



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die skopische Dimension des Begehrens.

Fotografischer Voyeurismus  
in literarischen Texten.

Verfasserin

Julia Christin Miesenböck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Dr. Fausto de Michele



*Ich stelle mir vor (...), daß die wesentliche Handlung des operator darin besteht, etwas oder jemanden zu überraschen (durch das kleine Loch im Gehäuse), und daß diese Handlung dann vollkommen ist, wenn sie ohne Wissen des photographierenden Subjekts ausgeführt wird.<sup>1</sup>*



Abb. 1

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 43.



# Inhaltsverzeichnis

<b>0. Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>1. Der heimliche, begehrende Blick - Voyeurismus als kulturelles Phänomen</b>	<b>10</b>
1.1. Voyeurismus im Zeitalter der Schaulust	10
1.2. Die Kamera als voyeuristisches Auge	15
1.2.1. Warum ist die Kamera voyeuristisch?	17
1.2.2. Die Rezeption von Fotografie als voyeuristischer Akt	20
1.3. Voyeurismus als pornografische Geste	26
1.3.1. Definitionskriterien der Pornografie	26
1.3.2. Pornografische Blicke und visuelle Medien	29
<b>2. Pathologische Dimensionen der Schaulust</b>	<b>35</b>
2.1. Voyeurismus als „sexuelle Abirrung“	35
2.2. Voyeurismus und Fotografie als Persionen - Junichiro Tanizaki: Der Schlüssel (Orig.: 鍵 [Kagi], 1956)	37
2.2.1. Voyeuristische Blicke und die Erhabenheit des Körpers	38
2.2.2. Unerlaubte Einblicke und die Dimension des Anderen	45
2.2.3. Fotografische Machtspiele	50
2.3. Kinematografischer Voyeurismus - Zeigen und Verdecken	54
2.3.1. Junichiro Tanizaki und das Kino	54
2.3.2. Verfilmungen des voyeuristischen Romans	59
<b>3. Voyeuristischer Blick und Idealismus</b>	<b>73</b>
3.1. Körper - Nacktheit - ideale Schönheit	73
3.2. Voyeuristische Fotografie, Verlust der Aura und fotografischer Verweis - Italo Calvino: „L'avventura di un fotografo“ (dt. „Abenteuer eines Photographen“, 1955)	76
3.2.2. Körper und Geist als fotografische Phänomene	85
3.2.3. Entfremdung durch Fotografie und Voyeurismus	89
<b>4. Fotografisch-voyeuristische Blicke und das Unbewusste</b>	<b>102</b>
4.1. Fotografie als Wahrnehmungsinstrument	102
4.2. Trügerische Wahrnehmung eines Voyeurs - Julio Cortázar: „Las babas del diablo“ (dt. „Teufelsgeifer“, 1959)	105

4.2.1. Simultaneität von Sehen und Erzählen	107
4.2.2. Voyeurismus, Beobachtung, Wahrnehmung	111
4.2.3. Umkehr der Ordnung und das „Begehren des Bildes“	115
4.3. Kinematografische Fiktionen - „Las babas del diablo“ als Inspirationsquelle des Films Blow-Up (1966)	121
<b>5. Fotografische Blicke und die Lust an der Fiktion</b>	<b>129</b>
5.1. Begehren, Blick und erblicktes Bild	129
5.2. Fotografie als Fetisch	137
<b>6. Conclusio</b>	<b>147</b>
<b>7. Bibliografie</b>	<b>155</b>
<b>8. Anhang</b>	<b>166</b>
8.1. Zusammenfassung	166
8.2. Abstract	167
8.3. Lebenslauf	168

## 0. Einleitung

*Das Fotografieren hat eine chronisch voyeuristische Beziehung zur Welt geschaffen, die die Bedeutung aller Ereignisse einebnnet.<sup>2</sup>*

*Obwohl die Kamera eine Beobachtungsstation ist, ist der Akt des Fotografierens mehr als nur passives Beobachten. Ähnlich dem sexuellen Voyeurismus ist er eine Form der Zustimmung (...).<sup>3</sup>*

Ausgangspunkt für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit bildet das literarische Motiv der fotografischen Schaulust als eine Form der Verlagerung des Begehrens auf die skopische Ebene. Die Ausprägung der Kamera als voyeuristisches Auge soll aus dem Kontext der theoretischen Überlegungen zum Medium Fotografie und der Verwendung einer Kamera als Hilfsmittel und als Erweiterung des organischen Auges untersucht werden. Roland Barthes' und Susan Sontags Schriften zur Fotografie werden neben Walter Benjamins Essays „*Kleine Geschichte der Photographie*“ und „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“ zur Erläuterung des Mediums Fotografie herangezogen. Zwei filmtheoretische Texte, Siegfried Kracauers *Theorie des Films* sowie Hugo Münsterbergs „psychologische Studie“ *Das Lichtspiel* werden als Referenzen für die Wechselwirkungen dieses Mediums mit der Fotografie verwendet. Außerdem sollen die unterschiedlichen Kontexte des heimlichen und lustvollen Blicks umrissen und unter Verwendung psychoanalytischer Schriften von Sigmund Freud, der maßgeblich für die Beschreibung des pathologischen Voyeurismus war, erklärt werden. Als aktuelleres Beispiel aus der Psychoanalyse sollen die Texte schließlich auch unter Berücksichtigung von Jacques Lacans Theorien zum Voyeurismus erörtert werden.

Als Beispiele für diese Untersuchung fungieren drei literarische Werke mit fotografischen Sujets, in denen sich die fotografische Schaulust in einer

---

<sup>2</sup> Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer 2006, S. 17.

<sup>3</sup> Ebd. S. 18.

männlichen Figur ausprägt, deren Blick sich auf weibliche Figuren richtet. Es handelt sich dabei um zwei Erzählungen, „*L'avventura di un fotografo*“ (dt. „*Abenteuer eines Fotografen*“, 1955) von Italo Calvino (1923-1985) und „*Las babas del diablo*“ (dt. „*Teufelsgeifer*“, 1959) von Julio Cortázar (1914-1984) sowie den Roman *Der Schlüssel* (jap. 鍵 [*Kagi*], 1956) von Junichiro Tanizaki (1886-1965). Die ausgewählten Texte sollen unter folgenden Fragestellungen analysiert werden:

Erfüllt die Kamera die „Bedingungen“ des Voyeurismus und inwiefern verläuft der Blick durch die Kamera gleich dem heimlich spähenden, vom Begehren gesteuerten voyeuristischen Blick, welchem die Spaltung des Gegensatzpaares Sehen/Gesehen-Werden zugrunde liegt?

Was bedeutet es, wenn das Blicken zu einem Substitut für das Erleben wird und welche Auswirkungen hat es, wenn die Kamera bzw. das fotografische Abbild das Sehen mitbestimmt und ein Bild zum Substitut für die „lebendige“ Wirklichkeit wird?

Da jeder Text unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge des voyeuristischen Blicks aufgreift, wird sich die Analyse in drei Bereiche einteilen, die sich allerdings thematisch überschneiden: pathologische Schaulust, idealisierender Voyeurismus und das heimliche Sehen als eine sinnliche Form der Wahrnehmungstechnik. Die drei Texte sollen einem Vergleich unterzogen werden, bei dem der Fokus auf der Divergenz von Wirklichkeit und Fiktion der fotografischen Suggestion liegt. Das Augenmerk der Untersuchung ist darauf gerichtet, welche Rolle das Medium der Fotografie und der Blick durch die Kamera einnehmen, und wie diese das Begehren - sowohl auf körperlicher wie auch auf ideeller Ebene - beeinflussen. In der skopischen Dimension des Begehrens ist nicht nur der Akt des Fotografierens, sondern auch das dabei hervorgebrachte Foto, das voyeuristisch erspähte Bild, zu beachten, weshalb auch ein Blick auf die Rezeption voyeuristischer Bilder geworfen wird. Die ausgesuchten literarischen Werken werden außerdem in Hinblick auf das Wechselverhältnis von Voyeurismus und Exhibitionismus ebenso wie in der Bedeutung des erblickten *Anderen* als begehrtes und zugleich flüchtiges Objekt untersucht. Außerdem werden Filme, die aus zwei der drei literarischen Werke hervorgingen, einer Analyse unterzogen: *Kagi* (Regie: Kon Ichikawa) bzw. *La Chiave* (Regie: Tinto Brass), die Tanizakis



Roman als Grundlage haben sowie die filmische Adaption von Cortázar's Erzählung, *Blow-Up* (Regie: Michelangelo Antonioni). Im Gegensatz zu den Werken von Tanizaki und Cortázar fand Calvino's Erzählung keine filmische Bearbeitung. Die Filmadaptionen der Texte von Tanizaki und Cortázar sollen in Hinblick auf die Darstellung der skopischen Dimension des Begehrens und des voyeuristischen Blicks im Medium Film untersucht werden.

Zu Beginn möchte ich eine etymologische Definition des voyeuristischen Blicks geben und dessen Erscheinungen und Ausprägungen zur Verortung des Terminus aufzeigen. Außerdem wird dort die für die Arbeitsdefinition des Begriffs erörtert. Im zweiten Kapitel liegt der Schwerpunkt auf der etymologischen Untersuchung des Begriffs Voyeurismus und seiner pathologisierten Konnotation anhand des Romans *Der Schlüssel* von Junichiro Tanizaki. In diesem Text sollen die Schaulust als Perversion sowie der voyeuristische Blick als pornografische Geste erläutert werden. Im dritten Kapitel wird die Vorstellung des Körpers als ein mythologisches, geheimes Ideal und der Versuch, davon ein Ab-Bild anzufertigen anhand der Erzählung „*Abenteuer eines Fotografen*“ von Italo Calvino untersucht. Mit diesem Text wird der Aspekt der voyeuristischen, fotografischen „Nicht-Einmischung“<sup>4</sup> auch in Zusammenhang mit der Funktion des fotografischen Abbildes als Erinnerungsträger gestellt. Ausgangspunkt des vierten Kapitels bildet die Erzählung „*Las babas del diablo*“ von Julio Cortázar, wo sich der fotografische Blick als Mittel der Erfahrung und des künstlerischen Erfassens der Umwelt und als Medium des Erkennens charakterisiert. Neben der Erfahrung der Wirklichkeit wird anhand dieses Textes auch die unbewusste Wahrnehmung und der Versuch einer Loslösung von Bedeutungen im künstlerisch-voyeuristischen Blick besprochen. Abschließend sollen die drei Texte in einer vergleichenden Analyse hinsichtlich der Funktionen des voyeuristischen Aktes und der Bedeutung der dabei hervorgebrachten Fotografien noch einmal gegenübergestellt werden. Dabei wird auf die affektive Wirkung des fotografischen Blicks sowie auf die Analogie von Fotografie und Fetisch eingegangen, die das Wechselspiel von *Wahrnehmung* und *Imagination* im (lustmotivierten) Blick unterstreichen.

---

<sup>4</sup> Vgl. Sontag: *Über Fotografie*, S. 17.

# 1. Der heimliche, begehrende Blick - Voyeurismus als kulturelles Phänomen

## 1.1. Voyeurismus im Zeitalter der Schaulust

Voyeurismus erstreckt sich von der pathologisierten Lust am Schauen, dem Betrachten von erotischen und sexuellen Szenen bis hin zur jener Lust am Schauen, durch welche sich Medien, vor allem Bildmedien wie Fotografie, Film und Fernsehen, auszeichnen. Die Bezeichnungen *Schaulust* und *Voyeurismus* prägen sich in verschiedensten kulturellen Bereichen aus, womit sie nun auch nicht mehr in einen explizit sexuellen oder perversen Kontext zu setzen sind. Die Fotografie ist ein Medium, in dem sich der schaulustige Blick sehr eindeutig manifestiert und auf mehrfache Art und Weise reproduziert. Um den Bedeutungskomplex des voyeuristischen Blicks zu durchleuchten und eine Arbeitsdefinition herzuleiten, soll ein kurzer Blick auf die Geschichte der Schaulust geworfen werden. Ohne Zweifel ist der schaulustige Blick ein lustvoller, aber nicht immer muss er auch einen perversen Blick bezeichnen. Dies zeigt sich auch in den etymologischen Ursprüngen des Begriffs Voyeurismus. Sein pathologischer Aspekt wurde erst im Laufe des 19. Jahrhunderts festgeschrieben. In einem sehr neutralen Bedeutungszusammenhang erscheint der Begriff unter Berücksichtigung seiner Herkunft aus dem Französischen. *Voyeur* lässt sich demnach auf das altfranzösische „veor, véeur“ zurückführen, was soviel wie „Beobachter, Kundschafter, Späher oder Spion“ bedeutet,<sup>5</sup> somit also nur ansatzweise auf ein unmoralisches oder gar pathologisches Sehverhalten hinweist. Vor diesen Grundlagen lässt sich der Voyeurismus als aktiver Eingriff in den Sehakt definieren, bei dem der Blick bewusst und im Gedanken, etwas zu erfahren, auf ein Ziel gerichtet wird und dieses fixiert. Dabei handelt es sich womöglich um etwas, das dem gewöhnlichen Auge nicht zugänglich ist, jedoch ist der „veor, véeur“ kein

---

<sup>5</sup> Vgl. *Deutsches Fremdwörterbuch*, Bd. IV, U-Z. Bearb. von Gabriele Hoppe u.a. Berlin/New York: de Gruyter 1983, S. 279.

unmoralischer Beobachter gewesen, der sich seiner sexuellen Lust hingibt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine pathologisierte Begriffsauffassung des Voyeurismus, die bis heute üblich ist. In einer Definition aus dem Robert von 1883 wird der *Voyeur* beschrieben als „personne qui assiste pour sa satisfaction et sans être vue à quelque scène érotique.“<sup>6</sup> Diese Deutung des Voyeurs als lustvoller Zuseher erotischer Szenen hat sich bis heute durchgesetzt. Eine sehr ähnliche Formulierung findet sich im Duden, welcher unter dem Begriff *Voyeur* bzw. *Voyeurin* (früher war als weibliche Form auch „*Voyeuse*“ gebräuchlich) folgende Definition liefert: „jmd., der durch [heimliches] Zuschauen bei sexuellen Handlungen anderer Lust empfindet.“<sup>7</sup> Diese beiden Definitionen sind sehr eng gefasst, und es ist in Frage zu stellen, ob als *Voyeur* oder *Voyeurin* ausschließlich solche Personen zu bezeichnen sind, die Lust bei der Beobachtung „sexueller Handlungen anderer“ empfinden. Denn auch dort, wo der Verlauf des Voyeurismus pathologische Züge trägt, müssen nicht ausschließlich sexuelle Szenen als Motive dienen. Es kann sich dabei durchaus auch um andere, ähnlich intime Szenen handeln, wo gleichermaßen die Objekte ihrer Privatsphäre beraubt werden. Voyeuristisch sind all jene Blicke, welche das Objekt unverhüllt, nackt oder bei ähnlichen intimen Szenen treffen, die das blickende Subjekt begehrt. Nicht immer ist der voyeuristische Blick dabei als pathologische Abirrung zu klassifizieren, das Wort *pervers* ist in diesem Kontext genauer zu betrachten. Seine lateinische Wurzel ist *pervertere*, wörtlich zu übersetzen als „verkehren.“ Diese Begriffe bezeichnen die Form der Lustgewinnung des Voyeurs/der Voyeurin, die sich ohne Interaktion mit dem begehrten Objekt ausprägt. Nicht nur der Treib des/der Schauenden verkehrt sich, sondern auch die Position des dabei beobachteten Objekts: Seine Intimität löst sich gleichermaßen aus dem privaten, unsichtbaren Bereich ins Öffentliche und Sichtbare.

Im Zuge der Pathologisierung des Begriffs Voyeurismus sei auf einen weiteren für das Blicken relevanten Aspekt verwiesen: Die Tendenz, dem Sehen

---

<sup>6</sup> Robert 1883, Zit. nach. Roloff, Volker: „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust.“ In: Hartl, Lydia (Hg.): *Die Ästhetik des Voyeur. L'Esthétique du voyeur*. Heidelberg: Winter 2003, S. 26-31, hier S. 27.

<sup>7</sup> *Duden. Deutsches Wörterbuch*. Mannheim (u.a.): Dudenverlag 2007, S. 1876.

eine immer größere Bedeutung zukommen zu lassen. Der Aufschwung des Sehens als Wahrnehmungsakt, als Form sinnlicher Erkenntnis, ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzusiedeln. In diesem Zeitraum wurden neue visuelle Medien und Produktionsverfahren erfunden bzw. weiterentwickelt, die bald eine große gesellschaftliche Verbreitung und Bedeutung erreichten. Die Fotografie ebnete damals den Weg für ein anderes Massenmedium: den Film. Der Blick durch die Kamera bzw. auf ein von der Kamera produziertes Bild war nicht immer von einer solchen Selbstverständlichkeit, wie er es heute ist. Die Verbreitung und die verstärkte Präsenz des Sehens beeinflusste die Entwicklungen im künstlerischen und damit einhergehend im gesamten kulturellen sowie sozialen Bereich der Gesellschaft,<sup>8</sup> wodurch sich die Lust am Blick bzw. die Lust am Schauen auf unterschiedlichen Ebenen ausbreiten konnte. Das Sehen hat sich innerhalb der letzten Jahrhunderte zu einer der bedeutendsten Formen aller sinnlichen Wahrnehmungen herausgebildet. Die umfassende Präsenz von Bildern erstreckt sich vom künstlerischen über den alltäglichen Bereich: Fotografie und Film, Fernsehen und Printmedien produzieren und reproduzieren Bilder, und sie trainieren und verstärken die visuelle Wahrnehmung. Auch in den Geistes- und Kulturwissenschaften wurde dem Visuellen eine größere Aufmerksamkeit zuteil. Die Bedeutung des Blickes und nicht zuletzt auch des Bildes wurde immer größer. Die Hinwendung zum Visuellen lieferte Begriffe wie den der *ikonographischen Wende*, die synonym auch *iconic turn*,<sup>9</sup> *pictorial turn*<sup>10</sup> oder *visual turn*<sup>11</sup> genannt wird. All diese Begriffe fanden ab Beginn der 1990er Jahre in den wissenschaftlichen Diskurs Eingang und entstanden aus der Tatsache, dass das Bild, und damit einhergehend auch der Blick, gegenwärtig Priorität gegenüber sprachlichen und schriftlichen Ausdrucksformen errungen haben. Dies führte zur Veränderung des Blickverhaltens und der Wahrnehmung von Bildern. In der Kultur- und Literaturwissenschaft ist daraus die Intermedialitätsforschung entstanden. Bei der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Lust am Schauen - sowohl der

---

<sup>8</sup> Vgl. Kleinspehn, Thomas: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

<sup>9</sup> Boehm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder.“ In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink 2001, S. 11-38.

<sup>10</sup> Vgl. Mitchell, William J. Thomas: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 101ff.

<sup>11</sup> Vgl. Bal, Mieke: „Poetics, Today.“ In: *Poetics, Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. 21/3, Fall 2000, S. 479-502.

sexuellen wie auch der „neutralen“ - ist das Begehren nach dem Visuellen, nach dem Erblicken eines Bildes und nach dem Akt des Blickens an sich Voraussetzung. Es ist festzuhalten, dass diese Phänomene mit der Erfindung und dem Aufstieg der visuellen Medien einhergingen und ihre Ausprägungen in Wechselwirkung mit diesen Medien maximierten. Die Schaulust an sich ist nun nicht als pathologische, perverse Geste zu betrachten, sondern als Praxis, die über das Feld des Sexuellen und des Erotischen hinausgeht. Sie prägt sich zwar in visuellen Medien wie der Fotografie und dem Film unter ähnlichen Aspekten auf der formalen Ebene - der Ebene des Blicks - aus, manifestiert sich aber nicht unbedingt auch in einem erotischen bzw. sexuellen Bildinhalt. So werden auch die Begriffe Schaulust und Skopophilie - für den ästhetischen Genuss am Sehen - als neutralere Konnotation für dieses Phänomen oft an Stelle des pathologisch besetzten Begriffs Voyeurismus verwendet. Die Veränderung des Blicks auf den Körper - sowohl auf den eigenen als auch auf den anderen - bedingt schließlich auch die steigende Relevanz von Geschlechtlichkeit sowie ästhetischem Empfinden beim Sehvorgang. Schönheit wird in erster Linie durch den Anblick - also mit den Augen erfasst. Die europäische Kunstgeschichte liefert unzählige Beispiele, in denen der sexualisierte, begehrende Blick deutlich auszumachen ist. Die Geschichte des begehrenden Blicks ist gleichermaßen eine Geschichte des männlichen Blicks,<sup>12</sup> wo der weibliche Körper das Objekt des Begehrens darstellt und oft als unbekanntes Objekt präsentiert wird, das es zu erforschen gilt. Vorstellungen und Ideale von Schönheit manifestieren sich in zahlreichen Darstellungen des weiblichen Körpers.<sup>13</sup>

Bezüglich der Arbeitsdefinition sei darauf verweisen, dass die Begriffsgeschichte des Voyeurismus sehr verschiedene Definitionen liefert. In seinen etymologischen Ursprüngen trägt der Begriff keine sexuellen Konnotationen, jedoch hat sich die Schaulust immer auch schon im erotischen Feld ausgeprägte, wurde und wird auch immer wieder mit diesem in

---

<sup>12</sup> Vgl. Kleinspehn: Der flüchtige Blick, S. 12 sowie S. 103ff.

<sup>13</sup> Vgl. Didi-Hubermann, Georges: *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Zürich/Berlin: Diaphenes 2006.

Zusammenhang gesetzt. Die Tradition der Darstellung sowie der Befriedigung der Lust am Blick in der westlichen Kultur- und Literaturgeschichte charakterisierte den erotischen Blick als unmoralische und pornografische Geste. Für die Berührungspunkte zwischen erotischen und medialen Ausprägungen des Schautriebs gibt es zahlreiche Beispiele erotischer bzw. pornografischer (Kunst-)Werke. Pornografie und erotische Kunst - beide in ihrer Präsentation und Rezeption verschieden - tragen die Gemeinsamkeit der Darstellung von Körpern und Nacktheit. Inwiefern der Körper - als unmittelbar gegenwärtiger oder als abgebildeter - das Ziel des fotografischen, begehrenden Blicks darstellt, wird in der vorliegenden Arbeit anhand der literarischen Texte noch näher erläutert werden. Der dafür verwendete Begriff des fotografischen Voyeurismus steht dem sexualisiert-voyeuristischen Blick am nächsten. Die ausgewählten Beispiele berühren das Phänomen des Voyeurismus aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich einerseits mit der gängigen medizinischen Definition des Voyeurismus als „Störung der Sexualpräferenz“<sup>14</sup> charakterisieren lassen, andererseits stellt der Voyeurismus dort auch eine „normale,“ nicht-perverse Form der Schaulust dar, und charakterisiert den lustvollen Blick auf ein als schön empfundenes Objekt weniger als perverse, sexuelle Geste.

Der Begriff des *Voyeurismus* bezeichnet also den unmoralischen, perversen und verbotenen Blick, dem eine lustvolle Motivation zugrunde liegt. Sexuelle Lust wird durch das geheime Beobachten intimer erotischer oder sexueller Szenen evoziert. Personen in intimen oder sexuellen Situationen, deren Körper teilweise oder vollkommen entblößt sind, gelten als die primären Objekte des voyeuristischen Blicks. Der voyeuristische Akt verläuft im Geheimen, d.h. der/die Schauende versteckt den Blick, will von den Beschauten nicht wahrgenommen werden. Es kommt zu keiner Interaktion mit dem Ziel, dem Objekt des Blicks. Das Begehren des voyeuristischen Agierens wird durch die Tätigkeit selbst gestillt, das Lustempfinden ergibt sich aus dem voyeuristischen Akt. So charakterisiert sich der

---

<sup>14</sup> Vgl. *WHO Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F) klinisch-diagnostische Leitlinien*. Bern (u.a.): Huber 2005, Absatz F65, S. 246, wo der Voyeurismus folgendermaßen definiert wird: „Wiederkehrender oder anhaltender Drang, anderen Menschen bei sexuellen Aktivitäten oder intimen Tätigkeiten (z. B. Entkleiden) zuzusehen - ohne Wissen der beobachteten Person. Zumeist führt dies beim Beobachtenden zu sexueller Erregung und Masturbation.“ (Ebd.)

Voyeurismus als autotelisch geprägte Handlung: das Sehen und die darauf folgende Erregung sind Ursache und Ziel zugleich. Im Gegensatz zum neutral besetzten Begriff der *Schaulust* habe ich mich dennoch für die Verwendung des Begriffs *Voyeurismus* entschieden, da dieser die Lust der visuellen Wahrnehmung durch das Medium der Fotografie besser bezeichnet und immer auch ein sexuell-erotischer Kontext des Blicks in allen drei Werken auszumachen ist. Das Begehren nach dem Blicken, der Verwendung einer Kamera und der dabei empfundenen Lust definiert die Bedeutung des Begriffs des fotografischen Voyeurismus in dieser Arbeit. Während sich in Tanizakis *Der Schlüssel* der klassische perverse und pathologische voyeuristische Blick im Medium der Fotografie finden lässt, zeigen sich in Calvins „*Abenteuer eines Photographen*“ durch den voyeuristisch-apparativen Blick die unterschiedlichen Elemente des Bedeutungsspektrums der Fotografie - der voyeuristische, lustvolle Blick ist eines davon, und dieser führt weniger zur sexuellen Befriedigung des Voyeurs als zur Erfahrung von mystischer Schönheit durch den Anblick des nackten weiblichen Körpers. Cortázars „*Las babas del diablo*“ behandelt die sexualisiert-perverse Komponente des voyeuristischen Blicks nur am Rande, und steht dem etymologischen Ursprung des Voyeur als Beobachter und Späher nahe. Der in Cortázars Werk aufkommende heimliche Blick durch die Kamera stellt dennoch einen zentralen Aspekt des Textes dar, da sich die Erzählung aus diesem heraus konstruiert.

Zusammengefasst ist festzuhalten, dass der Begriff „voyeuristischer Blick,“ wie er von mir verwendet wird, einen *ungesehenen und heimlichen Blick* bezeichnet, der in eine *intime Szene eindringt*, die nicht ausschließlich in einem sexuellen Kontext steht, jedoch auch nicht ganz ohne erotische Komponente bleibt. Der voyeuristische Akt charakterisiert sich als *lustmotivierte und autotelische Geste* und bedingt die Verlagerung des Begehrens auf die skopische Dimension.

## 1.2. Die Kamera als voyeuristisches Auge

Die Kamera als voyeuristisches Medium zeigt, dass Voyeurismus heutzutage nicht mehr ausschließlich als Perversion, sondern auch als kulturelle Praxis gilt und ein Phänomen darstellt, das aus der Heimlichkeit und Privatheit auch in den

öffentlichen Raum getreten ist. In Kunstformen wie der Fotografie und dem Film - also jenen Medien, die an die Apparatur einer Kamera gebunden sind, wird der voyeuristische Blick bereits formal bedient und ausgetragen. Die maschinell durch die Kamera produzierten bzw. reproduzierten Bilder beinhalten die Grundposition des voyeuristischen Aktes: das Sehen und Beobachten einer Szene, ohne dabei in unmittelbaren Kontakt mit den beschauten Objekten oder Motiven zu treten. Die Verschaffung von Lust ist dem Drang zu sehen eingeschrieben. Letztendlich muss es sich dabei nicht ausschließlich um sexuelle Lust handeln. Die Verwendung dieser weit reichenden Bedeutung des Begriffs der Schaulust ist heutzutage unumgänglich geworden. Dies geht auch in den gegenwärtigen geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskursen hervor. Der Begriff des Voyeurismus umfasst mittlerweile einen weitreichenden und vielseitigen Bedeutungsspielraum, der die unterschiedlichsten Arten von Beobachtungen bezeichnet, die nicht mehr als pervers, heimlich oder verpönt gelten, sondern vor allem die visuelle Lust befriedigen. Die unten abgebildete Fotografie zeigt einerseits den Voyeurismus der Kamera, mit der Weegee (Arthur Fellig) ein sich küssendes Paar im Publikum eines Kinosaals fotografiert. Während er als Voyeur die beiden im Auge hat, blicken der Rest des Publikums gebannt auf die Kinoleinwand und geben sich dabei ebenso einer visuellen Lust hin. Das Bild verweist auf die voyeuristische Position, die sowohl *operator* wie auch *spectator* einnehmen.



Abb. 2



### 1.2.1. Warum ist die Kamera voyeuristisch?

Der heimliche, einseitige Blick des Kamera-Auges verweist auf den voyeuristischen Aspekt dieses Apparates. Das voyeuristische Merkmal des Fotografierens zeigt sich deutlich bei solchen Aufnahmen, die ohne das Wissen der abgebildeten Personen angefertigt werden. Das fotografierte Objekt, das *spectrum*, wird durch die Kamera vom Auge des *operator* erfasst, ohne sich dessen bewusst zu sein.<sup>15</sup> Der Blick geht durch die Linse der Kamera, welcher dabei eine dem Guckloch sehr ähnliche Funktion zukommt. Der *operator* sucht hinter der Kamera nach einem Bild und erfasst dieses, dabei befindet sich sein Auge in einer ebenso verborgenen Position wie das heimlich spähende Auge, wenn es durch ein Schlüsselloch oder Fernglas blickt. Die Verwendung der Kamera macht die dahinter operierende Person zum Voyeur oder zur Voyeurin. Eine weitere Analogie zwischen dem Blick des Voyeurs/der Voyeurin und jenem der Kamera ist die Trennung von Sehen und Gesehen-Werden. Der Blick ist einseitig, geht nur in eine Richtung, in jene des erblickten Objekts, er ist verborgen und unsichtbar, da er sich hinter der Kamera versteckt. Der voyeuristische Blick nimmt ein Bild auf, ohne dabei den Blick zurückzugeben oder zu zeigen. Die Kamera bzw. der voyeuristische *operator* dahinter werfen ähnlich einseitige Blicke wie das voyeuristische Auge. Die Tatsache, dass aber auch Reize notwendig sind, um den voyeuristischen Blick anzuziehen und zu provozieren, spricht gegen die Passivität des erblickten *spectrum*. Gesehen-Werden bedeutet also nicht nur, passiv und starr zu sein, sondern auch, den Blick auf sich zu ziehen - was freilich meist unbewusst geschieht. Die voyeuristische Funktion der Kamera kommt freilich dort am deutlichsten zu tragen, wo ein „typisch“ voyeuristisches Sujet - ein Sujet, in dem sich die vollkommen oder nur teilweise enthüllte Körperlichkeit präsentieren, die das Begehren durch die skopische Dimension evozieren. Die folgenden Abbildungen stellen Beispiele hierfür dar. Bei der Darstellung von Nacktheit bzw. Körperlichkeit ist die jeweilige Bedeutung des Körpers zu betrachten, die sehr

---

<sup>15</sup> *Operator* ist der Begriff für den Fotografen/die Fotografin, *spectrum* bezeichnet das, was fotografiert wird, *spectator* schließlich den Betrachter/die Betrachterin der Fotografie. Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 17.

unterschiedlich ist und vom sexuellen Objekt bis zum idealisiertes Symbol gehen kann.



Abb. 3



Abb. 4

Dem vom Schautrieb geleiteten voyeuristischen Auge gleichend sucht die Kamera bzw. die dahinter operierende Person nach Bildern, um das Begehren nach einem Bild zu stillen. Im Falle des fotografischen Voyeurismus verschiebt sich das visuelle Begehren nicht unbedingt auf die Ebene des körperlichen Begehrens, wie es im pathologisierten Voyeurismus vorkommt. Das Kamera-Auge drängt in seinem Voyeurismus danach, die Bilder nicht nur wahrzunehmen, sondern auch einzufangen und festzuhalten. Es muss sich dabei nicht um ein heimliches Aufnahmeverfahren handeln. Die Distanz zwischen *operator* und *spectrum* ergibt sich schon durch den Apparat, der zwischen den beiden steht. Ähnlich einem Fernglas oder einem Guckloch grenzt die Kamera Auge, von welchem der Blick ausgeht, und erblicktes *spectrum* voneinander ab. Es kommt zu keinem physischen Kontakt zwischen dem agierenden Subjekt (dem *operator*, dem Auge, der Kamera) und dem erblickten Objekt. Der Kontakt verläuft linear - in eine Richtung - und bleibt dabei ausschließlich auf der visuellen Ebene. Es gibt weder eine Reaktion, noch eine Interaktion seitens des begehrten Objekts in Bezug auf den Blick. Die Kamera setzt den *operator* in eine exilierte Position: er befindet sich

außerhalb des Geschehens, er handelt nicht, ist nicht anwesend, sondern sieht nur zu. Sein Blick ist stumm. Dabei drängt sich der Blick der Kamera - wie jener des Voyeurs - dem *spectrum* auf und erfasst dieses in seiner intimen Privatheit. Durch die Kamera wird dem *spectrum* jegliche Intimität genommen. Kracauer erwähnt dies Bezug nehmend auf die Aufnahme von Tanzszenen durch die Kamera:

Tanzaufnahmen kommen manchmal einer unbefugten Einmischung in die Gefühlswelt der Tanzenden gleich. Ihr selbstvergessenes Entzücken mag sich in wunderlichen Gesten und verzerrten Gesichtern äußern, die nicht dazu bestimmt sind, beobachtet zu werden, es sei denn von jenen, die nicht beobachten können, weil sie selbst am Tanz teilnehmen.<sup>16</sup>

Die Kamera nimmt immer etwas auf, das eigentlich gar nicht dazu bestimmt ist, so beobachtet und gesehen zu werden, wie es schließlich auf den dabei produzierten Bildern zu sehen ist: nämlich aus einer außenstehenden Position. Der Prozess des Fotografierens charakterisiert sich durch den fehlenden Kontakt mit dem Motiv (*spectrum*) als ein „Akt der Nicht-Einmischung.“<sup>17</sup> Das *spectrum* wird in seiner Gestalt nicht angetastet, es wird *so, wie es ist* aufgenommen. Indem die Kamera auf dieses bestimmte Motiv gerichtet wird, kommt es jedoch zu einem Auswahlverfahren, das das *spectrum* der Willkürlichkeit des Blicks entzieht. Der Blick der Kamera bewertet und beurteilt das *spectrum*: das ist sehenswert, das ist interessant. Daraus ergeben sich Aufmerksamkeit und Einverständnis gegenüber dem *spectrum*, wenn es von der Kamera erfasst und aufgenommen wird. Sontag charakterisiert den Akt des Fotografierens schließlich „[ä]hnlich dem sexuellen Voyeurismus [als] eine Form der Zustimmung, des manchmal schweigenden, häufig aber deutlich geäußerten Einverständnisses damit, daß alles, was gerade geschieht, weiter geschehen soll.“<sup>18</sup> Die Dinge werden wahrgenommen, wie sie sind; ihre Gestalt bleibt durch das Fotografieren unverändert. Was sich jedoch ändert, ist die Bedeutung, welche ihnen durch das Auslösen der Kamera zukommt.

---

<sup>16</sup> Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 74.

<sup>17</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 17.

<sup>18</sup> Ebd. S. 18.

Beim Akt des Fotografierens kann eine Anziehungskraft seitens des *spectrum* vorausgesetzt werden, wodurch Aufmerksamkeit, Interesse oder Begehren seitens des *operator* hervorgerufen wird. Dieser Akt vollzieht sich allein durch das Blickwerfen und hat keine weiteren Interaktionen zur Folge. Zwischen dem Motiv, auf welches die Kamera gerichtet wird, und dem Apparat bzw. dem Auge hinter dem Apparat bleibt eine räumliche Distanz, die auch dem voyeuristischen Akt zugrunde liegt. Es kommt zu keinem körperlichen Kontakt zwischen dem beobachteten Objekt und dem Voyeur/der Voyeurin, es ist allein das Auge, das sich seinen Weg bahnt, und das Objekt allein durch das Ansehen „berührt.“ Der fotografische Prozess richtet sich auf die einzigartige und charakteristische Präsenz des *spectrum*, so wie es jetzt in dem Moment des Abdrückens ist. Sein fotografisches Abbild überliefert jedoch etwas anderes, als das *spectrum* in seinem ursprünglichen Zustand war. Die Lebendigkeit verflüchtigt sich im unbeweglichen Abbild. Indem es fotografisch erfasst wird, wird das *spectrum* seiner Subjektivität beraubt und in der Fotografie zum Objekt gemacht.<sup>19</sup> Die Fotografie vermag auch insofern eine Aneignung des Motivs zu erzielen, da sie das Ereignis, das Sujet des voyeuristischen Aktes materiell fixiert und konserviert. Wie das voyeuristische Auge kann auch der Blick durch die Kamera bzw. auf eine Fotografie immer nur einen Ausschnitt fokussieren. Die Kamera bildet einen Teil der sichtbaren Wirklichkeit ab und hält ihn fest. Die tatsächliche Wirklichkeit geht jedoch über das, was auf dem Foto zu sehen ist, hinaus; und ist mit dem beschränkten Einblick des Voyeurs/der Voyeurin auch in Bezug auf die Rezeption von Fotografien vergleichbar.

### 1.2.2. Die Rezeption von Fotografie als voyeuristischer Akt

Fotografischer Voyeurismus manifestiert sich auf zwei Ebenen: einerseits im Blick durch die Kamera, andererseits im Blick auf die von der Kamera erzeugte Fotografie. Die Möglichkeit der Vervielfältigung fotografischer Aufnahmen macht schließlich auch den Blick auf eine Fotografie zu einem voyeuristischen Akt. Nicht nur dem *operator*, auch dem *spectator* ermöglicht die Fotografie eine

---

<sup>19</sup> Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 21.

voyeuristische Betrachtungsweise. Aus dem Medium der Fotografie ergibt sich eine beidseitige Verkettung des voyeuristischen Blicks. Diese „Doppelung“ des voyeuristischen Blicks setzt sich zusammen aus dem Voyeurismus des Mediums (und des dahinter stehenden *operator*), sowie dem Voyeurismus des Publikums.<sup>20</sup> In Sophie Calles Fotoserien richtet sich der voyeuristische Blick nicht nur auf Personen, die nichts von ihrer Beobachtung merken; sondern auch auf intime und private Plätze dieser Personen, die die Fotografin heimlich aufsucht. Ähnlich zufällig und fremd wie für das Publikum sind die Motive auch für die Fotografin. *Operator* wie auch *spectator* nehmen beide eine voyeuristische Rolle ein.

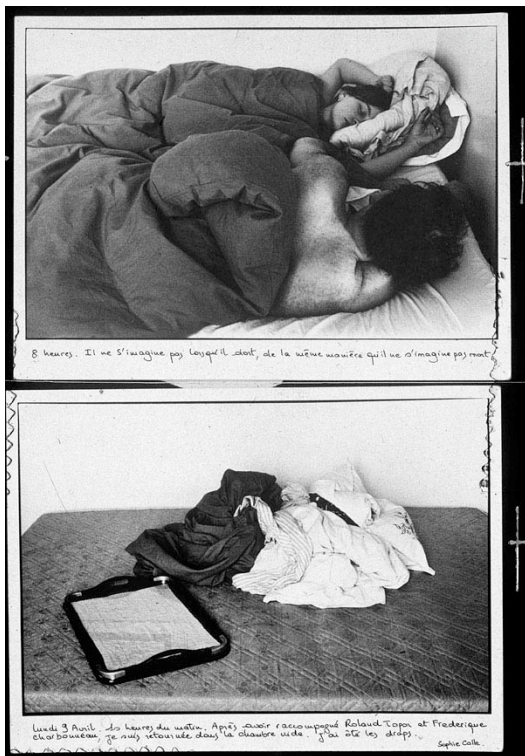


Abb. 5



Abb. 6

Die Lust des visuellen Eindringens in einen intimen Raum bildet also gleichermaßen Initial, Charakteristik und Ergebnis des Mediums Fotografie. Die Bedingungen, welche den *spectator* zum Voyeur/zur Voyeurin machen, verlaufen ähnlich wie jene, die den *operator* dazu machen. Das Begehren, zu sehen ist

<sup>20</sup> Vgl. Schabacher, Gabriele: „Das Auge voll Gefräßigkeit“. Zum Verhältnis von Photographie und Voyeurismus.“ In: Hartl, Lydia (Hg.): *Die Ästhetik des Voyeur. L'Esthétique du voyeur*. Heidelberg: Winter 2003, S. 32-39, hier S. 32.

Voraussetzung. Der Blick, der das Objekt - in diesem Fall die Fotografie - trifft, wird nicht zurückgegeben. Die Kamera, das voyeuristische Hilfsmittel des *operator*, die ein wesentlicher Teil des voyeuristisch-distanzierten, durchs Loch bzw. durch die Linse spähenden Blicks ist, fehlt dem *spectator*. Der ungesehene, nicht zurückgegebene Blick des Voyeurismus manifestiert sich hier im Blick auf das Bild, auf die fertige Fotografie. Die Szene, in der es entstand, wird als wirklich erfahren, die Fotografie drückt aus, dass etwas *so gewesen ist*,<sup>21</sup> wie sie es zeigt. Dadurch charakterisiert sich der Blick des *spectator* als voyeuristisch: der Blick richtet sich nicht auf eine Vorstellung, sondern bietet Einblick in eine *wirkliche* Szene, die der *spectator* sonst nicht vor Augen bekommen könnte, an der er jedoch nicht im Moment der Aufnahme teilgenommen hat. Da die Fotografie bei der Betrachtung mit eigenen Vorstellungen und Fantasien aufgeladen wird, verändert sich das *spectrum* dementsprechend. Bei der Wahrnehmung durch den Betrachtenden bildet sich ein bestimmter, individueller affektiver und/oder inhaltlicher Gehalt heraus, sodass das erblickte Szenario, ähnlich dem Objekt des voyeuristischen Auges, bestimmte emotionale Regungen hervorrufen und zum begehrten Objekt der Schaulustigen werden kann. Die zeitlich-räumliche Distanz bei der Betrachtung konstruiert den heimlichen voyeuristischen Blick. Im Wunsch, durch den Blick auf die Fotografie etwas zu sehen, das sonst nicht in dieser Art gesehen werden kann, liegt die Wurzel der Schaulust des voyeuristischen *spectator*. Genau wie der Blick hinter der Kamera wird das voyeuristische Subjekt geleitet vom Drang, zu sehen und dabei Lust zu empfinden. Die Zufälligkeit des Auswahlverfahrens und das umherschweifende (Kamera-)Auge verleihen dem fotografischen Sehakt Züge eines unstillen, umherschweifenden Suchens. Das Fotografieren ähnelt so dem Flanieren durch die Großstadt.<sup>22</sup> Das umherschweifende Kamera-Auge macht dabei sowohl den *operator* wie auch den *spectator* zu Flanierenden, die sich mit den Augen anstatt der Beine bewegen und dabei Bilder einsammeln: „Der *spectator*, das sind wir alle, die wir in den Zeitungen, Büchern, Alben und Archiven Photos durchsehen.“<sup>23</sup> Ähnlich dem Flaneur/der Flaneurin, „der die Stadt als eine Landschaft wollüstiger Extreme

---

<sup>21</sup> Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 126.

<sup>22</sup> Vgl. Sontag: *Über Fotografie*, S. 57.

<sup>23</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, S. 17.

entdeckt,<sup>24</sup> ist der/die fotografierende FlaneurIn einE voyeuristischeR SpaziergängerIn.

Der Flaneur fühlt sich nicht von der 'offiziellen' Realität der Stadt angezogen, sondern von ihren dunklen Winkeln, ihren vernachlässigten Bevölkerungsschichten - einer inoffiziellen Realität, die der Fotograf 'festnimmt' wie der Kriminalbeamte einen Verbrecher.<sup>25</sup>

Baudelaires Flaneur in der Großstadt des ausgehenden 19. Jahrhunderts sucht nach Bildern, die einen ganz bestimmten Drang des Schautriebs befriedigen: den Blick auf das Außergewöhnliche, das Schreckliche und das Obszöne. „Das Gefallen am Obszönen, das die Natur des Menschen so lebhaft erfüllt wie das Gefallen am eigenen Ich, läßt sich eine so gute Gelegenheit [jene der Fotografie, J.M.] zur Befriedigung nicht entgehen.“<sup>26</sup> Das Eindringen des flanierenden Kamera-Auges in solche Szenerien charakterisiert sich durch und durch als voyeuristischer Akt. Es ist ein unmoralischer, wenn nicht sogar perverser Blick, der zunächst durch die Kamera geht und später auf die Fotografie geworfen wird. Die Schaulust erfährt gerade im Anblick des Außergewöhnlichen ihre Befriedigung. Es geht dabei nicht um die Darstellung von etwas besonders Schönem oder um eine Idealisierung. Der Blick richtet sich auf das Tabuisierte - auf das, was im Verhältnis zum Bereich des *Offiziellen* als unästhetisch und keiner Darstellung wert gilt. Umso größer ist jedoch dann die Schaulust, das solche Bilder wecken, werden sie *offiziell* rezipiert. Ein Beispiel für einen Fotografen, der sich dem inoffiziellen Bereich widmete, ist Weegee (Arthur Fellig), der sich auf düstere und dunkle Winkel der Großstadt New York konzentrierte, und Ungesehenes, Unästhetisches oder Skandalöses abbildete: Menschen aus den unteren Bevölkerungsschichten im Nachtleben von New York sowie Morde und Unfälle. Bezeichnenderweise trug sein erster Fotoband aus dem Jahr 1945 den Titel *Naked City*.

---

<sup>24</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 57.

<sup>25</sup> Ebd. S. 58.

<sup>26</sup> Baudelaire, Charles: „*Die Fotografie und das moderne Publikum*“ In: Amelunxen, Hubertus von / Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV (1839-1995). Komplett in einem Band*. München: Schirmer/Mosel 2006, Bd.I, S. 110-113, hier S. 110. Baudelaire spricht der Fotografie als naturgetreu abbildendes Medium den Anspruch auf Kunst ab. „Die Natur an sich ist häßlich. Ich ziehe die Mißgeburten meiner Phantasie der Trivialität der Fakten vor.“ (Ebd. S. 112). Die aus der Phantasie hervorgebrachte Kunst würde die Dinge durch den Geist „erleuchten“ und so eine neue Wahrnehmung auf die Welt schaffen.



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

Indem nun *inoffizielle* Bilder massenhaft rezipiert werden, verlieren solche, die etwas Tabuisiertes zeigen, schließlich auch ihre Bedeutung als *Tabu*. Dies hängt auch mit dem demokratisierenden Aspekt zusammen, den das Bild in der Fotografie erlebt. Die wiederholte Konfrontation mit dem bislang Unsichtbaren verändert dessen Bedeutung. Das Außergewöhnliche wird nach und nach zu etwas Gewöhnlichen, die Hemmschwelle des Publikums sinkt nach unten, denn auch das moralisch urteilende Sehen unterliegt einem Gewöhnungseffekt: „[d]as Fotografieren hat eine chronisch voyeuristische Beziehung zur Welt geschaffen, die die Bedeutung aller Ereignisse einebnet.“<sup>27</sup> Das, was beim ersten Blick noch

---

<sup>27</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 17.



schockierend wirkt, wird durch ein wiederholtes Betrachten solcher oder ähnlicher Szenen schließlich weniger stark. Auch das, was als *obszön* bezeichnet wird - wie etwa pornografische Bilder - ist dem Bereich des *Inoffiziellen* zuzuschreiben. Die fotografische Darstellung von Sexualität charakterisiert den voyeuristischen Blick des Mediums schließlich eindeutig und unmittelbar, ohne sich auf die metonymische Charakteristik, bedingt durch die ähnliche Beschaffenheit des voyeuristischen und des fotografischen Blickes, zu stützen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Kamera gewisse „Bedingungen“ des Voyeurismus erfüllt, ohne sich dabei auf erotische oder perverse Motive zu fixieren. Der Voyeurismus der Kamera liegt darin, dass der Blick vom Begehren nach Bildern geleitet wird und die Schaulust zu befriedigen sucht. Der *operator* hinter der Kamera befindet sich wie der Voyeur/die Voyeurin in einer unsichtbaren, versteckten Position und sein fotografischer Blick trifft das *spectrum* in seiner Intimität. Die voyeuristischen Bedingungen prägen sich im fotografischen Akt durch die dabei verwendete Apparatur aus. Im einseitigen, durch die Kamera spähenden Blick liegt die Analogie der Aufnahme einer Fotografie mit dem voyeuristischem Betrachten einer intimen Szene. Das fotografische *spectrum* muss dafür nicht unbedingt einem privaten Kontext angehören oder erotische bzw. sexuelle Bedeutung tragen. Der Voyeurismus der Kamera ergibt sich aus der Beschaffenheit des Mediums und ist somit als mehrschichtiger Voyeurismus zu charakterisieren. Der voyeuristische Blick konstruiert sich schon durch die Verwendung des Apparates bzw. im Blick auf eine Fotografie als heimlicher Sehakt, der sich die Intimsphäre des ins Auge gefassten Objekts zu eigen macht und so voyeuristische Elemente annimmt. Da der Blick ein wesentlicher Bestandteil für das Empfinden von Gefallen darstellt, kommt der Fotografie als visuelles Medium hier besondere Bedeutung zu. Nicht ohne Grund fanden pornografische Werke vor allem in visuellen Medien ihre Ausprägung.

