

wissen. Tatsächlich jedoch kann von einer zukunftsweisenden Debatte hier nicht ausgegangen werden. Solange „alles möglich ist“, wird auch die Zukunft keine Lösungsansätze bereithalten können.

CHRISTINA RUNKEL  
Universität Koblenz-Landau  
Campus Koblenz

**Peter Springer: Voyeurismus in der Kunst;** Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008; 480 Seiten mit 10 Farb- und 395 SW-Abb.; ISBN 978-3-496-01390-7; € 49,00

Mit seiner Untersuchung des *Voyeurismus in der Kunst* widmet sich Peter Springer einem zentralen Thema der Kunstgeschichte. Schon am Umfang des Buches – 480 Seiten, davon 400 Seiten Text mit ebenso vielen Abbildungen und einem Anhang mit über 1200 Anmerkungen sowie einer reichhaltigen Literaturliste – lässt sich der Anspruch auf eine grundlegende, umfassende und – wenn auch nicht von der Ausbreitung des Materials her, so doch im Hinblick auf die diversen Aspekte des Themas – möglichst vollständige Darlegung der Thematik erkennen.

Dass sich dennoch keine Textwüste auf den knapp unter A4-Format großen Seiten ergibt, ist dem zweiseitigen Layout mit seinem großzügigen Rand zu verdanken. Den ersten Eindruck trübt beim Durchblättern allenfalls die mindere Qualität einiger Schwarzweiß-Abbildungen, die geeignet ist, den Nachvollzug der im Buch thematisierten Schaulust im Hinblick auf die ästhetischen Qualitäten der abgebildeten Werke zu beeinträchtigen.

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis und die über den Text verteilten Abbildungen bestätigt den ersten Eindruck und macht den aus systematischen und historischen methodischen Zugriff Springers deutlich, der in einer Verschränkung von systematischen und historischen Betrachtungen besteht. Springer beginnt seine Untersuchung mit grundlegenden Begriffsklärungen zum Thema Sehsinn und Voyeurismus und spannt im Folgenden einen weiten historischen Bogen. In den einzelnen Kapiteln „Genese des voyeuristischen Blicks“, „Ikonographische Anlässe“ – in dem vor allem die für dieses Thema einschlägigen klassischen Themen verhandelt werden, darunter Susanna im Bade, Bathseba, Diana und Aktaion oder Kandaules und Gyges – und den „Fallstudien“, die einzelnen Künstlern aus der Zeit von 1800 bis zur unmittelbaren Gegenwart gewidmet sind, entfaltet Springer das historische Panorama des voyeuristischen Blicks in der Kunst anhand exemplarischer Analysen seiner charakteristischen Motive und Darstellungsmuster. In den darauf folgenden Kapiteln weitet er den Horizont seiner Untersuchung über das Feld kunsthistorischer Werkbetrachtung hinaus – damit über den im Titel benannten Bereich – auf den gesamten Bereich realer und dargestellter visueller Reize und Erregungen. Von psychologischen, philosophischen und medizinischen Betrachtungen – insbesondere bei Freud, Sartre und Lacan – ausgehend, diskutiert Springer die dem voyeuristischen Sehen zugeschriebenen Eigenschaften und die damit verbundenen – zumeist negativen –

Bewertungen. Anhand der Verortung der unterschiedlichen Erscheinungsweisen, Instrumente und Darstellungsformen des Phänomens und insbesondere im Hinblick auf die überbordende Fülle voyeuristischer Blickangebote in der Gegenwart mit der zunehmend ungehemmten Exposition ehemals privater und intimer menschlicher Bereiche wie Sexualität und Tod, plädiert er für eine Neubewertung des Voyeurismus, d.h. einer sich der Bewertung enthaltenden Akzeptanz der voyeuristischen Schaulust als einer legitimen visuellen Praxis.

