

Bauhausbühne, Totaltheater & Social TV

Experimentelle Praktiken im Angesicht der Apparatur

Über 133.000-mal gefiel der Instagram-Post zum freudigen Ereignis:

»23.05.2022 der Tag an dem du geboren wurdest und stell dir vor: Ich fühle mich als wäre heute Tag 1 von allem! Ihr hattet alle recht: UNSER Moment ist der größte den ich bis jetzt habe erleben dürfen! In dieser Nacht hat sich alles verändert: JETZT bist du unser Leben NOVA SKYE SYA!!! Mit deinen 4845gramm und 56cm hast du etwas in uns ausgelöst das wir so noch nicht kennenlernen durften: BEDINGUNGSLOSE LIEBE - und auch die Liebe zu deinem Papa hat sich mit deiner Geburt verändert - im Paradies habe ich ihn kennengelernt und nun hat er mir den Himmel auf Erden geschenkt.« (Yavuz, 2022)

Für das Influencer und Reality-TV-Paar Samira (238.000 Follower_innen) und Serkan (264.000 Follower_innen) war das paradiesische Versprechen der Unmittelbarkeit¹ eingelöst worden. Kennen und lieben gelernt hatten sie sich über emotionale Höhen und Tiefen, tränenreiche Selbsterkenntnisse und herzerwärmende Versöhnungen, in der dritten Staffel der Reality-Dating-TV-Sendung *Bachelor in Paradise*. Mit dem Versprechen, »wirklich jeden Moment mit euch [...] teilen« (RTL 2021: 01:44:56) zu wollen, hatte Serkan die frohe Botschaft beim großen Wiedersehen im Staffelfinale verkündet. Überglücklich rechnete die schwangere Samira dabei vor, dass es zur Empfängnis während des romantischen Dream-Dates in Folge elf gekommen sein musste (ebd.: 01:46:47). Auf Instagram teilte sie ein gemeinsames Foto aus der Sendung im Anschluss als erstes »Familienfoto zu 3« (Yavuz 2021). Für die in unzähligen Reality-TV-Formaten implizit durchexerzierte Fragestellung, ob und inwieweit die künstliche Versuchsanordnung der TV-Experimente echte Gefühle und unmittelbare Lebenswirklichkeiten hervorbringen könne,² wurde Nova Skye Sya zum lebendigen Beweis: Die zweite Natur der hochmediatisierten Welt aus Fernsehkulissen, Kameras, Mikrofonen, Bildschirmen und Social Media war für die junge Familie unzweifelhaft zu einer ersten geworden. In der ubiquitären Theaterarchitektur des Social-TV sollte sich das Leben durch die neuartigen Bühnenapparaturen nunmehr in der Verknüpfung von Privatheit und Öffentlichkeit, Bühne und Zuschauerraum, Spiel und Wirklichkeit vollziehen. Jeder Lebensmoment erhält darin das Potenzial, für ein virtuell teilnehmendes Publikum beobachtet, erfahren und inszeniert zu werden. Bald schon würden sich dem epischen Familienschauspiel jedoch ebenso die Kehrseiten der mediatisierten Arena offenbaren, deren unheilvolle Auswirkungen Serkan im Staffelfinale der Sendung *Sommerhaus der Stars* beteuert »nie wieder erleben« (RTL 2023d: 01:17:52) zu wollen.

Nachfolgend wird dahingehend angerissen, ob und inwieweit sich die Spiel- und Handlungsräume im Angesicht dieser Apparatur in selbstbestimmter Weise gestalten lassen. Die Bühnenexperimente und Theaterentwürfe am Staatlichen Bauhaus bieten hierzu einen historischen Referenzrahmen. Mit Hilfe innovativer Bühnenapparaturen, so soll exemplarisch gezeigt werden, wurden an der Gestaltungsschule neuartige

Spielformen des Zusammenwirkens von Mensch und Technik simuliert, reflektiert und initiiert. In diesen Praktiken kam ein Medienverständnis zum Ausdruck, wie es der Philosoph Walter Benjamin in zentralen Stellen seines Werks umrissen hat. Seine Beobachtungen werden daher einbezogen, um die Bühnenexperimente am Bauhaus kontextualisieren und mit der aufgeworfenen Fragestellung in Beziehung setzen zu können. Daran anknüpfend wird die besondere Bühnenkonfiguration des Social-TV als Verknüpfung von Reality-TV und Social Media erläutert und im beschriebenen Zusammenhang reflektiert.