### 1.3. Voyeurismus als pornografische Geste

#### 1.3.1. Definitionskriterien der Pornografie

Wird ein körperliches Begehren durch die skopische Dimension mit einem heimlich verlaufenden, ungesehen Blick gestillt, ist dies als sexuelle, perverse Form des Voyeurismus zu bezeichnen. Somit ist auch der pornografische Blick als ein voyeuristischer Blick zu begreifen.<sup>28</sup> Die etymologische Wurzel des Begriffs Pornografie ist zusammengesetzt aus dem griechischen Wort für Dirne, *pórne*; und dem Verb *graphein* (schreiben, zeichnen). Da Pornografie gegenwärtig fast ausschließlich in visuellen Medien - Film und Fotografie - vorkommt, wird dieser Begriff seiner etymologischen Bedeutung nicht mehr gerecht - man müsste heutzutage wohl eher von „Pornoskopie“ sprechen. In pornografischen Medien fällt der voyeuristische Blick in den Bereich des Obszönen und des Unmoralischen. Eine eindeutige Definition von Pornografie ist schwierig, da diese an verschiedene Konventionen gebunden ist. Es lässt sich jedoch festhalten, dass pornografische Materialien immer eine explizite Darstellung von sexuellen Szenen liefern, die der sexuellen Erregung des Publikums dienen. Pornografisches Material gilt vom moralischen Standpunkt aus als *schmutzig* und *unanständig* und unterliegt meist auch einer Alterszensur oder einem gänzlichen gesetzlichen Verbot.<sup>29</sup> Pornografie besitzt eine starke funktionale Bedeutung, der ästhetische Wert ist hingegen sehr gering. Deshalb wird ihr der Kunstcharakter auch abgesprochen. Das bedeutet jedoch nicht, dass jegliche Darstellungen sexuellen (womöglich auch perversen) Inhaltes gleich als pornografische Werke zu klassifizieren sind. Auch die in dieser Arbeit herangezogenen Texte sind durch das Motiv des Voyeurismus nicht als pornografische Werke zu charakterisieren. Die Pornografie unterscheidet zwischen dem Dargestellten und der Darstellung: Nicht die Sexualität an sich, sondern deren unzensurierte, schamlose Präsentation ist es, die gemeinhin tabuisiert und als

---

<sup>28</sup> Vgl. Faulstich, Werner: *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag 1994.

<sup>29</sup> Vgl. ebd. S. 10f.

Perversion inszeniert wird.<sup>30</sup> Insgesamt ist festzuhalten, dass das, was als Pornografie bezeichnet wird, immer eng mit der Art und Weise zusammenhängt, wie sich die Rezeption charakterisiert.

Pornografie ist die Darstellung sexueller Handlungen in Wort, Bild oder Ton in allen Medien gemäß den drei Kategorien „explizit detailliert“, „fiktional wirklich“ und „szenisch narrativ“. Was als sexuelle Handlung gilt und vor allem wie die drei relationalen Kategorien zu verstehen sind, ist zeitspezifisch jeweils unterschiedlich und kann deshalb nur im historiographischen Querschnitt der Werke oder Darstellungen bestimmt werden.<sup>31</sup>

Diese drei Definitionskriterien bilden schließlich Thesen der ästhetischen Kategorie der Pornografie, wobei Faulstich außerdem noch die „Ästhetik des Hässlichen“ sowie den „Diskurs der Wollust“ als weitere Thesen nennt.<sup>32</sup> Bei der explizit-detaillierten, pornografischen Darstellung von Sexualität wird auf individualisierende, psychologisierende Merkmale sowie die Entwicklung einer umfassenden Handlung verzichtet. Meist folgen formale Kriterien - Figuren und Handlungsaufbau - einem sehr einfachen Schema. Der Fokus richtet sich immer auf das Geschlechtliche, auf die Darstellung sexueller Praktiken sowie primärer und sekundärer Geschlechtsorgane. Die zweite These, jene der „fiktionalen Wirklichkeit,“ ist bedingt durch die naturalistisch-dokumentarische Repräsentation sexueller Szenen, die zwar durch Inszenierung zustande kommen, jedoch als wirklich und real aufgefasst werden. Bei Pornografie handelt es sich meist um die Umsetzung von subjektiven Vorstellungen und Wünschen, die schließlich bei der Rezeption trotz ihres fiktiven Rahmens als wirklich und echt aufgefasst werden sollen. Pornografie trägt den Charakter einer „Pseudo-Authentizität,“ die nicht das Wirkliche repräsentiert, sondern Wünsche und Fiktionen wirklich macht. Faulstich spricht auch von der pornografischen „Wirklichkeit der Fiktion.“ Das szenisch-narrative Kriterium pornografischer Ästhetik charakterisiert Faulstich als „Fragmentarismus der Wahrnehmung,“ da sich der Blick ausschließlich auf geschlechtliche Merkmale richtet, an einen Kontext, der eine Gesamtheit zugunsten der Fixierung auf das Sexuelle unterbindet: „Die Strukturiertheit

---

<sup>30</sup> Ebd. S. 7.

<sup>31</sup> Ebd. S. 33.

<sup>32</sup> Ebd. S. 206ff.

behandelt die sexuellen Handlungen als Primat, zugerichtet zum Fragment, das als das Ganze ausgegeben wird. Die Stereotype der Formen von Pornografie innerhalb der jeweiligen Produktgruppierung ist Voraussetzung für ihre Wirksamkeit in der Rezeption.“<sup>33</sup> Die vierte These der „Ästhetik des Hässlichen“ betrifft die Art und Weise der Darstellung. In der Pornografie wirken die sexuellen Szenen nicht nur klischeehaft und stereotyp, sondern meist auch sehr roh und grob, nicht selten auch brutal. Formale Aspekte wie eine schamlose Einstellung der Kamera-Perspektive oder eine überaus starke Beleuchtung beispielsweise im pornografischen Film unterstützen diese Ästhetik. Die bewusste Ästhetik des Hässlichen ist es auch, wodurch die pornografische Darstellung ästhetische und ethische Tabus verletzt. In ihrer unästhetischen, nicht idealisierten und pornografischen Präsentation wird die Sexualität als etwas Unschönes charakterisiert. Die Art der Darstellung unterstreicht den moralischen Stellenwert, es handle sich dabei um ein unmoralisches Vergehen, um einen „Sieg des Fleisches über den Geist.“<sup>34</sup> Das fünfte ästhetische Kriterium des Pornografischen wäre der „Diskurs der Wollust,“ wobei vor allem die weibliche Wollust gemeint ist.<sup>35</sup> Neben einem eindeutig vulgären Vokabular für sexuelle Handlungen, Geschlechtsorgane, etc. spielt nach Faulstich vor allem eine Komponente - die des Ausdrucks von Lust seitens der weiblichen Beteiligten - eine zentrale Rolle. Sie dienen der Steuerung der Rezeption und bilden einen „zentralen Mechanismus“<sup>36</sup> der pornografischen Strategie, die zum Ziel hat, bei den (männlichen) Rezipienten das Gefühl von Macht und Kontrolle über die (weiblichen) Darstellenden zu erzeugen. Faulstich fasst schließlich drei Faktoren zusammen, mit welchen er Pornografie definiert. Dieser wären „1.sexuelle Erregung, 2.Tabuverletzung, 3.Verzerrung.“<sup>37</sup> Bei der Definition von Pornografie ist immer auch auf die Abhängigkeit von der jeweiligen Rezeptionsweise hinzuweisen, durch welche sich die Grenzen zwischen erotischen und pornografischen Werken zuweilen nicht deutlich ziehen lassen. Faulstichs Analyse zeigt, dass die Pornografie mit sehr einfachen Mitteln sehr einfache Botschaften und Inhalte transferiert. Die bloße

---

<sup>33</sup> Ebd. S. 208.

<sup>34</sup> Ebd. S. 209.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd. S. 15.

Darstellung von Sexualität soll erotische Lust erregen und befriedigen - Suggestionen oder Raum für Fantasien gibt es so gut wie keine. Die von Faulstich genannten Kriterien für eine pornografische Ästhetik werden von keinem der hier behandelten Texten erfüllt. Die Psychologie der Figuren ist keinesfalls schematisiert, sondern in allen drei Fällen überaus komplex ausgebildet. Weder Handlung noch Sprache sind dem Diskurs der Wollust zuzuschreiben. „Explizite Detailliertheit“ und „fiktional Wirkliches“ ist ebenso wenig in den literarischen Texten zu finden. Die Sexualität bleibt ein geheimer Raum, in den zwar Einblicke geworfen werden, der jedoch nicht pornografisch-voyeuristisch aufbereitet oder rezipiert wird.

### 1.3.2. Pornografische Blicke und visuelle Medien

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Definition und Funktion der Kategorien des Pornografischen an die Rezeptionsweise und den jeweiligen sozial-historischen Diskurs der Sexualität gebunden sind. Mehr noch als Sexualität selbst gilt deren schamlose Darstellung in der Pornografie gegenwärtig in westlichen Gesellschaften als etwas Obszönes. Die Rezeption pornografischen Materials verläuft zumeist heimlich und „unter der Hand.“ Der pornografische Blick richtet sich auf etwas, das eigentlich nicht gesehen werden darf: das Unanständige, das Verbotene. Er dringt in Bereiche vor, die in der alltäglichen (Bild-)Welt nicht zugänglich sind. Das voyeuristische Element stellt für die Pornografie ein maßgebliches Kriterium dar. Pornografie gilt gegenwärtig als „multimedial präsenten Kulturphänomen.“<sup>38</sup> Das jeweilige pornografische Medium definiert die voyeuristische Charakteristik der Rezeption. Nicht immer, aber sehr oft hat es eine visuelle Basis. Einige pornografische Einrichtungen liefern ganz typische Beispiele für sexualisierten Voyeurismus, der auch dort durch die Scheidung des Gegensatzpaares Sehen und Gesehen-Werden zustande kommt.

---

<sup>38</sup> Ebd. S. 33.

In Peep-Shows<sup>39</sup> und erotischen Kinos sind die Sehvorrichtungen meist so gebaut, dass die Akteurinnen und Akterue den beobachtenden Blick bzw. die Person, von welcher dieser Blick ausgeht, nicht wahrnehmen können, da dieser durch Guckvorrichtungen, Löcher in der Wand, oder durch eine Glasscheibe, die nur in eine Richtung durchsichtig ist, geht. Diese Konstellation verleiht dem beobachteten Teil einen nahezu bildhaften Objekt-Charakter: er wird gesehen, weiß es aber nicht genau und kann nie sicher sein, denn es gibt keinen direkten Kontakt zu den Blickenden. Die beobachteten Szenerien werden dabei zu Projektionsflächen, aufgeladen mit den Phantasien und Gedanken der Blickträger, die fast ausschließlich männlich sind.

Das Prinzip der Trennung von Sehen und Gesehen-Werden setzt sich im Theater, auf der Kinoleinwand sowie bei fotografischen Aufnahmen fort, die ebenso als Träger pornografischer Inhalte fungieren. Visuelle Medien stellen gegenwärtig die Hauptträger pornografischer und sexueller Inhalte dar. Logisch erscheint dies auch durch Freuds These, der optische Eindruck wäre „der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten geweckt wird.“<sup>40</sup> Die Geschichte visueller Apparate ist mit einer langen Tradition der Visualisierung erotischer Szenen verbunden. Schon vor der Erfindung der Kinematografie wurden visuelle Medien immer auch dazu genutzt, um erotische Inhalte darzustellen, die durchaus auch pornografische Züge trugen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist das Abbilden und Zeigen solcher Szenen in einer Reihe von visuellen bzw. kinematografischen Apparaten zu finden: im Stereoskop (vgl. Abb. 10/11) im Panoptikum, im Mutoskop und ähnlichen frühen Bewegungsbild-Apparaturen; auf Jahrmärkten, in Wartehallen oder auch an Straßenecken waren diese zu finden.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Dieser Begriff bezeichnete auf Englisch zunächst nichts anderes als eine Vorführung, die durch den Guckkasten - durch ein *peephole* (Guckloch) betrachtet wurde, ohne dass diese erotischen Inhalts gewesen wäre.

<sup>40</sup> Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: Ders.: *Studienausgabe Bd. VI. Hysterie und Angst*. Frankfurt am Main: Fischer 1972, S. 37-134, hier S. 66.

<sup>41</sup> Vgl. Achenbach, Michael / Ballhausen, Thomas / Wostry, Nikolaus (Hg.): *Saturn. Wiener Filmerotik 1906-1910*. Wien: Filmarchiv Austria 2009, S. 71.



Abb. 10



Abb. 11

Nicht zuletzt war auch das frühe Kino stark von erotischen Inhalten geprägt. Eines der ersten Beispiele für die Zusammenführung von Erotik und Kinematografie liefert ein Roman des französischen Autors Philippe-Auguste-Mathias de Villiers de l'Isle-Adam, der 1886 publiziert wurde und den Title „*L'Ève future*“ (dt. „*Die Eva der Zukunft*“) trägt. An einer Textstelle wird beschrieben, wie die Bilder einer tanzenden Frauenfigur durch den Erbauer einer kinematografischen Apparatur auf eine Leinwand projiziert werden.

Plötzlich warf dieser Reflektor auf die ihm gegenüberstehende große weiße Leinwand des Ebenholzrahmens die lebensgroße Figur eines sehr hübschen und noch ziemlich jungen, rothaarigen Weibes. Die wunderbar photochromierte Vision tanzte in einem bunten

Flittergewande eine Art mexikanischen Volkstanz.<sup>42</sup>

Diese Schilderung einer Filmprojektion mit einer tanzenden Frauenfigur etwa zehn Jahre vor der Erfindung des ersten kinematografischen Apparats beschreibt eine Tendenz, die für das Medium Film später charakteristisch wurde: die Darstellung erotischer Inhalte. Es finden sich noch einige weitere literarische Beispiele, in denen die Erotik als „Triebfeder“ für das realistische Abbilden fungiert.<sup>43</sup> Die Möglichkeit der wirklichkeitsgetreuen Abbildung durch die Kamera wurde im Speziellen für die Darstellung erotischer Inhalte verwendet, um den weiblichen Körper in seiner Nacktheit zu zeigen und erfahrbar zu machen. Mit der fotografischen bzw. filmischen Reproduktion erotischer Bilder ließ sich eine Sehnsucht nach dem unbekanntem, ungesehenem Körper stillen, die deutlich voyeuristische Züge trägt. Ganz bewusst wurde dieser voyeuristische Blick auch bedient und zum Inhalt der Filme gemacht, indem Szenen aus dem täglichen intimen Bereich gezeigt wurden: die weiblichen Modelle entkleiden sich, gehen zu Bett, nehmen ein Bad, etc.

---

<sup>42</sup> Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de: *Die Eva der Zukunft*, S. 169-171. Zit. nach Caneppele, Paolo: „*Projektionen der Sehnsucht*.“ In: Achenbach, Michael / Caneppele, Paolo / Kieninger, Ernst (Hg.): *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*. Wien: Filmarchiv Austria 1999, S. 7-4, hier S. 7.

<sup>43</sup> Vgl. Caneppele: „*Projektionen der Sehnsucht*,“ S. 10.





Abb. 12



Abb. 13

Oftmals war dabei auch ein Betrachter Teil der Handlung, der mit einem Fernglas oder durch ein Schlüsselloch auf die intime Szenerie blickte und das Publikum so in die Position eines nicht teilnehmenden Dritten versetzte. Nicht selten wurde der Voyeur im Film bei seiner Tätigkeit ertappt und dafür bestraft. Vorführungen von Filmen mit erotischen Inhalten stellten damals ein Tabu dar, doch genau das ließ sich durch die Beschaffenheit dieser Medienform sehr gut umgehen. Visuelle Apparate mit erotischen Inhalten waren durch Schilder mit der Aufschrift „Nur für Erwachsene“ versehen, die Kinos hatten in ihrem Programm „Herrenabende,“ ohne dabei jedoch näher über den Titel oder Inhalt der dort gezeigten Filme zu informieren. In Wien produzierte die Filmfirma Saturn von 1906 bis 1910 eine Vielzahl kurzer erotischer Filme, die auch international sehr erfolgreich waren. Auch alle unten abgebildeten Ausschnitte sind Szenen aus Saturn Produktionen. Besonders gut für die Vorführung solcher Filme eigneten sich Wanderkinos, wo die Polizei schwer eingreifen konnte, weil das Kino nach der Projektion weiterzog.



Abb. 14

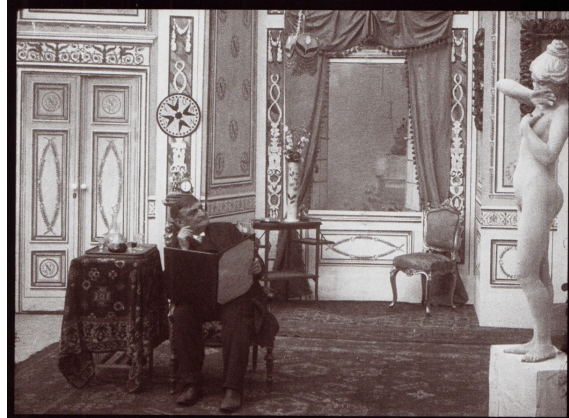


Abb. 15

Doch nicht nur als Erzeuger und Träger erotischer bzw. pornografischer Inhalte können visuelle Medien voyeuristische Blicke befriedigen, schon durch ihre Beschaffenheit an sich bieten sie Raum für voyeuristische Blicke. Die für die Analyse ausgewählten literarischen Werke und deren Filmadaptionen sind nicht in das Setting der Pornografie einzustufen, vielmehr reflektieren sie das Begehren nach verbotenen, intimen Einblicken im Agieren der Figuren.

## 2. Pathologische Dimensionen der Schaulust

*Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, welche danach strebt, sich das Sexualobjekt durch Enthüllung der verborgenen Teile zu ergänzen, die aber ins Künstlerische abgelenkt (»sublimiert«) werden kann, wenn man ihr Interesse von den Genitalien weg auf die Körperbildung im ganzen [sic] zu lenken vermag.<sup>44</sup>*

### 2.1. Voyeurismus als „sexuelle Abirrung“

In der Figur des Professors aus Junichiro Tanizakis *Der Schlüssel* (Orig.: 鍵 [Kagi], 1956), ein Roman in Tagebuchform, bildet sich die erotische Komponente des fotografischen Voyeurismus sehr deutlich heraus. Der entblößte Körper und seine Darstellung sowie die fotografischen Blicke auf ihn stehen im sexualisiert-voyeuristischen Kontext und tragen Züge eines abnormalen Sexualverhaltens. Bevor der Text herangezogen wird, sei der Voyeurismus als Bezeichnung für eine Perversion erörtert. Die Auffassung des Voyeurismus als *sexuelle Abirrung* geht zurück auf den Arzt und Psychoanalytiker Sigmund Freud. Dieser spricht in den „*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*“ dem Schauen eine bedeutende Funktion hinsichtlich der Vorbereitung des Geschlechtsaktes zu. Neben dem Berühren wäre die Verwendung des visuellen Sinnes ein wesentlicher Auslöser für das Empfinden sexueller Lust: „Der optische Eindruck bleibt der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten geweckt wird und auf dessen Gangbarkeit (...) die Zuchtwahl rechnet, indem sie das Sexualobjekt sich zur Schönheit entwickeln lässt.“<sup>45</sup> Der Blick ist also gekoppelt an ein lustvolles Ziel: an das Erblicken eines potentiellen Sexualobjekts, welches bei der Betrachtung Gefallen hervorruft. Der libidinöse Blick besitzt eine bedeutungsgebende Funktion für das Objekt, das, nachdem es den Blick auf sich gezogen hat, seine Schönheit entwickelt und auf der visuellen Ebene gewahr werden lässt. Der libidinöse Blick impliziert außerdem

---

<sup>44</sup> Freud: „*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*,“ S. 66.

<sup>45</sup> Ebd.

die Enthüllung des Körpers, des Weiteren auch den Geschlechtsverkehr. In dieser Hinsicht bildet er auch eine Vorstufe der sexuellen Interaktion. Kommt es zu einem lustbesetzten Blick, bei dem der Geschlechtsakt - nach Freud das „normale Sexualziel“ - nicht erreicht, sondern wie im Falle einer voyeuristischen Konstellation durch das ausschließliche Blicken ersetzt wird, so stelle die Lust am Schauen eine Perversion dar. Die perverse Schaulust unterteilt Freud in drei Formen, wobei er den Begriff *Voyeur* zunächst nur für eines der Untergebiete verwende. Demnach gelte die Schaulust dann als „sexuelle Abirrung“:

- a) wenn sie sich ausschließlich auf die Genitalien einschränkt,
- b) wenn sie sich mit der Überwindung des Ekels verbindet (Voyeurs: Zuschauer bei Exkretionsfunktionen),
- c) wenn sie das normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt.<sup>46</sup>

Später hebt Freud diese einseitige Definition des Voyeurismus auf und ersetzt sie durch die geläufige Bezeichnung, wonach der Voyeurismus das heimliche, libidinös gesteuerte Blicken auf intime Szenen bezeichnet, ohne dass es im Anschluss zu einem Geschlechtsakt kommt. Als „sexuelle Abirrung“ charakterisiert sich der Voyeurismus als eine atypische Form des Erlangens sexueller Lust. Das Auge als agierendes Organ wird in diesem Zusammenhang als erogene Zone charakterisiert, wenn es Lust am Sehen empfindet und sich „geradezu wie ein Genitale gebärdet.“<sup>47</sup> Demzufolge würden perverse Verhaltensmuster eines Sinnesorgans zu physischen Missbildungen führen, d.h. die erotische Schaulust könnte mitunter zu einer Sehstörung psychogener Art führen.<sup>48</sup> Freud erwähnt außerdem, dass der Schautrieb ursprünglich vom Autoerotismus geprägt ist: „er hat wohl ein Objekt, aber er findet es am eigenen Körper.“<sup>49</sup> Der Schautrieb richtet sich im frühen Stadium der infantilen Sexualität zunächst gegen das eigene Selbst, den eigenen Körper. „Erst späterhin wird er dazu geleitet (auf dem Wege der Vergleichung), dies [sic] Objekt mit einem analogen des fremden Körpers zu

---

<sup>46</sup> Ebd. S. 66.

<sup>47</sup> Freud, Sigmund: „*Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung.*“ In: Ders.: *Studienausgabe Bd. V. Sexualleben.* Frankfurt am Main: Fischer 1972, S. 207-213, hier S. 212. Vgl. auch Freud: „*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie,*“ S. 77f.

<sup>48</sup> Vgl. Freud: „*Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung,*“ S. 210f.

<sup>49</sup> Freud: „*Triebe und Triebchicksale.*“ In: Ders.: *Studienausgabe Bd. III: Psychologie des Unbewußten.* Frankfurt am Main: Fischer 1975, S. 75-174, hier S. 93.

vertauschen.“<sup>50</sup> Da es im voyeuristischen Blickverhältnis für gewöhnlich zu keinem Austausch mit dem erblickten Objekt kommt, und sich lediglich der Trieb des Blickenden befriedigt, wird der Autoerotismus zu einem bestimmten Ausmaß auch beibehalten. Dem beschauten Objekt kommt beim Erlangen von Lust eine bedeutende Funktion zu, erlebt wird diese Lust beim blickenden Subjekt allein - außer es handelt sich um eine exhibitionistisch-voyeuristische Konstellation. Dabei fungiert das Objekt nicht nur als Projektionsfläche für das Begehren des voyeuristischen Subjekts, sondern es erlebt den Blick auf das eigene Selbst als lustvoll - das Subjekt „verwandelt“ sich gewissermaßen in ein Objekt. Freud bezeichnet dies als „Verkehrung [der Sexualtriebe, J.M.] ins Gegenteil,“<sup>51</sup> was sich darin manifestiert, dass im Voyeurismus/Exhibitionismus wie auch im Sado-Masochismus die aktiven Verhaltensformen (schauen bzw. quälen) in ihrer umgekehrten Form auftreten: in passiven Verhaltensformen (beschaut werden bzw. gequält werden). Die passive Form stelle eine Verkehrung der aktiven dar: das Schauen bzw. Quälen richtet sich gegen die eigene Person. Die pathologischen Ausprägungen des Voyeurismus und seiner *Verkehrung*, dem Exhibitionismus in Verbindung mit dem Medium der Fotografie erfahren auch in Tanizakis Roman *Der Schlüssel* Ausprägungen und sollen anschließend untersucht werden.

## 2.2. Voyeurismus und Fotografie als Persionen - Junichiro Tanizaki: *Der Schlüssel* (Orig.: 鍵 [Kagi], 1956)

*Der Schlüssel* (Orig.: 鍵 [Kagi]) ist eines der letzten Werke des japanischen Schriftstellers aus dem Jahr 1956. Der Roman besteht aus den Tagebuchaufzeichnungen eines japanischen Ehepaars, in denen die beiden Figuren über ihre Beziehung berichten. Der 56jährige Professor beginnt am Neujahrstag mit den Aufzeichnungen, um intime Angelegenheiten zu äußern, die er seiner um etwa zehn Jahre jüngeren Frau Ikuko nicht direkt sagen kann. Um seine

---

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Ebd. S. 90.

Frau dazu zu bringen, das Tagebuch zu lesen, lässt der Professor den Schlüssel zum Fach, worin er sein Tagebuch aufbewahrt, offen liegen. Sie folgt dieser Verlockung und beginnt sogleich, in seinem Tagebuch zu lesen und auch selbst eines zu führen. Die eheliche Beziehung erhält dadurch eine neue Dynamik. Eines Abends, als Kimura, Freund der Familie und potentieller Ehemann der Tochter Toshiko zu Besuch ist, betrinkt sich Ikuko und nimmt ein Bad, bei dem sie bewusstlos wird, woraufhin der Professor und Kimura sie abtrocknen, ankleiden und zu Bett bringen. Ikuko gibt so dem von ihrem Ehemann geäußerten Wunsch, ihren Körper zu beschauen, nach. Einige Male wiederholen sich diese Vorfälle, und der Professor beginnt schließlich, Ikuko nicht nur zu betrachten und anschließend mit ihr zu schlafen, sondern sie auch zu fotografieren. Die Filme lässt er von Kimura entwickeln, mit dem Ikuko ein immer intensiver werdendes Verhältnis anfängt. Es ist naheliegend, dass die Tagebuchaufzeichnungen ihres Mannes Ikuko dazu ermutigt haben, sich körperlich mit einem anderen Mann einzulassen. Gerade dies kommt auch dem Professor selbst zugute, denn aufgrund seiner Eifersucht steigert sich die durch das Alter nachlassende sexuelle Potenz. Bald darauf jedoch verschlechtert sich der gesundheitliche Zustand des Professors, er erleidet einen Schlaganfall und stirbt wenige Tage darauf.

### 2.2.1. Voyeuristische Blicke und die Erhabenheit des Körpers

Die Verlagerung der Gespräche über Sexualität auf die Ebene der Schrift basiert auf einer voyeuristisch-exhibitionistischen Konstellation, die von beiden Seiten konstant mitgedacht und eingehalten wird. Als perverse, in Ansätzen auch als pornografische Geste charakterisiert sich der voyeuristische Blick, kombiniert mit dem Medium der Fotografie, anhand der Figuren aus Junichiro Tanizakis *Der Schlüssel*. Voyeurismus im Sinne heimlicher Einblicke ist darüber hinaus auch im gegenseitigen heimlichen Lesen der Tagebuchaufzeichnungen zu finden, in denen das Ehepaar intime Bekenntnisse und Erlebnisse niederschreibt, die nicht selten auch das Sexualleben des Paares betreffen. Der Voyeurismus zeigt sich somit zweifach: einerseits auf der visuellen Ebene, wenn der Ehemann heimlich den nackten Körper seiner Frau Ikuko betrachtet und schließlich fotografiert;

andererseits durch das gegenseitige Lesen der Tagebücher auf der schriftlichen Ebene. Ikukos Tagebuchaufzeichnungen sind, wie auch jene des Professors, als exhibitionistische Geste zu verstehen. Die skopische Fixierung des Professors ist aus seinem Verlangen nach dem nackten Körper seiner Frau abzuleiten. Der sexuelle Akt allein ist ihm nicht genug und steigert seine Libido nicht ausreichend, das Sehen hingegen scheint in ihm noch sexuelle Erregung hervorzurufen. Ikukos Ablehnung, sich nackt zu zeigen, stellt ein Hindernis dar, das schließlich doch aus dem Weg geräumt werden kann. Denn Ikuko erfährt im Tagebuch des Professors von dessen Wünschen und nutzt diese, um zugleich Kimura nahe zu kommen. Die Erfüllung des voyeuristischen Blicks auf den nackten Körper der Ehefrau erfährt der Ehemann erstmals in Anwesenheit Kimuras, noch gänzlich ohne Verwendung einer Kamera. Nachdem Ikuko bei einem gemeinsamen Abendessen zu viel getrunken hatte, fällt sie in Ohnmacht, die beiden finden sie in der Badewanne und sorgen sich um sie. Der Professor nutzt nicht nur den Blick auf die nackte Ikuko, sondern sucht auch nach physischem Kontakt mit einzelnen Partien ihres Körpers. Seinem Fußfetisch nachkommend stürzt er sich auf den unteren Teil ihres Körpers: „Ich überließ Kimura den Oberkörper, während ich den unteren Teil abtrocknete. Sogar zwischen den Zehen rieb ich (...).“<sup>52</sup> Der Professor nutzt die Gelegenheit und setzt seine voyeuristischen Blicke, nachdem Kimura das Haus verlassen hatte, alleine fort. Dafür erleuchtet er das Schlafzimmer und verwirklicht sich einen „lange gehegte[n] Traum“<sup>53</sup>, den nackten Körper Ikukos in all seinen Details durch das Licht der blauen Glühlampe zu betrachten und ihren Körper gleichsam wie ein Untersuchungsobjekt zu studieren:

Alles ging wie geplant. Ich nahm ihr das Nachtgewand vom Leib, das Toshiko ihr übergezogen hatte, und legte sie splitternackt auf den Rücken unter das strahlende Licht der Lampe. Dann fing ich an, sie gründlich zu studieren, wie man eine Landkarte studiert.<sup>54</sup>

Zum allerersten Mal gelingt es dem Ehemann, den vollkommen nackten Körper seiner Frau ungehindert im hell erleuchteten Raum zu betrachten. Damit erfüllt sich der Voyeur einen lange gehegten Wunsch: ein Tabu zu brechen, die Nacktheit

---

<sup>52</sup> Tanizaki, Junichiro: *Der Schlüssel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961, S. 18.

<sup>53</sup> Ebd. S. 20.

<sup>54</sup> Ebd.

Ikukos ungehindert vor Augen zu bekommen. Der Professor äußert dabei jedoch kein hemmungsloses und wildes Verhalten, sondern beschaut Ikukos Körper mit einer durchaus gefassten, sachlichen Haltung. Seine voyeuristischen Blicke *vermessen* ihren Körper regelrecht. Er betrachtet dessen Maße akribisch genau, als hätte er es mit einem Forschungsgegenstand zu tun: ihre „selten wohlgeformte[n] Gliedmaßen“,<sup>55</sup> die nicht stark ausgeprägte Hüft- und Brustpartie, ihre „typisch japanischen“ Beine, „die immer leicht gebogen sind.“<sup>56</sup> Die Wollust des Voyeurs scheint eine solche Ordnung und Klarheit zu brauchen. Jener optische Eindruck bedingt die Entwicklung und Wahrnehmung der Schönheit des Sexualobjektes.<sup>57</sup> Die Schönheit Ikukos wird dem Ehemann durch den Anblick ihrer Nacktheit zur Gänze gewahrt. Üblicherweise kann er die Formen ihres Körpers nur unter der Kleidung erahnen, nun hat er sie vor Augen, was ihm ein nie da gewesenes Gefühl von Lust bereitet. Der Anblick von Ikukos Körper ist jedoch nicht frei von libidinöser Erregung, welche gegen die altersbedingten Potenzschwächen des Professors wirken. Doch ist es für diese Szene nicht getan, nur von der optischen Wahrnehmung von Schönheit und der davon hervorgerufenen libidinösen Erregung zu sprechen. Die Blicke des Professors illustrieren sein voyeuristisches Agieren, da sie unerlaubt und heimlich geschehen. Er scheint mehr Lust beim Anblick des bloßen Körpers seiner Frau zu empfinden, als beim Geschlechtsverkehr mit ihr, was den pathologischen Aspekt seiner skopischen Fixierung unterstreicht. Sein „Sexualziel“ ist nicht der Geschlechtsakt, sondern allein das Blicken auf den „makellosen, wunderbaren nackten Körper.“<sup>58</sup> Jedoch beinhaltet dies nicht die Verdrängung des Geschlechtsaktes, des Freud'schen Sexualziels, denn der Professor schläft nach stundenlangem Betrachten schließlich mit seiner Frau. Nicht, weil dieses Begehren nach Beischlaf erst durch den zuvor geschehenen Anblick geweckt wurde, tragen seine voyeuristischen Blicke perversen Charakter, sondern weil sie unter perversen Bedingungen geschehen sind: unter Ausnutzung der Ohnmacht Ikukos. Sie stellen eine bewusste Unternehmung dar, die Ikuko ihm nie genehmigen würde. Die übermäßige Ausleuchtung mit der blau leuchtenden

---

<sup>55</sup> Ebd. S. 21.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Vgl. Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 66.

<sup>58</sup> Tanizaki: *Der Schlüssel*, S. 21.



Lampe aus dem Arbeitszimmer trägt ebenso zur „verkehrten“ Charakteristik des voyeuristischen Begehrens bei. Außerdem erinnert dieses Beleuchten an die in der Pornografie eingesetzte Ästhetik des „explizit-detaillierten:“ der direkten und präzisen Darstellung der Geschlechtsorgane und einzelner Körperpartien. Jedoch ist es weniger das Werk an sich, als die darin stattfindenden Szenen, die sich als pornografisch charakterisieren lassen. Bei dem Roman handelt es sich nicht um ein pornografisches Werk, welches für dem Lesepublikum Effekte wie „sexuelle Erregung, Tabuverletzung, Verzerrung“ liefert - diese Effekte erlebt allein den Professor während seiner voyeuristischen Tätigkeit. Sein Agieren wird als pornografisch-perverses Verhalten dargestellt, sein Voyeurismus trägt pornografische Züge - nicht jedoch das Werk an sich.

Die pornografisch-perverse Komponente des voyeuristischen Blicks verstärkt sich durch die Verwendung einer Kamera während den wiederholten, durch dieselben Umstände möglich gewordenen Betrachtungen von Ikukos nacktem Körper. Der Voyeurismus des Apparats kommt dabei unmittelbar zum Ausdruck, da derselbe voyeuristische Blick als zuvor nun durch die Kamera verläuft. Heimlich und versteckt richtet sich das Auge des Professors nun durch die Kamera auf den nackten Körper Ikukos, die zum fotografischen *spectrum* wird. Ikuko ist das Objekt des voyeuristischen Blicks, welches seiner Privatheit nun auch durch fotografische Abzüge beraubt wird. Die im voyeuristischen Verhältnis üblicherweise gegebene Abgrenzung des Voyeurs zu seinem Objekt wird in diesem Falle nicht beibehalten: der Professor berührt die Gliedmaßen von Ikukos Körper, bringt sie in verschiedene Positionen, um sie fotografisch aufzunehmen, wie aus den Tagebuchaufzeichnungen hervorgeht: „Ich habe folgende Bilder aufgenommen: den nackten Körper von vorn und hinten, dazu Details einzelner Gliedmaßen; ihre Beine und Arme gekrümmt und verschlungen in ausgesucht reizvollen Stellungen und unter verschiedenen Winkeln.“<sup>59</sup> Hierin drückt sich ein weiteres Mal eine Stilisierung dieses weiblichen Körpers zum Untersuchungsobjekt aus: er studiert, vermisst und dokumentiert ihren Körper schließlich auch noch fotografisch. Eine Fokussierung auf das Flächige und das Formale des Körpers kommt auch in den

---

<sup>59</sup> Ebd. S. 36.

Aktfotografien von May Ray zum Ausdruck, wie die unten stehenden Fotografien zeigen.



Abb. 16

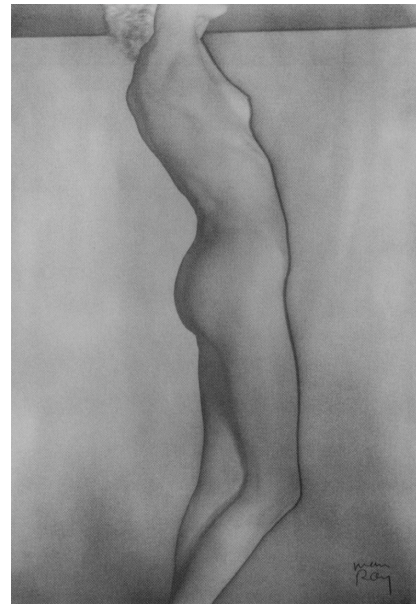


Abb. 17

Um die Qualität der Aufnahmen zu verbessern, benutzt der Professor schließlich eine Zeiss-Ikon Kamera, um schärfere Bilderergebnisse als mit der anfangs verwendeten Polaroid zu erzielen. Die aufgenommenen Fotografien sind präzise „Studien“ von Ikkos Körper, die der Libidosteigerung des Professors dienen. Sein Voyeurismus manifestiert sich dabei nicht so sehr darin, dass der Blick durch die Kamera geht, sondern der Blick an sich trägt bereits die grundlegenden Charakteristiken des Voyeurismus: ein sexuell motivierter, heimlicher Blick auf ein teilnahmsloses Objekt in einer intimen Szene wäre hier auch ohne Verwendung eines Fotoapparates gegeben. Sein Einsatz unterstreicht jedoch die pathologisch-skopische Dimension, in denen sich Begehren und Lust der Figur des fotografierenden Voyeurs bewegen. Das Fotografieren stellt etwas PerverSES Verbotenes dar, worin wiederum die für das voyeuristische Verhältnis typische „Angstlust“ zu tragen kommt. Das Blicken wie auch das darauffolgende Fotografieren charakterisiert sich eindeutig sexualisiert. Es dient dem Professor zur Vorbereitung des Geschlechtsaktes, den nackten Körper seiner Frau zu beschauen und ihn fotografisch aufzunehmen. Die Lust des *spectator* drückt sich auf der Ebene des Blicks aus: er kann dem Körper der Frau mit der Kamera näher

kommen, die Lust am Schauen ersetzt die Lust am Berühren: der Körperkontakt an sich dient nicht der Befriedigung des Bedürfnisses, sondern der Veränderung der Positionen des Modells, die jeweils einen anderen *Blick* auf sie erlauben. Das Hervorbringen fotografischer Abzüge, Ikukos nackter Körper als Motiv des Begehrens, welches fixiert werden soll, verleiht den Fotografien den Charakter eines Ersatzes für die fehlende Möglichkeit, zu dem begehrten Objekt - dem nackten, weiblichen Körper - als lebendiges Zugang zu haben und darauf zu blicken. Der Blick unterliegt dem Begehren nach einer vollkommenen Einsicht, ist jedoch mit der Situation des Mangels konfrontiert. Ikuko lässt es nicht zu - oder gibt vor, es nicht zuzulassen, dass ihr Mann sie betrachtet. Die heimlich aufgenommenen Fotografien sind ein Versuch, diesem Mangel entgegenzukommen. Das fotografische Abbild ersetzt und speichert den Anblick und sucht der Flüchtigkeit des Originals entgegenzuwirken. Es ist ein Verweis auf die Schönheit der Nacktheit seiner Frau, die ihm nicht immer zugänglich ist. Die Fotografie suggeriert und erinnert an diese Schönheit, die der Voyeur bei der Anfertigung der Fotografien mit großer Lust genossen hat. Als Verweis auf diese Szene scheine die Fotografien angefertigt zu werden, um die lustvollen Momente jener Szenen wiederzubringen oder wiederauferstehen zu lassen.

Das „Einfrieren“ von Ikukos Körper in einer Fotografie kommt schließlich einer Besonderheit entgegen, die dem skopischen Begehren des Ehemanns ein spezielles Anliegen ist. Der Ästhetik des Glatten und Flächenhaften von Ikukos Haut, die ihm einen bisher unbekanntem Anblick bieten: „Die Formen und Maße ihres Körpers (...) waren ungefähr so, wie ich sie mir vorgestellt hatte. Die Reinheit ihres Teints jedoch übertraf meine kühnsten Vorstellungen.“<sup>60</sup> Betört von der makellosen und reinen Schönheit seiner Frau, und den „zart angedeuteten Formen des Körpers,“ die den Professor an „die schöne Amidastatue [eine buddhistische Statue, J.M.] vom Chuguji Tempel“<sup>61</sup> denken lassen. Es geht um die „Materialität“ des Körpers, die sich nicht durch Berührung sondern durch Betrachtung eröffnet. Haut, Fläche und Form der Figur zielen auf eine visuelle Wahrnehmung ihrer

---

<sup>60</sup> Ebd. S. 21.

<sup>61</sup> Ebd.

Ästhetik ab. Bei Statuen und Kunstgegenständen kommt es zu keinem Kontakt, keiner Berührung, sondern lediglich zu einem einseitigen Anblick.<sup>62</sup> Dies setzt sich im fotografischen *spectrum* fort. Starr und unbeweglich wie eine Statue verkörpert die Gestalt der bewusstlosen Ikuko für den Ehemann ein erhabenes Ideal. Tanizaki selbst äußerte sich in dem Aufsatz „*A Woman's Face (Onna no kao, 1922)*“ über die Erhabenheit des Aussehens von Frauen. Die sieht der Autor am ehesten in den Gesichtern von Statuen, nicht in Gesichtern lebender Frauen:

When a woman looks sublime (...) I would say, (...) that is has most often been when I look at those splendid ancient works of art, at Buddhist statues or Buddhist paintings. It is rarely with living women. And that being the case, it probably must not be sought in a woman's face.<sup>63</sup>

Die Divergenz zwischen japanischer und westlicher, „fremder, anderer“ Erhabenheit des Frauentyps stellt eine Konstante dar, die sich im Text wiederholt manifestiert. Das Schönheitsideal des Professors ist geprägt von japanischen Charakteristiken des Körpers und der Kleidung seiner Frau, sein Vergleich mit der buddhistischen Amidastatue kann als Referenz auf die Äußerung des Autors über die Erhabenheit des weiblichen Aussehens gedeutet werden. Jedoch ist der Akt des fotografischen Betrachtens für jene Assoziation ausschlaggebend, wodurch die traditionsbedingte Erhabenheit des Ideals durchbrochen wird: die Fotografie als eindeutig westliches Medium steht nun dazwischen, die Schaulust - als verbotene und unmoralische Tätigkeit - ermöglicht auch einen Blick auf einen *lebendigen* Körper als erhabenes Ideal. Idealisierend und unmoralisch zugleich ist sowohl der voyeuristische Akt des Fotografierens, als auch die dabei aufgenommenen Bilder, nach Ikuko „obszöne Bilder“,<sup>64</sup> die der Professor in sein Tagebuch gab. Sie zeigen ihren Körper als Objekt des Begehrens - den Ikuko in ihrer Rolle als Exhibitionistin ohnmächtig präsentiert, um die „Perversion“ moralisch für sich selbst zu rechtfertigen. Durch die expliziten, deutlichen Aufnahmen von Nacktheit lassen sich auch Ansätze zum Pornografischen erkennen, doch spielt dabei auch eine

---

<sup>62</sup> Die ideale Schönheit des weiblichen Körpers wird auch in Kapitel 3 erörtert, wo die Bedeutungen des Schönheitsideals anhand eines Blicks in die Kunstgeschichte und die Vorstellung von Schönheit und Ideal anhand einer weiblichen Figur in Calvins Erzählung behandelt werden.

<sup>63</sup> Tanizaki, Junichiro: „*A Woman's Face.*“ In: LaMarre, Thomas: *Shadows on the Screen.* Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan 2005, S. 264-265, hier S. 264.

<sup>64</sup> Tanizaki: *Der Schlüssel*, S. 44.

andere Ebene mit: Ikukos Gestalt erscheint, fixiert im Blick des Voyeurs, aus der Umgebung isoliert, wodurch sich in ihr auch Erhabenheit wie bei einer kultischen Statue finden lässt.

### 2.2.2. Unerlaubte Einblicke und die Dimension des Anderen

Das Wechselspiel zwischen dem gegenseitigen Verhüllen von Geheimnissen im „gelebten Leben“ sowie deren Enthüllung im Tagebuch bringt eine neue Dynamik in die eheliche Beziehung, welche auch die voyeuristischen Blicke ermöglicht und vorantreibt. Unter diesem Umstand spiegelt sich die von Lacan formulierte Bedeutung des *Anderen* für das einzelne Subjekt sowohl an der Figur des Professors als auch bei Ikuko. Nach Lacan ist davon auszugehen, dass sich das Subjekt durch den *Anderen* (das „Nicht-Ich“) konstruiert und sich danach richtet, seine Verhaltens- und Handlungsformen dadurch bestimmt.<sup>65</sup> Das Lacan'sche Subjekt ist nicht als ein selbstbestimmtes zu sehen, sondern als Teil einer größeren Ordnung, als ein von Außen bestimmtes Teil. Dem *Anderen* gilt eine (vor allem unbewusste) Aufmerksamkeit des Subjekts, das *Andere* strukturiert und lenkt das Subjekt. Einer der Orte, an dem dieses „Nicht-Ich“ existiert, wäre die symbolische Ordnung der Sprache. Dies zeigt sich bei der Figur des Professors darin, dass die Sprache Ort intimer Bekenntnisse ist, in denen er sich ohne Verhüllungen und Grenzen erfahren kann. Das Schreiben eröffnet sowohl für den Professor als auch für Ikuko eine neuartige Dimension. Das eigene Selbst erfährt sich in der symbolischen Ordnung der des intimen Schreibens auf eine neue Art und Weise. Das Tabuisierte kann dort ausgesprochen werden - es ist und bleibt Teil des sprechenden Subjekts, aber indem es auf die Ebene der Sprache gehoben wird, veräußert sich das Subjekt dabei: die Sprache ist Teil des *Anderen* wie auch Teil des eigenen Selbst. Die Sprache, die die beiden Figuren im

---

<sup>65</sup> Vgl. Lacan, Jacques: *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim/Berlin; Quadriga 1987 sowie Widmer, Peter: „*Das unbewusste Begehren des Voyeurs*.“ In: Stalder, Ulrich / Wagner, Karl (Hg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 141-159.

Tagebuch finden, ist für die beiden ein Ort der Selbsterfahrung durch eine Entfernung vom eigenen Selbst.

