

tischen Verkörperung, die Jelineks Texte beanspruchen, geht aber gleichzeitig eine paradoxe Entkörperung einher, die Serres für die Vermittlungstätigkeit von Engel und Boten hervorhebt: »Der Körper des Boten erscheint oder verschwindet. Der Vermittler tritt hinter die Botschaft zurück. Er darf sich nicht in den Vordergrund drängen oder gar blenden oder gefallen wollen, er darf nicht in Erscheinung treten.«²⁹

Indem die Sprechinstanzen bei Jelinek zwischen einem solchen *In-Erscheinung-Treten* und *Verschwinden* changieren, rufen sie einen nur scheinbar banal anmutenden Grundsatz medialer Prozesse auf, den Sybille Krämer eindrücklich auf den Punkt gebracht hat. Die Philosophin hebt hervor, »dass unser Verhältnis zu uns selbst, zu den anderen und zur Welt durch eine Mittelbarkeit charakterisiert ist, die wesentlich auf Übertragungsvorgängen beruht; diese wiederum tendieren dazu, unsichtbar zu werden, so dass diese Mittelbarkeit als eine ›Unmittelbarkeit‹ in Erscheinung tritt.«³⁰ Dieses Prinzip der (medialen) Übertragung mutiert in *Schnee Weiß* zum Leitmotiv. Der Theatertext fragt im interstrukturellen Rückgriff auf den antiken Botenbericht danach, auf welche Weise sich vermeintlich objektive mediale Berichterstattung über sexualisierte Gewalt konstituiert, und präsentiert Übertragungsverhältnisse dabei gleichzeitig als kulturstiftend und kulturzerstörend.

4.3 Zwischen Satyrn und Satire. Eine Spurensuche

Die Aufteilung auf Sprechinstanzen, die soeben beleuchtet worden ist, gilt für den zweiten und dritten Akt des Theatertexts. Vorangestellt wird diesen beiden Akten eine Art Vorspiel, das die Frage, wer denn da spricht, unbeantwortet lässt. *Schnee Weiß* beginnt als Bericht, der sich auf höchst fragwürdige Quellen stützt. Zu Wort kommt zunächst ein nicht näher definiertes Wir, das als Zeuge vom Hörensagen spricht, ohne dabei etwas Konkretes auszusagen:

Geben Kunde allen Menschen, hier steht es ja, nicht in dieser Zeitung, es steht auch in der elektrischen Ausgabe, nein, in der andren dort, die auch elektrifiziert und besonders erhellend ist, in dieser nicht, das werden wir uns merken, daß es hier nicht steht, in dieser andren Zeitung, die es auch noch merken wird, ich weiß nur nicht, was, denn niemand hat etwas bemerkt, das er sich länger als bis zum nächsten Tag gemerkt hätte, niemand hat etwas gesehn beim Jägervolk, das über die Hänge jagt, in den Wäldern reich, niemand hat etwas gemerkt in den Zimmern, den Gängen, das ist längst vorbei,

29 Serres, Michel: *Die Legende der Engel*, S. 102.

30 Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Physik der Medialität*, S. 103.

das war vor vielen Jahren, in denen Sie noch gar nicht gelebt und keinen Spaß gemacht und keinen gehabt haben. (SW, S. 2)

Bereits aus diesen ersten Zeilen wird der intertextuelle Bezug auf *Die Satyrn als Spürhunde* offensichtlich. Es handelt sich dabei um ein Satyrspiel des Sophokles, das mit einem Bericht einsetzt: Apollon verkündet den Diebstahl seiner Rinder und bittet die Satyrn darum, ihm bei der Suche behilflich zu sein. Als Belohnung stellt er Gold in Aussicht. Unter der Bedingung, von der Sklaverei befreit zu werden, stimmen die Satyrn dem Deal zu. Die Suche gestaltet sich jedoch schwierig: Das um Hinweise gebetene Landvolk gibt keinerlei Auskunft, niemand will Zeuge des Diebstahls gewesen sein. Also gehen die Satyrn daran, wie Spürhunde ihre Nasen der Erde entgegenzustrecken, und versuchen, die Witterung der Rinder aufzunehmen.