Konstellierendes Forschen

Die Gründung des Bauhauses vollzog sich aus dieser Perspektive im Kontext eines medienhistorischen Übergangs, den Benjamin als »Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung« (Benjamin 2018: 16) beschreibt. Hierfür nimmt er »die spezifisch historischen Wahrnehmungsveränderungen in den Blick und denkt sie mit den veränderten sozialen Verhältnissen der Zeit zusammen – beide stehen ganz im Zeichen der Apparatur« (Blätter 2017: 198f.). Den Begriff »Apparatur« nutzt Benjamin einerseits übergreifend, um die Gesamtheit technischer und medialer Artefakte zu beschreiben.³ Dabei stehen beispielsweise die Fließbänder und Maschinen der mechanisierten Arbeit als Pars pro Toto einer wirkungsmächtigen Apparatur, »vor der die überwiegende Mehrzahl der Städtebewohner in Kontoren und in Fabriken während der Dauer des Arbeitstages ihrer Menschlichkeit sich entäußern muß« (Benjamin 1991: 450). Demgegenüber sucht er in den spezifischen Apparaturen der neuen Reproduktionstechniken Fotografie, Film und Rundfunk nach Potenzialen zur emanzipatorischen Transformation.⁴ Diese konstituiert er als experimentelle und laborhafte Versuchsanordnungen eines Erkenntnisprozesses, der sowohl »auf den Untersuchungsgegenstand als auch auf das forschende Subjekt« (Blättler 2017: 192) ziele. Durch diesen Vorgang, den die Philosophin Christine Blättler als »konstellierendes Forschen« (ebd.) beschreibt, »exponiert Benjamin epistemologisch über Wahrnehmung und

1 Den vermeintlichen Verlust der Unmittelbarkeit beschreibt der Erziehungswissenschaftler Norbert Rath als zentrales Motiv der Moderne: »Demnach oszillieren wir zwischen erster und zweiter Natur. In diesem Zusammenhang stellen sich Fragen nach dem Verhältnis von Unmittelbarkeit und Reflexion unter den Bedingungen einer Moderne, in der einfache, ursprünglich erscheinende, sich von selbst verstehende Verhältnisse in zunehmendem Maße verloren zu gehen scheinen.« (Rath 2021: 5)

2 »Notions of realism and authenticity are at the heart of ongoing debates concerning Reality TV« (L'Hoiry 2019: 3).

3 Der Literaturwissenschaftler Sven Kramer sieht Benjamins Verwendung des Begriffs des Apparats synonym zum heute weitläufig genutzten Begriff des Mediums. Medialität erstreckte sich dabei »bis in den Menschen hinein, der, als Naturwesen, in Sphären erster und zweiter Natur eingebunden ist, denen er aber nicht vollständig ausgeliefert ist, sondern auf die er in gewissem Maße Einfluss nehmen kann« (Kramer 2018: 115).

4 Auch Benjamin beruft sich in den Anmerkungen einer frühen Fassung seines Kunstwerk-Aufsatzes auf eine Vorstellung der ersten und zweiten Natur (Benjamin 1991: 665f.) Diese ersetzt er später durch ein Konzept, in dem er die Funktionen und Wirkungsweisen einer ersten und zweiten Technik in Bezug zur Natur erörtert (ebd.: 359).

»Mit Hilfe innovativer Bühnenapparaturen, so soll exemplarisch gezeigt werden, wurden an der Gestaltungsschule neuartige Spielformen des Zusammenwirkens von Mensch und Technik simuliert, reflektiert und initiiert.«

Erfahrung einen prekären Spielraum, in dem sich die Konstellation von Menschen und Technik historisch gerade über die Wahrnehmung neu konfiguriert« (ebd.: 201). Die hieraus für die Gesellschaft entfalteten Möglichkeiten der Selbsterfahrung und selbstbestimmten (Technik-)Gestaltung entschieden im Hinblick auf die mit ihnen verbundenen Gefahren letztlich darüber, ob es gelinge, die »Technik zu ihrem Organ zu machen« (Benjamin 2018: 43).