In seiner Erläuterung der Begrifflichkeiten geht Springer zunächst auf die durchgehend zu beobachtende Ambivalenz in der Einstellung zum Auge als Wahrnehmungsorgan ein: Einerseits gilt es seit der Antike als des Menschen wichtigster und vornehmster Sinn, als Fenster zur Seele und Erkenntnisorgan. Andererseits galt es seit jeher sowohl als leicht zu täuschen und unzuverlässig auch schien er allzu leicht verführbar zu sein und sich auf alles und überall hin zu richten, als solches ein nur schwer zu zügelndes Organ als Gefahr für Seele und Verstand. Ungeachtet dieser Vorbehalte habe das Sehen bis heute alle anderen Sinne an Wertschätzung und Bedeutung überflügelt: „Unangefochten dominiert der Gesichtssinn und mit ihm das Auge und seine bevorzugte Nahrung, die Bilder.“ (S. 18) Den Voyeur definiert Springer als jenen, dessen Augen Nahrung suchen, er sei ein „Augen-Zeuge aus Leidenschaft, einer der Sehnsucht stets als Sehnsucht buchstabiert“, der sich damit aber auch gleichzeitig den „wechselnden Bewertungen der Augen und Blicke“ aussetze. Es sei „diese (tradierte oder aktuelle) Bewertung“, die „bis heute auf ihn abfährt“. Dabei legt Springer Wert darauf, dass das Sehen und seine Bewertungen „stets historisch, kulturell, sozial und politisch determiniert“ sei (S. 19). Im folgenden diskutiert er einzelne solcher Determinierungen. Zunächst bespricht er die erwähnte Ambivalenz, die „Freuden und Gefahren des Sehens“ (S. 25) zwischen Erkenntnisstreben, Neugier und sinnlicher Begierde seit der Antike; dann den Zusammenhang zwischen Blick und Berührung und ihr komplementäres Verhältnis zueinander, wobei er die „Fähigkeit des Auges zu Wahrnehmung aus der Distanz und zur Distanzüberwindung“ als für „das Thema des Voyeurismus konstitutiv“ heraushebt (S. 27).

Darauf folgt in zwei Abschnitten die grundlegende Erörterung des Begriffs des Voyeurismus und seiner Verwendung im Zusammenhang mit der Kunst: „Voyeurismus und Kunst – ein unmögliches Paar? Voyeurismus ist kein kunsthistorischer Terminus und doch hat Voyeurismus sehr viel mit Kunst und Kunstgeschichte zu tun. Enger noch wird der Zusammenhang dort, wo sich die Kunstwissenschaft zur Bildwissenschaft weitet.“ (S. 31) Er konstatiert eine „Nichtwahrnehmung“ der voyeuristischen Anteile der Kunst, die in einem „merkwürdigen Widerspruch“ dazu stehe, dass häufig Künstler als berufsmäßige Voyeure angesehen würden oder sich selbst als solche sähen. Zudem würden Kunstbetrachter ebenfalls „als Voyeure charakterisiert und verhalten sich auch so.“ In Prinzip sei der Voyeurismus längst ein allgemeines gesellschaftliches Phänomen geworden: „Der Bedeutungsradius von Voyeurismus reicht heute jedenfalls weit über nur einen Gegenstandsbereich, ein Medium ein Fachgebiet hinaus. Vor allem verbindet er Eros und Erkenntnis, verweist über sie auch auf Zusammenhänge mit einer Kunstgeschichte des Blicks und darüber hinaus

auf allgemeine anthropologische Voraussetzungen.“ (S. 31) Dennoch stellt Springer eine weiterhin abwertende Auffassung des Phänomens fest. Trotz der Ubiquität des Voyeuristischen besäßen die Begriffe Voyeurismus und Voyeur/Voyeuse „heute einen negativen Beiklang, sind begleitet von Psychologisierung, Pathologisierung Devianz und gar Kriminalisierung“. Voyeurismus habe seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts eine „tendenziöse und einseitige Verengung seiner ursprünglichen Bedeutung“ erfahren (S. 34). Aus dieser einseitigen und verengenden wertenden Perspektive will Springer den Voyeurismus befreien und verweist dazu auf Verbindungen zwischen Voyeurismus und Kunst – beide hätten viel mit Erotik und Sexualität zu tun und in beiden gäbe es viele unterschiedliche Formen des Sehens. Damit wird deutlich, dass Springers Anliegen weniger in der Ein- und Abgrenzung des Begriffs des Voyeurismus und seiner möglichen Anwendungen liegt, sondern auf eine historische und systematische Ausweitung seines Verständnisses und damit verbunden, wie die Parallelführung mit der Kunst zeigt, auf seine Aufwertung zielt. Im Weiteren unterscheidet er als drei Bedeutungsaspekte des Begriffs, die ursprüngliche, aus dem Französischen entlehnte Verwendung des Wortes für eine neugierige Person, seine Bedeutung für die Psychologie, in der Voyeurismus mit sexuellem Lustgewinn aus visueller Stimulation definiert wird, und seine allgemein Anwendung auf eine Vorliebe für visuelle Phänomene, unter ihnen zwar auch die sexuellen, aber weit darüber hinausgehend, sämtliche Phänomene, die Gegenstand einer „Lust am Schauen“ sein können. Diesem ausgreifenden Verständnis entsprechend heißt es in der Schlussfolgerung aus der historisch-systematischen Grundlegung seiner Darstellung, der „voyeuristische Blick“ sei kein historisch relativ junges, etwa seit der Aufklärung auftretendes Phänomen „einer relativ neuen Entfremdung“, wie es andere von ihm genannte Autoren behauptet haben, sondern „eine spezielle Praxis der vorherrschend visuellen Weltaneignung [...] mit einer langen Tradition, die nach allen Indizien das Zeug zur anthropologischen Konstante hat“ (S. 134).