Die Bedeutung des Anderen zeigt sich ferner auch im Verhältnis der beiden Figuren zum Partner bzw. zur Partnerin. Das *Andere* tritt in der Person des Partners bzw. der Partnerin in Erscheinung. Die Tatsache, dass es einen *Anderen* gibt, der das Subjekt und dessen Agieren bestimmt und lenkt, spiegelt sich im Verhältnis zwischen Ikuko und ihrem Ehemann beiderseits anhand der gegenseitigen Anstiftung zum Schreiben und Lesen der Aufzeichnungen. Die Strukturierung durch den *Anderen* zeigt sich auch insofern, als es von beiden Figuren insgeheim gewünscht wird, dass die Aufzeichnungen vom Gegenüber gelesen werden. Trotz der anfänglich fehlenden Gewissheit darüber, dass der Partner bzw. die Partnerin den Inhalt tatsächlich kennt, drückt der Gedanke, dass ihre Aufzeichnungen gelesen werden *könnten*, die gezielte Ausrichtung der Figuren auf den Anderen aus. Die Konstellation zwischen Ikuko und ihrem Ehemann verweist auf das ständige Bestreben des Subjekts, eine Form der Vollkommenheit *durch den Anderen* zu erlangen. Nach Lacan ist dies durch eine im Spiegelstadium mit der Wahrnehmung des eigenen Spiegelbildes in den Hintergrund getretene „Unstimmigkeit mit der Natur“<sup>66</sup> zu begründen. Nach der hierbei erfahrenen Vollkommenheit sucht das Subjekt fortan außerhalb seiner selbst. Im Subjekt wird durch Erfahrung der Unvollkommenheit ein Begehren nach Einheit mit dem Anderen geweckt. In sich selbst erfährt das Subjekt eine Mangelhaftigkeit. Diese Erfahrung einer *eigenen* Unvollkommenheit bildet den Ausgangspunkt für die Herausbildung des Begehrens nach einem Zustand der Vollkommenheit, die durch das Andere zu erreichen versucht wird. Das Spiel mit dem gegenseitigen Verbergen und Enthüllen von Intimitäten in den Tagebüchern erweist sich als von der Dimension des Anderen geprägt, die für das Subjekt nie wegzudenken ist. Das Begehren nach dem Anderen unterliegt, so Lacan, diesen insofern, da es kein bewusstes Begehren ist, sondern von Außen geleitet wird. Ikukos Entscheidung, ein Tagebuch zu führen, ist zurückzuführen auf ein nach dem Anderen

---

<sup>66</sup> Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*. Wien: Turia+Kant 1997, S. 29.

ausgerichtetes Begehren, allerdings ist dies in dem Fall durchaus auch als eine bewusste Geste mit Bedacht auf den real existierenden Anderen, den Ehemann zu betrachten: das Tagebuch bekommt durch seinen (möglichen) eindringenden Blick erst jene Bedeutung, die für das Schreiben selbst ausschlaggebend ist. Ohne einen Anderen, der diese Aufzeichnungen lesen würde oder könnte, hätten sie keinen Zweck. Für Ikuko steht ihr Ehemann hier in der Position dieses Anderen - und umgekehrt. Sie gilt als diejenige, auf die sein Tagebuchschreiben ausgerichtet ist, als die Andere für ihn. Das Begehren des Anderen initiiert und leitet beiderseits das Niederschreiben ihrer Intimitäten im Tagebuch. Die beiden Figuren charakterisieren sich durch ihre Ausrichtung auf das Gegenüber durch und durch voneinander abhängig und aufeinander ausgerichtet.

Die Bestimmtheit durch den Anderen prägt sich des Weiteren im Blickverhältnis aus, da auch dort die Dimension des Anderen von konstanter Bedeutung ist. Auch dafür ist das Ehepaar ein charakteristisches Beispiel. Ikuko nimmt die Position des Subjekts ein, das „selber auch immer schon in einem Bild ist - im Bild, das sich andere von ihm machen.“<sup>67</sup> Diese anderen sind ihr Ehemann an erster Stelle, jedoch auch die Tochter und Kimura. Das Bild, das Ikuko von sich gibt, ist das einer gesitteten, anständigen und ihrem Gatten ergebenen Ehefrau. Auch die voyeuristischen Szenen sind eindeutig von der Dimension des Anderen geprägt. Lacan drückt die Blick-Verhältnisse zwischen sehendem Subjekt und erblickten Objekt mit dem französischen Verb *regarder* aus. Dieses trägt im deutschen zwei Bedeutungen: *ansehen* und *angehen*,<sup>68</sup> was nun darauf verweist, dass das erblickte Objekt den/die BlickendeN ansieht, indem es ihn angeht, also den Blick *anzieht*, wodurch ihm eine bedeutende Funktion zukommt. Es ist auch im Blickprozess nicht von einem selbständigen Agieren des Subjekts auszugehen, sondern von einer Abhängigkeit des Subjekts vom Anderen - dem Objekt, das gesehen wird. In Tanizakis Roman findet sich diese Dialektik immer wieder. Beispielsweise stellt der Schlüssel zum Fach des Tagebuches ein deutliches Beispiel für das Lacan'sche *regarder* dar. Ikuko blickt ihn an, weil er offen auf dem

---

<sup>67</sup> Widmer: „Das unbewusste Begehren des Voyeurs,“ S. 142.

<sup>68</sup> Vgl. Lacan: *Das Seminar Buch XI*, S. 102.

Tisch liegt und ihr deshalb ins Auge fällt, sie also *ansieht* bzw. *angeht*. Sein Anblick wirkt auf sie und beeinflusst ihr weiteres Verhalten und Handeln. Sie holt das Tagebuch aus dem verschlossenen Fach, um darin zu lesen und beginnt schließlich auch, ein eigenes zu führen. Hinter dem daliegenden Schlüssel ist die Aufforderung des Mannes, sein Tagebuch zu lesen, versteckt, was wiederum den Schlüssel als Gegenstand zu einem Verweis auf den Ehemann als *Anderen* macht. Er ist es, der hinter diesem Akt des Zu-Sehen-Gehens (des Schlüssels, und in Folge dessen, des Tagebuches) ebenso steht. Nicht nur der Gegenstand allein bedingt in diesem Falle den Blickprozess. Ikukos Exhibitionismus ist ein weiteres Beispiel für die Abhängigkeit des Blickenden vom Anderen - der von ihr ganz bewusst eingesetzt wird. Ikukos Verhalten hinsichtlich des Zeigens/Nicht-Zeigens zeigt und bestätigt, ebenso wie die voyeuristischen und exhibitionistischen Gesten des Ehemannes, die Lacan'sche Charakterisierung des Subjekts als nicht selbstbestimmt, sondern von Außen bestimmt.

In Abänderung meiner Formel für das Begehren als unbewußtes - *das Begehren des Menschen ist das Begehren des Andern* - möchte ich sagen, daß es sich hier [im Blickverhältnis, J.M.] um eine Art Begehren *nach* dem Anderen *f* *désir à l'Autre* handelt, an dessen Ende das *Zu-sehen-Geben* *f* *le donner-à-voir* steht.<sup>69</sup>

Sehen und Zu-Sehen-Geben geschieht zwischen dem Tagebuch schreibenden Ehepaar zum einen auf der Ebene der unerlaubten Einblicke in die Tagebücher - des Lesens und Gelesen-Werdens. Zum anderen findet es sich auch in einer skopischen Ausprägung. Das Begehren des Ehemannes ist stark auf das *Zu-sehen-Geben* ausgerichtet, das seine Frau ihm zunächst noch verweigert. Sie vermeidet und flieht alle Möglichkeiten, die einen Blick auf ihren Körper freigeben könnten. Der Ehemann sucht vergebens nach Einblicken auf den Körper seiner Frau. Er trachtet danach, ihren „Körper in allen Einzelheiten genau zu betrachten“<sup>70</sup>, was Ikuko vollkommen abzulehnen scheint. Sie verhüllt ihren Körper, trägt immerzu Socken und erlaubt keinerlei Berührung an den Füßen, zum großen Missfallen ihres Mannes, der eine Fetisch-Anziehung für ihre Füße äußert. Das *Zu-sehen-Geben* seitens des begehrten Objektes - für den Ehemann der unmittelbare

---

<sup>69</sup> Ebd. S. 122.

<sup>70</sup> Tanizaki: *Der Schlüssel*, S. 12.



Blick auf den nackten Körper seiner Frau - steuert und bedingt seine Lust. Der voyeuristische Blick begehrt nicht das, was er schon gesehen hat, sondern sucht nach etwas Neuem, das er zu sehen gegeben bekommt. Ziel des Voyeurs ist etwas Unbekanntes, das er noch nicht gesehen hat. Gerade auch weil sich Ikukos Körper ihm nicht offen darbietet und präsentiert, ist sein Begehren danach so stark. Dies weiß sie. Die Dunkelheit ist ihr Ort des Nicht-sichtbar-Seins: sie ist darauf bedacht, sich im Dunkeln vor seinen Blicken zu schützen. Den Geschlechtsverkehr vollzieht Ikuko am liebsten an einem versteckten, verdunkelten Ort: „tief im Innern des Hauses und im Dunkel meines eigenen Zimmers (...), hinter dicht verhängten Fenstern, den Körper in weiche Kissen vergraben, ohne sich gegenseitig ansehen zu müssen, und in aller Stille“<sup>71</sup> - an einem Ort also, der aufgrund der Dunkelheit und Stille gewissermaßen einen Nicht-Ort, eine Art „schwarzes Loch“ darstellt: es herrscht kein Bewusstsein. Die sinnliche Wahrnehmung geht gegen Null, es gibt weder etwas zu hören, noch etwas zu sehen - und es ist anzunehmen, dass es für sie dort auch nichts zu spüren gibt. Was ihrem Partner die größte Lust bereitet - der Blick auf ihren Körper - verweigert ihm die *femme fatale* zunächst, bis sie jedoch ihre Macht als exhibitionistischer Teil des ehelichen Lustlebens auszunutzen weiß und ihr keusches Verhalten zurücknimmt. In dieser Ergebnisheit werden die pathologischen Ausformungen der gegen sich selbst gerichteten Schaulust deutlich. Ikuko vermag das Begehren ihres Ehepartners zu kontrollieren und steht so als vermeintlich passiver Teil in einer Machtposition. Das Machtverhältnis des Ehepaares auf der physischen Ebene scheint anders zu sein, als das tatsächliche. Der aktive, handelnde, schauende Teil - der Ehemann - ist von Ikuko, dem passiven, unbeweglichen, erblickten Teil abhängig, da der erste seinen Trieben, Gefühlen und Regungen stark verfallen ist. Trotz ihrer Passivität stellt Ikuko die lenkende Kraft dar. Die Machtspiele sind von der sexuellen wie auch von der skopischen Dimension geprägt und lassen ein dem Sadomasochismus ähnelndes Verhältnis erkennen. Bei Ikuko kommt die sadistische, bei dem Professor die masochistische Seite zur Ausprägung, denn Ikuko ist es, die ihren Mann quält, indem sie ihn mit Verhüllungen ihres Körpers bestraft, ihm keinen Anblick auf ihren Körper gewährt. Seine gewünschten Blicke

---

<sup>71</sup> Ebd. S. 15.

nicht zuzulassen, bereit ihr Lust, sie befriedigt ihr eigenes Begehren, indem sich sich prüde gibt und ihren Mann durch diese Qualen reizt. Schließlich sind es jedoch nicht nur die Verhüllungen und das Verstecken ihres Körpers, wodurch sie ihren Mann lustvolle „Schmerzen“ zufügt, sondern ihre prüde Einstellung zur Gänze, wozu auch das Vermeiden von Gesprächen über Sexualität gehört. Außerdem kommt ein weiteres qualvolles Element hinzu: die langsam deutlicher werdende Hingezogenheit zu Kimura, die sie ebenso durch ihre exhibitionistische Art äußert. Die beim Ehemann evozierte Eifersucht steigert seine sexuelle Potenz. Er bekennt sich zur durch Eifersucht hervorgerufenen Lust in seinen Aufzeichnungen:

Meine Frau darf sehr weit gehen. Je gewagter, desto besser. Ich wünschte, ich könnte bis zum Irrsinn eifersüchtig werden. Sie könnte sogar so weit gehen, daß ich sie verdächtigen würde, sie habe die Grenze schon überschritten. Ich möchte sogar, daß sie soweit geht. (...) Wird sie aber einsehen, daß es auch um ihr Glück geht, wenn sie sich bemüht, mich in dieser Weise zu reizen?<sup>72</sup>

Es ist anzunehmen, dass die Lektüre von Worte wie diesen Ikuko dazu brachten, ihre Empfindungen für Kimura zu offenbaren. Dabei ergibt sich für die Konstellation ein Wendepunkt auf der skopischen Ebene: der Einblick auf den Körper wird ermöglicht und freigegeben, ohne dass Ikuko dadurch ihre Position als mächtiger, lenkender Teil des Paares verliert.

### 2.2.3. Fotografische Machtspiele

Das fotografisch-voyeuristische Verhältnis ist, ähnlich wie die Lektüre der Tagebuchaufzeichnungen, von einer Dialektik des Zeigens und Bekennens bzw. des Verhüllens und Verschweigens geprägt. Der Professor möchte, so schreibt er, seine Frau von der Schönheit ihres Körpers überzeugen,<sup>73</sup> ihr zu verstehen geben, warum es ihn „gelüstet, ihren nackten Leib zu betrachten“<sup>74</sup> und damit ihr vorgebliches Schamgefühl beleidigen. Iukos exhibitionistisches Verhalten ist dabei durch und durch geprägt vom Gedanken an das Gegenüber - was sie unter dem Deckmantel der Unwissenheit, der Hilflosigkeit und der Bewusstlosigkeit

---

<sup>72</sup> Ebd. S. 16.

<sup>73</sup> Vgl. ebd. S. 37.

<sup>74</sup> Ebd.

verbirgt. Ihre absichtlich herbeigeführten Ohnmachtszustände sind Teil von Ikukos exhibitionistischem Verhalten. Oft spielt sie nur, noch ohnmächtig zu sein - und dabei bemerkt sie die voyeuristischen Blicke und die lüsternen Taten des Ehemannes und phantasiert von Kimura, spricht seinen Namen aus, während der Ehemann sie beschaut, fotografiert und berührt. Sie gibt selber vor, solche Träume im Schlaf gehabt zu haben: im Tagebuch schreibt sie schließlich sogar von einer als tatsächlich empfundenen Anwesenheit Kimuras. Es scheint, als wolle sie die Eifersucht ihres Ehemannes auf diese Art ganz bewusst reizen und steigern. Ikuko betrinkt sich immer wieder, um ihrem Mann Gelegenheiten zum nächtlichen Fotografieren im Schlafzimmer zu bieten und von Kimura zu phantasieren. Doch auch Kimura gegenüber agiert sie exhibitionistisch - sie betrinkt sich in seiner Anwesenheit, um sich anschließend im Bad zu entkleiden und sich von den anderen dort auffinden zu lassen. Ikukos nur ansatzweise vom Ehemann bemerkte Hinterhältigkeit verleiht ihr innerhalb des Machtspiels mit Geheimnissen, Verboten und Enthüllungen eine starke Position. Sie kontrolliert den Blick und dadurch auch die Lust ihres Ehemannes. Die dualistische Charakteristik zwischen Blick und Erblickten charakterisiert den Blick als mobiles Element, das den Raum für sich durch seine Bewegung einnimmt und steuern kann, worauf geblickt wird. Das Erblickte - Bild oder Objekt - befindet sich hingegen in einer fixierten, unbeweglichen Position, was jedoch nicht bedeutet, dass Ikuko als Erblickte keine lenkende, mächtige Funktion trägt und sozusagen dem Blick ausgesetzt ist. In Anlehnung an die bereits erwähnte wechselseitige Bestimmtheit zwischen blickendem Subjekt und erblicktem Objekt ist festzuhalten, dass dem letzteren ebenso eine aktive Kraft zukommt und es ein Begehren äußert: das Begehren, gesehen zu werden. Diese wechselseitige Abhängigkeit herrscht auch in der Blick-Struktur zwischen dem Professor als Blickendem und Ikuko als Erblickte. Zwar bleibt das Objekt - Ikuko - in einer unbeweglichen und unbewegten Position während sich der Blick darauf richtet, doch bewegt es - sie - den Blick und zieht ihn auf sich. So verschieben sich die Eigenschaften, und es zeigt sich im Laufe der Handlung, dass Ikuko als Erblickte zwar als unbeweglich, nicht hingegen als passiv und machtlos zu charakterisieren ist. Sowohl das Aussenden als auch das Anziehen des Blicks sind von einem Begehren gesteuert, das im Lacan'schen Sinne auf das von der Dimension des *Anderen* charakterisierte Begehren verweist,

wonach das Subjekt nicht als selbstbestimmt, sondern in Abhängigkeit von der Außenwelt - dem Anderen - zu betrachten ist. Dieses Andere kann sich auch in Gestalt einer Person manifestieren, und findet sich in diesem Fall in der Gestalt der Ehefrau.

Ikuko beherrscht und lenkt ihren Mann durch ihre Rolle als Ideal und exhibitionistisches Ziel seines Begehrens. Ähnlich dem von W.J.T. Mitchell charakterisierten Begehren von Bildern<sup>75</sup> ist der Figur - die durch die Kamera bzw. den Blick gleichermaßen zu einem Bild-Objekt wird - nicht ausschließlich ein passiver, unbeweglicher Charakter zuzuschreiben. Das Bild bzw. Objekt lenkt den Blick auf sich, wird also zu einer aktiven Kraft, die sich freilich in einem anderen Rahmen abspielt als der Blick: ihr Begehren ist das Sich-Zeigen. Bild und Objekt wollen gesehen werden, ihre Kräfte sind zwar unbeweglich, sie bewegen allerdings den Blick. Sie lenken den Blick auf sich; sie *gehen* und *sehen* uns *an*. Diese Strukturen zeigen sich auch im Verhältnis zwischen Ikuko und dem Professor. Sein Blick sucht nach etwas, will etwas sehen; die Erblickte will gesehen werden, will seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie bindet den Blick an sich, hinterlässt einen „fesselnden“ Eindruck. Das Innehalten des Blicks gleicht dem Medusa-Effekt: Das Begehren des Erblickten liege darin, den Betrachter „zum Erstarren zu bringen oder zu lähmen.“<sup>76</sup> Wie beim Anblick der mythologischen Gestalt der Medusa besitzt auch ein Bild bzw. Objekt eine fesselnde, lähmende und erstarrende Wirkung auf jene, die darauf blicken. Das „Begehren des Bildes“ - bzw. das des Objekts und der exhibitionistischen Ikuko - liegt darin, den Blick zu fixieren und zu bannen. Bezüglich des Ehepaares findet diese Fixierung zuerst auf der skopischen Ebene statt; später jedoch lähmt und fesselt Ikuko ihren Mann nicht nur wenn er auf sie blickt, sondern als Person in seiner Gänze: sein Körper wird unbeweglich, bettlägerig durch einen Schlaganfall, hervorgerufen durch die von Ikuko geweckte ausschweifende sexuelle Tätigkeit. Schließlich mündet die wechselseitige Abhängigkeit, die sich in schriftlichen, visuellen und fotografischen voyeuristischen Perversionen ausprägte und von einem Begehren hervorgerufen

---

<sup>75</sup> Mitchell, William J. Thomas: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: C.H.Beck 2008, S. 46ff.

<sup>76</sup> Ebd. S. 54.

wurde in ein Ende, das ebenso durch das Begehren bedingt ist: mit einer vollkommenen Erstarrung des einen Teils - nämlich mit dem Tod des Professors.

Wie in vielen Texten Tanizakis<sup>77</sup> sind in diesem Roman sadistische und masochistische Strukturen in den Beziehungen der Figuren auszumachen. Die sadistische Charakteristik fällt mit dem exhibitionistischen Teil, die masochistische mit dem voyeuristischen zusammen, was die Macht des Bildes bzw. des erblickten Teils erneut unterstreicht. Der weibliche Teil gilt in seiner Schönheit als mächtig und unnahbar, der männliche Teil ist dieser Schönheit verfallen, was hier mitunter brutale und grausame Folgen haben kann. Die weibliche Figur als das Verführerische, Begehrte ist zugleich Träger der tödlichen Gefahr. Sexualität hat den Charakter von etwas Dunklem und Gefährlichem. Ikuko stellt für ihren Ehemann nicht nur eine Figur dar, die Begehren und Erotik bedeutet, sondern auch den Tod. Begehren und Erotik werden durch den Blick empfunden und erlebt. Das Verbot, die Tabuisierung dieses Blicks unterstreichen die Gefahr, die der Anblick mit sich bringt und haben zur Folge, dass sich der Blick heimlich, voyeuristisch ereignet und darüber hinaus auch auf Fotografien festgehalten wird. Die Erzeugung von Fotografien kann als Absicht gedeutet werden, um das Motiv einerseits durch die Abwesenheit des Objekts, andererseits durch den Tod des Blickenden zu bewahren. Das Fotografieren stellt im Zuge der sado-masochistischen Beziehung des Paares eine Kompensation dar, das nicht sichtbare Motiv über die Dauer des Anblicks zu konservieren. Die Macht des *gesehenen* Teils erhält so einen immanenten Charakter.

---

<sup>77</sup> Vgl. Tanizaki, Junichiro: „Tätowierung.“ In: Margarete Donath (Hg.): *Japan erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 32-39; sowie Lippit, Noriko Mizuta: „Tanizaki and Poe. The Grotesque and the quest for supernal beauty.“ In: *Comparative Literature* 29/3, Summer 1977, S. 221-240, hier S. 226ff.

## 2.3. Kinematografischer Voyeurismus - Zeigen und Verdecken

### 2.3.1. Junichiro Tanizaki und das Kino

Für den Roman *Der Schlüssel* wie auch für Tanizakis Gesamtwerk ist hinsichtlich Visualität und visueller Medien der kinematografische Blick und seine Bedeutung von zentraler Relevanz. Tanizakis Interesse an der Kinematografie begann bereits in den 1910er Jahren und setzte sich bis in die Zeit seines Spätwerks fort. Der Autor, „fascinated with cinematic experience“<sup>78</sup> pflegte es, „westliche“ Filme zu schauen, deren Bedeutung als Kunst er über das japanische Theater und deren Gattungen stellte:

[...] I admire motion picture theater far more than any of theater troupes or stage shows in Tokyo today, and what is more, in certain ones I find an artistic beauty unmatched in the kabuki or shimpa theater.<sup>79</sup>

Tanizaki spricht noch nicht vom Film, sondern von *moving pictures* oder vom *photoplay*, was auf den Zusammenhang von Kino und Fotografie hinweist. Die Ästhetik des bewegten Bildes würde sich, so der Autor, aus der Echtheit der filmischen Welt ergeben: gefilmte Szenen sollen im Idealfall, und so sind sie es im westlichen Film, „as free and spontaneous as possible“<sup>80</sup> sein; und sich aus dem engen, gekünstelten Rahmen des Theaters herauslösen.<sup>81</sup> Tanizakis Begeisterung von der Kinematografie hatte mehrere Einflüsse auf sein Schaffen. Zum einen arbeitete Tanizaki unmittelbar im filmischen Bereich: er verfasste Drehbücher und war in den Taikatsu-Filmstudios an der Regie von Filmen beteiligt.<sup>82</sup> Der Autor stellte eine bedeutende Figur des *Pure Film Movement* dar, eine künstlerisch-kinematografische Bewegung im Japan der 1910er und 1920er Jahre, die sich an

---

<sup>78</sup> La Marre, Thomas: *Shadows on the Screen. Tanizaki Junichiro on cinema and "oriental" aesthetics*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan 2005, S. 1.

<sup>79</sup> Tanizaki, Junichiro: „*The Present and Future of Moving Pictures*.“ In: La Marre, Thomas: *Shadows on the Screen*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan 2005, S. 65-74, hier S. 65.

<sup>80</sup> Ebd. S. 68.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Vgl. LaMarre: *Shadows on the Screen*, S. 7.

der modernen westlichen Kinematografie orientierte und den theatralischen Stil abzulegen suchte.<sup>83</sup>

Auch Tanizakis literarisches Werk trägt kinematografische Elemente durch die charakteristische Nähe zur Wirkungsweise des Films. Die Texte sind auf eine psychologische Darstellung der Figuren angelegt, welche Nähe zwischen Lesenden und ProtagonistInnen zur Folge hat. Die Personen werden wie im Film als „Subjekte unserer emotionalen Erfahrungen“<sup>84</sup> wahrgenommen. Ihre Gefühle und Regungen werden übertragen. Auch LaMarre hält die Tendenz zur Identifizierung mit den literarischen Charakteren fest:

Tanizaki called attention to the ability of moving pictures to close in on things, to capture their surfaces in such great detail that the distance between spectator and image seemed to collapse, resulting in a blurring of the frame between reality and fantasy.<sup>85</sup>

Die starke Bedeutung der Kinematografie verweist auf eine weitere Eigenheit von Tanizakis literarischem Werk: die Zusammenführung von westlicher mit orientalischer Ästhetik und Kultur, die beide gleichermaßen in seinem Werk präsent sind. Dies ist auf den Einfluss „westlicher Dinge“ - wie der Kinematografie, oder dem Medium der Fotografie - zurückzuführen. In Tanizakis Werk trifft die japanische Tradition mit der westlichen Moderne zusammen, sowohl inhaltlich als auch formal. Der Tagebuchroman, als traditionelles Genre der japanischen Literatur,<sup>86</sup> wird mit dem Kontext des kinematografischen Sehens zusammengebracht. Die Überlagerung des Orientalischen und des Westlichen ist auch im Inhalt von *Der Schlüssel* zu finden, der gleichermaßen die Situation der modernen japanischen Gesellschaft widerspiegelt. Die traditionelle und die westliche Kultur „coexist, whether ingenuously or awkwardly.“<sup>87</sup> Diese Koexistenz zweier unterschiedlicher Kulturen stellt eine durchaus problematische und heikle Angelegenheit dar. Das Westliche konkurriert mit der japanischen Sittenlehre und

---

<sup>83</sup> Vgl. ebd. S.75f.

<sup>84</sup> Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 1996, S. 65.

<sup>85</sup> LaMarre,: *Shadows on the Screen*, S. 1.

<sup>86</sup> Vgl. Hibbet, Howard: „*Tradition and Trauma in the Contemporary Japanese Novel.*“ In: *Daedalus* 95/4, Fall 1966, S. 925-940, hier S. 930.

<sup>87</sup> Sato, Tadao: *Currents in Japanese Cinema*. Tokyo/New York: Kodansha 1982, S. 31.

stellt etwas Tabuisiertes dar, das in einem engen und verschlossenen Rahmen geschieht. Seine Ausprägung erfährt es in der Schaulust des Professors, die nicht nur im westlichen Sinne eine perverse, sondern auch in der eigenen Kultur als verwerfliche Gewohnheit gilt. Ihren Ausdruck erfährt sie in der fotografierenden Kamera - einem westlichen Produkt; und obwohl der Professor seine Frau mit der Statue eines Tempels vergleicht, ähnelt seine Obsession sowie die dabei hervorgebrachten Fotografien, nicht zuletzt durch die starke Betonung ihres Körpers, der kinematografischen Kultur des Westens. Die detaillierte, umfangreiche Beleuchtung des Körpers beinhaltet auch ein pornografisches Element. Der Blick der Kamera stellt eine pornografische Geste dar, die den fotografierenden *operator* wie auch den die Fotografie betrachtenden *spectator* zu Voyeuren macht. Die immer stärker werdende Verbreitung des (mehr oder weniger perversen) voyeuristischen Blicks ist in Verbindung mit der Entwicklung visueller Medien, vor allem des Kinos, zu setzen.<sup>88</sup> In dieser Hinsicht ist der kinematografisch-voyeuristische Blick gegenwärtig als Phänomen zu kennzeichnen, das sich auch außerhalb des Mediums Kino manifestiert.

Die nach LaMarre<sup>89</sup> in Tanizakis Spätwerk auszumachende Bedeutung des Kinos, die auf die „earlier absorption into the world of cinema, and his fascination with the cinematization of the world“<sup>90</sup> zurückgeführt werden könne, zeigt sich im Roman *Der Schlüssel* in der Figur des Ehemanns, als er seinen Fantasien erliegt. In diesen Visionen manifestieren sich außerdem die pathologischen, krankhaften Auswirkungen seiner Schaulust: sein besessener Blick setzt sich auf der fiktionalen Ebene fort. Zwar führt seine pervers-pathologische Schaulust nicht zu einer physischen Missbildung, wie Freud es für möglich hält,<sup>91</sup> jedoch hat die

---

<sup>88</sup> Vgl. Denzin, Norman K.: *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London (u.a.): Sage 1995. Denzin spricht von einem „cinematic gaze“, der sich auch außerhalb des Mediums Kino manifestiert. Visuelle Medien wie eben auch das Massenmedium Kino hatten prägende Auswirkungen auf das Sehverhalten ihres Publikums, wechselwirkend beeinflusste dies wiederum das Kino. Voyeurismus spielt zwar nicht nur in visuellen Medien eine Rolle, doch bleiben sie die bedeutendsten und beispielhaftesten Medienformen, in denen sich voyeuristische Blickverhältnisse finden.

<sup>89</sup> Vgl. LaMarre: *Shadows on the Screen*, S. 7f.

<sup>90</sup> Ebd. S. 8.

<sup>91</sup> Vgl. Freud: „Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung,“ S. 210f.



psychogene Sehstörung des Voyeurs auch physische Folgen: eine Gehirnarteriosklerose, die gerade seine Augen schwächt. Für den Professor scheinen nun die Grenzen zwischen kinematografischer Fiktionen und tatsächlich wahrgenommener Realität zu verschwimmen. Seine Frau „erscheint“ ihm während eines Schwindelanfalls nicht als homogene Gestalt, sondern verdoppelt und fragmentiert:

Ihr Gesicht, ihr Hals, die Schultern, die Arme, alle ihre Umrisse sah ich doppelt, ja, ihren ganzen Leib sah ich zweimal und übereinandergeschoben. Bald danach muß ich eingeschlafen sein, aber noch im Traum sah ich meine Frau doppelt. Erst erschien sie mir als Ganzes doppelt, bald danach in viele Teile zerstückelt in der Luft zerstreut. Etwa so: vier Augen, daneben zwei Nasen, ein paar Zentimeter darüber zwei Lippen und so weiter, und alle diese Dinge hatten eine ungemein harte und aufdringliche Farbe...<sup>92</sup>

Die Visionen des Professors von seiner verdoppelten und in Stücke geteilten Frau erinnern an die Zusammensetzung von Bildern durch die filmische Schnitttechnik. Außerdem tragen sie Züge des Kubismus, welcher wiederum als eine Reaktion der Malerei auf die in der Moderne aufbrechende Zentralperspektive war, was die der Film vorantrieb. Ikukos Gestalt wird, wie auf einem Filmstreifen, ebenso auseinander genommen und in Stücken, in einzelnen Teilen in Szene gesetzt. Ähnlich einem Film stellen auch die Visionen des Professors eine fiktive, der Realität jedoch sehr nahe bzw. gleich kommende Szene dar. Geteilt und vervielfacht durch unterschiedliche Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen und die „Zerstückelung“ des Filmmaterials, den Schnitt, erscheinen Bilder der Figuren auf der Leinwand wie die Vision vor seinen inneren Augen ähnlich den echten, und doch zerteilt und zerschnitten. Die zerstückelte Gestalt in der Vision des Professors erinnert an Walter Benjamins Gegenüberstellung des Kameramanns mit dem Chirurgen, deren Tätigkeit er als ein operatives Eindringen in den Menschen charakterisiert.<sup>93</sup> Das Bild „des Kameramanns [ist] ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.“<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Tanizaki: *Der Schlüssel*, S. 60.

<sup>93</sup> Im Gegensatz zum Magier bzw. Maler nimmt der Chirurg bzw. Kameramann den Menschen nicht in seiner Gänze, sondern teilweise wahr. Vgl. Benjamin, Walter: „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.“ In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 136-169, hier S. 158.

<sup>94</sup> Ebd.

So entsteht in dieser Bilderwelt eine „Natur zweiten Grades,“<sup>95</sup> die nicht nur vorenthält, dass sie eine Illusion der Natur des ersten Grades ist, sondern diese in einer gesteigerten, gekünstelten Natürlichkeit reproduziert. Dies führt zu einer Entfremdung von der „realen“ Gestalt seiner Frau, die für ihn mehr und mehr zur Fiktion und zur Vision wird. So erscheint ihm auch das halluzinierte Bild seiner Frau intensiver und extremer als in Wirklichkeit: „Der Raum war hellblau, der Kopf schwarz, die Lippen purpurrot, die Nase schlohweiß, und das Schwarz, das Rot und das Weiß waren unendlich viel greller als in Wirklichkeit, so giftig und schreiend wie die Plakatfarben einer Filmreklame.“<sup>96</sup> Das fotografierte bzw. gefilmte Bild wird ein stärkerer Bedeutungsträger als das wahrhaftig gesehene Bild, welche in einem konstanten Wechselverhältnis zueinander stehen. Die Vision des Professors ähnelt einer kinematografischen Fiktion durch das Zusammentreffen äußerlich wahrgenommener und innerlich imaginiertes Bilder. Die fiktiven kinematografischen Erfahrungen stehen in Relation zu den nicht-kinematografischen, „wirklich“ erlebten Erfahrungen. Die Kinematografie zeigt mögliche Realitäten, mögliche Welten, die sich an das Innere des Menschen richten. Sie visualisiert dem menschlichen Unbewussten seine Fantasien: Träume und Wünsche, aber auch die Ängste und Schrecken. Als passive Erfahrungswelt dringt das Kino mit seinen Bildern und den dabei hervorgerufenen Affekten tief in die aktive Erfahrungswelt des menschlichen Bewusstseins ein.

Diese kinematografische Charakteristik spiegelt sich im Roman *Der Schlüssel* nun darin, dass das Tagebuch des einen für das Gegenüber auch so etwas wie eine innere Wirklichkeit darstellt. Als Ort der Psyche beinhaltet es die inneren, oftmals unbewussten Regungen und besitzt für das Gegenüber eine ähnliche suggestive Wirkung.<sup>97</sup> Präzision und Fokussierung auf Details sind Techniken, die das kinematografische Bild außerdem auszeichnen. Durch das Tagebuch kommt es zu ebensolchen Hervorhebungen und Betonungen, und durch den wechselseitigen Einblick in die Aufzeichnungen werden sie zum Spiegel der kinematografisch-voyeuristischen Dimension dieses Romans. Fotografie und

---

<sup>95</sup> Ebd. S. 157.

<sup>96</sup> Tanizaki: *Der Schlüssel*, S. 60.

<sup>97</sup> Vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*, S. 68f.

Tagebuch fungieren als Objekte, die das Bild vom Gegenüber wie auch von der eigenen Person ins Schwanken bringen und beeinflussen.

### 2.3.2. Verfilmungen des voyeuristischen Romans

Die kinematografischen Aspekte des Tagebuchromans werden auch in Form von zwei filmischen Adaptationen aufgearbeitet: 鍵 ([Kagi], engl. *Odd Obsession*, 1959) in der Regie von Kon Ichikawa sowie *La Chiave* (engl. *The Key*, 1983) in der Regie von Tinto Brass. Diese beiden Filme sollen nun in einer qualitativ-semiotischen Analyse erklärt und gegenübergestellt werden, um sowohl innerhalb des filmischen Blickes wie auch für das Blicken *auf* den Film den dabei produzierten voyeuristischen Aspekt zu erläutern sowie dessen Ausprägungen und Motivationen auf den Grund zu gehen. Die Filmrealität von *Kagi* ist örtlich und zeitlich im Japan der Nachkriegszeit angesiedelt und orientiert sich auch bezüglich des Inhalts bis auf leichte Änderungen sehr stark am Roman. Der Roman wird in dieser filmischen Adaptation nahezu ohne Änderungen des Inhalts umgesetzt. Jedoch führt das Ehepaar (Machiko Kyô als Ikuko, Ganjiro Nakamura als Professor), das dort den Nachnamen Kenmochi trägt, kein Tagebuch. Im Gegensatz dazu wurde Tanizakis Roman von Tinto Brass für *La Chiave* zeitlich und örtlich transferiert: der Handlungsort ist Venedig im Jahr 1939, zur Zeit als Italien in den zweiten Weltkrieg eintritt, Für den 1983 fertig gestellten Film liegt diese zeitliche Verschiebung nahe, da durch die zeitliche Verschiebung in die Vergangenheit der Aspekt der moralischen Verwerflichkeit effektiver wird. Das Ehepaar Rolfe, Nino (Frank Finlay) und die um einiges jüngere Teresa (Stefania Sandrelli) führen jedoch auch hier kein gemeinsames Tagebuch: nur Nino schreibt seine intimen Aufzeichnungen nieder, die Teresa - wie in der Romanvorlage - liest, nachdem sie den Schlüssel zum Fach des Tagebuchs findet.

Die Thematik des moralisch Verwerflichen ist für beide Filme durchaus noch aktuell, beispielsweise liegt die Altersbeschränkungen für beide Filme im Durchschnitt bei 16, für *La Chiave* in einigen Ländern sogar bei 18 Jahren.<sup>98</sup> Dies

---

<sup>98</sup> Vgl. International Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0052957/> sowie <http://www.imdb.com/title/tt0085328/>.

ist darauf zurückzuführen, dass *La Chiave*, im Unterschied zu *Kagi*, Nacktheit und Sexualität deutlicher und expliziter darstellt. Die Kamera wird mehrere Male direkt auf die entblößten Geschlechtsorgane Teresas gerichtet. Ikukos Nacktheit wird dagegen lediglich suggeriert: der Torso ihres Körpers ist, mit Ausnahme der Schulterpartie, entweder durch Abdeckungen verhüllt, wie aus den Bildern jener Szenen hervorgeht, in denen die betrunkene Ikuko nach dem Bad ins Bett gebracht wird (Abb. 18); oder als sie von ihrem Ehemann im erleuchteten Schlafzimmer fotografiert wird - die hell strahlende Leselampe aus dem Arbeitszimmer links oben im Bild. Helligkeit ist für die Bilder aus *Kagi* immer eine Andeutung für Einsichten. Hell erleuchtete Bilder und die Abbildung der hellen Haut Ikukos markieren Szenen, in welchen es zu voyeuristischen Blick-Akten kommt (vgl. auch die Abb. 24-27).

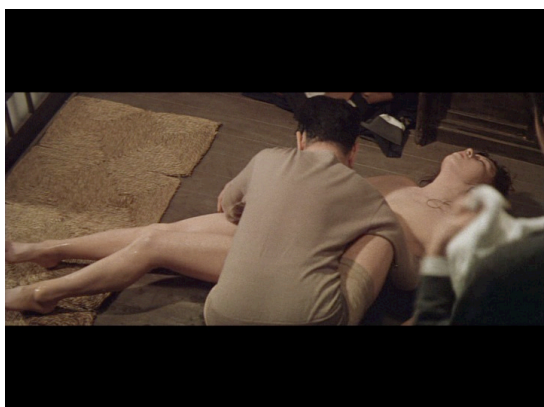


Abb. 18

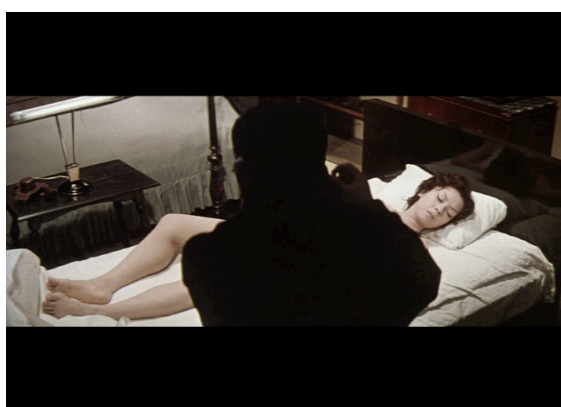


Abb. 19

Die Kamera wird dabei als pornografisches Medium eingesetzt - sie bedingt die explizit detaillierte Darstellung der Geschlechtsorgane - allerdings werden die Motive des Objekts *vor* der Kamera und die dabei hervorgebrachten pornografischen Produkte nicht gezeigt. Sie bleiben an die Vorstellungen des Zuschauers bzw. der Zuschauerin gebunden, wobei das in der Phantasie des Professors gehegte Begehren des Blicks auf den Körper seiner Frau nicht aufgelöst wird, sondern sich ausbreitet und zur Phantasie des Zuschauers bzw. der Zuschauerin wird. Das Verdecken des Körpers ist eine Technik, um eine offensichtliche Darstellung ihrer Geschlechtsorgane zu umgehen und den

sexuellen, körperlichen Bereich der Vorstellung des Publikums zu überlassen, wodurch sich auch das Begehren nach Einblick von der Filmfigur auf das Publikum überträgt. Eine derartige Identifikation zwischen Publikum und Filmfigur ist charakteristisch für die Psychologie des Films. „Es ist offensichtlich, daß (...) das Verhältnis der Bilder zu den Gefühlen der Personen im Spiel und zu den Gefühlen des Zuschauers übereinstimmt,“ so schrieb Hugo Münsterberg schon im Jahr 1916 in der psychologischen Studie *Das Lichtspiel*.

Gehen wir von den Emotionen des Publikums aus, so läßt sich sagen, daß der Schmerz und die Freude, die der Zuschauer fühlt, wirklich auf die Leinwand projiziert sind, projiziert sowohl in die Portraits der Personen als auch in die Bilder der Szenerie und des Hintergrundes, auf den die Emotionen der Personen ausstrahlen.<sup>99</sup>

Die Identifikation der Personen, die den Film betrachten mit den Personen im Film führt dazu, dass nicht nur die Filmfigur, sondern auch die Zusehenden Teil an der filmischen Welt haben und die Emotionen der Filmszenen nacherleben. Bei *Kagi* findet dies vor allem bei der Übertragung des voyeuristisch-begehrenden Blicks des Ehemannes auf den/die ZuseherIn statt. Die Einstellung der Kameraperspektive unterstreicht jene Identifikation: Durch die Position der Kamera *hinter* der Figur des Professors, wie die Abb. 18, 19 und 20 zeigen, richtet sich der Blick des Publikums nach dem seinen, wird ebenso zum voyeuristischen Blick, dessen Motiv jedoch - im Unterschied zur Filmfigur - noch Suggestion bleibt. Der gesamte Film behält nahezu durchgehend die Perspektive eines solchen voyeuristischen Blicks: die Frau wird von der Kamera wie auch aus der Blickperspektive des Publikums aus einer voyeuristischen Perspektive aufgenommen bzw. gesehen. Der Blick, der sich auf sie richtet, impliziert einen dritten Beobachter, der oft an den Blick einer der Figuren aus dem Film gebunden zu sein scheint. In Abb. 18 beispielsweise kommt die Position der Filmkamera Standpunkt Kimuras sehr nahe. Wiederholte Male finden sich derartige Überlagerungen des Blicks der Filmkamera mit jenem einer Figur - vor allem in Szenen, bei denen heimliches Beobachten dargestellt wird, wie aus Abb. 20 und 21 sogar bei zwei Figuren, Tochter und Professor, hervorgeht:

---

<sup>99</sup> Münsterberg: *Das Lichtspiel*, S. 68.



Abb. 20



Abb. 21

Bei Überlagerungen wie diesen nähert sich der perspektivische Standpunkt der Kamera bzw. des Publikums jenem der Figur an - jedoch bekommt er nie dasselbe zu Gesicht. Bei jener Kameraeinstellung, auch „Point-of-View-shot“<sup>100</sup> genannt, bleibt der/die ZuschauerIn VoyeurIn der (mitunter ebenfalls voyeuristisch tätigen) Figur. Was diese jedoch wirklich sieht, wird auf den Filmbildern nie gezeigt, sondern lediglich angedeutet. Auffällig ist, dass sich die Kameraperspektive niemals mit Ikukos Blick überlagert. Die Frau bleibt durchgehend in der Position der Betrachteten, der Angeschauten. Sie ist im Bild, sie wird wahrgenommen - ihre eigene visuelle Wahrnehmung kommt in den Filmbildern allerdings nicht zu tragen. Die Identifikation des Publikums mit ihr ist gering, sie ist auch für die Zusehenden das Objekt, auf das sich die Aufmerksamkeit des Blicks richtet. Der Figur der Ikuko wird demnach in Tanizakis Romanvorlage stärker charakterisiert. Nicht nur sie, sondern auch die RezipientInnen sind sich der Rolle, die sie spielt, und den damit verbundenen Machtverhältnissen bewusst, da sie durch ihre Tagebuchaufzeichnungen mehr über sie erfahren als der Film von ihr Preis gibt.

Im Film ist der Professor die einzige Identifikationsfigur. Parallel zu seiner Figur wird auch das Begehren des Publikums von der skopischen Dimension gelenkt und sein Begehren nach Einsicht und Enthüllung wird nachempfunden. Das Begehren nach dem Erblicken ist gekoppelt an das Enthüllen des Körpers der

<sup>100</sup> Vgl. Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Schmidt 2004, S. 43.

weiblichen Figur. Die Abbildungen von Ikukos Gestalt bewegen sich konstant an der Grenze zwischen Verhüllung und Enthüllung. In ihrer vollständigen Nacktheit wird sie nie gezeigt, doch dass sie so zu sehen ist, kann nicht angezweifelt werden. Die Enthüllung von Ikukos Körper wird zwar gezeigt, jedoch wird nicht gezeigt, was darunter zu sehen ist. Ihr nackter Körper wird suggeriert, wir wissen, dass es dort etwas zu sehen gibt, sehen es jedoch nicht genau. Die Enthüllung führt zur Anregung eigener Vorstellungen und eigener Bilder.

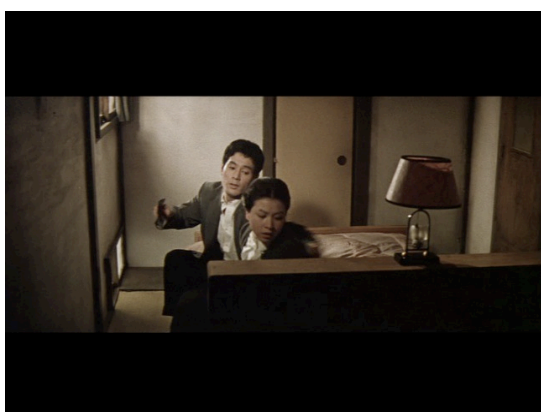


Abb. 22

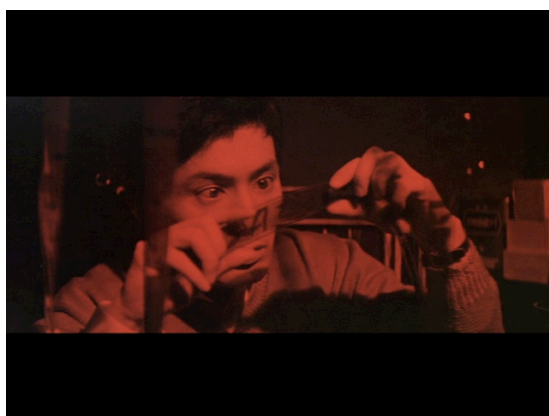


Abb. 23

Weder Ikuko, als sie beschaut oder fotografiert wird, noch die Motive der Negative oder der fertigen Fotos dieser belichteten Filme werden von der Kamera erfasst: es wird gezeigt, dass es sie gibt, nicht gezeigt wird das, was auf ihnen zu sehen ist. Dass es sich dabei um die nackte Frau des Professors handelt, geht aus dem Kontext hervor und wird durch die Gesten der Reaktionen der Tochter Toshiko (Junko Kano) und ihres Verlobten Kimura (Tatsuya Nakadai) unterstrichen (vgl. Abb. 22 und 23). Kimuras entsetzter Blick, als er nach dem Entwickeln des Films die nackte Ikuko zu erkennen scheint; und Toshiko, wie sie ihren Blick sofort von der Fotografie ihrer nackten Mutter wendet, sind Gesten, die etwas über die Motive der Fotografien aussagen: nämlich, dass sie dort etwas sehen, das ihnen eigentlich nicht zu sehen erlaubt wäre: die nackte Frau, die Mutter bzw. Schwiegermutter.