seiner ursprünglichen Bedeutung zu: »Die schöpferischen Möglichkeiten des Neuen«, zitiert er an anderer Stelle aus einer Bauhaus-Publikation von László Moholy-Nagy (Moholy-Nagy 1927: 25), würden »meist langsam durch solche alten Formen, alten Instrumente und Gestaltungsgebiete aufgedeckt, welche durch das Erscheinen des Neuen im Grunde schon erledigt sind, aber unter dem Druck des sich vorbereitenden Neuen sich zu einem euphorischen Aufblühen treiben lassen« (Benjamin 2018: 61f.). Die Bühnenexperimente und Theaterentwürfe am historischen Bauhaus stehen hierfür paradigmatisch:

Bühnenexperimente am Bauhaus

Angeleitet und geprägt wurde die Bühne am Bauhaus durch ihren langjährigen Leiter, den Maler und Bühnenbildner Oskar Schlemmer. Seine Ansätze zeichneten sich durch eine Offenheit gegenüber verschiedenen Genres, Einflüssen und neuen Techniken aus, durch die er, »über die quasi wissenschaftliche Untersuchung der theatralischen Mittel[,] seine Schüler mit den elementaren Grundlagen des Theaters vertraut machen [wollte], um davon ausgehend zu neuen, zeitgemäßen Theaterformen zu kommen« (Schepers 1988: 121). Im Spektrum zwischen religiösen Kulthandlungen und Formen der Volksbelustigung versuchte er, verschiedene Bühnen- und Darstellungsformen wie Clownerien, Jazz- und Blechmusik, Ballett, Seiltanz und Marionettentheater (ebd.: 248) systematisch zu erfassen. Auch der Bauhaus-Meister László Moholy-Nagy mahnte: »[E]s wäre oberflächlich, die großen Schaustellungen und Aktionen dieser Gattung mit dem Wort ›Kitsch‹ abzutun. [...] Es ist gut, ein für allemal festzustellen, daß die so verachtete Masse [...] oft die gesunden Instinkte und Wünsche äußert. Unsere Aufgabe bleibt immer das schöpferische Erfassen der wahren und nicht der vorgestellten (scheinbaren) Bedürfnisse« (Moholy-Nagy & Schlemmer 1924: 52f.). Durch die und in den abstrahierten Bühnensituationen sollten mit diesen Mitteln die wahren Bedürfnisse der Menschen, die Zwänge der industriellen Mechanisierung (ebd.: 7) und die Ungewissheit eines neuen Raum-Zeit-Bewusstseins (Schlemmer 1958: 134) erforscht werden:

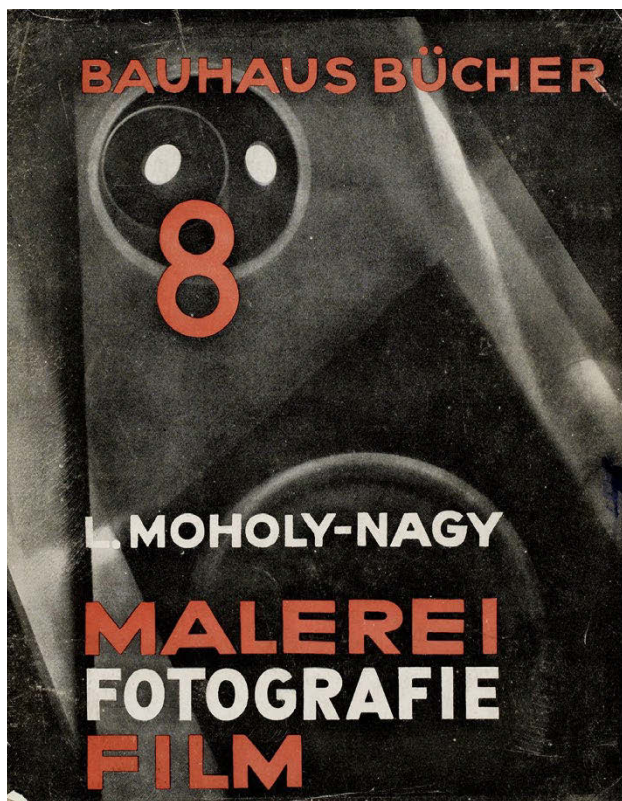


Abb. 2: Bauhaus Bücher 8: Malerei Fotografie Film, München: Albert Langen Verlag, Buchcover, 1927, László Moholy-Nagy.