Als Beleg für diese These erläutert der Autor in den Kapiteln „Die Genese des voyeuristischen Blicks“ und „Ikonographische Anlässe“ die wesentlichen Momente dieser Tradition und ihre topischen Motive. Am Beginn steht die Ambivalenz des heimlichen Blicks, der versucht seinen Augen Verborgenes zu enthüllen. Sie ist angesiedelt zwischen dem legitimen Drang nach Erkenntnis, Wissen und Wahrheit und dem Sehenwollen als sinnlich-sexuellem Verlangen, beide treffen sich in der Verkörperung der Wahrheit als weibliches Wesen, in der „Erkenntnis und Eros geradezu leitbildhaft verschmolzen“ scheinen (S. 43). Ganz im Sinne der Aufwertung des Voyeurismus stehen die neugierigen Schreiber der mittelalterlichen Buchmalerei für eine Form eines vorbildlichen, weil erkenntnisorientierten Voyeurismus. Springer legt entsprechen seiner grundsätzlich apologetischen Ausrichtung Wert auf den Aspekt des Erkenntnisgewinns, des Wissenserwerbs beim voyeuristischen Sehen und betont den Zusammenhang „Zusammenhang zwischen Voyeurismus und Zeugenschaft bzw. sozialer Kontrolle“ (S. 66).

Allerdings, so stellt Springer im Weiteren klar, mehren sich die voyeuristischen Darstellungen, die sich von biblischen und hagiographischen Themen lösen oder in

ihrer Behandlung den sinnlichen Reiz dieser Motive in den Vordergrund stellen (S. 57). Das Moment der Zeugenschaft tritt zurück hinter den Lustgewinn.

Mit einer Fülle an Belegen arbeitet er die charakteristischen Eigenschaften voyeuristischer Wahrnehmung und Bildinszenierungen heraus. Konstitutives Moment zahlreicher Darstellungen bildet die Grenze, die den Voyeur in seinem Wunsch nach „Transgression“, nach Enthüllung des begehrten Objekt einerseits behindert, andererseits die Möglichkeit ihrer Überwindung bietet. Als klassische Motive für diese Grenze finden sich Vorhang, Schleier, Fenster und Türen und bei letzteren das Schlüsselloch, das zu dem voyeuristischen Grenzüberschreitungs Motiv schlechthin wird und mit ihm der Schlüsselgucker zur „Inkarnation des klassischen Voyeurs“ (S. 125), weshalb Springer es in der „Topographie des voyeuristischen Blicks“ noch einmal ausführlich behandelt (S. 123–130). Überzeugend erläutert Springer diese Motive in Zusammenhang mit der Dialektik von Innen und Außen, Nähe und Ferne, von Distanz und Distanzüberwindung, die er als charakteristisch für voyeuristische Situationen ansieht. Im Überblick über die klassischen voyeuristischen Themen von Susanna im Bade über Bathseba, Kandaules und Gyges bis zu Astlochguckern in der populären Graphik des 20. Jahrhunderts arbeitet er zudem die für diese Motive typischen Personenkonstellationen und Blickrelationen heraus. So belegen Springers Ausführungen unter anderem am Beispiel von Susanna und Bathseba die Verschiebung der Thematik im Bild von Moral und Gerechtigkeit zu Ästhetik und Sinnlichkeit, zu der insbesondere die „pointierte Nahsicht“ bei Memling und Tintoretto beiträgt (S. 72–79) und sie schärfen die Aufmerksamkeit für die Ermöglichung bzw. Verhinderung von Blicken der Voyeure im Bild oder vor dem Bild auf die exponierten Figuren. Insgesamt wird gut nachvollziehbar, in welcher Weise das am Beispiel Fragonard formulierte Wirkungsmoment: „Der Verführung qua Exhibition *im* Bild entspricht also eine Verführung *durch* das Bild“ (S. 112) in den unterschiedlichen Themen zur Geltung kommt. Einige dieser Abschnitte, in denen Springer seine konzentrierten Ausführungen mit zahlreichen Zitaten aus der Forschung kombiniert erhalten in Bezug auf das Thema geradezu handbuchartigen Charakter.

