



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Kritik am medialen Voyeurismus in der Literatur“

verfasst von / submitted by

Friederike Caroline Krajenski, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Dr. Achim Hermann Hölter

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Zuerst gebührt mein Dank Herrn Prof. Dr. Hölter, der mir bei der Themenauswahl mit Rat zur Seite stand und diese Masterarbeit begutachtet hat. Für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik möchte ich mich herzlich bedanken.

Ebenfalls möchte ich mich bei Ivan, Regina und Leslie bedanken, die mir mit viel Geduld, Interesse und Hilfsbereitschaft zur Seite standen. Bedanken möchte ich mich für die zahlreichen interessanten Debatten und Ideen, die maßgeblich dazu beigetragen haben, dass diese Masterarbeit in dieser Form vorliegt.

Abschließend möchte ich mich bei meinen Eltern Susanne und Hanno bedanken, die mir mein Studium durch ihre Unterstützung ermöglicht haben und stets ein offenes Ohr für meine Sorgen hatten.

Friederike Krajenski,

Wien, 05.06.2017

Inhalt

Einleitung	7
1. Einführung in die Blicktheorien ab 1905	10
1.1. Sigmund Freud – Schauen als Trieb (1905)	10
1.2. Jacques Lacan – Das Spiegelstadium (1949)	12
1.3. Laura Mulvey – Visual Pleasure (1975)	13
1.4. Christian Metz - The Imaginary Signifier (1977)	16
1.5. Gert Mattenklott – Das gefräßige Auge (1981)	18
1.6. Ulrich Holbein – Von den Wonnen des Voyeurs (1991)	20
2. Vom kulturellen Wandel der Sehgewohnheiten	22
2.1. Voyeurismus als pathologisches Phänomen	23
2.2. Das Strafschauspiel – Der rebellische Voyeurismus	25
2.3. Pornografie – Der regelgeleitete Voyeurismus	27
2.4. Das Buch – Der stimulierende Voyeurismus	28
2.5. Das Kino – Der gesellige Voyeurismus	30
2.6. Der mediale Voyeurismus	31
2.6.1. Reality-TV	34
2.6.2. Uses-and-Gratification-Approach	35
2.6.3. Reality-TV in Literatur und Film	38
3. Eine kursorische Zusammenfassung des 1. und 2. Kapitels	40
4. Auswirkungen von medialen Gewaltdarstellungen	42
4.1. Einführung	42
4.2. Die Katharsis	43
4.3. Die Inhibitionsthese	45
4.4. Die Suggestionsthese	46
4.5. Die Kultivierungsthese	46
4.6. Die Erregungsthese	47
5. D. G. Comptons – <i>The Continuous Katherine Mortenhoe</i> (1974)	47
5.1. Gattung	48
5.1.1. Kurzer Exkurs in die fantastische Literatur	48
5.1.2. Das Fantastisch-Wunderbare in <i>The Continuous Katherine Mortenhoe</i>	51
5.2. Der Blick und der Rahmen der Erzählinstanz – „Wer sieht?“ und „Wer spricht?“	53
5.3. Das Kameraauge	54
5.4. Die konstruierte Realität im Reality-TV	56
5.5. Katherine als passives Blickobjekt	57

5.6.	Katherine als erotisches Blickobjekt.....	60
5.7.	Der unkontrollierte Blick von Roddie.....	61
5.8.	“I’m the one with the eyes” – Aspekte der Medienkritik	62
5.9.	Vom kulturellen Wandel der Sehgewohnheiten	64
6.	Thomas Glavinic – <i>Der Kameramörder</i> (2001)	65
6.1.	Der beobachtende Erzähler	66
6.2.	Der sensationslüsterne Voyeurismus	67
6.2.1.	Was die Figuren sagen	67
6.2.2.	Wie die Figuren handeln	68
6.3.	Medien als Repräsentant für die gesellschaftliche Ordnung.....	69
6.4.	Identifikation mit den Opfern	71
6.5.	Der perfekt inszenierte Mord	73
6.6.	Der perfekt erzählte Mord.....	74
7.	Amélie Nothomb – <i>Acide sulfurique</i> (2005)	76
7.1.	„Concentration“ als provokative Grenzüberschreitung des Reality-TVs	77
7.2.	Alles nur ein Spiel.....	79
7.3.	Gratifikation durch Schrecken	81
8.	Vergleichende Schlussbemerkung.....	82
8.1.	Blicke der Macht.....	83
8.2.	Blicke mit Folgen.....	83
8.3.	Öffentliche Moraldebatte	84
8.4.	Gewaltdarstellungen in den Medien	85
8.5.	Grenzüberschreitungen	85
8.6.	Fazit.....	86
9.	Quellenverzeichnis	87
9.1.	Primärliteratur	87
9.2.	Sekundärliteratur.....	87
9.3.	Journals	89
9.4.	Hochschulschriften	90
9.5.	Internetquellen	90
9.6.	Lexika/Enzyklopädien	92
	Abstract.....	93
	Curriculum Vitae	94

Einleitung

Die vorliegende Arbeit wird zeigen, inwiefern drei literarische Werke auf einer höheren Sinnesebene zu verstehen sind, nicht zuletzt, da sie zeitgenössische Diskurse behandeln, unmissverständliche kritische Aussagen enthalten und ebenfalls auf poetologischer Ebene entzifferbar sind, sodass sie diverse Ansatzpunkte für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung bieten.

Alle drei Texte verbindet das Element des medialen Voyeurismus, dass auf die unterschiedlichen thematischen Schwerpunkte untersucht wird. Als medialer Voyeurismus wird die Zuschaustellung voyeuristischer Inhalte für eine breite Medienöffentlichkeit verstanden. Der Begriff wird im Rahmen dieser Arbeit noch detaillierter definiert werden. Bei den verwendeten Werken handelt es sich um *The Continuous Katherine Mortenhoe* von David G. Compton, *Der Kameramörder* von Thomas Glavinic und *Acide sulfurique* von Amélie Nothomb. *The Continuous Katherine Mortenhoe*, erzählt die Geschichte einer scheinbar todkranken Frau, deren Leben mittels einer ihrem Begleiter implantierten Kamera ins Fernsehen übertragen wird. Die Novelle *Der Kameramörder* umfasst das erschütternde Protokoll eines für die Medien arrangierten Doppelmordes. *Acide sulfurique* erzählt von einer Reality-Show namens „Concentration“, bei der die TV-Zuschauer mittels einer Fernbedienung die Chance bekommen, täglich zwei Insassen in den Tod zu schicken.

Alle drei Werke verbindet das Sujet des Sehens. Beim Sehen wird in diesem Kontext von zweierlei Arten ausgegangen: Das äußere Sehen, als optische, objektive Wahrnehmung der Umwelt und das innere Sehen, als subjektive Funktion des Auges, die jeweils auch von den gemachten Erfahrungen abhängig sind. Letztere Funktion des Auges wird im Besonderen berücksichtigt, da viele voyeuristische Tendenzen stark mit der subjektiven, einverleibenden Fähigkeit des Auges einhergehen. Die Gratifikationen, die der Mensch durch das Schauen erwartet sind gleichzeitig die Handlungsmotivation für voyeuristisches Verhalten. Auf diesen besonderen Umstand gehen alle drei Werke ein und bilden einen Teil der von den Autoren eingeschriebenen Kritik am medialen Voyeurismus.

Beschäftigt sich ein literarisches Werk mit den Motiven des Sehens, beziehen sich ihre Argumentationsstrukturen und Denkmuster oft auf den allgemeinen interdisziplinären Blickdiskurs. Daher versucht diese Arbeit die Konzepte des Sehens auch innerhalb dieses Diskurses zu untersuchen. Die Überlegungen stammen hierbei aus der Antike bis heute und

finden Betrachtung in der Psychoanalyse, Philosophie, Theater-, Film- und Medienwissenschaft und nicht zuletzt in der Literaturwissenschaft. Oftmals knüpfen die Argumentationsstränge der jeweiligen Blicktheorien auf die Ergebnisse der vorherigen an und werden weiterentwickelt. So führen fast alle Überlegungen nach 1905 Freuds psychoanalytischen Forschungsarbeiten weiter. Der thematische Aufbau der unterschiedlichen Formen von Schaulust erfolgt daher chronologisch.

Das Kapitel *Einführung in die Blicktheorien ab 1905* beginnt mit der psychoanalytischen Blicktheorie von Sigmund Freud. Seine Untersuchungen bildeten, wie bereits angedeutet, den Grundstein für nachfolgende Theorien und finden in fast allen weiteren Interpretationsansätzen Erwähnung. Die darauffolgenden blicktheoretischen Argumente konzentrieren sich auf Jacques Lacans Überlegungen zu dem von ihm genannten Spiegelstadium. Seine These über die frühe Entwicklung der menschlichen Wahrnehmung, die mit dem Sehen verknüpft ist, hat dazu geführt, dass der Begriff alsbald auch in anderen wissenschaftlichen Theorien etabliert wurde. Dabei ist anzumerken, dass Lacans Ansätze besonders in der Filmwissenschaft weiterentwickelt wurden. Die bekannteste Anhängerin der psychoanalytischen Ansätze Freuds und Lacans ist Laura Mulvey. Ihrer Abhandlung zu ‚visual pleasure‘ erfolgt auf Basis der Psychoanalyse Freuds sowie Lacans Konzeption des Spiegelstadiums. Mulveys feministische Kritik dabei lautet, dass die Frau im Film dem aktiven, voyeuristischen Blick des Mannes unterworfen ist. Im nächsten Block werden die filmtheoretischen Überlegungen des französischen Theoretikers Christian Metz untersucht. Metz wendet die Methoden der freudschen und lacanschen Psychoanalyse auf das Phänomen des Films und des Kinos an. Metz diskreditiert dabei den Kinobesucher von Beginn an als Voyeur und vergleicht die gerahmte Öffnung der Leinwand mit dem heimlichen, verbotenen Blick durch das Schlüsselloch. Der fünfte Block widmet sich Gert Mattenklotts Betrachtungen zu den Eigenschaften des *gefräßigen Auges*. Mattenklott manifestiert die unersättliche Gier des Menschen nach Bildern. Die Gefräßigkeit des Auges, die ständig auf der Suche nach einer neuen optischen Ektase ist, erinnert stark an die Eigenschaften des sensationslüsternen Voyeurismus [vgl. S. 1252]. Womit sich der nächste Block auch mit den kontroversen Ansichten Ulrich Holbeins beschäftigt, der dafür plädiert, den Voyeurismus in unserer Gesellschaft salonfähig zu machen. Die hierbei zusammengetragenen Argumentationen der verschiedenen Blickmotive fließen in die Analyse der drei Werke am Ende mit ein.

Neben den geistesgeschichtlichen Ansätzen versucht die Arbeit auch die gesellschaftsgeschichtlichen Veränderungen der Sehgewohnheiten darzustellen. Der Fokus liegt hierbei auf der Frage, inwiefern gesellschaftliche Konventionen unsere Blickgewohnheiten beeinflusst haben und wie sich der Voyeurismus von einer sexuellen Devianz (Freud) zum Prinzip des medialen, legitimierte Zusehens (Stapf/Rademacher) entwickelt hat. Die Untersuchung versucht herauszuarbeiten wie die Schaulust durch kulturelle und gesellschaftliche Konventionen geprägt ist. Darüber hinaus wird mithilfe von historischen Beispielen veranschaulicht, wie voyeuristische Tendenzen von gesellschaftlichen und gesetzlichen Regeln moduliert werden können. Ferner wird untersucht welchen Einfluss der technische Fortschritt auf unsere Sehgewohnheiten hat und wie diese Veränderungen gleichzeitig mit einer divergierenden Bedeutung des Voyeurismus-Begriffs einhergehen. Diese Arbeit nimmt an, dass die Bewertung des Voyeurismus-Phänomens von den vorherrschenden Normen und Moralvorstellungen geprägt ist [vgl. Stapf/Rademacher, 2015, S. 61]. Davon ausgehend, dass sich der Mensch durch den Voyeurismus emotionale Gratifikationen erhofft, werden diese mithilfe des „Uses-and-Gratification-Approach“ veranschaulicht.

Da sich zwei der hier zu behandelnden literarischen Werke mit Themen Gewalt und Mord befassen, werden im nachfolgenden Kapitel die Auswirkungen von Gewaltdarstellungen in den Medien auf das menschliche Verhalten untersucht. Dabei werden verschiedene Theorien der Medienwirkungsforschung eingeführt und später im Kontext der behandelten drei Werke diskutiert. Diametral gegenüber stehen sich hierbei die Katharsis, die Vorstellung, dass Gewaltdarstellungen zur Reduktion von Aggressionen beim Beobachter führen, und die Suggestionsthese, welche davon ausgeht, dass solche Darstellungen eher zur Nachahmung verleiten. Des Weiteren wird die Inhibitionsthese, die Kultivierungsthese sowie die Erregungsthese in diesem Abschnitt thematisiert.

Danach befasst sich die Arbeit mit den drei literarischen Werken und wird die thematischen Motive des medialen Voyeurismus herausarbeiten. Die Arbeit resümiert, dass die Autoren in ihren Werken Kritik an der Gesellschaft üben, die durch ihre Nachfrage nach voyeuristischen Inhalten deren Ausstrahlung letztendlich bewirken.

1. Einführung in die Blicktheorien ab 1905

Bevor diese Arbeit sich den kulturellen Wandel der Sehgewohnheiten widmet, bietet die folgende theoretische Einführung in die unterschiedlichen Blicktheorien eine Einleitung in die seit dem 19. Jahrhundert vorgenommenen Theoretisierungsversuche des Voyeurismus-Begriffs. Wie kein anderes Organ, regte das Auge in der Gesellschaft zu derart vielen Überlegungen an. Dieses Phänomen möge vielleicht damit zusammenhängen, dass „[d]as Sehen“ so Holzmann, „als die primäre Form der Wirklichkeitsaneignung für den abendländischen Menschen herausgebildet“ hat [2001, S. 70].

1.1. Sigmund Freud – Schauen als Trieb (1905)

Um den Begriff Voyeurismus in seinen Ursprüngen erfassen zu können, beschäftigt sich dieser Teil mit der ersten psychoanalytischen Studie zu diesem Thema, die von dem Arzt und Psychoanalytiker Sigmund Freud in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1961] aus dem Jahre 1905 angestrebt wurde. Seine Überlegungen zeichnen den Anfang einer Aufzeichnung zur Geschichte des verpönten Blicks. Freuds psychoanalytischen Sichtweise verfestigte, laut Ulrich Holbein, über Jahrzehnte hinweg die negative Konnotation des Begriffs Voyeurismus [vgl. Holbein, 1991, S. 1], indem er diesen erstmals als *sexuelle Abirrung* erkannt und benannt hat. Freuds Voyeurismus Verständnis findet sich heute noch oft in den Wörterbuchdefinitionen wieder.

Für Freud gilt nur jene Form des Schauens als gesellschaftlich legitimiert bzw. „normal“, bei dem die Erreichung des Sexualziels gewährleistet ist. Das heißt, er definiert das Schauen als reizsteigerndes Mittel. Sollte dies „zur sexuellen Vereinigung mit dem andersgeschlechtlichen Objekt führ[en]“, ist das in Ordnung [Stadler/Wagner, 2005, S. 14]. Alle anderen Arten des Schauens, die diesem Ziel nicht folgten, wurden von Freud als „perverse“ Schaulust stigmatisiert. Um Freuds theoretischen Überlegungen folgen zu können bedarf es einen kurzen Exkurs in seine Triebtheorie.

Die Suche nach einer allumfassenden Triebdefinition erinnerte stark an die Suche nach einer umfangreichen Definition des Voyeurismus. Die Triblehre erfährt unterschiedliche Annäherungen und Ergänzungen und scheint vorerst eine Idee zu bleiben, die stetig mit mehr Inhalt gefüllt wird. Auch Freud war sich über den ständigen Klärungsbedarf der Triebtheorie bewusst und hält in seiner 32. *Vorlesung: Angst und Triebleben (Kapitel 4)* [1933] folglich fest:

Es ist ein Feld, auf dem wir mühsam nach Orientierung und Einsichten ringen [...] Die Trieblehre ist sozusagen unsere Mythologie. Die Triebe sind mythische Wesen, großartig in ihrer Unbestimmtheit. Wir können in unserer Arbeit keinen Augenblick von ihnen absehen und sind dabei nie sicher, sie scharf zu sehen. [Freud, 1933].

Für Freud ist der Trieb das Drängende in der Seele und in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1961] schreibt er:

[Unter einem Trieb ist] zunächst nichts anderes [zu] verstehen als die psychische Repräsentanz einer kontinuierlich fließenden, innersomatischen Reizquelle, zum Unterschiede vom Reiz, der durch vereinzelte und von außen kommende Erregungen hergestellt wird. [1961, S. 43]

Der Trieb ist ein Bestandteil der körperlichen Innenwelt und kann als innere Kraft verstanden werden, die aber nicht auf äußere Reize reagiert. Vielmehr ist der Trieb als ein innerer Reiz der Psyche zu verstehen. Freud beschreibt diesen Reiz in seiner Abhandlung *Das Ich und das Es* [2007] unter dem Kapitel *Triebe und Tribschicksale*, als ein inneres Bedürfnis [vgl. 2007, S. 82]. „Das Ziel eines Triebes, ist allemal die Befriedigung, die nur durch Aufhebung des Reizzustandes an der Triebquelle erreicht werden kann“ [ebd. S. 85]. Durch folgendes Beispiel aus seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1961] lässt sich das Aufheben des Triebreizes am besten veranschaulichen:

Als normales Sexualziel gilt die Vereinigung der Genitalien in dem als Begattung bezeichneten Akte, der zur Lösung der sexuellen Spannung und zum zeitweiligen Erlöschen des Sexualtriebes führt (Befriedigung analog der Sättigung beim Hunger). [ebd., S. 26].

Beim Hungerempfinden findet beispielsweise die Befriedigung durch eine Sättigung statt. Somit ist das Essen das Ziel dieser Triebbefriedigung. Durch die Vereinigung der Genitalien ist somit gleichermaßen das Ziel des Sexualtriebes erreicht.

Nun pflichtete Freud dem Sehen eine wichtige Bedeutung in der Vorbereitung des Geschlechtsaktes bei. Für Freud ist das Auge, neben den Lippen, der wesentliche Auslöser sexueller Lust und gleichzeitig erogene Zone [ebd., S. 44]. Das Schauen ist automatisch an das lustvolle Ziel eines potentiellen Sexualobjekts gekoppelt. So schreibt er: „Der optische Eindruck bleibt der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten erweckt wird, und auf dessen Gangbarkeit – wenn diese teleologische Betrachtungsweise zulässig ist – die Zuchtwahl rechnet, indem sie das Sexualobjekt sich zur Schönheit entwickeln lässt“ [ebd., S. 32-33]. Der libidinöse Blick bedeutet für Freud die Enthüllung der verborgenen Körperteile. Ferner ist für Freud das Schauen das Vorspiel eines darauffolgenden sexuellen Akts. Wenn dieser lustbesetzte Blick allerdings nicht zum Geschlechtsakt führt, sondern von einer Aktivität in eine Passivität wechselt, stellt sich das Schauen als Perversion dar. Die *perverse* Schaulust definiert Freud somit folgendermaßen:

- a) wenn sie sich ausschließlich auf die Genitalien einschränkt,
- b) wenn sie sich mit der Überwindung des Ekels verbindet
(Voyeurs: Zuschauer bei den Exkretionsfunktionen),
- c) wenn sie das normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt. [ebd., S. 33]

Er beschreibt die Lust am Schauen und Beschaut werden ferner als „sehr merkwürdigen Charakter“, wobei das Erlangen der sexuellen Lust in atypischer Form erfolgt [vgl. ebd.]. Das heißt die Befriedigung der inneren Triebe erfolgt ohne ein äußeres Objekt, sondern am eigenen Körper. Da Freud der Meinung ist, „dass jede beliebige andere Körperstelle mit der Erregbarkeit der Genitalien ausgestattet und zur erogenen Zone erhoben werden“ kann, trifft dies auch auf das Auge bei der Schaulust zu. Von Freuds Interpretationsansätzen leitet sich die heutige Definition von Voyeurismus in der Psychologie ab, bei der „[d]er reine Voyeur [...] sexuelle Befriedigung ausschließlich durch die Beobachtung [erreicht]“ [Wenninger, 2000]. Darauf wird später noch einmal eingegangen.

1.2. Jacques Lacan – Das Spiegelstadium (1949)

Der französische Psychiater und Psychoanalytiker Jacques Lacan, erlangte durch einige Neuinterpretationen der Schriften Freuds internationale Bekanntheit. Seine Arbeiten sind außerhalb der Psychiatrie primär unter den kulturellen, geistigen, medialen und teils sozialen Wissenschaften weit verbreitet. Die 1949 erschienene Arbeit *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* [1975] (Orig. franz. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*) versucht zu erklären, wie im Menschen das Selbstbewusstsein entsteht. Lacans Theorie über die erstmalige Vollständigkeit des Selbstbildes im Kindesalter bezog sich dabei nicht direkt auf den Voyeurismus. Das Phänomen des Spiegelstadiums dient späteren Theoretikern als Vorlage für weiteren Überlegungen über die Identifikation des Voyeurs mit der Welt des beobachteten Subjekts und die für den Voyeur daraus resultierende Selbstwahrnehmung. Lacans psychoanalytischen Überlegungen fanden alsbald Erwähnung in der Filmtheorie und rückten in der Debatte um das Wahrnehmungssystem im Kino in den Vordergrund.

Im Folgenden wird die Bedeutung des *Spiegelstadiums* herausgearbeitet. Lacan geht davon aus, dass wenn sich das Kind, meist ab dem sechsten Monat, im Spiegelbild erkennt, diese Erkenntnis durch eine „illuminative Mimik des Aha-Erlebnisses“ signalisiert wird, in der sich gleichzeitig die Wahrnehmung der Situation ausdrückt [vgl. 1975, S. 63]. Dieses Ereignis löst bei Kindern sofort eine Reihe mehrerer Gesten aus, „mit deren Hilfe sie spielerisch die Beziehung der vom Bild aufgenommenen Bewegungen zur gespiegelten Umgebung und das

Verhältnis dieses ganzen virtuellen Komplexes zur Realität [untersuchen], die es verdoppelt“ [ebd., S. 63]. In der Psychoanalyse wird dieses Spiegelstadium als eine Identifikation verstanden, „als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ [ebd., S. 64]. Indem das Kind sich im Spiegel entdeckt, entwickelt es erstmals ein Bewusstsein von sich selbst. Für Lacan konstituiert sich daraus die psychische Funktion des Ideal-Ichs (frz. „je“) in seiner „ursprünglichen Form [...] bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt“ [ebd., S. 64]. Das Kind erfährt sich zum ersten Mal, losgelöst von der Mutter(brust), als autonomes, individuelles, vollkommendes Lebewesen. Lacan:

Diese Entwicklung wird erlebt als eine zeitliche Dialektik, welche die Bildung des Individuums entscheidend als Geschichte projiziert: das *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden. So bringt der Bruch des Kreises von der *Innenwelt* zur *Umwelt* die unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen [*récolements du moi*] hervor. [ebd., S. 67].

Die visuelle Wahrnehmung des eigenen Spiegelbildes bietet dem Kleinkind ein Gefühl der Identität. Allerdings führt es gleichermaßen zu einer innerlichen Spaltung zwischen Eigenständigkeit und Fremdbestimmtheit:

Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als «Gestalt» gegeben, in einem Außerhalb, wo zwar diese Form eher bestimmend als bestimmt ist, wo sie ihm aber als Relief in Lebensgröße erscheint, das sie erstarren läßt, und einer Symmetrie unterworfen wird, die ihre Seiten verkehrt – und dies im Gegensatz zu der Bewegungsfülle, mit der es sie auszustatten meint. [ebd., S. 64]

Das Verhältnis zwischen Eigenständigkeit und Fremdbestimmtheit drückt Lacan folgendermaßen aus:

Die Funktion des Spiegelstadiums erweist sich uns nun als Spezialfall der Funktion der *Imago*, die darin besteht, daß sie eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität – oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*. [ebd., S. 66]

Das eigene *Imago* im Spiegel ist der Moment in dem das Kind das *Eigene* („moi“) im *Anderen* („je“) erkennt und zugleich ein Verhältnis zwischen der Innenwelt und Umwelt feststellt.

1.3. Laura Mulvey – Visual Pleasure (1975)

Laura Mulvey liefert mit ihrem 1975 erschienen Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [1999], eine Analyse des klassischen Hollywoodkinos und eine der grundlegendsten Theorien zu der männlich geprägten voyeuristischen Faszination bei der die Frau der patriarchalen

Hierarchie unterworfen ist. Mulveys zentrale Ausgangsthese ist das „paradox of phallocentrism“ [1999, S. 833]. Ihre Argumente stützen sich dabei unter Anderem auf Freuds Überlegungen zur Geschlechteridentitätsbildung in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1961]. Freud manifestierte in seinen Überlegungen die Behauptung, dass der Verlauf und das Ziel der psychosexuellen Entwicklung von Mädchen und Jungen bereits im frühen Kindesalter sehr verschieden verlaufen. Er geht davon aus, dass der Besitz eines Penis der Normalfall ist und schreibt ferner, dass „die Sexualität der kleinen Mädchen [...] durchaus männlichen Charakter [habe]“ [1961, S. 88]. In seiner Abhandlung *Der Untergang des Ödipuskomplexes* [2015], schreibt er ferner, dass das Mädchen, bevor es den anatomischen Geschlechterunterschied entdeckt, glaubt, dass ihre Klitoris ganz wie ein Penis ist, bevor sie bei einem Vergleich mit einem männlichen Gespielen erkennt, dass sie »zu kurz gekommen ist« und es als Benachteiligung empfindet [vgl. 2015, S. 512]. Erst indem das Mädchen im Vergleich zum Jungen die Einsicht erlangt „kastriert“ zu sein, entwickelt sie sich zur Frau und ist latent dem Ödipuskomplex ausgesetzt [vgl. 2015, S. 514]. Hiermit meint Freud, dass „[i]n der Phase des normalen Ödipuskomplexes [...] das Kind an den gegengeschlechtlichen Elternteil zärtlich gebunden [ist], während im Verhältnis zum gleichgeschlechtlichen die Feindseligkeit vorwiegt“ [2015, S. 527]. Der Penisneid ist somit das Äquivalent zur männlichen Kastrationsangst und bestimmt das Leben der Frau. Gleichzeitig wird sie somit auf die ständige Abhängigkeit vom männlichen Geschlecht reduziert.

An idea of woman stands as lynch pin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies. [...] To summarise briefly: the function of woman in forming the patriarchal unconscious is two-fold, she first symbolises the castration threat by her real absence of a penis and second thereby raises her child into the symbolic. Once this has been achieved, her meaning in the process is at an end, it does not last into the world of law and language except as a memory [...] of lack. [...] She turns her child into the signifier of her own desire to possess a penis [...]. Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning. [Mulvey, 1999, S. 834].

Die Frau ist nach Mulvey in der patriarchalen Gesellschaftsordnung gefangen, in der stereotypische Weiblichkeitsbilder die Frau an eine symbolische Ordnung binden, während die Männer ihre Fantasien und Obsessionen durch die Macht der Sprache ausleben können [vgl. ebd. 834].

Mulveys patriarchaler und phallozentristischer Diskurs ist ebenso stark an die Lust am Schauen gekoppelt: „The cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia“ [ebd., S. 835]. Laut Freud handelt es sich bei der Skopophilie um einen Sexualtrieb, der sich im Wesentlichen durch eine Art Abwesenheit auszeichnet. Die Distanz ermöglicht dem Voyeur

seine Schaulust zu steigern und zu befriedigen. Mulvey nimmt in diesem Zusammenhang Bezug auf Freuds *Drei Abhandlungen der Sexualtheorie*: „At this point he associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze“ [ebd., S. 835]. In der weiteren Ausführung bedient Mulvey sich bei der Auseinandersetzung mit dem Voyeurismus Begriff der von Freud festgestellten Neugierde von Kindern die in der Schaulust verankert ist: „[It is] their desire to see and make sure of the private and the forbidden (curiosity about other people’s genital and bodily functions, about the presence of absence of the penis [...])“ [ebd., S. 835]. Mulvey versucht eine Beziehung zwischen Freuds Beschreibung der kindlichen Neugierde und dem Kinosaal herzustellen. Dabei bietet die Abgeschlossenheit und Dunkelheit des Kinos dem Voyeur die Möglichkeit seine Schaulust auszuleben und dabei unentdeckt zu bleiben [vgl. 836]. Gleichzeitig entfacht es das narzisstische Moment der Lust am Schauen.

Dies führt zu einem weiteren wichtigen Punkt in Mulveys Ausführung, nämlich den erkenntnissbildenden Potentialen, des Über-Ichs im Film, die sie im Zusammenhang mit Jacques Lacans Spiegelstadium [Kapitel 2.2] erklärt:

[T]he wish to look intermingle with a fascination with likeness and recognition: the human face, the human body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world. Jacques Lacan has described how the moment when a child recognises its own image in the mirror is crucial for the constitution of the ego. [...] [At the same time] [r]ecognition is thus overlaid with mis-recognition: the image recognised is conceived as the reflected body of the self, but its misrecognition as superior projects this body outside itself as an ideal ego [...], which, [...] gives rise to the future generation of identification with others. [1999, S. 836].

Dabei kommt Mulvey zu folgendem Schluss: “Important for this article is the fact that it is an image that constitutes the matrix of imaginary, of recognition/misrecognition and identification, and hence of the first articulation of the I, of subjectivity” [1999, S. 836]. Dies ist der Moment bei dem die Lust am Schauen mit der ursprünglichen Ahnung von Selbstbewusstsein kollidiert:

Hence it is the birth of the long love affair/despair between image and self-image which has found such intensity of expression in film and such joyous recognition in the cinema audience. [...] the cinema has structures of fascination strong enough to allow temporary loss of ego while simultaneously reinforcing the ego. The sense of forgetting the world as the ego has subsequently come to perceive it (I forgot who I am and where I was) is nostalgically reminiscent of that pre-subjective moment of image recognition. [1999, S. 836].

Der Film bietet laut Mulvey zusammenfassend zwei Aspekte der lustbringenden Strukturen des Schauens: Zum einen bietet das Kino die Möglichkeit eine Person zu beobachten und sie durch das Anschauen als Objekt sexueller Stimulation zu benutzen. Zum anderen ist es möglich, dass der Zuschauer Schaulust empfindet durch die von Narzissmus getriebene Identifikation mit den Akteuren im Film.

Mulvey argumentiert ferner, dass der Mann sich in einer patriarchalen Gesellschaft weigert seinen Blick auf ein exhibitionierendes Ähnliches, also auf einen anderen Mann, zu richten [vgl. 838]. Somit entscheidet der Mann was gesehen werden soll. Mulvey fasst daraus zusammen, dass die Lust am Schauen in “active/male” und “passive/female“ geteilt ist [vgl. 1999, S. 837]. Die Lust am Schauen ist somit von sexueller Ungleichheit bestimmt:

The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle. [1999, S. 838].

Die Filme Alfred Hitchcocks, insbesondere der Film *Vertigo – Aus dem Reich der Toten*, dienen Mulvey als Beispiel für den männlichen Blick durch eine subjektive Kameraführung, der im besonderen Maße forciert wird, wenn die Zuschauer in die Rolle eines männlichen Protagonisten versetzt werden: „The audience follows the growth of [Scottie’s] erotic obsession and subsequent despair precisely from his point of view“ [Mulvey, 1999, S. 842]. Hitchcock richtet diese Lust am Schauen letztendlich gegen die Kinozuschauer, indem „the spectator’s fascination is turned against him as the narrative carries him through and entwines him with the processes that he is himself exercising [...] the spectator [has been] lulled into a false sense of security by the apparent legality of his surrogate, [as he] sees through his look and finds himself exposed as complicit, caught in the moral ambiguity of looking“ [ebd., S. 842].

Mulveys Überlegungen zu den männlich dominierten Blick-Hierarchien richten sich in erster Linie gegen das Hollywood-Kino. Ihr Ziel ist es, mithilfe der psychoanalytischen Überlegungen Freuds und Lacans auf die voreingenommenen Blickstrukturen des Kinos aufmerksam zu machen.

1.4. Christian Metz - The Imaginary Signifier (1977)

Die Eigenschaften der Distanz und Nähe des Auges gewinnen im Kontext des Kinos und Films eine neue Bedeutung. Der französische Filmtheoretiker und Semiotiker, Christian Metz, wendete Mitte der 70er Jahre die Methoden der Psychoanalyse auf das Phänomen des Films und des Kinos an, wobei er ebenfalls die Theorien und Konzepte Freuds weiterentwickelte. In seinen Ausführungen unter dem Titel *The Imaginary Signifier* [1977] (Orig. franz. *Le signifiant imaginaire*) demonstriert Metz ferner einen Zusammenhang zwischen Lacans Spiegelstadium und der Situation des Zuschauers im Kino. Für Metz ist „the practice of the cinema [...] only possible through the perceptual passion: the desire to see (= scopic drive, scopophilia, voyeurism“ [1977, S. 58]. Christian Metz’ Gleichsetzung, dass ein Kinozuschauer gleichzeitig

ein Voyeur ist, der laut Freud durch das heimliche Beobachten sexueller Akte Lust gewinnt, scheint im Folgenden erklärungsbedürftig.

