

Masterarbeit

„Camp-Ästhetizismus“ als epistemologische Strategie der Architekturtheorie

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
eines Diplom-Ingenieurs

unter der Leitung von
Arch. Dipl.-Ing. Dr.techn. Helge Mooshammer

E 264
Institut für Kunst und Gestaltung

eingereicht an der
Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von
Christian Rabl
0215121

Säulengasse 22/15
1090 Wien

Wien, März 2011

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	3
0 Einleitung	7
0.1	7
0.2	15
TEIL A.....	33
1 Camp als ästhetische Kategorie	33
1.1 Susan Sontags Camp-Ästhetizismus	42
1.1.1 Die <i>Notes on 'Camp'</i>	42
1.1.2 „Against Interpretation“: Susan Sontags erotischer Sensualismus	46
1.1.3 High Camp vs. Low Camp	48
1.2 Die Geschichte des Camp-Geschmacks	51
1.2.1 Mark Booths Dandy Wit: Camp als narzisstische Selbst-Präsentation	54
1.2.2 <i>The Lie that tells the Truth</i> : Die Lingua Franca der Marginalität	63
1.3 Camp in der Pop-Theorie	71
1.3.1 Camp im Egalitarismus der <i>Pop Society</i> -Utopie	74
1.3.2 <i>Camp Oblige</i> ... die Distinktionsgewinne der „camp cognoscenti“	77
1.3.3 Batman, <i>The Caped Crusader of Camp</i>	80
1.3.4 Camp als postmoderner Eklektizismus der <i>Pop-Style Wars</i>	84
1.3.5 Camp vs. Glamour	89
2 Camp als politische Strategie	94
2.1 Camp in der New Wave-Affirmation	96
2.1.1 Die Subversion des „Second Order“-Pop	98
2.1.2 New Pop und die Folgen	100
2.1.3 Camp-Strategien in der New Wave	102
2.2 Camp als feministische Strategie bei Judith Butler	109
2.2.1 Die Theorieposition in <i>Das Unbehagen der Geschlechter</i>	112
2.2.2 Camp als Modell eines subversiven <i>Gender Trouble</i>	115
TEIL B.....	120
3 „Vorsätzlicher Camp“ als architektonisches Gestaltungsstrategem	131
3.1 Proto-postmodernistische Camp-Architekturen	131
3.1.1 Morris Lapidus' „Pensionisten-Barock“	133
3.1.2 Bruce Goff, der „Michelangelo des Kitsches“	137
3.2 Die Architektursemiotik postmoderner „Doppelkodierung“ vs. Camp	143
3.2.1 „Learning from Camp“ bei Robert Venturi/Denise Scott Brown	150
3.2.2 Der ironische Eklektizismus des Charles Moore	156
3.3 Camp-Motive in den Retro-Stilen der 90s und 00s	159
3.3.1 „Camp's necrophilic tendencies“: Affirmation des Niedergangs	163
3.3.2 Die ästhetizistischen Utopie-Rekonstruktionen des Retrofuturismus	167
4 Die architektonische Sensorik für „reinen Camp“	172
4.1 Dubai, Camp-Metropole des globalisierten Neoliberalismus	180
4.1.1 Stadtentwicklung als Syndrom von Autoritarismus und Deregulierung	183
4.1.2 „Reiner Camp“ in Dubais neoliberaler Imagegestaltung	190
5 Abtakt	196
Literaturverzeichnis	203
Abbildungsverzeichnis	206

Vorbemerkung

Mein Interesse an Theorien des Camp-Ästhetizismus resultiert aus meiner subjektiven Verwicklung mit dieser spezifischen „Erlebnisweise“ (sensitivity), meinem Nahverhältnis zu kulturellen Artefakten, Architekturen und habituellen Inszenierungen, die sich in der Terminologie von Camp beschreiben lassen. Die in meiner Person angelegte Neigung zu „Camp-Intellectualismus“, meine subjektiven ästhetischen Präferenzen und die darin subkutan reproduzierten Distinktionsbedürfnisse einer begrifflichen Rekonstruktion zu unterziehen und sowie seine Politizität zu projektieren – beides auf den Feldern architektonischer Produktion und Rezeption – bilden das eigentliche Anliegen meiner Arbeit.

Camp soll dabei allerdings weniger als jener ästhetizistische, tendenziell wertindifferente (pop-)kulturelle Rezeptionsmodus gelesen werden, als den ihn Susan Sontag mit ihrem 1964 publizierten, wegweisenden Essay *Notes on 'Camp'* in die Kunst-, Pop- und Architekturtheorie einspeiste. Also als lediglich kulturkonsumistisches oder distinktives Potential. Sondern in seiner Bedeutungserweiterung als epistemologische Strategie politischer Subvertierung, wie sie verschiedene Akteure im künstlerischen Feld, in Pop-Bohemia, der Queer Theory oder in der feministischen Theoriebildung forcierten.

Hinsichtlich meiner eigenen Verstrickung mit dem Gegenstand dient der erstere, sich um ästhetische und habituelle Selbstverfeinerung organisierende Camp-Diskurs meinem subjektivistischen Erkenntnisinteresse, Camp-Geschmackserfahrungen präziser zu klassifizieren und introspezierbar zu machen. Der zweite Diskursmodus, der eine Politikformulierung von Camp ableitet, soll einen rezeptionslogischen architektonischen Praxisbegriff entwickeln, der über die Funktion einer Selbstlegitimation eines apolitischen kulturellen „Aristokratismus“ oder „Decadentismus“, in deren Entwicklungsgeschichte Susan Sontag, Mark Booth oder Philip Core die Camp-Kapriziosität einordnen, hinausgeht.

Die verschiedenen poptheoretischen, *queeren* oder feministischen Repolitisierungsbestrebungen dieses in der Charakterisierung von Susan Sontag durch Werturteilsfreiheit gekennzeichneten Typus eines synkretistischen Intellektuellen haben also nicht bloß in einem selbstidentifikatorischen Interesse apolitische Formen persönlicher Raffinierung von der Anschuldigung gesellschaftlicher und politischer Folgelosigkeit freizusprechen.

Vielmehr soll eine Sensibilisierung gegenüber den spezifischen Interessenfilter und affektiven Potentialen von Camp-Geschmack über die bloße Beschreibung intellektueller Individuation im

ästhetischen Feld hinausgehen und die performative und symbolische Politizität verdeutlichen, die mit der individualbiographischen Affirmation von Camp-Artefakten wie geheimer Lieblingsbands oder nichtkanonisierter Architekturen (beziehungsweise ihrer distinktiven Inszenierung) einhergeht. Die verschiedenen politischen Einlassungen über Camp bilden dabei allerdings eher einen „Umkehrdiskurs“ zu Sontags Ästhetisierung des sozialen Feldes. Tatsächlich findet sich Sontags Camp-Verständnis, mit Politik und politischer Repräsentation als ästhetische Variablen zu operieren, eher in künstlerischen und literarischen Verweigerungsgesten wieder. Etwa in Strategien einer ästhetizistischen Rezeption totalitärer oder gewaltförmiger Politik (in ihrer medialen Vermittlung); sei es als asoziale oder dandyistische Pose oder als allerdings wieder ins Politische reinarbeitende Kritik von Bildpolitiken.

Nicht nur bezüglich meiner eigenen subjektiven Eingebundenheit in Camp als (pop-)kulturelle beziehungsweise architektonische Rezeptionstechnik soll sich der definitorische Kontext dieser Arbeit weniger an Susan Sontags Modus einer intellektuellen Selbststilisierung orientieren, dem zu Recht Attributierungen wie politisch unreif, ästhetisierend, übersensitiv anhaften. Sondern es sollen jene Konzeptionen mobilisiert werden, die in Camp transformatorische Qualitäten sehen, gesellschaftliche „Naturalisierungen“ und ästhetische Offizialisierungen gegen das Licht zu halten und „deterritorialisierend“ oder „deontologisierend“ anzugreifen.

Die Limitationen, an die das Camp-Rezeptionsmodell in der Architektur stößt, insofern die Leistungsfähigkeit ästhetizistisch-formaler Beschreibungen in architektonischen Angelegenheiten offensichtlich begrenzter ist als in der tendenziell „sozial freischwebenden“ Kunst, sind augenscheinlich. Die für die Produktion und die Bewertung von Architektur erstrangigen Imperative sozialer Nützlichkeit, technischer Effizienz und ökologischer Verträglichkeit lassen sich über Kategorie Camp nicht hinreichend verhandeln. Zweckdienlichkeit und Konstruktionsweise, räumliche und funktionale Komplexität sind dem Camp von unerheblichem Wert.

Eine Entpräzisierung der vielschichtigen architektonischen Entwurfs- und Beurteilungsindikatoren, eine inadäquate Komplexitätsreduktion durch eine ästhetizistische Vereinseitigung wird mit dieser Arbeit auch keineswegs angestrebt, auch wenn Architektur hier mit einem Ausschließlichkeitsanspruch als Camp diskutiert werden.

In der konkreten phänomenologischen Beschreibung von Architekturen soll auch keinesfalls der Eindruck entstehen, die Prädikatisierung einer Architektur als Camp würde diese zwangsläufig nobilitieren oder rehabilitieren. Diese Arbeit strebt keine gegenkanonische Apodiktik an, sondern lediglich ein alternatives, aber nicht-bilanzielles Beschreibungsmodell.

Denn als reiner Ästhetizismus, als spezielle Taktung des Geschmacksurteils ist Camp anderen

ästhetischen Empfindungen selbstverständlich in keiner Form überlegen. Wie auch Camp-Eindrücke nicht zwangsläufig auf eine animierende oder betörende Weise die Nerven befeuern. Susan Sontags zwiespältige Befindlichkeit, „Camp zieht mich stark an und stößt mich fast ebenso stark ab“¹, beschreibt ja auch nur eine Möglichkeit in der Bandbreite der ästhetischen Emotionen. *Le Style Camp* verstanden als ästhetische Sensorik kultiviert lediglich eine sehr spezielle Beschreibungskonvention architektonischer Sachverhalte – sie muss dabei auch keineswegs jene sein, die die Spezifika einer ästhetischen Empfindung am besten artikuliert. Manche Architekturen und architektonische Stile lassen sich mit diesem Attribut inspirierend neubeschreiben, wenngleich sie sind auch niemals nur und ausschließlich *campy* sind.

Mein eigenes Empfinden gegenüber Camp ist so mehrteilig und unbeständig wie seine Gegenstände und theoretischen Positionen – auch gegenüber den architektonischen Beispielen dieser Arbeit.² Teilweise korrespondieren sie mit meinem ästhetischen Geschmack, teilweise nicht. Ebenso wie die Beispiele untereinander teilweise korrespondieren und teilweise nicht.

Wenn Camp – gegen die Einschätzung dieser Arbeit – in einem irgendwie determinierenden Sinne eine „gay sensibility“ sein sollte oder auch nur mit einer wie auch immer lebensweltlich konfigurierten Homosexualität korreliert, bliebe ein mir daraus ableitbares Bezeichnungsrecht verwehrt. Ebenso, wenn man wie Mark Booth den Camp in der narzisstischer Selbstverfeinerung des theatralischen „Dandy Wit“ personifizieren würde.

Restringierende Beurteilungen dieser Art, verfehlen jedoch eine Wesentlichkeit von Camp: die semantischen Nichtabgeschlossenheit und Flexibilität seiner Diskurse. Camp ist vieles, am wenigsten jedoch eine eindeutig definierbare Stileinheit, ein klar artikulierbares künstlerisches Gestaltungsprinzip, ein Sortiment fester Kriterien.

1 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 322

2 Ein bezeichnendes Indiz für mein zwiespältiges Verhältnis zu Camp ist die Tatsache, dass ich erst im „Abtakt“ der Arbeit nachhole, einige prominente österreichische Beispiele von Camp-Architektur zu besprechen. Obwohl es mit dem architektonischen Werk Friedensreich Hundertwassers oder Hans Holleins postmodern-ironischen Camp-Assemblagen (dem *Österreichischen Verkehrsbüro* in Wien und dem *Rathaus Perchtoldsdorf*) ebenso kanonisierte Beispiele von postmodernen „vorsätzlichen Camp“ gäbe, wie mit dem *Magna Racino* in Ebreichsdorf (von Kampits & Gamerith), der *Excalibur City* bei Kleinhaußsdorf (aus der Fantasie des Unternehmers Ronnie Seunig) oder dem *Pratervorplatz* in Wien (von Explore 5D, Martin Valtliner) anziehend-abstoßende Varianten von unbeabsichtigtem „reinen Camp“. Susan Sontags Erklärung, wieso der Camp-Ästhet seinen Blick oftmals der Vergangenheit zuwendet, lässt sich wohl nicht nur zeitlich sondern auch räumlich verstehen: „wir sind eher in der Lage, eine Phantasie als Phantasie zu genießen, wenn es nicht die eigene ist.“ (S. 333) Es ist scheinbar leichter, schwer verdauliche architektonische Überspanntheiten als Camp zu affirmieren, wenn sie nicht das eigene Stadtbild verunstalten. Diese Bemerkung soll allerdings nicht die theoretische Perspektive dieser Arbeit entwerten, sondern sie im Gegenteil unterstreichen. Denn Camp wird im Folgenden nicht als architektonische Gestaltungsmaxime konzipiert, die noch einige *Pratervorplätze* und *Outlet-Center* mehr kostümieren soll, sondern als diskursiver Begriff, der sich mit deren herausfordernden Ästhetiken auseinandersetzt, einem entzündlichen Bereich normativer Architekturtheorie.

Camp ist eine „Erlebnisweise“, eine epistemologische Strategie animierender ästhetischer Neubeschreibungen, ein diskursiver Begriff. Mit Richard Rorty ist die Camp-Ästhetizistin eine Nominalistin und eine „Ironikerin“, ihr Anliegen nicht die künstlerische *Selbsterkenntnis*, das Freilegen von und das Konvergieren zu essentialistisch postulierten „Wesensheiten“, sondern die *Selbsterschaffung* über idiosynkratische Metaphoriken, das Offenlegen von Kontingenzen:

„Leute dieser Art nenne ich 'Ironikerinnen', weil ihre Erkenntnis, daß alles je nach Neubeschreibung gut oder böse aussehen kann, und ihr Verzicht, Entscheidungskriterien zwischen abschließenden Vokabularen zu formulieren, sie in die Position bringt, [...] nie ganz in der Lage [zu sein], sich selbst ernst zu nehmen, weil [sie] immer dessen gewahr [sind], daß die Begriffe, in denen sie sich selbst beschreiben, Veränderungen unterliegen; immer im Bewußtsein der Kontingenz und Hinfälligkeit ihrer abschließenden Vokabulare, also auch ihres eigenen Selbst.“³

Dieses der Camp-Episteme eigene Pluralitäts- und Kontingenzbewusstsein relativiert die „kognitive Dissonanz“ in mir, dass es den meisten meiner persönlichen architektonischen Helden alles andere als gefallen dürfte, mit welch fragwürdigen und ihnen unverträglichen, teilweise politisch gefährlichen Camp-Figuren sie einen Platz in meinen Kopf teilen müssen. Die Einsicht der Camp-Episteme, dass es keine neutrale, isolierte Perspektive gibt, die konkurrierende und konfligierende ästhetische und moralische Urteile in *ein* Begriffssystem sortiert, bedeutet dabei aber keineswegs, einen politisch gleichgültigen Ästhetizismus ohne Einbehaltung eines emanzipatorischen Gehaltes zu verteidigen. Im Gegenteil radikalisiert die „Camp-Sensibilität“ die politische Erfordernis, essentialistische Sprachspiele zu „deontologisieren“, um damit die Bereitswilligkeit zu alternativen welterschließenden Neubeschreibungen, wie Camp selbst eine solche ist, zu erhöhen.

3 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 128

0 Einleitung

0.1

Camp ist eigentlich ein Begriff in der Mehrzahl. Denn Camp lässt sich ohne reduktionistische Absicht weder als konsistente theoretische Perspektive oder maßgebliche Sprechposition, noch als abgeschlossener Kanon eines Geschmacks oder Stils, geschweige denn als ästhetische oder (symbol-)politische Praxis einer homogenen sozialen Gruppe definieren. Im Gegenteil, die Vielseitigkeit und Heterogenität der Artikulationen und Reartikulationen von Camp konstituierte – oftmals gegen die eigenen Absichten reduktionistischer und essentialistischer Präventivtaten – eine semantische Komplexität und Facettiertheit, eigentlich: „Überformuliertheit“, die in jede noch so spezifische oder kontextbezogene Wortverwendung eingeschrieben ist.

Diese „Überformuliertheit“ beeinträchtigt allerdings keinesfalls die theoretischen Funktionsfähigkeit von Camp, sondern formierte vielmehr über seine pluralistische Theoriendynamik ein produktives epistemisches Setting semantischer Nicht-Endgültigkeit. Wenn Andy Medhurst schreibt, Camp sei, „to sit in the corner of a circular room“, dann geht es der Metapher keineswegs um eine Leidensbeschreibung theoretischer Unpässlichkeit oder intellektueller Selbstdementierung, sondern um die Pointierung einer „prekären“, wie produktiven epistemischen Position. Es geht um die Freiheitsgrade eines Subjekts, das seine kritische Handlungsfähigkeit aus der Einsicht eigener Verstrickung und Abhängigkeit gewinnt.

Fabio Cleto, Herausgeber der vielschichtigen Anthologie *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*, betont in seinen Editierungen die Beweglichkeit und Nichtabgeschlossenheit des Camp-Terminus als seine eigentliche Leistungsfähigkeit. Sein semantisches Potential in den diskursiven Feldern ästhetischer Kanonisierung und Gegenkanonisierung, in Theorien feministischer und/oder homosexueller Subjektivierung und Identität, an den Demarkationslinien von legitimer Kultur und normativierender Sexualität, konstituiert sich über seine epistemische Position einer „Wahrnehmungsweise“ oder performativen Praxis, die nicht nur ästhetische, soziale und sexuelle „Determiniertheiten“ und „Naturalisierungen“ dekonstruiert, sondern tendenziell auch eine eigene semantische Perspektivenverengung zu essentialistischen oder deterministischen Definitionen.

So bezeichnet Camp mit Susan Sontag soziologisch die nervösen Sonderheiten eines „aristokratisch“-ästhetizistischen Empfindungsvermögen in der Massen- und Popkultur, einen Stil, der „Übertreibung“ und „Künstlichkeit“ „minderwertige Kunst oder Kitsch“ und „schlechtem

Geschmack“ favorisiert und mit dandyistischer Hochgestochenheit kokettiert. Ebenso aber auch ästhetische und identitäre, „performative“ Praktiken der Denaturalisierung heterosexuellen Begehrens durch Marginalisierte, die die Konstruiertheit von Geschlechterpositionen über ihre *queere* „Theatralisierung“ markieren. Gemeinsam sind den verschiedenen *Uses of Camp*, wie Andrew Ross' einflussreicher Essay heißt, eine (implizite) epistemische Feindseligkeit gegen normierende Konventionen und Essentialismen. Denn „Camp sieht alles in Anführungsstrichen“ (Susan Sontag); vor allem die Normalisierungsleistungen sozialer Hierarchien.

Selbstverständlich bewegt sich Camp dabei keinesfalls außerhalb der Macht. Im Gegenteil. Aber seine Sensibilität und gesteigerte Anteilnahme für die „übersteigerte Theatralisierung“ sozialer Normalitätskonstruktionen und ihrer Exklusionsmechanismen stellen auch dann noch ein dekonstruktivistisches Werkzeug sozialer Machtverhältnisse dar, wenn sie sich in ihren ästhetischen und identitären Eigen- oder Fremdzuschreibungen diesen einordnen. Dies betrifft vor allem die begriffliche Popularisierung von Camp als solche, die selbst einem einzigen (problematischen) Initialereignis bedingt: Susan Sontags 1964 publiziertem Essay *Notes on 'Camp'*.

Sontags pompöse Einschreibung der Camp-Vokabel in die akademische Legitimität wurde von TheoretikerInnen der Homosexuellenbewegung berechtigterweise als feindlicher Akt einer Einverleibung und Dekontextualisierung eines klandestinen homosexuellen Slangwortes und seiner eingeschlossenen marginalisierten Lebens- und Begehrensformen reklamiert. Sontags *Notes on 'Camp'* desexualisierten und ästhetisierten Camp, und redefinierten ihn als Methode für (heterosexueller) Intellektuelle, die hereinbrechende Pop-Kultur zu *bewältigen*: „Camp ist die Antwort auf das Problem: Wie kann man im Zeitalter der Massenkultur Dandy sein?“⁴

In der Tat kondensierte Camp in der Person Sontags als tendenziell desexualisiertes und apolitisches Manöver narzisstischer Selbstgefälligkeit, einer Exzentrik der Funktionslosigkeit; und die *queere* Praxis subversiver Normalitäts-Dekonstruktion degenerierte zur Passivität einer ästhetizistischen „Wahrnehmungsweise“.⁵

Zugleich mobilisierten die *Notes on 'Camp'* jedoch letztlich jene Sphäre produktiver semantischer Amplifikationen, die Camp – und seine *queere* Dekonstruktionsarbeit – auch deshalb neue ästhetische und politische Terrains erobern ließ, weil Sontags Definitionen innerhalb der akademischen „Seriösität“ und „Normalität“ das Feld dazu bereiteten.

4 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 337

5 Fabio Cleto vermerkt: „The objectification of camp into a style, in fact, has been pointed out as a major strategy of domestication that bourgeois epistemology might have posited, a strategy effacing the gay subjectivity and thus making camp available to bourgeois consumption in the 1960s.“ in: Fabio Cleto, „Introduction: Queering the Camp“, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh:1999, S. 4



1: Pianist und Las Vegas-Entertainer Liberace, 1963

Das legendäre weil prototypische Gossip-Magazin *Confidential* outete den Klaviervirtuosen früh als „Lavender Lad“. Liberace prozessierte. Wie auch gegen den *Daily Mirror*, der ihn doppeldeutig als „fruit-flavoured“ titulierte. Seine nicht öffentlich gemachte Homosexualität bildete jedoch gleichsam den Subtext seiner Maßlosigkeit feiernden Kitsch-Inszenierung von Luxuriösität um ihrer selbst willen. Liberaces so übersteigerte, in Kitsch kippende Vorstellung von Luxus und Exotik korrelierte in der Wirkung von „Unnatürlichkeit“ über den Subtext Camp mit der „Unnatürlichkeit“ seiner sexuellen Orientierung. Das Camp-Mekka Las Vegas bildete dabei die adäquate Kulisse für Liberaces Verständnis von Chopin-Konzerten. Er fuhr mit einem verspiegelten Rolls-Royce auf die Bühne, trug himmel-schreiende Kostüme aus Straußenfedern und Chinchilla-Pelz und dazu massive goldene Ringe. „I'm a one-man Disneyland“, bezeichnete er seine Camp-Persona lakonisch.



2: Exzentriker Quentin Crisp, 1941

„Exhibitionism is like a drug. Hooked in adolescence I was now taking doses so massive they would have killed a novice.“ – In der Pose des effeminierten, geschminkten Dandys, mit exzentrischen Gesten und aphoristischer Redeweise, stilisierte der erste öffentlich geoutete Homosexuelle Englands sein Leben zum Archetyp der Camp-Ikonographie. Als 1975 seine Autobiographie *The Naked Civil Servant* mit John Hurt verfilmt wurde, wandelte sich der gescheiterte Künstler und gesellschaftlich Repressierte, der sich als Aktmodell und mit Gelegenheitsjobs über Wasser gehalten hatte, im Alter zur Camp-Celebrity. Crisps späte Prominenz bezeichnete die gesellschaftliche Durchdringung des Camp-Konzepts, neutralisierte aber gleichsam die Subversivität seiner Selbsterfindung. „'Subversiveness' needs to be assessed not in terms of a quality which is supposedly proper to a phenomenon, but as a relationship between a phenomenon and its context – that is dynamically. To be Quentin Crisp in the 1930s is a very different matter from being Quentin Crisp in 1978. What was once an affront has now become part of life's rich pageant.“⁶

6 Andrew Britton, „For Interpretation: Notes against Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 138

Diese wiederum, und dass ist das theoretische Positivum, das Fabio Cleto hervorhebt, „haven't produced the domestication of the 'camp issue' into a stable object of discourse, but rather its opposite – the refining of a prism whose degree of diversity and heterogeneity, of disagreement and discursive contest, equals the intellectual and political *refraction* value of the camp gem as site of ('perverted', deviated) critical reflection“⁷.

Die amplifikatorische Semantik von Camp und die Heterogenität ihrer definitorischen Neueinschreibungen formierte sich einerseits in den *Feindbearbeitungen* der Pop-, Gender- und Queer-Theorie, die gegen den ins Feuilleton und in die Massenkultur gehobenen Dandy- und Pop-Camp, einen subversiven oder gemeinschaftsstiftenden *gay camp* für ihre eigenen Politiken reaktivierten (sei es in Form einer *Identity Politics* oder als Kritik an einer solchen), andererseits aber auch in der Leistung Susan Sontags, ihrer *partiellen* Konversion des *gay camp*. Denn Sontags Verdienst liegt keineswegs nur in dem „Verrat“, dem sie sich im Eingang ihrer *Notes on 'Camp'* selbst bezichtigt. Ihr „Verrat“ war nämlich weit mehr als die bloße Vorbereitung für eine bürgerliche, akademische, in der Hauptsache aber heterosexuelle Annexion einer bisher klandestinen homosexuellen ästhetischen Figur, sondern *im Effekt* zugleich eine territoriale Neupositionierung von Camp als diffusionsoffene Grenze der Mehrheitskultur zu ihren marginalisierten „Pervertierungen“, die ihre *queeren* Konnotationen als *revenants* zirkulieren lassen können.

Des weiteren öffneten die *Notes on 'Camp'* den Referenzrahmen ihrer Projektionen, indem sich Susan Sontag Camp als Methodenbewusstsein zur Decodierung der Pop-Gegenkulturen und ihrer Rezeptionstechniken *démodé* gewordener, obsoletter Moden zurechtlegte. Pop als sich in den 1960er etablierender Konstitutionsmodus einer neuen konsumistischen Massenkultur allianzierte nämlich mit dem popularisierten Camp-Begriff auf zweifache Weise.

Einerseits in der Logik kulturindustrieller Kommodifizierung, eine entpolitisierte, antiseptische Version einer subkulturellen Ästhetik oder Lebensform für den Massenmarkt oder die „legitime Kultur“ aufzubereiten, die eigentlichen, für die gesellschaftlichen Zurichtungen und Determiniertheiten gefährlichen Semantiken und ihre Protagonisten aber weiterhin mit den exkludierenden Epitheta zu belegen.

Andererseits aber auch als Achse jener euphorischer Pop-Theoretiker und Künstler, die Camp als Waffe ihres Anti-Elitismus betrachteten. Als: „Now high style comes from low places“, wie Tom Wolfe formulierte.

„Pop Culture“ vs. „High Culture“ bildet aber nur eines der durch Camp in seinen Delegitimierungsstrategien für sich aktivierten Gegensatzpaare. Weitere sind „Authentizität“ vs. „Affektiertheit/Künstlichkeit“, „Original“ vs. „Kopie/Imitation“ oder „Selbstfindung“ vs.

7 S. 6

„Selbsterschaffung“; und als wahrscheinlich prominentestes: „Heterosexualität“ vs. „Homosexualität“.

Die dekonstruktivistische Intentionen eines politischen Camp-Verständnisses als Delegitimierung und Deterritorialisierung „naturalisierter“ sozialer Zuschreibungen sind auch nicht dadurch schon als solche widerlegt, dass die TheoretikerInnen des Camp selbst neue Binaritäten und Unterteilungen konstatieren. So differenzierte Christopher Isherwood zwischen „Low Camp“ und „High Camp“, Sontag unterschied naiven „reinen Camp“ und „vorsätzlichen Camp“ und Mark Booth teilte in *camp* und *camp fads and fancies*.

Diese Oppositionen mögen im Einzelnen und in ihrer spezifischen Situiertheit heikel oder kontraproduktiv sein (etwa Jack Bascusios zweifelhafte Camp-Definition einer essentialistischen „gay sensibility“). Doch sowenig sich die verschiedenen theoretischen Positionen zu Camp in ihrer Heterogenität in ein einheitliches, gleichartiges Denken eingliedern oder auf *eine* Intention festschreiben lassen, sowenig diskreditieren fragwürdige neue Gegensatzpaare einzelner Arbeiten, einen theoretischen Begriff, der gerade aus seiner semantischen Facettiertheit oder „Überformuliertheit“, daraus, selbst different, differierend zu sein, seine Produktivität bezieht.

Dies betrifft vor allem Susan Sontags Dualismus aus „reinen Camp“ und „vorsätzlichen Camp“. Als Dualismus von Dekodierung und Kodierung. Der naive oder „reine Camp“, dem Sontags persönliche Begeisterung gilt, ist *nicht-intentional*, entsteht gegen die Absichten ihres Autoren als überspannte „Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt“ und wird erst *passiv* über eine entsprechende Rezeptionsleistung zu Camp etikettiert. Camp demystifiziert dabei über „an external perception, that travesties the object of perception and debunks its seriousness“⁸.

Dem steht der parodistische „vorsätzlichen Camp“ entgegen; dieser ist *intentional*, entsteht *aktiv* in einer camp-codierten ästhetischen oder habituellen Performance, die eine forcierte Theatralisierung personaler Instabilität oder Inkongruenz inszeniert. Der „vorsätzliche Camp“ modelliert eine Parodie der Selbst-Repräsentation, die in den „polarities of seriousness and play, cynicism and affection, (self)mockery and (self)celebration“⁹ ihre eigene Artifizialität durchaus narzisstisch reflektiert. Ironie, Exaltiertheit und Frivolität, *aber* auf der Folie von persönlicher Seriosität: „the too-muchness of many cinematic stars, can't exclude its very opposite, the seriousness of self-representation“¹⁰.

Beide Camp-Spielarten als strenge Klassifizierungen oder einander ausschließende Gegensätze zu denken, wäre aber tatsächlich limitierend. Sie dagegen als ineinandergreifende Grenzwerte eines

8 Fabio Cleto, „Introduction: Queering the Camp“, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh:1999, S. 25

9 ebenda

10 S. 28

Beschreibungskontinuums zu begreifen, eröffnet Nuancierungen, die den Ikonen und Reliquien der „camp culturati“, wie sie etwa Philip Cores ambitioniertes Lexikon *Camp: The Lie that tells the Truth* kanonisiert hat, besser gerecht wird.

Die häretischen Qualitäten von Camp manifestieren sich nämlich am eindrucklichsten in Personen oder künstlerischen Artefakten, die die Artifizialität und Ideologizität, die sowohl dem „reinen Camp“ wie dem „vorsätzlichen Camp“ eigen sind, noch einmal in eine Verhältnis der Ambiguität „pervertieren“. Und den Modus von Codierung und Dekodierung, Eigen- und Fremdzuschreibung zum Tanzen bringen.

Philip Cores Camp-Ikonen zeigen dies anschaulich. Sie schwanken zwischen Souveränität und Unsouveränität in ihren grotesken, parodistischen Performances ihrer Sexualität, ihrer Androgynität und ihren Selbst-Parodien gesellschaftlicher Stereotypisierungen wie aristokratischer Borniertheit. Denn Camp ist keine bloße ironische Fehlerprotokollierung, sondern ein „prekärer“ Modus radikaler Bedeutungs-Destabilisierung – der sich auch gegen die eigenen Gewissheiten richtet.

Die einleitende Auseinandersetzung mit Camp als ästhetische und (identitäts)politische Kategorie geht so vor, dass sie möglichst der Einschätzung gerecht werden möchte, dass das Potential von Camp im Theoriebewusstsein über seine semantischen Amplifikationen liegt, in der Absorptionsfähigkeit heterogener Konzepte (– wobei Absorptionsfähigkeit nichts als Nivellierungsmodus von Heterogenität verstanden werden soll).

Dazu eignet sich die konkrete Beschäftigung mit exponierten Texten der Camp-Theorie weit eher, als eine Gliederung in gattungs- und stilsignifikante Beispiele oder eine Unterteilung spezifischer Kennzeichen der Wahrnehmungsweise (Jack Babuscio nimmt eine solche wenig Erfolg versprechende Einordnung in die Kategorien Ironie, Ästhetizismus, Theatralik und Humor vor). Die theoretische Entwicklung eines Camp-Begriffs, der inkludierend wie flexibel sein soll, legt es darüber hinaus nahe, eine streng chronologische Reihung der theoretischen Positionen zugunsten einer thematischen, problemzentrierten Ausdifferenzierung teilweise zu verlassen.

Die Abschnittsunterteilung in einen ästhetischen und politischen Diskursbereich soll dabei – ebenso wenig wie der Dualismus von „reinem Camp“ und „vorsätzlichem Camp“ – weder abschließende Definitionen noch eine eindeutige Opposition zweier *Uses of Camp* suggerieren. Tatsächlich ist die Heterogenität der wesentlichsten und folgenreichsten Camp-Theorien zwar zum Teil beträchtlich. Einander heterogene bis inkommensurable Bezeichnungspraxen orientieren sich an bisweilen weit auseinanderliegenden Inszenierungs- und Erscheinungsbildern einerseits und theoretischen Referenzgrößen andererseits. Aber dennoch bilden „Ästhetik“ und „Politik“ nicht nur die kleinsten gemeinsamen Nenner.

Denn Camp ist zum einen eine ästhetische Wahrnehmungsweise, die in ihrer Deplausibilisierung des „Natürlichen“ zwangsläufig politische Effekte zeitigt, zum anderen eine Politikform einer Deplausibilisierung des „Natürlichen“, die ästhetisch operiert. Weder hat der Dandy-Ästhetizismus mit Politik schlechterdings nichts zu tun, noch kommt eine politisch-„dekonstruktivistische“ *gender trouble*-Performance daran vorbei, sich ästhetisch zu verhalten.

Und das ist die Intention hinter der Vorgehensweise, die folgenden theoretischen Positionen anhand der Grobverortung „Ästhetik“ und „Politik“ zu untergliedern. Dass man so eine weniger einschneidende Gegensätzlichkeit bildet als etwa bei einer Einteilung in *straight camp* und *gay camp*. Denn ästhetische und politische Komponenten stellen keine entschiedenen Polaritäten dar, sondern lediglich dominante oder weniger dominante Charakteristika. Und viele radikale Ergebnisse von Camp resultieren erst und gerade aus der Verschneidung von ästhetischen und politischen Eigenlogiken.

Diese Etappierung projiziert jedoch nicht bloß eine in der der Polarisierung bedenkliche *straight camp-gay camp*-Dichotomie mit den Gleichsetzungen *straight camp* ist gleich Ästhetik ist gleich Pop ist gleich Konsumismus vs. *gay camp* ist gleich Politik ist gleich „Geschlechter-Verwirrung“ ist gleich Subversion.¹¹

Für die Architekturtheorie ist eine Trennung in *straight camp-gay camp* ohnehin von verhältnismäßig untergeordneter Bedeutung. Judith Butlers *subversive Körperakte* einer performativen Geschlechter-Verwirrung, die eine Entmystifizierung heteronormativer Verhaltensmatrizes aufwiegeln, spielen im architektonischen Feld eine weit geringere Rolle als etwa die Camp-Fetische des Kitsch, des Exotismus, des Revivalismus *démodé* gewordener Zeitstimmungen und Moden oder der *nostalgie de la boue*. Auch wenn Philip Core zu Recht betont: „Today, we accept equal praise for a beautiful woman and a beautiful statue, which all the sexual innuendos taken for granted. It is camp to do the same for the male body.“¹²

11 Im Abschnitt „Camp als ästhetische Kategorie“ wird etwa deshalb Philip Cores die Geschichte homosexueller Kultur rekapitulierende Enzyklopädie *Camp: The Lie that tells the Truth*, die Camp als existentielle Bewältigung von *closetedness* versteht, besprochen, weil es Core um die ästhetische und habituelle Ausgestaltung der „Lüge, die die Wahrheit sagt“ geht. Dem gegenüber wird Camp-Zitat-Ästhetik in der New Wave deshalb im Abschnitt „Camp als politische Strategie“ rezipiert, weil ostentative Camp-„Nichtauthentizität“ in Diedrich Diederichsens *Sexbeat* als Subversionspolitik verhandelt wurde.

12 Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 201



3: George W. Bourne, *Wedding Cake House*, Kennebunk, Maine, 1852-1856

„Reiner Camp“: Die Assoziation mit einem Hochzeitskuchen, der Kitsch, ist nicht beabsichtigt, sondern Ergebnis verrannter Ambition. Erbauer George W. Bourne, ein Schiffskonstrukteur, ließ sich für sein Haus von den neogotischen Strebewerken des Mailander Doms inspirieren. Das *Wedding Cake House* gilt als Meisterwerk der nordamerikanischen Carpenter Gothic, die das Gothic Revival in Zimmermannstechniken übertrug.



4: Wilhelm Ludwig von Eschwege, *Palácio Nacional da Pena*, Sintra, Portugal, 1842-1854

„Vorsätzlicher Camp“: Auf den Ruinen eines durch das Erdbeben von Lissabon zerstörten Hieronymitenklosters ließ der portugiesische Titularkönig Ferdinand II. ein eklektizistisches Fantasieschloss in einem historisierenden Stil mix aus Neo-Renaissance, portugiesischer Manuelinik, gotischen Bögen, byzantinischen Erkern, Zinnen und Minaretten und maurischen Azulejo-Kacheln als königliche Sommerresidenz errichten, dessen verschwenderischer Romantizismus als Camp-Exzentrik offensiver ästhetizistischer Selbstbezüglichkeit gelesen werden kann. Die Campness liegt in der Fantastik der kapriziösen Stilaneignungen.



5: Roland Hill für Disney Imagineering, *Sleeping Beauty Castle*, Disneyland, Anaheim, Kalifornien, 1954-1955

Nicht *Versailles* oder *Neuschwanstein*, die üppigen Camp-Delikatessen des Barocks und der Romantik, bilden die eigentliche architektonische Entsprechung des Camp-Geschmacks, sondern Disneys *Sleeping Beauty Castle* und *Cinderella Castle*. Denn Susan Sontags „Dandy im Zeitalter der Massenkultur“ belustigt sich „an den derbsten und gemeinsten Vergnügungen, an den Künsten der Massen“¹³; Disneys überreichlich artifizielle und kitschige Märchenschlösser bilden egalitaristische Pendants zu den exzentrischen Bautätigkeiten einsamer Camp-Aristokraten und radikalisieren eine endgültige Dekontextualisierung des Topos „Schloss“ in Funktion, Form, Materialität.

13 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 337

0.2

Camp als ästhetische Kategorie der Architektur ist gleichzeitig allgegenwärtig wie marginal, je nachdem, wie eng oder weit man seine Wortbedeutung fasst. Das Maß an „Artifizialität“ alleine stellt keine einleuchtende Markierung einer architekturtheoretischen Aufbereitung dar, ebenso wenig „Ästhetizität“, oder die Bezeichnung als „minderwertige Kunst oder Kitsch“, wenn diese nicht in überschwänglicher Theatralik und Leidenschaftlichkeit oder mit besonders deplatzierten Selbstbewusstsein inszeniert sind.

Als Fremdzuschreibung von „reinem Camp“ scheinen es diese Kennzeichnungen einer Klassifikation dennoch leicht zu machen, wenn man Susan Sontags Definition von naiven „reinem Camp“ als „Kunst, die sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann“¹⁴ folgt und man Camp einfach mit Architekturen synonymisiert, die sich in übersteigerter Opulenz und Theatralik an ihrem Anspruch auf Kunsthaftigkeit, Pathos und Würde verheben. Ohne auf ästhetische Erscheinungsformen und architektonische Tropen als solche einzugehen, lässt sich gesamte Architekturgeschichte nach Beispielen von unfreiwilligen *Camp avant la lettre* gegenlesen, wenn man lediglich dem Attribut einer „Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt“ anschließt. Oder noch weiträumiger: einer Ernsthaftigkeit, die von einem gegenwärtigen Rezipienten nicht mehr rekonstruiert werden kann, ohne komisch zu erscheinen.

Teilt man Susan Sontags Vorliebe für *nicht-intentionalen* „reinen Camp“, ließe sich auch unter der Einschränkung, dass tatsächlich viel überspannte Maßstabslosigkeit und Exzentrizität in der Architektur „schlecht bis zur Lächerlichkeit, nicht aber bis zur Erfreulichkeit“ sei, und darum nicht Camp, eine Camp-Stilgeschichte quer durch die architektonischen Epochenbezeichnungen schreiben. Konkretisiert man das künstlerische Scheitern des „reinen Camp“ um die Kategorie theatralisierender „Artifizialität“, die diese betont, würde eine solche Architekturgeschichte sich neben dem von Sontag als „der typischste und am weitesten entwickelte Camp-Stil“ gepriesene Jugendstil wohl auf die Epochen des Barock, insbesondere des Rokoko, des Manierismus oder des Historismus fokussieren.

„Artifizialität“ bedeutet Camp Eklektizismus, Üppigkeit und Übersteigerung der Form, überbordende Verzierungen und Ornamentik, zugleich jedoch eine Üppigkeit und Übersteigerung der architektonischen Symbolik. Diese wird allerdings „deontologisierend“ gegen ihre Bedeutungen gewendet. Denn Camp-Ästhetizismus ist eine dezidierte Anti-Hermeneutik. Dieser fällt es zwar es um so leichter, wenn die Geschichte die moralischen oder politischen Komplikationen eines

14 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 331

Kunstwerkes oder einer Architektur verwaschen hat und zwangsläufig die Manieriertheit, Pathetik oder Komik dessen freigelegt wird, was als symbolische Zeichen einst „Inhalt“ transportierte. Ironischerweise scheint sich die Anti-Hermeneutik des Camp aber gerade an architektonischen Stilen zu erheben, die eigentlich voller Symboliken und metaphorischer „Inhalte“ sind. Die Camp-Haltung ist eine *reductio ad trivium*, wie Philip Core notiert: „It's beige! My colour!“ zeigt sich eine frivole New Yorker Gesellschaftsdame bei ersten Anblick des Parthenons begeistert¹⁵. – Diese *reductio ad trivium* vollzieht sie jedoch häufig an Kunstwerken, deren charakteristische Stilkennzeichen semantisch stark codiert sind.

Der Camp-Connaisseur vergnügt sich an der ästhetischen Prächtigkeit des „Camp-Eden“ Versailles, an der schwelgerischen Romantik der Bautätigkeiten König Ludwig des II. oder an der längst „selbstreflexiven“ Vulgarität von Las Vegas, ihrem „vorsätzlichen Camp“, weil sein ästhetizistischer Blick von der konkreten Immoralität ihrer Entstehung sowie ihrer Repräsentationsmotive abstrahiert, und er sich damit umso ausgelassener an der Unbescheidenheit dieser Repräsentationen als solcher vergnügen kann. Die Repräsentation selbst bleibt gewissermaßen Vorbedingung für die Camp-Fähigkeit, Architekturen in andere Bedeutungen und Affektionen, in subjektive ästhetizistische Fantasien zu überführen. Der etablierte Modus von Repräsentation, die dominierenden Regime der Sichtbarkeit werden indirekt anerkannt, um sie dann zu verletzen. Insofern ist Camp eine relationale Architektur(-rezeption).

Eine Architekturgeschichte des *Camp avant la lettre* wäre aber freilich nicht auf die Zufälligkeiten *nicht-intentionalen* „reinen Camps“ eingeschränkt. *Intentionalen* „vorsätzlicher Camp“ kultivierten jene Architekten, die eine (selbst-)ironische Position gegenüber ihrer gestalterischen Flamboyanz einnahmen, diese selbst theatralisierten. John Nashs *Royal Pavilion* in Brighton on Sea, „das erste überschwenglich-kitschige Gebäude in England“, so Charles Jencks, ist in seiner exotistischen Koketterie ein prominentes Beispiel hierfür: „Schlechter Geschmack ist seither zu einer positiven, kreativen Kraft geworden.“¹⁶

Die Postmoderne, die den *Royal Pavilion* für sich kanonisierte, ist wiederum jene Architekturströmung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Camp, nachdem der Terminus in den 1960ern Eingang in die ästhetische Theorie gefunden hatte, als architektonische Strategie entdeckte. Wenngleich auch der „radikale Eklektizismus“, den Charles Jencks in *Die Sprache der postmodernen Architektur* proklamierte, keineswegs mit Camp in Deckung zu bringen ist. Doch es sind postmoderne Architekturen – in Jencks' Worten: Robert Venturis und Denise Scott

15 Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 70

16 Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980, S. 73

Browns „Verpflichtung zur Häßlichkeit“, Philip Johnson eklektizistische „Bevorzugung von oberflächlichen Witz“ oder die „einkalkulierte[n] Geschmacksverwirrungen“ bei Charles Moore, die Camp-Sensibilität ab den 1970ern in ihre architektonischen Entwurfsmethodiken einspeisen. Mit der Postmoderne teilt Camp seine Neigung zur einer demaskierenden „einkalkulierte[n] Häßlichkeit und Unbeholfenheit“, zur Pop- und Massenkultur und zur „Main Street“, die Venturi „almost alright“ findet. Des weiteren konvergieren ihre ironischen Manöver ästhetischer Transposition, ihr Eklektizismus und ihre stilistische wie semantische „Uneinheitlichkeit“. Von der Traditionslastigkeit eines historisierenden Baustils, Paolo Portoghesis Diktum der *Gegenwart der Vergangenheit*, ist Camp jedoch ebenso weit entfernt wie von der Konventionalisierung architektonischer Narrative. Charles Jencks weitreichende Postmoderne-Definitionen metaphorischer „Doppelkodierung“ destabilisiert zwar die Homogenität und „Univalenz der Form“, allerdings mit der Absicht von architektonischer Bilingualität:

„Der Fehler der modernen Architektur war, daß sie sich an eine Elite richtete. Die Postmoderne versucht, den Anspruch des Elitären zu überwinden, nicht durch Aufgabe desselben, sondern durch eine Erweiterung der Sprache der Architektur in verschiedene Richtungen – zum Bodenständigen, zur Überlieferung und zum kommerziellen Jargon der Straße. Daher die Doppelkodierung, die Architektur, welche die Elite und den Mann auf der Straße anspricht.“¹⁷

Gegen die „Univalenz“ der Moderne fordert die Postmoderne Polyvalenz, Camp jedoch Ambivalenz. Charles Jencks' bilingualer „radikaler Eklektizismus“ ist kontextuell und „dialektisch, indem er versucht, eine Diskussion zwischen unterschiedlichen und häufig gegensätzlichen Geschmackskulturen anzuregen.“¹⁸ Die „bewußte Schizophrenie“ der Doppelkodierung dient dazu, zwischen der Diskontinuität der Geschmackskulturen zu vermitteln. Camp hingegen ist an einem sozialen Ausgleich, einer Erweiterung des Kreises der Beteiligten und an Venturis „inclusivism“ nicht interessiert. Ihn treiben Verben mit der Vorsilbe „de-“ und nicht „re-“.

So sehr die Postmoderne ein vielseitiges Habitat des Camp-Geschmacks bildet, so wenig lassen sich seine Qualitäten in der Begrifflichkeit ihres dominantesten Theoretikers fassen. Am ehesten finden noch Jencks Feindseligkeiten gegen die architektonischen Moderne Verwendung – als Beschreibung, wieso Camp und Moderne einander so fremd gegenüberstehen.

17 S. 8

18 S. 132

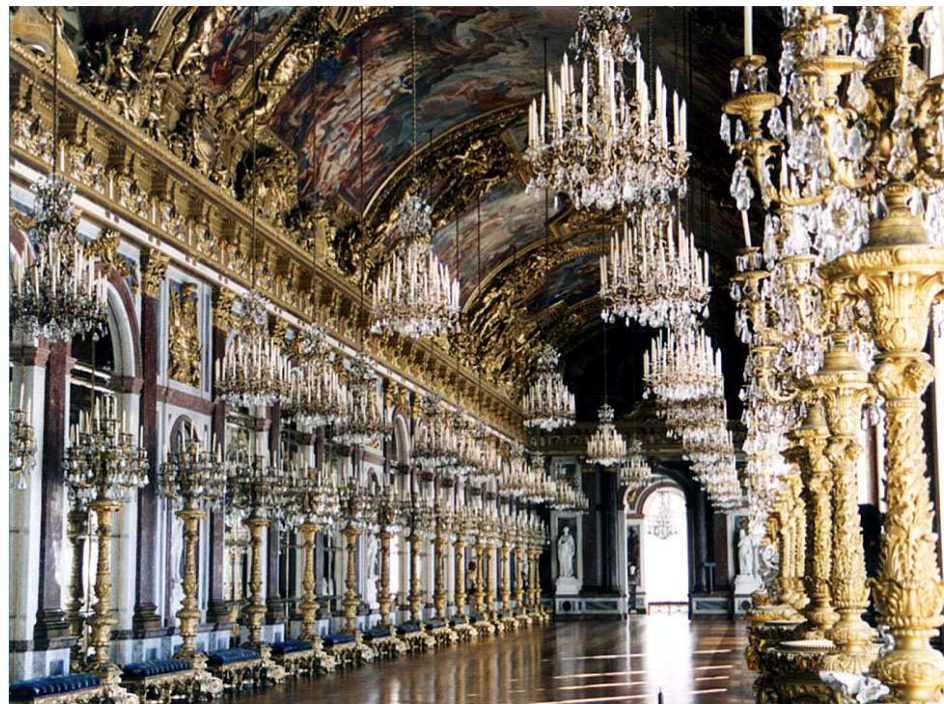


6, 7: Georg von Dollmann, *Schloss Herrenchiemsee*, Insel Herrenchiemsee, 1878-1886

Versailles gilt wegen seines opulenten höfischen Lebens unter Ludwig dem XIV. als Camp-Eden, aber auch wegen der Flamboyanz seiner barocken Architektur. König Ludwig der II. von Bayern, einer der größten Romantiker des Camp, ließ sich von Architekt Georg von Dollmann *Schloss Herrenchiemsee* als „Idealbild“ des angebotenen *Versailles* in einer detaillierten Nachahmung errichten. Ludwig verstand *Herrenchiemsee* als Denkmal für die französischen Bourbonenkönige, die die Projektionsfiguren seiner Fantasiebegabung („O, ich langweile mich gar nicht, ich denke mir hübsche Dinge aus, und das vergnügt mich.“¹⁹) wurden. Ähnlich wie bei dem das Mittelalter glorifizierenden *Schloss Neuschwanstein* diente die Assoziation an das *Versailles* des Sonnenkönigs als romantische Projektion und Kompensation der Idee königlichen „Gottesgnadentums“. In der Ausstattung der Prunkräume übertraf Ludwig II. sein Vorbild sogar, vor allem die Spiegelgalerie überbietet den großen Spiegelsaal *Versailles* – der bayrische Märchenkönig inszenierte darin allerdings nur eine Camp-Scharade höfischen Zeremoniells.

8: John Nash, *Royal Pavilion*, Brighton on Sea, 1813-1818

John Nash errichtete den königlichen Sommersitz im Stil indisch-sarazenischer Mogulpaläste für George den IV., den für seinen ausschweifenden Lebensstil, seine Frauengeschichten, seine Taktlosigkeit, Verschwendungs- und Spielsucht berüchtigten Prinzregenten. Nashs exotistische Indienfantasie, mit Zwiebeltürmen, kleinen Minaretten, Konsolen und in Gußeisen nachgebildeten indischen Steingitter wird durch mit Zinnen versehene gotischen Türme und durch Frederick Craces opulente Inneneinrichtung mit „Chinoiserie“-Dekorelementen konterkariert wie übersteigert. Die stilistische Heterogenität verhehlt die Phantasmagorie ihres Romantizismus nicht, der *Royal Pavilion* ist gleichzeitig neoklassizistisch (in der Komposition räumlicher Symmetrien und Arrangements), neogotisch, chinesisch im Sinne des Chinoiserie-Stils (in den Dekorelementen wie Lampen und Tapeten) und indisch-sarazenischer „mughal style“ des 16./17. Jahrhunderts – in der originalen Möblierung sogar noch um das Alte Ägypten zitierendes Interieur angereichert. Die Campness des *Royal Pavilion* liegt aber nicht in der eklektizistischen Exzentrizität des Architekten allein, sondern auch in der romantischen wie extravaganten Realitätsflucht des Prinzregenten, der seine Nostalgie für den Absolutismus auf die Herrlichkeit indischer Großmogule projizierte und seine Stellung als Staatsoberhaupt einer konstitutionellen Monarchie gleichzeitig dramatisieren konnte.



19 Zit. n.: Dirk Heiße, *Ludwig II.*, Hamburg: 2003, S. 17

Wenn Jencks über die Moderne resümiert, sie erschöpfe sich in einer „Univalenz der Form“, in einem Materialfetischismus, und konstatiert, „[d]ie Syntax der Architektur hat die Moderne bis zur Besessenheit beschäftigt“²⁰, die symbolische Narrativik aber wurde vernachlässigt, zeigt das auf, wieso die Moderne für „camp culturati“ so unattraktiv ist.

Folgt man Jencks, „lernen wir von Anfang an die kulturellen Zeichen, die jeden städtischen Ort für eine soziale Gruppe, eine wirtschaftliche Klasse und reale, historische Menschen auszeichnen, während die modernen Architekten ihre Zeit damit verbringen, alle diesen spezifischen Zeichen zu verlernen bei dem Versuch, für den Universalmenschen oder für den Mythos vom modernen Menschen zu planen.“²¹

Camp scheint auf diese kulturellen Zeichen angewiesen zu sein, auf Archetypik und Klischee – als Folien ihrer Desorientierung und Dekonstruktion. Ein historisierender postmoderner Architekt mag in seinem Zitationsspiel klassischer Architektur lediglich antike Säulenreihen und Architrave neuarrangieren, er bewegt in seinen Plänen aber gleichzeitig kodierte Machtrepräsentationen. Der Camp-Ästhetizist amüsiert sich genau daran.

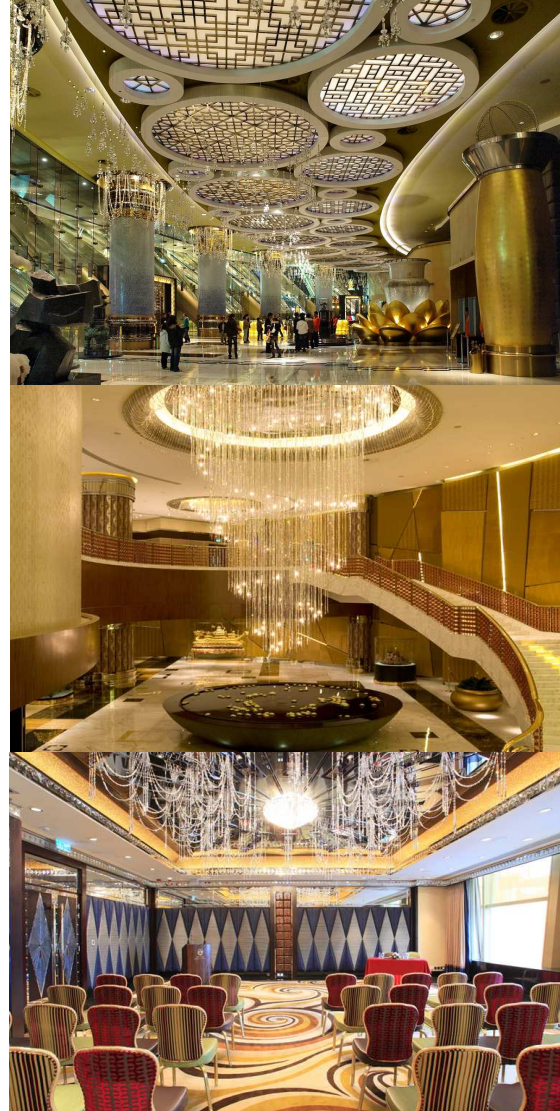
Den theoriegesättigten Camp in architektonischen Strukturen zu reklamieren geschieht in dieser Arbeit ohne eine entwerferische Absicht, offenkundige Stilelemente der Architekturgeschichte für eine spezifische Erscheinungsbildlichkeit zu destillieren und in Beton zu gießen. Es geht nicht um die Formulierung spezieller Motiviken oder Typologien einer Camp-Architektur, um die Artikulation eines architektonischen Gestaltungsimperativs. Sondern um ein epistemisches Modell einer Neuartikulation der Effekte räumlicher Repräsentation.

Dass diese Arbeit aus der Herleitung des Camp-Ästhetizismus in seiner theoretischen Komplexität keine konkreten architektonischen Entwurfsstrategien folgern möchte, versteht sich dann auch aus der allgemeinen Einschätzung, dass eine spezielle Fähigkeit der Camp-Diskurse, neue kulturelle Territorien zu besetzen, aus ihrer semantischen Flexibilität und Nichtabgeschlossenheit hervorgeht, daraus, beengende begriffliche Fixierungen zu vermeiden.

Camp ist eine Sensibilität für Heterogenität, Pluralität und Unvereinbarkeit, eine Bedeutungsdestabilisierung architektonischer Repräsentation – bedingt durch eine subjektive Verwicklung, und unter Betonung von Eingebundensein. Dabei neigt die Camp-Ästhetik zu Barock und zu Luxus, zum Ornament, zum Eklektizismus und zur Ungleichförmigkeit (oft in der Verkleidung von Gleichförmigkeit). Sie ist jedoch keine gestalterische Methodologie oder Handlungsanweisung, sondern ein Sensorium für bedeutungsverschiebende Kontexte.

20 S. 64

21 S. 24

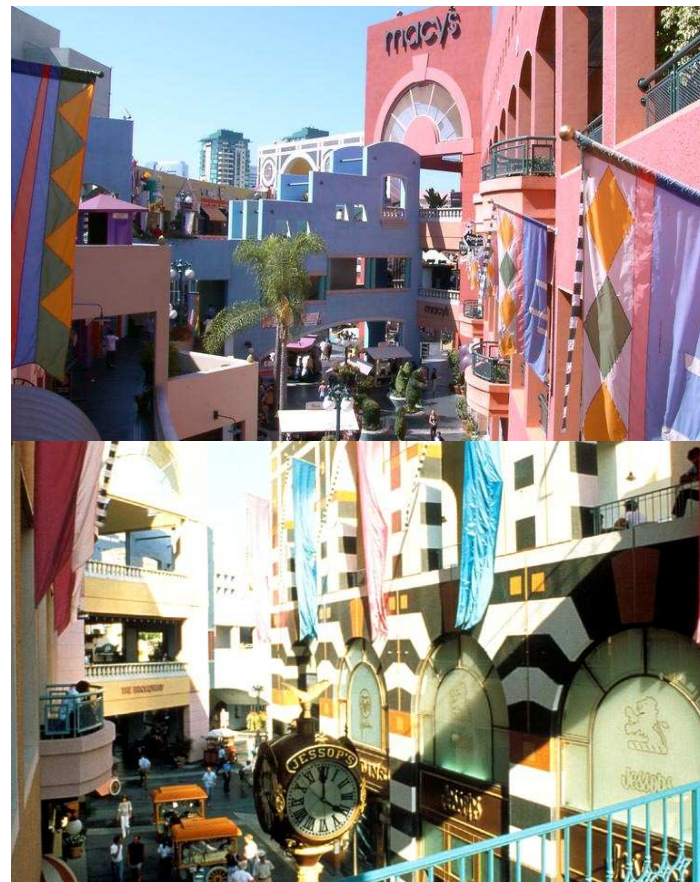


9, 10, 11, 12, 13: Dennis Lau und Ng Chun Man, *Grand Lisboa Hotel*, Macao, 2005-2008

„Reiner Camp“: Das mit 261 Metern höchste Gebäude Macaos, ein Casino- und Hotelkomplex, gefällt sich in der expressiven Einzigartigkeit seiner Kubatur und der Protzigkeit seiner Materialisierung. Die ikonische Formgebung des Towers symbolisiert eine Lotusblüte, Macaos traditionelles Stadtwappen. Das Casino ist in einem vorgelagerten gläsernen Ellipsoid untergebracht, das mit der Exklusivität eines Fabergé-Eis assoziiert werden soll. Das Ergebnis ist „reiner Camp“, eine theatrale Inszenierung von Luxuriösitätszeichen, die in Kitsch kippen. Der Tower ist eine effektheisende vergoldete Maßstabslosigkeit im Stadtbild, das Interieur eine übersteigerte Blattgold-Opulenz, die in ihrem Pomp ersäuft.

14, 15: Jon Jerde, *Horton Plaza Center*, San Diego, 1982-1985

Jon Jerde ist der Morris Lapidus unserer Zeit. Als Erfinder des Konzepts *Urban Entertainment Center* ist er ein Revolutionär neoliberaler Urbanitätskonfiguration, Jerde Partnership International eines der faktisch einflussreichsten und wirtschaftlich erfolgreichsten Büros der Welt. Gleichzeitig ist Jon Jerde ein Feindbild des architekturtheoretischen Diskurses, Personifizierung neoliberaler Konsumfixiertheit und einer sozial kastrativen Infantilisierung städtischer Lebensformen zu spektakulär konsumistischen Bild- oder Soundwelten marktorientierter Investoren. Jerdes übersättigte und ironiefreie Kommerzarchitektur des „Placemakings“ kommodifiziert dabei postmoderne Strategien „vorsätzlichen Camps“ wie es unfreiwillig „reinen Camp“ produziert, wenn die simulatorischen Urbanitätszeichen, wie bei dem paradigmatischen *Horton Plaza Center*, zwischen greller Hyperrealität und aquarellierter Idyllisierung oszillieren. Bei einigen Projekten, wie den eindrucksvollen *Namba Parks* in Osaka, einem artifiziellen sandsteinernen Shopping-„Canyon“, regiert das Spektakel, selten, wie beim *Langham Place* in Kowloon/Hongkong, ein Modernismus, meist jedoch eine Camp-Version pittoresker Szenographie. Jerdes „Erlebnisdesigns“ konturieren dabei eindeutig atmosphärisch codierte Urbanitätskulissen, verschleiern ihre Artifizialität dabei allerdings nicht – und müssen diese auch nicht verschleiern.



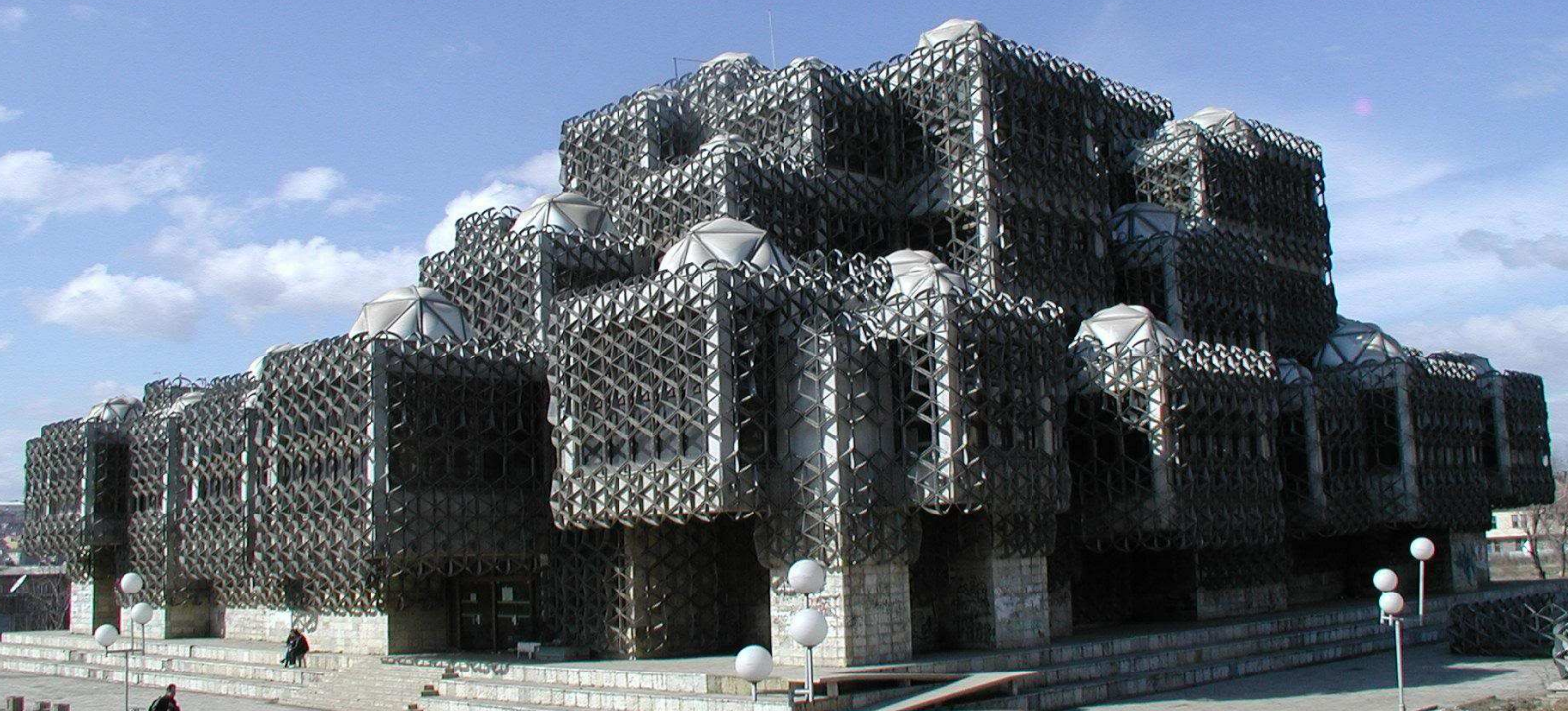
Camp richtet sich dabei nicht gegen stabile, eindeutig vordefinierte Feinde, sondern formt eine vertrackte ästhetische Komplizenschaft, in ständiger Kollision mit den Objekten seines Begehrens, wenn sie in ihren produktiven Ermächtigungen architektonische Repräsentationen in ihrer Macht neu verteilt.

So eröffnet Camp mit seinem Verständnis für die Historizität und Wahrheitswirkungen von Diskurs, seinem impliziten Bewusstsein über Performanz als Unterwerfungs- und Erzeugungsprinzip von Macht, ein Feld erweiterter architektonischer Sensibilität, auch und gerade wenn sie sich in ihrer schon beschriebenen *reductio ad trivium* auf vermeintliche Plattitüden stürzt. Im Kitsch und in der Sentimentalität werden die Performanz als zitathafte Wiederholung einer diskursiven Ordnung, die Arbeitsspuren illusorischer normativer Identitätsbildung und -stabilisierung markiert, auf ihre Instabilität verwiesen. Camp-Imaginationen sind solche travestierende einkalkulierte Fehlleistungen. Sie sind dabei affirmierend, scheinbare Komplizen ihrer Objekte.

„Komplizenschaft verkompliziert die Beziehung, die uns an unsere Umwelten bindet und uns von ihnen entfernt, führt eine Ebene der Ko-Implikation ein und trägt einer [...] Verschiebung von Sichtweisen Rechnung. Als ein Praxismodell beinhaltet sie Wege, wie wir Räumen weniger als flackernden und absorbierenden Bildwelten gegenüberstehen, sondern wie wir sie als temporäre Bühne gestalten und bewohnen, mit ihnen verbunden sind und Möglichkeiten daraus schöpfen, soziale Nähe herzustellen und Realitäten als die unseren zu gestalten. Wir [...] entwickeln eine Haltung der Piraterie, [...] verstricken uns in ein Plündern von verblassten und verworfenen Spuren und Bedeutungen [...] und weitere Rollen, in denen wir beginnen, verbotene, ignorierte oder banalisierte Formen der Bezugnahme und Nähe zu den gesuchten Objekten unserer Auseinandersetzung gleichzeitig einzunehmen.“²²

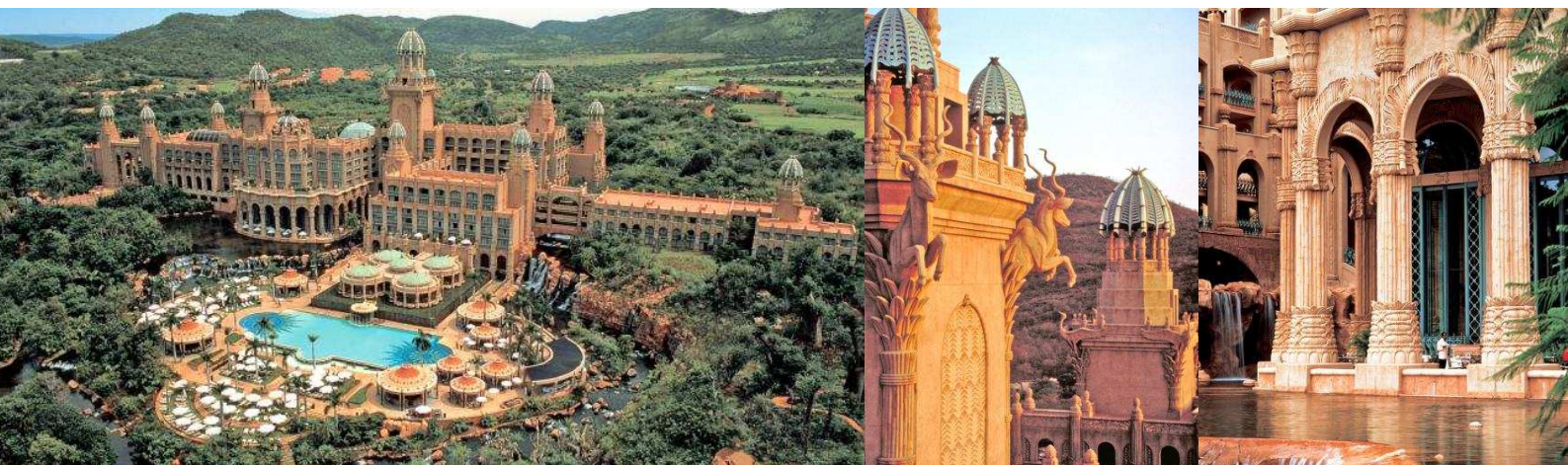
Auf dem Feld der Architektur aus der Camp-Sensibilität für die Vielfalt von architektonischen Intensitäten, den vielgerichteten Gleichzeitigkeiten heterogener, in unterschiedliche Hierarchieverhältnisse eingebettete räumlicher Szenarien ein indisponibles Stilrepertoire des Camp-Geschmacks zu postulieren, wäre zwar in der Hinsicht selbst *Camp*, wie der Camp-Dandy, den Mark Booth beschrieben hat, ausgerechnet aus dem mentalitätsgenerierenden Bewusstsein für soziale und kulturelle Potentialität, daraus, alles „in Anführungsstrichen“ zu sehen, eine grandios deplatzierte, egomanische Apodiktik, ein ironisches, aber nichtsdestoweniger selbstherrliches Sich-Ins-Recht-Setzen ableitet.

22 Helge Mooshammer, *Cruising. Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*, Wien: 2005, S. 151



16: Andrija Mutnjakovic, *Priština Nationalbibliothek*, Priština, 1981

„Reiner Camp“: Die Erhabenheit, die Campness, von Andrija Mutnjakovics Entwurf entwickelt sich aus einer heißlaufenden Übercodierung formaler Ideen, allegorischer Verweise und einander widerstreitender Materialien. Die Gebäudekubatur bildet sich aus einem differenzierten Cluster ungleicher Kuben, auf die insgesamt 99 verschieden dimensionierte, triangulierte Lichtkuppeln aus Milchglas aufsitzen. Die Fassade gestaltet ein den Gebäudekuben vorgehängtes dunkles Aluminiumnetz aus Dreieck- und Hexagon-Elementen, das mit der in groben Naturstein verkleideten Sockel- und Ergeschoßzone kontrastiert. Der kroatische Architekt strapaziert eine bizarre Überladung moderner und regionalistischer Architekturelemente mit der Intention, über Anspielungen auf den ottomanischen und byzantinischen Kuppelbau eine verbindende Symbolik für die einander gegenüberstehenden Ethnien der serbischen und albanischen Kosovaren zu kreieren. Die Kuppelsymbolik negiert sich doch in ihrer technoiden Materialität im geodätischen Buckminster-Fuller-Stil und bricht sich mit dem diffizilen, aber abweisenden Wabenmuster der Aluminiumfassade, die die großflächigen, aber minderwertigen Fensterelemente dahinter nur unzureichend verdeckt. Der grobe Stein des Sockels bildet schließlich eine weitere Störquelle. Als hätte jemand Hermann Hertzbergers *Centraal Beheer Offices* in Apeldoorn wild verkleidet.



17, 18, 19: Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG), *The Palace of the Lost City*, Sun City, Südafrika, 1992

„Vorsätzlicher Camp“: Das Luxushotel *The Palace of the Lost City* im südafrikanischen Freizeit- und Kasinokomplex Sun City, will nichts anderes sein als ein opulent-exotischer Fantasie-Dschungelpalast aus *Indiana Jones*, die exquisiten, aber kitschigen Stilelemente eine hyperreale Las Vegas-Version afrikanischer Folklore. Als ein „Leading Hotel of the World“ legitimiert sich *Lost City* allein über die inszenatorische Einzigartigkeit der artifiziellen Kulisse, über die Qualität der Simulation, nicht aber über die Authentizität einer historischen Rekonstruktion.

Dennoch soll die Beschreibung von Camp als epistemologisches Modell einer Architekturtheorie, die in eine neue Wirklichkeit eintritt, etwas anderes sein als Camp-Pose selbst. Diese ist tatsächlich mehrschichtig. Esther Newtons Feststellung, „Importance tends to shift from what a thing *is* to how it *looks*, from *what* is done, to *how* is it done“²³, hat eine epistemologische Vorbedingung, ein profiliertes Verständnis für die kontingente Performativität sozialer Rollen, und eine performative Nachbedingung, die *Performance* selbst. Seien es mit Judith Butler demaskierende *subversive Körperakte*, die das Subjekt als „selbstident ontologisches Wesen“ in ihrer vergesellschafteten, normierten körperlichen Materialität gegenzeichnen oder die exhibitionistischen Selbst-Präsentationen von Mark Booths Dandy Wit.

Der Schritt von der Architekturtheorie des Camp-Geschmacks zur *Performance* eines architektonischen „vorsätzlichen Camps“ scheint im zweiten Modell die epistemologische Vorbedingung, den Boden, auf dem der Dandy Wit steht, mit seinen exquisiten, sauberpolierten Schuhen²⁴ kaputtzutrampern. Dennoch ist es dieses Trampeln, oder im Fall des Dandy Wit, das Stolzieren, die *Performance*, der eigentliche Camp.

Eine architekturtheoretische Auseinandersetzung mit Camp-Ästhetik auf einen Stil, eine Stilepoche oder eine entwerferische Methode als (politisches) Exklusivmittel festzulegen, wäre aber unerfreulich wie verhängnisvoll. So wenig es *den* Camp-Stil gibt, so wenig gibt es die prädestinierte architektonische Bauaufgabe oder das territoriale, vielleicht sogar nationalstaatlich definierbare Kerngebiet der Camp-Architektur.

Die großen Camp-Metropolen des 21. Jahrhunderts, das *intentional* kitschige Las Vegas und die Freizeitparks der Walt Disney Company auf der einen Seite, die *nicht-intentionalen* Kitsch-Kontaminationen des globalisierten Neoliberalismus wie Dubai, Shanghai, Shenzhen oder die neue kasachische Hauptstadt Astana auf der anderen Seite, zeigen zwar territorial lokalisierbare Konzentrationen von Camp-Architektur auf der Weltkarte, diese repräsentieren aber weniger regionale oder lokale Camp-Vorlieben, als ein globales neoliberale Projekt.

In gewisser Weise korreliert die Verbreitung dessen, was in den Augen des camp-affinen Westmenschen an neoliberaler Repräsentationssymbolik als *nicht-intentionaler* „reiner Camp“ rezipiert wird, einfach mit der Dimension kapitalistischer und das heißt urbaner Entwicklung in den globalen Metropolen der Schwellenländer. Ihre *nicht-intentionale* Campness korreliert mit der Importquote eines westlichen Lebensstils.

23 Esther Newton, „Role Models“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh:1999, S. 104. Im weiteren Verlauf werden sämtliche Literaturangaben, die im Reader *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject* wieder abgedruckt wurden, auf diesen bezogen. Ausnahmen bilden lediglich Zitate aus im genannten Reader publizierten Passagen der Arbeiten von Booth und Core, sowie von Sontag und Butler, da hier auf die deutschsprachige Übersetzung zurückgegriffen wird.

24 „For blacking I never use anything but the froth of champagne“ beteuerte der prototypische Dandy Beau Brummell. In: Mark Booth, *Camp*, London: 1983, S. 79

Wie sich Susan Sontags – von den ästhetischen Praktiken einer marginalisierten homosexuellen Subkultur weit entfernte – Camp-Sensibilität über die westliche Konsumgesellschaft, die Pop-Kultur und die Massenmedien definiert, sich über die Frage herleitet „Wie kann man im Zeitalter der Massenkultur Dandy sein?“²⁵, sind die Metropolen der Schwellenländer als *camp fads and fancies* in dem Maße relevant geworden, wie sie die westliche Konsumkultur und ihre architektonischen Insignien adaptieren und zu Kitsch übersteigern. Wie Neil Leach schreibt: „This vision was fed by Western TV. Dallas, perhaps, had the biggest impact, especially in Romania. All around Romania there are now replica Southforks.“²⁶

Camp-Sensibilität ist in dieser Hinsicht kulturell unsensibler westlicher Snobismus, der sich über die Naivität der neureichen rumänischen Eliten amüsiert, die die kitschige Seifenoper um J.R. und Bobby Ewing als Idealbild amerikanischen Wohlstands missverstehen. Die unfreiwillige Campness von Shanghai, das im Gegensatz zu Beijing verabsäumte, sich seine architektonische Repräsentation von „starchitects“ nobilitieren zu lassen, unterscheidet sich im Endeffekt wenig von der Astanas, wo viele hochdekorierte westliche Architekten offenbar regionalistische Sensibilität mit kitschiger Protzigkeit verwechselten.

Aber genauso wenig differenziert die Camp-Sensibilität ihren Blick bezüglich kultureller Eigenheiten. Camp ist zutiefst eurozentristisch. In dieser Abstraktheit die architektonischen *camp fads and fancies* der neuen *Global Cities* und ihrer Peripherien über die (fehlgeleitete) kulturelle Importdialektik eines westlichen Konsumhedonismus, die voranschreitende globale Vereinheitlichung der Lebensverhältnisse zu beschreiben, als ästhetische Folgen der *nachholenden Revolution* von 1989 und Deng Xiaopings Wirtschaftsreformen, soll allerdings nicht suggerieren, es gäbe ein allgemeines Prinzip, dass hinter allen architektonischen Erscheinungsformen steht, und sich „amerikanischer Kulturimperialismus“ oder ähnlich titulieren ließe.

Es gibt nicht *den* soziologisch klassifizierbaren *Performer* der Camp-Architektur, wie es in den 1960ern die Pop-Theorie prolongierte, etwa Tom Wolfes anti-elitistische Formel „Now high style comes from low places“ mit seinem *gegenhegemonialen* proletarischen Helden, den Las Vegas-Schildermacher. Camp-Architektur und -Design lässt auch nicht auf eine Klassenzugehörigkeit, eine homogene soziale Gruppe oder einen Lebensstil festschreiben. In seiner gegenwärtigen globalen Verbreitung schon gar nicht auf ihre historischen Kulturträger, die urbanen, kulturaaffinen homosexuellen Subkulturen der „style professions“, die Richard Dyer nennt.

25 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 337

26 Neil Leach, *China, Hong Kong*: 2004, S. 43



20, 21, 22, 23, 24: Buzesco, Kreis Teleorman, Walachei, Rumänien

„Reiner Camp“: Samuel und Joseph Newtons fantastische *Carson Mansion* in Eureka, Kalifornien, der exquisit-kitschige, überdetaillierte Eklektizismus aus viktorianischer Architektur und Queen Anne Style ist ein Camp-Meisterwerk für sich. Die eigenwillig-kapriziösen und tiefend kitschigen Stil-Importe der „Roma-Paläste“ in der süd-rumänischen Kleinstadt Buzesco, die ausschließlich von Clans der Roma-Minderheit bewohnt wird, potenzieren diese Form der Camp-Begeisterung für vernakulären Eklektizismus und die Naivität ihrer Repräsentationen noch. Die surrealistische und exzentrische Einzigartigkeit von Buzescos vernakulärer Kitsch-Postmoderne, die originären Synthetisierungen aus Palladianismus, Tudorgotik, Beverly Hills-Kitsch und Ceacescus neoklassizistische Herrschaftsarchitektur, insbesondere des Bukarester *Parlamentspalastes* („Haus des Volkes“), sind inzwischen Gegenstand architekturtheoretischer Auseinandersetzung über die Logik der Stil-Imitationen der einst nomadischen Roma-Minderheit geworden, aber in erster Linie Projektionsfläche für hämischen „kolonialistischen“ Exotismus. Klischeebild eines westlichen Voyeurismus, der sich an den fantastischen Zierformen der kitschig-schäbigen Fantasiepaläste voller Veranden, Pagoden, Pergolen und Scheingauben und der drastischen Farbigkeit der Straßenzüge zynisch delektiert und Voreingenommenheiten gegenüber der „Rückständigkeit“ der Roma-Kultur bestätigt sieht. Der Camp macht sich einer anderen Einseitigkeit schuldig, sein „ästhetizistischer“ Blick auf Buzesco ist weder verächtlich noch sozialarbeitserisch, die vermeintliche Bestätigung westlicher Vorurteile amüsiert den Camp, wie Klischees und Vorurteile den Camp immer amüsieren, doch sie sind „ästhetizistisch“ virtualisiert. Der Camp feiert den „schlechten Geschmack“ und gespenstische Archaik in all den komisch importierten Amerikanismen, die Buzesco kennzeichnen, blendet die Lebenssituationen der Roma und ökonomischen Realitäten hinter dem verhältnismäßigen Reichtum der einzelnen Clans, die nicht nur in westlichen Vorurteilen mit mafiösen Organisationen einhergehen, ebenso aus wie eine Kritik an der kulturellen Logik der Globalisierung, deren Konstrukt Buzesco ist.



25: WAM Architecten, *Inntel Hotel*, Zaandam, 2008-2010

„Vorsätzlicher Camp“: Das zwölfgeschossige Hotel bezeichnet sein Planer Wilfried van Winden als „fusion architecture“, als vermittelnde Aneignung eines regionalen Baustils. Die vernakulären nordholländischen Holz-Wohnhäuser in der traditionellen grünen Farbgebung, die zur Fassadenkulisse (eines konventionellen Stahlbetonbaus) aufeinandergestapelt werden, sind jedoch bei aller originalgetreuer Detaillierung lediglich plakative Requisiten eines ironisch-exzentrischen Entwurfs, der mit seiner eigenen Skurrilität und Originalität kokettiert. Das *Inntel Hotel* will komisch sein, künstlich, hässlich, übersteigert. Es will Camp sein.

Nicht einmal über ein hierarchisches Verhältnis der kulturellen oder sozialen Kapitalverteilung lässt sich Camp soziologisch eindeutig konkretisieren, wenn man von der faktischen Kostenintensivität von Architektur als solcher absieht. Auch nicht bezüglich der – soziologisch noch einigermaßen homogenen – Profession der Architekten und Planer, da sich der *nicht-intentionale* „reine Camp“ quantitativ und qualitativ noch weitreichender in vernakulären Architekturen ausbreitet. Im geschmacklosen „White Trash“-Einfamilienhaus aus den Katalogen der Fertigteilhaus-Hersteller, in Neil Leachs rumänischen Southfork Ranches (paradigmatisch ist die südrumänische, von der Roma-Minderheit errichtete Stadt Buzesco), oder in den kitschigen Originalen hinter den von Marjetica Potrč im gleichen Maße karikierenden wie rekonstruierenden Kunstinstallationen wie *Pristina House* oder *Tirana House* auf dem Westbalkan. Ganz zu schweigen von den „anonymen“ kommerziellen „McMansions“-Architekturen der Urban Sprawls und „Main Streets“.