Das Satyrspiel *Die Satyrn als Spürhunde* ist – wie der Großteil der uns vorliegenden Satyrspiele – nur fragmentarisch erhalten.³¹ Das heißt, wir haben es mit einem Text zu tun, der sich im Grunde genommen als Puzzle darstellt. In *Schnee Weiß* fungiert dieses Puzzle als Basis für die ästhetische Rekonstruktion der jahrelang vertuschten Missbrauchsfälle im ÖSV. Die Spurensuche des Satyr-Chors, der auf keinerlei verlässliche Informationen zurückgreifen kann (*niemand hat etwas gesehen beim Jägervolk*), dient Jelinek als Folie, vor der sie ein verharmlosendes Sprechen über Gewalt laut werden lässt. Wie im antiken Prätext präsentiert sich der Mythos auch in Jelineks Satyrspiel-Fortschreibung lediglich als Spielfläche für den Auftritt der Satyrn, deren überbordender sexueller Appetit hier als Leitmotiv fungiert. Wenngleich die Satyrn bei Jelinek nicht explizit als Figuren hervortreten, so macht ihr Theatertext das derbe Sprechen dieser in der antiken Literatur als naiv, gedankenlos, diebisch, prahlerisch, trunk- und vergnügungssüchtig geltenden Zeitgenossen hörbar.³² In der Online-Version von *Schnee Weiß* werden sie aber auch *sichtbar*. Neben zahlreichen Fotos von Alpinsportlegenden hat die Autorin dem Theatertext auf ihrer Website nämlich auch die Fotografien zweier antiker Keramiken hinzugefügt, auf denen Satyrn abgebildet sind. Eine davon ist die um 400 v. Chr. gefertigte und 1835 im apulischen Ruvo ausgegrabene Pronomosvase.

31 Unter dem Titel *Ichneutai* (*Die Satyrn als Spürhunde*) waren lange Zeit nur drei Buchfragmente bekannt, bis 1907 unter den Oxyrhynchus-Papyri größere zusammengehörende Textteile entdeckt worden sind, die den *Ichneutai* zugewiesen werden konnten. Vgl. hierzu Scheurer, Sigrid/Bielfeldt, Ruth: »Ichneutai.« In: Krumeich, Ralf/Pechstein, Nikolaus/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 280–312, hier S. 280.

32 Vgl. Guggisberg, Peter: *Das Satyrspiel*. Diss. Univ. Zürich 1947, S. 63–68.

Aus theaterhistorischer Hinsicht ist diese Bildwahl hochinteressant, handelt es sich bei der Pronomosvase doch um das wichtigste uns vorliegende Artefakt in Bezug auf das griechisch-antike Theater überhaupt und in Bezug auf das Verhältnis von Tragödie und Satyrspiel im Speziellen. Anders als der Großteil der vorliegenden Vasen illustriert dieses Fundstück nicht ausschließlich Szenen aus bestimmten Texten, sondern gibt Auskunft darüber, *wie* diese Texte aufgeführt worden sind.³³ Gewidmet ist die Vase ihrem Namensgeber Pronomos – einem berühmten Aulos-Spieler Thebens, dessen Bedeutung nicht nur durch den Umstand unterstrichen wird, dass er auf der Vase explizit benannt wird, sondern auch durch die zentrale Position, die er auf dem Arrangement einnimmt. Die zweite benannte abgebildete Person Charinos dürfte der Chorege, d.h. der Sponsor der dargestellten Produktion gewesen sein.³⁴ Umsäumt werden diese beiden Schlüsselfiguren von einem Cast bestehend aus zwei oder drei Schauspielern,³⁵ dem Spieler von Papposilenos (dem Vater der Satyrn) und einem elfköpfigen Chor. Bis auf eine sind alle der 15 abgebildeten Figuren kostümiert und halten ihre Masken in der Hand. Die andere Figur trägt die Satyrmaske (am Gesicht) und befindet sich augenscheinlich in der Rolle. Im ikonografischen Bezug auf dieses theaterhistorisch so bedeutende Artefakt der Pronomosvase referiert Jelinek mithin auf das Verhältnis von Theatertext und -aufführung. Die Autorin hebt die scheinbar banale, wenngleich von der altphilologischen Forschung oftmals vernachlässigte Tatsache hervor, dass Tragödie, Satyrspiel und Komödie für die Bühne gedacht und gemacht waren, und unterstreicht dadurch implizit die Theatralität ihrer eigenen Texte.