Dem Theater, das die Techniken des Films, neuer Projektionen und Bühnenelemente produktiv einbeziehe, spricht Benjamin dahingehend eine vielversprechende Erweiterung

»Wessen Gesetz soll gelten? Entweder wird der abstrakte Raum in Rücksicht auf den natürlichen Menschen diesem angepasst und in Natur oder deren Illusion rückverwandelt. [...] Oder der natürliche Mensch wird in Rücksicht auf den abstrakten Raum diesem gemäß umgebildet. Dies geschieht auf der abstrakten Bühne« (Moholy-Nagy & Schlemmer 1924: 13). In ihrer Versuchsanordnung wurde die Bühne für Schlemmer zum Spannungsfeld divergierender Raumkonzepte, Funktionsgesetze und metaphysischer Ausdrucksformen, die den Spielenden als Proband_innen durch die Apparaturen und Bühnenelemente, die Bühnenmarkierungen und mit Hilfe der Kostüme aufgeprägt (ebd.: 16f.) wurden. Hierüber sollten Spielräume⁵ zur Selbsterfahrung eröffnet werden, in denen die Anforderungen und Möglichkeiten der zweiten Technik spielerisch erforscht werden konnten. Die Studierenden wurden aktiviert, die Versuchsanordnungen selbst zu entwickeln, sich am Bühnenbau zu beteiligen und mit den neuen Techniken zu experimentieren: »Die Bühnenelemente wurden zusammengestellt, kombiniert, modifiziert, und so wurden sie ganz allmählich zu einer Art Theaterstück; wir haben nie herausgefunden, ob es eine Komödie oder eine Tragödie werden würde. [...] Nachdem sich die Studenten der Bühnenklasse auf die zu verwendenden Bühnenelemente geeinigt hatten [...], sollte durch Zutaten der einzelnen Mitspieler das aus Einzelteilen zusammengesetzte Stück schließlich auch noch als Ganzes eine Bedeutung und einen Sinn haben oder eine Botschaft vermitteln« (T. Lux Feininger in Neumann 1971: 269). Nach Schlemmer wurden die Studierenden zu »Tänzmenschen« (Moholy-Nagy & Schlemmer 1924: 15) ausgebildet, die es schließlich verstanden, sich als handelnde Subjekte »sinnvoll in die Gesamtauführung« (Piscator 1963: 152) zu integrieren. In dieser Weise, so bemerkte Schlemmer, baue »das Bauhaus nach ganz anderer Seite hin [...], als erwartet wird, nämlich: am Menschen« (Schlemmer 1958: 105).

Im Totaltheater

In zahlreichen utopischen Konzepten und konkreten Theaterbauentwürfen finden sich die Spielräume der technischen Bühnenapparaturen in konsequenter Weise erweitert. Entwürfe wie das »Kugeltheater« von Andreas Weininger, das »U-Theater« von Farkas Molnár, das »Theater der Totalität« von László Moholy-Nagy oder das »Totaltheater« von Walter Gro-