Als weiteres Beispiel der suggestiven Wirkung des Films und die Bedeutung des Nicht-Sichtbaren und nicht-Gezeigten sei auf den Fußfetischismus des Professors sowie die filmische Darstellung der Füße Ikukos verweisen. Darin drückt sich die bereits durch Techniken wie in Abb. 18 und 19 gezeigte Andeutung dessen aus, was hinter - von den Füßen ausgehend weiter unter der Kleidung - verborgen ist. Als Fetisch sind die Füße ein Ansatzpunkt, von dem sich der restliche Körper, seine Gestalt und seinen Formen erahnen lassen. Ihre Entblößung erregt den Professor - durch die Implikation dessen, was aufwärts der Füße zu sehen ist. Wiederholte Male zeigt sich sein Fetisch für der Füße Ikukos auch im Filmbild (vgl. z.B. Abb. 24).

In Szenen mit erotischem Inhalt wird kaum etwas Anderes als Ikukos nackte Füße gezeigt. Sie stellen für den Professor merklich ein Mittel der sexuellen Erregung dar. Auch als Ikuko sich, während ihr Mann krank im Bett liegt, auf seinen Wunsch auszieht, werden die Füße zum Ausgangspunkt des Begehrens nach Enthüllung (vgl. Abb. 25-27). Die Bildfolge bekommt durch die Überblendung von Ikukos Hüftpartie mit dem Bild einer Wüstenlandschaft wiederum eine suggestive Wirkung. Die Fantasien des Publikums werden mit jenen des Professors überlagert, finden individuell und simultan statt. Die Suggestion, als wesentliches Merkmal für das Kino, prägt sich in diesem Film bereits in der Kadrierung der Bilder aus.

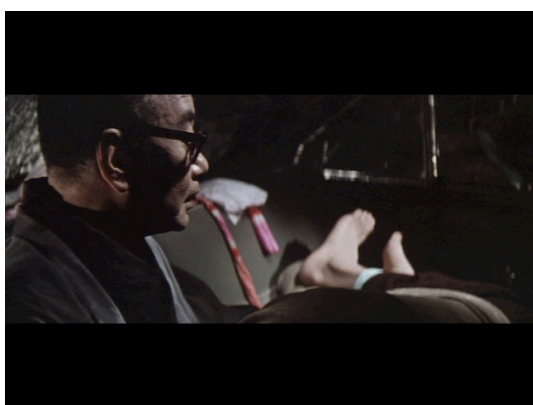


Abb. 24



Abb. 25



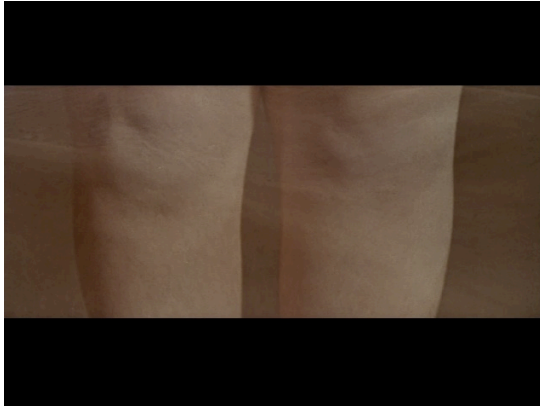


Abb. 26

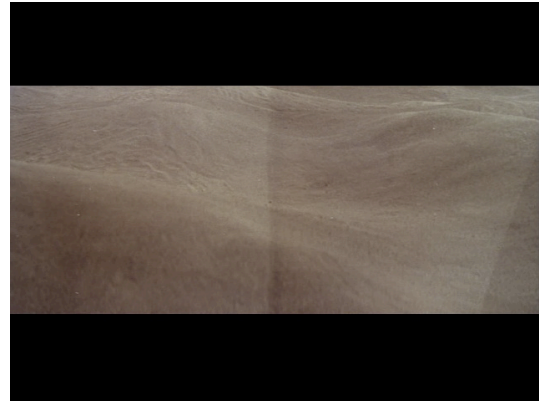


Abb. 27

Der Film lässt uns also nicht nur die Bilder, die er tatsächlich liefert, sehen, sondern regt durch Emotionen unsere Vorstellungen an: Die Außenwelt rückt dabei in den Hintergrund und wir befinden uns mehr und mehr in der Innenwelt der Filmfiguren. Münsterberg beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen:

Das Lichtspiel erzählt uns die Geschichte vom Menschen, indem es die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität überwindet und das Geschehen den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion anpaßt.<sup>101</sup>

Der Film ist eigentlich als ein Produkt unseres eigenen Bewusstseins zu verstehen: die Abfolge einzelner Bilder und Sequenzen werden dort zusammengefügt; und die Eindrücke, die die Bilder hinterlassen, sind innerliche Regungen, die in die Welt des Films projiziert werden.<sup>102</sup> *Kagi* ist ein klares Beispiel für die suggestiv-affektive Wirkung des Films.

*La Chiave* nutzt die Mittel der Kinematografie nicht zur Suggestion, sondern bedient das voyeuristische Auge mit expliziten Darstellungen. Das Objekt des voyeuristischen Blicks ist Teresa (Stefania Sandrelli), die nicht nur vom Gatten Nino (Frank Finlay) begehrt wird, sondern auch von László (Franco Branciaroli), der eigentlich der zukünftige Ehemann der Tochter Lisa (Barbara Cupisti) sein soll. So wie Ikuko in der literarischen Vorlage stellt sie nicht nur das Objekt der männlichen Schaulust dar, sondern ist aus eigener Motivation heraus als

---

<sup>101</sup> Münsterberg: *Das Lichtspiel*, S. 84.

<sup>102</sup> Vgl. ebd. S. 68.

exhibitionistisch zu charakterisieren. Auch das Publikum des Films gelangt bei *La Chiave* wiederholte Male in die Position sexueller, voyeuristischer Beobachtender. Gleich in den ersten Filmminuten sind voyeuristische Situationen zu finden, bei welchen die Figuren bei sexuellen und intimen Geschehnissen beobachtet bzw. gezeigt werden. Zunächst gibt es in der achten Filmminute eine Szene am Heimweg der Abendveranstaltung, wo Teresa in einer Seitengasse hockend gezeigt wird, die sie aufgrund des Mangels einer Toilette stattdessen aufsuchte. In der elften Filmminute folgt eine Szene im Schlafzimmer des Ehepaares, in welcher Teresa von Nino entkleidet wird, woraufhin der Geschlechtsverkehr folgt (vgl. Abb. 28 und 29). Die Kameraführung und der geringe Abstand zwischen der Position der Kamera und jener der Figuren versetzt das Filmpublikum nun nicht in eine distanziert-voyeuristische Position - im Gegenteil. Die Einstellungsgröße *Nah* führt dazu, dass die Zusehenden dem Geschehen und den Figuren sehr nahe kommen, sie die Figuren nicht nur wahrnehmen, sondern regelrecht bei ihnen sind und sich in sie hineinversetzen können: nicht nur in den von Wollust angetriebenen Nino, sondern auch die betrunkene und passive Teresa.



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

Anschließend richtet sich die Kameraeinstellung aus Bauchperspektive frontal zwischen Teresas Beine und die Position gleicht einem voyeuristischen Blick durch das Schlüsselloch (vgl. Abb. 30 und 31). Teresa ist nun ganz alleine im Fokus der Kamera das Objekt eines voyeuristischen Blicks, und als würde sie dies merken, legt sie sich beide Hände auf ihr Geschlecht. Es kann vermutet werden, dass sie nun nicht die Kamera, sondern einen menschlichen Blick bemerkt: der sich über sie werfende Schatten könnte von einem vor dem Bett stehenden Menschen kommen - der in diesem Falle nicht Nino ist, da er noch neben ihr an der Bettkante sitzt. Vielmehr ist dieser Blick jener eines ungesesehenen Dritten, der von außen auf die Szene blickt - ein unbeobachteter Voyeur, der durch die offene Tür hereinsah (vgl. Abb. 32), der mit dem Publikum identifiziert werden kann. Eine solche voyeuristische Einstellung zeigt die Bedeutung des Voyeurismus, wie er in der Kinematografie wie auch in der Fotografie im übertrageneren Sinne gegeben ist, nun explizit durch die sexuell-voyeuristische Motivik. Das düstere Licht, in dem sich die Figuren bewegen, unterstreicht die für das kinematografische wie auch für das voyeuristische Auge charakteristische Fixierung nach dem im Dunkel Sichtbaren.



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35

Die skopische Dimension ist bei „La Chiave“ von großer Bedeutung und manifestiert sich durch den Einsatz optischer Geräte, Glasscheiben und Spiegel bis ins Detail in der formalen Ebene der Bildkadrierung. Dabei wird der Blick wiederholt in einen sexuellen Kontext gesetzt, der weibliche Figuren als Motive hat, die bei intimen oder sexuellen Handlungen mit Betonung ihrer Körper gezeigt werden. In einem Point-of-View-shot der Figur des Ehemannes, als er durch das Fernrohr sieht (vgl. Abb. 33 und 34), zeichnet sich der Rand des Geräts ab und gibt dem sichtbaren Bild einen runden Rahmen. Die dabei beobachtete Szene scheint aus einem Film zu kommen, denn sie ist im Gegensatz zu den anderen Bildern dieses Filmes farblos. Gezeigt wird eine sexuelle Praktik zweier Frauen, die von einem Mann beobachtet werden. Nino beobachtet dies wiederum durch das Fernrohr, und der Spiegel in der Szene verweist nicht nur auf die Spiegelung des voyeuristischen Beobachters in der Figur Ninos, sondern auch auf das Publikum. Nino sieht einen Film durch sein Fernrohr; das Publikum sieht „La Chiave“ und darin Nino, wie er einen anderen Film sieht. So wird diese Szene zu einer kinematografischen *mise en abyme*, die sich im Film mehrere Male ausmachen lässt. Auch jene Szene, in der die fotografischen Aufnahmen gemacht werden, arbeitet mit dieser Technik, wenn das Bild vor der Kamera durch die Filmkamera gezeigt wird (vgl. Abb. 35 bzw. auch Abb. 40).

In dieser Szene, wo Nino Teresa fotografiert, kommt die für *La Chiave* bzw. *Kagi* charakteristische Überlagerung des Sehens mit dem Geschlechtsakt bzw. des Erblickens mit der sexuellen Erregung zum Ausdruck. Der Anblick der nackten Teresa erregt Nino - jedoch geht es ihm nicht primär um den physischen Kontakt mit ihr, sondern auch um das Anfertigen einer Fotografie: der Fotoapparat wird dabei zu einem phallischen Gegenstand, wie aus Abb. 36 hervorgeht. Die fotografische Kamera fungiert als symbolischer Penetrationsapparat.<sup>103</sup> Eine andere Zusammenführung des Sehgeräts mit den Genitalien findet sich bereits zu Beginn des Filmes in Minute sieben, wo eine Gruppe Menschen wie für eine fotografische Aufnahme posiert und eine männlicher Figur unter dem schwarzen

---

<sup>103</sup> Vgl. Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 163f., sowie Hentschel, Linda: *Pornoptische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg: Jonas 2001, S. 21.

Tuch einer Kamera zu verschwinden scheint, das sich jedoch als Kleid einer Frau entpuppt, das er ihr in dem Moment, wo der Film suggeriert, er würde den Auslöser abdrücken, hochzieht und ihre Genitalien der sich erschreckenden Gruppe präsentiert (vgl. Abb. 37)



Abb. 36



Abb. 37

Der perverse, voyeuristische Blick ist also für den Film sowohl inhaltlich als auch formal eine bedeutende Konstante, die sich in der Koppelung von Sexualität mit optischen Geräten wiederholt manifestiert. „La Chiave“ macht deutlich, dass der Blick und die Evokation sexuellen Begehrens aneinander gekoppelt sind. Ninos Sexualität hängt mit dem Prozess des Sehens, des Einblickens zusammen. Nicht nur die voyeuristische, auch die exhibitionistische Seite ist in der Konstellation der Figuren zu finden.

Das schaulustige Auge erfasst immer wieder den weiblichen Körper in intimen Handlungen oder sexuellen Szenen. Dabei überlagert sich der Blick der Kamera wie auch jener der Zusehenden mehrere Male mit dem des Voyeurs Nino. In der Szene um Abb. 38 und 39 ist Nino zu sehen, als der durch eine Glastüre Teresa heimlich beim Baden zusieht, schließlich wird auch gezeigt, welche Bilder seine Augen zu sehen bekommen.



Abb. 38



Abb. 39

Die Zerstückelung des Bildes ist ein für diesen Film ebenfalls wiederholt auftretendes formales Element. Abb. 23 zeigt die Fotografien von Teresa aus der Sicht Ninos und stellen ein Beispiel jener Fragmentarisierung dar. Sie ist bedingt durch den psychischen Zustand Ninos, der - wie in der literarischen Vorlage - durch altersbedingte gesundheitliche Probleme seine Vitalität und dadurch auch Sehvermögen mehr und mehr verliert. Es bombardieren ihn multiplizierte Bilder seiner Ehefrau in seinem Kopf. Dieser Effekt lässt an die von Benjamin der Kinematografie zugeschriebene „Chockwirkung“<sup>104</sup> denken, der eine nicht kontemplativ verlaufende Betrachtung des Kunstwerks (eines unbeweglichen Bildes wie beispielsweise eines Gemäldes) zu Grunde liegt. Die sich bewegenden Filmbilder können nicht fixiert werden, sondern „beschießen“ die Zusehenden und übernehmen so Kontrolle über ihr Bewusstsein. Die Visionen im Kopf des Ehemannes sind Ausdruck eines solchen Schocks - der seinen Ursprung in der Eifersucht auf seinen „Rivalen“ László und in der Unmöglichkeit, Teresa von ihm fern zu halten, hat. Zwar geschieht die Aufsplitterung Teresas Bilder in seinem Kopf, jedoch ist diese im übertragenen Sinne tatsächlich auszumachen: Teresa beginnt neben der Ehe eine Affäre mit László, teilt also ihr Liebesleben mit zwei Männern.

---

<sup>104</sup> Vgl. Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,“ S. 165.



Abb. 40



Abb. 41

Vorweggenommen wird diese Teilung auch in der Bildkadrung jener Szene, die Teresa und László in einem Schlafzimmer beim Geschlechtsakt zeigt. Darin ist wiederum die voyeuristische Kamera- bzw. Betrachterperspektive auffallend. Dass Nino hier zusieht, oder diese Szene in seinen Vorstellungen sieht, ist naheliegend, denn in der darauffolgenden Szene hat er jene Visionen aus Abb. 40. Die fragmentarischen Bilder in Ninos Kopf verleihen ihm nicht nur einen Schock, sondern zwingen ihn regelrecht dazu, sich ihnen zu ergeben, was sich in der radikalen Verschlechterung seines körperlichen Zustandes und seines immer geringer werdenden Einflusses auf Teresa ausdrückt. Bettlägerig und gelähmt, unfähig, in das Geschehen einzugreifen bleibt Nino in der Position des passiven Beobachters, des Betrachters, der wie ein Filmschauender seiner Wahrgenommenen ausgesetzt ist und der Vereinnahmung seiner Umgebung unterliegt. Es ist ihm unmöglich, in das Geschehen einzugreifen.

Beide Filmadaptionen von Tanizakis Tagebuchroman zeigen durch formale Elemente, wie sich die Lust der männlichen Hauptfigur auf der skopischen Ebene manifestiert. In beiden Beispielen wird sie unterschiedlich behandelt. Die suggestive Ästhetik bei Kon Ichikawas *Kagi* divergiert mit den ostentativ schockierenden Bildern aus Tinto Brass' *La Chiave*, wodurch einerseits Aspekte des Kinematografischen berührt werden, andererseits auch Aspekte des sexualisierten, erotischen Blicks auf den weiblichen Körper und der Bedeutung des Sehens für die sexuelle Lust deutlich werden. *La Chiave* suggeriert nichts, sondern zeigt den weiblichen Körper detailliert und genau - wenn auch nur für kurze Zeit, so liefern diese Bilder doch dem schaulustigen Auge ein explizites und konkretes

Motiv, das den filmischen Blick einer pornografischen Geste nahebringt. Nicht weniger voyeuristisch, aber auf alle Fälle weniger explizit charakterisiert sich der Blick auf den weiblichen Körper im Film *Kagi*. Der Blick dringt zwar auch bis in die intimste Privatheit des Objekts vor, doch wird dabei nicht gezeigt, was zu sehen ist, sondern nur angedeutet, dass etwas zu sehen ist. Diese Divergenz ist jedoch nicht als „Maß“ des voyeuristischen Elementes zu betrachten, sondern zeigt vielmehr, dass es verschiedenste Ausprägungen und Möglichkeiten gibt, wie der voyeuristische Akt verlaufen kann und auf welche Motive er sich richtet. Die Filmadaptionen verweisen außerdem auf eine bereits angesprochene Eigenheit der Kinematografie: die Befriedigung der Schaulust, die sich mitunter auch erotisch ausprägt. Die Kombination und Interaktion von Sexualität mit der Kamera und optischen Geräten verweist auch auf die Heterotopie, die der skopisch-kinematografische Raum darstellt. Wie die Sexualität bietet die Kinematografie einen Ort, an dem es möglich ist, sich dem Alltag zu entfernen; einen Ort der Fantasien, Träume und Wünsche, abgeschieden von der Welt außerhalb.



### 3. Voyeuristischer Blick und Idealismus

*Die Eingrenzung sinnlicher Wahrnehmung  
auf das Sehen macht den Bildproduzenten zum  
Voyeur.<sup>105</sup>*

#### 3.1. Körper - Nacktheit - ideale Schönheit

Bei der Definition pornografischer Medien und der Erläuterung ihrer voyeuristischen Prinzipien wurde bereits auf die nicht immer unproblematische Trennung in pornografische und erotische Kunst hingewiesen. Der übertragene, mediale Voyeurismus im Film und in der Fotografie, aber auch der voyeuristische Blick auf ein nicht durch eine Kamera erzeugtes Kunstwerk steht dem sexualisierten voyeuristischen Blick dort am nächsten, wo es sich um die Darstellung von Szenen handelt, die einen sexuellen Verweis in sich tragen. Vor allem die Darstellung nackter Körper sei hier erwähnt. Bei Darstellungen von Nacktheit ist freilich nicht immer ein erotisch-sexueller Aspekt auszumachen, sondern auch eine gegensätzliche Tendenz: eine Ästhetik, bei dem sich die nackte Figur von der Körperlichkeit entfernt. Unter welchen Bedingungen Darstellungen des Körper durchwegs nicht als pornografisch zu charakterisieren sind, zeigt sich anhand zahlreicher Beispiele der Kunstgeschichte, vor allem aus der Malerei. Bei Tanizaki findet sich diese Form eines nicht erotisch konnotierten Körperbildes im Vergleich mit der Statue, und auch Italo Calvinos Erzählung „*Abenteuer eines Fotografen*“ reflektiert die nicht-sexuelle, idealisierte Bedeutung des nackten Körpers. Bevor dieser Text in Bezug auf den fotografischen Voyeurismus untersucht wird, soll ein Seitenblick auf die Bedeutung des Körpers als Ideal und seine Darstellung in der Kunst geworfen werden. Die Darstellung von Nacktheit ist in der bildenden Kunst zumeist mit der Absicht verbunden, ein ideales Bild von Schönheit zu präsentieren. Im Blickfeld befindet sich ein nackter, entblößter Körper, der sich nicht in die Kategorien und Kriterien der pornografischen Ästhetik einordnen lässt, da das Werk keinerlei erotischen oder sexuellen Zwecken dient.

---

<sup>105</sup> Sachsse, Rolf: Bild - Medium - Wirklichkeit. Funktionsbestimmungen der Fotografie. Zit. nach Stiegler: *Bilder der Photographie*, S. 250.

Im Vordergrund steht die Stilisierung eines Ideals, wie besonders deutlich aus den Darstellungen göttlicher Wesen hervorgeht. Der nackte Körper steht nicht in einem weltlichen Kontext und verdrängt somit das ihm anhaftende Erotische von der ersten Stelle. Auch wenn es durch die Nacktheit Hinweise und Suggestionen auf Erotik und Körperlichkeit gibt, stehen solche Figuren doch klar in einem anderen Zusammenhang. Meist sind sie in einem religiösen bzw. spirituellen Raum angesiedelt, wodurch sie gleichermaßen ihren entblößten Zustand legitimieren. Im Gegensatz zu pornografischen Darstellungen deckt der Akt in den Künsten keinen körperlichen, sondern einen geistigen, einen ideellen Bereich ab. Das heißt nun nicht, dass Kunst dadurch frei von Körperlichkeit wäre. Sie wird hier auf eine andere Art und Weise eingesetzt: als „ideale Nacktheit.“<sup>106</sup> Es geht um das ästhetische Dasein des Kunstwerks, also um die Zeichnung, das Gemälde, die Skulptur; und nicht der Körper. Didi-Huberman skizziert diesen Sachverhalt anhand Sandro Botticellis „Geburt der Venus.“



Abb. 42

Nach ihrer „Geburt,“ bei der die Venus gerade dem Meer entstiegen ist, wird sie einsam am Ufer stehend dargestellt, ihren bloßen Körper teilweise bedeckend. Bei dieser Darstellung gehe das körperliche Begehren zurück und in den Vordergrund stellt sich das Kunstwerk, nicht die Gestalt. Die Figur ist keine Person, sondern sie steht für eine Intentionalität [*dessein*], sie ist Zeichnung [*dessin*] - beides sind Termini, die Didi-Huberman als „Bedeutungen“ des Begriffs Bild [*disegno*]

<sup>106</sup> Vgl. Didi-Huberman: *Venus öffnen*, S. 19ff.

bezeichnet.<sup>107</sup> Der Gestalt der Venus haftet etwas Glattes, etwas Skulpturhaftes an. Der nackte Körper der Göttin würde sich regelrecht abheben „wie ein Fachrelief von seinem eigenen bildlichen Hintergrund.“<sup>108</sup> In ihrer Darstellung isoliere sie sich von ihrer Umwelt und distanzieren sich auch von ihrer körperlichen, fleischlichen Nacktheit. „Eine Art nachdenklicher Einsamkeit entfernt diesen Körper von uns wie auch von seiner eigenen sexuellen Existenz.“<sup>109</sup> Als Gottheit der Liebe repräsentiert sie diese nicht im sexuellen Sinne, sondern in ihrer himmlischen, heiligen Gestalt. Als Kunstwerk entfernt sich die Figur von den körperlichen Begierden, ihre Nacktheit ist im steinernen, glatten Aussehen eine ideale und keine natürliche, auch wenn sie an diese erinnert. Mit einem Verweis auf Kenneth Clark spricht Didi-Huberman von der Rechtfertigung des weiblichen Aktes, in dem Botticelli eine Göttin als Akt darstellt und dabei das Natürliche, das Gemeine (die *Venus naturalis*) mit dem Göttlichen (der *Venus coelestis*) zusammenbringt. Die Präsenz eines Aktes im Kunstwerk appelliert auf die idealisierte, geschönte, überirdische Körperlichkeit, wodurch sich die Nacktheit vom Begehren und auch von der damit verbundenen Scham entfernt. Die Aktdarstellung basiert auf der „Trennung von Form und Begehren“<sup>110</sup> - was zur Auffassung eines *Aktes ohne Nacktheit* führt. Letztendlich wäre die Auslegung des Aktes als Zeichnung von seiner Körperlichkeit losgelöst jedoch nur ein Prozess, bei welchem dem Phänomen des nackten Körpers ein „Gewand“ übergeworfen wird: „ein aus philosophischen Konzepten gewebtes Gewand aus Ideen.“<sup>111</sup> Dieses Bekleiden mit Ideen und Konzepten, der sachliche Blick auf den nackten Körper, führt dazu, dass seine sexuelle Bedeutung verschwindet. Der Körper wird zu einer Idee, zu einem Symbol. Der idealisierte Akt als Kunstwerk geht somit ganz entschieden in eine den pornografischen Darstellungen entgegengesetzte Rezeption. Der voyeuristische Blick ändert sich hier insofern, als auch dieser unter dem Schleier von Ideen und Konzepten über die Körperlichkeit geschehen kann und sich gewissermaßen versteckt unter dem Deckmantel idealer Konstrukte und Bedeutungszusammenhänge. Die perversen Aspekte des voyeuristischen Blicks

---

<sup>107</sup> Vgl. ebd. S. 23.

<sup>108</sup> Ebd. S. 19.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Didi-Huberman: *Venus öffnen*, S. 23.

<sup>111</sup> Ebd. S. 27.

verschwinden zugunsten der Körperdarstellung in einer idealisierten, abgehobenen und von seiner sexuellen Bedeutung losgelösten symbolischen Bild-Gestalt. Wie sich der nackte Körper als Ideal in Bezug zu seiner fotografischen „Bearbeitung“ verhält, wird anhand des nächsten literarischen Beispiels zu klären sein.

### 3.2. Voyeuristische Fotografie, Verlust der Aura und fotografischer Verweis - Italo Calvino: „L'avventura di un fotografo“ (dt. „Abenteuer eines Photographen,“ 1955)

Nicht nur die voyeuristische Form von Fotografie wird in Italo Calvinos Erzählung über das „L'avventura di un fotografo“ (dt. „Abenteuer eines Photographen“) zum Thema gemacht. Sehr viele Aspekte, die in der Fotografie relevant sind, wurden hier literarisch aufgearbeitet. Nicht zuletzt berührt der Text motivisch auch die Vorstellung einer idealen Nacktheit als Thema der perfekten, vollkommenen Fotografie. Antonino Paraggi, die Hauptfigur, ist anfangs noch ein der Fotografie abgeneigter Junggeselle, der jedoch schließlich auch mit dem Fotografieren anfängt. Als Modelle dienen ihm zwei Frauen, Lydia und Bice. Mit letzterer führt Antonino eine kurze und außergewöhnliche, weil stark von der Fotografie dominierte Liebesbeziehung. Bice verlässt ihn, und Antonino beginnt, sich dem Fotografieren ihrer Abwesenheit zu widmen. Die Erzählung gilt als narrative Bearbeitung eines Artikels zur Fotografie, den Calvino im selben Jahr verfasste.<sup>112</sup> Zusammen mit anderen Erzählungen über verschiedenste (Liebes-)Abenteuer wurde sie 1970 unter dem Titel *Gli amori difficili* publiziert.<sup>113</sup> Diese Abenteuer stehen im Gegensatz zu Calvinos früheren Werken nicht in einem politischen Kontext, sondern sind am Wendepunkt vom Realismus zur fantastischen Literatur anzusiedeln.<sup>114</sup> Wie auch in den anderen Abenteuern aus

---

<sup>112</sup> Vgl. MacLaughlin, Martin: *Italo Calvino*. Edinburgh: University Press 1998, S. 71, sowie Mussara-Schröder, Ulla: „The Photographic Image. Calvino 'in Dialogue' with Barthes, Sontag and Baudrillard.“ In: Grundtvig, Brigitte (Hg.): *Image, eye and art in Calvino*. London: Legenda 2007, S. 230-242, hier S. 232.

<sup>113</sup> Calvino, Italo: *Gli amori difficili. Presentazione dell'autore*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore 1995.

<sup>114</sup> Vgl. MacLaughlin: *Italo Calvino*, S. 35ff.

*Gli amori difficili* geht es um eine komplizierte Beziehung zwischen Männern und Frauen, das „schwierige“ und wechselhafte Verhältnis von Präsenz und Absenz des begehrten Gegenübers.<sup>115</sup> Auch das Liebesabenteuer des Fotografen Antonino Paraggi ist geprägt von einer Desorientierung, die ebenso charakteristisch für die anderen Protagonisten der *Gli amori difficili* ist. Orientierung fehlt ihnen hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Umwelt, zu den Menschen dort, und nicht zuletzt hinsichtlich der Liebesbeziehungen.<sup>116</sup> Bei dem Versuch, die Dichotomie zwischen eigenem Selbst und der Umwelt bzw. dem menschlichen Gegenüber zu erkennen und auszugleichen, scheitern die Charaktere und ironisieren sich zu tragischen Figuren. Oft erscheinen Calvinos Charaktere als von Gegensätzen durchdrungene Figuren,<sup>117</sup> hin und her gerissen und wandelbar. Dies gilt auch für den Protagonisten der „*Abenteuer eines Photographen*“, anfänglich noch vehementer Kritiker und Gegner der Fotografie, der sich schließlich zum besessenen Fotografen entwickelt.

### 3.2.1. Fotografisches Beobachten zwischen Authentizität und Ästhetik

Als „markers of consumerist culture“<sup>118</sup> stellen technische Sehhilfen und optische Geräte wie der Fotoapparat im „*Abenteuer eines Photographen*“ oder auch die Brille im „*L'avventura di un miope*“ (dt. „*Abenteuer eines Kurzsichtigen*“) Hilfsmittel dar, die in ihrer Funktion und Bedeutung die persönliche Wahrnehmung beeinflussen. Der Einsatz dieser Geräte bringt auch eine gewisse Problematik mit sich. Es stellt sich heraus, dass sie anders als das menschlichen Auge wahrnehmen. Durch die Kamera kann immer nur ein Teil erfasst werden, ein bestimmter Ausschnitt in einem bestimmten Moment. Sie beschränkt somit die Wahrnehmung. Die Brille hingegen macht mehr Dinge sichtbar, als wahrnehmbar sind: „Er sah eine derartige Vielfalt von Dingen, daß es schien, als sähe er gar

---

<sup>115</sup> Vgl. Renga, Dana: „*Looking Out: Calvino's Vision of the 'Economic Miracle.'*“ In: *Italica* 80/3, Autumn 2003, S. 371-388, hier S. 371.

<sup>116</sup> Vgl. ebd.

<sup>117</sup> Vgl. MacLaughlin: *Italo Calvino*, S. 70.

<sup>118</sup> Renga: „*Looking Out*,“ S. 373.

nichts mehr.“<sup>119</sup> Für das Erkennen und Erfassen der Umwelt bildet die visuelle Wahrnehmung eine bedeutende Komponente. Durch Schauen und Blicken erschließen sich die Dinge und Ideen dahinter. Dringen nun optische Hilfsmittel als „Fremdkörper“ zwischen Mensch und Welt, so beeinflussen und verfremden diese seine Wahrnehmung, seine Bilder und Vorstellungen dieser Welt. Die Bilderflut, welcher der Mensch von der Fotografie ausgesetzt wird, liefert ein Durcheinander, eine Widersprüchlichkeit zwischen Bild und Leben. Durch ihre Künstlichkeit sind optische Sehhilfen keine bzw. ungenügend geeignete Mittel zur Wahrnehmung. Die Kamera verfremdet die Wahrnehmung der Welt, und das (durch die Kamera bzw. auf die Fotografie blickende) Subjekt entfremdet sich von sich selbst und der Welt um sich herum. Diesen Entfremdungsprozess bewirkt auch die Fotografie im „*Abenteuer eines Photographen*.“ In der Figur des Protagonisten Antonino Parragi wird die entfremdende Wirkung von Fotografie nicht nur als Mittel der Erfahrung kritisiert, sondern auch als Technik, die eine Bewahrung und Aneignung der Welt in Form der *Erinnerung* vorantreibt. Fotografie, die lediglich für Schnappschusaufnahmen eingesetzt wird, bewirkt eine Verfremdung der Wahrnehmung und der Einstellung zum Leben und verleiht fälschlicherweise den Dingen erst Bedeutung, wenn sie auch als Fotografien existieren:

[E]rst wenn sie [die Menschen, J.M.] die Photos vor Augen haben, scheinen sie den verbrachten Tag in greifbaren Besitz zu nehmen, erst dann gewinnt jener Gebirgsbach, jene Bewegung des Kindes mit dem Eimerchen, jener Sonnenreflex an den Beinen der Gattin die Unwiderruflichkeit dessen, was gewesen ist und nicht mehr in Zweifel gezogen werden kann. Der Rest mag im ungewissen Schatten der Erinnerung untergehen.<sup>120</sup>

Wenn die Realität fotografisch „bearbeitet“ wird, ist sind die Verfremdung der Welt und ihrer Wahrnehmungsweise sowie die Entfremdung vom eigenen Selbst die Resultate. Wie Susan Sontag schreibt, ist das Fotografieren auch in der von Antonino erlebten Art und Weise „eine Methode zum Einfangen einer als widerspenstig und unzulänglich empfundenen Realität (...) ein Mittel zur Vergrößerung einer Realität, die geschrumpft, ausgehöhlt, vergänglich, weit weg

---

<sup>119</sup> Calvino, Italo: „*Abenteuer eines Kurzsichtigen*.“ In: Ders.: *Abenteuer eines Lesers*. München/Wien: Hanser 1986, S. 63-73, hier S. 64.

<sup>120</sup> Calvino, Italo: „*Abenteuer eines Photographen*.“ In: Ders.: *Abenteuer eines Lesers*. München/Wien: Hanser 1986, S. 74-89, hier S. 74.

wirkt,<sup>121</sup> also eine Technik, um die Bedeutung und den Wert der gelebten Realität zu steigern. Erst die Kamera verleihe den Dingen ihre Bedeutung, das menschliche Auge stehe an zweiter Stelle. Das, was die Kamera sieht und festhält, bleibe auch in den Gedanken der Betrachtenden gesichert - alles andere würde aus der Erinnerung verschwinden. Die Fotografie führe zu einer selektiven Konservierung, einer künstlichen Erinnerung. Durch diese Selektion werden für das festgehaltene Geschehen andere Bedeutungen möglich - das beste Beispiel ist die Tatsache, dass mit der Schnappschussfotografie vor allem positive Inhalte und Begebenheiten festgehalten werden, die als etwas Besonderes gelten. An bestimmten Punkten kommt dem gewöhnlichen Leben also durch das fotografische Abbild eine Steigerung seiner Bedeutung zu. Doch diese Art von Fotografie macht die Lebenden zu Posierenden, wodurch sie sich vom eigentlichen Leben entfremden. Denn das Bild allein ist nur ein Abzug des Lebens, ein Abbild der Realität. Das Erleben ist nicht ohne Weiteres mit dem Aufnehmen oder dem Erblicken von Fotografien gleichzusetzen. Die Entfremdung vom Leben durch eine Apparatur wie die Kamera und ein Medium wie die Fotografie manifestiert sich auch darin, dass Leben grundsätzlich etwas anderes ist als Sehen oder Beobachten. Luigi Pirandellos „*Quaderni di Serafino Gubbio operatore (dt. Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio)*“<sup>122</sup> thematisieren diese *Exilierung* des sehenden Menschen vom lebenden, wie die Worte der Hauptfigur deutlich ausdrücken: „Wer lebt, sieht sich nicht, während er lebt: er lebt eben.“<sup>123</sup> Jede Art des Sehens, und vor allem das apparative Sehen der Kamera, da es sich vom eigenen Auge löst und verselbständigt, würde einen Einschnitt in die Authentizität und die Gegenwärtigkeit des Lebens darstellen und zum Verfremdungscharakter dieses Lebens beitragen. Wer sieht, kann nicht leben - sehen ist nicht leben, sondern nur eine von außen geschehende Betrachtung des Lebens.

---

<sup>121</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 156.

<sup>122</sup> Pirandello, Luigi: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Firenze: Loggia de Lanzi 1994. Im Folgenden wird die dt. Übersetzung von Michael Rössner zitiert.

<sup>123</sup> Pirandello, Luigi: *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio. Gesammelte Werke in sechzehn Bänden, Band 1*. Aus dem Italienischen übersetzt und herausgegeben von Michael Rössner. Berlin: Propyläen 1997, S. 121.

Bei dem Vorgang des Blickens auf das Leben, auf die gelebten Szenen berührt Calvino's Erzählung schließlich auch den Aspekt des ungesehenen Blicks, also die voyeuristischen Konstellationen der fotografischen Technik. Bei vielen der Alltags- und Momentaufnahmen handelt es sich um Fotografien von ungestellten Begebenheiten in Situationen, bei denen die Personen aus dem *spectrum* nichts von der fotografischen Aufnahme wissen; oder aber so tun, als würden sie nichts davon wissen. Diese inszenierte Konstellation aus Voyeurismus und Exhibitionismus verweist auf eine Lust an der Selbstdarstellung zur Steigerung der eigenen Bedeutung. Diese auf Exhibitionismus ausgerichtete Fotografie trägt ebenfalls einen entfremdenden Charakter, da die Authentizität und Natürlichkeit durch das Sich-bewusst-Sein über den Blick der Kamera gestört wird. Jede Geste und jede Bewegung richten sich auf das voyeuristische Auge der Kamera aus. Die Besonderheit der Gegenwart, das tatsächliche Leben des Augenblicks wird so zerstört und geht verloren. „[D]as Leben, das ihr lebt, um es zu photographieren, ist schon im Anfang Erinnerung an sich selber,“<sup>124</sup> kritisiert dies der Protagonist aus Calvino's Erzählung. Diesen Gedanken der fehlenden Präsenz an Authentizität drückt auch Walter Benjamin in seinen Schriften zum Reproduktionsprozess der Kamera aus. Indem sie eine einmalige Erscheinung einfrieren und als Erinnerung besitzbar machen, ignorieren und zerstören die Fotografie, die technische Reproduktion der Realität, die Aura des Originals. Das Auratische, ein „sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit“<sup>125</sup> würde in der Starrheit einer Fotografie zerstört und zunichte gemacht werden: das Einmalige des Originalen wird zerstört und verliert seine Einmaligkeit, indem es vielfach reproduziert erscheint. Dies einem auf die Fotografie ausgerichteten Leben wie es im „*Abenteuer eines Photographen*“ beschrieben wird. Durch die alltägliche Omnipräsenz der Kamera führen diese Protagonisten gar kein authentisches Leben mehr, sondern eines, das dem Sehen bzw. dem Fotografieren und fotografiert-Werden untersteht und auf Inszenierung ausgerichtet ist. Künstliche, verfremdende Einwirkungen resultieren daraus, dass sich die Menschen zum

---

<sup>124</sup> Calvino: „*Abenteuer eines Photographen*,“ S. 79.

<sup>125</sup> Benjamin, Walter: „*Kleine Geschichte der Photographie*.“ In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 67-93, hier S. 83.



Zeitpunkt des Fotografierens schon aus dem Leben ausschließen und für die Erinnerung posieren. Sie stehen nicht mehr in der Gegenwart, sondern nur mehr in Hinblick auf das zukünftige Bild, zu dem sie gemacht werden. Sie sind *zukünftige Erinnerung*, konzentriert auf die Bewahrung des Augenblicks für die Zukunft - die Aura der Authentizität des Gegenwärtigen geht dabei verloren. Das fotografische Festhalten von alltäglichen Szenen stellt eine Absurdität dar, bei welcher der Mensch all seine Handlungen und Verhaltensweisen auf das Konservieren durch das Fotografische ausrichtet, auf das Einfangen, Sammeln und Archivieren des Lebens in Bildern, und so gar nicht mehr weiß, wie das Leben ohne fotografische Abbilder verlaufen würde. Dies führe, so erkennt es auch Antonino, *ad absurdum* - nämlich dazu, dass man, „um wirklich zu leben, photographieren muß, soviel man nur kann, und um zu photographieren, soviel man kann, muß man entweder so photogen leben wie möglich, oder jeden Augenblick des eigenen Lebens als photographierbar betrachten“<sup>126</sup> - sonst würde das Gefühl aufkommen, etwas verloren zu haben. Die Fotografie bewertet die Welt selbst aus dem Blickwinkel ihrer Fotogenität, und so geht die Authentizität des gelebten Lebens durch das Wissen, dass hier eine Kamera ist, die aufnimmt, verloren, was sich in Calvinos Erzählung anhand des paradoxen Resultats zeigt, dass ungestellte Szenen inszeniert werden - dass das Authentische durch das Medium der Fotografie zu etwas nicht Authentischem, Künstlerischem wird. Dadurch sieht sich der Protagonist Antonino mit der Widerspenstigkeit der Realität konfrontiert. Die Erkenntnis, dass Fotografieren bzw. Sehen und Leben nicht vereinbar sind, weckt in ihm das Bestreben, eine Form der Fotografie zu finden, die ohne Entfremdung und Verfälschung auf das Leben wirkt. Seine Absicht ist nicht, authentische Szenen zu erzeugen und durch die Abbildung zu verfälschen, sondern diese fotografische Verfälschung bewusst bei der Aufnahme einzusetzen. In Antoninos „Wende“ zur Fotografie sind zwei Frauenfiguren, Bice und Lydia, als Modelle involviert. Dass der weibliche Körper nun im *spectrum* des *operator* steht, wird auch in Hinblick auf die Sexualität des Protagonisten und seine Rolle als voyeuristischer Fotograf bedeutend. Zunächst sei jedoch noch die Charakteristik der Aufnahmen in Hinblick auf Verfälschung und Authentizität erörtert.

---

<sup>126</sup> Calvino: „*Abenteuer eines Photographen*,“ S. 78.

Anfangs sind es noch gestellte Momentaufnahmen, die Antonino am Strand von den beiden Modellen im Badeanzug macht - was wiederum ein voyeuristisches Motiv sein könnte - jedoch handelt es sich um den bereits vorher erwähnten *inszenierten*, also gekünstelten Voyeurismus. Die Beobachteten wissen davon, dass sie gesehen und angeschaut werden, was ein unnatürliches Verhalten zur Folge hat, das, so meinst es zumindest der Protagonist, auch auf den Fotografien zu sehen ist und die abgebildeten Personen entmenschlicht. Die Ergebnisse der Aufnahmen werden von Bice und Lydia zwar mit Begeisterung angeschaut, Antonino entschließt sich jedoch, fotografisch einen anderen Weg einzuschlagen. Um seinen Fotografien einen authentischeren und echteren Charakter zu verleihen, vermeidet er eine Natürlichkeit zu inszenieren oder das Leben des Alltags abzubilden, sondern glaubt, die „wahre, totale Photographie“<sup>127</sup> nur durch ein bewusst inszeniertes fotografisches *spectrum* zu erreichen. „Die Momentaufnahme für wahrer zu halten als eine gestellte Portraitaufnahme ist ein Vorurteil.“<sup>128</sup> Jene fotografischen Praktiken, die im 19. Jahrhundert üblich waren waren, würden der eigentlichen Bedeutung der Fotografie näher als die gegenwärtigen Schnappschuss-Aufnahmen von Alltagsszenen kommen. Durch eine bewusste Inszenierung und Stilisierung soll gleich von Beginn der fotografische Verweischarakter eingesetzt und eine authentische Repräsentation erzielt werden. Bice trägt für diese Aufnahme Kleidung im Stil des 19. Jahrhunderts und präsentiert so ganz offensichtlich kein wirklichkeitsnahes Bild, sondern eines aus der Vergangenheit. Sie erinnert an die ursprüngliche Beschaffenheit des Mediums der Fotografie und wird so zu einer „Emanation des vergangenen Wirklichen“<sup>129</sup> der Fotografie, zu einer Emanation von Fotografien aus dem 19. Jahrhundert, die das Vorbild dieser Aufnahmen darstellen.

Sie trug ein weißes Leinenkleid mit farbigen Stickereien an den Ärmeln und Taschen. Das Haar hatte sie in der Mitte gescheitelt und an den Schläfen zusammengefaßt.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Ebd. S. 88.

<sup>128</sup> Ebd. S. 79.

<sup>129</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, S. 99. Emanation bedeutet soviel wie Hervorgehendes, Entspringendes.

<sup>130</sup> Calvino: „*Abenteuer eines Photographen*,“ S. 81.

Durch die aus der frühen Fotografie des 19. Jahrhunderts übernommene bewusst künstliche Inszenierung des zu fotografierenden Modells öffnen sich für die Figur des Fotografen neue Perspektiven. Er sieht die wahre, totale Fotografie nicht in der halbwirklichen, gestellten Alltagsfotografie, sondern orientiert sich bewusst am gegensätzlichen Prinzip. Absichtliche Künstlichkeit ist es, durch deren Ästhetik das Wahre und Absolute eines Wesens erfahren werden könnte. Es geht darum, ein Bild hervorzubringen, das einen momentanen Zustand einfängt, der jedoch nicht nur ein Bruchteil, ein kleiner Abzug des *spectrum* wäre, sondern das Wesen in seiner Schönheit zur Gänze erfassen und festhalten würde. Jede Authentizität, die eine Zerstörung des Auratischen bedingt, soll vermieden werden. Die Idee besteht darin, ein künstliches und künstlerisches Bild, das sich aus dem Bereich des alltäglichen entfernt und ihre Essenz darzustellen, nicht die Person, die sie im alltäglichen Leben ist. Antonino scheint an diesem fotografischen Konzept jedoch zu scheitern:

„Ich kriege dich nicht,“ seine Stimme kam erstickt und kläglich unter dem schwarzen Tuch hervor, „ich kann dich nicht aufnehmen.“<sup>131</sup>

Die Vollkommenheit, die der Fotograf in Bices Gestalt sieht, erweist sich letztendlich als eine nicht fixierbare Erscheinung, so dass seine Bestrebungen immer nur nicht zufrieden stellende, verfälschende Aufnahmen liefern, die die originale Gestalt ihrer Authentizität und ihrer Aura entledigen. Einige Male versucht Antonino „jenes Bild, das alle anderen enthielt“<sup>132</sup> durch bestimmte Techniken und Effekte zu erreichen. Wie im Wahn stützt er sich immer mehr auf Beispiele der frühen Fotografie und arbeitet mit Verweisen und Erinnerungen. Er möchte Bice „wie auf einer sentimental Postkarte“ darstellen, bezieht seine Vorstellungen aus Bildern, die er bereits kennt - nicht etwa aus Szenen, die er selbst gesehen oder erlebt hätte. Im Wechselspiel der Überlagerung von Bildern und Vorstellungen geht jedoch das Authentische ihrer Gestalt wieder verloren. Der verweisende, einebnende und leblose Charakter der Fotografien, die er anfertigt, erweist sich als

---

<sup>131</sup> Ebd. S. 82.

<sup>132</sup> Ebd.

unüberwindbar. Dies wird Antonino klar, als er Bice mit einem Tennisschläger fotografiert, wobei sie einen Bewegungsablauf vortäuschen soll: „Übertreibung der Posen“ und die „auf halbem Weg angehaltene Bewegung“<sup>133</sup> verweisen auf die von ihm befürwortete Künstlichkeit und die Absicht, „den Eindruck des Stillstehenden, des nicht Lebenden“<sup>134</sup> zu geben. Doch dieser Zugang führt den Fotografen wiederum nur in eine Schaffenskrise, wie sich in den Überlegungen zum fotografischen Erinnerungscharakter verdeutlicht:

[W]ollte er etwa versuchen, Erinnerungen zu photographieren, oder womöglich das aus dem Gedächtnis emportauchende, verschwommene Echo der Erinnerung? Er hatte es abgelehnt, nach Art der Sonntagsphotographen die Gegenwart als zukünftige Erinnerung zu leben; aber ließ er sich nicht statt dessen auf ein ebenso unwirkliches Unterfangen ein: der Erinnerung einen Körper zu geben, um ihn an die Stelle der Gegenwart zu setzten?<sup>135</sup>

Antonino versucht zwar gegen die Erinnerung zu fotografieren, löst sich jedoch nicht von dieser Erinnerung, indem er sie ins Bild holt, wenn er sich bei seinen Fotografien an andere Bilder als Referenz anlehnt. So wird die Erinnerung, die Evokation eines anderen Bildes bzw. eines Bild-Kontexts zu einem fixen Bestandteil des fotografischen Feldes. Die Fotografie kann, ebenso wenig wie der Mensch im Alltag, nicht ohne die Erinnerung, ohne einen Verweis auf die Bilder im Kopf existieren. Antoninos Unsicherheiten und Unzufriedenheiten in Bezug auf seine fotografischen Handlungen berühren so einmal mehr die Tatsache, dass eine Fotografie meist nur ein bruchstückhaftes Abbild ist, das sein Bezugsobjekt zwar in einer perfekten naturalistischen Abbildung erahnen lässt, seinem Wesen jedoch nicht gleichkommen kann. So verwirft er auch seine erste Idee von der gestellten Fotografie, um auf eine andere Art das „Portrait außerhalb von Zeit und Raum“<sup>136</sup> zu erzielen, das ihm vorschwebt; und um weiter zu versuchen, die wahre, absolute Essenz seines Modells mit der Fotografie einzufangen.

---

<sup>133</sup> Ebd. S. 83.

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Ebd. S. 83.

<sup>136</sup> Ebd. S. 85.

