Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
Heft: 8

Artikel: Ein krankhafter Zug ins Perverse?
Autor: Hediger, Vinzenz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932730

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ein krankhafter Zug ins Perverse?

Eigentlich ist es anrüchig, doch plötzlich schauen alle hin: Im Zusammenhang mit Skandalfilmen wie «Baise-moi» und Reality-TV-Shows wie «Big Brother» ist in letzter Zeit wieder viel von Voyeurismus die Rede. Anlass für einige Überlegungen zu einem viel strapazierten Begriff.

Vinzenz Hediger

Was tun wir, wenn wir uns ein Fernsehprogramm wie «Big Brother» anschauen oder einen Film wie «Baise-moi», eine französische Romanverfilmung mit Pornodarstellerinnen in den Hauptrollen? Verhalten wir uns in solchen Situationen als Voyeure? Werden wir durch unseren Medienkonsum überhaupt immer mehr zu Spannern, die am Geschehen der Welt nur noch von der Warte des Beobachters teilnehmen können? Glaubt man dem medien- und kulturkritischen Feuilleton, dann trifft dies gerade auf die verschiedenen Formate des «Reality-TV» zu, namentlich auf Sendegefässe wie «Big Brother», die neuerdings auch in den USA grosse Erfolge feiern. Bemerkenswert an solchen Überlegungen ist, dass sie letztlich auf eine Pathologisierung hinauslaufen: Wenn Film und Fernsehen uns in die Voyeurposition zwingen, dann hat aller Medienkonsum einen krankhaften Zug ins Perverse. Gerade weil eine solche These so radikal erscheint, muss sie sich allerdings der Frage stellen, ob da auch wirklich etwas dran ist.

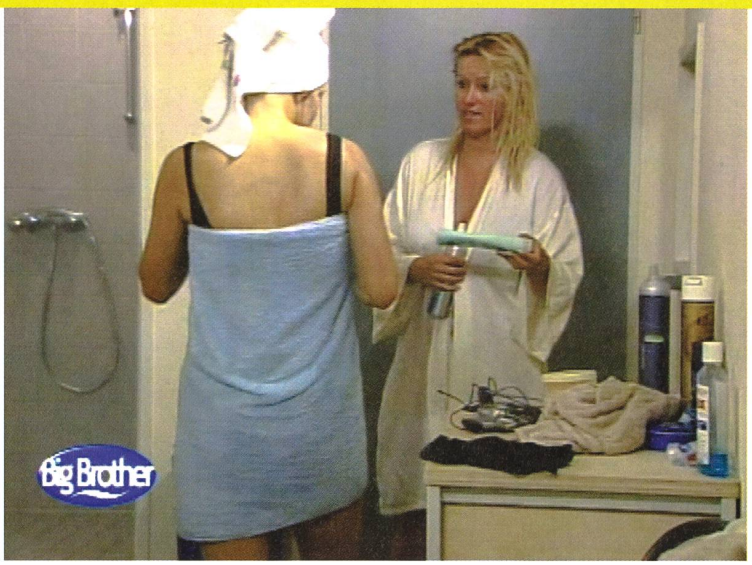
Der sichtbare Mensch

Dass Kino und Schaulust aufs Engste verknüpft sind, davon ist immerhin auch die Filmtheorie immer schon ausgegangen. Der Wiener Publizist und Schriftsteller Béla Balázs schrieb 1924 mit «Der sichtbare Mensch» den ersten Entwurf einer Theorie des Kinos als Kunstform. Die kulturelle Bedeutung der Filmkunst, so Balázs , liege darin, dass die fotografische Reproduktion menschlicher Akteure beim Publikum ein verloren gegangenes Sensorium für Gebärden- und Körpersprache wieder schärfe. Balázs weist aber auch darauf hin, dass Schaulust eigentlich das primäre Vergnügen am Kino sei. Nicht «geeichte Kunst» mache den Reiz des Kinos aus, sondern sein Zirkushaftes, das Spektakuläre und die Attraktionen, an denen die Schaulust sich festmache. Für die frühen Trickspielereien von Georges Méliès gilt dies ebenso wie für zeitgenössische Mainstreamfilme. Zwischen dem Saurierbeschauen in «Jurassic Park» (1993) und einem Zoo- oder Zirkusbesuch besteht kein Wesensunterschied, und wenn sich Robert DeNiro für die Rolle in «Raging Bull» (1979) zwanzig Kilo Lebendgewicht anfrisst, dann setzt er damit die Tradition von Jahrmarktsattraktionen wie «Die dickste Frau der Welt» fort.

