012 im Österreichischen

Filmmuseum Wien und das Festival *Extra Trouble*. Von wegen Jack Smith 2012 in Frankfurt am Main sowie LIVE FILM! JACK SMITH! *Five Flaming Days in a Rented World im Arsenal* – Institut für Film und Videokunst, e.V. und dem Theater Hebbel am Ufer (HAU) in Berlin (2009).

Der britische Theaterwissenschaftler Dominic Johnson hat kürzlich die erste Monografie über Jack Smith vorgelegt: *Glorious Catastrophe: Jack Smith, Performance and Visual Culture*, Manchester (Manchester Univ. Press) 2012. Zu Smith und zu dem breiteren Kontext der queeren Avantgarde, vgl. Diedrich Diederichsen u. a. (Hg.), *Golden Years. Materialien und Positionen zu Queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*, Graz (Camera Austria) 2006.

⁷ Der Vortrag wurde ursprünglich auf Englisch verfasst und erscheint demnächst in *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts*, Special Issue on Jack Smith, hg. v. Marc Siegel.

Verhältnisses zu ihm entschlagen. Nur so kann Camp die Potenzialität einer queeren Welt freisetzen, in der weder Besitz noch Identität die Grundlage von Gemeinschaft bildete – sondern eher eine gewisse Sensibilität für das Schicksal der Vergänglichkeit, das die Kreaturen mit den Dingen teilen.

Diese Deutung von Camp widerspricht jedoch dem üblichen Verständnis des Phänomens in entscheidenden Hinsichten. Auch Sontag bemerkt zwar, dass Camp stets mit einer gewissen Vorliebe für das Alte oder sogar das Verfallene einhergeht, deutet diesen Aspekt aber wiederum im Sinne der frivolen ironischen Distanziertheit des Ästheten gegenüber seinen Gegenständen. Auch ihr Camp-Ästhet privilegiert Gegenstände, die aus ihrem eigentlichen Zusammenhang herausgefallen sind und ihre ursprüngliche Bedeutung verloren haben, aber er hat dafür ganz andere Motive als die von mir eben skizzierten. Sontags Beispiel für einen solchen Gegenstand ist denn auch eine schlechte Popgruppe, deren Versuch, berühmt zu werden, fehlgeschlagen ist. Gerade ihr ursprüngliches Scheitern soll sie nach einer Weile jedoch für den Camp-Geschmack interessant machen. Sontag schreibt: «Nicht ihr Altern läßt demnach die Dinge <campy> werden, sondern das Nachlassen unserer Teilnahme an ihnen und unsere Fähigkeit, das Scheitern des Versuchs zu genießen, statt enttäuscht davon zu sein.»¹⁵ Es handelt sich dabei für Sontag also lediglich um einen weiteren Fall dessen, was sie für das letzte Wort von Camp hält, nämlich: «[E]s ist gut, weil es schrecklich ist ...».¹⁶ Doch es war schon immer falsch, die Camp Sensibility im Sinne einer ironischen Distanz zu ihren Gegenständen zu beschreiben. Es gibt im Camp keine Position der Überlegenheit. Das Missverständnis ist dasselbe wie bei dem Kunstkritiker Benjamin Buchloh, zweifellos einem Mitglied des *camp*-feindlichen Lagers, der die Politik des Camp zunächst als einen Fall von Parodie, als Verspottung der herrschenden Ordnung deutet, nur um dieselbe Politik dann zu bezichtigen, sie versage als revolutionäre Kraft und schlage sich am Ende auf die Seite des väterlichen Gesetzes.¹⁷ So, wie es unzureichend ist, das Verhältnis zum nutzlosen und heruntergekommenen Ding als ein ironisches zu deuten, so ist es auch ungenügend, die campige Begeisterung für die fehlbare Diva in Begriffen der Parodie und der Verspottung zu interpretieren. Denn das Verhältnis, das der Camp-Geschmack zu seinen Gegenständen unterhält ist eines, das für das Scheitern und den Verfall Partei ergreift.

