

**„We camp like mad.“**

## **Über Kitsch und Rumtucken als Strategien des Empowerment**

**Joachim Bartholomae**

Selbst zu Zeiten der schlimmsten Verfolgung homosexueller Menschen galt das Vorurteil der überdurchschnittlichen Sensibilität und künstlerischen Begabung schwuler Männer; wer sein Schwulsein zu rechtfertigen versuchte, tat das nicht selten mit Verweis auf all die berühmten Künstler, die ebenfalls schwul gewesen waren, woraus vermeintlich zu folgern sei, dass auch Schwule wertvolle Menschen sein können. Im Zuge der studentischen Schwulenbewegung der 1970er Jahre trieb man viel Aufwand, um die eigene (Kultur-)Geschichte aufzuarbeiten, deren Zeugnisse bislang von der heterosexuellen Mehrheitskultur verdrängt worden war, und so stellte sich – im Gefolge ähnlicher Thesen aus der Frauenbewegung – auch die Frage, ob es so etwas gebe wie eine eigenständige schwule Ästhetik. Diese Überlegungen liefen jedoch mangels objektiv nachvollziehbarer Hypothesen ins Leere. Umso dankbarer wurden deshalb die „Anmerkungen zu <Camp>“ (1964) der amerikanischen Feuilletonistin Susan Sontag aufgegriffen.

Sontags beschreibt Camp in ihren „Anmerkungen“ als Erlebnisweise („sensitivity“, Hubert Fichte würde sagen: Empfindlichkeit), die sich durch „die Liebe zum Unnatürlichen“ auszeichne; Camp sei „eine Art Geheimcode, ein Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen“ (1964:322). Camp „ist die Liebe zum Übertriebenen, zum <Übergeschnappten>, zum <alles-ist-was-es-nicht-ist> [...], eine Vorliebe für die Übertreibung sexueller Merkmale und individueller Manierismen.“ (326f) Denn: „Nichts in der Natur kann <campy> sein“ (326), „niemals findet sich Tragisches im Camp“ (336), vielmehr ist „Camp eine Art unter anderen, die Welt als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten“ (324), und diese Betonung des Stils sei nur um den Preis der Vernachlässigung des Inhalts zu erreichen. Damit trifft sie ziemlich genau den Nerv der neuen, extrem erfolgreichen Kunstrichtung der Pop Art, die maßgeblich von schwulen Künstlern betrieben wird. Sontags schwule Leser rezipieren ihr Thesenpapier künftig als eine Bibel der schwulen Ästhetik.

In der Einleitung ihres Artikels vertritt Sontag die Auffassung, einem Phänomen wie Camp sei mit linearer Argumentation nicht beizukommen, was ihre assoziative Herangehensweise rechtfertige (323). Leider führt das dazu, dass nicht immer deutlich wird, wovon die Rede ist. Erklärtermaßen beschäftigt sich der Artikel mit Camp als eine Form der Rezeptionsästhetik, das heißt: einer bestimmten Geschmacksentwicklung des Publikums.

Sontag schreibt: „Es zeigt sich, dass die Erlebnisweise des Camp auf den doppelten Sinn anspricht, in dem sich einige Dinge begreifen lassen [... , den] Unterschied zwischen dem Ding, sofern es etwas bedeutet, und dem Ding, sofern es reines Kunstprodukt ist.“ (328f) „Camp sieht alles in Führungszeichen [...] Camp in Personen oder Sachen wahrnehmen heißt die Existenz als das Spielen einer Rolle begreifen“ (327), und dieses Spiel ist gekennzeichnet durch „eine Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt [...], eine Frau, die in einem Kleid aus drei Millionen Federn herumläuft.“ (1964:331) „Die blutlosen, schwächtigen, schlangenhaft sich windenden Gestalten der Malerei und Dichtung der Präraffaeliten sind häufig reines Camp [... , aber auch] die geisterhafte, androgyne Leere hinter der vollkommenen Schönheit der Garbo“ (326) und „das Auftreten de Gaulles in der Öffentlichkeit und seine Rhetorik (331).“ Camp ist „die Erlebnisweise [...] der Theatralisierung der Erfahrung. Camp lehnt sowohl die Harmonien der traditionellen Ernsthaftigkeit als auch die Risiken der rückhaltlosen Identifizierung mit extremen Gefühlslagen ab.“ (335) „Der ganze Sinn des Camp liegt in der Entthronung des Ernstes. [...] Man kann es ernst meinen mit dem Frivolen, frivol mit dem Ernstest“ (336), denn Camp ist eine „Erlebnisweise, die das Ernste ins Frivole verwandelt“ (322).