Nun zeigt aber die Abbildung, die Jelinek in ihren Theatertext integriert, nicht die gesamte Vase, sondern ein spezifisches Detail. Damit ist eine Problematik aufgerufen, die sich grundsätzlich in Bezug auf die »Lektüre« von Vasenmalerei stellt: Vasen rücken den Blick(-Winkel) von uns Betrachtenden in

33 Mit Mark Griffith gehe ich davon aus, »[...] that the scene(s) on the Vase, even if it is based on an actual celebratory act, represents not any one particular Athenian production, but an idealized synthesis of typical Dionysian moments and elements of Attic tragic-satyr performance, as conceived by or for a south Italian audience.« (Griffith, Mark: *Greek Satyr Play. Five Studies*. Berkeley: California Classical Studies 2015, S. 130.)

34 Vgl. dazu Wilson, Peter: »The Man and the Music (and the Choregos?)« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 181–212.

35 Die Figur zu Füßen des Dionysos ist Gegenstand einer bis dato ungelösten Debatte, vgl. dazu Griffith, Mark: »Satyr Play and Tragedy, Face to Face.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, S. 47–64; Hall, Edith: »Tragic Theater. Demetrios' Rolls and Dionysus' Other Woman.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, S. 159–180.

den Fokus. Unsere Beschreibungen bzw. Interpretationen von Vasen stützen sich in den meisten Fällen auf (fotografische) Abbildungen, die – destilliert aus dem Gesamtkontext des Kunstwerks – unterschiedlichste Geschichten erzählen. Wenngleich wir wissen, dass dreidimensionale Exponate einer unmittelbaren Inspektion bedürfen, so ist dies im Falle vieler antiker Vasen nur schwer oder überhaupt nicht möglich. Die Pronomosvase etwa befindet sich in Lagerräumen des Museo Nazionale in Neapel und entzieht sich potenziellen Betrachter*innen grundsätzlich. Wir sind meist auf *vermittelnde Agent*innen* angewiesen, die uns Vasen näherbringen, oder, wie es François Lissarrague in einem Aufsatz mit dem sprechenden Titel »From Flat Page to the Volume of the Pot« auf den Punkt bringt: »[...] we have to trust someone else's eyes. [...] [W]e cannot sit around the crater and look, [...] so we need substitutes, visual and verbal, that can bring us as close as possible to the vase itself.«³⁶ Die Betrachtung von Vasenmalerei berührt also elementare Fragen von Botentum und (Augen-)Zeug*innenschaft, die in *Schnee Weiß* implizit und explizit aufgeworfen werden. Doch kehren wir zu dem konkreten Detail der Pronomosvase zurück, um das Jelinek ihren Text bereichert und das eine interessante Perspektive auf ihr eigenes dramaturgisches Schreibverfahren eröffnet.

Die Abbildung zeigt drei Figuren, die sich wesentlich voneinander unterscheiden. Am außergewöhnlichsten ist die Figur links im Bild – im Unterschied zu den anderen zehn Choreuten, die auf der Pronomosvase zu sehen sind, trägt sie ein Bühnenkostüm, das aus einem ärmellosen, mit Spiralen verzierten Top besteht. Den besäumten Mantel wirft sie leger über die Schulter. Bernd Seidensticker geht davon aus, dass sie den Chorführer darstellt.³⁷ Die Figur ihm gegenüber (d.h. auf der Abbildung zentral situierte) scheint dem Satyr-Chor anzugehören: Sie trägt ihre Maske schon bzw. noch mit sich. Rechts von den beiden, die offenbar in ein (theaterspezifisches?) Gespräch verwickelt sind, kann man die mythologische Darstellung eines Satyrn ausmachen – der erigierte Penis, der Pferdeschwanz, der Vollbart und Tanzbewegungen geben die Figur als solchen zu erkennen. Es ist exakt dieses Bild, an dem sich Maske und Kostüm des Satyrspiels orientierten.

