

Thomas Küpper

Noch einmal Liebe

Kitsch als Wiederholungslektüre

„Noch einmal Liebe“: Im Hollywood-Film werden solche Erwartungen immer von neuem erfüllt. Dafür stehen etwa Julia Roberts und Richard Gere in „Pretty Woman“ ein, die im Folgenden als Beispiel genommen werden sollen. Inwiefern kann man im Hinblick auf diesen Film von „Kitsch als Wiederholungslektüre“ sprechen? Für Wiederholungslektüren kommen nach hochliterarischen Maßstäben nur ‚große‘ Kunstwerke in Frage. Die Unterscheidung von Wiederholungslektüre und Einmallektüre dient oft dazu, Wertvolles und Wertloses in der Kunst zu trennen. Kitsch wäre demnach von einer Wiederholungslektüre ausgeschlossen – gilt Kitsch doch als künstlerisch wertlos, wenn nicht als Unwert. Obwohl diese Abgrenzungen geläufig sind, wird in diesem Aufsatz versucht, Kitsch als eine besondere Form der Wiederholungslektüre zu bestimmen. Das Spezifische des Kitsches soll daran festgemacht werden, dass er mit anderen Wiederholungslektüren verglichen und von ihnen unterschieden wird. Was also ist mit ‚Wiederholungslektüre‘ gemeint?

Zweimal lesen

Auf den ersten Blick liegt es nahe, ‚Wiederholungslektüre‘ mit dem wiederholten Lesen eines Textes gleichzusetzen. Dann lassen sich Wertungen unmittelbar anschließen: Der Wert des Textes bemäße sich daran, ob es sich lohnte, ihn zweimal zu lesen. Ein Werk, das nur einmal zu lesen wäre, könnte sogleich vergessen werden – einmal ist keinmal.¹ Nach diesem Schema werden etwa ‚hohe‘ und ‚niedere‘ Literatur auseinander gehalten: ‚Niedere‘ Literatur verbraucht sich angeblich mit dem ersten Lesen und kann weggeschmissen werden, ‚anspruchsvolle‘ Literatur dagegen erfordert Wiederholungslektüren und soll fortbestehen. Wie Ute Dettmar zeigt, setzt sich dieses Wertungsmuster im Laufe des 19. Jahrhunderts durch, als die Unterschicht zunehmend in der Lage ist, Spannungsliteratur zu lesen. Solche Unterhaltungslektüren sind gewöhnlich Einmallektüren, denn die Spannung ist

¹ Vgl. Georg Stanitzek: „ ‚O/1‘, ‚einmal/zweimal‘ – der Kanon in der Kommunikation“, in: Bernhard J. Dotzler (Hg.): Technopathologien. München: Wilhelm Fink Verlag 1992, S. 111-134, insbes. 126.

vorbei, sobald man den Text kennt. Erst ein neuer Text kann wieder Spannung aufbauen. Als diese Einmallektüren in der Unterschicht gängig werden, können sich die höheren Schichten mit ihnen nicht mehr von ihr abgrenzen; das Einmallesen wird abgewertet – ihm haftet an, trivial zu sein.²

Nicht nur in der Literatur, sondern auch in anderen Kunstarten ist es der Unterschied von Einmal- und Wiederholungslektüre, der den Unterschied macht. Ein ‚anspruchsvoller‘ Autorenfilm zum Beispiel soll sich dadurch auszeichnen, dass er auch für ein zweites Sehen noch künstlerische Feinheiten bereithält, die beim ersten Sehen nicht auffielen. Ein ‚minderwertiger‘ Thriller könne dagegen kaum ein zweites Mal mit Interesse betrachtet werden; nach dem ersten Sehen sei der ‚thrill‘ dahin.