Camp-Architektur lässt sich des weiteren auch nicht skalierend definieren. Im gleichen Maße, wie sich Camp-Geschmack im Kleinen findet, im Innen-Design, im Leopardenfell-Möbelstück, der Retro-Tapete oder dem barocken Talmi-Kerzenständer, entsteht Campness über Größe. Das Camp-Faible für „Übertreibung“ und „Üppigkeit“, nach einem „zu viel“, delektiert sich dann an der architektonischen Dimensionslosigkeit, Rem Koolhaas' BIGNESS, und am widersinnigen Wettstreit emiratischer, chinesischer und russischer Megalomanen nach vertikaler Überbietung.

Die großen Camp-Metropolen des 21. Jahrhunderts wie Las Vegas, Dubai und Astana haben aber nicht nur den neoliberalen Ton gemeinsam, sondern auch ihre architektonischen Symbolismen.

Ungeachtet dessen, ob es in Venturi/Scott Browns Idiom nun „dekorierte Schuppen“ oder „totgeborene Enten“ sind, ist den „reinen“ wie den „vorsätzlichen“ Camp-Architekturen gemeinsam, dass sie in einer offensichtlichen Weise mit Metaphern und Symbolen arbeiten, sei dies nun beabsichtigt oder auch nicht.

Das scheint das einzige, einigermaßen durchgängige Merkmal der in sich so heterogenen Camp-Architekturen zu sein: sie transportieren Sinngehalte. Sie sind in einem besonderen Maße symbolisch oder metaphorisch mit Vorstellungsbildern beladen. Sie sind mit Robert Venturi und Denise Scott Brown „geschwätzig“, mit applizierten oder integrierten Schmuck als assoziationsgebende Symbolsysteme versehen.

Architektur im Camp-Verständnis ist keine Frage des Räumlichen und des Konstruktiven, sondern eine Frage der Semiotik. Der reine Raum, die reine Form als *Medium*, die abstrakte Expression der Moderne, ihre Missachtung der Zeichen und Symbole, lassen sie für das Camp-Begehren so emotionslos erscheinen: „Die Architektur der jüngeren Moderne endete im leeren Formalismus, obwohl sie doch gar nicht mehr hatte formen wollen, beförderte eine übersteigerte Expressivität, obwohl sie doch jedes Ornament brüsk zurückgewiesen hatte, und indem sie sich dem

Symbolischen versagte, musste sie schließlich den puren Raum vergöttern.“²⁷

Vielleicht neigen die Leitvorstellungen der Moderne, ihre operationalen Techniken, noch am ehesten da zu wenn auch unbeabsichtigter Campness, wo sie besonders megastrukturalistisch sind, ihre Großformen besonders messianisch und pathetisch. Aber selbst da, in der Monumentalität des Brutalismus oder den megastrukturalistischen städtebaulichen Utopien der CIAM fehlen die entscheidenden „theatralischen“ Momente des Camp: die Allürenhaftigkeit, die Leichtfertigkeit, die Pompösität, die (Selbst-)Ironie, der Sarkasmus. Nicht einmal die Selbstherrlichkeit jener modernen Architekten-Revolutionäre, die „ihre dienende Rolle als 'Konfektionäre' der Gesellschaft und das, was sie als 'korrupten herrschenden Geschmack' betrachteten, aufgeben [wollten] und anstelle dessen 'Ärzte', Führer, Propheten oder zumindest Geburtshelfer für eine neue Sozialordnung werden“²⁸ wollten, zeigten in ihren technokratischen, a-romantischen Posen Campness.

Dass es diese Arbeit unterlässt, stilistische Eigenheiten der Camp-Architekturen zu applizierbaren Gestaltungsmaximen zu deklinieren, hat jedoch noch einen anderen, defensiveren Grund: es gibt bereits genug von ihr.

„Vorsätzlicher Camp“ mag heuristisch lehrreicher, politischer sein als der naive, „reine Camp“ gescheiterter, aber hyperkapriziöser Ambition. „Vorsätzlicher Camp“ mag voller Raffinesse und Reflektiertheit sein, wo der „reine Camp“ kitschig und vordergründig ist. Doch die architektonischen Realitäten sind so überreich an „reinem Camp“, an infantilen Kitsch und selbstherrlichen Machtsymbolismen, dass die Frage seine Berechtigung hat, ob es subversiven „vorsätzlichen Camp“ als realisierte Architektur denn überhaupt noch benötigt. Oder ob es nicht weitaus zweckdienlicher wäre, Camp-Sensibilität als subversive Bewältigungstechnik all jener ästhetischen Elendserlebnisse zu begreifen.

Camp ist sofern auch defensiv, wenn sie beißende architektonische Monstrositäten und Eitelkeiten, architektonische Exzentrik und Menschenfeindlichkeit reaffirmiert. Die Camp-Rezeption lässt die Realitätsmächtigkeit dystopischer, verwerflicher und vulgärer Architekturen erträglich werden, weil sie die übersteigerten Abstrusitäten architektonischen Repräsentationen nicht bloß als politische und ästhetische Ärgernisse betrachtet, sondern als reizvoll, belustigend und politisch wie ästhetisch aufschlussreich.

Camp ermöglicht es, in die Fiktion einzusteigen, die die Einschreibungsprozesse architektonische Repräsentation konfigurieren, indem man diese Einschreibungsprozesse deformiert und dekonstruiert. Man steigt in die Fiktion ein, nur begreift man sie als Parodie, als Posse, als

27 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S.174

28 Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980, S. 26

Persiflage. Als exzentrisches ästhetisches Spiel.

Dieser architektonisch defensiveren Variante einer Camp-Politik geht es in erster Linie um eine gesteigerte Sensibilität für die ästhetischen Qualitäten des nicht beabsichtigten „reinen Camps“, wie er existiert. Und nicht darum, leichtfertig den poptheoretischen Topos der affirmativen visuellen Übersteigerung, wie er in seiner Zeitbezogenheit politisch bis in die 1980er auch noch so begreiflich war, als solchen auf gegenwärtige gesellschaftliche Verhältnisse zu projizieren. Und noch mehr Reize, Spektakel, Simulakren, Gossip, Hedonismus und Kitsch zu fordern.

Die Pose, dass Pop (und Camp) befreiend und der Kapitalismus zwar dumm, aber dafür unterhaltsam sei, hatte in den ästhetisch und lebensweltlich repressiven fordistischen Disziplinalgesellschaften seine politische Pointe. In den ästhetisch permissiven, lebensweltliche flexibilisierten postfordistischen Ökonomien des Neoliberalismus allerdings nicht mehr. Eine Pop-Affirmation, wie sie Rainald Goetz in *Subito* von 1983 betrieb, träfe heute auf konträr gelagerte politische Allianzen:

"Ich brauche keinen Frieden, weil ich habe den Krieg in mir. Am wenigsten brauche ich die Natur. Ich wohne doch in der Stadt, die wo eh viel schöner ist. Schaut euch lieber das Fernsehen an. Wir brauchen noch mehr Reize, noch viel mehr Werbung Tempo Autos Modehedonismen Pop und nochmal Pop. Mehr vom Blauen Bock, mehr vom Hardcoreschwachsinn der Titel Thesen Temperamente Und Akzente Sendungen. Das bringt uns allabendlich in beste Trinkerlaune."²⁹

Mehr Pop und Camp zu fordern, im Sinne von mehr Reize, Spektakel, Simulakren, Gossip, Hedonismus und Kitsch ist heute eher programmatischer Bestandteil jener neoliberalen Identitäts- und Lifestylekonzeptionen, die Pop-Befreiung mit marktradikaler Eigenverantwortlichkeit (bei gesellschaftspolitischer Gleichgültigkeit) assoziieren und die Distinktionsherrlichkeit ihrer ästhetizistischen (Camp-)Exzentrik als eine letzte Bastion ihrer entnormativierten Intellektualität kultivieren. Dass heißt keineswegs, dass Camp als ästhetische Kategorie zur Gänze in den saisonalen Image-Neuerfindungen kommerzieller Popstars kommodifiziert worden wäre. Auch nicht, dass man vor lauter „Hyperrealität“, und weil jegliche Differenz nur ein Modus der Indifferenz sei, jegliche Steigerung der Vielfalt nur Vergleichgültigung in der totalitären Simulation bedeute, in den Defätismus Baudrillards verfallen müsste.

29 Rainald Goetz „Subito“, in: ders., *Hirn*, Frankfurt am Main: 1986, S. 21



26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34: Alex und Phyllis Madonna, *Madonna Inn Motel*, San Luis Obispo, Kalifornien, 1966-

„Vorsätzlicher Camp“: Das *Madonna Inn* ist ein Meisterwerk exquisiter Camp-Geschmacklosigkeit. Das Motel, dass es zum kalifornischen Wahrzeichen gebracht hat, tendiert in einem diffusen Stilmix aus Gothic Style und Schweizer Chalet auch äußerlich in Richtung Camp-Candyland, seine Popularität verdankt es jedoch dem thematisch dekorierten Innendesign. 109 von Phyllis Madonna entworfene Themenzimmer variieren das Camp-Faszinosum opulenten Kitsch-Barocks, treiben Stilmotive wie „Edelweiss“, „Yosemite Rock“, „California Poppy“ oder „Safari“ zum Exzess. Umberto Eco gab sich Mühe, Vergleiche für die Camp-Hyperrealität des *Madonna Inn* zu finden: „Sagen wir, Albert Speer oder Piacentini hätten beim Blättern in einem Buch über Gaudi eine zu starke Dosis LSD geschluckt und sich plötzlich vorgenommen, eine Hochzeitsgrotte für Liza Minelli zu bauen. [...] Sagen wir, Arcimboldi ersinnt für Heino eine Sagrada Familia. Oder Carmen Miranda entwirft für McDonald's ein Lokal à la Tiffany. Oder auch: D'Annunzios Vittoriale am Gardasee (oder Ludwigs des »Kini« Neuschwanstein im Allgäu), imaginiert von Louis de Funes.“³⁰

35: Erol Tabanja (mit Babasary Annamuradov), *Neutrality Arch*, Aşgabat, Turkmenistan, 1998, 2010 abgerissen

„Reiner Camp“: Der 2010 von seinem politischen Nachfolger wieder demontierte 75 Meter hohe „Neutralitäts-Turm“ in der turkmenischen Hauptstadt Aşgabat bildete den bizarren Höhepunkt des Personenkults um den 2006 verstorbenen, autokratischen Staatspräsidenten Saparmyrat Nyýazow, dessen Portrait Geldscheine, den Revers von Beamten und das Senderlogo des Staatsfernsehens schmückte. Der selbsttitulierte „Turkmenbaschi“ („Führer der Turkmenen“), ließ eine 12 Meter hohe vergoldete Statue von sich auf der Spitze des grob sowjet-futuristisch entworfenen Aussichtsturms errichten, die sich mit dem Sonnenverlauf dreht.



30 Umberto Eco, *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 60

Vor allem nicht auf dem Feld der Architektur, wo man weniger bis gar nicht von einer Kommodifizierung von Camp sprechen kann, sondern von der Konjunktur architektonischer Repräsentationsformen, die ohne es zu beabsichtigen „reinen Camp“ generieren, wie Neil Leach notiert: „in China they do not know the meaning of kitsch.“³¹

Mehr Camp zu fordern, soll nicht heißen, mehr von dem, was als „reiner Camp“ Städte wie Dubai oder Astana kennzeichnet, sondern eine gesteigerte „Camp-Sensibilität“ für die Reize, Spektakel, Simulakren, für den Gossip, Hedonismus und Kitsch, der in Form „reinen Camps“ zirkuliert. Und ebenso an den Überschneidungen von Camp mit den weitaus allgemeineren Mechanismen einer (beliebigen) Wiederaufbereitung von (Pop-)Kulturgütern, die die konsumkulturelle Realität der Gegenwart kennzeichnen: „Retro“ und „Trash“.

„Retro“ benennt dabei sehr umfänglich eine weitgreifende kulturelle Befindlichkeit oder kulturelle Verwertungstechnik, die sowohl sentimentale, obendrein oftmals mit fragwürdigen, aber gut vermarktbar Generationenbegriffen operierende Revivalkulturen um Mode, Pop oder Design ebenso inkludiert, wie seriös-hermeneutisch betriebene Aneignungs- und Rekontextualisierungsstrategien.

Demgegenüber handelt es sich bei „Trash“ um eine zur Camp-Sensibilität zwar ähnlich gelagerte ästhetizistische Konsumtionweise, die von Camp allerdings dann ums Ganze divergiert, wenn die Affirmation gegenüber einem defizitären kulturellen Artefakt einem Zynismus weicht. Darüber hinaus differieren diese beiden Wahrnehmungsweisen in Bezug auf den Gegenstand, wenn Trash-Ästheten über das Scheitern, den schlechten Geschmack, die fehlende Qualität ihres Materials ihr Geschmacksempfinden „umwerten“, den Kanon umpolen, anstatt ihn um die im Camp erfahrene spezielle quasi-auratische „Größe“ des Scheiternden zu ergänzen.

Das Camp-Begehren erfährt – bei aller Unterschiedlichkeit der Adaptierungsinteressen, Verwertungsmechanismen und Konsumtionsmuster – in diesem weit gestreuten Kontinuum retro- und trash-ästhetischer Kulturaktualisierung ein breites Stimulusfeld, etwa in den prominenten Wiederbelebungen und Weiterentwicklungen von Architekturen als Retrofuturismus.

Auch wenn diese architektonischen Gegenwartsästhetiken, die Retro reflektieren, ihre Melancholie dabei auf Designkonzepte, Bilderwelten und Manifeste konzentrieren, die zeitbezogen nicht eigentlich als Camp rezipiert wurden: auf die modernitätsgläubigen Beschleunigungs-Rhetoriken der expansiven, experimentellen 50er und 60er-Utopien, auf Verner Panton, die japanischen Metabolisten, Eero Saarinen³² oder Oscar Niemeyers Brasília.

Allesamt „legitime“ Architekturen und Designs, deren Scheitern nicht im Ästhetischen liegt. Ganz

31 Neil Leach, *China, Hong Kong*: 2004, S. 78

32 Eine Ausnahme bildet lediglich Saarinens deplatzierte Tower des *Dulles Airport*, Washington, D.C., in Form einer chinesischen Pagode. Für Charles Jencks wohl ein Fall von spätmodernen „Malapropismus“.

im Gegenteil, ihre ästhetischen Qualitäten gelingt es bisweilen, ihre sozialen und technologischen Defizite zu überblenden. Insofern scheinen diese nun vom Retrofuturismus der späten 90er- und 00er-Jahre adaptierten und reaffirmierten Utopismen und Avantgardismen wenig bis nichts mit Camp zu tun haben, weil weder ihre Ästhetiken bei aller „Maniera“ oder Megalomanie an sich ein besonderes Näheverhältnis zum Camp-Geschmack eingehen, noch mit ihren Architekturen eine gescheiterte Ästhetik, ein „schlechter Geschmack“ assoziierbar wäre.

Dennoch kennzeichnet der Retrofuturismus in seinen ästhetische Aneignungen, Eigenschaften der Camp-Rezeption, wie Niklas Maak schreibt:

„Die Liebe zu Brasilia und den Relikten des Pop trägt Züge dessen, was Susan Sontag einmal als 'Camp' bezeichnet hat: die Liebe zum Artifiziiellen, Größenwahnsinnigen, zu letztendlich gescheiterten und gesellschaftlich wertlos gewordenen Ambitionen – zu goldenen Opel-Limousinen, die nie Mercedes wurden, zu rotglühenden Guzzinilampen, die es nie in neue Galaxien schafften und zu Projekten wie Brasilia, die das Land dann doch nicht in die erste Welt katapultierten. [...] Der Retrofuturismus, zumindest im Produktdesign, ist eine Sehnsucht nach Orientierung. In den sechziger Jahren war noch klar wie die Zukunft aussieht.“³³

Es ist die – ästhetisch nicht einmal zwangsläufig besonders unvorteilhafte – *démodé*-Obsoletheit von Niemeyers poetischen „Martini Modernism“ oder den metabolistischen Technik-Visionen, die die Camp-Fasziniertheit befeuert. Gleichzeitig ist es ihre artikulierte Eindeutigkeit, „wie die Zukunft aussieht“, die die Vertreter des Retrofuturismus in einer architektonischen Konstellation, die ihre Zeichen von Gegenwärtigkeit weit weniger greifbar emblematisch und suggestiv zu codieren versteht, antreibt.

Dass Architekten-Stars der Gegenwart wie Future Systems, Zaha Hadid oder Asymptote die komplexen sozialen Architektur-Utopien der 1950er und 1960er rein ästhetizistisch rezipieren, ist noch nicht Camp, ihre Sentimentalität an einer Möglichkeitsform von Utopismus allerdings schon.

Im Anschluss an eine allgemeine Rekapitulation der Theoriegeschichte der Camp-Ästhetik werden diese Formen von Camp-Melancholie in den verschiedenen Varianten des Sammelbegriffs Retro-Ästhetik ebenso verhandelt werden, wie der „vorsätzliche Camp“ der Postmoderne und der naive „reine Camp“ in seinen diffusen Konstellationen eines neoliberalen Architektur-Symbolismus.

33 Niklas Maak, „Zurück in die Zukunft: Oscar Niemeyer und der Retrofuturismus“, in: Paul Andreas und Ingeborg Flagge (Hg.), *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne*, Basel: 2003, S. 73



37: Oscar Niemeyer, *Cathedral de Brasilia*, Brasilia, 1956 -1960

Niemeyers skulpturaler „Martini Modernism“ bedeutete mit seinen Manierismen zweifelsfrei eine Wegentwicklung vom entmaterialisierten Minimalismus des Internationalen Stils, doch atmete seine nach dem städtebaulichen Masterplan („plano piloto“) Lúcio Costas errichtete Idealstadt Brasilia ebenso zweifelsfrei einen zwar tropischen, aber dennoch apollinischen Geist der Moderne. Der selbstbewusste Futurismus seiner Planhauptstadt versprach die Devise *Ordem e Progresso*, Ordnung und Fortschritt (– die mit Verweis auf den Positivismus Auguste Comtes in die Staatsflagge eingeschrieben ist). Camp im eigentlichen Sinne ist Brasilia bei aller Pathetik oder formaler Esoterik nicht, denn gescheitert ist Brasilia nicht ästhetisch, sondern als soziales und politisches Experiment – und das nicht bloß, weil 1964 die Armee putschte und eine Militärjunta fortan in Brasilia ihre Paraden abschritt. Das Camp-Empfinden des Retrofuturismus bezieht sich denn auch allein auf die wirkungsästhetische Zukunftsperspektive des Niemeyer-Modernismus, als melancholische Projektion architektonischer Gestaltungsmächtigkeit. (Und die Junta-Generäle bei Militärparaden vor der Brasilia-Kulisse sind noch mal Camp für sich.)



36: Gérard Grandval, *Les Choux de Créteil*, Créteil (Val-de-Marne), 1969-1974

Die markanten Wohntürme des *Grand Ensemble*-Quartiers mit ihren floralen, an Blütenblätter orientierten Balkonen, die der Anlage auch den Namen geben („Kohlkopf“), sind in ihrer formalen Ambitioniertheit keineswegs einfach einer spöttischen Camp-Umwertung zu überreichen. Die Rezeption des Retrofuturismus, der Ikonographien des „Zukunftsweisenden“ wie diese fetischisiert, erfolgt auch nicht in der Camp-Geschmackskategorien des Kitschs oder der „verfehlten Ernsthaftigkeit“, sondern ist eine Form der Melancholie auf eindeutige Codierungen von Modernität.



38: Youji Watanabe, *Sky Building Nr. 3*, Tokyo, 1970

Youji Watanabes dramatische Kapselarchitektur ist einerseits einfach deshalb als Camp etikettierbar, weil die metabolistischen Doktrinen der Verdichtung und der Präfabrikation sowie seine techno-ästhetische Flugzeugträger-Metapher beim *Sky Building Nr. 3* ins Dystopische überschießen, in ein quasi-barockes „zu viel“. Dann ist es auch einfach Jencks „Malapropismus“, der „Moment des Humors, wenn sich der Architekt mit tödlichen Ernst bemüht, eine großartige architektonische Aussage zu machen“³⁴ – eine an sich dem Camp schon sehr ähnlicher Sachverhalt. Andererseits ist es – und diese Rezeption zeichnet den Retrofuturismus aus – ein *démodé* gewordenes, aber zeitbezogen seriöses Fortschrittsversprechen. Weniger ein gescheiterter Utopismus, technisch unausgereifte und sozial fragwürdige Megalomanie, als eine Möglichkeit zur Sentimentalität: es wird dann nicht die Campness der Architektur reklamiert, sondern eine campyeske Romantisierung von Vergangenheit.

34 Charles Jencks, *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 78

TEIL A

1 Camp als ästhetische Kategorie

Die entscheidende Qualität der ästhetischen Kategorie Camp liegt in ihrem „dekonstruktivistischen“ Anti-Essentialismus. Camp zelebriert nicht bloß periphere Akzidenzien einer ästhetischen Erfahrung, sondern die „Gleichwertigkeit aller Objekte“ (Susan Sontag). Seine Mittel sind die theatralische Inszenierung von Künstlichkeit, die Travestie und Denaturalisierung von (geschlechtlichen) Rollenzuweisungen, die raffinierte Reizsteigerung einer deklamatorischen Üppigkeit, Luxuriösität, Allürenhaftigkeit und Frivolität.

„Camp sieht alles in Anführungsstrichen“ – auch die in einem Kunstwerk oder der Repräsentation einer Person oder Institution eingeschriebenen Werturteile und Machtverhältnisse. Der Camp-Ästhetizist suspendiert moralische Kategorien aus seinem Rezeptionsakt und virtualisiert somit verdinglichte und naturalisierte gesellschaftliche Normen, travestiert diese, indem er sie als ästhetische Phänomene „fehlliest“. Wie Richard Dyer schreibt: „Basically, it is a way of prising the form of something away from its content, of revelling in the style while dismissing the content as trivial. [...] [I]t is precisely a weapon against the mystique surrounding art, royalty and masculinity – it cocks an irresistible snook, it demystifies by playing up the artifice by means of which such things as these retain their hold on the majority of the population.“³⁵

Camp kann so beides sein, sogar beides zugleich sein, eine befreiende „dekonstruktivistische“ Strategie, die über die ästhetische Überfeinerung legitimatorische Machtmechanismen parodiert, und/oder wert nihilistisches, politisches Kapitulantentum, aristokratische Unverantwortlichkeit. Die „Vorliebe für die Übertreibung sexueller Merkmale und individueller Manierismen“ kann einen subversiven, gegen heterosexistische Geschlechterzuschreibungen gerichteten *gender trouble* aufwiegeln, aber auch in Obsession für faschistische Ästhetiken und Macht-Repräsentationen aufgehen.

Tatsächlich zeigt Camp, indem er Werturteile aus seiner Denkkordnung subtrahiert, eine Affinität für totalitäre oder gewaltförmige Politik. „A uniform is *sui generis* camp in that it reveals the basic individuality of the wearer by the very nakedness of personal affectation it creates“³⁶, unterstreicht Philip Core.

35 Richard Dyer „It's being so Camp as keeps us going“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 113

36 S. 181



39: Der Dandy-Schriftsteller Christian Kracht

„The camp love to see themselves as aristocrats peeling a last grape while the barbarians outside are battering down the gates.“³⁷ – Christian Kracht theatralisiert diese Pose in (pop-)literarischen Schreibfiguren, die jedoch die Langeweile der simulationsgesellschaftlichen Hyper-Ironie, Uneigentlichkeit und Nichtauthentizität über fiktionale Referenzierungen mit politischen Extremismus oder radikalen Immanenz-Erfahrungen transzendieren wollen. Die Lektion von *Tristesse Royale* ist wohl weniger die snobistische Pose eines Barbour-Jacken-Elitismus, dass die Reinheit des Herzens mit der Reinheit des Kokains in der Nase korreliere, sondern das Kokettieren mit einer „Art Somme-Offensive“, für die man sich dann als erster freiwillig melden würde.³⁸ Ein andermal, im Roman *1979*, verspricht ein maoistisches Umerziehungslager innere Reinigung von der degenerierten Kultur des westlichen Kapitalismus (und die Chance, „endlich *seriously* abzunehmen“). Christian Krachts schein-soignierter Camp-Dandyismus ist dabei jedoch selbst eine simulatorische Praxis, die Simulation eines radikalisierten Ästhetizismus, einer scheinbar maximalen Verweigerungshaltung dagegen, sich politisch deklarieren zu müssen. „Fragen der Moral scheinen an Christian Krachts Texten abzuperlen wie Wassertropfen an der gewachsenen Oberfläche einer Barbour-Jacke.“³⁹ Denn in der Selbstreferenzialität seiner ästhetizistischen Entgrenzung travestieren sich seine forcierten Affinitäten zu totalitärer Politik (notorisch ist seine doppeldeutige Huldigung von Kim Jong-Ils postmoderner „Potemkinisierung“ Nord-Koreas) und sein forciert wirres Geschichtsbild zu einem wiederum selbstreferenziellen Stilisierung der eigenen Person, die Kracht ironisch als „die neue neoliberale Linie“ bezeichnet. Krachts dandyistische, richtiggehend habitualisierte Skandalisierungsbestrebungen, sowie die Unterminierung dieser Erwartungshaltung (seine Ankündigung, er möchte in Argentinien mit einem „neo-peronistischen Programm“ in die Politik gehen, um die Falkland-Inseln militärisch zurückzuerobern, ist weniger provokativ als komisch), spielen „gleichzeitig mit der und gegen die Ironie, schweben zwischen *camp* und Kulturelite“⁴⁰. Krachts Belletristik und seine öffentliche Persona, seine Sottisen und medialen Verwirrspiele leben von der Camp-Dissoziation politischer Wertungen zu einem reflexives Spielmaterial, behaupten das als letzte Distinktionsoption im inflationären Ironiegestus der Medienöffentlichkeit. Krachts Faszination für den Totalitarismus ist ästhetizistisch und virtuell – die gewollt antimoralische, perverse Camp-Version deutscher Befindlichkeiten: „Die bemühten Witzeleien über das maoistische Arbeitslager, in das sich der deutsche Protagonist aus '1979' am Ende deportiert sieht, sind [...] leicht als notdürftige Transpositionen einer simplen Täter-Opfer-Umkehr in eine chinesisch-kommunistische Welt erkennbar. Ironie hin oder her: Zynische Imaginationen einer solchen 'asiatischen Tat'(Ernst Nolte), durch die ausgerechnet ein deutscher Dandy endlich 'zu sich selbst findet'“⁴¹.

37 Mark Booth, *Camp*, London: 1983, S. 83

38 Joachim Bessing (Hg.), *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, Berlin: 1999, S. 138

39 Sebastian Domsch, „Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral“, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hg.), *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: 2009, S. 165

40 S. 171

41 Jan Süselbeck, „Irony, over“, in: *Jungle World*, 6.5.2010

Wer diese Uniform aber trägt, und welche Ziele derjenige eigentlich verfolgt, wird zwar aus der ästhetizistischen Camp-Rezeption nicht in Form einer Wirklichkeitsreduktion weggeblendet, aber ebenfalls an ästhetischen Kriterien bemessen. Philip Johnson, der nicht nur in seiner postmodernen Werkphase zur architektonischen Camp-Geste tendierte⁴², sondern auch in seiner Inszenierung als öffentliche Person, rekapituliert etwa sein Sympathisieren mit dem Nationalsozialismus in den 1930ern als ästhetisch und libidinös motiviert: Er wäre einfach von „deutschen Jungs in schwarzen Leder“ fasziniert gewesen⁴³.

Das Spektrum der Camp-Attributierungen politischer Repräsentation ist weit. Wenn Susan Sontag notiert, „[d]as Auftreten de Gaulles in der Öffentlichkeit und seine Rhetorik sind häufig reines Camp“⁴⁴, amüsiert sie ein Pathos, der „sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann, weil [es] 'zu viel' ist“. Wenn sich aber Christian Kracht unmittelbar nach 9/11 für Talibanführer Mullah Omar begeistert, weil dieser „wirklich camp“⁴⁵ sei, inszeniert ein narzisstischen Poseur eine Geste ausgestelltter Amoralität.

Mit Sontag begreift Camp „die Existenz als Spielen einer Rolle“ – über die Art der Rolle (und die Qualität der schauspielerischen Leistung) ist damit noch nichts gesagt. Es ist aber auch die Einsicht, dass die Produktivität des Camp-Begriffs in seiner semantischen Beweglichkeit, in der „Überformuliertheit“ seiner diachronischen und synchronen Diskurse und Communities liegt, die davon abhalten soll, Camp-Ästhetizismus wiederum rein normativ zu klassifizieren, politisch bedenkliche Camp-Konzepte zu exkludieren.⁴⁶

Camp als ästhetische Kategorie zu besprechen, bedeutet nicht zwangsläufig eine Entqualifizierung seiner politischen Effekte und Potentiale zu leeren Relationen eines Ästhetizismus. Die gegen die *Notes on 'Camp'* gerichteten Anschuldigungen dieser Art bilden ja selbst nur eine sehr lokale Perspektive von Susan Sontags Definitionsleistung.

Die Theoretiker der Homosexuellenbewegung formulierten denn auch weniger den Vorwurf einer allgemeinen Entpolitisierung von Camp, sondern reklamierten eine „Enteignung“ (oder einen „Verrat“) ihrer marginalisierten Praxis. Denn auch wenn man beiseite lässt, dass erst die *Notes on 'Camp'* jene diskursiven Felder einer artikulierten politischen Theorie von Camp konstituierten,

42 Beispielhaft ist der ironische Eklektizismus des *AT&T Buildings* mit dem Chippendale-Zitat: „das Hochhaus als vergrößerte Standuhr, als gigantische Lanvin-Parfümflasche, als Renaissancekapelle, als neofaschistische Säulenreihe, als eingesperrtes Lever-Gebäude oder als Rolls-Royce-Kühlergrill“, in: Charles Jencks, *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 19

43 Ute Woltron, „Philip Johnson 1906-2005“, in: *Der Standard*, 28.1.2005

44 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 331

45 Christian Kracht, „Ich möchte ein Bilderverbot haben“, in: *Allgemeine Frankfurter Sonntagszeitung*, am 30.9.2001

46 Und so würden es Christian Krachts literarische und mediale Selbst-Inszenierungen allemal verdienen, Eingang in Philip Cores Camp-Lexikon zu finden, nicht trotz und sondern gerade wegen ihrer politischen Dubiosität. Und nicht trotz sondern wegen Krachts so offensichtlicher Spekulation auf einen Provokationseffekt.

bedeutet es selbst eine Entqualifizierung des Essays als Definitionsgeber jener politischen Strategien, die mit Camp – hauptsächlich im Kontext von Pop – als primär ästhetischer Kategorie hantierten. Und weit allgemeiner, eine Entqualifizierung des Camp-Rezipienten als sozialen Akteur. Susan Sontag konzipierte den Camp-Geschmack ja nicht als rein abstraktes Erkenntnisvermögen der ästhetischen Urteilskraft, sondern reflektierte kulturdiagnostisch die „camp culturati“ als moderne Version des Dandys „im Zeitalter der Massenkultur“.

Dementsprechend wird Camp im ersten Abschnitt nicht als Kategorie ästhetischer Erfahrung referiert, sondern Theorien von Camp-Ästhetik in ihren zeithistorischen Kontexten verortet. Die *Notes on 'Camp'* bilden die obligatorische begriffliche Einleitung. Die von Susan Sontag vorgelegten programmatischen Definitionen in 58 Punkten sind dabei selbst nicht nur bezüglich ihrer kanonisierenden Beispiele in einem hohen Maße zeit- und milieuspezifisch, sondern auch hinsichtlich der exponierten literaturtheoretischen Programmatik ihrer Autorin zu kontextualisieren. Sontags antihermeneutisches, erotisch-sensualistisches Kunstverständnis, manifesthaft in *Against Interpretation* und *On Style* ausgebreitet, bedingen auch ihre *Notes on 'Camp'* axiomatisch. Präziser: begründen ihre Sympathie für den Gegenstand. Einer weitestgehenden exzerpierenden Beschreibung der *Notes on 'Camp'* (1.1)) ist darum eine kultur- und literaturtheoretische Einordnung in Susan Sontags prominente literarische Forderungen für Leidenschaft und ästhetische Parteilichkeit angehängt (1.2); sowie eine Einschätzung zu Christopher Isherwoods Bemerkungen über „High Camp“ und „Low Camp“ in seinem Roman *The World in the Evening* von 1954, jener „etwas nachlässigen, zwei Seiten langen Skizze“, die auch Sontag als erste kulturtheoretische Nennung des Begriffs führt (1.3).

Weiterführende kulturgeschichtliche Einordnungen und Rekonstruktionen bieten Mark Booths *Camp* von 1983 wie Philip Cores Lexikon *Camp: The Lie that tells the Truth* von 1984. Beiden Publikationen ist die Intention gemeinsam, Sontags „dekontextualisierende“ achsiale Ausrichtung von Camp entlang von *lowbrow* und *highbrow* zu präzisieren. Die „Illegitimität“ von Camp liegt bei ihnen weniger in der weitläufigen Feststellung, einen nicht-hochkulturellen Geschmack zu repräsentieren, als in seiner konkreten Verortung außerhalb der Regulierungssysteme normierende Geschlechtsidentitäten und sozialer Konventionen.

Mark Booth (2.1) hält seine Festschreibung abweichender Sexualität dabei bewusst vage und betont gegen eine Gleichsetzung von Camp mit Homosexualität eine spezielle „Asexualität“ der Camp-Personen. Bezeichnender ist jedoch die allgemeine Substantivierung, die Booth betreibt. Seine teilweise psychologische Motive herleitende Camp-Geschichtsschreibung, deren Beispiele von der Dekadenz der römischen Antike, über das Versailles unter Ludwig dem XIV., den Regency- und *Fin-de-siecle*-Dandies und den „Bright Young Things“ bis zu Soft Cell reichen, spricht von „the

Camp“ stets als Person. Beau Brummell, Noël Coward oder König Ludwig der II. von Bayern sind substantivierter Camp. Gegen Sontags Betrachtungsweise als „sensitivity“ begreift Booth Camp nämlich als Modus narzisstischer Selbstverfeinerung, als *Performance*: „Camp is primarily a matter of self-presentation rather than of sensibility.“⁴⁷ Camp-Personen sind in erster Linie „successful self-publicists“ und ihre spezifische Sensibilität für ästhetische oder sexuelle Marginalität weniger der Antriebe als eine Folge eines auffälligen Geltungsbedürfnisses. Booths vielzitierte Definition heißt: „*To be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merit.*“⁴⁸

Philip Cores Enzyklopädie *Camp: The Lie that tells the Truth* dreht Booths Konklusion daraufhin wieder um. Marginalität ist ihm nicht Modus der Selbstinszenierung, sondern die Selbstinszenierung resultiert aus einer identitären Marginalisierung. Core psychologisiert Camp als Bewältigung oder Verarbeitung einer zweiten geheimen Persönlichkeit: als diskursive Figur der „Lüge, die die Wahrheit sagt“ (2.2). „[C]amp was and remains the way in which homosexuals and other groups of people with double lives can find a *lingua franca*.“⁴⁹ Dies muss nicht zwangsläufig homosexuelle *closetedness* sein – Core betreibt keine „essentialistische“ Festschreibung von Camp als genuin homosexuelle Wahrnehmungsweise. Doch für die große Mehrheit jener Personen, die Core in seinem Lexikon kanonisiert, ist Homosexualität die „Wahrheit“, die aus der „Lüge“ Camp spricht.

Doch so sehr die Arbeiten von Booth und Core in ihrer Definitiorik divergieren, im gleichen Maße konvergieren ihre umfangreichen Kanonisierungsambitionen einer Camp-Historie. Beide Arbeiten konkretisieren und erweitern – allerdings ohne politische Ambitionen – damit jene semantischen Möglichkeiten von Camp, die die „Degayfication“ einer akademischen und massenkulturellen Wortverwendung als „schlechter Geschmack“ mehr oder weniger neutralisiert hat.

Ein Insistieren der homosexuellen Geheimgeschichte von Camp wie bei *Camp: The Lie that tells the Truth* bedeutet dabei jedoch nicht, eine verlorene Exklusivität des *gay camp* gegen seine Pop-Verwendung wiederherzustellen, sondern vielmehr, den zirkulierende ästhetizistischen und popbezogenen Sontag'schen Camp um die diskursive und historische Komplexität anzureichern, die der gehobene Magazinjournalismus kaputtrecherchiert hatte.

47 Mark Booth, *Camp*, London: 1983, S. 17

48 S. 18

49 Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 9



40, 41, 42: Ein/e Metron, Talosianer und die Horta aus *Raumschiff Enterprise* (1966-1969)

Die Campness von Star Trek liegt im Gegensatz zur selbst-reflexiv ironischen *Batman*-Serie in einer unfreiwilligen Komik der fremden Welten aus Pappmaché und in dem verbissenen Humanismus des Star Trek-Produzenten Gene Roddenberry, den die Grobschlächtigkeit seiner Figuren (der Captain einer Schlägertyp, der Chefsingenieur ein Trinker) sowie die allgemeine Groteskerie bescheuerter Kostüme und Drehbücher konterkarieren. Die einfallsreichen Kulissen und Verkleidungen, wie etwa die „Horta“, eine nicht-humanoidale Lebensform, die aus PU-Schaum gebastelt wurde, bilden zwar die eigentlichen – ironisch gebrochenen – Fan-Fetische der Serie, besonders ausgeleuchtet werden sie aber erst durch die progressiven politischen Botschaften der Serie (in der Zukunft darf ein Kommunist am Steuer des Schiffes sitzen und eine schwarze Frau den weißen Captain küssen), die sie gleichsam sabotieren. Eine Ambiguisierung von Geschlechterrollen betrieb Roddenberry dabei aus pragmatischen Gründen: es stellte eine kostengünstige Methode dar, Außerirdische ohne weiteren maskenbildnerischen Aufwand fremdartig erscheinen zu lassen. So besetzte er die/den Metron und die Talosianer mit weiblichen Schauspielerinnen, ließ diese aber mit männlichen Stimmen synchronisieren.⁵⁰



43: Divine (Harris Glenn Milstead) in John Waters *Pink Flamingos* (1972): „Kill everyone now! Condone first degree murder! Advocate cannibalism! Eat shit! Filth are my politics! Filth is my life!“

Die von der korpulenten *drag queen* Divine verkörperte „Babs Johnsons“ bekommt von einer Zeitung den Titel „filthiest person alive“ verliehen, was ihre Feinde, die Nachbarfamilie Marble, die eine als „Adoptionsklinik“ bezeichnete illegale Babyfarm für lesbische Paare betreibt (sie vergewaltigen junge Anhalterinnen in einem Verlies), dazu verleitet, ihr diesen begehrten Titel in einem schäbigen Kleinkrieg der Abartigkeiten und Perversionen streitig zu machen. Divine exekutiert schließlich ihre Widersacher nach einer Art Standgericht (Anklage „assholism“) und unterstreicht ihre „filth politics“ in der berühmten Schlussequenz, in dem sie in einer ungeschnittenen Szene frischen Hundekot verzehrt. – John Waters Klassiker des Trash-Kinos bedient sich eines Camp-Verständnisses des „schlechten Geschmacks“, wie er sich überhaupt jeder Form skandalisierbarer Geschmacklosigkeiten bedient. Die exzentrische Divine und die schrillen Marbles sind Camp in reinsten Form: hysterisches Falsett-Gekreische in peinlich aufgedonnerten Frisuren.

50 Michael Okuda, Denise Okuda und Debbie Mirek, *Star Trek. Die offizielle Enzyklopädie*, Schindelleger, Schweiz: 1995, S. 293

Denn Booth und Core verschleiern weder ihre eigene Sprechpositionen, die – auch angesichts der Geltung von Sontags Konzeptionalisierung – dem Einfluss des Zeichensystems „Pop“ auf den Camp-Diskurs Rechnung zu tragen haben, noch sind sie selbst dagegen resistent, die von ihnen rekonstruierten historischen Camp-Theatralisierungen als Pop-Zeichen zu lesen. Denn Pop bildete *die* konstitutive Diskursformation der Camp-Ästhetik ab 1964 in der Komplexität ihrer irreduziblen Mehrschichtigkeit.

Susan Sontags Kanonisierungen selbst exemplifizieren in ihren oszillierenden Referenzierungen und „argumenti ad verecundiam“ zwischen Pop-Massengeschmack und ästhetischen Elitismus den damaligen Antagonismus zwischen *lowbrow* und *highbrow*. Ihre eigentümliche kunsttheoretische Position wie auch ihre persönlichen intellektuellen Gewogenheiten, Camp und Hollywood, bedeuteten innerhalb des akademischen Milieus, dem sie angehörte und in dessen Medien sie publizierte (die *Notes on 'Camp'* erschienen in der *Partisan Review*), dabei zweifelsohne eine Öffnung eben jener restriktiven akademischen Kulturdefinition und Legitimationsinstanzen zu Formen „illegitimer“ populärer Ästhetiken und künstlerischen Praktiken⁵¹. Die von Sontag – unter anderem mit ihrer folgenreichen Begriffsbildung „Camp“ – betriebene Erweiterung oder Öffnung des „legitimen Geschmacks“ lässt sich aber nicht als Einebnung oder Annullierung des *lowbrow-highbrow*-Antagonismus deuten. Geschweige denn, dass sie in ihrer kulturrezensorischen Praxis Camp- und Pop-Ästhetiken gegenüber dem „legitimen Geschmack“ – und sei es aus strategischen Absichten – rhetorisch präferieren würde.

Von den egalitaristischen Pop-Konzeptionen der 1960er, die in der Begeisterung für Massenkultur auch eine gesellschaftliche Demokratisierung vorantreiben wollten, trennt Sontags Camp-Begeisterung bei aller Übereinstimmung bezüglich (oberflächen)ästhetischer Obsession, dann doch ein grundlegender Elitismus: Camp bleibt in ihren Augen ein snobistisches Spiel für privilegierte Wenige, der „gute Geschmack des schlechten Geschmacks“. Eine Konstellation, die erst die weitere Entwicklung von Pop hin zu einem verfeinerten Camp-Bewusstsein, aushebeln wird.

Einer der exponiertesten Chronisten der Dekade, Tom Wolfe, propagierte Camp-Zitierweisen als stilbildenden Bestandteil einer egalitär-konsumaffirmativen *Pop Society* (3.1) und die ab 1966 ausgestrahlte Fernsehserie *Batman* mit Adam West als Bruce Wayne/Fledermaus trug zu dieser Popularisierung des bis dato avantgardistischen Stilisierungswillen von Camp dann maßgeblich bei. Batman als *The Caped Crusader of Camp* kultivierte mit der Selbstironie und dem Antirealismus der Fernsehadaptation eine massenkulturelle Rezeption von Camp (3.3).

Andrew Ross' Betonung einer „pseudoaristocratic patrilineage of camp“ bildet bezüglich der in den

51 „Die Camp-Erfahrungen basieren auf der großen Entdeckung, dass die Erlebnisweise der hohen Kultur keinen Alleinanspruch auf Kultur hat“, in: Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 340

Notes on 'Camp' gezeichneten Dandy-Grandezza dementsprechend eine plausible sozialstrukturelle Einschätzung, wenn er hervorhebt, dass die „aristokratischen“ Intellektuellen ihre durch den Pop-Egalitarismus bedrohte kulturelle Deutungshoheit unversehens ihrer neuen Rolle als „camp-cognoscenti“ zuweisen wollten (3.2). Den Erfolg dieses Unterfangens relativieren jedoch die massenmedialen Camp-Aneignungen wie die der Serie *Batman*.

Mit Peter Yorks *Style Wars* wird Camp schließlich Anfang der 1980er unter dem Eindruck von Punk als Praxis „postmodernen Eklektizismus“ bezeichnet. York diagnostiziert die „postmodernen“ Stil-Montagen und -Rekombinationen im Camp als Distinktionsbedürfnisse in einer zur Pose und Ästhetisierung tendierenden Gesellschaft stilfragmentierter „statuspheres“ (3.4). Camp hat seine ästhetische Delinquenz für York verloren.

Den 1. Abschnitt wird schließlich Diedrich Diederichsens in *Eigenblutdoping* vorgenommene Gegenüberstellung von Camp und Glamour (3.5), die er mit Blick auf künstlerische Subjektivitätskonzepte mit der Dualität von Schönheit und Erhabenheit in der klassischen ästhetischen Theorie analogisiert, beschließen. Augenmerklich ist dabei auch Diederichsens Begriffsdeflation, die das Camp-Erlebnis als unverfänglichen Konsumismus abmoderiert. Im Gegensatz zu feministischen und genderpolitischen Gefährlichkeitsprognosen sieht auch er darin nur mehr ein risikoloses Rezipieren leicht verträglicher Fetischismen.



44: Bruce LaBruce *The Raspberry Reich* (2004) – „The Revolution is my boyfriend!“, Baader meine Tapete

Die Ästhetisierung des Linksterrorismus der 1970er ist keine genuin rezeptionsseitige Zuschreibung, sondern wurde von den Stadtguerilleros selbst betrieben. Andreas Baader stilisierte sich als eine Art Jean-Paul Belmondo des anti-imperialistischen Kampfes, als Dandy mit Seidenhose im jordanischen Ausbildungslager. Die visuellen, textuellen, auch modischen Selbstinszenierungen der RAF (legitimatisierende Kommandoerklärungen, Kassiber, Schleyer-Polaroids, etc.) zeigten sich im Namen propagandistischer Agitation überaus sensibel für ihre eigene Ästhetizität. Diese Ästhetizität des „Bewaffneten Kampfes“, die in ihrer medialen Vermittlung (Fahndungsplakate, Tagesschau) noch potenziert wurde, meinen dann Filme wie Uli Edels *Der Baader-Meinhof-Komplex* (2008) in vermeintlicher deskriptiver Neutralität dann lediglich abzubilden, wenn sie die RAF als *Coolness* rezipieren. Bruce La Bruce's *The Raspberry Reich* wiederum scheint diese quasi in der RAF selbst angelegte Kommodifizierung zu *radical chic* dann gegen sie zu wenden, wenn die Stadtguerilla nicht als *Coolness*, sondern *Campness* verhandelt. Doch eigentlich transportiert die Camp-Persiflage von *The Raspberry Reich* eine Thematik, die weder die Ästhetizität der RAF noch ihre Kommodifizierung reflektiert, sondern sich ihrer selbst wiederum als *Coolness*-Zeichen bedient. Als vordergründige Zitation der RAF- und Symbionese Liberation Army-Sprache, als Kostümierung der Hauptfigur Gudrun (die mit Gudrun Ensslin allerdings lediglich Frisur und Make-up gemein hat) und als Bühnenbildnerische Fototapeten. Das von Gudrun skandierende „The Revolution is my boyfriend!“ war nie das Thema der RAF. Ulrike Meinhof hat ihre Töchter zurückgelassen, als sie in den Untergrund ging, der „Bewaffnete Kampf“ war jedoch keine libidinöse Projektion, genau sowenig wie die RAF eine sexuelle Revolution projektierte. Bis auf Baaders berühmtes Zitat „Ficken und Schießen sind ein Ding“ hatte die RAF weder mit Wilhelm Reich noch was mit Bruce LaBruce's Ableitung „No revolution without sexual revolution. No sexual revolution without homosexual revolution.“ zu schaffen. Die Masturbationsszenen in *The Raspberry Reich*, in denen die Waffe libidinös besetzt wird, greift zwar ein Argumentation Jan Philipp Reemtsma's auf, die existentielle Erfahrung der „Lebensform RAF“ sei die *Machterfahrung* der eigenen Bewaffnung, nicht die *Ohnmachtserfahrung* gegenüber dem System und den Polizeibehörden⁵², verfehlt jedoch ihre eigentliche Pointe. Aber die RAF scheint ohnehin nur eine Ornamentierung von Bruce LaBruce's persönlicher Obsession einer „Join the The Homosexual Intifada!“ zu sein. Die *Campness* von *The Raspberry Reich* bezieht sich auf die trashigen, parodistischen Plot, die Bildkomposition, nicht jedoch auf das Sujet RAF. – Diese ästhetische *Performance* der RAF wurde in Reinhard Hauffs kammerstückartigen Film *Stammheim* (1986) über eine scheinbar undramaturgische, wörtliche Rezitation der RAF-Kassiber und Gerichtsmittschriften eindrücklicher demaskiert. Ohne Camp-Stilmittel. Wahrscheinlich, weil RAF einfach wenig camp-affin ist. Auf alle Fälle weniger als die sonderlichen, autoritären wie kleinbürgerlichen, obendrein schwer neurotischen westdeutschen K-Gruppen: KBW, KPD-ML und KPD-AO.

52 Jan Philipp Reemtsma, „Was heißt 'die Geschichte der RAF verstehen' ?“, in: Jan Philipp Reemtsma, Wolfgang Krausharr und Karin Wieland, *Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF*, Hamburg: 2005, S. 100-141

1.1 Susan Sontags Camp-Ästhetizismus

1.1.1 Die *Notes on 'Camp'*

Den dann doch recht anschaulichen, mit Ordnungszahlen nummerierten Definitionen der Camp-Sensibilität ist eine textstrategische wie programmatische Vorbemerkung beigelegt, in der eine konfliktuelle, akzentuiert aporetische Verwicklung eines über Camp Schreibenden gegenüber dem Material thematisiert wird.

Der „Verrat“, den eine analytische, nichtaffektive Betrachtung einer Erlebnisweise nach Sontag zwangsweise bedingt. Ihre Beschreibungen erfordern Assimilation, „tiefe Sympathie, [aber] modifiziert durch Abscheu“: „Camp zieht mich stark an und stößt mich ebenso stark ab. Aus diesem Grunde will und kann ich über Camp sprechen. Denn niemand, der mit ganzem Herzen an einer bestimmten Erlebnisweise teilhat, kann sie analysieren.“⁵³

In dieser Vorbemerkung ist bereits die gegenepistemische Volte manifestiert, die das Spezifische von Camp-Ästhetik gegen seinen theoriepolitischen Feind, die (kunsthistorische) hochkulturelle Kanonisierung in Stellung bringt: das Akzidentielle, Manieristische und Unabgeschlossene ästhetischer Erfahrung, vor allem aber die subjektive emotionale, bisweilen erotische Involviertheit. Eigenschaften, die Camp charakterisieren, denn „Camp ist keine natürliche Weise des Erlebens. Zum Wesen des Camp gehört vielmehr die Liebe zum Unnatürlichen: zum Trick und zur Übertreibung. Und Camp ist esoterisch – eine Art Geheimcode, ein Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen.“⁵⁴

Diese „Erlebnisweise, die da Ernste ins Frivole verwandelt“ bildet dabei „eine bestimmte Art von Ästhetizismus [aus]. Camp ist eine Art unter anderen, die Welt als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten. Nicht um Schönheit geht es dabei, sondern um den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung.“⁵⁵

Dabei verfährt der Camp-Rezipient, ausgestattet mit einem hohen Maß an Artifizialitäts- und Kontingenzbewusstsein, folglich nominalistisch und anti-essentialistisch, „sieht alles in Anführungsstrichen“. Postuliert die „Gleichwertigkeit aller Objekte“. Begreift „Existenz als das Spielen einer Rolle“ und steht damit in „einer langen Tradition der Gestaltung von Existenz als

53 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 322

54 ebenda

55 S. 324

ästhetisches Unterfangen“⁵⁶, als Dekorierung des Selbst in einer „narzisstischen Übersprungshandlung“.

Hieraus leitet sich die Affinität der Camp-Ästhetizisten zu bestimmten visuellen, von „sensuellen Reizen“ dominierten Kunstgattungen ab, sowie zu solchen mit Hang zur Theatralisierung: zu dekorativer Kunst, Dekor, Möbel, Mode und Film⁵⁷, sowie zu Pop, Oper, Ballett, Travestie.

Die hedonistische Begeisterung für das Artifizielle schlägt sich aber nicht nur eine die normierenden Geschlechterzuweisungen demaskierende Travestie nieder, sondern auch in der Präferenzierung gewisser nicht-naturalistischer Körperinszenierungen, wie sie in der Kunstgeschichte die Präraffaeliten oder der Jugendstil entwickelten: „Der Androgyn ist ohne Zweifel eines der großen Leitbilder der Camp-Sehweise“⁵⁸. Denn „die raffinierteste Form des sexuellen Reizes besteht [...] in einem Verstoß gegen die Natur des eigenen Geschlechts. Das Schönste am männlichen Mann ist etwas Weibliches, das Schönste an einer weiblichen Frau ist etwas Männliches...“⁵⁹

Die eigene filigrane ästhetische Kompetenz, als auch der „ironische, gebrochene Gestus des Camp schließ[en] dabei die Selbstverhöhnung nicht aus: Sie [sind] Merkmal der Souveränität, mit der sich der Herr des ästhetischen Urteils selbst seine Umwelt zurechtkuratiert.“⁶⁰ In diesem Spannungsverhältnis von Parodie und Selbstparodie stilisiert sich der Ästhet der Camp-Sensibilität an kulturellen Artefakten, die ebenfalls naiv-unbeabsichtigt oder vorsätzlich zur (Selbst-)Parodie tendieren. An „minderwertiger Kunst oder Kitsch“.

Sontag unterscheidet zwischen naivem „reinem Camp“ und parodistischem „vorsätzlichem Camp“, der seine Komik selbst pointiert, seine Witze selbst schreibt. Wobei sie den naiven „reinen Camp“, der sein parodistisches Potential unabsichtlich über eine „Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt“ erreicht, eindeutig präferiert. „Die reinen Beispiele für Camp entstehen, ohne dass ihre Urheber die[se] Absicht Haben [...]. Sie sind todernst.“⁶¹

„Reiner Camp“ „riecht [...] nach Eigenliebe“, in seiner Naivität, Leidenschaftlichkeit, Phantastik, wird als Camp aber erst im Scheitern an seinem eigenen, überspannten Kunstanspruch produktiv.

56 Ulf Poschardt, „Camp“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: 2002, S. 45

57 Dem „gegenwärtig vielleicht der größte Popularisator des Camp-Geschmacks“, urteilt Susan Sontag für die 1960er.

58 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 326

59 ebenda

60 Ulf Poschardt, „Camp“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: 2002, S. 46

61 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 329

45: Antoni Gaudi (mit Josep Maria Jujol), *Casa Batlló*, Barcelona, 1904-1906

Susan Sontags Exponierung des Jugendstils als den „typischsten und am weitesten entwickelten Camp-Stil“ korrespondierte mit einem breiten Revival der Art Nouveau in den 1960ern, die von der Wiederentdeckung Aubrey Beardsleys in großen Retrospektiven über die Rehabilitation von Louis Comfort Tiffanys Glaslampen bis zur psychedelischen Kunst der „Nouveau Frisco“ in der Hippiekultur von Haight-Ashbury reichte, deren stilisierte Schmuckschriften wie bei den Plakaten von Wes Wilson auf die Wiener Sezessionisten referenzierten. Sontags snobistischer Camp-Dandy ist damit Teil einer weit allgemeineren kulturellen Entwicklung, jener abweichenden Form des Revivals, für die sich die Bezeichnung „Retro“ etablierte: „'retro' suggests a fundamental shift in the popular relationship with the past. Beyond presenting older forms [...] 'retro' ignores remote lore and focuses on the recent past. [...] Half-ironic, half-longing, 'retro' considers the recent past with an unsentimental nostalgia. It is unconcerned with the sanctity of tradition or reinforcing social values.“⁶² Die Begeisterung der 1960er für den „The 1900 Style“ beschleunigte die *Condition postmoderne* eklektizistischer Retro-Adaptionen, da retro-chronologisch auf das Art Nouveau-Revival folgend noch in den 1960ern Art Deco ein Revival erlebte und schließlich die Popkultur in den 1970ern mit George Lucas' *American Graffiti* und einer Teddy Boys Reformation die eigenen Fifties wiederentdeckte: „As survival and revival began to blur and cycles of revivals shortened, the revived past began to collapse into the present.“⁶³ Der Camp, der die Magie und Subtilität *démodé* gewordener Stile feiert, ist sofern ein Prototyp der Postmoderne und sein Enthusiasmus für den Jugendstil ein Katalysator für „Second Order“-Pop, auch wenn seine Affinität zur Art Nouveau thematisch bedingt ist: in der Ornamentik und Androgynität, im Triumph der Theatralik und überzogener Leidenschaft.



46: Hector Guimard, *U-Bahnstation Boissière*, Paris, 1908

Die Rezeption des Jugendstils als paradigmatischer Camp-Stil durch Susan Sontag folgt drei Motiven. Zum einen über die im Jugendstil vollzogene Idealisierung von Androgynität. Des weiteren hält der Jugendstil als Beispiel für Sontags Definition von „reinen Camp“ her, als unfreiwillig komische, übersteigerte Artifizialität, die ebenso übersteigerte Metaphern transportiert. „[D]ie Portale der Pariser Metro, denen Hector Guimard [...] die Form gußeisener Orchideenstengel gegeben hat“⁶⁴ dienen ihren Essay als Veranschaulichung. Das dritte Camp-Motiv liegt schließlich in der Dekorativität seiner Stilmittel. Sontag weist den Camp-Ästhetizisten einen allgemeinen Hang zu Ornamentik und Dekor zu. Hector Guimards architektonisches Werk, seine fließenden, organischen und floralen Formen, wie seine asymmetrische Fassadengliederungen expedieren beides, impliziten wie expliziten Symbolismus, Allegorien einer „organischen Einheit der Architektur“ und dekorative Applikationen.



62 Elisabeth E. Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, London: 2006, S. 10-11

63 S. 105

64 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 326

Reiner „Camp ist Kunst, die sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann.“⁶⁵ Damit negiert der Camp-Geschmack den Moralismus und künstlerischen Heroismus der Moderne, indem sie die „Überdehnung des [künstlerischen] Mediums und die Einführung immer zerstörerischer und unlösbar werdender Probleme“ sowie die „Risiken der rückhaltlosen Identifizierung mit extremen Gefühlslagen“⁶⁶, die die Moderne in ihrer „Spannung zwischen moralischer und ästhetischer Leidenschaft“ auszeichnen, ironisiert und damit virtualisiert. Die „Entthronung des Ernstes“ durch frivolen Camp-Überschwang schlägt sich im produktiven Ringen der Moderne eindeutig auf die Seite des Ästhetischen und der moralischen Gleichgültigkeit. Dass dabei „das Verhältnis des Camp-Geschmacks zur Vergangenheit [als] äußerst sentimental“ und affektiv betrachtet werden kann und in ihrer Kunstambition gescheiterte Kunst in der Regel retrospektiv als Camp rezipiert wird, psychologisiert Susan Sontag mit der Argumentation, dass obsolete, *démodé* gewordene Moden ihre eigenen artifizielle Konstruiertheit und Historizität geradezu herausstellen, wenn eben „die Zeit das Kunstwerk von der moralischen Relevanz“ befreit hat. Denn „wir sind eher in der Lage, eine Phantasie als Phantasie zu genießen, wenn es nicht die eigene ist.“⁶⁷

Diese spezielle Form der moralischen Gleichgültigkeit verweist dann auch auf eine besondere soziale Situiertheit ihrer Träger, auf eine „Psychopathologie des Überflusses“, die sich ihr Nicht-Engagement existentiell leisten kann. Dies streicht Susan Sontag in ihrer dynastischen Herleitung des Camp-Ästhetizismus auch heraus: „Gleichgültigkeit ist das Privileg der Elite. Im 19. Jahrhundert ist der Dandy der Stellvertreter des Aristokraten in Fragen der Kultur; Camp ist der moderne Dandyismus.“⁶⁸

In ihren kulturelle Präferenzen weichen diese Beiden freilich ums Ganze voneinander ab. „Der Dandy war überzüchtet, Seine Pose war die der Verachtung oder der Langeweile.“⁶⁹ Er „hielt sich ein parfümiertes Taschentuch unter die Nase und neigte zur Ohnmacht“⁷⁰. Der Camp-Ästhetizist, den Susan Sontag soziologisch in der „improvisierte Klasse“ intellektueller Homosexueller verortet, dagegen „delektiert sich nicht an lateinischer Poesie, an seltenen Weinen und Samtjacken, sondern an den derbsten und gemeinsten Vergnügungen, an der Künsten der Massen.“⁷¹

Von den Pop-Konzeptionen der 1960er, die eine gesellschaftliche Demokratisierung über eine Affirmation des Massengeschmacks erreichen wollen, differiert der Camp-Enthusiast allerdings in seiner Distinguiertheit und Vereinzelung, die er mit seinem historischen Dandy-Vorgänger teilt.

65 S. 331

66 S. 335

67 S. 333

68 S. 337

69 ebenda

70 S. 338

71 S. 337

Denn die Rezeptionsweise des Camp-Begeisterten ist eine originelle, exaltierte, egozentrische und demzufolge von der kulturellen Aneignung der selben massenkulturellen Artefakte durch die (Pop-)Masse grundlegend verschieden.

Der Camp-Geschmack bleibt esoterisch und elitär, nicht nur weil er von ihrer Analystin mit einer marginalisierten, peripheren sozialen Gruppe gleichgesetzt wird. Mit dieser soziologischen Zuschreibung einer „eigentümliche Beziehung zwischen Camp-Geschmack und Homosexualität“ in dem Schlussabsätzen ihres Essays weicht Susan Sontag überdies ihre eigene Beschreibung von Camp als „unengagiert, entpolitisiert“ auf und betont im Gegenteil ein „propagandistisches“ politisches Telos einer marginalisierten, zum damaligen Zeitpunkt noch der strafrechtlichen Verfolgung ausgesetzten gesellschaftlichen Minorität hinter der stilistischen Selbstverfeinerung: „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 [über Homosexualität] neutralisiert.“⁷²

1.1.2 „Against Interpretation“: Susan Sontags erotischer Sensualismus

„Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“⁷³ – der pointierte Schlusssatz des einflussreichen Essays *Against Interpretation* konzentriert die Quintessenz von Susan Sontags Kritik am westlichen Kunstbewusstsein, das für sie unter einer „Hypertrophie des Intellekts“ leidet. An einer Implikation antiker mimetischer Theorie, die eine tendenziöse Dualität von Inhalt und Form reproduziert, welche „dem Inhalt die Wesentliche, der Form hingegen nur beiläufige Bedeutung zuerkennt“⁷⁴. Diese „Überbetonung des Inhaltsbegriffs“ kultiviert eine „Gewohnheit, sich dem Kunstwerk in interpretierender Absicht zu nähern“, es in einer Übersetzungsarbeit und Allegorisierung bequem und manipulierbar machen. Eine propositionale Einstellung, die einen domestizierten, archäologisch freigelegten *latenten* Inhalt hinter Unbehaglichkeiten, Merkwürdigkeiten und Aporien des Kunstwerks postuliert. Es entmündigt. Exemplarisch schildert Sontag an Franz Kafka die „offenkundige Verachtung des äußeren Erscheinungsbildes“ durch den hermeneutischen Interpreten: „Das Werk Kafkas zum Beispiel ist zum Opfer einer Massenvergewaltigung [...] geworden.“⁷⁵ Eine „dicke Kruste von Interpretationen“

72 S. 339

73 Susan Sontag, „Gegen Interpretation“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 22

74 S. 12

75 S. 16

politischer, freudianischer, existentialistischer, institutionen- oder religionskritischer und dekonstruktivistischer Allegorisierung habe sich über Kafka gelegt, er stehe unter Observation. Susan Sontag munitioniert nun gegen dieses propositionale Denken einer Literaturkritik, die das künstlerische Artefakt als „*Aussage, die in der Form eines Kunstwerks gemacht wird*“⁷⁶ begreift und deswegen einen hermetischen, sperrigen Stil „als eine Form der Unaufrichtigkeit betrachtet“⁷⁷, einen libidinösen, emotionalisierten Sensualismus, der die Vorstellung fallenlässt, „daß der Stil gleichsam als dekorative Schicht über dem Stoff des Werkes liegt“⁷⁸. Der Suggestion eines Stilismus als Vorhang, den man zur Seite schieben könne, stellt sie eine, erhöhte Sensibilität für die „Überspanntheiten einer stilisierten Kunst“, wie sie der Camp-Geschmack und allgemein Pop auszeichnet, entgegen.

Dem die Literatur- und Kunstkritik dominierenden Kriterium der Moralität, das auf eine „Nutzbarmachung der Kunst“ abzielt, und dem von Sontag so apostrophierten Scheinproblem aufsitzt, Ästhetik von Ethik im Kunsterleben nicht nur zu isolieren, sondern zu hierarchisieren, erwidert sie mit einer Betonung auf der Ganzheitlichkeit von „Kunstwerken [als] lebendige, autonome Modelle des Bewusstseins“⁷⁹. Das Kunstwerk ist ein „lebenssprühendes, magisches und exemplarisches Objekt“, ein Akt, Einmaliges zu vergegenwärtigen in einer / einem „imaginären Landschaft oder Dekor des Willens“. Jedes gestalterische Idiom, jeder Stil ist eine „epistemologische Entscheidung“.

Was Camp, Pop im Allgemeinen, als „Verführungsmethode, die grelle Manierismen anwendet“ nun für Sontag so attraktiv macht, erklärt sich dementsprechend über die Fokussierung der „camp culturati“ auf die Sinnlichkeit künstlerischer Expressivität, über ihre hedonistische Stilbetonung. Für Susan Sontag eine theoriepolitisch wirksame Waffen gegen die vorherrschende hermeneutische Methode: „Während eine übertriebene Betonung des *Inhalts* die Arroganz der Interpretation provoziert, ist eine intensivere und umfassendere Beschreibung der *Form* dazu angetan, diese Arroganz zum Schweigen zu bringen“⁸⁰.

Sontags Diskreditierung einer propositionalen Einstellung zur Kunst lässt sie zwar mit Camp mehr als nur paktieren, und in ihrer Faszination für massenkulturelle Artefakte, die sich vor allem in ihrer Hollywood-Begeisterung zeigt, findet sie im Pop einen weiteren, noch weitaus einflussreicheren Verbündeten. Doch hier bleibt eine entscheidende Differenz ihrer intellektuellen Praxis zu den damaligen Pop-Konzeptionen bestehen, die eine leichtfertige Gleichsetzung von (Sontags

76 Susan Sontag, „Über den Stil“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 29

77 S. 24

78 S. 25

79 S. 39

80 S. 21

Definition von) Camp mit Pop verunmöglichen: ihre klassisch-dandyistische Distanziertheit und Distinguiertheit. Die Betonung einer eigentümlichen, exzentrischen Rezeptionsleistung. Wobei ihr Pop in der Folge mit seiner weiteren Verfeinerung Richtung einer gesteigerten „Second Order“-Sensibilität und distinktiven *style wars* letztlich entgegenkommen sollte und Camp nachträglich in die Massenkultur einschreibt und in breitere Gesellschaftsbereiche diffundiert⁸¹.

Ebenso wenig lässt sich Susan Sontags eigene ästhetische Agenda der 1960er schlechthin unter den Topos Camp-Geschmack subsumieren. Ihre gefühlsevozierende, emphatische Beschreibung des heroischen modernen Schriftstellers in *Der Künstler als exemplarisch Leidender* steht diesem etwa explizit entgegen. Nicht jenen romantischen Selbst-Stilisierungen einer „Todesbedrohtheit“ im Pop beziehungsweise Rock, die in biographischer Überhöhung die Auratisierung des Künstlers im „exemplarischen Leiden“ fortschreiben und ebenso wie beim italienischen Romancier Cesare Pavese, dessen existenzielle Verzweiflung die Folie für Sontags Mythologisierung bilden, mitunter im Freitod enden. Mit Camp und seiner Souveränität in der ironischen Kulturrezeption aber ist diese Form von romantisch-existenzialistischer Verbissenheit schlechthin unvereinbar.

1.1.3 High Camp vs. Low Camp

Mit der „etwas nachlässigen, zwei Seiten langen Skizze“ in Christopher Isherwoods 1954 erschienenem Roman *The World in the Evening* datiert nicht nur eine erstmalige „hochkulturelle“ Verwendung des Slangausdrucks Camp, sondern setzt der Prozess einer *amplifikatorischen* Überschreitung seiner Semantik ein, dem Camp mit seine Produktivität verdankt, wenn Konnotationen seiner *queeren* Bedeutung einer marginalisierten Sexualität auch in scheinbar bereinigten Mainstream-Codierungen heterosexuellen Begehrens virulent bleiben. – Eine Taktik, die auch mit der unfreiwilligen schriftstellerischen und lebensweltlichen Position Christopher Isherwoods korrespondiert, der bis in 1950er gezwungen war, seine repressionsbedrohte sexuelle und zensurbedrohte künstlerische Identität in einer (parodistischen) Theatralisierung von Konformität zu verbergen. „I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking“⁸², beschwichtigt er etwa in seiner Erzählung *Goodbye to Berlin* seine Erzählposition und beteuert „Objektivität“, ergo „Normalität“, ergo Heterosexualität.

Für die Thematisierung von Camp als ästhetische „Erlebnisweise“ in *The World in the Evening* stellt sich diese Problematik allerdings nicht mehr. In einem beiläufigen Gespräch über den Glauben an

81 Was einerseits auch den theoretischen Einfluss von Sontags Camp-Beschreibungen erklären mag, beziehungsweise andererseits durch Sontags Text selbst entscheidend popularisiert worden ist.

82 Christopher Isherwood, „Goodbye to Berlin“, in: ders., *The Berlin Stories*, New York: 1945, S. 1

Schlichtheit und die Ermangelung an Stil der Quäker-Bewegung mit der Nebenfigur Charles wird Isherwoods Ich-Erzählers Stephen, ein junger Schriftsteller, in die Camp-„Erlebnisweise“ eingeführt.:

„[D]id you ever run across the word 'camp'? / 'I've heard people use it in bars. But I thought —' / 'You thought it meant a swishy little boy with peroxided hair, dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich? Yes, in queer circles, they call *that* camping. [...] What I mean by camp is something more fundamental. You can call the other Low Camp, if you like; then what I'm talking about is High Camp. High Camp is the whole emotional basis of the Ballett, for example, and of course of Baroque art. You see, true High Camp always has an underlying seriousness. [...] You're not making fun of it; you're making fun out of it“⁸³

Isherwoods unerheblicher Dialog, dem in der Romanhandlung auch keine weitere Bedeutung beigemessen wird, formuliert gleich mehrere essentielle Bestandteile jener von Susan Sontags zehn Jahre später entwickelten epistemische Perspektive einer Nicht-Essentialität kultureller Normierungen und Werte, die in der übersteigerten Theatralisierung markiert wird. So lässt Isherwood Charles feststellen: „Baroque art is largely camp about religion. The Ballett is camp about love...“⁸⁴

Ebenso analog zu Sontag ist die Einordnung als „Erlebnisweise“: „You have to mediate on it and feel it intuitively, like Lao-tze's *Tao*. Once you've done that, you'll find yourself wanting to use the word whenever you discuss aesthetics or philosophy or almost anything. I never can understand how critics manage to do without it.“⁸⁵

Weniger entscheidend ist die Binarität von „Low Camp“ und „High Camp“ als terminologische Hierarchisierung, die Isherwood bereitstellt, sondern die semantische Expansion eines Geheimbegriffs der homosexuellen *demimonde* („I've heard people use it in bars“) auf den Kanon der Hochkultur: „Mozart's definitely a camp. Beethoven on the other hand isn't.“⁸⁶

Denn die Unterteilung in „Low Camp“/„High Camp“ benennt zwei Objektkategorien (der „illegitime“ *gay drag* und der „legitime“ Kanon der Hochkultur) und weniger eine Bedeutungserweiterung auf zwei Bezeichnungsklassen.

Zwar handelt es sich auch bei Isherwoods metaphorischer Neubeschreibung um eine Art

83 Christopher Isherwood, *The World in the Evening*, New York: 1954; wiederabgedruckt in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 51

84 ebenda

85 S. 52

86 S. 51

„Degayfication“ eines subversiven homosexuellen Slangbegriffs, wie ein gegen die *Notes on 'Camp'* von Seiten der Queer Theory artikulierter Einwand lautet. Aber so sehr die Feststellung, dass Sontags (und Isherwoods) Term eine entsexualisierende semantische Konversion seiner genuinen *queerness* betreibe, auch seine Berechtigung hat, verkennt dies jedoch das metonymische Potential, dass gerade in der *partiellen* Konversion Sontags virulent wird. Wenn die in Camp eingeschriebene *queerness*-Konnotation in neue ästhetische Territorien einbricht, eben weil die entsexualisierte „Seriosität“ von Sontags Camp-Definition dies ermöglicht.

Isherwoods eigene schriftstellerische Biographie und sein literarisches Manöver einer Kamera-gleichen Schein-„Objektivierung“ lassen sich bis zu seinem eigenen Outing in den 1950ern als solche Strategie jedenfalls begreifen. Sie sind indirekte Einschreibungen seiner marginalisierten, von Zensur und sozialer Repression bedrohten Lebensform in scheinbar heterosexuelle Motiviken, die an eine Mainstream-Leserschaft und ihre heterosexuelle Ökonomie des Begehrens adressiert sind.

Für die Passage in *The World in the Evening* braucht man allerdings so weit nicht zu gehen.

Isherwood expandiert eher die *queere* homosexuelle Wortbedeutung auf das Feld legitimer Kultur, als das er sie verklausuliert oder sogar zu eliminieren versucht; Isherwood „emphasised camp as a twisted notion of elegance, thus giving an intellectual value to its queer expression of seriousness through artifice and exaggeration.“⁸⁷

Es lässt sich aber eine tiefgreifende Differenz zu der Konzeption Sontags feststellen. Isherwoods tendenzielle Ahistorizität von „Low Camp“ als subkulturelle Praxis und „High Camp“ als Methode hochkultureller ästhetischer Repräsentation ist mit Sontags historisch situierter Figur des „Dandys im Zeitalter der Massenkultur“, der hinabsteigt zu „minderwertiger Kunst oder Kitsch“ nicht in Deckung zu bringen. Und so sehr Sontag selbst Beispiele aus der Hochkultur strapaziert (Präraffaeliten, Jugendstil, Rokoko, Oscar Wilde), ist „High Camp“ für sie streng genommen aporetisch. Beziehungsweise muss quasi einen Bereich „minderwertiger Kunst“ innerhalb des hochkulturellen Kanons eingrenzen, der sich doch auch wiederum mit Isherwoods „High Camp“-Veranschaulichungen (Mozart, El Greco, Dowstojewski) spreizt.

87 Fabio Cleto, „Tasting it“, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 45

1.2 Die Geschichte des Camp-Geschmacks

„Well, why shouldn't it be a clenched fist on a limp wrist?“⁸⁸
Richard Dyer

Als Mark Booth und Philip Core in den 1980ern ihre Arbeiten vorlegen, in denen sie Camp über die Beschreibung seiner sozialhistorischen und kunstgeschichtlichen homosexuellen Herkunft rekonstruieren, treten sie zwar der semantischen Verengung und Dekontextualisierung entgegen, die Sontags intellektuelle Deposition von Camp und seine anschließende Mainstreamisierung in die heteronormative Mittelschicht und in den Pop bedeutete, eine Redefinition von Camp als „gay sensibility“ betreiben sie allerdings nicht.

Selbstdefinitorische Anstrengungen dieser Art unternahmen in den 1970ern Richard Dyer in dem Aufsatz *It's being so Camp as keeps us going* oder Jack Babuscio mit dem Essay *The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)*. Sie reaffirmierten – die nicht nur als subkutane Codierungen von *closetedness* praktizierten, sondern auch als soziale Stigmata erlebten – Attributierungen der „Verweichlichung“, der „Degeneriertheit“ oder „Perversität“ in Camp als selbstermächtigende Praxis. Camp als „gay sensibility“ sollte nach dem Modell einer Ethnizität die Artikulation einer „gay culture“ vorantreiben.

So sehr aber auch die „ethnisierende“ Selbstbeschreibung als Camp in der Bedeutung einer „gay sensibility“ von der legitimen Absicht getragen war, eine selbstbewusste politische Repräsentation einer *Gay Pride* zu formulieren, verstrickten sich ihre Theoretiker in fragwürdige Essentialismen. Eine essentialistische Festlegung obendrein nicht-stringenter Camp-Definitionen als „Wesenheit“ von Homosexuellen, wie sie Babuscio vorbringt, verkennet nicht nur die politische Qualität von Camp als „dekonstruktivistische“ Denaturalisierung von Identitätskonstruktion ums Ganze, sondern betreibt selbst eine tendenziell totalisierende Substantivierung. Wenn auch die Selbstrepräsentation und Selbstorganisation als „gay culture“ ein politisches Gebot des „konfrontativen“ Gay Rights Movements nach der Zäsur der Stonewall Riots 1969 darstellte, lassen sich Jack Babuscios essentialistische Determinierungen von Camp theoretisch nicht plausibilisieren.⁸⁹

Eine „gay culture“ über Camp-Sensibilität zu identifizieren, bedeutet aber auch dann noch eine unzulässige soziologische Entdifferenzierung von Stil- und Interessensdivergenzen, wenn man

⁸⁸ Richard Dyer „It's being so Camp as keeps us going“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 116

⁸⁹ „Gay sensibility as a creative energy reflecting a consciousness that is different from the mainstream; a heightened awareness of certain human complications of feeling that spring from the fact of social oppression; in short a perception of the world which is coloured, shaped, directed, and defined by the fact of one's gayness.“ In: Jack Babuscio, „The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 118

Camp als nicht-essentialistische, kontingente ästhetische und habituelle Praxis begreift. Denn Camp ist selbst ein sehr spezifisches, nicht-repräsentatives Phänomen. Hauptsächlich verbreitet in urbanen, weißen, tendenziell der Bourgeoisie zugeordneten Homosexuellenmilieus, in der Schwulenszene weit präsenter als in den Lebenszenen.

Die geschichtliche Entwicklung der Homosexuellenbewegung in den 1970er zeigte jedoch ohnehin eine Tendenz in die entgegengesetzte Richtung. Im gleichen Maße, wie sich Camp in der Dereferenzialisierung durch Pop in der heterosexuellen Mainstream-Gesellschaft einzeichnete und Camp-Androgynität mit Glam-Rock eine ästhetische Konjunktur erlebte, verlor Camp und seine Effeminiertheit als homosexuelles Leitbild an Einfluss. Mit dem Sozialtyp des schnauzbärtigen San Francisco-Castro Clones setzte eine drastische, archaische Maskulinisierung und Stereotypisierung des Working Class-Machos ein: „We have emerged, triumphant, from our closets only to leave camp, locked up, behind us.“⁹⁰ – Tom of Finland statt James Bidgood.

Wie die Geschichte die 1970er und 1980er schreiben wollte, stand der Intention Richard Dyers, an das identifikatorische Potential von Camp als „one thing that expresses and confirms being a gay man“⁹¹ zu appellieren, gleich in zweifacher Weise entgegen. Die Einschätzung, Camp wäre „the only style, language and culture that is distinctively and unambiguously gay male“⁹² war mit dem *Castro Clone* überholt und damit Dyers Camp-Hedonismus als „way of being human, witty and vital [...], without conforming to the drabness and rigidity of the hetero male role“⁹³ gleich mit. Denn schwuler Hedonismus wurde nun nicht mehr in der habituellen Antimaskulinität der *queen*, sondern in der habituellen Hypermaskulinität des *machos* zelebriert.

Dennoch liefert Richard Dyer eine prononcierte soziostrukturelle Herleitung der Verbindung von Camp und Homosexualität vor 1969. Die „camp sensibility“ führt Dyer über die gesellschaftliche Rolle Homosexueller in „style professions“ direkt auf ihre Unterdrückung zurück. Ihr Stilbewusstsein, ihre „camp sensibility“, resultiert aus einer (notwendigen) „Anpassungsfähigkeit“: „we've had to be good at disguise, at appearing to be one of the crowd, the same as everyone else. Because we had to hide what we really felt [...]. So we have developed an eye and an ear for surface, appearances, forms – style.“⁹⁴

Philip Cores *Camp: The Lie that tells the truth* wird sich diese Fokussierung auf die psychologische Dimension einer Bewältigung einer zweiten geheimen Identität aneignen. Camp ist für ihn die „Lüge“, die verklausuliert eine verschwiegene biographische „Wahrheit“ transportiert. Dyer

90 S. 117

91 Richard Dyer „It's being so Camp as keeps us going“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 110

92 ebenda

93 ebenda

94 S. 114

erweitert diese Camp-Konzeption als (künstlerische) Verarbeitung von *closetedness* um eine Beschreibung der sie bedingenden heterosexistischen Logik und die Rolle von Camp als Modus gesellschaftlicher Integration. Er betont, „Mastery of style and wit has been a way of declaiming that gays have something distinctive to offer society“⁹⁵.

Er verweist auf die entsprechenden Berufszweige der „style professions“, wie Mode, Innen-Design, Musical, Ballett, und ihre Konnotationen als *campy* und effeminiert. Diese Konnotationen eröffneten einerseits in einer männlichen Arbeitswelt früh Möglichkeiten exponierter beruflicher Betätigung für Frauen und Schwule, reproduzierten allerdings gleichsam heteronormative Stereotypisierungen: „they are style for style's sake, they don't have 'serious' content“; „the very luxuriousness and 'uselessness' of these professions have also tended to reinforce the image of gay men as decadent, marginal, frivolous – above all not involved in the real production of wealth“⁹⁶.

Die Legitimität von Camp und homosexueller „Mastery of style“ referenzierte mit der Zuschreibung eines gesellschaftlichen Parasitentums, subordiniert zu den patriarchalen Rollenverpflichtungen der Frau als Statusrepräsentantin des Ehemannes und erst recht subordiniert zu den heterosexuellen Männern als den Trägern gesellschaftlicher Reproduktion.

So ist sich Richard Dyer der Zweischneidigkeit einer Camp-Selbstermächtigung bewusst. Mit Denis Altmans Zitat „Camp is to gay what soul is to black“ verweist er auf die Ambiguität einer „ethnischen“ Selbstbeschreibung von gesellschaftlichen Minderheiten mit Fremdzuschreibungen und -projektionen, die zwar gegen ihre eigene Stigmatisierung ein identifikatorisches Alteritätsbewusstsein ausbilden, gleichzeitig aber auch ihre eigene Stigmatisierung bekräftigen.

Mark Booth und Philip Core haben eine solche identitätspolitische Ambition nicht. Ihre Geschichtsschreibungen des Camp-Geschmacks imaginieren weder ein politisches Subjekt, noch ein privilegiertes homosexuelles Vermögen einer „gay sensibility“. Beide schreiben auch nicht aus der Innenperspektive homosexueller Emanzipation, wenn sie Susan Sontags Leitthese eines ästhetizistischen Dandyismus historisch resortieren. Booth wendet sich obendrein deutlich gegen eine *Gleichsetzung* von Camp mit Homosexualität, aus seiner Substantivierung von Camp als Form narzisstischer Selbstinszenierung akzentuiert er: „the paradigmatic perversion is exhibitionism“⁹⁷.

Beide Arbeiten zeichnen aber ohnehin in erster Linie ihre kultursoziologischen Einsichten über die gesellschaftlichen Konstellationen von Camp aus, ihr Camp-Geschichtsbewusstsein. Über den höfischen Absolutismus von Versailles, den durch Beau Brummell kultivierten britischen Dandy im 19. Jahrhundert, Hollywood und die Pop-Kultur etablierten Booth und Core eine Kultur- und Sozialgeschichte des Camp-Ästhetizismus, die die gewollt kursorischen und unsystematischen

95 S. 113

96 ebenda

97 Mark Booth, *Camp*, London: 1983, S. 102

Beispiele, die Susan Sontag zur Illustration den *Notes on 'Camp'* beifügte, kontextualisieren.