Dennoch geht es dem Leser an einigen Stellen so wie einem Voyeur, der das Erwartete nicht zu sehen bekommt. Zum einen fallen Wiederholungen auf, die aufs Ganze gesehen unbefriedigend wirken. Das gilt zunächst für die meist umstandslose Gleichsetzung zwischen Betrachter und Voyeur (von den zahlreichen Beispielen. vgl. u. a. S. 67, 72, 76, 77, 83, 89). Sie ist allerdings nicht dem Autor allein anzulasten, denn sie findet sich ebenso häufig bei den von ihm meist zustimmend zitierten Autoren, hier wie in den hinteren Kapiteln des Buches (vgl. z. B. S. 144, 238, 326). In ihrer häufigen Wiederholung erhält diese Gleichsetzung selbst schon einen bedenklichen topischen Charakter im kunst- bzw. bildwissenschaftlichen Jargon. Mit dieser reflexhaften Wendung als Schlussfolgerung wird die Frage nach der „visuellen Partizipation“ (S. 64, 325) des Betrachters zu eindimensional beantwortet.

Das gleiche gilt für den wiederholt vorgebrachten Hinweis, dass der Künstler mit dem Betrachter vor dem Bild rechne (z. B. S. 94, 99), der umgehend die Frage aufwirft, ob dem nicht immer so ist, wird doch das Bild für potentielle Betrachter her-

gestellt. Der Erläuterung, in welcher Weise dies genau geschieht, entzieht sich der Autor mitunter an entscheidenden Stellen, so wenn es mit Blick auf die Susanna von Lovis Corinth heißt: „Ob dem Betrachter eine neue Rolle zugewiesen wird und er [...] nicht länger Voyeur ist, sondern jetzt eher Parteigänger oder Zeuge Susannas bleibt dahingestellt“ (S. 76).

Die „Fallstudien“ bilden das umfassendste Kapitel der Untersuchung. Die Analysen „exemplarischer Fälle“ von Künstlern und Werken aus der Zeit von 1800 bis heute sollen „die Vielschichtigkeit des voyeuristischen Sehens und die Widersprüchlichkeit des Phänomens Voyeurismus in seinen verschiedenen Spielarten und – bei­läufig – auch in seinen qualitativen Gradationen veranschaulichen“ und die „Kontinuität des voyeuristischen Blicks“ belegen (S. 135). Dass sich die Auswahl der Fallstudien trotz der von ihm betonten Kontinuität des voyeuristischen Blicks über Epochen hinweg auf diesen historischen Zeitraum beschränkt, begründet Springer mit der „offensichtlichen Steigerung“ der „Intensität und Dichte“ exemplarischer Fälle.

Dieser Dichte entspricht auch in weiten Teilen seine Analyse in diesen Fallstudien. Was unter anderem in den herangezogenen Zitaten wie in Springers Kommentar, plastisch greifbar wird, ist noch einmal die Bedeutung des Wechselspiels zwischen Verbergen und Enthüllen (z. B. Goya, Courbet) sowie der Spannung zwischen der Distanz des Künstlers bzw. Betrachters zum Betrachtungsobjekt und dessen scheinbar greifbarer Nähe. Sie ist konstitutiv für das Phänomen und gilt in den unterschiedlichsten Betrachtersituationen, ob es sich um die gefahrvolle Offenbarung eines Geheimnisses wie bei Ingres *Bain Turc*, den „Blick des Ausgeschlossenen“ (S. 171), der „Aufforderung zum voyeuristischen Blick“ (S. 173) oder die scheinbar distanzlose Nahsicht in Courbets *Origine du monde* handelt. Sie gilt auch dort, wo der Betrachter mit dreidimensionalen Körpern konfrontiert wird, seien es Plastiken wie bei John de Andrea oder lebende Menschen wie bei Yves Klein oder Vanessa Beecroft.