Wie diese Zitate zeigen, beschränkt sich Sontag nicht auf die Beschreibung einer Erlebnisweise: bei den Präraffaeliten wie der Frau im Federschmuck handelt es sich um Werke, nicht Werkwahrnehmungen. Wenn der „Sinn“ von Camp in der Entthronung des Ernstes liegt, meint sie den Sinn der Hervorbringung von Camp-Kunstwerken oder den Sinn einer bestimmten Wahrnehmungsweise? An solchen Stellen rächt sich der Verzicht auf stringente Gedankenführung.

Man stößt in den „Anmerkungen“ immer wieder auf eine eigentümlich kulturpessimistische Haltung, so wenn sie schreibt: „Im 19. Jahrhundert aber wird das, was Gemeingut aller hohen Kultur gewesen war, zum Geschmack der wenigen“ (328), und heute sei an die Stelle des Adels „eine improvisierte Klasse [getreten], die sich selbst ernannt hat und vorwiegend aus Homosexuellen besteht, die sich als die Aristokraten des Geschmacks einsetzen. [...] Die Homosexuellen hoffen, dass die Stärkung des ästhetischen Empfindens ihre gesellschaftliche Integration bringen wird. Im Camp löst sich die Moral auf, wird die moralische Entrüstung neutralisiert.“ (338f)

Mit anderen Worten: „die Schwulen“ hätten die Lufthoheit über die Geschmacksurteile anektiert und bemüht sich um eine *Stärkung* des ästhetischen Empfindens, das sich jedoch durch die positive Bewertung des *Geschmacklosen* auszeichne. Wer gelernt habe, Geschmacklosigkeiten amüsant zu finden, der empfinde auch keine

moralische Entrüstung über Homosexuelle. Das ist starker Tobak und ignoriert geflissentlich die Frage, wie der „improvisierten“ Klasse der schwulen Geschmacksrichter eine solche Gehirnwäsche des Mainstreampublikums gelingen könnte.

Der englische König Edward II. musste mit dem Leben dafür bezahlen, dass er zusammen mit seinem Liebhaber Gaveston vom Schlossfenster aus die plumpe Erscheinungsweise seiner Lords verspottete (Marlowe 1981 [1593]:59). Sontag zufolge haben „die Schwulen“ daraus gelernt und eine neue Art des Sich-lustig-Machens gefunden: Sie *loben* die Geschmacklosigkeiten ihrer weniger gebildeten Mitmenschen als Camp, dessen Kunstcharakter dabei ganz ausschließlich im Auge des Betrachters oder der Betrachterin entsteht. In allen Lebensbereichen ist man bemüht, sich gegenseitig in der Entdeckung von Camphaftem zu überbieten. Altmodische Menschen würden ein Sicherfreuen am Scheitern ernsthafter Bemühungen – und auf die Ernsthaftigkeit legt Sontag großes Gewicht – schlichtweg als Zynismus bezeichnen; neu ist daran lediglich, dass sich dramatisch gescheiterte Bemühungen um Ernsthaftigkeit inzwischen auch in der Oberschicht (Beispiel de Gaulle) und im Showgeschäft (Beispiel Garbo) finden lassen.