Dass diese Faktoren tatsächlich zentrale Bestandteile der Bewunderung sind, die Jack Smith der Diva seiner Wahl, Maria Montez, entgegengebracht hat, wird bereits deutlich im Blick auf das ästhetische Programm, das er in seinem berühmten Aufsatz «The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez» niedergelegt hat. Dort rühmt Smith Montez für eine Magie, die nicht das Gegenteil, sondern vielmehr eine Folge ihres Versagens als «gute Schauspielerin» sei.¹⁸ Nicht weniger explizit wird es in der kurzen surrealen Meditation mit dem Titel «Memoirs of Maria Montez or Wait for Me at the Bottom of the Pool», einem Text, in dem Maria als verwesende *Leiche* erscheint – es handelt sich also um ein Porträt seines Lieblingsstars als *verrottendes Ding*. Dort schreibt Smith:

¹⁵ Ebd., 333.

¹⁶ Ebd., 341.

¹⁷ Benjamin H. D. Buchloh, Parody and Appropriation in Picabia, Pop, and Polke, in: ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975*, Cambridge (MIT Press) 2000, 343–364, hier 363.

¹⁸ Jack Smith, The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez, in: J. Hoberman, Ed Leffingwell (Hg.), *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, New York, London (High Risk Books, ICA/P.S.1) 1997, 25–35.

Wir werden diese Szene fortsetzen; wir werden [...] lediglich Miss Montez' Gesicht wiederherstellen. Wir werden dabei das, was von ihrem Bein übriggeblieben ist, verwenden müssen, weil ein Teil ihres Gesichts plattgetreten wurde. Ich werde sie in einen wallenden Mantel hüllen, der nur ihr Gesicht freilässt. Der Hauptdarsteller kann seinen Kopf unter einem Strang ihrer Haare verbergen. Das wird ihn aufrecht halten. Tatsächlich können wir in dieser Szene jemanden brauchen, der lebendig ist, zwar wird sein Gesicht nicht zu sehen sein, aber er muss den Gestank ihres verwesten Leichnams ertragen können.¹⁹

Das lässt sich mit einem Aspekt von Camp in Zusammenhang bringen, den Sontag in ihren «Notes» erwähnt – man kann ihr also wohl zubilligen, dem Phänomen in verschiedenen Hinsichten auf der Spur gewesen zu sein –, aber wieder einmal hindert sie ihre wichtigste interpretative Grundannahme, der Camp-Geschmack müsse als ein Ästhetizismus verstanden werden, daran, andere Schlussfolgerungen aus ihren Beobachtungen zu ziehen. «Der Dandy», schreibt Sontag, «hielt sich ein parfümiertes Taschentuch unter die Nase und neigte zur Ohnmacht. Der Kenner des Camp saugt den Gestank ein und rühmt sich seiner starken Nerven.»²⁰ Dabei handelt es sich jedoch nicht, wie Sontag nahelegt, um einen Abwehrmechanismus gegen die Langeweile, die dem Ästheten immer schon droht. Die Obsession mit dem Verfall ist nicht bloß Teil eines allgemeineren ironischen Gefallens an – und insofern stets auch einer Distanzierung von – allem Vulgären in der Welt. Schließlich ähnelte eine solche Position in manchem dem Standpunkt, den Sontag selbst dem Phänomen Camp gegenüber einzunehmen behauptet: «eine tiefe Sympathie, in die sich Abscheu mischt».²¹