Anders als bei einer Theatervorstellung, bei der die Schauspieler nach der Vorstellung aus ihrer Rolle treten können, fehlt dieses Moment im Kino. Metz argumentiert, dass dies die Kinovorstellung zu etwas Verbotenem macht und somit zum voyeuristische Schauen einlädt:

It lies first in the spectator's solitude in the cinema: those attending a cinematic projection do not, as in the theatre, constitute a true 'audience', a temporary collectivity; they are an accumulation of individuals who, despite appearances, more closely resemble the fragmented group of readers of a novel. [ebd., S. 64].

Die Lust am Schauen unterscheidet sich von den anderen Partialtrieben insofern, als das Auge – in diesem Fall als Triebquelle – von seinem Objekt räumlich getrennt bleibt. Metz vergleicht daher den Voyeur und Kinobesucher folgendermaßen:

The voyeur is very careful to maintain a gulf, an empty space, between the object and the eye, the object and his own body: his look fastens the object at the right distance, as with those cinema spectators who take care to avoid being too close to or too far from the screen. [ebd., S. 60].

Für Metz gilt darüber hinaus die kindliche Urszene, deren Bedeutung sich erst nachträglich erschließt, als Vorbild für den kinematografischen Voyeurismus. Und obwohl der Besuch des Kinos schon immer institutionalisiert und legalisiert erfolgte, behält der Besuch, laut Metz, immer etwas vom heimlichen und verbotenen Beobachten durch das Schlüsselloch des elterlichen Geschlechtsaktes bei, was er anhand bestimmter Merkmale der Institution Kino erläutert [vgl. ebd., S. 63]. Der Kinozuschauer befindet sich daher wie das Kind im Dunkeln und die gerahmte Öffnung der Leinwand erinnert an den Blick durch das Schlüsselloch [vgl. ebd., S. 63]. Durch den Umstand, dass „the actor was present when the spectator was not [...], and the spectator is present when the actor is no longer“, erfolgt das Schauen des Kinozuschauers ohne Einverständnis der Schauobjekte. Auch ist er von dem beobachteten Geschehen ausgeschlossen [vgl. ebd., S. 63]. Der Voyeurismus, so wie von Metz dargestellt, scheint somit unausweichlich auf Distanz angewiesen zu sein: „The cinema's voyeurism must (of necessity) do without any very clear mark of consent on the part of the object“ [ebd., S. 63]. Während bis hierher die Kinosituation dem Spiegelstadium Lacans sehr ähnlich wirkt, veranlasst Metz im Folgenden einen Bruch zwischen den vermeintlichen Parallelen:

Thus film is like the mirror. But it differs from the primordial mirror in one essential point: although, as in the latter, everything may come to be projected, there is one thing and one thing only that is never reflected in it: the spectator's own body. [ebd., S. 45].

Anders als bei Lacans Spiegelstadium, wobei das Kind im Spiegel „perceives its own image [...] where primary identification (the formation of the ego) gets certain of its main

characteristics: the child sees itself as an other, and [...] [t]he child identifies with itself as an object“, wird der Zuschauer nicht von der Leinwand wiedergegeben, sondern löst sich aus der Ebene des Wahrgenommenen [Lacan] zur rein Wahrzunehmenden heraus:

The spectator is absent from the screen: contrary to the child in the mirror, he cannot identify with himself as an object, but only with objects which are there without him. In this sense the screen is not a mirror. The perceived, this time, is entirely on the side of the object, and there is no longer any equivalent of the own image, of that unique mix of perceived and subject (of other and I) which was precisely the figure necessary to disengage the one from the other. At the cinema, it is always the other who is on the screen, as for me, I am there to look at him. I take no part in the perceived, on the contrary, I am all-perceiving. All-perceiving as one says all-powerful (this is the famous gift of “ubiquity” the film makes its spectator); all-perceiving, too, because I am entirely on the side of the perceiving instance: absent from the screen, but certainly present in the auditorium, a great eye and ear without which the perceiving would have no one to perceive it, the instance, in other words, which constitutes the cinema signifier (it is I who make the film) [ebd., S. 48].

Die imaginären Fähigkeiten des Kinozuschauers ermöglichen demzufolge, dass der Plot zu einer Story verknüpft wird [vgl. ebd., S. 48]. Der Kinobesucher übernimmt die Rolle der Signifikantenbildung.

Die zu Beginn aufgestellte Behauptung, dass ein Kinobesucher gleichzeitig ein Voyeur ist, erklärt Metz dadurch, dass der Zuschauer keinen unmittelbaren Kontakt zum Schauobjekt hat und damit einhergehend keinen Einfluss auf das Leinwandgeschehen [vgl. ebd., S. 59]. Diese Distanz beim Betrachten eines Films, kommt gleich doppelt zum Tragen: Einerseits bedarf es einen räumlichen Abstand zur Leinwand oder zum Bildschirm, andererseits ist das abgebildete selbst sowohl räumlich als auch zeitlich distanziert [vgl. ebd., S. 59]. In diesem Zusammenhang stellt Metz ebenfalls fest:

The sexual drive does not have so stable and strong a relationship with its ‘object’ as do for example hunger and thirst. Hunger can only be satisfied by food [...]. Drives, on the contrary, can be satisfied up to a point outside their objects [...]. [ebd., S. 58].

Die Figuren im Film sind für Metz ein Abbild der Abwesenheit: „the lack is what [the voyeur] wishes to fill, and at the same time what it is always careful to leave gaping [...], [therefore] it pursues an imaginary object“ [ebd., S. 59]. Dieses imaginäre, abwesende Objekt ist die Figur im Film, die unautorisiert zum Objekt der Schaulust für den Voyeur mutiert [ebd., S. 62]. Da Metz keine Differenzierung zwischen dem weiblichen und männlichen Voyeur anstrebte, ist jeder Zuschauer im Kino Voyeur.

1.5. Gert Mattenklott – Das gefräßige Auge (1981)

Gert Mattenklott liefert in seiner Abhandlung über *Das gefräßige Auge* [1981] eine Erklärung über die privilegierte Stellung, verglichen zu den anderen Sinnesorganen, des Auges:

Wie kein anderer unserer Sinne ist der optische zur Botmäßigkeit abgerichtet. Dem Schmecken, Riechen, Tasten gegenüber geben wir uns ziemlich tolerant. Am Auge genügt schon eine Abweichung von allergeringstem Grade, und die Prothese ist ihm sicher. Für keinen anderen Sinn sind diese stützenden, korrigierenden und ersetzenden Apparate so vielseitig und weit entwickelt wie die optischen Geräte fürs Auge: von Brille zum Fernrohr, vom Mikroskop zur Fotolinse, vom Teleskop zum Röntgenapparat. Welche Sensationen ein vergleichbarer Aufwand etwa den Geschmacksnerven beschere könnte, entzieht sich dem Vorstellungsvermögen, so deutlich privilegiert selbst unsere Phantasie das Sehen. [1981, S. 1251].

Das Auge, erklärt Mattenklott weiter, ist „ein *kalt*es Sinnesorgan, [dass] keine »warmen« Gemütskräfte fördern [kann] – die Gefühlsnahrung des Gewissens“ [ebd., S. 1253]. Um diese Aussage näher erklären zu können, erzählt Mattenklott die Geschichte des Bomberpiloten Claude Eatherly, der am Steuer saß und das „go-ahead“-Signal für das Abwerfen der Atombombe auf Hiroshima gab und gleichzeitig über zweihunderttausend Menschenleben auslöschte [vgl. ebd., S. 1253]. Dies sei, so schreibt Mattenklott, ein ästhetisches Erlebnis im eingeschränkten Sinne, da Eatherly, „zwischen der optischen Sensation und ihren Konsequenzen keinerlei Verbindung“ herstellte, „weder zu einer Vorstellung des Leidens, das er mit dem Knopfdruck auslöste, noch zu einer Erwägung über die moralische Schuld [1981, S. 1254]. Der Philosoph, Günther Anders, resümiert diesbezüglich in seinen *Thesen zum Atomzeitalter*, [hier von Mattenklott wiedergegeben], dass „nur das Eingehen der Bilder in den Innenraum der Vorstellung [...] daß bloße kalte Hingucken korrigieren kann: »Nur wer die Vorstellung des Effekts durchhält, hat die Chance der Wahrheit; die Wahrnehmung leistet nichts. [...]«“ [ebd., S. 1254].

Das subjektive Sehen unterscheidet sich daher sehr von der objektiven Fähigkeit des Auges. Mattenklott nennt das subjektive Sehen das „verschlingende Sehen“ [vgl. ebd., S. 1254]. Dieses Phänomen äußert sich für ihn folgendermaßen: „Es gibt ein Bedürfnis nach Einverleibung, dessen originäres Organ die Augen sind“ [ebd., S. 1256]. Mit der Einverleibung meint Mattenklott einen Hunger der Augen, der „mit Essen, Trinken oder Sexualität befriedigt werden kann“ [ebd., S. 1254]. Bereits Ludwig Feuerbach schreibt in seinem Aufsatz *Das Geheimnis des Opfers oder Der Mensch ist, was er ißt*: „Er [der Mensch] ißt auch mit den Sinnen, namentlich mit den edelsten, den Augen und Ohren. Mit den Augen essen heißt sehen [...]. Beweise von diesem Essen sind z.B. die Ausdrücke: ‚etwas mit den Augen verschlingen‘, die ‚Augen sättigen‘ oder sich durch die mit etwas ‚vollfüllen, den Augen ein Gastmahl geben‘ [Feuerbach zitiert nach Bilstein, 2001, S. 168]. Dieses Einverleiben lässt Mattenklott vermuten, „daß der Heißhunger der Augen Ersatz beschaffen soll für Lüste, die der Mund entbehrt“ [Mattenklott, 1981, S. 1255]. Ferner entwickelt er die These:

Essen, Trinken, Sexualität können dieses Bedürfnis nur ins Uneigentliche verschoben befriedigen, allenfalls vertretend, nie buchstäblich. Jedes Organ hat ihm eigene Wünsche, so auch das Auge; die Ökonomie des Leibes insgesamt ist auf deren Befriedigung angewiesen. In der Denkform der Psychologie gesprochen: das Auge ist hier einmal nicht das symbolische Zeichen für Vagina, Anus oder Mund, sondern diese sind hier Symbole des Auges beziehungsweise eines Triebs nach Einverleibung, der genuin nur visuell also durch Bilder befriedigt werden kann. [ebd., S. 1256].

Diese verschlingenden Attribute des Auges führen im Umkehrschluss, so Mattenklott, dazu, dass in der Gesellschaft der objektive Blick, weil weniger vom Körper beeinflusst, einen höheren Stellenwert hat [vgl. ebd., S. 1260]: „Aus der Perspektive des distanzierten Blicks und des Auges als fast schon theoretischen Organs werden die hungrigen Augen mit wachsender Geringschätzung beurteilt“ [ebd., S. 1261].

Wendet man die Erkenntnis über das Auge auf den Voyeurismus an, scheint dieser zwei vorerst unterschiedliche erscheinenden Eigenschaften zu vereinen: Das Auge ist ein Instrument distanzierter Beobachtung, dass aber aufgrund seiner *Gefräßigkeit* auf der ständigen Suche nach einer neuen optischen Ekstase ist [vgl. Mattenklott, 1981, S. 1252].

1.6. Ulrich Holbein – Von den Wonnen des Voyeurs (1991)

„Wer nicht mitmacht, mit dem stimmt etwas nicht“ - Nach diesem Credo plädiert der Schriftsteller Ulrich Holbein für einen salonfähigen Voyeurismus. Holbein kritisiert auf sehr radikale Art die zu eng gefasste Definition von Voyeurismus, weswegen sein Verständnis von Voyeurismus, verglichen zu allen anderen bisherigen Studien, deutlich breiter gefasst ist. In seinem Artikel *Von den Wonnen des Voyeurs* - aus der Wochenzeitschrift *DIE ZEIT* [1991] schreibt er über den Voyeur:

Statt Muskeln zu zeigen, Farbe zu bekennen und seinen Mann zu stehen, statt sich verantwortlich einzubringen, will er bloß an der Glotze hängen und weitab vom Gefahrenherd zugucken, wie sich die anderen diverse Finger verbrennen. Das Leben, das für Mann und Frau ein Kampf ist, ist für Voyeur und Voyeuse nur ein Film. Wer kopuliert, betreibt Eigentliches; wer voyiert, drückt sich – auf diese Kurzformel stütze sich die gesellschaftliche Diskriminierung des Voyeurs. [Holbein, 1991, S. 1].

Für Holbein ist der Voyeurismus kein pathologisches Phänomen. Holbein manifestiert, dass die psychoanalytische Sichtweise von Freud veraltet und nicht mehr gesellschaftskonform ist. Das Freud „Akteur und Voyeur als gesund und gestört einander gegenüber“ und „der gelangweilte, kurzsichtig drauflos ackernde Routinier gesund sein soll und der impressionabel ausflippende Augenmensch therapiebedürftig“ findet Holbein absurd. Darüber hinaus schreibt Holbein weiter, „[n]ur weil sich zwischen den Voyeuren hin und wieder ein paar unreife Typen einschleichen, soll [nicht] gleich die ganze Spezies an psychosexuellem Infantilismus leiden“

[ebd., S. 1]. Holbein versteht unter den Voyeuren alle diejenigen, die vor „der Glotze hängen“ oder sich generell Filme ansehen und aus sicherer Entfernung einfach nur zuschauen wollen, während „weit weg von uns Kriege [...] toben, Katastrophen sich ereignen und Menschen sterben“ [vgl. Stadler, 2005, S. 11]. Ferner bemerkt Holbein liegt die freudsche Interpretation des Voyeurismus dem zugrunde, dass „Freud den Sehsinn als Garnierung und Verlängerung des Tastsinns interpretiert“, womit Holbein die Problematik hervorruft, dass beim „Glotzen“ nicht zwangsläufig davon ausgegangen werden muss, dass der Voyeur vom Streicheln träumt [vgl. Holbein, 1991, S. 2]. Für Holbein ist Freud ein „Rufmörder des Sehens“ [ebd., S. 2]. Darüber hinaus empfindet Holbein, dass der Voyeurismus falsche Behandlung erfahren hat, da dieser über die Jahrhunderte hinweg „von der Sexologie des zwanzigsten Jahrhunderts [...] als Perversion verbucht“ wurden [vgl. ebd., S. 2]. Hierbei beziehen sich seine Ausführungen unter Anderem auf die biblische Geschichte von der Rettung der keuschen Susanna durch den Propheten Daniel, die unschuldig des Ehebruchs bezichtigt wird. Für Holbein ist dies die biblische Urszene des Voyeurismus [1991, S. 2], die im Folgenden nach Jacques Bonnets [2006] Erzählung in *Die Badende* wiedergegeben wird:

Susanna ist die junge Gattin eines reichen Mannes, in deren Haus zwei hoch angesehene Richter ein und aus gehen. Die zwei älteren Männer verlieben sich in sie und folgen ihr heimlich in den Garten. Dabei fordern sie, dass sie sich ihnen hingibt. Obwohl die beiden Männer ihr drohen, sie des Ehebruchs zu beschuldigen bleibt Susanna standhaft und wird daraufhin festgenommen und zum Tode verurteilt. Verzweifelt betet sie zum Herrn und Daniel erhört sie. Daniel stellt daraufhin ein getrenntes Verhör mit den beiden Alten an und befragt sie über die genauen Umstände des Ehebruchs. So werden die Greise letztendlich überführt und Susanna hingegen für Unschuldig erklärt [vgl., 2006, S. 29-30].

In diesem Zusammenhang bemerkt auch Ulrich Stadler [2005] in seinem Buch *Schaulust*, dass die vermeintlich alttestamentarische Urszene des Voyeurismus, laut dem freudschen Verständnis eigentlich gar keine ist [vgl. 2005, S. 16]. So schreibt Stadler:

Aus der Sicht Freuds jedoch [ist die Geschichte von Susanna im Bade] keineswegs [ein] Beispiel[e] für die perverse Schaulust, für den Voyeurismus im engeren Sinne, denn die Männer, die beiden Alten, welche Susanna heimlich betrachten [...], haben nur das Eine im Sinn, nämlich mit der gesehenen schönen, jungen Frau zu schlafen. Das Schauen hat [...] – in der Freudschen Terminologie ausgedrückt – die Funktion, dem »normalen Sexualziel« näher zu kommen. [...] Wenn die beiden alten Richter ihr Ziel bei Susanna nicht erreichen, so liegt dies nicht daran, dass sie das Schauen von vorneherein und willentlich an die Stelle des Liebesakts gesetzt hätten; vielmehr ist ihr Begehren aufgehalten worden, weil die begehrte Frau sich verweigert und um Hilfe gerufen hat. [...] Die Verwerflichkeit ihres Tuns hätte gerade in dem gegipfelt, was Freud als »normal« hinstellt. [...] Freudianisch gesprochen jedenfalls sind die beiden Alten [...] frei von perverser Schaulust; ihre Sexualität funktioniert »normal«. [ebd., S. 15-16].

Stadler resümiert, dass die früheren Auslegungen weniger das voyeuristische Schauen verurteilten, sondern vielmehr „ein falsches, [...] sündhaftes begehrlisches Schauen“ [ebd., S. 16]. Der Meinung, das alttestamentarische Voyeure zu unrecht des voyeuristischen Blickes überführt wurden, schließt sich Holbeins Plädoyer an [vgl. Holbein, 1991, S. 2].

Daher plädiert Holbein für eine Neudefinierung des Voyeurismus-Begriffs – für den Voyeurismus als Lebensform:

[N]icht nur für entschlossene Fummler und Manipuleure, sondern ebenso als souveräne Lebensform für all die zu kurzkommenden Voyeure, die das psychoanalytische Blickfeld füllen und die ihre Person in der Anonymität der Großstadt oder ihr Ich in der Ichlosigkeit eines exhibitionistischen Textes verstecken. [ebd., S. 2].

Stadler weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Holbein zufolge, wir „nicht nur voyeuristisch sind, wenn wir fernsehen und Filme anschauen, sondern auch wenn wir, statt Bilder zu beschauen, Buchstaben betrachten, also lesen“ [Stadler, 2005, S. 12]. Denn auch dabei, so beschreibt Stadler, »machen wir nicht mit« bzw. »bringen wir uns nicht ein« [vgl. ebd., S. 12], Attribute die Holbein dem sehenden, auf Distanz stehenden und passiven Voyeur zuschreibt.

2. Vom kulturellen Wandel der Sehgewohnheiten

Ob der Voyeurismus weiterhin als krankhafte Sexualstörung zu verstehen ist oder sich mittlerweile im Zuge der digitalisierten Gesellschaft als legitimierte Situation des Zu- und Ansehens entwickelt hat untersucht das nächste Kapitel. Die unterschiedlichen Blicktheorien offenbarten bereits, dass sich das Verständnis des voyeuristischen Schauens innerhalb der letzten hundert Jahre stark verändert hat. Während Freud beim Voyeurismus von einer sexuellen Devianz ausging und seine Definition sehr eng fasste, weiteten Mulvey, Metz und Mattenklott den Horizont des Voyeurismus deutlich aus. Ulrich Holbein geht dabei so weit, für einen salonfähigen Voyeurismus zu plädieren.

Die interpretatorischen Veränderungen des Begriffs lassen die Annahme zu, dass der Voyeurismus stark durch die kulturellen und gesellschaftlichen Konventionen geprägt ist. Beginnend mit dem heutigen pathologischen Verständnis wird herausgearbeitet, wie viel Freud noch im psychologischen und medizinischen Verständnis von Voyeurismus steckt. Ferner wird dargestellt, dass die Lust am Schauen in der Gesellschaft schon immer eine große Rolle gespielt hat. Dabei soll untersucht werden welche Funktionen und Ziele mit dem Schauen einhergehen

und ob voyeuristische Tendenzen von gesellschaftlichen und gesetzlichen Regeln moduliert werden können.

2.1. Voyeurismus als pathologisches Phänomen

Das Freuds psychoanalytischen Ansichten über Voyeurismus ergänzungswürdig oder gar überarbeitet werden müssen, lässt sich aus den unterschiedlichen Blicktheorien des ersten Kapitels herauslesen. Davon ausgehend, dass der Voyeurismus-Begriff in der medizinischen Debatte ebenfalls auf das freudsche Verständnis aufgebaut bzw. weiterentwickelt wurde, bietet diese Untersuchung eine Gelegenheit sowohl die pathologische Definition von Voyeurismus zu analysieren als auch die heutigen Unterschiede zur freudschen herauszuarbeiten.

Der Voyeurismus-Begriff wurde Anfang des 20. Jahrhunderts in den deutschen Wortschatz aufgenommen und erfährt seither Theoretisierung. Die *Brockhaus*-Definition besagt, dass es sich beim Voyeurismus um ein

abweichendes Sexualverhalten (v. a. bei Männern) [handelt], bei dem sexuelle Erregung und Befriedigung überwiegend oder ausschließlich dadurch erreicht werden, dass fremde Personen bei sexuellen Handlungen oder als erregend erlebten Situationen (z.B. Nacktheit) beobachtet werden. [Brockhaus].

B. J. Rye und Glenn J. Meaney definieren den Voyeurismus in ihrer Studie *Voyeurism: It is Good as Long as We Do Not Get Caught* [2007] als eine „*paraphilia or atypical sexual behavior involving sexual arousal from the act of observing an unsuspecting person who is naked, disrobing, or in the process of sexual activity*“ [Rye/Meaney, 2007, S. 47]. Die medizinische Definition von Voyeurismus unterscheidet sich wenig von der Brockhaus Enzyklopädie. Auch das freudsche Verständnis findet sich sowohl in der klinischen- als auch in der Wörterbuchdefinition wieder.

Rye/Meaney stellen in ihrer Studie, in der sie beobachteten inwieweit Menschen sich an voyeuristischem Verhalten beteiligen, sofern sie dabei unentdeckt bleiben, fest, dass es außerhalb der klinischen Definition von Voyeurismus „multitude of definitions involving sexual and non-sexual behaviors“ gibt und resümieren, dass „voyeurism has received little research attention [and is] not well understood [as] empirical studies are still lacking“ [ebd., S. 48].

Die Kenntnisse über den pathologischen Voyeurismus basieren darüber hinaus auf Studien, die die Ansicht, dass es sich bei einem Voyeur um einen Mann handelt, forciert haben, indem sie Frauen gar nicht erst bei der Untersuchung berücksichtigt haben:

Much of the research on voyeurism consists of observational fieldwork [...] and clinical case studies [...] - usually with male subjects. Only a few studies are concerned with women [...] or with non-clinical populations. [...] Consequently, we know little about the psychological and social motives for engaging in non-clinical voyeuristic activity. [ebd., S. 48].

Sowohl Freuds Ansichten, dessen Untersuchungen überwiegend auf dem männlichen Geschlecht fundierten, als auch die Brockhaus-Definition verbreiten diese Ansicht. Andere Gründe für diese Annahme, sind Studien, die belegen, dass Männer „are more likely than women to engage in behaviors that will bring them into contact with the law“ [ebd., S. 48]. Aus der Kausalität, dass die Männer hypothetisch mehr Straftaten begehen würden, schließt man daraus, dass Männer eher zu voyeuristischen Tendenzen neigen. Überdies argumentieren Rye/Meaney, dass es auch daran liegen könnte, dass voyeuristisches Verhalten bei Frauen weniger in der Gesellschaft auffällt. Als Grund dafür nennen sie, die in uns steckenden Stereotypen der Geschlechterrollen. Dies wird durch einen Witz von J. K. Meyer mokant dargestellt:

The effect of sexual stereotypes can be summed up with an old paraphilia joke: If a man is walking down the street, looks in a window and sees a woman undressing, the man is a voyeur; if a woman is walking down the street, looks in a window and sees a man undressing, the man is an exhibitionist. [Meyer, 1995 zitiert von Rye/Meaney, 2007, S. 55].

Rye/Meaney stellen somit die Behauptung auf, dass der Voyeurismus-Begriff durch kulturelle und gesellschaftliche Konventionen ebenfalls geprägt ist. Die Ergebnisse ihrer Studie zeigen darüber hinaus, dass Männer und Frauen „[are] statistically [not] different in their likelihood to report that they would engage in voyeurism“ und „the main effect of gender [is therefore] not significant for voyeurism“ [ebd., S. 55].

Rye/Meaney kommen zu dem Schluss:

We seek to define voyeurism more broadly than has been done in previous investigations. Rather than viewing it solely as a paraphilia or perversion (Meyer, 1995), voyeurism can be seen as a continuum of behaviors ranging from the common and benign to the intrusive and obsessive. [...] The current study is a good first step in the investigation of non-criminal, non-clinical voyeurism. [ebd., S. 54-55].

Als Erkenntnis lässt sich daraus herleiten, dass die Brockhaus-Definition den Voyeurismus nur im engeren Sinne erfasst und sich bei der Eingrenzung Probleme ergeben. Der Verhaltenstherapeut Fred Christmann [1988] schreibt in seinem Buch *Heterosexualität: Ein Leitfaden für Therapeuten* über den Versuch eine Definition von Voyeurismus zu finden, dass „[v]on einzelnen Falldarstellungen [...] zumeist recht schnell auf die Gesamtheit der Gruppe

generalisiert [wird]“ [Christmann, 1988, S. 189]. Auch David Krych [2011] stellt in seiner Diplomarbeit *Theorien und Formen von Schaulust* die These auf, dass Voyeurismus häufig nur „indirekte Behandlung erfährt, d.h.: die jeweilige Form von Schaulust wird dazu benutzt, um ein anderes, ‚wichtigeres‘ Thema bzw. Resultat/Ziel von Schaulust hervorzukehren“ [Krych, 2011, S. 6], was letztendlich dazu führt, dass sich der Voyeurismus schwer auf eine einfache Formel herunterbrechen lässt.

2.2. Das Strafschauspiel – Der rebellische Voyeurismus

Ein Ausflug in die Vergangenheit offenbart, dass die Institutionalisierung von Veranstaltungen, wobei das Leiden von Menschen vor einer breiten Öffentlichkeit ausgetragen wird, schon immer große Beliebtheit hatte. Spätestens seit den Gladiatorenkämpfen im antiken Rom, bei dem der Kampf um Leben und Tod aus der Nähe beobachtet wurde oder der im 18. und 19. Jahrhundert öffentlich inszenierten Hinrichtungen, ist eine tief verwurzelte Neigung der Menschen an der Lust am Schauen von Gräueltaten zu beobachten. Wegen befürchteter Nachahmungstaten wurde sogar bis in das 20. Jahrhundert die Stücke *Hamlet* und *Macbeth* von Shakespeare im Iran auf der Bühne verboten [Kunczik, 2017, S. 16]. In Anbetracht der in den Geschichtsbüchern bereits manifestierten menschlichen Ur-Lust am Schauen von Grausamkeiten, stellt sich Kunczik in seiner Abhandlung *Medien und Gewalt* [2017] die Frage: Warum in unserer Gesellschaft Richard Wagners *Ring der Nibelungen*, dass von Verbrechen wie Mord, Brandstiftung und Inzest wimmelt, als Klassiker gilt und „die Morde und Gewalt bei Shakespeare [und] Homer [...] als Bestandteil eines Bildungsgutes angesehen werden“, und dann wiederum die Morde „in Fernsehserien oder Computerspielen für viele Menschen Ausgeburten niederer Massenkultur [sind], auf die der Kulturkritiker nur mit Abscheu blicken kann“ [2017, S. 16]. Als Antwort entwickelt Kunczik die Devise: „Je länger ein Autor tot ist, desto höher ist die Chance, dass Gewalt als Kunst interpretiert wird“ [ebd. S. 16].

Die Lust am Schauen von öffentlichen Hinrichtungen oder Strafvollzügen resultiert aus dem vormodernen traditionellen Strafsystem. In erster Linie diente das öffentliche Strafspektakel dazu, die Täter für ihre Delikte in der Öffentlichkeit zur Schau zu stellen und zu bestrafen. Richard van Dülmen [2010] hält über die Inszenierungsqualitäten der öffentlichen Strafe in seiner Abhandlung *Theater der Hölle* fest:

Sie unterlagen einem genau festgelegten alten Ritual, das nicht beliebig verändert werden konnte, erlangten erst durch das Ritual Rechtsverbindlichkeit und standen unter starker Kontrolle sowohl von seiten der Obrigkeit wie des Volkes – mit unterschiedlichen Akzenten freilich –, so daß unmittelbare

Racheakte ebenso ausgeschlossen waren, wie es immer auch einen gewissen Schutz für den Delinquenten gab. [2010, S. 8].

Das Abschrecken der Bevölkerung spielte eine weitere primäre Rolle des öffentlichen Strafvollzugs. Holzmann begründet die mahnende Komponente der Strafrituale darin, „daß der Staat sich nicht in der Lage sah, auch nur einen Bruchteil der Verbrechen aufzuklären und deshalb die Abschreckung potentieller Täter ein wesentliches Mittel der Verbrechensbekämpfung war“ [2001, S. 26].

Um eine breitere Emotionalisierung und Abschreckungswirkung bei den Schaulustigen zu erzielen, bemerkt van Dülmen, „nahmen [die öffentlichen Hinrichtungen] immer mehr den Charakter pompöser Feierlichkeiten an, die weit mehr als andere aufwendige Festlichkeiten des barocken Zeitalters viele Zuschauer anlockten, Männer wie Frauen, Kinder wie Alte, ehrbare wie arme Leute“ [2010, S. 182]. Um die Macht der Obrigkeit tiefer in das Bewusstsein der Leute zu verankern, fanden die Hinrichtungen ab dem 17. Jahrhundert auf einem leicht erhöhten Podest statt [vgl. 2001, S. 28]. Dies führte dazu, dass das Spektakel nicht mehr auf gleicher Ebene mit den Gaffenden stattfand, sondern diese ihren Blick nach oben richten mussten um an der Machtzereemonie teilnehmen zu können [vgl. 2001, S. 28]. So vielversprechend die Ritualisierungs- und Inszenierungsformen am Anfang noch wirkten, sorgten sie alsbald auch für den Zerfall des öffentlich ausgetragenen Strafspektakel. Holzmann fasst zusammen:

Gerade durch die liturgische und theatralische Überhöhung wirkte das Strafschauspiel dysfunktional: Entweder überdeckte das durch die Theatralik erzeugte Mitleid mit dem »Armen Sünder« völlig den Abschreckungswert der Strafen, oder das Schauspiel wurde nur noch als ein die Sinne affizierendes Spektakel wahrgenommen, das nicht mehr in der geplanten Weise auf den Empfindungs- und Vorstellungskomplex der Zuschauer einwirkte. [2001, S. 29].

Das feierliche Strafschauspiel wird um 1800 wieder abgeschafft. Als Begründung nennt Holzmann die ausdehnende verfehlte Wirksamkeit beim Publikum:

Spätestens seit Mitte des 18. Jahrhunderts zeichnete sich immer deutlicher ab, daß sich der Blick der Zuschauer nicht mehr in der gewünschten Weise funktionalisieren ließ und das, was die Obrigkeit als abschreckendes und belehrendes Schauspiel des Todes eindrucksvoll zu inszenieren beabsichtigte, weit mehr eine Lust am Schauen von Greueln entfesselte. Immer hemmungsloser artikulierte das Volk sein Vergnügen an den Grauen der Hinrichtungen. Symptome dieser haltlosen Schaulust sind etwa die zahlreichen handgreiflichen Auseinandersetzungen während der Exekution, die um die besten Plätze geführt wurden [...]. [2001, S. 30].

Das Strafschauspiel des 18. und 19. Jahrhundert resultiert letztendlich aus einer machtpolitischen Rechtspraxis heraus, wodurch der Staat sich darum bemühte, „den Zustrom von Schaulustigen in jeder erdenklichen Weise zu fördern“, um das zuschauende Volk durch Abschreckung regulieren zu können [vgl. Holzmann, 2001, S. 26]. Hinzu kommen Taktiken der Ritualisierung und Inszenierung des Schrecklichen um das Volk von der höheren Macht des Rechtsstaats in Kenntnis zu setzen. Die Institutionalisierung des Schrecklichen führte

zusammenfassend letztendlich primär zu einer Veränderung in der passiven Zuschauerrolle. Anstelle der Haltung des geschockten Zuschauers, entwickelt sich die Haltung zu genießenden Voyeuren, die durch die Lust an den Bildern, gleichzeitig gegen ihre passive Zuschauerrolle rebellierten [vgl. 2001, S. 30].

In diesem Zusammenhang ist das Zusammenwirken von Verbrechen und Macht ein interessantes Unterfangen. Holzmann schreibt, dass „[m]it der Etablierung gesellschaftlicher Institutionen wie dem Polizeiwesen, dem Gefängnis, dem Militär und dem Schulsystem [...] der kontrollierte Blick, der unterwirft und Herrschaft durchsetzt“ entstanden ist [2001, S. 36].

Holzmann berichtet, dass Hinrichtungen in Amerika live übertragen werden sollten. Als Begründung wurde angegeben, dass die amerikanische Bevölkerung über Beibehaltung oder Abschaffung der Todesstrafe nur entscheiden könne, wenn sie „über eine konkrete sinnliche Veranschaulichung der amerikanischen Strafpraxis verfügten“ [2001, S. 36]. Bürgerkomitees in Amerika hofften dadurch, dass die Schockwirkung der Live-Übertragung von Hinrichtungen in der Gesellschaft dazu führt, dass sie für die Abschaffung der Todesstrafe plädieren. Holzmann resümiert diesbezüglich:

Ob mit der Fernsehübertragung die von den Bürgerkomitees erhoffte Wirkung tatsächlich zu erzielen gewesen wäre, ist freilich äußerst zweifelhaft. Eher ist zu vermuten, daß im Zeitalter perfekter und allgegenwärtiger Simulation das reale Todesschauspiel ein besonderes Faszinosum darstellt und die affekterregende Kraft des dokumentarischen Bildes die Steigerung des Nervenkitzels hervorbringt, die der gewaltsame ästhetisch überhöhte Filmtod in seinen unendlichen Variationen heute nur noch bedingt zu erzielen vermag. [2001, S. 36].