Insgesamt präsentiert Springer ein breites Spektrum von Künstlern und Bildern zum Thema und stellt damit einen reichen Fundus zur Diskussion des Voyeurismus in der Kunst bereit.

Auffallend dass seine Auswahl wiederum exemplarisch für den Voyeurismus als Schaulust, die insbesondere auf das körperlich Intime, das Private und damit verbunden den erotischen und sexuellen Aspekt gerichtet ist. Sämtliche Beispiele der zentralen Kapitel „Ikonographische Anlässe“ und „Fallstudien“ sind diesem erotisch-sexuellen Voyeurismus gewidmet. Gleichzeitig verweist Springer bei Degas und Menzel auf das künstlerische Interesse alles sehen, zeichnen und zeigen zu wollen. Die hier wie an anderen Stellen vollzogene Gleichschaltung des Voyeurismus mit der allgemeinen Schaulust des Auges, mit dem „gefräßigen“ oder „unersättlichen“ Auge und die von Springer zustimmend zitierte Behauptung: „Der Voyeur begehrt zu sehen, alles zu sehen“ (S. 23) erweist sich als problematisch, denn was zeichnet den spezifischen Blick des Voyeurs, der beiden dennoch attestiert wird, aus, wenn ihrem Auge der Gegenstand gleichgültig wird. Sein Blick richtet sich nicht mehr auf etwas Bestimmtes, von dem er alles sehen will, wie es beim klassischen Voyeur der

Fall ist. Ungeklärt bleibt bei Springer die Frage nach dem Verhältnis zwischen Voyeurismus und Pornographie. Er verweist zwar auf den Pornographievorwurf gegen Klimt, Schieles „pornographischen Entgleisungen“ (S. 167) oder die pornographischen Selbstinszenierungen von Jeff Koons und seine kritische Distanz zur Pornographie wird auch darin deutlich, dass er den „Vorwurf der Pornographie“ gegenüber einigen Werken von Koons für berechtigt hält. Aber die Beziehung beider wird an keiner Stelle explizit erörtert, nicht einmal dort, wo er die zentrale These Gudrun Inbodens zitiert, Jeff Koons mache uns „zu Voyeuren des Paradimgas unserer Kultur, der Pornographie“ (S. 240) – die These ist nicht neu, schon Pierre-Joseph Proudhon wettete in seiner Verteidigung der Malerei Courbets Mitte des 19. Jahrhunderts gegen die allgegenwärtige „Pornokratie“.<sup>1</sup>

Die in den auf die „Fallstudien“ folgenden Kapiteln Ausweitung der Perspektive über das Feld der Kunst im engeren Sinn und geht damit über die Ankündigung im Titel hinaus. Diese Ausweitung ist aufgrund der Tatsache, dass jedes Ereignis, das von den Augen wahrgenommen werden kann, dem schweifenden oder gezielten Blick einen Anreiz zum Verweilen und zur Betrachtung bieten kann, thematisch nahe liegend und daher leicht nachvollziehbar. Das gilt noch mehr für Darstellungen in sämtlichen visuellen Medien, da jedes vom Menschen zum Betrachten hergestellte Objekt auf die Erlangung der Aufmerksamkeit eines potentiellen Betrachters gerichtet ist. Legitimiert wird die Ausweitung außerdem durch die schlichte Tatsache, dass auch in der Alltagssprache und den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen das Begriffsfeld des Voyeuristischen auf sämtliche visuelle Bereiche angewandt wird, dass es sich „geradezu inflationär“ und stetig ausweitet: „Der Begriff – wie das Phänomen, um das es geht – erscheinen ubiquitär.“ (S. 32) Schließlich findet sich Springer mit seiner Ausweitung des Begriffes auch im Bereich der neueren Kulturwissenschaft und Gesellschaftstheorie in guter Gesellschaft, wird doch auch hier die Etablierung einer voyeuristischen Haltung als das Charakteristikum des öffentlichen Lebens unserer Zeit konstatiert.