In der Reihenfolge ihrer Zitierung nannte Susan Sontag unter Anderem: die Lampen des Glaskünstlers Luis Comfort Tiffany, *Schwanensee*, Bellinis Opern, die alten Flash Gordon-Comics, „Frauenkleider aus den zwanziger Jahren (Federboas, Kleider mit Stickperlen)“, die Romane von Ronald Firbank, „Filme für Herren, ohne Wollust betrachtet“, viele der Werke Jean Cocteaus, die Opern von Richard Strauß, Hector Guimards Portale der Pariser Metro, „die sentimentale, grelle Weiblichkeit einer Jayne Mansfield oder Gina Lollabrigida“, Tallulah Bankhead, die Rokoko-Kirchen in München, „Gaudis gespenstische und herrliche Bauwerke in Barcelona“, Jean Genet, und wiederholt: Oscar Wilde.

1.2.1 Mark Booths Dandy Wit: Camp als narzisstische Selbst-Präsentation

„*Sexual intercourse is a poor substitute for masturbation*“
Quentin Crisp, *The Naked Civil Servant*

Es sind Sontags Definitionen von Camp als „Erlebnisweise“ (sensitivity), vom unbeabsichtigten „reinen Camp“ als „Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt“, sowie ihre inkonsistente Beispielgebung, die zu einer schlechten Beurteilung durch Mark Booth führen. Sontags Epigramme seien teilweise von einer „oriental inscrutability“, und ihre Gegenstandsbereiche weder begreiflich noch widerspruchsfrei. Wobei Booth bemerkt, „the seriously worrying thing about the examples in *Notes on 'Camp'* is not their intermittent inappropriateness or factual inaccuracy, but their sheer number“⁹⁸.

Booth irritiert Sontags Modell des rezeptionsseitigen „reinen Camp“, weil er es für eine begrifflich missverständliche Gliederung hält und sein enges Begriffsvermögen als „Kunst, die sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann“ als solches bezweifelt: „Camp is not kitsch, which is bad art, miscalculated with the best of intentions; camp art can be good art with the worst of intentions.“⁹⁹

Auf theoretischer Ebene präzisiert Booth deswegen zwischen *Camp* und *Camp fads and fancies* als Unterteilung. Ersteres deckt sich hinsichtlich der künstlerischen Performanz weitestgehend mit Sontags Charakterisierung von „vorsätzlichen Camp“, doch *Camp fads and fancies* sind kein naiver „reiner Camp“, sondern weit allgemeiner Personen und Kulturgüter, die „although not intrinsically camp, appeal to camp people“¹⁰⁰.

98 Mark Booth, *Camp*, London: 1983, S. 14

99 Klappentext

100 S. 14

In einer tabellarischen Ordnung von Sontags und seinen eigenen Beispielen:

Camp

Camp fads and fancies

Oscar Wilde, Ronald Firbank

Jean Genet

Aubrey Beardsley, Andy Warhol

Carlo Crivelli, Kitchener Poster: Your Country Needs You

Mae West, Tallulah Bankhead

Victor Mature, Jane Russell, Judy Garland

Soft Cell, Sarah Bernhardt

Shirley Bassey, Wolfgang Amadeus Mozart

All about Eve, Rocky Horror Show

Casablanca, Tom and Jerry

Anglo-catholicism

Catholicism

Die Eigenschaften der Camp-Spalte lassen sich leicht filtern: „artificiality, stylisation, theatricality, naivety, sexual ambiguity, tackiness, poor taste, stylishness“¹⁰¹. Die Beispiele zeigen eine Einheitlichkeit, während die *Camp fads and fancies* sich lediglich partiell daraus ableiten lassen. Mark Booth arbeitet daran seine entscheidende Re-Definition von Sontags *camp-sensibility*-Verständnis ein, wenn er hervorhebt, dass alle Persönlichkeiten der Camp-Spalte obendrein „successful self-publicists“ waren: „Camp is primarily a matter of self-presentation rather than of sensibility“.¹⁰²

Camp ist für Booth keine sensitive „Empfindungsweise“ für künstlerische oder sexuelle Marginalität, sondern ein Geltungsbedürfnis, dass in artifizieller „off stage theatricality“ mit Marginalitäten operiert: „*To be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merit.*“¹⁰³

Diese gesellschaftlichen Marginalitäten sind Weiblichkeit, „which camp parodies in an exhibition of stylised effeminacy“¹⁰⁴, das Triviale und der Kitsch. Booth reklamiert dabei allerdings drei Fehldeutungen. Einerseits eine Gleichsetzung von Camp mit (effeminierter) Homosexualität, eine „unhelpful idea“, derer er Isherwood und kurioserweise Sontag bezichtigt: „Camp people tend to be asexual rather than homosexual. Brummell *et al* were perhaps honorary homosexuals, or homosexuals in spirit rather than in practice. [...] So, while it may be true that many homosexuals are camp, only a small proportion of people who exhibit camp behaviour are homosexual.“¹⁰⁵

Camp kokettiert mit sexueller Übersättigung, „[t]he camp person typically presents himself as a

101 S. 16

102 „If you are alone and bored at home, and in desperation you try to amuse yourself by watching an awful old film, you are not being camp. You only become so if you subsequently proclaim to others that you thought Victor Mature was divine in *Samson and Delilah*.“, S. 17

103 S. 18

104 ebenda

105 S. 20

sexual Pococurante who has tried everything and subsequently tired of it“¹⁰⁶. Booth registriert allerdings eher Asexualität hinter den arrangierten Persionen¹⁰⁷; „one of the paradoxes of the camp mentality is that, while it defines itself primarily in sexual terms, it is usually asexual“¹⁰⁸. Ein zweites Missverständnis sieht Booth in der Synonymisierung mit Pop. „Although camp has been an important factor in determining the style of pop [...], camp is a much older (by some three hundred years) and bigger phenomenon“¹⁰⁹. Pop und Camp korrelieren im geschichtlichen Moment, weniger in einer konzeptionellen Übereinstimmung, auch wenn Booth die Koalition der 1960er mit Richard Hamiltons Pop Art-Liste veranschaulicht. Hamiltons „Pop Art is: popular, transient, expendable, low cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and Big Business“ wird zur Camp-Liste: „easily accessible, determinedly facile, trashy, mock luxurious, mass-produced, youth worshipping, witty, mock sexy, wilfully hackneyed, mock glamorous, BIG BUSINESS.“¹¹⁰

Er attestiert dem englischen Pop der 1960er, dem Glam Rock und den New Romantics zudem eine entscheidende Rolle in der Popularisierung von Camp: „Like fornication, camp is an irresponsible and slightly dangerous pleasure that is no longer the prerogative of an economic elite, but the birthright of all.“¹¹¹

Die dritte Konfusion betrifft Camp und Kitsch, die damit zusammenhängen mag, dass Sontag Kitsch in Bezug auf die Kultur- und Konsumgüterindustrie mit fehlender künstlerischer Leidenschaft assoziierte. Was Sontag als „reinen Camp“ wegen übersteigerter Eigenliebe und Phantastik vom Kitsch abhebt, ist für Booth weiterhin Kitsch: die französischen Symbolisten, Mussolinis Bautätigkeiten, die amerikanische Unabhängigkeitserklärung. Aber: „Kitsch is one of camp's favourite fads and fancies“ schreibt Booth in seiner Definitionsumkehrung: „'The worst art is always done with the best intentions', said Oscar Wilde, perhaps providing the key to the distinction between kitsch and camp. Unlike kitsch, camp does not even have honourable intentions.“¹¹²

106 S. 99

107 Booth rekurriert in dieser Einschätzung allerdings auf befremdliche Argumentationen orthodoxer Theorien der Psychologie. Besonders zweifelhaft ist sein Exkurs über die „connection between abnormality and compulsive disloyalty“, wo er die Agententätigkeiten eines Oberst Redl und den Spionagiering der „Cambridge Five“ historisch unrichtig aus der Homosexualität der Verräter, präziser: der Nicht-Integrität von Camp, folgert.

108 S. 54; An den burlesken Darstellungen der Mae West exemplifiziert Booth sein Urteil. „Mae West appeals to the sexual timidity in camp, as she divests sex of everything that is dark, dangerous and primeval: under her aegis, it becomes nothing more than a children's romp.“, S. 134

109 S. 29

110 ebenda

111 S. 175

112 S. 23



47: „Monsieur“, Philippe, Duc d'Orléans, der Bruder von Ludwig dem XIV.

„Versailles stands in camp memory, not, as it was intended, as a symbol of Decorative Absolutism, but as a symbol of Absolute Decorativism.“¹¹³ Das höfische Leben Versailles beschreibt Mark Booth als „camp Eden, a self-enclosed world devoted to *divertissement*, to dressing-up, showing off, and scandal“¹¹⁴. Die Festlichkeiten und Bälle schmeichelten aber nicht nur der Egozentrik des Sonnenkönigs, sondern waren Ludwigs Politik, über eine Einbindung des Adels in die höfische Etikette eine Schwächung der Aristokratie und eine Zentralisierung der Macht zu erreichen. Der Bruder des Sonnenkönigs Philippe, genannt „Monsieur“, teilte eine solche doppelbödige Ambition nicht, in ihm fand Versailles ihre drastischste Camp-Gestalt. Da Kardinal Mazarin, der regierende Minister und Erzieher der Thronfolger, in Philippe keinen bedrohlichen Konkurrenten des Königs heranziehen wollte, wurde Philippe wie ein Mädchen gekleidet, mit Schmuck, Parfum und Kleidern überhäuft und zum kompletten Desinteresse gegenüber der Politik unterrichtet. Zwar errang Philippe *succès d'honneur* als fähiger Befehlshaber des französischen Heeres, die Effeminierungen seiner Erziehung scheinen sich jedoch als freudianische Farce in seiner theatralischen Camp-Persönlichkeit, seiner Homosexualität und seinem ausschweifenden, verschwenderischen Lebensstil niedergeschlagen zu haben.



48: *Se camper ... to camp up ...* Ludwig der XIV. in Rüstung, Ölgemälde von Hyacinthe Rigaud (1701)

Mark Booth widerspricht der Worthrerleitung von Camp über ein Aktenkürzel der New Yorker Polizei: KAMP für „Known As Male Prostitute“. Booth verweist auf das französische *se camper* als Bezeichnung für die opulente, kostspielige Selbstrepräsentation von Soldaten in Feldlagern der französischen Armee unter Ludwig dem XIV. Das Zelt und die Uniform bildeten Statussymbole der Profilierung. „The idea of tents did not then call to mind the small khaki, utilitarian apologies of today, but great billowy creations of shining fabrics – satins and silks studded with jewels, tapestries and gold banners. When Louis XIV went on manoeuvres, the courtiers who had been camping out in the apartments, rooms and corridors of Versailles, de-camped to follow the king. [...] [T]he spectacle and the display of court life was transferred to camp [...]. The camp was an insubstantial pageant, a by-word for transient magnificence where men were encouraged to wear their finest costumes, to preen themselves – indeed, to advertise themselves.“¹¹⁵

113 S. 33

114 S. 52

115 S. 39-40

Denn Camp ist in Booths substantivierter Form „a mode of projecting rather than of being“. Nicht mehr das ästhetische Vermögen des Dandys, sondern sein narzisstischer „mode of self-advertisement“ in übertriebenen Theater-Gesten: „a matter of a raised eyebrow, a secret smile, an almost imperceptible pout or the barest suggestion of a limp wrist“¹¹⁶. Camp ist so auch nicht gleichbedeutend mit Ästhetizismus, sondern seine Comic-Version: „in fact, Wilde was never a true aesthete. Aesthetes want to see; camp people such as Wilde, prefer to be seen. Where the aesthete makes his life a work of art, the camp person tries to do the same with his personality. [...] Serious aesthetes tend to be priggish, whilst camp people gaily publicise themselves as immoral.“¹¹⁷

Booth charakterisiert den Camp als Selbstsüchtigen, der seine parodistischen Manieriertheiten, seinen Exhibitionismus, seinen Humor, seine posierende oder imitierende sexuelle Abweichung als Verzierungen seiner Eitelkeit verfeinert. „All his life, the camp person remains a naughty child cheeking his elders. The targets of this mockery – conventional morality, good taste, marriage and the family, suburbia, sport and business – should help to throw the camp personality into relief.“¹¹⁸

Der Camp blickt mit kalten Augen auf die Menschheit, ohne Altruismus oder Sympathie; „a view of human relationships as motivated by vanity, egotism and the will to dominate“¹¹⁹.

Persönliche Integrität ist ihm keine Kategorie, ebenso wenig eine personelle Einheit: „the camp mind has no casual nexus, no unifying principle. Such opposites as cynicism and sentimentality, envy and affection, indecency and fastidiousness, individuality and imitation, are not attracted to one another in it“¹²⁰.

Die Selbstbezogenheit des manischen Poseurs beschreibt Booth aber gleichzeitig als raffinierte Form von Masochismus. „Camp people's knowledge of their own foibles forms a line of defense: others cannot call them anything which they have not called themselves.“¹²¹ Eitelkeit maskiert, kompensiert und potenziert persönliche Defizite, so gesehen sei Camp „a form of pragmatism. Arising from a failure to cope with the relativity of social roles, camp strives to make a virtue of that failure“¹²². Der Camp-Masochismus weiß dabei von der Inadäquatheit seiner theatralisierten Übersteigerung, eben auch weil sie eine theatralisierte, vor dem Spiegel einstudierte Pose ist. Der Camp agiert nicht aus der Spontanität, sondern aus einer blasierten Form von Selbstkontrolle.

116 S. 42

117 S. 27

118 S. 57

119 S. 54; Der Camp ist Misanthrop und seine theatralische Exaltiertheit ist nicht Frivolität, sondern eine spezielle Fehlbildung von Frivolität: „Non-camp people are occasionally frivolous as a holiday from moral seriousness; camp people are only occasionally not frivolous.“ (S. 19) Generell sieht Mark Booth im Camp „a person to see his life merely as a opportunity for clowning, to submit to camp's oversimplification of the self, to exchange the fullness and the depth of a portrait for the immediate but ephemeral pleasures of a caricature“, S. 86

120 ebenda

121 S. 95

122 S. 116; Camp-Vergnügen sind jedoch nicht rein kompensatorisch, denn „camp represents an attempt to make such supposed compensations more desirable than the things they are nominally compensating for“, ebenda



49: William Beckford (mit James Wyatt), *Fonthill Abbey* in der Grafschaft Wiltshire, 1795-1813

Der englische Exzentriker, Kunstsammler und Schriftsteller William Beckford ließ aus seinem Erbe das neugotische Herrenhaus *Fonthill Abbey* mit einem kathedralengleichen Hauptturm errichten, der mit einer Gesamthöhe von 137 Metern das höchste Gebäude Großbritanniens, die *Salisbury Cathedral*, übertreffen sollte. Die Megalomanie beschäftigte zeitgleich bis zu 1000 Bauarbeiter. Wegen Beckfords bautechnischer Unkenntnis stürzte der Turm jedoch zweimal bei einer Höhe von 90 Metern ein. Eine dritte, höhenreduzierte Version kollabierte schließlich 1825 als Beckford aus finanziellen Nöten *Fonthill Abbey* bereits verkauft hatte erneut und zerstörte dabei das Gebäude weitestgehend. Beckfords exzentrischer Lebensstil bildete den Prototypen des dekadenten Einsiedlers, er beeinflusste sowohl Huysmanns *À rebours* als auch Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray* und schürte Spekulationen über homosexuelle Orgien (mit seiner von einer Truppe „Zwergen“ gestellten Dienerschaft) und okkulte Rituale hinter den hohen Mauern seines Anwesens. „And it was a mark of the campness of Beckford's temperament, that he played up to these rumours.“¹²³



50, 51: Stummfilmstar Alla Nazimova in *Salomé* (1923)

Alla Nazimovas exzentrischer Darstellungsstil meist freizügiger, exotischer Frauen im Hollywood der 1910er und 1920er machte sie zum Begehrensojekt des Camp-Ästhetizismus. Höhepunkt bildete ihre als Produzentin arrangierte Filmadaption von Oscar Wildes Theaterstück *Salomé* unter Regisseur Charles Bryant. Kostüm- und Bühnenbildnerin Natacha Rambova, die auch als zeitweilige Ehefrau von Rudolf Valentino Teil der Camp-Geschichte ist und mit der Nazimova eine geheime Beziehung unterhielt, übersetzte Aubrey Beardsleys Proto-Jugendstil-Illustrationen zu Wildes Stück in ein fantastisches Dekor aus scharfen Farbkontrasten und organisch-geschwungenen Ornamentierungen.



Der „Dandy Wit“ kennzeichnet den Archetypen des selbstherrlichen wie soziopathischen Camps; „the idealised self-image of the camp man – urban, detached, sardonic and poised. Economically secure, he is usually an aristocrat – though an idealised aristocrat“¹²⁴. Booths Camp-Historie setzt zwar früher ein, mit Philippe, Herzog von Orleans, dem Bruder von Ludwig dem XIV. und die Camp-Personifizierung am Hof von Versailles, und referiert noch auf den Manierismus, sogar auf Nero und Caligula. Beau Brummell, der eremitische englische Schriftsteller und Exzentriker William Beckford, Graf Robert de Montesquiou, die flamboyanteste und arroganteste Figur der Pariser Salons, oder „Bright Young Thing“ Brian Howard bilden jedoch für Booth die bezeichnenden Erscheinungen seiner Sozialgeschichte des Camp.

Brummell, Montesquiou oder Howard schrieben keine bedeutende Zeilen, aber sie kultivierten einen Stil, eine Handlungsweise. Sie lebten die Poesie, die sie nicht zu schreiben vermochten. Sie verschwendeten ihr Genie an den Moment.

Diese Sozialgeschichte des Camp leitet Booth allgemein über das Phänomen der Urbanisierung und der Entwicklung des Bürgertums her. Der Camp-Poseur benötigt die Stadt, weil der Narzisst als *boulevardier* die Öffentlichkeit benötigt. Er ist aber auch ästhetisch auf sie bezogen, „camp is attracted by the sheer unnaturalness of the city“.¹²⁵ Zugleich ist der Camp ein Produkt der Urbanisierung und damit einhergehenden Relativierung und Pluralisierung sozialer Rollen.¹²⁶ Dass Erfolg eine Frage des persönlichen Stils sein kann.

Die Beschäftigung mit Stil, Eitelkeit und Frivolität ging einher mit der Aufwärtsentwicklung eines prosperierenden Bürgertums. Brummell, Benjamin Disraeli, Wilde, Ronald Firbank oder Warhol entsprangen dem dritten Stand und positionierten sich als *arrivistes* in ihrer Verachtung zu ihm: „Camp regards itself as marginal to the world that reveres industry, progress, convention, marriage, respectability – all things that traditionally have been upheld by the bourgeois male.“¹²⁷

Der narzisstische Camp posierte seine pseudo-aristokratische Marginalität als dekadente Beschäftigungslosigkeit gegen die eigene Klassenherkunft, gegen den erwerbstätigen und umtriebigen Bourgeois. „A major trait in camp self-presentation is boredom. [...] Camp exists in an environment in which the threat is not material want but boredom“¹²⁸. Die Langeweile stilisierte der Camp auch in seiner affektierten Sprache, dem „drawing room drawl“¹²⁹.

124 S. 125

125 S. 45

126 „City life came to be understood as actually *requiring* people to lead large parts of their lives insincerely. Instead of having a personality integral to himself, a man availed himself of a series of off-the-peg personalities. The more choices of personality he had, the more detached he seemed to feel from all of them and the more difficult he found it to take any one of them seriously.“ (S. 46) Der Camp entdeckte in der Oberflächlichkeit und Anonymität urbanen Lebens die Selbstpräsentation, „adopting various personalities to deal with the contingencies of city life“. (S. 53)

127 S. 54

128 S. 67

129 „A camp quality of voice may also express lassitude: the typical diction is slow almost to the point of expiration,

Seine bevorzugte literarische Form findet der Camp-Dandy im Epigramm: „the epigram is the expression of the camp view of life, embodying both delight in the devious and dislike of the difficult. At its best, the epigram adds extreme artificiality to an air of spontaneity.“¹³⁰ Camp-Literatur ist maniert und plagiatorisch, ihre Romane „are light-headed, rather than light-hearted. Camp novels often betray a thinness of ideas which a fitful inventiveness of language does very little to disguise.“¹³¹ Nichts ist latent, alles Oberfläche.

Die Verfeinerung der eigenen Individualität des Stils ist *movens* der Camp-Narzissen, die Bandbreite ihrer karikierenden Gesten und Posen reagiert jedoch auf die Objekte ihrer Karikaturen und scheint deshalb mitunter limitiert auf pseudo-aristokratische Dekadenz und Effeminiertheit, die der gefallsüchtige Camp aus der Gesamtkonstellationen des Gesellschaftlichen ableitet: „In an Anglo Saxon world, where only women flaunted their sexuality, effeminacy was the best course open to male sex symbol.“¹³²

Dem effeminierten Dandy Wit bescheinigt Booth, bei allem Narzissmus, aber politische Relevanz:

„the 'performance' mimics the sexual stereotypes that are the building bricks of patriarchal morality, not only to point to the faults in bad originals, but also in such way as to draw attention to their arbitrariness. The cross-sexual camp burlesque, then, shows how easily sexual stereotypes could be otherwise: that it is not an immutable law of the universe that men should be macho and women feminine, that it would take only a little injection of levity to throw the system of social stereotypes into disarray.“¹³³

Ein Bündnis zwischen Feminismus und Camp bedeutet das für Booth jedoch nicht: „while feminism and camp may share the same point of departure, they travel in different directions. The feminist pose is heroic where camp's is unserious and self-depreciated. Feminists seek to abolish or to minimise their marginal status, while the camp try to make a virtue of marginality. Where feminisms uses polemic, camp relies on mockery“¹³⁴.

with heavy emphasis on inappropriate words (lots of capital letters and italics) rising painfully to climax, to be followed by a series of swift cadences“, S. 67

130 S. 117

131 S. 122

132 S. 155

133 S. 59

134 S. 57



52: Marchesa Luisa Casati

Der Vamp, die verhängnisvolle, exzessive Verführerin und ihr offensiv manipulatives Verhältnis zur Sexualität bilden einen bedeutungsvollen Topos des Camp-Begehrens. „The Vamp does not have the welcoming, malleable properties of a sex object. She is rather, a sex subject, sharp, angular and predatory. [...] The stare of the Vamp turns men not to stone, but to meat.“¹³⁵ Marchesa Luisa Casatis Ästhetisierung der eigenen Existenz übersteigerte die Vamp-Rolle zu exzentrischer Campness. Die reiche italienische Erbin, Modeikone und Geliebte des Dichtersoldaten Gabriele d'Annunzio inszenierte ihre kapriziöse, materiell verschwenderische Lebensweise in der Hoch- und Geldaristokratie zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur letztendlichen Verarmung. Die Piazza di San Marco durchschritt sie nackt, nur mit einer Pelzkappe bekleidet und mit zwei Geparden an einer mit Diamanten bestickten Leine.



53: Statue des Antinoos (*Antinoos Farnese*)

„Sexual uncertainty plays an important part in the camp preoccupation with youthfulness.“¹³⁶ – Das Camp-Motiv der Jünglingsverehrung verbindet sich bisweilen mit dezidiert päderastischen Neigungen. In Wilhelm von Gloedens Aktfotografien sizilianischer Knaben oder in der Poesie des einschlägig verurteilten Jacques d'Adelswärd-Fersen. Archetypisch ist die obsessive Anbetung des Antinoos, eines jungen Geliebten des Kaisers Hadrian, der vor den Augen seines Mentors im Nil ertrank. Mit dem Tod des jungen Bithyniers 130 u. Z. veranlasste Hadrian Antinoos Verehrung als Gottheit im gesamten römischen Reich. Vergleichbar ist der Kult um den 16-jährig verstorbenen Jüngling „Maximin“ durch den George-Kreis. Im stilisierten Dichtergestus erhob der päderastisch geneigte Stefan George den Münchner Gymnasiasten Maximilian Kronberger, den er auf der Straße angesprochen und in seinen okkulten, sezessionistischen Männerbund eingeführt hatte, im Ergriffenheitserlebnis seines Todes unter den Namen „Maximin“ zur menschgewordenen Gottheit.

135 S. 140

136 S. 131

Der frivole und kindische Camp richtet sich als Repressierter aus freier Entscheidung kokett in der Marginalität ein, demoralisiert aber deren normativierenden Zuschreibungen, stellt ein Risiko dar. Mark Booth setzt aber ohnehin nicht zu einer politischen Verteidigung der Camp-Parodie an, wenn er abschließend resümiert: „Feminists may not relish the traditionally feminine pleasures of self-adornment, following fashion, buying things, vacillation, the decorative arts, hypochondria and gossip, but these things are nevertheless part of life, and the camp recognise them as such and make the most of them.“¹³⁷

Booths Leistung liegt auch nicht als solche darin, Sontags theoretisch dominierender Definition von Camp als „Empfindungsvermögen“ in einer materialreichen Ableitung der Dandy-Geschichte seine Primärthese einer soziale Marginalität arrangierenden Selbstdarstellung entgegenzuarbeiten. Denn auch Booths Camp-Narziss, der „successful self-publicist“, bildet – in selbstbezüglicher Absicht – jenes „Empfindungsvermögen“ aus, die Perfektionierung des Selbst eben nicht in der Wesensvollendung essentieller Anlagen zu sehen, sondern in einer *Performance* als marginalisierte Figur, die die aristotelische Unterscheidung zwischen Substanzen und Akzidenzien nicht kennt. Es ist auch nicht Booths Missbilligung der Begriffsbestimmung des „reinen Camps“ mit seinen allgemeiner positionierten *Camp fads and fancies* als solche. Sondern die beziehungsreiche Retrospektive, die die Apodiktik der *Notes on 'Camp'* nicht nur präzisiert oder korrigiert, sondern sensorisch verbreitert.

1.2.2 *The Lie that tells the Truth*: Die Lingua Franca der Marginalität

„I did not get my Spaghetti-O's, I got spaghetti. I want the press to know this“¹³⁸
Thomas J. Grasso

Philip Cores enzyklopädisches Lexikon *Camp: The Lie that tells the truth*, erschienen 1984, ist in seinen Beispielen nicht nur weit umfänglicher als Susan Sontag, sondern in der Heterogenität seiner Referenzen komplexer. Zudem verkompliziert Cores weitestgehend intrinsische Definitionsmethodik eine Einordnung seines/seiner Camp-Verständnisse(s). Bezeichnend sind seine apodiktischen Klassifikationen: so unterteilt er ohne weitere Kommentierung in „serious camp“ (William Beckford; der neoklassizistische Maler Frederick Leighton; Stummfilmstar Alla Nazimova; Luchino Visconti; Oscar Wilde), „English camp“ (der Maler Rex Whistler; „Bright Young Thing“

137 S. 183

138 Die letzten Worte des amerikanischen Frauenmörders Thomas J. Grasso bei seiner Hinrichtung 1995 in Oklahoma. Ihm seien bei der Henkersmahlzeit nicht die von ihm gewünschten „SpaghettiOs“-Dosenspaghetti serviert wurden.

Stephen Tennant; der Dichter Alexander Pope), „French camp“ (Jean Cocteau; die Schriftstellerin Colette), „Straight Camp“ (der Fin de Siecle-Poet Gabriele d'Annunzio; der Film *Caligula*), „Sapphic camp“ (die symbolistische Dichterin Renée Vivien), „macho camp“ (der Zeichner Tom of Finland), „fascist camp“ (d'Annunzio als proto-faschistische Agitator; die göttliche Verehrung des Antinoos per Kaiser Hadrians Dekret), „mass camp“ / „working class camp“ (die Kinks; die Verfilmung von Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited*), „Victorian camp“ (Franz Liszt; Capri als Urlaubsdestination und „gay Valhalla“ für Künstler und Aristokraten der 1880/1890er), „concealed camp“ (Truman Capote; Coco Chanel; Judy Garland), „tragic camp“ (der historische T. E. Lawrence von Arabien) und „camp Classicism“ (Stefan George; Frederick Leighton). Dennoch dekliniert Core eine durchgängige Begriffsinterpretation durch seine Lexikoneinträge. Komprimiert wird diese in den der Enzyklopädie vorangestellten, süffisanten „CAMP RULES“:

„CAMP is a form of historicism viewed histrionically. / CAMP is not necessarily homosexual. Anyone or anything can be camp. But it takes one to know one. / CAMP is a prison for an illegal minority; now it is a holiday for consenting adults. / CAMP is first of all a second childhood. / [...] / CAMP is Royalism, Diabolism and British Socialism / CAMP is moral anarchy which makes room for the self without altering the attitudes of society. / CAMP is an ephemeral fundamental. / CAMP is cross-dressing in a Freudian slip. / [...] / Camp is a lie that tells the truth. / [...] / CAMP is embarrassment without cowardice. / CAMP is gender without genitals.“¹³⁹

Gegen Susan Sontags Dekontextualisierung und Ästhetisierung verortet Core Camp explizit innerhalb der Geschichte und innerhalb der Biographien homosexueller Kultur. Er sieht in Camp allerdings keine „essentialistische“, originär homosexuelle Wahrnehmungsweise oder Ästhetik, kein *sine qua non*, sondern leitet die Konnexion über eine Psychologisierung von Camp her: als „Lüge, die die Wahrheit sagt“. „[C]amp was and remains the way in which homosexuals and other groups of people with double lives can find a *lingua franca*.“¹⁴⁰

Bereits in seiner Einleitung positioniert Core Camp als eine Art Modus psychologischer Bewältigung oder Kompensation zweier in der Camp-Persönlichkeit angelegter Konflikte: „a secret within the personality which one ironically wishes to conceal and to exploit, and a peculiar way of seeing things, affected by spiritual isolation, but strong enough to impose itself on others through acts or creations“¹⁴¹.

139 Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 7

140 S. 9

141 ebenda



54: Queen Elizabeth II., Krönungsfoto 1953, *Westminster Abbey*, fotografiert von Cecil Beaton

Der Topos der Königswürde bildet einen Fetisch des Camp-Ästhetizismus, Skandale aus den Königshäusern, die diese desavouieren, wie deplatzierte Repräsentationsgesten exilierter Monarchen spezielle Vergnügungen. Mit Cecil Beaton kann man die einmal ästhetizistisch abstrahierte *royal dignity* aber auch als das affirmieren, was sie für das Camp-Auge ohnehin ist: Opulenz.

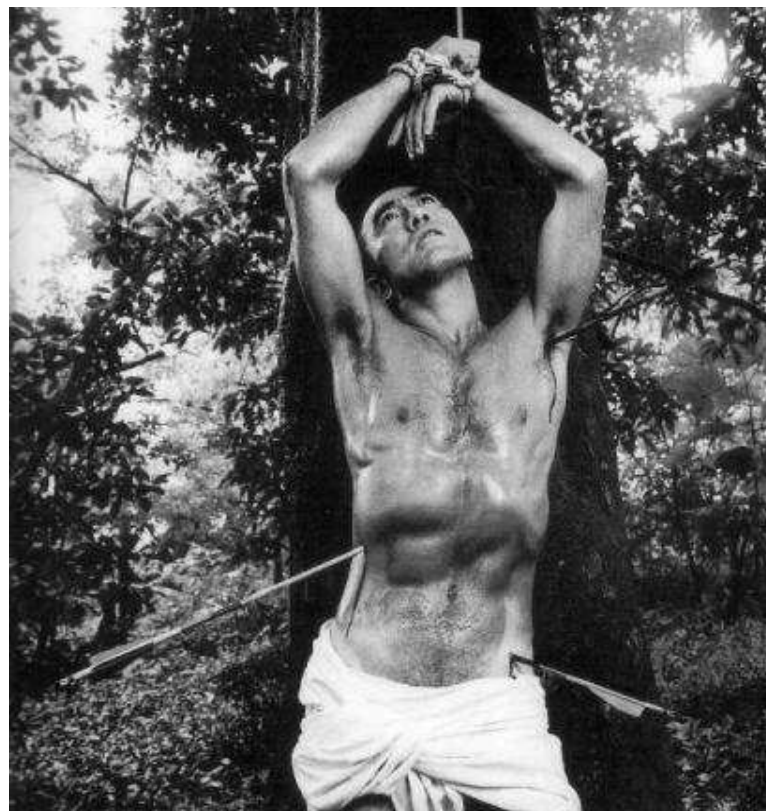


55: Barbara Cartland, Autorin romantischer Kitsch-Literatur

Die frühere Klatschkolumnistin produzierte Trivalliteratur am Fließband. Im Zweiwochenrhythmus erschienen über 700 Kitschromane, in denen unschuldige Mädchen ihren aristokratischen Traummann finden. Ihren Camp-Status erlangte die Bestsellerautorin aber weniger wegen ihrer absurd-anachronistischen Ansichten zu den Geschlechterrollen, als wegen ihrer notorisch-kitschigen Erscheinung: rosa Robe, weißer Pekinese.

56: Schriftsteller Yukio Mishima als Heiliger Sebastian

Die Ikonographie des Heiligen Sebastian bei seiner Hinrichtung durch Bogenschützen hat sich mentalitätsgeschichtlich als sadomasochistisches, homoerotisches Camp-Sujet sedimentiert: *arrows of desire* in den spärlich bekleideten Leib. Der Märtyrer als *gay coverboy*. Derek Jarmans Film *Sebastiane* (1976) interpretierte Sebastian so, der japanische Schriftsteller Yujio Mishima, der von Philip Core auch einen Platz in dessen Camp-Lexikon zugewiesen bekam, ebenfalls. Mishimas Camp manifestiert sich im poetischen und existenzialistischen Zwiespalt, gleichzeitig ein traditionalistischer japanischer Samurai im Dienste des Chrysanthemen-throns und ein New Yorker Undergroundkünstler sein zu wollen. Eine gewisse Campness kommt auch seinem ultranationalistischen politischen Aktivismus zu. Er formierte eine rechtsgerichtete, paramilitärische Miliz, die Tatenokai („Schildgesellschaft“), die eine Restauration der Kaiserherrschaft verfolgte. Nach einem gescheiterten, operettenhaften Staatsstreich beging Mishima gemeinsam mit seinem Geliebten 1970 Doppelsuizid mit rituellem Seppuku.



Homosexualität bildet dabei keine Bedingung der Möglichkeit von Camp, sondern nur ein besonders prominentes wie problematisches Modell einer geheimen zweiten identitären Zuschreibung. Core nennt als andere bedingende Konflikte seiner Psychologisierung von Camp als kompensatorisches Handeln etwa die Verarbeitung einer traumatischen Kindheit oder die Verschleierung einer niederen sozialen Herkunft.

Exemplarisch wird Cores Camp-Definition als Logik einer „Offenlegung von Perversität“ im Eintrag über den Dramatiker Noël Coward, wenn er „the thinly veiled perversities of his asexual characters“ seiner Theaterstücke biographisch determiniert: „The Skeletons which called for camp were plentiful in the Master's closet. His Cockney origins demanded excision; his homosexuality was of a particularly frustrated and self-loathing sort which could have seen a social impediment untastefully disguised; his low view of his fellow men and his maudlin sentimentality were weaknesses“¹⁴².

Philip Cores lexikongemäße konzentrierte Schreibweise verleitet ihn zwar, plausible psychologische und lebensweltliche Interpretationen seelischer Grundbefindlichkeiten zu einem fragwürdig reduktionistischen „Biographismus“ zu verengen, entscheidend bleibt aber doch seine historische und soziostrukturelle Rekonstruktion einer von Sontag weitestgehend abstrahierten ästhetischen Kategorie. Obwohl, und dass kritisiert ihn im Ergebnis, Camp in der einen Aphorismus von Jean Cocteau zitierenden Definition einer „Lüge, die die Wahrheit sagt“ zwar als zweideutige Demaskierung sozialer Normierung begriffen wird, kündigt Core jedoch den epistemischen Modus von „Wahrheit“ und „Lüge“ als solchen nicht auf. Zwar entgeht er dem Fehlschluss mancher Sontag-Kritiker, Camp als „essentialistisch“ homosexuell zu deklarieren, suspekt bleibt jedoch die Feststellung (im Eintrag über Joan Crawford), „the value of camp lies in the fact that, for all the repellent quality of a mask, if it fits well we can discern through it the lineaments of the truth face beneath“¹⁴³. Die soziale Konstruiertheit auch eben jener zweiten, versteckten Persönlichkeit, der „Wahrheit“ hinter der „Lüge“ thematisiert Core nicht.

Die Cocteau-Metapher von der „Lüge, die die Wahrheit sagt“ zeigt dennoch die identitäre Prekarität als Cores Camp-Disposition eindrücklich auf. Als versteckte „Wahrheit“ hinter der „Lüge“ mehrdeutiger Selbst-Inszenierungen innerhalb des gesellschaftlichen Korsetts oktroyierten Sozialverhaltens und normierter Geschlechterzuschreibungen. Core unterstreicht diese politische Dimension: „In the sense of a concealed nature informing a flagrant appearance, drag is the essence

142 S. 58; Oder über Tennessee Williams: „camp became a mythmaking process, which homogenised unhappy homosexuality, drugs, family dependence, fear of women and hatred of his masculin erotic images into an elaborate pantheon of monsters [...] all of whom are Oedipal archetypes“, S. 200; Oder noch lakonischer über Marcel Proust: „Homosexual, masochistic, asthmatic, Jewish, and a constantly frustrated social climber, Proust had many axes to grind in designing his public persona.“, S. 153

143 S. 59

of camp. The jokes of drag queens, as well as their pardonable antics in disguise (like those of the mediaeval jester) can be said to have institutionalised, profiting ceaselessly from ambiguity, expressing desires and facts that are socially unacceptable in a format which society has elected to accept as whimsy.“¹⁴⁴

Dementsprechend spricht Core *drag* dann die meiste Campness zu, wenn sie in der Bewusstheit ihrer klandestinen homosexuellen Bedeutung in heterosexuellen Kontexte übertragen wird, um die Pompösität ihrer Repräsentation zu verhöhnen.

Doch die Betonung liegt auf jener „psychologischen“ Ebene einer identitären Prekarität, die durch die gesellschaftlichen Zurichtungen bedingt ist, und eben nicht über die Souveränität verfügt, das Sprachspiel der „Lüge“ mit der Selbstsicherheit der Ironie zu kompromittieren. Vielmehr kompensieren oder verarbeiten die von ihm kanonisierten Personen, dass hebt Core hervor, psychische Defizite, „Perversionen“ und Kränkungen von existentiellen, mitunter tragischen Ausmaßen (die Selbstmordrate in Cores Enzyklopädie ist hoch). Er widerspricht damit Susan Sontags Beschreibung einer ironisch-frivolen Heiterkeit des Camp-Dandys.

Zwar arbeitet Camp an der „Entthronung des Ernstes“, diese Unternehmung ist für Core allerdings weniger die blasierte Beschäftigung unemotionaler Dandies, als Ausdruck persönlicher Verzweiflung. Camp ist in eine existentielle Situation verstrickt, und sei es nur eine unbefriedigende „Dualität“ zwischen künstlerischem Anspruch und künstlerischen Vermögen „– the psyche who wishes to be an artist and is instead, an inspired window-dresser“¹⁴⁵ (über den Illustrator Paul Iribe). Das widerspricht sich keineswegs mit der affektierten Opulenz, snobistischen Gleichgültigkeit, dem Narzissmus und der Dekadenz, die die Mehrheit von Cores Camp-Persönlichkeiten inszenierten, etwa das Dandytum der „Bright Young Things“ im England der 1920er, die „Incroyables“ im post-jacobinischen Frankreich; oder der Dandy-Schriftsteller Gérard de Nerval, der einen Haustier-Hummer an der Leine spazieren führte.

Man muss Cores soziokulturelle Einschätzung, Camp vermittelte in den aristokratischen Milieus der viktorianischen und edwardianischen Gesellschaftseliten, deren Exponenten einen bedeutenden Teil seinen Kanons bilden, sozial-egalitaristische Motive, dabei gar nicht teilen¹⁴⁶.

Die Essenz von Cores Camp-Lexikon liegt in der individualbiografischen Verortung der oftmals anzüglich snobistischen Artifizialität einer künstlerischen Selbsterschaffung, wie in der Beschreibung ihrer vielfältigen ästhetisch-habituellen Praktiken: „The duplicity of camp lies in the use of self as language; an instrument at once revealing and defensive. Compensation for a possible

144 S. 77

145 S. 106; Oder die seiner sexuellen Identität „konträren“ Motiviken von Frederick Leightons Malerei: „a serious campness could luxuriate in themes which directly opposed his inner desires“, S. 121

146 „Extremes of riches and poverty gave rise to social divides between people with similar tastes but diverse class origin which remain unbridgeable; camp then, as now, may have pontooned this gap“, S. 13

imbalance of these extremes leads to the ingratiating warmth of the camp personality, often as repellent as its strident and intentionally offensiv *blague*.“¹⁴⁷

Cores Kanonisierungsleistung definiert sich – über den metatheoretischen Modus biographischer Recherche hinaus – allerdings nicht über die Exponierung einer spezifischen Camp-Komposition. Der Kanon als Summe seiner enzyklopädischen Einträge delectiert sich auch keineswegs an einer Stringenz oder Vollständigkeit, sowenig er sich auf einen kunstgeschichtlichen Stil, eine Epoche oder ausgewählte Einzelpersonen reduzieren lässt. Als entscheidendste Referenzgrößen werden Oscar Wilde und Jean Cocteau¹⁴⁸ gefeiert. Cores besondere Empathie genießen außerdem etwa Aubrey Beardsley, Cecil Beaton („the single most powerful version of camp this century has seen“), Sarah Bernhardt, Beau Brummell, Caravaggio Männerdarstellungen¹⁴⁹, Ronald Firbank, David Hockney, König Ludwig der II. und Andy Warhol („simultaneously Fine Art and capitalist society *en travesti*“). Daraus lässt sich aber weder eine Rangliste ableiten, noch eine persönliche Präferenz Cores für einen historischen Zeitabschnitt.

Augenscheinlich ist lediglich seine Reserviertheit gegenüber Gegenwartsphänomenen von Camp, die sich auch in der Kurzgehaltenheit der entsprechenden Einträge ausdrückt. Core registriert dabei vor allem die semantischen Transformationen und Entwertungen von Camp in der Popkultur, seine Beliebtheit („camp eclecticism – a sort of intellectual shoplifting“ – über Bowie) und seine Gewolltheit, als Suche nach vermarktbarer „Perversität“ und „Degeneriertheit“: „The need to express emotion vicariously through apparant culture-mongering (telling the truth by lying) is vital in an emotionally frigid society, and we, like Nero, would like a little music while reality burns.“¹⁵⁰ Camp verliert dabei die existentielle Ebene einer künstlerischen Leidensgeschichte und verkehrt sich, wie Core über die Normalität und Konformität hinter der Selbstinszenierung der Grace Jones notiert, in sein Gegenteil: „Camp is gradually becoming the truth that tells a lie, especially when it has anything to do with the recording industry“¹⁵¹.

Core bemerkt zwei komplementäre Phänomene für die 1980er, die beide mit der Koinsistenz von heterosexuell-bürgerlicher Camp-Aneignung durch Susan Sontag und der Neuorientierung der Schwulenbewegung nach Stonewall in den späten 1960ern zusammenhängen. Neben den weiterhin bestehenden gesellschaftlichen Restriktionen menschlicher und sexueller Freiheit, sieht er eine gegenläufige Entwicklung der Camp-Rezeption in der heterosexuellen Mehrheitskultur und der homosexuellen Subkultur. Wie sich Camp in der Mehrheitsgesellschaft etabliert hat („eccentricities

147 S. 9

148 „His whole life was an example of the 'the permanence of childhood'; any psychiatrist would, of course, maintain that this was an admission of adolescent arrest of the emotions; I call it camp.“, S. 52

149 „too frankly erotic to be anything but outrageously camp when we realise they are supposed to represent saints or virtues“, S. 48

150 S. 145

151 S. 112

once hailed as alternative lifestyles have become mere traits of the new bourgeoisie“¹⁵²), wich Camp in der San Fran-Castro-Kultur der Stilisierung einer Leder-Jeans-Schnurbart-Macho-Maskulinität. Gegen diese komplementäre Verschiebung richtet sich *Camp: The Lie that tells the Truth*.¹⁵³ Philip Cores Lexikon formuliert aber an keiner Stelle eine explizite ästhetische oder politische Strategie des Camp, wenngleich die aufwändige Rekonstruktion seiner geschichtlichen Erscheinungsformen, seine Verortung in einer homosexuellen Geheimgeschichte¹⁵⁴, als explizite Reaktion auf die Dekontextualisierungen in den *Notes on 'Camp'* zu lesen sind. In erster Linie ist *Camp: The Lie that tells the Truth* aber keine Theorie über Camp, sondern eine leidenschaftliche Archivierungstätigkeit. Bezeichnend für Cores Rezeptions- und Kanonisierungsbegeisterung sind dann die unkommentierten Nennungen von weiteren Camp-Personen und -Artefakten im Anschluss an die Lexikonbeiträge. „For the reassurance of those suburban fans of contemporary debased camp who may begin to worry about their leopardskin sofa while reading about Beau Brummell“¹⁵⁵ erweitert er sein Materialkonvolut noch einmal um unzählige Ikonen und Reliquien: W. H. Auden, Arabs under 21, Josephine Baker, Aleister Crowley, Bette Davis, Dracula, Empire State Building, Exhibitionism, Flamingos (pink), Fabergé (jewels *not* scent), Lacoste T-Shirts, Leopard-skin, Lola Montez, Marines, Nazis, Nurses, *The Marquise Von O*, Robin and Batman, Russ Meyer, Royalty (exiled especially), Arnold Schwarzenegger, *Some like it hot*, Shirley Temple, Tiffany Lamps, Transvestism.

152 S. 9

153 George Mellys knappes Vorwort über Cores „perverse legion of camp“ akzentuiert dies: „Today, strangely enough, it is threatened not so much by heterosexuals who tend to accept it, although usually at a fairly broad and superficial level, but more by the attitude of the gay community“ schreibt Melly und erinnert die „machoclones with their short hair and big boots“ an die Stonewall Riots: „a group of little queens refused to accept the police's casual invasion of one of their bars, they repelled them, not with knuckle-dusters or karate blows but with *hand-bags!*“, George Melly, „Preface“, in: Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 5

154 „American history, formed as it was by scouts, explorers, soldiers and cowboys hacking a nation out of a wilderness and sharing sleeping bags along the way“, S. 205

155 S. 208



57: Georg von Dollmann mit Christian Jank, *Schloss Linderhof* bei Oberammergau, 1869-1886, Venusgrotte

Auf *Schloss Linderhof* verfeinerte Camp-Fantast König Ludwig der II. seine romantischen Einsamkeitsinszenierungen. Im prächtigen, an *Versailles* angelehnten Esszimmer führte er Fantasiegespräche mit eingebildeten Tischgesellschaften (der Hofkoch hatte jeden Gang auch für eine imaginäre Madame Pompadour zu servieren) und in der „Venusgrotte“, einer Tropfsteinhöhlenkulisse mit Warmluftheizung um einen echten See, ließ sich Ludwig, begleitet von Schwänen, in einem „Muschelthron“ umherrudern.¹⁵⁶ Der in seiner Scheinwelt versponnene König ästhetisierte seine Existenz nicht in der distinktiven Weise des Brummelian Dandy gegen die Konventionen aristokratischer Repräsentation – auch wenn er unter einigen persönlichen Defiziten, wie seiner fehlenden künstlerischen Befähigung, seiner Öffentlichkeitsscheu und seiner sexuellen Vorliebe für Kavalleristen litt. Vielmehr sah Ludwig in seinen Kunsterlebnissen und Bautätigkeiten die Realisierung seines fantastischen monarchischen Selbstgefühls. Doch der törichte Anachronismus seines absolutistischen Herrscherideals und der mit seinem Vermögen und der königlichen Zivilliste finanzierten wagnerianischen Mittelalter-Schwelgereien wie *Schloss Neuschwanstein* entfachte „reinen Camp“, bis schließlich eine Regierungskommission seine Entmündigung einleitete. Wenig später fanden er und sein Psychiater aus nie geklärten Umständen im Uferwasser des Starnberger Sees ihren Tod. – Eine spezifische Camp-Rezeption erfuhr der weltentrückte bayrische König in Luchino Viscontis *Ludwig* (1972). Der nostalgische Aristokrat mit kommunistischen Parteibuch, selbst eine dezidierte Camp-Persönlichkeit, inszenierte dabei bezeichnenderweise seinen Geliebten, den inzwischen zum tragisches Camp-Celebrity-Relikt verkommenen Helmut Berger als Ludwig.



58: Edward James (mit Plutarco Gastélum), Skulpturenpark *Las Pozas*, Xilitla, Mexiko

Der vom exzentrischen Millionär Edward James entworfene surrealistische Skulpturengarten *Las Pozas* im mexikanischen Regenwald bildete Lebenswerk und Refugium dieses Camp-Heiligen. In der unvollendeten Fantasiestadt, der die Idee zu Grunde lag, seine durch eine Frostperiode zerstörte Orchideenzucht in Betonskulpturen zu verewigen, investierte der Mäzen Salvador Dalis sein Vermögen. Seine „Edwardian grandeur and snobbishness“ fand jedoch nicht nur in den esoterischen Tempeln und Pagoden, die er von exotischen Tieren bewohnen ließ, seinen extravaganten Ausdruck, sondern ebenso in seiner Inszenierung als „Don Eduardo“, als der er in *Las Pozas* über eine Kolonie serviler Leibeigener befahl.¹⁵⁷

156 Dirk Heißenrath, *Ludwig II.*, Hamburg: 2003, S. 81-83

157 Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 109-111

1.3 Camp in der Pop-Theorie

Susan Sontags Begriffsbildung detonierte zu einem Zeitpunkt, als Pop als ästhetisches und soziales Konzept in den mittleren 1960ern zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen ausweitete, sich Pop als konstitutiver Modus kulturezeptiver, konsumistischer und distinktiver Alltagspraktiken in der Massenkultur etablierte. Camp wurde ein „indispensable and compendious monosyllable“ und obendrein ein „high rate selling cultural product“, notiert Fabio Cleto¹⁵⁸. „The camp mania of the mid-1960s, in fact, mirrors the craze for the pop scene and icons it referred to. The terms *camp* and *pop* [...] were 'interchangeable' in relation to 'an irrelevant revival of certain humble or popular objects from the past, [...] and the endearingly poor taste turned into a sign of (new) cultural capital.“¹⁵⁹

Susan Sontags eigene intellektuelle Position zu Camp wie zu Pop im Allgemeinen wurde bereits lokalisiert: Ihre Entgrenzungen legitimer Kultur zu Hollywood und Camp-Transpositionen stehen in einem zweiseitigen Abhängigkeitsverhältnis zu ihren ästhetischen Proklamationen einer antihermeneutischen, sensualistischen „Erotik der Kunst“. Man kann ihre Pop-Affinität nun als logische Ableitung ihrer ästhetischen Einstellungen im Bereich legitimer Kultur oder auch nur als strategisches Paktieren mit einem gesellschaftlich relevanten Verbündeten deuten, entscheidend bleibt doch ihr Elitismus, der sie und ihre vereinzelte, distanzierte Figur des Camp-Dandys vom massenkulturellen hedonistischen *pop-movement* trennt.

Andrew Ross thematisiert in seinem Essay *Uses of Camp* (1988) dementsprechend seine kulturelle Kapitalien „within a history of aristocratic taste *vis-à-vis* bourgeois domination, whose late twentieth century *mise en scène* is the superior stand of the camp performing/decoding subject“¹⁶⁰ und reflektiert die konservativen Implikationen intellektueller Camp-Aneignungen: „it's availability as a weapon of containment“. Der durch Pop in seiner kulturellen Autorität bedrohte Intellektuelle partizipiert über die Camp-Rezeption einerseits an den (auch politisch) verlockenden Ästhetiken von Pop, andererseits konserviert er über den in der originellen Camp-Sensibilität eingeschriebenen Elitismus seine von Pop-Egalitarismus bedrohte soziale Position.

Die Entwicklungsgeschichte des Pop in den 1960ern bezichtigt Sontags elitistische Position aber bereits beim Erscheinen der *Notes on 'Camp'* der Obsoleszenz. „Die These von der Trennung [zwischen dem Mob und den wenigen originellen Camp-Ästheten], die Sontag 1964 als

158 Fabio Cleto, „Pop Camp, Surplus Counter-Value, or the Camp of Cultural Economy“, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 302

159 S. 303

160 S. 304

Tatsachenfeststellung trifft, ist bereits in dem Moment ihrer Formulierung von der Wirklichkeit überholt“¹⁶¹, schreibt Thomas Hecken in seiner Rekonstruktion des „Konzepts Pop“. Hecken verweist dabei vor allem den enormen Erfolg der Fernsehserie *Batman*, die Camp-Überfeinerung als Rezeptionsakt von 30 Millionen wöchentlichen Zuschauern stabilisiert.¹⁶²

Im theoretischen Feld der Pop-Bewegung der 1960er kursierten dementsprechende Optimismen, die mit der Durchsetzung von Pop- und Camp-Hedonismus egalisierende sozioökonomische Verschiebungen und einen Demokratisierungsschub der amerikanischen Gesellschaft einhergehen oder koinzidieren sehen wollten. Tom Wolfes emphasierende Gesellschaftsreportagen über hedonistisch-ästhetizistische Lebensstilavantgarden in *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby* bildeten hinsichtlich ihrer politischen Hoffnung jedenfalls keine singuläre Erscheinung.

Tom Wolfes Apologetik einer antipuritanischen *Pop Society* soll im folgenden Kapitel aber weniger als politische Freiheits-Konzeption denn als vielschichtige Praxen stilbildender, mit Camp-Geschmack hantierender Subkulturen vorgestellt werden (1). Andrew Ross' Beobachtung, Camp-Intellektualität restabilisiere eine durch die Pop-Bewegung in Frage gestellten kulturellen Elitismus, lässt auf der Grundlage von Tom Wolfes soziologischen Einordnungen der *Pop Society* präzise erörtern (2). Dem folgen Auseinandersetzungen mit Batman als *The Caped Crusader of Camp* (3), sowie mit Peter Yorks 1980 in *Style Wars* geäußerte Einschätzungen zu „camp-fanciers“ in verschiedenen kulturellen „statuspheres“ einer zu postmodernen Eklektizismus tendieren Gesellschaft (4).

Die (Begriffs-)Geschichte von Camp-Blasiertheit im Pop-Kontext ist damit keineswegs finalisiert, und Peter Yorks Pop-Pessimismus ebenso wenig das letzte Wort. Seine Charakterisierungen der Punk- und New Wave-Ära markieren aber eine entscheidende Zäsur. Den Eintritt in eine „Postmoderne“ pluraler Lebensstile, für die Camp-Verweise einen integralen aber ebenso beliebigen Bestandteil distinktiver Stilkonkurrenz und modischer Überbietung bilden. Es setzt das pop-postmoderne *age of plunder* (Jon Savage) ein, in der die geschichtliche Referenz zur Selbstverständlichkeit wird, aber gleichsam seine referentielle Potenz in der revivalistischen Beliebigkeit nostalgischer Retro-Reanimierungen verliert. Schließlich lässt sich noch in Dierich Dierichsens Gegenüberstellung der Subjektivitätskonzepte von Camp und Glamour in seinem Buch *Eigenblutdoping* Yorks Skepsis weiterverfolgen (5). Dierichsen subsumiert als Camp-Rezeption lediglich die unverfängliche Konsumtion beliebig fetischisierbarer Kulturpartikel.

161 Thomas Hecken, *Pop. Geschichte eines Konzeptes 1955-2009*, Bielefeld: 2009, S. 112

162 S. 115



59, 60, 61: Major Rosa Klebb in *Liebesgrüße aus Moskau* (1963), Mr. Wint und Mr. Kidd in *Diamantenfieber* (1971), Der „Beißer“ („Jaws“) in *Der Spion der mich liebte* (1977) und *Moonraker* (1979)

Die Geschlechterpolitik der James Bond-Filmserie belegt in ihrer Pop-Codierung in dem Maße sexuelle Abweichungen als *Campness* auf die Bösewichte, wie sie heterosexuelle Maskulinität über den Geheimagenten ihrer Majestät, den erfolgreichen Verführer, als *Coolness* definiert. Sei es der impotente Oberbösewicht Blofeld, der lediglich seine weiße Perserkatze streichelt, Lotte Lenya als lesbische, zu „Phantom“ übergelaufene, russische Geheimagentin Major Klebb oder die beiden skurrilen Auftragskiller Mr. Wint und Mr. Kidd (Bruce Glover, Putter Smith), die wohl mehr sind als bloße Arbeitskollegen. Körperliche Abnormalität wird ebenso als Comic-Camp auf die Bösewichte projiziert: sei es der von Richard Kiel verkörperte „Beißer“, Dr. No mit seinen Metallhänden, Goldfingers Handlanger Oddjob, Scaramanga kleinwüchsiger Assistent Schnick Schnack oder Le Chiffre, der Mann, der Bluttränen weint. Die Campness des James Bond aggregiert dagegen in der Antipsychologie seiner Charakterzeichnung (die erst in den Nullerjahren endgültig demontiert wurde), den doppelbödigen, lakonischen Dialog-Witzeleien und den Camp-Accessoires von Waffenmeister Q, wie den Lotus Esprit mit U-Boot-Funktion oder den Union Jack-Fallschirm – beide aus *Der Spion der mich liebte*. Zusammen mit *Moonraker* jenes aberwitzige Comic-Spektakel, dass Pop-Camp am weitesten trieb und zudem als Bösewicht den Camp-Charakter des blasierten *decadent* kreierte. Einmal den manierten Stromberg (Curd Jürgens), der in seiner Unterwasserbasis zu klassischer Musik diniert, das andere Mal Hugo Drax (Michael Lonsdale), der sich das barocke Wasserschloss *Vauxle-Vicomte* nach Kalifornien versetzen hat lassen.

62: Andreas Dorau als James Bond, seine Marinas als Bond-Girls

NDW-Bands wie Der Plan um Moritz Reichelt oder ihr junger Novize Andreas Dorau wendeten die unfreiwillige Campness, die den deutschen Schlager durchsetzte, gegen ihn selbst und pervertierten ihre Stilfiguren in das Pop-Zeichensystem. Schlager als Waffe: „Andreas Dorau hatte mit „Fred vom Jupiter“ ein neues Paradigma eingeführt. Das Stück war weder ironisch noch ernst gemeint, es entstammte der noch ungeteilten Phantasie eines 16-Jährigen, der jedoch über ein enormes popästhetisches Wissen und einen sicheren Instinkt verfügte.“¹⁶³ Doraus „Marinas“, 13-15-jährigen "nicht sonderlich attraktive Gymnasias-tinnen" (Dorau), hat ihm ein Freund besorgt, sie durften nicht größer sein als Dorau selbst.¹⁶⁴



163 Frank Apunkt Schneider, *Als die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW*, Mainz: 2007, S. 209

164 Kid P. (Andreas Banaski), „Die Wahrheit über Hamburg“, in: *Sounds*, 5/1982

1.3.1 Camp im Egalitarismus der *Pop Society*-Utopie

Pop-Aficionado Tom Wolfe affirmierte in seinen Gesellschaftsreportagen über Pop und Camp, *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby* von 1965, die von ihm propagierte *Pop Society* nicht bloß in seiner journalistischen Stilistik, die sich die Onomatopoesie der Comics und Commercials, subkulturelle Slangs und umgangssprachliches Lokalkolorit aneignete und literarische Techniken einer subjektiven Verwicklung kreierte, für die sich Wolfe später die Bezeichnung *New Journalism* reservierte. Als entscheidende Leistung seiner Artikel nimmt Wolfe für sich in Anspruch, sich populärkulturellen Phänomenen der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft, wie Hot Rods, Drag Racings und Demolition Derbies, ohne dem „eingewurzelten Klassenvorurteil“ der *educated classes*, ihrer „aristokratischen Ästhetik“, zu nähern, wenngleich seine Texte über deren Publikationsorte, den *New York Herald Tribune* und das *Esquire Magazine*, weiterhin diese adressierte.

Mit seiner Sympathie für *gegenhegemoniale* Pop-Ästhetiken der Arbeiterklasse sieht sich Tom Wolfe im Einklang mit der geschichtlichen Entwicklung, begreift er jene doch als Phänomene eines allgemeinen sozioökonomischen Wandels der amerikanischen Gesellschaft. Wie alle Stile in der Kunstgeschichte, schreibt Wolfe, resultieren auch die Hot Rodders, die Frisiertwagen- und Maßauto-Shows, die er in seinen Reportagen feiert, aus einer „unglaubliche[n] Kombination von Form plus Geld“. Kultivierten sich kunstgeschichtliche Ästhetiken aber bisher jeweils innerhalb der finanzkräftigen Aristokratie, die der „besonderen Beachtung der Form“ das entsprechende Kapital zu ihrer Durchsetzung beisteuerten, lokalisiert Wolfe diese Kombination „an einer Stelle, an der niemand geglaubt hätte, sie zu finden, nämlich unter Teenagern.“¹⁶⁵

„Was aber in den Vereinigten Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg geschah, durchbrach diese Tradition. [...] Plötzlich hatten Menschen, deren Lebensstil bisher praktisch unsichtbar gewesen war, das Geld, diesem Stil Denkmäler zu setzen.“¹⁶⁶ Die vom amerikanischen Ökonomen John Kenneth Galbraith 1959 so titulierte „Überflusgesellschaft“ (*affluent society*) erweiterte mit der Verbesserung der materiellen Lebensbedingungen der unterprivilegierten Bevölkerungsschichten deren ästhetische Repräsentationsmöglichkeiten, wenn auch (noch) nicht ihre kulturellen Teilhabemöglichkeiten, die Wolfe weiterhin der vom Establishment der *educated classes* dominiert sieht. So sehr das Konzept einer *Pop Society* eine neue egalitäre Sozialordnung proklamiert, so wenig sieht Wolfe eine Einebnung bestehender Klassenunterschiede bereits verwirklicht¹⁶⁷.

165 Tom Wolfe, *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 10

166 Ebenda

167 Wolfes soziologische Einordnungen lassen sich mit einem Terminus Ulrich Becks als „Fahrstuhl-Effekt“ begreifen.

Lediglich auf dem Feld kultureller Repräsentation und Distinktion sieht er die legitime Kultur erodieren, wenn er bemerkt, „daß die Mitglieder der besseren Gesellschaft in New York keinen eigenen natürlichen, aristokratischen Stil mehr zu haben scheinen – sie entlehnen alle ihre Stile 'Pop'-Gruppen [...] und beziehen ihren Geschmack in Sachen Kunst [...] von verschiedenen Boheme- und Camp-Kulturaposteln.“¹⁶⁸

„Now high style comes from low places“ – lädt Wolfe die Pop-Formel auf, und evoziert, sich den *low places* und ihren ästhetischen Raffinements von Pop und Camp endlich hinzugeben und das aristokratische Ideal der kulturellen Eliten zu unterminieren: „Die Teenager, Bohos, Camp-Kulturträger, Fotografen haben schließlich in Ermangelung anderer Kräfte gesiegt, weil sie in der Tat Stile schaffen.“¹⁶⁹

Notorisch ist Tom Wolfes Las Vegas-Begeisterung, in seiner Diktion „das Versailles von Amerika“. Veranschaulicht die Casino-Stadt in der Mojave-Wüste doch für Wolfe beispielhaft den anti-aristokratischen und hedonistischen Impuls der *Pop Society*. Als der Mobster Bugsy Siegel 1946 das *Flamingo Hotel* eröffnete, „miamimodern“, in „elektro-chemischen Pastellfarben von der Florida-Küste“, etablierte er den von nun an prägenden Stil der Stadt, eine antiakademische, außerhalb der aristokratischen Tradition stehende, barocke „Bumerang-Moderne“. Entscheidend für die Las Vegas-Ästhetik war dabei die soziale Herkunft der in die Casinos investierenden Mafiosi, waren diese doch habituelle Kleinbürger und standen mit ihren architektonischen Präferenzen außerhalb des kunsthistorischen Kanons – wie ihre Schildermacher übrigens auch.

Wenn Wolfe Las Vegas' „Neon-Skulpturen“ als die „neuen Wahrzeichen Amerikas“ preist, dann auch deshalb, weil die pastellfarbene, nonelektrische Atmosphärik der Stadt Wolfes egalitäre Ethos der *Pop Society* verkörpert: „Das Wichtigste bei der Erbauung von Las Vegas ist nicht, daß die Erbauer Gangster, sondern daß sie Proletarier waren.“¹⁷⁰ Von der Elite-Kultur der privilegierten Schichten Marginalisierte, aber die „ersten ungebildeten, proletarisch-kleinbürgerlichen Amerikaner, die genug Geld hatten, um ihrem Lebensstil ein Denkmal zu errichten.“¹⁷¹

„Las Vegas ist, genau wie Bugsy Siegel es sich erträumte, das amerikanische Monte Carlo geworden – ohne die unvermeidliche Oberklassen-Bagage der Riviera-Kasinos.“¹⁷² Ohne die

In der *Risikogesellschaft* bezeichnet Beck die westdeutsche Wohlstandsentwicklung als Fahrstuhl-Fahrt eine „eine Etage höher“, ohne dass jedoch mit der Erhöhung des materiellen Wohlstands und den verbesserten Bildungschancen für die niederen sozialen Schichten, das Muster der Ungleichverteilungen und Einkommensunterschiede als solches wesentlich vermindert worden wäre.

168 S. 11

169 Tom Wolfe, „Das Girl des Jahres“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 197

170 Tom Wolfe, *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 12

171 ebenda

172 Tom Wolfe, „Las Vegas (Was?) Las Vegas (Versteh nichts! Zu laut!) Las Vegas!!!“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 28

„Plüsch-Muffigkeit der Gesellschaftslöwn des 19. Jahrhunderts“, denn ohne Aristokratie auch keine ihrer Status- und Habitus-Diktate: „In Monte Carlo trifft man noch immer auf Talmi, fehlerhaften Akzent, schlecht geschnittene Anzüge, ungeschicktes Benehmen, Kulturlosigkeit, Neureiche – alles Begriffe, die in Las Vegas unbekannt sind.“¹⁷³

Wolfe feiert nicht nur das *bewusstseinsweiternde* pop-environment der Licht-Zeichen und Leitungsnetze audieller *Muzak*-Stimulanz, den „unglaublichen Einfluß, den Las Vegas auf die Sinne ausübt“¹⁷⁴, sondern die soziale Ermächtigung einer von anonymen Kunsthandwerken und zwielichtigen Investoren errichteten nicht-legitimen Ästhetik und ihre schichtennivellierenden Effekte¹⁷⁵. Denn „in Las Vegas kauft kein weitsichtiger Unternehmer ein Reklameschild, dass zu einem Haus, das er besitzt, passt. Er baut das Haus um, damit das größte Schild darauf passt, daß er sich leisten kann.“¹⁷⁶

Auf die gleiche Weise befeuert der Hot Rod- und Custom Car-Untergrund Tom Wolfes Pop-Enthusiasmus („denn man sollte, finde ich, zu der Überzeugung kommen, das maßgeschneiderte Wagen Kunstgegenstände sind“¹⁷⁷). Das kompositorische, modifizierende „Customizing“ von Serienfahrzeugen entwickelte sich – wie Las Vegas – „völlig unberührt von dem großen Amöben-Gott anglo-europäischer Verfeinerung“¹⁷⁸. Für „die Auto-Maßschneider gibt es kein großes Universum der Formen und Entwürfe, genannt Kunst“¹⁷⁹.

Wiederum datiert Wolfe die Entstehung der Hot Rodder mit der beginnenden *affluent society*: „daß Geld floß in Strömen. Die Halbwüchsigen begannen, sich ihren eigenen Lebensstil zu schaffen“¹⁸⁰. Abseits der medialen Wahrnehmung – denn die *educated classes* ignorierten die Hot Rod-Szene beflissentlich als Freizeitbeschäftigung für „Tölpel und Einfaltspinsel aus den unteren Schichten“. Aber, so Wolfe emphatisch, „diese etwas schmutzigen Leute schaffen dauernd neue Stile und verändern das Leben des ganzen Landes“¹⁸¹.

173 ebenda

174 Tom Wolfe, *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 18

175 „Las Vegas nimmt, was in anderen Städten für einen armen Gehaltssklaven in der kurzen Spanne zwischen seinem Vorort-Steingarten und dem automatischen Büroaufzug einen donquichottischen Anreiz der Sinne bedeutet, und bauscht es auf, umrankt es, verschönt es zu einer Institution.“ in: Tom Wolfe, „Las Vegas (Was?) Las Vegas (Versteh nichts! Zu laut!) Las Vegas!!!“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 20

176 S. 21; Die gleiche Kostenrechnung, die auch Robert Venturi und Denise Scott Brown in ihrer Studie *Learning from Las Vegas* für die Strip-Architektur „eindeutige[r] Kommunikationssequenzen“ anstellten: „Das Zeichen an der Vorderfront ist eine von allen mitgemachte Verschwendung, das Gebäude im Hintergrund bescheidene Notwendigkeit.“; in: Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S.7

177 Tom Wolfe, „Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 78

178 S. 83

179 S. 84

180 S. 87

181 Tom Wolfe, *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 11

Auch die anderen Helden im Tom Wolfe-Pop-Pantheon eint ihre Nicht-Legitimität: „wo immer sie plötzlich zum Vorschein kamen, wünschte das Establishment sie meist zum Teufel“¹⁸². Etwa die von Wolfe glorifizierte „Gesellschaftsbienen“-Königin Baby Jane Holzer, Model aus dem Warhol-Factory-Umfeld. Sein „Girl of the year“, dem er als „Verkörperung eines fast reinen 'Pop'-Gefühls, eine Art weizenblonde Essenz des neuen Lebensstils“¹⁸³ aus Rock and Roll, „Stretchhosen, präraffaelitisches Haar, *Le Style Camp*“¹⁸⁴ Applaus spendet.¹⁸⁵ Und ganz allgemein für die Energetik von Pop und die

„proletarische Vitalität des Rock and Roll, die diesen zu einer Art geliebten Bestie der Intellektuellen [...] machte. Jazz nehmen Intellektuelle im allgemeinen nicht sonderlich ernst [...] – ehrlich, dass ist lediglich etwas für eine kleine Schar Direktionsvolontären mit ihrer ersten Wohnung [...]. Dagegen Rock and Roll! Arme, alte, arteriosklerotische Anwälte mit pockigen Fettschichten über ihren Rippen drehen sich plötzlich mit obszöner Unbeholfenheit zum Rock and Roll. [...] Was für ein Lebensstil!“¹⁸⁶

1.3.2 *Camp Oblige* ... die Distinktionsgewinne der „camp cognoscenti“

Der Kulturtheoretiker Andrew Ross setzt in seinem Essay *Uses of Camp*, Teil des 1989 erschienenen Buches *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, an genau der Stelle ein, wo Tom Wolfes *Pop Society* zwischen Freund und Feind nicht mehr zu unterscheiden vermag, beziehungsweise aus der Beobachtung, „daß die Mitglieder der besseren Gesellschaft in New York keinen eigenen natürlichen, aristokratischen Stil mehr zu haben scheinen“ und ihr kulturelles Kapital nun auf einen eigentlich unaristokratischen Pop- und Camp-Geschmack kaprizieren, keine politische Perspektive hin zu einer „klassenlosen“ Pop-Sozialordnung ableiten kann. Dass Wolfe den Teenagern, Bohos und Camp-Sonderlingen auf dem ästhetischen Feld eine neue kulturelle

182 Tom Wolfe, „Der letzte Held Amerikas“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 129

183 S. 12

184 Tom Wolfe, „Das Girl des Jahres“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 197

185 Dasselbe gilt für die von Südstaatlern aus den unteren Schichten dominierten NASCAR-Serienwagenrennen, und erst recht für die *demolition derbies*, in Wolfes Allegorisierung moderne neronischen Gladiatorenkämpfe, die den Kollisionen und ihrer „barocken Formen“ huldigen. (Und dem Umstand, „daß auf jeden Puristen, der kommt, um die Feinheiten des Rennens zu sehen [...] fünf Zuschauer kommen, die lediglich auf die Trümmer warten, die die Serienwagen-Rennen so berüchtigt attraktiv machen.“) In: Tom Wolfe, „Ein reiner Spaß in Riverhead“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 40;

186 Tom Wolfe, „Der erste Tycoon der Teenager“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 70

Hegemonie bescheinigt, bedeutet ja keinesfalls, dass die Oberklasse mit ihren ästhetischen Repräsentationen gleich mitdemissioniert.

Vielmehr refigurieren sich mit Pierre Bourdieu die Besitzklassen und die Intellektuellen als „beherrschte Fraktion der herrschenden Klasse“ in ihren Rollen und Repräsentationen einer legitimen Form von Herrschaft lediglich neu. Camp und Pop werden zu neuen Werkzeugen für ihre Akkumulation kulturellen und sozialen Kapitals.

Der Bourdieu-geschulte Andrew Ross definiert Camp als die „category of cultural taste, which, more than anything else, shaped, defined, and negotiated the way in which 1960s intellectuals were able to 'pass' as subscribers to the throwaway Pop aesthetic“¹⁸⁷. Nur – und das ist die Pointe bei Bourdieu und Ross' Essay – bedeutet die Partizipation am Pop für Intellektuelle (wie Susan Sontag) keineswegs, ihre privilegierte kulturelle Leitposition jener Demokratisierung zu opfern, die Wolfes *Pop Society* prolongiert: „[W]hat is under attack in an age of mass culture is precisely the power of the taste-making intellectuals to patrol the higher canons of taste, and [...] the significance of the 'new sensibility' of camp in the 1960s is that it presents a means of salvaging that privilege.“¹⁸⁸

Der Wandel in den ästhetischen Kategorien zu Pop und Camp markierte tatsächlich einen „important break with the style and legitimacy of the old liberal intellectual“, denn „Pop's commitment to the new and everyday, to quantity and the throwaway was a direct affront to those who governed the boundaries of official taste.“¹⁸⁹ Auch Camp gesteht Ross dies zu: „camp's patronage of bad taste [...] was as much an assault on the established canons of taste as Pop's eroticization of the everyday had been.“¹⁹⁰

Der soziale wie ästhetische Wandel resultierte ebenso aus einem „shift in the balance of *containment* of popular democracy“, wie aus veränderten Konsummustern durch veränderte Märkte (konsumistische 'playboy'-males in den 1950ern) und neuen Medientechnologien. Das Fernsehen entmachtete das im Verfall begriffene Old Hollywood und bemächtigte sich dabei ihrer Mythen: „The late 1950s and early 1960s saw the recirculation of classic Hollywood films on television, giving rise to a wave of revivalist nostalgia“¹⁹¹. Die Camp-Sensibilität etablierte sich auch mit der medialen Verfügbarkeit ihrer ästhetischen Projektionen, Old Hollywoods Kitsch und Glamour. Die stilbildenden Schichten der Intellektuellen reagierten auf ihre Gefährdung mit einer neuen Figur symbolischer Einflussnahme, dem elitären „cognoscente“ des Camp, der in distinktiver Absicht zum vulgären „ignorante“ des Kitsch kontrastiert: „The pseudoaristocratic patrilineage of camp can

187 Andrew Ross, „Uses of Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 309

188 S. 315

189 S. 319

190 S. 321

191 S. 310

be hardly overstated.“¹⁹² Camp zelebriert die Trennlinie von Pop und Kitsch auf der einen, Camp auf der anderen Seite, „between ignorant and cognoscenti“; seine Rolle „reserved for those with a high degree of cultural capital“. Noblesse oblige ... Camp oblige.

Kitsch wird einem zweifelhaften Objekt zugeschrieben, Camp hingegen ist ein subjektiver Rezeptionsakt „attributed to the sophisticated beholder“. „[I]t is the critic and not the producer who takes full cultural credit for discerning the camp 'value' of a text“¹⁹³. Dennoch beschreibt Andrew Ross diese soziale Position als defensiv, in Übereinstimmung mit Wolfes Charakterisierung der New Yorker High Society-Mandarine, „as the representative or stand-in for a class that is no longer in a position to exercise its power to define official culture“¹⁹⁴.

Die Pop-Revolution hatte sich unabhängig vom subkulturellen Vitalismus gesteigerter (Lebens-)Intensität auch deshalb mit den Werten der Unmittelbarkeit und Aktualitätsbezogenheit bewaffnet, weil ihnen ein Bewusstsein über ihre eigene Historizität eingeschrieben ist: „the consumption of the Pop experience *already contains the knowledge that it will soon be outdated* – spent, obsolescent, or out of fashion.“¹⁹⁵ Mit der Betonung der Vergänglichkeit der Stile und der ihr zu Grunde liegenden Normen konnte man den ästhetischen „Essentialismus“ und „Universalismus“ der akademischen Kunstszene epistemologisch in die Enge treiben.

Andrew Ross deutet Camp-Sensibilität daher als Defensivtaktik tendenziell konservativer überlebender Kultur-Avantgardisten gegenüber den Pop-Imperativen einer egalitär-konsumistischen Wegwerfgesellschaft. „Camp, however, offered a negotiated way by which this most democratic of cultures could be partially 'recognized' by intellectuals.“¹⁹⁶ Das Pop-Bewusstsein sensibilisierte sich für ihre eigene Geschichtlichkeit, gleichzeitig aber saturierte es zum Camp-Antidot als „rediscovery of history's waste“: „Pop camp arose directly out the theatrical encounter of a culture of *immediacy* with the experience of history's amnesia. [...] Camp acted as a kind of *memento mori*, a reminder of Pop's own future oblivion“¹⁹⁷. Und zugleich öffnete die Umwertung von Ausrangiertem aus den Mülldeponien der „Überflusgesellschaft“ zu Camp-Sammlerstücken auch neue Märkte. Die Chance einer „*re-creation of surplus value from forgotten forms of labour*“.

Ross resümiert die geschichtliche Position des Camp-Geschmacks innerhalb der intellektuellen Pop-Befindlichkeiten und der Massenkultur der 1960er also weitaus differenzierter als Tom Wolfe. In den ästhetischen Systemen des massenkulturellen Konsumhedonismus nimmt der „schlechte

192 S. 316

193 ebenda

194 S. 317; „Unlike the traditional intellectual, whose function is to legitimize the cultural power of a ruling group, or the organic intellectual, who promotes the interests of a rising class, the marginal (or camp) intellectual expresses his impotence as the dominated fraction of a ruling bloc in order to remain there“, ebenda.

195 S. 319

196 S. 319

197 S. 320

Geschmack“ des Camp in Ross' Urteil auf alle Fälle eine ambivalente Rolle ein, bedeutete er doch zwangsläufig auch eine Herabwürdigung eben jener sozialen Schichten, die traditionellerweise als Träger des „schlechten Geschmacks“ stigmatisiert wurden und zu deren ästhetischen Souveränität ja gerade die *Pop Society* ansetzen wollte. „The *object retrouvé* of camp's bad taste could hardly shake off its barbaric association with the social victimization of its original audience“¹⁹⁸.

Die gesellschaftspolitischen Errungenschaften in der Redefinition von heteronormativen Geschlechterkategorien betont Ross allerdings: „camp was a highly developed way of talking about what nonessentialist feminism has come to call sexual difference“¹⁹⁹.

1.3.3 Batman, *The Caped Crusader of Camp*

„*Special Guest Villainess: Miss Tallulah Bankhead as Black Widow*“

Die ab 1966 in 120 Episoden ausgestrahlten ABC-Fernsehserie *Batman* mit Adam West in der Hauptrolle hatte wesentlichen Anteil, das Camp-Konzept in der Massenkultur zu verbreiten. Andrew Ross' Entkräftung von Tom Wolfes Beschreibungen des Camp-Geschmacks als Element einer egalitaristischen Pop-Befreiungsbewegung und sein soziostrukturelles Verständnis des Camp-Dandyismus als „defense against the threat of being stripped of the traditional panoply of tastemaking powers which Pop's egalitarianism mandate poses“²⁰⁰ werden durch den Erfolg von *Batman* nicht widerlegt. Allerdings der Erfolg dieser Verteidigungstaktik der über das Kulturkapital verfügenden herrschenden Klassen gegen Pop.

Der distinguierte wie unscheinbare Millionär Bruce Wayne und sein Mündel Dick Grayson bewältigen die Bedrohung ihres habituellen Dispositionssystems und ihrer verinnerlichten (klassenspezifischen) kulturellen Existenzbedingungen durch Pop (auch in Form der Comicfiguren-Pop-Bösewichte, die Gotham City terrorisieren) denn auch anders als Susan Sontags „Dandy im Zeitalter der Massenkultur“. Anstatt als „camp-cognoscenti“ sich als soziale Akteure und ihren kulturellen Einfluss neu zu definieren und sich so in eine psychologisch „konsonante“ Beziehung zu bringen, leben sie als Batman und Robin ihre Dissonanz als *closetedness* aus. Sie tragen dann komische, ihnen unstandesgemäße Verkleidungen und prügeln sich mit Ganoven, bis es poppige Comic-Letterings knallt („Biff!“; „Bam!“; „Ouch!“; Whamm!“; „Boing!“; „Crush!“, „Zlonk!“...).

198 S. 321; Denn, so hält er fest: „The fun and pleasure created by camp is often only enjoyed at the expense of others“, S. 322

199 S. 325; Wie gleich er hinzufügt, dass Camp-Kanon der Prä-Stonewall-Homosexuellen sehr wenig mit ästhetischer Transposition oder Transformation zu hatte. Vielmehr handelte es sich um einen Weg „of imaginatively expressing its common conquest of everyday oppression“, S. 323

200 S. 320

Wobei die Frage, welche der Rollen, die Bruce Wayne/Batman spielt, *campier* ist, schwer zu entscheiden ist²⁰¹. Entscheidender als die einzelnen Rollen selbst, ist jedoch ihr Wechselspiel als „logic of the closet“: „the homologous relation between having a secret identity as a crime fighter and having a secret identity as a closeted homosexual“²⁰². Camp in Bezugnahme auf die Fernsehadaptation von Batman bedeutet darum nicht nur eine ästhetische Kategorie im Pop-Kontext, sondern auch die performative Einstellung einer homosexuellen Person *in the closet*, auf die normierenden Zuschreibungen der „heterosexuellen Matrix“ zu reagieren.

Dass neben Sontags Definition einer ästhetischer „Erlebnisweise“ zur phänomenologischen Beschreibung von Pop-„Qualia“ auch die zweite Wortbedeutung von Camp als performative(r) *gay camp* / *queerness* in den theoretischen Auseinandersetzungen mit der Batman-Serie eine essentielle Position bekleidet, lässt sich auf das „Outing“ von Batman und Robin durch den einflussreichen New Yorker Psychiater Frederic Wertham zurückführen. Werthams 1954 erschienener Bestseller *Seduction of the Innocent* wandte sich gegen die Gewaltverherrlichung und sexuelle Pervertiertheit in Comics (worunter er Homosexualität als solche begriff) und unterstellte dabei „a subtle atmosphere of homoeroticism which pervades the adventure of the mature 'Batman' and his young friend 'Robin'“²⁰³. Aus dem „dynamic duo“ wurde ein „dubios duo“.²⁰⁴

Die weitere Darstellungsweise der Batman-Figur wurde durch sein „Outing“ massiv beeinflusst. „When Wertham opened the door to Batman's closet, the Batman industry panicked, going so far, in the early 1960s, as to kill off Alfred the Butler (to quash speculation about three adult men living together in Bruce Wayne's mansion) and to add Batwoman and Batgirl as appropriate heterosexual love interests for Batman and Robin.“²⁰⁵

Die Medientheoretikerin Sasha Torres bescheinigt in ihrem Essay *The Caped Crusader of Camp* allen homophoben Anstrengungen, Batman zu heterosexualisieren und remaskulinisieren („to de-gay the character“) aber nur bescheidenen Erfolg und kommentiert insbesondere die Fernsehadaptation mit ihrer schrillen Pop- und Camp-Ästhetik als zu begrüßenden „Rückschlag“.