Auch wenn Sontags „Anmerkungen“ derart Furore machten, ist sie nicht die erste Autorin, die sich mit diesem Thema analytisch beschäftigte. Wie sie in der Einleitung zu ihren „Anmerkungen“ erwähnt, findet sich der *locus classicus* zu diesem Thema bei Christopher Isherwood, dessen Roman „The World in the Evening“ (1954) „eine etwas nachlässige Skizze“ (so Sontag) zum Thema Camp enthalte. Dort führen die Figuren Charles und Stephen ein Gespräch über den Gegensatz zwischen Talent und Berufung und kommen in diesem Zusammenhang auf die Stillosigkeit der Quäker zu sprechen:

„Sie haben den Mut, nach ihren Überzeugungen zu leben, sie meinen genau das, was sie sagen, und sie haben auf alles ohne spitzfindige Theologie ihre eigenen Antworten. Was ich an ihnen hasse, ist ihr Mangel an Stil. Sie wissen nicht, wie man Dinge auf elegante Art tut. [...] Schlichtheit bedeutet nicht notwendig den Verzicht auf Eleganz; sie hat vielmehr einen besonderen Bedarf daran. Allerdings ist <Eleganz> nicht ganz das richtige Wort ... Bist du auf deinen nächtlichen Streifzügen je dem Wort <Camp> begegnet?“ (1954:125)

Es ist wichtig, Isherwoods Überlegungen in ihrem Kontext zu lesen, denn daraus wird deutlich, dass er sich mit der anderen Seite des Phänomens beschäftigt: dem *Hervorbringen* von Ausdrucksformen, die ernst gemeint, aber zu schlicht geraten sind – wobei sich künstlerische Schlichtheit auch in Überzeichnung und schriller Übertreibung ausdrücken kann; mit anderen Worten: den Taten von Menschen, die sich zu großem berufen fühlen, ohne das erforderliche künstlerische / politische / religiöse Talent zu

besitzen. Isherwoods Figuren machen sich zudem über das, was dabei herauskommt, keinesfalls lustig – aber sie nehmen es heiter.

„Wahrer High Camp hat stets eine ernsthafte Grundlage. Man kann nicht über etwas campen das man nicht ernst nimmt. Man lacht es nicht aus, man lacht darüber. Man drückt das, was einem am Herzen liegt, auf lustige, kunstvolle und elegante Art aus. Die Kunst des Barock macht Camp aus der Religion. Das Ballett ist Camp über die Liebe.“ (ebd.)

Mehr ist bei Isherwood zum Thema nicht zu finden, aber sein Argument ist klar: Camp ist Ausdruck von liebenswertem Größenwahn, der Selbstermächtigung wenig talentierter Menschen, die dennoch ihrer Berufung folgen. Reicht auch die Stimme nicht aus wie bei Floris Foster Jenkins, ist man auch nicht wirklich der Sonnenkönig wie Charles de Gaulle, oder ist man nur ein schwuler Mann und keine große Dame wie all die Tunten: man spielt seine selbstgewählte Rolle mit voller Hingabe. Insofern ist gerade Jesus, den Sontag explizit als nicht-camp bezeichnet (1964:334), unbedingt ein Campstar, denn seine gesamte Überlieferung ist ein einziges großes Anführungszeichen: „Auf dass erfüllt würde, was gesagt ist durch den Propheten“ endet floskelhaft die Schilderung jeder seiner Taten (z.B. Matthäus 1:22, insgesamt ca. 70 Stellen), er ist „der Messias“, von dem alle schon wissen und der versucht dieser Rolle gerecht zu werden. Und wie könnte man ernsthafter scheitern als am Kreuz – um nach Beendigung dieser Aufführung wieder munter herumzulaufen?

Als Charles Isherwood 1954 die Ausdrücke „low“ und „high camp“ benutzte, waren Substantiv und Verb „camp“ / „to camp“ im englischen Wortschatz allgemein gebräuchlich. Die schlichte Wortbedeutungen sind „Feldlager“ und „kampieren“, und vielleicht kam sich ein früher Wortschöpfer in der Schwulenkneipe vor wie am nächtlichen Lagerfeuer, wo wüste Lügengeschichten erzählt werden. In Henri Fords und Parker Tylers Roman „Verruchte Jugend“ aus dem Jahr 1932 lädt Frederick seinen Freund Julian mit den Worten ein: „we camp like mad“ / wir tucken was das Zeug hält (2017:162). Herumtucken heißt: sich effeminiert zu geben, eventuell weibliche Vornamen zu benutzen, aber auch vornehm zu tun und erbarmungslos das Verhalten anderer abzuurteilen. Camp in dieser Bedeutung wäre nach Isherwoods Terminologie „Low Camp“. „High Camp“ entsteht, wenn eine ausreichende Zahl von Menschen den Unterhaltungswert des Low Camp begriffen hat und dessen Kerngedanken zum ästhetischen Programm erklärt: die unangemessene Darstellung – wobei diese Unangemessenheit darin besteht, dass Durchschnittsmenschen sich die Welt von Glamour und Gloria aneignen. Ich sage bewusst nicht: anzueignen versuchen, denn ich bin überzeugt, dass es ihnen gelingt. Dies zu erkennen setzt allerdings auf Seiten des