Diese Gegenüberstellungen sind allerdings mit Problemen verbunden. Es ist nicht zu bestreiten, dass das Publikum auch diejenigen Werke, die von der Kritik abgewertet werden, zum Teil mehrmals liest und betrachtet. So finden sich einige der Filme, die als trivial gelten, immer wieder im Fernsehprogramm; dazu gehören so genannte Schnulzen wie „Sissi“, aber auch Actionfilme wie „Stirb langsam“. Müssen sie dann zur ‚hohen Kunst‘ gezählt werden? Oder lassen sie sich von ihr abgrenzen? Um ‚Hohes‘ und ‚Niederes‘ zu unterscheiden, braucht man einen anderen Begriff von ‚Wiederholungslektüre‘, der nicht gleichbedeutend ist mit ‚wiederholter Lektüre‘. Die Besonderheit der Wiederholungslektüre kann nicht an ihrer Quantität festgemacht werden; daher sind weitere Bestimmungen notwendig.

Anders lesen

Der zweite Begriff von ‚Wiederholungslektüre‘ meint kein bloßes Da capo. Wie Detlev Kremer und Nikolaus Wegmann erklären, geht es nicht darum, dasselbe noch einmal zu lesen.³ Entscheidend ist, dass der Text anders gelesen wird und in neuem Licht erscheint. Zum Beispiel besteht die Spannung nicht zum großen Teil darin, dass man auf den Ausgang des erzählten Geschehens wartet. Vielmehr rücken andere Spannungsverhältnisse in den Blick, in denen die Textelemente stehen. Hans-Jost Frey beschreibt diese Optik: „Erst beim zweiten Lesen, wenn das Ende bekannt ist,

² Vgl. den Beitrag von Ute Dettmar zu dieser Reihe: http://www.uni-frankfurt.de/grenzbereichedeslesens/dettmar_lesepraxen.pdf

³ Vgl. Detlev Kremer/Nikolaus Wegmann: „Realismus des wirklichen Lebens oder realistischer Text. Wiederholungslektüre(n): Fontanes *Effi Briest*“, in: Der Deutschunterricht 47 (1995) 6, S. 56-75, hier: S. 58f.

[...] wird es möglich, etwas nicht nur an seiner Stelle im Ablauf, sondern mit allen anderen Augenblicken zusammen zu sehen und auf das zu beziehen, was schließlich daraus geworden ist.“⁴ Dieser Unterschied zwischen Erst- und Zweitlektüre lässt sich am Beispiel von Romanen veranschaulichen: Wenn sich im Roman Vorausdeutungen auf ein glückliches oder trauriges Ende finden, versucht man ihnen in der Erstlektüre zu entnehmen, ob es ein Happyend geben wird: Werden die Liebenden ein Paar? Bei der Zweitlektüre dagegen steht der Ausgang nicht mehr in Frage; stattdessen werden die Vorausdeutungen etwa unter dem künstlerischen Gesichtspunkt betrachtet, wie sie sich in den Gesamtzusammenhang des Textes einfügen. Nicht *was* sie über den Schluss aussagen, ist dann entscheidend, sondern: *wie*, in welcher raffinierten Form, sie auf ihn anspielen. Auch die Verweise des Textes auf andere Texte – Verweise, die ebenfalls eine einsträngige Ausrichtung auf den Schluss verhindern, – erhalten bei der zweiten Lektüre besondere Aufmerksamkeit.

Diese Gesichtspunkte bestimmen etwa die literaturwissenschaftliche Diskussion um Goethes Aussage, in seinem Roman „Die Wahlverwandtschaften“ stecke mehr, „als irgend jemand bei einmaligem Lesen aufzunehmen im Stande wäre“.⁵ Waltraud Wiethölter greift diesen Hinweis auf, wenn sie „Die Wahlverwandtschaften“ als einen Text zu wiederholter Lektüre, zur Vervielfältigung des vermeintlich einen Sinnes bezeichnet.⁶ Der Text gebe sich als Ergebnis vieler Lektüren und der Lektüre vieler Texte, die sich im Zitat zu Wort meldeten.⁷ So werde der Leser in eine „unendliche, doch nicht beliebige Lektüre“ eingespannt.⁸ Der Roman sei, um Goethes Leseempfehlung zu folgen, in ein Jahrtausende zurückreichendes Geflecht von Texten, Textdeutungen und Textvarianten einzubinden.⁹ Gustav Seibt und Oliver R. Scholz meinen dagegen, Goethes Bemerkung ziele auf einen Punkt ab, der sich

⁴ Hans-Jost Frey: Der unendliche Text. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 162.