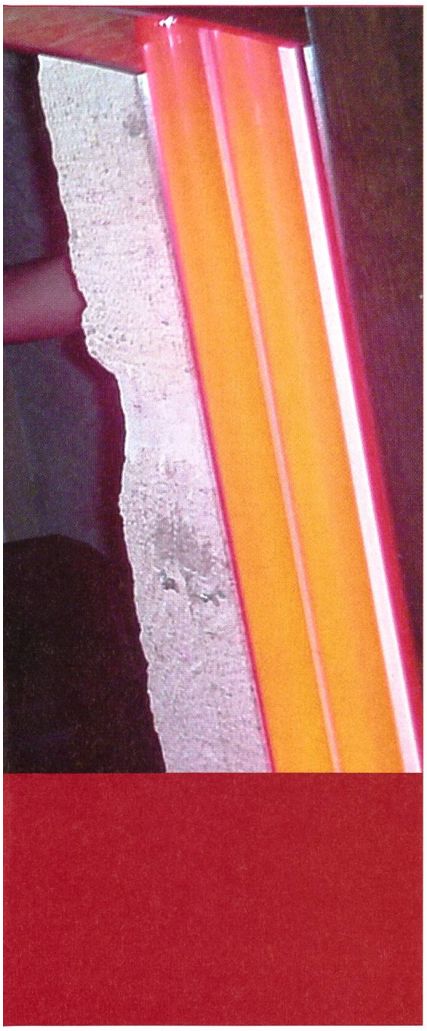
Die Komplizenschaft von Kino und Voyeurismus zieht sich wie ein roter Faden durch die Filmgeschichte. Dabei taucht immer wieder der Vorwurf der Pornografie auf. Aktuellstes Beispiel: «Baise-moi» von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi (mit Raffëla Anderson, links, und Karen Bach), der in Frankreich nur in Pornokinos gezeigt werden darf, am Filmfestival von Locarno aber im Wettbewerb zu sehen ist.

Machtvolle Erregung

Auf Spektakel und Attraktionen allein allerdings beschränkt sich die Schaulust im Kino nicht. In einem Text über «Kino und Schaulust» aus dem Jahr 1910 erklärt der Berliner Publizist Walter Serner die Befriedigung der Schaulust schlechterdings zum Wesen des Kinos. «Nicht die harmlose», so Serner, «der nur Bewegung oder nur Farbe oder beides alles ist, sondern die, welche eine furchtbare Lust ist und nicht weniger ge-



Die Faszination des Gewöhnlichen: «Big Brother» ist überall dabei.



Die Frage, ob ein Kandidatenpärchen es nun vor laufender Kamera getrieben habe, beschäftigte die «Bildzeitung» mehrere Titelseiten lang

waltig ist als die tiefste; die im Blut fiebert und es brausen macht, bis jene unergründbar machtvolle Erregung durch das Fleisch rast, die aller Lust gemeinsam ist.» Serner zieht eine Traditionslinie vom römischen Zirkus über «Richtplatz und Scheiterhaufen des Mittelalters» und die öffentlichen Gewaltexzesse der französischen Revolution bis zu den Schlägereien und Verfolgungsjadgen des Unterhaltungsfilms, um den plötzlichen und überwältigenden Erfolg des Kinos im Deutschland der Zehnerjahre zu erklären. Serner versteht das Kino als psychohygienische Maschine, als Apparat zur Seelenreinigung oder Katharsis im aristotelischen Sinn, nur sind es bei ihm nicht noble Affekte, die da abgeführt und aufgelöst werden, sondern beispielsweise die Wollust des Verbrechers. «Das Verbrechen wird projiziert, und die Wollust, die der wirkliche Verbrecher auskostet, teilt sich dem Zuschauer mit und schafft so seinen rudimentären Urtrieben die Befriedigung im Bilde.»