Das ist ein weiterer Grund warum Springer sich nicht erst um vordergründige Aktualität bemühen muss. Die zahlreichen Publikationen und Ausstellungen, die sich mehr oder weniger direkt mit dem Thema und seinen angrenzenden Gebieten befassen sprechen für sich. Genannt seien nur die aktuellsten Beispiele, die Ausstellungen *The Porn Identity. Expeditionen in die Dunkelzone* in Wien und in Düsseldorf *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit*, deren Werkauswahl sich in großen Teilen mit den analysierten Beispielen Springers überschneiden hat.<sup>2</sup>

Mit der Fülle des zusammengestellten Materials, der großen Zahl der behandelten Beispiele – im Text werden weit mehr besprochen und erwähnt, als abgebildet sind – und der insgesamt gut nachvollziehbaren und angenehm lesbar formulierten

1 PIERRE-JOSEPH PROUDHON: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst. Übers., eingeleitet und erläutert v. Klaus Herding (*Klassiker der Kunstsoziologie* 3); Berlin 1988.

2 *The Porn Identity. Expeditionen in die Dunkelzone*; Kunsthalle Wien, 13.02.–01.06.2009. – *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit*; museum kunst palast Düsseldorf, 25.10.–15.02.2009.

Argumentation entfaltet Springer eine beeindruckende Gesamtschau voyeuristischer Phänomene in der visuellen Kultur. Die Stärken seiner Untersuchung liegen in der Zusammenschau der verbindenden Elemente sämtlicher ausgesuchter Beispiele, dort wo er – von seinem Ansatz her folgerichtig – mit synthetisierendem Blick die elementaren Gemeinsamkeiten des analysierten Materials zur Geltung bringt. Insgesamt er gibt sich der Eindruck, dass die enzyklopädische Breite mit einer teilweise zu starken Verkürzung in der Darstellung einzelner Aspekte einhergeht und wie erläutert, Differenzierungen, die an den unterschiedlichsten Stellen der Untersuchung als nahe liegend zu erwarten sind, häufig unterbleiben.

Mit seiner Betonung der Kontinuität marginalisiert Springer die sich im Zuge der Aufklärung und der Etablierung der modernen bürgerlichen Gesellschaft einhergehenden Ausdifferenzierung privater und öffentlicher Räume, die für die Thematik von fundamentaler Bedeutung ist. Den bürgerlichen Körperdisziplinierungen stellen sich die Ausschweifungen der Libertinage gegenüber, die bis hin zu den Gewaltexzessen in den Romanen des Marquis de Sade in Literatur und Bildkünsten ausführlich geschildert werden, aber bei Springer keine Berücksichtigung finden.

Weiterhin wendet er sich gegen Sigmund Freuds Auffassung des Voyeurismus wegen ihrer pathologischen Ausrichtung, geht aber nicht darauf ein, dass einige der von ihm vorgestellten Voyeure – so die beiden Alten angesichts Susannas oder David mit Blick auf Bathseba – in Freuds Verständnis gerade keine pathologischen Fälle sind, sondern gesund handeln, da sie dem Blickbegehren den physischen Akt folgen lassen (wollen). Folgenreicher ist der Umstand, dass er die von Freud ausgehende weit verbreitete Koppelung von Voyeurismus und Exhibitionismus negiert er (S. 251), deren Einbeziehung aber bei Betrachtung des „ubiquitären“ Voyeurismus der Gegenwart insofern unabdingbar ist, als der universellen Sehnsucht die zunehmend schamfreien Expositionen intimer und privater Augenblicke entgegenkommen und daher beide unmittelbar miteinander korrelieren. Auch Springers Hinweis darauf, dass der „offen-sichtliche“ Grund dafür, dass Venus, „nicht das Ziel innerbildlicher voyeuristischer Blicke war“, darin liege, dass sie ihre Reize selbst exponiere (S. 99), verweist auf diesen Zusammenhang.