Im ersten Camp gibt es keine Distanz zum Verfall. Wenn, wie Sontag bemerkt – darin einmal mehr der Sache auf der Spur, ohne sie doch ganz zu erfassen –, Camp mit einem «zärtlichen Gefühl»²² einhergeht, so ist dies ein zärtliches Gefühl gerade für die kreatürliche Dimension der Diva. Alle Sympathie gilt der Diva als verfallendes Ding oder, was auf dasselbe hinausläuft, als vergängliche Kreatur – es handelt sich um einen zutiefst empathischen Bezug zu ihrem Naturwerden. Darin liegt die Verbindung zwischen dem, was man die materialistische Seite von Camp nennen könnte, und dem, was Georges Bataille als «niederen Materialismus» beschrieben hat. Wie der niedere Materialismus ist der von Camp, um Bataille zu zitieren, dem treu, was dem «menschlichen Streben nach dem Ideal fremd ist», und dadurch treu all dem, was «sich der Reduktion auf die großen ontologischen Maschinen widersetzt, die im Dienste dieses Strebens stehen». Wie der niedere Materialismus zielt der von Camp darauf, «den Geist und den Idealismus des Menschen aus der Fassung zu bringen», um die «Hilflosigkeit» der scheinbar so «überlegenen Prinzipien» herauszustellen.²³

Der Camp-Materialismus – was jetzt vielleicht der präzisere Name für das Ernsthafte an Camp ist – nähert sich auch der Diva in diesem Sinne. Indem er für die kreatürliche Seite der Diva Partei ergreift, will der Camp-Materialismus

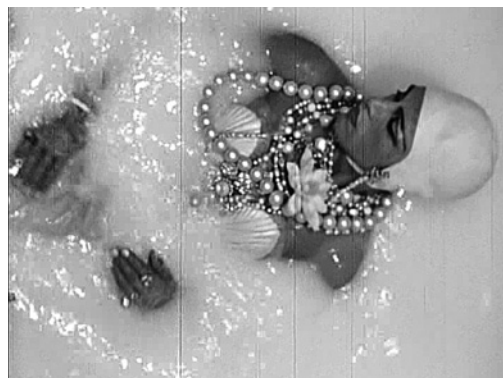
¹⁹ Jack Smith, *The Memoirs of Maria Montez or Wait for me at the Bottom of the Pool*, in: *Wait for Me at the Bottom of the Pool*, 37–39, hier 37.

²⁰ Sontag, *Anmerkungen*, 338

²¹ Sontag, *Notes*, 276 (anders übersetzt in Sontag, *Anmerkungen*, 322).

²² Vgl. Sontag, *Anmerkungen*, 340.

²³ Georges Bataille, *Base Materialism and Gnosticism*, in: ders., *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, Minneapolis (Univ. of Minnesota Press) 1994, 45–52.



dem Denken ermöglichen, sich den Zwängen des Idealismus zu entziehen, wie sie etwa in Hollywood noch immer herrschen – mit all der Gewalt, die dazugehört. Wie wir wissen, muss vieles verdrängt oder pathologisiert werden, damit die selbstgerechte Souveränität idealer Schönheit triumphieren kann. Nun ist dieser Triumph idealer Schönheit in der Moderne ebenso erschüttert worden wie der mit ihr verknüpfte unvermittelte Fortschrittsglaube. Gegen die traditionelle Form der Schönheit arbeiten der Materialismus des Niederen ebenso wie der von Camp im Namen des von ihr Unterdrückten an. Aber sie tun das auf verschiedenen Wegen, obwohl sie sich am Ende sicher auch wieder berühren. Während der niedere Materialismus das Ideal mit dem konfrontiert, was ihm äußerlich, was aus ihm als sein Anderes ausgeschlossen oder ausgeschieden wird, konfrontiert der Materialismus von Camp das Ideal mit dem Anderen, das ihm immer schon innewohnt: mit seinem eigenen Verfall.