### 3.2.2. Körper und Geist als fotografische Phänomene

Eine ästhetisches Resultat, frei von Verweisen und Erinnerungen, meint Antonino schließlich in einer Loslösung seines Modells Bice aus allen Konnotationen zu erreichen: Sie selbst, ohne Requisiten, ohne Kleidung, müsse gezeigt werden. Sie soll vollkommen frei von zeitlichen und räumlichen Kontexten werden: sich aller Hüllen entledigen und in ihrer bloßen Körperlichkeit dargestellt werden. Diese fortschreitende fotografische Entwicklung bildet sich simultan zu einer Liebesbeziehung zwischen Antonino und Bice heraus, was die voyeuristische Charakteristik seines Zugangs zur Fotografie unterstreicht. Doch ist diese Schaulust, diese Art des voyeuristischen Blicks weniger auf ein sexuelles Objekt als vielmehr auf ein Ideal, auf das Bild vollkommener Schönheit, gerichtet. Der teilweise bis vollkommen entblößte, weibliche Körper soll in seiner idealisierten, auratischen Gestalt im *spectrum* sein. Die Isolierung der auratischen Gestalt durch die fotografische Aufnahme gibt dem Subjekt, der fotografierten Person, den Charakter eines musealen Objektes, eines Kunstwerks bzw. einer Statue.<sup>137</sup> Für die frühen Porträtaufnahmen war es notwendig, über den langen Zeitraum der Aufnahme stillzuhalten, dies geschah mithilfe einer Vorrichtung, die „dem Körper bei seinem Übergang in die Unbeweglichkeit Halt [gab]“<sup>138</sup> und die auf der Fotografie unsichtbar ist: der Kopfhalter. Die Statik der fotografierten Person machte sie zu einem „Museumsobjekt“ und der „Kopfhalter war der Sockel der Statue, die ich werden sollte, das Korsett meines *imaginären* [hervorgehoben von mir, J.M.] Wesens.“<sup>139</sup> Diese von Barthes der frühen Fotografie eigene Absicht scheint auch Antonino Paraggi zu verfolgen. Soll doch das „imaginäre Wesen“ von Bice fotografisch durch eine idealisierende, statische Isolierung erfasst werden. Der Akt des Fotografierens soll ihrer Gestalt den Charakter eines plastischen Kunstwerks verleihen, bei dem der Körper zum Träger des Ausdrucks ihres imaginären Wesens ist.

[D]as Portrait, an das er dachte, ließ sich nicht im Straßenkleid aufnehmen. (...) Nur im Abendkleid würde Bice zu einem

---

<sup>137</sup> Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 21f.

<sup>138</sup> Ebd. S. 22.

<sup>139</sup> Ebd.

photographischen Sujet, mit dem Dekolleté, das eine klare Grenze zwischen dem Weiß der Haut und dem Dunkel des Stoffs bezeichnete, unterstrichen von dem Funkeln der Juwelen, eine Grenze zwischen der zeitlosen und in ihrer Nacktheit unpersönlichen Frau und der gesellschaftlichen Abstraktion des Kleides, Sinnbild einer ebenso unpersönlichen Rolle wie die Drapierung einer allegorischen Statue.<sup>140</sup>

Die teilweise Enthüllung des Körpers wird dabei ein immer wichtigerer Fixpunkt für das fotografische Erfassen Aura des Modells. Die Körperlichkeit der Figur soll als fotografisches Motiv ins Zentrum gestellt werden. Es geht dabei aber nicht um den Körper der Figur als Individuum, vielmehr gilt der Körper als zeitlose und unpersönliche Gestalt. Außerhalb von Zeit und Raum soll die Figur als figuratives Abstraktum dargestellt werden - vollkommen herausgenommen aus jeglichem Kontext. Auch für diese Isolierung stellen frühe Fotografien aus dem 19. Jahrhundert die Vorbilder dar, wie aus den unten stehenden Abbildungen hervorgeht.



Abb. 43



Abb. 44

Ohne gegenständlichen Hintergrund präsentieren sich die Gestalten losgelöst von Zeit und Raum in einer stilisierten Weise nicht als Personen, wie man sie aus dem Alltag kennt. Ähnlich Statuen oder Figuren auf Gemälden ist ihnen eine zeitlose

---

<sup>140</sup> Calvino: „Abenteuer eine Photographen,“ S. 84f.

Erhabenheit eigen. Antonino legt es darauf an, auch sein Modell auf diese Art darzustellen. Um ihr zeitloses Wesen zu isolieren, einzufangen und zu bewahren soll Bice schließlich auch ohne Kleider dargestellt werden. Denn im enthüllten Körper des Modells scheint sich dem Fotografen das wahre und absolute Wesen zu offenbaren.

Einmal mehr findet sich im fotografischen Verhältnis ein auf Körperlichkeit ausgerichteter und somit voyeuristisch anmutender Blick. Zwar geht es dabei nicht um erotische, sexuelle Absichten, doch zeigt sich Antoninos Begehren nach der idealen Fotografie an die Körperlichkeit des Modells gebunden - an den Körper als Ideal. Die Anlehnung an die Gestalt allegorischer Statuen erinnert auch an die Darstellung der Venus, deren Gestalt in eine „ideale Nacktheit“ übergegangen ist: der Körper in seiner natürlichen Gestalt ist zugunsten des Bildes, der Fläche, der Hülle in den Hintergrund getreten. Der *leibliche* Körper in seiner organischen Gestalt verschwindet und wird im Kunstwerk, im fotografischen Abbild zu einer unorganischen Figur: Die Körperlichkeit wird von der *Bildhaftigkeit* abgelöst.<sup>141</sup> Die Fotografie macht einen Abzug des *spectrum* und versachlicht so das Wesenhafte, das ursprünglich Natürliche seiner Gestalt. Wie in der bildenden Kunst wird auch in der Fotografie durch Zeigen des nackten Körpers der Figur zu einer Idealisierung (vgl. Abb. 45 und 46). Diese Stilisierung und schließlich auch die Konzentration auf das Unsichtbare ist als Ausdruck der Dichotomie von Sehen und Leben zu sehen. Der Figur des Fotografen geht es nicht darum, durch das Bild etwas „Wirkliches“ - im Sinne einer gestellten alltäglichen Szene - zu zeigen, sondern darum, das einzufangen, was hinter dieser Wirklichkeit verborgen ist. Diese Absicht trägt Züge des Animismus, wonach jedes Ding in identischen Formen existiert: einer sichtbaren, materiellen, und einer unsichtbaren, geistigen Form, die eine Doppelwelt zur materiellen Welt darstellt. Die immaterielle Welt wird in ihrer Gesamtheit als nahezu ideal und unvergänglich gesehen, die materielle Welt hingegen als vergänglich. Antoninos Fotografie ist insofern animistisch, da es ihm nicht darum geht, etwas Materielles einzufangen, sondern etwas Immaterielles, Geistiges: jene Beseeltheit, die sich im Materiellen, im Körper eines Menschen

---

<sup>141</sup> Vgl. Didi-Huberman: *Venus öffnen*. S. 19ff.

ausdrückt. Durch die fotografische Aufnahme von Bices unverhüllten Körper möchte Antonino die unsichtbare, geistige Gestalt erfassen:

Antonino fühlte, wie ihr Anblick das ganze Blickfeld ausfüllte, es der Flut der zufälligen und fragmentarischen Bilder entzog, Zeit und Raum in einer vollendeten Form sammelte.<sup>142</sup>

Nur unverhüllt, vollkommen nackt und durch den Körper als vermittelndes Element könne diese Beseeltheit erfahren und gezeigt werden. Die körperliche Nacktheit geht in diesem Moment über ihre materielle Beschaffenheit hinaus und reicht in den Bereich des Immateriellen und Auratischen. Es ist nicht nur die fotografierte Gestalt, die in ihrer irdischen Beschaffenheit das Übersinnliche hereinholt und durch fotografische Techniken ausdrückt, sondern auch das fotografische Verfahren. Barthes legt nahe, dass eine Fotografie „nicht von Menschenhand geschaffen sei,<sup>143</sup> denn sie basiert schließlich auf optischen und chemischen Prozessen und entwickelt sich nahezu ohne menschliches Zutun.



Abb. 45

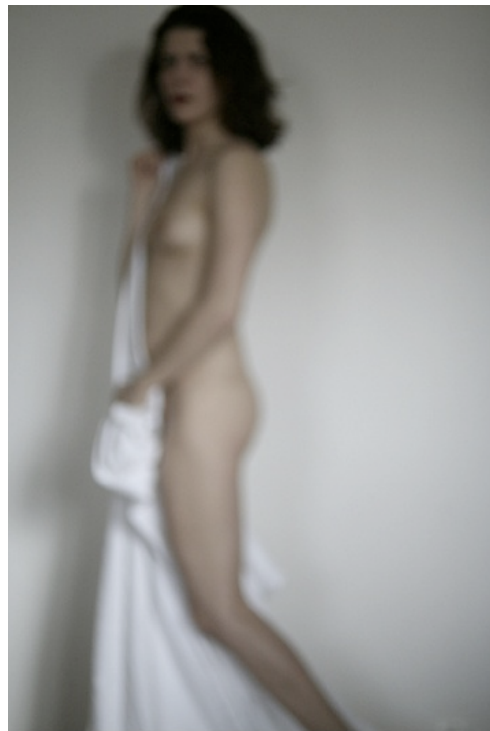


Abb. 46

---

<sup>142</sup> Calvino: „Abenteuer eines Photographen,“ S. 85.

<sup>143</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, S. 92.



Es ist anzunehmen, dass Antonino an der wahren, totalen Fotografie deshalb scheitert, weil er zu wenig auf die Selbständigkeit seiner Apparatur vertraut und sie nach den Bildern in seinem Kopf richtet. Diese Vorstellungen scheinen unvereinbar mit den von Kamera produzierten Bildern. So erschwert sich dem Fotografen das Erfassen der Aura seines Modells, die Fotografie liefert nichts als einen geisterhaften, leeren Abzug der originalen Gestalt. Wie das menschliche Auge die Aura wahrnimmt, kann nicht mit dem mechanischen Apparat aufgenommen werden, die Empfindungen fehlen beim Anblick auf die Fotografie. Somit steuert Antonino auch mit diesem Vorhaben in eine Sackgasse und bleibt bei den äußerlichen Gegebenheiten hängen. Sein Modell verdinglicht sich schließlich immer mehr, wenngleich im visuellen Erfassen der Nacktheit, also im Vordringen und Eindringen des Blicks in die bloße Nacktheit jene ideale Vollkommenheit, nach der Antonino sucht, verborgen zu sein scheint. Das apparativ-visuelle Vordringen zum nackten Körper führt den Fotografen nicht bis zur immateriellen, übersinnlichen Gestalt seines Modells, nach der er sucht. Er erlebt diese Aura, jedoch lässt sie sich nicht einfangen und macht die beseelte Fotografie unmöglich. Wie so oft ist auch Antoninos voyeuristischer Blick nicht befriedigt durch das, was er zu sehen bekommt. Als Voyeur sucht Antonino jedoch nicht nach sexueller Lust, sondern nach einer idealen Vollkommenheit, die sich dem Auge nicht eröffnen kann. Sein umherschweifender Blick gleicht dem des Voyeurs insofern, als er sich auf die Möglichkeiten konzentriert, die sich dem Auge hier und dort bieten könnten, das Entdecken vager Vorstellungen; nicht um den Blick auf offensichtliche (*offen sichtbare*) Motive.

### 3.2.3. Entfremdung durch Fotografie und Voyeurismus

Antoninos Verhalten als Fotograf trägt auch pathologisch anmutende Züge des Voyeurismus, die zum Vorschein kommen, als er sein entblößtes Modell hastig und besessen zu fotografieren beginnt: „als wären die Überraschung ihres Anblicks und die Belichtung der Platte zwei miteinander verbundene Reflexe, drückte er auf den Auslöser, lud den Apparat wieder auf, knipste, legte eine neue Platte ein

(...).<sup>144</sup> Angetrieben und im Banne vom Anblick Bices macht Antonino so viele Aufnahmen von ihr, wie es nur geht. Sein körperliches Begehren zeigt sich vollkommen auf die skopische Ebene verlagert. Seine Lust am Blick ist der sexuellen Lust ähnlich, das Fotografieren scheint den Geschlechtsakt zu substituieren. Das Ausbleiben des tatsächlichen Geschlechtsaktes zwischen dem Voyeur und seinem beobachteten Objekt spiegelt sich im Verhältnis zwischen Antonino und Bice wieder. Wie der Voyeur findet Antonino im Blick allein das Gefühl der Lust, zu einem direkten physischen Kontakt mit dem Objekt kommt es nicht. Der Einsatz der Kamera ist jedoch weniger pervers als absurd. Die Kamera stellt sich über seine eigene Wahrnehmung, über seine Tätigkeit als menschlicher Betrachter, Liebhaber und Gegenüber Bices. Für den Fotografen ist die Kamera der bedeutende, agierende Teil. Er selbst hat nur mehr die Aufgabe, sie zu bedienen, als Person tritt er in den Hintergrund. Antonino fotografiert Bice in einer Selbstvergessenheit und möchte immer mehr Bilder von ihr einfangen. Die Kamera hat nicht nur das Verhältnis von Sehen und Gesehen-Werden der beiden durchdrungen, sondern stellt auch die einzige Gemeinsamkeit dar, die die beiden miteinander in Kontakt bringt und miteinander vereint. Der Entfremdungscharakter dieses visuellen Apparates geht bei den beiden auch über das Feld des Sehens hinaus und beeinflusst die Beziehung der beiden, so dass ihr Verhältnis nicht außerhalb der Fotografie statt findet. Die Szenen, in der die fotografischen Aufnahmen gemacht werden, laden sich nach und nach immer stärker sexuell auf: der Blick auf den nackten Körper Bices und das visuelle *Eindringen* stilisieren das Fotografieren als Prozess, der dem Sexualakt nahe kommt. Auf die visuelle Aneignung des nackten Körpers durch Antonino und seine Kamera folgen Sätze wie „Jetzt kannst du dich anziehen“ und „Jetzt habe ich dich gehabt.“<sup>145</sup> Es kommt jedoch nie zu einem direkten körperlichen Kontakt zwischen Antonino und Bice. Allein durch das Medium der Fotografie bzw. die Kamera als Gegenstand stehen die Figuren in einer Beziehung zueinander. Die Analogien zwischen fotografischen und sexuellen Handlungen haften das Begehren an die skopische Dimension und unterstreichen die sexualisierte, pervers-voyeuristische Charakteristik des fotografischen Aufnehmens. Außerdem ist dies ein Phänomen des

---

<sup>144</sup> Calvino: „*Abenteuer eines Photographen*,“ S. 85.

<sup>145</sup> Ebd. S. 86.

Zusammenfließens des organischen Körpers mit dem mechanischen Apparat bzw. des Ersatz des Körpers durch den Apparat. Hierin drückt sich wiederum der entfremdende Effekt des Mediums aus.<sup>146</sup> Die Maschine stört die menschlichen Wahrnehmungsformen und entfremdet den Menschen. Auch für Calvinos Fotografen ist diese Entfremdung charakteristisch, da das persönliche Verhältnis zwischen ihm und Bice durch das Medium der Fotografie gestört wird, und er die dabei ersehnte Essenz ihres Wesens nicht erfassen kann. Außerdem wird die Kamera zu einem phallischen Symbol. Das Gerät nimmt die Funktion eines Penetrationsapparates auf der visuellen Ebene ein, die sich aus dem Eindringen des (fotografischen) Blicks in den Raum des *spectrum* ergibt. Der sexuelle Aspekt dieses Vorgangs verstärkt sich in dieser Szene durch den auf Bices nackten Körper gerichteten Blick ihres Geliebten. Das visuelle Eindringen in ein Blickfeld und dessen Objekte kann auch mit dem Geschlechtsakt verglichen werden. Dadurch wird dem Medium neben dem Voyeurismus eine weitere sexualisierte Struktur zugeschrieben, wobei die körperlichen Interaktionen den visuellen weichen. Der Blick der penetrierenden Kamera bzw. des *operator* dringt sozusagen in das fotografische *spectrum* - den Körper der Figur - ein. Die Analogie zwischen Fotografieren und dem Geschlechtsakt wird insofern unterstrichen, als dass das *spectrum* mit der Figur Bice eindeutig weiblich besetzt ist und auch ihre „Liebesbeziehung“ eine sexuelle Konnotation der Szene nahelegt. Die Kamera ist jedoch auch im übertragenen Sinne als Penetrationsapparat zu verstehen, dessen Verwendung sich in einen sexuellen Kontext einschreibt. Durch das Verharren auf der Ebene des Blickens steht sie nach wie vor dem voyeuristischen Agieren nahe. Die Besessenheit des Fotografen kann als Resultat der technisch-apparativen Wahrnehmung durch die Kamera gelesen werden. Ähnlich wie Antonino Paraggi ist auch der Voyeur Tomek (Olaf Lubaszenko) aus *Krótki film o miłości (Ein kurzer Film über die Liebe, Regie: Krzysztof Kiewowski, 1988)* auf das Schauen allein fixiert: er beobachtet die Nachbarin Magda (Grazyna Szapolowska) aus der Wohnung gegenüber jeden Abend durch ein Fernrohr. Als es zu einem Treffen der

---

<sup>146</sup> Dabei manifestiert sich einmal mehr die auch in *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio* thematisierte Entfremdung durch die Kamera, welche der Mensch in seiner Tätigkeit als *operator* erlebt.

beiden kommt, antwortet er ihr auf die Frage, warum er sie beobachte, dass er es tue, weil er sie liebe.



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49

**Perhaps you want to  
make love to me?**

Die Frage, ob er körperlichen Kontakt zu ihr möchte, lehnt er ab. Auch Tomek ist ein Voyeur, dessen Begehren sich nur skopisch und nicht physisch äußert.

Dass die Paar-Konstellation zwischen Antonino und Bice sich vor allem über die maschinell-materielle Ebene der Kamera ausdrückt, ist außerdem ein Zeichen für die „Schwierigkeit“ dieser Liebe. Das wird anhand der Figur Antonino Paraggi und dessen Abhängigkeit von der objektiv-materiellen Außenwelt präsentiert. „Typifying Calvino's interest in the individual's relationship with their objectified world, the couple's most intimate moments occur between one protagonist and a concrete object rather than with the other's emotional being.“<sup>147</sup> Nicht das Gegenüber als Subjekt ist der Bezugspunkt, sondern etwas Äußerliches, etwas Objektives, das mit diesem verbunden wird: für den Fotografen ist es das Aufnehmen von Fotografien, die Modellierung und Objektivierung der Geliebten. Dies geschieht hier durch die Verbindung der Liebesbeziehung mit dem Fotografieren: mit einem visuellen Fokus auf die Geliebte und ihren Körper, wird sie als äußerliche, materielle Gestalt wahrgenommen und allein mit dem Blick berührt. Die Kamera produziert durch die Fotografie einen Abzug des Objekts - der fotografierten Person, und vervielfältigt so auch seine Privatheit und seine Einzigartigkeit. Dadurch stellt das Eingreifen in die Subjektivität und das Berauben von Intimität im fotografischen Akt schließlich eine Steigerung gegenüber dem „kameralosen“ voyeuristischen Sehen dar, da es sich nicht nur auf das Blicken beschränkt, sondern auch mit dem Anfertigen von Fotografien verbunden ist. Im gewöhnlichen voyeuristischen Akt werden keine Bilder produziert und das erblickte Motiv wird seiner Subjektivität allein durch das gegenwärtige voyeuristische Auge beraubt, nicht jedoch als Bild transportabel gemacht. Der fotografische Akt entzieht dem *spectrum* seine Subjektivität und macht es zum Objekt. Der Fotografie fehlt die Originalität, die auratische Wirklichkeit, die das lebendige Modell zum Zeitpunkt der Aufnahme noch besitzt. Die Beziehung zwischen Bice und Antonino materialisiert sich und wird auf einer apparativen Ebene ausgetragen: die Kamera steht zwischen den beiden. Der fotografisch-voyeuristische Blick Antoninos zielt jedoch auf eine Originalität ab, die er einzufangen versucht; und dadurch motiviert sich sein Blick auf die Geliebte immer wieder aufs Neue. Das sexualisierte Fotografieren an Stelle einer „gewöhnlichen“ Liebesbeziehung ist charakteristisch für die Beziehung der beiden Figuren. Antoninos nächster Schritt ist es, sich neue

---

<sup>147</sup> Renga: „*Looking Out*,“ S. 371.

fotografische Ausrüstungen zu kaufen, um Fotografien von Bice zu machen, während sie schläft. Der Voyeurismus dieser Szenen basiert auf dem Fotografieren der dem Blick ausgesetzten, schlafenden Figur, der ihre Intimität geraubt wird. Der sexuelle Kontext verdeutlicht sich einmal mehr dadurch, dass dieses nächtliche Fotografieren die Bedeutung sexueller Handlungen einnimmt und an deren Stelle tritt. Die einem Überfall ähnelnde Art, mit welcher Antonino die Kamera auf Bice richtet, lassen in den Fotografier-Szenen sexuelle Übergriffe erkennen, in welchen die Kamera nicht nur als Penetrationsapparat, sondern auch ähnlich einer Waffe eingesetzt wird, mit dem das Modell verfolgt, gejagt und eingefangen wird: in Antoninos „photographischen Vergewaltigungen“<sup>148</sup> erkennt Bice „Liebesakte.“<sup>149</sup> Dieses sexualisierte Verhalten des Fotografen trägt Züge einer sexuellen Perversion: das „normale“ Sexualziel - der Geschlechtsakt wird verdrängt und durch das Fotografieren ersetzt. Das Fotografieren wird zu einem Substitut für einen körperlichen Kontakt zwischen den beiden Figuren. Die Verlagerung der körperlichen, sexuellen Interaktion in den Bereich des Blickens impliziert hier eine Einseitigkeit im Bereich der Lust: allein der Blickende, der Fotograf Antonino, versucht sich bei diesem Akt Befriedigung zu verschaffen. Sein begehrtes Ziel, Bice, wird dabei zwar zum Objekt stilisiert, doch da sie die Hintergründe für Antoninos fotografisches Verhalten *erkennt* und zur Konsequenz für ihr weiteres Handeln macht, verliert sie nicht an Eigenständigkeit als Subjekt. Bice macht sich schließlich für ihren Liebhaber unzugänglich und unsichtbar, als sie ihn verlässt. Ihr Körper ist es ebenso, Antoninos Begehren vermag durch keine Fotografien von Bice gestillt zu werden. Die auf dem visuellen Feld anzusiedelnde Begierde Antoninos bestimmt seine Entfremdung von seinem eigenen Körper, seiner eigenen Sexualität: was er sucht, liegt jenseits des physisch Erfahrbaren. Die fotografisch-sexuellen Aktionen Antoninos sind mit den Bestrebungen verbunden, die wahre, totale Fotografie zu finden. Diese Absicht macht Antonino zu einem besessenen Jäger nach *neuen* Bildern - nach Bildern, die er noch nicht gesehen hat. Solche wahren, totalen Bilder existieren für den Blickenden (noch) nicht. Antonino versucht schließlich, diese Bilder durch die eigene Abwesenheit zu erreichen. In zufälligen Fotografien, die er von der unbeobachteten Bice anfertigt

---

<sup>148</sup> Calvino: „*Abenteuer eines Photographen*,“ S. 86.

<sup>149</sup> Ebd.

möchte, ohne dass er dabei sieht, was aufgenommen wird, soll sich etwas Neues eröffnen und zeigen: Bice, wenn sie ganz allein und auf sich gestellt ist, wenn „sie nicht wußte, daß er sie sah, sie unter den Beschuß versteckter Objektive zu nehmen, sie nicht nur zu photographieren, ohne sich blicken zu lassen, sondern ohne sie zu sehen, sie zu ertappen, wie sie war, wenn sie seinen Blick nicht auf sich fühlte, keinen Blick.“<sup>150</sup> Diese Besessenheit des voyeuristischen Wiederholungstäters Antonino besitzt krankhafte Züge, die sich auf der Ebene des Fotografierens ausdrücken. In diesem Zusammenhang wird wieder auf die Problematik der fotografischen Reproduzierbarkeit und den Substitut-Charakter des Mediums verwiesen. Die Beziehung der beiden Figuren, vor allem Antoninos Handeln, beschränkt sich gänzlich auf den Akt des Fotografierens und das Ansammeln von Fotografien. Dieses Sammeln und Bewahren ist auch als Absicht der Aneignung zu deuten. Es stellt ein Verfügbar-Machen und In-Besitz-nehmen durch die „Materialisierung“ der Persönlichkeit in fotografischen Bildern dar. Jedoch eröffnet es sich als gescheiterter Versuch, da mittels der Fotografie immer nur ein Verweis und nicht das Original bewahrt werden kann. Der „in eine Staubwolke von Bildern zersplitterte[n] Identität“<sup>151</sup> versucht Antonino schließlich entgegenzuwirken, indem er sein fotografisches Verfahren ändert und nach einem neuen Motiv seiner Geliebten zu suchen beginnt. Das Verhältnis der beiden ist aufgrund der Fotografie als maßgeblicher „Vermittler“ ein distanzierteres und entfremdetes: Antonino kennt seine Geliebte nur durch die Kamera, als Modell, als Objekt seiner Fotografie, Bice kennt ihren Geliebten in Form der Kamera, des Blicks, die er auf sie richtet und zielt. Die eigentliche, authentische, physisch-körperliche Beziehung erweist sich als nicht übertragbar. Die fotografische Interaktion, als medialer, apparativer Prozess kann dem realen, körperlichen Bereich nicht gleichkommen: Apparat und Körper sind zwei gegensätzliche Bereiche, die zu vereinbaren versucht werden, sich aber nur bis zu einem gewissen Grad annähern und nicht ohne weiteres ausgetauscht und wechselseitig ersetzt werden können. Die organische Gestalt der Figur spießt sich mit der apparativen Mechanik, die der Fotografie anhaftet: Bice bleibt als Geliebte ungreifbar. Diese Spaltung zwischen der künstlerischen, medialen Welt und der organisch-authentischen erlebt auch der Protagonist im

---

<sup>150</sup> Ebd. S. 87.

<sup>151</sup> Ebd. S. 86.

„Abenteuer eines Lesers,“ einer anderen Erzählung aus den *Gli amori difficili*. Beim Baden am Meer richtet sich seine Aufmerksamkeit einerseits auf die Lektüre des Buches, andererseits auf die Frau, die im Badeanzug neben ihm ein Sonnenbad nimmt. Sie stört seine Lektüre und lenkt seine Aufmerksamkeit auf sich - auf die gegenwärtige Realität, welcher die Gestalt der Frau und ihr Körper angehören. Der Protagonist wendet sich ab vom Bereich des Sprachlichen, des Fiktiven der Literatur, in die er sich zurückzog. Ein ähnlich dualistisches Verhältnis zwischen Schrift bzw. Sprache und Gestalt findet sich im „*L'avventura di un poeta*“ (dt. „*Abenteuer eines Poeten*“). Bei einer Bootsfahrt am Meer erscheint dem Dichter Usnelli die Umgebung als schwer erfassbar - Worte versagen bei der Beschreibung: „Seine Gedanken, daran gewöhnt, Eindrücke in Worte zu übersetzen, versagten jetzt, und er konnte auch nicht eines formulieren.“<sup>152</sup> Nicht nur die Natur, auch die Gestalt der weiblichen Figur Deliah, der Geliebten des Dichters, verschreibt sich dem Bereich des sprachlich Unfassbaren. Dies drückt sich in einer voyeuristischen Szene aus, bei welcher Usnelli seine Geliebte beim Schwimmen im Wasser beobachtet. Ihr Körper erscheint ihm dort ganz anders: nicht, weil sie nackt ist, sondern weil sie in dieser Grotte, im Wasser umherschwimmt und für Usnellis Augen dabei eine neue Gestalt angenommen hat:

Jetzt war sie nackt. Die weißere Haut auf Brust und Hüften unterschied sich kaum vom übrigen Körper, da ihre ganze Gestalt eine bläuliche medusenartige Helle ausstrahlte. Sie schwamm mit trägen Bewegungen auf einer Seite, das Gesicht, das einen entschlossenen, fast ironischen, statuenhaften Ausdruck trug, kaum aus dem Wasser hebend, nur manchmal zeigte sie auch die Rundung einer Schulter und die weiche Linie des ausgestreckten Armes.<sup>153</sup>

Der Körper der Figur wird durch das Wasser verwandelt erlebt, seine Konturen als neu eingebettet und verschwommen mit dem flüssigen Element. Die Gestalt zeigt sich vollkommen von ihrer biologischen Nacktheit losgelöst und entfernt. Ihr Körper verweist auf eine überirdischen Ordnung in harmonischer Schönheit; und bestricht durch seine bestechende Wirkung die Sinne des Betrachters. Der Betrachter erlebt

---

<sup>152</sup> Calvino, Italo: „*Abenteuer eines Poeten*.“ In: Ders.: *Abenteuer eines Lesers*. München/Wien: Hanser 1986, S. 107-114, hier S. 109.

<sup>153</sup> Ebd. S. 110.



seine Geliebte nicht in einem weltlichen Kontext, sondern in der idealisierten Atmosphäre dieser Szenerie, die sich seiner rationalen Erfassung widersetzt. Durch das Sehorgan allein kann sie wahrgenommen werden - jedoch handelt es sich dabei nicht um das bloße Schauen, sondern um das Wahrnehmen des Ungewöhnlichen, Geheimnisvollen:

Usnelli auf dem Boot war ganz Auge. Er verstand, daß ihm das Leben jetzt etwas gab, was nicht allen mit offenen Augen zu sehen vergönnt ist, etwas wie das blendendste Innere der Sonne. (...) Alles, was in diesem Augenblick geschah, konnte in nichts anderes übersetzt werden, vielleicht nicht einmal in Erinnerung.<sup>154</sup>

Auch für den Poeten zeigt es sich als unmöglich, diese intensiven Erlebnisse zu bewahren. Das Erlebnis der Schönheit erscheint an eine Einmaligkeit gebunden, von der sie nicht loszulösen ist. Schönheit kann wahrgenommen werden, aufzunehmen und zu behalten ist sie hingegen nur sehr schwer und wenn, dann nie gänzlich in ihrer Vollkommenheit: sie muss umschrieben, beschrieben, abgebildet werden mit Hilfe von Verweisen. Die Ursprünglichkeit des Schönen bleibt einmalig, ihre Bewahrung gerade auch deshalb so schwer. Dies zeigt sich in der Figur des Dichters Usnelli durch seinen Wortmangel, wie auch in der Figur des Fotografen anhand seiner Unzufriedenheit mit den aufgenommenen Bildern, die seinen Vorstellungen ästhetischer Erlebnisse nicht entsprechen. Die Ebene des natürlich Gegebenen und Erlebten widerspricht sich mit der Ebene des Erfassbaren. Das Phänomen der Schönheit vermag nicht vollständig auf die Ebene des Greifbaren und Manifesten gehoben zu werden: Bice erscheint Antonino in vollkommener Gegenwart schöner als auf den fotografischen Abzügen und er glaubt bald nicht mehr daran, diese Schönheit einfangen zu können.

Schließlich versucht der Fotograf sein begehrtes Objekt Bice in einem natürlichen Zustand zu erfassen, das heißt, ohne dabei von ihr bemerkt zu werden. Antonino nimmt als Fotograf also wieder die Rolle des Voyeurs ein, um die geheimnisvolle, immaterielle Aura unbemerkt und ungesehen zu erfassen. Neu ist jedoch, dass auch er selbst, als Fotograf, sie nicht sieht.

[W]as ihm vor allem am Herzen lag: Bice auf der Straße einzufangen, wenn sie nicht wußte, daß er sie sah, sie unter den

---

<sup>154</sup> Ebd. S. 111.

Beschuß versteckter Objektive zu nehmen, sie nicht nur zu photographieren, ohne sich blicken zu lassen, sondern ohne sie zu sehen, sie zu ertappen, wie sie war, wenn sie seinen Blick nicht auf sich fühlte, keinen Blick.<sup>155</sup>

Seine Idee ist es, das Auratische durch Aufnahmen zu erreichen, die nicht auf dem voyeuristischen Prinzip des heimlichen Sehens basieren, sondern noch weiter gehen: zum total unbewussten, apparativen Sehen, wo nur mehr die Kamera und kein Fotograf mehr am Werk ist. Dahinter steckt die paradoxe Idee Antoninos, dass die Besonderheiten des *spectrum*, seine totale Vollkommenheit, im Zufälligen zu finden wären und wie vom zufälligen Blick des Menschen auch nur vom zufälligen Blick der Kamera erfasst werden könnten - ohne einen dahinter agierenden *operator*. Nur die Kamera darf in die Szene eindringen, sie allein ist die Trägerin des voyeuristischen Blicks. Dieser unbewusste, apparative Voyeurismus wäre, so hofft Antonino, die letzte Möglichkeit, um die Person in ihrer ganzen Schönheit, also ihren Körper mitsamt der geheimnisvollen Ausstrahlung, zu fassen. Der Fotograf muss nicht nur ungesehen bleiben, er darf selbst nicht sehen. Diese Haltung lässt darauf schließen, dass Antoninos Vorstellung einer wahren, totalen Fotografie schließlich über die Grenzen der Fotografie hinausgeht und danach trachtet, die Gestalt nicht durch Suggestion, sondern tatsächlich durch ein vollkommen neuartiges Bild zu zeigen. Schließlich stellt sich jedoch heraus, dass das Ergebnis - die wahre, totale Fotografie, nur eine Fiktion des Fotografen ist.

Antoninos Suche nach dieser absoluten Fotografie seines begehrten Motivs ironisiert sich schließlich immer mehr. Als sein neues Motiv nimmt er Bices Abwesenheit. Der Fotograf hat den Mangel erkannt und widersetzt sich nicht mehr, sondern macht bewusst Verwendung von dieser Leerstelle: „Den Apparat umgehängt, in einen Lehnstuhl vergraben, knipste er verbissen den Blick ins Leere. Er photographierte die Abwesenheit Bices.“<sup>156</sup> Durch diese Wendung gelangt das begehrte Nicht-Anwesende ins Feld der Darstellung als ein Nicht-Darstellbares: etwas nicht Greifbares wird gar nicht erst zu zeigen versucht, sondern es wird gezeigt, dass die Darstellung unmöglich ist. Es stellt sich heraus,

---

<sup>155</sup> Italo Calvino: „*Abenteuer eines Photographen*,“ S. 87.

<sup>156</sup> Ebd.

dass die fotografische Aufnahme immer zu einem Trugbild führt, dass keine „totale Fotografie“ im Sinne einer authentischen Reproduktion möglich ist, und die Schönheit, wie er sie empfindet, nur im auratischen Original gefunden werden kann. Im Fotografieren der Abwesenheit manifestiert sich diese Idee. Die Bedeutung der Bilder ist, dass etwas fehlt, dass die fotografischen Reproduktionen im Vergleich zur Realität mangelhaft sind.



Abb. 50

Bice, als eine in ihrer Psyche wie auch in ihrer Körperlichkeit flüchtigen Gestalt erweist sich nur als Phantom fotografisch fassbar. Eine ihre gesamte Aura erfassende, authentische Fotografie wird also niemals möglich sein. Denn der Moment der Aufnahme fixiert nur einen Bruchteil ihrer vollkommenen Gestalt und kann auf ihre Gesamtheit verweisen, sie aber nicht erhalten. Eine Figur und ihr Körper werden als Phantom-Bild überliefert, als Abzug des Echten. Einen Moment in seiner Authentizität wiederzugeben ist unmöglich: Fotografien können nie dem, was sie zeigen, gleichkommen, sondern immer nur ein Abbild des Originals geben und es erahnen lassen. So scheitert auch der Fotograf Antonino bei seinen Versuchen, eine Person fotografisch so einzufangen, dass sie dort zur Gänze - mit ihrer gesamten auratischen Gestalt - wiedergegeben wird und in seinen Besitz gerät. Die Fotografie ist geprägt von einer substituierenden Charakteristik, durch den wiederholten, suchenden Blick nach abwesenden Motiven, nach Bildern der Imagination. Die Ermangelung eines wahren, totalen, auratischen Motivs des begehrten Objekts setzt Antonino paradoxerweise in der Darstellung dieses

Mangels fort. Diese zweite fotografische Wende zur Darstellung der Abwesenheit eines Ideals ist auch eine wesentliche Charakteristik, die Susan Sontag der Fotografie im Vergleich zu anderen bildenden Künsten zuschreibt, denn erste würde versuchen, „das Schöne im Anspruchslosen, im Nichtigen, im Gebrechlichen zu entdecken.“<sup>157</sup> Die Absurdität Antoninos Suche nach fotografischen Motiven führt schließlich immer mehr dazu, dass der fotografische Verweis zum Thema der Fotografie wird, indem die Absenz eines *spectrum* zum fotografischen *spectrum* wird und Antonino sich dem Abfotografieren von Fotos widmet.

Wenn alle Möglichkeiten erschöpft waren, in dem Augenblick, da der Kreis sich schloß, so begriff Antonino, war Photographien zu photographieren der einzige Weg, der ihm blieb, der wahre Weg sogar, den er bis dahin dunkel gesucht hatte.<sup>158</sup>

Antoninos absurder Zugang zur Fotografie spricht auf bildliche Weise den Einfluss der Fotografie auf unsere Realität an, den Susan Sontag ein Jahrzehnt später erörtert. Sie spricht von der Bedeutungssteigerung bzw. Bedeutungseinebnung durch die Fotografie. Fotografische Aufnahmen würden immer auch darauf hinweisen, dass das, was sie zeigen, etwas Wichtiges, Besonderes und Bedeutendes sei. „Der Drang zum Fotografieren ist im Prinzip wahllos; denn die Praxis der Fotografie basiert heute auf der Vorstellung, daß alles auf der Welt durch die Kamera interessant gemacht werden könnte. Diese Eigenschaft, interessant zu sein, aber ist (...) leer.“<sup>159</sup> Simultan zur Bedeutungssteigerung der fotografieren Welt kommt es also auch zu einer Bedeutungseinebnung. Durch die unzähligen, in Massen erzeugten Abbilder wird plötzlich alles zum Bild gemacht, jeder auch noch so nebensächliche Gegenstand müsse fotografisch festgehalten werden. Dies führt dazu, dass die erzeugten Bilder schließlich immer weniger spezifisch und immer gewöhnlicher werden. In Folge der Wechselwirkungen fotografischer und wirklicher Bilder verschwimmt die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fotografie: wir nehmen an, die Welt, die uns die Fotografie zeigt, wäre wirklich, wir befragen und beurteilen die Realität nach Bildern - nicht umgekehrt.

---

<sup>157</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 101.

<sup>158</sup> Calvino: „*Abenteuer eines Photographen*“, S. 89.

<sup>159</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 108f.

Antonino drückt dies bereits darin aus, dass er Fotografien von Fotografien anfertigt. Seine reproduzierende Tätigkeit kann auch als Kritik an der Fotografie als Kunstform gelesen werden, der kein schöpferischer Akt zukommt und den/die fotografierendeN KünstlerIn in eine Schaffenskrise leiten, die schließlich im Elend der Reproduktion endet.

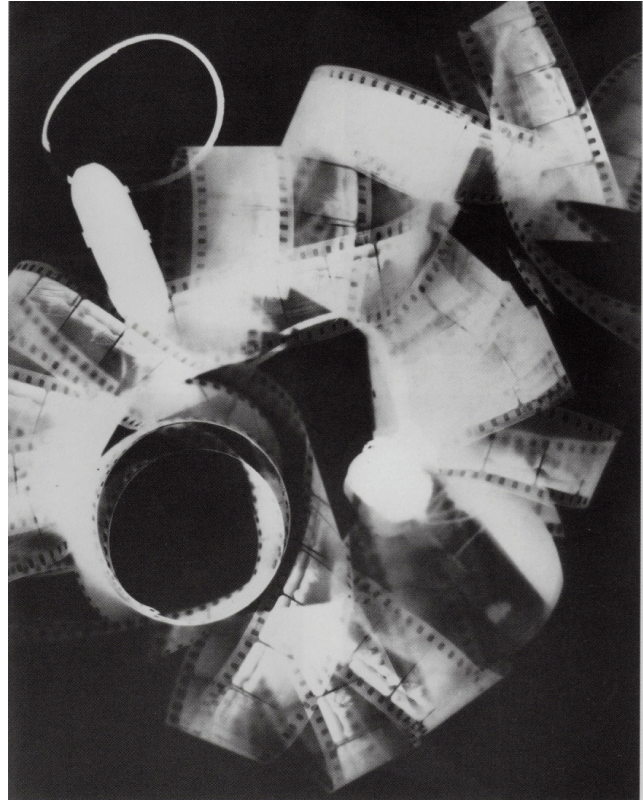


Abb. 51

## 4. Fotografisch-voyeuristische Blicke und das Unbewusste

*Das Noema der Fotografie ist schlicht, banal, hat keine Tiefe: „Es ist so gewesen.“<sup>160</sup>*

### 4.1. Fotografie als Wahrnehmungsinstrument

Die voyeuristische Fotografie ist in Julio Cortázers Erzählung „*Las babas del diablo*“ durch ihre Funktion als Beweisstück, als Erinnerungsträgerin und suggestives Teil, das bestimmte Vorstellungen evoziert, auszumachen. Da hier der fotografische Beweischarakter deutlich zu tragen kommt und von wesentlicher Bedeutung ist, soll dieser im Vorfeld besprochen werden. Die Fotografie ist aufgrund ihrer naturalistischen Abbildungstechnik einerseits „Zeichenstift der Natur,“ wie der Erfinder des Positiv-Negativ-Verfahrens William Henry Fox Talbot schrieb,<sup>161</sup> sie andererseits jedoch auch an die subjektive Einstellung derer gebunden, die das Foto aufnehmen bzw. betrachten. Kracauer leitet aus der „Wahrheitstreue“<sup>162</sup> der Fotografie eine als „ästhetisches Grundprinzip“ bezeichnete Charakteristik ab, die er die „fotografische Einstellung“<sup>163</sup> nennt. Diese basiert auf einem die Fotografie wesentlich von anderen Kunstformen unterscheidenden Aspekt: ihre apparative Komponente. Die Koppelung des fotografischen Bildes an eine sichtbare, physische Realität scheidet die Fotografie von anderen Kunstformen, denen jener unmittelbare Bezug zur Realität nicht eingeschrieben ist. Der passive, reproduzierende Charakter der Fotografie ist eine Besonderheit, die unter anderem dazu geführt hat, den künstlerischen Anspruch der Fotografie wiederholt zu hinterfragen und zu diskutieren. Die Bindung an die Apparatur der Kamera prägt den maschinellen, naturalistischen Aspekt des Mediums Fotografie. Der Apparat ist Erzeuger und Produzent, welcher den Sehvorgang des menschlichen Auges übernimmt. Er rückt die bewusste, individuell

---

<sup>160</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, S. 126.

<sup>161</sup> Vgl. Sontag: *Über Fotografie*, S. 87.

<sup>162</sup> Vgl. Kracauer: *Theorie des Films*, S. 36f.

<sup>163</sup> Vgl. ebd. S. 38. Die „fotografische Einstellung“ wäre jene, die „im ästhetischen Interesse unter allen Umständen der realistischen Tendenz“ folgt.

gefärbte Wahrnehmung in den Hintergrund. Als Wahrnehmungsinstrument ist die Kamera zwar dem Auge in seiner physikalischen Beschaffenheit ähnlich, ihr liegt jedoch ein maschineller, unbewusst verlaufender Prozess zugrunde: die Eindrücke werden nicht wie beim „organischen“ Sehvorgang als Bilder im Gehirn des Betrachters/der Betrachterin erzeugt, sondern resultieren in materiellen Bildern (bzw. genau genommen deren Negativen). Die Abbildungs- und Reproduktionstechnik der Kamera charakterisiert sich durch einen maschinellen Prozess, den Sontag als „Akt der Nicht-Einmischung“<sup>164</sup> bezeichnet.

Ziel einer fotografischen Einstellung nach dem so genannten ästhetischen Grundprinzip der Fotografie wäre also die Produktion naturalistischer Bilder ohne subjektiver Färbung. Das fotografische Grundprinzip der realistischen, mechanisch verlaufenden Wahrnehmung bzw. deren Aufzeichnung ermöglicht schließlich auch eine andere Form optischer Wahrnehmung: das Sichtbar-Machen bzw. Zeigen des Nicht-Sichtbaren. Dieses Nicht-Sichtbare kann zum einen etwas sein, dass das Auge des *spectator* aufgrund räumlicher und zeitlicher Divergenzen nicht *in natura* sehen kann, zum anderen können es von der Fotografie festgehaltene Dinge sein, die das menschliche Auge nicht sieht: Details, die übersehen werden, die versteckt und unscheinbar sind, in der Fotografie jedoch zum Vorschein kommen. Dies ist durch das mechanische, apparative Aufnehmen sowie der Möglichkeit zur Ausdehnung der Betrachtungsdauer eines fotografischen Bildes zu begründen. Die Art, wie das *spectrum* nun fotografisch gesehen und erfasst wird, ist freilich immer variabel - trotz Beibehaltung der einer realistischen Tendenz folgenden fotografischen Einstellung.<sup>165</sup> Daraus ergibt sich, dass die Fotografie an sich zwar noch keine Kunstform darstellt, es dennoch möglich ist, fotografische Kunstwerke hervorzubringen. Unter der Voraussetzung, dass mit den dabei verfügbaren Gegebenheiten und „Rohstoffen“ richtig umgegangen wird, lässt sich die Fotografie zu einem schöpferischen Medium machen, das „ebenso viele Möglichkeiten biete wie Malerei oder Literatur.“<sup>166</sup> Die Fotografie wäre „[w]ie die Sprache (...) ein Medium, durch das (unter anderem) Kunstwerke vermittelt

---

<sup>164</sup> Vgl. ebd. S. 17.

<sup>165</sup> Schließlich gibt es auch Fotografie, die dem ästhetischen Grundprinzip der Fotografie ganz bewusst widersetzt und danach strebt, die Realität zugunsten eines künstlerischen Ausdrucks zu verfremden.

<sup>166</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 30.

werden.“<sup>167</sup> Kracauer spricht davon, dass es hierfür erforderlich wäre, bei der fotografischen Aufnahme alle Sinneskräfte zu verwenden, um die Natur zu erschließen und ein Kunstwerk hervorzubringen.<sup>168</sup> Für die fotografische Praxis würde dies bedeuten, dass alle sinnlich wahrnehmbaren Faktoren zu berücksichtigen wären, nicht nur die visuellen, um zu einem natürlich-authentischen Bild zu gelangen. Je nachdem, wie das Medium bedient und gebraucht wird, kann es also zum alltäglichen Gebrauch ebenso wie für das künstlerische Schaffen angewendet werden. Lange Zeit konnte die Fotografie sich nicht von ihrem naturalistischen Charakter loslösen und sie erzeugt immer noch den Eindruck, dass das, was sie zeigt, existiert und real ist. Dies hat wiederum die Vorstellung von Realität insofern beeinflusst, als dass Fotografien einen starken Beglaubigungscharakter tragen, und somit das Bild der „realen Welt“ manipulieren und beeinflussen können. Dass Fotografien die Realität so abzubilden scheinen, *wie sie gewesen ist*, ist eine Auffassung, die mit Vorsicht zu behandeln ist und auch dazu geführt hat, dass durch die Fotografie die eigene Wahrnehmungsweise und die eigenen Bilder der Welt verloren gehen.<sup>169</sup> „Echte“ Szenen und Fotografien sind sehr verschieden: das Foto zeigt einen Moment, der etwas sichtbar machen kann, was *in natura* nicht gesehen werden kann (vgl. Abb. 52)

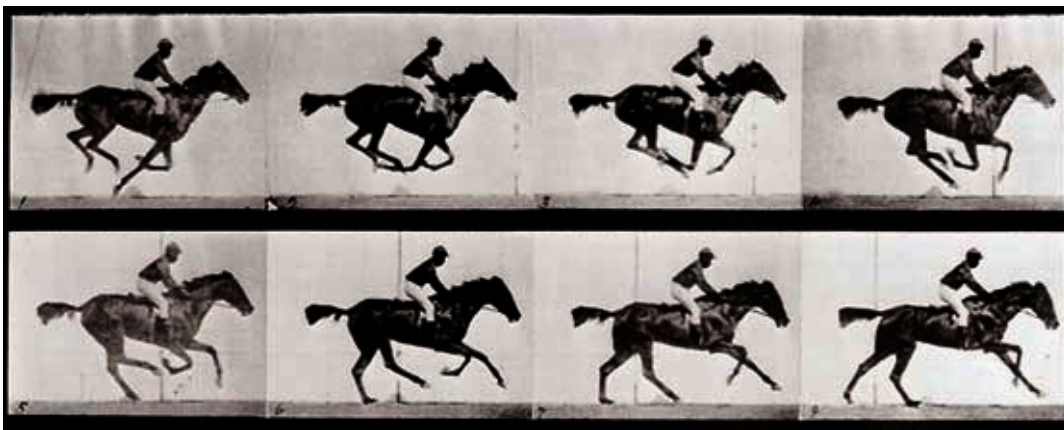


Abb. 52

---

<sup>167</sup> Ebd. S. 144.