Publikums eine verfeinerte Erlebnisweise voraus. Der schwule Connaisseur gerät in Ekstase, wo heterosexuelle Nachbarn und Nachbarinnen nur verständnislos den Kopf schütteln. Auf diesen Aspekt des Camp-Geschehens, und nur auf diesen, beziehen sich Susan Sontags „Anmerkungen zu <Camp>“; ihn erklären, mehr bieten als die äußerliche Beschreibung einiger solcher Fälle, können sie allerdings nicht. Warum die überlangen Schuhe des Zirkusclowns allenfalls Kinder zum Lachen bringen, die enormen Wimpern oder Fingernägel einer Fummeltrine dagegen Camp sein sollen, bleibt weiterhin zu enträtseln.

## II

Um dieser reichlich abstrakten Überlegung ein wenig Anschaulichkeit zu verleihen, möchte ich ein konkretes Beispiel betrachten. Es handelt sich um die Inszenierung der „Salomé“ von Oscar Wilde und Richard Strauss als Musical im Hamburger Schmidttheater (2002/2006).

Im ersten Teil der Inszenierung von Thomas Hermanns wird erzählt, wie die greise Kammersängerin Frau Emmi einige Laiendarsteller\_innen aus Hamburg-Barmbek für die Aufführung der „Salomé“ rekrutiert; im zweiten Teil bekommt das Publikum das Ergebnis zu sehen und zu hören. Frau Emmi als Salomé betritt mit dem Lied «Hello, Emmi» (auf die Melodie von «Hello, Dolly») die Bühne, um sich dann frei nach «Hey, Big Spender» mit «Küss mich, Jochen» an den gefangenen Jochanaan zu wenden: «Steh nicht vorm Palast, / komm doch rein! (Pam, pam)». Jochen steckt in einem Brunnen, der ihm bis zur Brust reicht und auf Rollen läuft, sodass er sich bei Ensemblenummern einreihen und samt Brunnen mittanzen kann. Nachdem er die Avancen Salomé's brüsk zurückgewiesen hat und allein auf der Bühne zurückbleibt, klappt er sein Gefängnis wie einen Flügelaltar auf und enthüllt ein liebevoll ausgestattetes Boudoir. Vor diesem Hausaltar singt er «You light up my life», wobei er in den Spiegel schaut und ganz offensichtlich sich selbst meint. Durch eine Intrige der Mitspieler\_innen wird Frau Emmi vor dem berühmten Schleiertanz der Salomé in der Garderobe eingeschlossen und kann sich nur mit Mühe befreien. Statt ihrer tanzt der blutjunge Jochanaan-Darsteller im Salomé-Kostüm, und erst, als schon der vierte Schleier gefallen ist, stürzt Frau Emmi atemlos auf die Bühne. Für eine Schrecksekunde stehen sich zwei völlig gleich gekleidete Salomé's gegenüber, das jugendliche Original „Jochen“ und Emmi als lächerliche Parodie, und die Enthauptung, die dann folgt, ist die des Jochanaan-Darstellers aus Rache für den gestohlenen Auftritt.