⁵ Gespräch mit Eckermann, Weimar, 9.2.1829, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Bd. 6. 14., überarbeitete Aufl. München: C.H. Beck 1996, S. 644. Vgl. auch Goethe an Johann Friedrich Cotta, Jena, 1.10.1809, ebd., S. 639: „Es ist manches hineingelegt, das, wie ich hoffe, den Leser zu wiederholter Betrachtung auffordern wird.“

⁶ Vgl. Waltraud Wiethölter: „Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs) 56 (1982), S. 1-64.

⁷ Vgl. ebd., S. 6f.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Waltraud Wiethölter: „Analyse und/oder Lektüre“, in: DVjs 59 (1985), S. 631-634, insbes. S. 633.

auch in der gesamten bisherigen Auseinandersetzung mit den „Wahlverwandtschaften“ gezeigt habe: Das sowohl nach vorwärts wie nach rückwärts weisende Motivnetz des Romans lasse sich frühestens nach einer ersten Lektüre annähernd überschauen. Die Wiederholungslektüre habe die Einheit des Werks bei der Vielheit seiner Bezüge im Blick zu behalten.¹⁰

Wie auch immer die Akzente gesetzt werden, wird deutlich, dass die Wiederholungslektüre sich zwischen den Polen Redundanz und Varietät bewegt. Nach Kremer und Wegmann produziert die Wiederholungslektüre Abweichung, doch nur in einem solchen Maß, dass „die Identität des in der Lektüre stehenden Textes nicht aufgekündigt wird“.¹¹ Die Re-Lektüre ist ein Wieder-Lesen und zugleich ein Neu-Lesen.

Dadurch soll sie sich von denjenigen Wiederholungen unterscheiden, die als trivial gelten. Eine Schlagermelodie mag noch so oft wiederholt werden – angeblich besteht das Vergnügen des Publikums nur darin, sie wiederzuerkennen, und nicht darin, etwas Neues in ihr zu erkennen. Das Triviale wird als das Immergleiche bestimmt. So lässt sich ein dritter Begriff von ‚Wiederholungslektüre‘ ausmachen.

Immer das Gleiche lesen

Nicht nur wenn triviale Texte wiederholt werden, wiederholen sie sich. Auch Neuerscheinungen bieten von neuem das Schondagewesene. Umberto Eco macht deutlich, dass zur Unterhaltung vor allem die Wiederholung und nur vermeintlich das Neue erfordert wird. Die üblichen Fernsehserien zum Beispiel bereiten nach Eco das Vergnügen, in den wechselnden Folgen beständige Schemata wiederzuerkennen.¹² Ebenso sei der „Hunger nach Unterhaltungsliteratur“ vor allem ein „Hunger nach Redundanz“ – das breite Publikum verlange an erster Stelle nicht nach Überraschungen, sondern nach Vorhersehbarem: Alle Romane einer Reihe müssen nach gleichen Mustern aufgebaut sein.¹³ So bestätigen zum Beispiel Liebesromane immer wieder die Erwartung, dass die Hauptfiguren, trotz aller Verwicklungen, am

¹⁰ Vgl. Gustav Seibt/Oliver R. Scholz: „Zur Funktion des Mythos in ‚Die Wahlverwandtschaften‘“, in: DVjs 59 (1985), S. 609-630.

¹¹ Vgl. D. Kremer/N. Wegmann, „Wiederholungslektüre(n)“, S. 59.