Voyeuristischer Apparat

Dem derzeitigen feuilletonistischen Verständnis des Zusammenhangs von Medien und Schaulust noch näher kommt die psychoanalytische Filmtheorie der Siebzigerjahre. Autoren und Autorinnen wie Christian Metz oder Laura Mulvey verstehen das Kino weniger als psychohygienische Maschine wie Serner. Sie definieren den Zusammenhang von «Urtrieben und Befriedigung im Bilde» etwas anders und definieren das Kino als voyeuristischen Apparat. Mit Voyeurismus ist dabei, ganz im Sinne Freuds, eine sexuelle Perversion gemeint. Der Voyeur sucht ja bekanntlich die sexuelle Befriedigung nicht im Akt der Penetration, sondern er bleibt – aus Scheu oder sonstwie durch eine Entwicklungsneurose bedingt – gleichsam im Vorstadium stecken. Er begnügt sich mit dem Beschauen des Objektes seiner Lust, meist aus einer gesicherten, eigene Aktivität nicht verlangenden Position. Belege für ihre Lesart des Kinos suchen die psychoanalytischen Filmtheoretiker nicht zuletzt in Filmen, die Spielarten dieser Perversion mehr oder weniger offen thematisieren: Die Werke Alfred Hitchcocks etwa oder Michael Powells «Peeping Tom» von 1960. James Stewart, der in *«Rear Window»* (1954) mit eingegipstem Fuss in einem Rollstuhl sitzt und wie ein Kinozuschauer durch ein Fernrohr seine Nachbarn im Hinterhof bespäht: ein Invalider (ein Impotenter?), der sich davor fürchtet, seine Freundin heiraten zu müssen, und der prompt in Lebensgefahr gerät, als er seine gesicherte Voyeurposition verlässt und ins observierte Geschehen eingreifen will. In *«Peeping Tom»* wiederum spielt Karl-Heinz Böhm einen Frauenmörder, der seine Opfer filmt, während er sie umbringt. Wo Jimmy Stewart zum Zeichen seiner voyeuristischen Impotenz noch einen Gips trug, da lässt Karl-Heinz Böhms Killer seinen Voyeurismus in Gewalt umschlagen und überwindet seine Impotenz, indem er sich einer Penetrationsprothese bedient: Er ersticht seine Opfer mit einem Stilett, das in das Stativbein seiner Kamera eingebaut ist.

Diskriminierender Männerblick

Werden solche Filme von der psychoanalytischen Kritik gemeinhin als Symptome einer Komplizenschaft von Kino und Voyeurismus gelesen, so geht die Filmtheoretikerin Laura Mulvey noch einen Schritt weiter. Für sie ist diese Komplizenschaft nicht zufällig, sondern grundlegend. In einem folgenreichen Text aus dem Jahr 1976, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», stellt sie die These auf, dass das klassische Erzählkino insgesamt voyeuristisch sei: Es inszeniert den männlichen Blick auf den weiblichen Körper und degradiert – darin dem Pornofilm immer schon verwandt – ihn zum blossen Objekt der Beherrschung und der Lust für den männlichen Zuschauer. Das Hollywoodkino als Instrument des sexistischen, diskriminierenden Männerblicks also: Mulveys These ist mit Bedacht polemisch zugespitzt und sie spielte in der feministischen Diskussion der Siebziger- und Achtzigerjahre eine wichtige Rolle, schärfte sie doch

Die Position des Voyeurs ist stets eine private, intime und zurückgezogene. Wer nun, wie etwa die «Big Brother»-Zuschauer, beim Lustgucken erwischt und ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt wird, findet sich unversehens in der Position dessen wieder, vom dem erwartet wird, dass er sich schämt

den Blick für die Art und Weise, wie im Kino Frauenfiguren inszeniert werden. Mulveys These hat aber auch zwei Schwächen. Zum einen lässt sich mit Christine Noll Brinckmann fragen, ob im Kinosaal überhaupt jene Privatheit herrscht, die zur Voyeurposition gehört. Zum anderen tendiert Mulvey dazu, Freuds Begriff des Voyeurismus zu überdehnen: Sie beschreibt nicht mehr nur eine individuelle Perversion, sondern einen kollektiven, gesamtkulturellen Zustand.