Die „Salomé vom Spielbudenplatz“ ist gleich auf mehreren Ebenen campy: Da ist zunächst die Hauptfigur Frau Emmi, gespielt von Christoph Dompke, eine seit vielen Jahren eingeführte Comedy-Persona einer greisen Kammersängerin, die von einer vermeintlich glorreichen Vergangenheit zehrt, obwohl Ruhm und Talent längst vergangen sind. Frau Emmi lässt sich durch ihr mangelndes Stimmvermögen nicht davon abhalten, hingebungsvoll schaurig-schöne Lieder zum Vortrag zu bringen. Die Fallhöhe von gefühlter

Berufung zu vorhandenem Talent vergrößert sich bei den Laiendarsteller\_innen aus Barmbek, einem der weniger schicken Stadtviertel Hamburgs, um ein Weiteres. Und last but not least ist da die Inszenierung selbst: Wenn „King“ Herodes im Elvis-Presley-Kostüm seine Stieftochter anschmachtet, deren Namen er gut hamburgisch „Sa-lóhme“ ausspricht, oder wenn Frau Emmis Ehemann in hanebüchenen Verkleidungen eine Nebenrolle nach der anderen „vernichtet“, braucht man als Zuschauer\_in starke Geschmacksnerven. Die gesamte Aufführung folgt dem Prinzip „gewollt, aber nicht gekonnt“, was gekonnt umgesetzt wird. Das bedeutet: die Schauspieler\_innen *spielen* als Frau Emmi und Barmbeker Laiendarsteller\_innen naiven Camp, Thomas Hermanns Inszenierung dagegen ist vorsätzlicher Camp. Und auf beiden Ebenen geht es um große Gefühle: Frau Emmis hoffnungslose Liebe zum jungen und hübschen Jochanaan-Darsteller, daneben die Ehekrise der Herodias-Darstellerin und ihre Versuche, den Herodes-Darsteller zu umgarnen, womit sie dem Schicksal der „wahren“ Herodias aus Oscar Wildes „Salomé“ recht nahe kommt.

Weshalb empfindet das Publikum etwas, das man vor fünfzig Jahren noch „Verunglimpfung“ genannt hätte, als besonders unterhaltsam? Mit dieser Frage begibt man sich aufs Terrain der Spekulation. Ich vermute, die Tapferkeit der Figuren im Angesicht des sicheren Scheiterns wird als rührend erlebt, genau so, wie die ganze Familie gebannt zuschaut, wenn das Baby immer und immer wieder versucht, aufrecht zu gehen, nur um nach zwei Schritten wieder auf dem Popo zu landen: Es wird heldenhaft gekämpft, und auch darüber hinaus bleibt von Wildes „Salomé“ noch genug übrig, um echte Spannung zu erzeugen, ohne dem Publikum die anspruchsvollen Dialoge zuzumuten. Der Massengeschmack eignet sich ein kulturelles Erbstück an, indem er es zerstört und auf eigene Weise neu erschafft. Eine Beschreibung, die auch auf den Versuch der Aneignung des Bühnenpathos einer Sarah Bernard durch Greta Garbo oder der staatsmännischen Größe eines Abraham Lincoln durch Charles de Gaulle zutrifft. Es ist tatsächlich schwer, ohne Kulturpessimismus über Camp zu reden.

Je weiter man sich mit der Herstellung campiger Ausdrucksformen befasst, desto schwerer fällt es, Susan Sontags Behauptung nachzuvollziehen, es brauche die Verfeinerung schwuler Dandys, um Camp etwas abzugewinnen. Die beschriebene „Salomé vom Spielbudenplatz“ wurde vor schenkelklopfenden Gruppenreisenden und Rentner\_innen aufgeführt. Andererseits wird deutlich, wie stark Camp in einer Kunstgattung verwurzelt ist, die den zweiten Weltkrieg leider nur als ihre eigene Parodie überlebt hat: Ich meine die Operette. Hier wie dort wird Glück und Unglück im Hauruck-Verfahren, aber in üppiger

Ausgestaltung auf die Bühne gebracht. Der Journalist und Laiendarsteller Günther Nenning schreibt darüber:

„Wer wirklich glaubt, dass die Leute [...] an das Operettenglück glauben, versteht nichts von Kitsch. Und wer glaubt, dass die Leute an die Operettentragik nicht glauben – versteht nichts von Kunst. Auf dem einfachsten Zusammensein von Glück und Tragik beruht die Überlegenheit des Kitsches über die Kunst und der Operette über die sonstigen Kunstformen. Nur wer den Kitsch liebt, versteht das Leben. Wie die Operette sich das Leben vorstellt, so ist es.“ (1997:15)