¹² Vgl. Umberto Eco: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1986, S. 207f.

¹³ Vgl. ebd., S. 208ff.; S. 294ff.

Ende zueinander finden. Selbst die Einmallektüre solcher Romane ist eine Wiederholungslektüre: Die Texten setzen sich aus bekannten, standardisierten Versatzstücken zusammen.¹⁴

Das Prinzip der Redundanz kann mit der von Niklas Luhmann verwendeten Unterscheidung von Medium und Form näher betrachtet werden. Unter *Medium* versteht Luhmann Elemente, die lose gekoppelt sind und daher offen für eine Vielzahl möglicher Verbindungen. Als *Form* bezeichnet er dagegen fester gekoppelte Elemente; sie stellen eine Auswahl dar aus den Verbindungsmöglichkeiten, die ein Medium bietet.¹⁵ Buchstaben zum Beispiel sind ein Medium für Texte. Der Text als Form ist markant, es handelt sich um nur eine und keine andere der vorstellbaren Buchstabenkombinationen. Die Form fällt auf, sie steht im Blickpunkt, während das Medium nicht an sich selbst, sondern nur an der Form beobachtet werden kann:¹⁶ Gelesen werden die Texte und nicht die Buchstaben¹⁷ (es sei denn, die Buchstaben nehmen ihrerseits die Stellung von Formen ein – etwa indem sie sich von anderen, ebenfalls in Betracht kommenden Schriftarten abheben).

Wendet man die Unterscheidung von Medium und Form auf Trivalliteratur an, so können insbesondere Gattungen als Medien bestimmt werden. Die bereits erwähnte Gattung des trivialen Liebesromans besteht aus Elementen und Kombinationsregeln, die den einzelnen Texten zugrunde liegen. Sie steckt den Spielraum ab, in dem sich die Texte bewegen; insofern ist sie ein Medium für Formen. Zu den Mustern gehört etwa, dass am Roman-Ende die Hochzeitsglocken läuten. Innerhalb solcher

¹⁴ Auch in anderer Hinsicht schließen Einmallektüren eine Wiederholung ein: Sie wiederholen das, was das Alltagswissen als Lektüre nahe legt (vgl. D. Kremer/N. Wegmann: „Realismus“, S. 58f.). Aus dieser Perspektive liegt in der Einmallektüre die eigentliche Wiederholung und dagegen in der Wiederholungslektüre, die anders liest, das eigentlich Neue. Roland Barthes schlägt eine Wiederholungslektüre vor, weil sie allein den Text vor der Wiederholung bewahre. Barthes erklärt: „[W]er es vernachlässigt, wiederholt zu lesen, ergibt sich dem Zwang, überall die gleiche Geschichte zu lesen“ (Roland Barthes: S/Z. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 20).

¹⁵ Vgl. Niklas Luhmann: „Das Medium der Kunst“, in: Delfin 7 (1986), S. 6-15; Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 165ff.

¹⁶ Vgl. dazu insbes. N. Luhmann: Kunst der Gesellschaft, S. 171.

¹⁷ Vgl. den etymologischen Zusammenhang von Lektüre und Kollektion, legere und collegere, zu dem Michael Cahn anmerkt: „Die Grundlage dieser wortgeschichtlichen Affinität ist die Vorstellung des sammelnden Zusammenfassens der Buchstaben. Sie werden zu Wörtern verbunden und verlieren dadurch ihren Status als Lettern“ (Michael Cahn: „Das Schwanken zwischen Abfall und Wert. Zur kulturellen Hermeneutik des Sammlers“, in: Merkur 45 [1991], S. 674-690, hier S. 683).