Außerdem unterscheidet Springer, wohl auch aufgrund der Abwehr der enger gefassten pathologischen und juristischen Definitionen des Voyeurismus nicht ausreichend zwischen realen Voyeurssituationen und solchen, die eigens für Betrachter inszeniert werden und deren Rezeption sich dementsprechend in einem medial oder institutionell geregelten Kontext abspielt. Realer und fiktionaler Voyeurismus werden nicht klar voneinander geschieden.

Auch in der Diskussion der Faszination des Leidens und des Todes hätte der genauere Blick auf das nicht nachlassende Interesse an Schilderungen von Leiden unter Kriegen und Gewalt von Grausamkeiten in Diktaturen und anderen Gewaltregimen den Blick dafür geschärft, dass in den Massenmedien nicht nur die von Springer erwähnten, offensichtlich auf voyeuristisches Interesse rechnenden Unterhaltungssendungen für das Thema relevant sind, sondern auch die Unzahl von Dokumentationen, die – zur Rechtfertigung auf historische Bildung und Aufklärung

verweisend – doch jene Schreckensbilder zeigen, die der voyeuristische Blick begehrt. Das heißt, dass auch sie entweder dem voyeuristischen Anteil ihres dokumentarischen Materials nicht ausweichen können, ihn in Kauf nehmen oder gar nutzen, um damit Interesse beim Zuschauer zu gewinnen.

Damit hätte auch das grundlegende Anliegen Springers, den Begriff des Voyeurismus aus der Ecke diskriminierender Verurteilung zu befreien insofern noch mehr Überzeugungskraft bekommen, als noch schlagender sichtbar würde, wie unausweichbar jedes visuelle Angebot, ob in der Realwelt oder in einem Bildmedium sich an die Schaulust richten muss, um überhaupt einen interessierten Blick zu erlangen, der den um sich Schauenden erst zu einem Betrachter macht. Damit würde Springers Auffassung vom Voyeurismus als einer anthropologischen Konstante noch deutlicher.

Die vorgebrachten kritischen Anmerkungen und Einwände schmälern keineswegs das Verdienst dieses anspruchsvollen Unternehmens das Phänomen des Voyeurismus in der Kunst zu fassen, sie verweisen vielmehr auf das Anregungspotential des Buches.

Dieses Buch, das ursprünglich den Titel „Der diskriminierte Blick“ erhalten sollte, erzählt die Geschichte des voyeuristischen Blicks als die Geschichte seiner Herabwürdigung. Einer Herabwürdigung, die wie Springers Darlegung deutlich macht, angesichts der offensichtlichen Fakten, nämlich dem Reichtum an mehr oder weniger explizit voyeuristischen Darstellungen in sämtlichen visuellen Medien, fragwürdig ist. Allerdings belegen seine Beispiele und Analysen ebenfalls wie sehr sich diese Herabwürdigung, gleich ob sie moralisch, religiös, psychologisch oder sozial motiviert ist, letztlich als weitgehend wirkungslos erweist, so sehr sie sich dem offensichtlichen Interesse und der Beliebtheit dieser Art Bilder entgegenstellen mag.

Eine „bahnbrechende Untersuchung“, wie Werner Hofmann im Vorwort konstatiert (S. 11), ist Springers Buch in der Tat, insbesondere insofern als es in der Ausbreitung des Materials den voyeuristischen Anteil an den verschiedensten Formen des Sehens und Betrachtens offen legt und in der Diskussion der Beispiele deutlich macht, wie stark Sehen und Betrachten permanent mit Wertungen und Beurteilungen belegt werden und diese wiederum in höchstem Maß von einbezogenen Kontexten abhängen, seien es persönliche, institutionelle oder gesellschaftliche. Mag sich der von Springer selbst bekannte ursprüngliche apologetische Ausrichtung seiner Studie, der „Impetus einer polemischen Abrechnung“ mit „wachsender Einsicht in die vielen Facetten des Themas“ verloren haben (S. 413), in dem anhaltenden Appell, sich diese Faktoren und ihre Implikationen bei der Betrachtung und Beurteilung von Kunst, anderen visuellen Ereignissen und ihren Betrachtern zu vergegenwärtigen, besitzt nicht nur seine Sammlung an exemplarischen Fallstudien, sondern seine gesamte Untersuchung „Aufforderungscharakter“ (S. 234).

STEFAN BORCHARDT  
Stuttgart