Auch die Operette ist fest in den Händen der „improvisierten Klasse“ der Homosexuellen, wie der amerikanische Journalist Mark Steyn behauptet, der Leonard Bernstein mit dem Satz zitiert: „Um ein erfolgreicher Musikkomponist zu sein, muss man entweder jüdisch sein oder schwul. Und ich bin beides.“ (1997:198) Der deutsche Operettenforscher Kevin Clarke stellt einen Wesenszusammenhang zwischen Homosexualität und Operettenkitsch her:

„Nun ist Kitsch etwas, das Homosexuelle offensichtlich besonders anspricht und womit sie auch besonders gut (weil ironisch) umgehen können. Kitsch ist zugleich etwas, mit dem homosexuelle Künstler die moderne Kunst seit den 1960er Jahren revolutioniert haben. Es sei nur an die Bilder von Andy Warhol, Pierre et Gilles oder Gilbert & George erinnert, in denen Kitsch mit Parodie eine ideale, massenwirksame Verbindung eingeht. (2007:15)

Last but not least muss der Pianist und Musik-Entertainer Liberace genannt werden, der von den 50er bis 80er Jahren ein heterosexuelles Millionenpublikum begeisterte, obwohl er auf der Bühne wie im Leben ganz unverblümt „herumtuckte“, was die biedereren Amerikaner\_innen jedoch nicht mit Homosexualität in Verbindung brachten. 2013 verarbeitete Steven Soderbergh die Biografie seines Chauffeurs und Liebhabers zu einem abendfüllenden Spielfilm.

Eingerahmt von Operette, Broadway und Pop Art verliert der Camp die Alleinstellung, die Susan Sontag ihm Mitte der 60er Jahre zu geben versuchte. Inzwischen hat die von Sontag beschriebene Profanisierung und Veralberung aller gesellschaftlichen Institutionen und künstlerischen Traditionen längst den Kulturbetrieb und die Massenmedien erobert. Was sind de Gaulles Phrasen verglichen mit den Albernheiten eines Putin oder Erdoğan! Camp als „sensitivity“, die Freude am Schrägen ist Allgemeingut geworden.

### III

Wir haben damit das Herumtucken (to camp) als rabiate, wenn auch nur vorübergehende Okkupation von Glück und Dolce Vita beschrieben. Ein schönes Beispiel

dafür gibt Edmund White in seinem Roman „Hotel de Dream“, in dem er eine New Yorker Schwulenkneipe um 1900 beschreibt. An einem Tisch sitzt eine Gruppe sehr ausgelassener Tunten mit den hochadeligen Namen Gräfin von Oberschlesien oder Markgräfinwitwe von Groß-Ludendorff:

„Alle gerieten außer Rand und Band, wobei sie nicht eigentlich lachten, sondern Lachen spielten – sie hielten sich buchstäblich die Seiten oder kippten nach vorn wie Handpuppen, die über den Bühnenrand hängen.“ (2015:59)

In der Kneipe sind sie Gräfinnen und amüsieren sich, wie elend ihr Leben sonst auch aussehen mag. Kein Gefühl ist so ernst, dass es nicht veralbert wird:

„Elliott tat, als würde er weinen, und rieb sich mit den Fingerknöcheln die Augen. Er machte gern Späße über ernste Dinge und inszenierte groteske Zerrbilder der Gefühle, die er tatsächlich empfand.“ (2015:180)

Während das Spielen der Heiterkeit dazu dient, diese Stimmung tatsächlich hervorzurufen, ist das übertriebene Zuschaustellen der Verzweiflung ein Versuch, sich von den eigenen Gefühlen zu distanzieren, ihnen den Ernst zu nehmen, den sie tatsächlich haben. Wer gute Gründe hat, die eigene Homosexualität im Alltag hinter einer vorgegaukelten „Normalität“ zu verbergen, kehrt im Schutzraum subkultureller Einrichtungen nicht etwa zu einer wie auch immer gearteten Authentizität zurück, sondern wechselt statt dessen die Rolle: Man spielt nicht mehr den Hetero, sondern den Homo, sei er nun fröhlich oder verzweifelt. Der japanische Schriftsteller Yukio Mishima legt in einem seiner Romane einem alten heterosexuellen Mann im Gespräch mit einem jungen Schwulen diese Worte in den Mund:

„Es scheint, als wäre es das Schicksal von Leuten wie dir, nicht über die Fähigkeit zu verfügen, wirklich zu existieren. Stattdessen können sich solche Menschen – innerhalb der Grenzen der Kunst – zu erschreckend heldenhaften Gegnern der Wirklichkeit entwickeln. Die Männer von deinem Ufer scheinen sich vom Augenblick ihrer Geburt an der Aufgabe der Darstellung zu widmen, zumindest kommt es mir so vor. Das, was man Darstellung nennt, legt der Wirklichkeit Zaumzeug an und bringt sie zum Stehen; sie würgt der Realität die Luft ab.“ (1991 [1950]:152)

Denn, so seine Begründung, die Darstellung fixiere die Realität zu einem Bild – einem Bild, an dem sich andere Akteur\_innen in der Wirklichkeit orientieren. Man denkt sofort an die vielen schwulen Liebhaberdarsteller des Hollywood-Kinos, die den heterosexuellen Zuschauer\_innen gezeigt haben, was „echte Liebe“ ist – hier sind die Anführungszeichen des Camp angebracht.

In einer heterosexuellen Welt ist nichts, was Schwule tun, „wirklich“; gerade dann, wenn sie authentisch sein wollen, erlebt der Mainstream ihr Verhalten als Abweichung. Der



italienische Autor Pier Vittorio Tondelli bringt das in seinem Roman „Getrennte Räume“ auf den Punkt. Was nützt es, wenn zwei Männer heiraten dürfen, sie werden nie vom ganzen Dorf zum Traualtar begleitet werden wie ein heterosexuelles Paar, die Gemeinschaft wird nie auf gleiche Weise an ihrem Schicksal anteilnehmen:

„Nach dem Abendessen schwatzt er ein wenig mit seiner Mutter, in der Küche. [...] Die Neuigkeiten, die sie ihm berichtet, sind beruhigend. Auch wenn sie über Freundinnen redet, die wegen Krebs im Sterben liegen, und schnieft und sich kopfschüttelnd mit dem Schürzenzipfel die Augen wischt, sieht er diese Nachrichten nicht als <tragisch> an. Alles, so scheint es, ist ein Teil des Lebens hier im Ort. Geburt, Tod, Trennung werden einfach zu den Stationen eines gemeinsamen Werdens, in dem stets noch Raum für die Hoffnung bleibt, denn die Gemeinschaft überlebt und entwickelt sich weiter. Ein jeder hinterlässt Kinder, hinterlässt Freunde, hinterlässt zärtliche Gefühle, und auf diesen Gefühlen und diesen tiefen Banden gedeiht das Leben des Städtchens weiter [...] Wenn er in Gedanken dann aber auf seine eigene Tragödie zurückkommt, fühlt er wieder Entsetzen und Verzweiflung. Denn er weiß, dass dies Drama niemanden betrifft außer ihn allein. Dass sich in den kommenden Jahren niemand seines verlorenen Liebsten erinnern wird, dass ihm niemand auf die Schulter klopfen wird, um ihm Mut zuzusprechen. Er wird seine Trauer nicht auf der Hauptstraße des Städtchens zur Schau tragen, wird nicht in den Augen der anderen das Leid sich spiegeln sehen, das seine eigenen erfüllt.“ (116f)

Ob das Leben von Homosexuellen eines Tages für ihre Verwandten und Nachbar\_innen „wirklich“ sein wird, ist keine Frage der bürgerlichen Rechte, sondern des kulturellen Austauschs, der derzeit kaum stattfindet. Wer keinen Zugang zur Wirklichkeit hat, ist versucht, die Wirklichkeit der anderen zu „zitieren“ – man *spielt* „Liebe“ und „Trauer“, vielleicht auch „Mann“ und „Frau“, stets im Bewusstsein, dass das, was man tut, ein Spiel ist. Daraus erklärt sich die typische Mischung aus Verrücktheit und Melancholie, die für schwules „Campen“ so charakteristisch ist.