Schemata sind geringe Variationen möglich, die die Texte unterscheidbar machen: Einmal ist es der Oberförster und einmal der Oberarzt, der die junge Frau zum Traualtar führt. Die Faszination des Trivialen liegt allerdings, Eco zufolge, nicht in der Besonderheit des einzelnen Textes, nicht in dem, was ein Werk von anderen Werken unterscheidet, sondern im Wiederkehrenden und Gleichen. Dieses lässt sich mit der Unterscheidung von Medium und Form als Konstanz des Mediums bestimmen. Auch wenn jeder neue Trivialroman eine veränderte Form mit sich bringt, vollzieht sich dieser Wandel innerhalb fester Grenzen, die das Medium vorgibt. Sofern das Publikum Redundanz verlangt, ist weniger die Form des einzelnen Liebesromans als das Medium gefragt: die Einschränkung der Variationsbreite, die sich an den Variationen zeigt.

Darin unterscheidet sich die triviale von der ‚avancierten‘ Literatur. Zwar kann auch die Letztere keine Formen ohne Medien bilden, und so macht auch sie von redundanten Elementen Gebrauch. Doch die Werke sollen sich nicht in erster Linie dadurch auszeichnen, dass sich die Elemente der Medien wiedererkennen lassen, sondern dadurch, dass aus diesen Elementen neue Formen gebildet werden.¹⁸ Von der Trivilliteratur wird verlangt, dass dem Neuen Altes entnommen werden kann. Dagegen beansprucht die ‚anspruchsvolle‘ Kunst, dass es im Alten Neues zu entdecken gibt. So handelt es sich um zwei idealtypische Formen, Redundanz und Varietät in ein Verhältnis zueinander zu bringen: Die ‚große‘ Kunst reklamiert für sich, dass ihre Werke einmalig und außergewöhnlich sind. Indem sie immer wieder – und zwar immer wieder anders – gelesen werden, gewähren sie dem Publikum Redundanz und Varietät. Bei trivialen Texten aber stellt sich das Wechselspiel von Redundanz und Varietät schon beim ersten, flüchtigen Lesen ein: Auf Anhieb lassen sich in ihnen vertraute Schemata wiederfinden.

Von beiden Formen unterscheidet sich wiederum der Kitsch: Er gibt das Redundante als einzigartig aus. Diese vierte Art der Wiederholungslektüre soll im Folgenden genauer betrachtet werden.

¹⁸ Vgl. N. Luhmann: Kunst der Gesellschaft, S. 170; Gerhard Plumpe: „Evolution des Literatursystems“, in: Harald Hillgärtner/Thomas Küpper (Hg.): Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner. Bielefeld: transcript 2003, S. 166-184, insbes. S. 174f.

Das Einmalige noch einmal lesen

Kitsch ist nicht mit Trivialliteratur schlechthin gleichzusetzen. Texte, die geläufige, verbreitete Muster wiederholen, können als trivial gelten, doch nicht in jedem Fall als kitschig. Wenn das Publikum nach bewährten Schemata unterhalten wird – der Oberarzt mit den grauen Schläfen strahlt immer Erfahrung, Ruhe und Überlegenheit aus –, handelt es sich um schablonenhafte Formen und Figuren. Allerdings muss ein Kriterium hinzukommen, um sie als kitschig zu erweisen. Dieses Kriterium liegt darin, dass der Kitsch das Bekannte und viel Wiederholte als etwas Besonderes hinstellt.