<sup>168</sup> Vgl. Kracauer: *Theorie des Films*, S. 41.

<sup>169</sup> Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*, S. 46.



Die Welt existiert durch die Verbreitung des Mediums Fotografie bereits „einmal real und einmal in unzähligen Foto-Facetten gespiegelt.“<sup>170</sup> Das bedeutet, dass unsere Vorstellungen durch das Medium stark geprägt und verändert sind, und dass wir uns von unserer eigenen Sehweise entfremden und den fotografischen Bildern mitunter mehr Glauben schenken als unseren eigenen. Fotografische Bilder haben sich in unsere Vorstellungen eingebunden und uns schließlich sogar eine fotografische Denkweise annehmen lassen. Diese ist zum Beispiel bei Erinnerungen sehr deutlich zu erkennen, die durch und durch von den fotografischen Bildern, die wir sehen bzw. besitzen, geprägt sind. Darüber hinaus werden Erinnerungen oftmals durch Fotografien evoziert, was erneut zu einer Ver- bzw. Entfremdung der Erinnerung führen kann. Letztendlich steht die Fotografie durch ihren verweisenden Charakter auch der Sprache nahe. Auch in dieser Hinsicht soll nun die sich einem fotografisch-voyeuristischen Blickverhältnis widmende Erzählung „*Las babas del diablo*“ von Julio Cortázar untersucht werden.

#### 4.2. Trügerische Wahrnehmung eines Voyeurs - Julio Cortázar: „*Las babas del diablo*“ (dt. „*Teufelsgeifer*“, 1959)

Fotografie und Text werden in diesem literarischen Beispiel miteinander verwebt. Das fotografische Aufnehmen einer Szene bildet den Ausgangspunkt des Erzählens, und auch dessen Ende, da der Erzähler im Bild zu verschwinden scheint und die Erzählung schließlich endet. Das fotografische Interesse des Protagonisten Roberto Michel, ein Übersetzer und Fotograf chilenischer Abstammung, welcher in Paris lebt, wird bei einem Spaziergang geweckt, als er eine blonde Frau und einen jungen Mann erblickt, die er für ein Liebespaar hält. Als voyeuristischer Beobachter wird der Protagonist in dieser Szene auch zum Fotografen. Roberto Michel greift zu seiner Kamera, er beginnt, die Szene zu fotografieren und wird dabei von der Frau erblickt, die ihn zur Herausgabe des

---

<sup>170</sup> Neusüss, Floris M.: *Photo recycling Photo*. Zit. nach Stiegler: *Bilder der Photographie*, S. 46.

Films auffordert. Währenddessen taucht ein älterer Mann auf, der die Szene aus seinem Auto beobachtet hat und sich den Dreien nähert. Daraufhin läuft der junge Mann davon und auch Roberto Michel bleibt nicht mehr lange an dem Ort, sondern flieht mit dem Film im Apparat. Was diese Szene zu bedeuten hatte, warum dieses Paar am Quai stand und wer dieser fremde Mann war, sind Fragen, die offen bleiben. Roberto Michels Gedanken kreisen förmlich um diese Szene, er versucht, sie sich wieder ins Gedächtnis zu rufen, um sie zu verstehen. Dafür bedient er sich der fotografischen Aufnahmen. Er sieht die vergrößerte Aufnahme vor ihm an der Wand, wobei das, was erzählt wird (der Spaziergang, die Szene am Ufer, das Fotografieren und Vergrößern) mit dem Prozess des Erzählens (Roberto Michel sitzt am Tisch und schreibt) zusammenfällt. Sein Blick fällt immer wieder auf die Fotografie, er ist vollkommen auf das Bild fixiert, dessen Inhalt sich schließlich zu bewegen beginnt und allmählich auflöst. Charakteristisch für Cortázar's Werk hinterfragt auch dieser Text die Funktionen und Bedeutungen von Kunst bzw. Literatur sowie die Erzeugung und Entstehung selbiger. Julio Cortázar's literarisches Werk thematisiert die Problematik der Fassbarkeit der Welt durch den Menschen und seine ihm zur Verfügung stehenden Mittel - allen voran die Sprache, die hier mit dem visuellen Medium Fotografie gekoppelt wird. Die Texte des argentinischen Autors sind oft geprägt von surrealen und fantastischen Elementen und tragen meist experimentelle und selbstreflexive Züge, indem sie immer wieder auf das literarische Erzählen referieren. Bezug nehmend auf sinnliche Wahrnehmungsformen stellen Cortázar's Texte auch Verweise zu anderen Medienformen her: zu Bildmedien wie dem Film und der Fotografie, aber auch zur Musik.<sup>171</sup> Die Kurzgeschichte „*Las babas del diablo*“ ist eines der Schlüsselbeispiele für Cortázar's selbstreflexiven Stil, der sich hier im Ineinandergreifen einer fiktiven Erzählung mit erzähltheoretischen Gedanken äußert. Durch den Erzähler und Protagonisten wird im Text selbst dessen Entstehung reflektiert. Die Frage, wie und wodurch das, was in einem selbst sowie in der Welt geschieht, festgehalten und verstanden werden könnte, stellt der

---

<sup>171</sup> Vgl. Aichinger, Wolfram: „*Intensidad, tensión, significación und die Ästhetik des Erzählens bei Julio Cortázar.*“ In: Ackermann, Karin / Moser-Kroiss, Judith (Hg.): *Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung.* Wien (u.a.) Lit 2007, S. 181-199, hier S. 188, sowie Bongers, Wolfgang: *Schrift/Figuren. Julio Cortázar's transtextuelle Ästhetik.* Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 15.

Erzähler selbst. Auch der Bezug zu einer nicht-sprachlichen Möglichkeit der Erfahrung und Erfassung der Welt ist darin zu finden: der Protagonist, ein Übersetzer, ist zugleich auch als Fotograf tätig, und das Fotografieren bringt ihn zum Erzählen, macht ihn also zum Schriftsteller. Als Erzähler ist er zugleich auch Protagonist, die Fotografie ist Ausgangspunkt für eine Erinnerung, die er nacherzählt, wobei er vom Medium Fotografie in das Medium Sprache übersetzt.

#### 4.2.1. Simultanität von Sehen und Erzählen

Sehen und Erzählen werden in „*Las babas del diablo*“ aneinander gestellt. Der „Schriftcharakter“ der Fotografie offenbart sich bereits in der Etymologie des Wortes, das aus den griechischen Silben *photo* (dt. *Licht-*) und *graphie* (dt. -*[be-]schreibung*) zusammen setzt. Es ist das Motiv des Fotografierens, welchem eine wesentliche Bedeutung für die Konstruktion dieser Erzählung, der (Be-)Schreibung, zukommt. Sie fungiert als ein mit der Sprache vergleichbares Wahrnehmungsinstrument. Die Analogie zwischen den Wahrnehmungsarten Sehen und Sprechen betont Cortázar sogar selbst im Essay „*Algunos aspectos del cuento*.“ Dort vergleicht er die literarische Gattung der Erzählung mit dem Medium der Fotografie.<sup>172</sup> Im Gegensatz zum Roman, der durch einen längeren zeitlichen Aufbau und eine dichtere Motivik eher dem Film gleiche, würde die Erzählung ähnlich der Fotografie funktionieren. Beide, Erzählung und Fotografie, charakterisiert er als Limitierung auf einen begrenzten räumlich-zeitlichen Ausschnitt. Diesen gilt es ästhetisch auszunutzen:

En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Vgl. Cortázar, Julio: „*Algunos aspectos del cuento*.“ In: Ders.: *Obra crítica. Obras Completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg (u.a.) 2006, S. 370-386, hier S. 374.

<sup>173</sup> Ebd.

In „*Las babas del diablo*“ werden das Erzählen wie auch das fotografische Sehen als Mittel zum Erfahren und Erfassen von Gegebenheiten nebeneinander gestellt und nach ihren Möglichkeiten befragt. Der Text trägt Verweise auf die bildhafte Komponente, die das Erzählen mit sich bringt. Es entstehen Bilder davon, was geschah bzw. geschildert wird. Die Erzählinstanz wechselt dabei zwischen der ersten und der dritten Person. Der Protagonist ist zugleich auch der Erzähler. Somit sind auch schon in den Tätigkeiten dieser Figur das fotografische Sehen und das Erzählen vereint. Roberto Michel ist Akteur und Sprecher, denn sein Erlebnis liefert Anlass zum Erzählen. In seiner Figur spiegeln sich die unterschiedlichen Formen des Erkennens und Erfassens der Umwelt: so wie er von einer Sprache in die andere übersetzt, transferiert er das Gesehene in Sprache. Durch sie wird das Ereignis aus dem Bewusstsein der Figur (die dies als passiver Beobachter erlebte) zum Text. Schließlich wird der Erzähler und Protagonist bei der Wiedergabe, dem Erinnern an dieses Ereignis, auch mit dem Problem konfrontiert, *wie* über das, was geschah, berichtet werden könnte. Die Wiedergabe des Wahrgenommenen bleibt einer Problematik verhaftet. Der Erzähler gelangt zu der Feststellung, dass es für das Erzählen - wie auch für jede andere Tätigkeit - keine Erklärung geben müsse. Ein innerer Drang, genau dies oder jenes zu tun, zu erzählen oder einfach „ponerse los zapatos“<sup>174</sup> wäre die Motivation, um etwas zu berichten - und gerade das Seltsame, das Ungewöhnliche ist es, was das Erzählen anregt: eine Besonderheit, „cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa.“<sup>175</sup> Auch das Erlebnis Roberto Michels und die Begebenheiten, auf die er beim Spaziergang am Quai aufmerksam wurde, stellen etwas Außergewöhnliches, Seltsames dar - die zwei Figuren gelten als etwas ebenso Auffälliges und Besonderes wie jene erwähnte Spinne im Schuh. Die Problematik des Erfassens manifestiert sich auch auf der grammatikalischen Ebene: die Erzählinstanz wechselt zwischen erster und dritter Person. Darin manifestiert sich die externe Position des gegenwärtig erzählenden Roberto Michel zu seinem vergangenen,

---

<sup>174</sup> Cortázar, Julio: „*Las babas del diablo*.“ In: Ders.: *Las armas secretas*. Madrid: Ediciones Cátedra 1997, S. 123-139, hier S. 124.

<sup>175</sup> Ebd. S. 124f.

erlebenden und fotografierenden Teil. Die Frage nach der Erzählinstanz leitet die Erzählung auch ein:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada.<sup>176</sup>

Anschließend wechseln sich der erzählende und der beobachtende Roberto Michel ab. Wie die Szene mit dem Paar ist auch der Protagonist als voyeuristischer Beobachter Teil der Vergangenheit, an die er sich als Erzähler erinnert. Der Erzähler vereint Gegenwart und Vergangenheit in sich selbst und benutzt die Fotografie als Hilfsmittel, um das Vergangene zurückzuholen. Die Problematik, wie etwas wahrgenommen wird, ließe sich, so suggeriert es der Text, durch den Einsatz von Maschinen lösen: für das Erzählen jener besonderen Begebenheit wäre es ideal, wenn die Schreibmaschine das Erzählen übernehmen könne. Die Begebenheiten wurden schließlich auch von einer Maschine, der Kamera, gesehen und aufgenommen.

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. (...) [Y] a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella (...).<sup>177</sup>

Die Wahrnehmung und Erfahrung des menschlichen Subjekts ist in Frage zu stellen. Eine Maschine wäre mitunter geeigneter für die Wiedergabe des Vergangenen, da sie kein Bewusstsein besitze. Der Protagonist reproduziert die Gegebenheiten mithilfe einer Maschine, dem Fotoapparat. Indem er sich selbst in der dritten Person, gleichermaßen von Außen, wahrzunehmen versucht, wird er so auch zum Beobachter seines eigenen, früheren Ich. Diese Selbstbetrachtungen tragen narzisstische Züge und beziehen sich nicht auf die Identität der Figur, sondern den Akt des Erzählens selbst. Es bedingt einer Spaltung der Figur in einen erzählenden und erzählten Teil (*Ich* und *Er*), um so über das Erfahren bzw. Erzählen zu reflektieren. Auch der Name des erzählenden und zugleich handelnden Roberto Michel - sein spanischer Vorname, sein französischer

---

<sup>176</sup> Ebd. S. 123.

<sup>177</sup> Ebd.

Nachname - verweisen auf die Hybridität des Protagonisten.<sup>178</sup> Schließlich wird die erzählende Figur noch mit der Apparatur der Kamera zusammengeführt. Die erzählende Stimme und die Linse der Kamera verschmelzen miteinander und berichten auf eine bildlich-fotografische Art und Weise über eine Gegebenheit aus der eigenen Vergangenheit. Die Verwendung einer Schreibmaschine der Marke Contáx, die im spanischen einen Gleichklang zum Verb *contar* (*erzählen*) trägt, betont den Einsatz dieses Apparates für das Erzählen.

Die Fotografie trägt zur Vergegenwärtigung des Vergangenen bei - sie bringt das Vergangene - ihr Bezugsobjekt, ihren *Referenten* - zurück und bestätigt ihn, und zwar auf eine andere Art und Weise, als es die Erinnerung des Protagonisten tut. Die Erinnerung ist ein im Gedächtnis bleibendes, subjektives Phänomen; die Fotografie ein äußeres, materialisiertes Bild zur Beglaubigung des Vergangenen.<sup>179</sup> Die Erinnerung ist jedoch auch der subjektiv geprägten Wahrnehmung unterlegen. Die Fotografie verweist darauf, was gewesen ist, die Erinnerung liegt jedoch auch *inneren* Bildern zugrunde. Die Besonderheit der „Rhetorik“ des Bildes liegt nach Roland Barthes in der fehlenden Willkürlichkeit bei der Erinnerung. Da „die Beziehung von bezeichnetem Ding zu bezeichnendem Bild nicht mehr »willkürlich« ist (wie in der Sprache),“<sup>180</sup> bewirkt die Fotografie eine andere Form des Erinnerns an das, was gewesen ist. Das bildliche Zeichen beglaubigt, während das sprachliche Zeichen verweist. Deshalb wäre auch die Apparatur der Kamera, wie es der Text vorschlägt, ein besser geeignetes Mittel für die Wiedergabe von Begebenheiten. Ausgangspunkt der Erzählung ist das der Fotografie eigene „Paradox der *Nachricht ohne Code*,“<sup>181</sup> die ohne Vorwissen oder Kenntnisse wie das Lesen einer bestimmten Sprache, wahrgenommen und verstanden werden kann. Vom Fotograf und Übersetzer wird diese Nachricht ohne Code in in eine codierte Nachricht zu übersetzten versucht: in Sprache - woraus

---

<sup>178</sup> Vgl. Stemmler, Susanne: „*El gesto revelador.*“ *Fotografisches Erzählen in Julio Cortázar's Las babas del diablo.*“ In: Horstkotte, Silke / Leonhard, Karin (Hg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text.* Köln (u.a.): Böhlau 2006, S. 197-210, hier S. 200.

<sup>179</sup> Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 91f.

<sup>180</sup> Barthes, Roland: „*Die Rhetorik des Bildes.*“ In: Amelunxen, Hubertus von / Kemp, Wolfgang (Hg.): Amelunxen, Hubertus von / Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV (1839-1995).* Komplett in einem Band. München: Schirmer/Mosel 2006, Bd.III, S. 138-149, hier S. 142.

<sup>181</sup> Ebd.

sich das im Text wiederholt erwähnte Problem, *wie* erzählt werden soll, ergibt. Da jener den Ausgangspunkt bildenden fotografisch aufgenommenen Szene eine solche „Nachricht ohne Code“ anhaftet, erweist der Apparat als passendes Medium, jene nicht-codierte Botschaft zu erfassen. Das Fehlen einer Codierung bei der fotografischen Aufnahme und die direkte Übertragung der sichtbaren Komponenten nimmt dem Protagonisten seine Position als bewusst wahrnehmendes Subjekt und rechtfertigt seine Position als Voyeur, als passiver Beobachter.

#### 4.2.2. Voyeurismus, Beobachtung, Wahrnehmung

Die fotografische Szene ist eindeutig als voyeuristisch zu charakterisieren. Das ungesehene Sehen des Fotografen, sein Beobachten einer privaten, von ihm als intim empfundenen Szene sowie sein dadurch entstehendes Lustgefühl stellen typische Bedingungen eines voyeuristischen Aktes dar. Das bei der Szene aufkommende Lustgefühl und das Bedürfnis, dies einzufangen, verleiten den Voyeur dazu, fotografische Aufnahmen anzufertigen. Das heimliche Aufnehmen macht Roberto Michel zu einem Fotografen, dessen voyeuristische Betätigung zu einem aufdringlichen und einmischenden Akt wird. Der Voyeur empfindet auch Lust durch die Angst, etwas Verbotenes zu tun. Die Angst lässt ihn nach Aufnahme der Fotografie sogar fliehen, nachdem er bei seiner verbotenen Tätigkeit von den Beobachteten erwischt wurde. Als Objekte des Voyeurs zeigen sich die zwei beobachteten Figuren in keiner Weise exhibitionistisch, sondern im Gegenteil: sie sind verärgert und fühlen sich ihrer Privatheit beraubt. Besonders die aufgenommene Fotografie als „Beweisstück“ dieser Szene stört die Frau. Ihre Betroffenheit weckt beim Fotografen wie auch bei dem/der LeserIn des Textes Spannung und Interesse an der Bedeutung dieser Szene, welche ein Geheimnis bleibt. Es gibt jedoch Erklärungen, *warum* diese Szene so besonders auf den Protagonisten wirkt: die Auslösung ästhetischer Empfindungen und die Betroffenheit durch das Fremde, Unbekannte sowie das steigende Interesse daran. Um *was* es sich jedoch dabei handelt, bleibt unklar. Die voyeuristische Tätigkeit des Protagonisten ist durch eine Absicht der Enthüllung motiviert, die

jedoch nicht zustande kommen wird. Denn, wie sich beim betrachten der Fotografie später zeigt, gibt es keine eindeutige Erklärung für die Szene und das Handeln der Figuren. Die Begebenheit wird erfasst - das Geheimnis wird nicht enthüllt, es bleibt ein Geheimnis. Roberto Michel ist darauf bedacht, die alles enthüllende Geste - „el gesto revelador“<sup>182</sup> - einzufangen, da er in dieser eine Verführung seitens der älteren Frau zu erkennen meint.

Begebenheit und Anlass für die Erzählung ist weder ein konkretes Anliegen des Erzählers noch die Erklärung des Ereignisses, von dem erzählt wird, sondern dessen Rätselhaftigkeit, aus der sich eine Spannung ergibt. Was dem voyeuristischen Fotografen bei seiner beobachtenden Tätigkeit außerdem ins Auge fällt, bezeichnet er als beunruhigende Aura - als „aura inquietante.“<sup>183</sup> Durch diese würden sich die Figuren von allen anderen Dingen ihrer Umgebung abheben. Was diese Aura nun ist, wird wie das, was sich zwischen den beiden Figuren zugetragen hat, ein Rätsel bleiben, das die Fotografie zwar transferieren, jedoch nicht lösen könne. Auch im neutralen und mechanischen Blick der Fotografie liegt die Problematik, das Erfassens der Erfahrungen nicht deuten zu können. Als Voyeur zeigt sich die Erzähl-Figur angezogen von etwas Unbekanntem. Allein im Blick auf die Szene erfährt er Begeisterung und Faszination. Der Voyeur-Fotograf erfährt die Nachricht ohne Code, die ihn besticht und betört, ohne dabei klar zu machen, warum dies so ist. Es scheint, als läge die Anziehungskraft allein im Affekt, den das Bild erweckt. Der Inhalt - der Code des Bildes - ist unwichtig, womöglich auch gar nicht bewusst zu begreifen. Schließlich geht es doch ohnehin mehr um das Einfangen der unmittelbar erlebten Wirklichkeit, die noch nicht gedeutet wurde, deren Existenz unmittelbar und augenblicklich ist - eben eine nicht codierte. Der voyeuristische Beobachter weiß, dass die von ihm erblickte Szene aufgenommen und fixiert werden muss, doch kann er nicht sagen, was die Besonderheit dieser Szene ausmacht, die er wahrnimmt. Die Wahrnehmung geht nicht bis in das rationale Bewusstsein der Figur. Das, was er sieht, kann nicht erkannt werden (da es keinen Code hat), es kann nur gesehen und aufgenommen

---

<sup>182</sup> Cortázar: „*Las babas del diablo*,“ S. 131.

<sup>183</sup> Ebd.



werden. Doch auch der apparative und unbewusste Akt des Fotografierens bereitet Schwierigkeiten und liefert eine einschränkende, verändernde Wahrnehmungsweise, die nie alles das festzuhalten vermag, was diesen bestimmten Moment ausmache. Roberto Michel meint, sie würde die Dinge bloß in „su tonta verdad (ihrer stupiden Wahrheit)“<sup>184</sup> zeigen. Diese stupide Wahrheit ist jedoch nicht die der Szene anhaftende bestechende Nachricht ohne Code, sondern vielmehr das von den Konventionen herbeigeführte Bestreben, alles mit Codes aufzuladen - was in diesem Falle der Szene eine einfache, mitunter stupide Bedeutung geben würde.

In diesem Zusammenhang sei auf zwei wesentliche „Bestandteile“ des fotografischen Bildes verwiesen: das *studium* und das *punctum*.<sup>185</sup> Roland Barthes nennt die der Fotografie anhaftende Botschaft *studium*, sie schreibt dem Bild eine Bedeutung zu, aus ihr ist der Kontext des Motivs herauszulesen. Das *studium* kann beschrieben werden, es ist die codierte Nachricht. Wie ein sprachliches Zeichen führt das *studium* der Fotografie Zeichnen und Bezeichnendes zusammen. Das *punctum* hingegen - die Nachricht ohne Code - durchbricht das *studium*. Es fällt in den Bereich des Affektiven. Eine Fotografie bleibt durch die Referenz auf eine sichtbare Welt mit dem *studium*, dem codierten Bereich, verbunden.<sup>186</sup> Sie kann jedoch auch den nicht rational beschreibbaren, störenden Teil besitzen, der sich der Codierung entzieht und sich durch affektive Wirkung auszeichnet: das *punctum*. Für das fotografische *punctum* komme es auf den Moment an, in dem die Fotografie aufgenommen wird. Einer ähnlichen Idee liegt auch der Auffassung einer Einmaligkeit des Originals zugrunde. Durch die affektive Wirkung, die den Beobachtenden fesselt und den Blick auf sich lenkt, lässt sich wiederum eine Analogie zum sexuell voyeuristischen Blick ausmachen: auch dort geht es in Bezug auf das Beobachtete um Faszination, um die Lust und die Gefühle, die dabei entstehen - nicht um das Erfassen eines Inhalts. Das fotografische *punctum*

---

<sup>184</sup> Cortázar: „Las babas del diablo,“ S. 131 sowie ders.: „Teufelsgeifer,“ S. 385.

<sup>185</sup> Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 35ff.

<sup>186</sup> Barthes spricht davon, dass „einförmige“ Fotografien - alltägliche Fotografien, wie z.B. Amateurfotografien, Reportagefotografien, pornografische Fotografien - nicht von einem *punctum* „durchkreuzt, gegeißelt, gezackt“ werden. Nicht in jeder Fotografie ist ein *punctum* zu finden, sehr wohl aber ein *studium*. (Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 50f.)

ist für Roberto Michel ausschlaggebend, um sich von der Szene beeindruckt zu lassen und sich darauf einzulassen

Das fotografische Einfangen dieses bestechenden, affektiven Elements einer Szene - das Erfassen des *punctum* - hängt ab von einem bestimmten Moment, vom *richtigen* Moment:

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial.<sup>187</sup>

„*Las babas del diablo*“ greift die Dualität zwischen fassbarem und affektivem Inhalt auf, indem sie sich auf das Medium der Fotografie bezieht, welches diese Dualität durch *studium* und *punctum* in sich trägt. Der Beobachter (Erzähler und Fotograf) ist von dem was er sieht, angezogen, und weiß nicht warum. Er zeigt sich fasziniert von dem, was er beobachtet, doch kann er es nicht treffend beschreiben. Denn gerade durch das nicht-Beschreibbare, Affektive - das *punctum* - wurde seine Aufmerksamkeit geweckt. Robert Michel vermutet, dass er diese Besonderheit nur selber in die Szene hineinlegt und sie in der Fotografie nicht konserviert werden würde. „Pensé que eso ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad.“<sup>188</sup> Der Voyeur ist sich dieser Veränderungen der Wahrnehmungsweise der Welt, die der fotografisch-apparative Blick bewirkt, bewusst - und möchte sie dennoch umgehen.

Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (...).<sup>189</sup>

Die Figur zweifelt daran, dass der Fotoapparat alles einfangen könne, was diesen bestimmten Moment so besonders machte, als er erlebt wurde. Die Fotografie wäre nur ein Surrogat - ein Abklatsch des eigenen authentischen Erfahrbaren - eine Reproduktion, der die Aura des Originals fehle und die die Wahrheit nur auf

---

<sup>187</sup> Cortázar: „*Las babas del diablo*,“ S. 131.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Ebd. S. 126f.

eine banale Art und Weise zu konservieren versuche. Der Fotograf erkennt die Problematik fotografischer Aufnahmen, die eine andere Wahrheit liefern als jene, die er selbst im Hier und Jetzt erlebt und wahrnimmt, glaubt jedoch im Moment des Fotografierens nicht daran. Seine außenstehende Position als voyeuristischer Fotograf nutzt er, um die Faszination durch das Unbestimmte einer zufälligen aufzunehmen. Ein durchdringt die Grenzen der Signifikanten, was er im Moment der Aufnahme noch nicht weiß. Er weiß nur, dass er dieses besondere, seltsame Erlebnis konservieren möchte. Als autotelische Geste ermöglichen das voyeuristische Beobachten wie auch das Erzählen den Zugriff auf etwas Unbewusstes und Affektives. Beide referieren dadurch auf ihre Bedeutung für das Entstehen und Hervorbringen von Kunstwerken.

#### 4.2.3. Umkehr der Ordnung und das „Begehren des Bildes“

Das Ineinandergreifen des rational Wahrnehmbaren, Erklärbaren und dem Unerklärlichen, Affektiven in diesem Text spricht hier eindeutig gegen die Möglichkeit, etwas absolut Wahres zu erkennen und zu erfassen. Der Fotograf zweifelt an seiner Wahrnehmungsfähigkeit und überdies auch an der Welt um ihn herum: vielleicht wäre doch alles „de otro modo“,<sup>190</sup> also alles ganz anders; denn wenn es um das Erfassen geht - sei dies nun bildlich oder verbal - gibt es immer auch Leerstellen. Der Fotoapparat könne ein Hilfsmittel sein, das diese Leerstellen erfasst, da das Aufzeichnen maschinell geschieht. Dies ist Roberto Michel nicht bewusst, doch finden sich gegen Ende des Textes Anzeichen, dass die Fotografie das „Optisch-Unbewusste“<sup>191</sup> in sich trägt. Es erschließt sich dem Blick eher durch die Kamera oder durch eine Fotografie, als durch das Auge selbst, da das Auge als organisches Wahrnehmungsinstrument vom menschlichen Bewusstsein beeinflusst ist.

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. (...) Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er

---

<sup>190</sup> Ebd. S. 132.

<sup>191</sup> Vgl. Benjamin: „*Kleine Geschichte der Photographie*“, S. 72.

erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.<sup>192</sup>

Der voyeuristische Blick des Fotografen in Cortázars Erzählung erfasst und fixiert im „Sekundenbruchteil des Ausschreitens“<sup>193</sup> das Optisch-Unbewusste einer Szene. Unbewusst bleibt, was den Drang nach dem Festhalten auslöst - dies wird ebenso eine Leerstelle bleiben wie auch der Grund für das Erzählen. Die Tatsache, dass das Bewusstsein über die Beweggründe, warum er jene Szene fotografisch aufnimmt, fehlt, referiert auf die Erweiterung der Möglichkeiten, die das maschinelle, fotografische Erfassen bietet. Roberto Michel schließt die Augen - die Kamera zeichnet von selbst auf, und er beginnt, sich Vorstellungen zu machen von einer Liebesszene zwischen dem Paar:

Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretendían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo (...).<sup>194</sup>

In diesen Fiktionen über das Gesehene spiegelt sich die suggestive Wirkung, die den voyeuristischen Akt ausmacht. Dem Voyeur geht nicht darum, etwas zu erblicken, sondern das Vorstellungsvermögen anzuregen und die Bilder nicht mit den Augen, sondern im Kopf, in der Fantasie zu sehen. Nicht das Zeigen, sondern die Andeutungen, etwas könne gezeigt werden, halten die Lust und Spannung am Sehen aufrecht. Letztendlich ist diese Szene auch als Hinweis auf die Möglichkeiten der Fantasie zu lesen - auf die möglichen Begebenheiten, die sich in den Fantasien des Erzählers zutragen und die er nacherzählt. Die vom Fotografen erblickte Szene und das von ihr anzufertigen beabsichtigte Bild ist mit einer Macht ausgestattet. Der Gedanke, dass der Mensch „vom Objekt und von der Welt gesehen, begehrt und gedacht“<sup>195</sup> wird, und nicht umgekehrt, trifft auch auf diese fotografische Verfahrensweise zu. Die Szene bzw. auch die davon angefertigte Fotografie *fixieren* den Blick des Beobachters. Das *spectrum* besticht ihn und lässt

---

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Cortázar: „*Las babas del diablo*,“ S. 132.

<sup>195</sup> Baudrillard, Jean: *Fotografien*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999, S. 37.

ihn erstarren. Das Ästhetische und dessen affektiv wirkende Szenen, werden dargestellt als etwas, das für das menschliche Bewusstsein nicht rational erfassbar ist. Das Unbewusste spielt auch als Ort der Träume und Fantasien für die Bedeutung der Fotografie in diesem Text eine Rolle. Durch ihre affektiven Elemente tragen Kunstwerke eine besondere Wirkung, die als auch in jener Fotografie dieses Textes enthalten sind. Rationalität und Affekt stellen sich hier gegen die Möglichkeit, das absolut Wahre zu erkennen und festzuhalten.

Neben ihrer bewahrenden Funktion und der damit verbundenen Möglichkeit, etwas Vergangenes gewissermaßen wiederauferstehen zu lassen, zeichnet sich die Fotografie auch durch eine gewisse Macht aus, welche auch innerhalb der Erzählung zu finden ist. Fotografien sind als aktive Kraft zu verstehen, weil sie sich (wie alle Bilder) präsentieren, weil sie *gesehen werden wollen*.<sup>196</sup> Dies verleiht dem Bild eine Eigenständigkeit, was für die Fotografie - durch ihr maschinelles Produktionsverfahren - zur Folge hat, dass das Kamera-Auge bzw. das von ihm erzeugte Bild sich über den *operator* stellt. Eine solche „Umkehr der Ordnung“<sup>197</sup> scheint auch der Protagonist und Erzähler Roberto Michel zu erleben, als er sich einer intensiven Betrachtung des vergrößerten Bildes hingibt, in der sich die abgebildete Szene schließlich zu bewegen beginnt:

[E]l orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, [...] de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención.<sup>198</sup>

Das „Begehren des Bildes“<sup>199</sup> drückt sich darin aus, den Blick fesseln und fixieren zu wollen. Ein solches Begehren ist auch der fotografischen Aufnahme Roberto Michels eigen, denn sie zieht den Blick der Figur immer wieder auf sich. Die Fotografie lenkt seinen Blick und wird zu einem anziehenden, mächtigen Teil; sie fesselt Roberto: Er fixiert seinen Blick auf den vergrößerten Abzug des Negativs und kann seine Augen gar nicht mehr davon abwenden. Die „Umkehr der Ordnung“ zeigt sich schließlich darin, dass die Fotografie bzw. die darauf

---

<sup>196</sup> Vgl. Mitchell: *Das Leben der Bilder*, 46ff.

<sup>197</sup> Vgl. Stemmler: „*El gesto revelador*“, S. 207f.

<sup>198</sup> Cortázar: „*Las babas del diablo*“, S. 138.

<sup>199</sup> Mitchell: *Das Leben der Bilder*, S. 54.

abgebildeten Szene sich zu bewegen beginnt. Der Fotograf bleibt gebannt, sein Blick gleichermaßen gelähmt der Fotografie gegenüber stehen. Er ist der Macht der Objekte, die er sieht, unterlegen - sie sind es, die ihn ebenso anblicken/ ansehen. Das Foto wird so zur aktiven Kraft, tauscht also gewissermaßen mit dem Betrachter die Position: Roberto Michel „wird Bild, d.h. angeschaut, fotografiert und erfährt das Angesehen-Werden, das Objekt-Sein.“<sup>200</sup> Die Umkehr der Ordnung und das Einfrieren des Blickes sind zurückzuführen auf einen bildlichen Schock, mit dem ihn die Fotografie an der Wand nahezu attackiert.

„[V]i la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo.“<sup>201</sup> Wie lebende Menschen ziehen die abgebildeten Figuren vor Roberto Michels Augen vorbei. Ähnlich einem Film flimmert die Szene vor den Augen des Protagonisten. Die Szene, die aufgenommen wurde, tritt aus ihrer Starrheit heraus und spielt sich für den Protagonisten scheinbar auf dem Bild, womöglich aber lediglich in seinem Bewusstsein, ein zweites Mal ab: „Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse.“<sup>202</sup> Die Emanation des Vergangenen ist hier auch als „Begehren des Bildes“ zu deuten, da sie weniger aus dem inhaltlichen als aus dem affektiven Element (dem *punctum*) des Fotos hervorgeht. Umso deutlicher wird dies, da Barthes dieses bestechende Detail als ein Element der zeitlichen Dichte bezeichnet.<sup>203</sup> Es würde jenen Moment in sich tragen, der die zeitliche Dauer in sich verdichtet. Als fotografisches Moment beinhaltet das *punctum* jene Spannung (*tensión*) und Intensität (*intensidad*), die nach Cortázar wesentliche Elemente der Erzählung wie auch der Fotografie darstellen.<sup>204</sup> Das „Einfangen“ von Bewegung in der Fotografie thematisieren die Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge (vgl. Abb. 53)

---

<sup>200</sup> Stemmler: „*El gesto revelador*,“ S. 208.

<sup>201</sup> Cortázar: „*Las babas del diablo*,“ S. 136.

<sup>202</sup> Ebd. S. 138.

<sup>203</sup> Vgl.: Barthes: *Die helle Kammer*, S. 105.

<sup>204</sup> Vgl. Cortázar: „*Algunos aspectos del cuento*,“ S. 375f.

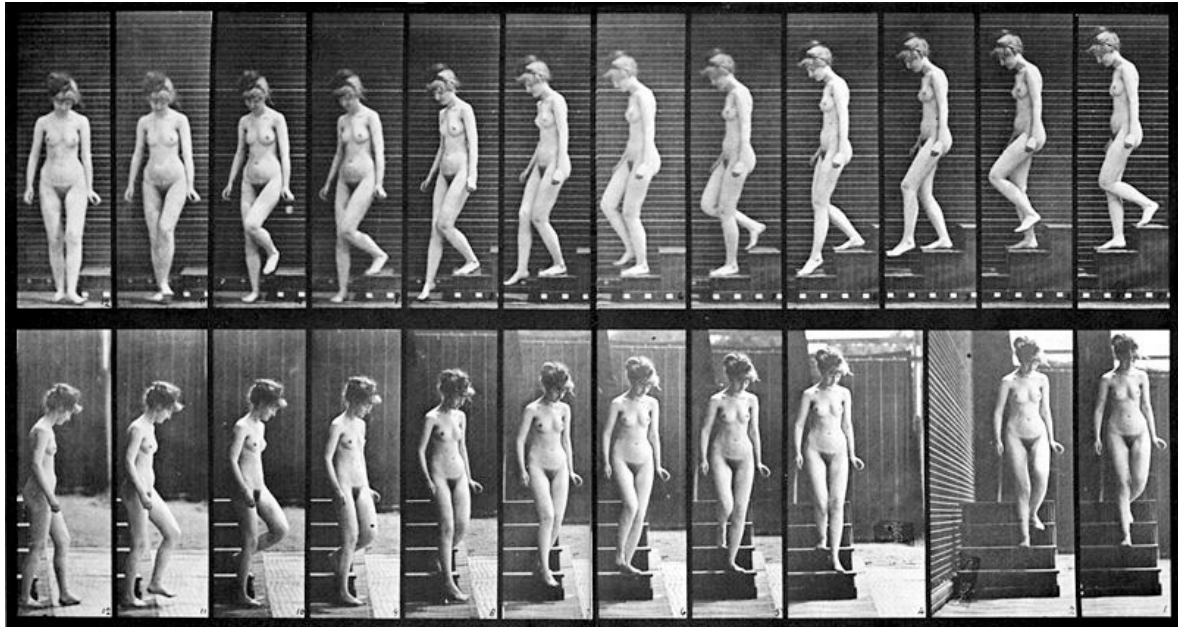


Abb. 53

In der sich zu bewegen beginnenden Fotografie aus „*Las babas del diablo*“ findet sich überdies auch ein Verweis auf die *Chockwirkung*, welche Walter Benjamin dem Medium Film zuschreibt.<sup>205</sup> Ausgelöst wird diese dann, wenn eine Betrachtung nicht kontemplativ verlaufen kann, weil das Werk bei der Betrachtung nicht fixierbar bzw. stillstehend ist, sondern sich bewegt. Die bewegten Bilder des Films sind die Brutstätte solcher *Chockwirkungen*. Indem die Fotografie sich für die Figur hier wie ein Filmbild zu bewegen beginnt und den Betrachter stillstehen lässt, kann ihr durchaus auch eine *Chockwirkung* zugeschrieben werden. Ein mit dem Schock verbundenes Innehalten beim Blick auf ein Bild wird von Mitchell als der „Medusa-Effekt“ bezeichnet: „Das Begehren des Bildes liegt [...] darin, mit dem Betrachter die Position tauschen zu wollen, ihn zum Erstarren zu bringen oder zu lähmen.“<sup>206</sup> Wie dem Anblick der mythologischen Gestalt der Medusa werden auch dem Vorgang des Blickens auf ein Bild schockierende Effekte zugeschrieben: fesselnde, lähmende, erstarrende Wirkungsweisen.

Die sich bewegende Szene auf der Fotografie kann also nicht nur als Hinweis auf die Erinnerungen gelesen werden, sondern auch mit der Rezeption eines Filmes, bei dem die einzelnen Bilder, als Bruchteile einer Geschichte, erst durch

<sup>205</sup> Vgl. Benjamin: „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,“ S. 165.

<sup>206</sup> Mitchell: *Das Leben der Bilder*, S. 54.

ihre Zusammenstückelung vollkommen werden. Dies findet im Wesentlichen auch im Kopf des Betrachters statt. Die filmische Beschaffenheit von Roberto Michels Halluzinationen der sich verändernden Fotografie reflektieren die filmische *Chockwirkung* und dem Film eigene Evokation von Zusammenhängen. Roland Barthes Feststellung „es ist nicht das Photo, das man sieht,“<sup>207</sup> wird in Cortázar's Erzählung ganz konkret durch die Fiktionen, welche die Fotografie erzeugt, beschrieben. Die „Auferstehung“ der Szene jenes Sonntagnachmittags resultiert aus der Fiktion des Betrachters. Die Fotografie, die er aufgenommen hat, fesselt ihn, bannt ihn (durch ein Detail, ein *punctum*) und suggeriert ihm innere Bilder. Das Bild führt sein Verlangen, zu erkennen, darüber hinaus, was tatsächlich dort abgebildet ist: das *punctum* als „eine Art von subtilem Abseits“<sup>208</sup> regt die Fantasie des *spectator* an und macht die Figuren zwar nicht lebendig, bringt sie aber in Form von geisterhaften Wiederauferstehungen zurück in die Gegenwart, die dem *spectator* lebendig scheinen, es freilich aber nicht sind. Die Affinität zum kinematografischen Prinzip der bewegten Bilder basiert auf dem halluzinierten Strom von Bildern, den eine Fotografie evozieren kann.

Aus der Szene der Umkehr der Ordnung und dem Schock durch das bewegte Bild lässt sich auch ein Bogen zu Cortázar's Auffassung spannen, das Erzählen müsse lebendigen Vorstellungen entspringen. „[E]l cuento (...) se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal.“<sup>209</sup> Die Erzählung wäre das Resultat dieses Kampfes. Cortázar spricht von einem „falso realismo,“ welcher der Annahme folgt, alles wäre beschreibbar und erklärbar.<sup>210</sup> „[L]a sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable“<sup>211</sup> und die Ansicht „el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes“<sup>212</sup> spiegelt sich auch in dieser Erzählung wieder, wodurch sich die für Cortázar's Literatur typische Dimension

---

<sup>207</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, S. 14.

<sup>208</sup> Ebd. S. 68.

<sup>209</sup> Cortázar: „*Algunos aspectos del cuento*,“ S. 370.

<sup>210</sup> Cortázar spricht von seinen Erzählungen dabei nicht als fantastische, sondern verweise darauf, dass seine Literatur zwar realistisch sei, jedoch kein „realismo demasiado ingenuo,“ s. „*Algunos aspectos del cuento*,“ S. 371.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> Ebd.



auftut, die an das Fantastische, Unerklärbare rührt. Es ginge demnach also nicht darum, eine „stupide Wahrheit“ zu finden, und nicht um die Mimesis des Unfassbaren, das dem Erlebten eigen sei. Im Gegenteil, die Erzählung zeigt, dass etwas einfach ohne Verfälschungen wiedergegeben werden kann, und immer von den Betrachtenden gedeutet werden müsse, die dabei dem, was sie betrachten unterliegen. Die untergeordnete Position des wahrnehmenden Subjets verweist auf die „Umkehr der Ordnung“, welche einen Schock herbeiführt. Die kinematografischen Effekte fotografischer wie auch sprachlicher (literarischer) Bilder finden sich in der Figur des Protagonisten aus Cortázers Erzählung. Es ist anzunehmen, dass der kinematografische Charakter dieser Erzählung auch Michelangelo Antonioni für den Film „Blow-Up“ inspirierte, welcher nun im Hinblick auf seine literarische Grundlage analysiert werden soll.

#### 4.3. Kinematografische Fiktionen - „*Las babas del diablo*“ als Inspirationsquelle des Films *Blow-Up* (1966)

Der auf Julio Cortázers Erzählung basierende Film *Blow-Up* (Regie: Michelangelo Antonioni, 1966) spielt nicht in Paris, dem Ort der Erzählung, sondern in London; und die Hauptfigur ist ein professioneller Fotograf namens Thomas (dargestellt von David Hamming), der vor allem Modelfotografien anfertigt. Die Schlüsselszene der Erzählung, das voyeuristische Auflauern und Fotografieren eines Paares scheint hier, im Unterschied zur literarischen Vorlage, jedoch eine konkrete Enthüllung zu bringen: als Thomas von den Negativen Vergrößerungen (*Blow-Ups*) anfertigt, ist er davon überzeugt, einen Mordversuch fotografiert zu haben, da er im Bildhintergrund die Umrisse eines Mörders zu erkennen meint. Doch Thomas Verdacht wird weder bestätigt noch widerlegt. Dies thematisiert die in der Erzählung schon auszumachende Unzuverlässigkeit der visuellen Wahrnehmung, welche zum Verschwimmen von Wirklichkeit und Fiktion führt.

Der Film nähert sich der skopischen Dimensionen des Begehrens unter einem deutlich sexuelleren Aspekt, als es in der Erzählung der Fall ist; nämlich in der Beziehungen, die Thomas als Fotograf zu seinen weiblichen Modellen hat. Thomas' Verhältnis zu Frauen beschränkt sich auf die Position eines Fotografen, eine Beobachters, eines Voyeurs. Die Frauen, als Objekte seines Blicks bzw. seiner Kamera, werden von ihm auch in ihren Bewegungen gesteuert - wie aus den jeweiligen Szenen der Fotosessions mit den Modellen im Studio hervorgeht. Der Voyeur Thomas ist also auch ein aktiver Betrachter, ein *constructeur*,<sup>213</sup> der sich die Szenen in seinem Blickfeld konstruiert. Die weiblichen Figuren sind dabei als *Körper* im Fokus des Blicks, nicht als Personen. Die starke Bindung an das Visuelle entfremdet den Protagonisten schließlich auch. Als Fotograf bewegt er sich in der Welt der ästhetisierten Bilder und des Blicks - in einer „Natur zweiten Grades“ - in einer kalten, reduzierten und idealisierten Wirklichkeit der sexuellen Promiskuität und dem Drang, schön zu sein. Der Körper wird zum primären Bezugspunkt in diesem visuell dominiertem Feld.

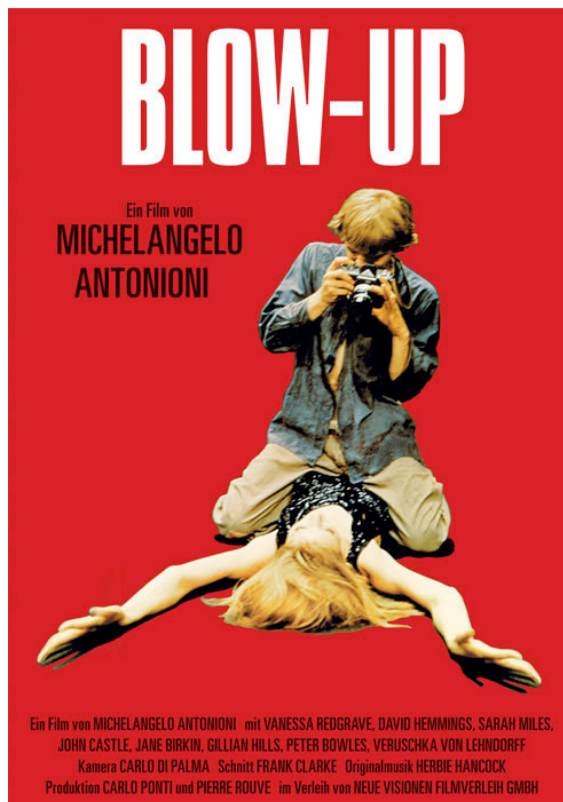


Abb. 54

---

<sup>213</sup> Vgl. Bongers: *Schrift/Figuren*, S. 141 bzw. S. 154.

Auch für Thomas scheint das Schauen, vor allem das Fotografieren ein Substitut für die eigene sexuelle Aktivität darzustellen. Die Analogie von sexueller Interaktion und dem Fotografieren verdeutlichen die Bewegungen und Gesten von Thomas und dem Modell Verushka (Veruschka von Lehndorff; vgl. Abb. 56) in einer der ersten Szenen des Films. Die sexuelle Komponente ist zunächst für den Film relevanter als die poetologischen, selbstreferentiellen Elemente, die später in Analogie mit Cortázers Erzählung auch in Antonionis Film Eingang finden und diesen wesentlich mitbestimmen. In der Figur des Fotografen und seiner Arbeit mit Bildern ist eine erste Andeutung hierfür zu finden. Wie die Erzählung also über die Arbeit mit Sprache reflektiert, so reflektiert der Film über die Arbeit mit Bildern - beides Mittel zum Erfassen und Erfahren der Umwelt. Beide Techniken stellen unzuverlässige Formen der Wahrnehmung dar und konfrontieren die Protagonisten mit dem Problem, nicht zu wissen, *was* sie denn wahrgenommen haben, *was* auf den Bildern zu sehen ist und *worüber* geschrieben wird.