prius zeugen vom Anspruch, die Bühnenapparaturen in dynamisch-beweglichen Theaterbauten und hierdurch in der Gesellschaft wirksam werden zu lassen. Begleitet wurden diese Entwürfe von kritischen Reflexionsprozessen zu den damit verbundenen Gesellschaftsvorstellungen, ihren Idealen und Gefahren. Ein vollkommener Ausschluss der menschlichen Handlung vom Spielgeschehen fand hierbei ebenso Artikulation wie die dystopisch anmutenden Allmachtsphantasien im Angesicht der neuen Apparaturen. »Daß ein solcher Vorgang nicht chaotisch, sondern mit Beherrschtheit und Organisation vor sich geht«, schreibt Moholy-Nagy, »das gehört zu den Aufgaben des tausendäugigen, mit allen modernen Verständigungs- und Verbindungsmitteln ausgerüsteten NEUEN SPIELLEITERS« (Moholy-Nagy & Schlemmer 1924: 54f.). Dem Marionettenspiel gleich oder als Deus ex Machina würden die neuen Gestalter_innen aus dem Hintergrund die Spielvorgänge, Projektionen und effektreichen Täuschungen in den Bühnen- und Publikumsräumen steuern. Hierdurch sollten neue Verständigungszusammenhänge ermöglicht werden: »ausschaltung des zwischenhandels durch einigung des erzeugers mit dem verbraucher« (Gropius & Moholy-Nagy 1927: 5), lautet das Thema im vierten Akt des *Co-op-Theaters* von Hannes Meyer (dem zweiten Bauhaus-Direktor). »unsere spielmittel bejahten restlos unser zeitalter der radio, kino, fono, mecano, elektro, auto« (ebd.). In Bezug auf Gropius' Entwurf des Totaltheaters schrieb der Kunst- und Technikhistoriker Sigfried Giedion, es sei »aus dem unbewussten Bedürfnis entstanden, wieder zu einer vita communis zu kommen, zu einer Lebensform, die aus dem passiven einen aktiven Zuschauer macht« (Giedion 1954: 62). In diesem Sinne bildeten die Schüler_innen am Bauhaus die Avant-Garde: In Weimar und später auch in Dessau wurden durch Tanzveranstaltungen und Kostümfeste wie beispielsweise die Drachenfeste, das Laternen- und Sonnenwendfest, das Metallische Fest, Glocken-, Klingel- und Schellenfest u.v.m. (vgl. Bestgen 2009) zahlreiche temporäre Gelegenheiten eröffnet, sich in kollektiv-spielerischer Weise in Szene zu setzen. Gegenüber den »beschwingten improvisationen« (Schlemmer in: Gropius & Moholy-Nagy 1927: 4) der Weimarer Zeit wurde durch das neu erbaute Dessauer Schulgebäude jedoch der gesamte Schulalltag als Totaltheater in Szene gesetzt. So bildet die Bühne bzw. die Aula im Schulgebäude den zentralen Dreh- und Angelpunkt. Gelegen zwischen Treppenhaus und Kantine, lässt sich die Rückwand der Bühne auf- und zuziehen und bietet damit Ein- und Durchblicke in die angrenzenden Gebäudeteile. Durch die bauliche Anordnung sollten die Grenzen zwischen den Darstellenden und ihrem Publikum, Alltag und Inszenierung, Spiel und Wirklichkeit verschwimmen. Der Student Hans Fischli schreibt im Rückblick: »Wenn die Schlemmer-Gruppe (seine Studenten der Bühne) herumlief oder am Tisch der

5 »Eben weil diese zweite Technik auf die zunehmende Befreiung des Menschen aus der Arbeitsfron überhaupt hinauswill, sieht auf der anderen Seite das Individuum mit einem Mal seinen Spielraum unabsehbar erweitert« (Benjamin 1991: 360).

Kantine saß, mußte man zweimal hinschauen – einmal Theater, dann erst tranken sie Milch aus gewöhnlichen Gläsern« (Whitford & Mühlendahl-Krehl 1993: 244). Auf der Bühne selbst galt es dahingehend nicht, wie Schlemmer bemerkte, »die Illusion einer zweiten Natur [...] vorzutäuschen«, sondern deren Bühnenapparaturen in ihren unmittelbaren Kräften wirken zu lassen. Hierdurch würden »sich der schaffenden Phantasie Spielräume eröffnen, die fast unbegrenzt sind« (Neumann 1971: 232). Spielräume, um die veränderten Gesellschaftsordnungen und -vorstellungen in kollektiver Weise zu reflektieren, neu zu entwerfen und spielerisch zu erproben. Zugleich entwickelte sich darüber ein mediales und künstlerisches Selbstverständnis, mit dem das berufliche und private Leben verknüpft, inszeniert und medial reproduziert wurde: »[N]icht das ›Gesamtkunstwerk‹, neben dem das Leben getrennt hinfließt, sondern die sich selbst aufbauende Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden Gesamtwerk (Leben)« (Moholy-Nagy 1927: 13), forderte Moholy-Nagy. Bis in die heutige Zeit und insbesondere in den gegenwärtigen sozio-medialen Dynamiken sollte dieses Selbstverständnis eine besondere Wirkung entfalten.

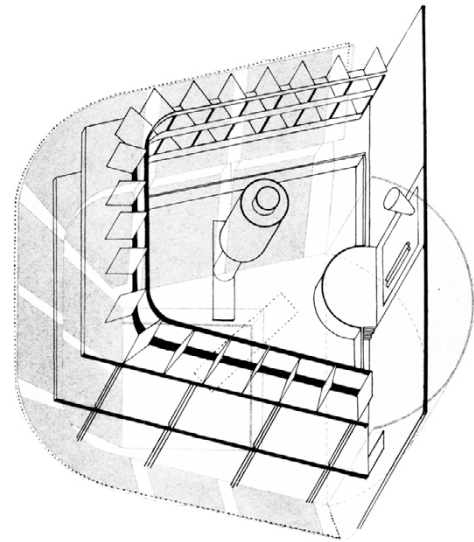


Abb. 4: In dem Theaterentwurf von Farkas Mólnar sind bewegliche Bühnenelemente und Zuschauerränge, Klanginstrumente und Projektionsflächen dynamisch miteinander verbunden. Abbildung aus: Bauhaus Bücher 4: Die Bühne am Bauhaus, München: Albert Langen Verlag, Seite 61, 1924, Farkas Mólnar.