201 Der manierierte Millionär mit Tagesfreizeit (Schach, Astronomie, Latein) im vornehmen *Wayne Manor* in spätgotischem Tudorstil oder der kostümierte Superheld in der Strumpfhose. Auffällig ist Philip Cores Nennung als „Robin and Batman“. Core scheint die *Campness* des „boy wonder“ höher einzustufen als die des Fledermausmannes.

202 Sasha Torres, „The Caped Crusader of Camp: Pop, Camp, and the Batman Television Series“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 331

203 Frederic Wertham, *Seduction of the Innocent*, New York: 1954, S. 190

204 Werthams Expertise über die Schädlichkeit von „crime-comics“ schaffte es bis in den US Senat, wo er 1954 zu einer öffentlichen Anhörung im *Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency* eines anderen, realen Verbrechensbekämpfers, von Senator Estes Kefauver, geladen wurde. Wertham bereitete so der publizistischen Selbstzensur durch die Comics Code Authority den Weg.

205 Sasha Torres, „The Caped Crusader of Camp: Pop, Camp, and the Batman Television Series“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 332



63: Der Caesars Palace Grand Prix in Las Vegas

1981 und 1982 trug die Formel 1-Serie – in einer Antithese zum mondänen Monte Carlo Grand Prix – Weltmeisterschaftsläufe auf der Parkplatzanlage des *Caesars Palace Hotels* aus. Tom Wolfe hätte zwar wohl lieber die „proletarische“ *amerikanische* Nascar-Serie in Las Vegas gesehen, als die in einem Sinne von „aristokratischer“ Exklusivität *europäische* Formel 1. Dennoch entspricht es wohl Wolfes Pop- und Camp-Egalitarismus, die Formel 1 auf einem Parkplatz fahren zu lassen.



64: Die Fernsehserie *Batman* (1966-1969)

Die erfolgreiche Fernsehserie mit Adam West im Fledermaus-Kostüm popularisierte Camp über eine überschwängliche Inszenierung demonstrativer Künstlichkeit. Gegen die Sterilität des Sontagschen „schlechten Geschmacks“ aktivierte sie über die kursierende sexuelle Ambivalenz Batmans jedoch auch davon exkludierte Konnotationen als Pop-Zeichen. Der ostentativ ironischen Antirealismus der Serie hatte viele Camp-Höhepunkte: etwa die aberwitzigen „Bat-climbs“, in denen Batman und Robin mit Hilfe des „Batarangs“ und des „Bat-Seils“ vertikale Hochhausfassaden emporsteigen und die einzelnen Szenen grotesk offensichtlich mit einer um 90 Grad gedrehten Kamera in der Horizontalen gedreht wurden. Oder das Schauspiel der Camp-Ikone Tallulah Bankhead, die bezeichnenderweise in der Episode „Black Widow strikes again“ ihre letzte Rolle gab. Oder die exzentrisch-kitschigen Selbstinszenierung des Las Vegas-Entertainers Liberace, der in „The Devil's Fingers“ die selbstironische Doppelrolle eines schillernden Pianisten und seines „bösen“ Zwillingbruders spielte, und indirekt auf sein in den 60ern noch verborgenes Doppelleben verwies. Oder der Hollywood-Hairstylist Jay Sebring, der in der Folge „The Cat's Meow“ seine einzigen schauspielerischen Auftritt hatte, ehe er es 3 Jahre später mit anderen Verbrechern als Catwoman zu tun bekam: als Mordopfer der Manson Family.



65: Terry Richardson, *Batman and Robin*, 1998

Terry Richardsons Fotoserien, die White Trash- und Porn-Chic im Namen von „Rock' n'Roll“ skurril-linkisch durchdeklinieren und den bizarren Nerd mit der Krankenkassabrille, den billigen Tattoos und den 70ies-„Moustache“ in den Rang eines Popstars katapultierten, spielen – nicht zuletzt in der Selbstinszenierung von Terry selbst – mit Camp-Motiven: „Mit der überzeichneten Porno-Ästhetik, die – etwa bei einer milchbespritzten Heidi im Stall [für Sisley] – nur selten ins Pubertär-Peinliche driftet, ist Richardson dabei nicht alleine. Die Pop-Kultur der jüngsten Zeit greift gerne auf das Genre zurück, allerdings auf Produktionen der 70er-Jahre, um den 'Camp-Faktor' noch mehr in die Höhe zu treiben“.²⁰⁶ Letztendlich dominiert in „TerryWorld“ aber politisch unkorrekter Nihilismus, ein in seine eigene Parodie verheddertes heterosexuell-pornographisches „Rock'n'Roll“-Verständnis. Trash, nicht Camp.

206 Doris Kruppl, „Alle tun es“, in: *Der Standard*, 6.2.2002

„Wertham's account [...] managed, in his bumbling, homophobic way, to voice Batman narrative's open secret: that the elements of Batman representation that invite speculation about Batman's sexuality are so deeply structuring of that representation that they can't be exised.“²⁰⁷

Für Sasha Torres ist „camp's cameo appearance“ in der Serie aber nicht nur ein Schlüssel für Batmans *closet*, sondern zunächst in Einklang mit Andrew Ross ein marketingstrategisches Rezeptionsangebot für intellektuelle Zuseher und Fernsehkritiker, „to manage Pop's disquieting self-alignment with precisely those elements of television which they had always disdained most“²⁰⁸. Sie kehrt Ross' Pointe, Intellektuelle würden sich mit Camp Pop zu Eigen machen, jedoch um, wenn sie feststellt, dass Batmans Executive Producer William Dozier („I hate the word 'Camp'. It sounds so faggy.“²⁰⁹) im Gegenteil Pop benötigt, um sich die im Camp kristallisierenden Verdächtigungen über Batmans sexuelle Identität als Angelegenheit von Pop-Ästhetik zu redefinieren und so klein zu halten.

Torres bestätigt die Er widerungen auf Susan Sontag, die in den *Notes on 'Camp'* eine „Degayfication“ sehen, sieht in den nicht-homosexuellen „mass-cultural popularizations and cannibalizations“ (wie bei *Batman*) aber ein Potential: „the most interesting and elusive thing about camp: its placement at the borderline of gay and non-gay taste.“²¹⁰ „Camp thus serves a perfectly condensed marker for the simultaneous admission and denial of Batmans queerness“²¹¹, ohne das der über die Figur gelegte Layer Pop die *gay culture*-Assoziation des Layers Camp bereinigen könnte. Camp in seiner mehrdeutigen, flexiblen Semantik als Konnex einer raffinierten, tendenziell desexualisierten Geschmackserfahrung im Pop an dem einen Ende und einer vertrackten Verweisstruktur auf homosexuelle *closetedness* auf dem Anderen, als antirealistische, parodistische Pop-Überdrehtheit und als „encode [of] a cultural stereotype of the male homosexual – Bruce is a fairy, and Batman is a secretive, hypermasculine character who spends a lot of time prowling city streets at night“²¹² befeuerten, so betont Sasha Torres, sowohl die Figurenentwicklung wie den Erfolg der Fernsehserie als solcher. Und dies ermöglichte den „Batclimb“ des Camp-Konzepts in eine breite, massenkulturelle Wahrnehmung.

207 S. 330

208 S. 333

209 Judy Stone, „Caped Crusader of Camp“, in: *The New York Times*, 9.1.1966

210 Sasha Torres, „The Caped Crusader of Camp: Pop, Camp, and the Batman Television Series“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 337

211 S. 339

212 S. 332

1.3.4 Camp als postmoderner Eklektizismus der Pop-Style Wars

Die massenkulturelle Verbreitung von Camp-Ästhetik in den 1960ern resultierte aus dem komplexen sozio-ökonomischen Entwicklungsgang der westlichen Industriestaaten. Der *affluent society*, deren Ökonomie der Konsumsteigerung flexible Hedonismen benötigte und die „innerweltliche Askese“, den Puritanismus protestantischer Pflichtethiken, die Max Weber als wesentliche Bedingung der kapitalistischen Wirtschaftsentwicklung geschildert hatte, verdrängte. Pop und seine hedonistisch-nonkonformistischen Lebensentwürfe bildeten die Modelle für eine neue kapitalistische Konsumgüter- und Freizeitindustrie. Und Camp – in einer mehr oder weniger um seine homosexuelle Semantik bereinigten Version – einerseits ein attraktives, glamouröses Modell neuer massenkonsumistischer Pop-Lebensstile, andererseits ein Distinktionsrepertoire für die intellektuellen Eliten, die durch Pop in ihrer kulturellen Definitionsmacht, ihren kulturellen und sozialen Kapitalien bedroht waren.

Innerhalb von Pop belegte Camp in der theoretischen Diskussionen allerdings nicht nur diese Funktionszuschreibungen. Für die 60er-*Pop Society*-Apologeten, die im Hedonismus der neuen Konsumkultur einen Demokratisierungsprozess registrierten, waren die „camp culturati“ Protagonisten eines egalitaristischen sozialen Wandels, der sowohl von der Kulturindustrie als auch von ihren delinquenten Gegenkulturen forciert wurde. Denn Tom Wolfe logierte in einem Las Vegas-Casino, und nicht im „Grand Hotel Abgrund“ der Frankfurter Schule, die in der Terminologie von Herbert Marcuse gesprochen nur „repressive Entsublimierung“ notierten, wo Tom Wolfe euphorisierte: „We're in the middle of a Happiness Explosion“.

Dieser Pop-Optimismus ist in der zweiten Hälfte der 1970er, in denen Peter York für das Modemagazin *Harpers & Queen* jene poptheoretischen Artikel verfasst, die 1980 im Sammelband *Style Wars* veröffentlicht werden, jedoch so unzeitgemäß wie ihr bemerkenswertester Chronist. York hebt Wolfes Stellenwert zwar hervor, insbesondere seinen journalistischen Ethos, und eignet sich stilistisch und methodisch mit seinen *new journalism*-Beschreibungen der virulenten Subkulturen Großbritanniens der Jahre 1975-1980 (des Punk-Riots, der „Headscarf brigade“ der „Sloane Rangers“-Reaktion, des Mod-Revivals und der New Romantics/Blitz-Kids) Wolfes Arbeitsweise an. Er notiert aber explizit dessen Bedeutungsverlust. Wolfe wäre, höhnen seine Kritiker „so Sixties“. Sie kritisierten seine unkritische journalistische Methodik, seine politische Naivität, wie seine „celebrifications“ (Las Vegas, Hot Rods, etc.): „The suggestion was that Wolfe was discredited with his subjects.“²¹³

213 Peter York „Tom, Tom, The Farmer's Son“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 225

Yorks Artikel greift aber nicht nur Wolfes Methodik auf, aus konkreten lebensweltlichen Schilderungen von sub- und jugendkulturellen „statuspheres“ popgeschichtlich-soziologische Einschätzungen zu verallgemeinern, sondern Wolfes theoretische Diskussion als solche, und implementiert die politischen und ästhetischen Konsequenzen von Punk wie die Einsichten von Charles Jencks' architektonischer Postmoderne-Konzeption.

Camp erhebt Yorks poptheoretische Expertise dabei zu einer Leitkategorie, konstatiert er dem epistemischen „double-think“ der Camp-Ironie doch, jene „postmoderne“ Fragmentierung und Diversifikation subkultureller Lebensstilpraktiken der „new leisure class“ der 1970er mit eingeleitet zu haben, die zum einen eine konsumentenspezifische Marktsegmentation kulturindustrieller Produkte bewirkte („youth' itself, in the sense of a *consensus* market, was over“²¹⁴; die einfache Polaritäten wie Mods vs. Rocker), und zum anderen subkulturelle Stile ihrer Normativität, präziser: ihrer normativen Attributierungen, enthob: „One thing the sixties had shown was that lifestyles are non-linear now – you don't necessarily think like you look.“²¹⁵

Die „one-look big trend sixties view of the world“ ist vorbei, schreibt York, und mögen Punk und „other odd Phoney War conflicts“ wie der *terrorist chic* auch den Eindruck von Militanz und politischer Eindeutigkeit erwecken, die Lektion der 70er ist eine gegenteilige. „[T]he Phoney Wars were ... style wars“, Distinktionszeremoniell einer kaleidoskopischen Postmoderne, die sich in einem „fashionazing process“ eklektizistisch-dekontextualisierend ihrer Geschichte bedient. „[I]n the late seventies there seemed to be pastiches, *reflections* around of every youth culture style since, well, since it was invented in the country – i. e. in the fifties. The pastiches of these styles were running around at the same time and anyone who'd been a Mod or a ted or a greaser or an early hippie would feel thoroughly unnerved to see the oddest versions of their own styles“²¹⁶. Denn in ihren kurzweiligen Revivals wurde ihre Folgelosigkeit und die des Konzepts ästhetischer Pop-Gegenkultur evident: „The fact that you could 'revive' a style showed that it was dead in the roots.“²¹⁷

Pop und Rock „lost its real potency as a tribal music for adolescents“ diagnostiziert Peter York (auch unter demographischen Gesichtspunkten). Die Lektion der 70er ist demzufolge „how the whole participative, fragmented, self ex-pressive set of post-hippie movements in themselves created the greatest marketing opportunities ever“²¹⁸. Die Entwicklung,

„that culture became pluralist (or shot to bits) even if the money and power didn't move an

214 Peter York „Grey Hopes“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 195

215 Peter York „Post-Punk Mortem“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 138

216 Peter York „The Clone Zone (Night of the Living Dead)“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 41

217 S. 48

218 Peter York, *Style Wars*, London: 1980, S. 12

inch. The Marxist idea of 'cultural hegemony' or, bradly, the notion that the dominant style at a given time is that of the ruling class, had always been such a self-evident one that hopeful left-wingers had always taken the converse to be true. The thought a change of styles would show a different world [...] That wasn't how it worked; the new styles and new tribes grew at the margins like one of those T.V. slides of cell dividing, and there was simply no way you could order them. The inequalities of money, power and life changes showed no sign of going away but the *expectations* frothed and bubbled quite uncontrollably.“²¹⁹

Punk „knocked the sixties unifying hippie classless mythology“²²⁰, die *Pop Society*-Utopie, ästhetisches Empowerment bedeute soziale Aufwärtsmobilität. Die rhetorische Frage Malcolm McLaren's „Does passion end in fashion?“ bejaht York vehement, denn in Punk sieht er weniger die (klassen)politische Deutlichkeit einer *Anarchy in the U. K.*, als eine aggressive, polarisierende *strong style*-Reaktion auf den Eklektizismus der *Condition postmoderne* und seiner revivalistischen *Style wars*-Armeen. Eine höhere Dosis eben jener in der Postmoderne zerronnenen politischen Eindeutigkeit, und dabei selbst ihr Produkt: „double-think“, postmodern „classy“ ... als: *post-classless*.

York bestreitet keineswegs den sozialen und politischen Geltungsanspruch von Punk. Bei allem „class tourism“ in der soziologischen *Klassenzusammensetzung* der Punks. Die Pointe liegt für York aber in ihrer postmodernen Verwendung: „A touch of class was really the most exciting thing ever – given you couldn't get much going on the old sex, drugs or rock and roll. After ten years of official classlessness, it was meaty and risky, but safe because, like all those other exhumations, it suggested the old conflicts were thoroughly dead at the roots so you could muck around now“²²¹. Das Entscheidende an Punk erkennt York weniger in der Renitenz des politischen Anliegen, des generationellen Verdrängungskampfs²²² als in der ästhetischen Logik eines postmodernen „double-think“, in die Kontinuität einer allgemeinen gesellschaftlichen Fortentwicklung. Camp-Sensibilität bildet für dieses „double-think“ des Punk den Wegbereiter, wie auch jene transitorischen „new aesthetes“ der frühen 70er, die York „Them“ und „Art-Necro“ nennt. Personen wie David Bowie oder Bryan Ferry.

219 S. 13

220 Peter York „Boys Own“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 33

221 Peter York, *Style Wars*, London: 1980, S. 15

222 Bezeichnend sind Yorks Schilderungen über den Jubel der Punks bei Elvis' Tod – *great, this bloke's dead*. „Elvis was a *cabaret artist* – Showbiz in fact. As bad as a hippie. Old. Fat.“ ... „the style establishment was getting older, and richer, creating things that kids, and more particularly working-class kids, found unexciting and irrelevant“, in: Peter York „Post-Punk Mortem“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 142

66: Bryan Ferry, Peter Yorks prototypischer "Them"-Ästhet

„Many kids take the Ferry style seriously, not realizing, presumably, that Ferry himself does not.“²²³ – Die „Thems“, die „cognoscenti of trash, aficionados of sleaze“, veranschaulicht Yorke an den Stilentscheidungen Bryan Ferrys. Ferry, der „Master of Disguise“ kaprizierte sich ironisch-campy an „looks, looks, looks“ und nicht an der eigenen Eleganz als solcher. Gegen die Phalluszentriertheit des Rock inszenierte Ferry eine sexuell ambivalente Distinguertheit, gegen das Rock-Feindbild stellte er bourgeoise Konventionen aus, spielte den Großen Gatsby. Der Mann aus der Arbeiterklasse kokettierte dabei jedoch mit dem Aspiranten-Status in den besseren Kreisen im gleichen Maße wie hinter seiner dandyhaften Aura der Unnahbarkeit soziale Aufstiegsfantasien steckten.

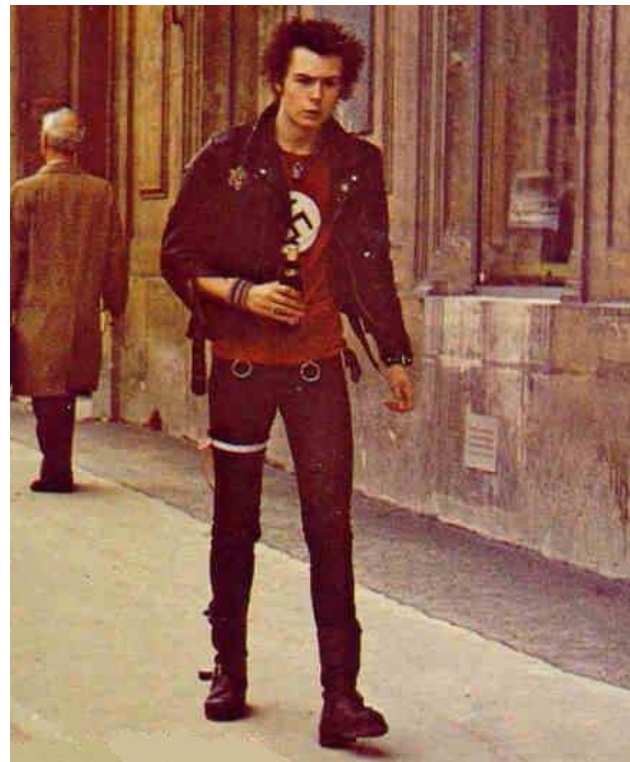


67: Devo - „Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!“

„The Truth About De-Evolution“: Devos zackig-hastiger Post-punk orchestrierte nicht nur den Niedergang der fordistischen Reifenindustrie in Akron, Ohio, sondern den von den performancekünstlerischen Hobby-Kreationisten prophezeiten zivilisatorischen Niedergang der westlichen Welt. Mark Mothersbaugh und seine Band marschierten mit bunten Plastik-Fantasie-Uniformen, roten Kunststoff-Ziggurat-Hüten und einem sarkastischen Camp-Verständnis von B-Movie-Ästhetik und Pop-Artificialität ins vermeintliche Verderben.

68: Sid Vicious, zweiter Bassist der Sex Pistols

„Punk clothing and terminology were so Post-Modern it hurt. The clothes were literal 'cut-ups' which pulled together bits of previous youth cultures and Art references in a way that suggested history was a trash-can.“²²⁴ Peter Yorks *Style Wars*-Dysphorie multipler Mode-Identitäten assoziiert über Charles Jencks Postmoderne-Konzept der „Doppelkodierung“ Camp und Punk. Beide verfolgen eine der Mehrheitskultur gegenüber infernalische Fetisch-Ästhetik positiver Nicht-authentizität, des pervertierten Plagiats und abweichender Sexualität. Beide unterwanderten mit ihren modischen Resignifikationen kulturhegemoniale Natürlichkeitswerte. Und beide, die *démodé*-Nostalgie des Camp wie das Strategiebewusstsein des Punk, öffneten damit die Schleusen medienindustrieller Zweitverwertung, überführten Pop in seine post-moderne Nachgeschichte, in der die avantgardistische Logik gesteigerter Intensität und Authentizität zugunsten einer referenzlosen Sukzession von Modezeichen verabschiedet wurde.



223 Peter York „Them“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 121

224 Peter York „Post-Modern“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 217

„Thems are people who will make the supreme sacrifice: to look interesting rather than sexy. [...] Them's clothes are meant to be interesting or original or allusive or clever or witty to his or her peers.“²²⁵ Diese kleine, elitäre „mysterious aesthetic conspiracy“ definiert York über die Camp-Assimilation der 60er-Jahre als „cognoscenti of trash, aficionados of sleaze“.

Die „new aesthetes“ der „Thems“ sind durch Pop Art und Camp kultivierte Eklektizisten, die das „double-think“ der Zitate und Anspielungen beherrschen und zu einem chiffrierten „treble-think“ ihrer eigenen ästhetischen Kennerschaft verfeinern. „Thems were listening, assimilating all the changes into their styles and their behavior. Camp and Pop put together produced what I call Art Necro: a quick-change revivalism [...]. The shorter the revival span, the less sincere it seemed, not homage but one long giggle.“²²⁶

Peter York unterscheidet zwei Typen der „Thems“, die beide Camp inhalieren: die jüngeren, kunststudentoiden schockend-pervers-dekadenten „Peculiars“ und die subtilen „Exquisites“ wie Bryan Ferry. Den Höhepunkt der „Themness“ datiert York auf die Jahre 1972/73. Für 1976, das Jahr in dem York seinen Artikel schreibt, sieht er sie jedoch bereits in der Versenkung verschwinden oder zum Punk konvertieren.²²⁷

Doch die von Punk deklarierte Opposition gegen Camp und Retro bestreitet York, den Punk selbst ist eine postmoderne Ästhetik: „speaks on at least two levels at once“ – wie York mit Charles Jencks definiert. Die Doppelkodierung der modischen Selbststilisierung des Punk, seine implizite Camp-Zeichentheorie, reihte sich aber nicht nur in den Retro-Eklektizismus der *Style Wars* und in das postmoderne Leben schlechthin ein, sondern bezog gerade daraus, aus der *perversen*

Rekombination popkultureller Modeerscheinungen, ihre Energie: „Being a millenarian sect, punks looked like they'd picked up the bits after the earthquake. [...] [E]very item he or she had on was *utterly out of sync*, a style from a cut-up of every youth culture since the war and thus did injury to them and was a mockery of the whole wonder world of teen. The whole aesthetic was *perverse*“;²²⁸

So durchzieht Yorks Texte zwar einer allgemeiner Pessimismus, der jeder subversiven Ästhetik einen zwangsläufigen „fashionazing process“ prophezeit. Doch Camp-Pervertierungseffekte, wie jene der Punk-Semiotik, bescheinigt er auch unter postmodernen Bedingungen immerhin noch zeitlich begrenzte Erfolge. Zudem attestiert York den *Style Wars*-Exponenten mit Punk die eben nicht unerhebliche theoretische Einsicht des „double-think“.

Wenngleich er die Entwicklungslinie der Camp-Ästhetik als solcher ebenso als Prozess einer Kommerzialisierung in der Logik normativ nicht-verbindlicher *Style Wars* begreift: „One can take

225 Peter York „Them“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 114

226 S. 116

227 „Thems are now going low profile. Exquisites are into minimal, Peculiars who follow the news have been going Punk for eighteen months. Back to basic. Retro is out.“, S. 123

228 Peter York „The Clone Zone (Night of the Living Dead)“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 44

camp sensibility too far. In the seventies there was critical time when it was clear that too many people were using the easy 'so bad it's good' number as a way of avoiding making any judgements about quality at all.“²²⁹ York betont auch hier die Logik der Kommodifizierung.²³⁰ Wobei er den Prozess einer kapitalistischen Eingliederung nicht nur auf Camp-Geschmack eingrenzt, sondern für die gesamte gay community registriert. Beispielhaft an San Franciscos Castro-Viertel. „Gay has reached the condition of ethnicity.“

Die Homosexuellen gerieten in den Blick der Marktforschung: als Konsumententypus mit disponiblen Einkommen, mit Wertschätzung für Design, Status und Individualismus. Dass die gay community dabei nach Stonewall selbst aber die „Kostümierung“ wechselte, „from tentative camp to Lumberjack clone“, verzeichnet York als Folge ihrer Selbstermächtigung (– eine Selbstermächtigung freilich, die für York nach Konsumentenfreiheit schmeckt). „[G]ay was out of the closet before there was time to create a new style more relevant to life in the open“²³¹. So wie der traditionelle schwule „ghetto style: campy camp, divinely decadent Deco, glitter, old movies“ zum Konsumartikel angeglichen wurde, entwickelte sich die offensiv sexuelle Position einer neuen *Americana* schnauzbärtiger Machos, der Marlboro Man-Klon. „In a couple of years, gay culture went from a slavish adoration of womanhood that never was to a kind of manhood that never would be.“²³²

Camp-Ironie mag ein ursächliches Motiv für die „Machomania“ dargestellt haben, spekuliert York, doch in der archaischen Stereotypisierung von Männlichkeit, liegt weniger ein subtiles geschlechterparodistisches Rollenspiel als die Internalisierung ausgerechnet jene Maskulinitätszuschreibungen ihrer bisherigen heterosexuellen Unterdrücker.²³³

1.3.5 Camp vs. Glamour

Diedrich Diederichsens 2008 erschienenes Buch *Eigenblutdoping*, dass im Titel den identitären Steigerungsimperativ in den „narzisstischen Disziplinen“ der Künste wie in den Erwerbskonstellationen und konform-nonkonformen Lebensentwürfen des Neoliberalismus mit den Dopingpraktiken des Dr. Eufemiano Fuentes metaphorisiert, beschäftigt sich unter Anderem an der

229 Peter York „Slime Time“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 111

230 „the fact that American capitalism can co-opt almost anything [...]: Black Pride, the Women's Movement, Ecological Concern, all assimilated and registered, all giving their names to new forms of – consumerism.“, in: Peter York „Machomania“, in: der., *Style Wars*, London: 1980, S. 154

231 S. 156

232 S. 158

233 Was auch die politische Allianz mit dem Feminismus gefährdet: „If swishy camp was unsettling for many heterosexual men, then gay separation, macho, was distinctly threatening to women“, S. 160

Kategorie des Glamourösen mit künstlerischen Identitätskonzeptionen und ihren neoliberalen Verwertungsbedingungen.

Diederichsen reportiert die mit dem Neoliberalismus einhergehende zunehmende „Personenförmigkeit“ von Kunst: „Wer heute eine Kunsterfahrung macht, macht also eine Erfahrung mit einer Person, nicht mit einem Objekt.“²³⁴ Diesen Niedergang des klassischen Werkbegriffs beschreibt er als ein „Ergebnis kapitalistischer Territorialisierung“, die sich in der „isolierten Erfüllung“ einer vormals politischen Befreiungsidee vollzieht. Ähnlich wie die einst emanzipatorischen Konzepte der sexuellen Befreiung, der (erwerbs)biographischen Flexibilität oder der beruflichen Selbstverantwortlichkeit beschreibt auch die einst progressive Forderung nach der Abschaffung des Werkbegriffs in ihrer „isolierten Erfüllung“ die „grimmige Realität“ des Neoliberalismus: „Künstler sind nun auch in der Bildenden Kunst vor allem personale Einheiten [...]. Einzelne Werke interessieren, zu mindestens in der Öffentlichkeit, niemanden“²³⁵ mehr. „Die dominanten Module der Kunstrezeption sind nun das Kontinuum der Künstlerfresse, die Eingliederung in die Celebrity-Welt“²³⁶.

Der von Diederichsen dabei als ästhetische Kategorie (ästhetisch, „weil die Brisanz der sozialen Kraft von Glamour in ihrer ästhetischen Logik liegt“²³⁷) gedachte Glamour wird zentral für die Rezeptionsroutinen von Klatsch und Personalisierung. Glamour denkt Diederichsen dabei in seiner Reaktion auf das gegenwärtige „historische Apriori“ der Marktbeherrschtheit und „explodierende Ökonomisierung des Ästhetischen“. Glamour reagiert darauf als „Modell der Souveränität, dass aus der Gekauftheit heraus entsteht“²³⁸ und wie die Ästhetik der Erhabenheit in ihrer Reaktion auf die persönliche Käuflichkeit ein potentiell produktives Ohnmachtsempfinden erzeugt.

Camp dagegen bildet das Analogon zum Schönen, weil sich die „begehrten Module“ der Camp-Verehrung, meist ohnehin *demodé* und dekontextualisiert, „ihrer ursprünglichen Sexualität“ entkernt, als „Partialobjekte“ für quasibeliebige Projektionen fetischisieren lassen, ohne in ihrer/mit ihrer eigentlichen Kontextualisierung in einen Widerstreit zu erhitzen. „Für Camp-Erlebnisse lenken die Rezipienten den Blick auf eine Monströsität, eine Hypertrophie oder eine Nebensache eines Werkes in Subjektform“²³⁹ ohne mit einer Gegenwehr oder Verweigerung von der Ganzheit des Ästhetisierten konfrontiert zu werden.

Demgegenüber definiert Diederichsen das Glamouröse gegenpolig als ästhetisches Erlebnis, dass wie das Erhabene einen Einspruch gegen seine selektive, verfügende Rezeption provoziert oder zu

234 Diederich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: 2008, S. 143

235 S. 195

236 ebenda

237 S. 136

238 S. 139

239 S. 143

provozieren droht, indem es sich einerseits mit einer „Autorität realer Präsenz“ gegen „ironische und nostalgische [Camp-]Rezeptionstechniken“ verschließt, andererseits den Rezipienten in einen Modus masochistischer Verführung verwickelt, – so oder so, als Verweigerung oder Verführung, in einer „Autoritätsdrohung“ „die Person oder das personenförmige Werk seine Rechte gegenüber dem Rezipienten geltend macht.“²⁴⁰

Dieses „Glamour-Dispositiv“ verortet Diederichsen in seiner Entstehung in den 1970ern, in einem neuen Souveränitätsideal des Star-Systems, das in einer Überschreitungsgeste die „Ungleichgewichts- und Verunsicherungskonstellation“ ihrer Bedingungen freilegt, die im „Autonomieverlust in der Kulturindustrie“ gründet. In gelungenen Momenten erzeugt Glamour damit die Poesie einer „Unruhe“, die die „Grenze zu den außerkünstlerischen Bedingungen“ (ihrer Käuflichkeit) virulent hält. Und sei es nur die Irritation einer „glamourösen Genervtheit“, einer physischen Fahrigkeit, die die Subjektinszenierung als „Zwangspersona“ (inklusive der des inszenierten, käuflichen „defizitären Sozialcharakters“) punktuell aufbricht.

Diederichsen lässt keinen Zweifel, welchen Rezeptionsmodus der kulturindustriellen Angebotslogik er präferiert: den Eigensinn und die Körperlichkeit des Glamour. Um an Camp Gefallen finden zu können, hat er ihn auch zu sehr entdramatisiert. Wurde Camp-Ästhetik in seiner Begriffsgeschichte bisher zwar als entpolitisierte, mit seiner gesteigerten Sensitivität und seinen disharmonischen Neigungen aber in der Tendenz individualsubversive Aneignungspraxis begriffen, konnotiert Diederichsen es gegenteilig, und in Folge von Peter York, als unverfänglichen Konsumismus leichtbekömmlicher Häppchen (für eine Zeit, in der das Attribut „antibürgerlich“ aber auch nicht mehr in ihrer alten gegenkulturellen, marxistischen Bedeutung gilt)²⁴¹.

Natürlich kann man textproduktionslogisch Diederichsens Begriffsdeflation schon allein anhand seiner Aufmerksamkeitsverteilung als bloß rhetorisches Geschick begreifen, um sein eigentliches Anliegen, die Beschreibung des glamourösen Erhabenen, in dem sich noch Gesten einer ökonomisch nicht-instrumentalisierten Subjektivität finden, pointierter zu präsentieren: als ein *positionelles Qualitätsoffer* im allgemeinen Pessimismus seines Buches.

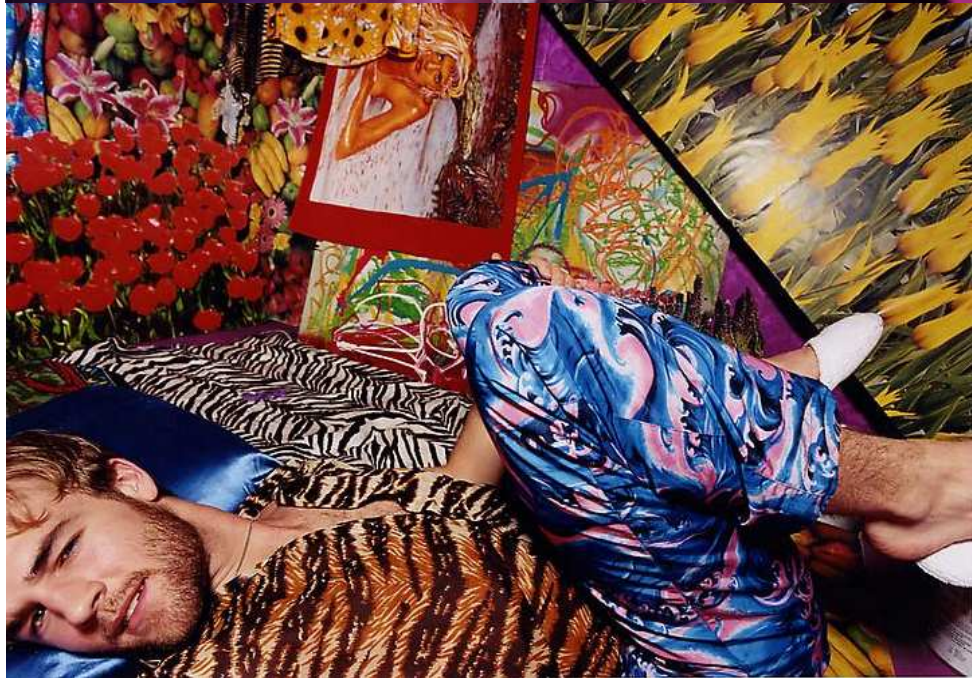
Entscheidend ist aber doch Diederichsens begeisterungslose deflationäre Charakterisierung der Camp-Empfindung selbst, einerseits als dezidiert mikroskopischer Blick auf ein isoliertes Detail einer „Zerlegung“, andererseits die Betonung der Wehrlosigkeit der fetischisierten Erlebniskomponente, der ausbleibende ästhetische Zielkonflikt.

240 S. 146

241 Im nächsten Abschnitt wird derselbe Theoretiker, allerdings in einem 20 Jahre älteren Text, noch einmal thematisiert werden, dann allerdings betreffend der politischen Potentiale einer Nichtvereinnahmbarkeit von Camp-Ästhetik. Im zeitnahen aber bereits retrospektiven Buch „Sexbeat“ von 1985, dass die Subversionsstrategien affirmativer New Wave und New Pop-Konzepte und deren Scheitern rekonstruiert, hatte Diederichsen Camp noch als politisches Manöver eines subkulturellen „*They can't catch us*“ begriffen.

69, 70, 71: David LaChapelle –
„Wenn du Realität willst, dann
nimm den Bus!“

David LaChapelles hyperbunte Fotostrecken und Musikclips sind eruptiver Camp-Extremismus: grell-orgiastischer Pop-Barock des Glambours und des Kitsches, die Perfektionierung von Camp-Pompösität, *queerer* Softporno im Herzen des MTV-Heterosexismus. Aber LaChapelles Celebrity-Fotografie ist gleichzeitig die Reinform von kommodifizierten Camp-Kommerz. Die überästhetisierte Reizüberflutung seiner Bildwelten und die latente *Queerness* seiner eingeölten Körper ist weniger eine Subversion des Kaugummiplaneten Kulturindustrie als die meisterhafte Einlösung ihres gegenwärtigen Schönheits- und Sexualdispositivs. LaChapelle ist der offizielle Hoffotograf der Celebrity-Welt, seine opulenten Bildexzesse weder eine doppelbödig subversive Affirmation des porträtierten Hollywood- und Pop-Starbetriebes, noch ihre zynische Desavouierung. Im Gegenteil erhebt LaChapelles Camp-Faible für *démodé* gewordene Prominenz ihre Erledigten und Ausortierten in neue Höhen und gibt in seinen obsessiven Inszenierungsformen den paparazzi-gehetzten Celebrities jene Glamourösität zurück, die ihnen das Gossip-Zeitalter von TMZ.com mit ihrem verwackelten Paparazzi-Voyeurismus verpickelter, ungeschminkter Zombies in Jogginghosen genommen hat. LaChapelles opulente Farben- und Fleisch-Orgien restaurieren so ein obsoletes Glamour-Konzept quasi-religiöser Celebrity-Idealisierung in der Ära totaler pornographisierter Geheimnislosigkeit und Verfügbarkeit. Die von ihm in einer scheinbar völligen Wertfreiheit inszenierten Celebs setzen sich bei LaChapelle allenfalls der Gefahr aus, in der Camp-Surrealität der Kostüm- und Dekor-Überreibungen verloren zu gehen: Wer ist schon Christina Aguilera im Vergleich zu diesem rosa Pferd?



Beides bedeutet eine fragwürdige semantische Engführung. Camp lässt sich nicht sinnvoller Weise auf diese visuelle oder audielle Detailfixierung beschränken, wie sich auch im anderen Extrem in den *Notes on 'Camp'* nicht sinnvoller Weise ganze Kunstströmungen als *campy* pauschalisieren lassen.

Damit, mit der Frage der Skalierung, fällt zwar nicht Diederichsens Dichotomie als Ganzes. Wenn in diese Definition Glamour die „Bereitschaft zur Entnahme eines dem ästhetischen Genuss des Subjekts dienenden Partialobjekts mit einer aktuellen Lebendigkeit konfrontiert“²⁴² und Camp dies nicht tut, trifft Diederichsen eine legitime begriffliche Unterscheidung. Nur mit der ursprünglichen Semantik der Wörter hat diese wenig zu tun. Weder mit dem inhaltlich im eigentlichen Wortsinn an Qualitäten wie Schönheit, Erotik, Prominenz oder Reichtum gekoppelte Begriff des Glammers (an dem die Camp-Erfahrung hinsichtlich der „allgegenwärtigen, personalistischen Diskurse der Celebrity-Kultur“ mitunter euphorisch partizipiert). Noch mit dem Geltungsbereich von Camp-Ästhetik, dessen Begehren zwar „alles unter Anführungsstrichen“, als artifiziell und nominalistisch-gleichwertig betrachtet, was aber keineswegs heißt, dass sich das an fokussierte Objekt (mit ihren sedimentierten Bedeutungen) so zwangsläufig ohne Gegenwehr ihrer Rezeption fügt.

Die Frage, ob so eine Gegenwehr des Objekts denn eine *per se* positive Eigenschaft darstellt, wie es Diederichsen suggeriert, ist ja noch einmal eine Andere. Die objektbezogene Gegenwehr gegen eine ästhetische Neukontextualisierung kann ja beides bedeuten: ihre Angestrengtheit, aber auch ihre Originalität.

242 S. 144

2 Camp als politische Strategie

Die Definition von Camp als „deontologisierendes“ Werkzeug, dass Essentialismen und Ontologisierungen über eine Ästhetisierung oder Theatralisierung als unnütze metaphysische Erfindungen demaskiert, betont den *Effekt* einer Bedeutungsdestabilisierung. Dem lassen sich prominente Beispiele entgegenhalten, wo eine Ästhetisierung von Politik im Camp-Modus nicht karikiert sondern lediglich dekontextualisiert imitiert. Der *Effekt* also weitestgehend ausbleibt. Dawid Bowies „Victoria Station incident“ 1976, sein Führergruß in die Menge, der von profaschistischen Stellungnahmen wie „Adolf Hitler was one of the first rock stars ... quite as good as Jagger ... He staged a country“ im gleichen Zeitraum flankiert wurde, wäre ein solcher Fall.²⁴³ Dies scheint eine engere begriffliche Grenzziehung zu suggerieren und Susan Sontags Formeln, „Camp sieht alles in Anführungsstrichen“ und betreibt die „Gleichwertigkeit aller Objekte“, der epistemologischen Überhöhung zu bezichtigen. Es würde Diedrich Diederichsens deflationären Camp-Modell einer gegenwehrslosen Collagierung oder Fetischisierung überskalierter Pop-Korpuskel entsprechen. Andrew Brittons Essay *For Interpretation: Notes against Camp* aus 1979 würde dem ebenso zustimmen:

„Camp attempts to assimilate everything as its object [...]. It is a language of impoverishment: it is both reductive and non-analytic [...]. As a gay phenomenon, it is a means of bringing the world into one's scope, of accommodating it – not of changing it or conceptualising its relations. The objects, images, values, relations of oppression can be recuperated by adopting the simple expedient of redescribing it; and the language of camp almost suggests, at times, a form of censorship in the Freudian sense.“²⁴⁴

Doch letztlich handelt es sich bei Diederichsens Pop-Fetischismus-Konzept und Brittons Bemerkung, Camp „does not so much 'see everything in quotation marks' [...] as in parentheses; it is a solvent of context“²⁴⁵, lediglich um eine konsumistische Kleinstform der anti-essentialistischen „Pervertierungs“-Möglichkeiten von Camp (– wenn auch um eine verbreitete).

243 Bowies „Britain could benefit from a Fascist leader“ lässt sich begreiflich als Camp-Gebärde beschreiben, resultiert aus der einschlägigen „Wahrnehmungsweise“. Der *Effekt* einer „deontologisierenden“ Entmystifizierung ist aber schwer ausmachen. Mit dem Akt einer Ästhetisierung als solchem lässt sich Camp jedoch freilich ebenso wenig gleichsetzen. Filippo Marinettis ästhetizistische Kriegs-Verherrlichungen etwa sind es nicht.

244 Andrew Britton, „For Interpretation: Notes against Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 140

245 ebenda

Camp als „deontologisierendes“ Werkzeug zu fassen, akzentuiert zwar die performativen politischen *Effekte*, prädeterminiert dabei jedoch keineswegs eine Genuität politischer Handlungsabsichten. Ein ästhetisches Sich-Verhalten zur Welt, wie es etwa die snobistische Effektivierung von Artifizialität der Dandy Wits und Aristokraten feierte, oder die plakativen Affirmationsgesten für Pop-Oberflächenreize der Tom Wolfe-Protagonisten, motiviert sich mitunter, wie Philip Core zeigt, individualbiographisch aus einem psychologischen Kompensationsbedürfnis sozialer Marginalität, oder, wie Tom Wolfe zeigt (oder Pierre Bourdieu), aus den Ungleichheitsrelationen kultureller Kapitalakkumulation, präziser: aus einem Streben nach sozialer Aufwärtsmobilisation. In beiden Fällen ist Camp dabei allerdings keine *intentionale* „politische Strategie“²⁴⁶.

Die Etappierung dieser Arbeit in „Camp als ästhetische Kategorie“ und „Camp als politische Strategie“ argumentiert mit einer weniger drastischen Polarisierung gegenüber einer Einordnung in *straight camp* vs. *gay camp*. Dabei handelt es sich keineswegs um eine bloße Neuetikettierung bei einer stillschweigenden Gleichsetzung der beiden Gegensatzpaare. „Camp als politische Strategie“ lässt sich auch nicht auf das Feld homosexueller Emanzipation begrenzen, sei es als *Identity Politics*, wie Jack Babuscios Essay *The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)*, oder als Kritik an identitätsfixierenden politischen Position, wie Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter*.

Exemplarisch für eine politische Subversionsstrategie von Camp im ästhetischen System Pop wird im Anschluss Diedrich Diederichsens *Sexbeat* referiert (1). Die Camp-Begeisterung der New Wave der Jahre 1978-1983 wird in *Sexbeat* als subversive Strategie einer Pop-Affirmation verfolgt, deren Affektionen und Positionen gegen künstlerischen Authentizismus gewendet waren und sich mit Camp gegen eine Vereinnahmung durch die politische Gegenseite immunisieren wollten.²⁴⁷

Judith Butlers anti-essentialistischem Feminismus wird in weiterer Folge die „Nichtauthentizität“ von Camp, die schon die New Wave zelebrierte, als subversive Methode einer performativen Theorie reformulieren, die mit (Camp-)Parodie die repressive Substantialisierung heteronormativer Identitätskategorien dekonstruiert (2). Butler assoziiert, anders als Jack Babuscios, mit Camp keine

246 Mit Susan Sontags Dualismus eines naiven „reinen Camp“ und reflektierten „vorsätzlichen Camp“ lässt sich dies Differenz allerdings nicht parallelisieren: die Politizität des „reinen Camp“ ist *nicht-intentional*, die von „vorsätzlichen Camp“ allerdings auch, wenn sie nicht selbst wiederum „vorsätzlich“ ist.

247 Auch wenn es sich bei *Sexbeat* um eine nachträgliche Rekapitulation eines gescheiterten Subversionskonzepts handelt, Peter Yorks in *Style Wars* ausgebreitete defätistischen Einschätzung gegenkultureller Pop-Ästhetiken als „greatest marketing opportunities ever“ quasi in der Art Beweiswürdigung verifiziert wird, bildet es doch ein alternatives, weil *involviertes* Beschreibungsangebot der New Wave. Es geht dabei weniger um einen strategischen Dissens zu der Peter York in der Rekonstruktion einer entgleisten subkulturellen Idee, als um die politische *Involviertheit* in eine Pop-Revolution.

homosexuelle *Identity Politics*, sondern im Gegenteil ein Instrument eines „deontologisierenden“ *Gender Trouble*, der sich gegen die realitätsmächtigen Naturalisierungseffekte von Heteronormativität, aber auch die Totalisierung von Definitionen im Allgemeinen richtet. Wobei Judith Butler allerdings keine explizite politische Theorie von Camp anbietet, sondern einer weitaus umfassendere „dekonstruktivistische“ Genealogie der Identitätslogik des selbstidenten Subjekts und der zwanghaften heterosexuellen Begehrensorientierung, deren parodistische Kennzeichnung Camp schließlich betreibt. Butlers Verständnis von Performativität als Konstruktionsprinzip regelgeleiteter sozialer Wirklichkeit und ihre Beschreibung normativer soziokultureller Körperkonzepte als „Materialisierung“ gesellschaftlicher Ermächtigungs- und Disziplinierungsprozesse verteilt die Rollen der politischen Subversion aber quasi ungesagt denen, die diese travestieren und grimassieren.

Drag ist eine solche Form parodistischer Inszenierung des Geschlechts in seiner wirklichkeitserzeugender Performativität, Camp eine weitere. Beide reflektieren, dass in der reartikulierenden Imitationspraxis performativer Bezeichnungsakte die Möglichkeit der Widersetzung angelegt ist. *Drag* parodiert die Muster der Imitation, Camp amüsiert sich an fehlgeleiteten identitätsbezogenen Bezeichnungen. Beide beabsichtigen „sozial autorisierte Kontexte von Sprechakten durch performative Verschiebung zu durchbrechen. In dieser Möglichkeit, dass ein Sprechakt eine nichtkonventionelle Bedeutung annehmen kann, sieht Butler den politischen Stellenwert sich wiederholender Sprechakte begründet.“²⁴⁸

2.1 Camp in der New Wave-Affirmation

„At The Height Of The Fighting, He-La-Hu“
Heaven 17

Eine Beschäftigung mit Diedrich Diederichsens Buch *Sexbeat* unter dem Interpretationsfokus Camp-Ästhetik ist mit mehreren Brechungen konfrontiert. Die erste Art von Brechung betrifft die Beschreibungsposition selbst, die durch präjudizierende popgeschichtliche und biographische Einordnungen des eigenen Autorensubjekts in Form einer retrospektiver Selbstkritik, die der Neuausgabe aus dem Jahr 2002 als eingehendes Vorwort („And then they move, and then they move – 20 Jahre später“) vorangestellt ist, Relativierungen erfährt²⁴⁹.

248 Hannelore Bublitz, *Judith Butler zur Einführung*, Hamburg: 2002, S. 77

249 Diese präjudizielle Brechung soll aber weder eingegebenet, noch über Gebühr strapaziert werden, es geht weder

Die zweite Art von Brechung bedingt sich durch den Interpretationsfokus „Camp“ selbst. *Sexbeat* und die darin beschriebene popdialektische Konstellation der frühen 1980er auf ästhetische Phänomene zu verhandeln, bedeutet nämlich – folgt man Diederichsens theoretischer Position – keineswegs nur, eine als Camp-Intellectualität benennbare ästhetische Strategie entlang der Frontlinien der New Wave zu markieren, sondern vielmehr, die Performativität der *Effekte* von Camp mit den Performativität der *Effekte* des „Second-Order“-Popbewusstseins zu vergleichen und darin ihre epistemologische Komplizenschaft zu entdecken.²⁵⁰

Die von Diederichsen postulierte Politizität und Subversivität von New Wave ließe sich zwar etwa mit Peter York als solche in Frage stellen, spricht er in *Style Wars* doch selbst Punk diese ab und bezeichnet sie polemisch als hedonistische „haircut revolution“.²⁵¹ Doch soll es hier nicht um eine soziologische Einstufung (der Camp-Ästhetik) von New Wave gehen, sondern in Diederichsens wie auch immer revolutionstheoretisch-projizierenden Beschreibungen dieser camp-affinen wie camp-analogen Poppepoche deren Stilpolitik und – quintessentiell – die Eigenlogik newpop-spezifischer Kulturrezeption thematisiert werden.

Sexbeat ist dabei insofern eine einträgliche Lektüre, als die treibenden Energien des Textes eben nicht in einer Phänomenologie eines pop-ästhetischen Variationsfeld liegen, sondern in den darunter liegenden „Strategien“ ihrer Proponenten, und deren epistemologischen Position. Diederichsens konsequenter Strategiebegriff scheint zwar der leitmotivischen, die New Pop-Bewegung subsumierenden „Historizität als Waffe“ dann nur einen relativen, hinsichtlich einer historischen Situation erfolgsabhängigen Wert beizumessen, mit der epistemologischen Position des New Wave-Bewusstseins, der Reflexivität einer „Second-Order“-Perzeption, sympathisiert er aber (schon alleine durch seine Beschreibung) dann doch über ihren Niedergang hinaus.

Über Diederichsens historische Herleitung wird die zeitverschachtelte Struktur der „Second Order Hipness“ (1) und seine Rekonstruktion ihren Niedergangs zu rekapituliert (2). Dass die New Pop-Subversion einerseits nicht in individueller oder kollektiver Befreiung, sondern in Käuflichkeit mündete und indirekt den Sozialtyp des Yuppies prolongieren half, andererseits einem Rock-Backlash weichen musste, der die rezeptiven Präpositionen von Pop und Camp negierte.

Anschließend werden konkrete Exemplifizierungen der Camp-Begeisterung im New Wave erörtert,

darum, die beiden Texte oder die beiden Autorensubjekte (der Jahre 1985 und 2002) gegeneinander zu montieren, noch in der „symptomalen“ Rekonstruktionsarbeit des Vorworts eine etwaige unredliche exegetische Intention zu unterstellen, nachträgliche Entsprechungen zweifelhaft gewordener konstituierender Begriffe in Stellung zu bringen.

250 Diese „teleologische“ Sichtweise leitet sich durch die „teleologische“ Retrospektivität von *Sexbeat* selbst ab, ihrem Bilanzierungsmodus, die stilistischen Abweichungen gesteigerter „Second Order“-Pop-Affirmation als politischen Taktiken zu begreifen.

251 Ebenso mit Diederichsens deutschen popschreiberischen Opponenten Andreas Banaski aka „Kid P.“. Der notorische Debbie Harry-Verehrer wendet Yorks defätistischen *teenybopper*-Hedonismus wiederum ins Positive und verspottet Diederichsens „hintergründiges, akademisches Geschreibsel“ und seine politische Präention.

die *Sexbeat* nicht liefert, aber Simon Reynolds Postpunk-Kompodium *Rip it up and start again* (3).

2.1.1 Die Subversion des „Second Order“-Pop

„Shoot that poison arrow to my heart“
ABC

Bereits im ersten Kleinkapitel wird Camp und sein verstörerisches und damit subversionsstrategisches Potential in der anekdotischen Beschreibung eines „unnatürlich großen Mädchen[s] mit einer goldenen Handtasche, langen Wimpern [...] und einem campy Hollywood-Gesicht“²⁵² eingeführt. Mit ihr, besser gesagt mit ihm, einem „nicht einmal schwul[en]“ jungen Mann, einem „zu früh geratenen Boy George, der sich als einer der ersten zu einem Streifzug durch die historische Hipness aufgemacht hat“²⁵³, wird der jugendliche Diederichsen das erste Mal mit „Second Order Hipness“ konfrontiert. Jenem Phänomen einer mentalitätsgeschichtlichen wie generationellen Zäsur, dass den Todpunkt der historischen Bohemia und ihres innovatorischen Imperatives des *Weiter* bedeutete, zugleich aber eine geschichtsdiagnostische „zweite Ebene“ eröffnete: Nichtauthentizität und Historizität.

Die Option „Entfremdung als Chance zu erkennen, das eigene Seelen- und ästhetische Leben zu objektivieren und zu programmieren“²⁵⁴. Punk und – elaborierter – der New Pop des Jahres 1982 etablierten die „Idee der historischen Referenzen“ und der „offensiven Vergänglichkeit“. „Alle Elemente waren referentiell, [...] nichts war mehr unschuldig, alles überspitzt bewußt, intellektuell, campy, und trotzdem schön und berückend.“²⁵⁵ Und die im Camp-Ästhetizismus sensitivierte „Gleichwertigkeit aller Objekte“ übersetzte sich in eine Gleichwertigkeit der künstlerischen Formen: „Die Elemente Kleidung, Image, Interview-Statements, die sogenannten Äußerlichkeiten waren emanzipiert zu eigenständigen Ausdrucksmitteln.“²⁵⁶

Wie ihre bohemistische Vorgängergenerationen positionierte sich die „Second Order Hipness“ mit ihrer „Steigerung des Nichtauthentischen“ einerseits relationell zum politischen Feind, der legitimen Kultur der bürgerlichen Öffentlichkeit und ihren Vereinnahmungstechniken, andererseits in Reaktion auf die historischen Fehler ihrer subkultur-dialektischen Wegbereiter. Das „formalisierte Spiel mit Stil-Zitaten“, der wilde Eklektizismus, die Modeherrlichkeiten, die die New Wave-Kultur inszenierte, ihre forcierte Schnelligkeit und Schnelllebigkeit, taktierte so in zweifacher

252 Diedrich Diederichsen, *Sexbeat*, Köln: 2002, S. 15

253 S. 17

254 Diedrich Diederichsen, „And then they move, and then they move – 20 Jahre später“, in: ders., *Sexbeat*, Köln: 2002, S. II

255 Diedrich Diederichsen, *Sexbeat*, Köln: 2002, S. 41

256 S. 42

Weise antithetisch: Zum einen gegen das bürgerliche Feuilleton und die Musikindustrie gerichtet mit einem „*They can't catch us*“-Versteckspiel „häufige[r] Identitätswechsel als subversive Auflösung bürgerlicher Individualismus-Ideen.“²⁵⁷ Mit monatlich wechselnde Trends.²⁵⁸ Zum anderen gegen die Echtheits- und Originalitätsvorstellungen, den Essentialismus der in den 70ern bohème-hegemonialen Hippie-Kultur und der friedensbewegten, grün-alternativen, fortschrittsskeptischen bis agrarromantischen Linken der frühen 1980er. „Nicht der Verblendungszusammenhang der Pop- und Massenkultur ist zu kritisieren, vielmehr ihr Angebot an Künstlichkeiten und Fiktionen der Ideologie des Natürlichen, bei der sich Hippies und Grüne mit Nazis und älteren Mitbürgern treffen, vorzuziehen“²⁵⁹. Der „Entdeckung von der Programmiertheit unserer Seelen“ antwortet man mit dezidiert artifiziellen Gegenprogrammierungen, kontert der Manipuliertheit und Arrangiertheit des Selbst mit Rearrangierbarkeit und Remanipulierbarkeit. Diederichsens begreift die „Second Order“-Historizität dabei zugleich als geschichtsdynamische Volte auf die Misserfolge der „First Order Hipness“, nicht „*denen ihr Spiel zu spielen*“. Die „First Order Hipness“ hatte sich gegen die repressiven Mechanismen der disziplinargesellschaftlichen Nachkriegs-Regime mit Enttabuisierungs- und Überschreitungs rhetoriken gerichtet und ihre Legimitation aus einem Impetus des *Weiter* und *Mehr* rekuriert, mehrheitsgesellschaftliche Seh- und Hörgewohnheiten, sexuelle und spirituelle Normierungen „einzureißen“. Ihre Hipnesszeichen korrelierten an einem *Weiter*, definiert als Befähigung, nicht „*denen ihr Spiel zu spielen*“, sich eben nicht von der Bourgeoisie und ihren Eingliederungsmechanismen vereinnahmen zu lassen. Doch „das System“ reagierte auf Bohemias Subversion mit der von Herbert Marcuse beschriebenen „repressiver Toleranz“. So verschlissen sich die Vektoren *Weiter* und *Mehr* nicht nur an den Binnenlogiken der Überschreitung und Bewusstseinsweiterung (was kommt nach dem LSD?²⁶⁰), sondern an „Kultur“ und „Pluralismus“, als „alles entwertenden, verramschenden Trick der Herrschenden, die Äußerungen der Beherrschten unschädlich und wirkungslos zu machen“²⁶¹. Die New Wave pervertierte nun die „Nivellierungstechniken“ mit Beschleunigung, Künstlichkeit²⁶²,

257 S. 127

258 Eine Kurzlebigkeit, die (– entgegen sozialdemokratischer und linker Kulturkritik, die das Phänomen als substanzlose „Verschleißproduktion“ fehlinterpretierten), ihre Subversivität dahingehend entfaltete, dass die Musikindustrie zu ständigen Investitionsleistungen in Form kostenintensiver Produkteinführungen genötigt wurde; „Woche für Woche einen neuen Star aufbauen musste“.

259 Diederich Diederichsen, „And then they move, and then they move – 20 Jahre später“, in: ders., *Sexbeat*, Köln: 2002, S. II

260 Die Perfidie, die der Vordenker der „Merry Pranksters“, Ken Kesey, begriff, als er sich vom LSD ausgerechnet in dem Moment seiner behördlichen Verfolgung lossagte (und damit in dem Moment, wo sich seine deklarierte Subversivität doch gerade in der Kriminalisierung zu bestätigen schien). Denn im Augenblick, wo LSD zum Politikum der liberalen Diskussion degradierte, in ihrer Diskurshegemonie mündete, wurde es „*denen ihr Spiel*“.

261 S. XXIV; „Der Staat hatte [alles] längst erlaubt und sogar subventioniert. Zum Verzweifeln. Ultimative Permissivität. Willy Brandt, Lebensqualität bis an den Hals.“; S. 18

262 Der Synthesizer war das dazu zweckmäßige Instrument, da er „Emotionen nicht mehr mechanisch übersetzen wollte“ und so dem rockistischen *Weiter*-Topos der Authentizität und der genialischen künstlerischen Expression den Boden entzog.

Camp und Sekundarität, mit „intellektueller Promiskuität“: „Warum nicht die Substanzlosigkeit, wahres Greul aller Lehrer, Soziologen und Feuilletonisten, in unserem Sinne nutzen. Das war die Idee der Wave-Rebellion.“²⁶³

2.1.2 New Pop und die Folgen

„Don't you want me baby? Don't you want me ... oh“
The Human League

Es war jedoch unvermeidlich, dass „der Marsch der faktischen Bedingungen dieser Pop-Befreiung natürlich gnadenlos Richtung Kohl und Kabelfernsehen vorantrampelte und die vermeintliche Befreiung sich als Deregulierung entpuppte.“²⁶⁴ Die subversiv-verstandene Affirmation der Verhältnisse wich der unironischen Affirmation derselben, zeigte sich „als in Horror kippender Hedonismus“: „Langsam senkt sich der Horizont einer frühen Bret-Easton-Ellis-Welt über den Rhein, man gibt der Schwerkraft der eigenen Asozialität nach.“²⁶⁵

Diederichsen datiert den Niedergang der „postmodernen Zitatpop-Utopie“ mit dem Jahresende 1982, als die Band Culture Club um Boy George die eklektizistische Methode (und seine Camp-Schwärmerei) für das Massenpublikum explizierte. „Mit ihm ging der Zitat-Pop in seine professionelle Phase über.“²⁶⁶ Mit Boy George artikuliert sich Bohemias „Stolz und Potenz“, doch „gleichzeitig heißt namhaft machen immer, der Polizei ausliefern“²⁶⁷ Dies bereitet einer „entsetzlichen Beliebigkeit“ das Feld.²⁶⁸

Es lag aber auch an der Subvertierungsstrategie, dem hektisch-chameleonesken „*They can't catch us*“, selbst, räumt Diederichsen ein. Das Konzept war „etwas zu kompliziert“ und „ziemlich aus der Luft gegriffen“. ²⁶⁹ Die inflationäre Beschleunigung der Hipnesszeichenfolgen hinterließ eine allgemeine Verwirrung und subkulturelle Desintegration. Mitbedingt durch „die Langsamkeit der Vermittlung in die Diaspora und die Vermischung subkultureigener und feuilletonadaptierter Begriffe“. „Schließlich haben wir beim Versuch, die bürgerlichen Sinnstiftungs-, Problematisierungs- und Sozialisierungsmaschinen ins Leere laufen zu lassen, es geschafft, auch die

263 S. 128

264 Diederich Diederichsen, „And then they move, and then they move – 20 Jahre später“, in: ders., *Sexbeat*, Köln: 2002, S. XII

265 S. IV

266 Diederich Diederichsen, *Sexbeat*, Köln: 2002, S. 131

267 S. 65

268 Die dem Zitat-Pop eigene subversive „heroische Geste“ im Umgang mit dem von Geschichte belasteten Zitierten, die erst die Verbindlichkeit ihrer Euphorien und Ekstasen erzeugte, wich der Willkürlichkeit eines historistischen Pop-Trends für „genussüchtige, gewissenlose Popper“.

269 „Das Ergebnis war, das ein paar Intellektuelle ihre Freude daran hatten [...] den allertrivialsten Späßen wie Fußball und Human-League-Platten eine geheime, hochwichtige Bedeutung zukommen zu lassen. Alles geschieht im Dienste der Subversion.“, S.128

eigenen Rekruten ins Leere laufen zu lassen.“²⁷⁰ Die so betitelte „intellektuelle Promiskuität“ der Second-Order-Hipster zeitigte als strategische Waffe ebenso gegenteilige Effekte, in ihr kultivierte sich eine genuss- oder bekömmlichkeitsorientierte Beliebigkeit.²⁷¹

Wie sich auch die New Wave-Rhetoriken, die eigentlich in emanzipatorischer Absicht die politischen Verbindlichkeiten der 70er demontierten („um uns von der Sorte Sozialismus abzusetzen, die unseren älteren Brüder und Sozialkundelehrer verbochen hatten“²⁷²) nun in Missachtung ihrer dialektischen Situiertheit zur legitimatorischen Munition der nächstfolgenden Jugend instrumentalisieren ließen. Als „Rechtfertigung für die eigene christdemokratisch-apolitische Yuppie-Existenz“.

Der zum Yuppietum konvertierte Wave-Verwirrte stieß in Bohemia nun aber auf keinen ideologischen Widerstand mehr, der junge Bourgeois musste sich seine „Eintrittskarte“ in die Subkultur nicht mehr moralisch erkaufen, indem er gegen sein Klasseninteresse handelte. „Die früher gängige Überwachung von Äußerungen politischer Art durch zumindest einen halbwegs geschulten Marxisten in jeder Zelle, Wohnung, Beat-Band, Kneipe, Schulklasse, Uni-Seminar ist abgeschafft. [...] Kein Manager begibt sich mehr in Gefahr, wenn er sich auf das Terrain der Subkultur begibt. Denn was er vorfindet, ist im schlimmsten Falle Kokain. Und das hat er ja selbst in der Tasche.“²⁷³

Es ist aber freilich auch nicht so, dass alleine die fehlgeleiteten oder sich verselbstständigten New Pop-Verfeinerungen in Richtung Yuppie-Karrierismus und egozentrischen „Tempo“-Hedonismus das Ende der New Wave-Ära markierten²⁷⁴. Vielmehr reagierte die US-amerikanische Plattenindustrie auf die *Second British Invasion* der „englischen Frisurenbands“, die die Charts des Jahres 82 dominiert hatten, mit einer Americana der Rock-Traditionen, die etwa den Kritiker Dave Marsh einen patriotischen Abwehrkampf „flag-wavers vs. fag-wavers“ ereifern ließen²⁷⁵.

270 S. 143

271 Wenn „ein Ideologem nicht willig war, ging man eben mit einen anderen Gedanken ins Bett.“, S. 142

272 S. 141

273 S. 124

274 Schließlich wurde auch noch die Synthesizer-Soundästhetik, die wegen ihrer mechanischen-enthumanisierenden Klangeigenschaften als Waffe gegen den Natürlichkeitspathos der Hippie-Kultur positioniert wurde, zu einem Yuppie-Wert umkodiert, indem diese „Sound“ und „Produktion“ als Produktqualität redefinierten.

275 Simon Reynolds, *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*, Höfen: 2007, S. 538-540; Schließlich begannen auch die avanciertesten und ambitioniertesten Vertreter des Verweis-Pops unter dem Eindruck der massiven ordnungspolitischen Einschnitte des Thatcherismus zu den Konventionsformen des Protestsongs zurückzurudern. Zu diesem *rockism*-Backlash äußert sich Diederichsen aber eher verklausuliert, steckte er doch, wie das Vorwort von 2002 biographisch rekonstruiert, in der Klemme, nicht nur die eigene „Second Order Hipness“ scheitern zu sehen, sondern auch seine eigene *reaktionäre* Faszination verarbeiten zu müssen, die The Gun Club und ihr so „erledigste[s] Programm des alten Authentizismus“ 1983 bei einem Konzert in der Hamburger Markthalle entfachten. Der Rockismus von Sex und Drogen und Alkohol, härtere Körperlichkeit, ließen einen sperriger Rest eruptieren, der „sich nicht der Macht der Codes und Pop-Strategien fügt“. (Und obendrein lieferte der Eröffnungssong ihres Erstlingsalbums *Fire of Love* Diederichsen den Buchtitel.)

2.1.3 Camp-Strategien in der New Wave

„Every breath you breath belongs to... someone there“
The Associates

Diederichsens Ringen um etwaige, das New Pop- und Camp-Bewusstsein transzendierende „Eigentlichkeiten“, dokumentieren einige Theoriekomponenten und Figurenzeichnungen in *Sexbeat*, ihre summarische Betrachtungen. In Zusammenhang mit einer Beschreibung von Camp-Sensibilität im New Wave ist dies aber nicht weiter von Belang.²⁷⁶

Vielmehr soll das Erkenntnismedium Pop an den konkreten ästhetischen Praktiken exponierter New Wave-Bands hinsichtlich ihrer (geschlechter-)politischen und gesellschaftlichen Implikationen exemplifiziert werden, ihr (Camp-)Vermögen, Künstlichkeit und kulturelle Konditionierungen als Material zu verstehen. Verschiedene Formen von Camp-Begeisterung im New Wave werden mit Simon Reynolds ausführlichen Postpunk-Geschichtsschreibung *Rip it up and start again*²⁷⁷ herausgearbeitet und in Diederichsens politisch-strategisches Verständnis der Pop-Affirmation eingeordnet.

Simon Reynolds bilanzielle Einschätzungen der Postpunk-Epoche gehen, wenngleich weniger revolutionstheoretisch, dabei mit Diederichsens Version des subkulturellen „Second Order“-Einschnitts konform, insofern er Antiauthentizität als die entscheidende Qualität der „unvollendeten Revolution“ Punk unterstreicht; ebenso „dass Punk und Disco keine antagonistischen Strömungen waren, sondern – im Idealfall – Verbündete gegen die heteronormative Rockorthodoxie mit ihren Authentizitätsmythen“²⁷⁸.

Die subversive Zäsur der weiteren Genreentwicklung markierten in den Augen Reynolds darum weniger der skandalistische wie effektvolle, gegen den britischen Nachkriegskonsens wie gegen eine lethargisch gewordene Prog-Rock- und Hippie-Gegenkultur gerichtete Kulturterrorismus und latente Debordismus der Sex Pistols, als die von David Bowie auf *Low* vollzogene Abwendung von (weißen) amerikanischen Rock'n'Roll.²⁷⁹

Die Metapop-„Second Order“-Mentalität von Antiauthentizität und alternativen

276 Ebenso wenig wie das allgemeine öffentlichkeitstheoretische Konstruktionsdefizit des Buches, „die Pluralität an sich und nicht die spezifische Organisation von Pluralität [...] sei der Fehler und man müsse präpotente Totalitarismen gegen sie aufbieten oder nietzeanische Kraftprotzereien“ (S. XXV). Oder die im Vorwort notierte Wiederlegung des Buches durch Techno. Es ging doch *Weiter*: noch lautere Musik, noch mehr Drogen (– wenn-gleich „noch weiter ganz leicht als Markt und Freizeit abgewickelt“). (S. XXVIII)

277 Ebenfalls nach einem Song benannt, diesmal ist es der größte Hit der Orange Juice.

278 Klaus Walter „Delirium und Klarsicht“, in: Simon Reynolds, *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*, Höfen: 2007, S. 13

279 Das weiße Rock'n'Roll-Amerika war „politisch und moralisch der Feind“ und darum formierte sich der spätere Postpunk nach 1977 weniger um „God save the Queen“ der Sex Pistols oder „White Riot“ von The Clash, als um „Trans Europa Express“ von Kraftwerk und den Disco-Hit „I feel Love“ von Donna Summer/Giorgio Moroder.

Geschlechteridentitäten, die beide mitunter über Camp transportiert wurden, hatte Punk zwar in seiner dezidierten habituellen „Künstlichkeit“, wie schon der Glam Rock vor ihm und die stilistische Übergangsposition der beiden, die New York Dolls mit ihrer ostentativen Transvestiten-Posse, ausgestellt, doch erst die New Wave-Ära in ihren Subgenres emanzipierte sich von der rockistischen Gebärde und von der Suggestion der Unmittelbarkeit. Und ersetzte diese durch reflektierte Geschichtlichkeit.

In Stil- und Stilzitate-Flut des New Pop²⁸⁰ fungierte Camp einerseits als Modus des musikalischen Verweises, genauso augenscheinlich jedoch im Image, dass nicht mehr länger als akzidentell, als der Musik nachgeordnet begriffen wurde. Die Pop-Begeisterten operierten dabei chartsaffirmierend und erfolgshehrgeizig; „überzogen ihre Musik mit einer kommerziellen Lackschicht, wobei einige eine Unterwanderungsstrategie verfolgten und andere sich schlicht musikalischen Luxus ergaben, weil er aufregend und glamourös war.“²⁸¹

Ehe diese zweite Art, die der punk-unbeeinflussten Opportunisten und Hedonisten²⁸² das Feld beherrschen sollte, explodierten jedoch mehrere stilaffine Subkulturen in den Mainstreamcharts, die alle durch Punk mobilisiert worden waren und sich ein Bewusstsein für die Geschichtlichkeit ihrer musikalischen wie modischen Setzungen geschaffen hatten.²⁸³

Camp-Sensibilität spielte dabei sowohl im Synthiepop der New Romantics/Blitz-Kids eine Rolle, wie im 2-Tone-Ska-Revival, in der schottischen Szene um das Postcard-Label und schließlich in den Erfolgsformationen des New Pop. „Wo Postpunk entschlossen modernistisch war und manisch nach Innovation strebte, hatten die 2-Tone-Bands mit dem New Pop das Postmoderne gemein. Anstatt eine alte Mode wiederzubeleben, durchsuchte man im 2-Tone [und im New Pop] die Poparchive, stückelte Elemente verschiedener Stile aus verschiedenen Zeiten zusammen [...] und verwies auf ihre Quellen und Bezugspunkte.“²⁸⁴

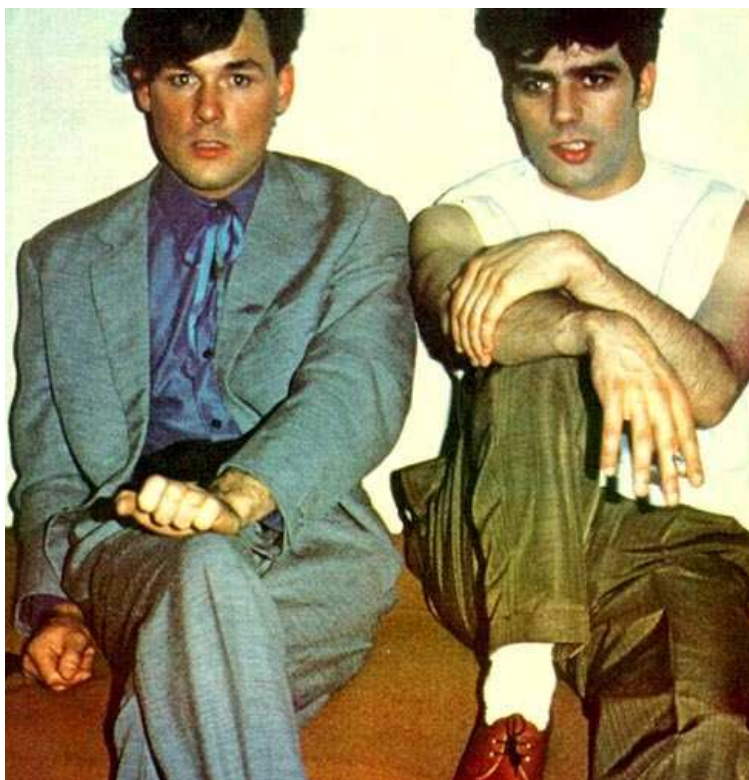
280 „Irgendwann in der Zeit zwischen Winter 1980, als Adam & The Ants unerwartet dem Untergrund entstiegen, und Weihnachten 1981, als „Don't you want me“ von The Human League ganze fünf Wochen auf Platz 1 blieb, schien es, als wäre ein unsichtbarer Schalter umgelegt worden und als hätten sich die Schleusentore geöffnet, um eine Flut aus Farbe, Überschwang und Optimismus in die Charts zu spülen.“, in: Simon Reynolds, *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*, Höfen: 2007, S. 413

281 S. 414

282 Beispielhaft sind die protzigen Jet-Setter Duran Duran, die schließlich die Oberhand gewinnen und Idee der Pop-Subvertierung konterkarierten sollten: „Die geklonten Karrieristen machten sich die oberflächlichen Elemente des New Pop zu eigen – die Glanzschicht, die einflussreichen Videos, die luxuriöse Produktionsweise, das Spiel mit den Geschlechtern und Verkleidungen – und übernahmen das Ruder.“, in: S. 419

283 „Die eigenen Erlebnisse, Erfahrungen, Intensitäten verloren nicht, sondern gewannen, indem sie als geschichtlich empfunden wurden. Dieses – durchaus auch affektiv starke – historische Moment des eigenen Lebens steigerte das unmittelbare Erlebnis und strich es in seiner Unmittelbarkeit wieder aus; entwertete und erhöhte und war nicht wegzudenken.“, in: Diedrich Diederichsen, „Vor dem Ende der Musik, an dem alles Musik wird“, in: ders.; *2000 Schallplatten 1979-1999*, Höfen: 2000, S. III

284 Simon Reynolds, *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*, Höfen: 2007, S. 316



72: The Associates mit Sänger Billy Mackenzie (links)

The Associates nehmen nicht nur einen Thron im „Pantheon der großen Gescheiterten des britischen Pop“²⁸⁵ ein, sondern auch im Pantheon der Camp-Glamourösität. Die flamboyant-exzentrische, stolzierende Selbstverliebtheit Billy Mackenzies kokettierte von allen New Pop-Stilismen in der größten Offensivität mit Camp, markierte ihren Zenit. Aber nicht nur in Mackenzies „übernatürliche[r] Ausstrahlung eines geborenen Stars“ (Simon Reynolds), seiner einnehmenden „Omnisexualität“, die „das dritte Geschlecht anstrebt“, kulminierten die Leitideen des 80er-Zitat-Pops zu ihrem *historischen Materialstand*. Sondern ebenso in der Erhabenheit ihrer Pop-Kompositionen, die in einer episch „schwelgerischen Desorientierung“ eine „Atmosphäre verblichener Größe“ entflammten, in denen sich die Exzentrizität des Glam und die „stilisierte Romantik längst vergangener Formen“, von Nachkriegsmusicals und Hollywood, zu einer Camp-Fantasie von Opulenz konzentrierten. Gitarrist Alan Rankines eklektische, von einem luxuriösen Geist durchzogene Arrangements und die kühle, operettenhafte Leidenschaft von Mackenzies Gesang, die hochfliegende Absurdität seiner exzentrischen Texte schlugen ein Pfauenrad, dass das Sein und das Sollen von Camp im New Pop personifizierte. Reynolds beschreibt mit „reiner Ehrfurcht“ den ersten Auftritt der Einzelercheinung The Associates bei *Top of the Pops*, und erklärt „Party fears two“ zu einem der „wahren pop-kulturellen Erweckungserlebnisse meines Lebens“²⁸⁶.

73: ABC und ihr Sänger Martin Fry im goldfarbene Laméanzug

„Der Triumph von *Lexicon [of Love]* lag in der schmalen Kluft zwischen Frys Ansprüchen und seinen Ansprüchen. [...] Er war ein Star durch Willenskraft.“²⁸⁷ Und gerade darin mag ABCs Spannung liegen, nicht nur Camp zu hommagieren, wie in dem „edwardianischen Fantasyvideo“ zu ihrem Hit „The Look of Love“, einer knallbunten Fred Astaire-Zitat-Groteske mit Zigeunern, Alphornbläsern und Ballerinas, sondern in den Differenzen zu den historischen Einschreibungen selbst *campy* zu werden. In der Differenz, die der aknevernarbte und tänzerisch ungewandte Fry in seiner Luxuriösitäts-Inszenierung erzeugt oder in der Wankelmütigkeit zwischen Frys „aufrichtiger Verbitterung“ eines enttäuschten Liebenden und der in den campy Lovesong-Zitationen versteckten „bissigen Unsentimentalität“, die es darauf anlegt, „die Macht der Liebe zu zerstören“. „Tatsächlich bewahrten sich ABC trotz aller Romantik und allen Glambours tief im Innersten die Vorbehalte des Postpunk gegenüber der Liebe und den unrealistischen Träumen, die einen Pop vorgaukelte.“²⁸⁸ ABC „klang nach Pralinenschachtel“, kokettierten gebrochen mit dem „Valentino-Etikett“, doch reflektierten in ihren (Camp-) Verweisen die „Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit im Pop“.



285 Simon Reynolds, *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*, Höfen: 2007, S. 416

286 S. 414

287 S. 393

288 S. 392

Beispielhaft in seiner postmodernen Sekundarität und *Campness* ist das Debütalbum von ABC, das bezeichnenderweise *The Lexicon of Love* betitelt wurde, referenzierten ABC doch vielfältigst *wie aus dem Lexikon* der Liebeslied-Topoi der Pop- und Hollywoodgeschichte²⁸⁹.

Aber mehr noch als das Pop-Apriori der romantischen Liebe stellte der New Wave ihre heteronormativen Protagonisten in Frage, das Rock-Konstituens aggressiver heterosexueller Männlichkeit und damit „die Vorstellung, schlechtes Benehmen von Männern hätte etwas mit Rebellion zu tun“²⁹⁰. Die Anstrengungen, sich von den heteronormativen Geschlechterzuweisungen (zumindestens ästhetisch) abzusetzen, waren verschiedenartig, sie fanden aber fast durchgehend eine musikalische Entsprechung im Synthesizer. Machten seine „symbolische Codierung als verweichlicht und unrockig“ produktiv: „Im Vergleich mit der phallischen Gitarre war der Synthesizer etwas für Transvestiten: [Phil] Oakey mit seinem Lippenstift, dem Eyeliner und der asymmetrischen Frisur [...], Marc Almond von Soft Cell mit seinem schwarzen Lederoutfit.“²⁹¹

Eine weitere Pointierung war die antirockistischen Selbststilisierung als *wimps*, als die sich die Talking Heads inszenierten. Die Bands des Postcard-Labels, Orange Juice, Josef K, The Associates und – etwas zeitversetzt – Roddy Frame von Aztec Camera verfeinerten diese *wimpiness*.

Auch der Camp an Boy George lässt mit Reynolds despektierlichen Bemerkungen gut fassen, wenn er den Erfolg von Culture Club Boy Georges „geschickt entsexualisierte[r] Form von Transvestie“ zuschreibt, die ihn „eher als Objekt der Zuneigung denn als Objekt der Begierde“ erscheinen ließ. Diederichsens andere Favoriten, Kevin Rowlands Dexys Midnight Runners, unterschieden sich in ihrer quasi erweckungsreligiösen Ereiferung einer „neuen Soulvision“, ihrem Puritanismus und Idealismus zwar ums Ganze von Culture Clubs unbedarften Style-Scharaden „mit ein paar Löffeln Zucker mehr“, ihre Methodik war aber ebenfalls die metatheoretisch-eklektische Rekombination, sowie die geschichtsreflexive Image-Neuerfindung. Reynolds notiert die produktive Konstruiertheit im künstlerischen und politischen Konzept von Kevin Rowland, den er lakonisch als „Held der Arbeiterklasse mit mehr als nur einen kleinen Komplex“²⁹² beschreibt, etwas distanzierter. Er hält ihm seinen „reinen Willen, soulful zu klingen“ zugute, so wie ihr popmusikalischen

Metabewusstsein: Die Dexys „trennten die Hingabe ihres geliebten Sixties-Soul von dessen Objekt,

289 Sänger Martin Fry jonglierte „Redewendungen und Alliterationen, schiefe Metaphern und überspannte bildliche Vergleiche“ (S.390). ABCs „Anklänge an das vorrockistische Showbiz“ und „Spielchen mit verkrusteten Liebesklischees“ titulierte Reynolds nicht zu Unrecht als Metapop, sowohl in seinen Kompositionen und Arrangements wie in der Covergestaltung und dem Bandimage. Sie wollten aussehen wie Las Vegas und wie Marc Bolan, trugen dandyistische Dinnerjackets und goldfarbene Laméanzüge, verkleideten sich als Landadelige. Wollten „wie Schauspieler auftreten“, in einer „Atmosphäre verblichener Eleganz“. In ihrer Historizität und Tributierung markiert und in ihrer (Größen-)Inszenierung ausgestellt. – „All das war entschieden brechtisch.“ (S. 392)

290 S. 325

291 S. 347

292 Simon Reynolds, *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*, Höfen: 2007, S. 308

der fleischlichen Begierde, und widmeten sich ihrer Leidenschaft für die Leidenschaft an sich.“²⁹³
Dennoch sieht Reynolds darin viel „selbstbezogenes Theater“²⁹⁴: „Ihre Mission bestand offenbar darin 'eine Mission zu haben' oder 'an die Idee zu glauben, dass man eine Mission hat'.“²⁹⁵

Diese beispielhaften Veranschaulichungen von Camp-Verweisen aus *Rip it up and start again* sollen den Stellenwert von Camp im New Wave keineswegs überbewerten, geschweige denn diese Rezeptionstechnik zur ästhetischen Leitkategorie der Epoche ernennen. Auch im engeren Second-Order-Kontext des 1982er New Pop war Camp-Sensibilität nur eine Praxis unter mehreren, „Historizität als Waffe“ produktiv zu machen. Dass sich dieser „Antiauthentizismus“ in der Folgezeit kommerzialisierte und banalisierte, dem subversiven New Wave-Subjekt die Waffe Historizität bald aus der Hand genommen wurde, bedeutete jedoch keinesfalls, das Camp als ästhetisches Vermögen im Pop wieder ganz eliminiert wurde.²⁹⁶

Historizität und Camp sind mit ihrer folgenden Einschreibungen in den Pop-Mainstream auch nicht per se politisch erledigt. Wie „kulturindustrielle“ Camp-Rezeptionen im Pop nicht zwangsläufig „das erkennbare Heraustreten von Zeichen aus einer generationspezifischen Gebrauchsroutine“²⁹⁷ bedeuten, Revivals ja nicht unausbleiblich als solche markiert werden.