Sünde, Schuld und Scham

Von einer solchen Perversion der Kultur ist auch die Rede, wenn das medienkritische Feuilleton im Zusammenhang mit Medienphänomenen wie der Reality-Show *«Big Brother»* von Voyeurismus spricht. Der Tonfall ist dabei allerdings nicht feministisch-kämpferisch wie derjenige Mulveys, sondern meist zutiefst moralisierend. Der Rekurs auf Freuds pathologisches Voyeurismus-Verständnis dient in diesem Kontext dazu, dem Diskurs seine besondere moralische Schärfe zu verleihen. Die Position des Voyeurs ist, wie gesagt, stets eine private, intime und zurückgezogene. Wer nun, wie etwa die «Big Brother»-Zuschauer, beim Lustgucken erwischt und ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt wird, findet sich unversehens in der Position dessen wieder, vom dem erwartet wird, dass er sich schämt. Das medienkritische Feuilleton erfüllt also mit der Verknüpfung von Voyeurismus und Reality-TV letztlich nur seine althergebrachte seelsorgerische Pflicht, akzeptable ästhetische Erfahrungen von inakzeptablen zu unterscheiden: Populäre Vergnügen werden in sünd- und schuldhafte umgedeutet und moralisch abqualifiziert.

Virtuelles Plätzetauschen

Das Voyeurismuskonzept eignet sich aber durchaus auch für die Analyse von Phänomenen wie «Big Brother», die nicht auf ein moralisches Urteil hinauslaufen soll. Freuds Voyeurismusverständnis und Serners Schaulustkonzept haben eines gemeinsam: Sie gehen aus von einer Vertauschbarkeit von Zuschauer- und Objektposition. Serner beginnt die Passage über die Wollust des Mörders im Film, die sich dem Zuschauer als «Befriedigung im Bild» mitteilt, mit einem Verweis auf Goethe und dessen Aussage, dass es kein Verbrechen gebe, von dem er sich nicht vorstellen könne, es selbst begangen zu haben. «Befriedigung im Bild» ist nur möglich, weil und wenn ich mir vorstellen kann, selbst zu tun, was ich beobachte. Das Funktionieren der psychohygienischen Maschine Kino basiert also für Serner darauf, dass Beobachter und Beobachteter potenziell ihre Plätze tauschen können und es virtuell, in der mentalen Rekonstruktion der gezeigten Welt durch den Zuschauer, in der einen oder anderen Form immer auch tun. Dieses virtuelle Plätzetauschen ist eine Spielart dessen, was man mit einem weiteren problematischen, weil vagen Begriff «Identifikation» nennt. Für die Psychoanalyse wiederum bilden Voyeurismus und Exhibitionismus immer ein Paar, und unter gegebenen Umständen schlägt die eine Haltung in die andere um, wird Schaulust zu Zeige- und Schamlust und umgekehrt.

Ein solches Zusammenspiel von Schaulust und Schamlust und der zugehörige Kitzel einer möglichen Vertauschbarkeit der Positionen sind es auch, die Reality-Shows wie «Big Brother» ihren Reiz verleihen. Natürlich befriedigt «Big Brother» auch sexuelle Neugier und Schaulust. Die Frage, ob ein Kandidatenpärchen es nun vor laufender Kamera getrieben habe, beschäftigte die «Bildzeitung» mehrere Titelseiten lang, und als Verona Feldbusch den Kandidaten einen Blitzbesuch abstattete, stand fürs Publikum die Frage im Vordergrund, ob man das bolivianisch-deutsche «It»-Girl denn auch nackt zu sehen kriegen würde. Dass die Kandidaten und Kadidatinnen sich beim Eintritt in die Wohncontainer einem strengen Hausreglement unterwerfen mussten, verleiht der ganzen Versuchsanordnung überdies eine zusätzliche sadomasochistische Note, ebenso wie die Tatsache, dass die Zuschauer über das Geschick der Kandidaten bestimmen.