Und Schwule/Lesben/Transsexuelle haben auch ihre eigenen Sprachen erfunden: in England war Polari eine solche Geheimsprache schwuler Männer, die sich über das gezielte Sprechen der Oberschicht mokierte (Baker 2002); in Istanbul haben transsexuelle Prostituierte mit Lubunca eine Geheimsprache entwickelt, damit die Freier sie nicht verstehen, wenn sie über sie reden (Rhode 2016).

#### IV

Die Wirkungsfelder des Camp in Showgeschäft und Politik sind in ständigem Wachstum begriffen, und dementsprechend unterliegt auch die Art des Zitierens der Wirklichkeit dem Wandel. Auch Erdogans Sultan-Allüren oder Putins für die Fernsehkameras inszenierte Kabinettsitzungen wären (auf der Bühne der Weltpolitik) zu de Gaulles Zeiten völlig undenkbar gewesen, ebenso wie bestimmte Formate der

Fernsehunterhaltung. Gerade im Kernbereich schwulen Campens hat in den letzten zehn, fünfzehn Jahren der Wandel von der (Trümmer-)Tunte zur glamourösen Drag Queen nach amerikanischem Vorbild stattgefunden, von „Trauerweibern für eine entstellte Bourgeoisie“ (Eine Tunte aus dem Volke 1972:106), wie die französischen Tuntinnen („folles“) der 70er Jahre sich verstanden, zu vulgären Dolly-Buster-Imitator\_innen. Dieser Amerikanisierung europäischen Tuntentums entspricht inhaltlich der Wandel von der bissigen Persiflage zur plakativen Parole. Bei manchen Drag Queens stellt sich durchaus die Frage, ob hier nicht eine Professionalität der Selbstdarstellung erreicht wurde, die Talent und Berufung zur Übereinstimmung bringt und damit nicht mehr dem Camp zuzurechnen ist.

### **Literatur**

- Baker, Paul (2002): *Polari – The Lost Language of Gay Men*, London
- Clarke, Kevin (2007): *Glitter and be Gay*, Hamburg
- Isherwood, Christopher (1954): *The World in the Evening*, London
- Marlowe, Christopher (1981): *Edward II.*, Stuttgart [1593]
- Mishima, Yukio (1991): *Forbidden Colours*, New York [Tokio 1950]
- Nenning, Günther (1997): *Die Kunst der Kanaille*, in: Erik Adam und Willi Rainer (Hg.), *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten*. Klagenfurt u.a.
- Ford, Charles Henri / Tyler, Parker (2017): *Verruchte Jugend*, Hamburg
- Rhode, Stephanie (2016): *Die Geheimsprache der Istanbuler*, DLF Kultur 9.1.2016, [http://www.deutschlandfunkkultur.de/kulturelle-tradition-lubunca-die-geheimsprache-der.2147.de.html?dram:article\\_id=342014](http://www.deutschlandfunkkultur.de/kulturelle-tradition-lubunca-die-geheimsprache-der.2147.de.html?dram:article_id=342014)
- Soderbergh, Steven (2013): *Zuviel des Guten ist wundervoll*. Spielfilm USA
- Sontag, Susan (1982 [1964]): *Anmerkungen zu „Camp“*, in: Dies., *Kunst und Antikunst*, Frankfurt/M., S. 322-341
- Steyn, Mark (1997): *Broadway Babies Say Goodnight: Musicals Then and Now*, New York
- Tondelli, Pier Vittorio (1993): *Getrennte Räume*, Reinbek
- Tunte aus dem Volke, Eine (1972): *Die Logen des Wahns (1)*, In: Dieckmann, Bernhard/Pescatore, François (Hg.), *Elemente einer homosexuellen Kritik*, Berlin
- White, Edmund (2015): *Hotel de Dream*, Hamburg