Die Sensibilisierung von Kontingenzbewusstsein stellt in solchen Fällen, wie auch gegen alle gesellschaftlichen, nationalen und identitären Authentizitätsmythen gerichtet, weiterhin einen progressiven politischen Wert dar. Die emanzipatorische Energien von Camp und Pop-Artifizialität verändern sich aber selbstredend mit ihren politischen Gegnern, die ebenso selbstredend nicht mehr jene von 1982 sind: Die „Second-Order-Schlauheit, der Umgang mit den eigenen Gefühlen von einem coolen Standpunkt des Selbst-Engineering aus, war noch eine Befreiung vom Authentizismus und nicht das Zwangsregime karrieretechnisch obligater Bastel-Subjektivität.“²⁹⁸ New Wave und davor

293 S. 307

294 Über das auch das berühmte klassenkämpferische „The only way to change things / Is to shoot men who arrange things“ aus „There, There“, dass beide Autoren zitieren, nicht hinwegtäuschen kann. Oder das sie im Intro von *Searching For The Young Soul Rebels* die (ihre) Rolle als „nächste Band, welche die Arbeiterklasse retten kann“ reflektierten, indem sie durch die Radiosendewellen, an den Sex Pistols und den Specials vorbeidrehen, ehe ihr „Burn it down“ intoniert.

295 S. 310

296 So reagierte die amerikanische Musikindustrie und -Kritik auf die *Second British Invasion* ja nicht ausschließlich mit einer erneuerten chauvinistischen Rock-Americana, sondern sie speisten das Second-Order-Zitations-Konzept vielmehr selbst pragmatisch in ihr noch immer von „Eigentlichkeiten“ dominiertes Pop-Verständnis ein: Die geschätzten 30 marketingstrategischen und karrieristischen Image-Neuaneignungen von Madonna, seien sie auch noch so mit feministischen und homosexuellen Identitätspolitikern referenziert, sind etwa dann zwar phänomenologisch durchwegs Camp-Aneignungen; nicht nur wegen ihrer Kommerzialisierung allerdings rein eskapistische Fantasien und Projektionen. Eine (normierende) Heterosexualisierung von homosexuellen Camp, seine Aufbereitung für heterosexistisches Begehren.

297 Diederich Diederichsen, „Vor dem Ende der Musik, an dem alles Musik wird“, in: ders., *2000 Schallplatten 1979-1999*, Höfen: 2000, S. III

298 Diederich Diederichsen, „And then they move, and then they move – 20 Jahre später“, in: ders., *Sexbeat*, Köln: 2002, S. XII

Punk scheiterten letzten Endes (auch) daran, dass man die eigene Rebellion gegen den Markt in offener Allianz vom Markt vorantreiben ließ und sich dieser um so leichter ihrer bemächtigen konnte, als Punk/New Wave eben mit den explizit gesetzten Pop-Konventionen der Melodik und des Formats operierten.²⁹⁹

Die New Wave-Entdeckung der eigenen Geschichtlichkeit bildete dabei nicht nur das rezeptive Instrument für gewaltige Ressourcen massenkultureller Verwertung als „Retro“, sondern schuf obendrein einen neuen, aber tendenziell restaurativen Modus künstlerischer Legitimität in gegenkulturellen Pop-Milieus. Die „frische Entdeckung von Bedingtheiten und Geprägtheiten, von Sekundarität als produktive Operationsbasis antiauthentisch-unbekümmerten Zugriffs“³⁰⁰ im New Wave, wick, notiert Diederichsen 2000, einem „Geschichtsterror“ kanonischer Verpflichtung.³⁰¹ Camp-Geschmack ist wie jede andere ästhetische Praxis von dieser Problematik einer normierenden Kanonisierung betroffen. Camp-Wahrnehmung delektiert sich zwar *per definitionem* an akzidentiellen, nichtkanonisierten und nichtlegitimen kulturellen Artefakten oder an nicht intendierten, akzidentiellen Effekten kanonisierter, legitimer Kultur, dass bedeutet aber keineswegs, dass im sozialen Feld ihrer Rezipienten nicht ästhetische Verbindlichkeiten für und legitimistische Definitionen von Camp artikuliert werden.

Diese um Camp-Geschmack konstituierten Distinktionsregime in ihren Legitimationsfunktion zu fassen sprengt bei aller theoretischen Einsichtigkeit von *Sexbeat* dessen Beschreibungshorizont aber ebenso, und jene des New Wave im allgemeinen, wie die „kulturindustriellen“ Rabattierungen von Camp im partiell historizitätsreflexiven und (teil-)gequeerten Mainstream-Pop der 90ies und 00ies. Ersterem ist mit Pierre Bourdieus soziologischer Theorie der Lebensstilpraktiken besser beizukommen, zweitem mit Judith Butlers anti-essentialistischem Feminismus. Die „Butler-Lektionen“ der 90er-Jahre bezeichnet Diederichsens 2002er-Vorwort dementsprechend als „verbessertes Pop-De/Re-Konstruktionsargument“³⁰², dass auf die Bordelliere des heterosexualisierten Mainstream-Zitat-Camp reagiert.

299 Malcolm McLarens vulgärsituationistische Anarchismen ließen sich so leicht von der Spektakelgesellschaft kooptieren, weil sie sich selbst des Spektakels bedienten.

300 Diederich Diederichsen, „Vor dem Ende der Musik, an dem alles Musik wird“, in: ders.; 2000 *Schallplatten 1979-1999*, Höfen: 2000, S. VIII

301 Die Funktion des Verweises liegt nun nicht mehr länger in „der Entdeckung der eigenen Historizität, der Geheimgeschichten“, sondern in der „Rekonstruktion vertrauensbildender Traditionslinien und Kontinuitäten“, in der Hegemoniebestrebung alleingültiger Geschichtsinterpretation.

302 Diederich Diederichsen, „And then they move, and then they move – 20 Jahre später“, in: ders., *Sexbeat*, Köln: 2002, S. XVI



75: Edwyn Collins von Orange Juice

Simon Reynolds betont die „übertriebene Sanftheit“ und die „freundliche, ausgesprochen unamerikanische Sprache“ der Orange Juice. Ihren schrulligen Pathos einer „Rückkehr zu ungetrübter Romantik“ und einer „unantastbaren Einzigkeit der geliebten Person“. Folgerichtig erhebt er „Consolation prize“ zum „liebsteinsten“ Song der Band. Gegen einen gemeinen Kerl, der das von Sänger Edwyn Collins angehimmelte Mädchen zum Weinen gebracht hat, bringt er sich der wimp als aussichtsloser Trostpreis in Stellung: „I wore my frings like Roger McGuinn's / I was hoping to impress / So frightfully camp, it made you laugh / Tomorrow I'll buy myself a dress / How ludicrous“. Und Reynolds gewinnt am Songende dabei den „Eindruck, als würde sich Collins fast ein bisschen freuen“³⁰³, als er sein „I'll never be man enough for you“ konstatiert. Den komplex-eklektischen Pop-Sound von Orange Juice charakterisiert Reynolds als „Geheimwissen aus den Archiven“: countrygeprägter 60ies-Rock kombiniert mit 70ies Soul, CBGB-Bands und Velvet Underground mit Chic-Disco verhakt. Und ebenso eklektisch wie camp-ästhetisch gestalteten sie ihr Erscheinungsbild: „Wildlederjacken im Mod-Stil, Ringelshirts, die an Warhols Factory erinnerten, Karohemden á la Creedence Clearwater Revival, Waschbärenfellmützen, Plastiksandalen“³⁰⁴.



74: The Human League um Phil Oakey (links)

Die Campness des New Pop manifestierte sich nicht nur in der „Second Order“-Metabewusstheit theatralischer Rollenkonstruktion wie bei ABC oder The Associates, sondern ebenso in einer Selbstreflexivität der eigenen Unzulänglichkeit bei der sekundaristischen, antiauthentischen Selbstsetzung (ABC und The Associates kennzeichnet auch dies). Soft Cell mit dem effeminierten, hyperemotionellen Marc Almond, der seine eigene nicht zu verbergende Uncoolheit als Camp-Pose reaffirmierte (am deutlichsten als jähzornig-kindlicher Kaiser Nero im Video zu „Tainted Love“) und die Human League, die ihrem eigenen Glamourösitätskonzept nicht so Recht zu trauen scheinen, sind Beispiele dafür, wie sich das Pop-Versprechen glamourösen Startums und die Camp-Einsicht in die Vergeblichkeit dieser Suggestion gegenseitig stabilisieren. Die „vorsätzlichen“ Camp-Zeichen der Human League sind in erster Linie unverfänglich, Phil Oakeys Androgynität, sein Make-up und der asymmetrische Haarschnitt letztlich so populistisch und von zugänglicher Konventionalität wie ihre Pop-songs. Der doppelte Boden „reinen Camps“, mit dem die Band ihre eigene Amateurhaftigkeit und Banalität gleichsam entschärfen, aggregiert The Human League aber um eine Phase weiter. Das ist die eigentliche Leistung Oakeys, als er die beiden tänzerisch und gesanglich ungewandten 18-jährigen Schülerinnen Susan Ann Sulley und Joanne Catherall als Background-Sängerinnen rekrutierte.

303 S. 356

304 S. 358

2.2 Camp als feministische Strategie bei Judith Butler

Michel Foucaults Spätwerk einer selbstkultivierenden „Ästhetik der Existenz“ bildet in seinen Beschreibungen des abendländischen „Sexualitätsdispositiv“, des modernen westlichen Begriffs der Sexualität und der Modi von Selbsttechniken der Begehrenssubjekte, in zweifacher Weise Reflexionsschleifen für Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter*. Zum einen konturiert Butler die Geschlechterspezifität jener Individualitätsmerkmale, die durch die Mikropraktiken der Macht habitualisierte Subjekte in normalisierende Disziplinierungsmechanismen sedimentieren. Butlers Problematisierung der Geschlechterverhältnisse präzisiert Foucaults dispositive Formierungen und Transformierungen von Sexualität als ausdrücklich *männliche* Subjektivierungsweisen.

Zum anderen bilden Foucaults historische Studien zu antiken Selbstpraktiken und Askesetechniken im Umgang mit Sexualität eine „subjektivistische“ Theorieentwicklung, die Butler nicht mitgeht, sondern dagegen den Foucault der vorangegangenen Werkphase, eine genealogische Perspektive auf Sexualität und Geschlechteridentität in ihrer Konstitution durch anonym-subjektlose Wissens- und Machtprozesse, reaktiviert. Foucaults modernes „Sexualitätsdispositiv“, das sich über einem aus dem Prinzip der katholischen Beichte abgeleiteten „Geständniszwang“ formiert und Mechanismen einer „Hysterisierung des weiblichen Körpers“ und der „Psychiatisierung der perversen Lust“ exerziert, denkt Butler als *performatives* regelorientiertes Repressionssystem. Freiheitsgrade erschöpfen sich entgegen Foucaults Entfaltungsmöglichkeiten individueller Selbstverfügung über die sexuelle und geschlechtsidentitäre Regulierung und Kodifizierung für Butler in der subversiv-variierten Wiederholung *im* Wiederholungszwang.

Butler negiert nicht nur den kontradiktorischen *extramundanen* Standpunkt außerhalb des Hegemonialmodells, sondern dezidiert ebenso die Freiheit zur fluiden und flexiblen Selbsterfindung als voluntaristischer Akt: „Die Kohärenz zwischen geschlechtlich differenzierten Körpern, Begehren und Identitäten folgt [...] einem normativen Ideal, dass die kulturellen Möglichkeiten geschlechtlicher Existenzweisen reguliert und einschränkt.“³⁰⁵ Das „reglementierende Ideal“ des Geschlechtskörpers konstruiert dabei über sich wiederholende inszenatorische Praktiken eine fiktionale Eindeutigkeit von Identität. „Performative Akte verschleiern durch die Logik der Inszenierung einer angeblich vorgängigen Substanz ihre produktive Wirkung. Sie verschleiern, dass sie die Natur produzieren, welche sie angeblich nur zum Ausdruck bringen.“³⁰⁶

Aus dieser Einsicht leitet Butler jedoch eben keine *extramundane* Position jenseits der

305 Hannelore Bublitz, *Judith Butler zur Einführung*, Hamburg: 2002, S. 72

306 Paula-Irene Villa, *Judith Butler*, Frankfurt am Main: 2003, S. 73

performativen Konstitution der Geschlechtsidentität ab, sondern ein „postsouveränes Subjekt“, dass seine Praxis *subversiver Körperakte* innerhalb der sprachlichen Reiterationen vollzieht und mit radikalen Fehlaneignungen und strategischen Neuverwendungen der Bezeichnungen die „binäre Regulierung der Sexualität“ konterkariert; „[I]nnerhalb der Matrix der Intelligibilität rivalisierende, subversive Matrixen der Geschlechter-Unordnung“³⁰⁷ entfesselt.

Camp scheint prädestiniert dafür, eine solche parodistische Desillusionierung der Illusion einer monolithischen „Natürlichkeit“ der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit zu sein. Camp deformiert normativierende Zuschreibungen, ihre *Effekte* institutioneller Sedimentierung, und problematisiert den Eindruck von der Evidenz ontologischer Kategorien der Geschlechtsidentität. Camp stellt ein konkretes Praxismodell für Butlers Theorie anti-essentialistischer „Geschlechter-Verwirrung“ dar, zumal ein solches, dass in seiner betonten Performativität einer Theatralisierung von „Nichtauthentizität“ mit Butlers epistemologischer Performanz-Theorie korrespondiert. Dass der Camp-Begeisterte die „Artifizialität“ seiner Ikonen und Reliquien glorifiziert, kommt dabei auch keinem *anything goes* willkürlicher Identitätsproduktion oder willkürlichen *self-fashionings* gleich. Einer „Gleichsetzung von Performativität – als Modus der Konstruktion – mit Künstlichkeit oder Beliebigkeit. [...] [A]ls ob sowieso alles nur *drag* wäre, also eine Frage des Kleiderschranks.“³⁰⁸ Dazu müsste Camp nämlich seine Geschichte verleugnen, resultiert seine Sensibilität für das „phantasmagorische Ideal heterosexueller Identität“ und seiner Inszenierung doch aus den Leidensbiographien einer homosexuellen Minderheit *in the closet*.

Camp und Travestie, diese kleine sekundaristischen Praxen einer sozial exkludierten Minorität, legen die Imitationsstruktur der Geschlechtsinszenierung in der theatralischen Abweichung von der „heterosexuellen Matrix“ bloß. Tun das, bei aller Ausgelassenheit und Hingabe an die größte Opulenz, aber unter dem Eindruck der autoritativen Praktiken der Zwangsheterosexualität, der maskulinen Sexualökonomie.

Judith Butlers „postsouveränes Subjekt“ ist eine Redefinition der Möglichkeitsbedingungen alternativer Sexualitäts- und Begehrensorientierung aus der eigenen Bewusstheit für die körperlichen Einwirkungen „performativ inszenierter Bedeutung“, die sich genealogisch aus Machtpraktiken erschließt. Insofern respondierts Butlers Position auf eine Einwendung Andrew Brittons gegen Camp in seinem Essay *For Interpretation: Notes against Camp*: „Camp has a certain minimal value, in restricted contexts, as a form of *épater les bourgeois*; but the pleasure (in itself genuine and valid enough) of shocking solid citizens should not be confused with radicalism.“³⁰⁹

307 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 39; „Wir „müssen [...] den Begriff einer Sexualität entwickeln, die zwar eine Konstruktion der phallischen Machtverhältnisse ist, aber die Möglichkeiten dieses Phallogozentrismus gleichsam nochmals durchspielt und neu aufteilt“, S. 57

308 Paula-Irene Villa, *Judith Butler*, Frankfurt am Main: 2003, S. 84

309 Andrew Britton, „For Interpretation: Notes against Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the*

Generell zweifelt Britton am Radikalismus von Camp, wenn er schreibt:

„Camp always connotes 'effeminacy', not 'femininity'. The camp gay man declares – 'Masculinity' is an oppressive convention to which I refuse to conform'; but his non-conformity depends at every point on the preservation of the convention he ostensibly rejects – in this case, a general acceptance of what constitutes 'a man'. Camp behaviour is only recognisable as a deviation from an implied norm. [...] It cannot, propose for a moment a radical critique of the norm itself. Being essentially a mere play with given conventional signs, camp simply replaces the signs of 'masculinity' with a parody of the signs of 'femininity' and reinforces existing social definitions of both categories. The standard of 'the male' remains the fixed point.“³¹⁰

Butler würde Britton darin beipflichten, dass Camp eine „deviation from an implied norm“, ein „play with given conventional signs“ sei, darin aber kein politisches Defizit erkennen, sondern die einzige Gelegenheit zur subversiven, maliziösen Deformation des „heterosexuellen Projekts“ und seines Geschlechterbinarismus sehen. Denn auch alle anderen lebensweltlichen Formen von Homosexualität sind idealisierte Konstrukte, abhängig von der produktiven Macht des heteronormativen Diskurses.³¹¹

Ein zulässiger Einwand gegen Butlers *linguistic turn* des Feminismus lautet, ihr eine Vereinseitigung auf Eigengesetzlichkeiten des Diskurses als den privilegierten Ort der Konstruktion sozialer Wirklichkeit, als des Horizonts möglichen Sinns, vorzuwerfen. Sie verabsolutiere diskursive gegenüber non-diskursiven Praktiken von „Materialisierung“ und überblende non-diskursive Formierungen sedimentierte körperlicher Materialität über *theatrale Performances*. Butlers Begriff der „Performativität“ sei zu stark auf John Austins Sprechakt-Theorie, auf die illokutionäre Rede und ihre handlungsartige Qualität eingeengt. Eine weitere zutreffende Kritik vermisst eine Verzeitlichung der Perspektiven und unterstellt Butlers „Genealogie der Geschlechterontologie“, den dafür verantwortlichen Bezeichnungspraxen und Diskursen selbst einen „ontologischen“ Status einzuräumen, da die genealogische Analyse in *Das Unbehagen der Geschlechter* eine begriffslogische und keine historische, epochenspezifische Episteme rekonstruiert.

Performing Subject: A Reader, Edinburgh: 1999, S. 142

310 S. 138-139

311 Butler würde in Zweifel stellen, ob das parodistische Potential von Camp nicht doch die körperlichen Kartographierungen der Zweigeschlechtlichkeit diskreditiere, insoweit er die „intelligiblen“ Bezeichnungen der Geschlechtsidentität 'the male' von seinem geschlechtskörperlichen Korrelat, deren *Ursache* es angeblich ist, trennt.

Beide Entgegnungen haben eine theoretische Berechtigung, sind aber für einen politischen Praxisbegriff von Camp ohne einschneidende Folgen. Die folgende Erörterung von Butlers diskurstheoretischer Position (1) wird sie darum ebenso wenig aufnehmen, wie die daraus abgeleitete Politik *subversiver Körperakte* (2). Denn die „politischen Einsätze, die auf dem Spiel stehen, wenn die Identitätskategorien als *Ursprung* und *Ursache* bezeichnet werden, obgleich sie in Wirklichkeit Effekte von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen mit vielfältigen und diffusen Ursprungsorten sind“³¹², werden durch Butlers Genealogie als solche rearrangiert, ungeachtet der speziellen Methodologie und „disziplinären Mechanismen“ ihrer Arbeit.

2.2.1 Die Theorieposition in *Das Unbehagen der Geschlechter*

„Ausgehend von der Infragestellung eines *mimetischen* Verhältnisses zwischen geschlechtlicher Identität und Körpergeschlecht entwickelt Butler die These, daß die Klassifizierungen von und die Differenzierungen zwischen Körpergeschlecht und Geschlechtsidentität keine Beschreibungen der Realität sind. Vielmehr werden Körpergeschlecht und Geschlechtsidentität über spezifische diskursive Praktiken konstituiert. Dabei geht Butler davon aus, daß der Geschlechterunterschied eine 'Fiktion' [...] sei.“³¹³ Politisch wendet sich Butler damit allgemein gegen eine „Metaphysik der Substanz“ humanistischer Identitätskonzeptionen, die eine „substantielle Person“ mit aristotelischer „Wesenheit“ unterstellen. Und konkret gegen das emanzipatorische Anliegen des Differenzfeminismus, über den „stabilen Signifikant“ einer gemeinsamen weiblichen Identität eine Solidargemeinschaft und eine politische Repräsentation von „Frau(en)“ zu generieren. „Die Hervorhebung der Differenz der Geschlechter stehe [...] der feministischen Forderung nach der Gleichheit der Geschlechter diametral entgegen, da sie letztlich die maskuline Geschlechterasymmetrie, in der Männer das eine, universale Subjekt und Frauen entweder das unterdrückte oder nicht repräsentierte Geschlecht bilden, lediglich umkehre“³¹⁴. Und dabei verkennt der Differenzfeminismus seine eigenen „totalisierenden Gesten“ einer Repräsentationspolitik „entlang einer differentiellen Herrschaftsachse“; „daß die unterstellte Universalität und Integrität des feministischen Subjekts gerade von den Einschränkungen des Repräsentationsdiskurses unterminiert wird, in dem dieses Subjekt funktioniert“³¹⁵.

312 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 9

313 Andrea D. Bührmann, „Geschlecht und Subjektivierung“, in: Marcus S. Kleiner, *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, Frankfurt am Main: 2001, S. 133

314 Hannelore Bublitz, *Judith Butler zur Einführung*, Hamburg: 2002, S. 49

315 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 20

Die differenztheoretische Perspektive einer *Identity Politics* verstrickt sich – weil sie methodisch auf traditionellen Identitätsdefinitionen basiert – in die Szenographie oder Topographie der substantialistischen „Matrix der Intelligibilität“, in der personale Identität über das anatomische Geschlecht als „selbstidentisch Seiendes“ erscheint. Sie akzeptiert eine „Metaphysik der Substanz“, indem sie selbst das Subjekt über seine Anatomie als ein prädiskursives ontologisches Faktum definiert und reproduziert so die Geschlechterasymmetrie und die normierende Wirkungen von Zweigeschlechtlichkeit, weil es die „Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren“³¹⁶ stabilisiert. Begehren wird mit der jeweiligen Geschlechtsidentität gleichgesetzt.

Diese „Matrix der Intelligibilität“ begreift Butler selbst dagegen nicht als Ableitung aus der „Natürlichkeit“ einer vordiskursiven oder vorsymbolischen Materialität des Körpers. Der Körper ist kein passives Medium kultureller Einschreibung. Im Gegenteil „deontologisiert“ sie die „Natürlichkeit“ eines scheinbar vordiskursiv körperlich Gegebenem als *Effekt* regulatorischer diskursiver Regime. „Dieser Effekt eines der Bezeichnung vorausgesetzten Körpers wird *performativ*, durch den wiederholten Bezeichnungsakt erzielt. Die Vorstellung vom Körper als ahistorische Universalie ist, so Butler, Wirkung von Macht.“³¹⁷

Die „Natürlichkeit“ ist eine prozessuale und normative. Die schon immer kulturell-symbolische Form des Körpers unterliegt diskursiven Grenzziehungen und Verwerfungen. Sie ist Wirkung einer Macht, die den Körper in seiner stofflichen Materialität erst hervorbringt und normiert, diese spezifische diskursive Konstitution über eine „Verdinglichung der Geschlechterbeziehungen“ aber so verschleiert, „dass diskursive Praktiken und Machttechnologien sich zu materiellen Strukturen verfestigen, sodass der Körper schließlich als somatischer Komplex und körperliche Materialität zur Naturressource des Geschlechts wird.“³¹⁸

Diesen Verinnerlichungsprozess attackiert Butler an den differenzfeministischen Konzepten, insbesondere denen, die auf das „nostalgische engstirnige Ideal“ einer vor-patriarchalen Kultur authentischer Weiblichkeit rekurren, mit dem universalistischen Feindbild „Patriarchat“.³¹⁹

316 S. 38

317 Hannelore Bublitz, *Judith Butler zur Einführung*, Hamburg: 2002, S. 43

318 S. 67; Denn: „Erfolgreiche Macht bemisst sich daran, dass sie ihren Gegenstand in eine für selbstverständlich und natürlich gehaltene Ontologie, Natursubstanz und Wesenseigenschaft verwandelt.“, S. 9

319 Eine solche Romantisierung der „Trope der vordiskursiven, libidinösen Mannigfaltigkeit“ reklamiert Butler beispielhaft an Foucaults „radikaler Fehllektüre“ der Tagebücher des Hermaphroditen Herculine Barbin. Wo Foucault einen „fröhlichen Limbo der Nicht-Identität“ und ein „unreguliertes Feld der Lüste“ feiert, betont Butler, dass solche Einordnungen einer Sexualität „vor“ oder „außerhalb“ des Gesetzes selbst „innerhalb“ eines Diskurses positioniert sind, der die Sexualität erst hervorbringt und dabei diese Produktion über solche rebellischen Abweichungen verwischt. „Herculines Anatomie fällt nicht aus den Kategorien des Sexus heraus, sondern bringt deren konstitutiven Elemente durcheinander und teilt sie neu auf. Dieses freie Spiel der Attribute bewirkt, dass sich die Bestimmung des 'Sexus' als unvergängliches, substantivisches Substrat [...] als Illusion enthüllt.“, Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 151



76, 77, 78, 79, 80: Pierre et Gilles, Jean Paul Gaultier, 1991; *Les Pistolets*, 1987; *Perversion*, 1977; *St. Sebastian of the Sea*, 1994; *Les Cosmonautes*, 1991;

Die surrealen, verkitschten Bildideen des schwulen französischen Künstler-Paares Pierre Commoy und Gilles Blanchard schmachten in den großen Topoi des Camp-Geschmacks: in komplex drapierten Kulissen fetischisieren sie die glamourösen Mythen des Pop und vermengen christliche Ikonographie mit den Insignien *queerer* Subkultur zu klischeierten Ensembles muskulöser, entkleideter Heiliger und Matrosen. Gleichzeitig haben die weichgezeichneten Camp-Konfekte von Pierre et Gilles „den Kniefall der Fotografie vor dem Markt problemlos verinnerlicht; sie verzichten auf jeden theoretischen Überbau und jede künstlerische Selbstrechtfertigung, ignorieren Kunst- und Ideengeschichte, suchen stattdessen Inspiration in einer mit persönlichen Obsessionen gefütterten Dunkelkammer der kollektiven Trivialkultur [...]. Sie [...] fotografieren rockige Sternchen und mondäne Stars, alternde Diven und anonyme Jungmänner, allesamt als übermalte Unikate, die mit augenzwinkernder Oberfläche statt bemühter psychologischer Tiefe locken.“³²⁰

320 Heinz Peter Schwerfel, „Fotokunst als urbaner Surrealismus“, in: *Die Zeit*, 28.8.2009

Im abschließenden Unterkapitel „Leibliche Einschreibungen, performative Subversionen“ nimmt Judith Butler abermals auf Foucaults genealogische Arbeitshypothese Bezug, dass „Erkenntnis und Gesellschaft sich gegenseitig bedingen. Wissen kann [...] nur entstehen dank eines Systems von Kommunikation, Registrierung und Akkumulation, also dank Machtformen, während umgekehrt Macht nur ausgeübt werden kann mittels Aneignung und kontrollierter Verteilung von Wissen.“³²¹ Die kartesianische und christliche Vorstellung, die Seele sei im Leib eingekerkert, kehrt Foucault folgerichtig ins Gegenteil und begreift das moderne Individuum als Produkt einer disziplinierenden Macht, deren Objekt wie Instrument es ist. Die Seele bildet dabei das Relais, über das Machttechniken auf den Körper einwirken, diesen disziplinieren, limitieren, einkerkern. Wenn diese Disziplinarproduktion der Geschlechterfestschreibung nun mit Butler über ständige repetitive Praktiken erfolgt, die die prohibitiven Gesetze des Inzesttabus und des Tabus gegen Homosexualität verfestigen, aber dabei ihre eigene Genese verhüllen, bietet sich die Möglichkeit, den „substantivistischen Effekt der Geschlechtsidentität“ an dem Relais der *generativen* performative Akte, die diese „Materialisierung“ diskursiver Gehalte besorgen, zu sabotieren. Zwar „wird 'der Körper' durch politische Kräfte geformt, die ein strategisches Interesse daran haben, dass er auch weiterhin durch die Markierungen des anatomischen Geschlechts gefesselt und konstituiert wird“³²², doch *im* Konstitutionsmodus der Objektivität des Geschlechtskörpers, den hegemonialen performativen Diskursen, ist die Möglichkeiten der Rezirkulation „unerwartete Permutationen seiner selbst“ angelegt.³²³

2.2.2 Camp als Modell eines subversiven *Gender Trouble*

Die Verdinglichung der Geschlechter-Hierarchie über die anatomische Körperlichkeit als „analytisches Attribut des Menschen“ reproduziert sich über Attributierungen „an kulturell etablierten Kohärenzlinien“. Diese Regulierungsverfahren kaschieren dabei einerseits, dass „die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind“³²⁴ oder andererseits Diskontinuitäten der Geschlechtsidentität, also Sexualitäten, deren Begehren sich nicht aus der „signifikanten Leiblichkeit“ ableitet.

321 Urs Marti, *Michel Foucault*, München: 1999, S. 83

322 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 190

323 „Performative Sprechakte sind per se potentiell widerständig, sind potentiell auch feministisch, weil sie prinzipiell scheitern können und dies oft auch tun.“, in: Paula-Irene Villa, *Judith Butler*, Frankfurt am Main: 2003, S. 147

324 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 207



81, 82, 83, 84: James Bidgood, *Cove At Dawn*, 2008; *Valentine*, 1960er; Szenen aus *Pink Narcissus* (1971)

Die einflussreichen fotografischen Arbeiten des früheren Travestie-Künstlers James Bidgood avancierten zu Klassikern des *Gay Camp*. Bidgoods opulente homoerotische Kitsch-Szenarien gaben der Homosexuellenbewegung nach Stonewall eine offensive visuelle Selbstrepräsentation und bereiteten den späteren Mainstream-Karrieren von schwulen Camp-Ästheten wie Pierre et Gilles und David LaChapelle den Weg. Als Regisseur des 8mm-Experimentalfilms *Pink Narcissus*, den Bidgood zwischen 1964 und 1970 drehte, montierte er archetypische homoerotische Camp-Kulissen, die die Hauptfigur, der Stricher Pan (Bobby Kendall), in seiner Imagination bereist und ihn mit den Camp-Fetischen der sexuellen Verderbtheit und jugendlichen Unschuld konfrontieren.

Doch diese Diskontinuitäten können auch in die Gegenrichtung arbeiten und die „regulierende Fiktion der heterosexuellen Kohärenz“ ebenso desorganisieren, sie *unglaublich* machen und so das vermeintliche Entwicklungsgesetz als „eingeschriebene Phantasie“ demaskieren. „Erweist sich die Vorstellung von der unvergänglichen Substanz als fiktive Konstruktion, [...] so sieht sich die Geschlechtsidentität als Substanz bzw. die 'Lebensfähigkeit' von *Mann* und *Frau* als Substantive durch das unvereinbare Spiel der Adjektive, die nicht mehr sequentiell oder kausalen Intelligibilitätsmodellen entsprechen, in Frage gestellt.“³²⁵

Offene Homosexualität, Travestie, *cross-dressing*, Camp-Exzentrik und die sexuelle Stilisierung von *butch/femme*-Identitäten parodieren und delegitimieren den universalen Status der Geschlechter-Intelligibilität. „Indem Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.“ Gegen Monique Wittigs separationistische Position eines lesbischen Feminismus akzentuiert Butler eine „Geschlechter-Verwirrung“, die auf die „unvermeidliche Komödie“ der Heterosexualität referenziert, weil „die Heterosexualität normative Positionen an[bietet], die man an sich unmöglich verkörpern kann“³²⁶:

„Die Reproduktion heterosexueller Konstrukte in nicht-heterosexuellen Zusammenhängen hebt den durch und durch konstruierten Status des sogenannten heterosexuellen 'Originals' hervor. Denn Schwulsein verhält sich zum Normalen nicht wie die Kopie zum Original, sondern eher wie die Kopie zur Kopie. Die parodistische Wiederholung des 'Originals' [...] offenbart, daß das Original nicht anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist.“³²⁷

Butlers *Gender Trouble*-Konzept scheint ihre anti-essentialistische Einsicht, dass intelligente Subjekte „naturalisierte“ *Effekte* regelgeleiteter Diskurse sind, konsequent in eine Handlungsanweisung feministischer Politik zu übersetzen. Denn Butler unterstreicht, dass es keine freie Wahl ist, in die repetitive Praktiken des heteronormativen Bezeichnungsfeldes einzutreten. „Die Frage ist nicht: ob, sondern wie wir wiederholen – nämlich jene Geschlechter-Normen, die die Wiederholung selbst ermöglichen, wiederholen und durch eine radikale Vervielfältigung der Geschlechteridentität verschieben.“³²⁸

Dennoch haben Rezensenten angezweifelt, dass sich aus travestierender Geschlechter-Parodie eine

325 S. 48

326 S. 181

327 S. 58

328 S. 217

verallgemeinerungsfähige feministische Praxis entwickeln lässt. Schockierende *drag*- oder *cross-dressing*-Selbstinszenierungen eignen sich wohl nur für eine kleine extrovertierte Minderheit – und das alleinig in liberalen Gesellschaften.³²⁹

Ungeachtet der Fragwürdigkeit eines politischen Verallgemeinerungsanspruchs an sich, bleibt *Das Unbehagen der Geschlechter* jedoch generell zu nebulös in der Frage, was es denn überhaupt heißt, „die komödiantische Dimension der sexuellen Ontologie [zu] radikalisierten“. Travestie ist wohl lediglich *ein* veranschaulichendes Beispiel.

Subversive Resignifikationen durch Camp-Ästhetizismus lassen sich als eine weitere Praxis von *Gender Trouble* denken. Camp ist prädestiniert für die Armierung eines dekonstruktivistischen Feminismus.³³⁰

So parallelisiert Esther Newton in *Mother Camp* beide als einander vergleichbare (Über-)Lebensstrategien homosexueller Subkultur: „Both the drag queen and the camp are expressive performing roles, and both specialize in transformation. But the drag queen is concerned with masculine-feminine transformation, while the camp is concerned with what might be called a philosophy of transformations and incongruity.“³³¹ Camp und Travestie begreifen beide „being as playing a role“, sie referieren auf „[t]he covert half (conceptually, not necessarily numerically) of the homosexual community [, which] is engaged in 'impersonating' respectable citizenry“³³². Beide transportieren – so nennt es Newton – den „Halo-Effekt“ von Homosexualität.

So reartikulieren auch Newtons Definitionen von Camp – wie Richard Dyer, Jack Babuscio oder Philip Core nach ihr – seine lebensweltlichen Bedingtheit: „When the queen is coming home, she wants to come home to a campy apartment that's hers – it's very queer – because all day long she's been very straight.“³³³ Als maßgebliche Charakteristika nennt sie „*incongruity, theatricality, and humour*. All three are intimately related to the homosexual situation and strategy.“³³⁴ Daraus folgert sie in übersteigter Apodiktik: „camp is in the eye of the homosexual beholder“.

Camp spielt für Newton auch in den Drag-Performances selbst eine wesentliche Rolle. Sie differenziert dabei neben dem Nightclub-Entertaining von „stage impersonators“ zwei Formen von niederschweligen, alltagsbezogenen *drag* „within the sartorial system“. Zum einen: „wearing feminine clothing 'underneath' and masculine clothing 'outside'. [...] It symbolizes that the visible,

329 In restriktiven patriarchalen Kulturen, die bereits weibliche Selbstbestimmung an sich als „westlichen Lebensstil“ sanktionieren, formuliert sich feministische Politik ohnehin anders.

330 Auch wenn Butler Camp mit Ausnahme kleiner Querverweise auf John Waters und Esther Newtons Studie *Mother Camp* nicht weiter thematisiert. Nicht nur *Mother Camp* und Waters Hauptdarstellerin Divine haben die Verbindungslinien und Überschneidungen von Camp und *drag* verdeutlicht.

331 Esther Newton, „Role Models“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh:1999, S. 102.

332 S. 105

333 S. 103

334 ebenda

social, masculine clothing is a costume, which in turn symbolizes that the entire sex role behavior is a role – an act.“³³⁵ Die zweite Methode nennt Newton „informal camping“, diese „proclaims that the inner identification is feminine“: „to mix sex-role referents within the visible sartorial system. This generally involves some 'outside' item from the feminine sartorial system such as earrings, lipstick, high-heeled shoes, a necklace, worn *with* masculine clothing.“³³⁶

Bezüglich *drag* reflektiert Esther Newton aber auch die Ambivalenz seiner Identitätsinszenierung. Einerseits hebt sie ein spezielles kritisches Bewusstsein hervor, das aus *drag* resultiert: „the word 'drag' attaches specifically to the outward, visible appurtenances of a role. [...] [D]rag implies that sex role and, by extension, role in general is something superficial, which can be manipulated, put on and off again at will.“³³⁷ Andererseits notiert sie neben der repräsentationspolitischen Entgegnung (they „giving us a bad name“) die identitäre Konfliktualität von *drag*, da „female impersonators“ und „street fairies“ das Stigma symbolisieren, mit dem Homosexuelle konfrontiert sind.

„Thus drag in the homosexual subculture symbolizes two somewhat conflicting statements concerning the sex-role system. The first statement [...] is that the sex-role system really is natural: therefore homosexuals are unnatural (typical response: 'I am physically abnormal'; 'I can't help it, I was born with the wrong hormone balance' [...]). The second symbolic statement of drag questions the 'naturalness' of sex-role system *in toto*; if sex-role behavior can be achieved by the 'wrong' sex, it logically follows that it is in reality also achieved, not inherited, by the 'right' sex. [...] It can be manipulated at will.“³³⁸

Judith Butler ist sich dessen ja bewusst: „Zweifellos wurde die Parodie eingesetzt, um eine Politik der Verzweiflung zu fördern, die die scheinbar unvermeidliche Ausschließung der marginalen Geschlechtsidentitäten aus dem Gebiet des Natürlichen und Realen bestätigt.“³³⁹ Im anschließenden Satz entkräftet sie diese Besorgnis aber eben über ihre philosophischen Einsichten und politische Motivationen: „Dennoch ist dieses Scheitern, 'real' zu werden und das 'Natürliche' zu verkörpern, meiner Ansicht nach eine konstitutive Verfehlung *aller* Inszenierungen der Geschlechtsidentität, weil diese ontologischen Orte grundsätzlich unbewohnbar sind.“³⁴⁰

335 S. 98-99

336 S. 99

337 S. 105

338 Esther Newton, „Role Models“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh:1999, S. 100-101

339 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 215

340 ebenda

TEIL B

Die ästhetischen Extroversion von Camp in der Architektur lässt sich nicht einfach dort einsetzen, wo im Besitz der Theorie Judith Butlers, eine Subversionsbewusstheit gegenüber *performativ* konfiguierter gesellschaftlicher „Intelligibilität“ animiert wurde. Insofern Butlers feministische Theoriefindung in erster Linie Subjektivations-Prozesse über repetitiv-performative Akte beschreibt und sich ihre Politik der Diversität verworfener Identitätsformen auf die politische Besetzung der geschlechterdifferenzierten Subjektivation bezieht.

Für eine architekturtheoretische Beschäftigung mit Camp-Ästhetik wird ein performativer Ansatz erst attraktiv, wenn die Aufmerksamkeit von einem Camp-Performer weg auf die *Effekte* von *performativer* Raumproduktion umgeleitet wird. Auf die *performativen* Praktiken kontinuierlicher Neubeschreibung, der in einem allgemeiner epistemologischen Verständnis jegliche architektonische Materialität unterliegt und die über dissonante Resemantisierungen gegenüber abschließenden Kartographisierungen und scheinbare „Ontologisierungen“ flexibilisiert werden kann.

Eine solche Politik semantischer Dezentrierung – die Camp-Ästhetik betreibt – hebt die grundsätzliche Kontingenz und Nichtabgeschlossenheit sämtlicher Bezeichnungsakte hervor und deutet vermeintliche „Ontologisierungen“ über die Kontinuität stabiler, schein-„substantivistischer“ Bezeichnungsakte. Im Einklang mit Judith Butlers Subversionsmodell, aber unter Abstrahierung ihrer Sprachtheorie von Prozessen der Subjektivation, liegt die Subversivität der Camp-Architekturen in der „deontologisierenden“ Logik ihrer Rezeption, in denen

„die generative Kapazität von Bildern deutlich wird – ihre Kraft, dass hervorzubringen, was sie abbilden bzw. umgekehrt das zu irritieren und zu erneuern, was sie attackieren und plündern, [indem es] zu immer wiederkehrenden Wiederholungen, Imitationen, Persiflagen, Ironien und zu billigen Kopien von Bildern [...] kommt. Diese Art von Wiederholung spielt eine entscheidende Rolle in einem solchen Entstehen, in dem Performativität das Instrument bildet, durch das sich ein Daseins-Effekt in den materiellen Raum einschreiben lässt“³⁴¹.

Das architektonische Camp-Erlebnis ist freilich keine rein erkenntnistheoretische Einsicht in Anti-Essentialismus und Nominalismus, sondern eine spezifische visuelle und taktile Encodierung von

341 Helge Mooshammer, *Cruising. Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*, Wien: 2005, S. 170

Architektur und ihrer medialen Inszenierung. Anti-Essentialismus und Nominalismus sind lediglich die epistemische Logik von Camp, so wie ihre politische Konsequenz.

Es ist die epistemische Logik, die hinter Butlers Theorie eines subversiven Praxisengagements im engeren Sinne steht, welche sich weitestgehend auf personenförmige Modelle von Camp bezieht.³⁴²

Für eine architekturtheoretische Auseinandersetzung mit Camp-Ästhetik wäre ein solch enges Verständnis performativer Handlungen als „subversive Körperakte“ aber nachteilig, wenn man sämtliche architektonische Realisationen von Camp beschwerlich als Requisiten oder Kulissen einer personenförmigen *performativen* Camp-Inszenierung herleitet: über den Camp als Person.

Die heikle Frage, als Teil wessen Camp-Inszenierung gebaute Architekturen eingesetzt werden (– es ist nicht selbstverständlich die des Architekten³⁴³, es ist auch nicht per definitionem nur eine einzige) ist in dieser engen Betrachtungsweise zwar entscheidend, aber noch nicht einmal die eigentliche Schwierigkeit. Denn gänzlich unverständlich wird sie bei Fällen „reinen Camps“. Nicht, weil es über die – für jegliche anti-essentialistische, nominalistische Kunstbetrachtung triviale – Feststellung, dass der Rezipient seine *Camp fads and fancies* rezeptionsseitig mit „nominalistischen“ Prädikaten versieht, nicht hinausgeht, sondern weil es der zweifelhaften Vorstellung aufsitzt, der Rezipient betreibe dabei eine *Camp-Performance*, sei selbst ein *Camp-Performer*.

Es soll allerdings weniger um den *Performer*, den Camp, der sich in der architektonischen Materialität bewegt und diese manipuliert, gehen, als um die architektonischen Materialität als bewegte, reversible, manipulierbare Schichtenfolge von semantischen Einschreibungen. Um ein subversives Spiel der Differenzen, Bivalenzen und Undefinierbarkeiten, um alternative Narrationen und Besessenheiten, die die semantischen Teile in ihrer Unterschiedlichkeit zu forcieren. Keinen architektonischen Novismus, sondern Pluralismus.

Die Unergiebigkeit, das architektonische Camp-Erlebnis auf einen speziellen kunstgeschichtlichen Epochenbegriff, einen Stil, eine Entwurfsmethode, eine funktional definierbare Gebäudetypologie oder eine soziologisch definierbare Geschmackskultur, klassenspezifische Erzeugungsmechanismen von Geschmacksurteilen festschreiben zu wollen, wurde bereits rekapituliert.

342 Quasi als politische Radikalisierung von Mark Booths Definition der Camp-Persönlichkeit, die kulturelle Artefakte über ihre exzentrischen Gestiken des Archivierens und Narrativierens als *Camp fads and fancies* inszeniert. Denn für Booth sind kulturelle Artefakte, auch Architekturen, allein als Requisiten oder Kulissen der personenförmigen *performativen* Selbst-Inszenierung von Wert. Ihre Campness ist eine relationale Beziehungsqualität zur genuin temporären, instabilen Praxis der *Camp-Performance*, wie unoriginelle Damenbekleidung erst am Körper der *drag queen* zu Camp wird.

343 Philip Johnsons Entwürfe für sein Privatanwesen in New Canaan oder Charles Moores camp-lastige eigene Häuser bilden lediglich augenscheinliche Spezialfälle, wo selbst-entworfenen Architekturen zur Expression der exzentrischen Verfeinerung der eigenen Person werden. Luisa Casatis *Palazzo Venier dei Leoni* in Venedig oder König Ludwigs *Schloss Neuschwanstein* wären ein gegenteiliges Szenario, wo die Architektur in erster Linie mit der Camp-Inszenierung des Bewohners assoziiert wird.

85, 86: Justus Dahinden, *Freizeitzentrum Schwabylon*, München, 1973, Abriss: 1979

Das *Schwabylon* wurde aus einer Investitionsruine heraus entwickelt, aber bald selbst zu einer. Dahindens Entwurf einer fensterlosen, dynamisierten Stufenpyramide dominierte eine aggressive rot-orange-gelbe Pop-Supergraphik in Form eines Sonnenmotivs. Die emaillierten Metallplatten formierten eine „bunte Fassade, die [...] jeden Ästheten beleidigt“³⁴⁴ – wie *Die Zeit* mit Ausgelassenheit anlässlich des Gebäudeabrisses über das „popfarbene Pleitezentrum“ schrieb. Dahinden prophezeite „ein permanentes Happening“, nannte seinen Entwurf eine „Urbanutopie der westlichen Zivilisationsgesellschaft“, und die Sonnengraphik an der Stirnseite das „Großsymbol einer kosmischen Zurichtung“. Aussagen, die nicht nur angesichts des massiven Scheiterns des Konzepts, dem *Schwabylon* selbst an Campness nicht nachstehen. Eine Hauptattraktion des Einkaufs- und Freizeitentrums bildete die Diskothek „Yellow Submarine“, um die als Rundum-Panorama ein 600 000-Liter-Aquarium-Tank mit 36 Haifischen, die der Investor eigens im Golf von Mexiko einfangen ließ, platziert wurde.³⁴⁵ Bezeichnenderweise verendeten die Tiere ebenso schnell wie Dahindens „urbanosoziales Experiment“. Eine Camp-Rezeption des *Schwabylons* delektiert sich allerdings nicht am finanziellen Scheitern dieser Fehlinvestition, denn Finanzarithmetik ist keine Camp-Kategorie, sondern feiert vielmehr das visuelle „Zu-Viel“ der drastischen Fassadierung und lässt sich angesichts seines Abrisses von der camp-eigenen Sentimentalität befallen, einer *nostalgie de la boue*.



87: room8 architects und Josef Weichenberger, *Wohnbau Sensengasse*, Wien, 2007-2010

Philip Core erhebt Zebra-Skin-Dekor, ein Inbegriff von Camp-„Maniera“, zur „camp battle flag“: „zebras have had the lure of camp. If nature herself can be so rigorously artificial, so showy and distinguished – then the pursuit of a hard-edged chic is not fundamentally futile.“³⁴⁶ Die Zebra-Fassade dieses Wohnbaus ist die Theatralisierung der ohnehin schon expressiven Baumassenkomposition ebenso wie deren paradoxe Enttheatralisierung, weil sich die vertikalen Bänder quasi gegen die gestische Evidenz der entwurfsprogrammatisch alternierenden kubischen Verdrehungen über die Fassadenstaffelungen legen. In der perzeptiven Camp-Assoziation der Zebra-Skin liegt auch noch eine versteckte Jencks'sche „Malapropismus“-Codierung, wenn man das zweite Fassadenelement, die metallenen Rankgerüste, miteinbezieht: aus der Zebrahaut wird eine Gefängnisuniform, vor die sich die Rankgerüste als Gitterstäbe platzieren.

344 „Ende einer Geisterstadt“, in: *Die Zeit*, 16.06.1978

345 „Unterm Dach“, in: *Der Spiegel*, 19.4.1971

346 Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 205

Das einzige Beschreibungsmerkmal, das über alle fluktuierenden Variablen wie „Theatralik“, „Opulenz“, „Kitsch“, „Eklektizismus“ oder „Ästhetik des 'zu viel'“ weitestgehende Kongruenz beanspruchen kann, ist die Tendenz zur „semiotischen Form“. Camp-Architekturen zeigen – insofern ist „semiotische Form“ eine Art Meta-Kategorie – in ihrer Theatralik, Opulenz, in ihrer Neigung zu Kitsch und Eklektizismus explizit rhetorische Erscheinungsmerkmale, seien diese nun beabsichtigt oder auch nicht. Sie sind kommunikativ, wenn auch nicht zwangsläufig mit einer verständigungsorientierten Absicht.

Die scheinbare Affinität von Camp zur Postmoderne, die selbst architektonisch die „semiotische Form“ mobilisiert, ist dabei zweischneidig. Ihre ironisch-eklektizistische Version ist zweifelsohne die evidente architektonische Manifestation von „vorsätzlichem Camp“.

Hinsichtlich der Begeisterungsfähigkeit als *Camp fads and fancies* ist das allerdings nicht gesagt. Wenn Charles Jencks die Postmoderne gegen die so bezeichnete Spätmoderne³⁴⁷ kontrastiert, fällt aus Camp-Sicht die Entscheidung nicht eindeutig aus. Der esoterische und verkomplizierte „Malapropismus“ der Spätmoderne, die „vehemente“ metaphorische Unzweckmäßigkeit, tut es dem bei aller Überschwänglichkeit tendenziell destruktiven, feindselig eingestellten Camp in einigen Fällen, beispielbezogen, vielleicht sogar mehr an, als die gespreizte Ironie der Postmoderne mit ihren populistisch-partizipatorischen Ideal.³⁴⁸

Dennoch ist die Postmoderne (in ihrer Methoden- und Stilvielfalt) als nicht-singuläre Erscheinung von „vorsätzlichem Camp“ einerseits und in ihren Fehldosierungen als „reiner Camp“ andererseits von entscheidender Bedeutung, weil sie die elitäre wie esoterische Voreingenommenheit der Moderne, ihre Einheitsperspektive, die für ihre Bauten Ewigkeitswert reklamierte, eben auch epistemologisch zugunsten programmatischer Vieldeutigkeit und Offenheit verabschiedete: „Sie läßt die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, sie läßt die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich.“³⁴⁹

Sie verabschiedete das moderne Ideal des ätherisch-freien, „universalen“ Raums, die isotrope Eintönigkeit als „visuelle Metapher der Macht“³⁵⁰. Und geht zurück zu den historischen Vergleichsobjekten architektonischer Repräsentation, die dem Camp viel mehr zusagen: zu Formen von barocken Monumentalismus und Eskapismus.

347 Darunter fallen für Jencks Metabolisten, die „New York Five“, die italienischen Rationalisten.

348 „Postmoderne Architektur ist 'doppelt kodiert', ist zum Teil an der Moderne und zum Teil an etwas anderem (im Allgemeinen am traditionellen Bauen) orientiert. Sie stellt den Versuch dar, sowohl mit der breiten Öffentlichkeit als auch mit einer betroffenen Minderheit zu kommunizieren, im Allgemeinen mit Architekten. Im Gegensatz dazu ist spätmoderne Architektur 'einfach-codiert'; sie führt die von der Moderne übernommenen Ideen und Formen zu einem Extrem, sie betont die Konstruktion und das technologische Erscheinungsbild eines Gebäudes in ihrem Versuch, Amüsement oder ästhetische Gefälligkeit zu vermitteln.“, in: Charles Jencks, *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 8

349 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 6

350 Charles Jencks, *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 60

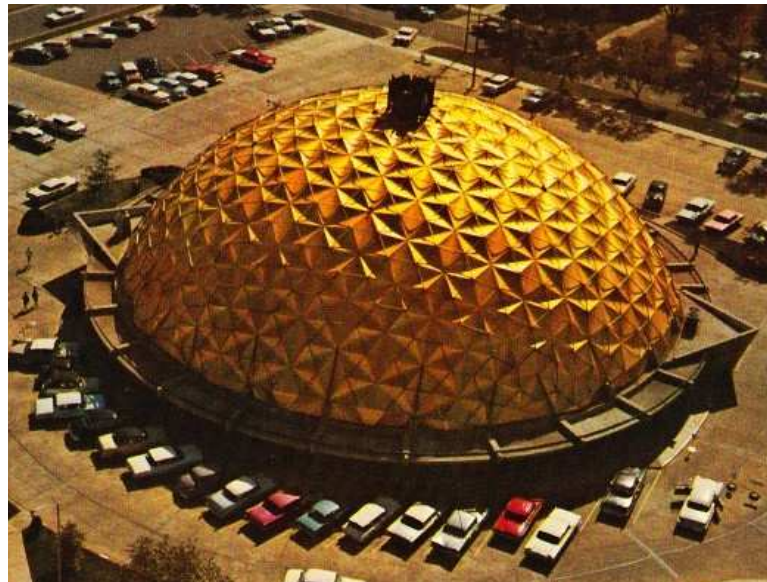


88, 89: Philip Johnson, *Sheldon Memorial Art Gallery*, Lincoln, Nebraska, 1960-1963

Charles Jencks titulierte den bekennenden Architektur-Kleptomanen einen „freimütigen König Midas der New Yorker 'Camp'-Bewegung“: „Johnson besitzt auf seine Weise die Gabe des König Midas: Alles was er berührt, verwandelt sich in Gold ... Dubleegold.“³⁵¹ Jencks bezieht sich dabei auf die dem Camp eigene „verfehlte Ernsthaftigkeit“, die Übertreibung und den Pomp in Johnsons „semi-historizistischer“ mittlerer Werkphase, mit der er sich von jener Orthodoxie des Modernismus, die er als „Mies van der Johnson“ zuvor in größter Meisterschaft beherrschte, freischwamm. Das opulente Restaurant „Four Seasons“ im *Seagram Building* gehört ebenso in diese Sequenz von „Camp-Lösungen“ wie das *New York State Theater* für das Lincoln Center, das *Amon Carter Museum* in Fort Worth, Texas, und die *Sheldon Memorial Art Gallery*. Jencks sieht in Johnsons Architektursprache die manieristischen Kapricen eines gescheiterten Monumentalismus: „Alle wichtigen Bauwerke Johnsons haben jene 'danebengeordnete Ernsthaftigkeit', jene heroische Geste, die fehlschlägt, die zu Grinsen eines sardonischen Possenreißers verkommt.“³⁵² Beim Sheldon Museum sind es die überdeutlichen Anspielungen auf den faschistischen Neoklassizismus, die Rundbögen-Reihen des *Palazzo della Civiltà del Lavoro*, die Johnson mit seinen leeren, handbehauenen Arkaden aus Travertin nachbildet, und bezüglich der König Midas-Anspielung die mächtigen vergoldeten Scheiben, die als Beleuchtungselemente in eine Art Kassettendecke eingelassen sind. Johnson selbst, so schreibt Jencks, sei sich „mit seiner ununterdrückbaren Einsicht und Freimütigkeit“ seiner Fehlleistungen aber bewusst, da er sich „über seine eigene Unberechenbarkeit, seine Unsicherheit mokierte, die ihn dazu führe, 'Camp'-Symbole für einen nicht existenten öffentlichen Bereich zu planen.“³⁵³ Anders als bei Aldo Rossis *Architettura Razionale*, deren architektonische Kontinuitäten zu Giuseppe Terragnis *Casa del Fascio* über Rossis Parteizugehörigkeit beim linksgerichteten Partito Radicale zu relativieren sind, bleiben die Camp-Fortschreibungen faschistischer Architektur beim Nietzscheaner und elitären Ästhetizisten Johnson allerdings politisch heikel.

90: Robert Roloff für Bailey, Bozalis, Dickinson & Roloff, *"The Gold Dome"* Citizens State Bank, Oklahoma City, 1958

Der Architekt nutzte für seinen Entwurf Buckminster Fullers patentierte geodätische Kuppel und färbte die Aluminiumpaneele golden. Ein simpler, aber extravaganter manieristischer Akt, der die exklusive, futuristisch-technologische Konstruktion mit der Exklusivität der Farbe Gold übersteigert und gleichzeitig brachial mit der Gebäudenutzung assoziiert. Für das 1967 errichtete *Pioneer Theatre Auditorium* in Reno, Nevada, veredelte die gleiche Architektengruppe noch einmal eine geodätische Struktur mit einer Goldlackierung. Im Gegensatz zu dieser hat der *Gold Dome* seine drastische Farbgebung und damit seine Campness allerdings inzwischen witterungsbedingt verloren.



351 Charles Jencks, „Philip Johnson – der freimütige König Midas der New Yorker 'Camp'-Bewegung“, in: ders., *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 158

352 S. 159

353 S. 158

Gegen die moderne Selbstbezüglichkeit des architektonischen Zeichens, ihre „Univalenz“ „syntaktischer“ Formprinzipien, setzt sie affektierte Kulturhaftigkeit und eingängige Metaphorik. Die Postmoderne ist dabei – bei aller Eindringlichkeit und Zugänglichkeit – zwar auch bisweilen „selbstbezüglich“, aber auf eine andere, dem Camp sehr nahe Weise: in Form von Überheblichkeit. Ihre Versiertheit im historistischen Verweis verweist oft auch auf eine eigene Selbstgefälligkeit, man bewege sich auf eine Ebene mit den Meistern der Renaissance, die man zitiert. Diese Blasiertheit ist ein ausdrückliches Camp-Faszinosum: „the tragedy of camp is that it is relentlessly self-contained. Tallulah could not, even at the cost of her reputation as an accomplished actress, stop being Tallulah.“³⁵⁴

Das historische Vermächtnis der Postmoderne liegt mit dem Verschleiß ihres konkreten narrativen, historisierenden Bilderrepertoires und ihrer „Disneyfizierung“, der endgültigen Liquidation zum architekturgeschichtlichen Epochenbegriff Ende der 1980er, in eben diesen Charakteristiken. In der „erfolgreichen Erschließung der medialen Autonomie des Imaginären für die Architektur durch die Postmoderne“³⁵⁵, in der Simulation von Bildern und Fiktionalisierung virtueller Lebenswelten; und – als Teil metropolitaner Image- und Leitbildkonkurrenz – in der Weiterführung des durch die Postmoderne etablierten „Star-Systems“ global agierender Künstler-Architekten. Die postmoderne Logik architektonischer Bilderproduktion geht so über die konkreten stilistischen Hinterlassenschaften der Postmoderne in Form von historisierend pittoreskem Neotraditionalismus hinaus. Auch wenn diese neotraditionalistische Tendenzen, populistisch oder elitär konfiguriert, die eigentlichen stilistischen Adepten der postmodernen Narrativität bilden. Die kleinstädtische Idyllisierung im *New Urbanism* oder der architektonische „Wilhelminismus“ im Berlin der 1990er (Hans Kollhoff; Josef Paul Kleihues), die postmoderne „Verbildlichungen“ historischer Szenarien ironiefrei als Sinnressourcen zur restaurativen Stabilisierung konservativer Lebenswelten resemantisieren und mit einer „Typennostalgie“ rekonstruierter Vergangenheit Kontinuität und Legitimität einer sozialen Ordnung und eines städtischen Erscheinungsbildes suggerieren. Doch auch jene Stilrichtungen zeitgenössischer Architektur, die auf die Postmoderne folgten, jedoch scheinbar ein „syntaktisches“, räumliches Architekturverständnis gegen die „semantische“, bildliche Postmoderne reaktivierten, reagierten auf die Logik der Erlebnisinszenierung und der visuellen Icons, die die Postmoderne mobilisiert hatte.

354 Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 25

355 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 6



91: Pierre Fakhoury, *Basilika Notre-Dame de la Paix*, Yamoussoukro, Elfenbeinküste, 1985-1989

Das größte Kirchengebäude der Christenheit, eine Beinahe-Replik des Petersdoms, liegt tief im Hinterland der ivoirischen Metropole Abidjan. Die Campness des Monumentalbaus liegt in seiner surrealen Deplatziertheit mitten in unverbauter afrikanischer Savanne, noch gesteigert durch die Tatsache, dass in der von hoher religiöser Diversität gekennzeichneten Elfenbeinküste lediglich ein Fünftel der Einwohner dem Katholizismus angehört. Staatspräsident Félix Houphouët-Boigny ließ 1983 nicht nur seine Geburtsstadt Yamoussoukro zur neuen Hauptstadt ernennen, sondern vom libanesischen Architekten Pierre Fakhoury eine gigantische Basilika nach Vorbild des Petersdoms in Rom einschließlich Berninis ellipsenförmiger Kolonnaden des Petersplatzes entwerfen. Die Errichtungskosten von 300 Millionen Dollar, so beteuerte der Präsident, würde er aus seinem Privatvermögen begleichen. In einem Glasmosaikfenster wurde Houphouët-Boigny selbst verewigt, das Motiv zeigt Jesus und seine Jünger zusammen mit dem Präsidenten. *Notre-Dame de la Paix*, aus italienischem Marmor erbaut, ist aber keine reine Kopie des Petersdoms, sondern länger und breiter. Die Kuppelschale ist niedriger als die Michelangelos, überragt das Original über ein größeres Kuppelkreuz und erreicht eine Höhe von 158 Meter. (Eine solche Camp-Szenerie hätte Reverend Jim Jones in *Jonestown* im Dschungel von Guyana als letzte Ausbaustufe errichten sollen.)

92: Shpiragu nahe Berat, Albanien

Der *Mount Rushmore* der sozialistischen Volksrepublik Albanien. Die stalinistische *Partei der Arbeit Albaniens* ließ im südalbanischen Hinterland in der Nähe der Stadt Berat den Vornamen ihres Staats- und Parteichefs Enver Hoxha in den Berg Shpiragu sprengen. Diese Form propagandistischen Personenkults ließ sich aber nach dem Sturz der Diktatur 1990 ebenso wenig entfernen, wie die 600 000 Geschützbunker, die das isolationalistische Regime in ihrer Paranoia über das Land streute.



93: Leo von Klenze, *Walhalla*, Donaustauf bei Regensburg, 1830-1842

Die Campness von Leo von Klenzes klassizistischem Nachbau des Parthenons liegt in der Kollision der Bedeutungsebenen und der Deplatziertheit architektonischer Zeichen, die gegen und mit ihrem monumentalistischen Pathos eine bedeutungsdestabilisierende Artifizialität erzeugen: Ein antiker dorischer Peripteros aus Kalkstein in der Oberpfalz hoch über der Donau, ein „Ruhmestempel“ im Namen des deutschen Nationalismus, benannt nach *Walhall*, der Ruhestätte gefallener Krieger in der germanischen Mythologie. Das Giebfries zeigt die Schlacht vom Teutoburger Wald, Büsten ehren deutsche Geistes- und Geschichtsgrößen zur „Erstarkung und Vermehrung deutschen Sinnes“. Die Formensprache des Klassizismus tendiert zwar nicht grundsätzlich zu Camp, der Pathos ihrer Repräsentationsabsichten allerdings sehr wohl, wenn wie bei der *Walhalla* die klassizistische Erhabenheit ins Groteske kippt.



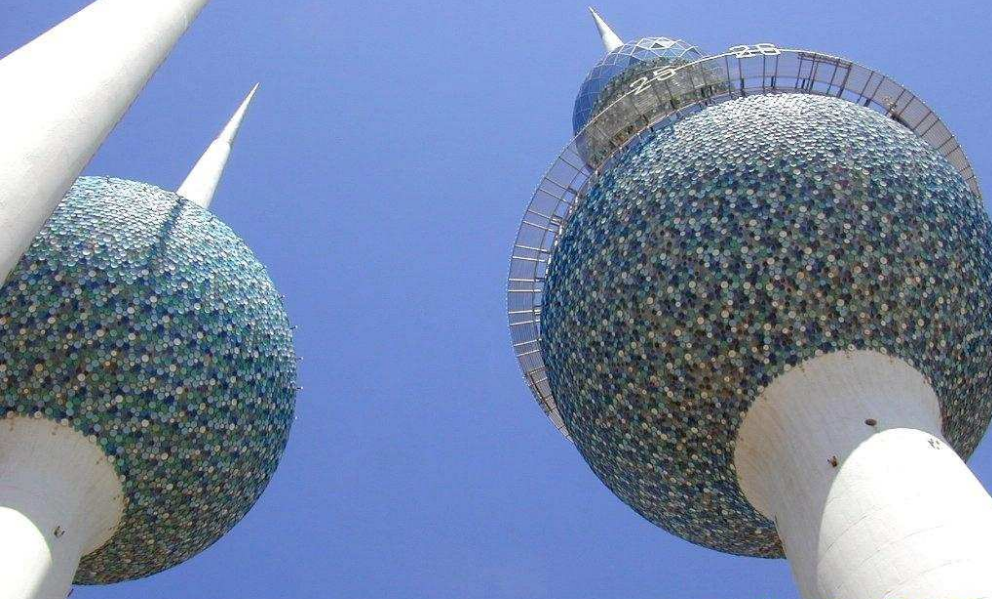
Die selbstreferentiellen geometrischen (De-)Kompositionen der nachmetaphysischen "Architektur an sich" (Peter Eisenman) des zwar philosophisch verfeinerten aber weitestgehend anti-narrativen Dekonstruktivismus und die hegemoniale „zweite Moderne“ in ihren verschiedenen Versionen von Formalismus, Konzeptionalismus und Minimalismus, arrangieren sich mit den Bedingungen der medialen Aufmerksamkeitsökonomie nach „eventistischen“ Architekturen; oder haben sich zu arrangieren.

Das bedeutet keineswegs, dass der Image- und Erlebnisfunktionalismus der globalen Star-Architekten der „zweiten Moderne“, ihre emphatischen Ästhetiken der Globalisierung, zwangsläufig in dem Maße zu Camp tendiert, wie der wahlweise populistische oder elitistische Neotraditionalismus, der seine distinktive Lebensstilvermittlung über die Kanonisierung konkreter historischer Typologien betreibt. Das tut die „zweite Moderne“ nicht. Die innere Bestimmtheit neoliberaler Metropolenbildung, ihre medienökonomischen Gesetze symbolischer Image- und Leitbildentwicklung bilden allerdings allgemeine Rahmenbedingungen für architektonische Visualitäten und Symboliken, der sich auch die Vertreter der „zweiten Moderne“ einzugliedern haben³⁵⁶.

Das ästhetische System der „legitimen“ Gegenwartsarchitektur aus „zweiter Moderne“ und jenen sich aus dem Dekonstruktivismus herleitenden formalistischen Architekturen zeigt sich mit Ausnahme einer spezifischen, allerdings rein rezeptionsseitigen Campness im Retrofuturismus sowohl bezüglich der rein „syntaktischen“ Anti-Narrativik und Materialästhetik weiterhin camp-inkommensurabel. Aber die Verfasstheit architektonischer Repräsentation als solche hat sich insbesondere mit der neoliberalen Marktausweitung der Globalisierung, und insbesondere in den ästhetischen Eigenwelten der neuen globalen Metropolen wie Dubai oder Astana, zu Formen von simulatorischen Szenografien entwickelt, deren kompositorischen Charakteristik in einem theatralischen Symbolismus liegt, der als „reiner Camp“ rezipiert werden kann. Essentielle Bestandteile der Camp-Rezeption, die „Ästhetik des 'zu viel'“, Kitsch, Eklektizismus und die Nichtauthentizität des Simulakrums der Simulation prägen das neoliberale Wirklichkeitsdesign der globalen Metropolen, wie Neil Leach kursorisch über Hong Kong notiert: „In Hong Kong there is no place left for 'authenticity'. Where authenticity presents itself, Hong Kong converts it into Disneyland spectacle. Commodified cultural capital. Small wonder, then, that Disney has moved to Hong Kong, its natural setting. [...] Disney has come home.“³⁵⁷

356 Wobei die Handlungsweisen der führenden Vertreter der „starchitects“ wie Foster, Koolhaas, Hadid, Libeskind oder Herzog & de Meuron im Architekturdiskurs wechselweise als Professionalismus, Pragmatismus oder Opportunismus bewertet werden.

357 Neil Leach, *China*, Hong Kong: 2004, S. 104-105



94, 95: Sune Lindström und Marlene Björn mit Lennart Gerte, *Kuwait Towers*, Kuwait City, 1971-1976

Früher Camp am arabischen Golf zu einem Zeitpunkt, als die „Oil Urbanization“ noch einen avancierten Modernismus präferierte, wie John R. Harris' *Dubai World Trade Center* oder William Pereiras *Sheraton Hotel Qatar*. Die mosaikverkleideten, irisierenden Wassertürme mit Aussichtsplattform griffen so einer Entwicklung vor, die erst Carlos Ott mit seiner *National Bank of Dubai* weiterverfolgen sollte. Ästhetisch dürften die *Kuwait Towers* auch eine andere Camp-Ikone beeinflusst haben: Shanghais *Oriental Pearl Tower* von Jia Hua Cheng.



96, 97: Rory Hopkins für Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG), *Emirates Palace*, Abu Dhabi, 2001-2005

Minimalismus ist dem exklusiven Palasthotel nichts, Blattgoldbelegungen und Marmor alles. 3 Milliarden Dollar kostete das von Abu Dhabis Herrscherfamilie lancierte Luxushotel im so bezeichneten „Heritage“-Stil. Mit einer 1,4 Kilometer Fassadenlänge nicht ganz so groß wie Ceaușescus Bukarester *Regierungspalast*, aber ähnlich monumentalistisch und überreizt-campy ist WATGs eklektizistische Orientalismus-Fantasie in Sand-und Goldtönen. Neben 302 Suiten beherbergt der *Emirates Palace* im „verbotenen“ achten Stock den Scheikhs und Prinzen der VAE vorbehaltenen „Ruler Suites“.

Die ästhetischen Feinstrukturen der großen halluzinatorischen Metropolen des „reinen Camps“ werden im letzten Abschnitt exemplarisch an der Architektursemantik des metropolitenen Spekulationsbooms von Dubai beschrieben werden (4.1). Davor werden allerdings verschiedene Varianten von „vorsätzlichem Camp“ in der „legitimen“ Architektur rekonstruiert. Beispielhafte Camp-Architekturen in zeitlicher Nähe zu Susan Sontags Veröffentlichung der *Notes on 'Camp'* bildeten die singulären „proto-postmodernistischen“ Personalstile der zwei Außenseiter Morris Lapidus und Bruce Goff (3.1). Beide waren zwar weit davon entfernt, einen „formgewordenen Zeitwillen“ der 50er und 60er zu repräsentieren, aber in einer nicht vom akademischen Architekturdiskurs beeinflussten Teilöffentlichkeit erreichten sie enorme Popularität. Ihr „vorsätzlicher Camp“ resultiert aus einer ästhetischen (Über-)Steigerung eines allerdings sehr freien, nicht-restringierten und von den Obliegenheiten des hegemonialen „Internationalen Stils“ befreiten Verständnisses der Moderne durch die Inkludierung der dazu heterogenen Zeichenwelten des „populären Geschmacks“.³⁵⁸

Eine auch theoretisch qualifizierte und soziologisch informierte Fortsetzung dieser Inkludierungsstrategie des Hässlichen, Populären und Disproportionierten erfolgt mit der Postmoderne (3.2): „In dem Versuch, die verschiedenartigen Nutzer ihrer Bauten zu erreichen, kodieren die postmodernen Architekten die Architektur doppelt und benutzen ein weites Spektrum von Kommunikationsmitteln“³⁵⁹, dass über die esoterischen und semantisch beschränkten Zeichen der Moderne hinausgeht. Robert Venturi und Charles Moore stehen exemplarisch für eine ironische und populistische Freisetzung und Potenzierung der architektonischen Sprachspiele in ihrer Heterogenität und Autonomie und Campness. Für den postmodernen „Versuch, mehr und das verständlich auszudrücken, [und dabei] die konventionellen Aspekte [der Architektur] über[zu]strapazieren.“³⁶⁰

Retroästhetik bildet schließlich eine diffizile Kleinstform von Camp in einer von Formalismus einer „zweiten Moderne“ und den Evolutionsformen des Dekonstruktivismus der early 90ies gekennzeichneten Gegenwartsarchitektur (3.3). Neben offensiven Retro-Camp-Aneignungen wie etwa im Interieur-Design (Philippe Starck, Karim Rashid) und einer als „Camp-Nekrophilie“ titulierbaren Rezeptionsweise *démodé*-gewordener Moderneströmungen bildet die eigentümliche Sentimentalität des Retrofuturismus ein Camp-Moment in und im Umgang mit der Moderne.

358 Ein weiteres zeitbezogenes Beispiel für Camp, der sich über die Inkludierungsleistung scheinbar zur Moderne inkompatibler Codes entfaltet ist der Campus der *Oral Roberts University Campus* in Tulsa, Oklahoma, von Architekt Frank Wallace. Hier ist es ein sehr metaphorischer religiöser Symbolismus, der die puristischen Fortschrittszeichen der Moderne zu Camp übersteigert.

359 Charles Jencks, *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 13

360 S. 30



98, 99, 100, 101: Frank Wallace (mit Bill Roberts und John Messick), *Oral Roberts University Campus*, Tulsa, Oklahoma, 1962-1967; *CityPlex Towers* (*City of Faith Medical & Research Center*), 1977-1980

„Reiner Camp“: Architekt Frank Wallace kreierte für den Campus der vom evangelistischen Prediger Oral Roberts nach einer Gottesvision gegründeten christlichen Universität³⁶ einen unorthodoxen, in Gold getauchten Modernismus, der christliche Symboliken mit einer avanciert futuristischen Architektur transportiert. Wallace, ein Schüler Edward D. Stones, resemantisierte die so „syntaktische“ Moderne mit religiösen Metaphern und instrumentalisierte ihre futuristische Fortschrittszeichen für die evangelikale „Charismatische Bewegung“. Die markante Leitfarbe Gold, die in Form von goldeloxiertem Aluminium und golden verspiegeltem Glas den Campus dominiert, symbolisiert Göttlichkeit, der weiße Sandstein Reinheit. Wiederholt metaphorisieren formale Dreieiten (dreiflügelige Trakte), „Dreifaltigkeit“. Das Wahrzeichen der Universität, der *Prayer Tower* im futuristischen „populuxe-style“, ist geradezu beladen mit christlicher Symbolik: die Gitterkonstruktion rund um die Aussichtsplattform stellt Jesus' Dornenkrone, eine Gasflamme an der Spitze („eternal flame“) die evangelikale „Geistestaufe“ dar. Das *Graduate Center* kontrastiert die Architektursprache des „Semi-Historizismus“ mit ihren feingliedrigen skulpturalen Arkaden durch mächtigen goldenen Pomp und das Hochhausensemble *CityPlex Towers* (vormals das von Oral Roberts initiierte Krankenhaus *City of Faith Medical & Research Center*) ist ein mächtiger goldfarbener Komplex mit einem 200 Meter hohen Tower. Die monumentalen „dreifaltigen“ *CityPlex Towers* komplettieren das surrealistische Camp-Szenario der *Oral Roberts University*, dieser verstörenden Groteskerie eines evangelikalen Futurismus, der die Zeichenordnungen der laizistischen Moderne „in Einklang mit Gott“ bringt, wie Oral Roberts fabulierte. Die religiöse Gold-Herrlichkeit übersteigert und pervertiert Wallaces architektonisches Können und konfiguriert eine Visualität, die in einem nicht-religiösen Kontext nur als Camp bezeichnet werden kann.



361 Der berühmteste Absolvent der *Oral Roberts University* ist die Simpsons-Figur Ned Flanders: In der Episode „I love Lisa“ klaut Homer Flanders Abgangszeugnis. Im Script steht: „Homer hangs a diploma from Oral Roberts University, scratching out 'Ned Flanders' and writing his own name in its place.“ in: Simpsons-Archiv; <http://www.snpp.com/episodes/9F13.html>

3 „Vorsätzlicher Camp“ als architektonisches Gestaltungsstrategem

3.1 Proto-postmodernistische Camp-Architekturen

Als 1964 mit Susan Sontags *Notes on 'Camp'* die häretische Bewegung der „camp culturati“ ins kulturtheoretische und feuilletonistische Gemeinbewusstsein eindrang, blieb mit Ausnahme von Tom Wolfes fiebrigen Bildern von Las Vegas ein gegenwärtiges architekturtheoretisches Analogon aus. Es war nicht nur dem Camp so eigenen nostalgisch-retrospektiven Blick geschuldet, dass Sontag in ihrer Komplizenschaftsbeziehung auf Antoni Gaudi oder Hector Guimard verwies. Sondern es lag daran, dass der exzentrisch-exaltierte Camp-Dandy in der auf eine „zweckrationale Lebensführung“ ausgerichteten architektonischen Moderne mehr als deplatziert war. Die Camp-Manieriertheit prallte am verspiegelten Glas und eloxierten Stahl des „Internationalen Stils“ ab. Mit Morris Lapidus wäre ein zwar hochgradig der Kommerzialität verschriebener, aber sehr einfallsreicher, flamboyant-glamouröser Camp-Architekt bereit gestanden. Die obszöne, sacharinsüße Extravaganz von Lapidus' farbenprächtigen, reich texturierten Miami Beach-Hotelbauten, der „Pensionisten-Barock“ seiner Meisterwerke *Fontainebleau* und *Eden Roc*, seine feierlich-luxuriöse wie kitschige Entertainment-Architektur wurde aber nicht als grandioser Camp rerezipiert, sondern blieb – von den hegemonialen Modernisten angefeindet – als „Ramsch-Architektur“, als Scheinwelt für das kleinbürgerliche Bewusstsein der Neureichen verpönt; Lapidus „Paria“ seiner Profession.

Ein zweiter Camp-Ästhetiken verarbeitender Architekt hätte sich in Bruce Goff finden lassen. Goffs so eigenwilliger Expressionismus, der komplexe architektonische Kompositionen mit kuriosen Kitsch-Accessoires der Massenkultur kontaminierte, hatte nicht nur die Lacher auf seiner Seite, sondern auch einige begeisterte Besprechungen. Charles Jencks geht noch weiter, Goff sei „ein besserer Architekt als Wright“, schreibt er, seine Geometrien komplexer, seine Raumfolgen fließender, seine Entwürfe lustiger und gemütlicher. Jencks stellt „alle[n] Amerikaner[n], die den populären Geschmack bevorzugen“ die Frage, „warum ist dann nicht Goff auf der amerikanischen Zwei-Cent-Briefmarke zu finden, sondern sein verehrter Meister?“³⁶² Und beantwortet sie gleich selbst: Goffs Popularität beziehe sich wohl nur auf den architektonischen Populärgeschmack des „Mittelwesten[s], in dem keine Vitruvschen Regeln gelten“³⁶³.

362 Charles Jencks, „Bruce Goff – der Michelangelo des Kitsches“, in: ders., *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 160

363 ebenda

Im akademischen Architektur-Diskurs fehlte ein Äquivalent zu den Distinktionssetzern der „camp culturati“, die jene durch die *pop explosion* und den neuen hedonistischen Konsum-Ethos unterminierten Erzeugungs- und Legitimierungsbedingungen kultureller und sozialer Kapitalien, nochmals neu verhandelten.³⁶⁴ Lediglich Robert Venturis proto-postmodern konturiertes „Pop“-Manifest *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* (1966) und der Report *Lernen von Las Vegas* (1972) bereiteten „vorsätzlichen Camp“ als eine architekturtheoretische Rezeption der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeiten vor.

Maßgeblich mit Venturis „Architektur des Hässlichen und Alltäglichen“ fand Camp schließlich mit der Postmoderne – als Periodisierungsbegriff in seiner ganzen Streubreite – eine allerdings vertrackte architektonische Entsprechung.³⁶⁵

Bevor jedoch mit der Postmoderne die epistemologischen Strategien des Camp-Geschmacks architektonisch transponiert wurden, bereiteten Außenseiter wie Morris Lapidus und Bruce Goff nicht nur die gegen den Modernismus des Internationalen Stils gewendete postmoderne Erhebung vor, sondern entwickelten erste, noch uneindeutige Versionen von „vorsätzlichem Camp“.

Einerseits Morris Lapidus' Oeuvre kommerzialisierter Camp-Barock-Szenographie, die er in seiner Autobiographie *Too Much Is Never Enough* auch theoretisch fasste (1). Andererseits Bruce Goffs eigenwillige, drastischen Kompositionen, die regionalistische Stile des Mittelwestens mit dem populären Geschmack massengefertigter Kosumkultur amalgamierten und ihm den Ehrentitel „Michelangelo des Kitsches“ einbrachten (2). Beide Architekten arbeiten mit Camp-Effekten, allerdings aus gänzlich verschiedenen Motiven. Lapidus, der *Architekt des amerikanischen Traums*, zelebrierte seine filminspirierten Kreationen exzessiver Glamourösität im Namen touristischer Attraktivität (– und hoher Renditen für die Hotelbetreiber). Er servierte blumig gekleideten Rentnern (und seinen Bauherren) einfach eine luxuriösere, und in ihrer Überdrehtheit campyeske Version ihres eigenen kleinbürgerlichen (Camp-)Geschmacks.

Goff arbeitete ähnlich, seine Wohnhäuser sind eine kreatürliche „Architektur des Solarplexus, bestimmt für ein anderes Publikum [als die akademischen Eliten], sinnlich orientiert und nicht intellektuell“³⁶⁶. Doch Goffs bizarre Camp-Übersteigerungen des Mittelklasse-Geschmacks sind bei aller Zugänglichkeit private Scherze, rein auf die singuläre Exzentrικ seiner jeweiligen Klienten ausgerichtet.

364 Einerseits um den neuen „klassenlosen“ *Pop Society*-Lebensstilen ins Amt zu verhelfen und mit dem kulturellem Akkumulationsregime auch die den Lebensstilen zugrundeliegende sozioökonomische Klassengliederung einzureißen. Andererseits um diese retardierend zu beeinflussen. In Gestalt des aristokratisch-dandyistischen „camp cognoscente“, der dem renitenten dritten Stand als Definitionsgeber deren Stil-Revolution kuratiert.

365 „Neoplasticist“ Morris Lapidus, der glamouröse Camp-Manierist des vulgären Massengeschmacks, wurde spät rehabilitiert.