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58

Als flanierender, passiver Voyeur ähnelt Thomas dem Protagonisten aus Cortázers Erzählung. Ohne Motivation fotografiert er ein „ungleich erscheinendes,

auffälliges Paar.“<sup>214</sup> Die gemeinsame Begebenheit von Erzählung und Film - die Szene, in welcher der Protagonist zum voyeuristischen Beobachter eines Paares wird - findet im Film in einem Park statt. Das Paar besteht im Gegensatz zu Cortázar's Vorlage hier jedoch aus einer *jüngeren* Frau und einem *älteren* Mann. Der Fotograf macht eine ganze Reihe von Aufnahmen, nicht nur eine: Thomas scheint also nichts von einem enthüllenden Moment zu ahnen, sondern geht intuitiv an das Fotografieren heran, und zeigt sich stärker auf das Aufnehmen fixiert und besessen als seine literarische Vorlage. Selbst nachdem die Frau den Fotografen erblickt und ihn zur Herausgabe der Filmrolle auffordert, hört er nicht mit dem Knipsen auf. Erst als er die aufgeregte Frau aufgenommen hat, sucht er das Weite. Später fertigt Thomas Blow-Ups dieser Fotografien bzw. einzelner Bildausschnitte an, um hinter das Geheimnis dieses Paares zu kommen. Die „aufgeblasenen“ Bildteile zeigen dem Fotografen schließlich etwas, das er während dem Aufnehmen nicht gesehen hat.<sup>215</sup> Die vergrößerten Bilder geben einen Mörder im Gebüsch zu erkennen, der eine Pistole auf das Paar richtet. Nicht nur Thomas, auch dem Filmpublikum erscheint dieser auf den Bildern. Diese Fotografie scheint also etwas ganz Konkretes aufgedeckt zu haben, das während der Aufnahmen noch als „Optisch-Unbewusstes“ galt: einen Mordversuch. Doch ist anzunehmen, dass das, was der *spectator* Thomas hier sieht, seiner Fantasie entspringt - seinen Halluzinationen, die die Fotos in ihm hervorrufen. Thomas ist als Betrachter ein aktiver Teil, der er sich die Bedeutung der Szene aus seiner Fiktion konstruiert. Durch die Rekonstruktion enthüllt er den Inhalt der Szene - der für Roberto Michel ein Geheimnis bleibt. Thomas erkennt in der Fotografie einen Mörder im Gebüsch und schließlich eine Leiche auf dem Boden, die er während der Aufnahme dieser Bilder ebenfalls nicht gesehen hat. Die fotografischen Aufnahmen machen etwas Unsichtbares, etwas Geheimes sichtbar - doch bleibt unklar, ob Thomas nun Recht hat oder nicht. Als er darauf in den Park zurückkehrt, sieht er tatsächlich die Leiche des Mannes, den er mit der Frau beobachtete. Am nächsten Morgen, als er erneut den Park aufsucht, ist die Leiche verschwunden.

---

<sup>214</sup> Ebd. S. 154.

<sup>215</sup> Antonioni äußerte sich in Bezug auf die Inspiration durch Cortázar auf das Entdecken eines Verbrechens durch fotografische Vergrößerungen (Vgl. Bongers: *Schrift/Figuren*, S. 138.) Dass in „*Las babas del diablo*“ tatsächlich ein Verbrechen entdeckt wird, kann jedoch bereits als Interpretation des Regisseurs gedeutet werden.

Der Fotografie wird der Charakter der neutralen, naturalistischen Wiedergabe abgesprochen. Thomas „Visionen“ sind ein eindeutiges Zeichen dafür, dass man nicht nur das Foto sieht, sondern mehr als das: es wird in einen jeweiligen Kontext gesetzt, und kann - wie diesem Fall - mit fiktiven Elementen ausgestattet werden.

Die Fotografie charakterisiert sich als suggestives Trugbild - die Wirklichkeit ist anders, als sie den Betrachtern der Fotografien erscheint. Durch ihren Beweischarakter ist die Fotografie „Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit zugleich.“<sup>216</sup> Als Projektionsflächen für Geschichten, als Bilder, die eine Bedeutung suggerieren, nehmen die Fotografien bei *Blow-up* wie auch schon bei „*Las babas del diablo*“ kinematografischen Charakter an. Die kinematografische Fiktion und das Kino als Medium, das mit Bildern erzählt, wird sowohl im Film als auch in der Erzählung behandelt. Die kinematografische Technik bzw. das kinematografische Wahrnehmen reflektiert sich in den fotografischen Vergrößerungen die wie Filmbilder zum Ausgangspunkt einer sich im Kopf des Betrachters zusammenstellenden Geschichte werden. Thomas rekonstruiert aus den Bildern ein Verbrechen - das dort nicht gezeigt wird, ihm durch die Bilder aber suggeriert wird. „Thomas’s still camera is a metaphor for the motion picture apparatus. He “edits” his *blown-up* photographs in his mind to tell a story.“<sup>217</sup> So geschieht es auch in der Erzählung - und in beiden Fällen zeigt sich auch die filmische *Chockwirkung*, bei welcher das Medium tief in die Psyche der Betrachtenden eindringt. Passives, gebanntes Reagieren auf Bilder, die durch ihr Zusammenspiel Bedeutung und Affekt hervorrufen, sind die wesentlichen Elemente der Kinematografie, die aus der fotografischen Schaulust beider Figuren hervorgeht.

---

<sup>216</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 22.

<sup>217</sup> Tomasulo, Frank P.: „*You’re Tellin’ Me You Didn’t See’: Hitchcock’s Rear Window and Antonioni’s Blow-Up.*“ In: Boyd, David / Palmer, R. Barton (Hg.): *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*. Austin: University of Texas 2006, S. 145-172, hier S. 155.

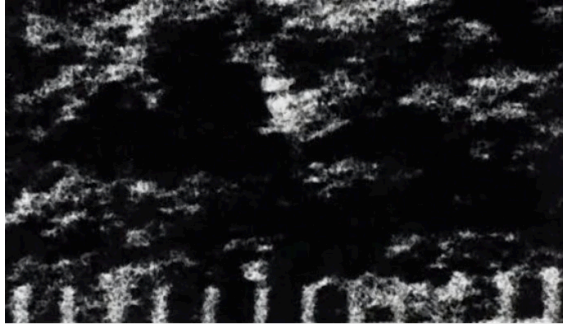


Abb. 59



Abb. 60

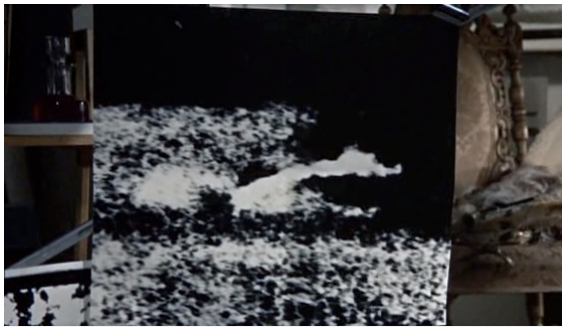


Abb. 61



Abb. 62

Die Begebenheiten der fotografisch aufgenommenen Szene erscheinen von Unklarheiten und einem Verschwinden geprägt, die jedoch vom Fotografen gewissermaßen akzeptiert und auch ausgenutzt werden. Die Kamera fungiert dabei als „objektives“ und maschinelles Wahrnehmungsinstrument, das nicht erklärt oder interpretiert, sondern einfach nur abbildet - und die Interpretation dem *spectator* überlässt. Sie vermag es, die Flüchtigkeit des geheimnisvollen Gegenwärtigen zwar nicht zu bewahren, es jedoch festzuhalten, *wie es war* - ohne Umschreibung oder Erklärung. So werden dadurch aber auch Räume für neue Bedeutungen geöffnet, Räume für Fiktionen, Fantasien und Vorstellungen. Dies unterstreicht die Tatsache, dass die Kamera ein authentisches, neutrales Abbild liefern kann, das aber eben durch die Betrachtung diese Neutralität verliert.

Das Aufladen mit Bedeutungen durch den *spectator*, welches der Fotografie eigen ist, führt schließlich auch zu einer Verwirrung und stellt die Realität als etwas Zweifelhafte dar. Susan Sontag hält fest, dass es „[e]ine der dauerhaften Errungenschaften der Fotografie war (...) ihre Strategie, lebendige Wesen in

leblose Dinge zu verwandeln und leblose Dinge in lebendige Wesen.“<sup>218</sup> Indem die Fotografie nicht zwischen „belebten“ und „unbelebten“ Teilen unterscheiden kann, und dies dem *spectator* offen lässt, ergibt sich auch, dass Thomas im Gebüsch eine Mörder erkennen kann. Dieses „dissoziierende Sehen“<sup>219</sup> der Fotografie hat, nach Sontag, bereits zu einem fotografischen Denken geführt, zu einer Zerlegung der Wirklichkeit in Vorstellungen, Erinnerungen und Simulationen, die über über Analogien entstehen. Diese Zersplitterung bedeutet nun, dass die nicht-fotografische Realität der menschlichen Wahrnehmung nie vollkommen zugänglich sein kann, und somit auch nicht eins zu eins reproduziert oder konserviert werden könne - sei es nun im Bild oder Text. Der Simulationscharakter der menschlichen Wahrnehmung wird schließlich am Ende des Films ironisch aufgegriffen. In dieser Szene werden die maskierten Studenten im Park beim Tennisspielen gezeigt, mit einem unsichtbaren Ball und unsichtbaren Schlägern. Sehr deutlich spielen die Bilder hier mit dem Zusammenwirken von Realität und Fiktion bei der Wahrnehmung. Die Bewegungen der Figuren implizieren Tennisschläger und -ball in der Fantasie der BetrachterInnen. Als der Ball schließlich ins Abseits fällt, und in Thomas' Nähe auf dem Rasen landet, ist der Fotograf ebenfalls dazu angehalten, dort wo nichts zu sehen ist, etwas zu sehen - wie bereits zuvor in der Fotografie des Paares auch. Nachdem Thomas den fiktiven Ball den beiden Spielenden zugeworfen hat, entfernt sich die Kamera von ihm. In der Totalaufnahme des Rasens wird seine Gestalt langsam unsichtbar und „verschwindet“ im Gras. Wie zuvor in der Fotografie das Unsichtbare sichtbar wurde, wird nun das Sichtbare unsichtbar. Film und Erzählung handhaben dies auf eine ähnliche Weise: auch bei Cortázar werden die Figuren auf dem Bild „ausgelöscht.“ Die immer größer werdenden Figur des unbekanntes Mannes „levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más.“<sup>220</sup> Die Erzählung endet mit einem ähnlich leeren Bild, wie es Antonionis Film mit der Aufnahme des Rasens liefert. Der Blick von Roberto Michel geht dabei nicht wie jener der Filmkamera zu Boden, sondern hinauf zum Himmel, zu den

---

<sup>218</sup> Sontag: *Über Fotografie*, S. 96.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Cortázar: „*Las babas del diablo*,“ S. 139.

vorbeziehenden Wolken. Beide Male kommt es in diesem Zuge zu einer Auslöschung der äußeren Wirklichkeit durch Fiktionen und umgekehrt zur Auslöschung der Fiktionen durch die äußere Wirklichkeit, die im Film durch den Rasen, im Text durch den Himmel angekündigt wird. Die Zerstörung der fiktionalen Welt am Ende bedeutet nun nicht, dass das, was LeserInnen bzw. ZuschauerInnen miterlebt haben, einfach verschwindet, sondern verweist darauf, dass sie Spuren hinterlässt - Spuren dessen, was die Protagonisten als Identifikationsfiguren heimlich betrachteten und daraufhin erlebten. Die Rezeption selbst verläuft auf eine ähnliche Art und Weise wie die Beobachtungsszenen der beiden Protagonisten: es geht darum, etwas, dessen Sinn nicht ganz klar ist, wahrzunehmen. Text wie auch Film sind weniger durch ihren Inhalt, als durch ihre selbstreflexive Thematisierung von Wahrnehmung und deren Wiedergabe sowie vom Ineinandergreifen von Fiktion und Tatsachen geprägt. Aus beiden lässt sich der Schluss ziehen, dass jede Art der Wahrnehmung, eben auch wenn sie durch einen voyeuristischen Akt verläuft, letztendlich an die subjektive Sichtweise gebunden bleibt und sich aus den Bildern ebenso wie aus den Gedanken der Wahrnehmenden konstruiert, wodurch die Möglichkeit einer absoluten Wahrheit ausgeschlossen wird.



## 5. Fotografische Blicke und die Lust an der Fiktion

### 5.1. Begehren, Blick und erblicktes Bild

Die Analyse der literarischen Beispiele bzw. ihrer filmischen Adaptionen hat gezeigt, dass das Begehren des Voyeurs sowohl an das Objekt als auch an den Vorgang des Blickens auf dieses Objekts gebunden ist. Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen sichtbarem Motiv - sei dies nun Original oder Fotografie - und den dabei evozierten Assoziationen ist immer wieder auch auf die psychoanalytische Bedeutung des voyeuristischen Blicks zu verweisen. In welcher Form der psychoanalytische Aspekt auch für die Voyeur-Figuren der hier behandelten Beispiele relevant ist, soll eine Gegenüberstellung der Werke mit der Lacan'schen Psychologie des Blicks zeigen. Die Art und Weise des Sehens bzw. des fotografischen Blickens ist eine wesentliche Komponente für das Begehren der Blickenden. Das Begehren der Voyeure aus den hier behandelten Literatur- und Filmbeispielen ist an das Erblicken eines Motivs gebunden (das *spectrum*), wobei nicht nur das Objekt, sondern auch der Akt des Sehens als relevanter Faktor zu betrachten ist. Die Lust der Voyeur-Figuren, die sie während dem Vorgang des Fotografierens empfinden, zeigt sich schließlich intensiver und unmittelbarer, als im Blick auf die begehrte Figur bzw. Fotografie.

Für das voyeuristische Verhältnis gilt der Sehvorgang als das *Objekt klein a* (frz. *objet petit a*), welches nach Lacan das begehrte, unerreichbare Imaginäre darstellt. „Das Objekt *a* im Feld des Sichtbaren ist der Blick.“<sup>221</sup> Demnach wäre im voyeuristischen Verhältnis der *Blick* also von größerer Bedeutung für das Begehren des Voyeurs als das Bild bzw. das Objekt, auf das dieser Blick fällt. Es wäre der Vorgang des Sehens, worauf sich das Begehren des Subjekts konzentriert. Dies soll nicht bedeuten, dass sich im voyeuristischen Verhältnis das Begehren allein auf die Tätigkeit - *den Akt des Blickens* - und weniger das Ziel -

---

<sup>221</sup> Lacan: *Das Seminar Buch XI*, S. 112.

das Bild bzw. Objekt richtet. Doch der Faktor, dass jeder Akt des Sehens neue potentielle Bilder und Motive liefert, die die Lust des blickenden Subjekts befriedigen, charakterisiert den Vorgang des Sehens sozusagen als Motivator und somit als wesentliches Element des Begehrens. Als eine Form des Begehrens ist dem voyeuristischen Akt ein unstillbares Verlangen eigen. Das Empfinden von Lust ist von den Vorstellungen und Einstellungen des blickenden Subjekts abhängig: der voyeuristische Blick soll etwas Besonderes, etwas Verbotenes oder Außergewöhnliches bedeuten, und ist somit nicht nur von dem erblickten Objekt, sondern auch von den Umständen abhängig, unter welchen dieser Blick geschieht.

Der Voyeurismus drückt das ersehnte *Objekt a* als *Symbol des Mangels* darin aus, dass der voyeuristische Blick nach dem „Objekt als Absenz“<sup>222</sup> sucht: „Der Voyeur sucht und findet lediglich einen Schatten, einen Schatten hinterm Vorhang.“<sup>223</sup> Es geht also dabei weniger um das Objekt selbst, als um den Blick: im Vorgang des Blickens drückt sich bereits das Geheimnisvolle aus, was das voyeuristische Subjekt begehrt.



Abb. 63

---

<sup>222</sup> Ebd. S. 191.

<sup>223</sup> Ebd.



Abb. 64

Es sind die Möglichkeiten, die es interessiert: was ein Spalt, eine kleine Öffnung, ein Blick hinter einen Vorhang oder durch eine fotografische Linse bieten könnte. Das Gefühl bei diesem Akt sowie die Evokation möglicher Bilder in der Fantasie des blickenden Subjekts halten die Spannung im voyeuristischen Blickfeld aufrecht. Die Art und Weise, wie der Akt des Blickens geschieht, ist ebenso maßgeblich für seine Bedeutung als voyeuristischer Akt. Das Suchen nach dem Schatten - dem uneigentlichen Bild, dem Bild, das es eigentlich nicht gibt, ist nach Lacan das, was einen Voyeur ausmacht und darin drückt sich das *Objekt a* als Motivator des Begehrens aus. Dies trifft auch auf die Voyeur-Figuren von Tanizaki, Calvino und Cortázar zu.

Das Gefühl einer Lust am *Unerlaubten* und die damit verbundene Angst sind zwei Elemente, welche für den voyeuristischen Akt im Roman von Tanizaki als charakteristisch gelten. Als *Objekt a*, an welches die ständige Evokation des Begehrens gebunden ist, charakterisiert sich hier der Akt des Sehens, indem dieser damit verbunden ist, dass das Auge sich auf etwas *Unerlaubtes* richtet. Das Lesen des Tagebuchs wie auch das Blicken auf Ikukos Körper sind jene Vorgänge, aus welchen sich das Begehren des voyeuristischen Subjekts herausbildet. Es geht dem Voyeur um die Möglichkeit, etwas Unbekanntes, Neuartiges und Verbotenes zu entdecken. Auch die Lust an der Angst ist ausschlaggebend für den Voyeur. Sie ist bedingt durch das hintergründige Wissen, womöglich bei der

verbotenen Tätigkeit gesehen und erwischt zu werden, wobei dieser Akt als unmoralisch verurteilt werden würde.<sup>224</sup> Die Lust an der Angst ist ein wesentlicher Bestandteil der voyeuristischen Tätigkeit. Die Beschaffenheit des Blicks (wie verboten, wie geheim er verläuft) ist ausschlaggebend für seinen Stellenwert als voyeuristisches *Objekt a*.

Das voyeuristisch agierende Subjekt erlebt Lust dabei, seinen Blick zu verstecken und alle möglichen Spuren, so gut es geht, unsichtbar zu machen. Auch Ikuko und ihr Ehemann unternehmen alles, um nicht den Eindruck zu erwecken, einen Eingriff in die intimen Aufzeichnungen des Gegenübers unternommen zu haben. Es geht dabei jedoch nicht so sehr darum, aus Vorsicht heraus keine Anhaltspunkte für die Tätigkeit zu hinterlassen, vielmehr ist es die pure Lust an diesem heimlichen Verhalten, die ihre Vorsicht bedingt: das *Objekt a* ist der heimliche, verbotene Akt des Lesens bzw. Schauens. Demnach ist es nicht nur das Motiv, das Objekt, das vom Voyeur begehrt wird, sondern das *Gefühl* bei diesem Akt, der die Lustevoziert: die Spannung und die Angst, bei der Tätigkeit erwischt zu werden, rufen das Lustempfinden im voyeuristischen Verhältnis hervor. Auch Lacans Blicktheorie spricht dem Blick des Anderen eine wesentliche Bedeutung zu:

Was der Voyeur begehrt, ohne dies freilich zu wissen, weil sein Begehren unbewusst ist, ist der Blick des Anderen. Wenn der Voyeur vom Anderen bei seiner Tätigkeit gesehen wird, steigt Scham in ihm auf; die aufsteigende Röte liefert ihn an den Anderen aus, überführt ihn seiner Perversion.<sup>225</sup>

Das Begehren im voyeuristischen Akt hängt zusammen mit der Angst, erwischt zu werden: Es ist das Gefühl, etwas Verbotenes zu machen, worauf sich das Begehren der voyeuristisch agierenden Figuren bei Tanizaki richtet. Das Gefühl der Angst beim gegenseitigen Lesen der Tagebücher ist gekoppelt an das Empfinden von Lust: einerseits bei der Tätigkeit selbst, andererseits aber auch im weiteren Verlauf des Sexuallebens des Ehepaares. Die Angstlust ist auch auf der exhibitionistischen Seite zu finden. Ikuko schreibt Dinge nieder, mit denen sich ihre Sittlichkeit als Lüge enttarnt. Es ist auch anzunehmen, dass sie dies aus Lust daran macht, in ihrem Ehemann die Eifersucht zu wecken. Sowohl die

---

<sup>224</sup> Vgl. Widmer: „*Das unbewusste Begehren des Voyeurs*,“ S. 153.

<sup>225</sup> Ebd.

voyeuristischen wie auch die exhibitionistischen Verhaltensweisen, durch die sich die Figuren des Textes auszeichnen, sind von einer Angstlust besetzt. Die Angst, erwischt zu werden, sowohl beim Sich-Zeigen wie auch beim heimlichen Blicken, stellt einen Faktor dar, der das Lustempfinden des pathologisierten Exhibitionismus bzw. Voyeurismus hervorruft.<sup>226</sup>

Bei Calvinos Voyeur-Figur zeigt sich auch eindeutig, wie sehr das Begehren des Blickenden mit dem Blick als *Objekt a* verbunden ist. Das *Objekt a* des Begehrens ist im Gegensatz zum tatsächlich erblickten Objekt nicht greifbar, nicht besitzbar, das Begehren danach ist somit unstillbar. Dies erlebt der Protagonist Antonino, als er versucht, sein Begehren, das er beim Anblick Bices empfindet, durch die Fotografie festzuhalten. Auch die Tatsache, dass das Begehren kontinuierlich von einem Mangel geprägt ist,<sup>227</sup> und das Subjekt wiederholt versucht, diesen Mangel zu füllen, spiegelt sich in der Figur des Voyeurs Antonino wider. Seine Taktik des fotografischen Festhaltens und die enttäuschenden Ergebnisse, die ihm die Bilder liefern, zeigen, wie wenig das als Mangel erfahrene Begehren ersetzt werden kann. Das Begehren wäre an den Anblick der gegenwärtigen Geliebten gebunden, aber auch daran, diesen Anblick festzuhalten - sie besitzbar zu machen - durch den Akt des Fotografierens. Sowohl der Blick als auch das Fotografieren gelten dem Voyeur Antonino als *Objekt a*.

Ist das Begehren des Voyeurs nicht nur ein Begehren nach dem Ungesehenen, sondern auch nach dem unbewussten Bild? Bei Antoninos Figur scheint dies der Fall: „Es war eine unsichtbare Bice, die er besitzen wollte, eine Bice, die absolut allein war, eine Bice, deren Gegenwart seine Abwesenheit und die aller anderen voraussetzte.“<sup>228</sup> Die angestrebte „Fülle des Objekts,“<sup>229</sup> das begehrt wird, scheint lediglich ohne irgendwelche äußerlichen und fremden Einflüsse zu finden sein. Doch diese Vollkommenheit ist dem Fotografen nicht zugänglich: denn sobald es zur Aufnahme einer Fotografie kommt, wird dieses

---

<sup>226</sup> Dass in Bezug auf die Angstlust der (mögliche) Blick des Anderen für voyeuristischen Subjekt immer mitschwingt, wurde auch schon in Kapitel 2 besprochen.

<sup>227</sup> Vgl. Lacan: *Das Seminar Buch XI*, S. 110.

<sup>228</sup> Calvino: „*Abenteuer eines Photographen*,“ S. 87.

<sup>229</sup> Schabacher: „*Das Auge voll Gefräßigkeit*,“ S. 36.

Vollkommene zerstört, indem die absolute Einsamkeit des *spectrum* (Bice) durchbrochen wird.

Die fotografische Aufnahme trägt das *Objekt a* - den Blick Antoninos - in sich. So konstituiert sich sein begehrender, suchender Blick immer wieder aufs Neue. Es kommt für Antonino durch die Erzeugung von Fotografien immer nur zu einer Täuschung, zur Substitution des Mangels mit einer vermeintlichen Fülle. Durch wiederholte Blicke konstruiert sich die Möglichkeit des Vollkommenen immer auf ein Neues. Die Erfüllung seines Begehrens wird zwar mit dem Blick auf das reale Objekt verbunden, doch da im erblickten Objekt das Begehren immer nur vorübergehend gestillt werden kann, ist auch die fotografisch-skopische Dimension von einem unstillbaren, immer neu aufflammendem Begehren geprägt. Das dem Blick immanente *Objekt a* prägt und generiert dieses Begehren. In Calvinos Werk zeigt sich, dass das Begehren nach dem *fotografierenden* voyeuristischen Blick größer sein kann, als jenes nach der entstehende Fotografie. Der (lustvolle) Blick auf eine originale, authentische Szene und der Blick auf eine Fotografie dieser Szene sind voneinander verschieden, nicht nur, weil das *spectrum* in der Fotografie seine Aura verliert, sondern auch, weil der Akt des Blickens sich für der *operator* durch die Wiederholung verändert und nichts Neues mehr zu liefern scheint. Für Antoninos fotografisches Verhalten ist die vom Begehren geleitete Gebundenheit an das ungreifbare *Objekt a* charakteristisch, das der Ungreifbarkeit der Aura entspricht. Es ist immer wieder ein neuer Blick, den er wirft, den er mit einem sichtbaren *spectrum* - Bice als Modell, als Körper, als Schlafende, als Ungesehene - besetzt und zu einer Fotografie macht. Der fotografierende Blick richtet sich nach dem dabei erlebten Begehren und vermutet in der Fotografie eine Befriedigung, doch ist diese nur ein Trugbild. Erblickt wird immer ein anderes Objekt. Dass „in der Dialektik von Auge und Blick nicht Koinzidenz herrscht, sondern zutiefst Trug *f* leure,“<sup>230</sup> ist also ebenfalls charakteristisch für die Fotografie und ihren Stellenwert in Calvinos literarischer Bearbeitung des Themas. Gerade die Fotografie unterstreicht diesen täuschenden Charakter, indem sie etwas Reales in seiner reproduzierten, nicht-originalen Gestalt wiedergibt. Weil der *spectator* mit einem Anblick von etwas anderem zufrieden zu stellen versucht wird,

---

<sup>230</sup> Lacan: *Das Seminar Buch XI*, S. 109.

ist den Fotografien ein trügerischer Effekt zuzuschreiben. Bei dem, was erblickt wird, handelt es sich immer um ein *Trugbild*, das den Blick zu täuschen versucht. Die aufgenommenen Fotografien entpuppen sich auch für den schaulustigen Fotografen Antonino als Trugbilder: Der Schautrieb kann durch sie nie gestillt werden, denn das *Objekt a* ist nicht festzuhalten: der Blick lässt sich nicht fixieren, das Begehren kehrt immer wieder und führt immer nur zu Täuschungen in Form von Bildern. Antoninos Blick, der durch die Kamera geht, sucht nach einem Phantasma: nämlich das unfassbare Begehren festzuhalten, das der Blickende während des Sehaktes erlebt.

Auch in Cortázars Text ist das Begehren des Voyeurs mit dem Akt des Blickens und dessen Beschaffenheit stark verbunden. Schließlich scheint dem Voyeur Roberto Michel weniger wichtig zu sein, *was* er beobachtet, sondern *wie* er dies tut. Seine Position als verborgener, heimlicher Zuschauer und das Gefühl, etwas Verbotenes zu tun, stehen im Vordergrund. Der Voyeur spürt die Lust beim Sehen durch die Ahnung eines dabei erblickten Geheimnisses, welches zwar nicht zu verstehen, aber doch zu spüren ist. Roberto Michel empfindet auch Angst bei diesem Blick, die auch noch während dem Fotografieren als Angstlust charakterisiert werden kann. Bei der Betrachtung der Fotografie erfährt er schließlich sogar einen Schock, der dazu führt, etwas zu sehen, das das Bild nicht zeigt, das aber im Moment des Schocks suggeriert wird. Die Fotografie hält sich zwar an ihre materiellen Grenzen des Abbildens eines stillstehenden Augenblicks, beinhaltet jedoch für den Blickenden mehr als das eigentlich Sichtbare. In seiner plötzlich evozierten Imagination findet er etwas Ähnliches als das, was er während dem tatsächlichen Anblick und während dem Fotografieren sah. Dadurch kommt die Fotografie hier dem Original durchaus nahe und charakterisiert den Blick als *Objekt a*. Der Inhalt dieser Szene bzw. der aus ihr hervorgehenden Fotografie bleibt verschlüsselt. Was Roberto Michel sieht und empfindet, ist nicht kongruent mit dem, was auch im Bild vorhanden ist: eine Ähnlichkeit ist zwar vorhanden, diese manifestiert sich aber gerade durch die Trennung zwischen dem Realen, welches der Fotografie entspricht, und dem Imaginären, welches für das sehende Subjekt aus dem Blick auf die Fotografie hervorgeht. Thomas, die filmische

Entsprechung von Cortázar's Voyeur, scheint im Anblick der Fotografie eine noch größere Erfüllung zu finden. Er begehrt danach, zu wissen, was er fotografiert hat, welche Bedeutung diese Szene hat und da er dies erst durch die Fotografie zu erfahren glaubt, kann seinem fotografischen Akt ebenfalls ein unbewusstes Begehren zugeschrieben werden - das aber nur scheinbar vom blickenden Subjekt durchschaut wird. Thomas' Nachforschungen ergeben schließlich auch, dass Bild und Begehren dieser Figur in einem trügerischen Verhältnis zueinander stehen.

In den drei literarischen Beispielen ist das Begehren des voyeuristischen Blickens bzw. Fotografierens im Hinblick auf das reale wie auch das imaginäre Objekt des Begehrens zu betrachten. Die Lust, die bei der Aufnahme empfunden wurde, präsentiert sich als besondere und meist als einmalige. Im Anblick der Fotografie verändert sie sich, sie geht zurück oder sogar vollkommen verloren. Dies verweist auf die Besonderheit des authentischen, „realen“ Betrachtens, das für alle drei Voyeure nicht deckungsgleich ist mit dem Betrachten der Fotografie. Das *Objekt a* ist für das auf die Fotografie blickende Subjekt verändert oder verschwunden.

Die Gegenüberstellung der ausgewählten Beispiele mit Lacans Blick-Theorie zeigt, dass die skopische Dimension des Begehrens stark an den Akt des Blickens und nicht nur an das dabei erblickte Bild gebunden ist, und dass sie sich bei den einzelnen voyeuristischen Subjekten unterschiedlich ausprägt. Der Blick, das *Objekt a*, ist ein Abstraktum, nach dem der Voyeur-Fotograf begehrt, das sich in die Fotografie jedoch nicht oder nur unvollständig übertragen lässt. Calvinos Fotograf Antonino kann im Blick auf die Fotografie das *Objekt a* nicht wieder finden. Er erkennt dies aber auch und sucht nach neuen Möglichkeiten, mit denen er sich von seinem Begehren entfernt. Roberto Michel aus Cortázar's Text hingegen erlebt eine der originalen Szene gleichkommende Intensität beim Anblick der Fotografie, die in ihm ein ähnlich großes Begehren aufkommen lässt, als er im Moment der fotografischen Aufnahme erlebt. Dies ermöglicht ihm die Vorstellungskraft, die ein Schock hervorruft. Auch für Tanizakis Voyeur-Figur, den Professor, sind Begehren und Blick aneinander gekoppelt. Das erblickte Objekt und der Vorgang des Blickens sind beide maßgeblich für das Begehren des



Voyeurs, da die Umstände, unter denen der Blick geschieht, das Lustempfinden steigern. Die Gegenüberstellung der skopischen Dimension des Begehrens in Bezug auf die erblickten Objekte bzw. Bilder mit der Lacan'schen Bedeutung des Blicks als *Objekt a* betont das dem Voyeurismus eigene Wechselverhältnis zwischen wahrgenommenen Objekt und blickendem Subjekt. Die Bedeutung des erblickten Objekts als Bild, das durch Imagination und Suggestion zu einem Fixpunkt des Begehrens wird, soll durch Bedeutung des fotografischen Bilds als Fetisch nun untersucht werden.

## 5.2. Fotografie als Fetisch

Bevor die Bedeutung der Fotografie als Fetisch in den hier behandelten Werken erörtert wird, sei kurz erwähnt, worauf die Affinität zwischen Foto und Fetisch beruht. Prinzipiell ist festzuhalten, dass der substituierende Charakter einer Fotografie auf der Suggestion ihres Bezugsobjekts beruht. Schon dadurch trägt die Fotografie Züge eines Fetisch - im kultischen wie auch im sexuellen Sinne. Die Fixierung auf einen Fetisch ist grundsätzlich sehr stark durch den Akt des Blickens geprägt. Die Wahl des sexuellen Fetisch kommt nämlich durch den Blick zustande.<sup>231</sup> Wie bereits festgestellt wurde, wird durch die fotografische Reproduktionstechnik die Gestalt eines lebendigen Originals nicht *genauso wie sie war* übertragen und bewahrt. Auch dies ist im Zuge der Affinität zwischen Foto und Fetisch zu beachten. Das Original wird in der Fotografie suggeriert, für das fotografische *spectrum* ist also immer sein verweisender Charakter zu beachten. Die authentische Gestalt seines Referenten bleibt in der Reproduktion nicht erhalten, sie existiert als Abdruck, als eine „Emanation des Referenten.“<sup>232</sup> Somit vermag die Fotografie Beweise bzw. Verweise einer tatsächlichen Existenz zu

---

<sup>231</sup> Vgl. Metz, Christian: „Foto, Fetisch.“ In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. II.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 215-225, hier S. 219. Freud zufolge hängt die Herausbildung eines Fetisch mit dem Moment der Entdeckung des fehlenden Phallus beim weiblichen Geschlecht zusammen; wonach es zur Fetischisierung dessen kommt, was vor dieser Entdeckung gesehen wurde. (Vgl. Ebd. S. 215f.)

<sup>232</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, S. 90.

liefern, die etwas Abwesendes und Vergangenes wiederauferstehen lassen. „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.“<sup>233</sup> Ein Fetisch ist „nicht nur eine Erinnerung“<sup>234</sup> an die Situation vor dem Verlust, sondern trachtet auch danach, diesen Verlust rückgängig zu machen.<sup>235</sup> Die Funktion des Foto als eine Art Ersatz, als Surrogat des abgebildeten Originals kann mit der Kompensation eines Mangels zusammengebracht werden, die den Fetisch auszeichnet, wo ein Gegenstand als Verweis auf etwas fungiert, das in diesem Gegenstand eigentlich nicht enthalten ist, sondern suggeriert wird. Die Suggestion ist jeweils anders und ist an die bewusste oder unbewusste Wahrnehmung des betroffenen Subjekts gebunden. Diese dem Fetisch wie auch der Fotografie innewohnende Suggestion ist bedingt durch den Bereich des *Off*,<sup>236</sup> jener Bereich eines Gegenstandes, der vom jeweiligen Subjekt mit Bedeutungen aufgeladen wird. Das fotografische *Off* ist das was „außerhalb“ des Fotos liegt, also der Kontext, aus dem die Fotografie stammt oder die Bedeutung, die es für den *spectator* trägt, die dieser sich gewissermaßen „halluziniert.“

Die Fotografie kann dazu dienen, einen Verlust zu kompensieren. Wie ein Fetisch äußert sich darin das Bedürfnis, die Erfahrung des Verlustes rückgängig zu machen. Die authentische Beschaffenheit des Originals und die Empfindungen, die sein Anblick hervorruft, können von einer Fotografie hervorgerufen werden. Dieses Phänomen der Aufladung eines unbelebten Gegenstandes mit einer intensiven emotionalen, imaginierten Bedeutung rückt das Foto ebenso in die Nähe des Fetisch.<sup>237</sup> Wie ein Fetisch kommt dem Foto also eine Ersatzfunktion zu. Die Ähnlichkeit zwischen Foto und Fetisch liegt somit darin, dass beide nicht in ihrer unmittelbaren materiellen Erscheinung, sondern in Bezug auf das, worauf sie verweisen wahrgenommen werden. Der Fetischcharakter ergibt sich aus der Bedeutung des jeweiligen fotografischen *spectrum* für die Blickenden. Ebenso wie die Herausbildung des Fetisch auf der persönlichen Einstellung des Fetischisten

---

<sup>233</sup> Ebd. S. 14.

<sup>234</sup> Metz: „*Foto, Fetisch*,“ S. 219.

<sup>235</sup> Metz bezieht sich hier auf den von Freud als *Kompromissbildung* bezeichneten Prozess im Zuge der Herausbildung eines Fetisch, durch den der Verlust kompensiert werden soll. Vgl. Metz: „*Foto, Fetisch*,“ S. 221.

<sup>236</sup> Vgl. ebd. S. 221f.

<sup>237</sup> Vgl. ebd. S. 222.

beruht, ist auch die Bedeutung einer Fotografie als Fetisch vom jeweiligen *spectator* abhängig. Was für manche ein banaler Alltagsgegenstand oder ein unbedeutendes Foto ist, trägt für andere eine viel höhere Bedeutung. Der Film *Peeping Tom* (Regie: Michael Powell, 1960) behandelt neben der voyeuristischen Kamera auch einen Fetisch. Der Voyeur Mark (Karlheinz Böhm) liebt es, Frauen zu filmen, die sich ausziehen und sie anschließend zu töten - durch die in der Kamera eingebaute Schussfunktion. Ihm geht es darum, den Ausdruck des Schreckens aufzunehmen, er liebt es, sich die Filme danach anzusehen.



Abb. 65



Abb. 66



Abb. 67

Eine Analogie zwischen Fotografie bzw. fotografischem Bild und Fetisch ist auch in den drei besprochenen literarischen Texten auszumachen und unterstreicht die Bedeutung der skopischen Dimension des Begehrens und des Empfindens von Lust für die literarischen Figuren. *Der Schlüssel* von Tanizaki schreibt, neben dem „herkömmlichen“ Fußfetischismus des Professors auch dem Fotografieren bzw. dem fotografischen Bild einen Fetischcharakter zu. Die Fotografie trägt den Verweis auf die begehrte Gestalt Ikukos bzw. das Empfinden sexueller Lust für den Fetischisten in sich. Auch im „*Abenteuer eines Photographen*“ finden sich Verweise auf die Bedeutung von Fotografie als Fetisch, was sich jedoch für den Protagonisten als Problem herausstellt. Er scheint kein Foto-Fetischist zu sein, obwohl er eine gewisse Besessenheit für die Fotografie äußert. Cortázars Erzählung spricht dem heimlich aufgenommenen Foto wiederum die Charakteristik eines substituierenden Fetisch zu. Indem das Foto dort als Träger von Belebtem und Nicht-Belebtem gleichermaßen dargestellt wird, und das Bezugsobjekt in die Vorstellung des Betrachters zurückholt, äußert sich darin die Aufladung des fotografischen *Off* sowie der Fakt, dass ein Fetisch die Kompensation eines Mangels herbeiführt. Der Umstand, dass für alle drei Protagonisten der fotografische Akt *mehr* bedeutet, als eine bloße alltägliche Handlung, da er in Verbindung mit affektiven Regungen und der Empfindung von Lust bzw. Begehren erlebt werden, wurde schon in den einzelnen Analysen der literarischen Beispiele erwähnt. Aus dieser Feststellung kann auch eine Verbindung zwischen Foto und Fetisch abgeleitet werden, wie sich etwa anhand des Textes von Tanzaki zeigt. Als Fetisch führen die Füße Ikukos zum Empfinden von Lust, da der Professor sie mit der Entblößung des Körpers - dem Blick auf das Unerlaubte - in Verbindung bringt. Als Anreiz für das Empfinden sexueller Lust stellen nicht nur die Füße für den Professor einen Fetisch dar, sondern auch die von Ikuko aufgenommenen Fotografien. Sein Begehren charakterisiert sich auf Ebene des Skopischen verbunden mit dem, was er durch das Schauen ableitet - die Empfindung sexueller Lust. Durch die Anfertigung von Fotografien versucht der

Professor den eigentlich verbotenen Blick auf seine Frau zu ersetzen. Dies geschieht jedoch bewusst und mit Absicht - im Gegensatz zur unbewussten Herausbildung eines Fetisch. Die pervers anmutende Aufladung eines alltäglichen Gegenstandes mit sexuellem Inhalt unterstreicht den Charakter des Fotos als Fetisch und ist bei Tanizakis Protagonisten stark mit dessen pervers-pathologischem Voyeurismus verbunden. Die Fotografie vereint wie der Fetisch die Markierung eines Verlusts mit der „symbolische[n] Vermeidung dieses Verlusts.“<sup>238</sup> Die Fotografien, die der Professor von seiner nackten Frau aufnimmt, sollen über den immer wieder erfahrenen Mangel der Nicht-Sichtbarkeit ihres nackten Körpers hinweghelfen und jenen Verlust kompensieren, den er nach dem Ende seiner voyeuristischen Blicke ohne Kamera erlebte.

Tanizakis Text ist in Bezug auf Ikukos Körper mit dem Verhältnis von *punctum* und *Off* zusammenzubringen. Der Blick auf Ikukos nackte Füße bedeutet für den Professor sexuelle Lust - und mitunter eine (imaginäre oder tatsächliche) Fortsetzung des Blicks auf ihren nackten Körper, wobei die nackten Füße als fotografisches *punctum*, und als dessen Ausdehnung seine Empfindungen gegenüber ihrem nackten Körper als *Off* betrachtet werden können. Der Fetisch ist auch der Blick auf ihren Körper, nicht nur der Körper allein. Die Überdetermination von Ikukos Nacktheit ist mit der Überdetermination eines Gegenstandes zusammenzubringen: als Verweis auf einen Zustand der Befriedigung wird der entblößte Körper zu einem Fetisch. Die reine, weiße Beschaffenheit von Ikukos Haut fesselt und erregt das gierige Auge des voyeuristischen Professors. Die Assoziation mit einer göttlichen Statue bringt das fotografische *Off* mit dem Bereich des Mystischen zusammen: Ikukos Gestalt kommt durch den Blick des Fetischisten eine Bedeutung ähnlich einem religiösen Fetisch zu. Somit öffnet sich hier nicht nur die sexuelle Dimension, sondern auch die kultische Dimension des Fetisch in Form einer Objektfixierung als Ersatz und Kompensation für sexuelle Lust und geistige Erfüllung zugleich.

---

<sup>238</sup> Ebd. S. 220.

Auch In der Erzählung Cortázars kommt die Bedeutung der Fotografie den Charakteristiken eines Fetisch nahe. Roberto Michels unmittelbare Faszination, die der Blick auf das Paar am Quai hervorruft, lässt sich in ihrer Charakteristik mit der Herausbildung des Fetisch in Zusammenhang setzen. Wie für die Aufnahme einer Fotografie ist ein gewisser Zeitpunkt - der bestimmte Augenblick - auch für die Bildung eines Fetisch der relevante Kernpunkt. Denn dieser Moment ist es, der das Erblickte endgültig im Unterbewusstsein des Subjekts als Objekt des Fetisch festlegt. Wie der Fetisch kommt auch das Foto aus dem Moment: „Die fotografische Aufnahme erfolgt augenblicklich und endgültig, wie der Tod und die Festlegung des Fetisch im Unbewussten, der ein für alle Male vom Blick eines Kindes fixiert wurde.“<sup>239</sup> Foto und Fetisch gehen aus dem Augenblick hervor und tragen einen Verweis auf diesen in sich. Wie der Fetisch ist die fotografische Aufnahme in „*Las babas del diablo*“ deutlich an ein bestimmtes Detail gebunden, welches mit dem Moment verhaftet ist: die enthüllende Geste. Die momentane Konstellation der Figuren hebt sich nur durch einen feinen Unterschied von den Gesten davor ab, wird dadurch jedoch vom Blickenden mit Bedeutungen aufgeladen und als wichtige, weil distinguierende Szene erkannt. Ähnlich der Herausbildung des Fetisch geht es im fotografischen Akt um das Detail, das sich als fotografisches *punctum* herauskristallisiert. Zwar ist dem Fotografen Roberto Michel die Geste bewusst, denn er erwähnt sie, was gegen die unbewusste Herausbildung des Fetisch spricht, doch bringt die Fotografie, wie sich später zeigt, dem Fotografen keine Enthüllung. Durch seine affektive Wirkung beeindruckt und fasziniert das Foto den Fotografen, außerdem kann seine visionäre Wiederholung der Szene als „Halluzination“ des fotografischen *Off* gelesen werden. Da die Szene sich für den Fotografen als *spectator* jedoch nicht von ihrer geheimnisvollen Beschaffenheit löst und sie keine fassbare Bedeutung bekommt, steht er wiederum einem Fetischisten nahe, dessen Fixierung des Blicks auf ein Ersatzobjekt und die dadurch hervorgerufenen Emotionen nicht bewusst erlebt und deshalb nicht kontrollieren kann.

---

<sup>239</sup> Ebd. S. 219.

Der Fetisch den Roberto Michel in der Fotografie sieht, ist von selbstreflexivem Charakter. Die Verkehrung kommt hier jedoch weniger zu tragen, da das fotografische *Off* - die Leerstelle, die der Fetisch liefert - nicht mit einem dem Motiv fremden Inhalt aufgeladen wird. Das Betrachten geschieht mit Besessenheit, Roberto Michel sieht in der Fotografie einen Verweis auf etwas Gewesenes, und hat somit keinen bzw. einen sehr geringen (immerhin sieht er etwas anderes) verkehrten Zugang dazu. Roberto Michel halluziniert sich die „*finales posibles*“<sup>240</sup> jener Szene am Quai: „*preví la llegada a la casa (...) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo.*“<sup>241</sup> Jener Anblick erzeugt nicht nur die gesehenen, sondern auch mögliche folgende Bilder. Wie ein Schuh für den Schuhfetischisten sexuelle Gefühle evoziert, resultieren die Inhalte dieser Bilder auch hier aus dem Gefühl, das der Beobachter bzw. Fetischist beim Anblick erlebt. Die Schlusszene in „*Las babas del diablo*“ ist eines der besten Beispiele für die Halluzination des *Off*. Als Roberto Michel auf die Fotografie blickt, beginnt sich diese zu bewegen und zu verändern. Die Fotografie wird also mit einer Bedeutung aufgeladen, die über ihren eigentlichen Inhalt hinausgeht. In „*Las babas del diablo*“ ähnelt die Fixierung einer bestimmten, erblickten Szene der sexuellen Herausbildung eines Fetisch durch eine unbewusste Erkenntnis, welche visuell wahrgenommen wird. Barthes spricht dem fotografischen *punctum* eine Verdichtung zu - es trägt die Zeit vor und nach dem Augenblick der Aufnahme der Fotografie in sich. Dies zeigt sich anhand der Fotografie von Roberto Michel darin, dass sich der Betrachter die zeitliche Umgebung - das *Off* - des *punctum* halluziniert: „Das fotografische *Off* ist die metonymische Ausdehnung des *punctum*.“<sup>242</sup>

Die Bedeutung, welche jene Fotografie für Roberto Michel, und auch für den in der Filmadaption ihm entsprechenden Charakter Thomas aus *Blow-Up* annimmt, kann mit jener eines Fetisch-Gegenstandes verglichen werden. Die Fotografie wird von der Figur mit einer Bedeutung aufgeladen, die sie für andere nicht ausdrückt.

---

<sup>240</sup> Cortázar: „*Las babas del diablo*,“ S. 132.

<sup>241</sup> Ebd.

<sup>242</sup> Metz: „*Foto, Fetisch*,“ S. 223.