36 Lissarrague, François: »From Flat Page to the Volume of the Pot.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, S. 33–46, hier S. 33.

37 Vgl. Seidensticker, Bernd: »Dance in Satyr Play.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, S. 213–230.



Abbildung 13: *Apulischer Volutenkrater (Pronomosvase). Pronomos-Maler. Detail. Museo Archeologico Nazionale di Napoli 3240. Um 400 v. Chr. Aus: Jelinek, Elfriede: Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier). Bild: akg-images/André Held.*

Das beschriebene Vasendetail zeigt also sowohl die Vorstellung eines Satyrn als auch ihre theatrale Darstellung. Satyr-Choreut und mythologischer Satyr befinden sich Rücken an Rücken zueinander und haben auf den ersten Blick nicht miteinander zu tun. Und doch erscheinen sie durch die Geste der jeweils ausgestreckten Hand seltsam miteinander verbunden. Tatsächlich hat Mark Griffith darauf hingewiesen, dass die »Bühnen-Satyrn« die Interaktionen der mythologischen Satyrn auf der Pronomosvase spiegeln.³⁸ Wir haben es also mit einer Visualisierung der Verknüpfung von Theater/Theatralität und Mythos zu tun, die für Jelineks dramaturgisch-poetisches Verfahren konstitutiv ist. Ihr Fortschreiben des Tragischen inkludiert sowohl Mythen als auch bestimmte Lesarten dieser Mythen durch die Tragödiendichter Aischylos, Sophokles und Euripides. Die dadurch entstehenden Texte beschwören die Wirk- und Manipulationsmacht des Mediums Theater, für das Jelinek grundsätzlich schreibt.

38 »[...] these stage satyrs are represented as mirroring and continuing the interactions of the mythological satyr-maenad group on the reverse Side B, but in a more restrained and deliberate manner, as they watch, chat, and perhaps wait to perform their singing and dancing roles, not (as yet) ecstatically possessed by the spirit of the music.« (Griffith, Mark: *Greek Satyr Play*, S. 138.)

Was aber passiert, wenn sich die Autorin *intertextuell* auf das Satyrspiel bezieht? Im Andocken an das antike Satyrspiel ruft *Schnee Weiß* ein höchst interessantes theatrales Phänomen auf. Einerseits nämlich lässt der sich aus anzüglichen und obszönen Redewendungen und Sprichwörtern speisende Stil des Satyrspiels an die Komödie des Aristophanes denken. In anderen Punkten aber – etwa was Sprache, Metrik und Bauart betrifft – ist es der Tragödie näher. Ähnliches gilt für aufführungsrelevante Details wie Kostüme und Requisiten, die jenen der Tragödie gänzlich oder zumindest teilweise entsprechen.³⁹ Im Aufgreifen des Satyrspiels referiert Jelinek also auf ein eigentümliches Zwischenphänomen. Sie zitiert eine Theaterform, die der Peripatetiker Demetrios als »spielerisch-scherzhafte Tragödie«⁴⁰ bezeichnet hat. Wenngleich das Satyrspiel auf das Lachen des Publikums abzielt, so unterscheiden sich die ästhetischen Verfahren, die ein solches Lachen generieren, wesentlich von denen, die in den Komödien zu attestieren sind: »Das Satyrspiel teilt zwar mit der Komödie die Vorliebe für die materialistischen Aspekte des Lebens und für die Darstellung alltäglicher Situationen und Tätigkeiten, es präsentiert sie jedoch nicht realistisch als den Alltag des Zuschauers, sondern mythisch distanziert.«⁴¹ Die Komik resultiert aus dem bestehenden Gefälle, das zwischen den beiden präsentierten Welten, d.h. jener der mythologischen Held*innen und jener der Satyrn, herrscht. In dieses apollinisch/dionysische Dazwischen dringt *Schnee Weiß*. Der Theatertext changiert zwischen Mythos und Banalem, zwischen hohem Ton und Vulgarismen. Er bemüht Pathos, bricht es aber sogleich wieder in sarkastischer Manier. Die derben Späße der Satyrn dienen in diesem Zusammenhang als Referenzrahmen für das Sittenbild einer Gesellschaft, in der sexualisierte Gewalt (nach wie vor) verharmlost wird.