Mit der Unterscheidung von Medium und Form lässt sich dieser Punkt genauer in den Blick nehmen.¹⁹ Beim Kitsch schränkt ebenso wie bei der Trivialliteratur das Medium stark ein, welche Formen in Frage kommen – sie sind jeweils typisiert. Dennoch inszeniert der Kitsch die Formwahl als einmalig und als ‚große Kunst‘. Das Medium gibt die Form längst her, aber sie wird so dargeboten, als sei sie ihm als bedeutsames Ereignis abgerungen. Ein Beispiel kann ein Schlagersänger sein, der bei seinem Auftritt auf den Registern von „Herz“ und „Schmerz“ spielt: Dem Anschein nach handelt es sich um einen ‚großen Moment‘ mit ‚großen Gefühlen‘ – eine einmalige Möglichkeit, gerührt zu sein. Allerdings sind die Formen, mit denen dieser Eindruck erweckt wird, bereits überaus standardisiert. Noch die kleinste Bewegung in jedem Sinne des Wortes, die der Schlagersänger vorführt, ist vielmals erprobt und üblich (ebenso wie der Reim von „Herz“ auf „Schmerz“). Das Redundante wird zum Außergewöhnlichen überhöht, das Abgenutzte aufgeladen mit der Würde des ‚Ursprünglichen‘, ‚Echten‘ und ‚Spontanen‘.²⁰ So reklamiert Kitsch etwa einen hohen künstlerischen Rang für sich, ohne diesem Anspruch gerecht zu werden.²¹ Entsprechend ist Kitsch eine besondere Form der Wiederholungslektüre: Es wird immer das Gleiche gelesen, aber so, als ob es einmalig wäre.

¹⁹ Vgl. Thomas Küpper: „Der Rest ist Kitsch. Geza von Bolvarys ‚Abschiedswalzer‘“, in: Andreas Becker/Saskia Reither/Christian Spies (Hg.): *Reste. Umgang mit einem Randphänomen*. Bielefeld: transcript 2005 (in Vorbereitung).

²⁰ Dieses Modell ist mit Kitsch-Theorien aus dem 20. Jahrhundert vereinbar, die ihn ebenfalls im Spannungsfeld zwischen Einmaligkeitsanspruch und Standardisierung verorten. Vgl. die Übersicht bei Claudia Putz: *Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips*. Bochum: Brockmeyer 1994, insbes. S. 31; S. 37.

²¹ Vgl. U. Eco: *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 59ff.

„Pretty Woman“ lesen

Die vier genannten Formen der Wiederholungslektüre können am Beispiel des Films „Pretty Woman“²² veranschaulicht werden; er lässt jede dieser Lesarten zu. Ziel ist es indessen nicht, den Film in seiner Struktur und seinen vielfältigen Bezügen zu analysieren; stattdessen geht es nur darum, schlaglichtartig vier Gesichtspunkte kurz vorzustellen. Beschränkungen ergeben sich bereits aus der Orientierung am Paradigma der Lektüre. In der Filmtheorie ist dieses Paradigma keineswegs unumstritten und konkurrenzlos – neben den Konzeptionen von *Film als Text* wären etwa die Konzeptionen von *Film als Ereignis* zu berücksichtigen.²³

Die erste Lesart, die mehrmalige Lektüre, kann am Erfolg von „Pretty Woman“ festgemacht werden: Der Film ist von großen Teilen des Publikums wiederholt gesehen worden und hat einen so genannten Kultstatus erlangt. Damit steht auch der Medienwechsel vom Kinofilm zum Homevideo und zur DVD in Verbindung. Auf dem Cover einer DVD-Edition ist zu lesen: „Erleben Sie eine der schönsten Lovestorys zum immer wieder ansehen [sic].“²⁴ Der Paratext beruft sich auf die Möglichkeit, die DVD beliebig oft abzuspielen, und legt dem Publikum eine Wiederholungslektüre in diesem Sinn nahe.

Zugleich bietet der Paratext auf dem Cover an, „Pretty Woman“ in anderer Weise als Wiederholungslektüre zu betrachten, nämlich als Erneuerung verbreiteter Schemata. Die Kennzeichnung des Werks als „eine[r] der schönsten Lovestorys“ wird näher ausgeführt: „In diesem modernen Märchen spielt [...] Julia Roberts [...] das liebenswürdige Callgirl Vivian Ward. Sie trifft auf den verführerischen Edward Lewis (Richard Gere [...]), einen sehr wohlhabenden Geschäftsmann. Zwei Welten prallen aufeinander: Sie stolpert in die luxuriöse Welt der High Society, er sucht ein Abenteuer und findet die Liebe seines Lebens.“²⁵ Die ausdrückliche Bezugnahme auf die Gattung Märchen macht die in ihm übliche Konstellation des mittellosen, armen Mädchens und des reichen, schönen Prinzen ohne Mühe erkennbar – ein Vorbild ist etwa „Aschenputtel“. Dem Publikum wird versprochen, Vertrautes noch einmal

²² Garry Marshall (Regie): *Pretty Woman*. USA: Touchstone Pictures in Zusammenarbeit mit Silver Screen Partners IV 1989.