SCHEMA FÜR BÜHNE, KULT UND VOLKSFEST, UNTERSCHIEDEN NACH					
ORTSFORM	MENSCH	GATTUNG	SPRACHE	MUSIK	TANZ
TEMPEL	PRIESTER	RELIGIÖSE KULTHANDLUNG	PREDIGT	ORATORIUM	DERWISCH-TANZ
WÄNDLICHE ODER BRIECHKULTUR	VERKÜNDER		ANTIKE TRAGÖDIE	HANDEL- OPER	OLYMPISCHE SPIELE
STILBÜHNE	SPRECHER		SCHILLER (DIEFAT KÖNIG VON SOKRATES)	WAGNER	TANZCHÖRE
ILLUSIONS- BÜHNE	SCHAUSPIELER		SHAKESPEARE	MOZART	PARISER BALLETT
PRIMITIVE KULTELEN	KOMÖDIANT		STREIFER (LORD OF THE DANCE)	OPERA BUFFA SPERETTE	MUMMEN- SCHAUZ
STAND- UND AFFIKATE UMSCHWENKEN	ARTIST		CONFERENCE	COUPLET JAZZBAND	GROTESK- TANZ
PODIUM GRUPPE	ARTIST		CLOWNERIE	BLUESMUSIK	SEILTANZ
FESTWESIE RUDE	SPASSMACHER	VOLKSBELEUSTIGUNG	ANITELVERS MOFFELT	VOLKSLIED SCHNAPPEN	VOLKSTANZ

Abb. 3: Schema für Bühne, Kult und Volksfest,
Bauhaus Bücher 4: Die Bühne am Bauhaus, München:
Albert Langen Verlag, Seite 9, 1924, Oskar Schlem-
mer.

Gesamtwerk (Leben)

Ihre zeitgenössische und zugespitzte Entsprechung findet die Inszenierung des eigenen Lebens in der Durchdringung der privaten und beruflichen Sphäre in der Figur der Influencer_innen, »eine der wichtigsten Sozialfiguren des digitalen Zeitalters« (Nymoyen & Schmidt 2021: 7). »Jeder soll folglich ein Künstler sein, sich selbst kreieren«, schreiben der Journalist Ole Nymoyen und der Youtuber Wolfgang M. Schmidt in *Influencer: die Ideologie der Werbekörper* (2021: 66). Eine Aus-

stellung zum hundertjährigen Bauhaus-Gründungsjubiläum im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg liefert hierfür den Slogan: *Amateurfotografie: Vom Bauhaus zu Instagram* (vgl. Ruelfs et. al. 2019). Im neuen digitalen Interaktionsgefüge verbinde sich, so Nymoyen und Schmidt, mit dem Versprechen eines möglichst unmittelbaren Einblicks in das eigene Leben jedoch ein unausweichlicher Zwang zur Authentizität. Dieser begründe sich in den ökonomischen Möglichkeiten zielgruppenorientierten Marketings im freundschaftlichen Austausch mit den Follower_innen: »Die Arbeit für und an sich selbst hebt die Trennung von innen und außen, von privat und öffentlich auf« (Nymoyen & Schmidt 2021: 11). Denn insbesondere der »Markt des Körpers ist — im Gegensatz zu vielen anderen Märkten — nie gesättigt« (ebd.: 89). Nymoyen und Schmidt zufolge stehen die Lebensentwürfe der Influencer_innen symptomatisch für einen konservativen und neoliberalen Backlash: »Alles ist Unterhaltung, alles ist Werbung, und alles kann zur Ware werden — auch das eigene Ich« (ebd.: 10).