2.3. Pornografie – Der regelgeleitete Voyeurismus

Dass der Voyeurismus durch kulturelle und gesellschaftliche Konventionen geprägt ist stellten Rye/Meaney bereits fest [vgl. Rye/Meaney, 2007, S. 55]. Geschichtlich bildet die Legalisierung von pornografischen Materialien einen Grundstein für den legalen Voyeurismus und ist ein gutes Beispiel für die veränderbaren Normen, Werte und Deutungsmuster der Gesellschaft. Eine Studie des dänischen Kriminologen Berl Kutchinsky [1973], veranschaulicht wie voyeuristische Tendenzen von gesellschaftlichen und gesetzlichen Regeln moduliert werden. Kutchinsky untersuchte polizeiliche Strafanzeigen in Kopenhagen, bei denen das voyeuristische Handeln zur Anzeige gebracht wurde, bevor und nachdem gesetzliche Einschränkungen über pornografisches Material liberalisiert wurden. Das Ergebnis dieser Studie ergab, dass es einen bedeutenden Rückgang der allgemeinen Sexualstraftaten (u. a. Kindesmissbrauch) und Voyeurismus-Straftaten gab. Kutchinsky resümiert:

The unexpected outcome of this analysis is that the high availability of hard-core pornography in Denmark was most probably the very direct cause of a considerable decrease in [...] sex offense [and voyeurism]. [1973, S. 179].

Der zur Anzeige gebrachte Voyeurismus wurde laut dieser Studie gesetzlich durch das legalisierte Ansehen und zugänglich machen von pornografischen Material in Form von Sex-Filmen und Live-Sex-Shows ersetzt [vgl. Kutchinsky, 1973, S. 179].

Aus dieser Studie ziehen Rye/Meaney [2007] zwei Schlussfolgerungen: Erstens, es gibt ein psychologisches Bedürfnis danach Menschen heimlich zu beobachten, beispielsweise dadurch, dass ein vermehrt voyeuristisches Verhalten zu beobachten ist, wenn es keine sichereren Alternativen gibt. Zweitens, Voyeurismus kann durch die Androhung von Bestrafungen eingeschränkt werden d.h. weniger riskantes Verhalten, wenn Alternativen verfügbar sind [vgl. 2007, S. 48].

Auf den ersten Blick scheint die Annahme plausibel, birgt allerdings einen Widerspruch. Zum einen behaupten Rye/Meaney: „covert voyeurism seemed to have been replaced quickly by more acceptable (and legal) means“, d.h. genauer genommen, ist hier lediglich von einer gesellschaftlichen Umschichtung die Rede, indem das Schauen von pornografischen Inhalten legal ist, aber nicht von einem generellen Rückgang der Voyeure [2007, S. 48]. Darüber hinaus schreiben sie im letzten Absatz, dass „voyeurism may be constrained [...] in less risky alternatives“ [2007, S. 48]. Diese weniger riskanten Alternativen sind allerdings auch eine Form des Voyeurismus, weswegen die von ihnen aufgestellte These, dass der Voyeurismus im Allgemeinen reduziert wird nicht korrekt ist. Der Voyeurismus erfährt lediglich eine andere, vermeintlich legale und akzeptablere Behandlung dadurch, dass die Bedürfnisse der Menschen nun anders ausgelebt werden können und gesellschaftlich legitimiert erfolgen.

2.4. Das Buch – Der stimulierende Voyeurismus

Die tief verwurzelte Neugier an Grusel- und Verbrechergeschichten lassen sich an der Beliebtheit der ersten Schauerromane (Gothic Novel) ausmachen. Das Angst zur Quelle von Lust werden kann, beweist der 1765 veröffentlichte Roman *The Castle of Otranto* von Horace Walpole, der als Prototyp des Genres gilt [vgl. 2015, S. 560]. Der Anfang einer darauffolgenden Reihe von Schauerromanen voller Gräueltaten, Sadismus und Psychoterror begründen Peter Erlebach, Bernhard Reitz und Thomas M. Stein [2015] in der *Geschichte der englischen Literatur* folgendermaßen:

Die normativen Kräfte, die der Aufklärung den Stempel aufgedrückt hatten, indem sie das Wirkliche und Alltägliche im sozialen Kontext der *middle-classes* ansiedelten und das Phantastische und Irrationale ausblendeten, begannen an Einfluss zu verlieren. Der empfindsame Roman, der die Präferenz des

Wirklichen zurückdrängte, bot dem Schauerroman eine Reihe von Anknüpfungspunkten, die die Distanzierung von der Rationalität des klassischen Romans erleichterten. [Erlebach/Reitz/Stein, 2015, S. 560].

Holzmann begründet den Aufschwung der Schauergeschichten parallel „zum Wirkungsverlust der realen Abschreckungsmechanik“ wodurch „sich auch im ästhetischen Diskurs das Modell des »abschreckenden Schreckens« nicht mehr durchsetzen konnte [vgl. Holzmann, 2001, S. 38].

Zu den typischen Eigenschaften des Schauerromans gehören „mysteriöse Vorfälle, Gewalt, Lust und viel Blut [vgl. Erlebach/Reitz/Stein, 2015, S. 561]. Ferner ermöglicht:

[d]as wirkungsästhetische Ziel, das mit dem Einzug des Phantastischen in die fiktionale Wirklichkeit verbunden ist, [...] die Erzeugung von Furcht und Schrecken beim Leser. Es gilt, ihn gleichsam empathisch zu involvieren, eine Art von *delightful horror* herbeizuführen. [2015, S. 562]

Edmund Burke entwickelte in seiner Schrift *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* aus dem Jahre 1757, die Theorie, dass die Mischung des *delightful horrors*, ein erregendes Angst-Lust-Gefühl bei dem Leser auslöst [vgl. 2015, S. 563].

Burkes Erklärung des *delightful horrors* kommt der heutigen Begrifflichkeit des *Thrills* sehr nahe [vgl. Holzmann, S. 41]. Die Beliebtheit des Schauerromans lässt sich somit mit der Lust am Exzessiven erklären. Holzmann konstituiert über das Phänomen des angenehmen Grauens:

Zunehmend sehen sich [...] ästhetische Theorie und Praxis mit dem Paradox konfrontiert, wie ein schreckliches Sujet, das in der Wirklichkeit Entsetzen und äußerstes Mißfallen hervorruft, in der künstlerischen Darstellung Vergnügen bereiten kann und mitunter sogar heftigeres Gefallen erregt als die Abbildung perfekter Schönheit. [...] Spätestens damit rückt [...] die aufregende und irritierende Wirkung des Schreckens ins ästhetische Bewußtsein. [2001, S. 38].

Auf die Frage warum der Mensch sich freiwillig diesen emotionalen Stress aussetzt, kommt Thomas Saum-Aldehoff [2013], in seinem Artikel *Die Lust am Schrecken* aus der Zeitschrift *Psychologie Heute* zu folgender Erklärung:

Wir suchen nach Stimulation: Furchteinflößende Situationen sorgen im Körper für eine physiologische Mobilmachung: Der Herzschlag beschleunigt und die Pupillen erweitern sich, Schweiß bricht aus, Hirn und Muskeln werden mit Blut und Sauerstoff überschwemmt. Das alles empfinden wir, sofern es in Maßen geschieht, als anregend. [...] Menschen streben ein ihnen angenehmes psychophysiologisches Erregungsniveau, ein optimales *arousal* an. Zu wenig Erregung empfinden wir als fad, zu viel davon macht uns Angst. [...] Dosierter Schrecken gibt uns einen Kick. [2013, S. 72].

Auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet das Phänomen der Langeweile reichlich Betrachtung und Theoretisierung [vgl. 2001, S. 39]:

Als Reflex auf Descartes' Abhandlung [*Les Passions de l'Ame*] erfahren deshalb Ende des 17. Jahrhundert diejenigen Künste, die besonders heftige Affekte zu erregen vermögen, wie die Tragödie, eine neue wirkungspoetische Bestimmung und werden zum Heilmittel gegen Melancholie und Langeweile. [2001, S. 39].

Das wirkungsvolle Einsetzen eines vergnüglichen Schreckens manifestiert sich laut Holzmann darin, dass „[j]e schrecklicher das Schauspiel, desto größer ist der Nervenkitzel, freilich unter der Voraussetzung, daß sich der Zuschauer selbst in Sicherheit weiß“ [2001, S. 40]. Auch der Psychoanalytiker Michael Balint fasst dieses Vergnügen am Schrecken mit der Angstlust zusammen: „Man setzt sich einer furchteinflößenden Gefahr aus – und fühlt sich dann umso geborgener, wenn sie vorüber und alles wieder gut ist“ [Saum-Aldehoff, 2013, S. 73]. Dieser Umstand setzt Distanz zum wahren Geschehen voraus. Dieses Gefühl, dass sich der Zuschauer selbst in Sicherheit befindet, erklärt Holzmann mit den Worten Burkes:

[Dieses Gefühl der Sicherheit], bringt eine Art von innerem Gehobensein und ein Triumphgefühl hervor, das für das menschliche Gemüt außerordentlich angenehm ist. Und dieses Gehobensein ist niemals besser wahrzunehmen und wirkt niemals mit mehr Stärke, als wenn wir ohne eigene Gefahr mit schreckenerregenden Objekten in Verbindung stehen; das Gemüt nimmt dann allemal einen Teil der Würde und der Wichtigkeit der Dinge, die es betrachtet, für sich selbst in Anspruch. [Burke zitiert nach Holzmann, 2001, S. 41].

Burkes Triumphgefühl des auf Distanz stehenden, passiven Zuschauer, erinnert an Holbeins Voyeur, der sich das Geschehen aus sicherer Entfernung einfach nur anschauen will ohne mitzumachen und sich einzubringen [Stadler, 2005, S. 11-12]. Diese Kompensationsfunktion der Langeweile wird auch heute bei Lesern von Kriminalromanen oder Thrillers ausgelöst. Dieter Wellershoff schreibt über den Leser von Kriminalromanen:

Er liest, um in aufregenden Phantasieszenarien sein von Lähmung bedrohtes Lebensgefühl aufzufrischen. Weil er in einer ereignisarmen Alltäglichkeit lebt, braucht er dringend wenigstens eine fiktive Verschärfung seiner Umwelt. [...] Detektivroman und Actionroman bieten dem Leser stimulierende Unsicherheit im Rahmen übergreifender Sicherheitsgarantien. [Wellershoff zitiert nach Holzmann, 2001, S. 43-44].

Ähnlich wie bei den öffentlichen Strafvollzügen werden die Bilder der Gewalt in der Lektüre zum Vergnügen des Schrecklichen und dienen zur Unterhaltung der breiten Masse. Der daraus resultierende Lustgewinn erfolgt durch die Distanz zwischen dem Leser und den fiktionalen Geschehnissen. Marcus Roth bemerkt darüber hinaus: „Vielleicht brauchen wir die Angst und andere starke Emotionen, um uns zu spüren“ [Saum-Aldehoff, 2013, S. 72]. Marvin Zuckerman resümiert über die Angst, dass sie nur Willkommen ist, „wenn man weiß, dass sie bald wieder vorbei sein wird. Das Angenehme am „sensation seeking“, [...] ist das Wechselbad der Gefühle: Der extremen Erregung folgt tiefe Entspannung“ [ebd., S. 72].

2.5. Das Kino – Der gesellige Voyeurismus

Beginnend mit der Entwicklung der Fotografie etabliert sich alsbald auch der Film als eigenständige Kunstform. Der Erfolg des Kinos liegt wie beim öffentlichen Strafschauspiel und

der Lektüre an dem hohen Wirkungsgrad von Emotionen. Dass die Filme in der Frühphase des Kinos größtenteils aus Verbrechergeschichten bestanden überrascht daher wenig [Holzmann, 2001, S. 20]. Der Krimiautor Werner Serner begründete die hohe Attraktivität an dem Medium Film in seinem Aufsatz *Kino und Schaulust* aus dem Jahre 1913 mit der „Lust am Schauen von Gräuel, Kampf und Tod“ [zitiert nach Holzmann, 2001, S. 20]. Für Serner befriedigte das Kino eben jene Sensations- und Erlebnisbedürfnisse, die von der Antike bis zur Gegenwart immer schon existierten. So schreibt Walter Serners:

Jene Schaulust, die leuchtenden Auges vor dem flammenübergossenen Troja stand und in den wilden Prunkfesten der alten Welt, die beim Licht der lebenden Fanale Neros promenierte und dem brennenden Rom das rote Lied von Blut und Feuer sang, die Richtplatz und Scheiterhaufen des Mittelalters umjohlte und in stets neuer (und meist enttäuschter) Erwartung das Turnier betrat; die in einem Fenster auf der Place du Louis Quinze lag, Ströme Blutes aus enthaupteten Rumpfen brechen und hinter den gegenüberliegenden Fenstern die wüstesten Debauchen sah. Und die noch heute ihren alten schweren Bluttausch hat: gierig trinkt sie den roten Strahl, der aus dem Stiernacken schießt und aus der Halsschlagader des Todesopfers einer Salsa. [...] Sie ist es fast allein, die in die Morgue eilt und an den Tatort des Verbrechens, zu jeder Verfolgung und zu jedem Handgemenge, und die gegen hohes Geld um Sodomie der Geschlechter schleicht. Und sie ist es, die das Volk wie besessen in den Kino reißt. [Serners zitiert nach Holzmann, 2001, S. 21].

Die vermeintliche Realität in Gewalt-, Schauer- und Kriminalfilmen verursacht laut Kunczik, in den Anfangszeiten des Kinos Ängste, fieberhafte Krankheiten und schlaflose Nächte [vgl. 2017, S. 19]. Holzmann beschreibt das Kino ferner als einen „soziale[n], dabei aber anonyme[n] Erlebnisraum“ [2001, S. 220]. Das Kino ist ein Ort des Vergnügens und mutiert zum beliebten Treffpunkt der Gesellschaft. Darüber hinaus erlaubt das künstliche Dunkel „die jeweiligen Erlebnisformen intensiviert“ wahrzunehmen [ebd. S. 221]. Welche neuen voyeuristischen Eigenschaften das Kino mit sich bringt wird bereits in den Kapiteln zu Mulvey und Metz bearbeitet und im Folgenden nicht mehr näher behandelt.

2.6. Der mediale Voyeurismus

Als medialer Voyeurismus wird die Zurschaustellung voyeuristischer Inhalte für eine breite Medienöffentlichkeit verstanden, deren Entwicklung stark durch den technischen Fortschritt vorangetrieben wird. Stapf und Rademacher [2015] manifestieren die Behauptung, dass dieser Fortschritt dazu führt, „dass der Voyeurismus sich im Kern so verändert hat, dass er sich als medialer Voyeurismus weniger normabweichend als vielmehr spielerisch werten lassen muss, indem er nämlich regelgeleitet im gegenseitigen Einvernehmen und medial legitimiert erfolgt“ [2015, S. 57]. Damit ist gemeint, dass der mediale Voyeurismus in Form von Reality-TV-Formaten oder durch das zur Verfügungstellen von Bild- und Videomaterial im Internet sich die Personen freiwillig als Objekt für das beobachtende Subjekt zur Schau stellen.

Ähnlich wie der Kommunikationswissenschaftler Calvert und der Soziologie- u. Medizinprofessor Metzl [vgl. 2004, S. 127] unterscheiden Stapf/Rademacher den medialen Voyeurismus von einem Voyeurismus in seiner pathologischen Ausprägung [vgl. 2015, S. 59]. Sie sind der Meinung, „dass die Bewertung der Phänomene [der Lust am Schauen und einem pathologischen Voyeurismus] jeweils abhängig von der Bewertung durch die Gesellschaft aufgrund vorherrschender Normen und Moralvorstellungen ist“ [vgl. ebd. S. 61]. Wie der mediale und medizinische Voyeurismus zu verstehen ist, hängt somit sehr stark von den vorherrschenden „öffentlichen Diskursen über Moral, aktuelle Vorstellungen von Sexualmoral, Körperlichkeit und damit auch [von der] Praxis des Sehens“ ab [2015, S. 60]. Den Voyeurismus daher als ein „soziales wie auch kulturelles Phänomen“ zu verstehen argumentiert Dagmar Hoffmann [2012] in ihrem Essay *Abschied von Moral und Scham?* [vgl. 2012, S. 75]. Freuds sexuelle Schaulust erklärt sich im Kontext seiner Zeit, die von der „Vermessung und Aussonderung alles Abweichendes“ geprägt war [Stapf/Rademacher, 2015, S. 62]. Die heutige Verwendung des Begriffs bezieht sich nunmehr weniger auf eine Sexualstörung, sondern vielmehr auf mediale Phänomene. Metzl teilt diese Ansicht indem er schreibt, „[...] contemporary American culture defines voyeurism not so much as a deviant psychopathology, but as a guilty pleasure enjoyed by anyone with a television set or computer“ [2004, S. 127].

Eckard Hammel [1992] argumentiert in seinem Aufsatz *Die Universalisierung des Voyeurismus*, dass durch die Zunahme der visuellen Medien, sich die freudsche Tendenz zunehmend ausgeweitet hat: „Ein Verweilen bei diesem intermediären Sexualziel des sexuell betonten Schauens [...] in gewissem Grade den meisten Normalen zu[kommt]“ [Freud, S. 33]. Die Zunahme visueller Medien weitet das voyeuristische Strukturelement aus, indem „das einfache Zuschauen [sich] zu einem solchen Voyeurismus universalisiert“ [Hammel, 1992, S. 15]. „Bei dem universell ausgeweiteten Voyeurismus handelt es sich,“ laut Hammel, somit „nicht um ein individualpathologisches Phänomen [1992, S. 15]. Stapf und Rademacher [2015] folgern darauf, dass das Prinzip Voyeurismus mittlerweile „stark medial geprägt und ausgeprägt ist, ohne dass das Phänomen im ursprünglichen Sinne pathologisch verstanden werden muss“ [2015, S. 61].

Die bereits von Hammel angesprochene Universalisierung des Voyeurismus ist für Metzl [vgl. S. 127], sowie für Stapf/Rademacher [vgl. S. 62] Folge der Medialisierung von Gesellschaft. Jay G. Blumler und Dennis Kavanagh [1999] erklären den Prozess der *Medialisierung* in ihrem

Essay *The Third Age of Political Communication*: „[T]he media [is] moving toward the center of the social process“ [1999, S. 211]. Damit ist in der Kommunikationswissenschaft gemeint, dass durch massenmedialer Inhalte und Vorgaben auch soziale Veränderungen in der Gesellschaft zu Beobachten sind. Die Folge der Medialisierung von Gesellschaft ist, „dass sich allein durch die Dauerpräsenz medialer Geräte und medial vermittelter Kommunikation in Alltag und Arbeit die Seh-Situation und die Formen kommunikativen Handelns“ sich strukturell verändern [Stapf/Rademacher, 2015, S. 52]. Darüber hinaus wird das Phänomen „über die technischen Eigenheiten digitaler Medien in besonderem Maße vorangetrieben“ [ebd. S. 58].

Stapf/Rademacher heben die Bedeutung des Sehens und Gesehen-Werdens im besonderen Maße hervor, da daraus „Asymmetrien der Macht“ folgen können [vgl. ebd., S. 63]. Als Beispiel hierfür nennen sie die dauerhafte Präsenz „von immer unauffälligeren Überwachungs- oder Handy-Kameras“ [vgl. ebd.]. Die immer wieder aufkommenden gesellschaftlichen Debatten rundum die Vorratsdatenspeicherung und die Diskussion über die nicht Löschung von Daten, Profilen oder Bildern im Internet verdeutlichen darüber hinaus die mittlerweile „politische Dimension dieser [Seh-]Veränderungen“ [vgl. ebd.]. In seiner Abhandlung *Dispositive der Macht* bildeten für Foucault [1978] bereits die Macht und das Wissen, als zwei miteinander verflochtene Konzepte, die Grundlage seiner philosophischen Untersuchungen zur Machtkonzeption. Um diese Mechanismen aufrecht zu erhalten, werden laut Foucault unterschiedliche Wissensapparate benötigt: „Es sind konkrete Instrumente der Herausbildung und Akkumulation von Wissen, es sind Beobachtungsmethoden [...], [und] Kontrollapparate“ [1978, S. 87]. Simplifiziert ausgedrückt ist für Foucault die Macht relational und in diskursiven sowie nicht-diskursiven Praktiken mit Wissen verknüpft. Stapf/Rademacher schlussfolgern daraus: „Das Sehen anderer oder das Sehen von Informationen über andere ist in diesem Sinne mit Wissen über sie vergleichbar und kann mit einer Machtstruktur einhergehen“ [Stapf/Rademacher, 2015, S. 63]. Die daraus resultierenden neuen Formen und die neue Dauerhaftigkeit des Sehens und Gesehen-Werdens veranlassen Calvert den medialen Voyeurismus folgendermaßen zu definieren:

Mediated voyeurism refers to *the consumption of revealing images of and information about others' apparently real and unguarded lives, often yet not always for purposes of entertainment but frequently at the expense of privacy and discourse, through the means of the mass media and Internet*. [Calvert, 2004, S. 2-3].

Stapf/Rademacher erweitern die oben genannte Definition Calverts indem sie den medialen Voyeurismus nicht nur als eine *Rezeptionsweise* verstehen, sondern ihm auch eine „*Relation*

zwischen *Betrachter und Betrachteten*“ beimesen [vgl. Stapf/Rademacher, 2015, 64].

Stapf/Rademacher fassen zusammen:

Für medialen Voyeurismus stellen die medialen Bedingungen selbst einen Teil des Phänomens dar. Er umfasst damit Sehgewohnheiten, die Teil inszenierter Unterhaltungsphänomene sind, die – so unsere These – auch mit einer *neuartigen Verhandlung von privatem und öffentlichem Blick, von medial überliefertem Exhibitionismus und Voyeurismus sowie von Scham und Schamgrenzen* einhergehen. [Stapf/Rademacher, 2015, 64-65].

2.6.1. Reality-TV

Die vermehrte Etablierung von Reality-TV Formaten ist seit den 1990er Jahren zu beobachten. Seither lassen sich eine ganze Reihe von Sendeformaten zusammenfassen, in denen versucht wird, möglichst genau die Realität abzubilden. Die ersten Formate dieses Genres, die bereits in den 1940ern ihren Ursprung hatten, waren dabei noch als kreativer Experimentierkasten für die bereits etablierten Sender zu verstehen. Anfänglich ließ sich der Zuschauer noch von der versteckten Kamera oder harmlosen Live-Talk-Shows beeindrucken bevor der sich immer weiter einschleichende Quotenkampf einige Sender dazu veranlasste radikalere Reality-Formate auf den Markt zu bringen um die Zuschauer weiter an sich zu binden, die an Attributen wie Ekel, Geschmacklosigkeit und moralischer Verwerfung kaum mehr zu überbieten waren. Während das Genre in den früheren Jahren noch als äußerst originelles Programm wahrgenommen wurde, gilt es heutzutage als primitiv und geschmacklos verschrieenes Format.

Mit dem Vorhaben die Realität genau abzubilden ist die voyeuristisch geprägte Unterhaltungsform ursprünglich an den Markt gegangen. Die gezeigte Realität scheint rückwirkend auf die *reale* Realität mittlerweile einen solchen Einfluss genommen zu haben, dass die immer wieder von moralischen Verfall geprägten Reality-TV-Inhalte als gesellschaftlich legitimiert erscheinen. Wie deutlich sich die Wahrnehmung von Sehen-und-Gesehen-werden geändert hat veranschaulicht ein Zitat von Jennifer Ringley, die von 1993 bis 2003 ihr alltägliches Leben durch den Gebrauch einer Webcam im Internet offenbarte:

I don't feel I'm giving up my privacy. Just because people can see me doesn't mean it affects me – I'm still alone in my room, no matter what. And as long as what goes on my head is still private, I have all the space I need. [Calvert, 2004, S. 47].

Während die Live-JenniCam-Übertragung dem dokumentarischen Charakter des Reality-Formats noch am ehesten nahestand, scheint der *dokumentarische* Anspruch bei Formaten wie *Das Dschungel Camp*, *Big Brother* oder *Keeping up with the Kardashians* mittlerweile in den Hintergrund zu rücken. Vielmehr sorgen Szenen bei denen klassische Musik eingespielt wird oder die Bewegungen der Bewohner durch Slow Motion wiedergegeben wird, für eine

theatralische mediale Inszenierung [vgl. Stapf/Rademacher, 2015, S. 65]. Der mediale Voyeurismus hat in seiner Ausprägung mit der klassischen Schlüssellochsituation nunmehr wenig gemeinsam. Die Heimlichkeit und die zwanghafte sexuelle Stimulierung fallen weg und verlagern sich vielmehr in emotionale Gratifikationen [vgl. 2015, S. 69].

2.6.2. Uses-and-Gratification-Approach

Das Kapitel *Über die gesellschaftlichen Konventionen* lieferte bereits eine umfangreiche Darstellung, der unterschiedlichen inneren menschlichen Triebe Veranstaltungen, Medien oder Institutionen wie zum Beispiel das Strafschauspiel, die Thriller-Lektüre oder das Kino zu konsumieren. Nachdem das Strafschauspiel aufgrund seiner ausgebliebenen Warnfunktion als öffentliches Event der Gesellschaft entzogen wird, sucht der Mensch die Befriedigung woanders. Dass diese Veränderung durch den medialen Voyeurismus besonders vorangetrieben wird und unsere Sehgewohnheit verändert hat, schreibt Robert Abelman bereits 1998 in seiner Arbeit *Reaching A Critical Mass*:

In a world of television everything is everyone's business, and the viewers are curious, invisible, silent third-party voyeurs peeking into other people's lives. [...] On television, the private sphere of intimate relations, personal problems, illicit and illegal acts, embarrassing behavior, and confidential activities remain magically open to the viewer. [Abelman zitiert nach Calvert, 2004, S. 55].

Dass die Bedeutung des Voyeurismus-Begriffs im Zuge der Digitalisierung und Medialisierung ebenfalls unter den Normen, Werte und Deutungsmuster der heutigen Gesellschaft neu interpretiert werden muss, kommentiert Jonathan M. Metz in seinem Artikel *Voyeur Nation? Changing Definitions of Voyeurism, 1950-2004* folgendermaßen: „In present-day America, popular definitions of voyeurism are as broad as psychiatric definitions are narrow“ und veranschaulicht darüber hinaus: „In January 2004, a search for „voyeurism“ in Google yields over 730,000 hits [...]“ [2004, S. 127]. Dreizehn Jahre später, im Juni 2017, sind es mittlerweile elf Millionen Google-Treffer, die Links zu Webseiten herstellen, die es erlauben fremde Personen in jeglicher Form (heimlich) zu beobachten. Metz sieht in der zugänglich gemachten breiten Masse an voyeuristischem Material z.B. in Form von Reality-TV Formaten, Live-Cams, o. ä., die Aussage des Massenkommunikationswissenschaftlers Clay Calvert bestätigt. Calvert schreibt in seinem Buch *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture* [2004]:

Advancements in video technology make all of this possible [and] help to transform ordinary instances of Peeping Tom voyeurism [...] into mediated voyeurism. Today voyeurs need not even be physically present when the image is captured. They merely install the right equipment and then sit back and watch the revealing images from the safety and seclusion of their own home. [Calvert, 2004, S. 124].

Mit der quantitativen Zunahme des Visuellen, bemerkt Holzmann, gehen auch immer qualitative Veränderungen einher und „beeinflussen [...] die Wahrnehmungsbedingungen [...] des Wirklichen“ [2001, S. 70]. Nach welchen emotionalen Gratifikationen sich der mediale Voyeur sehnt untersucht Calvert in dem weiteren Verlauf seiner Arbeit und stellt es, nachdem das „Uses-and-Gratification“-Konzept erklärt wird, dar.

Die Bezeichnung „Uses-and-Gratification“ (deutsch Nutzen- und Belohnungsansatz) ist von der Medienwirkungsforschung, also beispielsweise der Auswirkung von Gewalt in den Medien auf den Rezipienten, zu unterscheiden [vgl. 2004, S. 56]. Der „Uses-and-Gratification“-Ansatz funktioniert entgegengesetzt, er untersucht nicht die Wirkung und den Einfluss der Medien auf das menschliche Verhalten, sondern er konzentriert sich darauf „how people use and select messages [...] [and] emphasizes audience members' motives for making specific media consumption choices and the consequences of those intentional, deliberate choices“ [ebd., S. 56]. Der Ansatz geht von einer motivationalen Perspektive aus. Die Zuwendung zu einem medialen Angebot ist automatisch mit einer Erwartung bzw. Belohnung verknüpft. Die Belohnung ist subjektspezifisch und inhaltsunabhängig, d.h. aus unterschiedlichen Gründen wenden sich Rezipienten verschiedenen Medien(Inhalten) zu [vgl. Burkart, 2002, S. 222]. So erläutert Burkart [2002] in seinem Lehrbuch *Kommunikationswissenschaft* weiter:

So könnten z.B. zwei Menschen aus ein und demselben Fernsehkrimi ganz verschiedene „Gratifikationen“ beziehen: der eine hofft, Details einer Stadt wiederzusehen, in der er den letzten Urlaub verbracht hat, der andere schaut den Film nur deswegen an, um am darauffolgenden Tag in Gesprächen am Arbeitsplatz „mitreden“ zu können. [2002, S. 222].

Die Rezeption der massenmedial vermittelnden Inhalte, so formuliert es Teichert, sind somit „als Bindeglied zwischen den spezifischen Interessen und Orientierungen des Individuums und den Gegebenheiten seiner Umwelt“ zu verstehen [Teichert zitiert nach Burkart, 2002, S. 222]. In diesem Zusammenhang gewinnt das Konzept des Symbolische Interaktionismus an Bedeutung der besagt, „daß der Mensch nicht nur in einer natürlichen, sondern auch – und das vor allem – in einer symbolischen Umwelt lebt“ [ebd., S. 222]. Die Bedeutungen können daher variieren da sie von der subjektiven Wirklichkeit der jeweils gemachten Erfahrungen abhängig sind [vgl. ebd., S. 54]. Die Medien liefern somit letztendlich mit ihren Inhalten nur Gegenstände, Handlungen oder Ereignisse für den Rezipienten, die dabei „nicht über eine Bedeutung „an sich“ [verfügen], sondern jeder Mensch schafft sich durch individuelle Bedeutungszuweisungen eine Welt „für sich“, welche dann für die subjektive Wirklichkeit seiner Erfahrung und auch die Grundlage seines Handelns darstellt“ [Blumer zitiert nach Burkart, 2002, S. 225]. Somit ist jedes Medium mit seinen Aussagen ein

interpretationsbedürftiges Objekt für interpretationswillige Rezipienten. Dabei können die Inhalte auf beliebige Art und Weise vom Rezipienten benutzt werden [vgl. Teichert zitiert nach Burkhart, 2002, S. 226].

Unter diesem Gesichtspunkt hat Calvert [2004] verschiedene Gratifikationen herausgearbeitet die für den medialen Voyeur von Interesse sind, zum Beispiel, “people may watch television situation comedies such as Friends and Frasier as a form of entertainment to escape, even if just temporarily, from their problems in the real world or to put them in a good mood“ [2004, S. 56]. Das Gefühl der Zugehörigkeit, dass Burkart bereits im Zusammenhang mit dem Fernsehkrimi erwähnt hat, ist auch Calvert zufolge ein Grund für den medialen Voyeurismus [vgl., S. 57]. Als weiteren Grund nennt er, dass „viewers of reality-based voyeurism [...] may believe that the truth is out there – on television and the Internet – on videotape“ [ebd., S. 58]. Talk-Shows, so argumentieren Vicki Abt und Leonard Mustazza, in ihrem Buch *Coming of Age After Oprah: Cultural Fallout in the Age of the TV Talk Show*, „give us glimpses of what are purported to be real people with representative problems from which we can learn to live our own lives“ [Abt/Mustazza zitiert nach Calvert, S. 63]. Ein weiterer Grund für den medialen Voyeurismus ist laut Calvert, die Suche nach Gerechtigkeit und Bestätigung der gesellschaftlichen Normen [vgl. ebd. S. 66]. Das Phänomen erklärt Calvert, „may be our pursuit to, quite literally, see justice occur in what some perceive to be an unjust society“ [ebd.]. Indem der Zuschauer im Fernsehen beobachten kann, dass die Guten die Bösen verhaften, ist „the moral order [...] reinforced and [he/she] can sleep safely, knowing that the police are out there, protecting and serving the law-abiding citizens“ [ebd.]. Eine Studie in diesem Zusammenhang ergab, dass „reality-based programs were most enjoyed by viewers who evidenced higher levels of authoritarianism, reported greater punitiveness about crime, and reported higher levels of racial prejudice“ [ebd. S. 67]. Man könnte überspitzt formulieren, dass es sich bei der Gruppe von Voyeure um sogenannte Sittenwächter handelt, die Vergnügen daran haben, zu sehen wie andere Leute im Fernsehen in ihre Schranken gewiesen werden. Calvert [vgl. S. 69] argumentiert ebenfalls wie bereits Stapf/Rademacher, dass „das Sehen anderer oder das Sehen von Informationen über andere [...] mit Wissen über sie vergleichbar [ist] und [...] mit einer Machtstruktur einhergehen“ kann [Stapf/Rademacher, 2015, 63].

Die Vielfältigkeit der Gratifikationen kennzeichnet gleichzeitig die unterschiedlichen Sorten des medialen Voyeurismus und es gibt „[n]o one factor by itself [that] is sufficient to “cause”

mediated voyeurism. Rather, it is the coalescing of several forces that helps to propel reality-based, mediated voyeurism“ [ebd. S. 89].