²³ Vgl. den Beitrag von Sabine Nessel zu dieser Reihe: http://www.uni-frankfurt.de/grenzbereichedeslesens/nessel_geniessen.pdf

²⁴ Garry Marshall (Regie): *Pretty Woman*. DVD. München: Buena Vista Home Entertainment 2002.

²⁵ Ebd.

nachvollziehen zu können. Damit setzt die Edition auf die im Bereich der Unterhaltung übliche Wiederholungslektüre: immer das Gleiche lesen. Die Form des Werks darf nur so weit über herkömmliche Formen hinausgehen, als die Konstanz des Mediums noch deutlich ist.

Kann der Film auch als kitschig gelesen werden? Das Ende bietet sich dazu an. Wie ein Ritter, der auf einem Schimmel reitet, nähert sich Edward mit einem weißen Auto Vivian. Sie sieht ihn von ihrer in einem hohen Stockwerk gelegenen Wohnung aus. „Princess Vivian, come down!“, ruft er ihr zu, als wäre sie eine im Turm eingesperrte Prinzessin, die von dem Ritter befreit würde. Ein Märchen scheint Wirklichkeit zu werden. Es entspricht Vivians Wunschvorstellungen; in einer früheren Szene erzählt sie: „When I was a little girl, my mama used to lock me in the attic when I was bad, which was pretty often. And I would [...] pretend I was a princess trapped in a tower by a wicked queen. And then suddenly, this knight on a white horse, with these colours flying, would come charging up and draw his sword. And I would wave, and he would climb up the tower and rescue me.“ Kitschig ist die Erfüllung des Wunsches nicht deshalb, weil es sich um ein Happyend handelt, das von einem Liebesfilm wie „Pretty Woman“ erwartet werden kann. Wäre die Übereinstimmung mit Gattungsmustern bereits ein zureichendes Kriterium für Kitsch, müsste jede Detektivgeschichte als kitschig gelten, in der ein Fall am Ende aufgeklärt wird. Das Happyend von „Pretty Woman“ ist nur insofern kitschig, als es wie ein einmaliges, unvorhersehbares Ereignis inszeniert wird, obwohl es in einem Liebesfilm nicht einmalig und nicht unvorhersehbar ist. Der Einbruch des Märchenhaften, vermeintlich Ungewohnten in das Leben der Filmfiguren ist das Publikum von Werken dieser Art gewohnt. „Pretty Woman“ versieht ihn jedoch mit dem Schein des Außerordentlichen – unter anderem ist Opernmusik zu hören. In der Überhöhung des Gleichartigen zum Einzigartigen liegt ein kitschiger Zug des Films.

Allerdings ist noch eine weitere Lesart möglich: eine Wiederholungslektüre, die auf ein Changieren des Sinns abstellt. Aus diesem Blickwinkel können etwa die Bezüge des Films auf andere Texte als ein Spiel von Verweisungen gedeutet werden. Lothar Mikos führt solche intertextuellen Zusammenhänge vor Augen – er zieht unter anderem Verbindungslinien zu George Bernard Shaws Theaterstück „Pygmalion“ und Giuseppe Verdis Oper „La Traviata“.²⁶ Nach Mikos gründet der Erfolg von „Pretty

²⁶ Vgl. Lothar Mikos: „Liebe und Sexualität in ‚Pretty Woman‘. Intertextuelle Bezüge und alltägliche Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur“, in: *montage/av* (1993) 1, S. 67-86.