Im Unterschied zu den Großen Dionysien, die das Satyrspiel als kathartisches *Nachspiel* der Tragödiendramatik vorsahen,⁴² gestaltet sich Jelineks Rückgriff auf dieses theatrale Phänomen in *Schnee Weiß* als *Vorspiel*. An diesem

39 Vgl. Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung.« In: Krumeich, Ralf/Pechstein, Nikolaus/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*, S. 1-40, hier S. 32.

40 Anton Bierl betont das Spielerische, das in anderen Übersetzungen unterschlagen wird: Bierl, Anton: »Tragödie als Spiel und das Satyrspiel.« In: Sánchez de Morillo, José/Thurner, Martin (Hg.): *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten und Musik* 3 (2006), S. 111-138, hier S. 115f.

41 Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung«, S. 33.

42 Laut Bernd Seidensticker schafft das Satyrspiel »emotionale Erleichterung, ohne daß die Problematik der vorangegangenen Tragödien verlacht und damit aufgehoben wird« (Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung«, S. 37).

Punkt der Analyse rückt das spezifische Setting, das Jelinek für ihren Theater-
text wählt, in den Vordergrund. *Schnee Weiß* entwickelt sich unvermittelt wie
eine Lawine und bringt verschneite Landschaften, Berghänge und Höhlen zu-
tage, die als typische Schauplätze des Satyrspiels gelten: Im Gegensatz zu den
Tragödien, die meist vor einem Palast spielen, bzw. zu den Komödien, die groß-
teils in der Stadt angesiedelt sind, ist das Satyrspiel nämlich in der freien Natur
situiert, die sich als dionysisches Gegenszenario einer apollinisch strukturier-
ten Welt lesen lässt. In Jelineks Satyrspiel- Fortschreibung entpuppt sich die
Natur freilich als pervertiert und vom Menschen zugerichtet. Hier ist von prä-
parierten Pisten die Rede, von »weißen Wogen der verelendeten Ski- Autobah-
nen« (SW, S. 77), auf denen Rennläufer*innen wie gehetztes Wild figurieren: »In
den Tau der Luft, in das Flutlicht der betenden Gemeinde, wie das Rehkalb oder
halt ein andres Tier, ein Kitz?, Bambi, bist du?, winden sie sich, flink wies Wie-
sel, schnell wie Sätze, die man nicht versteht, durch die Tore [...]« (SW, S. 76–77).
Die Natur wird zur Rechtfertigungsfolie, auf der sich Spuren physischer, ideo-
logischer und diskursiver Gewalt abzeichnen:

In die Höhle kommt mir keiner nach, wenn ich eine Frau bin, will ich doch
immer, daß mir mindestens einer nachkommt. Und dann geht's eilig wieder
runter. Immer so weiter, nein, hier nicht. Kann das Volk sie auch alle sehen?,
denn das will es. Das ist nur natürlich, daß man alle und alles sehen will. Die
Frau folgt ihrer Natur [...]. Der Mann ist es, der eilends kommt, im raschen
Lauf, zu sehn, ob Beute er sich erjagen kann, ich sagte es schon, es gilt für
immer, das gilt für die Ewigkeit, die ich jetzt bald kennenlernen werde. (SW,
S. 89)

Im Rückgriff auf das lüsterne Jägervolk der Satyrn entlarvt Jelinek hier den nach
wie vor perpetuierten Mythos, dass Frauen »von Natur aus«, also aus eigenen
Stücken, danach streben, *übermannt* zu werden.