2.6.3. Reality-TV in Literatur und Film

Geistes- und Kulturwissenschaftlich lässt sich beobachten, dass Schriftsteller und Regisseure seit Entwicklung und Verbreitung von medialen Formaten in ihren Arbeiten vermehrt auf ihre Funktion und Bedeutung in der Gesellschaft Bezug genommen haben. Dass den möglichen Auswirkungen neuer Medien zunächst immer negative Auswirkungen zugeschrieben werden, lässt sich laut Kunczik [2017] schon zu Zeiten Platons feststellen [vgl. 2017, S. 15]. Denn bereits Platon warnte vor den Gefahren von Homers *Odyssee*, die grauenhafte Detailschilderungen von Gewalt beinhaltete, da er glaubte diese Lektüre würde zu Gottlosigkeit führen und Unfrieden stiften. Darüber hinaus bereitete Platon, die Möglichkeit, dass die Kinder durch Märchen falsche Vorstellung überliefert bekommen, die sich von den Ansichten der Erwachsenen unterscheiden, Sorge. Daher schlug Platon vor, nur die *guten* Märchen zu erzählen und die Dichter zu zensieren [Kunczik, 2017, S. 15].

Da sich zwei von den drei, der hier zu analysierenden Werke, mit dem Thema Reality-TV beschäftigten, wird dieser Abschnitt mithilfe von Elaine DalMolins [2012] Aufsatz *Contemporary French Fiction In and Out of Screens* schon einmal der Frage nachgehen: „[W]hy, in all forms of cultural representation, high or low, a spectacle of great banality [Reality-TV] has now been elevated to the rank of acclaimed cultural production“ [ebd. S. 152]. Wieso sich das Thema Reality-TV auch thematisch auf die vergleichsweise eher traditionelle Disziplin der Literatur ausgebreitet hat, hängt womöglich mit der vermehrten kritischen Auseinandersetzung zusammen. Der Absatz geht daher der Frage nach, wie das Thema Reality-TV in der Literatur und im Film verarbeitet wird und welcher Botschaft Autoren und Regisseure vordergründig versuchen ihrem Publikum zu vermitteln.

Während in der Kinder- und Jugendliteratur auf die Gefahren des Reality-TVs aufmerksam gemacht wird, wird in der Erwachsenenliteratur das ganze Spektakel oftmals in einen Krimi verpackt [vgl. DalMolins, 2012, S. 152]. 2006 veröffentlicht Grégoire Hervier den Thriller *Scream test*, in dem die Zuschauer Demütigung und Mord an entführten Kandidaten erleben, die gezwungen sind, an einer Reality-Show im Internet teilzunehmen. Der letzte Überlebende der Show ist der Gewinner und wird mit seinem Leben belohnt [vgl. ebd., S. 152]. Das

Handlungsthema erinnert stark an den 1970 veröffentlichten Film, maskiert als Reality-Show, *Das Millionenspiel*.

Das Millionenspiel wurde von Wolfgang Menge für den Westdeutschen Rundfunk unter Regie von Tom Toelle produziert [vgl. Hantke, 2014, S. 412]. Benjamin Maack resümiert in seinem SPIEGEL-Artikel *TV brutal* [2010], dass der Film die Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts vorherzusagen scheint [vgl. Maack, 2010, S. 1]. *Das Millionenspiel*, beginnt die Handlung mit den Worten der Moderatorin des fiktiven Privatsenders TETV: „Wir begrüßen Sie zum letzten Spieltag des Millionenspiels [...]. Sollte der Kandidat jedoch vorzeitig den Tod finden, so erwartet Sie ein umfangreiches Unterhaltungsprogramm mit vielen beliebten Künstlern“ [Maack, 2010, S. 1]. Der Kandidat der scheinbaren Live-Show, Bernhard Lotz, wird von einem Team von Mördern mit der Lizenz ihn zu töten, verfolgt. Sein Ziel ist es, sieben Tage den Fängen der Jäger zu entkommen, dabei zu überleben und einen vorbestimmten Ort zu erreichen. Erreicht der Kandidat das finale Ziel wird er mit einem Preisgeld von einer Millionen Mark belohnt. Unterbrochen wird die „Live“-Übertragung von eingebetteten Werbespots, mit Produkten des fiktiven Privatsenders, die eben diese Spielshow sponsern [vgl. Hantke, 2014, S. 412]. Darüber hinaus wird *Das Millionenspiel* von Moderationen des Showmasters Thilo Uhlenhorst begleitet. Das Einblenden von dokumentarischen Ausschnitten aus der Vergangenheit des Kandidaten Lotz erinnert stark an die heutigen Reality-TV-Formate [vgl. Hantke, 2014, S. 414]. Die fiktionale Darstellung und Umsetzung galt seiner Zeit, den 1970er Jahren, weit voraus. Wenn man von der Tötungsabsicht des Kandidaten absieht, ist das Einblenden von Werbeunterbrechungen, die Sensation auf Kosten der Kandidaten, der allgemeine Kommerz, die Verschmelzung der Persönlichkeitsgrenzen, u.v.m. in der heutigen Medien-Landschaft nicht mehr wegzudenken.

Steffen Hantke [2014] kommentiert den Erfolg in seinem Artikel *Nostalgia for cult TV: repacking the west German television movie*:

[...] it turned out to be so convincing that after the original broadcast [...] in 1970, several enthusiastic viewers called in to volunteer as candidates for the next installment of the show; they had not noticed this had been a piece of fiction that took place three years in the future [...] Hence, the provocative concept by Wolfgang Menge and Tom Toelle had paid off. Viewers would expose themselves in the full extent of their unbridled lust for the sensational. [Liner Notes zitiert u. übersetzt von Hantke, 2014, S. 412].

Grégoire Herviers Thriller *Scream test*, kritisiert dreißig Jahre später ähnlich wie beim *Millionenspiel* den negativen Einfluss des Reality-TV's „and its narcotic and escapist effects“ bei den Fernsehzuschauern [Hantke, 2014, S. 414]. Während das *Millionenspiel* als Experimentierbeispiel für die neue Technik und das Reality-TV-Format im Generellen gilt, ist der thematische Schwerpunkt der Kritik in *Scream test* deutlich gegen das Publikum gerichtet:

„Hervier deplures and criticizes the power of ubiquity of reality TV and sees its perverse and excessive tendency towards an incurable scopophilia as more condemnable than the crimes themselves [DalMolins, 2012, S. 152].

Dass sich zeitgenössische Schriftsteller vermehrt dem Thema Reality-TV zuwenden findet DalMolins aus zweierlei Gründen rätselhaft, da einerseits “reality TV appears to insult the intelligence of the contemporary writer” und dann andererseits dieselben Autoren, eine noch krankhaftere und erschreckendere Version eines Reality-TV-Formats in ihren Romanen erfinden, um sie dann letztendlich wieder verurteilen zu können [vgl. ebd., 152]. Zu Letzterem Beispiel zählt auch Amélie Nothombs Werk *Acide sulfurique*, das am Schluss dieser Arbeit analysiert wird.

3. Eine kursorische Zusammenfassung des 1. und 2. Kapitels

Im Folgenden werden noch einmal kursorisch die wichtigsten Punkte der bisherigen Untersuchung zusammengefasst. Zu Beginn wurde festgestellt, dass das Schauen nach Freud, „wenn es das normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt“ als perverse Schaulust stigmatisiert wurde [Freud, 1905, S. 33]. Ferner erfuhren wir, dass laut Lacan [1975], ein Kleinkind mit dem ersten Blick in den Spiegel, seine erste Identifikation als Subjekt durchlebt, wodurch das Kind sich zum ersten Mal körperlich, abgeschieden von der Mutter als Individuum wahrnimmt [1974, S. 64]. Die Analysen Mulveys offenbarten, dass der Blick ein Geschlecht haben kann. So bildete sie zwei Kategorien heraus und manifestierte den männlich, aktiven Blick und den weiblichen, passiven Blick. Ihre Grundlagen bildete sie auf der Annahme einer patriarchalen und phallozentristischen Gesellschaftsordnung, die sie im Hollywoodkino beobachten konnte [1999, S. 833]. Metz [1977] gliedert seine Überlegungen zum Kino dispositiv stark an die Freudsche Interpretation des Voyeurismus an. Für Metz bietet das Kino die perfekte Kulisse eines Voyeurs, bei der er in einem abgedunkelten Raum sein Objekt der Begierde beobachten kann [vgl. 1977, S. 63]. Metz betonte im Besonderen die Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem, die dem Kinobesucher den Freiraum lassen, dem Objekt auf der Leinwand seine eigene Bedeutung zuzuschreiben [vgl. S. 48]. Im Übrigen macht Gert Mattenklott [1981] auf die Gierigkeit des Auges aufmerksam. Hierbei unterscheidet er zwischen dem objektiven (kalten) und subjektiven (warmen) Sehen. Gemeint ist beim objektiven Sehen ein ästhetisches Erlebnis im eingeschränkten Sinne, da man das objektive noch nicht verinnerlicht hat [1981, S. 1254]. Das subjektive Sehen beschreibt Mattenklott als

das einverleibende Sehen [vgl., S. 1256], Das subjektive Sehen, dass ständig auf der Suche nach einer neuen optischen Ektase ist, erinnert stark an die Eigenschaften des sensationslüsternen Voyeurismus [vgl. S. 1252]. Ulrich Holbein [1991] übt deutliche Kritik an dem zu eng definierten Voyeurismus-Begriff und plädiert für den Voyeurismus als Lebensform [vgl., S. 2]. Holbein distanziert sich von der sexuellen lustbringenden Komponente des Voyeurismus und degradiert schlichtweg alle Leute die fernsehen, lesen, beobachten und einfach Neugierig jenseits des Gefahrenherdes bloß gucken wollen [vgl., S. 1-3]. Holbeins Verständnis kommt der heutigen Voyeurismus-Definitionen, jenseits seiner pathologischen Ausprägung, am nächsten.

Die Untersuchung der pathologischen Voyeurismus-Definition hat ergeben, dass der Begriff deutlich von den populärwissenschaftlichen Definitionen zu unterscheiden ist. Dabei ist auch festgestellt worden, dass die heutigen Einträge in unterschiedlichen Enzyklopädien stark von der freudschen Interpretation, welche in Kapitel 1 dargestellt wurde, geprägt sind. Das könnte daran liegen, dass eine solche Auslegung des Voyeurismus der medizinischen Definition ähnlich ist und im Übrigen als am weitesten verbreitete scheint. So bildete seine Abhandlung auch den Grundstein für nachfolgende Theorien und finden in fast allen Interpretationsansätzen Erwähnung. Ferner offenbarte der pathologische Diskurs, dass der Voyeurismus-Begriff noch von Stereotypen geprägt ist, indem man angenommen hat, dass es ein hauptsächlich männliches Phänomen ist. Eine Studie von Rye/Meaney [2007] konnte beispielsweise das Gegenteil beweisen und keine überwiegend männliche Partizipation am voyeuristischen Verhalten beobachten [2007, S. 55]. Die Untersuchung der pathologischen Voyeurismus-Definition hat darüber hinaus ergeben, dass der Begriff deutlich von den populärwissenschaftlichen Definitionen zu unterscheiden ist.

Darüber hinaus widmete sich die Untersuchung dem gesellschaftlichen Wandel der Sehgewohnheiten im Hinblick auf gesellschaftliche Konventionen. Hierbei konnten festgestellt werden, dass die Zurschaustellung von Gewaltdarstellungen in Form von öffentlichen Hinrichtungen oder Strafvollzügen bis in die Antike zurückreicht. Ferner stellte die Analyse fest, dass öffentliche Hinrichtungen und andersartige Strafvollzüge zur Abschreckung und Belehrung dienten. Ebenso galten die Strafschauspiele als Machtapparat für die Obrigkeit als Mittel der Abschreckung potentieller Täter [ebd., 2001, S. 30] bevor sich erst das Polizeiwesen etablierte [ebd., 2001, S. 36]. Die Legalisierung von pornografischen Material in Dänemark zeigte wie voyeuristische Tendenzen von gesellschaftlichen und gesetzlichen Regeln moduliert

werden konnten. Darüber hinaus ließ sich feststellen, dass der Voyeurismus-Begriff stark mit gesellschaftlichen Normen, Werte und Deutungsmuster einhergeht. In den voyeuristischen Medien wie Kino und Literatur stellte sich heraus, dass die Lust am Schauen mit Gratifikationen einhergeht. Die Gratifikationen, die der Mensch sich durch das Schauen erwartet sind gleichzeitig die Handlungsmotivation für voyeuristisches Verhalten.

Im Hinblick auf den medialen Voyeurismus konnte festgestellt werden, dass auch gleichzeitig eine neuartige Verhandlung zwischen Scham und Schamgrenzen damit einhergeht [vgl. Stapf/Rademacher, 2015, 64]. Darüber hinaus gibt es zwischen Betrachter und Betrachtetem keine persönliche Interaktion. Dies kann zur Folge haben, dass das Publikum keine direkten Konsequenzen für ihr voyeuristisches Schauen erlebt [vgl. Stapf/Rademacher, 2015, 78]. Das Reality-TV bietet in diesem Zusammenhang eine perfekte Plattform für den medialen Voyeurismus und „kann mit Luststeigerung und anderen Gratifikation einhergehen, aber auch mit Gefühlen der Scham, des Ekels und der Verstörung“ [Stapf/Rademacher, 2015, 78].

4. Auswirkungen von medialen Gewaltdarstellungen

Die Darstellung von Gewalt in den Medien und die Auswirkungen auf die Rezipienten sind Themen von zwei der hier im Schlussteil zu analysierenden Werke. Die folgende Untersuchung beschäftigt sich daher mit den gängigen Theorien der Medienwirkungsforschung zu Gewaltdarstellungen. Die herausgearbeiteten Theorien bilden die analytischen Werkzeuge für die Literaturanalyse die in den nachfolgenden Kapiteln durchgeführt wird.

4.1. Einführung

Anfang des Jahres 2017 kam es in Schweden zu einer Anklage gegen drei Männer, die eine Frau vergewaltigt hatten. Dabei sollen die drei Männer laut *Spiegel Online* die Tat live gefilmt und in einer Facebook-Gruppe mit 60.000 Mitgliedern geteilt haben. Mindestens 200 Nutzer sahen sich den Stream an und einige von ihnen alarmierten die Polizei. Bis heute ist es den Beamten nicht gelungen einen vollständigen Mitschnitt des mutmaßlichen Sexualverbrechens vorzulegen, da die Tat live gestreamt wurde und nachträglich nicht mehr verfügbar ist. Im April 2017 kam es in Chicago zu einer Verhaftung von einem 14-jährigen Verdächtigen, der an einer Gruppenvergewaltigung an einem 15-jährigen Mädchen beteiligt gewesen sein soll. Auch diese Tat wurde laut *Spiegel Online* live auf Facebook übertragen. Während der Ermittlungen konnten die Beamten feststellen, dass sich rund 40 Internetnutzer das Video angesehen haben

und keiner von ihnen die Polizei alarmierte. Die beiden Gewaltverbrechen haben jeweils gemeinsam, dass die Tat medial inszeniert, von Schaulustigen live beobachtet, von den Voyeuren teils nicht bei der Polizei gemeldet wurde und Diskussion über mögliche Ursachen im Zusammenhang zum Sehen bzw. Erleben von Gewalt im Fernsehen ausgelöst hat.

Ein daher viel diskutiertes Thema in Medienwirkungsforschung ist, inwiefern Gewaltdarstellungen in den Massenmedien als Vorbild für reale Gewalt dienen. Oftmals wird diese Diskussion, so schreibt Michael Kunczik in seinem Buch *Medien und Gewalt* [2017], entfacht, wenn ein Gewaltdelikt wie oben oder sich nach einer offensichtlichen Vorlage aus dem Fernsehen ereignet (bspw. Amoklauf von Eric Harris und Dylan Klebold in Colorado) [vgl. 2017, S. 1]. Die Meinungen, dass der Konsum von Mediengewalt zu realer Gewalt führt kollidiert oft mit der Ansicht, dass es keinen Zusammenhang zwischen Mediengewalt und realer Gewalt gibt. Welche Auswirkungen der Voyeurismus auf die Psyche der Menschen hat und wie die Medienlandschaft den Voyeurismus für ihre Zwecke institutionalisiert wird im Folgenden veranschaulicht. Im vorliegenden Zusammenhang werden die wichtigsten Thesen und Befunde erwähnt.

4.2. Die Katharsis

Während Platon Kinder vor falschen Vorstellungen in Märchen schützen wollte und Dichter von Märchen und Sagen zensiert werden sollten, vertrat sein Schüler, Aristoteles, die Position, dass Gewaltdarstellungen zum Abbau psychischer Erregungszustände beitragen [vgl. Kunczik, 2017, S. 15]. Anhänger der Katharsis, so Burkart, gehen zumeist von der Existenz des angeborenen Aggressionstriebes von Sigmund Freud aus [vgl. Burkart, 2002, S. 337]. Auch heute beziehen sich Wissenschaftlicher noch häufig auf die Ansätze der Katharsis, so schreiben Steven Reiss und James Wiltz [2004] in *Why People Watch Reality TV*, dass:

[a]s far back as Aristotle [...], media theories concerned with vicarious experiences also were concerned with cathartic purging of one's soul. Catharsis theories express energy models of motivation; these models predict that vicarious experiences release psychic energy, producing reductions in relevant behaviors. Catharsis theory predicts that release of aggressive energy produces a reduction in aggression, whereas release of tension produces a reduction in anxious behaviors. [2004, S. 368].

Auf die besondere Wirkung der *Katharsis* (griechisch: Reinigung) macht Aristoteles erstmals in seiner Tragödientheorie aufmerksam [Brunst, 2006, S. 1]. Aristoteles erklärt dabei, dass bei einer Tragödie die Erregungszustände *eleos* und *phobos* erzeugt werden, die bei dem Menschen eine Katharsis hervorrufen. Die Begriffe *eleos* und *phobos*, werden mittlerweile mit den Worten *Jammer* und *Schauder* im Deutschen übersetzt. Die Theorie lautet, dass die Darstellung von

Gewalt bei den Rezipienten Mitleid mit den Opfern auslöst. Daraus entsteht eine Furcht vor realer Gewalt. Aristoteles glaubte daran, dass der Konsum von Gewaltdarstellungen in den Medien dabei helfen kann schädliche Neigungen abzureagieren [vgl. ebd., S. 1].

Gotthold Ephraim Lessing veröffentlicht im Jahr 1769 das Werk *Hamburger Dramaturgie* in dem er sich ebenfalls intensiv mit der Wirkungstheorie der Tragödie auseinandersetzt [vgl. ebd., S. 1]. Für ihn brachte das Konzept folgende zwei Säulen mit sich: Der Zuschauer erlebt die *Furcht* im dramatischen Spiel (Übersetzung von *eleos*), auf den sich Fürchtenden selbst bezogenes Mitleid und *Mitleid* (Übersetzung von *phobos*), auf einen Fremden bezogenes Mitleid. Diese Affekte münden in einer Katharsis, bei der Lessing glaubte, dass der Zuschauer durch sein eigenes Leiden mit dem Helden sich selbst von seinen Leidenschaften reinigt.

Die Beliebtheit der häufig rezensierten Katharsis-Lehre ist laut Kunczik [2017] auf die Arbeit Sigmund Freuds zurückzuführen [vgl. 2017, S. 20]. Noch heute versteht man unter der Katharsis in der Psychologie das Abreagieren von aggressiven Potential durch z. B. sportliche Betätigung. Freud geht in seiner Trieblehre davon aus, dass „im menschlichen Organismus kontinuierlich produzierte aggressive Energie nach Entladung drängt, [...] [die nun] durch das dynamische Mitvollziehen von Gewaltakten gleichsam abreagiert wird“ [Burkart, 2002, S. 338]. Herkner deutet spöttisch darauf hin:

[...] daß diese Hypothese offensichtlich voraussetzt, daß der „Aggressionstrieb“ anderen Gesetzen gehorcht als andere Triebe. So wir ja z. B. niemand annehmen, daß die sexuellen Wünsche Halbwüchsiger durch Betrachten erotischer Filme schwächer werden oder daß ein Hunger durch den Anblick verlockender Speisen weniger hungrig ist. Warum sollte also gerade Aggressivität durch das Ansehen brutaler Filme reduziert werden? [Herkner zitiert nach Burkart, 2002, S. 338].

Einzug in die Medienwirkungsforschung, im Rahmen der Frustrations-Aggressions-Hypothese, erlangte das Katharsis-Konzept ab den 1940er Jahren. Man ging davon aus, dass die Bereitschaft des Rezipienten, selbst aggressives Verhalten zu zeigen, abklingt, wenn sie Gewaltakte an fiktiven Modellen beobachteten [Kunczik, 2017, S. 20]. Hierbei fungiert das Massenmedium als Ventil zum Aggressionsabbau. Eine von Seymour Feshbach, ein vermeintlicher Vertreter der Katharsis-These, breit angelegte Studie aus dem Jahr 1961 im Bereich der Medienwirkungsforschung widerlegte die Thesen der Katharsis: „Die Ergebnisse zeigen mir, daß die Bedingungen, unter denen eine Katharsis auftreten kann, nicht alltäglich sind, während die aggressionsfördernden Bedingungen sehr viel häufiger vorkommen“ [Feshbach zitiert nach Burkart, 2002, S. 338]. Ein weiteres Experiment zehn Jahre später belegte ebenso, dass Rezipienten von Mediengewalt nach dem Konsum nicht friedlicher, sondern oftmals aggressiver geworden sind [Kunczik, 20].

Obwohl die breite Öffentlichkeit mittlerweile von der Annahme des Frustrations- bzw. Aggressionsabbau Abstand genommen hat und kaum mehr einer daran glaubt, dass Ego-Shooter-Spiele wie Counter-Strike Aggressionen abbauen, wird die These in gesellschaftlichen und politischen Diskussionen oft wieder aufgegriffen [Brunst, 2006, S. 2]. Daraus leitet Kunczik ein wirtschaftliches Interesse ab: Die Annahme, dass Mediengewalt einen Aggressionsabbau ermöglicht, veranlasst die Zunahme und Verbreitung von gewalttätigen Inhalten in den Medien [vgl. Kunczik, S. 20]. So können sich Personen, Politik und Medien bei Diskussionen rund um deren moralische Position bei Verbreitung von Gewaltmedien darauf stützen, dass die katharische Wirkung durch kontrollierten Konsum von Gewaltmedien sehr wohl eintreten kann (bspw. Der gezielte Konsum von aggressiver Musik kann eine Abfuhr von Energie hervorrufen) [vgl. ebd., 20]. Darüber hinaus veranlasst es die Institutionen zu behaupten, mit deren Mediengewalt der Gesellschaft etwas Positives entgegen zu bringen [vgl. ebd., S. 20]. Dies führt oft dazu, dass Diskussionen sich letztendlich auf Kosten der Kinder und auf dem Rücken der Erziehungsberechtigten abspielen.

4.3. Die Inhibitionsthese

Das Wort Inhibition stammt von dem lateinischen Wort *inhibere* ab und bedeutet *hemmen*. Bei der Inhibitionsthese wird davon ausgegangen, dass durch das Betrachten von realistischer Gewaltdarstellung, in denen auch die Konsequenzen von Gewalt gezeigt werden, eher Angst denn Aggression hervorruft [Burkart, 2002, S. 338]. Die Theorie entwickelt das Konzept der Katharsis weiter und die Online-Lexikon Definition für Psychologie und Pädagogik lautet:

Die Inhibitionsthese besagt, dass aggressive Bilder im Fernsehen oder anderen Medien zwar ebenfalls aggressive Impulse beim Zuschauer hervorrufen, aber aufgrund der während der Erziehung erlernten Angst vor Bestrafung, diese Impulse jedoch unterdrückt werden und daher eine geringere Gewaltbereitschaft beim Betrachter bewirkt. [...] Beim Zuschauer werde Aggressionsangst ausgelöst, die die Bereitschaft zum eigenen aggressiven Handeln mindere. [Stangl, 2017].

Der deutsche Soziologe Norbert Elias vertrat bereits im Jahre 1939 in seinem Standardwerk *Über den Prozess der Zivilisation* die Theorie, dass es „einen Zusammenhang von gesellschaftlichen Normen und dem Betrachten von Gewaltdarstellung“ gibt. Nachdem das Werk von Elias 1968 aktualisiert und neu aufgelegt wurde, schrieb Brunst [2006], „beschäftigten sich auch die Medienkritiker des boomenden TV-Marktes und Psychologen ernsthaft mit dieser Theorie“ [2006, S. 4-5]. In diesem Zusammenhang sei allerdings noch einmal betont, dass Forschungsergebnisse eindeutig darauf hingewiesen haben, dass durch den Konsum von Gewaltdarstellungen kein Aggressionsabbau erfolgt [vgl. Kunczik, S. 21].

4.4. Die Suggestionsthese

Die Suggestionsthese suggeriert, dass das Schauen von Morden, Selbstmorden, Amokläufen, Straftaten, u.v.m. einen direkten Nachahmungseffekt auslöst [vgl. Kunczik, 22]. Die Suggestionsthese wird auch gerne der *Werther-Effekt* genannt, nach Goethes *Die Leiden des jungen Werther*. Der Briefroman wurde seinerzeit in einigen Ländern verboten, da es nach der Veröffentlichung im Jahr 1774 zu zahlreichen Nachahmungs-Selbstmorden kam. Goethe schrieb überdies in seiner Autobiografie *Aus meinem Leben - Dichtung und Wahrheit*:

Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran, indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen; und was hier im Anfang unter wenigen vorging, ereignete sich nachher im großen Publikum, und dieses Büchlein, was mir so viel genützt hatte, ward als höchst schädlich verrufen. [Goethe, 1815-1833]

Kunczik fasst zusammen, dass in folgenden drei Bereichen Nachahmungseffekte positiv nachgewiesen werden konnten: 1) bei Morden, Massenmorden und Amokläufen, 2) bei fremdenfeindlichen Straftaten, sowie 3) bei Selbstmorden [2017, S. 22].

Der Medienpsychologe Benedikt Till sagte 2011 in einem Interview über *Suizid und Medien* in der *ZEIT ONLINE*, dass es klare Regeln in der detaillierten Medienberichterstattung geben muss um Nachahmungseffekte zu mildern. Als Leitlinie gilt für ihn:

Die Sprache des Berichts sollte möglichst sachlich und unspektakulär sein. [...] Es sollten keine Bilder des Orts gezeigt werden, wo sich der Betroffene getötet hat. [...] Am besten sollten auch Name, Foto, Lebensumstände [...] nicht veröffentlicht werden. Die Person darf nicht heroisiert und die Tat nicht romantisiert werden. [...] Auch sollten die Angehörigen in der Schockphase nicht interviewt werden. [Sadigh, 2011]

Kunczik hält diesbezüglich ebenfalls fest, „dass eine zurückhaltende Medienberichterstattung, die keine Identifikation mit Selbstmördern und deren Problemen gestattet, negative Auswirkungen verhindern kann“ [2017, S. 22].

4.5. Die Kultivierungsthese

Die Kultivierungsthese, wurde von dem Kommunikationswissenschaftler George Gerbner und seinem Forschungsteam an der *Annenberg School of Communications in Philadelphia* Anfang der 1970er Jahren etabliert und unterstellt dem Fernsehen Homogenisierungseffekte [Burkart, 2002, S. 330]. Laut Kunczik besagt die These,

[...] dass, die intensive Nutzung bestimmter Medien (z.B. des Fernsehens) zur Übernahme der dargestellten Weltbilder führt, was u. a. die Formen der Konfliktlösung, aber auch Geschlechterrollenvorstellungen oder Ernährungsweisen betreffen kann. Gewaltdarstellungen können

Kriminalitätsfurcht ebenso bewirken wie die Vorstellung aufbauen, Gewalt sei die normale Form der Konfliktlösung. [2017, S. 23].

Die Kultivierungsthese postuliert, dass Vielseher eine Weltsicht besitzen, die von der Realität abweicht. Der übermäßige Konsum der Fernsehwelt führt zu einer Realitätsverzerrung, da das Fernsehen zum Beispiel mehr Gewalt oder Tötungsdelikte zeigt als real geschehen. Darüber hinaus kann diese verzerrte Darstellung von Mediengewalt dazu führen, dass die Vielseher ängstlicher sind als Wenig-Seher, dies könnte sich weiter in einer höheren Gewaltbereitschaft in der realen Welt äußern, da sie glauben, sie müssten sich vor den Gefahren der Welt verteidigen [vgl. Kunczik, S. 23]. Mittlerweile ist die These auch als sogenanntes „Main-Streaming“ etabliert. Gerbner et al (1980) versteht darunter, „die vereinheitlichende Wirkung des Fernsehens bezüglich der Meinungen und Einstellungen der Zuschauer [...]“ [Burkart, S. 331].

4.6. Die Erregungsthese

Die Erregungsthese nimmt an, dass Medieninhalte jeglicher Art emotionale Erregung bei dem Rezipienten hervorrufen [vgl. Burkart, S. 339-340]. Kunczik erklärt, da „gerade Sex und Gewalt emotional bewegende Inhalte sind, [...] [würde] explizite Gewalt und immer mehr Sex in Filmen gezeigt“ werden [Kunczik zitiert nach Burkart, S. 340]. Burkart stellt darüber hinaus fest, dass „je mehr die Handlung in einem Milieu angesiedelt ist, das den Erfahrungen des jeweiligen Rezipienten entspricht“, die emotionale Erregung umso größer ist [Burkart, S. 340].

5. D. G. Comptons – *The Continuous Katherine Mortenhoe* (1974)

Der Roman *The Continuous Katherine Mortenhoe* [2016] von David Guy Compton, wurde 1974 veröffentlicht. In der 2016 erschienenen Neuauflage begründet Jeff Vandermeer im Vorwort den ausgebliebenen literarischen Erfolg damit, dass „during an era of political and social upheaval, a quiet novel like *The Continuous Katherine Mortenhoe* might have looked, at the time, out of step, not radical enough“ [2016, S. vii]. Der Roman erscheint in einer Zeit in der die Filmgeschichte von der direkten Konkurrenz des Fernsehens geprägt war [vgl. Faulstich, 2012, S. 277].

Katherine Mortenhoe erfährt von ihrem Hausarzt Dr. Mason, dass sie unter dem *Gordon Syndrom* [vgl. 2016, S. 24] leidet, eine genetische Erkrankung, die zu Gelenkversteifung führt. Katherine kann zunächst nicht begreifen, warum die Krankheit nicht operativ behandelt werden

kann, da die Romanhandlung in einer Welt spielt, in der Menschen nicht mehr an Krankheiten sterben. Die Diagnose des Arztes lautet, dass Katherine nur noch 4 Wochen zu leben hat. Parallel erfährt der Produzent, Vincent Ferriman, des Reality-TV-Formats NTV von der seltenen Krankheit und möchte Katherine überreden, sie bis zu ihrem Tod live zu begleiten. Vorerst lehnt sie die Bemühungen des Fernsighteam, an die Verfilmungsrechte für die Sendung zu kommen, ab. Als bald unterschreibt sie schließlich doch den Vertrag und erhält eine Entschädigung in Höhe eines stattlichen Vermögens [vgl. ebd. S. 120], die sie für ihren Partner Harry hinterlegt. Die darauffolgenden Tage von Katherine und Harry sind von einer beharrlichen Verfolgungsjagd der Presse geprägt, die ihren Tod ebenfalls live mitverfolgen. Katherine taucht schließlich unter und Roddie, „the man with the TV eyes“ [S. ix] wird von Vincent beauftragt Katherine im Untergrund aufzuspüren. Dies gelingt Roddie relativ schnell und Katherine, die unwissend ist, dass es sich bei Roddie um den Kameramann der NTV Reality-Show handelt, verbringt die restliche Reise mit ihm zusammen. Den Mut mit der Wahrheit rauszurücken bringt Roddie nicht auf und die Selbstvorwürfe treiben ihn letztendlich so weit, dass er sein Augenlicht zerstört um dem Spiel ein Ende zu setzen [vgl. S. 220].

5.1. Gattung

Da es sich bei *The Continuous Katherine Mortenhoe* bei der Veröffentlichung um einen Science-Fiction Roman handelte, wird hier im Folgenden kurz auf die Gattung des Werkes eingegangen.

5.1.1. Kurzer Exkurs in die fantastische Literatur

Sobald in einer Geschichte etwas Übernatürliches, Unwirkliches oder gar unerklärlich Wunderbares oder Unheimliches auftaucht, kann man es zur fantastischen Literatur zählen. Die Bedeutung der Fantastik, als Literaturgattung, ist laut Brockhaus Enzyklopädie

ein Sammelbegriff für erzählende Texte [...], die über die Darstellung der empirisch begreifbaren Welt hinausgehen und Welten entwerfen, in denen übernatürl. Elemente Realitätscharakter besitzen. In diesem Sinne bezieht sich der Begriff auf keine einzelne, sondern eine Vielzahl literar. Gattungen: von Mythen, Märchen, Sagen, Legenden und Tierfabeln über Schauerroman, Fantasy und Science Fiction bis zu den Werken des Surrealismus und mag. Realismus.

Katharina Achatz [2012] erklärt das Fantastische mit all jenen Phänomenen, die kein Teil der für uns wahrnehmbaren Realität sind [vgl. S. 11]. Die Genrebezeichnung erfährt durch Tzvetan Todorov erstmals im 20. Jahrhundert intensive Betrachtung.