Jack Smith, das hat Ronald Tavel zurecht betont, war ein Gläubiger, ein *believer*, aber dieser Glaube ist nicht der Gegenpol zu dem, was ich als Camp-Materialismus beschreiben möchte, sondern vielmehr sein Kern. Denn Smith glaubte offensichtlich nicht an Fortschritt oder an die Bilder von Schönheit, die diesen Fortschritt verkörpern sollen; sein Glaube war ganz anderer Art. Er glaubte an eine Schönheit, die sich nicht gegen ihr Anderes bewaffnen muss, eine Schönheit, mit anderen Worten, der Kreaturen – er glaubte an die Schönheit der *flaming creatures*. Dass dieser Glaube eine in der Tat atemberaubende Schönheit in die Welt gesetzt hat – nicht die sterile Pseudo-Schönheit des Idealismus, sondern die vergängliche und verwundbare Schönheit singulären Ausdrucks –, wird eindrucksvoll deutlich zum Beispiel in der Sumpfsequenz in *Normal Love*,²⁴ wiederum mit Mario Montez in der Rolle der schönen Meerjungfrau. Nicht obwohl, sondern gerade weil die Sumpfsequenz «weniger eine Orgie als vielmehr eine Träumerei» zeigt, wie Jim Hoberman bemerkt,²⁵ offenbart die Szene – immer wieder unterbrochen von Bildern des Milchbads der Meerjungfrau – nicht so sehr einen *Gegensatz* zwischen Diva und Kreatur als vielmehr ihre wechselseitige Abhängigkeit. Das eine Bild ist ohne das andere nicht zu haben (Abb. 4/5).

Abb. 4/5 Jack Smith, *Normal Love*, Film Still und Frame Grab (Orig. in Farbe)

²⁴ *Normal Love*, Regie: Jack Smith, USA 1963, Darst. Mario Montez, John Vaccaro, Diane DePrima, Beverly Grant, Tiny Tim, 80 min.

²⁵ J. Hoberman, *On Jack Smith's Flaming Creatures and Other Secret-Flix of Cinemaroc*, New York (Granary Books/Hip's Road) 2001, 92.

Camp-Schönheit ist eine vor ihrer idealistischen Ideologie gerettete Schönheit; es handelt sich um eine Schönheit, die ihre Würde durch die konstitutive Absage an jeden Versuch ihrer Vergegenständlichung und damit: Normierbarkeit gewinnt. Jede Idee von Schönheit, die sich ohne diese Absage formuliert, wäre hingegen befleckt vom Elend kapitalistischer Verwertung oder von der Gewalt idealistischer Souveränität (oder von beidem zugleich). Die Schönheit vor diesen Bedrohungen zu retten bedeutet, sie als singulären Ausdruck neu zu denken, als einen Ausdruck mithin, der nicht von seiner ephemeren, vielleicht auch morbiden Qualität zu trennen ist. In der Sumpfsequenz endet die Träumerei bezeichnenderweise damit, dass der Meerjungfrau aus dem Off eine Flasche Coca-Cola angeboten wird – man könnte meinen, sie ende mit dem Erwachen im Kapitalismus.

Aber Schönheit wird bei Smith nicht, als sei dies ohne Lüge möglich, in ein Reich jenseits des Warenfetischs projiziert. Schließlich ist auch der Filmstar ein Warenfetisch, vielleicht sogar der ultimative Warenfetisch. Vielmehr wird Schönheit in der Hinfälligkeit des Fetischs aufgefunden. Hier, in der Empfindsamkeit für die Spur eines irreduzibel Menschlichen an den Schadstellen des Fetischs, enthüllt sich die Schönheit des singulären Ausdrucks. In der Treue zu einer Idee von Schönheit, die ihrer eigenen Verdinglichung entgeht, verbindet sich Smiths Glauben an die kreatürliche Diva mit seiner Sensibilität für das weggeworfene Ding. Eben durch diese Konstellation aber eröffnet sich zugleich auch die utopische Perspektive, die ich oben bereits angesprochen hatte: Gerade die Rückseiten erfolgreicher Verwertungszusammenhänge, die Rudimente des Scheiterns, die verlassenen Kulissen der Geschichte versprechen hier, bei aller Morbidität, ein anderes, ein besseres Leben.