Die Spuren im Schnee, die sich durch Jelineks gesamten Theatertext zie-
hen, zeugen vom Einbrechen in eine Ordnung, die sich nunmehr als gestört
offenbart. Bei Emmanuel Levinas heißt es dazu: »Die authentische Spur stört
die Ordnung der Welt.«⁴³ Zusätzlich, so hält Sybille Krämer fest, deutet das,
was sich in der Spur zeigt, auf »die Kraft, sich einzuschreiben, einzudrücken,
aufzuprägen.«⁴⁴ Die Spur ruft mithin eine spezifische Gewaltsamkeit auf, die

43 Levinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg/München: Alber 1983, S. 231.

44 Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemo-
logische Rolle? Eine Bestandsaufnahme.« In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/
Krämer, Sybille (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissens-
kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 11–36, hier S. 16.

in *Schnee Weiß* als Leitmotiv fungiert. Gleichzeitig charakterisiert diese Gewaltsamkeit auch das schichtende Verfahren, das hier seine Anwendung findet. Jelinek überschreibt die im Zentrum von *Die Satyrn als Spürhunde* stehende Rateszene, in der – wie könnte es anders sein? – die Spur eine entscheidende Rolle spielt: Um Apollon zu täuschen, lässt Hermes die entführten Rinder nämlich rückwärtslaufen. Die aus dieser List resultierenden Spuren stiften bei den Satyrn große Verwirrung:

Zweiter Halbchor

[...]

2. Nun aber gar!

Die Tritte sind, beim Zeus, wahrhaftig umgedreht
und schauen jetzt nach hinten! Sieh dir das bloß an!

1. Was heißt das? Welches ist der Lauf der Herde jetzt?

2. Was vorwärts ging, ist rückwärts nun geführt. Jedoch

jetzt gehn die Gegensätze durcheinander gar!

Verrücktheit, heillos, hielt den Rinderdieb gepackt.

*Saitenspiel aus der Erde hörbar. Die Satyrn lauschen auf allen Vieren.*⁴⁵

Indem Jelinek nun dieses Rätsel der in die verkehrte Richtung weisenden Spuren aufnimmt, inszeniert sie eine spezifische Opfer-Täter*innen-Inversion, die für den alltagsprachlichen, aber auch den medialen Diskurs rund um sexuellen Missbrauch paradigmatisch ist: »[...] kann es sein, daß ihre Tritte nach hinten zeigen?, komisch, wollte sie fliehen?, noch dazu rücklings, fürs Fliehen hätte sie sich aber umdrehen müssen, rückwärts rennen sinnlos, da ist sie doch zu langsam!, und dann kann sie nachher nicht behaupten, sie hätte die Flucht versucht, aber es hat nicht funktioniert; [...]« (SW, S. 4).⁴⁶ Die Spur des Verbrechens erweist sich dabei als »von all den Hufen plattgetreten« (SW, S. 4), sie verschwindet angesichts einer tendenziösen Berichterstattung, die die eigentlichen Tatbestände des Gewaltverbrechens verdeckt.

Das schichtende Verfahren Jelineks, das diese Spuren der Gewalt auf paradoxe Weise zum Vorschein bringt, konstituiert sich aber nicht nur aus antiken Intertexten. Es stellt auch Bezüge zu einem eigenen und bereits Jahre zuvor entstandenen Theatertext der Autorin her, wie in einem folgenden kurzen Exkurs gezeigt werden will.

45 Sophokles: »Die Satyrn als Spürhunde.« In: Ders.: *Dramen*. Übers.u. hgg. v. Wilhelm Willige. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 669 (111–117).

46 Zur medialen Darstellung von sexuellem Missbrauch vgl. exemplarisch Gierometta, Anna: *Beziehungsdrama: österreichische Medien und die Darstellung von Gewalt gegen Frauen**. MA-Arbeit Univ. Wien 2021; Scheufele, Bertram: *Sexueller Missbrauch – Mediendarstellung und Medienwirkung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005.