Im Folgenden wird der 1968 veröffentlichte Aufsatz *Introduction à la littérature fantastique* [1972], des bulgarisch-französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftlers, Tzvetan Todorov, auf seine Kernaussagen untersucht, um die Funktion des Lesers solcher Texte näher zu durchleuchten. Achatz [2012] fasst die unterschiedlichen Ansätze über die fantastische Literatur in der heutigen Debatte folglich zusammen: Laut maximalistischer Genredefinition sind all jene Texte der fantastischen Literatur zuzurechnen, in deren Handlungsverlauf Naturgesetze verletzt werden [vgl. S. 11]. Eine minimalistische Genredefinition hingegen, dessen Verfechter Todorov ist, beschreibt das Fantastische als Textstruktur bei der Unschlüssigkeit über die Beurteilung hervorgerufen werden [vgl. S. 12]. Die folgenden Seiten geben einen Überblick über seine Konzeption, die heute noch zu Denkanstößen führen.

Ziel von Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* ist es, Regeln herauszuarbeiten, anhand derer man einzelne Texte als fantastisch einstufen kann. Seiner Definition zufolge zeichnet sich die Fantastische Literatur durch das Aufeinandertreffen von zwei widersprüchlichen Realitäten aus, von denen eine von natürlichem Charakter ist, während die andere von übernatürlichem Charakter ist.

Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein [...]. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat. [1972, S. 26]

Todorov schreibt ferner über diese Ambiguität zwischen Wahrheit oder Illusion:

In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Sylphiden oder Vampire, geschieht ein Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären läßt. Der, der das Ereignis wahrnimmt, muß sich für eine der zwei möglichen Lösungen entscheiden: entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, [...] und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierter Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind [1972, S. 26].

Das Fantastische gründet sich daher im wesentlichen auf eine Unschlüssigkeit des Lesers [S. 31]. Diese Unschlüssigkeit kann sich dahingehend auflösen, dass der Leser entscheidet, das Ereignis gehöre der Realität an, oder aber dadurch, dass der Leser entscheidet, es sei ein Produkt einer Sinnestäuschung. Dabei lässt sich die Rolle des Lesers folgendermaßen erklären:

Das fantastische impliziert also die Integration des Lesers in die Welt der Personen. Es definiert sich aus der ambivalenten Wahrnehmung der berichteten Ereignisse durch den Leser selbst. Wir müssen sogleich präzisieren, daß wir dabei nicht diesen oder jenen bestimmten wirklichen Leser im Auge haben, sondern eine »Funktion« des Lesers, die im Text impliziert ist [...]. [1972, S. 31].

Gemeint ist hierbei kein bestimmter, realer Leser, sondern vielmehr ein impliziter Leser des Textes [vgl. 2012, S. 34]. Die Entscheidung, ob es das Ereignis gibt oder nicht, liegt also ganz

bei dem impliziten Leser [vgl. 1972, S. 26]. Allerdings unterliegt der implizite Leser obligatorischen Bedingungen: Die Leseart darf weder allegorisch noch poetisch erfolgen [vgl. 1972, S. 55]. Die nächste Bedingung Todorovs ist demnach, dass der Leser fantastischer Literatur *buchstäblich* lesen muss, da eine bildliche Übertragung, die über der Wortebene hinausgeht, die Unschlüssigkeit aufheben würde [vgl. 2012, 14].

Todorov siedelt das Genre der Fantastik auf der Grenze zwischen zwei benachbarten Genres an: dem Unheimlichen und dem Wunderbaren [vgl. 1972, S. 27]. Achatz fasst das Unheimliche und Wunderbare in ihrer Ausführung folgendermaßen zusammen:

Unheimlich ist ein Text, wenn sich die fantastische Situation aufklärt und sich mit den Gesetzen der vertrauten Welt erklären lässt. Wunderbar dagegen ist er, wenn das Übernatürliche als Teil der Textrealität anerkannt wird, wenn sich also herausstellt, dass das fantastische Ereignis durch Magie, Spuk oder Ähnliches hervorgerufen wurde. [2012, S. 14]

Nachdem Todorov das Fantastische an der Grenze zwischen der Unheimlichen und Wunderbaren Gattung resümiert, untersucht er im nächsten Absatz das Verhältnis zwischen den einzelnen Komponenten des Textes.

Für Todorov hatte die relativ junge Gattung der fantastischen Literatur die Funktion gesellschaftliche oder moralische Grenzen zu überschreiten. Das Fantastische in der Literatur ermöglicht die Verarbeitung von Tabuthemen. Todorov unterteilt diese Themen auf semantischer Ebene in zwei Untergruppen: die *ich*- und *du*-Themen.

Die *ich*-Themen basieren hauptsächlich auf den individuellen Bereichen der Wahrnehmung und des Bewusstseins. Diese Themen kreisen um die Probleme einer Person (z.B. Wahnsinn, Metamorphosen, etc.). Die *du*-Themen basieren auf den Problemen einer Person im Konflikt mit anderen und sind zum großen Teil mit unbewussten Trieben, Sexualität oder sexuellem Verlangen in der einen oder anderen Weise verbunden (z.B. Inzest, Sadismus, etc.).

Für Todorov lag die Funktion der fantastischen Literatur darin auf moralische oder gesellschaftliche Konventionen Bezug zu nehmen und dabei Grenzen zu überschreiten um Themen wie Sexualität, Gewalt und menschliche Abgründe literarisch verarbeiten zu können. Die Gattung ermöglicht Autoren Tabuthemen zu thematisieren.

Eine von Todorov Thesen in seinen Ausführungen ist die Behauptung, dass die fantastische Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestorben ist. So schreibt er weiter:

Die Psychoanalyse hat die fantastische Literatur ersetzt (und damit überflüssig gemacht). Man hat es heute nicht mehr nötig, auf den Teufel zurückzugreifen, um über eine exzessive sexuelle Begierde zu sprechen, wie man auch der Vampire nicht länger bedarf, um deutlich zu machen, welche Anziehungskraft von Leichen ausgehen: die Psychoanalyse und die Art der Literatur, die, direkt oder

indirekt, von ihr inspiriert ist, handeln davon in unverhüllten Begriffen. Die Themen der fantastischen Literatur sind buchstäblich zum Gegenstand der psychoanalytischen Forschung der letzten fünfzig Jahre geworden. [1972, S. 143]

Todorov belegt den Tod der fantastischen Literatur damit, dass durch die Psychoanalyse die Tabuthemen nicht mehr indirekt über die fantastische Literatur verarbeitet werden müssen. Ferner argumentiert er, dass in modernen Texten keine Unschlüssigkeit mehr erzeugt wird, da der Leser von Anfang an in das Geschehen involviert ist (z.B. „Die Verwandlung“, F. Kafka) [vgl. S. 143]. Seine *Einführung in die fantastische Literatur* gilt weiterhin als Basistext, dass die Auseinandersetzungen mit dem Thema und die angestrebten Definitionsversuche des Fantastischen deutlich prägt.

Der 1974 erschienene Roman *The Continuous Katherine Mortenhoe* galt zu Zeiten seiner Veröffentlichung als zukunftsfantastische Erzählprosa. D. G. Compton hat in seiner Erzählung eine Gegenwart geschaffen, die von der Realität abweicht. Für Todorov gilt als Kernpunkt des Fantastischen die Ambiguität von Wahrheit und Illusion. Die Entscheidung, ob die Gesetze der Realität in der Erzählung intakt bleiben, liegt bei dem Leser. Sofern für den Leser die Realität intakt bleibt, führen die beschriebenen Phänomene ihn in die Gattung des Unheimlichen. Wenn der Leser die neuen Naturgesetze allerdings anerkennt, begibt er sich in den Bereich des Wunderbaren. Für Todorov tritt das Fantastische als Äquivalent zur Gegenwart auf und er meint damit die „bloße Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft“ [1972, S. 41].

5.1.2. Das Fantastisch-Wunderbare in *The Continuous Katherine Mortenhoe*

Beim Lesen von *The Continuous Katherine Mortenhoe* von D. G. Comptons haben sich bestimmten Phänomene herauskristallisiert, deren Realitätszuordnung nicht eindeutig sind. Das Werk hat Elemente von Todorovs Klassifizierung des Fantastisch-Wunderbaren. Das Fantastisch-Wunderbare zeichnet sich dadurch aus, dass eine natürliche Erklärung der Phänomene ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr möglich ist. Damit meint Todorov, dass man bestimmte Phänomene nicht durch einen bloßen Zufall erklären kann.

Um das Wunderbare bei D. G. Comptons *The Continuous Katherine Mortenhoe* feststellen zu können, ist es unumgänglich, sich mit Todorovs unterschiedlichen Klassifizierungen des Wunderbaren auseinanderzusetzen. Schnell fällt die Wahl bei dem hier zu behandelnden Werk auf den Typus des *instrumentalen* Wunderbaren [vgl. Todorov, 1972, S. 53]. Das *instrumentale* Wunderbare oder auch *naturwissenschaftlich* Wunderbare ist, was man heute Science-Fiction

nennt. Mit Science-Fiction meint Todorovs Erzählungen, in welchen „das Übernatürliche auf rationale Weise erklärt [wird], aber anhand von Gesetzen, die die gegenwärtige Naturwissenschaft nicht anerkennt“ und „in denen sich die Tatsachen auf der Grundlage irrationaler Prämissen vollkommen logisch entwickeln“ [ebd. S. 53-54].

In *The Continuous Katherine Mortenhoe* kippt die Handlung relativ bald, mit dem Auftritt von Roddie als “the man with the TV eyes” [Compton, 2016, S. ix], in den oben erwähnten Bereich des *instrumentalen* Wunderbaren. Die Technik und Mechanik wirkt auf den ersten Blick für die Zeit der 70er Jahre wenig plausibel. Ferner sorgt die fantastische Idee, in einer Welt zu leben, in dem Menschen nicht mehr an Krankheiten sterben, für einen weiteren realitätssystemischen Zweifel. Über letzteren Aspekt wird interessanterweise in vielen Rezensionen hinweggeschaut.

In diesem Zusammenhang wird hier noch einmal detaillierter auf die bereits in der Einleitung erwähnten maximalistischen Definition, von Marianne Wunsch [zitiert von Achatz] eingegangen, die sie in Anlehnung an Todorovs Überlegungen entwickelt und auf das *naturwissenschaftlich* Wunderbare angewandt hat:

[Es] lässt sich differenzieren, ob die Unwirklichkeit der Texte im zeitgenössischen Kontext oder ahistorischen aus aktueller – etwa naturwissenschaftlicher – Sicht bewertet wird. Ein Text aus dem 17. Jahrhundert, in dem sich Menschen mithilfe eines Flugapparats fortbewegen, ist aus zeitgenössischer Sicht als fantastisch einzustufen. Da die technische Entwicklung der letzten Jahrhunderte jedoch bewiesen hat, dass die Entwicklung derartiger Maschinen möglich ist, müsste der Text ahistorisch betrachtet als realistisch eingestuft werden. [Achatz, 2012, S. 11-12].

The Continuous Katherine Mortenhoe ist unter dem Gesichtspunkt ein Text im ahistorischen Sinne. Loren Ghiglione schreibt in diesem Zusammenhang und über das Zusammenkommen von Wahrheit und Illusion in ihrem Aufsatz *Does science fiction – yes, science fiction – suggest future for news?* [2010]:

Science fiction has a special fascination with improving the human eye of reporters to permit their audiences to experience what otherwise might be impossible. [...] The television network boss in [...] *The Continuous Katherine Mortenhoe* (1974), implants a miniature camera in the head of Roddie the reporter [...], so that, in a world where human death has virtually disappeared, he can film a medical aberration, Katherine Mortenhoe [...]. Real-world research projects today recall bionic eyes from science fiction. A stretchable, silicon electronic “eye” camera – the size and shape of a human eye – integrates a transparent hemispherical cap and a simple imaging lens. Such a device, already implanted in a small number of patients, restores vision to people blinded by retinal diseases. [ebd. 2010, S. 141-142].

Betrachtet man die von D. G. Compton teils neuzeitlichen technischen „gimmicks“ [ebd. 2010, S. 138], wird verständlich, dass sie in der heutigen Zeit, im 21. Jahrhundert, allesamt naturwissenschaftlich erklärbare Phänomene darstellen, die in den 70er Jahren allerdings noch Phänomene des unerklärlich Wunderbaren waren. Der Moment in der die Menschen nicht mehr an Krankheiten stirbt, bleibt derweil allerdings noch ungewiss, aber nicht ausgeschlossen.

Andreas Ohme hält in seiner Abhandlung *Phantastik – Science Fiction - Utopie* [2005], ferner über den Realitätsbegriff in der fantastischen Literatur fest:

[Der] Realitätsbegriff setzt sich aus unterschiedlichen Annahmen über die Welt zusammen, die Wünsche „fundamental-ontologische [...] Basispostulate“ nennt. Hierzu gehören grundlegende Denkmuster, wie etwa Annahmen über Raum und Zeit oder die Gesetze der Logik. Ferner auch die religiösen Vorstellungen, die in einer Kultur existieren sowie die allgemeinen wissenschaftlichen Erklärungsmuster für natürliche Vorgänge. Die Geschichte zeigt, daß diese Basispostulate variable sind, sich also innerhalb einer Kultur in der Zeit verändern. [...] Dies wiederum bedeutet, daß auch der Realitätsbegriff in einer Kultur einem historischen Wandel unterliegt, so daß nur aufgrund der Kenntnis der jeweils gültigen Basispostulate entschieden werden kann, ob in einem Text ein Verstoß gegen den Realitätsbegriff vorliegt oder nicht. [2005, S. 72].

Die Erzählung von *The Continuous Katherine Mortenhoe*, hat zusammenfassend zwar fantastische Elemente, die in Todorovs Definition der fantastischen Literatur enthalten sind, die aber nicht die Struktur in ihrer Gesamtheit ausmachen. Marianne Wunsch schlägt daher vor, die Fantastik nur als eine narrative Struktur zu betrachten: „[...] das ‚Fantastische‘ ist nicht als Texttyp, sondern es ist als eine vom Texttyp unabhängige Struktur, die als Element in verschiedenen Texttypen und Medien integriert werden kann, einzuführen“ [vgl. ebd. 2005, S. 74]. Andreas Ohme vergleicht diese Herangehensweise mit einzelnen Formen der Komik. So sei ein Text, der unterschiedliche humoristische Strukturen aufweist, nicht gleich als Komödie zu determinieren [vgl. ebd., S. 74].

Davon ausgehend, dass es sich bei Science-Fiction um Texte handelt, deren Realitätsbegriffe sich durchaus als möglich erweisen und sich den ständigen Begebenheiten unserer Zeit anpassen, lässt sich im heutigen Kontext zusammenfassen, dass die Erzählung *The Continuous Katherine Mortenhoe* Fantastisch-narrative Strukturen aufweist, aber nicht gänzlich der Gattung Fantastik oder Science-Fiction mehr zuzuordnen ist. Der dargestellte technische Fortschritt und die Möglichkeit das Sterben durch Krankheiten ausradiert wird, sind für den Leser Vorstellungen, die in der Gegenwart oder Zukunft nicht grundsätzlich ausgeschlossen sind.

5.2. Der Blick und der Rahmen der Erzählinstanz – „Wer sieht?“ und „Wer spricht?“

In *The Continuous Katherine Mortenhoe* herrscht nach Gérard Genette eine interne Fokalisierung [Martinez/Scheffel, 2007, S. 64]. Der extradiegetisch-heterodiegetische, allwissende Erzähler weiß exakt soviel wie die zwei Protagonisten Katherine Mortenhoe und Roddie Patterson [vgl. ebd., S. 64 u. S. 81]. Indem die inneren, psychischen Prozesse von den

beiden erlebenden Ichs simultan dargestellt werden, wird dem Leser ein tiefer Einblick in die Gefühlswelt der beiden Protagonisten gegeben. Die Wahrnehmungen ihrer Handlungen stellen sich dem Leser direkt dar. Obwohl der Leser erfährt, dass die Protagonistin Katherine noch vier Wochen zu leben hat, endet der Roman bereits nach einer Woche. Zeitlich strukturiert wird der Roman durch die Wochentage, beginnend und endend an einem Dienstag. D. G. Compton verknüpft die Gefühle, Erlebnisse und Erinnerungen von Katherine und Roddie, obwohl die zwei sich erst drei Tage vor Ende der Handlung zum ersten Mal begegnen. Die Gedanken und Handlungen der Romanfiguren werden mitunter sprunghaft geschildert und verweben sich in fließenden Überblendungen miteinander. Häufig gibt es keine deutlichen Übergänge und die Erzählung geht einfach über zur nächsten Person, was mithilfe eines Zeilenbruchs im Text innerhalb des fortlaufenden Kapitels gekennzeichnet wird. Der Wechsel der handelnden bzw. denkenden Person ist somit für den aufmerksamen Leser leicht auszumachen.

5.3. Das Kameraauge

Lacans Spiegelstadium hat für jede Art der Bildproduktion an interpretatorischer Bedeutung gewonnen. Lacans Entstehung des Ich wird hier noch einmal in Erinnerung gerufen:

Das Menschenjunge erkennt auf einer Altersstufe von kurzer, aber durchaus merklicher Dauer, während der es vom Schimpansenjungen an motorischer Intelligenz übertroffen wird, im Spiegel bereits sein eigenes Bild als solches. Dieses Erkennen wird signalisiert durch die illuminative Mimik des Aha-Erlebnisses, in dem – als einem wichtigen Augenblick des Intelligenz-Aktes – sich nach Köhler die Wahrnehmung der Situation ausdrückt. [1975, S. 63].

Die visuelle Wahrnehmung des eigenen Spiegelbildes ist für das Kind ein Zeichen seiner subjektiven Identität. Vereinfacht zusammengefasst ist das Spiegelstadium eine Übergangsphase vom Verlassen des Imaginären und dem Eintritt in das Symbolische. Das Kind geht aus dem vermeintlich imaginären Zustand von der Mutter(brust) in das Reich der Sprache [vgl. 1975, S. 64]. Sobald das Kind beginnt zu erkennen, dass sein Körper von der Welt und seiner Mutter getrennt ist, fängt es an ein Unbehagen bzw. Angst zu spüren. Auf der anderen Seite wünscht das Kind genau diese Unabhängigkeit. Dabei sind die geistigen Fähigkeiten größer als die motorischen Fähigkeiten des Kindes. Obwohl es nicht die volle Kontrolle über seinen Körper hat, phantasiert es darüber in seinem Spiegelbild. Das Kind erlangt in dieser Phase seiner Entwicklung grundlegende Vorstellungen von Eigenständigkeit und Fremdbestimmtheit. Wichtig ist, dass Lacan mit dem Spiegelbild nicht das Selbst meint, sondern nur die Erkennung des Körpers [vgl. Lacan, 1975, S. 64]. Samuel Weber erklärt: „Bei Lacan gibt es erst den Spiegel und dann das Bild, erst das Bild und dann das Abgebildete. Und wenn wir versuchen, genau zu sein, dann können wir nicht behaupten, dass der Spiegel *ist*,

gegenwärtig, ein Seiendes -, sondern eben nur, dass es – das Es – den *Spiegel* gibt, woraus das *Ich*, das darin abgebildet wird, entsteht“ [Weber zitiert nach Astrid Arminger, 2008, S. 48-49]. Das Ich kann also erst entstehen nachdem der Mensch sein Spiegelbild entdeckt hat.

Unter Berücksichtigung der oben dargestellten Konstellation des Blickes soll folgende Situation mit Roddie analysiert werden: Roddie sitzt gemeinsam mit dem Produzenten Vincent vor einem Einwegspiegel und beobachtet Katherine und den Arzt Dr. Mason, der gerade dabei ist, ihr ihre Diagnose mitzuteilen. Roddie wirkt, da der ganze Prozess so lange dauert, ein wenig ungeduldig und wird mit einem Blick von Vincent für sein unruhiges Verhalten getadelt:

He was needling me [Vincent], of course. [...] From long habit I looked up to check hair and tie in the monitor mounted in the corner above the one-way mirror between us and Dr. Mason's consulting room, but of course I wasn't on it. No hair, no tie, no face looking into camera. For the briefest moment I was shocked. Where was it, [...] [t]he face that had become my external measure of self. [2016, S. 5].

Roddie blickt in den Fernseher in der Hoffnung seinen Körper auf dem Bildschirm sehen zu können, so wie er es gewohnt ist, wenn er auf Sendung ist. Allerdings veranlasst die neue Operation an seinem Auge, dass dieser Moment der Selbsterkennung ausbleibt.

Der Moment indem er denkt: „For the briefest moment I was shocked“, erinnert an das Ausbleiben des lacanschen *Aha-Erlebnisses*, in dem die Wahrnehmung der Situation eigentlich ausgedrückt wird. Roddie hat mit seinem Kameraauge sein Selbstbildnis verloren. Das kann er aber nur schwer begreifen und wie ein Kind, dass sich im Spiegel entdeckt hat, versucht Roddie nun spielerisch sich im Spiegel ebenfalls wiederzuentdecken und bleibt dabei erfolglos: „Idiotically, I tried looking away, and then back again quickly, as if I could catch it out. It was idiotic, I knew that now, but I tried“ [vgl. ebd., S. 5]. Der Moment des nicht mehr Sehen-und-gesehen-Werden-Könnens, wird auch auf textueller Ebene, durch eine Repetition eindringlich dargestellt:

Instead, what I saw here, in the monitor mounted in the corner above the one-way mirror, was simply a picture of the monitor up in the corner above the one-way mirror. And in that, a picture of the monitor up in the corner above the one-way mirror.

Die unendliche Wiederholung der Monitorbildschirme, repräsentiert Roddies Realität mit den Kameraaugen. In dieser Realität verfügt Roddie kein eigenes Selbstbild. Jeff Vandermeer drückt diese Transformation in seinem Vorwort folgendermaßen aus: „Roddie is literally transformed into a recording and broadcasting device“ [S. x].

Der anfängliche Schock lässt relativ bald nach und Roddie denkt primär an die dazugewonnenen Vorteile:

Mostly I felt marvelous. [...] I had suffered under the exigencies of camera and lighting crews all my professional life. The presence of a watching camera takes people in different ways – some reporters are good and some are bad, the best are careful and the worst are carefully uncaring. Scientists claim that the very act of observation alters in some subtle way the nature of the phenomenon being observed. When the phenomenon is people and the observer is the grasping lens of a camera the ways aren't all that subtle. To be free of all that was marvelous. [2016, S. 29].

Mit „Scientists claim“, ist vermutlich der österreichische Physiker Erwin Schrödinger gemeint, der herausfand, dass die Messung von Quantenteilchen, also deren Beobachtung, dazu führt, dass diese ihr Verhalten verändern. Roddie bezieht dieses Quantenexperiment aus der allgemeinen Physik auf die Menschen. Demnach meint er wahrscheinlich, dass das Beobachten eines Menschen das Verhalten des Beobachteten ändert. So bemerkt Roddie vorher: „Certainly human behavior had changed since the coming of TV behavior“ [S. 26]. Näher geht er auf die wahrscheinliche Bedeutung des Gedankenspiels nicht ein. Davon ausgehend, dass diese Anspielung auf „Schrödinger's Katze“ korrekt ist, lässt sich daraus schließen, dass Roddie, der Meinung ist, mit seinem, vom Beobachten nicht zu sehenden, Kameraauge, eine authentischere und realere Wirklichkeit abbilden zu können.

5.4. Die konstruierte Realität im Reality-TV

Das Wechselspiel zwischen der vermeintlich realen und der konstruierten Realität im Reality-TV-Format wird in der Handlung häufig thematisiert. Bevor das Gespräch mit Katherine und ihrem Arzt Dr. Mason beginnt, flüstert Vincent noch schnell Roddie zu: „I never mind a bit of involvement [...] It made for brighter viewing“ [S. 4]. Während das Gespräch an Dynamik verliert überlegt Roddie wie die Szene aufregender gestalten werden kann: „I told myself the scene had overrun. It needed a shove“ [S. 21]. Dies erweckt das Gefühl, dass Roddie zunehmend Eindrücke einfangen muss um sein „pain-starved“-Fernsehpublikum nicht zu verlieren [vgl. S. 25]. Dies wird im weiteren Verlauf noch auf die Spitze getrieben, indem Roddie im Anschluss an das Gespräch zu Dr. Mason sagt:

„Mason? I think you should have made more of the syndrome thing. How special she was. This special sensitivity. She'd have liked it. Don't you think so?“ [...] [Mason]: “I never want to have to do that again,” he said. [Roddie]: “But we agreed you should emphasize her special sensitivity. For God's sake [...]”. [Vincent]: “Anyway, Roddie can always bring out the sensitivity bit later on.” [S. 27].

Der Kommunikationswissenschaftler John Corner schreibt über die *inszenierte* Realität in seinem Artikel *Performing the Real – Documentary Diversion* [2002]:

For it is clear that right at the heart of the [reality TV] series is the idea of observing what is a mode of “real” behavior. Such observations finds its grounding reference, and a large part of its interest and pleasure, in the real characteristics of real people, even if the material and temporal conditions for that behavior have been entirely constructed by television itself. [Corner, 2002, 256].

In diesen Fällen ist es Roddie, der die Realität für die Zuschauer der Sendung NTV konstruiert und das Format, im wahrsten Sinne des Wortes, verinnerlicht hat:

You don’t come in on a series run of a high-rating show without first getting under the skin of the format. There’s an atmosphere, a style... it’s like fashionable new suit: wearing it alters in a hundred subtle ways how you behave, and it takes a bit of getting used to. Any new ideas I might have – [...] – had to be thought into the right shape. [S. 42].

Und schon gleich beginnt er mit der Planung einer perfekten Katherine Inszenierung für seine Show:

I was seeing her more clearly now. She was calm, still afraid but her tears in abeyance. Her attitude was nunlike, one of submission before an expected (deserved?) chastisement. I liked „nunlike.“ The viewers would like it too. [S. 20].

Wenn dabei die Realität nicht dem derzeitigen Thema der Sendung entspricht wird es von den Praktikanten umgeändert, damit es passend ist:

Vincent’s busy interns had come in with background stuff, birthplace, school, college, first job, boyfriends, neighbor’s home movie. [...] Still photos. Voice over. Scene setting. Keep it to a minimum. They’d found a period film of her high street, not quite the right year but perhaps it could be faked. A reporter’s life wasn’t all fascinating interviews with glamorous people. [S. 96].

In der Kommunikationswissenschaft hat es in diesem Zusammenhang ebenfalls einen Paradigmenwechsel gegeben. Während es früher noch hieß: „Wie (gut oder schlecht) bilden die Medien die Wirklichkeit ab?“, lautet die jetzige Devise: „Wie konstruieren die Medien die Wirklichkeit?“ [vgl. Burkart, 2002, S. 274]. Die Realität bleibt im Zusammenhang mit den Medien eine mediale Konstruktion und kann niemals das Abbild der Wirklichkeit zustande bringen [vgl. ebd. S. 275]. So sind die Kennzeichen von Roddies Reality-Show nicht die wahre Abbildung von „the only true Katherine Mortenhoe“, sondern nur eine Auswahl und Interpretation von ihr, die auf seiner subjektiven Selektion beruhen [S. 65].

5.5. Katherine als passives Blickobjekt

Die Darstellung der letzten Tage Katherines erfolgen neben der eigenen und der Erzählungen der Figuren auch durch das Kameraauge von Roddie. Die Handlungen von Katherine werden von Roddie für die Reality-Show inszeniert. Dabei wird Katherine, die zu Beginn der Erzählung als selbstständige und erfolgreiche Programmiererin dargestellt wird, im Laufe der Handlung bei den TV-Zuschauern unter Anderem Gefühle des Mitleids und der Abscheu hervorrufen.

Das Konzept des männlichen Starrens wird von Laura Mulvey [1999] bereits in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* erläutert. *The Continuous Katherine Mortenhoe* wurde 1974 veröffentlicht und Mulveys psychoanalytischen Überlegungen zu den filmischen Blicken in Hollywoodfilmen erschien 1975. Die Beobachtungen von Mulvey treffen somit genau den Nerv der Zeit der 70er Jahre und Comptons Roman eignet sich als gutes Beispiel, die kritischen Überlegungen Mulveys zu dem männlichen Blick zu veranschaulichen.

Die Ungleichheit der Geschlechterbeziehungen und die Sexualisierung des Frauenbildes sind Mulveys zentrale Thesen. Damit die Publikumsbindung zu den Zuschauern des NTV-Senders hergestellt wird, dient Roddies Kameraführung gnadenlos zur Emotionalisierung der Geschehnisse und betont die weibliche Zerbrechlichkeit von einer kranken Katherine.

Hier noch einmal zur Erinnerung, die Rolle der Frau im Film, definiert nach Mulvey:

In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. [1999, S. 837]

In ihrer Abhandlung geht Mulvey davon aus, dass die Frau primär als sexuelles Lustobjekt, in einer männlich geprägten patriarchalen Gesellschaftsordnung, dargestellt wird. Ferner manifestiert sie die Behauptung, dass die Frau für die Handlung zwar unersetzlich ist, allerdings primär nur als Objekt der Begierde, dass darüber hinaus keine vorantreibende Rolle in den Geschehnissen einnimmt:

The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of the story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative. [S. 837].

In der Romanentwicklung sind die Handlungen von Katherine relativ bedeutungslos und nebensächlich. Ab dem Moment als Katherine von Roddie in einer Obdachlosenunterkunft der Kirche aufgegabelt wird [2016, S. 147], bestimmt er fortan die weiteren Schritte auf der Flucht vor NTV. Selbst als Roddie sich entlarvt und Katherine aus versehen mit ihrem echten statt ihrem Fluchtnamen Sarah anspricht [S. 155] endet diese Szene unspektakulär und hinterlässt beim Leser gegenüber Katherines Charakter ein Gefühl der Hilflosigkeit und kindlichen Naivität. Budd Boetticher drückt die Funktion einer solchen Rolle folgendermaßen aus:

What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance. [zitiert nach Mulvey S. 837].

Die Attribute der passiven Heroine treffen gleich doppelt auf Katherine zu. Zum einen als Heldin der realen Handlung und als Schauobjekt Roddies und zum anderen als Heldin der NTV-Show, die von Roddie inszeniert wird. Ferner nehmen die Gewissensbisse („fear and concern“) von Roddie einen weitaus größeren Rahmen der Erzählung ein, verglichen zu dem vermeintlichen Selbstmordplan von Katherine („in herself the woman has not the slightest importance“).

Was Katherine für die NTV-Zuschauer repräsentiert ist kontrolliert durch Roddies Blick. Zu Beginn der Erzählung zeigt er erst einmal den fröhlichen Charakter von Katherine, die zu ihrer Rolle als leidende, aber liebenswürdigen Charakter der NTV-Show beitragen.

[...] I was on my way back west to look for some breakfast – [...] when I saw the only true Katherine Mortenhoe cross the road at an intersection ahead of me. [...] I just kept on as I was going, and then paused at the corner to watch her out of sight. She didn't notice me. [...] She was dancing. Not theatrically, just these three little steps and an old-fashioned sashay, all the way down the sidewalk. Out there in the open street, forty-four, hair messed up, with Gordon's Syndrome and only weeks to live, and dancing. [...] "You got good footage of this dancing?" he [Vincent] asked. "Two minutes. Maybe more." "Sounds like good run-in stuff [...]" [S. 65-66].

Der von Roddie konstruierte Blick ist im weiteren Verlauf der Handlung dann auch sehr darauf ausgerichtet Katherine in Situationen zu zeigen in denen sie mitleiderregend bei den Zuschauern von NTV ankommt. Die im Laufe der Handlung vermehrt auftretenden epileptischen Anfälle von Katherine machen Roddie bei diesem Vorhaben leichtes Spiel:

During the ride she had one of her shakes, but she controlled it very well and I got in several close shots to make the point. [...] They'd called him [Vincent] down to see a rerun of my scene with Katherine [...], it had everything, atmosphere, drama, pathos, everything. [...] Preserve the element of mystery. [ebd. S. 157-159].

In diesem Beispiel degradiert Roddies Starren Katherine zu einem hilflosen, leidenden Schauobjekt, dass für das NTV-Publikum hergerichtet wird.

Die perfiden Taktiken der Inszenierung für das sensationslüsterne Publikum werden besonders deutlich, als Roddie zum ersten Mal Katherine persönlich gegenübersteht und sie mit folgendem herabsetzenden Satz anspricht: „We all go to hell in our own ways [...] But I think mine's better“ [S. 147]. Der Satz gilt primär dem schauenden Publikum, dass daraufhin durch sein Kameraauge eine Katherine zu sehen bekommt, die sich in einer äußerst misslichen Lage befindet, in der man sie hätte besser alleine lassen sollen:

People were watching me. And listening. [...] They were my first words to her ever. If I was playing the game, [...] I must play it properly. I was a transient and she was a middle-aged woman, dirty, indescribably dressed, paralytic, dishonest, lying on the scrubbed paving of a down-and-out's church dormitory. [...] She stared at me. [...] "Just leave me" [Katherine said]. "Please yourself." The viewers needed a proper look [...]. [S. 147].

Stapf und Rademacher beobachteten bereits, dass sich die „Relation zwischen Betrachter und Betrachteten“ im Reality-TV insofern verschoben haben, dass es für den medialen Voyeurismus ein neues Verständnis gibt von privatem und öffentlichen Blick [vgl. Stapf/Rademacher, 2015, 64]. Katherine Zurschaustellung macht deutlich, wie bereits Stapf und Rademacher anmerkten, dass die Veränderung auch gleichzeitig eine neuartige Verhandlung zwischen Scham und Schamgrenzen darstellt [vgl. Stapf/Rademacher, 2015, 64].