Slatko, c'est moi

Der Erfolg der Sendung hätte aber so umfassend nicht sein können, würden nicht noch andere Faktoren hineinspielen. Das Fernsehen verfügt über die Zaubermacht, aus ganz gewöhnlichen Leuten unendlich interessante Menschen zu machen, und zwar nur dadurch, dass es seine Kameras auf sie richtet. Gerade aber weil es

Der Kitzel des intimen Augenblicks: Das Fernsehen spielt in Sendungen wie «Big Brother» (oder seinem spanischen Pendant «Grande hermano») mit Schaulust und Schamlust.

das Gewöhnliche interessant macht – im Unterschied zum Mainstream-Kino, das in den meisten Fällen damit befasst ist, das Aussergewöhnliche glaubwürdig zu veranschaulichen –, bietet das Fernsehen Raum für die Fantasie der Zuschauer, sie selbst könnten in der Position der Beobachteten sein und ebenso wie diese Gegenstand eines umfassenden öffentlichen Interesses. Die Selbstdarstellung des Betrachteten im Fernsehen ist letztlich immer auch die Selbstdarstellung des Betrachters. Sie könnten und können ihre Plätze vertauschen, denn es reicht für alle, und besondere Fähigkeiten sind nicht vonnöten: Interessant ist jeder aufgrund dessen, was er ist und ohnehin schon tut. Ist das Kino eine psychohygienische oder voyeuristische Maschine, so ist das Fernsehen die Maschine der demokratisierten Selbstbespiegelung: Jeder kann ein Star sein, jeder ist ein Star, vorausgesetzt, andere potenzielle Stars schauen zu (und vorausgesetzt, er oder sie erfüllt das Anforderungsprofil der Fernsehproduzenten…). Nicht «Madame Bovary, c'est moi», sondern «Slatko, c'est moi» ist die Zuschauerhaltung, die «Big Brother» überhaupt erst möglich macht.

Demokratisierung von Ruhm

Die Umkehrbarkeit der Positionen von Beobachtern und Beobachteten hat aber nicht nur einen sexuellen Unterzug, sie hat auch eine politische Dimension. Im Zusammenhang mit «Big Brother» tauchten an Zeitschriftenkiosken Publikationen auf, die Berichte und Illustrationen rund um die Instant-Stars aus dem Wohncontainer enthielten. Interviews mit Slatkos Fitness-Trainer, Frisurentipps von Alex und dergleichen mehr gab es darin zu lesen. Diese Publikationen hatten etwas Parodistisches. In Themensetzung und Aufmachung «Glückspost» und «Gala» vergleichbar, handelten diese Magazine nicht von Adligen und Schlagersängern, sondern eben von den ganz gewöhnlichen Leuten aus der Reality-TV-Show. Darin steckt zum einen ein karnevalesker Positionswechsel zwischen Herren und Knechten, wie ihn etwa Daniel Schmid in «Heut nacht oder nie» (1972) durchspielte. Zum anderen aber drückt sich darin auch etwas anderes aus: eine neue Stufe der Demokratisierung von Ruhm. In vormodernen Zeiten waren Leute berühmt allein kraft ihrer sozialen Rolle. Das gilt beispielsweise für Adlige und Könige. Moderne Berühmtheiten mussten sich, wie Leo Braudy in seiner Kulturgeschichte des Ruhms «The Frenzy of Renown», ausführt, durch Performances, durch ein aktives Ausfüllen ihrer Rollen beweisen. Filmschauspieler oder Sportler etwa sind Beispiele dafür. Im Zeitalter von Reality-TV hingegen hält das Publikum alle Karten in der Hand. Es produziert Berühmtheiten alleine kraft seiner Aufmerksamkeit, seiner quantifizierbaren Zuwendung zu bestimmten Formen der televisiven Selbstdarstellung gewöhnlicher Leute.

Diese Demokratisierung der Maschinerie des Ruhms kommt auch schon im Titel des erfolgreichsten Reality-TV-Formats zum Ausdruck – ebenso wie übrigens auch die Umkehrbarkeit von Beobachter- und Beobachtetenpositionen. Der Titel «Big Brother» nimmt Bezug auf George Orwells «1984» und die Vision des totalen Überwachungsstaats. Der Bezug ist allerdings ironischer Natur. Es ist nicht die breite Masse, die überwacht wird, sondern das Publikum, das «überwacht». Vielleicht liegt es daran, dass das medienkritische Feuilleton auf Reality-TV so nervös reagiert. Denn je stärker sich das Publikum durch interaktive Programme wie «Big Brother» seines potenziell gestaltenden Einflusses auf die Populärkultur bewusst wird, desto weniger wird es sich veranlasst sehen, den Anspruch des Feuilletons auf moralische Beurteilung und ästhetische Kanonbildung zu akzeptieren.