366 Charles Jencks, „Bruce Goff – der Michelangelo des Kitsches“, in: ders., *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 164

3.1.1 Morris Lapidus' „Pensionisten-Barock“

„As I approached the hotel, I thought it would bite me“³⁶⁷
Sir Basil Spence

Siegfried Gideon registrierte 1965 eine „Playboy-Architektur“, die in „romantischen Orgien“ schwelgen würde, um „dem populären Geschmack Konzessionen zu machen“: „Die Architektur wird behandelt, wie ein Playboy das Leben behandelt – schnell aller Dinge überdrüssig und von einer Sensation zur anderen hastend.“³⁶⁸

Der Verweis auf das New Yorker *Lincoln Center*, auf die moderne, allenfalls „semi-historistische“ Architektursprache Wallace Harrisons und Philip Johnsons relativiert jedoch Gideons Alarmismus. Oder setzt zu mindestens ein unglückliches Beispiel. Er hätte Morris Lapidus nennen sollen.

Lapidus' deliziose Shop-Designs und Hotel-Interieurs, sein luxuriöser, überfeinert-kitschiger „Pensionisten-Barock“ zielte zwar weniger darauf ab, selbst als „Playboy-Architekt“ zu posieren, als den Hotelgästen seiner Miami-Monumente *Fontainebleau* und *Eden Roc* die glamouröse „Playboy“-Scheinwelt eines hedonistischen Hollywood-Celebrity-Lifestyles imaginieren zu lassen. Doch Lapidus' dramaturgischer Aufwand, grelle Dekorationselemente, historistische Accessoires, schreiende Farben und Lichtdramaturgien zu einem „happiness and delight“ verpflichteten Architektur-Populismus zu komponieren, ist mit Gideons Verdikten getroffen. Mehr noch, Lapidus macht dem populären Geschmack nicht bloß Konzessionen, er sensationiert ihn: zu sybaritischen, überschwänglichen Camp.

Lapidus fehlt dabei allerdings jegliche geschmackskritische Intention, selbst die später notorische postmoderne Ironie. Die Campness, die sein gesamtes Werkverzeichnis durchpulst, resultiert einzig aus reinem, übersteigerten Populismus, aus Lapidus' analytischen Ableitungen konsumistischer Nachfragebedingungen. Lapidus argumentiert allein mit der Konsumenten-Zufriedenheit von „Mrs. and Mr. America“, respektive mit der Rendite-Zufriedenheit seiner Investoren. „Freude bereiten“ definiert er als entscheidende architektonische Qualität: „Kunsterziehung – überlassen Sie das ruhig den Museen.“³⁶⁹

Lapidus' Bauherren verlangten nach der großen Illusion, nach „überzuckerten, glitzernden, moussierenden Überluxus zu kleinen Preisen. Sie wollten italienische Renaissance, sie wollten

367 Sir Basil Spence über Lapidus' *Americana Hotel* in Bel Harbour, wo 1963 das American Institute of Architects tagte. In: Morris Lapidus, *Too much is never enough. An autobiography*, New York: 1996, S. 236

368 Siegfried Gideon, „Erfrischendes aus Japan“, in: *Die Zeit*, 23.4.1965

369 Martina Düttmann, Friederike Schneider (Hg.), *Morris Lapidus. Der Architekt des amerikanischen Traums*, Basel – Berlin – Boston: 1992, S. 81

französischen Barock, ja aber sie wollten mehr von allem, mehr Raffinement, mehr Marmor, mehr Lüster, mehr Jahrmarkt und mehr falsche Königswürde.“³⁷⁰ Der Bauherr des *Fontainebleau* forderte ein „modern French Provincial“-Design für die Inneneinrichtung. – Lapidus jonglierte riesige Kronleuchter, Tapeten eines Piranesi-Stichs, antike Figurinen mit Tutti-Frutti-Hüten, falsche Antiquitäten, farbenprächtige Mosaikwände, Kristall, Marmor, Bronze zu einer farbigen Idyllik einer „Aus-Allem-heraus-sein“-Scheinwelt. Lapidus, „der Erfinder des modernen Ladendesigns“ in den 1930ern, erkannte „that a hotel was another selling medium. What a resort hotel sold was a feeling of relaxed luxury and a freedom from the everyday humdrum existence that the guests were trying to escape.“³⁷¹

Der Bauherr des *Eden Roc* tendierte in die gleiche Richtung: „I don't care if it's Baroque or Brooklyn, just get me plenty of glamour and make sure it screams luxury!“³⁷² – Lapidus entwarf eine tropisch-exotistische, effekt-triefe Assemblage italienischer Renaissance- und Barock-Dekorelemente. Als Beaux-Arts geschulter Architekt hätte er über eine exakte Kenntnis der historischen Baustile verfügt, doch Lapidus montierte seine eklektizistischen Eigenkreationen – die er selbst als „Saxon Biedermeier“, „Quasi-Mexican“, „Fruity African“ oder „Medieval Bourgeois“ bezeichnete – zu flamboyanten, szenografischen Austern- und Champagner-Spektakel: „Alle diese Orte sind eigen-artig, sie sind nicht Stil und nicht Abbild, sie sind immer eine 'Vorstellung von', sie sind Inszenierung, sie sind theatralische Übertreibung.“³⁷³

Lapidus war ohnehin überzeugt dass „Mrs. and Mr. America“ nicht zu Walter Gropius oder Marcel Breuer neigen, sondern zu Hollywood-Opulenz in Technicolor: „I finally realized that American taste was being influenced by the greatest mass media of entertainment of that time, the movies. So I imagined myself the set designer for a movie producer who wanted to create a hotel that would make a tremendous impression on the viewers. [...] So I designed a movie set!“³⁷⁴

Lapidus' Architektur ist „kinetisch und kinematographisch wie das Land selbst“³⁷⁵. Lapidus hat die Amerika-Lektion des Baudrillardismus gemacht, allerdings ohne dessen Verbissenheit. Und als wären es Filmsets, spielte Lapidus' kinematografische Entertainment-Architektur der Selbstinszenierung der Hotelgäste zu.

370 S.9

371 Morris Lapidus, *Too much is never enough. An autobiography*, New York: 1996, S. 144

372 Martina Düttmann, Friederike Schneider (Hg.), *Morris Lapidus. Der Architekt des amerikanischen Traums*, Basel – Berlin – Boston: 1992, S. 109

373 S. 14

374 Morris Lapidus, *Too much is never enough. An autobiography*, New York: 1996, S. 166

375 Jean Baudrillard, *Amerika*, Berlin: 2004, S. 32



102, 103, 104: Morris Lapidus, *The Fontainebleau Hotel*, Miami Beach, 1953

Lapidus' Architektursprache ist ein von Niemeyer beeinflusster Freiform-Modernismus, der den tonischen „Pensionisten-Barock“ seines Inneren nicht abzeichnet. Von Lapidus' camp-überschwänglichen Innendesigns ist jedoch nur mehr wenig erhalten, in der Lobby wurden immerhin die markantesten Dekor-Accessoires von nachträglichen Überarbeitungen freigelegt: der Marmorfußboden mit den schwarzen Smoking-Fliegen oder die übermächtigen Kronleuchter. Die berühmte geschwungene „staircase to nowhere“ wird inzwischen nicht mehr von einer Piranesi-Tapete, sondern von Gold-Mosaiken konturiert. Die „Vergoldung“ scheint in der cineastischen Referenz dieser „kinematographischen“ Architektur aber trefflich: James Bond fand in *Goldfinger*, dessen Eröffnungssequenz im *Fontainebleau* spielte, eine vergoldete nackte Frauenleiche in seinem Bett.



105, 106: Morris Lapidus, *Hotel Eden Roc*, Miami Beach, 1955; *DiLido Hotel* (Ritz Carlton), South Beach, 1953

Mit den Hotelbetreibern wechselten die Inneneinrichtungen. Bei den meisten Lapidus-Hotels deeskalierte man das Interieur auf klassischen Miami-Art Deco und eliminierte alle aggressiv schein-barocken „superschlock“-Dekorelemente und beißenden Camp-Kontaminationen. Wie etwa bei der „Upper Part Lobby“ des *Eden Roc* mit den ummantelten Stützen und den in den Marmor eingelassenen Palmetten, die meist-fotografierte Szenerie des *Eden Roc*. Ein Camp-Meisterwerk von Lapidus. Spätere Inneneinrichter haben auch hier Lapidus' eklektizistische Italien-Fantasien reduziert, etwa die schein-antiken Statuen entfernt, dafür allerdings hier die barocke Zierdecke in grelles LED-Licht getaucht.

Im *Fontainebleau* errichtete er in der verzierungsreichen Lobby eine mondäne „staircase to nowhere“, die nirgendwo hinführt, außer zur Mantelablage im Mezzanin, und lediglich dazu dient, die Abendrobe dramatisch, wie im Film, präsentieren zu können. Um wiederum den Speisesaal des *Fontainebleau* zu betreten, ließ Lapidus die Hotelgäste – um ihre Eitelkeit zu bedienen – exponiert über ein erhöhtes Podest schreiten.

Lapidus' Camp ist in gewisser Weise „vorsätzlich“, *intentional*, als sich der Übersteigertheit seiner einfallsreichen Stileklektizismen und illustrierenden Dekorationen von Nicht-Alltäglichkeit³⁷⁶ sehr bewusst war: „All this might be called artifical and flamboyant by the purist, but who cared? It was colourful and exciting – it was fun.“³⁷⁷

Zugleich ist Lapidus' Camp „rein“, *nicht-intentional*, als er lediglich auf die Anziehungskraft von Kitsch abzielte, und nicht auf Kitsch als solchen oder seiner Karikatur. Lapidus ist „eine Art Schlager-Architekt“ (Manfred Sack). Aber gleichzeitig mehr, weil er den zeitspezifischen Massengeschmack, seine Vulgarität und seine trivialen Klischeebilder nicht einfach reproduzierte, sondern seine Energien einschließt und in dramatischen Effekten und gezierten, präziösen Formen zu einer „colorful Bordello Opulence“ potenziert, wie das *Time Magazine* 1960 schrieb. Zu einem „tossed salad of riotously flamboyant styles that range from borscht-belt baroque to Coney Island modern. With exaggeration that verges on caricature“³⁷⁸.

Und gleichzeitig weniger, weil der „disciple of excess“ seine glamouröse Plastik- und Talmi-Grandezza auf das schmückende Beiwerk von Inneneinrichtungen und Freiraumgestaltungen limitierte. Denn Lapidus' Architektursprache, seine Gebäudevolumen, Massengruppierungen und Fassadierungen sind im Gegenteil modern, wenn auch nicht in der Mies van der Rohe-Rektangularität, sondern in der Niemeyer-Freiform. Sie ist regelrecht von (gekonnten) Niemeyerismen durchsetzt. Die Einschätzung eines zeitgenössischen Kritikers, Lapidus' Miami Hotels seien „less examples of architecture than an extension of the carnival midway in concrete“³⁷⁹ lassen sich auf das Äußere nur im Kontext Mies van der Rohe'scher Orthodoxie beziehen.

Lapidus, der seinen Populismus dezidiert als demokratische Tugend verstand, distanzierte sich von Mies van der Rohe nicht stilistisch sondern ebenso intellektuell: „He [, Mies,] believed it was the architect's duty to the teach the public to like what the architect thought they should have. [...] To me, he represented the Germanic state of mind which dictated to the people what they should like

376 Im Hotel *Americana* in Bel Harbor, Florida, besorgte ein zylindrisches Alligatoren-Terrarium in der Lobby die tropische Szenerie. Lebende Affen wurden wegen der vermeintlichen Ausbruchsgefahr allerdings nicht gestattet.

377 Martina Düttmann, Friederike Schneider (Hg.), *Morris Lapidus. Der Architekt des amerikanischen Traums*, Basel – Berlin – Boston: 1992, S. 173

378 „Art: Crazy Hat, Bright Tie“, in: *Time*, 09.05.1960

379 Gilbert Millstein, „Architect deluxe of Miami Beach“, *New York Times Magazine*, in: Morris Lapidus, *Too much is never enough. An autobiography*, New York: 1996, S. 195

and should not like, the kind of reasoning that gave birth to the Nazi movement in Germany.“³⁸⁰

Lapidus registrierte zum anderen jedoch sehr wohl, wie seine populistischen Stil-Bastardisierungen von jungen akademischen „radicals“, wie er schreibt, zu ironischem „Camp“ verdreht wurden.

Die einflussreiche Kritikerin Ada Louise Huxtable veranlasste dies zur Sorge:

„Undeniably, Mr. Lapidus has elevated a kind of taste to a kind of art, even if it is made of plastic, mirrors, and spit. [...] His work is often wonderfully pratfall funny – these are the best aesthetic sight gags in the world [...]. To those who have always loved what he does, it is super-glamour. To the young and older professionals who have recently come to love it, it is super-camp. They savor every nuance of legitimate psychology and outrageous parody and translate it into homilies about the pop scene [...] The current vogue is for turning an appreciation of the lessons of Lapidusland into a canonization of the results, elevating them to some kind of aesthetic pantheon, that is intellectual baloney. It is still uninspired superschlock.“³⁸¹

Jenen Architekten, die sich in den 1970ern, nach Tom Wolfes „Pop Society“-Revolutionsrhetorik, Susan Sontags Camp-Geheimlektüren und den Las Vegas-Lektionen des Venturiismus, auf den Weg zur Postmoderne machten, bedeutete das Attribut „superschlock“ jedoch bereits freilich was anderes. Philip Johnson, späterer Doyen der Postmoderne, verteidigte Lapidus bezeichnenderweise als einer der Ersten: „I have been to the Fontainebleau in Miami Beach and counted twenty-seven colors that Lapidus used in his interiors. I think that any architect who can use so many colors succesfully deserves to be studied.“³⁸²

3.1.2 Bruce Goff, der „Michelangelo des Kitsches“

Bruce Goffs baulichen Erfindungen und Entwürfe zeichnen in einem ähnlichen Maße eklektizistischer Einfallsreichtum und ein eigenwilliger Synkretismus aus populärkulturellen Kitsch und raffiniert eingearbeiteten Architekturtraditionen aus wie die kapriziösen Scheinwelten des Morris Lapidus. Beider Architekturen arbeiten mit einem Verständnis für die Visualitäts- und Taktilitätsbedürfnisse des populären Geschmacks. Beide sind romantisch und gegenständlich, beide

380 Morris Lapidus, *Too much is never enough. An autobiography*, New York: 1996, S. 256

381 In: Martina Düttmann, Friederike Schneider (Hg.), *Morris Lapidus. Der Architekt des amerikanischen Traums*, Basel – Berlin – Boston: 1992, S. 182-183

382 Philip Johnson in einer New Yorker Fernsehsendung, in: Morris Lapidus, *Too much is never enough. An autobiography*, New York: 1996, S. 195

tendieren mit einem fantastischen Repertoire von Dekorationselementen zur Camp-Üppigkeit des „zu viel“.

Dennoch könnten ihre Architekturen unterschiedlicher nicht sein. Einerseits was die Verschiedenheit ihrer Bauaufgaben betrifft. Lapidus bespielte internationale, prestigeträchtige Settings mit kommerziellen Hotel-Großprojekten, während sich Goff auf kleine, preisgünstige Einfamilienhäuser in versteckten Peripherien des amerikanischen Mittelwestens spezialisierte. Andererseits hinsichtlich ihrer architektonischen Adressierung. Goffs bauliche Kreationen sind bei aller Zugänglichkeit für die Geschmacksvorlieben der unteren Mittelklasse und bei allem regionalem Lokalkolorit letztlich private Sprachspiele, das Gegenteil von Lapidus' Populismus der „air-conditioned happiness and exotic pleasures“.

„Goffs Herz schlägt für Rauschgold, Plastikstreifen und vergoldete Metaldächer“³⁸³ – seine bizarren, teilweise anthropomorphistischen Konstruktionen sind aber die eines Nonkonformisten. Goffs Verwendungsstil populär-ästhetischer und örtlich gegebener Typiken und Materialien ist affirmativ, aber in einem Modus irreleitender Transition ins Fantastische und Archaische. Seine Regelabweichungen „pervertieren“ in einem Camp-Verständnis jedoch nicht bloß den Kitsch vernakulärer Bauformen, sondern ebenso seine architektonischen Anleihen, Antoni Gaudis organischen „Modernisme“ und die Idiome von Frank Lloyd Wright Prärie-Stil. Ihre architektonischen Semantiken sind gleichsam stranguliert in Goffs unkonventionell synthetisierten, halluzinatorisch bunten Camp-Assemblagen aus wiederverwertetem Alteisen, Findlingen, gefärbtem Bruchglas, innenliegenden Seereosenteichen, dickflorigen Teppichen, Zierspiegeln, Plastikmöbeln, Cellophan-Lametta, Glaskristallen, dekorativen Gänsefedern und Woolworth-Aschenbecher als Wanddekor.³⁸⁴

Goffs kreative, originäre und stilistisch diskontinuierliche Camp-Architektur ist dabei aber keineswegs zynisch, sondern vielmehr anti-ideologisch, ohne politische oder religiöse Symbole, ebenso ohne Symbole technischen Fortschritts. Selbst die in seine so idiosynkratischen Bizarrien eingezeichneten Regionalismen sind weder identitär oder nostalgisch formuliert: „Goff has no urban or rural theories. He is incredibly apolitical, a-religious and a-economic and to that degree he may even be un-American, or without national identity.“³⁸⁵

383 Charles Jencks, „Bruce Goff – der Michelangelo des Kitsches“, in: ders., *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 164

384 Zudem ist die von Goff adaptierte amorphe Rhetorik Gaudis im gleichen Maß der Sehnsucht nach religiöser Erhabenheit entkleidet, wie die Wright-Formelemente der „Usonia“-Ideologie amerikanischer Eigenständigkeit und Integrität.

385 Jeffrey Cook, *The Architecture of Bruce Goff*, New York: 1978, S. 119



108: Bruce Goff, *Bavinger House*, Norman, Oklahoma, 1951-1955

Das für 5.000 Dollar in Eigenleistung errichtete *Bavinger House* gilt als Goffs raumbildnerisches Meisterwerk. Goff kombinierte auch hier eine avancierte Form, eine logarithmische Spirale und eine lediglich tektonisch und über üppige Zimmerpflanzen differenzierte innenräumliche Kontinuität, mit einer Exzentrizität des großteils zweitverwerteten Materials. Alteisen, ein als Masten verwendetes Ölbohrrohr, Stahlkabel, Fischernetze und Bruchstein. Das Trockenmauerwerk texturierte Goff so schroff und plastisch, dass es wie bei Henry Hobson Richardson ins Archaische driftet. Gleichzeitig versetzte er es jedoch mit türkischem Bruchglas, ein Erkennungszeichen Goffs. Ebenso wie das Altmetall und die eleganten abgehängten Plattformen im inneren Raumkontinuum ein exzentrischer Camp-Kontrast zur scheinbaren Kreatürlichkeit des Entwurfs.



107: Bruce Goff, *Ruth Van Sickle Ford House*, Aurora, Illinois, 1948

Der Rundraum in Zwiebelform ist aus der Form eines traditionellen tibetischen Nomadenzelts in eine Konstruktion rot lackierter Nissenhütten-Rippen abgeleitet. Eine Raumschiff-Assoziationen konterkariert beim „Umbrella House“ allerdings die Materialisierung: kohlefarbenes Mauerwerk, schwarze Zedernholzschindeln, Wellblech, geteerte Seile. Eine spezifische Campness erzeugt beim *Ford House* diese Kontrastierung futuristisch-sphärischer Überwölbungen mit Goffs kreativer Verwertung ungewöhnlicher, „schäbiger“ Materialien. Mies van der Rohe meinte nach der Besichtigung: „Bruce Goff is a good architect but no should try to imitate him“³⁸⁶. Von der allgemeinen Kontroverse über Goffs Entwurf zeugt ein Schild, dass die Besitzer für lästige Querulanten montierten: „We don't like your House eighter!“³⁸⁷



109: Bruce Goff, *James Nicol House*, Kansas City, 1966-1967

Die spezifische Camp-Komponente liegt in einer quasi-dichotomischen Opulenz von geometrischer Form und kitschig-pompöser Materialisierung. Zum einen ist es das von Goff zur Meisterschaft gebrachte „zu viel“ an Dekor: markante rautenförmige Schindeln übersteigern die kristalline Formensprache an der Fassade, im Wohnbereich dominieren drastische Grüntöne bei dem dickflorigen Teppichboden und der Wandvertäfelung. Zum anderen überdreht Goff sein Entwurfsprinzip zu einem „zu viel“ an Oktogonalität: der achteckige Grundriss, der perfekte symmetrischer Regularität erzeugt, orientiert 8 oktogonale, mit jeweils individuellen Farbkonzept differenzierte Räume rund um einen zentralen Wohnbereich, in dessen Mittelpunkt ein achteckiger Springbrunnen liegt. Belichtet wird der Wohnbereich über eine auf das Flachdach aufgesetzte oktogonale Pyramide mit Glasspitze. Zusammen mit den dreieckigen Fenstern beschwört Goff mit der Pyramide eine vage Tipi-Assoziation.

386 Jeffrey Cook, *The Architecture of Bruce Goff*, New York: 1978, S. 41

387 David G. DeLong, *Bruce Goff, Towards Absolute Architecture*, New York: 1988, S. 96

Doch gerade darin lässt sich doch die scheinbar greifbare „americanness“ von Goffs Architektur feststellen. Es ist ihre architekturgeschichtliche Nicht-Kategorisierbarkeit und Selbstbezüglichkeit, die scheinbar mit ihrer geographischen Marginalisiertheit im „cultural wasteland“ der Great Plains einhergeht, wie Jencks schreibt: „das Tolle [...] ist, daß sie völlig ohne Provenienz zu sein scheint: anonymer Handwerkerkitsch. Es sind Auswirkungen der verborgenen Psyche des Pöbels.“³⁸⁸

Eine Diskreditierung von Goffs Architektur als reine „Folk Fantasia“ für hinlänglich einfältige Klienten des Mittelwestens, für verschrobene Provinzler, erkennt jedoch, dass seine Entwürfe nicht nur exzentrisch und ausschweifend, sondern ebenso grandios und komplex sind. Auch wenn die schwer einzuordnenden Kitsch-Mutationen dazu tendieren, räumliche Qualitäten und die architektonische Raffinesse seiner geometrischen Konstellationen zu überblenden.

Jeffrey Cook präzisiert in seiner Anthologie über Goffs Architektur diese Despektierlichkeit, er sei lediglich ein regionaler, dem dortigen sozialen Milieu verfangener Meister der Prärie, und hebt sie dabei auf: „Goff's clients are typically not socialite, but they are strong individuals. In general, Goff has orchestrated the great dream of small men and not the reverse. Goff has been willing to poke through rag rugs and old glass to look for human treasure. His work may be offensive to middle class taste but it has never been offensive to the middle class.“³⁸⁹

Goffs Bauten sind dezidiert anti-ideologisch und selbstbezüglich architektur-immanent. Sie sind sensibel und pragmatisch gegenüber den Lebenswelten und Geschmacksvorstellungen ihrer Bauherren, jedoch ohne Ambition, symbolisch codierte Metaphern einzusetzen, wenn er bei seinen Materialmanipulationen reichlich Dekor und Ornamentik verwendete. Insofern ist Goffs Campness „reiner Camp“, wie er „reine Architektur“ entwarf.

Goff verzichtete sowohl auf spezielle Symboliken als auch auf ironische Gesten gegenüber seinen Kreationen. „Vorsätzlich“ ist die Campness bei Goff also nicht im Sinne einer Gestaltung von „vorsätzlichem Camp“, sondern im Sinne einer „vorsätzlichen“ Verfeinerung und Übersteigerung der zur Camp-Kitsch tendierenden Geschmacksvorlieben seiner Klienten.

Letztlich ist Goffs „reine Architektur“ also eine mit gekonnter „Vorsätzlichkeit“ betriebener „reiner Camp“, eine hohe Kunstfertigkeit im Arrangieren von Kitsch. Ein teilweise romantisches Sensorium für visuelle und taktile Üppigkeit, dafür, ein „zu viel“ nicht auszubalancieren.

Bezeichnenderweise gelten aber der konventionellen Rezeption Goffs mit dem *Bavinger House* und dem *Ruth Van Sickel Ford House* jene zwei Projekte allgemein als seine besten Arbeiten, bei denen eine unironisch rezipierte avancierte Formgebung und räumliche Komposition im Verhältnis zur als Camp bezeichnbaren Unkonventionalität ihrer Materialisierung letztlich dominiert.

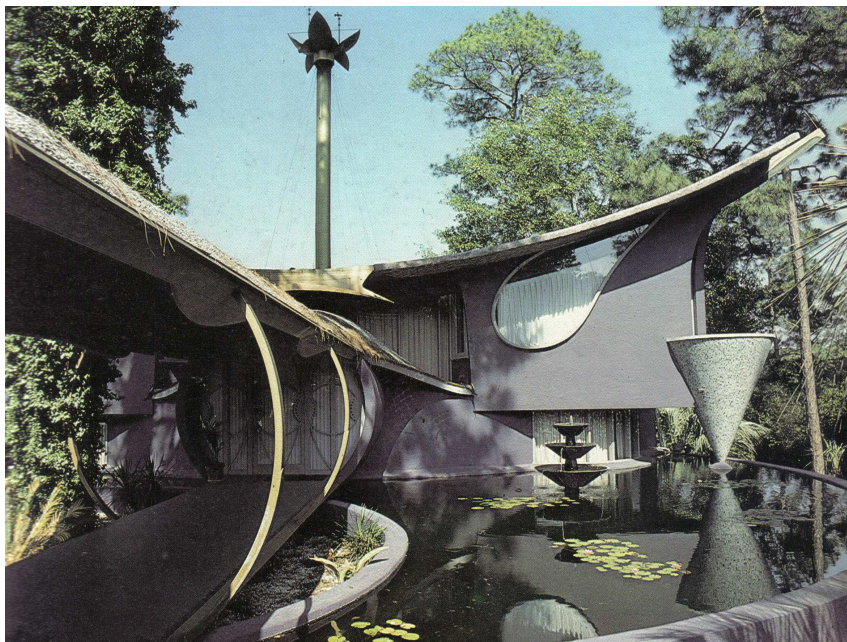
388 Charles Jencks, „Bruce Goff – der Michelangelo des Kitsches“, in: ders., *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 164S. 169

389 Jeffrey Cook, *The Architecture of Bruce Goff*, New York: 1978, S. 122-123



110, 111: Bruce Goff, *Price House*, Bartlesville, Oklahoma, 1956-1978

Surrealistischer Camp-Kitsch mit allen Goff eigenen Versatzstücken: mit bläulichem Bruchglas versetztes Kohlestein-Mauerwerk, ein gelbes Pultdach mit weggespreizten „Insektenfühlern“ und dreiecksförmige Metallblättchen als Zierbänder. Innen fressen einander dicke Teppiche mit in den Boden eingelassenen Sitzkojen, Cellophan-Lametta, prismatische Spiegel, kitschig-ornamentiertes Fensterglas, Mosaikfliesen in Schachbrettmuster und glattpolierter Marmor gegenseitig auf.



112: Bruce Goff, *Gryder House*, Ocean Springs, Mississippi, 1960

Das violette Insekt ist Goffs letztes amorphes Design. Die campyeske Überladenheit organischer Formen, die die skulpturale Fassadierung aus überlappenden Mandorlas und Kreissegmenten zusammen mit dem geschwungenen Flugdach erzeugt, beißt sich bei diesem Entwurf jedoch mit einer peniblen Grundriss-symmetrie und einigen rein geometrischen Objekten (der überdachten röhrenförmigen „Eingangsbrücke“ aus kreisrunden Stahlrippen, dekorativen Kegelformen). Camp artikuliert sich an dem „zu viel“ der symbolischen Provokationen, amorphen Formen und geometrischen Spielen.



113: Bruce Goff, *Glen and Luetta Harder House*, Mountain Lake Minnesota, 1970-1972 (durch einen Brand zerstört)

Drei Kamine in Form bauchiger Türme aus runden Feldsteinen fassen das Holzrahmenhaus, dessen expressiv-geschwungenes, „japanisches“ Dach mit wetterfesten orangen Teppich belegt ist. Goffs Innenausbau ist ebenso veredelter Kitsch: bunte Glas- und Spiegelmosaike, glasierte Fliesen, Zedernschindeln und überall der orange Teppich. Charles Jencks ist von dieser einfallsreichen Geschmacklosigkeit begeistert: „Orangefarbener Teppich auf dem Dach! Nach geltendem Brauch tut man so etwas niemals an die Außenseite eines Hauses, wo es Verkehrsunfälle verursachen kann. Das könnte niemals in Boston passieren.“³⁹⁰

390 Charles Jencks, „Bruce Goff – der Michelangelo des Kitsches“, in: ders., *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 160

Der Rezipient kann bei seiner Faszination für das vertrackte Raumkontinuum innerhalb der logarithmischen Spirale des *Bavinger House* die Camp-Komponenten, die kitschige, durch türkises Bruchglas konterkarierte Archaik der Materialverwendung, in gewisser Weise vernachlässigen. Ebenso die „schäbigen“ Materialien, die die futuristische Schalenform des *Ruth Van Sickel Ford House* mit seinem ambitionierten Wohnkonzept auskleiden, da sie einem angemessenen Verhältnis zur architektonischen Seriosität stehen.³⁹¹

Goffs eigentliche Camp-Schreine allerdings versperren sich einer solchen selektiven Rezeption, die „seriöse“ architektonischen Strukturprinzipien und von „unseriösen“ weil kitschigen Materialisierungen differenziert. Beim *James Nicol House* greift das „zu viel“ des Camp auch auf die prismatisch-oktogonale Entwurfsstrategie über. Das *Glen and Luetta Harder House* wäre im Gegensatz dazu einfach zu konventionell, würde man seine kitschigen Camp-Manierlichkeiten, das expressive Dach mit der orangefarbenen Teppich-Deckung und die bauchige Kamintürme aus Findlingssteinen, subtrahieren. Und das *Price House* wäre bei einem solchen Subtraktionsvorgang gänzlich eliminiert, so sehr bestimmen Goffs detaillierte, ins Surrealistische kippende Camp-Kuriositäten den Entwurf.

Bruce Goff bildete bei all seinen Camp-Meisterwerken als Architekt allerdings mehr eine Art Transmitter, der den „reinen Camp“ vernakulärer Bauformen und der Massenkultur, die den Stilhorizont seiner Klienten bestimmten, „vorsätzlich“ aber unverächtlich transformierte. Sein in sich so diskontinuierliches Oeuvre war nicht einer persönlichen Exzentriz geschuldet, die seine Biographen ausdrücklich dementieren.³⁹² Goff selbst beteuerte, er habe in seiner ganzen Karriere kein Design entwickelt, in dem er selbst gerne wohnen würde.³⁹³

Die häufige Bezeichnung von Goff als „Ikonoklasten“ betrifft weniger seine Ambition, als seine Wirkung auf den architektonischen Diskurs. Die schwere Klassifizierbarkeit seiner so verschiedenartigen Entwürfe entstand einzig aus seiner Verweigerung der Idee eines „Personalstils“: „Artist who create a 'manner' or 'style' by endless variations on a theme for the sake of 'perfection' usually have only one song to sing. They attempt to establish trademarks by which they may be easily recognized so their work will be commercially salable.“³⁹⁴

391 Beim eklektizistischen Art Deco seines frühen Meisterwerks von 1926, der inzwischen als „National Historic Landmark“ klassifizierten *Boston Avenue Methodist Episcopal Church* in Tulsa trifft dies noch in einem engeren Sinne zu. Es eignet sich, so detailreich und plastisch ihre Art-Deco-Fassadierung ist, als *camp fad and fancy*, ohne das in seiner auch eingelösten Seriosität zu beabsichtigen.

392 David G. DeLong beschreibt Goff als feinsinnigen, intellektuellen Philanthropen, fern von persönlicher Exzentriz, auch hinsichtlich seines eigenen Wohnumfelds. Goffs einzige Extravaganz lag scheinbar darin, seinen Arbeitsalltag täglich für eine Episode „Star Trek“ zu unterbrechen. In: David G. DeLong, *Bruce Goff, Towards Absolute Architecture*, New York: 1988, S. 308

393 Jeffrey Cook, *The Architecture of Bruce Goff*, New York: 1978, S. 121

394 Zitat Bruce Goff, in: David G. DeLong, *Bruce Goff, Towards Absolute Architecture*, New York: 1988, S. 302

3.2 Die Architektursemiotik postmoderner „Doppelkodierung“ vs. Camp

In der Einleitung wurde das zweideutige Verhältnis des Camp-Geschmacks zur architektonischen Postmoderne bereits anhand Charles Jencks' Theoriebildung eines „radikalen Eklektizismus“ charakterisiert.

Camp teilt mit der Postmoderne das architektonische Artikulationsbedürfnis, über einen Symbolismus der Formen und Zeichen vielschichtig und vielsprachig, szenisch verklausuliert und platt, diskontinuierlich und divergent, ironisch und sentimental zu kommunizieren. Beide feiern eine Architektur des Sinnesfreudigen, das Dekor, die Ornamentierung.

Gemeinsam ist beiden die Stil- und Codemischung, die Vorliebe für ironische verfremdete Neuplatzierung, Bedeutungskollisionen, für populäre (Pop-)Zeichen, Klischee und Kitsch. Beide optieren für Pluralität und Vielheit, und vollziehen dabei zeichentheoretisch die linguistische Lektion Ferdinand Saussures von der willkürlich gesetzten Konventionalität der Beziehung zwischen Bedeutung und Zeichen.

Beide applaudieren den illuminierten Casino-Zeichen von Las Vegas, die Postmodernisten als „prägnantes Beispiel architektonisch vermittelter Kommunikation“³⁹⁵, die Camp-Kitschiers als exzessive Künstlichkeit und Unmäßigkeit („Im Inneren der Kasinos wird der Tag, draußen auf dem Strip die Nacht verleugnet.“³⁹⁶). Und beide sehen in der Moderne die „offensichtliche Unfähigkeit sich mit übergeordneten Fragen der architektonischen Bedeutung auseinanderzusetzen“.³⁹⁷

Der Camp-Ästhetizist geht mit Charles Jencks konform, wenn dieser konstatiert: „Als die Moderne das Ornament aus der Diät der Architektur entfernte, ging erheblich mehr als der schlechte Geschmack verloren, und es ist eine der Annehmlichkeiten der Postmoderne, daß sie uns diese Delikatesse Stück für Stück wieder zurückgibt.“³⁹⁸

Es ist aber nicht die Ornamentlosigkeit der Moderne an sich, die den Camp zur keiner Emotion verleitet, sondern die präskriptive Uniformierung des für eine undefinierte, anonyme Öffentlichkeit entwickelten „Internationalen Stils“. Es sind „Mies' Universalgrammatik“, die „Univalenz der Form“, der puristische Fetisch der Materialwirkung und der Proportionen, die Vision einer „Entmaterialisierung der Architektur“.

395 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S. 13

396 S. 94

397 Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980, S. 112

398 S. 142



114: Norman Neuerburg, Machado and Silveti Associates, *Getty Villa*, Pacific Palisades, Kalifornien, 1970-1975

„Wenn die Villa Getty in Malibu plötzlich zugeschüttet würde, welchen Unterschied würde das in einigen Jahrhunderten zu den Ruinen von Pompeji machen?“³⁹⁹ fragt Jean Baudrillard. – Die Archäologen der Zukunft würde an der „Plusquamperfekt-Rekonstruktion“ der Villa dei Papyri in Herculaneum wohl die tatsächlichen antiken Skulpturen aus der Kunstsammlung J. Paul Gettys irritieren, da sie die Rollenverteilung von echt und unecht durch ihre Authentizität am Ort der Nichtauthentizität, der Simulation, durcheinanderbringen. Sie sind eine inverse Denunziation am Ort des Simulakrums und so das eigentlich verstörende. Von den antiken Skulpturen im *Caesars Palace* in Las Vegas, der Venus von Milo und Davids Michelangelo erwartet bei allem teuren Carraramarmor ja auch niemand Echtheit. Denn die *Getty Villa* ist bei aller Detailgenauigkeit (unter Nichtberücksichtigung der Garage und des gechlorten Wassers) eine laut schreiende, postmoderne Fiktion „in der echt barocken Logik des Disneylands [...] – etwas, dass durch seinen Nicht-Sinn überrascht [...] wie alle ästhetischen und edlen Werte in Kitsch und Hyperrealität aufgehen, wie Geschichte und Wirklichkeit im Televisuellen verschwinden.“⁴⁰⁰ Es ist, wie Charles Jencks schreibt, eine „Popkreation“: „eine sehr erheiternde und farbige Neuschöpfung, deren Witz aber vielleicht nicht beabsichtigt war.“⁴⁰¹ Eine – vielleicht nicht beabsichtigte – Camp-Fantasie.



115, 116: Michael Graves, *Disney Headquarter*, Burbank, Kalifornien, 1986-1991; *Dolphin Resort Hotel*, Lake Buena Vista, Florida, 1987-1990

Graves' Entwürfe für die Walt Disney Company erreichen Minimal- und Maximalwerte postmoderner Komik in einem. Je nachdem, ob man meint, die Postmoderne finde zu sich selbst, wenn Schneewittchens sieben Zwerge den Architraven stemmen oder im Gegenteil denkt, dass ihre Späße angesichts der realen Manipulationsmacht des Medienkonzerns schal werden. Graves' ästhetische Launigkeiten sind jedenfalls zwiespältig, einerseits weil sie bei aller ostentativen Grellheit gegenüber der Fantastik der richtigen Disneyland-Attraktionen, wie dem rosa *Sleeping Beauty Castle* in Anaheim oder dem *Cinderella Castle* in Orlando regelrecht konventionell und unbeholfen wirken, aber andererseits schon jenseitig der akademischen Seriosität, die die Postmoderne als solche konturiert. Sie sind unfreiwilliger Camp des zu-viel-und-zu-wenig..

399 Jean Baudrillard, *Amerika*, Berlin: 2004, S. 80

400 S. 138

401 Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980, S. 82

Auch die Leitvorstellung eines Kontinuums fließender Räume, „allein räumliche Kontinuität gelten zu lassen und zur Verneinung jeder Festlegung zwischen den Raumsphären zu tendieren, zwischen Außen und Innen, zwischen einem Raum und einem anderen (zwischen der einen Wirklichkeit und einer anderen)“⁴⁰².

Und selbst die baugeschichtlichen Referenzen hinter der anti-traditionalistischen Rhetorik der Moderne passen mit den Vorlieben des Camp-Ästhetizisten nicht überein, denn die „Moderne ist auch in ihrem Traditionsbezug appollinisch, perhorresziert das Dionysische.“⁴⁰³

Lediglich die der Moderne angekreidete megastrukturalistische Monumentalität, ihrer „Universalmißachtung des Ortes“ kann der Camp gutheißen. Robert Venturis anti-heroische „Achtung vor dem Existierenden“, seine lokale Form- und Materialanpassungen, entsprechen dem Camp, Theatraliker und Exzentriker wie er ist, nicht. Die postmoderne Forderung nach einer das Bestehende einbeziehenden, umgebungssensiblen Architektur tangiert den Camp ebenso wenig wie der benutzerorientierte Einwand, die Moderne verfolge eine „simplifizierte Programmatik des sozialen Lebens“⁴⁰⁴.

Der Camp stellt sich zwar was anderes unter einem exklusiven, heroischen architektonischen Monument vor als das *Seagram Building* oder das *Richard J. Daley Center*, aber nicht, weil es so ortsunspezifisch und ignorant ist, sondern weil ihnen im Gegenteil die Opulenz fehlt. Sie sind zu wenig exklusiv und exorbitant, ihre städtebauliche Platzierung ist nicht aggressiv genug.⁴⁰⁵

Die entscheidende Differenz, die dann den Camp-Geschmack von der Postmoderne trennt, ist deren Reaktionen auf die Austerität der Moderne. Die Postmodernisten, die wie Venturi eine triviale und publikumsnahe Architektur mit leicht verständlichen heraldischen und emblematischen Symbolen fordern, wie Jencks eine „Doppelkodierung“, einen sentimental und populären, einen *klischierten* Umgang mit regionalen und historischen Stilen und Typologien, tun dies, um eine Kommunikation zu breiteren, vom Akademismus der Moderne exkludierten Bevölkerungsschichten zu stabilisieren. Die „Wiederentdeckung der geschichtlich-sozialen Dimension der Architektur sowie der kulturellen Tradition als eines Reservoirs semantischer Potentiale“⁴⁰⁶ begreifen die Postmodernisten unter dem Telos eines verständigungsorientierten Handelns.

Zwar arrangieren ihre architektonischen Narrative Bedeutungskollisionen, irritierende

402 Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig: 1978, S. 127; Die moderne Nivellierung spannungsreicher Bezüge und „widerspruchsreiche[r] Wechselspiele zwischen inneren und äußeren Raumbedürfnissen“, S. 131

403 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 100

404 Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig: 1978, S. 26

405 Die Ästhetik des „zu viel“ des Camp sympathisiert städtebaulich eher mit Le Corbusiers *Plan Voisin* für Paris, mit der gigantomanischen Idee eines Flächenabriss des historischen Zentrums (nicht mit der rasterförmigen Monotonie von Le Corbusiers Entwurf), oder mit Nicolae Ceaușescu – auch wenn die Camp-Lektion letztlich darin besteht, den Bogen zu überspannen.

406 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 108

Kombinatoriken, und allgemein Diversitätsoffenheit, Pluralisierung und Fragmentierung – wie Wolfgang Welsch betont:

„Postmodern geht es um die Vielfalt nicht in der schiedlich-friedlichen Form des Nebeneinander von Verschiedenem, sondern in der anspruchsvollen, spannungsreich-agonalen und irritierenden Form der Komplexion. Nicht das eklektische Puzzle und die willkürliche Deformation [...] repräsentieren den Kern der Postmodernität, sondern die reibungsvolle Kombination unterschiedlicher Modelle“⁴⁰⁷

Doch die Jencksschen „Doppelkodierungen“, die Freisetzung einzelner Teile der baulichen Komposition aus dem formalistischen Einheitskonzept der modernen „Univalenz der Form“, sowie die selektiven Traditionsfortsetzungen, bilden in erster Linie Partizipationsofferten, die sich an eine möglichst breite Gemeinschaft von Kommunikationsteilnehmern richten sollen.

Es ist der kommunikativen „Doppelkodierung“ aber zweitrangig, ob eine pluralistische architektonische Sprachgebung nun für das Bauwerk konstitutiv oder bloßes dekoratives Beiwerk, Fassadengraphik, ist.

Dagegen amüsiert den Camp, den Anti-Hermeneutiker, zwar die postmoderne Designpraxis im Ergebnis, die Sensualität ihrer Entwürfe, die raffinierte Kombinatorik und Vielschichtigkeit, die ironischen Zitationen und Travestie historischer Stile, vielleicht sogar die pathetischen, scheinklassizistischen Stilreproduktion. Aber den Kommunikationsprozessen, einer Kommunikationsteilhabe, dem partizipatorisch-demokratischen Projekt, für das Venturi oder Jencks eintreten, kann der Camp wenig abgewinnen. Er ist nicht im architektonisch Jenckschen, sondern im diskurstheoretisch Lyotardschen Sinne postmodern, weil er nicht den Konsens, sondern den Dissens, den „Widerstreit“ künstlerisch radikalieren möchte.

So gesehen mag der Camp phänomenologisch zur architektonischen Postmoderne tendieren, epistemologisch aber zur philosophischen Postmoderne. Jencks' Konzept der „Doppelkodierungen“ akzeptiert zwar die Verschiedenartigkeit mehrerer Diskursgenres und Sprachspiele und leitet daraus seinen architektonischen Pluralismus der Formen gegen den Einheitsstil der Moderne ab. Die postmoderne Encodierung baugeschichtlicher Verweise und regionaler Eigenheiten *moderiert* jedoch eher den Dissens der Diskursbeteiligten über die stilistische Uneinheitlichkeit und ihre neuen Wechselbeziehungen, anstatt eine „Heterogenität der Sprachspiele“ ästhetisch zu eskalieren.

407 S. 121



117, 118: Ricardo Bofill, *Les Espaces d'Abraxas*, Marne la Vallée, Paris, 1978-1982

Die Campness der *Espaces d'Abraxas* betrifft einerseits die eklektizistische Pointiertheit, die in Bofills postmodern-disproportionaler Neuordnung klassizistischer Entwurfskonventionen steckt, andererseits in der schier einschüchternden barocken Kolossalität des Entwurfs, in seiner Überskalierung. In erster Linie jedoch in Bofills als sozialistisch deklarierten Resemantisierungstension klassizistischer Monumentalitätsformen und barocker Versailles-Axialität. Bofills hehre und dabei campyesk-komische Absicht, mit den schein-klassizistischem Säulen, Pilastern, Ziergiebeln, Bögen und Gesimsen, die allesamt in Präfabrikation und Curtain-Wall-Technik entwickelt wurden, wie schon bei *Les Arcades du Lac* in Saint-Quentin-en-Yvelines und dem *Quartier Antigone* in Montpellier ein so bezeichnetes „Versailles des Volkes“ zu errichten. Im gleichen Maße, wie Bofill mit seinem Karikatür-Château den Klassizismus persifliert, persifliert dieser Bofills soziale Rhetorik über urbane Öffentlichkeitsbereiche.

119: Manuel Nunez-Yanowski, *Les Arènes de Picasso*, Marne la Vallée, Paris, 1980-1984

Die *Arènes de Picasso* befeuern die gleichen Camp-Faszinosa wie ihr Nachbar der *Espaces d'Abraxas*: erratischer Monumentalismus, in der Ambivalenz seiner eigenen Karikatur. Nunez-Yanowski borgt sich seinen Art-Deco-verzierten Gigantismus bei der Revolutionsarchitektur des Étienne-Louis Boullée und schneidet quasi aus der Kugel des *Isaac Newton-Kenotaphs* eine vertikale Scheibe. Postmoderne, die sich nicht entscheiden kann, ob sie nun „vorsätzlichen Camp“ machen möchte und in der Konsequenz in „reinem Camp“ mündet.



120: Hinrich Baller und Doris Baller, *Wohnhaus am Winterfeldt-platz*, Berlin, 1999

Der Camp liebt den Jugendstil und seine Manieriertheit. Hinrich Ballers postmodernistische (andere titulieren: „hippyeske“) Jugendstil-Variationen nehmen dessen florale Stilismen auf und verbinden sie mit einer gegen Metropolenarchitektur gerichteten Programmatik heiterer Idyllisierung. Ballers dekorativ-organisches Gestaltungsverständnis und seine hochgradig jugendstil-lastigen Formvorbilder, etwa seine leitmotivischen diffus-verzweigten und meist türkis gestrichenen schmiedeeisernen Balkongitter, sind so nicht bloß gesamt-künstlerische Ambition, sondern Teil einer urbanistischen Alternativideologie. Eine Camp-Rezeption von Ballers Oeuvre muss diese nicht verächtlich machen, sie wird eher in ästhetizistischer Bewunderung von Ballers Filigranität einfach ignorieren.



Ganz zu schweigen, dass Jencks' *Die Sprache der postmodernen Architektur* eine theoretische Position bekleidet, die gewissen neohistorischen Tendenzen der „Sammlungsbewegung“ Postmoderne gar nicht erst gerecht wird. Mit diesen konservativen Traditionalismen – Oswald Matthias Ungers' „Quadratismus“ elementarer Gestaltungsmittel oder Aldo Rossis „Architettura Razionale“ einer auf geometrische Grundformen reduzierten Sprache – ist Camp dann erst recht inkompatibel.

Den in der Postmoderne-Strömung kursierenden, gegen die Geschichtsscheu und die Traditionsbarrieren der Moderne konturierten Neohistorismus und Neoklassizismus, der sich mitunter nicht nur dem historisierenden Formenspiel, sondern gleich den Geistformen der Vergangenheit zuwendet, kann der Camp lediglich als unfreiwillige Komik „reinen Camps“ fassen. Dann unterscheidet sich die architektonische Epochen-Suggestion Postmoderne allerdings nicht mehr von anderen *camp fads and fancies*.

Faktisch existiert jedoch beides bezüglich der Einzeltendenzen und -positionen der *PoMo*. Der Camp lacht mit dem, er lacht aber auch über den postmodernen Architekten. Der Camp lacht mit Charles Moore, aber über Aldo Rossi, mit Robert Venturi, aber über Michael Graves, mit James Stirling, aber über Terry Farrell.⁴⁰⁸

Die Entscheidung darüber liegt aber nicht darin, ob der Architekt tatsächlich methodologisch einer postmodernen Entwurfslogik „doppelkodierter“, interreferentieller Pluralität folgt oder als „touristenfreundlicher Architekturkulissenschieber“ (Manfred Sack) lediglich eine Collagierung mit Stilfragmenten aufträgt, und sich dem strapazierten Verdikt der „Beliebigkeit“ schuldig macht. Welschs Einwand liegt zwar richtig, „Potpourri und Disneyland sind die naheliegenden Verfehlungen der angestrebten Vielfältigkeit. [...] Ihre Potenzierung der Vielfalt steigert diese ja nicht, sondern löscht sie durch Vergleichgültigung.“⁴⁰⁹ Aber was den Camp-Architekten zur postmodernen Vielsprachigkeit und Uneinheitlichkeit antreibt, ist weder das Motiv allgemeiner Verständlichkeit, noch die Gebührllichkeit eines hermeneutischen Bezogenseins in Form eines Traditionalismus, sondern die Denaturalisierung architektonischer Verbindlichkeiten und semantischer Fixierungen, die Travestie „naturalisierter“ Repräsentations-, Bezeichnungs- und Territorialisierungspraktiken.

Die Neigung zu architektonischen Scherzen (von gewollt beleidigender Albernheit) haben der Camp und der Postmoderne gemein.⁴¹⁰ Mit dem Postmodernisten teilt der Camp sein Kontingenz-

408 Mit Ricardo Bofills Apartmenttürmen *Walden 7* in Barcelona, aber über seinen Wohnbau *Les Espaces d'Abraxas*. 409 S. 23

410 Folgt man Charles Jencks, bedient sich der „konsensorientierte“ postmoderne Architekt jedoch des Humors, des Kitschs und des Klischees als leicht rezipierbare, populäre Verständigungstechniken mit den Letztbenutzern architekturnaler Einrichtungen. Der „dissensorientierte“ Camp dagegen, um zu desorientieren, „Natürlichkeiten“ und „Authentizitäten“ zu pervertieren, Künstlichkeit zu markieren.

und Finitätsbewusstsein. Doch wo der postmoderne Architekt das Faktum gesellschaftlicher Pluralität und die damit einhergehenden epistemologischen Folgen – „Ende der Meta-Erzählungen, Dispersion des Subjekts, Dezentrierung des Sinns, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, Unsynthetisierbarkeit der vielfältigen Lebensformen und Rationalitätsmuster“⁴¹¹ – *moderiert*, potenziert der Camp eine Logik der Konfliktualität in architektonischen Strategien einer Selbststeigerung: exaltiert und überreizt, ausdrücklich manieristisch.

Innerhalb der „verschiedenen Artikulationssektoren der Postmoderne“ ist der Camp dem Dissenstheoretiker Lyotard näher als dem Konsenstheoretiker Jencks: „Lyotards Verwendung des Begriffs 'postmodern' zielt auf etwas völlig anderes als Jencks', weil er nicht auf eine Periode nach irgendeiner Moderne [...] hinauswill, sondern auf die kritische Durchdringung der Moderne selbst, [...] ein extremes Ausspielen von möglichen Realitätsbezügen“.⁴¹²

Lyotards agonistische Sprachtheorie des „Widerstreits“, sein praxisleitendes „Grenz- und Verschiedenheitsbewusstsein“ für Reibungen und Konflikte der „heterogenen Sprachspiele“ oder „Satz-Regelsysteme“, die sich nicht über die Metapräskription einer „großen Erzählung“ juridisch beilegen lassen, bildet die Episteme des Camp-Architekten weit besser ab als eine Architektur mit dem Ziel sozialer Kommunikation mit unterschiedlichen Benutzerschichten.⁴¹³

Für den Camp ist die architektonische Postmoderne von zweifachen Wert. Einerseits öffnete sie mit der semiotischen Perspektive eine Diversifikationsbereitschaft, die die eingengegte Denkweise des Modernismus, seine Versteifung auf den *Raum* als primäres Medium der Architektur, depotenzierte und revidierte: „Das Jetztprofil ist breiter, das Zeitprofil vielfältiger, das Geschichtsprofil offener geworden“⁴¹⁴ – auch für architektonische Camp-Praktiken. Andererseits bildete die Postmoderne mit ihren Monströsitäten, Exzentrizitäten und Hässlichkeiten, aber auch mit ihren Indifferenzprozessen und neohistoristischen Beliebigkeiten *camp fads and fancies* sondergleichen.

Zwei einflussreiche postmoderne Positionen werden das Verhältnis von Camp zur Postmoderne im Anschluss noch weiter präzisieren. Robert Venturis Theorem einer „Architektur des Hässlichen und Alltäglichen“. Seine scheinbare Affirmation „triviale[r] Geschmacklosigkeiten“ der Massenkultur

411 S. XVII

412 Walter Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, Hamburg: 1988, S. 46

413 Venturis und Jencks Feststellung, dass Architekturen semiotische Objekte sind, ist dafür lediglich die – von der Moderne vernachlässigte – Prämisse der Camp-Episteme und Camp-Architektur. Lyotards Politik, den *intergenerisches* „Widerstreit“ heterogener Diskurse gegen eine „totalitäre“ Fehlinterpretation als *intragenerischen* „Rechtsstreit“ zu verteidigen, kann zwar mit der Markierungspraxis subversiver Camp-Travestie nicht einfach gleichgesetzt werden. Doch sie verbindet die Absicht, die Vielheit heterogener Sprachspiele, Wissensformen und Lebensentwürfe, die Pluralität von Rationalitäten gegen die Einheitsobsessionen „großer Erzählungen“, „die Einheitsträume, die vom Konzept der Mathesis universalis über die Projekte der Weltgeschichtsphilosophien bis zu den Globalentwürfen der Sozialutopien reichen“, zu kennzeichnen. In: Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 6

414 S. 136

als „unvermeidliche Erscheinungen“, die in eine „komplexe und widerspruchsreiche Architektur [...], die von dem Reichtum und der Vieldeutigkeit moderner Lebenserfahrungen zehrt“⁴¹⁵, zu integrieren sei (1). Dann Charles Moore, der sich über die schein-tradierte Gediegenheit eines konservativen Neohistorismus mit einem eklektizistischen Postmodernismus episodisch-pointenreicher, sowie pop-codierter architekturhistorischer Verweise hinwegsetzte (2). Venturi arrangierte dabei Camp-Effekte nicht im Glamourösen wie Morris Lapidus oder im Exzentrischen wie Bruce Goff, sondern im „Hässlichen und Alltäglichen“. Gegen die einseitig räumlich-funktionale, von den gesellschaftliche Bedürfnissen abstrahierende Entwurfsdoktrin der Moderne, reklamierte Venturi eine von der amerikanischen Main Street und dem Las Vegas-Strip „gelernte“ alternative Betrachtungsweise architekturnaler Einrichtungen als Schichtenfolgen visueller Kommunikation.

Mit dem Pop-Art-Sensualismus für massenkulturelle Ästhetiken⁴¹⁶ argumentierte er für ein das „Hässliche und Alltägliche“ einbeziehendes Entwurfsprinzip, dem „die Lebendigkeit der Architektur genauso am Herzen [liegt] wie ihre Gediegenheit“.⁴¹⁷

Bei Charles Moore kollidieren Camp-Verweise, ähnlich wie bei Venturi, mit und innerhalb von mehreren semantischen Ebenen „darstellender Architektur“. Aber auch mit und innerhalb von mehreren Rezeptionsformen seines breiten Spektrums baugeschichtlicher Quellen. Einerseits kenntnisreich modifizierte Subtilitäten und andererseits ironisch verfremdete, affektierte und kitschige Überzeichnungen alter Stilrichtungen, die zur Einschätzung verleiten, die „klassischen Elemente in seinem Formenkanon stammen eher von Caesars Palace in Las Vegas als vom Parthenon in Athen.“⁴¹⁸

3.2.1 „Learning from Camp“ bei Robert Venturi/Denise Scott Brown

Wie zur architektonischen Postmoderne im Allgemeinen verhält sich Camp auch zu den theoretischen Streitschriften und praktischen Entwurfsleistungen von Robert Venturi, Denise Scott Brown und John Rauch in einem sekundaristischen Verhältnis einer weitläufigen, nicht kausalen Möglichkeitsbedingung. Es sind nicht Venturi/Scott Browns architekturtheoretische Positionen im besonderen, die eine explizite oder implizite Camp-Architektur ankündigen. Im Gegenteil, ihre

415 Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig: 1978, S. 23

416 „Die Pop Art hat uns die Augen dafür geöffnet, daß diese allgegenwärtigen Dinge in unseren Städten oft die wichtigste Quelle überraschender Vielfalt und bunten Lebens sind“, S. 68

417 S. 23

418 Thomas Krens, „Vorwort“, in: Eugene J. Johnson (Hg.), *Charles Moore. Bauten und Projekte 1949-1986*, Stuttgart: 1987, S. 11

Reflexionen zur Semiotik der Reklamezeichen-Sequenzen von Las Vegas, der architektonischen Verwendbarkeit der Pop-Art-Verfremdungstechniken, zur Wiedererweckung historischer Stilformen, sowie ihre rhetorische Fragestellung „ist die Main Street nicht beinahe ganz in Ordnung?“⁴¹⁹ bereiten einer Camp-Ästhetik in der Architektur zwar das Feld, biegen jedoch selbst jeweils in entgegengesetzte Richtungen ab.

Camp-Ästhetik wird in Venturis „behutsamen Manifest“ *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* von 1966 und in der Studie *Lernen von Las Vegas* von 1972 mit keinem Wort diskutiert, geschweige den propagiert. Das frappante Näheverhältnis all ihrer gegen das Establishment des „Internationalen Stils“ gerichteten architekturtheoretischen Segmentierungslinien zu den Sujets der Camp-Ästhetik, eröffnete im Kontext ihres Erscheinens, in der Hegemonie eines dogmatischen Modernismus, jedoch jene Diskursbedingungen, in denen sich Camp als architektonische Rezeptionsweise und Gestaltungsidee ausbreiten konnte.⁴²⁰

Die puristische Ästhetik und stereotype Regelhaftigkeit des „Internationalen Stils“, seine Fixierung auf Formprobleme, sein Ethos der „Reduktion als Mittel der Ausdruckssteigerung“⁴²¹ sind dabei nicht nur der Antrieb für Venturis Moderne-Revision, sondern auch das schematische Negativbild einer Camp-Architektur (die Frage der Monumentalität ausgeklammert).

In gewisser Weise sind die ästhetischen Entscheidungen des Camp aber die jeweilig abweichenden Reaktionen auf die Fehlentwicklungen der Moderne zu jenen Venturis. Lediglich die in *Lernen von Las Vegas* lancierte semiotische Verstehensperspektive teilt der Camp ohne Reserve.

Venturis zusammen mit Denise Scott Brown und Steven Izenour verfasste Studie richtet sich dabei gegen den Fetisch der Moderne: den restringierten Purismus des Räumlichen: „Das wahrscheinlich tyrannischste Element unserer heutigen Architektur ist der Raum“⁴²² schreiben sie und sensationieren Las Vegas als Gegenbeispiel einer Architektur expliziter Symbolzeichen. Folgt der Strip doch der Logik der „10.000 € Imbißbude mit dem 100.000 €-Reklamezeichen“.⁴²³ In Las Vegas dominiert „der Kommunikationspekt [...] über die räumlichen Eigenschaften der Architektur und der Umwelt“⁴²⁴.

Venturi, Scott Brown und Izenour formulieren ihre Kritik an den ideologischen Vereinseitigungen

419 Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig: 1978, S. 160

420 Beide theoretischen Arbeiten unterscheiden sich methodisch, einmal ist es eine kunsthistorische Herangehensweise, einmal ein semiotischer Arbeitsansatz, und die 1966er-Forderung nach einer Architektur des Vieldeutigen und Gestaltungsreichen ist auch nicht mit der 1972er-Version einer Architektur des Hässlichen und Alltäglichen gleichzustellen. Dennoch finden sich in beiden Arbeiten Querverbindungen zu einer das Glamouröse, das Geschmacklose, das Manieristische und das Barocke feiernden Camp-Ästhetik nicht bloß in ihrem gemeinsamen Feind, der funktionalistischen Gleichförmigkeit des Modernismus.

421 S. 26

422 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S. 174

423 S. 113

424 S. 19

der Moderne als „Niedergang allgemein verständlicher Symbole“. Die *form follows function*-Doktrin scheint in der Perspektivität der Moderne gesehen, in ihrer Minderbewertung des Symbolismus architektonischer Formen, explizite Bedeutungen zu Gunsten räumlicher, technischer und materialitätssensibler Reflexionen zu suspendieren. Tatsächlich verschiebt die Moderne jedoch in ihrer Überhöhung der „ureigene[n] physiognomische[n] Charakteristik der Form“ lediglich ihre unvermeidlichen Bedeutungen von kennzeichnenden, expliziten Symbolschichten hin zu einem andeutenden, impliziten Symbolismus.

Der Camp geht hier mit. Nicht jedoch mit den zwei Dualismen, mit denen *Lernen von Las Vegas* gegen diese Ungereimtheit einer vermeintlichen Desintegration des Symbolischen in der Moderne argumentiert, um eine resensibilisierte *post*-moderne Architektur mit Bildhaftigkeit, Ornamentik und historischen Anspielungen zu umreißen.

Wobei die zweite Unterscheidung, jene gegen eine *moderne* „H&O-Architektur“, die „heroisch und um Originalität bemüht“ dramatische Ausdrucksformen aus beiläufigen Bedeutungsgehalten inszeniert und für eine *postmoderne*, „hässliche und alltägliche“ „H&A-Architektur“, die gewöhnliche stilistischen Elemente und das Medium kennzeichnender Bedeutung verwendet, ohnehin etwas forciert mit der prominenten Unterscheidung von *Enten* und *dekorierten Schuppen* parallelisiert wird.

Bei der von Venturi/Scott Brown verworfenen *Ente* – benannt nach dem „Long Island Duckling“, einem entenförmigen Drive-in-Restaurant – sind „die architektonischen Dimensionen von Raum, Konstruktion und Nutzung durch eine alles zudeckende symbolische Gestalt in ihrer Eigenständigkeit aufgelöst und bis zur Unkenntlichkeit verändert“⁴²⁵. Das Gebäude als Ganzes ist ein Symbol. Demgegenüber verwendet der von ihnen favorisierte *dekorierte Schuppen* Symbole und heraldische Elemente als Applikationen, „Raum und Struktur [sind] direkt in den Dienst der Nutzung gestellt und Verzierungen ganz unabhängig davon nur noch äußerlich angefügt“⁴²⁶.

Der Camp-Ästhetizist steht diesen beiden Dualismen indifferent gegenüber und hat keine Veranlassung, die *Enten* der „H&O-Architektur“, wenn man beides nicht mit der präskriptiven Uniformierung des „Internationalen Stils“ gleichsetzt, *per se* zu negieren. Im Gegenteil, die *ikonischen* Zeichen der *Enten* sind den *symbolischen* Zeichen des *dekorierten Schuppen* in keinsten Weise unterlegen.⁴²⁷

425 S. 104

426 S. 105

427 Das komische „Long Island Duckling“ hat entschieden Campness. Ob aber die *Ente* oder der *dekorierte Schuppen*, der „konventionelle Bau 'von der Stange', der nur den funktionellen Erfordernissen [...] angepasst ist, [und] von ornamentalen Elementen überzogen“ (S. 112) ist, nun mehr zu Camp tendiert, lässt sich nicht generalisieren. Die ästhetischen Präferenzen des Camp verhalten sich auch zur Unterscheidung zwischen „H&O-Architektur“ und „H&A-Architektur“ uneindeutig. „Heroisch und um Originalität bemüht“ klingt nämlich in den Ohren des Camp dann gut, wenn es von der Mies van der Rohe-Konnotation befreit ist und verallgemeinert einfallsreiche

Und „hässlich und alltäglich“ gefällt dem Camp zwar in der Assoziation von vulgärer Massenkultur und Pop. Aber nicht zwangsläufig in der entwerferischen Solidität und Souveränität von Venturi/Scott Browns eigenen Arbeiten. Campness besitzen zweifelsohne ihr „hässlicher und alltäglicher“ *Best Showroom* in Langhorne mit seiner Blümchenbemusterung oder das regenbogenfarbene *Children's Museum* in Houston. Das *Vanna-Venturi-House* in Chestnut Hill aber etwa ist viel zu virtuos und kunstfertig in seiner Alltäglichkeit, das Altenwohnheim *Guild House* in Boston in seiner hintergründig raffinierten Proportionierung und seiner Konzeptionalität viel zu seriös für seine vordergründige Hässlichkeit. Die *Fire Station Nr.4* in Columbus will zwar alltäglich aber nicht hässlich sein, das gescheckte *Allen Memorial Art Museum* in Oberlin zwar um jeden Preis hässlich, ist aber nicht mehr alltäglich.⁴²⁸

Weitaus grundsätzlicher liegen die Differenzen zu Venturis reformeiferischen „allgemeingültigen Gestaltungsprinzipien“ in *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Denn so sehr den Camp „Komplexität und Gegensätzlichkeit urbaner Formen in allen Bereichen“⁴²⁹ reizt, doppelte Gerichtetheit und beziehungsreiche Gleichzeitigkeiten, so wenig liegt ihm an einer ausgefeilten Komposition der architektonischen Widersprüche in Venturis Sinn einer „Verpflichtung auf das schwierige Ganze“.

Vielmehr genießt er gerade die „Zusammenhangslosigkeit und Willkür nicht bewältigter Architektur [...], die erkünstelten Raffinessen pittoresker oder expressiv übersteigter Architektur“⁴³⁰, die Venturi in einem differenzierten „Sowohl-als-auch“ gegensätzlicher Erfordernisse vermeiden will. Venturis kunstgeschichtliche Passionen sind der Manierismus und der Barock, besonders das Rokoko. Er rezipiert sie allerdings nicht als *camp fads and fancies*, als einen pittoresken und expressiven, sich in Unstimmigkeiten und Mehrdeutigkeiten, in ein „zu viel“ verstrickenden Gestaltungswillen. Sondern als konzentriertes „Sowohl-als-auch“ des Manieristischen, Vieldeutigen, Komplizierten, dass gegen eine tendenziöse Selektivität „die schwierige Einheit in der Vielfalt, nicht die bequeme durch Simplifizierung“⁴³¹ fordert.

Lediglich Venturis „Pop“-Rezeptionsweise „jene[r] durchaus positiv 'vulgären' und banalen

Überschwänglichkeit heißt. Die beeindruckendsten *camp fads and fancies* wie Antoni Gaudis Meisterwerke waren verbissen „heroisch und um Originalität bemüht“.

428 Der Museumsbau in Oberlin ist zwar hochgradig campy, relativiert aber die Venturi/Scott Brown-Programmatik des „H&A“ für den Camp-Geschmack: die Camp-Ästhetik des „zu viel“ übertreibt Hässlichkeit zu einem Zu-viel-der-Hässlichkeit, sie übertreibt jedoch nicht das Alltägliche zu einem Zu-viel-des-Alltäglichen, sondern zur extravaganten Nichtalltäglichkeit.

429 Vincent Scully, „Einführung“, in: Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig: 1978, S. 9

430 Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig: 1978, S. 23

431 S. 136

Elemente, wie sie als Mittel kommerzieller Warenanbietung Gebrauch finden“⁴³², differiert nicht weiter von der der Camp-Sensibilität. Die Main Street findet er bekanntermaßen „almost alright“. Zwar bezichtigt Venturi gleichzeitig gerade die commercial strips mit ihren aufdringlichen Fassadenrhetoriken als den „Rahmen eines umfassenderen räumlichen und maßstäblichen Beziehungsgefüges“⁴³³, die „Banalität und Vulgarität“ des Ganzen zu verschulden. Und er orientiert sich dann in seinen Entwurfsmaximen an den Perspektiven- und Maßstabsverschiebungen der Pop Art, isoliert einzelne Elemente aus der Zeichenflut der Main Street.⁴³⁴ Doch es ist keine auf die Abstraktion ihre sozialen Semantiken abzielende Dekontextualisierung konsumkultureller Teilelemente, die Venturi betreibt, sondern ein integratorisches Gestaltungsprinzip, konventionelle Formen in „ein in Mehrdeutigkeit übergehendes Hierarchieverhältnis“⁴³⁵ einzugliedern.⁴³⁶ Der Camp, der zwar selbst zur Fetischisierung kleiner perzeptioneller und assoziativer Einzelartikel (etwa die spezielle Gestik eines Schauspielers) neigt, mag in Venturis Position noch Reserviertheit erkennen, weil er letztlich nicht – wie die Camp-Ästhetik des „zu viel“ – die kommerzialisierte Üppigkeit der Main Street in ihrer Ganzheitlichkeit präferiert. Sondern zur Steigerung der Gesamtwirkung eines letztinstanzlich komplexen wie seriösen architektonischen Verweisungszusammenhangs, die Formen der Gegensätzlichkeit und Elemente mit doppelter Funktion einschließt, einzelne Main Street-Elemente lediglich integriert. Doch gleichzeitig de- und resillusionieren Venturis Entwürfe des „Sowohl-als-auch“ in der Neuplatzierung, leiten einen Spannungsreichtum verschiedener syntagmatischer Beziehungen und semantischer Ebenen ein: „sein Bewegungsfeld [ist] die Hierarchie der Bedeutungen“⁴³⁷.

432 S. 64

433 S. 68

434 „Wenn [d]er [Architekt] Konventionelles unkonventionell benutzt, wenn er vertraute Dinge in befremdlicher Weise zusammenstellt, verändert er ihren Kontext und kann so auch ausgedienten Klischees eine lebendige Wirkung geben.“, S. 66

435 S. 155

436 „Die gleichzeitige Wahrnehmung interdependenter Bedeutungsebenen zwingt den Betrachter in einen Konflikt der Wertung, lässt ihn zögern und seine ganze Betrachtungsweise lebendiger werden.“, S. 38

437 S. 37; Dies ist wieder gegen der Moderne gerichtet: denn bei „manchen modernen Bauten stellt [...] schon die Einfügung eines andersartigen Elements den gesamten Eindruck in Frage. Unsere Gebäude verkraften oft kaum die Anbringung eines Zigarettenautomaten.“, S. 64



123: Robert Venturi und Denise Scott Brown, *Bart College*, *Charles P. Stevens Library*, Annandale-on-Hudson, NY, 1993-1994

Der Anbau an die *Hofmann-Universitätsbibliothek* im Greek Revival-Stil nimmt mit der offensiven „Heiterkeit“ seiner geschwungenen, strahlend bunten Fassade der klassizistischen Tempelfront die Monumentalität. Die unruhige vertikale Rhythmisierung des neuen Flügels „simultaneously complement and contrast with the heroic Classicism of the existing temple. Its crescendo of modern pilasters strikes dissonant – jazzy or possibly Mannerist – permutations of Hoffman’s sedate Classical colonnade.“⁴³⁸ Wie schon bei dem Erweiterungsbau des *Oberlin-Colleges* liegt der Camp-Effekt darin, mit einem forciert „billigen“ und „künstlichen“ Gegenpart die Wirkung eines ehrwürdigen Repräsentationsbaus zu destabilisieren. Die *Hofmann Library* wirkt so neben dem „simulatorischen“ Neubau selbst wie eine Kulisse. Für Venturi/Scott Browns Universitätsbauten ist dieser subversive Ansatz allerdings untypisch, tendieren sie ansonsten doch zu einem gefälligen, ironiefreien Neoklassizismus (*Anlyan Center* in Yale, *Frist Campus Center* für Princeton).

121: Robert Venturi und Denise Scott Brown, *BEST Products Company Showroom*, Langhorne, Pennsylvania, 1978

Der prototypische „dekorierte Schuppen“. Anders als die „de-architecture“-Projekte der Gruppe SITE um James Wines, die die Kisten ihrer BEST-Kaufhäuser artifizell und technisch aufwendig zu Ruinen verfremdeten, bleibt Venturi/Scott Browns Blumendekormuster „hässlich und alltäglich“. Die Camp-Referenz liegt in der unverfänglichen Affirmation einer Banalität und ihrer übermäßigen Skalierung.



122: Robert Venturi und Denise Scott Brown, *Reedy Creek Emergency Service Headquarter*, Orlando, 1992-1994

Wie alle Postmodernisten, die bei Walt Disney landeten, tun sich auch Venturi/Scott Brown mit ihren ironischen Einfällen in Mickey Mouse' keimfreiem Reich der Simulationen schwer. Die Fassaden in Form von Dalmatinerfell und überzeichnet großen Backstein wäre in Columbus, Ohio, wo Venturi seine *Fire Station Nr.4* errichtete, weitaus komischer als in Disneyworld. Zwar ist Venturi/Scott Browns bei aller Ironie stets hochgradig akademische Architektur in diesem Fall regelrecht ausgelassen, die Pointe ihrer Aneignungen des „commercial vernacular“ lebt jedoch gerade vom grundsätzlich akademischen Kontext ihrer Arbeitsweise und deren Rezeption. Andere Projekte für Disney, wie die *Bank of Celebration* oder das *Frank G. Wells Building* für die Burbank-Studios scheinen sich dieser Wirkungslosigkeit bewusster und präsentieren lediglich eine pastellfarbene Version jenes unverfänglichen Backstein-Neoklassizismus, der ihr Spätwerk im allgemeinen kennzeichnet. Während ironischere Projekte wie das *Stony Creek House* mit ihren nautischen Kitsch-Motiven (einer überdimensionierten Fensterrose in Form eines Schiffssteuer) meist seltsam zwischen Idyllisierung und ihrer Denunziation oszillieren. Die Irritation erfolgt dann weniger durch die vermeintliche Persiflage, sondern durch die Unentschlossenheit zwischen Satire und romantischen Harmoniestreben.

3.2.2 Der ironische Eklektizismus des Charles Moore

Charles Moore repräsentierte mit Robert Venturi eine Leitfigur jener Tendenz der Postmoderne, die Architektur als semantisch codierte, optische Zeichen begreift und in ihren Formelementen und Kompositionsgesetzen eine breite partizipative Zugänglichkeit für das Gemeinwesen anstrebt, einen Einklang mit dem populären Geschmack. Camp-Sensibilität für Pop, Konsumkultur und Kitsch einerseits und für die befremdliche Kulissenhaftigkeit imitierter historischen Bauformen andererseits, bildet für Moore wie Venturi eine Frequenz des postmodernen Credo der „Doppelcodierung“.⁴³⁹

Charles Moores zweifelsohne kontroversiellster Entwurf, die unverfängliche Tempeladaption für die *Piazza d'Italia* in New Orleans, ist nicht nur eine große Ouvertüre der Postmoderne, sondern zugleich sein Camp-Meisterwerk. Moores ironisch-eklektizistische Konfrontationen von hybridischen Varianten antiker Architekturgeschichte mit Pop-Zeichenordnungen der Gegenwart ist weniger eine *klischierte*, zur disneyesken Kulissenarchitektur deformierte historistische Rekonstruktion als eine souveräne Camp-Groteskerie, die über die *klischierten*, halluzinogenen Simulationsmodelle amerikanischer Freizeitparks, über die radikale Indifferenz von Disneyland und Las Vegas, seine kommunitaristischen Ziele – sie gelten New Orleans' italienischer Community – verfolgt.

Die disproportionierten Scheinfassaden, die Moores Entwürfe kennzeichnen, zeugen ebenso wenig wie die harlekinhafte Plaza-Sequenz des *Piazza d'Italia* von einer Unbeholfenheit des Architekten, kunsthistorische Hoheitsformen nachzubilden, sondern vielmehr von Moores verspielter Camp-Faszination für das Künstliche, für Kitsch.

Moores „Begabung für Vergnügliches“ (Eugene J. Johnson) überdeckt dabei allerdings leicht, dass seine Handlungsmotivationen nicht auf populistische oberflächliche Sensationen und eine fröhliche Leichtigkeit der eklektizistischen Stilkombination reduzierbar sind, auf eine allgemeine semiotische Zugänglichkeit, sondern sich seine ideenreichen wie vielschichtigen volumetrischen Manipulationen und Kompositionsdetaillierungen im gleichen Maß an die architektonische Fachdiskussion richten, wie sie Nutzerinteressen im sozialen Wohnbau seriös reflektieren.⁴⁴⁰

439 „I think that buildings can and should talk in different voices for different occasions and with different special circumstances. [...] Whatever sets of moods any building is trying to create, it has to have in it lots of emotional colors, so that it means different things at different times to people.“, Moore im Interview, in: Barbaralee Diamonstein, *American Architecture Now*, New York: 1980, S. 128

440 Einflussreiche Projekte wie die ortsspezifisch sensible, lokale Bautraditionen partizipierende *Sea Ranch Condominium I* in Sonoma County, Kalifornien, oder das topographisch ebenso wie regionalistisch locker arrangierte Ensemble des *Kresge College* an der University of California in Santa Cruz sind dementsprechend lediglich in kleinster Dosierung, in Form markanter *supergraphics*, von einer Camp-Begeisterung getragen.

Die Camp-Effekte von Moore Architektur beziehen sich weniger auf die Komplexität seiner räumlichen Choreographien, seine Zentriertheit auf menschliche Größenverhältnisse oder sein Verständnis für antiharmonische Proportionen und geometrische Einfügungen, als auf die narrative Ebene seiner Architektur. Auf die bildmäßigen Augenscheinlichkeiten, auf Moores Pop-Referenzen, seine Neonlichter und *supergraphics*.⁴⁴¹

Ebenso von Camp durchdrungen sind Moores launige, scheinbar leichtfertige, stets episodische Rückgriffe zu historischen Vorbildern. Seine absichtlich unwirkliche, kulissenartige Bauweise mit absichtlich unverfänglicher Stilvermischung. Wie auch die formalen und methodischen Ambitionen hinter der assoziativen Zeichenhaftigkeit, die die scheinbare Unverfänglichkeit seiner Narrationen arrangieren.

In gewisser Weise ist Charles Moore ein Bruce Goff für Intellektuelle. Wo Goff den „kitsch ignorante“ bedient, bedient Moore den „camp connoisseur“ mit seinem eher taktischen Verhältnis zum kleinbürgerlichen Geschmack. Moores Architektur ist weniger drastisch, schon allein weil seine Ironie einen doppelten Boden einzieht. Bei aller Schrulligkeit ist er bekömmlicher als Goff, weil Moore seine stilistische Ambiguität semantisch codiert, lesbar macht, während die anti-ideologische „reine Architektur“ Goffs keine spezifischen symbolischen Intentionen verfolgt. Auch deshalb ließ sich Moores bisweilen pittoreske Postmoderne-Konzeption in gewisser Weise politisch instrumentalisieren. Projekte wie sein *Wohnquartier am Tegeler Hafen* für die Internationalen Bauausstellung in der Berlin, die IBA 87, wurden dementsprechend rezipiert. Als „das bunte Mäntelchen, unter dem [...] sich [die Gesellschaft], obschon hart am Rand der Krise, der Schönschrift-Illusion hingeben kann, die Welt sei noch in Ordnung und insgesamt recht malerisch, unterhaltsam und gemütlich“.⁴⁴²

Es ist jener Postmodernismus, dem sich die Walt Disney Company in den 1990ern für *Celebration* bediente, ihrer *definitiven* amerikanischen Kleinstadt. Das aseptische Vorkriegsidyll vom Reißbrett, das für eine zahlungskräftige Klientel ein nostalgisches Gegenbild humaner Urbanität evoziert. Ein Kommentator von Moores Werk hat in seiner Doppelbödigkeit recht: „Es ist schwer Charles Moore nicht zu mögen, so wie es schwer ist, Walt Disney nicht zu mögen.“⁴⁴³

441 Wie in seinem *Faculty Club* für die University of California in Santa Barbara, wo Moore Neon-Signs gekonnt kitschig neben andere Geschmacklosigkeiten wie schwere Messingleuchter und ausgestopfte Tierköpfe setzte. Und wie die wiederkehrenden *supergraphics*, die Moore in seiner ersten Entwurfsperiode, im *Moore House III* auf dem *Sea Ranch*-Areal wie auch bei den Innenausbauten des *Moore House IV* in New Haven/Connecticut, noch als unironische Pop-Zeichen verwendete, aber bei der eingestellten, wie eine Wassermelone außen grün und innen rosa gestrichenen Sperrholz-Pyramide des *Moore House IV* in Essex, Connecticut, bereits eine beschwingte Camp-Exzentrik sind. Ähnlich einer Geode inszenierte Moore sein Bett und seine extravagante Spielzeug- und Modelleisenbahn-Sammlung in einem ausgeschnittenen Pyramiden-/Melonen-Segment.

442 Vittorio Magnago, „Die Provokation des Alltäglichen“, in: *Der Spiegel*, 20.12.1993

443 Thomas Krens, „Vorwort“, in: Eugene J. Johnson (Hg.), *Charles Moore. Bauten und Projekte 1949-1986*, Stuttgart: 1987, S. 11



124, 125: Charles Moore, *Piazza d'Italia*, New Orleans, 1976-1979

„Vorsätzlicher Camp“: Innerhalb der Postmoderne-Debatte divergierten die Bewertungen zwischen Glorifizierung zum „großen Denkmal“ der Bewegung (Charles Jencks) und dem Vorwurf einer Desemantisierung von Stilkulissen zu einer „Hollywood-italianità“ (Wolfgang Welsch). Augenscheinlich ist Charles Moores „doppelcodierte“ Ironie, mit der er sich graziös dem Kitsch hingibt, wenn er allegorische und formale Motive der römischen Baugeschichte für ein Disneyeskes Imitationsparadies plündert. Moore sucht die Kuriosität, zeigt seine Camp-Exzentrik, „daß Baukunst und Theater für ihn dicke Freunde sind“⁴⁴⁴. Der Brunnen ist eine brachiale Replik des italienischen Stiefels, der in eine mit konzentrischen Kreisen gegliederte Pflasterung eingelassen ist. Neonröhrenbänder umwickeln Säulenschaufte, Neonreihen konturieren den Triumphbogen. Die ionischen Kapitelle bestehen aus rostfreien, geschlitzten Stahl und in der dorischen Säulenordnung ersetzen von Moore als „Wetopen“ bezeichnete Wasserspiele die klassischen Metopen. In der Serliana-Andeutung sitzen wasserspeiende Masken mit Moores Konterfei (dieser Gag stammt allerdings von Moores Mitarbeitern der Bauleitung, die ihn damit überraschten).

126, 127: Charles Moore, *Lawrence Hall Museum*, Williams College, Williamstown, Massachusetts 1977-1986

Die durchgetrennten Säulen der *Lawrence Hall* sind neben Venturis vom Riesenwuchs befallenen Holzstützen beim *Oberlin-College* der berühmteste postmoderne Scherz zu den klassischen Säulenordnungen. Moores Bestandserweiterung bedient sich der von oftmalig verwendeten Entwurfsidee einer „sattlebag“, lässt die Stützen aber nicht die Kapitelle erreichen. „Die Säulenpaare mit den darüberhängenden Kapitellen wirken wie die umgekehrten Ausrufezeichen des Spanischen, die fröhlich auf den Eingang hinwiesen.“⁴⁴⁵



444 Manfred Sack, „Unterhaltungs-Architektur“, in: *Die Zeit*, 26.6.1987

445 Eugene J. Johnson, „Darstellende Architektur: Das Werk von Charles Moore“, in: Eugene J. Johnson (Hg.), *Charles Moore. Bauten und Projekte 1949-1986*, Stuttgart: 1987, S. 81

3.3 Camp-Motive in den Retro-Stilen der 90s und 00s

Retro-Ästhetik bezeichnet eine sehr breite und vielgestaltige kulturelle Befindlichkeit in der Pop- und Massenkultur. Ein affektuelles, teilweise nostalgisches, teilweise ironisches Sich-Verhalten zu ästhetischen Settings der (mitunter eigenen biographischen) Vergangenheit und zu bisher konsentierter Geschichte. Ihre Revivalisierung, Adaptierung und Rekombination.