5.6. Katherine als erotisches Blickobjekt

Im Verlauf der Handlung entwickelt sich Katherine für Roddie relativ plötzlich zu einem Objekt der Begierde [vgl. 194], ohne wirklich als Leser vorher erkennen zu können, woher diese Gefühle rühren und richtig unterscheiden zu können ob das Gefühle der Liebe [vgl. S. 17, S. 224], der Freundschaft oder des Mitleids sind.

Diese andere Rolle Katherines, als Objekt der sexuellen Begierde, erinnert an Mulveys zwei Funktionen des Frauenbilds. Die Frau ist einerseits „[an] erotic object for the characters within the screen story“ und andererseits „[an] erotic object for the spectators within the auditorium“ [S. 838]. Diese Funktion erfüllt Katherine gleich doppelt in folgender Szene im Buch:

I should have left her to wash in private. But there was an old-masterishness about the scene that I couldn't resist. The willows, and the lichened stones of the steep little bridge, and her inner garment swirling out in the water around her. [...] To have looked away would have been a denial. Not, I have to say, that all those thoughts went on in my head as I stood there by the bridge. I stayed because, at the time, I didn't think of not staying. [2016, S. 194].

Roddie kontrolliert mit seinem Kameraauge die heterosexuelle Fantasie der Reality-TV Zuschauer und tritt so, nach Mulveys Verständnis, auch als Repräsentant der Macht hervor: *as the bearer of the look of the spectator* [vgl. 1999, S. 838]. Gleichzeitig befriedigt er aber auch seine eigenen sexuellen Fantasien:

Now, the body of a forty-plus-year-old woman is supposed not to be beautiful. [...] [I]n that place, I found the sight of Katherine Mortenhoe washing her tights, her arms, her shoulders, her breast, to be right. Not beautiful, perhaps, but utterly right. Which has always been, to my mind, as good a definition of beauty as you'll find. [2016, S. 194].

Obwohl Katherines Körper vorwiegend von Roddies aktiv-männlichen Blick unwissend beobachtet/kontrolliert wird, zeigt dieses erotische Ereignis einen der seltenen Momente in der Katherine sich freiwillig seiner gierigen Blicke aussetzt und sie über sich ergehen lässt:

The water bit into her, coldly purging her. Her trembling then was perfectly understandable, not a rigor but her body's innocent reaction to the teeming, sunlit water. Washing herself, she noticed her nipples, pale and pinched with the cold. She didn't hide them from her man friend who leaned on the fence and

watched. [...] So she stayed in the water till she could bear the cold no longer, then waded out [...]. [ebd. S. 194-195].

Die erotisierten Bilder der Frau sind ein Grund für die Faszination an Film und Reality-TV-Formaten. Mulvey erklärt dieses Phänomen folgendermaßen:

Women displayed as sexual objects is the leit-motif of erotic spectacle. [...], [S]he holds the look, plays to and signifies male desire. [...] Here the function of film is to reproduce as accurately as possible the so-called natural conditions of human perception. Camera technology (as exemplified by deep focus in particular) and camera movements (determined by the action of the protagonist), combined with invisible editing (demanded by realism) all tend to blur the limits of screen space. [S. 837-839].

Die erotische, weibliche Darstellung des Frauenbilds ist der Grund für das männlich begehrte Starren [egal ob im Kino oder vor dem Fernseher] und um es in den Worten Mulveys auszudrücken, hat Roddie die freie Bühne zur Verfügung, „a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action“ [S. 839].

5.7. Der unkontrollierte Blick von Roddie

Die Transformation von einem kontrollierten zu einem unkontrollierten Blick lässt sich am besten darstellen, als Katherine und Roddie mit dem Bus raus aufs Land fahren um sich vor den Gefahren, durch NTV entdeckt zu werden, zu schützen. Roddie entscheidet im Bus, dass er Katherine noch einen Tag „Freiheit“ gewähren möchte und verschweigt ihr daher weiterhin, dass er das Kameraauge von NTV ist:

It was then that I made my decision. Vincent would have film ready for tonight. Till then we were safe. [...] and Katherine could live one more full day as a free woman. After that, before she discovered it herself, I'd tell her the truth and take my chances. Vincent would get his scene. The whole NTV world would. A bomb or a chart topper. [S. 159].

Die Gedanken markieren gleichzeitig eine Veränderung in Roddies aktiven, kontrollierten Blick. Der Gedanke, dass er Katherine verheimlicht hat, dass er und gleichzeitig „sixty million people“ sie beobachteten ruft bei ihm auch eine Art Resignation hervor [S. 219]. Als beide aus dem Bus steigen überkommt Katherine eine kindliche Aufregung, da sie sich jetzt in Freiheit wähnt. Roddie beobachtet ihr Verhalten und findet es unangenehm:

She was thrilled, and hurried toward the marchers as if she were afraid of being late and missing something. Her idiotic clogs were loose, and she almost fell. I didn't want to watch her. She was like a child on her first visit to the zoo. [S. 159].

Normalerweise beschäftigten sich seine Gedanken in solchen Momenten damit, wie er die Szene am besten für die Show inszenieren kann. Stattdessen ist es ihm in diesem Moment vollkommen egal: „I think that was the moment when I gave up trying to fit together the various Katherine Mortenhoes. What would emerge, would emerge. And a lot of it, surprisingly might

well be fun” [S. 159]. Es ist ihm sogar nicht nur egal, sondern er glaubt, dass es Spaß machen könnte. Katherines Gedanken hingegen verraten kurze Zeit später, dass die Blicke Roddies anderes verraten: „She saw guilt in his face, and a sense of responsibility“ [S. 160].

5.8. “I’m the one with the eyes” – Aspekte der Medienkritik

Die meisten Blicke kontrolliert Roddie mit seinem Kameraauge. Auch nachdem Katherine die Flucht vor der Presse und ihrer Vergangenheit gelungen ist, ist es Roddie, der sie wieder aufsucht und zurück auf die Bildfläche für das NTV-Publikum holt um seinen Job zu erfüllen. Er ist derjenige, der primär die Handlung vorantreibt und auch derjenige der sich im Verlauf der Handlung am meisten entwickelt. Die Entwicklung von Roddie von der mächtigsten sehenden Instanz zu einer seelisch und körperlich gebrochenen Figur, die sein Augenlicht am Ende verliert werden hier analysiert. Roddies Veränderungen beruhen darauf, dass er sich im Zuge der Handlung immer mehr selbst infrage stellt. Dadurch setzt er sich von allen Charakteren am kritischsten mit seiner Umwelt auseinander. Aus seinen Gedanken lassen sich vermehrt Rückschlüsse über seine Haltung gegenüber Medien und Voyeurismus ziehen.

Bereits zu Beginn der Handlung erteilen die Gedanken Roddies einen tiefen Einblick in sein zwiespältiges Seelenleben indem er erzählt welchen Preis er eigentlich für das Kameraauge zahlen musste:

I was a surgical monstrosity. A cyborg. I had given up my self, given up a right even to the ultimate privacy of my senses. I was a public man. What I saw, every voyeuristic hack by the receiving monitor would see. [...] My finest moments were common property. And those less fine. [S. 29].

Als Maschinenmensch wird von Roddie dauerhafte Präsenz verlangt und als 24-stündigen Live-Reporter kommen noch weitere Nebenwirkungen hinzu:

I must avoid dark places or even closing my eyes for any significant lengths of time. Continuous information transfer was essential. Without continuity, [...] painful retractions would occur; quickly causing permanent retinal disfunction. [...] if I nodded off I risked lifelong blindness. [...] Additionally, [...] in the long term I would be very much alone: my eyes would be NTV’s and could be relied upon to keep no secrets. [S. 29-30].

Die Konsequenzen lassen an Roddies Beweggründen und Ratio zweifeln. Die Vorstellung sich freiwillig so einer Operation zu unterziehen wird an dieser Stelle ad absurdum geführt. Auch Roddies Schilderungen zu seiner Arbeit bei NTV unterliegen einem sarkastischen Unterton. So erzählt er von der Vielfältigkeit der Reality-TV-Themen:

There was, for example, a haunting case of progressive and incurable insanity. There were six cathartic shows analyzing the social rehabilitation of a totally limbless accident victim. There was even one sequence of that ended in the surprise recovery of a woman whose compulsory abortion had been strongly opposed on psychiatric grounds. [...], they all aimed at total openness about the human condition. [S. 43].

Die Verherrlichung von zur Schau gestellten Banalitäten erinnern an Corners Worte, indem er meint, dass das heutige Reality-Format nicht den Anspruch erhebt objektiv und informativ oder gar seriös zu sein, vielmehr will es ein breites Publikum ansprechen und unterhalten. [vgl. Corner, 2002, S. 261]. Roddie bemerkt dabei beiläufig, dass:

Detractors of this level of truthful reportage invariably claimed that constant exposure to the spectacle of suffering dulled a person's sensibilities. The point about the suffering in the Human Destiny shows was that it could continue to excite horror and compassion because it was never trivialized – it was always real. [S. 44].

Es scheint, als meine Roddie hiermit die Habitualisierungsthese, die besagt, dass der konstante, längerfristige Konsum von Fernsehgewalt den Menschen desensibilisiert [vgl. Burkart, S. 342]. Eine Studie aus dem Jahre 1977 konnte belegen, dass Kinder, denen vermehrt gewalttätige Fernsehinhalte gezeigt wurden, Toleranz gegenüber gewalttätigem Verhalten aufbrachten [vgl. Kunczik, S. 22]. Roddie nennt als Grund für die fehlende Desensibilisierung im Falle der NTV-Sendung, dass die Inhalte im Reality-TV nicht trivialisiert werden.

Ferner begründet er den Erfolg von NTV folgendermaßen: „[T]he ratings showed that NTV was right in judging the public's deep unconscious need“ [S. 45]. Das Unterbewusste besteht für Freud aus „Triebrepräsentanzen, die ihre Besetzung abführen wollen, also aus Wunschregungen“ [Freud, 2007, S. 138]. Diese „Triebrepräsentanzen“ sind unbewusste Vorstellungen:

Ein Trieb kann nie Objekt des Bewußtseins werden, nur die Vorstellung, die ihn repräsentiert. Er kann aber auch im Unbewußten nicht anders als durch die Vorstellung repräsentiert sein. Würde der Trieb sich nicht an eine Vorstellung heften oder nicht als ein Affektzustand zum Vorschein kommen, so könnten wir nichts von ihm wissen. [ebd., S. 129].

Die Behauptung, dass NTV die unbewussten Bedürfnisse des Publikums befriedigt ist nach Freuds Darstellung etwas fragwürdig, da sich das Unbewusste, logischerweise dadurch, dass es unbewusst ist, dem bewussten Zugriff entzieht (hierbei scheint sich Freud auch zu versprechen). Andererseits behauptet Freud, dass das Unbewusste in Form von Affektzustände zum Vorschein kommen kann. Ob es sich allerdings bei den Affekten um die unbewussten Bedürfnisse handelt oder schlicht um Gratifikationen/Belohnungen, die der Mensch sich durch das Schauen erhofft, bleibt unklar in Roddies Behauptung. Dennoch scheinen die NTV Reality-Shows eine Motivation beim Publikum hervorzurufen, die das voyeuristische Schauen forcieren, da NTV sonst keine hohe Einschaltquote verbuchen könnte.

5.9. Vom kulturellen Wandel der Sehgewohnheiten

Das Phänomen der Massenmedien birgt gesellschaftliche und moralische Veränderungen, die von den Figuren thematisiert werden. Hierbei kommt insbesondere die sich wandelnde Haltung zum Reality-TV-Format zum Vorschein entsprechend der Kultivierungsthese. Die Kultivierungsthese besagt, dass exzessiver Konsum von Medien, die Weltsicht und Realität der Rezipienten verändere [vgl. Kunczik, S. 23]. Beispielsweise personifiziert Mr. Mason den kritischen Widersacher von Reality-Shows, während Vincent, als Gründer der Show von Katherine Mortenhoe, daran nichts verwerflich findet.

“What’s happening?” Dr. Mason asked. [...]
“Roddie’s left her sleeping. I expect he’s going for a pee.” [Vincent]
“Which we have to bloody follow?” [Dr. Mason]
“Don’t tell me you’re shy.” [Vincent]
“Think about it, Vincent. Always being watched.” [Dr. Mason] [S. 187].

Dr. Masons Missgunst richtet sich in erste Linie gegen die Verletzung des privaten und öffentlichen Raums. Er kann kein Verständnis dafür aufbringen, dass jemand 24-Stunden für das Fernsehen gefilmt wird und das in Situationen, die er der Meinung ist, die nichts in der Öffentlichkeit zu suchen haben. Vincent hingegen nimmt die neue Dauerhaftigkeit des Sehens und Gesehen-Werdens billigend in Kauf. Calvert [2004] erwähnte bereits, dass im Zuge der Digitalisierung und Medialisierung sich auch im Alltag das kommunikative Handeln strukturell verändert [Calvert, 2004, S. 124]. Friederike Hermann [2003] weist darauf hin, dass sich das Konzept von Privatheit ebenso verändert hat [vgl. Hermann, 2003, S. 150 zitiert nach Stapf/Rademacher, 2015, S. 65]. Mr. Mason sieht in Roddies Verhalten die Privatsphäre verletzt und wird von Vincent als schüchtern diskreditiert. Hermann stellt in diesem Zusammenhang fest, dass nicht das Schamgefühl verschwunden ist, „sondern die Anlässe für Scham haben sich verändert“ [ebd. S. 65]. Ebendies lässt sich bei Vincent beobachten, für ihn sind die Grenzen des Zeigens mittlerweile verschoben und deutlich liberaler als die Ansichten Mr. Masons.

Auf die Veränderungen der Sehgewohnheiten nimmt Vincent in einem Gespräch mit Tracey, der Exfrau von Roddie direkt Bezug. Tracey sucht Vincent auf und stellt ihn zu Rede. So behauptet sie, dass die Show Roddie verändert hätte und fragt Vincent ob er sich über die Konsequenzen bewusst sei.

“You saw the show?” he said. [Vincent]
“I saw the show.” [Tracey]
“The new show’s upset you.”

“The new show. There’s always a new show. And a new twist to boost the ratings. This time you’ve returned back to the old Candid Camera. Some poor dying woman who doesn’t know that she’s being filmed. It’s disgusting. [...] [S. 188-189]

Tracey findet, ähnlich wie Mr. Mason, die Show moralisch verwerflich. Ferner sieht sie in dem neuen Format eine Gefahr für ihren Sohn. Ihr Sohn wird nämlich von seinen Klassenkameraden gehänselt und beschimpft:

Have you thought what I’m to say to our son? His school-friends listen to their parents. [...] They gave our boy a bad time. The square-eyed monster. Peeping Toms. Voyeurism. Selling misery. What am I to tell him? [S. 189].

Indem Tracey darauf hinweist, dass die Kinder in der Schule nur das nachplappern was sie von ihren Eltern gehört haben, macht sich ein Generationskonflikt bemerkbar. Auch Vincent ist der Meinung:

“He’ll learn, Tracey, as he grows older. He’s growing up in a new world. These old-fashioned emotive phrases will mean nothing to him.” [...] “I shall be interested,” she said at last, “to see if anybody in this rotten lousy world will think what you’re doing is a crime against humanity.” “Plenty will. [...] Seventy-thirty against at the moment, according to the agency. But it won’t stop them watching.” [S. 189].

Vincent deutet darauf hin, dass die Bewertung des Voyeurismus-Phänomens von den vorherrschenden Normen und Moralvorstellungen geprägt ist und sich die Haltung ändern wird. Auch hier wird der Zwiespalt zwischen moralischer Entrüstung über die Reality-Show und der von Neugier getriebenen Lust am Schauen deutlich thematisiert. Solange ein öffentliches Interesse an Reality-Formaten besteht, wird dieses Verlangen auch weiter bedient werden. Dessen sind sich Vincent, aber auch Roddie bewusst indem letzter denkt:

After this job, this lousy stinky job, there’d be another. And after that, another. And all filled with opportunities another reporter might wait a lifetime to be given. How lucky I was. [...] I was the world’s morbid curiosity made flesh. [S. 199].

6. Thomas Glavinic – *Der Kameramörder* (2001)

Der Kameramörder von Thomas Glavinic erschien im Jahr 2001 und sorgte für den bis dahin größten kommerziellen Erfolg des Autors. Der Roman wurde u. a. im Jahr 2002 mit dem Friedrich-Glauser-Preis ausgezeichnet. 2010 wurde die Geschichte unter der Regie von Robert Adrian Pejo verfilmt und als Eröffnungsfilm auf der Diagonale gezeigt.

Der Kameramörder erzählt die Geschichte eines namenlosen Ich-Erzähler, der gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Sonja Wagner die Osterfeiertage in dem Haus eines befreundeten Pärchens namens Eva und Heinrich Stubenrauch in der Steiermark verbringt. Das Haus der

Stubenrauchs befindet sich nicht allzu weit entfernt von einem parallel stattgefundenen grausamen Gewaltverbrechen, bei dem ein Mann drei Kinder entführt und vor laufender Kamera gequält hat. Die Ereignisse erfahren eine intensive Behandlung durch die Medien, da die Videoaufnahme mit der Tat – bei dem der Mann durch Psychoterror zwei der drei Brüder zwingt, sich von einem Baum in die Tiefe zu stürzen – an einen deutschen Fernsehsender gelangt. Dem dritten Bruder gelingt schließlich die Flucht. Das Video mit dem Doppelmord wird zur späten Stunde im Fernsehen ausgestrahlt.

6.1. Der beobachtende Erzähler

Bei dem Text, verfasst aus der Perspektive eines namenlosen Ich-Erzählers, handelt es sich um ein nachträglich angefertigtes Gedächtnisprotokoll, da die Erzählung mit folgendem Satz: „Ich wurde gebeten alles aufzuschreiben“, beginnt [S. 5]. Die Ereignisse in der Erzählung werden chronologisch, ohne Vorausdeutungen und Rückblenden und ohne erkennbare Gliederung, geschildert. Dabei lässt er die Handlungen der drei Figuren Heinrich, Eva und Sonja und die Berichterstattungen der Medien, keine Sekunde aus den Augen. Die Unterhaltungen der Figuren werden detailliert wiedergegeben und die gespreizte, umständliche Sprache scheinen wichtige Merkmale der Erzählweise. Dabei sind die Schilderungen des Erzählers sachlich und in einem nicht wertenden Ton verfasst und lassen keinerlei Möglichkeit, die Emotionen des Erzählers zu analysieren. Die detaillierten Angaben des minutiös berichtenden Ich-Erzählers verdeutlichen, dass ihm die Anzahl der verzehrten Chips-Packungen ebenso relevant für seine Erzählung erscheint wie der Punktestand beim Tischtennispiel.

Die protokollartige Sprache des Erzählers schlägt sich ebenfalls im Schriftbild nieder. So kommen im Bericht zahlreiche Abkürzungen vor: „p.t.“, „evtl.“, „z. Zt.“ oder „evtl.“. Darüber hinaus zeichnen sich die Sätze durch ihr Kürze: „Grund: U.U. wollten wir Einzelpartien spielen“ [S. 12] und Stichpunktartigkeit aus: „Der Kameramann erkundigte sich wie die Aussicht a) vom Baum, b) auf einen Todessprung ist“ [S. 64]. Die Meldungen der Nachrichten sind mit Gänsefüßchen-Zeichen im Text markiert und unterscheiden sich sehr von der protokollarisch, exakten Erzählweise des Ich-Erzählers. Dennoch werden die beiden Sprachebenen direkt ineinander gewoben.

„Die kalten, nüchternen, emotionslosen Beobachtungsqualitäten“, die Arthur Conan Doyle gebrauchte um seinen Helden Sherlock Holmes zu beschreiben [Holzmann, 2001, S. 83], treffen auch auf den Ich-Erzähler des *Kameramörders* zu. Bei dem einen handelt es sich

allerdings um einen Detektiv und bei dem Anderen um den Mörder.

6.2. Der sensationslüsterne Voyeurismus

6.2.1. Was die Figuren sagen

Neben der Visualisierung und Inszenierung von Verbrechen in den Medien ist auch die unbändige Lust am Schauen Thema der Handlung. Berichterstatter aus der ganzen Welt finden sich in dem kleinen steirischen Dorf zusammengefunden um live vor Ort über die Tat zu berichten. Nachdem die Videokamera des Täters gefunden und das Mordvideo der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll, kreisen die Themen der Ehepaare zwischen zwei Polen: Dass, das Video „aus Gründen der Moral nicht ausgestrahlt“ werden soll, steht hierbei dem Quotenkampf des Fernsehens gegenüber [S. 15]. Thomas Glavinic scheint diese zwei Pole zu seinen zentralen Themen der eingeschriebenen Kritik zu machen und sagt in einem Interview für den Deutschlandfunk:

Mich hat die Konstellation fasziniert. Ich gehe generell davon aus, dass jeder Mensch ein Monster ist. Und dieses Monster ist in diesem Fall, in diesem Buch ja nicht der Kameramörder – der ist zwar auch ein Monster, aber der ist ein besonderes Monster und als solches nicht so gefährlich – sondern das wahre Monster, das sind die anderen. Das sind die vier Leute, die vor dem Fernseher sitzen und die Leute, die in den Dörfern toben, damit sie den Kameramörder in die Finger bekommen. [...] Und zwar schimpfen alle über diesen bösen Privatsender. Und kein Mensch, oder sagen wir: nur (...) die vereinzelten Stimmen der Vernunft sagen ganz richtig, dass die Privatsender nicht die Bösen sind, sondern die Bösen sind wir. [Interview m. Christel Wester, 06.07.2001, Deutschlandfunk].

Glavinic verdeutlicht in dem Interview, dass sofern die Nachfrage das Angebot bestimmt, die Kritik bei denjenigen liegt, die sich solche Inhalte anschauen.

Der Zwiespalt zwischen moralischer Entrüstung über die sensationsorientierte Berichterstattung der Medien und der von Neugier getriebenen Lust am Schauen wird von Glavinic durch die detailgenaue Berichterstattung des Ich-Erzählers als auch durch die Handlungen der drei Figuren Heinrich, Sonja und Eva veranschaulicht. Besonders die beiden Frauen wechseln sich regelmäßig ab zwischen Neugier und purer Abscheu, zwischen Sensationsgier und moralischem Entsetzen:

Eva kaute an ihren Nägeln. Sie warf nur ab und zu einen Blick auf den Bildschirm. Meine Lebensgefährtin [Sonja] sagte, sie könne es nicht fassen, daß jemand so etwas tut, es sogar filmt, und daß das Fernsehen es dann auch noch zeigt [S. 59].

Neben den beiden Frauen sind es die vermeintlich kritischen Aussagen Heinrichs, über die Geschehnisse im Fernsehen, die durchweg einen sensationslüsternen Voyeur persiflieren. Im Vergleich zu den anderen Charakteren ist Heinrich derjenige, der sich am gierigsten auf die

Sensationsberichterstattungen der Medien stürzt und seine Augen weder von der Zeitung, dem Fernseher oder dem Teletext losreißen kann. Der bereits erwähnte Kulturwissenschaftler Mattenklott [Kapitel 2.4], begründet das Phänomen des Nicht-weg-sehen-könnens in seinem Aufsatz über *Das gefräßige Auge* folgendermaßen:

[D]er wütende Bilderhunger des enthemmten Fernseher ist in einem Körper wachgeworden, der einen langen Arbeitstag über das Gesehene auf Distanz halten mußte. [...] Es galt, den Überblick zu behalten, gar Aufsicht zu führen. Hinsehen also zu einem bestimmten Zweck, der vorher schon feststeht und bestimmt, was gesehen werden darf [...]. Am unwillkürlichen Verhalten [des Schauens] danach kann man dann erkennen, was entbehrt wurde. Die ziellose Lektüre und der unbeherrschte Bilderkonsum wollen das Versäumte nachholen [1981, S. 1243-1244].

Das Phänomen, das Gefühl das Versäumte nachholen zu müssen, wird in den folgenden Zeilen besonders hervorgehoben:

Dieser Tag gehöre der Entspannung [sagte Heinrichs Lebensgefährtin], [er solle die] Zeitung weglegen. Heinrich lachte und tat, wie ihm geheißen. Er sagte jedoch, er könne sich nicht ganz von der Tragödie lösen. Tagsüber müsse er sich über die Geschehnisse wenigstens auf dem laufenden halten, sonst würde seine Neugier ihn ersticken. [S. 88].

Das Nicht-weg-sehen-können erreicht einen weiteren Höhepunkt, als Heinrich sich abrubt, von dem draußen gedeckten Frühstückstisch losreißt und in das Haus stürmt. Der Ich-Erzähler, der vorgibt aufs Klo gehen zu müssen, berichtet:

Heinrich saß mit aufgeschlagener Zeitung auf den Knien vor dem Fernseher und studierte die Teletextnachrichten. Mit verschwörerischer Stimme sagte er, er kenne einen Gendarmen [...]. Evtl. sei so an Informationen zu kommen, die nicht in der Zeitung oder im Fernsehen veröffentlicht würden. [S. 88-89].

Die gleichzeitigen Bemühungen Heinrichs, sich von den Geschehnissen im Fernsehen zu distanzieren und diese zu verurteilen sind unglaublich und scheitern mehrfach. Einerseits, berichtet der Ich-Erzähler, sagt Heinrich: „sie kriegen den Hals nicht voll genug [...], die haben auch keine Hemmungen. So etwas um diese Zeit zu bringen, sei der Gipfel“ [S. 125-126]“ und ferner, „es sei gräßlich, der Mann müsse der Teufel persönlich sein“ [S. 75]. Andererseits gibt er diese Bemerkungen sitzend vor dem Fernseher von sich, womit Heinrich sich ein Stück weit selbst porträtiert.

6.2.2. Wie die Figuren handeln

Der Zwiespalt der Figuren, deren Gefühle zwischen sensationslüsterner Schaulust und Abscheu pendeln, wird auch besonders dadurch erkennbar, dass das was sie sagen oft nicht kohärent ist mit dem wie sie letztendlich handeln. Auch hier wird die Diskrepanz zwischen Worten und Taten besonders in der Figur Heinrichs veranschaulicht. Einerseits verurteilt er das Mordvideo ständig als „gräßlich“, „entsetzlich“, „schrecklich“, „widerlich“ und „markerschütternd“ [S. 75-

78], dann wiederum stoppt er die Aufnahme, damit er sich eine Portion Vanilleeis aus der Küche holen kann [vgl. S. 76]. Mattenklott hat auch hier eine Erklärung über das Phänomen des Zu-sich-nehmens im Zusammenhang mit dem *gefräßigen Auge*:

Offensichtlich spielt [...] die Verwertbarkeit des Zusichgenommenen [der unbeherrschte Bilderkonsum] eine geringe oder gar keine Rolle, so wenig wie der Nährwert des Knabbergebäcks oder des Getränks, das dazu genossen wird. Im Gegenteil, der Gedanke daran, das mit Augen oder Mund Verzehrte könnte ansetzen, stört sogar den Genuß. Das Verschlingen befriedigt, nicht das Verschlungene. Daran wird aber deutlich: Es ist nicht eine Notdurft, die der Körper hier befriedigt, um sich als Körper, also materiell, wiederherzustellen. Vielmehr offenbaren noch die trivialen Ekstasen besinnungslosen Selbstgenusses der Organe des Auf- und Zusichnehmens spirituelle Bedürfnisse: nicht des Geistes nur, sondern auch des Körpers. Er hat noch Hunger, wenn er längst satt ist, bleibt durstig, auch wenn er noch so viel getrunken hat [1981, S. 1255].

Diese These wird auch indem sich Eva beispielsweise „händeringend“ [S. 26] gegen das Anschauen des Mordvideos ausspricht, dann allerdings wenig später gemeinsam mit den anderen vor dem Fernseher vorfindet und gespannt auf die Live-Übertragung des Videos wartet und sich dabei „eine gehäufte Handvoll Chips“ gönnt, bestätigt [S. 62]. Diese Form der sensationslüsternen Gier am Schauen bestätigt Holzmanns Erkenntnis, „daß die Lust am Schrecklichen resistent ist gegen Vernunft und Moral“ [2001, S. 55].

6.3. Medien als Repräsentant für die gesellschaftliche Ordnung

Das Bedienen von Zielgruppenerwartungen der Medien geht einher mit dem Kampf um Einschaltquoten. Die Inhalte werden daher nach höherer Konsumpräferenz der Rezipienten ausgewählt. Die Diskrepanz zwischen öffentlich-rechtlichem und Privatfernsehen sowie die Abhängigkeit der Privatsender von Werbung und Quotenkampf werden im *Kameramörder* thematisiert:

Wir horchten auf, als in einem deutschen Privatsender eine dramatische Neuigkeit angekündigt wurde. Dem Sender ist eine Kopie der Filme, die der Verbrecher mit den Opfern gedreht hatte, zugespielt worden. Nach kontroversiellen Diskussionen innerhalb der Redaktion hat man sich entschlossen, zu einem noch nicht feststehenden Termin, jedoch demnächst, Ausschnitte daraus zu zeigen, um der Welt die Dimension dieser Tat vor Augen zu führen. [S. 25].

Die Medieninstitution positioniert sich hier als Repräsentant der moralischen Ordnung. Im Zusammenhang mit der Aussage, „der Welt die Dimension der Tat vor Augen zu führen“ gewinnt die Aussage der Soziologin und Kriminologin Helga Cremer-Schäfer, nämlich, dass die Veröffentlichung von Bildern der Gewalt zur Konstruktion einer guten Ordnung in den Massenmedien beitragen, an Bedeutung:

»Kriminalitäts-Diskurse (und das Skandalisieren von *Gewalt*) haben inzwischen vorwiegend die Funktion von Ausschließungsdiskursen«. Die Produktion und Verbreitung der *Bilder* von der Jugendgewalt, von der Kriminalität der Fremden oder der Frauen, läßt Deutungsmuster entstehen, in denen die Institution der Strafverfolgung (oder der *Verbrechensbekämpfung*) legitimiert und dem Verdacht entzogen werden,

die *schmutzige Arbeit* des Ausgrenzens für die Gesellschaft zu leisten [Lindner/Ort zitieren Cremer-Schäfer aus 1997, S. 75 In: 1999, S. 4-5].

Deutlich wird der Ausschließungsmechanismus im *Kameramörder* indem „der Täter als Kamerateufel bezeichnet [wird], der entmenscht u. bestialisch u. ein Verbrecher von einem anderen Stern sei“ [S. 89]. Kollektiv wird der Kameramörder von der Gesellschaft abgestoßen und das Zusammenwirken von Verbrechen und Medien birgt eine Dimension der Macht. Holzmann erwähnte bereits, dass „[m]it der Etablierung gesellschaftlicher Institutionen wie dem Polizeiwesen, dem Gefängnis, [...] der kontrollierte Blick, der unterwirft und Herrschaft durchsetzt“ entstanden ist [Holzmann, 2001, S. 36]. Mit der Allgegenwärtigkeit der Medien in der Gesellschaft bekommt „der kontrollierte Blick, der unterwirft und Herrschaft durchsetzt“ eine bedenklich, neue Dimension [ebd., S. 36].

Dass die voyeuristische Neugier der Gesellschaft Schuld an der Machtposition der Medien ist erklärt Thomas Glavinic selbst in einem Interview mit dem Deutschlandfunk [2001]:

Hier wie überall bestimmt die Nachfrage das Angebot. Und solange wir versessen darauf sind, dass wir Mord und Totschlag und Sex und Hinrichtungen vielleicht live im Fernsehen sehen wollen, solange wird es jemanden geben, der dieses Bedürfnis befriedigt. [Interview m. Christel Wester, 06.07.2001, Deutschlandfunk]

Dieser Zwiespalt findet sich auch in den Figuren im *Kameramörder* wieder. Heinrich ist sich einerseits über die kommerzielle, kapitalistische Ideologie der Medienanstalten bewusst und weist auf „die Realität der Geschäftswelt“ und den „im Quotenkampf befindlichen Fernsehsender“ hin [S.15]. Andererseits kann er sich den Bildern im Fernsehen nicht entziehen und ist von einer unbändigen voyeuristischen Neugier gepackt. Die gesteht er sich auch selber ein, indem er sagt: „[...] er könne nicht anders, er müsse es sich [das Mordvideo] ansehen“ [S. 26]. Nachdem sich Eva auch „händeringend“ gegen das Anschauen des Videos ausgesprochen hat, gibt sie nach „ca. 10 Minuten Für- und Wiederrede [...]“ zu verstehen, dass „sie es sich auch ansehen“ muss [S. 26].

Die zuvor angestoßene Diskussion um die Quotenabhängigkeit der Medieninstitutionen mündet anschließend in der Frage, was darf eigentlich in den Medien gezeigt werden. Der Privatsender, der aufgrund massiver Proteste reagieren muss, versucht der allgemeinen Zensur des Videos aus dem Weg zu gehen, indem:

[...] das Video zu einem Zeitpunkt [ausgestrahlt wird], zu dem Kinder im Bett sind. [...] Die Interviewerin setzte fort, man ist übereingekommen, die Ausstrahlung auf 23.30 Uhr festzusetzen. Den Demonstrationen zum Trotz ist kein Grund erkennbar, warum man von einer Ausstrahlung überhaupt absehen soll. Es gibt Dinge, die zu unfaßbar sind, die nach Bildern schreien. [S. 30-31].

Der Frage nachgehend, ob solche zugespielten Videos ausgestrahlt werden dürfen, beantworten die Allgemeine Geschäftsbedingungen des österreichischen Privatsenders ATV beispielsweise unter der Bestimmung „Inhalt vorproduzierter Sendungen“:

ATV ist gegenüber dem Auftraggeber nicht verpflichtet, die rechtliche Zulässigkeit des Inhalts der vorproduzierten Sendungen bei Verstoß gegen die guten Sitten, den guten Geschmack oder gesetzliche Bestimmungen zurückzuweisen. [AGBs ATV.at].