Woman“ gerade darauf, dass der Film durch seine zahlreichen Anspielungen vielschichtig und mehrdeutig wird, ein „offener Text“.²⁷

In welchem Maß die Wirklichkeitssetzungen des Films in eine Schwebelage geraten, kann auch am Beispiel des Film-Endes gezeigt werden. In der kitschigen Lektüre schien am Schluss Vivians Wunsch erfüllt, die Prinzessin aus dem Turm gerettet. In einer von dieser Linie abweichenden Wiederholungslektüre stellt sich hingegen die Frage, auf welcher Realitätsebene es zu der Einlösung kommt: Wird ein Märchen Wirklichkeit oder wechseln die Figuren von der Wirklichkeit in ein Märchen über? Diese Zweideutigkeit besteht, zumal Vivian ihren Wunsch in einer der vorangegangenen Szenen wie folgt formuliert: „I want the fairy tale.“²⁸ Der Satz kann in unterschiedlicher Weise verstanden werden – zunächst so, dass das Märchen in die Tat umgesetzt werden soll: Die Differenz zwischen dem Märchen und der Alltagsrealität würde in diesem Fall dadurch aufgehoben, dass es realisiert wird. Doch kann „I want the fairy tale“ auch heißen, dem Märchen als *anderer* Wirklichkeit anzuhängen, die nur in einem besonderen Rahmen besteht. Der Alltag bliebe dann außen vor, aber er bliebe. Die Verwirklichung des Märchens fände nur in der Vorstellung statt. Unterstützt wird diese Lesart dadurch, dass eine Figur zu Beginn und zum Ende des Films die Handlung in Hollywood als „land of dreams“ verortet: „Some dreams come true, some don't. But keep on dreaming. This is Hollywood.“ Wie der Regisseur Garry Marshall bemerkt, wird dem Publikum auf diese Weise vermittelt, dass die gesamte Filmhandlung vielleicht nur phantasiert ist.²⁹ Durch die selbstreflexive Anlage des Films wird das Geschehen *eingeklammert*, es steht im Zeichen des Traums. Der Hinweis der Filmfigur, dass es sich um Hollywood handelt und dass geträumt werden soll, ist doppelbödig: Die Gestalt definiert Hollywood als eine Traumwelt; sobald aber diese Traumwelt definiert ist, hat sie ein Außen. Ist dieses Außen dann nicht die ‚Wirklichkeit‘ (was auch immer sie sein mag)? Das „keep on dreaming“ bestärkt die Träume und schwächt sie zugleich ab zu *bloßen* Träumen.³⁰

²⁷ Vgl. ebd., S. 67; S. 84.

²⁸ In der deutschen Synchronisation ist diese Ambivalenz getilgt, wenn Vivian sagt: „Mein Märchen soll wahr werden.“

²⁹ Vgl. Garry Marshalls Audio-Kommentar zu *Pretty Woman*, DVD, a.a.O.

³⁰ Diese Lesart könnte weitergeführt werden. In einer der ersten Szenen des Films etwa grenzen Prostituierte Ihre Gebiete auf dem Hollywood-Boulevard ab, sie befinden sich auf dem Walk of Fame –

Das an diesem Beispiel ersichtliche Schwanken zwischen den Wirklichkeitsebenen und das Schillern der Verweise sind Teil einer Wiederholungslektüre, die den Text nicht auf ein vorgefasstes Schema festlegt. Indessen ist fraglich, ob nur eine solche Lektüre allein als kunstgerecht gelten kann. Wer die anderen Lesarten abwertet und aus dem Bereich der Kunst ausschließt, überliest etwa, was der Film „Pretty Woman“ vor allem zu bieten verspricht: noch einmal Liebe.

als Markierungen dienen die Stars. Damit wird bereits auf die Frage angespielt, ob sich die Prostituierten noch auf dem ‚Boden der Realität‘ bewegen, sie teilen sich ein anderes Terrain auf, den Sternenhimmel Hollywoods.