In der Mode, im Produktdesign, in der Architektur oder im Pop entstehen dabei zuweilen Retro-Revivals höherer Ordnung, wenn die so (sentimental) projizierte Mode selbst bereits ein Revivalbestrebung war.

Dieses Kontinuum umreißt in der Definitionsbreite des journalistischen Kürzels „Retro“ in Bezug auf die Intention und Affektivität ihrer (individualbiographischen) Rezeptionsleistung sehr verschiedenartige Revivalformen. Rein warenförmige Markenrevitalisierung mittels Heritage- und Retro-Brandings, wie die simple Konjunktur bereits aktiver Marktteilnehmer.

Aber auch eine inhaltliche, politische Ebene transportierende künstlerische Neubeschreibungen. In manchen Fällen zielen die Stilzitate auf ein (sentimentales) Déjà-vue-Erlebnis, einen Erinnerungseindruck ab, in anderen Fällen fokussieren sie eine Adressatenschicht, die auch eine augenscheinliche Retro-Assoziation über ihre sortimentbezogenen Neuheit (oder Alleinstellung) definiert. Ihre Verwertungslogik ist nicht die Ähnlichkeitserinnerung, sondern einer neuen Kohorte von Rezipienten ein retroästhetisch-adaptiertes Setting als affektiv zu besetzende Neuheit zu vermarkten.

Ein eindrückliches Szenario hierfür ist das retro-referentielle Ästhetiken des Apple-Chefdesigners Jonathan Ive. Ikonische Aktualitätszeichen der Nuller-Jahre, gleichzeitig jedoch eindeutige Retro-Reminiszenz auf Dieter Rams' klassisch-modernes Produktdesign für den Elektronikhersteller Braun. Der Apple-Ästhetik geht es dabei allerdings nicht um einen sentimental Verweis, sondern um eine eindeutige Codierung von Fortschrittlichkeit der Technik und Formgebung, wenn Ive für seine Formgebung des *iPod* Rams' *Taschenradio T3* von Braun nachbildet.

So gesehen exemplifiziert Jonathan Ives Apple-Designlinie die intellektuelle Befindlichkeit hinter dem Retrofuturismus: „Wo 'Zukunft' oder 'Gegenwart' heute zum Ausdruck gebracht werden sollen, funktioniert das offenbar nur noch im Zitat ihrer eigenen ikonographischen Tradition – und selbst an das Zitat scheint niemand zu glauben.“⁴⁴⁶ Die theoretische Beschreibung der Rezeptionslogik des Retrofuturismus geht mit der zeitdiagnostischen Einschätzung einher, die Gegenwart charakterisiere ein durch beharrliche Unanschaulichkeit gekennzeichnetes Wirklichkeitsdesign.

446 Niklas Maak, „Retrofuturismus ist gefälschte Geschichte“, in: *Der Spiegel*, 5.6.2005



128, 129: Innocad, *Casa D*, Hartkirchen, Oberösterreich, 2003-2004; Umbau *Wohnhaus G40*, Graz, 2001-2002

Innocad referenzieren campyesk die 1970er – biographisch lesbare Retro-Assoziationen der Architekten. Beim Einfamilienhaus *Casa D* sind es eine monochrome Fassade aus „hässlichen“ braunen Eternitplatten, Blümchenvorhänge aus Kunststoff und an dunkle Wandvertäfelungen mahnende Holzfußböden. Bei den Balkonen des Projekts *G40* wird eine andere Scheußlichkeit kleinbürgerliche 70ies-Wohnaccessoires zitiert: die obligatorische orange Markise.



130, 131, 132: Karim Rashid, *Kit 24 House*, Toronto, 2006; *World Lounge*, Istanbul, Turkey, 2008; *Majik Cafe*, Belgrad, 2008

Der Designer Karim Rashid ist rhetorisch ein fortschrittsaffiner Futurist der digitalen Jetzt-Zeit, ästhetisch ein Pop-Retrofuturist, aber klammheimlich auch ein vergangenheitsbezogener Camp-Enthusiast voller Retro-Sentimentalität. Die Camp-Referenzen seiner plakativen und drastischen Form- und Materialsprache liegen bezüglich seiner architektonischen Environments in erster Linie in der ästhetischen Üppigkeit des „zu viel“. Im aggressiven „zu viel“ der bunten Farben, fließenden Formen, der ornamentalen Wasserzeichen-Muster und Plastikmöbel. Camp liegt aber auch im selbst-verleugnerischen Retrofuturismus Rashids, der sich paradoxerweise mit futuristisch codierten Pop-Zeichen der 1960er seiner Gegenwartigkeit im 21. Jahrhundert versichert; ständig davon spricht, das „digitale Zeitalter“ in flüssige Polymere zu gießen, dabei aber augenscheinlich auf die organischen Popwelten der 60ies referenziert. Es ist aber nicht erst dieser Widerspruch, dass Rashid seine Forderung nach „zeitgemäßen Design“ gegen seine Absicht auch insofern einlöst, als Retro-Sensibilität ein bestimmendes Signum der Gegenwart markiert. Rashids expliziter Anti-Minimalismus, seine evokativen, plastischen und farbenprächtigen Designs zelebrieren materiell, visuell und taktil Artifizialität über das Theatralische. Rashid befeuert die Camp-Sinnlichkeit sensorischer Überinszeniertheit.

Architekturen, die eine Gegenwärtigkeitssuggestion anstreben, sind auf die Retro-Adaption emblematischer Modernitätszeichen der Vergangenheit angewiesen: „Der Stil des Retrofuturismus bringt diese Situation exakt zum Ausdruck. Wer sich heute fragt, wie denn die Zukunft aussehen könnte, dem bleibt sein inneres Auge leer. Schuld daran ist, daß diejenigen Technologien, die Entwicklungspotentiale enthalten, mit Defiziten an Sichtbarkeit geschlagen sind“⁴⁴⁷.

„The past thirty years have experienced profound discoveries in science and technology, including advances in quantum and information sciences, bio- and nanotechnology. But these new innovations have done little to capture the popular imagination in the way that futurist magazines [...] vividly projected life-changing scientific advance during the inter-war years. Retro is a symptom, rather than an end; we are pulled to the past, because our visions of the future remain unformed.“⁴⁴⁸

Die retrofuturistische Stilaneignung ist dementsprechend dem Eklektizismus der Postmoderne diametral entgegengesetzt. Diese wollte mit der „Beliebigkeit“ ihrer Zitation das Ende prospektiver Verbindlichkeiten demonstrieren, das Ende der „großen Erzählungen“ und der legitimierend-verbindlichen Leitidee der architektonischen Moderne, soziale Emanzipation qua technischen Fortschritt zu erreichen. Demgegenüber instrumentiert der Retrofuturismus noch einmal die Modernitätszeichen dieser Leitidee, wenngleich er dabei auf „Futurismen“ der Vergangenheit zurückgreifen muss, weil er für gegenwärtigen gesellschaftlichen Futurismus keine Bilder hat:

„Der Rückgriff auf futuristische Vergangenheiten erfolgt somit in vorwärtsgerichteter Absicht [...]. Anders als die resignierte Haltung der Postmoderne, die historische Zitate aus dem Zusammenhang riß, um den Zusammenbruch der Idee der linearen Fortschrittsgeschichte zu verdeutlichen, unterhält der Retrofuturismus ein heiteres, leichtsinniges, ironisches, jedenfalls aber positives Verhältnis zur Zukunft“.⁴⁴⁹

Dem Retrofuturismus geht es um eine ästhetizistische Einlösung architektonischer Semantiken des „Zukunftsweisenden“, die bei aller Unklarheit, wie gegenwärtige Konzeptionen architektonischer Fortschrittlichkeit konfiguriert sein könnten, wenigstens ästhetisch eine solche Fortschrittlichkeit simulieren, indem sie sich dementsprechender ästhetischer Codierungen bedienen.

447 Wolfgang Pauser, „Raumflug rückwärts“, in: *Die Zeit*, 19.8.1999

448 Elisabeth E. Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, London: 2006, S. 166

449 Wolfgang Pauser, „Raumflug rückwärts“, in: *Die Zeit*, 19.8.1999



133, 134, 135: Philippe Starck, *Hudson Hotel Bar*, New York, 2000; *Sanderson Hotel*, London, 2000; *El Porteno*, Buenos Aires, 2002-2006;

Philippe Starck spricht von der bionischen Zukunft der Menschheit, vom Ende des Designs im Zeitalter des Postmaterialismus und der „Dematerialisierung des Produkts“. Er bezeichnet sich als radikalen Linken, spricht von Ethik. Seine Maximen nennt er die Subversion und die Rebellion. Erstaunlich scheint es dementsprechend, wenn Starck Inneneinrichtungen für Luxushotels und Boutiquen entwirft, die vor deliziöser Üppigkeit, Kitsch und Reichtum überquellen. Doch Starcks Methode ist eine Art allgemeine Radikalisierung der Kategorie Schönheit, eine Camp-Hypertrophie, die Insignien von Macht und Luxus gegen Kitsch montiert und zu Karikaturen übersteigert. Seine Subversivität liegt darin, die Upper Class in eine ironische Camp-Simulation repräsentativer Extravaganz zu stecken. – Ohne freilich mit seinen multiplen kitsch-poetischen Redimensionierungen und Überdrehtheiten die ökonomische Logik des Luxus selbst zu transzendieren. Im Gegenteil. Starck ist *der* Star-Designer der letzten 20 Jahre. Starck ist eine lukrative Marke und seine Designinterieurs bedienen die Klientel, die sie bedienen. Eine Klientel, der Starcks Camp-Stilmixe und ihr distinktives Potential in der Trendmaschinerie viel Geld wert sind. Starck liefert die Exklusivität campyesker Schein-Exklusivität, ein Markenimage. Was aber jedoch auch nicht heißt, dass dieser Konsumtionsmodus, der speziell seinem prominentesten Designobjekt, der unpraktischen Zitronenpresse *Juicy Salif* für Alessi gilt, zwangsläufig das camp-ästhetische Gesamterlebnis von Starcks „Eurotrash“-Spielereien, seine Symboliken starker Zeichen auf Kollisionskurs, diskreditieren würde. Auch die eingeforderte Provokation kann provozieren, die eingeforderte Irritation irritieren. Man verlangt Camp und bekommt Camp. Wie bei der *Hudson Bar*, die Starck als eine Reminiszenz an Stanley Kubricks *2001-Odyssee im Weltraum* inszeniert, auf den surrealistischen Raum verweist, in dem sich Astronaut Bowman in der Schlusssequenz wiederfindet.

Es handelt sich bei der Nostalgie des Retrofuturismus also um ein gänzlich anderes Szenario als jene scheinbar Susan Sontag widersprechende Form von „Kannibalismus“, die Caryl Flinn in ihrem Essay *The Deaths of Camp* als „camp's necrophilic tendencies“ beschrieb. Eine solche dem Camp durchaus eigene Neigung zu Morbidität würde eine nochmals andere Camp-Rezeption der Moderne freisetzen, nämlich eine ästhetizistische, sozial-destruktive Begeisterung für ihre Alterungs- und Verschleißprozesse ihrer (gescheiterten) Meisterwerke und Fanale, ihre Vernachlässigung. Vom Retro-Camp im engeren Sinne, der Reaffirmierung *démodé*-gewordener architektonischer Moden, die man als „reinen Camp“ bewertet, weil sie nach ihrer modezyklischen Demission der „Peinlichkeit“ oder „Geschmacksvergessenheit“ bezichtigt werden, unterscheiden sich also noch einmal zwei Formen einer camp-inspirierten Moderne-Rezeption, die im Anschluss präziser beschrieben werden sollen. Camp als Form von Nekrophilie einer gescheiterten Moderne (1) und die Campness-Komponente im Retrofuturismus (2)⁴⁵⁰.

3.3.1 „Camp's necrophilic tendencies“: Affirmation des Niedergangs

Die Obsession des Camps für *démodé*-gewordene, aber noch nicht endgültig kulturgeschichtlich entsorgte Stile, hat eine besondere nekrophile Komponente, die sie von retro-ästhetischen Reaffirmationen zu unterscheiden scheint, wenn sich die Camp-Fetischisierung auf den Prozess des Niedergangs der reaffirmierten Ästhetiken oder Personen richtet.

Caryl Flinn arbeitete in ihrem Essay *The Deaths of Camp* von 1995 diese spezielle Faszination des Camp für morbide Szenarien, Niedergang und Tod heraus und rekapitulierte nebenbei die verschiedenen „Tode“, die Camp selbst schon gestorben sei.⁴⁵¹

450 Die missverständliche architekturjournalistische Verwendung des Wortes „Retro“ für Formen von Neoklassizismus oder Neotraditionalismus, wie sie der *New Urbanism* propagiert, entdifferenziert diese Einteilung, die sowohl für „Camp“ als auch für „Retro“-Aneignungen zweckdienlich scheint. Bei beiden scheint eine Korrelation mit den Konvergenzkreisen von *démodé*-Moden zu bestehen. Das Tragen einer Toga ist nicht deshalb campy, weil es auf das antike Griechenland verweist, sondern wegen der Sandalenfilme der 1950er. Historische *camp fads and fancies* widerlegen diese Einschätzung keineswegs. Tatsächlich ist Disneys *Cinderella Castle* weit campier, als es eine detailgetreue Rekonstruktion von *Schloss Neuschwanstein* wäre. Ebenso wie *Schloss Neuschwanstein* weniger campy wäre ohne all seine romantischen Übertreibungen oder John Nashs *Royal Pavilion* als realistischer Nachbau eines Mogultempels. – Leo Von Klenzes *Walhalla* von Donaustauf wäre bei aller Campness mit einer prächtigen, die Imitationsabsicht konterkarierenden Lackierung, der Camp tendiert zu golden oder rosa, noch steigerbar.

451 Ein erster „Tod“ markierte in gewisser Weise bereits die *Notes on 'Camp'* und die Kommodifizierung und „degayfication“, die von Susan Sontag letztlich ausgingen. Ein zweiter Todeszeitpunkt datiert mit dem Tod Judy Garlands 1969, präziser, mit den Stonewall-Riots, die in der Nacht des Begräbnisses dieser Ikone der schwulen Camp-Kultur entfachten, und Camp in weiterer Folge als schwules „Ethnicity“-Konzept in Frage stellen sollten. Ein ebenso weitreichende Zäsur bedeutete schließlich die AIDS-Epidemie, die den flamboyanten Camp-Lebensstil mit einer realen Todesbedrohung, und einer neuen Ernsthaftigkeit, konfrontierte.



136: Richard Buckminster Fuller, *Biosphère Expo 67 US Pavilion*, Montreal, 1967 – Brand am 20. Mai 1976

Der Brand, der 1976 die Acrylwaben-Verkleidung der *Biosphère* spektakulär zerstörte, die stählerne Tragstruktur allerdings nicht beeinträchtigte, stellt für den exzentrischen Camp-Nekrophilen eine wahrscheinlich größere Faszination dar als Buckminster Fullers geodätische Konstruktion selbst. Diese Vorstellung verbindet sich mit den (historisch unrichtigen) Legenden um den großen Camp-Heiligen Kaiser Nero, er habe den großen Brand Roms 64 u. Z., den er selbst gelegt haben soll, begeistert von einem Turm aus besungen und – eine Lyra spielend – Verse zum Fall Trojas rezitiert.

137: Baikdoosan Architects, *Ryugyŏng Hotel*, Pjöngjang, 1987-1992, ab 2008

Das *Ryugyŏng Hotel* sollte das monumentalste Prestigeprojekt des stalinistischen Regimes Nordkoreas werden und mit 330 Metern das höchste Hotel der Welt. Tatsächlich wurde das seit 1987 nicht fertiggestellte Gebäude die höchste Ruine der Welt. Eigentlich hätte das *Ryugyŏng Hotel* bis zu den Weltjugendfestspielen 1989 eröffnen sollen, doch Material- und Konstruktionsprobleme verhinderten dies. 1992 wurden die Bauarbeiten aus finanziellen und technischen Gründen abgebrochen, der gigantische Rohbau des pyramidenförmigen Gebäudes bildete seither ein blamables Fanal der Militärdiktatur. Seit 2008 wird eine verspiegelte Glasfassade angebracht, ausländische Medien spekulieren jedoch, dass dies lediglich eine kosmetische Maßnahme darstellt, da Konstruktionsfehler einen späteren Betrieb verhindern. „Reiner Camp“ ist das *Ryugyŏng Hotel* schon in seiner architektonischen Megalomanie und seinem wirtschaftlichen Irrsinn – 3000 Hotelzimmer für das Land der Chuch’e-Ideologie, der politisch vorangetriebenen eigenen Isolation. „Reiner Camp“ ist das *Ryugyŏng Hotel* aber erst recht als morbide Ruine. Morbid wie die exzentrische Campness des „geliebten Führers“ Kim Jong-il, der Narziss mit den getönten Brillen und Plateauschuhen.

138: Richard J. Dietrich, *Metastadt Wulfen*, „Neue Stadt Wulfen“, Dorsten, Westfalen, 1974, Abriss 1987

Camp-Nekrophilie als perverse Faszination für gescheiterte Monumente architektonischen Fortschrittsstrebens: das experimentelle Metastadt-System aus vorgefertigten Stahlbauteilen wurde Ende der 60er von Richard J. Dietrich und Bernd Steigerwald als Konzept einer multifunktionalen und anpassungsfähigen städtischen Modul-Architektur entwickelt. Nach einem Prototyp finanzierte das Bundesbauministerium die *Metastadt* mit 102 Wohnungen und Geschäftsflächen in Form eines 36 Meter hohen, entwicklungsoffenen Stahlrahmen-Würfelgefüges mit eingehängten Eternit-Glas-Fassaden. Nach nur 13 Jahren (schneller noch als beim Menetekel des modernen Wohnbaus, Yamasakis *Pruitt-Igoe* in St. Louis) folgte 1987 unter großer medialer Anteilnahme der Abriss der bereits seit Jahren entmieteten *Metastadt* in Folge bautechnischer Mängel, die unwirtschaftliche Sanierungsmaßnahmen erfordert hätten.



Flinn streicht die dem Camp-Begehren eigene Morbidität hervor. Sowohl die des Camp-Humors, der „sheer morbidity of its aggressiveness“, Geschlechterkategorien und ideologische Hierarchisierung über eine performative Situation ins Groteske zu ziehen. Aber auch die seiner schon „toten“ Opfer: „Body camp does not merely send up or parody conventions, though. It seeks out 'deadly' obvious conventions, one that have become so clichéd and shelfworn as to become visible, if not risible [...] Camp adores cliché, surface, image.“⁴⁵² Entscheidender aber noch ist die Morbidität der Camp-Fetische selbst: bezeichnenderweise bildet die „aging diva“ *den* cineastischen Camp-Topos.⁴⁵³

Wie der „grotesque body“ der „aging diva“ den Camp fasziniert, weil er soziale und ideologische Formen von Weiblichkeit destabilisiert, fasziniert ihn ein *démodé* gewordener Stil, weil er die Logik der Novität von Aktualitätszeichen destabilisiert. In diesem Verständnis sind es die unvorteilhaften Alterungserscheinungen einer Architektur, ihr Verfall, die ihre eigentliche – wie im Fall der Moderne mit dem Camp-Geschmack inkommensurable – ästhetische Erscheinung destabilisieren und für den Camp attraktivieren.

Diese Vorstellung, der Camp begeistere sich an Bauschäden, Vandalismus und Fassadenveralgungen scheint zwar kontraintuitiv, neigt er doch sonst zur ästhetischer Verschwendung, zu übertreibender Üppigkeit und Luxus. Doch andererseits scheinen Zeichen der Alterung und des Niedergangs greifbare Codierungen für die Camp-Episteme, ihres „dekonstruktivistischen“ Anti-Essentialismus zu sein, der eine „Gleichwertigkeit aller Objekte“ aus der Persiflierung normierender Symbolik vorantreibt.⁴⁵⁴ Novitätszeichen und Ikonographien des Fortschritts, die sich über ihr eigenes Alter selbst negieren, formen ein Bild, für das „camp's necrophilic tendencies“ empfänglich zu sein scheinen.⁴⁵⁵ Einen Grenzwert bilden dabei architektonische Devastierungs- und Ruinenszenarien wie das *Ryugyŏng Hotel* in Pjöngjang⁴⁵⁶.

452 Caryl Flinn, „The Deaths of Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 440

453 Architektonische Camp-Nekrophilie wäre dann jener „Kannibalismus“, denn Flinn am Beispiel der „aging diva“ und ihrem hinsichtlich Weiblichkeitsidealen „disunified body“ beschreibt: „The campiness of maternal bodies, moreover, seems to intensify as the ideological imperative to bear children becomes challenged and contravened by the signs of biological aging.“, S. 450

454 Die Camp-Sensibilität für „Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt“ zeichnet sich ja gerade dadurch aus, die Zeitachse, die gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen einer Architektur nicht einfach ästhetizistisch zu ignorieren, sondern sie als theatralische Komödie zu sehen. Der Moralismus und Heroismus einer architektonischen Symbolik wird aus seiner ästhetischen Anschauung nicht abstrahiert, sondern *delegitimiert*: Repräsentationsbauten des Barock gehören ja nicht nur wegen ihrer rein architektonisch-materiellen Opulenz zu den bevorzugten *camp fads and fancies*, sondern weil sie für so eine „komische“ Vorstellung stehen wie die Prächtigkeit des Katholizismus.

455 Ein scheinbar ähnlich gelagertes Beispiel von Camp-Nekrophilie, die im 18. Jahrhundert in englischen Gartenanlagen errichteten *follies*, mit romantischen Motiven projizierte künstliche Ruinen, unterscheidet sich von diesem Morbiditätsszenario allerdings gänzlich, da die Campness der *follies* aus ihrer deplatzierten Artifizialität resultiert, nicht aus einem demaskierenden Verfall.

456 Fraglich bleibt ob sich ein Camp-Begehren auch auf Geisterstädte übertragen lassen würde. Auf das nach seiner Strahlenkontamination zwangsevakuierte Prypjat nahe Tschernobyl oder das einstige zypriotische Tourismuszentrum Varosia, seit der türkischen Invasion 1974 militärisches Sperrgebiet.



139, 140: Erhardt Giske (Bernd Fundel, Klaus Träger und Günter Reiß), *SEZ Sport- und Erholungszentrum Friedrichshagen*, Berlin, 1979-1981

Unter der Leitung des Baudirektors von Ostberlin, Erhardt Giske, entstand nicht nur *das* Camp-Meisterwerk der DDR, der *Palast der Republik* (Chefarchitekt Heinz Graffunder), sondern auch das SEZ, ein weiteres Prestigeobjekt des SED-Führungs. Die Partei verheimlichte allerdings, dass hinter Giske westdeutsche Planer der Baufirma Hochtief steckten (darunter sogar ein „Republikflüchtling“).⁴⁵⁷ So wurde Giske der für DDR-Verhältnisse ambitionierte Entwurf dieses multifunktionalen Freizeitkomplexes zugeschrieben. Das schrille Farbkonzept und der Pathos des (vermeintlichen) DDR-Modernismus allein stimulieren schon eine Camp-Rezeption, die Deplatziertheit und Komik des bei aller Farbenprächtigkeit und architektonischen Brillanz morbiden DDR-Monuments in ihrem Verfall erst recht.



141: Ivan Štraus, *Jugoslawisches Aeronautisches Museum*, Belgrad, 1989

Camp-Nekrophilie bedienen zwei Bauten des bosnischen Architekten Ivan Štraus. In einer besonders dramatischen Weise die durch Artilleriebeschuss zerstörten Glasfassaden der *UNIS-Towers* in Sarajewo, die während des Bosnienkrieges ein ständiges Motiv der Medienberichterstattung bildeten. Zum anderen die morbide Eleganz des *Jugoslawischen Aeronautischen Museums* am Belgrader Flughafen. Štraus' Architektur ist ambitioniert, ein Ellipsoid mit einer triangulisierten Glasfassade ständert auf einer plastisch konfigurierten jeweils dreigliedrigen Stützen- und Unterzugsordnung auf, die an Bogdan Bogdanovics *Steinerne Blume* des Jasenovac-Denkmal anzulehnen scheint. Doch dem erst einmal 20 Jahre alten Gebäude haftet nicht vor dem Hintergrund ausrangierter Linienflugzeuge der staatseigenen JAT Airlines – oder im Vergleich mit Volkmar Burgstallers *Hangar 7* – die Morbidität des untergegangenen Jugoslawiens an. Bei anderen, eher zur Postmoderne tendierenden Entwürfen von Ivan Štraus, wie dem *Holiday Inn Sarajewo* mit seiner skulpturalen gelben Lochfassade oder dem monumentalen Bürokomplex *Elektroprivreda BiH* ließe sich ebenfalls Campness attestieren, dann allerdings weniger die einer durch Nekrophilie denn durch Opulenz motivierten Rezeption.



142: M. Khachikyan, A. Tarkhanyan, J. Sheghlyan, L. Cherkezyan, *Internationale Flughafen Swartnoz*, Jerewan, 1961

Der *Swartnoz Airport* ist ein Klassiker der sowjetischen Moderne und ein Ideal retrofuturistischer Fantasien. Ähnlich wie beim *Druzhba Sanitarium Yalta* von Igor Vasilevsky oder dem *Transportministerium Tiflis* von Georgy Chakhava entwickelt sich seine Faszination aus einer architektonischen Avanciertheit, die gegen die Assoziation technischer Rückständigkeit der Sowjetunion sowie gegen die Zeitlichkeit der Entwürfe und der ihnen zugrundeliegenden kommunistischen Utopie gegengeblendet wird.

⁴⁵⁷ Felix Zimmermann, „Ein Kessel Buntes“, in: *Die Zeit*, 20.3.2003

Beispielhaft scheint die breite Retro-Rezeption der osteuropäischen Moderne zu sein, deren ikonographischen Meisterwerke in einer nekrophilen Faszination für die politisch-ästhetische Repräsentation des sozialistischen Gesellschaftsmodells, das es nicht mehr länger als „Systemalternative“ gibt, reaffirmiert werden.⁴⁵⁸

3.3.2 Die ästhetizistischen Utopie-Rekonstruktionen des Retrofuturismus

Der Retrofuturismus ist eine in der Diversität gegenwärtiger architektonischer Formalismen wenig markierte Tendenz und ihre Camp-Nuancen äußerst fragil. Lanciert wurde der Begriff von Automobildesigner J Mays in den 1990ern, als „a useful evocation of nostalgia for a time of forward-looking hope and romance. Mays's retrofuturism implied a self-conscious return to the optimism and, indeed, naiveté of the mid-twentieth century, when the technological future still appeared promising.“⁴⁵⁹

Während dem Retro-Automobildesign der späten 90er und 00er, inklusive Mays' eigenem Retro-Modellen, wie dem zusammen mit Freeman Thomas entworfenen *Volkswagen New Beetle*, die Komponente „Futurismus“ allerdings weitestgehend fehlt⁴⁶⁰, reaktivieren Retro-Ästhetiken im Innendesign und der Architektur diese Form intellektuellen Zugriffs, um in einer weithin von formalistischen Konzepten und ideologischer Unbefangenheit bestimmten (manifestlosen) Gegenwartssituation der Architektur der „zweiten Moderne“ einerseits die Entdifferenzierung von architektonischen Ästhetiken und ihrer Bedeutungen (nach der Postmoderne) zu reflektieren und andererseits mit der allgemeinen kulturellen Zeitstimmung „Retro“ zu korrelieren. Auch wenn das epistemisch eigenkomplexe Camp-Begehren für *démodé*-gewordene Ästhetiken in den Rezeptionsleistungen der retrofuturistischen Architekturen (und gegenüber der Definitionsbreite von „Retro“ im allgemeinen) ein lediglich subalternes Element bildet.

458 Die eigentliche architektonische Leistung wird mit der speziellen auratisch-„exotistischen“ Dimension des real existierenden Sozialismus referenziert. Die modernistischen Betonschalentragswerke des DDR-Bauingenieurs Ulrich Müther werden dann nicht einfach an vergleichbaren Konstruktionen Felix Candelas gemessen, das *Museum des Slowakischen Nationalaufstandes* in Banská Bystrica von Dušan Kuzma und Jozef Jankovič ist nicht einfach ein früher Hadid-Bau und das *Centrum Warenhaus* Dresden von Ferenc Simon und Ivan Fokvari nicht einfach eine eindrucksvolle Variation westdeutscher Kaufhausarchitektur der Nachkriegsmoderne (Egon Eiermann für Horten). Sondern sie alle werden in der Rezeption der „Camp-Nekrophilie“ „exotistisch“ stilisiert. Ähnliches gilt für das Überschallflugzeug *Tupolev 144* oder die sowjetische Raumfähre *Buran*.

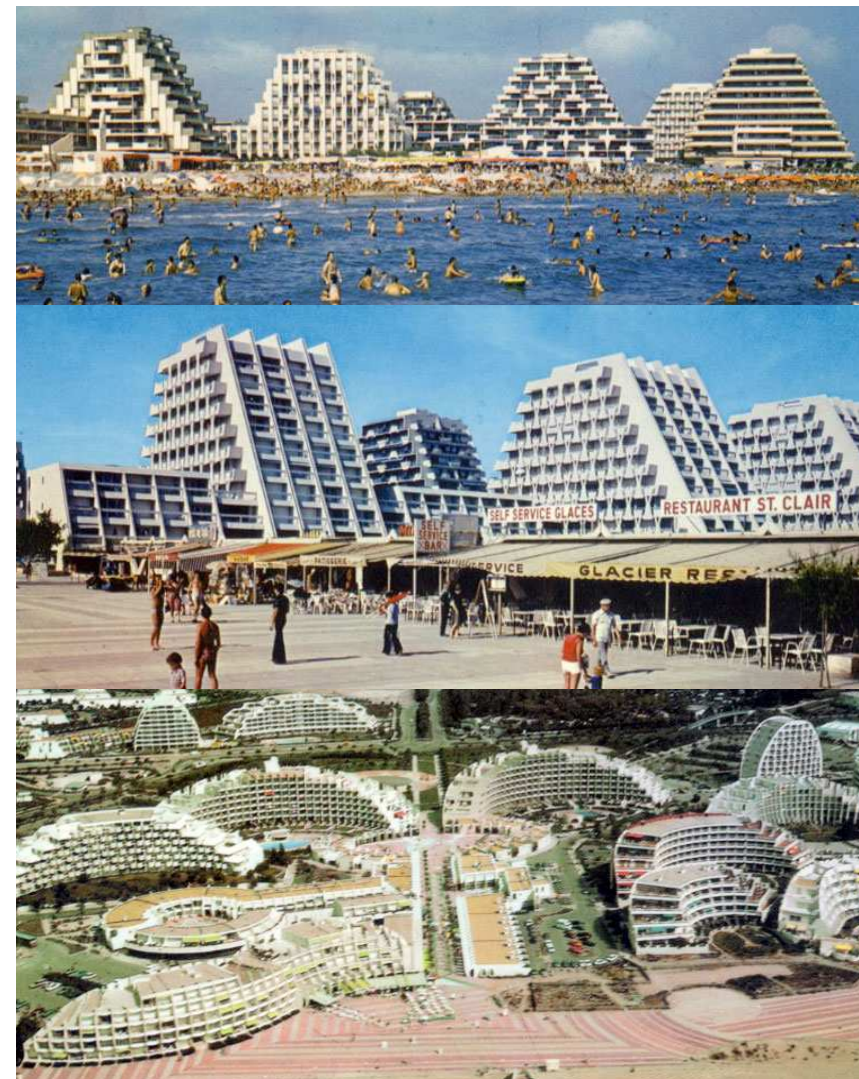
459 Phil Patton, „Industrial Design“, in: Joseph Rosa (Hg.), *Glamour. Fashion + industrial design + architecture*, San Francisco: 2004, S. 85

460 Retro-Modelle wie der *Fiat 500* (Design Roberto Giolito) oder der *Alfa 156* (Design Walter de'Silva) transportieren Sentimentalität, allerdings keinen Futurismus. Retrofuturismus im Automobildesign wäre etwa eine neue Version des *DeLorean DMC-12*.



143: Ralf Schüller und Ursulina Schüller-Witte, *ICC Internationales Congress Centrum Berlin*, Berlin, 1975-1979

Die expressive Einsetzung technologischer und konstruktiver Fortschrittsmetaphern ist dezidiert spätmodernistisch: Maschinenhaftigkeit als „Technikgläubigkeit“. „Wie der Chitinpanzer eines monströsen Insekts glänzt seine Aluminiumhaut silbern in der Sonne, umtost von einem nie abbreißenden Verkehrsstrom. [...] Fensterlos und voll-klimatisiert trotz des ICC dem Verkehr [...] und ist [...] zum Inbegriff einer menschenfeindlichen und megalomanen Maschinenarchitektur geworden. Ein Monster seiner Zeit.“⁴⁶¹ Der Kongresskoloss, Wahrzeichen West-Berlins, ist mit seiner ostentativen Begeisterung für Ingenieursleistungen und seiner gesellschaftsideologischen Akzentuierung von Mobilität eine Sehnsuchtsfantasie des Retrofuturismus nach Fortschrittsoptimismus.



144, 145, 146: Jean Balladur, *Ferienstadt La Grande-Motte*, Languedoc-Roussillon, 1963-1973

Den Camp-Ästhetizist enthusiastisieren wohl beide Extreme südfranzösischer Mittelmeer-Ferienstädte: *Port Grimaud* von François Spoerry, das proto-postmoderne provinziell-retorten-fischerdorf wegen seiner künstlichen Idylle. Und *La Grande-Motte* von Jean Balladur, der funktionalistisch-modernistische Pilotferienort zur touristischen Erschließung des Languedoc-Roussillon, wegen seines in die Jahre gekommenen futuristischen Charmes. Es sind Balladurs architektonische Progressivitätszeichen, die nicht nur einen ästhetischen Zeitgeschmack, sondern die zeitbezogene freizeitgesellschaftlichen Leitideen des einsetzenden Massentourismus transportieren. Die funktionalistische Heroik von Balladurs terrassenförmigen und pyramidenartigen Gebäudeensembles steht einerseits für den Dirigismus der Nachkriegsordnungen, für eine technokratisch-funktionale Abwicklung der Touristenströme in überdimensionierte Habitate, infrastrukturell geschlossene Ferienumwelten. Gleichzeitig bedienen die expressiven freien Formen, die rhetorisch ausdifferenzierten Fassaden, die Skulpturalität von Balladurs präkolumbianischen Pyramiden einen sensualistischen Hedonismus und Individualismus, einen „Futurismus“, der über die dirigistische Koordinationsleistung einer Ferienstadt hinausgeht. Camp ist *La Grande-Motte* bei aller Expressivität ihrer Formgebung nicht, campyest jedoch die retrofuturistische Sentimentalität, sich ihrer Zeichen von Modernität anzunähern.

461 Laura Weissmüller, „Kolossale Maschinen. Architekt Ralf Schüller zum 80.“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.10.2010

Es stellt jedoch eine besondere Form von Camp-Sensibilität in der Gegenwartsarchitektur dar, die sich vom selbstreflexiven „vorsätzlichen Camp“ postmoderner Ironiker und opulenter Pop-Designer wie Rashid oder Starck und ihren anarchischen Deformationen ebenso unterscheidet wie vom unbeabsichtigten „reinen Camp“ – sei es in seiner vernakulären Versionen fehlgeleiteter architektonischer Repräsentationsbedürfnisse oder in den Symbolismen neoliberaler Machttechnik, die sich ernst geben, aber nicht ernst genommen werden können.

Die Besonderheit der Camp-Konstellationen im Retrofuturismus liegt darin, dass sie weder wie der „vorsätzlichen Camp“ der Postmodernisten absichtlich und ironisch mit tendenziell camp-affinen Ästhetiken hantieren, mit „schlechtem Geschmack“, mit Kitsch und Klischees auf der einen und architekturhistorischen Zeichensystemen, deren Ornamentiken und Opulenzen naheliegende *camp fads and fancies* abgeben, auf der anderen. Noch, dass ihre Architekturen in die unfreiwillige Komik von „reinem Camp“ umschlagen, in die Campness gescheiterter Ambition.

Die architekturgeschichtlichen Segmentierungslinien retrofuturistischer Empathie bilden im Gegenteil Architekturen und Designs, die schwerlich als Camp deklarierbar sind, nämlich die ehrgeizigen Avantgardismen der 50er und 60er. Von der Architekturgeschichtsschreibung für ihre Leistungen gewürdigte Positionen der Moderne, deren konkrete „Zukunftsperspektiven“ zwar von sozialen und technologischen Unwägbarkeiten desavouiert wurden, deren Scheitern aber am wenigsten mit einer ruinösen Ästhetik oder einem „schlechter Geschmack“ in Verbindung zu bringen sind.

Die Campness retrofuturistischer Wiederaneignungen liegt einzig in der Melancholie des ästhetizistischen Rezipienten, wie das bereits die *Notes on 'Camp'* beschrieben hatten: „Nicht ihr Altern läßt demnach die Dinge 'campy' werden, sondern das Nachlassen unserer Teilnahme an ihnen und unsere Fähigkeit, das Scheitern des Versuchs als Versuch zu genießen“.⁴⁶² In der zeitlichen Entfernung dominiert nicht mehr die Konfrontation mit den teilweise irreversiblen sozialen und technischen Defiziten des Modernismus, denen man vergebens, bisweilen bis zur endgültigen Beseitigung der teuren Irrtümer hinterhersubventionierte, sondern ein ästhetisierender Blick auf die Ambitioniertheit moderner megastrukturalistischer Stadtentwicklung und ihrer experimentellen Wohnformen.

Das allein rechtfertigt vom Prinzip her allerdings noch nicht Niklas Maaks Verdikt, Retrofuturismus sei „eigentlich eine traurige Angelegenheit. Gefälschte Geschichte. Ein Versuch, der eigenen Gegenwart zu entkommen – von der man mittlerweile gar nicht mehr weiß, wie sie aussieht. Ob es sie gibt.“⁴⁶³

462 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 333

463 Niklas Maak, „Retrofuturismus ist gefälschte Geschichte“, in: *Der Spiegel*, 5.6.2005



147, 148, 149, 150: LOVE Architecture, *Hafencity Baufeld 10*, Hamburg, 2007-2008
 Jürgen Mayer H., *Office Complex An der Alster*, Hamburg, 2005-2007
 Norisada Maeda Atelier, *Plastic Moon House*, Setagaya Tokyo, 2008-2009

Subkutanen Retro-Design als Zeichen von Gegenwartigkeit in der architektonischen Apple-Ästhetik: Industrial Designer Jonathan Ive, Gestalter der Apple-Produktlinie, entwickelte mit seinen Formgebungen für den *iPod* oder das *iPhone* ikonische Aktualitätszeichen der Nuller-Jahre, der sich in Folge vielfach Architekten bedienten, um die Gegenwartigkeit ihrer Designs zu konturieren. Retro-Ästhetik diffundiert so paradoxerweise als Codifizierung von Neuigkeit in die Architektur, sind doch Jonathan Ives „Soft-Edge-Formen“ eindeutig von Dieter Rams' klassischen Produktdesigns für Braun-Haushaltsgeräte aus den 1960ern beeinflusst. Die drei in die Horizontale gelagerten weißen *iPods* des *Plastic Moon House* oder die von Jürgen Mayer H. als „schwimmende Augen“ bezeichneten ovalen Fensterelemente in Form von *iPhone*-Displays heben zwar über die Apple-Zitate die Aktualität ihrer Architektursprache hervor, importierten dabei aber retro-referentiell eine Gegenwart, deren „futuristische“ Semantik über Designklassiker der 1960er kalibriert ist. Es ist eine Form von Zeitgenossenschaft, die einen Avantgardismus der Form scheinbar als Retrofuturismus einer Präteritums-Avantgarde konfigurieren muss, um anschauliche Zeichen des Fortschritts mobilisieren zu können. Camp sind dabei weder die ästhetischen Referenzen noch die tatsächlichen Adaptionen moderner Designklassiker, sondern die sentimentale Reminiszenz des Retrofuturismus auf vergangene, aber dennoch eindeutige Ikonographien des „Fortschritts“. Die Retro-Ästhetik des *iPod*-Designs, Jonathan Ives Verweis auf Rams' *Taschenradio T3* von Braun, ist nicht rein sentimental, aber sentimental darin, sich eindeutige Bilder von technischer Avantgarde und revolutionärer Form wieder anzueignen.

Nicht einmal, wenn sich das Revival in seiner Vermarktung dezidiert nicht appellativ an die Nostalgie oder Sentimentalität (eines diffusen Jugendlichkeits- und Generationengefühls ehemaliger, an der originären, dem Revival zugrundeliegenden Ästhetik Partizipierender) richtet, sondern seine eigene Neuheit zelebriert. Wie all jene Architekturen, die sich mit Jonathan Ives „Soft-Edge-Formen“ ihrer Gegenwärtigkeit vergewissern. Elisabeth E. Guffey hat zwar recht, wenn sie schreibt,

„Retro's highly selfconscious mix of derision and nostalgia provided a seductive ether, suggesting that history was something to be plundered rather than taken seriously. [...] [R]etro's nostalgic mockery fuelled cultural narcissism. Retro's translation of recent history into consumable objects suggests how previous periods of popular culture and art and design can be used to characterize ourselves as distinct from a recent past.“⁴⁶⁴

Retrofuturismus gleitet aber nichts Komische ab, weil er aus der modernistischen Emotion nicht herauskommt, Architektur in die Linie technologischen Fortschritts zu zwingen (die ja nicht zwangsläufig eine „Maschinenästhetik“ oder „space age“ zu sein haben). Er wird allerdings dann schal, wenn er wie beim Themenpark *Tomorrowland* im Disneyland, Anaheim, selbst die modernistischen Fortschrittszeichen einer „vision of the future that never was“ preisgibt. Als Walt Disney Imagineering ihr seit 1967 nur geringfügig adaptiertes Zukunftsszenario 1998 neu eröffnete, orientierte man sich allgemeiner Verlegenheit nun an Jules Verne: „visitors entering the new Tomorrowland were confronted with a visualization of the future that was almost fifty years old. Walt Disney's original goal – to try to identify and define what the future would be – had been abandoned, a victim of technological acceleration and social unpredictability.“⁴⁶⁵

In den Kategorien des Camp lässt sich diese Wertung freilich nicht vornehmen. Die Frage, wie sich die architektonische Fantasie auf diese Gegebenheiten einer fehlenden Semantik von sozialen und technischen Fortschritt einrichtet⁴⁶⁶, ist dem Camp unerheblich. Das Kontingenzbewusstsein des Camp, dass sich über die Zeitlichkeit von Retro-Architekturen und Architekturen im allgemeinen verfeinert, sieht in der intellektuellen Konstellation des Retrofuturismus allerdings eine delikate Angelegenheit von Kontingenzenschleierung und amüsiert sich über dem Umstand, dass nicht Wenigen die Architekturen der *Expo 70* in Osaka noch immer weit futuristischer wirken als die der *Expo 2010* in Shanghai.

464 Elisabeth E. Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, London: 2006, S. 159

465 S. 22

466 Die Insignien technisch-ökologischer Entwicklung wie Photovoltaik- und Windkraftanlagen bilden beispielsweise ein solches architektonisches Vokabular.

4 Die architektonische Sensorik für „reinen Camp“

„Eine akademische Moderne, die versucht den Gegensatz von High und Low, von U und E endlich zu überwinden, müsste Camp produzieren [...]. In Deutschland heißt Camp aber Kampa ('Häuser exklusiv und individuell'), also: Koolhaas goes Kampa!“⁴⁶⁷

– Werner Sewings Assoziation von Camp zur Kampa Gruppe⁴⁶⁸ ist begreiflich. Weniger begreiflich wäre allerdings das Projekt, die „legitime“ westliche Gegenwartsarchitektur der „zweiten Moderne“ und Post-Dekonstruktivisten, ohnehin einer akzelerierten Verwertungslogik architektonischer Bilderproduktion ausgesetzt, populistisch gegenüber die Ästhetiken des „reinen Camp“ zu öffnen, anstatt *dagegen anzubauen*.

Zweifelsohne bietet Camp Ästhetiken, mit denen sich arbeiten lässt. Aber über die intellektuelle Anerkennung gegensätzlicher Geschmackskulturen qua Camp-Sensibilität ein weitergehendes „Koolhaas goes Kampa!“ zu verfolgen, scheint angesichts der reinen Quantität, mit der „reiner Camp“ in den Wachstums-Ikonografien der chinesischen Boomregionen, den kommerziellen touristischen „Erlebnisdesigns“ und dem populistisch oder elitär konfigurierten Neotraditionalismus (des *New Urbanism* und seiner globalen Metastasierungen) grassiert, verfehlt.

In dieser Hinsicht hat sich ohnehin schon eine Meisterschaft abseits des akademischen Architekturdiskurses herausgebildet: Diese beherrschen einerseits Developer wie der Kasinobetreiber Steve Wynn und sein Architekt Joel Bergman, die Anfang der 1990er mit dem *The Mirage* die Epoche der Themenhotels und der weißen Tiger am Strip von Las Vegas einläuteten, oder internationale Architekturkonzerne wie The Jerde Partnership oder Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG) mit szenographisch perfektioniertem „full lifestyle developments“ und fiktionalen „themed place-makings“. Andererseits konfiguriert sich die opulente Campness in den Metropoleninszenierungen der erdölfinanzierten und autoritär regierten Camp-Paradiese Dubai und Astana größtenteils über vom akademischen Architekturdiskurs unbeachtete (internationale) Planungs- und Ingenieurbüros, die Rem Koolhaas „Virtually Unknowns“ nennt. Über die hybriden Gebilde der „Virtually Unknowns“ wie dem libanesischen Büro Khatib & Alami, das mehrere fantastische *camp landmarks* in Dubais Skyline setzte, oder Wladimir Lapdev und Amanschol Tschikanajew, die Chefarchitekten und Stadtplaner hinter Kasachstans Staatspräsident Nursultan Nasarbajew, die eine kleine, monofunktionale Arbeiterstadt in sowjetischer Plattenbauweise ("Chruschtschowkas") in ein delizöses Camp-Mekka transformierten.

467 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 110

468 Kampa war bis zur Insolvenz 2009 der führende Fertigteilhaus-Hersteller auf dem europäischen Markt.



151, 152, 153: Camp-Metropole Astana: Präsidentenpalast Ak Orda, *Palace of Peace and Reconciliation*, das Haus der Ministerien und der Bajterek-Turm

Mitten in der kasachischen Steppe lässt Staatspräsident Nursultan Nasarbajew, ein autoritär regierender Ex-Kommunist, mit dem Erdölreichtum des zentralasiatischen Landes eine neue Hauptstadt bauen. Per Präsidentendekret verlagerte Nasarbajew, inzwischen vom linientreuen Parlament, in dem nur Abgeordnete seiner Regierungspartei sitzen, zum „Führer der Nation“ auf Lebenszeit ernannt, den Regierungssitz 1997 von Almaty am südlichen Rand des Landes in eine kleine, monofunktionale sowjetische Arbeiterstadt mit 280.000 Einwohnern (Zelinograd, seit der Unabhängigkeit Aqmola). Dies stellte einerseits eine politische Konzession an die russischsprachige Bevölkerung im Nordosten Kasachstans dar und sollte separatistischen Tendenzen der russischen Einflusszone und etwaigen russischen Territorialansprüchen entgegentreten. Gleichzeitig konnte der Präsident durch die Dezentralisierung des politischen Systems seine Macht gegenüber den traditionell einflussreichen Kasachen- und Kirgisen-Clans in Almaty konsolidieren. Die geographische Lage Astanas im siebtgrößten Flächenstaat und dem größten Binnenland der Erde ist jedoch auch problematisch. Das lebensfeindliche kontinentale Steppenklima macht Astana im Winter nach Ulaanbaatar zur zweitkältesten Hauptstadt der Welt, da aufgrund fehlender geografischer Barrieren sibirischer Nordwind die kasachische Steppe auf bis zu -40 Grad abkühlt, während im Sommer über 35 Grad gemessen werden. Dennoch beträgt 2010 die Einwohnerzahl bereits 700.000, Nasarbajews neues Regierungsviertel, das nach überarbeiteten oder eingearbeiteten Masterplänen von Kisho Kurokawa, der Saudi Binladin Group und der Stadtplaner Amanschol Tschikanajew und Wladimir Lapdev entwickelt wurde, ist fertiggestellt. Das neue Zentrum inszeniert achsiale Monumentalität. Monumentalbauten im sowjetischen Klassizismus und glänzende postmodernistische Tower flankieren die Achse mit dem Wahrzeichen der Staat, Nasarbajews pompösen Präsidentenpalast, einer kitschig neoklassizistischen Version des *Weißes Hauses*, die von den beiden goldfassadierten Türmen des *Hauses der Ministerien* gerahmt wird. Und der 105 Meter hohe *Bajterek-Turm*, der einen mythologischen Lebensbaum metaphorisiert. Die goldverkleidete Kugel steht für das Ei des Vogels „Samruk“, eines persischen Fabelwesens. Das Ei bildet die Aussichtsplattform auf der symbolischen Höhe von 97 Metern, in der sich ein vergoldeter Handabdruck der rechten Handfläche des Präsidenten befindet. Im Hintergrund erhebt sich Norman Fosters esoterischer *Palace of Peace and Reconciliation*. Dahinter der aggressiv blaue *Palace of Independence*.

Koolhaas kommentiert die „Virtually Unknowns“ unsentimental, und ohne Alarmismus als „architecture's redefinition“: „While western architecture has focused on convincing itself on its singularity and pursuing the next strange form, a more intelligent system has perfected its so-called art into an algorithm. The building industry [...] has caught up to neutralize the difference between the brand-name and a more efficient, generic alternative. 'Special effect' is simply the expected. In a time frame of three weeks, a Virtually Unknown can generate the thrill that the brand-name architect couldn't even do in twelve months.“⁴⁶⁹

Dass hinter Astanas großen Prestigeprojekten teilweise internationale Architektenstars wie Norman Foster und Kisho Kurokawa stehen, relativiert diese Einschätzung nur wenig. Zum einen, weil Fosters und Kurokawas „westliche Bauästhetik“ beim *Palace of Peace and Reconciliation* oder der türkis schimmernden Glaskugel des *Astana International Airport* selbst massiv in die surreale Camp-Szenographie abgeleitet, die das orientalistisch-neostalinistisch-postmodern-futuristische Stadtbild des kasachischen Regierungssitzes kennzeichnet. Zum Anderen, weil selbst avancierte Entwürfe⁴⁷⁰, in eben diese heterogene Bombastik des kasachischen Camp-Sammelsuriums eingefügt, von jener gefressen werden. Von den neuen Repräsentationsbauten im Stil des sozialistischen Klassizismus, den islamischen Kuppeln, den grell-glänzenden Curtain Wall-Fassaden und den übersteigernden Postmodernismen.

Die eigentlichen Camp-Meisterwerke in Astanas protziger Hauptstadtszenierung sind ja auch die „Virtually Unknowns“, die in aporetischen Kombinationen architektonischer Fortschrittszeichen mit kasachischer Folklore den Nimbus des Visionären bemühen: der pathetische *Bajterek-Turm* von Akmyrza Isajewitsch Rustembekow, der Präsidentenpalast *Ak Orda* (eine Kitsch-Version des weißen Hauses mit einer pathetischen blau-goldenen Kuppel) und die schäbig wirkenden goldenen Türme des *Hauses der Ministerien* von Schochan Matajbekow. Der palastartige *Triumph Astana* im Stil des sozialistischen Klassizismus⁴⁷¹ und die neostalinistische, aber auch leicht orientalistisch wirkende Konzernzentrale der staatlichen Mineralölgesellschaft *KazMunayGas*, beide von Alexander Belowitsch.⁴⁷²

469 Rem Koolhaas/AMO, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 198

470 In Astana stehen auch seriös rezipierbare Avantgardismen. Manfredi Nicolettis expressive *Central Concert Hall* (die allerdings *campy* in der kasachischen Landesfarbe gehalten ist) kann man dazu zählen, ebenso Norman Fosters Zeltkonstruktion beim *Khan Shatyr Entertainment Centre* oder die projektierte *Nationalbibliothek* der Bjarke Ingels Group.

471 Der *Triumph Astana*-Komplex ist jedoch nicht einfach eine Kopie der *Lomonossow-Universität* mit türkiseloxierten Fenstern, sondern eigentlich die Kopie einer Kopie, bezieht er sich doch auf den *Triumph-Palace* in Moskau, einer 2005 fertiggestellten Nachempfindung des Monumentalstils der *Lomonossow-Universität*.

472 Revivalformen von sozialistischem Klassizismus wirken auch deshalb deplatziert, weil Zelinograd erst in den 1950ern unter Chruschtschow im Rahmen der landwirtschaftlichen Erschließung Nordkasachstans als Getreideproduzent urbanisiert wurde. Bei den baulichen Relikten der Sowjetzeit dominiert dementsprechend ein funktionalistischer Stil. Generell hätte Kurokawas Masterplan keineswegs eine Kontrastierung des alten russischen Industrie- und Landwirtschaftszentrums und des neuen kasachischen Stadtteils im Sinn gehabt, sondern eine



156, 157, 158: Alexander Belowitsch *Triumph Astana*, 2005;
Alexander Belowitsch, *KazMunayGas*-Konzernzentrale, 2003;
Kisho Kurokawa, *Astana International Airport*, 2002-2005;



154, 155: Norman Foster, *Palace of Peace and Reconciliation*, 2004-2006

Norman Fosters esoterische Pyramide bildet eines jener solitären Architekturmonumente, die Astana zu einer der surrealen Hauptstädte der Camp-Architektur erhebt. Fosters 77 Meter hohes Tagungszentrum, dass der „Harmonie der Weltreligionen“ dienen soll, und ein Opernhaus für 1500 Besucher umfasst, nimmt einen zeichenhaften Platz in der Achsensymmetrie des Masterplans des neuen kasachischen Regierungssitzes ein. Im neuen Camp-Mekka goldlastiger, neostalinistischer Repräsentationsarchitektur und fehlgeleiteter Postmoderne scheint sich Fosters Pyramide vergleichsweise zurückzunehmen, doch in seiner Symbolik und Materialität gleitet sie in eine New Age-Assoziation ab, die glauben lässt, L. Ron Hubbard wäre ihr Bauherr. Die Campness Astanas liegt im unbeabsichtigten Kitsch ihres Repräsentationsbedürfnisses, die Campness der Foster-Pyramide in der unbeabsichtigten Para-Religiösität ihrer Metaphorik.

„symbiotische Stadt“. Tatsächlich verselbstständigte sich das Stadterweiterungsgebiet jedoch. Auch soziologisch, Astana zerreißt zu einer Stadt der „zwei Geschwindigkeiten“: „Während sich auf der linken Seite des Flusses Ischim internationale Baukonsortien im 'Paradies der Architekten' austoben, müssen sich die alten Einwohner rechts vom Ischim mit einem Leben in den verrottenden Plattenbauten aus der Chruschtschow-Zeit bescheiden.“ in: Hilmar Poganatz, „Stadt in der Steppe: Der Turmbau zu Astana“, in: *Die Welt*, 15.6.2006

Dass die großmaßstäbliche Einzelobjekte an einer triumphalen Innenstadtachse vom autokratisch regierenden Präsidenten Nasarbajew und seiner Einheitspartei ‚Nur Otan‘ (Licht des Vaterlands), nicht nur als eigene monumentale Machtdemonstration dienen, sondern gleichermaßen ideologisch zu Ikonen der nationalen Identitätsfindung und kasachischen Fortschrittsstrebens instrumentalisiert werden, potenziert ihre Campness noch.

Der „reine Camp“ von Nasarbajews nationalistischen Pathos, Astana pompös „zu einer Art mythischem Ort der jungen kasachischen Nation“⁴⁷³ zu überhöhen, unterscheidet sich letztlich wenig von Dubais drapierter Metropolenurbanität und den Highrise-Prosperitätszeichen des chinesischen Kader-Kapitalismus. Der „reine Camp“ der *Evil Paradises* des Neoliberalismus liegt in der megalomanischen Geste, Macht oder Machtsuggestion architektonisch zu codieren, in einer theatralischen Pompösität, die in unfreiwilliger Komik endet. Entweder weil es ein „zu viel“, eine Überdeterminiertheit an Luxus, Chrom, Gold und Farbenpracht ist oder in die semiotischen Kettenglieder der architektonischen Repräsentation kontrastierende und unversöhnlich erscheinende Stilelemente eingesetzt werden und irritierende Konnexionen.

In beiden Formen, oder in der Kombination beider, entsteht „Artifizialität“. Monströse Karikaturen, die aus einem ästhetischen „Überkonsum“ entstehen, die dem materiellen „Überkonsum“ ihrer neoliberalen Eliten entspricht. Den diffusen Importdialektiken der Globalisierung, ihren eigentümlichen Fehllektüren westlicher Lebensstile und Machtinsignien.

Der Camp-Ästhetizist, der Anti-Hermeneutiker und Eurozentrist, ist zwar an einer sensiblen Entschichtung der Stil-Eklektizismen, an den kulturellen Befindlichkeiten hinter den kasachischen oder emiratischen Camp-Synästhesien, nicht weiter interessiert, es ist jedoch augenscheinlich, dass die Campness von Astana, Dubai, Shenzhen, Shanghai oder Buzesco unmittelbar aus der mit der ökonomischen Globalisierung einhergehenden kulturellen Diffusion resultiert, aus den eigenwilligen Fließgeschwindigkeiten westlicher Lebensstile und ihrer architektonischen Manifestationen in die Distinktionssysteme wirtschaftlich prosperierender Schwellenländer. Der „reine Camp“ Astanas oder Dubais resultiert aus den ästhetischen Beweglichkeiten und Gleichzeitigkeiten globalisierter Metropolen, den lokalen Modifikationen und Vermengungen westlicher Architektur-Simulakren mit kulturellen Besonderheiten in der kasachischen Steppenlandschaft oder Dubais Wüste.⁴⁷⁴

473 Philipp Meuser, „Kasachstan – architektonisches Versuchslabor in der Steppe“, in: Simone Voigt (Hg.), *Contemporary Architecture in Eurasia. Bauten und Projekte in Russland und Kasachstan 2000 bis 2030*, Berlin: 2009, S. 99

474 Und realwirtschaftlich aus dem Neoliberalismus autoritärer Regime, die ihre *Evil Paradises* nicht nur aus Erdöleinnahmen, sondern ebenso über ausländische Direktinvestitionen finanzieren, die durch Steuer- und Zollerleichterungen in Sonderwirtschaftszonen stimuliert werden. Astana reiht sich in diese neoliberale Entwicklungslogik, für die paradigmatisch das Emirat Dubai steht, konsequent ein: in einer Sonderwirtschaftszone erhalten Investoren bei Besteuerung und Zoll Vorzugskonditionen, in der Arbeitsmarktpolitik steht wie in Dubai

Die ästhetischen Camp-Algorithmen der „Virtually Unknowns“ in den architektonischen Diffusionszentren kultureller Durchdringungen wie Dubai, Astana oder Shenzhen bedienen dabei allerdings nicht einfach eine epigonale oder parasitäre Imitationsabsicht westlicher Architektur durch eine neue Oberschicht, sondern die ökonomische Dynamiken der Weltmarktintegration. Die kulturelle Annahme von Globalisierungssymbolen agiert und reagiert wechselwirkend auf das asymmetrische Beziehungsnetz globalisierter Ökonomie.

Die atavistischen Absurditäten dieser scheinbaren architektonischen Fortschrittseruptionen in den Kategorien *tallest* und *largest* (sowie *themed* und *gated*) hyperventilieren die geschichtliche Situation globaler Standortkonkurrenz und simplifizieren in ihrer Weltmarktorientierung daraus Architektur auf ihren piktoralen Wert, ihre Ikonenhaftigkeit. Der „Investment-Urbanismus“ simplifiziert *place-making* zu *place-marketing*:

„New building developments in Dubai, especially high-rises, are linked to the global network of trends, forces, finance and trading rather than being related to their locality and community. As such they are alienated from their geographic and physical location. Therefore a dose of self-stylization is necessary, like a surreal machine that reproduces its own identity. Buildings are self-referential and they are held together by virtue of proximity. [...] The new global city is developing 'from scratch': a real tabula rasa [...] This is about newness, clean, fresh, with a little residue of anomaly and deterioration. Buying architecture is like buying a product.“⁴⁷⁵

Die Einschätzung, Dubai wäre im gleichen Maße „an advertisement for a city, as much as a city itself“⁴⁷⁶, fängt die ökonomischen Axiome hinter Dubais demonstrativen Luxus und der demonstrativen architektonischen Megalomanie der *icons* und *landmarks* präzise ein. Dubai, das Camp-Epizentrum der architektonischen Ambivalenz, Extravaganz und Absurdität, repräsentiert aber nicht einfach nur einen Maximalwert neoliberaler Stadtentwicklung, einen Sheikh Mohammed Bin Rashid Al Maktoum schmeichelten Superlativ. Der Scheich, der sich in aphoristischer Rede selbst ständig zum „Visionär“ glorifiziert, hat im Gegenteil die architektonische Bilderproduktion der *icons* und *landmarks* gleichzeitig demokratisiert (auf die „Virtually Unknowns“) und nivelliert, wie Rem Koolhaas bemerkt: „For architecture, the Gulf represents, simultaneously, the apotheosis and the ultimate democratization of the icon. The collapse of a whole series of earlier

hinter der Bauindustrie eine massive Rekrutierung unqualifizierter Arbeitsmigranten aus Entwicklungsländern.

Astana wirbt hier insbesondere Wanderarbeiter aus den zentralasiatischen Nachbarländern an.

475 George Katodrytis, „The Dubai Experiment“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 38

476 Ian Parker, „The Mirage“, in: *The New Yorker*, 17.10.2005

legitimizations of architecture – function, efficiency, organization, originality: all exiled to the realm of the big yawn – creates a titanic struggle on an infinitely reduced battlefield. The ubiquity of extravagance creates fewer and fewer opportunities for distinction;“⁴⁷⁷

Mehr jedoch noch als die Allgegenwart der Extravaganz ist es die Allgegenwart von „reinem Camp“ in Form unfreiwillig deformierter und travestierter Extravaganz, die Dubais oder Astanas Aspirantentum im Klub der *Global Cities* charakterisiert.

Der antianalytische Camp-Ästhetizist ist in seiner Begeisterung für den „schlechten Geschmack“ dabei maliziös, aber er würde anders als der westliche akademische Architekturdiskurs Städte wie Astana nicht gleich zum Sperrgebiet erklären wollen (man könnte jenes um das weiter östlich liegende ehemalige sowjetische Atomwaffentestgelände Semipalatinsk ja erweitern...). Im Gegenteil begreift der Camp Astanas ästhetische Deformationen als Felder gesteigerter Variationsbreiten und Pluralität, als Felder differentieller Optionen. Als Nebeneinander von heterogen Verschiedenem, ohne stilistische Kombinationsgesetze und ohne totalisierende Einheit.

Das scheint vordergründig der allgemeinen Globalisierungstheorie zu widersprechen, die von einer weltweiten Uniformierung der Lebensstile durch die Verbreitung und Reproduktion eines westlichen Materialismus als globale Leitkultur ausgeht. Es scheint einerseits romantisch und unverantwortlich gegenüber der „kulturimperialistischen“ Konstitution der Globalisierung und andererseits dennoch unsensibel und hämisch für kulturelle Empfindlichkeiten.

Dennoch lebt Camp von seinem Perspektivismus. Es ist eine Rezeptionsstrategie *queerer* Neubeschreibung, die ein dekonstruktives Verhältnis zu den Objekt- oder Ereignisreihen dieser Visualitäten eingeht, um auf ambivalente und teilweise dilemmatische architektonische Globalisierungseffekte zu reagieren. Camp affirmiert ihre Ästhetiken, allerdings mit der Absicht, die dahinterstehenden neoliberalen Ideologeme des westlichen Konsumhedonismus und Materialismus der Lächerlichkeit preiszugeben.

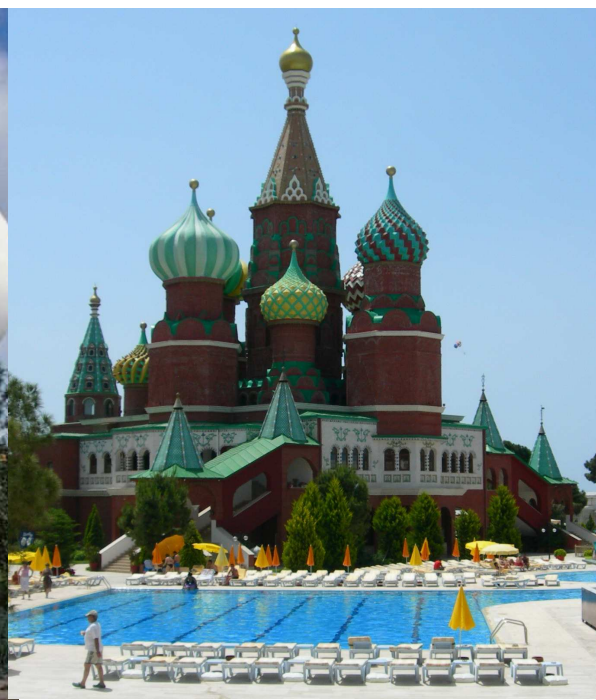
Letztendlich optiert die „Camp-Sensibilität“ für eine alternative, *queere* Neubeschreibung selbst da, wo der „reine Camp“ zur Konformität, Monotonie und Indifferenz verkommt. Denn der Camp delektiert sich mit Freude an Gleichförmigkeit und Idyllik, wenn diese das offensichtlich *klisierte* Produkt von beliebigen „lifestyle shopping“ sind, von Simulation und Imitation. Von „Imagineering“, wie die Szenographien restriktiv uniformierter „gated communities“ oder die neotraditionalistischen kleinstädtischen Fantasien des *New Urbanism*.

477 Rem Koolhaas, „Frontline“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 195



159, 160: Del Webb Corporation, *Sun City*, Phoenix, Arizona, 1960-

Die Endlosigkeit eintöniger, schein-kalifornischer „McMansion“-Nacheiferungen bei den groteskerweise so titlierten „Signature Villas“ auf Dubais *Palm Jumeirah* zeigt nicht weniger Campness als die übersteigerte „overdose of icons“ (Rem Koolhaas) in Dubais Skyscraper-Silhouette. Die Campness ästhetisch gleichförmiger „gated Communities“, wo „homeowners associations“ mit restriktiven Verbotsregeln („CC&Rs“ – „covenants, conditions, and restrictions“) und Denunziantentum ästhetische Abweichungen sanktionieren, liegt in der Monstrosität diktierteter Homogenität, die ihre eigene Artifizialität aber nicht verhehlen kann; Exemplarisch für die Campness monotoner Replikationsfolgen stehen die „retired communities“ oder „senile cities“ nach dem Prototyp der *Sun City* in Phoenix mit 40 000 Einwohnern.



161, 162: Piet Blom, *Russisch Paleisje*, Amersfoort, 1988-1993; MNG Holding, *WoW Kremlin Palace*, Antalya, 2000-2003;

Piet Bloms Entwürfe zeichnen ihn als Ironiker und Meister architektonischer Verfremdungstechniken aus: bei dem experimentell-strukturalistischen *Kasbah Housing* in Hengelo, den auf Stelen gesetzten Giebelhaustypologien, oder den berühmten *Kubuswoningen* in Helmond und Rotterdam, den extravaganten, um 45 Grad gekippten geometrischen Würfel-Kolonien. Beim *Russisch Paleisje*, arrangierte Blom Stilmittel russischer Architektur aus Irkutsk, der Heimatstadt der Hausherrin, zu einer postmodern-ironischen Camp-Komposition. Doch was ist Bloms reflektierter Camp-Eklektizismus gegen den surrealen *WoW Kremlin Palace*, Kopien des Moskauer Kremlpalastes, des Staatlichen Historischen Museums und der Basilius-Kathedrale (ein historisches Camp-Meisterwerk für sich) als Strandhotel an der türkischen Riviera. Die kalkulierte, feingliedrige Hässlichkeit des *Russisch Paleisje* wirkt gegenüber der „Imagineering“-Bombastik von Disney, Wynn und ihrer Epigonen regelrecht bieder. Eigentlich müsste nur noch Mathias Rust mit seiner Cessna im großen Swimmingpool landen.

4.1 Dubai, Camp-Metropole des globalisierten Neoliberalismus

„Walt Disney meets Albert Speer on the shores of Araby“⁴⁷⁸
Mike Davis

Die Bezeichnung Dubais als Camp-Metropole setzt jenen eurozentristischen Blick voraus, der auch regelmäßig jene urbanistischen und architekturtheoretischen Expertisen dominiert, die eine kritische Einschätzung der superlativistischen Stadtentwicklung des Emirats kennzeichnen. Bei aller Faszination für den beispiellosen wirtschaftlichen und urbanistischen Expansionismus des kleinen, lediglich aus einem 75 Kilometer langen Küstenstreifen am Persischen Golf bestehenden Emirats zu einer einflussreichen Drehscheibe der Globalisierung, dem Feiern von Dubais ehrgeiziger „Singaporean strategy“ – die Angriffspunkte der Kritik sind vielfältig wie evident; und das nicht erst seit der globalen Finanzmarktkrise ab 2008 und der damit drastisch einsetzenden Entschleunigung von Dubais ökonomischer und städtischer Prosperität, dem Platzen der hochspekulativen emiratischen Immobilienblase. Der entscheidendste Einwand, von dem sich alle weiteren ökologischen, gesellschaftspolitischen und urbanistischen Defizite von Dubais Metropolenbildung ableiten lassen, bildet zugleich die essentielle ökonomische und politische Bedingung der *emerging Global City*: die neoliberale Verschränkung von Autoritarismus und dereguliertem Markt. Das eigentümliche Syndrom staatlicher Investitionslenkung durch ein diktatorisches Regime und einer „konzertierten Aktion“ staatseigener oder halbstaatlicher Konzerne auf der einen und marktradikaler Flexibilisierung, Deregulierung und Steuerfreiheit auf der anderen Seite befeuerte Dubais Gigantomanie der Superlative, wie diese wiederum das Investitionstempo und das hohe Spekulationspotential im Emirat befeuerte.

Dubais auf die Bildwirkung ausgerichtete, sensationalistische architektonische Machtsymbole, die in erster Linie die Zirkulation enormer Geldmengen verkünden, ergeben eine inszenierte Hyperrealität, die als paradigmatisches Szenario eines entfesselten globalisierten Neoliberalismus ohne demokratisches Regulativ gelesen werden können, wie Mike Davis schreibt: „a society that might have been designed by the economics department of the University of Chicago. Dubai, indeed, has achieved what American reactionaries only dream of“.⁴⁷⁹ Dubai, das *Evil Paradise*, ist nichts anderes „ein Duty-free-Shop mit angeschlossener Stadt“⁴⁸⁰. Oder aber – ästhetizistisch – ein opulentes urbanistisches Spektakel von „reinem Camp“.

478 Mike Davis, „Sinister Paradise“, <http://www.tomdispatch.com/post/5807/>

479 Mike Davis, „Sand, Fear, and Money in Dubai“, in: Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (Hg.), *Evil Paradises. Dreamworlds of Neoliberalism*, New York: 2007, S. 60

480 Erich Follath, „Das Gold der neuen Pharaonen“, in: *Der Spiegel*, 18.5.2002



163, 164: Dubai: *Sheikh Zayed Road* und *Downtown Dubai*

„Dort wird das reine architektonische Objekt erzeugt, das den Architekten entgleitet, das im Grunde die Stadt und ihren Gebrauch, das Interesse des Kollektivs und des Individuums leugnet, das in seinem Delirium verharrt und dem nichts außer dem Stolz der Städte in der Renaissance gleicht.“⁴⁸¹ – Baudrillard schrieb über Amerika, was er nun wahrscheinlich über Dubais Metropolenwerdung geschrieben hätte. Es stehen sich jedoch kultur- und architekturtheoretisch zwei scheinbar gegenläufige Einschätzungen gegenüber, wenn die urbanistischen Defizite des Emirats als Fetischisierung des architektonischen Einzelobjektes und als Negation von Architektur als Bewegungs- und Ermöglichungsraum des Sozialen gedeutet werden. Denn in dem Maße, wie die Verselbstständigung des ikonographischen Einzelobjekts in seiner kommunikativen Explizitheit der Metaphern und Ornamente postuliert wird, eine Differenzierungs- und Repräsentationssucht, die obendrein mit einer inkonsistenten, auf alle Fälle aber manieristischen und dekorativen Anwendung architektonischer Stilmittel gestikuliert, sehen die Kulturkritiker soziologisch das Gegenteil von unübersteigbarer Heterogenität. Dazu kontrastierend wird Dubai soziologisch als neoliberaler Brutkasten einer globalen Uniformierungstendenz der Lebensstile, einer konsumistischen und privatistischen Reduktion lebensweltlicher Wirklichkeitsvielfalt gelesen. Architekturtheoretisch bedeutet Dubais „Investment-Urbanismus“ das Fehlen einer höheren Einheit städtebaulicher Konzeption, eine eklektizistische Vielfalt und Verschiedenheit, eine Radikalisierung ästhetischer Eigenheiten. Soziologisch eine urbanistisch induzierte Unterkomplexität der Modelle sozialen und individuellen Lebens. Beide Szenarien tendieren in Dubai zu „reinem Camp“. Ersteres über den megalomanisch forcierten Symbolismus ihrer Architektur und die ins Groteske kippenden Materialschlachten an Status- und Luxuriösitätszeichen. Zweites über die weitreichende Bereitstellung sozialer Rollen: Konsumismus in den geschlossenen Erlebnisswelten (thematischer) Malls und Imitationsindustrien. „Privatismus“ in den synthetisierten Villenquartieren, im „westlichen Lebensstil“ des schein-kalifornischen „McMansion“-Ambiente.

481 Jean Baudrillard, *Amerika*, Berlin: 2004, S. 183S. 30

Die weltweite Finanzkrise, in deren Folge das Emirat in eine Liquiditätsknappheit geriet, Kreditbedienungen stockten, die Immobilienpreise und das Transaktionsvolumen einbrachen und daraufhin zahlreiche Großprojekte eingefroren oder annulliert wurden, erhöhte zwar nicht die Campness von Dubais – auch rein ästhetisch zu Camp tendierenden – Architekturikonen und inszenierten Erlebniswelten an sich, jedoch die Campness der Vorstellungsbilder, die in die materielle Struktur der Stadt eingeschrieben sind. War Dubai als Stadt die ihre Bilder lebt bis zur Weltwirtschaftskrise von einer Sehnsucht nach Pomp und Prestige gekennzeichnet, „deontologisieren“ sich ihre Luxuriösitäts- und Exklusivitätszeichen, die Grandezza-Suggestion, seit das Emirat ökonomisch in den Seilen hängt.⁴⁸²

Dubais Rekorde brechende Prestigeprojekte, der *Burj Khalifa*, der höchste Wolkenkratzer der Welt⁴⁸³, die ikonischen *Palm Islands*, die größten künstlich geschaffenen Inseln, der expressive *Burj al Arab*, das luxuriöseste Hotel der Welt⁴⁸⁴, oder die Indoor-Skihalle im Wüstenstaat tauchen bei aller ökonomischer, ökologischer und architektonischer Fragwürdigkeit in ein anderes Licht, werden „deontologisiert“, wenn sie in ihrer theatralischen Bildhaftigkeit nun eine gescheiterte, oder zu mindestens steckengebliebene Megalomanie repräsentieren.

Ästhetisch hätte es dieser Zäsur der kreditinduzierten Immobilienblase allerdings gar nicht bedurft. Die bauliche Gestaltung als *emerging Global City* neigt allein in der Ambition vertikaler und auch horizontaler Maßstabslosigkeit zu Camp. Erst recht aber in ihren injizierten Symbolismen von Luxus und Macht, in der „semiotischen Form“ ihrer *iconic landmarks*. Luxus und Exklusivität sind in Dubai zwar nicht künstlich in Form von falsch/unecht, aber dennoch artifiziell. Einerseits weil es entweder kulturell importierte westliche Zeichen von Luxus und Exklusivität sind, obendrein *démodé*-gewordene Stile, wie die in Dubai grassierende atavistische Postmoderne. Oder aber der

482 Die feuilletonistischen Assoziationsfloskeln lauten seither „Fata Morgana“ oder „Treibsand“, nicht mehr „Märchen aus tausendundeiner Nacht“ oder „Über-Morgenland“. Die Schadensfreude der westlichen Medien ist beträchtlich wenn sie etwa die Meldungen über den einsetzten Exodus westlicher *expatriates* aufgreifen: „For many expatriate workers in Dubai it was the ultimate symbol of their tax-free wealth: a luxurious car that few could have afforded on the money they earned at home. Now, faced with crippling debts as a result of their high living and Dubai’s fading fortunes, many expatriates are abandoning their cars at the airport and fleeing home rather than risk jail for defaulting on loans. Police have found more than 3,000 cars outside Dubai’s international airport in recent months. Most of the cars – four-wheel drives, saloons and ‘a few’ Mercedes – had keys left in the ignition. Some had used-to-the-limit credit cards in the glove box. Others had notes of apology attached to the windscreen.“, Sonia Verma, „Driven down by debt, Dubai expats give new meaning to long-stay car park“, in: *The Sunday Times*, 5.2.2009

483 Der von Adrian Smith für Skidmore, Owings and Merrill entworfene und von 2004 bis 2010 errichtete *Burj Khalifa* erreicht bei 163 Etagen eine Endhöhe von 828 Metern. Die Baukosten werden mit 3 Milliarden Euro taxiert, die Nutzungskosten sind exorbitant: „Die Kritik am arabischen Monsterprojekt ist groß. Die lautesten Schreie betreffen die Energie. Nicht zu Unrecht, denn der Burj Khalifa, der sogar mit einem eigenen Umspannwerk ausgestattet ist, verbraucht zu Spitzenzeiten rund 36 Megavoltampere. Das entspricht dem Energiebedarf einer Kleinstadt.“; In: Wojciech Czaja, „Operation Wüstenturm“, in: *Der Standard*, 9.1.2010

484 Des weiteren stellt Dubai die größte Shoppingmall des Planeten, den größten künstlichen Tiefseehafen und baut den den größten Flughafen der Welt. Ein Weltrekord anderer Art geht auch an Dubai: der des größten „ökologischen Fußabdrucks“. Dubai pflegt statistisch den weltweit energieintensivsten Lebensstil. In: Bettina Müller, *Glitzermetropole Dubai. Diversifikation und Imagegestaltung einer auf Erdöleinnahmen aufgebauten Wirtschaft*, Marburg: 2010, S. 177

nicht weniger künstliche „Heritage Style“, ein eklektizistischer, schein-traditioneller „arabischer Stil“ (ein suggeriertes „Dubai's heritage“ existiert historisch einfach nicht). Andererseits weil es stets ein campyeskes „zu viel“ der Repräsentation ist.

Gleichzeitig hat aber auch Rem Koolhaas, der in Dubai das gigantische Stadterweiterungsgebiet *Waterfront City* entwirft und sich als (zynischer) Verteidiger der Golfregion einbringt, Recht, wenn er abfälligem (westlichem) Baudrillardismus kontert: „Die ewige Wiederkehr dieser Disney-Fatwa sagt in Wahrheit mehr über die Stagnation der kritischen Vorstellungskraft des Westens aus als über die Städte am Golf.“⁴⁸⁵

Denn bei aller kulissenhaften Hyperrealität Dubais bleibt festzuhalten, „dass die Sheikhs, anders als zum Beispiel Jon Jerde oder vergleichbare postmoderne Architekten, fast ehrlich mit den überkommenen Mythen umgehen. In diesem Sinne ist Dubai ein großer Cartoon, ein lebendiger Indikator für die zeitlose, sich wechselseitig stützende Partnerschaft von Macht und Fiktion.“⁴⁸⁶ Dubai ist goldgefasster „reiner Camp“.

4.1.1 Stadtentwicklung als Syndrom von Autoritarismus und Deregulierung

Dubais Neoliberalismus ist bis in seine architektonische Repräsentationen in Form von gigantomaniischen Prestige-Projekten und dem Spekulationspoker eines virtualisierten „Investment-Urbanismus“ das explizite Projekt des diktatorischen Regimes der Familiendynastie Al Maktoum. Personalisiert in der Person des Scheichs, seit 2006 Sheikh Mohammed Bin Rashid Al Maktoum (über den allerdings bereits als Kronprinz die politische Entscheidungsfindung der Boomtown lief). Dieses familiäre und tribale Machtsystem unterscheidet sich institutionell nicht von den anderen monarchischen Scheichtümern der 1971 zu einer Föderation pro-westlich eingestellter Herrscherfamilien zusammengeschlossenen Vereinigten Arabischen Emirate (VAE). In Dubai herrscht ein „*patriarchalisches Präsidialsystem mit traditionellen Konsultationsmechanismen*“⁴⁸⁷:

485 Rem Koolhaas im Interview, in: Stephan Burgdorff und Bernhard Zand, „Zwang zum Spektakel“, in: *Spiegel Special* 4/2008; Koolhaas' Position, er nennt sie „critical participation“, ist ambivalent. Einerseits kommentiert er die urbanistischen und ästhetischen Konsequenzen von Dubais beschleunigtem „Investment-Urbanismus“ kritisch mit einem dezidiert westlichen Architektenvokabular, andererseits kokettiert er hämisch mit der Idee eines westlichen Einflussverlustes, wenn er mit Dubais Architekturprozenten, den von ihm so titulierten „virtually unknowns“ arabischer Baukonsortien, sympathisiert und seine opportunistisch eigenschaftslose „generic city“ und architektonische BIGNESS („Its subtext is fuck context“) verwirklicht sieht: „It is particularly cruel that the harshest criticism comes from old cultures that still control the apparatus of judgment, while the epicenters of production have shifted to the other end(s) of the globe. [...] The Gulf is not just reconfiguring itself; it's reconfiguring the world.“ In: Rem Koolhaas, „Last Chance?“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 15

486 Keller Easterling, „Stadtstaatskunst“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 27

487 Definition des deutschen Auswärtigen Amtes: <http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/>

der Emir bestimmt die Politik, Parteien und Gewerkschaften gibt es keine.

Dubais Wirtschaftsinteressen motivierten allerdings eine besonders reformfreudige oder pragmatische Beweglichkeit ihrer konservativen gesellschaftspolitischen Positionen⁴⁸⁸.

Die Endlichkeit von Dubais Erdölreichtum⁴⁸⁹ veranlasste das Emirat zu einer umfassenden Diversifizierungs- und Liberalisierungspolitik der von der Erdölindustrie bestimmten Wirtschaft, die vor allem durch die Beseitigung von Handelsbarrieren und die Einrichtung von spezialisierten Freihandelszonen vorangetrieben wurde. In den gegenwärtig 18 branchenspezifischen Handels-, Industrie- und Finanzfreizonen ohne staatliche Regulierungen sind Investitionsbedingungen für internationales Kapital durch Steuer-, Zollfreiheit und Immunität begünstigt, transnationale Konzerne vom Arbeitsrecht und den Umweltauflagen der VAE-Bundesgesetze befreit.⁴⁹⁰ Entgegen der arabischen Tradition ermöglichte das Emirat schließlich 2002 ausländischen Privatinvestoren (ausgenommen Israelis) das Recht zum Erwerb von Immobilieneigentum in einigen definierten Lagen Dubais und beschleunigte so mit ausländischen Direktinvestitionen den Immobilienboom bis 2008.