Sollte es allerdings zu einer Beanstandung des ausgestrahlten Inhalts kommen, müssen die „Beanstandungen [...] mit eingeschriebenem Brief binnen einer Woche nach Ausstrahlung bei ATV eingelangt sein“ [AGBs ATV.at]. Die vorzeitige Unterbindung des Videos ist somit nach den Regeln der Geschäftsbedingungen nicht möglich und auch Thema im Kameramörder:

Mittlerweile sind Drohschreiben in der Redaktion eingegangen. Ein Sprecher des Senders hat ausrichten lassen, man empfindet tiefen Respekt vor der Familie des Opfers und den Getöteten selbst, doch um das Ausmaß der Tragödie der Öffentlichkeit vor Augen zu führen, ist die Ausstrahlung unabdingbar. Ein evtl. Verbot würde belgische Verhältnisse fördern. Hier gilt es, nichts zu vertuschen. Man läßt sich nicht von Drohungen einschüchtern. [S. 39].

Die starke Ablehnung des Videos führt gleichzeitig auch zu einer unbändigen Neugier der Fernsehzuschauer. Die Ausstrahlung des Videos gleicht einem ungeheuren Schauspektakel. Es ist ein Event der Sorte Sehen-und-Gesehen-werden und es beteiligen sich Psychologen, Theologen, der Wiener Erzbischof, der Bundeskanzler und Sprecher der Polizei [vgl. 29-32]. Die Verhältnisse erinnern an den öffentlichen Strafvollzug, der zur Aufklärung und Abschreckung potentieller Täter galt [vgl. Holzmann, 2001, S. 26]. Ebenso erinnert das Spektakel an die aufwendigen Festlichkeiten des barocken Zeitalters, dass ebenfalls viele Zuschauer anlockte und eine breite Emotionalisierung bei den Schaulustigen hervorrief [vgl. Van Dülmen, 2010, S. 182]. Die Taktiken, an denen sich die Medien bedienen, unterscheiden sich nicht großartig von den Strafschauspielen im 18. Jahrhundert.

Die Rechtfertigung, das Video auszustrahlen wird von dem deutschen Privatsender im Kameramörder schlussendlich mit der Initiative für mehr Transparenz begründet, denn „[d]ies sei kein Sensationsvideo. Es ist der hilflose Versuch zur Aufarbeitung einer unfäßbaren Tragödie“ [vgl. 59, 66, 74, 79]. Ob es sich wirklich um die Aufarbeitung eines grausamen Mordes handelt oder, den bereits zuvor erwähnten, für alle Medien gegenwärtigen Quotenkampf, lässt sich unter solchen Gesichtspunkten schwer eruieren.

6.4. Identifikation mit den Opfern

Weitere Motive für die Lust am Schauen sind die verschiedenen Erregungszustände und Empfindungen wie Angst, Mitleid, Schadenfreude, usw. die hervorgerufen werden [vgl.

Kunczik, 2017, S. 15]. Mulvey beobachtete bereits, dass der Film – in diesem Fall repräsentativ für das Mordvideo – zwei Aspekte der des Schauens vereint: Zum einen bietet der Film die Möglichkeit eine Person zu beobachten und zum anderen ist es möglich, dass der Zuschauer Schaulust empfindet durch die von Narzissmus getriebene Identifikation mit den Figuren im Film [vgl. 1999, S. 836]. Die Identifikation kann hierbei auch mit den Opfern, beispielsweise in den Figuren der Eltern, erfolgen. Das überhaupt so eine Identifizierung erst möglich ist, konstruieren in diesem Fall die Medien mithilfe von Schlagzeilen, Fotos, Hintergrundinformationen und eingespielter Musik. Indem das Mordvideo wie ein Krimi oder Drama dargestellt wird, fällt es den Zuschauern leichter, sich mit den Geschehnissen auseinanderzusetzen. Die Identifikation kann dann beispielsweise durch Anteilnahme und andererseits durch die Verurteilung der Tat stattfinden. So fragt Eva, „[m]it gedämpfter Stimme [...], was wohl in den Köpfen und Herzen der Eltern vorgehen möchte. Sie wolle es sich gar nicht wirklich vorstellen“ [S. 24]. Diese Regungen der Gefühle werden beispielsweise intensiviert, wenn die Medien „ein Foto der Opfermutter [...]“ im Fernsehen zeigen [S. 89].

Die privaten Einblicke in die Welt der Angehörigen, kann allerdings auch Gefühle der Rache und Ablehnung hervorrufen. Während Eva im Mitleid schwelgt, offenbart der Nachbar der Stubenrauchs, „er [...] kenne die Eltern der Kinder und wer so etwas tue, gehöre weg. Dabei machte er die Gebärde des Aufhängens“ [S. 10]. Auf Gewalt mit Gewalt zu antworten, erinnert an die Erregungsthese, bei der Kunczik bereits bemerkte, dass Medieninhalte emotionale Erregungen bei dem Rezipienten hervorrufen, die zu Gewalt führen können [Kunczik zitiert nach Burkart, S. 340]. Darüber hinaus, sagt Kunczik, „dass eine zurückhaltende Medienberichterstattung, die keine Identifikation mit [M]ördern und deren Problemen gestattet, negative Auswirkungen verhindern kann“ [2017, S. 22]. Auch Heinrich bemerkt vorerst einmal kritisch:

Wir sollten uns vorstellen, man würde den gefaßten Mann der Opfergemeinde zur freien Verfügung übergeben. Das würde eine fürchterliche Schweinerei zur Folge haben. Die Augen würden ihm bei lebendigen Leib herausgerissen, alle erdenklichen Arten der Folter an ihm vollzogen. [S. 117].

Kurze Zeit darauf, „[...] schüttelt er den Kopf. Er werde den Nachbarn anweisen, sein Gewehr wieder zu laden“ [S. 123].

Die Handlungen erinnern auch an die Kultivierungsthese. Die Kultivierungsthese postuliert, dass exzessiver Konsum von Medien, die Weltsicht und Realität der Rezipienten verändere [vgl. Kunczik, S. 23]. Die Darstellung von Mediengewalt kann dann dazu führen, dass

Vielseher ängstlicher sind als Wenig-Seher [vgl. ebd.]. Nachdem die vier Protagonisten das Mordvideo gesehen haben, scheint auch ihre Realität deutlich von Angst geprägt zu sein:

In diesem Moment erklang aus dem oberen Geschoß ein Krachen. Wir blickten einander an. [...] Meine Lebensgefährtin rief laut, da oben sei jemand. Ehe wir auf diese oder jene Art antworten konnten, wiederholte sie ihren Schreckensruf und stürmte zur Haustür. Sie drehte den Schlüssel zweimal um und riß die Tür auf [...] [und wollte] das Haus verlassen. [...] Sie wolle doch lieber die Exekutive zu Hilfe rufen. Selbst wenn diese Maßnahme zu gewöhnlichen Zeiten lächerlich erscheinen mag, so würden die Gesetzeshüter an diesem Tag doch Verständnis für derartige Befürchtungen haben [...]. [...] Zumindest müsse Heinrich bewaffnet sein. Ich denke an ein Küchenmesser. [...] Nach einem Moment der Besinnung seufzte Heinrich und erklärte sich einverstanden eine Axt mitzunehmen. [S. 47-51].

Dass die Durchsuchung des Dachbodens nur mit einer Waffe vollzogen werden kann, veranschaulicht die höhere Gewaltbereitschaft, die von der Kultivierungsthese ausgeht, da Vielseher glauben, sie müssten sich vor den Gefahren der Welt verteidigen [vgl. Kunczik, S. 23].

Wenn dann mal ein Strafdelikt passiert, drehen sich oft die anschließenden Diskussionen um die Auswirkungen von Medien und Gewalt im Kreis, so bemerkt Kunczik abschließend:

Eine Ablehnung der Verantwortung für eigenes Fehlverhalten erfolgt [...], weil in den Massenmedien und anderswo von ‚Experten‘ häufig behauptet wird, Mediengewalt verursache Aggressionen und Kriminalität. Aggressive Menschen können sich dann als eine Art „Billardball“ präsentieren: Eigentlich sind sie friedlich und gegen Gewalt, aber die böse Mediengewalt ist für ihr Fehlverhalten verantwortlich. Hier liegt eine Gefahr der öffentlichen Diskussion. Potenziell bzw. tatsächlich gewalttätige Individuen versuchen, durch den Verweis auf die Macht der Medien die Verantwortung für das eigene Verhalten abzuwälzen. [2017, S. 33].

6.5. Der perfekt inszenierte Mord

Der Leser merkt erst am Ende, dass der Mord an den zwei Kindern von dem Ich-Erzähler selbst ausgeführt wurde. Der Kameramörder/Ich-Erzähler spielte somit posthum die Rolle des Regisseurs für sein eigenes inszeniertes Verbrechen. Indizien im Text lassen die Annahme zu, dass der Kameramörder mit dem Aufsehen der Öffentlichkeit rechnete und gezielt versuchte die Neugier der Zuschauer durch Kameraführung und Kommentare zu erregen. Ferner inszeniert er auch die grausamen Szenen des Mordes an den beiden Kindern, indem er z.B. in einem Moment den Kamerablick auf den Gesichtsausdruck des schreienden Kindes auf der Baumkrone [63] fixiert und in einem anderen Moment den Kamerafokus auf den regungslosen Körper des toten Kindes am Boden [66] festhält. Darüber hinaus weist er die Kinder an, richtig in die Kamera zu schauen und sich vernünftig artikulieren zu sollen, wenn er ihnen Fragen stellt [74-75]. Er nimmt ebenfalls die Position als Interviewführer ein und fragt:

Das Kind wimmerte unter heftigem Tränenfluß etwas, was nicht zu verstehen war. Der Kameramann forderte ihn auf, sich deutlicher zu artikulieren. [...] Die Kamera zeigte den weinenden und spuckenden Langhaarbruder in Großaufnahme. Die Kamera wackelte. Die krächzende Stimme sagte, der Langhaarbruder soll hersehen. [...] Der Kameramann fuhr nun, weil der Langhaarbruder seinen Platz in der Baumkrone eingenommen hatte, mit der Befragung des Schweinestricksbruders fort. Die Kamerastimme sagte, Herr Bub, Sie sind im Fernsehen, sagen Sie unseren Zuschauern doch bitte, was sie

dabei fühlen, daß Ihr Bruder gleich von einem Baum springen wird, und das Kind antwortete, Buhoooooooo. [S. 74-76].

Dazu zählt er jedes Mal 5 Sekunden bevor sich ein Junge vom Baum stürzen soll [65, 66, 79]. Der Mord an den Kindern wird somit vom Kameramörder gleichzeitig für das Fernsehen vorbereitet.

Die Machtposition des Kameramörders, als Kameramann, ist in diesem Augenblick besonders sichtbar und erinnert an die Worte Ulrich Stadlers aus seinem Buch *Schaulust und Voyeurismus*:

Voyeurismus [ist] Ausdruck von Machtlust, und er schafft tatsächlich Macht, indem er die beobachtete Person in einen Zustand der Unwissenheit, mithin der Unterlegenheit, hineinzwängt und sie so zum Opfer macht.“ [S. 24].

Es ließe sich argumentieren, dass der Kameramörder, als Kameramann, kein typischer Voyeur ist, da er sonst niemals kenntlich seine Opfer beobachtet hätte. Andererseits will er die Schauobjekte umbringen, was ihn davor retten würde, bei einer Perversität überführt zu werden. Stadlers hält ferner fest, dass die Lust des Voyeurs immer auch „von der Angst, entdeckt [...] zu werden“ begleitet ist [S. 25]. Diese Angst, so argumentiert er, könne wiederum auch zur Lust beitragen [vgl. S. 25]. Anstelle von sexueller Lust beim Schauen, empfindet der Voyeur in solchen Situationen eine Erregung im Sinne von Spannung und Nervenkitzel [vgl. Christmann, 1988, S. 183].

6.6. Der perfekt erzählte Mord

Die Inszenierung des Mordvideos wird im weiteren Verlauf der Handlung auf die Spitze getrieben, indem der Ich-Erzähler sein eigenes Video im Protokoll beschreibt. Hierzu schreibt Sebastian Domsch in *Neueste Nachrichten aus einer gefühllosen Welt* [2001] in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung:

Was gedruckt steht, ist sprichwörtlich immer schon gelogen. Die bewegten Bilder des Fernsehens dagegen stehen als Garant dafür, daß etwas wirklich passiert ist. Deswegen geht es in Thomas Glavinic so hervorragendem wie beklemmenden Buch „Der Kameramörder“ nicht um einen Mord, sondern um die Kamera, die dabei gewesen ist, und deswegen ist die Geschichte da am nächsten an der Realität, wo diese sich in ihrer eigenen Spiegelung verliert. [Domsch, 2001].

Der Ich-Erzähler konstruiert das Video erneut und protokolliert „welche Szenen nicht der Ausstrahlung für würdig befunden worden waren“ [S. 59]. Darüber hinaus kommentiert er die eingeblendeten Werbeunterbrechungen, die perfekt mit seinem 5 Sekunden runter rechnen zusammenpassen: „5, 4, 3, 2, 1 zählte der Mann. Wir sahen einen blitzenden roten Sportwagen. Nach einer Sekunde der Überraschung stellten wir fest, daß uns eine Werbeunterbrechung beschert wurde“ [S. 65-66]. Nach der Werbeunterbrechung beginnt der Ich-Erzähler die weitere

Wiedergabe mit den Worten: „Endlich befanden wir uns wieder auf der Waldlichtung“ [S. 66]. Die Worte „beschert“ und „endlich“ wirken im Zusammenhang mit den tragischen Ereignissen in dem Video fehl am Platz. Nachdem Heinrich den Fernseher abschalten will, da er meint „das genüge ihm“, weist ihn der Ich-Erzähler darauf hin, dass „das Entkommen des dritten Bruders [...] gewiß ebenfalls gezeigt [werde]“ und noch anstehe [S. 80]. Besonders in diesen Momenten wird Glavinics Ambition, „dem Ich-Erzähler seine wahnsinnige Sprache unterzujubeln“ deutlich [Kriegleder, 2014, S. 50]. Den Höhepunkt der Inszenierung und den gleichzeitigen Zusammenprall der gespiegelten Realität, von der Domsch bereits berichtete, erreicht die Erzählung im Finalen-Showdown.

Die Polizei umzingelt das Haus der Stubenrauchs. Der Ich-Erzähler steht gemeinsam mit einem winkenden Heinrich am „Fernsehfenster“ und das „Live-Fernsehfenster“ wird plötzlich zum „Fenster der Realität“:

Im Fernsehen sahen wir, daß das Anwesen von allen Seiten umstellt wurde. Wieder wurde das Polizeiauto gezeigt. Es blinkte. Der Bauer rief beiden Gendarmengruppen zu, was los sei. Ob Herr Schober oder Herr Haberfellner bei ihnen seien. Einer der Gendarmen rief zurück, der Bauer solle auf der Stelle das Gewehr niederlegen. Nach einigem Hin und Her gehorchte der Angesprochene. Dies wurde vom Fernsehen mit einer Großaufnahme gewürdigt. Das Polizeiauto fuhr heulend auf den Hof und hielt. Die Sirene verstummte. Das Blaulicht blieb eingeschaltet. 3 Beamte sprangen aus dem Wagen. Der Ranghöchste stemmte die Arme in die Seiten und musterte seine Leute u. uns. Am Bildschirm sah ich, wie auch Heinrich sich immer wieder dem Fernseher zuwandte, in dem das Einschreiten der 3 Polizisten zu verfolgen war. Der Oberpolizist machte ein paar Schritte über den Hof. Er schien die Kennzeichen der abgestellten Autos zu untersuchen. Mit dem Daumen wies er auf eines der Autos. Er fragte, wem es gehöre. Heinrich sagte, uns, ihren Gästen, also meiner Lebensgefährtin und mir. Im Fernsehen war genau zu sehen, daß er auf uns zeigte. Der Oberpolizist trat mit einem Kollegen zu mir. Er sagte, jetzt haben wir ihn, das ist er. Auf dem Bildschirm beobachtete ich, wie die neben mir mit Tablett stehende Eva einige Meter zurückwich. Hinter mir begann meine Lebensgefährtin zu schreien. Ich sah im Fernsehen, daß Handschellen gezückt wurden, und wandte mich um. Der kommandierende Polizist erklärte mich für verhaftet. Ich sei beschuldigt, 2 Kinder ermordet zu haben. Ich leugne nicht. [S. 156-157].

Der letzte Satz „Ich leugne nicht“ im Indikativ Präsens entlarvt den Ich-Erzähler als den Kameramörder.

Zusammenfassend lassen sich die unterschiedlichen Blick-Realitäten folgendermaßen festhalten: Ein Täter filmt mit einer Videokamera einen Mord an zwei Kindern und inszeniert diesen Mord und spielt ihn in die Hände eines Privatsenders. Der Privatsender inszeniert den Mord zur „Aufarbeitung einer unfaßbaren Tragödie“ [vgl. 59] und der dominanten Instanz der Quote. Und am Ende, nachdem sich das Protokoll des namenlosen Ich-Erzählers, als Gedächtnisprotokoll des Kameramörders entpuppt, wird der Leser, wie Mulvey es formuliert, bloßgestellt, „as complicit, caught in the moral ambiguity of looking“ [1999, S. 842].

Abschließend wird ebendiese Bloßstellung des Lesers auch von Glavinic im Deutschlandfunk kommentiert:

Und das ist eben die Frage, inwieweit man sich da jetzt als Leser innerlich distanzieren kann. Also ich zweifle daran. Ich habe schon einige Reaktionen gehört von Leuten, die sich nach der Lektüre überlegt haben, ob sie nicht möglicherweise nicht auch sehr monströs gehandelt haben, als sie dieses Buch gelesen haben. [Interview m. Christel Wester, 06.07.2001, Deutschlandfunk].

7. Amélie Nothomb – *Acide sulfurique* (2005)

„VINT le moment où la souffrance des autres ne leur suffit plus; il leur en fallut le spectacle“ beginnt der erste Satz des Romans *Acide sulfurique* [2005] von Amélie Nothomb. Der Roman erzählt, gegliedert in fünf Kapiteln, die Geschichte eines Pariser Privatfernsehsenders, dass eine neue Reality-Show namens „Concentration“ startet [2005, S. 4]. Grund für die Show ist die unersättliche Gier der Fernsehzuschauer an menschlichem Leid und Demütigung. Der Name der Show „Concentration“ ist Programm und der Handlungsort erinnert an ein Konzentrationslager, mit der Ausnahme, dass jeder Schritt der Gefangenen direkt in die Wohnzimmer der TV-Zuschauer übertragen wird. Der Teilnehmer-Selektionsprozess für die Show verläuft gewaltsam durch groß angelegte Razzien in ganz Paris, bei denen willkürlich auf der Straße Personen festgenommen werden. Das einzig vorgegebene Kriterium von „Concentration“ ist ein Mensch zu sein [vgl. ebd., S. 4]. Das Wachpersonal, genannt „Kapos“, hat als Anforderungsprofil nicht vor Brutalität und Menschenverachtung zurückzuschrecken. Aber auch hier gilt: „Aucune qualification n’était nécessaire pour être organisateur“ [ebd. S. 4]. Jeder Zuschauer der Sendung bekommt jeden Abend durch seine Fernbedienung die Chance täglich zwei Insassen von „Concentration“ in den Tod zu schicken.

Unter den Gefangenen ist auch Pannonique. Da Individualität bei „Concentration“ unerwünscht ist, ist sie nur unter der Häftlingsnummer CKZ 114 bekannt. Als Symbol des Guten, Schönen und Reinen ist sie der Star der Reality-Show [ebd. S. 159]. Antagonistin Kapo Zdena gilt hingegen als Selbstüchtig, Menschenverachtend und Medienbesessen. Die brutalen Misshandlungen der Häftlinge finden vor der laufenden Kamera statt. Gegen Ende schreckt allmählich Kapo Zdena vor der Gewalt an den Insassen zurück und verliert das Vergnügen ihre Opfer, insbesondere Pannonique zu misshandeln. Grund für ihre plötzliche Apathie ist das geheimnisvolle Schweigen Pannoniques, dass aphrodisierend auf Kapo Zdena und das Fernsehpublikum wirkt. Kurz vor Pannoniques Exekution gelingt ihr, gemeinsam mit Kapo Zdena, der Zerfall der Reality-Show, da sie mit Molotowcocktails bewaffnet drohen, dass ganze Lager zu zerstören.

Amélie Nothomb thematisiert sehr überspitzt menschliche und gesellschaftliche Abgründe in einer Welt in der Gewalt, Terror und Todesangst zur Normalität gehören. Die Prämissen von „Concentration“ zeichnen die Abgründe des Reality-TVs und des sensationslüsternen Publikums. Ferner lassen die Darstellungen und Handlungen in der Sendung „Concentration“, die Annahme zu, dass der Roman Kritik an denjenigen übt, die während des Nationalsozialismus wegschauten. Auch impliziert der Roman, dass die heutige Gesellschaft nicht anders handeln würde. Denn so sagte bereits Holzmann, ist „die Lust am Schrecklichen resistent [...] gegen Vernunft und Moral“ [Holzmann, 2001, S. 55].

7.1. „Concentration“ als provokative Grenzüberschreitung des Reality-TVs

Der Roman zeichnet sich im besonderen Maße durch die dargestellten Grenzüberschreitungen eines Reality-TV-Formats aus. In der Reality-Show „Concentration“ sitzen Menschen gefangen, die 24 Stunden vor der Kamera beobachtet werden. Der Vergleich zu einem Konzentrationslager ist unausweichlich. Die Häftlinge werden öffentlich misshandelt, bekommen Essensrationen um die schwächsten Glieder der Kette zu eliminieren und es werden täglich Insassen entweder durch die Fernbedienung oder durch Erschöpfung in den Tod geschickt.

Besonders als die Insassen mit dem Zug zum Lager von „Concentration“ gebracht werden wird ein Vergleich zu den Konzentrationslagern im Nationalsozialismus durch die Gesprächssituationen verhärtet:

Déjà, dans le train qui avait conduit les prisonniers au camp, ZHF 911 s'était fait remarquer : aux mères qui serraient contre leur sein des enfants, la vieille annonçait le sort qui attendait leur progéniture. « C'est clair, leur disait-elle. Les nazis ont exterminé les petits en premier lieu. [...] Ne vous attachez pas à eux, ils seront tués d'entrée de jeu. [...] » Des hommes s'étaient interposés : Dis donc, vieux débris, tu sais quel sort on lui réservait, au troisième âge, à Dachau ? [2005, S. 32].

Schon im Zug, der die Gefangenen ins Lager gebracht hatte, war ZHF 911 aufgefallen, weil sie den Müttern, die ihre Kinder an die Brust drückten, prophezeite, welches Schicksal den Kleinen blühte: »Die Nazis haben die Bälger gleich als erste beseitigt. [...] Hängt eure Herz nicht an sie, sie sind so gut wie tot. [...]« Männer mischten sich ein: »He, du altes Scheusal, willst du wissen, was man in Dachau mit den Senioren gemacht hat?« [2009, S. 63].

Die alte Dame erwidert nur, dass sie alle abwarten sollten und tatsächlich wird sie im Gegensatz zu den anderen Alten bei der Ankunft im Lager verschont. Pannonique erklärt sich ihr Schicksal indem sie glaubt, dass die Kameras ihr Wesen einfangen könnten und „[I]es organisateurs

avaient dû penser qu'elle minerait le moral des détenus et que ce serait divertissant“ [2005, S. 32].

Das Spannungsverhältnis von Tabubruch und Regelverstoß kommt hier im besonderen Maße zum Vorschein. Hierbei erinnern die Worte Stapf/Rademacher daran, dass „Skandalisierung und Tabubrüche im Reality TV [...] oft als Element der Unterhaltung [funktionieren] [Stapf/Rademacher, 2015, S. 66]. Für Lünenborg et al [2011] bedeutet die Skandalisierung „die Produktion von Trivialem als öffentlicher Skandal [...] durch die Übertretung von Scham- und Tabugrenzen“ [Lünenborg et al, 2011, S. 20 zitiert nach Stapf/Rademacher, 2015, S. 66]. Das Lager von „Concentration“ ist ein solches Beispiel.

Da der mediale Voyeurismus einen unterhaltenden Charakter beansprucht und gesellschaftliche Bedürfnisse befriedigen soll, überlegen die Veranstalter von „Concentration“, das Spektakel mithilfe von interaktiver Zuschauerbeteiligung noch beliebter zu machen. Einer der Organisatoren ruft dabei euphorisch: „Génial! Ça vaut les jeux du cirque, à Rome, le pouce vers le haut ou vers le bas“ [2005, S. 66]. Der Vergleich mit den Gladiatorenkämpfen im antiken Rom, bei dem der Kampf um Leben und Tod aus der Nähe beobachtet wurde, erinnert an die bereits tief verwurzelte Neigung der Menschen an der Lust am Schauen von Gräueltaten.

Nachdem die Organisatoren verkündet haben, dass dem Publikum in Zukunft ermöglicht wird, die Insassen von „Concentration“ selber in den Tod zu schicken, gibt es einen riesigen Medienaufschrei:

Les médias hurlèrent encore plus fort qu'ils ne l'avaient fait pour la naissance de l'émission : DERNIERE TROUVAILLE DE « CONCENTRATION » : LES KAPO, C'EST NOUS ! titra le principal quotidien. NOUS SOMMES TOUS DES BOURREAUX. POUR QUI NOUS PREND-ON ? lisait-on partout. [2005, S. 67].

Die Medien trommelten noch lauter als zu Beginn der Sendung. DAS NEUSTE VON »KONZENTRATION«: JETZT SIND WIR KAPO, titelte die wichtigste Tageszeitung. SIE MACHEN UNS ZU HENKERN! WOFÜR HALTEN DIE UNS? war die Frage des Tages. [2009, S. 126-7].

Die Entscheidung der interaktiven Einbindung wird in allen Medien kritisiert und die Menschen rufen zum Boykott der Sendung auf. Nachdem auch Pannonique sich wiederholt an die Zuschauer wendet und sie bittet die Sendung abzuschalten, scheint dies genau das Gegenteil zu bewirken. Ebenso verstummen die öffentlichen Moral-Diskurse der Medien.

« Concentration » atteint l'audience absolue : cent pour cent de la population. L'émission fut regardée par tout le monde, à la lettre. Les aveugles, les sourds, les anachorètes, les religieux, les poètes des rues, les petits enfants, les jeunes mariés, les animaux de compagnie – même les chaînes de télévision concurrentes avaient interrompu leurs programmes, afin que leurs animateurs puissent voir l'émission. [2005, S. 82].

Mit dieser Ausstrahlung erreichte »Konzentration« eine absolute Quote: hundert Prozent. Alle sahen zu, auch Blinde, Taube, Einsiedler, Fromme, Straßenkünstler, Kleinkinder, Jungvermählte, und die dazugehörigen Haustiere... Sogar die konkurrierenden Fernsehsender unterbrachen ihr Programm, damit die Moderatoren die Sendung sehen konnten. [2009, S. 153].

7.2. Alles nur ein Spiel

Amélie Nothomb etabliert ganz nach dem Motto Huizingas [2011] ein Reality-TV Spielszenario, dass „seine eigenen Regeln“ hat [Huizinga, 2011, S. 20 nach Stapf/Rademacher, 2015, S. 73]. Ähnlich wie bei „Big Brother“ schafft Nothomb in „Concentration“ eine typische Reality-Show-Welt, wobei „preplanned group surveillance within a „game frame“ [...] permits a measure of viewer intervention through the regular voting-off of participants“ [Corner, 2002, S. 261]. Stapf/Rademacher bedenken allerdings in diesem Zusammenhang, dass gegenüber Reality-TV-Formaten, die in Spielszenarien eingebettet sind, „nicht der gleiche Normüberschreitungsverwurf bzw. Verantwortungsanspruch“ geltend gemacht werden kann [2015, S. 73].

Diese Problematik wird in der Handlung wiederholt Thema und sie wird zur Kritik am medialen Voyeurismus. Die Gesprächssituationen lassen sich als fortlaufende Missbilligung des voyeuristischen Medienpublikums lesen.

Dire qu'ils sont là, avachis devant leur poste, à savourer notre enfer, en feignant sûrement de s'en indigner ! Il n'y en a pas un pour venir concrètement nous sauver, cela va de soi, mais je n'en demande pas tant : il n'y en a pas un pour éteindre son téléviseur ou pour changer de chaîne, j'en mets ma main à couper. [2005, S. 36-37].

Da sitzen sie vor ihrer Glotze und geilen sich an der Hölle auf, die wir durchleben. Und tun dann bestimmt noch ganz empört! Ich erwarte ja gar nicht, daß einer uns wirklich zu Hilfe eilt, aber ich würde Kopf und Kragen wetten, daß keiner von denen mal abschaltet oder auch nur das Programm wechselt! [2009, S. 71].

Dadurch, dass das Publikum keine direkten Konsequenzen erlebt oder gegenüber seinem Verhalten Rechenschaft schuldig ist, bietet das Reality-TV eine perfekte Plattform für den medialen Voyeurismus. Die Rolle der Zuschauer erinnert an Mattenklotts Abhandlung zu der *Gefräßigkeit des Auges*. So differenzierte Mattenklott zwischen dem „kalten“ und dem „warmen“ Auge. Hierbei ist das „kalte“ Auge ein ästhetisches Erlebnis im eingeschränkten Sinne, denn so beschreibt Eatherly, dass „zwischen der optischen Sensation und ihren Konsequenzen keinerlei Verbindung“ hergestellt wird, „weder zu einer Vorstellung des Leidens, [...] noch zu einer Erwägung über die moralische Schuld [1981, S. 1254]. Die Zuschauer von „Concentration“ betrachten unter dieser Prämisse die Sendung mit ihren „kalten“ Augen. Gleichzeitig, so bemerken Stapf/Rademacher, führt „eine gesellschaftliche

„Sicht-Weise“ des legitimierten voyeuristischen Zusehens“ teilweise auch zu Abstumpfungseffekten [2015, S. 78]. Das könnte erklären, warum sich das Publikum von „Concentration“ nicht abwendet. Ein weiterer Grund ist die Medieninstitution selbst. Die Organisatoren der Reality-Show sprechen den medialen Voyeur quasi frei.

Dieses Phänomen erinnert auf Umschweifen an die historische Erzählung der badenden Susanna. Bonnet [2006] erklärt das Phänomen des Schauens ohne einhergehende Bestrafung folgendermaßen: Indem wir ein Gemälde mit der bildlichen Darstellung der Szene mit Susanne und den Alten betrachten, ist unsere Situation als Voyeur in den zwei Voyeuren innerhalb des Bildes gespiegelt. Wir sehen dasselbe wie die beiden Männer im Hintergrund des Bildes, aber darüber hinaus sehen wir auch, wie sie Susanna beobachten. Der Unterschied in unserer Art des Betrachtens und der der Männer besteht darin, dass wir keiner Konsequenz, also einer Bestrafung ausgesetzt sind [vgl. 2006, S. 30]. Jacques Bonnet fasst in seinem Bildband folglich zusammen:

Der Unterschied zwischen dem verhängnisvollen Schicksal der Voyeure und dem des Betrachters, der unbestraft bleibt, ist bedeutend: Die Voyeure im Bild [...], [...] sprechen uns in gewisser Weise [...] frei. Sie konstituieren eine Art doppeltes Echo unseres Blickes. [...] [2006, S. 30].

Die Voyeure im Bild stehen in diesem Kontext für das Medium. Die Organisatoren der Show sind diejenigen, die die vermeintliche Verantwortung tragen sollten. Der Zuschauer hingegen kann dadurch unbeschadet sooft er will den Blick ab- oder zuwenden [vgl., Bonnet, 2006, S. 30].

Auch dieses Phänomen wird im Lager von „Concentration“ diskutiert. Während Pannonique das voyeuristische Medienpublikum verurteilt, erwidert ein anderer Insasse von Konzentration:

Le public a tort, c'est sûr. De là à dire que c'est lui le plus coupable ! Sa nullité est passive. Les organisateurs et les politiques sont mille fois plus criminels. [2005, S. 49].

»Sicher haben die Zuschauer unrecht. Aber gleich zu behaupten, daß sie die Hauptschuldigen sind... Sie bleiben in ihrer Nichtswürdigkeit doch immerhin passiv. Organisatoren und Politiker sind tausendmal krimineller.« [2009, S. 93].

Die Kritik wendet sich hier vom medialen Voyeur hin zu der Medieninstitution. Pannonique sieht das nicht so und erwidert:

— Leur scélératesse est autorisée et donc créée par les spectateurs, dit Pannonique. Les politiques sont l'émanation du public. Quant aux organisateurs, ce sont des requins qui se contentent de se glisser là où il y a des failles, c'est-à-dire là où il existe un marché qui leur rapporte. Les spectateurs sont coupables de former un marché qui leur rapporte. [2005, S. 49].

»Aber es ist das Publikum, das diese Schändlichkeiten billigt, also überhaupt erst ermöglicht« erwidert Pannonica. »Es ist doch das Publikum, das die Politiker hervorbringt. Und die Organisatoren sind bloß

Haie, die durch jede Lücke schlüpfen, wenn es sich für sie lohnt. Die Schuld des Publikums ist es, ein lohnender Markt zu sein.« [2009, S. 94].

Für Pannonique sind diejenigen verantwortlich, die die Show trotzdem gucken obwohl sie um- oder abschalten könnten. Die Insassen hingegen sehen das anders und merken an, dass die Zuschauer nach einem langen Tag der Arbeit das Bedürfnis nach Abwechslung vom langweiligen Alltag verspüren [vgl. 2005, S. 49]. Dies spiegelt Calverts [2004] Eskapismus wieder, also dem temporären Entfliehen von Problemen der realen Welt [vgl. S. 56].