Wie der Fetisch ist sie für die einen ein ganz gewöhnliches Ding, ein Produkt des Alltags; für die anderen jedoch ein besonderes, spannendes Utensil, dessen Bedeutung eine weitaus höhere ist. Auch der von Thomas beim Antiquitätenhändler gekaufte Propeller zählt als Fetisch - er hat für Thomas nicht durch seinen eigentlichen Nutzen Bedeutung, von dieser wurde er entledigt. Die Fotos, die Thomas auf die vermeintlich Spur eines Mordes bringen, verdeutlichen die auch im Fetisch zum Tragen kommende Halluzination eines *Off*. Dass sich der Mord als Täuschung herausstellt bzw. nicht bestätigt wird, spricht für das Aufladen eines Objekts mit subjektiver Bedeutung - für das *Mehr* des Fetisch-Gegenstandes, das dieser für den Träger des Fetisch enthält. Auch die Kompensation eines Verlustes äußert sich bei „*Las babas del diablo*“ bzw. *Blow-Up*: den Verlust erleben die Fotografen in der Szene, in der sie fotografieren wie auch im anschließenden Blick auf die Fotografie. Sie bemerken die Bedeutung dieser Szene, erfahren diese aber nur als rätselhaft und geheimnisvoll, was den Verlust der Bedeutung bedingt. Da sie in der Fotografie die Bedeutung suchen bzw. zu finden meinen, verleihen sie ihr einen substituierenden Fetischcharakter.

Als ein dem Fetisch ähnelndes Mittel zur „Vermeidung des Verlusts“ wird die Fotografie auch in der Erzählung von Calvino dargestellt. Die Affinität von Fotografie und Fetisch wird dort bereits zu Beginn angesprochen und trifft zunächst nicht den Voyeur-Fotografen Antonino Paraggi, sondern die Personen aus seinem Umfeld. Die von ihm abgelehnten Familien- und Alltagsfotos, die seine Bekannten aufnehmen, sind nichts anderes als Fetische: die Fotos dienen dazu, etwas, das einmal gewesen ist, aufzubewahren - also durch Suggestion über den Verlust dieser Ereignisse hinwegzuhelfen. Das Anfertigen von Fotografien und das Erstellen von Fotoalben stellt einen Prozess dar, um durch Fotos das Gewesene gewissermaßen wiederauferstehen zu lassen bzw. es zu halluzinieren. In jenem Aufladen des *Off* verdeutlicht sich darin auch die dem Fetisch eigene Funktion des Ersatzes. Mit einer ähnlichen Obsession, wie sie bei einem als Fetisch fungierenden Gegenstand auftritt, wird das Fotografieren von den Personen aus dem Bekanntenkreis des Protagonisten betrieben.



Doch auch Antoninos fotografische Praktiken sind dem Verhalten eines Fetischisten nicht unähnlich. Sie sind in seiner Fixierung zu finden, die er auf genau ein bestimmtes Motiv - Bice - richtet: „Wenn du dich einmal entschließt, eine Person oder eine Sache zu photographieren, dann mußt du sie immer weiterphotographieren, nur diese, zu jeder Tages- und Nachtzeit.“<sup>243</sup> Diese Fixierung ähnelt der Fixierung auf einen bestimmten Gegenstand bei der Herausbildung des Fetisch, wobei nicht der Gegenstand selbst schon ein Fetisch ist, sondern von der - freilich unbewussten - Entscheidung der Person zu einem solchen wird. Auch Antoninos Fixierung ist durchaus eine unbewusste, da sie durch den Gefallen, den er an ihrer Person findet, herrührt. Das Vorhaben, Bice und sonst nichts und niemanden zu fotografieren, rückt seine Haltung zur Fotografie auch deshalb in die Nähe eines Fetisch, da er durch die Fotografie einen Verlust zu kompensieren versucht. Indem er nach der *wahren, totalen* Fotografie strebt, versucht er die Abwesenheit der Geliebten in der Fotografie zu kompensieren. Er möchte die Aura, die emotionalen Regungen, die ihm der Anblick seiner Geliebten hervorruft, festhalten. Er glaubt anfangs noch an die Möglichkeit, in der Fotografie den Verlust zu kompensieren, doch letzten Endes stellt die Fotografie für ihn keinen Fetisch dar. Bald kommt es zur Konfrontation mit dem Verlust und Antonino erkennt die Unmöglichkeit einer *wahren, totalen* Fotografie, wodurch ihr die Funktion des Fetisch abgesprochen wird. Anstatt dem Betrachten alter Fotografien zu verfallen, wie es für einen Fetischisten üblich wäre, macht der Fotograf das Fehlen seiner Geliebten - also den Verlust an sich - zum Thema der Bilder. Er fotografiert die Leere, die die Abwesenheit Bices hinterlässt und spricht durch diesen Schritt der Fotografie ihre suggestive Bedeutung ab. Es scheint, als würde er die fotografischen Bilder des begehrten Objekts - seiner Geliebten - als unvollständigen Ersatz erfahren haben und das Foto nun aus seiner Bedeutung als Fetisch herauslösen. Die „leeren“ Fotos stellen einen Widerspruch zur eigentlichen Funktion eines Fetisch dar, denn sie werden nicht mehr dafür eingesetzt, über den Verlust hinwegzuhelfen, indem sie einen Ersatz für das Abwesende liefern, sondern sie sind ein direkter Hinweis auf den Verlust. Die Bedeutung der Fotografie als Fetisch ist bei Calvins Hauptfigur nicht vorhanden. Für Antonino

---

<sup>243</sup> Calvino: „Abenteuer eines Photographen“, S. 86.

bedeutet Bices materielle Präsenz mehr als das, was der Fotoapparat von ihr aufnehmen kann. Als ein Fetisch ähnlich jenem des kultischen bzw. religiösen Bereichs fungiert bereits die authentische Gestalt Bices, in welcher der Protagonist das ideelle Wesen (das Auratische, die Seele der Figur) zu erkennen scheint. Bices Körper ist ähnlich wie der kultische Fetisch nur der materielle Teil, in dem etwas gesehen wird, das für den Blickenden darin verborgen ist. Dieses ideelle Wesen scheint im fotografischen Bild nicht mehr enthalten zu sein. Das fotografische *Off*, wodurch die Assoziationen, die Bedeutungen der dort abgebildeten Figur konstruiert werden könnten, ist also in diesem Falle leer; oder es ist dem *spectator* Antonino nicht möglich, darin dieselbe Besonderheit zu finden, die ihm der gegenwärtige und unmittelbare Anblick von Bice erleben lässt. Das *Off* der Fotos bleibt für ihn als *spectator* leer und uninteressant. Er bleibt dem Authentischen verbunden. In Calvinos Text stellt die Fotografie keinen Fetisch für den Protagonisten dar, da sie ihm keinen Ersatz für einen Mangel bietet. Das gilt für Antonino nicht als Kompromiss für die Abwesenheit der Geliebten, was sich eben darin zeigt, dass er beginnt, Bices Abwesenheit zu fotografieren und somit die Bedeutung, welche Fotografien für ihn haben - nämlich Leere, Leblosigkeit und Mangel - zum Motiv macht.

Die Affinität zwischen fotografischen Voyeurismus, Fotografie und Fetisch basiert vor allem auf der Halluzination des *Off* - der Aufladung des Gesehenen mit einer zusätzlichen, über den eigentlichen Gegenstand hinausgehenden Bedeutung. Im Foto manifestiert sich diese durch dessen verweisenden Charakter,<sup>244</sup> aus den Assoziationen zum Bezugsobjekt. Die Fotografie trägt dieses *andere* Objekt in sich und kann also für das darauf blickende Subjekt *mehr* als das Material selbst bedeuten. Fotografien als Träger eines begehrten, abwesenden Objektes bzw. einer abwesenden, begehrten Person stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit den visuellen Aspekten des Begehrens und können das Verlangen des Blicks erregen (bei Tanizaki), erfüllen (bei Cortázar), oder auch unbefriedigt lassen, wie sich in der Erzählung von Calvino zeigt.

---

<sup>244</sup> Vgl. Metz: „Foto, Fetisch,“ S. 217f.

## 6. Conclusio

Aus der Analyse des fotografischen Voyeurismus in den drei gewählten Beispielen hat sich bestätigt, dass die Fotokamera durch ihre Beschaffenheit die Bedingungen des voyeuristischen Blicks erfüllt und somit auch die skopische Dimension des Begehrens in einem wesentlichen Ausmaß bestimmt. In der Beschaffenheit des Apparats prägen sich die voyeuristischen Bedingungen des fotografischen Aktes aus. Der einseitig verlaufende Blick durch die Kamera bildet für die Voyeur-Figuren aus den hier behandelten Beispielen die Analogie zur voyeuristischen Betrachtungsweise, die heimlich geschieht und das erblickte Motiv (das fotografische *spectrum*) in seiner Privatheit erreicht. Für die prinzipielle Analogie zum Voyeurismus muss das *spectrum* nicht unbedingt eine erotische oder sexuelle Konnotation tragen, der Voyeurismus der Kamera ergibt sich bereits aus der Beschaffenheit des Mediums, die ein ungesehenes Sehen ermöglicht. Gerade deshalb eignet sich die Kamera jedoch für den voyeuristischen Blick und wird auch in den herangezogenen Texten als ein solches verwendet. Außerdem wird die voyeuristische Bedeutung der Fotografie dadurch unterstrichen, dass alle drei Voyeur-Figuren ein mehr oder weniger stark ausgeprägtes Lustempfinden während dem Sehakt äußern. Der Akt des Schauens bzw. Fotografierens trifft zusammen mit dem Begehren, den Körper der erblickten Figuren zu sehen, deren Schönheit wahrzunehmen und deren Geheimnisse zu entdecken. Der Blick, vor allem der Blick durch die Kamera, bedingt die Lust der fotografischen Voyeure. Beim Anblick der Fotografie zeigt sich jedoch die Problematik, die dieser Reproduktion - als Ersatz für den Blick auf die echte, lebendige Figur - innewohnt.

Der fotografische Voyeurismus, welcher in den drei besprochenen Texten dargestellt wird, greift mehrere Aspekte der Schaulust auf. Trotz der mehr oder weniger stark ausgeprägten erotischen Komponente charakterisieren sie sich nicht als pornografische Werke, lediglich in Tanizakis Text ist der Blick als perverse, pornografische Geste zu deuten. Doch der Verzicht auf eine explizite, detaillierte

Darstellung sexueller Inhalte sowie auf die schematische Charakterisierung der Figuren spricht ihnen eindeutig den pornografischen Charakter ab.

Das Empfinden *sexueller* Lust beim voyeuristischen Akt bleibt dabei nur ein Teil der Bedeutung des voyeuristischen Blicks, der ein vielschichtiger ist und sowohl mit der materiellen als auch mit der ideellen Beschaffenheit des *spectrum* zusammenhängt. In Tanizakis Werk geht es in erster Linie um die Lust am Blick auf den nackten Körper der weiblichen Figur, deshalb ist der voyeuristische Blick dort am ehesten als Perversion zu charakterisieren. Hinzu kommt die Bedeutung, die die Figur als Trägerin der idealen Schönheit einnimmt. Auch in Calvinos Text richtet sich der begehrende Blick des Fotografen auf eine nackte Figur, dessen erotische Bedeutung jedoch nicht im Vordergrund steht. Der sexuelle Aspekt des voyeuristischen Blicks geht zurück zugunsten der Darstellung des Körpers als idealisierte, von der sexuellen Bedeutung ferne, symbolische Bild-Gestalt. Der fotografische Voyeur Calvinos trachtet danach, diese ideelle, unfassbare Gestalt einzufangen und in einer Fotografie festzuhalten. Auch Cortázers Voyeur verfolgt ein ähnliches Ziel, als er die geheimnisvolle, rätselhafte Szene, die er im Verborgenen beobachtet, fotografiert: er möchte erkennen, was dahinter steckt; er möchte etwas enthüllen, das sich in der materiellen Ausformung der Gestalt andeutet.

Dass sich das Begehren der Protagonisten auf der skopischen Ebene bzw. im Blick durch die Kamera ausprägt, bringt auch bestimmte Auswirkungen auf die Position des erblickten Motivs mit sich. Indem der fotografische Blick das begehrte *spectrum* jeweils aus seiner realen Umgebung herauslöst, wird seine Bedeutung für das fotografierende bzw. blickende Subjekt unterstrichen. Die begehrte Person wird dabei aus ihrer ursprünglichen Umgebung isoliert und in Folge dessen idealisiert. Die skopische Dimension prägt vor allem das Begehren nach Schönheit, nach einem Ideal, das nicht nur auf der bloßen Wahrnehmung von Körper und Materie basiert, sondern auch aus der Aura des Objekts wie auch der Fantasie des blickenden Subjekts konstruiert wird. Bei diesem Prozess kann der Körper in den Hintergrund treten und zu einem Verweis auf die immaterielle

Bedeutung der betrachteten Gestalt werden: die erblickte Figur trägt für den Blickenden eine bestimmte Bedeutung, die eine sehr persönliche ist, die vor allem er selbst darin sieht und sein Begehren wachhält. Jene Faszination von der Gestalt und ihrer geheimnisvollen Bedeutung teilen die drei Voyeur-Figuren.

Doch aus diesem Isolationsprozess resultiert eine Problematik, der alle drei Voyeur-Fotografen ausgesetzt sind. Sie beruht darauf, dass die Kamera zum primären Wahrnehmungsorgan wird und eine Fotografie anfertigt, die andere Empfindungen und Effekte evoziert als das Original. Hierin findet sich das von Walter Benjamin der Fotografie zugeschriebene „Aussaugen“ der Aura der originalen Gestalt.<sup>245</sup> Fotografien entpuppen sich auch für die Voyeur-Figuren als täuschende Spuren der Realität - eine Authentizität vorgebend, die letztendlich nur im Bewusstsein des *spectators* angesiedelt ist. So birgt die Fotografie einen entfremdenden Effekt in sich. Die Tatsache, dass die Kamera eine Konservierung der flüchtigen Gegenwart ermöglicht und das Foto eine Emanation der Vergangenheit bewirkt, beeinflusst auch das Empfinden von räumlicher und zeitlicher Wirklichkeit und kann dies stören. Dieser Effekt zeigt sich besonders in den Figuren von Calvino und Cortázar. Doch auch Tanizakis Voyeur Figur, dem der fotografische Blick große Lustzustände beschert, verfällt einer nicht unproblematischen Fixierung auf das fotografische Bild. Diese resultiert daraus, dass Fotos durch ihre suggestiven Eigenschaften Raum für individuelle Konnotation bieten und ihre Motive mit Fantasien und Vorstellungen des *spectator* aufgeladen werden. Die in der Fotografie stattfindende Isolierung eines Motivs aus der Realität ermöglicht die Evokation von Vorstellungen, die dem Foto schließlich auch den Charakter eines Fetisch gibt. Die fotografische Ersatzleistung birgt eine Nähe zum kultischen wie auch sexuellen Fetisch. Die Voyeur-Figuren von Tanizaki und Cortázar werden wie jene Calvinos auch mit der in der Fotografie fehlenden Authentizität konfrontiert, doch stellen die Fotos für sie Fetische, Substitute bzw. Bezugsobjekte für den Verlust des Authentischen dar, die sie für Calvinos Voyeur-Fotografen nicht sind. Mittels den durch das Fetisch-Foto hervorgerufenen

---

<sup>245</sup> Benjamin: „*Kleine Geschichte der Photographie*,“ S. 82.

Halluzinationen versucht der Voyeur das Gefühl des Verlusts des begehrten Objekts kompensieren.

Trotz dieses Effekt des Foto als Fetisch zeigen sich alle drei Voyeur-Figuren mit einer Entfremdung konfrontiert, in welcher die von Pirandellos Kameramann Serafino Gubbio angesprochene Unvereinbarkeit von Leben und Sehen<sup>246</sup> zu finden ist. Diese beiden Kategorien werden dort als grundlegend verschieden betrachtet. Das passive Sehen würde nämlich den Blickenden eine aktive Teilnahme am Leben verhindern und sie als außenstehende Figuren zu reinen Zuschauenden machen. Dies zeigt sich vor allem in Calvins Protagonisten, der das durchaus problematische Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion innerhalb der Fotografie am deutlichsten erlebt. Außerdem führt Antonino Paraggi eine Liebesbeziehung, die sich ausschließlich auf der fotografischen Ebene ausprägt und keinen physischen Kontakt mit dem Modell - seiner Geliebten - beinhaltet. Tanizakis Voyeur-Figur erlebt durch die Verwendung der Fotokamera eine Entfremdung von seiner Sexualität, auch wenn er anfangs glaubte, auf diese Weise sein größtes Begehren stillen zu können. Die Beziehung zwischen dem Ehepaar verändert sich durch den Voyeurismus des Professors insofern, als Ikuko in ihrer Position als Motiv zu einer idealen, unnahbaren Schönheit wird, der schließlich eine fatale Macht zukommt, die sich in der starken Abhängigkeit des Professors nach ihrem Anblick spiegelt und ihn wortwörtlich „lähmt“. Dies wird auch in den zwei kinematografischen Bearbeitungen von Kon Ichikawa und Tinto Brass deutlich. Eine Entfremdung erlebt auch Cortázars Fotograf aus „*Las babas del diablo*,“ Roberto Michel. Dieser verfällt der visuellen Anziehung durch eine Szene, dessen Geheimnis er mit Worten nicht zu erfassen vermag. Für seine filmische Entsprechung Thomas verdeutlicht sich die entfremdende Wirkung, die Fotografien auf die Realität haben, darin, dass die Figur sich eine ganz konkrete Begebenheit, einen Mord, allein durch den Blick auf fotografische Details konstruiert. Als am Leben nicht teilhabende, passive Beobachter sind alle Voyeur-Figuren in den literarischen Beispielen sowie den filmischen Adaptionen zu betrachten - die Ursachen und Effekte sind jeweils unterschiedlich.

---

<sup>246</sup> Vgl. Pirandello: *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, S. 121.

Die Abhängigkeit der schaulustigen Voyeur-Figuren vom erblickten Motiv tangiert die den Bildern zugeschriebene Absicht,<sup>247</sup> die Blickenden einzufrieren. Walter Benjamin beschreibt dies als Schockwirkung fotografischer oder filmischer Bilder. Ebenso auf Lacans Konzept der Erfahrung des *Anderen* bei der Konstitution des Subjekts zu verweisen, um die Abhängigkeit des voyeuristischen Subjekts von seinem begehrten Objekt zu erklären. Das „unbewusste“ Begehren der Voyeur-Figuren ist jedoch nicht nur an das erblickte Motiv gebunden, sondern auch an die Empfindungen während dem Akt des Sehens, und ferner dem Blick, welcher nach Lacan als *Objekt a* zu setzen ist - als der das Begehren immer wieder neu weckende Faktor.

Nicht zuletzt sind aus der Analyse auch die Analogien zwischen den Prozessen des Schreibens sowie des Fotografierens als künstlerische Schaffensprozesse hervorgegangen. Die fotografische Isolierung und Idealisierung eines alltäglichen Gegenstandes ist mit dem Prozess der Umformung von Elementen der Wirklichkeit und der damit einhergehenden Betonung und Bedeutungssteigerung in Zusammenhang zu bringen. Bei Cortázar drückt sich dies deutlich in der Erzähltechnik aus, die den fotografischen Moment zum Ausgangspunkt hat. Auch in Calvins Erzählung werden die zwischen dem alltäglichen und dem künstlerischen Bereich angesiedelten Kulturtechniken Fotografieren und Schreiben mit der Problematik der subjektiven Wahrnehmungsweise in Zusammenhang gesetzt. Dass die Maschine die menschliche Wahrnehmung beeinflusst und verändert, wirkt sich auf die Wahrnehmung der Aura bzw. des Authentischen aus. Der Abwesenheit des auratischen Originals, das durch ein (Ab-)Bild ersetzt wird, kann der Begriffsproblematik im Bereich der Sprache gegenübergestellt werden. Wie die Sprache bzw. die Schrift ist auch das Foto ein Verweis auf etwas, ein suggerierendes, imaginierendes Zeichen, das versucht, etwas näher zu bringen, etwas herbeizuholen, das eigentlich abwesend ist. Calvins Protagonist Antonino zeigt diese Erkenntnis auf eine tragikomische Art und Weise, als er damit beginnt, die Abwesenheit Bices darzustellen und schließlich Fotografien von Fotografien

---

<sup>247</sup> Vgl. Michtell: *Das Leben der Bilder*, S. 54f.

macht - in der Absicht, sich von einem Inhalt, einer Aussage loszulösen. Roberto Michels Fotografie zeigt das Scheitern des Individuums gegenüber der auf sein Bewusstsein einwirkenden äußerlichen Eindrücke und die Unmöglichkeit eines neutralen, authentischen Blicks, da dieser stets mit subjektiven Vorstellungen verbunden ist.

Abschließend sei auf Susan Sontags Gedanken „*Gegen Interpretation*“ verwiesen, wonach allein die Beachtung der sinnlichen Ebene dem Kunstwerk gerecht wird. Nicht der Inhalt und die Bedeutung eines Werkes, sondern seine Form und Wirkung wären der zentrale Aspekt. Durch die sinnliche Wahrnehmung könne sich die Essenz des Kunstwerks enthüllen, nicht durch die aggressive, respektlose rationale Erklärung. Dieser Gedanke stellt eine dem Voyeurismus ähnliche Form des Betrachtens dar, wo die emotionale und sinnliche Komponente dominieren. Susan Sontag spricht sich für eine „Erotik der Kunst“ aus, wenn sie meint,

[e]s ist nicht unsere Aufgabe, ein Höchstmaß an Inhalt in einem Kunstwerk zu entdecken. Noch weniger ist es unsere Aufgabe, mehr Inhalt aus dem Werk herauszupressen, als darin enthalten ist. Unsere Aufgabe ist es vielmehr, den Inhalt zurückzuschneiden, damit die Sache selbst zum Vorschein kommt.<sup>248</sup>

Der Gedanke, weg vom Inhalt, von der Hermeneutik zu gehen und den Zugang zur Kunst auf eine andere Art zu finden, lässt außerdem an die Aura als nicht rational Fassbares bzw. auch an den Effekt des fotografischen *punctum* denken, was nicht durch den Intellekt, sondern sinnlich erfasst werden kann. Eine Beschäftigung mit Kunstwerken, die auf sinnlichen Erlebnissen basiert würde also einem erotisches Erlebnis gleichen<sup>249</sup> und somit erscheint es auch schlüssig, den Blick, den KünstlerIn oder BetrachterIn auf das Kunstwerk richten, als lustvollen, voyeuristischen Blick zu charakterisieren. Letztendlich ist dieser voyeuristische Akt auch nicht mehr nur als eine an das Sehen gebundene heimliche oder gar perverse Wahrnehmung zu verstehen, sondern als durchaus legitime Form, sich mit Kunst zu befassen. Sontag spricht davon, der sinnliche Zugang wäre

---

<sup>248</sup> Sontag, Susan: „*Gegen Interpretation.*“ In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen.* Frankfurt am Main: Fischer 2006, S. 22.

<sup>249</sup> Vgl. ebd. S. 21f.



respektvollerer als der interpretative Zugang, da er das Werk in seiner Gestalt am wenigsten verändere und nicht durch die Erzeugung von Bedeutungen vergewaltigt.<sup>250</sup> Wie der Voyeur/die Voyeurin unbefangen und im Einverständnis mit dem, was im Blickfeld passiert, sich den Lustempfindungen hingibt, so kann auch das Kunstwerk mit dieser Offenheit gegenüber seiner Gestalt betrachtet werden. Anstatt des hermeneutischen Zugangs brauche es einen erotischen Zugang zum Kunstwerk, der die Betrachtenden zu VoyeurInnen macht. Der fotografische Blick eignet sich nun nicht nur durch die voyeuristischen Bedingungen des Blicks der Kamera für eine erotische Betrachtung, sondern auch durch die inhaltliche Leerstelle, die sie durch das *punctum* bietet. In ihm nimmt die affektive Wirkung für ein erotisches Gegenübertreten den Ausgang. Doch auch das fotografische *studium* bietet Möglichkeiten einer erotischen, sinnlichen Rezeption. Die Frage ist wiederum eine des Standpunktes des/der RezipientIn: kann er/sie ihm mit einem lustvollen Blick gegenüber treten, oder verfällt er/sie der analytischen Interpretation durch den Intellekt?

Bei den drei Fotografenfiguren aus den behandelten Beispielen, also dem Professor, Antonino Paraggi und Roberto Michel, ist die sinnliche Bedeutung des Motivs deutlicher als die inhaltliche. Die erblickte Gestalt - die Ehefrau, die Geliebte oder ein fremdes, geheimnisvolles Paar - zieht den Blick des Fotografen an und ruft in ihm lustvolle Empfindungen hervor, deren fotografische Fixierung eine Möglichkeit der Konservierung bildet, um die Besonderheit der Gestalt zu erfassen. Weniger geeignet charakterisieren sich jedoch die Ergebnisse - vielmehr ist es der sinnliche, fotografische Blick, als autotelische Wahrnehmungsform, welche den fotografischen Voyeuren das Vergnügen bereitet. Auch ihr Voyeurismus ist durch seine Sinnlichkeit autotelisch: das Ziel ist die Rezeption an sich, der Prozess, in dem das Kunstwerk betrachtet wird. Durch diese atopische Charakteristik haftet dem sinnlich-erotischen Umgang mit Kunst auch etwas Skandalöses an.<sup>251</sup> Dieser Skandal charakterisiert auch das Verhalten der drei Voyeure gegenüber ihrer Fotografie, was ihre als anti-intellektuelle, erotische Haltung gegenüber dem

---

<sup>250</sup> Vgl. ebd. S. 16.

<sup>251</sup> Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 35.

Schönen ausdrückt. Trotzdem bleibt die sinnliche-voyeuristische, erotische Betrachtung mit dem Problem verbunden, dass das Begehren des Subjekts an das Motiv gebunden ist. Die skopische Lust ist an eine nicht bewusst fassbare Faszination gebunden ist, die vom erblickten Motiv ausgeht. Der Schaulust mit Begeisterung gegenüberzutreten, ohne in einen Zustand der Passivität und Entfremdung zu verfallen, wird immer eine grundlegende Problematik des voyeuristischen Aktes bleiben.

## 7. Bibliografie

### Primärliteratur:

Calvino, Italo: Gli amori difficili. Presentazione dell'autore. Milano: Arnoldo Mondadori Editore 1995.

Ders.: Abenteuer eines Photographen (Orig.: L'avventura di un fotografo). In: Ders.: Abenteuer eines Lesers. Aus dem Italienischen von Nino Erné, Julia M. Kirchner, Helene Moser u.a. München/Wien: Hanser 1986, S. 74-89.

Ders.: Abenteuer eines Poeten (Orig.: L'avventura di un poeta). In: Ders.: Abenteuer eines Lesers. Aus dem Italienischen von Nino Erné, Julia M. Kirchner, Helene Moser u.a. München/Wien: Hanser 1986, S. 107-114.

Ders.: Abenteuer eines Kurzsichtigen (Orig.: L'avventura di un miope). In: Ders.: Abenteuer eines Lesers. Aus dem Italienischen von Nino Erné, Julia M. Kirchner, Helene Moser u.a. München/Wien: Hanser 1986, S. 63-73.

Ders.: Abenteuer eines Lesers (Orig.: L'avventura di un lettore). In: Ders.: Abenteuer eines Lesers. Aus dem Italienischen von Nino Erné, Julia M. Kirchner, Helene Moser u.a. München/Wien: Hanser 1986, S. 44-62.

Cortázar, Julio: Las babas del diablo. In: Ders.: Las armas secretas. Madrid: Ediciones Cátedra 1997, S. 123-139.

Ders.: Teufelsgeifer. In: Ders.: Südliche Autobahn. Die Erzählungen, Band 2. Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 379-393.

Pirandello, Luigi: Quaderni di Serafino Gubbio operatore. Firenze: Loggia de Lanzi 1994.

Ders.: Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio (Orig.: Quaderni di Serafino Gubbio operatore). Gesammelte Werke in sechzehn Bänden, Band 1. Aus dem Italienischen übersetzt und herausgegeben von Michael Rössner. Berlin: Propyläen 1997.

Rimbaud, Arthur: Briefe. In: Ders.: Sämtliche Werke. Französisch und deutsch. Übertragen von Sigmar Löffler und Dieter Tauchmann. Frankfurt am Main (u.a.): Insel 1992 (1976), S. 385-406.

Tanizaki, Junichiro: Der Schlüssel (Orig.: 鍵 [Kagi]). Aus dem Japanischen von Sachiko Yatsushiro und Gerhard Knauss. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961.

Ders.: Tätowierung (Orig.: 刺青 [Irezumi]). Aus dem Japanischen von Heinz Brasch, überarbeitet von Margerete Donath. In: Japan erzählt. Hg. und eingel. von Margarete Donath. Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 32-39.

#### Filmografie:

Blow-Up. Regie: Michelangelo Antonioni. Drehbuch: Michelangelo Antonioni und Tonino Guerra. UK/Italien/USA 1966.

La Chiave. Regie und Drehbuch: Tinto Brass. Italien 1983.

鍵 [Kagi] (engl. Odd Obsession). Regie: Kon Ichikawa. Drehbuch: Keji Hasebe, Kon Ichikawa und Natto Wada. Japan 1959.

Krótki film o miłości. Regie: Krzysztof Kieslowski. Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Polen: 1988.

Peeping Tom. Regie: Michael Powell. Drehbuch: Leo Marks. UK 1960.

#### Sekundärliteratur:

Achenbach, Michael / Ballhausen, Thomas / Wostry, Nikolaus (Hg.): Saturn. Wiener Filmerotik 1906-1910. Wien: Filmarchiv Austria 2009.

Ahern, John: Out of Montale's Cavern: A Reading of Calvino's "Gli amori difficili." In: Modern Language Studies 12/1, Winter 1982, S. 3-19.

Aichinger, Wolfram: Intensidad, tensión, significación und die Ästhetik des Erzählens bei Julio Cortázar. In: Ackermann, Kathrin / Moser-Kroiss, Judith (Hg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien (u.a.): Lit 2007, S. 181-199.

Bal, Mieke: Poetics, Today. In: Poetics, Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication 21/3, Fall 2000, S. 479-502.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (Orig.: La chambre claire. Note sur la photographie). Aus dem Französischen von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (1989). (= suhrkamp taschenbuch 1642)

Ders.: Die Lust am Text (Orig: Le plaisir du texte). Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (1974).

Ders.: Rhetorik des Bildes (Orig.: Rhétorique de l'image, 1964). In: Amelunxen, Hubertus von / Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV (1839-1995). Komplett in einem Band. München: Schirmer/Mosel 2006, Bd.III, S. 138-149.

Baudelaire, Charles: Die Fotografie und das moderne Publikum (Orig.: Le public moderne et la photographie, 1859). In: Amelunxen, Hubertus von / Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie I -IV(1839-1995). Komplett in einem Band. München: Schirmer/Mosel 2006. Bd.I, S. 110-113.

Baudrillard, Jean: Fotografien. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= suhrkamp taschenbuch 345), S. 136-169.

Ders.: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963 (= edition suhrkamp 28), S. 67-92.

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2001 (1994). S. 11-38.

Bongers, Wolfgang: Schrift/Figuren. Julio Cortázers transtextuelle Ästhetik. Tübingen: Stauffenburg 2000.

Calvino, Italo: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen (Orig.: Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio). Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München/Wien: Hanser 1991.

- Caneppele, Paolo: Projektionen der Sehnsucht. Die erotischen Anfänge der Kinematografie. In: Achenbach, Michael / Caneppele, Paolo / Kieninger, Ernst (Hg.): Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie. Wien: Filmarchiv Austria 1999 (= Edition Film und Text 1), S. 7-41.
- Castro-Klaren, Sara: Cortázar, Surrealism and Pataphysics. In: Comparative Literature 27/3, Summer 1975, S. 218-236.
- Chatman, Seymour / Duncan, Paul (Hg.): Michelangelo Antonioni. Sämtliche Filme. Aus dem Englischen von Thomas J. Kinne. Köln (u.a.): Taschen 2004.
- Chatman, Seymour: The Rhetoric of Difficult Fiction: Cortázar's „Blow-Up.“ In: Poetics today 1/4 Narratology II: The Fictional Text and the Reader. Summer 1980, S. 23-66.
- Cortázar, Julio: Algunos aspectos del cuento. In: Ders.: Obra crítica, Obras Completas VI. Barcelona: Galaxia Gutenberg (u.a.): 2006. S. 370-386.
- Denzin, Norman K.: The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze. London (u.a.): Sage 1995.
- Didi-Huberman, Georges: Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit. (Orig.: Ouvrir Vénus Nudité, rêve cruauté). Aus dem Französischen von Mona Belkhodja und Marcus Coelen. Zürich/Berlin: Diaphenes 2006. (= Das sich öffnenede Bild I)
- Ders.: Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs. (Orig.: Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé) Aus dem Französischen von Michaela Ott. Zürich/Berlin: Diaphanes 2006.
- Eicher, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität? In: Eicher, Thomas / Bleckmann, Ulf (Hg.) Intermedialität. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 11-28.
- Erstic, Marijana: „Das Labyrinth des Bewusstseins. Julio Cortázars cuento fantástico ‚Las babas del diablo‘ und Michelangelo Antonionis Film ‚Blow Up.‘“ In: Felten, Uta / Roloff, Volker (Hg.): Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus. Bielefeld: Transcript 2004, S. 239-253.

Faulstich, Werner: Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag 1994. (= IfAM-Arbeitsberichte 13)

Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf/Bensheim: Bollmann 1991. (= Bollmann Bibliothek Bd. 5)

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1 (Orig.: La volonté de savoir, Histoire de la sexualité 1). Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 716)

Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). In: Ders.: Studienausgabe Bd. V. Sexualleben. Frankfurt am Main: Fischer 1972, S. 37-134.

Ders.: Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung (1910). In: Ders.: Studienausgabe Bd. VI. Hysterie und Angst. Frankfurt am Main: Fischer 1972, S. 207-213.

Ders.: Triebe und Tribschicksale (1915). In: Ders.: Studienausgabe Bd III. Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main: Fischer 1975, S. 75-174.

Grossvogel, David I.: Blow-Up: The Forms of an Esthetic Itinerary. In: Diacritics 2/3, Autumn 1972, S. 49-54.

Golley, Gregory L.: Tanizaki Junichiro: The Art of Subversion and the Subversion of Art. In: Journal of Japanese Studies, 21/2, Summer 1995, S. 365-404.

Goulemot, Jean Marie: Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert (Orig.: Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lectures de livres pornographiques de XVIII siècle). Aus dem Französischen von Andrea Singler. Reinbek bei Hamburg: Rowolth 1993. (= rowolths enzyklopädie kulturen und ideen 528)

Gyurko, Lanin A.: Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar. In: Hispania, 56/4, December 1973, S. 988-999.

Haubl, Rolf: Flaneure und Voyeure. Zur Kulturgeschichte der Schaulust in der Moderne. In: Poscheschnik, Gerald / Aigner, Josef Christian (Hg.): Psychoanalyse im Spannungsfeld von Humanwissenschaft, Therapie und Kulturtheorie. Frankfurt am Main: 2003, S. 225-244.

Hentschel, Linda: Pornoptische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg: Jonas 2001.

Hibbet, Howard: Tradition and Trauma in the Contemporary Japanese Novel. Daedalus 95/4, Fall 1966, S. 925-940.

Imo, Wiltrud: Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázers. Frankfurt am Main: Haag und Herchen 1981.  
(= Untersuchungen zur romanischen Philologie, Neue Folge Bd. 1)

Keesey, Douglas / Duncan, Paul (Hg.): Erotic Cinema. Aus dem Englischen von Thomas J. Kinne. Köln (u.a.): Taschen 2005.

Kleinspehn, Thomas: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Schmidt 2004 (2000).

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. (Orig.: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality). Hg. von Inka Mülder-Bach. Aus dem Englischen von Friedrich Walter und Ruth Zollschan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Ders: Die Fotografie. In: Amelunxen, Hubertus von / Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV (1839-1995). Komplet in einem Band. München: Schirmer/Mosel 2006, Bd.II, S. S. 101-112.

Lacan, Jacques: Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. (Orig.: Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse) Aus dem Französischen von Norbert Haas. Weinheim/Berlin: Quadriga: 1987.

LaMarre, Thomas: Shadows on the screen. Tanizaki Junichiro on cinema and "oriental" aesthetics. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan 2005. (= Michigan monograph series in Japanese studies, 53)

Lippit, Noriko Mizuta: Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernal



- Beauty. In: Comparative Literature 29/3, Summer 1977, S. 221-240.
- Lopez de Martinez, Adelaida: „Las Babas del Diablo“: Teoría y Práctica del Cuento. In: Hispania 67/4, December 1984, S. 567-576.
- MacLaughlin, Martin: Italo Calvino. Edinburgh: University Press 1998.
- McClellan, Edwin: Review: The Key by Junichiro Tanizaki. In: Monumenta Nipponica 16/1-2, Apr.-Jul. 1960, S. 205-211.
- Metz, Christian: Foto, Fetisch. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 215-225.
- Mitchell, William J. Thomas: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur (Orig.: What do pictures want? The lives and loves of images). Aus dem Englischen von Achim Eschbach u.a. München: C.H. Beck 2008.
- Ders.: Bildtheorie (Orig.: Picture theory). Aus dem Englischen von Jürgen Blasius u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Mora, Carmen de: Las babas del diablo: el narcisismo del texto. In: Höfner, Eckhard / Schoell, Konrad (Hg.): Erzählte Welt. Frankfurt am Main: Vervuert 1996. S. 179-190.
- Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino (Orig.: The Photoplay. A psychological study). Aus dem Amerikanischen von Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1996.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.): Feminism and film. Oxford (u.a.): Oxford University Press 2004, S. 34-47.
- Mussara-Schröder, Ulla: The Photographic Image: Calvino 'in Dialogue' with Barthes, Sontag and Baudrillard. In: Grundtvig, Brigitte: Image, eye and art in Calvino. London: Legenda 2007, S. 230-242.
- Öhlschläger, Claudia: Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text. Freiburg im Breisgau: Rombach 1996.

Renga, Dana: Looking Out: Calvino's Vision of the "Economic Miracle." In: *Italica* 80/3, Autumn 2003, S. 371-388.

Roloff, Volker: Anmerkungen zum Begriff der Schaulust. In: Lydia Hartl (Hg.): *Die Ästhetik des Voyeur. L'Esthétique du voyeur*. Heidelberg: Winter 2003, S. 26-31.

Sato, Tadao: *Currents in Japanese Cinema. Essays by Tadao Sato translated by Gregory Barret*. Tokyo/New York: Kodansha 1982.

Schabacher, Gabriele: „Das Auge voll Gefräßigkeit.“ Zum Verhältnis von Photographie und Voyeurismus. In: Lydia Hartl (Hg.): *Die Ästhetik des Voyeur. L'Esthétique du voyeur*. Heidelberg: Winter 2003, S. 32-39.

Sontag, Susan: *Über Fotografie (Orig.: On Photography)*. Aus dem Englischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 2006 (1978).

Dies.: *Gegen Interpretation (Orig.: Against Interpretation)*. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Aus dem Englischen von Mark W. Rien. Frankfurt am Main: Fischer 2006 (1982), S. 11-23.

Stadler, Ulrich: *Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst*. In: Stadler, Ulrich / Wagner, Karl: *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 9-37.

Stemmler, Susanne: „El gesto revelador.“ Fotografisches Erzählen in Julio Cortázar's *Las babas del diablo*. In: Horstkotte, Silke / Leonhard, Karin (Hg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln (u.a.): Böhlau 2006, S. 197-210.

Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. (= edition suhrkamp 2461)

Tanizaki, Junichiro: *The Present and Future of Moving Pictures*. (Orig.: *Katsudo shashin no genzai to shorai*, 1917) In: LaMarre, Thomas: *Shadows on the Screen. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan* 2005, S. 65-74.

Ders.: Love and Sexual Desire. (Orig.: Ren'ai oyobi shikijo, 1931). In: LaMarre, Thomas: *Shadows on the Screen*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan 2005, S. 319-355.

Ders.: A Woman's Face (Orig.: Onna no kao, 1922). In: LaMarre, Thomas: *Shadows on the Screen*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan 2005, S. 264-265.

Tomasulo, Frank P.: "You're Tellin' Me You Didn't See": Hitchcock's *Rear Window* and Antonioni's *Blow-Up*." In: Boyd, David / Palmer, R. Barton (Hg.): *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*. Austin: University of Texas 2006, S. 145-172.

Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*. Wien: Turia + Kant 1997.

Ders.: Das unbewusste Begehren des Voyeurs. In: Stadler, Ulrich / Wagner, Karl (Hg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink 2005. S. 141-159.

Yoshimoto, Mitsuhiro: Reexamining the East and the West. Tanizaki Junichiro, "Orientalism," and Popular Culture. In: Kwok Wah Lau, Jenny (Hg.): *Multiple Modernities. Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*. Philadelphia: Temple University 2006, S. 53-75.

#### Nachschlagewerke:

Deutsches Fremdwörterbuch. Band VI, U-Z. Bearb. von Gabriele Hoppe u.a. Berlin/New York: de Gruyter 1983.

Duden. Deutsches Wörterbuch. Mannheim (u.a.): Dudenverlag 2007.

Neues Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache. Braunschweig: Westermann 1857.

WHO Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F) klinisch-diagnostische Leitlinien. Übers. und hrsg. von H. Dilling. Bern u.a.: Huber 2005.

### Internet-Quellen:

<http://www.imdb.com/title/tt0052957/> (17. Dezember 2010)

<http://www.imdb.com/title/tt0085328/> (17. Dezember 2010)

<http://www.imdb.com/title/tt0060176/> (30. Dezember 2010)

<http://www.imdb.com/title/tt0095467/> (28. Januar 2011)

<http://www.imdb.com/title/tt0054167/> (28. Januar 2011)

### Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Marie-Françoise Plissart

Abb. 2: Weegee (Arthur Fellig)

Abb. 3: Man Ray

Abb. 4: Nan Goldin

Abb. 5-6: Sophie Calle

Abb. 7-9 Weegee (Arthur Fellig)

Abb. 10-11: unbekannt

Abb. 12 Saturn Film (Schleiertanz)

Abb. 13 Saturn Film (Baden verboten)

Abb. 14-15: Saturn Film (Lebender Marmor)

Abb. 16-17: Man Ray

Abb. 18-27: Standbilder aus 鍵 [Kagi]. Regie: Kon Ichikawa. Drehbuch: Keji Hasebe, Kon Ichikawa und Natto Wada. Japan: 1959.

Abb. 28-41: Standbilder aus La Chiave. Regie und Drehbuch: Tinto Brass. Italien: 1983.

Abb. 42: Sandro Botticelli

Abb. 43-44: unbekannt

Abb. 45: Man Ray

Abb. 46: Ewelina Muc

Abb. 47-49: Standbilder aus Krótki film o miłości. Regie: Krzysztof Kieslowski, Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Polen: 1988.

Abb. 50: unbekannt

Abb. 51: Man Ray

Abb. 52-53: Eadweard Muybridge

Abb. 54: Filmplakat von Blow-Up

Abb. 55-62: Standbilder aus Blow-Up. Regie: Michelangelo Antonioni. Drehbuch: Michelangelo Antonioni und Tonino Guerra. UK/Italien/USA 1966.

Abb. 63-64: Standbilder aus Krótki film o miłości. Regie: Krzysztof Kieslowski, Drehbuch: Krzysztof Kieslowski und Krzysztof Piesiewicz. Polen: 1988.

Abb. 65-67: Standbilder aus Peeping Tom. Regie: Michael Powell. Drehbuch: Leo Marks. UK 1960.

Die Standbilder wurden eigenhändig von mir, Julia Miesenböck, angefertigt.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 8. Anhang

### 8.1. Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der voyeuristischen Funktion von Fotografie anhand drei literarischer Beispiele: Junichiro Tanizakis Roman 鍵 ([Kagi], dt. *Der Schlüssel*, 1956), den zwei Erzählungen: „L'avventura di un fotografo“ (dt. „Abenteuer eines Photographen“, 1955) von Italo Calvino und „Las babas del diablo“ (dt. „Teufelsgeifer“, 1959) von Julio Cortázar. Die filmischen Adaptionen von Tanizakis Roman: 鍵 ([Kagi], eng. *Odd obsession*, 1959; Regie: Kon Ichikawa sowie *La Chiave* (engl. *The Key*, 1983; Regie: Tinto Brass) sowie *Blow-Up* (1966, Regie: Michelangelo Antonioni), welches auf Cortázars Erzählung basiert, werden ebenfalls besprochen und in Hinblick auf die visuelle Darstellung der skopischen Dimension des Begehrens untersucht. Für die Analyse der Beispiele wurden Texte zur Theorie der Fotografie und des Films aus der ersten und zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herangezogen, die sowohl vor als auch nach den hier ausgewählten Beispielen geschrieben und publiziert wurden. Außerdem werden die Beispiele Jacques Lacans psychoanalytischer Theorie des begehrenden Blickes gegenübergestellt.

Der fotografische Voyeurismus stellt in den ausgewählten Beispielen weniger ein abnormales und perverses Sexualverhalten dar, sondern charakterisiert die Empfindungen der Figuren beim Fotografieren ähnlich den sexuellen Empfindungen und zeigt, wie stark sich das Begehren in der skopischen Dimension ausprägt. Die Voyeur-Figuren aus den Werken sind stark an die Verwendung eines fotografischen Apparates - der als Wahrnehmungs-Hilfsmittel fungiert - gebunden. Die daraus resultierende Problematik, der entfremdende Mechanismus des fotografischen Prozesses, taucht in den Werken wiederholt auf und wird bei der Werkanalyse in Zusammenhang mit den Theorien zum Medium gesetzt. Außerdem wird versucht, die Bedeutungen des Dualismus zwischen geistigem und optischem Bild, zwischen Original und Reproduktion in Bezug auf das erblickte und begehrte Motiv in den jeweiligen Werken herauszuarbeiten.

## 8.2. Abstract

This paper deals with the voyeuristic aspects of photography as they appear in three literary texts: Junichiro Tanizaki's novel 鍵 ([*Kagi*], eng. *The Key*, 1956) and two short stories: „*L'avventura di un fotografo*“ (1955) by Italo Calvino and „*Las babas del diablo*“ (1959) by Julio Cortázar. Moreover, the film adaptations of *The Key* - 鍵 ([*Kagi*], eng. *Odd obsession*, 1959), directed by Kon Ichikawa *La Chiave* (engl. *The Key*, 1983), directed by Tinto Brass; and Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* (1966), which is based on Cortázar's novel, are discussed as examples that picture scopic desire in a visual form. Theories used to analyze these examples are theories about photography and film from the first and second half of the 20th century, written and published before and after the chosen literary examples. A further attempt was to explain the scopic dimension of desire using psychoanalytic theories of Jacques Lacan.

The voyeuristic character of photography, as it appears in the selected examples, does not form an abnormal and perverted sexual behaviour, but it describes the sentiments appearing during photography among the photographers as similar to sexual sentiments. Their desire shifts towards the visual while it is strongly connected to the use of the camera, which also forms a perceptive aid. The coherence of desire, and the scopic dimension in general, is in particular depicted among the voyeuristic characters. While discussing voyeuristic photography, the alienating mechanism of the photographic process proves a steady difficulty. In this regard, the various meanings of the mental and exterior picture, the original and the reproduced picture, related to the desired object, are examined among the literary examples and cinematic adaptations.

### 8.3. Lebenslauf

Name: Julia Christin Miesenböck

Geburtsdatum und -ort: 8. September 1985  
Freistadt

Ausbildung: seit 2004 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Slawistik an der Universität Wien  
2009 Fotografie an der Universität für Angewandte Kunst (außerordentlich)  
2006/07 Karlsuniversität Prag  
1996-2004 Gymnasium Freistadt  
1992-1996 Volksschule Freistadt

Berufserfahrungen: seit Frühjahr 2007 literarische und wissenschaftliche Übersetzungen aus dem Tschechischen ins Deutsche  
März-Okt. 2009 Forschungspraktikum im Filmarchiv Austria, Wien  
Okt. 2007-Jan. 2008 Tschechisches Zentrum, Wien  
Juni-Aug. 2007 Kulturressort der Prager Zeitung, Prag

Sprachkenntnisse: Muttersprache: Deutsch  
Englisch und Tschechisch: fließend in Wort und Schrift  
Spanisch: fortgeschritten bis fließend  
Latein: fortgeschritten  
Französisch und Italienisch: Grundkenntnisse