Die entscheidenden Entwicklungsimpulse der wirtschaftlichen Diversifikation seit der „Oil-Urbanization“ der 1970er lieferte jedoch nicht das Ideal des Neoliberalismus, das freie Spiel der Marktkräfte, sondern Dubais politisches System mit der letztlich absoluten Entscheidungsbefugnis der Emire. Der politische Führungsstil Dubais ist allerdings selbst wiederum nach rein wirtschaftlichen, neoliberalen Gesichtspunkten orientiert, Scheikh Mohammed der CEO⁴⁹¹. – Mike Davis nannte Dubai darum treffend „Milton Friedman's Beach Club“⁴⁹².

Inzwischen stammen im vormaligen ressourcenfinanzierten Erdölrentierstaat⁴⁹³ jedoch nur noch etwa 3 Prozent des Bruttoinlandsproduktes aus der Mineralölwirtschaft.

[Laenderinfos/01-Nodes_Uebersichtsseiten/VereinigteArabischeEmirate_node.html](#)

488 Dubai ist das liberalste Emirat der VAE und praktiziert die moderateste Gesetzgebung auf der gesamten arabischen Halbinsel. Die Schari'a wird allerdings noch in Familien- und Erbrechtsangelegenheiten angewandt.

489 Dubais Erdölzeitalter setzte 1966 mit der Erschließung des ersten großen Offshore-Ölfelds ein. Der Ölreichtum der VAE bezieht sich jedoch quasi ausschließlich auf die Hauptstadt Abu Dhabi: Dubai verfügt lediglich über 4,1% der Öl- und 1,9% der Erdgasreserven der VAE. Dubais Ölförderung wird sich innerhalb der nächsten 20 Jahre erschöpfen. In: Heiko Schmid, „Dubai: der schnelle Aufstieg zur Wirtschaftsmetropole“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 61

490 Die pragmatischen gesetzlichen Abweichungen in den *Free Enterprise Zones* führen allerdings vereinzelt auch zu progressiven Entwicklungen: „Bereits heute herrscht innerhalb der Grenzen der Dubai Media City Meinungsfreiheit, und es gibt keine Pressezensur.“ In: Keller Easterling, „Stadtstaatskunst“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 29

491 Die Regierungspraxis des Emirats wird deshalb feuilletonistisch oft als „Dubai Enterprise“ oder „Dubai Corporation“ bezeichnet.

492 Mike Davis, „Sand, Fear, and Money in Dubai“, in: Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (Hg.), *Evil Paradises. Dreamworlds of Neoliberalism*, New York: 2007, S. 51

493 Inklusive eines Subventionssystems für die politisch bedeutsame Oberschicht: „Da die Zahl der Staatsbürger klein ist ist es den VAE gelungen, das in der Regel korrupte Verhältnis zwischen Regierung und privaten Lobbys in eine Form der Hyper-Repräsentation zu verwandeln.“ In: Keller Easterling, „Stadtstaatskunst“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 22



165, 166, 167, 168, 169, 170 171: Khatib & Alami, *The Tower*, 2000-2002; National Engineering Bureau, *Al Kazim Towers*, 2005-2008; Al Hashemi, *HHHR Tower*, 2006-2009; Shankland Cox, *Etisalat Tower 2*, 2005-2007; WS Atkins PLC, *Chelsea Tower*, 2002-2005



Dubai etablierte sich global als Handelszentrum und Tourismusdestination, das mit „tax free shopping“ lockt.⁴⁹⁴ Der Sheikh Mohammed hat das Emirat,

„seinen 60 Kilometer kurzen Streifen Land, in dem 1956 das erste Gebäude aus Beton errichtet wurde und es noch in den Siebziger 80 Prozent der Menschen Analphabeten waren, in Rekordgeschwindigkeit zu einer Wachstumsmaschine umgebaut, zu einem High Tech Singapur des Mittleren Ostens und künftigem Luxus-Shopping-Urlaubsziel für jene 1,6 Milliarden Inder und Chinesen, die sich gerade aufmachen, ihren Teil des kapitalistischen Traums einzufordern. Wer zum ersten Mal nach Dubai kommt (oder zum ersten Mal seit mehr als fünf Jahren, was auf dasselbe hinausläuft), [...] [t]rifft auf einen komplett klimatisierten Hyper-Organismus, der künstlich wie eine Raumstation und ebenso aufwändig in der Unterhaltung ist.“⁴⁹⁵

Soziologische Kennwerte von Dubais neoliberaler Verfasstheit liefert die einzigartige, stark fragmentierte Sozialstruktur des Emirats bezüglich der Disparitäten der sozialen Besitzklassen und den daraus abgeleiteten Lebensstile, die weitestgehend mit ethnischen Zugehörigkeiten korrelieren. Dubai ist eine der ethnisch vielfältigsten Städte der Welt, die explosionsartige Bevölkerungsentwicklung seit den 1970ern⁴⁹⁶ Resultat großer Migrationsbewegungen. So sind von den 1,8 Millionen Einwohnern (Stand Mai 2010) lediglich 10 Prozent Emirati, *Locals*, 90 Prozent der Einwohner Ausländer⁴⁹⁷.

494 Dubais Aufstieg zum wichtigsten Handels- und Tourismuszentrum in der Golfregion verdankt sich einerseits der durch die geografischen Lage begünstigten wirtschaftspolitischen Diversifikationsmaßnahmen: der Industrialisierungspolitik, dem Ausbau der Hafenanlagen (*Port Rashid* und *Port Jebel Ali*, der größte künstlich angelegte Tiefseehafen der Welt) und des Luftverkehrs (entscheidend für Dubais Stellung ist die 1985 gegründete emiratseigene Fluggesellschaft *Emirates Airline*. Der mehrfach erweiterte *Dubai International Airport* wird um den im Bau befindlichen *Dubai World Central International Airport*, der bei der Fertigstellung kapazitätsbezogen der größte Flughafen der Welt sein soll, ergänzt). Andererseits forcierten weltpolitische Ereignisse mehrmals Dubais Entwicklung: mit dem Ausbruch des Libanonkrieges 1975 verlagerten viele libanesischen Bankhäuser ihren Sitz aus Beirut, dem traditionellen Finanzzentrum des mittleren Ostens, nach Dubai. Die islamische Revolution im Iran 1979 veranlasste einen Exodus von Teilen der schah-treuen persischen Oberschicht und ihrer Vermögen nach Dubai. Der erste Golfkrieg zwischen dem Irak und dem Iran beschleunigte wiederum Dubais Seehandel. Der Irak-Krieg und das antiislamische Klima in den USA nach dem 11. September mobilisierte schließlich eine umfängliche Repatriierung arabischer Vermögen aus dem amerikanischen Markt. In: Heiko Schmid, „Dubai: der schnelle Aufstieg zur Wirtschaftsmetropole“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 65

495 Harald Willenbrock, „Die Wachstumsmaschine“, in: *Geo Special: Dubai, Emirate und Oman*, 1/2007

496 Bis sich durch die Finanzkrise und den Einbruch der Immobilienpreise 2008 die Entwicklung umkehrte und ein gewaltiger Exodus an Gastarbeitern einsetzte, stieg die Einwohnerzahl in den Nuller-Jahre jährlich um 7 Prozent. Die Bevölkerungsentwicklung verlief aber bereits seit den ersten Ölexporten exponentiell: Hatte das einstige Fischerdorf 1967 lediglich 60.000 Einwohner, waren es 1980 bereits 280.000. Im Jahr 2000 war Dubai auf über 800.000 angewachsen, im Jahr darauf wurde bereits die Millionengrenze gesprengt. In: Bettina Müller, *Glitzermetropole Dubai. Diversifikation und Imagegestaltung einer auf Erdöleinnahmen aufgebauten Wirtschaft*, Marburg: 2010, S. 34

497 In demografischer Hinsicht handelt es sich bei Dubai um eine indische und nicht eine arabische Stadt. Mehr als 50 Prozent der Einwohner sind Inder.



172, 173, 174, 175, 176: Nakheel Properties, *Palm Jumeirah*, 2001-2010

Dubais Palmeninseln sind zweifelsohne die spektakulärste architektonische Fantasie des Emirats, sie haben das medienvermittelte Image der Stadt mit ihrem ikonischen Wahrzeichencharakter als Tourismusdestination und Investitionsstandort gleichermaßen attraktiviert. Hinter Dubais Drang zur Einzigartigkeit im Weltvergleich, den die Palmeninseln wie sonst nur der *Burj al Arab* und der *Burj Khalifa* symbolisieren, steht aber nicht nur selbstdarstellerische Megalomanie, sondern ebenso wirtschaftspolitische Investitionslenkung. Der Planer hinter den gewaltigen Landaufschüttungen in Palmenform ist namentlich nicht bekannt, und so kolportieren Medien, die Figur gehe auf eine Idee des Sheikh Mohammed selbst zurück. Zur Entwicklung von Dubais Tourismusindustrie stellten die gewaltigen Inselaufschüttungen in Form einer Dattelpalme auf alle Fälle eine pragmatische Lösung dar, die nur circa 70 Kilometer lange natürliche Küste des Emirats bis auf das zehnfache auszuweiten. Allein die *Palm Jumeirah* verlängert die Küstenlinie Dubais um circa 100 Kilometer. Zugleich bilden die als „Freehold Properties“ ausgewiesenen Parzellen einen Investitionsanreiz für Ausländer (außer israelischen Staatsbürgern), Immobilien mit allen Eigentumsrechten zu erwerben. Letztlich endet die Herrlichkeit des scheinbaren Erfolgsprojekts allerdings bei der überwältigenden Luftaufnahme. Städtebaulich und architektonisch regiert die Trostlosigkeit, oder besser: der „reine Camp“ nicht eingelöster Gelegenheiten, pompös inszenierte Banalität. Das von der emiratischen Spekulationsblase angetriebene Verwertungsinteresse des Projektentwicklers ließ den „Stamm“ („The Trunk“) mit eigenschaftslosen, dicht gedrängten Apartmenttürmen zustellen, in den *gated communities* der filigranen „Palmenwedeln“ („The Fronds“) reihen sich repetitiv „McMansions“ aus einem Katalogsortiment beliebiger Imitationsstile. Endlose Ketten von 1350 nichtssagenden Malibu-Strandhäusern mit mexikanischem Einschlag, nur hin und wieder unterbrochen von Klienten, die sich für die Applikation ihrer „Signature Villa“ für „Arabic“ und nicht für „Ranch“ oder „Spanish“ entschieden. Durch die Finanzkrise sind die Immobilienpreise auf der *Palm Jumeirah* nach kurzfristigen Überrenditen inzwischen implodiert, und da viele der Villen an den „Palmenwedeln“ reine Spekulationsobjekte waren, herrscht nun Leerstand. Zudem setzen ökologische Probleme mit der Wasserqualität und -temperatur der *Palm Jumeirah* zu. Der Wellenbrecherring („The Crescent“) verhindert eine ausreichende Wasserzirkulation in den Lagunenarmen zwischen den aufgeschütteten „Palmenwedeln“ und führt zu Veralgung.

Die multinationale und multireligiöse Koexistenz wird allerdings durch einen drastischen, ethnisch gegliederten Klassenantagonismus strukturiert. Dubai radikalisierte dabei das gängige Arbeits- und Entwicklungsmodell der Region, gering qualifizierte Arbeitskräfte aus Entwicklungsländern, deren Migration durch finanzielle Rücküberweisungen (Rimessen) in ihre Herkunftsländer motiviert ist, befristet zu rekrutieren. Dubai wurde zum Ventil einer temporären Emigration von 250.000 planmäßig selektierten Arbeitsmigranten überwiegend aus Südasien (Indien, Pakistan, Bangladesh, Philippinen), denen durch Dubais Migrationsgesetzgebung der Familiennachzug verwehrt wird⁴⁹⁸.

Sie bilden eine aus dem sozialen Leben weitestgehend exkludierte und auch räumlich in Arbeitslager separierte Unterschicht ohne nennenswerte Arbeitnehmerrechte.

Als ebenso unterkomplex und sozial isoliert kennzeichnen sich jedoch auch die Lebensstile der *expatriates*, der gleichermaßen temporären Migranten aus den Industriestaaten. Diese „mobile Funktionsintelligenz“, die leitende Positionen in Dubais Ökonomien bekleidet, charakterisiert ebenso aus Gründen hoher Arbeitsintensität eine gering ausgebildete Diversifikation des Lebensstils, eine „privatistische“ räumliche Exklusion in komplexitätsreduzierte *residential estate*-Enklaven und eine minimale, lediglich konsumistische gesellschaftliche Partizipation (an der Vergnügungsmaschinerie der freizeitindustriellen Animationslandschaften).

Den dysfunktionalen Sozialleben – der Arbeitsmigranten und der ökonomischen Eliten, der *locals* und der konsumistischen „Global Class“ der *expatriates* – entspricht Dubais Stadtentwicklung urbanistischer Funktionstrennung, die Privatisierung des öffentlichen Raums und die verkehrsplanerische Leitvorstellung der „autogerechten Stadt“⁴⁹⁹: „the forces of globalization and the postmodern conditions they impose have increasingly privileged the private! The privatization of all aspects of urban life is evident in the proliferation of gated communities, exclusive shopping areas, and tourist-oriented leisure and entertainment facilities.“⁵⁰⁰

Die funktionelle Zonenteilung von Dubais 75 Kilometer langem Stadtentwicklungsgebiet entlang der vielspurigen Schnellstraße *Sheikh Zayed Road*, die in erster Linie aus der Bereitstellung funktionsoptimierter Infrastrukturen für die spezialisierten Freihandelszonen resultiert, und die räumlichen Konsequenzen der verkehrsplanerischen Fokussierung auf den motorisierten Individualverkehr, führen zusammen mit den klimatischen Bedingungen an den Ausläufern der Sandwüste Rub' Al Chali zu einer evidenten Limitierung des öffentlichen Raums. Dieser lokalisiert sich lediglich *indoor*, in klimatisierten Shoppingmalls.⁵⁰¹

498 Familienangehörige dürfen nach Dubais Visumpolitik erst ab einem Mindestverdienst von umgerechnet monatlich 1.500 € nachreisen. Das zehnfache eines in der Bauwirtschaft oder Industrie beschäftigten Gastarbeiters.

499 Das öffentliche Verkehrssystem ist marginal ausgeprägt und von Fehlplanungen gezeichnet, das betrifft die Metro Dubai, vor allem aber die auf Viadukten geführte, obendrein vom Tarifgefüge entkoppelte Dubai Monorail.

500 Amer A. Moustafa, „My Dubai“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 15

501 Die größten Einkaufszentren sind die 2005 eröffnete *Mall of the Emirates* mit 223.000 Quadratmetern (inklusive



177, 178, 179, 180, 181: Tom Wright für WS Atkins PLC, *Burj al Arab*, 1994-1999

Der 321 Meter hohe, 60 Stockwerke fassende *Burj al Arab* ist mit seiner ikonischen Form eines Segels (allerdings nicht in der Form eines traditionellen arabischen Dau) das Wahrzeichen Dubais und gilt als das luxuriöseste Hotel der Welt, als das personalintensivste obendrein. (Der Personalschlüssel besagt 1600 Angestellte für 202 Suiten). Die gängige Fremdzuschreibung des durch eine isolierte Positionierung auf einer künstlichen Insel konturierten Gebäudes lautet „7-Sterne-Hotel“. Die barocke Exklusivität des Interieurs, die in hyperventilierende Campness umschlägt, verdankt sich einer 1,5 Milliarden Dollar-Investition ohne Amortisierungsabsicht – selbst bei voller Belegung. Die monumentale Lobby und die überexquisiten Suiten (ab 170 m²) bilden eine bunte Orgie „reinen Camps“: Blattgoldflächen, Carrara-Marmor, Brokat, Plüsch.



einer Indoor-Skihalle), und die 2008 fertiggestellte *Dubai Mall* mit 350.000 Quadratmetern, das zweitgrößte Einkaufszentrum der Welt. Die im Bau befindliche *Mall of Arabia* soll bei der Fertigstellung 930.000 Quadratmeter Verkaufsfläche fassen, sie ist Teil des Großprojekts *DubaiLand*, das in mehreren Bauabschnitten bis 2018 den Rekord des größten Urban Entertainment der Welt brechen soll.

Der öffentliche Raum Dubais ist privat, mit all seinen Restriktionen und Zugänglichkeitseinschränkungen, aber dennoch eine „free enterprise success story“:

„The transformed urban scene of Dubai is characterized by the infusion of new, privately-owned, -controlled, and -accessed urban fragments. These include shopping malls, gated housing developments, leisure destinations, theme parks, office and educational complexes and headquarters of multinational establishments and corporations. In general, such new developments are physically detached from the urban continuum: barricaded behind well-guarded gates, panned by surveillance cameras and tracked by the watchful eyes of an army of private security personnel“⁵⁰²

„Was in Dubai aus größerer Entfernung Stadt zu sein scheint, entpuppt sich an Ort und Stelle als bloßer *Schein von Stadt*: Wüstenimplantate, semiurbane Fragmente, [...] Funktionszonen.“⁵⁰³ Der strapazierte Vergleich mit der „simulatorischen“ Wüstenmetropole Las Vegas verkennt Dubais defizitäre urbane Parzellierung: „Anders aber als beim Las Vegas-'Strip' mit seiner dichten Folge imposanter Hotels und Casinos [...] liegen zwischen den Turm-Clustern und dicht gefügten, in geometrischen Mustern arrangierten Villenquartieren des neuen Dubais ausgedehnte Brachen, öde Resträume, durchzogen von groben Erschließungsinfrastrukturen, fußgängeruntauglich.“⁵⁰⁴

4.1.2 „Reiner Camp“ in Dubais neoliberaler Imagegestaltung

Das architektonische Erscheinungsbild Dubais als pubertierende *emerging Global City* ist Produkt einer Imagegestaltung – wie in Dubai alles zugleich Produkt und Imagegestaltung zu sein scheint. In der eigentümlichen „Gouvernementalität“ der emiratischen Feudalregierung, die gleichzeitig dirigistisch diktiert und neoliberal dereguliert, und die zwischen Staat und Familienbesitz der Al Maktoum-Dynastie nicht sauber trennt, ist Architektur Repräsentation des emiratischen Selbstverständnisses von Herrschaft und zugleich strategische Investment.

Architektur ist ein Investment, Kultur als ein Investment – das Verhältnis ist instrumentell. Dubais

502 Fatih A. Rifki, Amer A. Moustafa, „Madinat Jumeirah and the Urban Experience in the Private City“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 23

503 Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 10

504 S. 8; Rem Koolhaas konstatiert ähnliches: „It seemed as if the idea of the city and the metropolis itself had turned into a caricature almost, where it's not a coherent entity but maybe a patchwork of theme parks“, Rem Koolhaas Lecture „Dubai: from judgment to analysis“ bei der *Sharjah Biennial*, am 17.5.2009: http://www.oma.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=149&Itemid=25

Hauptstadt Abu Dhabi, dass wegen seines Ölreichtums nicht auf wirtschaftliche Diversifikation angewiesen ist und dem gestrauchelten Nachbaremirat in der Finanzkrise die Liquiditätsreserven stabilisierte, profiliert sich mit Kultur- und Architekturtourismus und mit der Etikette der Umweltverträglichkeit und Nachhaltigkeit⁵⁰⁵. Dubai mit den Signets einer neoliberalen Weltmetropole.

Die handlungsleitende Suggestion von Dubais öl- und kreditfinanzierter Imagegestaltung als superlativistische Geldmaschine richtet sich als Investitionsanreiz an die Finanzmärkte und als Konsumtionsanreiz an den globalen Tourismus. Die architekturellen Symboliken von Dubais Prestigeprojekten synonymisieren sich dem Superlativ. In den Distinktionszeichen von Luxuriösität, Exklusivität und Fortschrittlichkeit als auch in den Erlebniswerten ihrer Imitationsindustrie. Die Camp-Sensibilität setzt hier ein, bei Dubais architektonischer Imagegestaltung als Zukunftsmetropole der globalisierten Weltwirtschaft, die jedoch von der Hyperrealität der eigenen superlativistischen Selbstdefinition hintertrieben wird.

Einerseits weil Dubais ästhetische Selbstrepräsentation, ihr Einsatz von Luxus, Exklusivität und Fortschrittlichkeit entweder in eine Camp-Ästhetik des „zu viel“ abgeleitet, zur Monstrosität übersteigert. Oder aber beim Verlassen der spektakulären Fernperspektive seine stadträumlichen und ästhetischen Defizite hinter den impliziten Imperativen von BIGNESS und Geschwindigkeit bloßlegt. Andererseits weil in Dubai alle Architektur artifiziell ist, Architektur an diesem traditions- und relationslosen, geographisch lebensfeindlichen "Nicht-Ort" am Rande einer hitzeflirrende Wüste gar nicht anders *kann* als artifiziell zu wirken.

Das gilt für Dubais importierte westliche Modernitätszeichen, die komischerweise selbst teilweise diesen Zweck eigentlich nur bedingt erfüllen – wie die (in westlicher Einschätzung) längst *démodé* gewordene, aber in Dubai weitverbreitete atavistische Version der Postmoderne. Erst recht aber für den nicht weniger künstlichen, schein-traditionellen „Heritage Style“, der in einem Eklektizismus aus maurischen und persischen Stilelementen historische Bauformen beschwört, die es in Dubai nie gegeben hat.

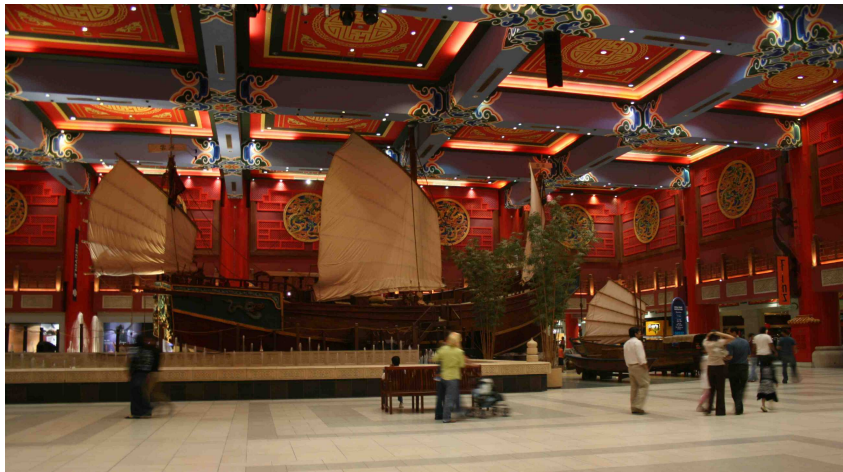
Dubai ist ein „Patchwork glitzernder, spektakulärer, aber irgendwie zusammengewürfelter 'best of'-Zitate aus aller Welt“⁵⁰⁶. Oder mit Mike Davis:

505 Auf Saadiyat Island errichtet Gehry ein *Guggenheim Abu Dhabi*, Nouvel baut ein *Louvre Abu Dhabi* und Hadid ein *Performing Arts Centre*; Foster entwirft die CO₂-neutrale Ökostadt *Masdar* und für den Formel 1 Grand Prix auf dem *Yas Marina Circuit* bauten Asymptote das ikonenhafte *Yas-Hotel*. In Dubai wird allerdings mit der gigantischen Planstadt *Waterfront City*, die bis 2020 1,5 Millionen Menschen bevölkern sollen, das Konzept „Star-Architekt“ und Themen nachhaltiger Stadtökologie und kontrollierter urbanistischer Funktionsmischung implementiert. Rem Koolhaas, der 2008 den Masterplan für das Zentrum der *Waterfront City* vorlegte, injiziert in einem konzentrierten Stück Manhattan Urbanität als holistisches Moment und betont gegen den bisherigen „Investment-Urbanismus“ städtebauliche Ordnungslehre und Proportionen, soziale Vielfalt, Verdichtung und Partizipation.

506 Harald Willenbrock, „Die Wachstumsmaschine“, in: *Geo Special: Dubai, Emirate und Oman*, 1/2007



182, 183, 184: Khatib & Alami, *Rose Tower*, 2004-2010; *Dusit Dubai Hotel*, 1997-2010



185, 186, 187: MTE Studios und Nakheel Properties, *Ibn Battuta Mall*, 2002-2005

Die *Ibn Battuta Mall* ist mit einer Verkaufsfläche von 250.000 Quadratmetern das drittgrößte Shoppingcenter des Emirats, doch die größte „retailtainment“-Themenmall. Der nach dem berberischen Entdecker Ibn Battuta, der im 14. Jahrhundert von Marokko aus Indien und China bereiste, benannte Komplex zeichnet in sechs Themenwelten dessen Forschungsreisen bei kontrollierter Klimatisierung nach: China, Indien, Andalusien, Persien, Ägypten und Tunesien. Ein Nachbau einer Dschunke finden sich in dieser geschlossenen Erlebniswelt ebenso wie hieroglyphenverzierte Obelissen und lebensgroße Plastik-Elefanten.



„The result is not a hybrid but an eerie chimera: a promiscuous coupling of all the cyclopean fantasies of Barnum, Eiffel, Disney, Spielberg, Jon Jerde, Steve Wynn, and Skidmore, Owings and Merrill. Although compared variously to Las Vegas, Manhattan, Orlando, Monaco, and Singapore, the sheikhdome is more like their collective summation and mythologization: a hallucinatory pastiche of the big, the bad, and the ugly.“⁵⁰⁷

Artifizuell selbst da, wo es das nicht sein will. Wie etwa in *Madinat Jumeirah*, einem 2004 eröffneten Hotel-, Freizeit- und Geschäftszentrum, dass in Gestalt einer Lagunenstadt arabische Palastarchitekturen und Zitadellen simuliert und traditionelle *Badgirs*, persische Windtürme, nachbaut. Bezeichnenderweise sind Windtürme nämlich keineswegs „Dubai's heritage“.

„[M]arketing material fails to mention the fact that the windtower house originated elsewhere and was introduced (but nevertheless imaginatively adapted) less than 100 years ago.“⁵⁰⁸ Sie sind gleichermaßen importiert wie die applizierbaren Stilvarianten der keimfreien „Signature Villas“ an den „Palmenwedeln“ der *Palm Jumeirah*. Jene 1350 pseudo-mediterranen, pseudo-kalifornischen „McMansions“, die sich in endloser Monotonie über die in der Luftaufnahme beeindruckenden Landgewinnungsarbeiten in Palmenform ausbreiten. Die Banalität eines beliebigen kalifornischen *suburban sprawl*, der die einprägsame urbanistische Innovation des künstlichen Inselarchipels konterkariert, ist nichts als „reiner Camp“.

„Reiner Camp“ manifestiert sich in Dubais Imagegestaltung in beidem, in den *erfolgreichen* und der *erfolglosen* Inszenierungen emiratischer Einzigartigkeit. Zweitens, weil sie wie die ikonischen Offshore-Projekte (*Palm Jumeirah*, *Palm Jebel Ali*, *Palm Deira*, der *The World*) ihre Imposanz nur im städtebaulichen Maßstab halten. Erstens, weil sie wie die kalorienreichen Suiten des Luxushotels *Burj al Arab* in bacchanalistische Camp-Ästhetiken des „zu viel“ ausarten. Weil sie trotz oder viel mehr wegen der exzessiven Super-Exklusivität aus Blattgold und Brokat die Epitheta des Neureichen und Kitschigen, ihre surrealistische Artifizialität, nicht ablegen können.

Dahinter liegt das ästhetische System einer neoliberalen *emerging Global City*, die sich als Reise- und Investitionsziel an globalen Urbanitätsszenarien, Erlebnisindustrien und Lebensstilentwürfen orientiert und orientieren muss.

507 Mike Davis, „Sand, Fear, and Money in Dubai“, in: Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (Hg.), *Evil Paradises. Dreamworlds of Neoliberalism*, New York: 2007, S. 51

508 Kevin Mitchell, „In What Style Should Dubai Build?“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 133



188, 189, 190: Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG) mit Jeffrey Beers, Tihany Design und Wilson and Associates, *Hotel Atlantis The Palm*, The Palm Jumeirah, 2004-2008

„An der Spitze der Palme steht mitten im Meer das Hotel Atlantis. Um sich dieses Bauwerk vorzustellen, muss man an Ceausescus Regierungspalast denken, diesen durch Aladins Wunderlampe drehen und jeden Rest guten Geschmacks subtrahieren.“⁵⁰⁹ Das Luxusressort mit über 1500 Zimmern am Scheitelpunkt des Palmen-Wellenbrechers ist ein weiteres Monument surrealer Camp-Geschmacklosigkeit – nachdem Hotelmagnat Sol Kerzner und WATG die „camp culturati“ bereits mit dem fantastisch-disneyesken Dschungelpalast *The Palace of the Lost City* in Sun City und dem namensgleichen und typologisch quasi-identen Vorläufer des *Atlantis* auf den Paradise Islands, Bahamas, beschenkt. Lediglich die Brücke in Form eines maurischen Bogens und das applizierte „Heritage“-Design weichen bei der Dubai-Version vom ebenfalls rosafarbenen Original ab.



191: Al Zarooni Group und Daniele Morelli, *Mercato Mall*, 1999-2002

Neben der *Wafi Mall* in ägyptischer Kulisse und der *Ibn Battuta Mall*, die gleich sechs Themenwelten inszeniert, ist die *Mercato Mall* Dubais prominenteste „retailtainment“-Erlebniswelt. Sie arrangiert Imaginationen venezianischer Renaissance-Architektur zu einem disneygleichen mediterranen Stadtensemble rund um ein glasüberdachtes Atrium. Die Gestaltung durch einen italienischen Kunstgeschichtler bedeutet jedoch ebenso wenig wie beim *Venetian Resort Hotel* in Las Vegas von WATG (das die *Rialtobrücke*, den *Campanile* und den Markusplatz nachbildet), ein neotraditionalistisches Motiv präziser historischer Rekonstruktion. Im Gegenteil sollen emotionale Erlebniswerte über die eklektizistische Simulation generiert werden.

509 Guido Mingels, „Goodbye, Dubai“; in: *Die Zeit*, 30.6.2009

Dubai als glamouröse Metropole „reinen Camps“ ist die Folge eines von staatseigenen Developergesellschaften und von einem ambitionierten Markt angetriebenen „Investment-Urbanismus“, der aus dem Verwertungsinteressen der Kapitalgeber und den konsumistischen Lebensstil-Synkretismen der oberen Einkommensklassen zu überzeichneten Formen tendiert. Zur Festlegung auf das rein Formale applizierbarer Stile, zu funktionellen Enklaven und künstlichen „thematischen“ Binnenwelten, zum hermetischen „Cocooning“ der „total lifestyle experience“: „Dubai thrives on consumerism. This is a city that owes its early survival and its current momentum on trading. Everything points to consumption. This turns any city into a theme park seeking to sell the arabesque, tropical, oriental and international, all in one. [...] Dubai is a constructed leisure land. It is more like a diagram, a system of staged scenery and mechanisms of good time.“⁵¹⁰

Dubais „reiner Camp“ ist das ästhetische Ergebnis einer weltmarktorientierten Wirtschaftsformation, die in einer transnationalen Variante ökonomischer Abhängigkeit einen „Investment-Urbanismus“ betreibt, der die piktoralen Effekte akzelerierter architektonischer *icon-* und *landmark*-Produktion, das werbewirtschaftliche *place-marketing* (anstelle eines städtebaulichen *place-making*) fetischisiert und dabei den dominanten politischen und sozialen Dynamiken und den neue gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien der *Evil Paradises* des Neoliberalismus folgt. In polarisierten Geographien urbaner Zentralität und Marginalität, forcierter „residenzieller Segregation“ demonstrieren lokal isolierte, konsolidierte Zonen der neuen Eliten der Globalisierungsgewinner ihre kumulative Teilhabe am westlichen Lebensstil in einer Weise, die „sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann“, die „reiner Camp“ ist.

510 George Katodrytis, „The Dubai Experiment“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 40

5 Abtakt

Die Lektion dieser Arbeit scheint in architektonischer Hinsicht defensiv, da die Formulierung einer „Camp-Ästhetik“ als entwerferische Praxis als solche bezweifelt wird. Zunächst, weil Camp weniger in Kategorien einer Stil- und Formdiskussion zu begreifen ist, denn als epistemologische Technik, eine Architektur zu qualifizieren. Auch angesichts der produktiven Heterogenität der Camp-Ästhetiken und -Diskurse (in der Mehrzahl) wäre eine kanonische Festschreibung von Stilmitteln per se restringierend.

Aber noch aus einem zweiten Grund, der noch weit defensiver wirkt, ist in dieser Arbeit eine entwerferische Resorption des diskursiven Begriffs von Camp unterblieben: es gibt bereits genug Camp in der Architektur. Nämlich jene Formen von unfreiwilligen, *nicht-intentionalen* „reinen Camp“. Diese Einschätzung, dass es *intentionalen* „vorsätzlichen Camps“ gar nicht mehr bedarf, weil es von „reinem Camp“ bereits genug gäbe, ist eine Frage der definitorischen Brennweite, aber keineswegs eine vorweggenommene Diskreditierung von Camp als diskursiven Begriff. Das Gegenteil ist der Fall. Das Potential von Camp *als* diskursiver Begriff resultiert gerade aus der jener Einschätzung zugrundeliegenden Konstellation.

Da Camp Architektur nicht räumlich, sondern szenographisch, narrativ, atmosphärisch begreift, auf ihre „semiotische Form“ reagiert, gewinnt Camp in dem Maße als architekturtheoretische Verstehensperspektive an Bedeutsamkeit, wie sich die Architektur in der Reproduktionslogik eines globalisierten Neoliberalismus selbst in Richtung symbolischer Produktion, Bildpolitik und szenographische Inszenierung, „Architainment“ und „Imagineering“, transformiert.

Die Camp-Sensibilität für die Konventionen symbolischer Codes in der architektonischen Repräsentation steigert ihre Kritizität, wie sich lebensstilorientierte neoliberale Konsumgesellschaften vermehrt distinktions-, urbanitäts- oder ereignissimulatorischer Image-Architekturen bedienen und sich diese Symbolismen und Bilderzeichen des westlichen Konsumhedonismus gleichzeitig in den diffusen Importdialektiken der Globalisierung de- und resemantisieren.

Gegenläufig bleibt Camp für „puristische“ Architekturen wie die Moderne weitestgehend resonanzlos. Für „gegenstandslose“ Architektursprachen des Räumlichen und der Form, die – sei es aus einer rationalistischen oder formalistischen Theorieposition oder aus einer strategischen Abstinenz gegen den neoliberalen Primat der Bildproduktion – ein „syntaktisches“, nicht-ikonologischen Architekturverständnis, einen Minimalismus der Verräumlichung und der Materialeigenschaften prolongieren, ist die semiotische Perspektive des Camp unempänglich.

Selbst jene modernen Architekturen, die sich innerhalb der internen Selbstdefinition der „zweiten Moderne“ oder im Kontext der illusionierenden Zergliederung des Räumlichen durch den Dekonstruktivismus der Tendenz zum Spektakulären, die die „pictorialization of space“ fordert, einordnen; erst recht aber jene Minimalismen, die auf das neoliberale *iconic landmark*-Diktat mit einer Verhabenheit der Abstraktion, mit „Bilderfeindlichkeit“ reagieren.

Die architektonischen Helden des „vorsätzlichen Camps“ sind dementsprechend weitestgehend Außenseiter des gegenwärtigen akademischen Architekturdiskurses, nimmt man die Exponenten des Retro-Camps wie die Environment-Designer Philippe Starck oder Karim Rashid einmal aus. Die in den 1980ern akademisch und medial hegemonialen Postmodernisten haben bereits zehn Jahre später ihre eigene Musealisierung zum abgeschlossenen architekturgeschichtlichen Epochenbegriff erleben müssen. Die „erzählerisch fiktionale Sinnerweiterung“ (Heinrich Klotz) der Postmoderne, die eine offensive Camp-Heiterkeit des „schlechten Geschmacks“ feierte, erlebte bald den drastischen Einflussverlust ihrer *démodé*-Werdung. Und proto-postmoderne Wegbereiter des „vorsätzlichen Camps“ wie Morris Lapidus oder Bruce Goff, zwei idiosynkratische, völlig für sich allein existierende Figuren, werden zwar nachträglich architekturpublizistisch als exzentrische Sonderlinge belobigt, allerdings ebenso ohne eine merkliche Rezeptionswirkung ihrer Bauten auf die gegenwärtige „legitime“ Architekturproduktion.

Die eigentlichen Akteure des weltweit grassierenden architektonischen Camp-Bazillus sind allerdings ohnehin nicht Architekten im westlichen Selbstverständnis künstlerischer Virtuosität. Sondern im Kleinen die *vernaculars* und ihre stilistischen Amalgamierungen (unter dem Eindruck des „impact of globalization“) und im Großen die „Virtually Unknowns“ der internationalen Planungsdienstleister, Developer und Baukonsortien, deren architektonische „design policy“ in erster Linie nach dem Kriterium betriebswirtschaftlicher Rentabilität organisiert ist. Nakheel Properties, Khatib & Alami oder Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG), die in Dubai oder Las Vegas das visuelle Regime des globalisierten Neoliberalismus exekutieren, sind dem akademischen Architekturdiskurs dann auch allenfalls negative Fallbeispiele. Ihre Klienten wie Sheikh Mohammed, Kasinomagnat Steve Wynn oder Kasachstans Präsident Nasarbajew aber die eigentlichen Camp-Impressarios des 21. Jahrhunderts.

Sie reihen sich ein in den (zweifelhaften) Ehrentempel der irisierenden Camp-Persönlichkeiten, die ohnehin zu einem Großteil von politisch dämonischen oder fragwürdigen Charakteren bevölkert ist, von Dandies, Emporkömmlingen, Exzentrikern und Diktatoren. In die Geschichte des Camp, die gleichsam mit der Geschichte des Glamourösität, die von Helena von Troja bis zu Liberace reicht, korreliert wie mit der Geschichte der Amoralität, von Nero bis zu Max Mosley, und der Geschichte menschlicher Hybris, von Caligula bis zu Marko Arnautovic.



192, 193: Explore 5D (Martin Valtliner), *Pratervorplatz*, Wien, 2006-2008

BÖSER CAMP? – JA. Das Prater-Entrée ist mit seiner schäbigen „Mischung aus Überraschungsei-Architektur und Outlet-center-Romantik“⁵¹⁰ abgesehen von allgemeineren Ärgernissen (Finanzierungsdebakel, Wiens proletoideste Disko) lediglich eine trostlose Low-Budget-Styroporversion einer Erlebnissimulation, kläglich wie die *Excalibur City*. Der Schönbrunn-meets-Miami-meets-Neverland-Ranch-Bastard mit seinen aufgemalten Fenstern „ist nicht als Kitsch zu bezeichnen. Er ist etwas Neues, bisweilen Unbekanntes. Gänzlich würdelos. Normaler Kitsch enthält zumindest Spuren irgendeiner Würde. [...] Das ist pures Unvermögen, selbst falsche Emotionen zu kreieren.“⁵¹¹ – NEIN. Denn gerade in der völlig gleichgültigen und armseiligen, aber damit radikalen Unterminierung jeglicher Imitationsprinzipien generiert sich ein destruktiv-parodistisches Camp-Moment, dass die Materialität des Originals und die Erwartungshorizonte der architektonischen Simulationsmaschinerien gleichermaßen mit dem Dilettantismus einer billigen und gehetzten Arbeitsweise angreift. Die Schäbigkeit und Infantilität des Prater-Entrée oder der *Excalibur City*, der Duty-Free-Pappmaché-Ritterburgen-Groteskerie am Grenzübergang Kleinhaugsdorf, ist der Todpunkt im Jon Jerde-Disney-Simulationskontinuum und gerade deshalb ein Infektionsherd.



194, 195: Hans Hollein, *Rathaus Perchtoldsdorf*, Niederösterreich, 1975-1976; Peter Czernin, „Oktoneum“ *Verkehrs- und Gesundheitsministerium*, Wien, 1981-1986;

GUTER CAMP? – JA. Die Postmoderne bereicherte die architektonische Artikulation um Figuren der Divergenz, Disproportion und Ironie, sie mobilisierte die Geschichte (aber selektiv im Modus einer Kontingenz- und Konstruiertheitstheorie) kokettierte wie Czernins schillernde, an Pfauenfedern erinnerte Glasfassaden-Siebbedruckung mit Opulenz und Kitsch. – NEIN. Die architektonischen Manipulationen der Postmoderne sind letztlich zu kontrolliert und akademisch, scheitern an ihrer eigenen Intellektualität und Raffiniertheit. Ihr Camp erzeugt nicht (mehr) die umkämpfte Ambivalenz, auch weil ihre Kompositionen des Widerstreits längst in die offizielle Stilgeschichtsschreibung weghistorisiert wurden. Sie sind gekonnte, souveräne Witze, aber an ihnen sind nicht die gleichen kulturellen Widersprüche virulent wie beim marginalisierten Camp-Kitsch einer *Excalibur City*, deren Irritationsmomente vom Dilettantismus und der Kläglichkeit der Repräsentation angeheizt werden.

511 Kid Möchel, „explore 5D: Im Prater blühen wieder die Pleiten“, in: *Wirtschaftsblatt*, 9.6.2008

512 Joseph Gepp, „Der Teufel trägt Prater“, in: *Falter*, 30.4.2008

Das Wollen und Wissen des Camp als theoretische Position negiert dabei allerdings keineswegs zwingend die Differenz zwischen kommerzieller Alltagsästhetik und normativer Architekturtheorie. Denn in der fiktionalen Selbstformation des affirmativen Camp-Ästhetizismus werden politische Realitätsaspekte aus dem Rezeptionsakt nicht zwangsläufig in der Form suspendiert, wie es Susan Sontag und Mark Booth für den selbstbezüglichen Camp-Dandy und seinen apolitischen „Aristokratismus“ oder „Decadentismus“ beschrieben haben. Mit Judith Butler lässt sich Camp im Gegenteil als Zustandsbeschreibung einer subjektiven epistemologischen Einstellung verstehen, die in ihrer amoralischen Affirmation des moralisch Nicht-Affirmierbaren und in der ästhetischen Affirmation des geschmacklich Nicht-Affirmierbaren eine subversive „Deontologisierung“ vorantreibt. Die Affirmation des Camp ist zugleich Insubordination, eine Art *friendly fire* des vermeintlichen Sympathisanten.

Der Camp begeistert sich für Dubai und Astana, aber er unterstreicht seine exzentrische, anti-seriöse ästhetische Betrachtungsweise dabei mit Adjektiven, die Sheikh Mohammed und Präsident Nasarbajew in keinsten Weise schmeicheln dürften. Ebenso wenig wie die zweifelhaften Ehrerbietungen des Camp für übersteigerte Formen politischer Selbstinszenierung, insbesondere für groteske Personenkulte in totalitären Systemen, im Sinne derer wäre, denen sie gilt.⁵¹³

Susan Sontags betont, ihr Camp-Dandy „will genießen. Es wirkt nur wie Bosheit und Zynismus“⁵¹⁴. Judith Butlers Subversionsmodell der Geschlechterparodie genießt seine Travestien dagegen mit Bosheit und Zynismus, sie ist eine komödiantische wie unerbittliche Kritik ihrer gesellschaftlichen Bedingungen.

Die entscheidende Frage über die geschichtliche Möglichkeit von Camp als subversiver diskursiver Begriff ist letztlich die nach den vielfältigen und gegensätzlichen dialektischen Beziehungen der *performativ* „naturalisierten“ ideologischen Authentizitätsmythen des Nationalismus, der Theologie und der Metaphysik mit dazu kontrastierenden, antithetischen Kontingenzmanifestationen. Ob die gesteigerte Sensibilität des anti-essentialistischen und nominalistischen Camp für die *performative* Erzeugung einer „Matrix der Intelligibilität“ in den hybriden und hyperrealen Realitäts- und Architekturkonstruktionen der Gegenwart nicht ins Leere läuft, weil es an den (architektonischen) Mutationsformen westlicher Lebensstile in den Globalisierungskorridoren der neoliberalen *Evil*

513 Die schauerliche Liste campyesker Politiker und Diktatoren führen seit dem Tod des turkmenischen Staatspräsidenten Saparmyrat Nyýazow zweifelsohne Nordkoreas „Geliebter Führer“ Kim Jong-Il und Lybiens Revolutionsführer Muammar al-Gaddafi an. Vordere Plätze gebühren ebenso Silvio Berlusconi oder Papst Benedikt dem XVI. Der perverse Enthusiasmus des Camps für bizarre Übersteigerungen politischer Repräsentation reicht bis zu Ugandas exzentrischem Diktator Idi Amin und zu den Propagandainszenierungen und Personenkulten im real existierenden Sozialismus, insbesondere zu Fällen, wo die propagandistische Ehrerbietung besonders uncharismatische und verbohnte Apparatschiks wie Erich Honecker oder „Conducător“ Nicolae Ceaușescu (und ihre Gattinnen Margot und Elena) zu überhöhen hatte.

514 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 340

Paradises nichts mehr zu „deontologisieren“ gibt. Weil die selbstregulatorischen Mechanismen der „Matrix der Intelligibilität“ nicht mehr über substantialistische Illusionen konfiguriert sind, sondern über Spektakel der Hybridität, Hyperrealität und Simulation.

Es ist die Frage ob Baudrillards medientheoretische These weiterhin aufrecht ist, dass die aggressive Künstlichkeit und Irrealität von Disneyland (und ihre weltweiten Camp-Permutationen geschlossener „thematischer“ visueller Milieus) den eigentlichen Zweck verfolge, zu verschleiern, dass auch die Alltagsrealität über Manipulationen und Simulationen konstituiert ist. Oder ob die Alltagsrealität dieser Vergleichsasymmetrie gar nicht mehr bedarf und sich der Referenzlosigkeit der Simulakra längst bewusst ist. Dem „Wesen der Welt der Simulationen, die Baudrillard 'Hyperrealität' nennt [...], dass zuerst [...] endlos in sich selbst kreisende Modelle, und dann erst die Ereignisse existieren [...], eine vollständige Indetermination der Geschehnisse.“⁵¹⁵

Als diskursiver Begriff wäre Camp in gewisser Weise dann ohne Perspektive und ohne Radikalität, Camp-Ästhetik als „vorsätzliches“ künstlerisches Praxismodell erledigt und der ästhetizistische Camp-Dandy endgültig zur Affirmation des Etablierten degeneriert, weil die „Matrix der Intelligibilität“ ihre eigene Performativität und Kontingenz ohnehin nicht mehr verbirgt und („vorsätzliche“) Camp-Ästhetiken zum Realitätsprinzip eines „hyperrealen“ visuellen Systems referenzloser Zeichen und Fiktionen avancieren.

Eskaliert man eine solche Entwicklung in dieser Allgemeinheit (und zur Allgemeinheit), steht es allerdings noch zur theoretischen Disposition, in welcher politischer und emotionaler Verfasstheit die Camp-Epistemologie als theoriegeleitete Beschreibung architektonischer Sichtbarkeit den selbstreferentiellen Zeichensystemen ins vermeintliche Delirium folgt. Ob man darin mit Butler die fröhliche Einlösung der *queeren* Politik der „Camp-Sensibilität“ begreift oder darin – wie es der französischen Übung entspricht – mit Baudrillard eine verhängnisvolle Krise der Kritik sieht, weil man aus der Evidenz von Performativität und Hybridität ein Fatalitätsprinzip von Indifferenz, Unerheblichkeit und Resignation folgert.⁵¹⁶

Diese Arbeit hat einer solchen theoretischen Entscheidung nicht vorzugreifen. Denn ohne eine theoretisch unzulässige monosektorale Engführung des Camp-Diskurses, kann kein interpretatorisches Definitivum präjudiziert werden. Weder wurde Camp-Ästhetik gänzlich kommodifiziert und heterosexualisiert (durch Jon Jerde und dem MTV-Mainstream), noch prolongieren die Metastasierungswege des „reinen Camp“ in den globalen *Evil Paradises* eines

515 Falko Blask, *Jean Baudrillard zur Einführung*, Hamburg: 1995, S. 31

516 Eine anti-essentialistisch und nominalistisch argumentierende Architekturtheorie würde dann nicht einfach aus „taktischen“ Gründen das alte Freund-Feind-Schema, die bisherige Dichotomisierung, ins Gegenteil kehrtwenden und nun selbst essentialistische und substantialistische Sprachspiele mobilisieren, um der „Hyperrealität“ den Stecker zu ziehen. Feministische Theoretikerinnen, die die politischen Möglichkeiten von Butlers „subversiven Körperakten“ *queerer* Resignifikationen durch Kommodifizierungsprozesse diskreditiert sehen, stellen damit auch keineswegs die Einsichten von Butlers philosophischen Positionen in Frage.

fanatischen Kapitalismus *per se* ein emanzipatorisches Kontingenzbewusstsein und einen Reichtum persönlicher stilistischer Idiolekte. Weder bedeuten die Klischeeorgien des Camp zur Gänze Entindividualisierung, noch zur Gänze Individualisierung.

Zweifellos ist jedoch der weltweite Expansionismus triumphalistischer Camp-Ästhetiken in der Architektur. Wenn auch nicht im westlichen akademischen Architekturdiskurs und innerhalb der Definitionshoheit des Modernismus, der Camp lediglich als infektiöses Leiden, als ästhetische Verelendungskrise, begreift. Als ein mal neureiches, mal schäbiges Tutti Frutti pompös-kitschiger Stilsynkretismen, dass in den sprawls um sich greift und als Bebilderung eines extremisierten Neoliberalismus die neuen *Global Cities* schon eingenommen hat. (Dass mancher Modernist über Dubai und Astana die Nerven verliert, zeigt aber nur, dass man ihre Nerven erreicht hat.)

Tom Wolfes egalitaristische *Pop Society*-Versprechen ist ins Gegenteil verkehrt: „Now low style comes from high places“. Gleichzeitig diffundiert der „low style“ der neuen neoliberalen Eliten in die „low places“ der Populärkultur, wo er wiederum auf die kommodifizierten und heterosexualisierten Surrogate „subversiver Körperakte“ trifft, die – von noch weiter unten kommend, aus der Klandestinität homosexueller Subkultur – von einem teilweise *gequeerten* Pop-Mainstream plagiiert werden. ... David LaChapelle fotografiert Paris Hilton ...

Ist die Rolle des Camp in Judith Butlers oppositionellem, gegen heteronormative Subjektivitäts- und Identitätspolitik gerichteten *Gender Trouble* jedoch die des Revolutionärs, betätigt sich der Camp in der Architektur eher als Revolutionstourist. Sei es in der snobistischen Interessensenthobenheit des Dandy Wit oder in einer Rezeptionsposition, die ihre Kritizität aus ihrer eigenen instabilen Verwicklung bezieht, daraus, sich auf unbeständige Evidenzen zweiten Grades einzulassen.

Die Bildfantasien des Camp entwickeln dabei keine Groß-Theorie, keine suspendierende Folie einheitlicher Definitionen, sondern neigen zur Sprunghaftigkeit, zu diskontinuierlichem Theoretisieren. Richard Rortys intellektuelle Figur der „Ironikerin“ charakterisiert die komödiantische, bisweilen destruktive Position des Camp, idiosynkratische ästhetische Urteile nicht in einem vermeintlichen Konvergenzprozess zu vereinheitlichen. Kontingenzen nicht in einem Streben nach Universalität zu überschreiten, sondern zu forcieren, seine geliebten Klischees so breitzutreten:

„Für uns Ironiker kann als Kritik an einem abschließenden Vokabular nur ein anderes solches Vokabular dienen; Antwort auf eine Neubeschreibung kann nur eine neue Neubeschreibung der Neubeschreibung sein. Weil es über Vokabulare hinaus nichts gibt, was als Entscheidungskriterium zwischen zwischen ihnen dient, ist Kritik eine Sache der

Betrachtung dieses Bildes und jenes Bildes, nicht eine Sache des Vergleichs beider Bilder mit dem Original. [...] Also können unsere Zweifel an unserem Charakter oder unserer Kultur nur dadurch beseitigt oder beschwichtigt werden, daß wir unsere Kenntnisse erweitern. [...] Ironikerinnen und Ironiker fürchten, in dem Vokabular steckenzubleiben, in dem sie aufgewachsen sind“⁵¹⁷

Die „Camp-Sensibilität“ scheint von dieser Besorgnis angetrieben. Sie sucht die theatralische Neubeschreibung, die Exzentrik, den Eskapismus, die Übertreibung. Damit beschreibt Camp die Zeit. Auch wenn Camp nicht die Wahrnehmungsweise ist, wie sich die Zeit selbst sieht.

⁵¹⁷ Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 138

Literaturverzeichnis

Literatur

- BABUSCIO, Jack, „The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- BAUDRILLARD, Jean, *Amerika*, Berlin: 2004
- BESSING, Joachim (Hg.), *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, Berlin: 1999
- BLASK, Falko, *Jean Baudrillard zur Einführung*, Hamburg: 1995
- BLUM, Elisabeth, NEITZKE, Peter (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009
- BOOTH, Mark, *Camp*, London: 1983
- BOUMAN, Ole, KHOUBROU, Mitra, KOOLHAAS, Rem (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007
- BRITTON, Andrew, „For Interpretation: Notes against Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- BUBLITZ, Hannelore, *Judith Butler zur Einführung*, Hamburg: 2002
- BÜHRMANN, Andrea D., „Geschlecht und Subjektivierung“, in: Marcus S. Kleiner, *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, Frankfurt am Main: 2001
- BUTLER, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991
- CLETO, Fabio, *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- COOK, Jeffrey, *The Architecture of Bruce Goff*, New York: 1978
- CORE, Philip, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984
- DAVIS, Mike, „Sand, Fear, and Money in Dubai“, in: Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (Hg.), *Evil Paradises. Dreamworlds of Neoliberalism*, New York: 2007
- DeLONG, David G., *Bruce Goff, Towards Absolute Architecture*, New York: 1988
- DIAMONSTEIN, Barbaralee, *American Architecture Now*, New York: 1980
- DIEDERICHSEN, Diedrich, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: 2008
- DIEDERICHSEN, Diedrich, *Sexbeat*, Köln: 2002
- DIEDERICHSEN, Diedrich, „Vor dem Ende der Musik, an dem alles Musik wird“, in: ders.; 2000 *Schallplatten 1979-1999*, Höfen: 2000
- DOMSCH, Sebastian, „Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral“, in: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hg.), *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: 2009
- DÜTTMANN, Martina, Friederike Schneider (Hg.), *Morris Lapidus. Der Architekt des amerikanischen Traums*, Basel – Berlin – Boston: 1992
- DYER, Richard, „It's being so Camp as keeps us going“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- EASTERLING, Keller, „Stadtstaatskunst“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009
- ECO, Umberto, *Über Gott und die Welt*, München: 1985
- FLINN, Caryl, „The Deaths of Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- GOETZ, Rainald, „Subito“, in: ders., *Hirn*, Frankfurt am Main: 1986

- GUFFEY, Elisabeth E., *Retro. The Culture of Revival*, London: 2006
- HECKEN, Thomas, *Pop. Geschichte eines Konzeptes 1955-2009*, Bielefeld: 2009
- HEIßERER, Dirk, *Ludwig II.*, Hamburg: 2003
- ISHERWOOD, Christopher, „Goodbye to Berlin“, in: ders., *The Berlin Stories*, New York: 1945
- ISHERWOOD, Christopher, *The World in the Evening*, New York: 1954
- JENCKS, Charles, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980
- JENCKS, Charles, *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981
- JOHNSON, Eugene J., „Darstellende Architektur: Das Werk von Charles Moore“, in: Eugene J. Johnson (Hg.), *Charles Moore. Bauten und Projekte 1949-1986*, Stuttgart: 1987
- LAPIDUS, Morris, *Too much is never enough. An autobiography*, New York: 1996
- LEACH, Neil, *China, Hong Kong*: 2004
- MAAK, Niklas, „Zurück in die Zukunft: Oscar Niemeyer und der Retrofuturismus“, in: Paul Andreas und Ingeborg Flagge (Hg.), *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne*, Basel: 2003
- MARTI, Urs, *Michel Foucault*, München: 1999
- MEUSER, Philipp, „Kasachstan – architektonisches Versuchslabor in der Steppe“, in: Simone Voigt (Hg.), *Contemporary Architecture in Eurasia. Bauten und Projekte in Russland und Kasachstan 2000 bis 2030*, Berlin: 2009
- MOOSHAMMER, Helge, *Cruising. Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*, Wien: 2005
- MÜLLER, Bettina, *Glitzermetropole Dubai. Diversifikation und Imagegestaltung einer auf Erdöleinnahmen aufgebauten Wirtschaft*, Marburg: 2010
- NEWTON, Esther, „Role Models“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- OKUDA, Michael, OKUDA, Denise und MIREK, Debbie, *Star Trek. Die offizielle Enzyklopädie*, Schindellegi, Schweiz: 1995
- PATTON, Phil, „Industrial Design“, in: Joseph Rosa (Hg.), *Glamour. Fashion + industrial design + architecture*, San Francisco: 2004
- POSCHARDT, Ulf, „Camp“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: 2002
- REEMTSMA, Jan Philipp, „Was heißt 'die Geschichte der RAF verstehen' ?“, in: Jan Philipp Reemtsma, Wolfgang Krausharr und Karin Wieland, *Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF*, Hamburg: 2005
- REESE-SCHÄFER, Walter, *Lyotard zur Einführung*, Hamburg: 1988
- REYNOLDS, Simon, *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*, Höfen: 2007
- RORTY, Richard, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989
- ROSS, Andrew, „Uses of Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- SCHNEIDER, Frank Apunkt, *Als die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW*, Mainz: 2007
- SCHMID, Heiko, „Dubai: der schnelle Aufstieg zur Wirtschaftsmetropole“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009
- SEWING, Werner, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003
- SONTAG, Susan, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982
- SONTAG, Susan, „Gegen Interpretation“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982
- SONTAG, Susan, „Über den Stil“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982
- TORRES, Sasha, „The Caped Crusader of Camp: Pop, Camp, and the Batman Television Series“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999

VENTURI, Robert, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig: 1978
 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR, Steven, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979
 VILLA, Paula-Irene, *Judith Butler*, Frankfurt am Main: 2003
 WELSCH, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987
 WERTHAM, Frederic, *Seduction of the Innocent*, New York: 1954
 WOLFE, Tom, *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968
 YORK, Peter, *Style Wars*, London: 1980

Zeitungs- und Magazinartikel

ANONYM, „Unterm Dach“, in: *Der Spiegel*, 19.4.1971
 ANONYM, „Ende einer Geisterstadt“, in: *Die Zeit*, 16.06.1978
 BURGDORFF, Stephan, ZAND, Bernhard, „Zwang zum Spektakel“, in: *Spiegel Special* 4/2008
 CZAJA, Wojciech, „Operation Wüstenturm“, in: *Der Standard*, 9.1.2010
 DAVIS, Mike, „Sinister Paradise“, <http://www.tomdispatch.com/post/5807/>; 2005
 FOLLATH, Erich, „Das Gold der neuen Pharaonen“, in: *Der Spiegel*, 18.5.2002
 GEPP, Joseph, „Der Teufel trägt Prater“, in: *Falter*, 30.4.2008
 GIDEON, Siegfried, „Erfrischendes aus Japan“, in: *Die Zeit*, 23.4.1965
 KID P. (Andreas Banaski), „Die Wahrheit über Hamburg“, in: *Sounds*, 5/1982
 KRACHT, Christian, „Ich möchte ein Bilderverbot haben“, in: *Allgemeine Frankfurter Sonntagszeitung*, am 30.9.2001
 KRUMPL, Doris, „Alle tun es“, in: *Der Standard*, 6.2.2002
 MAAK, Niklas, „Retrofuturismus ist gefälschte Geschichte“, in: *Der Spiegel*, 5.6.2005
 MAGNANO, Vittorio, „Die Provokation des Alltäglichen“, in: *Der Spiegel*, 20.12.1993
 MINGELS, Guido, „Goodbye, Dubai“, in: *Die Zeit*, 30.6.2009
 MÖCHEL, Kid, „explore 5D: Im Prater blühen wieder die Pleiten“, in: *Wirtschaftsblatt*, 9.6.2008
 PARKER, Ian, „The Mirage“, in: *The New Yorker*, 17.10.2005
 PAUSER, Wolfgang, „Raumflug rückwärts“, in: *Die Zeit*, 19.8.1999
 POGANATZ, Hilmar, „Stadt in der Steppe: Der Turmbau zu Astana“, in: *Die Welt*, 15.6.2006
 SACK, Manfred, „Unterhaltungs-Architektur“, in: *Die Zeit*, 26.6.1987
 SCHWERFEL, Heinz Peter, „Fotokunst als urbaner Surrealismus“, in: *Die Zeit*, 28.8.2009
 STONE, Judy, „Caped Crusader of Camp“, in: *The New York Times*, 9.1.1966
 SÜSELBECK, Jan, „Irony, over“, in: *Jungle World*, 6.5.2010
 VERMA, Sonia, „Driven down by debt, Dubai expats give new meaning to long-stay car park“, in: *The Sunday Times*, 5.2.2009
 WEISSMÜLLER, Laura, „Kolossale Maschinen. Architekt Ralf Schüller zum 80.“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.10.2010
 WILLENBROCK, Harald, „Die Wachstumsmaschine“, in: *Geo Special: Dubai, Emirate und Oman*, 1/2007
 WOLTRON, Ute, „Philip Johnson 1906-2005“, in: *Der Standard*, 28.1.2005
 ZIMMERMANN, Felix, „Ein Kessel Bunt“, in: *Die Zeit*, 20.3.2003

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: © Allan Warren; http://estergoldberg.typepad.com/views_from_a_broad/2010/09/sign-of-the-times-las-vegas-liberace-museum-closing-oct-17.html
- Abb. 2: http://ohmygodot.blogspot.com/2008_01_01_archive.html
- Abb. 3: <http://picasaweb.google.com/lh/photo/wxHAPtDNTu7u47tCJyglUg>
- Abb. 4: http://www.holidaycheck.pl/city-zdjecia_Sintra-ch_ub-oid_6247.html?action=detail&mediaId=1155848313&mediaCategoryMainId=3&mediaOrder=4
- Abb. 5: © startedbyamouse.com; <http://www.startedbyamouse.com/graphics/gallery/SBCastleMorning1280.jpg>
- Abb. 6: © Hansueli Krapf; http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Aerials_Bavaria_16.06.2006_11-39-46.jpg&filetimestamp=20091212160150
- Abb. 7: http://de.academic.ru/pictures/dewiki/115/spiegelgalerie_herrenchiemsee.jpg
- Abb. 8: © Shaun Hamblin; <http://www.photoradar.com/photographer-of-the-year/photos/41735/shaunhamblin/brighton-pavilion>
- Abb. 9: © chkee; <http://www.flickr.com/photos/chkee/3225839046/sizes/l/in/photostream/>
- Abb. 10: http://www.grandlisboahotel.com/virtual_tour-en
- Abb. 11: <http://www.grandlisboahotel.com/events-meetings-en>
- Abb. 12: <http://www.olamacauguide.com/grand-lisboa-photo.html>
- Abb. 14: http://www.jerde.com/media/images/experiential/horton_full_flagsclock.jpg
- Abb. 15: <http://homepage.mac.com/oldtownman/filmnotes/images2/PDRM0714.jpg>
- Abb. 16: <http://travel.webshots.com/photo/1067857310031152245iJxQku>
- Abb. 17: <http://www.watg.com/?pageid=77310CAE-3048-78A8-DB6112582E833421>
- Abb. 18: <http://www.watg.com/?pageid=77310CAE-3048-78A8-DB6112582E833421>
- Abb. 19: <http://www.watg.com/?pageid=77310CAE-3048-78A8-DB6112582E833421>
- Abb. 20: © Spiridon Manoliou; <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Buzescu-Roma-Village.jpg>
- Abb. 21: © Paul Ion; <http://www.panoramio.com/photo/18214213>
- Abb. 22: <http://img528.imageshack.us/img528/3976/34995356.jpg>
- Abb. 23: <http://catavencu.ro/wp-content/uploads/2007/09/palatele-tiganesti-din-buzescu-au-incaput-pe-mina-academiei-catavencu-740.jpg>
- Abb. 24: <http://denia.rajce.idnes.cz/Buzescu/#96508992.jpg>
- Abb. 25: © Foto Martien; <http://www.flickr.com/photos/35110249@N05/4890736058/>
- Abb. 26: <http://www.guardian.co.uk/travel/2010/oct/11/kitsch-hotels-readers-guide>
- Abb. 27: <http://www.madonnainn.com/rooms/134.php>
- Abb. 28: <http://www.madonnainn.com/rooms/141.php>
- Abb. 29: <http://abcnews.go.com/widgets/mediaViewer/image?id=3642971>
- Abb. 30: <http://www.madonnainn.com/rooms/151.php>
- Abb. 31: <http://www.madonnainn.com/rooms/150.php>
- Abb. 32: <http://www.flickr.com/photos/timetravelnow/4676799289/>
- Abb. 33: http://www.interiordesign.net/blog/Cindy_s_Salon/35491-On_Ugliness.php
- Abb. 34: <http://www.madonnainn.com/rooms/137.php>
- Abb. 35: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=387084>
- Abb. 36: © Oliver Ross; http://www.chocolate-fish.net/img_-721_lang_german
- Abb. 37: <http://grainedit.com/2010/09/21/les-choux-de-creteil-by-gerard-grandval/>
- Abb. 38: © Michael John Christ; <http://www.michaeljohngrist.com/2009/04/new-sky-building-shinjuku/>
- Abb. 39: © Anthony Shouan-Shawn; <http://www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~EA42E5D7AEA2F489DBA77D69A8CF41FBF~ATpl~Ecommon~SMed.html>
- Abb. 40: http://www.startrek.com/database_article/metron

Abb. 41: <http://www.trekzone.de/content/dt/news/2010-10-26-1-star-trek-xii-kein-khan-aber-ein-alter-feind.htm>

Abb. 42: <http://rindathesaint.wordpress.com/2010/07/02/admirationfascination-gene-rodnenberry-the-outer-limits-trek/>

Abb. 43: <http://home.comcast.net/~flickhead/MidnightMovies.html>

Abb. 44: <http://noteasybeingred.tumblr.com/post/413753534/the-revolution-is-my-boyfriend-the-raspberry>

Abb. 45: <http://www.flickr.com/photos/javier1949/3306355739/sizes/l/in/photostream/>

Abb. 46: <http://lartnouveau.com/artistes/guimard/documents/candelabres.htm>

Abb. 47: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Philippe1erOrleans_F.jpg&filetimestamp=20060718193106

Abb. 48: http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Hyacinthe_Rigaud/Ludwig+XIV_+in+R%C3%BCstung/9269.html

Abb. 49: http://s188.photobucket.com/albums/z139/dxgdjc/?action=view¤t=737px-Fonthill_plate_11.jpg&mediafilter=images

Abb. 50: <http://fuhlbruegge.wordpress.com/2010/02/>

Abb. 51: <http://www.toutlecine.com/images/film/0003/00035387-salome.html>

Abb. 52: <http://www.flickr.com/photos/houseofninesdesign/5277929540/sizes/l/in/photostream/>

Abb. 53: http://1.bp.blogspot.com/_uwo7pdMOvo4/R7RPrL6qCaI/AAAAAAAAABMo/aZzTzNm4jvw/s1600-h/antinoos3.jpg

Abb. 54: <http://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/3762261029/>

Abb. 55: <http://www.flickr.com/photos/retrozuk/517584469/>

Abb. 56: <http://www.sonsoflok.co.uk/2009/11/yukio-mishima-day/>

Abb. 57: <http://www.bignick.de/images/blaugrotte.jpg>

Abb. 58: © Lucy Nieto; <http://www.flickr.com/photos/lucynieto/3194431300/>

Abb. 59: http://forum.theorchidsources.com/ubbthreads.php/topics/200110/Re_Orchids_on_Airplane.html

Abb. 60: <http://www.movie-moron.com/?p=1096>

Abb. 61: <http://www.guardian.co.uk/film/2009/may/07/richard-kiel-jaws>

Abb. 62: <http://www.flickr.com/photos/52609289@N06/4849421456/>

Abb. 63: <http://www.atlasf1.com/2000/usa/preview/jones.html>

Abb. 62: http://1.bp.blogspot.com/_0cnXYhBk1k/RwW3DJx5k5I/AAAAAAAAA1g/ZUSO2l6jbDo/s1600-h/dynamic+dunderheads.jpg

Abb. 65: <http://fashion-and-i.blogspot.com/2009/10/batman-robin.html>

Abb. 66: http://2.bp.blogspot.com/_k0KwwODcIRY/THklZ807d5I/AAAAAAAAAXE6k/OS_1Tz7C0o/s1600/Bryan+Ferry.jpg

Abb. 67: <http://www.lastfm.de/music/Devo/+images/34369343>

Abb. 68: http://3.bp.blogspot.com/_qG1xzk0pOxw/S_Vge99ImTI/AAAAAAAAASM/yP0r19GTNE4/s1600/Sid+Vicious+NaziSid1.jpg

Abb. 69: © www.lachapellestudio.com; <http://www.lachapellestudio.com/portraits/christina-aguilera/?ci=34>

Abb. 70: <http://mouscacho.wordpress.com/2009/02/10/lachapelle-en-mexico/>

Abb. 71: © www.lachapellestudio.com; <http://www.lachapellestudio.com/portraits/james-vanderbeek/?ci=80>

Abb. 72: <http://www.lastfm.de/music/The+Associates/+images/127977>

Abb. 73: http://1.bp.blogspot.com/_uB-0D-gV8mY/SD9uc4vYmgI/AAAAAAAAAJLw/l2AX39NQO8E/s1600-h/ABCversion1.jpeg

Abb. 74: <http://www.flickr.com/photos/fnarf/2292550219/>

Abb. 75: http://3.bp.blogspot.com/_smnDcduibfQ/SGjs_WtHY4I/AAAAAAAAAChU/xnRjMcsIPVc/s1600-h/humanleague_03-then.jpg

Abb. 76: © Galerie Jérôme de Noirmont; <http://www.denoirmont.com/portfolio-artiste-pierre-et-gilles-galerie-jerome-de-noirmont.html#3865>

Abb. 77: http://einzig-art-ig.blog.de/2007/06/24/christopher_street_day~2509265/

Abb. 78: © Galerie Jérôme de Noirmont; <http://www.denoirmont.com/portfolio-artiste-pierre-et-gilles-galerie-jerome-de-noirmont.html#6515>

Abb. 79: http://boulevardier4eva.files.wordpress.com/2010/02/pierre_et_gilles21-1.jpg

Abb. 80: © Galerie Jérôme de Noirmont; <http://www.denoirmont.com/portfolio-artiste-pierre-et-gilles-galerie-jerome-de-noirmont.html#3854>

Abb. 81: © out.com; <http://www.out.com/exclusives.asp?id=24440>

Abb. 82: © CLAMPART; <http://www.clampart.com/artists/bidgood/image3full.html>

Abb. 83: http://www.papermag.com/freeformimages/2005/manhattan/james_bidgood01.html

Abb. 84: http://bp2.blogger.com/_uWQ8BFvLo7s/R1jnEC5ovBI/AAAAAAAAAmk/LvRRkFMPFtc/s1600-h/Bidgood10.jpg

Abb. 85: © Archiv Justus Dahinden; <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schwabylon.png?uselang=de>

Abb. 86: <http://www.flickr.com/photos/diskostu/66749885/>

Abb. 87: © dezeen limited; <http://www.dezeen.com/2009/08/19/wohngarten-sensengasse-by-josef-weichenberger-architects-and-room8-architects/>

Abb. 88: © John Jacobsen; <http://www.flickr.com/photos/fireofthemind/2060981626/sizes/l/in/photostream/>

Abb. 89: © LeNee; <http://www.flickr.com/photos/themeowwy/3771004366/>

Abb. 90: <http://www.flickr.com/photos/14696209@N02/3726633133/>

Abb. 91: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/7206956.jpg>

Abb. 92: © Andreas Deml, Bernhard Paul; http://www.uniregensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_IV/Klass_Phil/Latein/Fotos/Walhalla/Walhalla.htm

Abb. 93: © agilitynut.com; <http://www.agilitynut.com/06/3/oral11.jpg>

Abb. 94: http://lexikon.freenet.de/images/de/1/16/Mali_i_Shpiragut.jpg

Abb. 95: http://muhtawa.org/images/thumb/2/2e/Prayer_Tower_on_the_campus_of_Oral_Roberts_University.jpg/680px-Prayer_Tower_on_the_campus_of_Oral_Roberts_University.jpg

Abb. 96: © crspiegl; <http://travel.webshots.com/photo/1012020047014756417YYPyLisBTJ>

Abb. 97: © Cajetan Barretto; <http://www.flickr.com/photos/cajie/127031609/>

Abb. 98: http://seymama.com/AbuDhabi/Emirates%20Palace/Emirates%20Palace_AlMajlis.jpg

Abb. 99: <http://www.watg.com/?pageid=6B4F2DF4-3048-78A8-DB75246F0B3A1C54>

Abb. 100: © Alli Merritt; <http://www.flickr.com/photos/allimerri/4336482644/>

Abb. 101: © Roman Harvey; <http://collegeproowler.com/oral-roberts-university/videos--and--photos/>

Abb. 102: © Todd Lapin, Telstar Logistics; <http://www.flickr.com/photos/telstar/2451512313/>

Abb. 103: © Moris Moreno; <http://abcnews.go.com/Travel/slideshow/photos-worlds-lavish-hotel-lobbies-11420036>

Abb. 104: © Luxury Web Magazine; http://www.luxuryweb.com/html/fontainebleau_miami_beach.html

Abb. 105: <http://www.marriott.com/hotels/photo-tours.mi?marshaCode=miasr>

Abb. 106: http://www.luxuryhotelexperts.com/property.php?hotel_ID=336

Abb. 107: © Time Inc.; <http://images.google.com/hosted/life/f?q=exterior-of-the-home-of-albert-ford-designed-and-built-by-bruce-goff&prev=/images%3Fq%3Dexterior-of-the-home-of-albert-ford-designed-and-built-by-bruce-goff%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26biw%3D1728%26bih%3D816%26tbs%3Disch:1&imgurl=4f878530acc33aed>

Abb. 108: <http://iandimusic.com/weeklynoise/category/architecture/>

Abb. 109: http://1.bp.blogspot.com/_mEteTjritGA/SeDHTB0u7kI/AAAAAAAAATM/BqTh5pIJTRI/s1600-h/Nicol+Reflecting+Pool.jpg

Abb. 110: © David Alan Milstead; http://pc.blogspot.com/2008_01_13_archive.html

Abb. 111: <http://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2010/07/price-house15-medley.jpg>

Abb. 112: © B M Boyle; Jeffrey Cook, *The Architecture of Bruce Goff*, New York: 1978, S. 41

Abb. 113: © Bruce Goff; Jeffrey Cook, *The Architecture of Bruce Goff*, New York: 1978, S. 80

Abb. 114: © John Glascock; <http://www.fototime.com/ftweb/bin/ft.dll/detailfs?userid=8821CB2D02914135A0435AA0E006FEEE&ndx=21&albumid=60CBD5D69E154AF9BA47DA324143233C&pictureid=B9B28EE9C8B94FFCB05EC31843335DFD>

Abb. 115: © James Patterson; <http://www.utexas.edu/courses/ancientfilmCC304/lecture1/disney.html>

Abb. 116: <http://www.michaelgraves.com/architecture/project/walt-disney-world-dolphin-resort-hotel.html>

Abb. 117: © Klaas Vermaas; <http://www.flickr.com/photos/klaasfotocollectie/3845189020/>

Abb. 118: <http://www.opusmang.com/forums/index.php?topic=761.0>

Abb. 119: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/34654106.jpg>

Abb. 120: © Slow Travel Berlin; http://www.slowtravelberlin.com/wp-content/uploads/2010/09/Winterfeldtplatz1_Berlin.jpg

Abb. 121: © Tom Bernard; http://www.vsba.com/projects/fla_archive/110slide1.html

Abb. 122: <http://www.dwell.com/articles/yale-school-of-architecture-exhibits.html>

Abb. 123: <http://a2zhomeschool.com/homeschoolmouse/page/3/>

Abb. 124: © westbankliving.com; <http://westbankliving.com/2010/01/13/piazza-ditalia-new-orleans-monument/>

Abb. 125: http://thefuckclub.files.wordpress.com/2010/05/p355010-new_orleans-piazza_ditalia.jpg

Abb. 126: © Mary Ann Sullivan; <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/massachusetts/williamstown/artmuseum/0002.jpg>

Abb. 127: © Eric Stensland Smith; <http://www.flickr.com/photos/stenz/1516949845/>

Abb. 128: <http://php.innocad.at/subsite/casaD/index.php?bild=2>

Abb. 129: <http://php.innocad.at/subsite/g40/index.php?bild=2>

Abb. 130: <http://www.karimrashid.com/>

Abb. 131: <http://www.karimrashid.com/>

Abb. 132: <http://www.karimrashid.com/>

Abb. 133: <http://www.starck.com/>

Abb. 134: <http://www.starck.com/>

Abb. 135: <http://www.starck.com/>

Abb. 136: <http://loudpaper.typepad.com/loudpaper/tiny/>

Abb. 137: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Dprk_pyongyang_hotel_rugen_05_s.jpg

Abb. 138: <http://www.wulfen-wiki.de/index.php/Bild:Metastadt.jpg>

Abb. 139: <http://horizons-nouveaux.blogspot.com/2009/05/sez-sport-und-erholungszentrum-by.html>

Abb. 140: © Martin Bartholmy; <http://www.flickr.com/photos/bartholmy/3988108943/>

Abb. 141: <http://members.virtualtourist.com/m/6810e/afabc/>

Abb. 142: © haykland; http://www.haykland.com/Guides/Airport/aerport_big.jpg

Abb. 143: © messe berlin; <http://www.heise.de/newsticker/meldung/IFA-2009-Veranstalter-erwarten-Beteiligung-auf-Rekordniveau-750253.html?view=zoom;zoom=1>

Abb. 144: http://1.bp.blogspot.com/_F3RGUUDJT0M/TLrY9rByKeI/AAAAAAAAAKL0/gN1egkAHb4w/s1600/blog-balladur-architecte-2.jpg

Abb. 145: http://4.bp.blogspot.com/_F3RGUUDJT0M/TLrUcljhwuI/AAAAAAAAAKKs/F8ER6_Ef5l0/s1600/blog-balladur-architecte-4.jpg

Abb. 146: http://3.bp.blogspot.com/_F3RGUUDJT0M/TLrUddGIXhI/AAAAAAAAAKLE/je6LXL2cOck/s1600/blog-balladur-architecte-7.jpg

Abb. 147: © Anke Müllerklein, Jasmin Schuller; <http://www.love-home.com/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=35&cntnt01returnid=69>

Abb. 148: © Mike Schröder / argus; http://www.schroederfotograf.de/slide_media.php?la=1&id=13&navback=1-1&navid=21

Abb. 149: © dezeen limited; <http://www.dezeen.com/2009/10/23/plastic-moon-by-norisada-maeda-atelier/>

Abb. 150: © dezeen limited; <http://www.dezeen.com/2009/10/23/plastic-moon-by-norisada-maeda-atelier/>

Abb. 151: <http://www.embkazjp.org/additionalpages/news20122010.htm>

Abb. 152: © picture alliance / dpa; <http://www.welt.de/sport/article10224071/Kasachstan-Zwischen-Vergangenheit-und-Postmoderne.html>

Abb. 153: http://thewanderingscot.com/wp-content/uploads/2008/09/IMG_3891.jpg

Abb. 154: <http://www.fosterandpartners.com/Projects/1322/Default.aspx>

Abb. 155: <http://www.hughpearman.com/2006/26.html>

Abb. 156: <http://www.bazis.kz/index.php?id=380>

Abb. 157: <http://www.neftegaz.ru/en/news/view/94726>

Abb. 158: <http://aboutkazakhstan.com/kazakhstan-flights>

Abb. 159: © Alex MacLean; http://www.alexmaclean.com/#/portfolio/dwelling/LS5343_16

Abb. 160: © James P. Blair, National Geographic Society; <http://blog.hgtv.com/greenhome/2009/10/27/a-green-idea-from-long-ago/>

Abb. 161: http://www.mimoa.eu/images/16226_1.jpg

Abb. 162: <http://www.wow-hotels.de/kremlin.html>

Abb. 163: http://www.asrema.com/a/AA-City_Skylines%28U-Z%29/UAE-Dubai-22.jpg_orig.htm

Abb. 164: <http://www.trichotomy.ca/nitin/LJPics/18-7-2010/SZR27.JPG>

Abb. 165: <http://www.dubai-architecture.info/images/TOWER-DUBAI%2816%29.jpg>

Abb. 166: © Patrick Beckers; <http://www.skyscraperpicture.com/dubai112.jpg>

Abb. 167: © Dubai Construction Update Imre Solt; <http://www.dubai-architecture.info/DUB-009.htm>

Abb. 168: <http://www.flickr.com/photos/stewie1980/5212442471/>

Abb. 169: © Dubai Construction Update Imre Solt; <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=103265&page=22>

Abb. 170: <http://www.digart.pl/praca/4870889>

Abb. 171: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/6771311.jpg>

Abb. 172: © Nakheel; <http://www.welt.de/reise/article2819714/Dubais-erste-Palmeninsel-ist-eroeffnet.html>

Abb. 173: <http://www.zf.ro/zf-24/pietele-speriate-de-perspectiva-falimentului-celui-mai-mare-dezvoltator-imobiliar-din-dubai-5134201/poze/>

Abb. 174: © Dubai Construction Update Imre Solt; <http://img266.imageshack.us/i/imresolt50jf9.jpg/>

Abb. 175: © Dubai Construction Update Imre Solt; <http://img156.imageshack.us/i/imresolt35gq2.jpg/>

Abb. 176: © Dubai Construction Update Imre Solt; <http://img266.imageshack.us/i/imresolt52an3.jpg/>

Abb. 177: © lasescapadas.com; <http://www.lasescapadas.com/fondos/imagenes/hotel-burj-al-arab-8211-dubai.jpg>

Abb. 178: © Matthew Walters; <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/37105.jpg>

Abb. 179: <http://homedesigninterior.com/2009/12/11/wonderful-burj-al-arab-hotel-dubai-completely-luxury-royal-suite-hotel-room/>

Abb. 180: <http://homedesigninterior.com/2009/12/11/wonderful-burj-al-arab-hotel-dubai-completely-luxury-royal-suite-hotel-room/>

Abb. 181: <http://homedesigninterior.com/2009/12/11/wonderful-burj-al-arab-hotel-dubai-completely-luxury-royal-suite-hotel-room/>

Abb. 182: © Dubai Construction Update Imre Solt; <http://img520.imageshack.us/f/imresolt013er9.jpg/>

Abb. 183: © Dubai Construction Update Imre Solt; <http://img258.imageshack.us/f/imresolt010xo9.jpg/>

Abb. 184: http://dannebauer.name/urlaub/dubai/10_Dusit_Dubai_153m.jpg

Abb. 185: http://franziskakeller.files.wordpress.com/2009/03/chinese_junk.jpg

Abb. 186: © O. Fey; <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/19958353>

Abb. 187: <http://www.timeoutdubai.com/shopping/reviews/5804>

Abb. 188: <http://www.watg.com/?pageid=A56A758F-3048-7B3D-C5D1A5139017CC27>

Abb. 189: © AFP; http://www.welt.de/reise/article2200688/Dubais_neuestes_Super_Hotel.html

Abb. 190: <http://www.ilight.co.uk/images/pic-atlantis-1-a.jpg>

Abb. 191: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/12680860.jpg>

Abb. 192: © Peter Gugerell; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Wiener_Prater_01_.jpg

Abb. 193: © Atelier Hollein; <http://www.hollein.com/index1.php?lang=de&l1ID=2&l2ID=1&l3ID=5&pID=70#>

Abb. 194: © Martin Ladstaetter; <http://www.flickr.com/photos/martinladstaetter/3592667188/sizes/l/in/photostream/>