7.3. Gratifikation durch Schrecken

Dass die Zuwendung zu einem medialen Angebot automatisch auch an eine Erwartung bzw. Belohnung geknüpft ist, wird im weiteren Verlauf unter den Insassen diskutiert:

Je me demande quelles séquences intéressent le plus le public, dit MDA 802 pendant le dîner.
Je suis sûr que ce sont les passages de mise à mort, dit un homme.
C'est à craindre, enchaîna Pannonique.
Les violences aussi, dit une femme. La schlague, les hurlements, ça doit les défouler.
Certainement, dit MDA 802. Et les séquences « émotion » : là, ils doivent se pourlécher.
Selon vous, demanda EPJ 327, qui sont les plus coupables ? [...]
Je pense que les plus coupables sont les spectateurs, répondit-elle [Pannonique]. [2005, S. 48].

»Ich frage mich, welche Stellen das Publikum am meisten interessieren«, sagte MDA 802 während des Abendessens.
»Die Hinrichtungsszenen, da bin ich mir sicher«, sagte ein Mann.
»Das ist zu befürchten«, schloß Pannonica sich an.
»Gewalt«, meinte eine Frau. »Prügel, Gebrüll, dabei können sie sich abreagieren.«
»Und wer trägt Ihrer Meinung nach die meiste Schuld?« fragte EPJ 327. [...]
»Ich denke, das Publikum trägt die größte Schuld«, antwortete sie [Pannonica]. [2009, S. 92].

Da die Belohnung subjektspezifisch ist, fallen den Insassen auch gleich mehrere Gründe ein, die sie glauben, warum die Show so viel Zuwendung bekommt. Als einen Grund nennen sie die abreagierende Wirkung von Mediengewalt. Dieses Konzept beruht auf der Katharsis. Bei einem kathartischen-Effekt, ging man davon aus, dass die Bereitschaft eines Rezipienten, selbst aggressives Verhalten zu zeigen, abklingt, wenn sie Gewaltakte an fiktiven Modellen beobachteten beispielsweise im Fernsehen sahen [Kunczik, 2017, S. 20]. Das Massenmedium gilt dabei als Ventil des Aggressionsabbaus. Ein weiterer Anwesender bemerkt allerdings auch die abschaltende und gemeinschaftliche Wirkung des Schauens indem er sagt: „Les gens rentrent de leur journée de travail, ils sont épuisés, mornes, vidés“ und nachdem Pannonique erwidert, dass die Zuschauer ja aber auch umschalten könnten noch hinzufügt:

Vous savez bien que le programme télévisé est souvent l'unique conversation des gens. C'est pour ça que tout le monde regarde les mêmes choses : pour ne pas être largué et avoir quelque chose à partager. [2005, S. 48].

»Aber das Fernsehprogramm ist doch, wie Sie wissen, oft der einzige Gesprächsstoff, den die Leute haben. Deshalb müssen sie alle dasselbe sehen: um dazuzugehören und etwas zu haben, das sie mit anderen teilen können.« [2009, S. 93].

Die abschaltende Wirkung erinnert an Hans Magnus Enzensberger [1988], der in seinem Aufsatz *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*, vom Fernsehen „als Nullmedium“ sprach, bei dessen Konsum nicht der Inhalt, sondern der Konsum des Mediums als solcher im Vordergrund steht. So sagte er: „Man schaltet das Gerät ein, um abzuschalten“ [Enzensberger, 1988, S. 155]. Auch Calvert [2004] machte bei den verschiedenen Gratifikationen die er herausgearbeitet hat, die Entdeckung, dass der mediale Voyeur jegliche Form von Sendung schaut, „as a form of entertainment to escape, even if just temporarily, from their problems in the real world or to put them in a good mood“ [2004, S. 56].

8. Vergleichende Schlussbemerkung

Das mit dem Voyeur in Zusammenhang gebrachte Klischee, eines hinter der Tür hockenden Einzelgängers, der heimlich einen Blick auf das Objekt seiner erotischen Begierde erhascht, um seine sexuelle Lust zu befriedigen, scheint in der heutigen Zeit überholt. Spätestens nach der Erfindung des Kinos und Fernsehens blickt die Gesellschaft auf eine neue Form der visuellen Lustbefriedigung. Hierbei konnte insbesondere festgestellt werden welche enorme symbolische Bedeutung den Medien als Trägern von Vorstellungen, Informationen, gesellschaftlichen Konventionen und Erweiterung von (zwischen-)menschlichen Sinnen zukommt [vgl. Burkart, 2002, S. 51]. Der technische Fortschritt brachte gleichzeitig eine Neuinterpretation der Sehgewohnheiten mit sich und manifestiert eine divergierende Bedeutung des Voyeurismus-Begriffs.

Der mediale Voyeurismus geht stark mit gesellschaftlichen Normen, Werten und Deutungsmustern einher, die von den Figuren der drei literarischen Werke *The Continuous Katherine Mortenhoe* von D. G. Compton, *Der Kameramörder* von Thomas Glavinic und *Acide sulfurique* von Amélie Nothomb thematisiert werden. Darüber hinaus ließen sich einige Blicktheorien in den Texten wiedererkennen. Die zusammenfassende Analyse versucht die zentralen Motive des Blickes in den drei Werken hier noch einmal festzuhalten.

Hierbei wurde festgestellt, dass der Mensch sich durch das Schauen von voyeuristischen

Medien wie Kino, Literatur und Fernsehen Gratifikationen erhofft. Diese Gratifikationen können zu Luststeigerungen führen, aber auch Gefühle wie Scham, Freude und auch Verstörung hervorrufen [vgl. Stapf/Rademacher, 2015, 78]. Die Auswirkungen von Darstellungen von Gewalt in den Medien spielten hierbei ebenfalls eine besondere Rolle, da in der Analyse der Werke vermehrt darauf Bezug genommen wurde.

8.1. Blicke der Macht

Dass der Blick auch ein Machtgefüge zwischen Betrachter und Betrachtetem hervorruft, ließ sich besonders in *The Continuous Katherine Mortenhoe* und *Der Kameramörder* beobachten. Die visuelle Wahrnehmung von Roddie und dem namenlosen Ich-Erzähler in *Der Kameramörder* bestimmten die Geschehen der Erzählungen. Roddie konstruierte mit seinem Kameraauge eine perfekte Inszenierung von Katherine Mortenhoe. Seine Beobachtungen wurden zugleich einem breiten Publikum vor dem Fernseher vorgeführt. Der Kameramörder verfährt ähnlich indem er die Morde an den zwei Kindern für das Fernsehen vorbereitet und inszeniert. Auch dort gibt er den TV-Zuschauer vor, was sie zu sehen haben.

Während Roddie sich allerdings bemühte unterschiedliche Gratifikationen für die TV-Zuschauer herauszuarbeiten, indem er beispielsweise Katherine in fröhlichen sowie ekelerregenden Zuständen zeigt, unterscheidet er sich von der dokumentarischen Inszenierung des Kameramörders. Der Kameramörder bemüht sich nicht darum, den TV-Zuschauer zu befriedigen, sondern vielmehr gilt seine Inszenierung seiner eigenen perversen Lust am Schrecklichen.

8.2. Blicke mit Folgen

Darüber hinaus verbindet die Werke *The Continuous Katherine Mortenhoe* und *Der Kameramörder* das Ende der Erzählung. Sowohl Roddie, als auch der Kameramörder haben am Ende mit persönlich schweren Folgen zu leben. Die Motivationen für diese Folgen unterscheiden sich allerdings gravierend. Roddie zerstört sich am Ende das Augenlicht, weil seine Schuldgefühle gegenüber Katherine unerträglich wurden. Der Kameramörder hingegen wird am Ende der Erzählung von zwei Polizisten abgeführt, da er zwei Kinder umgebracht hat. Der Roman *Acide sulfurique* endet zwar mit der erfolgreichen Beendigung des Reality-Formats „Concentration“, allerdings sind die legalen Folgen weitaus weniger gravierend. Der Sender verpflichtet sich lediglich eine solche Reality-Show nie wieder zu produzieren.

8.3. Öffentliche Moraldebatte

Acide sulfurique und *Der Kameramörder* thematisieren darüber hinaus in ihren Handlungen die öffentliche Schuldzuweisung und Moraldebatten im Zusammenhang mit dem medialen Voyeurismus. Im *Kameramörder* äußert sich das beispielsweise folgendermaßen:

An jenem deutschen Privatsender, der in der Nacht Teile des sog. Mordvideos ausgestrahlt hat, ist schärfste Kritik aus allen weltanschaulichen Lagern im In- und Ausland geübt worden. Der deutsche Bundespräsident [...] spricht von einem Versagen der Medienpolitik und konstatiert einen Zerfall der Moral.“ [DK, S. 80-81].

Bei *Acide sulfurique* resümieren die Häftlinge unter Anderem ebenfalls: „Les organisateurs et les politiques sont mille fois plus criminels.“ [2005, S. 49] und auch Journalisten rufen die Medien zum Boykott der Sendung auf.

Un éditorialiste se fit plus vibrant que jamais : « J'en appelle à l'honneur de l'humanité, écrivait-il. Certes, elle est déjà tombée très bas en assurant un tel succès à l'émission la plus écœurante de l'Histoire. Mais face à tant d'abjection, j'attends de vous, de nous, le sursaut de l'honneur: que personne ne vote. J'appelle au boycott, sinon du spectacle, au moins de la participation à cette infamie ! » [2005, S. 67].

Ein Kommentator verfaßte den aufrüttelndsten Leitartikel seiner Laufbahn. »Ich appelliere an die Ehre des Menschen!« schrieb er. »Gewiß, sie wird schon lange genug mit Füßen getreten – die widerwärtigste Sendung der Geschichte ist zur erfolgreichsten Sendung aller Zeiten geworden. Aber angesichts dieser Ungeheuerlichkeiten erwarte ich von Ihnen, von uns allen einen Aufstand des Anstands – wenn schon nicht gegen die Sendung, dann wenigstens gegen das Votum: Keiner darf seine Stimme abgeben. Ich rufe Sie zum Boykott auf! Verweigern Sie sich dieser Schandtat!« [2009, S. 127].

Der Zwiespalt zwischen moralischer Entrüstung über die sensationsorientierte Berichterstattung der Medien und der von Neugier getriebenen Lust am Schauen wird somit in beiden Romanen behandelt und bildeten einen elementaren Bestandteil der Kritik am medialen Voyeurismus. Die Romane thematisieren gleichermaßen, dass die sensationslüsterne Gier am Schauen, „[...] resistent ist gegen Vernunft und Moral“ [Holzmann, 2001, S. 55].

Bei *The Continuous Katherine Mortenhoe* verhält sich das moralische Aufsehen am medialen Voyeurismus anders. Es sind nicht die Politiker oder Medieninstitutionen die sich echauffieren. Vielmehr sind es die einzelnen Figuren (Mr. Mason, Tracey, Katherine, Roddie) im Roman, die moralische Zweifel gegenüber dem medialen Voyeurismus offenbaren und hierbei die Grenzen der Scham überschritten sehen. Hier wird im Besonderen deutlich, dass der mediale Voyeurismus durch kulturelle und gesellschaftliche Konventionen geprägt ist.

8.4. Gewaltdarstellungen in den Medien

Die Romane *Der Kameramörder* und *Acide sulfurique* schrecken ferner nicht vor der Darstellung von Gewalt zurück. Das Morden in beiden Romanen erfolgt allerdings unterschiedlich. Im *Kameramörder* wird der Mord an den zwei Kindern vor der TV-Welt als grausam dargestellt und durch die Gesellschaft und Medieninstitutionen stark verurteilt. Bei *Acide sulfurique* wird das Morden verherrlicht und in einen spielerischen Rahmen gebettet. Darüber hinaus werden die Hinrichtungen der Insassen von „Concentration“ abseits der Kameras vollstreckt, sodass die Zuschauer keiner Konsequenz ausgesetzt sind, dafür, dass sie mithilfe einer Fernbedienung die Insassen in den Tod geschickt haben. Michael Kunczik [2017] stellte in diesem Zusammenhang fest:

In Bezug auf *inhaltliche Aspekte* ist der *Kontext* der Gewalt (z.B. legitime Polizeigewalt vs. heimtückischer Mord) wichtiger als deren Menge. Auch sind es nicht unbedingt besonders blutrünstige oder drastische Darstellungen, die die deutlichsten Effekte verursachen. Gefährlicher sind Darstellungen, in denen Gewalt als *gerechtfertigt* dargestellt und von *attraktiven* Protagonisten ausgeübt wird. Dies gilt besonders auch dann, wenn Gewalt belohnt bzw. nicht bestraft wird und negative Folgen für das Opfer nicht zu sehen sind, so dass kein Anlass zur Empathie mit den Leidtragenden einer Gewalthandlung besteht. [2017, S. 31].

Indem der Mord in *Acide sulfurique* hinter verschlossenen Türen vollstreckt wird, spürt der Zuschauer keine negativen Folgen an den Morden. Beim *Kameramörder* hingegen fungiert das Fernsehen als moralische Instanz zur gesellschaftlichen Ordnung. Der Kameramörder wird vor laufender Kamera festgenommen und dies setzt ein starkes Signal gegen das Morden.

8.5. Grenzüberschreitungen

Alle drei Romane beschäftigen sich mit dem Thema der Grenzüberschreitung des medialen Voyeurismus. Bei *The Continuous Katherine Mortenhoe* stellt sich dabei die Frage, ob der Tod nicht Privatsache bleiben sollte. *Der Kameramörder* beschäftigt sich mit der Frage ob das Zeigen eines brutalen Mords an zwei Kindern im Fernsehen wirklich zur Aufarbeitung einer tragischen Tragödie beiträgt oder den Sendern nur eine Möglichkeit eröffnet die Einschaltquote zu steigern. *Acide Sulfurique* ist an Grenzüberschreitungen kaum mehr zu überbieten. Die Handlung findet in einem Lager mit dem Namen „Concentration“ statt. Dabei werden täglich Häftlinge mithilfe eines Zuschauer-Votings in den Tod geschickt. Die Ähnlichkeit zu tatsächlich existierenden Konzentrationslagern im Nationalsozialismus ist bewusst gewählt und als eine extreme Folge der unersättlichen voyeuristischen Gier der Zuschauer zu verstehen.

8.6. Fazit

Alle drei Romane porträtieren eine Gesellschaft, bei denen die Massenmedien aus dem Alltag nicht mehr wegzudenken sind. Dass die gesellschaftliche Bedeutung der Massenmedien unter dieser Prämisse entsprechend auch zugenommen hat, lässt sich anhand der einzelnen Figuren festmachen.

Insbesondere im *Kameramörder* zeichnen die gierigen voyeuristischen Züge Heinrichs die Abhängigkeit der Menschen von Sensationsberichterstattungen der Medien nach. Diese voyeuristischen Züge finden sich auch in der Erzählung *Acide sulfurique* wieder. Die schrecklich inszenierten Misshandlungen und Hinrichtungen der Insassen von „Concentration“ bilden hierbei ein Vergnügen für das Fernsehpublikum. Ganz nach dem Motto “[j]e schrecklicher das Schauspiel, desto größer der Nervenkitzel, freilich unter der Voraussetzung, daß sich der Zuschauer selbst in Sicherheit weiß“ [Holzmann, 2001, S. 40]. Auch bei *The Continuous Katherine Mortenhoe* steht die voyeuristische Beobachtung des Sterbens im Mittelpunkt. Der sich anbahnende Tod der Protagonistin ist jedoch verursacht durch eine Krankheit statt einer gezielten Tötung. Dennoch bietet die Reality-Show den Zuschauern den Nervenkitzel des Todes aus sicherer Entfernung, in einer Welt in welcher Krankheiten eigentlich nicht mehr existieren.

In allen drei Werken wird die Ausstrahlung der voyeuristischen Inhalte mit deren Nachfrage durch die Zuschauer mehr oder weniger offen motiviert. Während im Falle von *Der Kameramörder*, die Medien selbst eine moralische Aufklärungspflicht als Anlass zur Berichterstattung vorgeben, ist die Darstellung von Tod und Leid in *Acide sulfurique* als auch in *The Continuous Katherine Mortenhoe* klar als Befriedigung der Sensationslust der Zuschauer begründet. Bei genaueren Hinschauen wird auch bei *Der Kameramörder* klar, dass der ausstrahlende Sender vielmehr durch Quotenziele motiviert ist als durch eine journalistische Aufklärungspflicht. Die Autoren erheben in ihren Werken somit dieselbe implizite Gesellschaftskritik, nämlich, dass die Darstellung voyeuristischer Inhalte und deren schrittweise Grenzüberschreitung gesellschaftlicher Normen eine Folge der unersättlichen, gesellschaftlichen Gier nach Gratifikation, wie auch immer diese motiviert sei, ist.

9. Quellenverzeichnis

9.1. Primärliteratur

Compton, David Guy (1974, 2016): *The Continuous Katherine Mortenhoe*. New York: New York Review Books Classics.

Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag.

Freud, Sigmund (1961): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt a. M./Hamburg: Fischer Bücherei KG.

Freud, Sigmund (2007): *Das Ich und das Es – Metapsychologische Schriften*. Einleitung von Alex Holder. 12, unveränderte Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

Freud, Sigmund (2015): *Der Untergang des Ödipuskomplexes*. In: *Gesammelte Werke* 2. Band 2. Altenmünster: Jazzybee Verlag/Jürgen Beck.

Glavinic, Thomas (2008): *Der Kameramörder*. 6. Aufl. München: dtv.

Nothomb, Amélie (2005): *Acide sulfurique*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, Amélie (2009): *Reality-Show*. Aus dem Französischen von Brigitte Große. Zürich: Diogenes.

Todorov, Tzvetan [1972]: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz u. Carolin Neubaur. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag.

9.2. Sekundärliteratur

Achatz, Katharina (2012): *Fantastik bei Georg Klein – Momente struktureller Unsicherheit in Libidissi, Barbar Rosa Die Sonne scheint uns und Sünde Güte Blitz*. In: A. Bartl, H.-P. Ecker: *Bamberg Studien zu Literatur, Kultur und Medien*. Band 4. Bamberg: Bamberg University Press.

Bonnet, Jacques (2006): *Die Badende: Voyeurismus in der abendländischen Kunst*. 1. Aufl. (Übersetzung von Katja Richter). Berlin: Parthas.

Calvert, Clay (2004): *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Colorado: Westview Press.

Christmann, Fred (1988): *Heterosexualität – Ein Leitfaden für Therapeuten*. Berlin/Heidelberg: Springer.

- Dülmen**, Richard van (2010): *Theater des Schreckens – Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*. 5. Auflage. München: C. H. Beck.
- Erlebach**, Peter/Reitz, Bernhard/Stein, Thomas (2015): *Geschichte der englischen Literatur*. Stuttgart: Reclam.
- Faulstich**, Werner (2012): *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink.
- Hoffmann**, Dagmar (2012). *Abschied von Moral und Scham? Zur Popularisierung des Sexuellen und der Pornografie*. In: M. Schuegraf & A. Tillmann (Hrsg.), *Pornografisierung von Gesellschaft*. S. 67-77. Konstanz: UVK.
- Holzmann**, Gabriela (2001): *Schaulust und Verbrechen – Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950)*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Jutz**, Gabriele (2016): *Das gefräßige Auge – Oralität und Film*. In: S. Schlüter, E. Skale, U. Kadi (Hrsg.): *Lust. Verschlingen. Alles. Oralität und ihre theoretischen, klinischen und kulturellen Manifestationen*. Wien: Mandelbaum. S. 176-187.
- Kriegleder**, Wynfried (2014): Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. In: Bartl, Andra: *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessung der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein.
- Kunczik**, Michael (2017): *Medien und Gewalt – Überblick über den aktuellen Stand der Forschung und der Theoriediskussion*. Wiesbaden: Springer VS.
- Lacan**, Jacques (1975): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion – wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Jacques Lacan u. Norbert Haas (Hrsg.): *Schriften* I. Bd. 1. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag. S. 61-70.
- Linder**, Joachim (1999): *Verbrechen – Justiz – Medien*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Band 70. Tübingen: De Gruyter.
- Martinez**, Matia/Scheffel, Michael (2007): *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München: C. H. Beck.
- Metz**, Christian (1977): *The Imaginary Signifier – Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press. S. 42-87.
- Stadler**, Ulrich/Wagner, Karl (2005): *Schaulust – Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink.
- Mulvey**, Laura (1999): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Film Theory and Criticism: Introduction Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP. S. 833-44.

Ohme, Andreas (2005): *Phantastik – Science Fiction – Utopie. Versuch einer Begriffsabgrenzung (am Beispiel ausgewählter Texte Stanisław Lems)*. In: Michael Düring u. Ulrike Jekutsch (Hrsg.): *Stanisław Lem – Mensch, Denker, Schriftsteller*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Stapf, Ingrid/Rademacher, Almut (2015): *Das Prinzip Voyeurismus – Medienethische Überlegungen zum Reality TV zwischen kollektiver Sexualstörung und kulturellem Wandel von Sehgewohnheiten*. In: J. C. Aigner, T. Hug, M. Schuegraf u. A. Tillmann (Hrsg.): *Digitale Kultur und Kommunikation (Band 4): Medialisierung und Sexualisierung: Vom Umgang mit Körperlichkeit und Verkörperungsprozessen im Zuge der Digitalisierung*. S. 57-82. Wiesbaden: Springer VS.

9.3. Journals

Bilstein, Johannes (2001): *Gier, Geiz und Eroberungslust: Zur Ontogenese der Sinnes-Tätigkeit*. In: Walter Georg, Manfred Heinemann, Heribert Hinzen (Hrsg.): *Bildung und Erziehung*, Vol. 54, Iss. 2, S. 167-178. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag Zeitschrift.

Blumler, Jay G./Kavanagh, Dennis (1999): *The Third Age of Political Communication – Influences and Features*. In: *Political Communication* 16, 16:3, S. 209-230.

Burkart, Roland (2002): *Kommunikationswissenschaft*. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.

Corner, John (2002): *Performing the Real – Documentary Diversion*. In: *Television & New Media*, Vol. 3, No. 3, P. 255-269.

DalMolin, Elaine (2012): *Contemporary French Fiction In and Out of Screens*. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 36, Iss. 1, Article 11, S. 151-163.

Ghiglione, Loren (2010): *Does science fiction – yes, science fiction – suggest future for news?* In: *Daedalus*, 139 (2), S. 138-150.

Hammel, Eckhard (1992): *Die Universalisierung des Voyeurismus – Zur Explikation der Medien*. In: *Medienwissenschaftliche Beiträge der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*, Heft 2/3, S. 12–17.

Hantke, Steffen [2014]: *Nostalgia for cult TV: repacking the west German television movie*. In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Vol. 28, Iss. 3, S. 410-421.

Kutchinsky, Berl (1973): *The Effect of Easy Availability of Pornography on the Incidence of Sex Crimes – The Danish Experience*. In: *Journal of Social Issues*, Vol. 29, No. 3, S. 163-181.

Mattenklott, Gert (1981): *Das gefräßige Auge*. In: *MERKUR*, Verlag Klett-Cotta, Zeitschriften, 35. Jahrgang, Heft 402, S. 1252-1262.

- Metzl**, Jonathan M. (2004): *Voyeur Nation? Changing Definitions of Voyeurism, 1950-2004*. In: Harvard Review of Psychiatry, Vol. 12, Iss. 2, S. 127-131.
- Reiss**, Steven/Wiltz, James (2004): *Why People Watch Reality TV*. In: Media Psychology, Vol. 6, Iss. 4, S. 363-378.
- Rye**, B. J./Meaney, G. J. (2007): *Voyeurism – It is Good as Long as We Do Not Get Caught*. In: International Journal of Sexual Health, Vol. 19, S. 47-56.

9.4. Hochschulschriften

- Krych**, David (2011): *Theorien und Formen von Schaulust*. Diplomarbeit: Universität Wien.

9.5. Internetquellen

- ATV.at**: *Allgemeine Geschäftsbedingungen. Für das Fernsehprogramm ATV und ATV2*. Wien: ATV Privat TV GmbH & Co KG. Abrufbar im Internet: <http://b2b.atv.at/contentset/176964-agb> (letzter Zugriff 15.05.17)
- Brunst**, Mirko (2006): *Theorien der Medienwirkung – Katharsisthese und Inhibitionsthese*. In: Vorlesung Prof. Stang, Hochschule der Medien in Stuttgart. Abrufbar im Internet: http://www.ifakkindermedien.de/ifak/medienwissenschaft/5%20medienkritik_medienwirkung/theorien_der_medienwirkung/medienwirkung_brunst (letzter Zugriff 07.05.17)
- Deutsche Presse Agentur** (2017): *Vermutlich Gruppenvergewaltigung auf Facebook live gestreamt*. In: SPIEGEL ONLINE vom 23. Januar 2017. Abrufbar im Internet: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/schweden-vermutlich-gruppenvergewaltigung-auf-facebook-live-gestreamt-a-1131353.html> (letzter Zugriff: 02.05.17)
- Domsch**, Sebastian (2001): *Neueste Nachrichte aus einer gefühllosen Welt. Mord auf allen Kanälen: Thomas Glavinic zeigt, warum Medienkritik immer auch Selbstkritik ist*. In: Frankfurter Allgemeine v. 04. August 2001. Abrufbar im Internet: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezensionbelletristik-neueste-nachrichten-aus-einer-gefuehllosen-welt-132994.html> (letzter Zugriff: 31.05.17)
- Enzensberger**, Hans Magnus (1988): *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandlos sind*. In: SPIEGEL ONLINE vom 16. Mai 1988. Online abrufbar: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13529129.html> (Letzter Zugriff: 07.05.17)
- Freud**, Sigmund (1933): 32. *Vorlesung: Angst und Triebleben (Kapitel 4)*. 1969. In: Neue Folge der Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe Band 1. Frankfurt a. M.:

S. Fischer. Abrufbar im Internet: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-925/4> (letzter Zugriff: 20.05.17)

Goethe, Johann Wolfgang von (1815-1833): *Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit: Dritter und vierter Teil (Kapitel 4)*. In: Projekt Gutenberg-DE. Abrufbar im Internet: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/dichtung-und-wahrheit-dritter-und-vierter-teil-7128/4> (letzter Zugriff 07.04.17)

Holbein, Ulrich (1991): *Von den Wonnen des Voyeurs – Ein Plädoyer für den Voyeurismus als Lebensform*. In: DIE ZEIT v. 20. September 1991, Nr. 39. Abrufbar im Internet: <http://www.zeit.de/1991/39/von-den-wonnen-des-voyeurs> (letzter Zugriff: 20.05.17)

Kottner, Yvonne (2006): *Theorien der Medienwirkung: Kultivierungsthese und Habitualisierungsthese*. In: Prof. Stang, Hochschule der Medien in Stuttgart. Abrufbar im Internet: http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/medienwissenschaft/5%20medienkritik%20medienwirkung/theorien_der_medienwirkung/medienwirkung_kottner (letzter Zugriff 07.05.17)

Maack, Benjamin (2010): „*Das Millionenspiel*“ – *TV brutal*. In: SPIEGEL v. 07. Mai 2010. Abrufbar im Internet: <http://www.spiegel.de/einestages/das-millionenspiel-a-948878.html> (letzter Zugriff: 30.05.17)

Pilarczyk, Hannah (2017): *Polizei nimmt 14-jährigen Verdächtigen fest*. In: SPIEGEL ONLINE vom 02. April 2017. Abrufbar im Internet: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/live-vergewaltigung-auf-facebook-polizei-nimmt-14-jaehrigen-verdaechtigen-fest-a-1141525.html> (letzter Zugriff: 02.05.17)

Sadigh, Parvin: *Suizid und Medien – Der Werther Effekt schadet, der Papageno-Effekt nützt*. In: ZEIT ONLINE, 22.11.2011. Abrufbar im Internet: <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2011-11/suizid-medien>. (letzter Zugriff: 07.07.17)

Saum-Aldehoff, Thomas (2013): *Die Lust am Schrecken*. In: Psychologie Heute, April 2013. Abrufbar im Internet: <https://www.psychologie-heute.de/archiv/detailansicht/news/0b9d1ed611/> (letzter Zugriff: 17.05.17)

Wester, Christel (2001): *Der Kameramörder – Buchvorstellung im Deutschlandfunk Kultur am 06.07.2001*. Interview mit Thomas Glavinic. Abrufbar im Internet: http://www.deutschlandfunk.de/der-kameramoerder.700.de.html?dram:article_id=80206 (letzter Zugriff: 15.05.17)

9.6. Lexika/Enzyklopädien

Online Brockhaus: „*Voyeurismus*“. In: Online Brockhaus. Abrufbar im Internet: <https://univie.brockhaus.de/enzyklopaedie/voyeurismus> (letzter Zugriff: 05.05.2017)

Stangl, Werner (2017). „*Inhibitionsthese*“. In: Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Abrufbar im Internet: <http://lexikon.stangl.eu/1902/inhibitionsthese/> (letzter Zugriff 18.05.17)

Wenninger, Gerd (2000): „*Voyeurismus*“. In: Spektrum.de - Lexikon der Psychologie. Abrufbar im Internet: <http://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/voyeurismus/16538> (letzter Zugriff 28.05.17)

Abstract

Die vorliegende Arbeit wird zeigen, inwiefern drei literarische Werke auf einer höheren Sinnesebene zu verstehen sind. Nicht zuletzt, da sie zeitgenössische Diskurse behandeln, unmissverständliche kritische Aussagen enthalten und ebenfalls auf poetologischer Ebene entzifferbar sind, sodass sie diverse Ansatzpunkte für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung bieten.

Alle drei Texte verbindet das Element des medialen Voyeurismus, dass auf die unterschiedlichen thematischen Schwerpunkte untersucht wird. Als medialer Voyeurismus wird die Zuschaustellung voyeuristischer Inhalte für eine breite Medienöffentlichkeit verstanden. Bei den Werken handelt es sich um *The Continuous Katherine Mortenhoe* von David G. Compton, *Der Kameramörder* von Thomas Glavinic und *Acide sulfurique* von Amélie Nothomb.

Alle drei Werke verbindet das Sujet des Sehens. Beim Sehen wird in diesem Kontext von zweierlei Arten ausgegangen: Das äußere Sehen, als optische, objektive Wahrnehmung der Umwelt und das innere Sehen, als subjektive Funktion des Auges, die jeweils auch von den gemachten Erfahrungen abhängig sind. Letztere Funktion des Auges wird im Besonderen berücksichtigt, da viele voyeuristische Tendenzen stark mit der subjektiven, einverleibenden Fähigkeit des Auges einhergehen. Die Gratifikationen, die der Mensch sich durch das Schauen erwartet sind gleichzeitig die Handlungsmotivation für voyeuristisches Verhalten. Auf diesen besonderen Umstand sind alle drei Werke eingegangen und bilden einen Teil der von den Autoren eingeschriebenen Kritik am Voyeurismus.

Beschäftigt sich ein literarisches Werk mit den Motiven des Sehens, beziehen sich ihre Argumentationsstrukturen und Denkmuster oft auf den allgemeinen interdisziplinären Blickdiskurs. Daher versucht diese Arbeit die Konzepte des Sehens auch in diesem Diskurs zu untersuchen. Die Überlegungen stammen hierbei aus der Antike bis heute und finden Betrachtung in der Psychoanalyse, Philosophie, Theater-, Film- und Medienwissenschaft und nicht zuletzt in der Literaturwissenschaft.

Danach befasst sich die Arbeit mit den drei literarischen Werken und wird die thematischen Motive des medialen Voyeurismus herausarbeiten. Die Arbeit resümiert, dass die Autoren in ihren Werken Kritik an der Gesellschaft üben, die durch ihre Nachfrage nach voyeuristischen Inhalten deren Ausstrahlung letztendlich bewirken.

Curriculum Vitae

Friederike Caroline Krajenski, BA

GEBURTSDATUM 16.08.1989

NATIONALITÄT Deutsch

BILDUNG

Okt. 2014 – Juli 2017	M. A. Vergleichende Literaturwissenschaft Universität Wien, Wien
Okt. 2010 – Okt. 2014	B. A. Vergleichende Literaturwissenschaft Universität Wien, Wien
Okt. 2009 – Okt. 2010	Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Universität Wien, Wien
Juni 2006 – Aug. 2006	Auslandsaufenthalt Seymour College, Adelaide (Australien)
Feb. 2001 – Juni 2008	International Baccalaureate (IB) International School Hannover Region, Hannover

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN

März 2016 – Okt. 2016	Feature Films Marketing & Kommunikationspraktikantin Red Bull Media House, Wals bei Salzburg
Nov. 2011 – Dez. 2015	Projekt- & Event-Assistentin fleXible marketing GmbH, indeed!, easystaff GmbH, Wien
Dez. 2010 – Juli 2012	Online-Redakteurin Medien-Start-Up commentarist.de, Hamburg/Wien
Nov. 2009 – Aug. 2010	Anzeigenverkauf und Redaktionsassistentin WeberMedia, Wien
Mai 2009 – Juni 2009	Öffentlichkeitsarbeit, Übersetzungs- und Redaktionsassistentin (Praktikum) BBE Group Verlag, Berlin
März 2009 – Mai 2009	Redaktionsassistentin und Rezeptionistin (Praktikum) B20 Publishing Verlag, Berlin
Okt. 2008 – Feb. 2009	PR- u. Online-Redaktionsassistentin (Praktikum) JournalistenBüro Herne, Herne
Nov. 2008 – Dez. 2008	Journalistin WAZ – Westfälische Allgemeine Zeitung, Herne