Der verheißungsvolle Glamour des Ruinösen ist in seiner strikten Negativität freilich von den handelsüblichen Schönheitsvorstellungen unserer Zeit denkbar weit entfernt. Gegen die schöne, stets neue Welt des Konsumkapitalismus, die in dem Maße an einer Krankheit zum Tode leidet, wie sie ihm entgehen will, steht eine Kunst, die die Vergänglichkeit in sich aufgenommen hat, weil sie mit dem Ephemeren alles Lebendigen sympathisiert. Die unter den glatten Oberflächen verdinglichter Verhältnisse tendenziell zum Raum erstarrte Zeit wird an den ramponierten Dingen mit ihrer eigenen Vergänglichkeit konfrontiert. Indem Smiths Camp-Ästhetik auf dem Fluss der Zeit, auf (Natur-) Geschichte insistiert, eröffnet sich zwar nicht schon eine positive Utopie, aber doch – und das ist nicht wenig – die Hoffnung auf Veränderung.

Zum Schluss möchte ich ein letztes Mal auf Susan Sontag zurückkommen. In einem anderen Text, der 1964 entstand, also im selben Jahr wie die «Notes on Camp», verteidigt sie *Flaming Creatures* mit der folgenden Begründung gegen den Vorwurf der Unmoral:

In *Flaming Creatures* gibt es keine Ideen, keine Symbole, keinen Kommentar und keine Kritik an irgendetwas. Smiths Film ist nichts als eine Wohltat für die Sinne. [...] Anders als in den meisten Werken ernster moderner Kunst geht es in diesem nicht um die Enttäuschungen des Bewusstseins, die Sackgassen des Selbst. Daher vermittelt Smiths rohe Technik aufs Schönste die in *Flaming Creatures* verkörperte Erlebnisweise – eine Erlebnisweise, die sich aller Ideen enthält und ihren Ort jenseits der Negation findet. *Flaming Creatures* ist eine Ausnahme in der modernen Kunst: ein Werk, in dem es um Freude und Unschuld geht.²⁶

Kurz darauf fährt Sontag fort:

Flaming Creatures ist das triumphale Beispiel einer ästhetischen Sicht auf die Welt. [...] Entscheidend ist, dass es nicht nur einen moralischen Raum gibt, nach dessen Gesetzen *Flaming Creatures* in der Tat schlecht abschneiden würde; es gibt auch einen ästhetischen Raum, den Raum der Lust. In diesem Raum bewegt sich Smiths Film, und in diesem hat er seine Existenzberechtigung.²⁷

Ich habe dagegen eine ernsthafte, eine materialistische Seite von Camp herauszuarbeiten versucht. Wer sie anerkennt, kann Sontags Verteidigung von Smith nicht akzeptieren. Smiths Ästhetik bleibt unverstanden, wenn man seinen ästhetischen Raum dem der Moral gegenüberstellt. Dieser falsche Gegensatz ist vielmehr der Kern aller *camp*-feindlichen Argumente. Camp gegen diese Argumente zu verteidigen heißt, darauf zu insistieren, dass die zwei Räume – der der Ästhetik und der der Moral – eng miteinander verbunden sind, und zwar nicht nur hinsichtlich des Beitrags von Camp zu einer kritischen Haltung, die Geschichte in Natur liest, sondern auch hinsichtlich einer kritischen Melancholie, die ein Glück ermöglicht, das aus der Wahrnehmung von Natur in Geschichte erwächst. In dieser Perspektive hat die Schönheit der Smith'schen Tableaus, die auf einem Bündnis zwischen fehlbarer Kreatur und beschädigtem Ding beruht, eine moralische Bedeutung: als Spiegel, um Benjamins Formulierung abzuwandeln, in dessen Rahmen die moralische Welt sich als wandelbar enthüllt.

²⁶ Susan Sontag, Jack Smith's *Flaming Creatures*, in: dies., *Against Interpretation*, 226–231, hier 229.

²⁷ Ebd., 231.



Jack Smith, *Flaming Creatures*
1963, Film Still