Grenzen des Experiments

Durch Social-TV eröffnen sich für Influencer_innen dahingehend neue Spielräume und Vermarktungsstrategien. Die Ausrichtung der experimentellen Versuchsanordnung klassischer Reality-TV-Formate hat dabei, durch die schöpferischen Möglichkeiten der neuen digitalen Interaktionsmöglichkeiten,

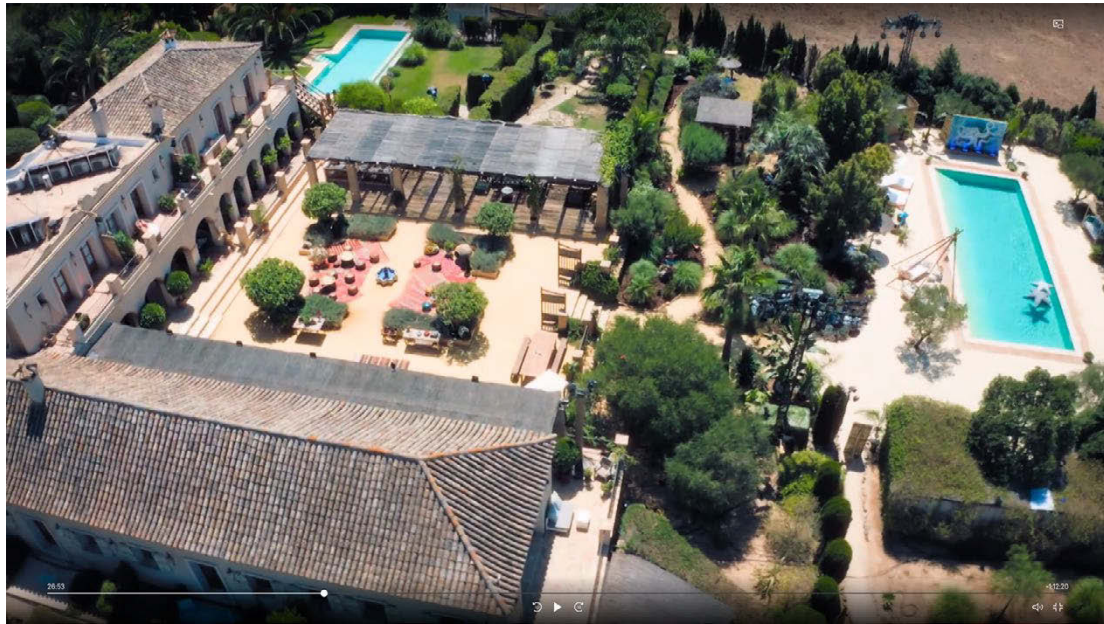


Abb. 5: Die Villa ist mit zahlreichen Kameras, Mikrofonen und Scheinwerfertürmen ausgestattet. In dieser abgeschlossenen Umgebung werden alle Lebensvorgänge der Teilnehmenden von der Apparatur erfasst. Das Paradies, Screenshot 26:54 min, Folge 3 der dritten Staffel von *Bachelor in Paradise*, 2021, RTL.

eine nachfolgend näher erläuterte Veränderung erfahren. Im Kern zielt Reality-TV darauf ab, reale Personen einer Umgebung auszuliefern, die in »besonderer Weise Emotionen erzeugt, Affekte herstellt, stimuliert und zirkuliert« (Lünenborg et. al. 2021: 1). Im Fokus steht damit die Darstellung bzw. die experimentelle Suche nach Authentizität. Dies erfolgt einerseits durch spielerisch-experimentelle Versuchsanordnungen, andererseits durch die »Vermischung von dokumentarischen und fiktionalen Stilelementen« (ebd.: 5). In Sendungen wie *Big Brother*, *Dschungelcamp* oder *Der Bachelor* bewohnen die Teilnehmenden einen zur Wohngemeinschaft umgestalteten Container, stellen sich im Dschungel verschiedenen Herausforderungen und suchen in paradiesischen Umgebungen nach der wahren Liebe. Die Entscheidung, an diesen Formaten teilzunehmen, bedeutete für die Kandidat_innen in erster Linie, sich in einem klar umrissenen räumlichen und zeitlichen Rahmen einem Orwell'schen allgegenwärtigen, tausendäugigen Blick preiszugeben. Der Soziologe Urs Stäheli hebt den experimentellen Laborcharakter klassischer Reality-TV-Sendungen wie *Big Brother* hervor. Dabei »wird das Experiment als Emblem der Erfahrungswissenschaft zum Mittel für die Gewinnung neuer persönlicher Erfahrungen. Bindeglied für die Transformation wissenschaftlicher Erfahrung in Selbsterfahrung sind Strategien der Ästhetisierung und Inszenierung, welche durch die Metapher des living theatre eingebracht werden« (Stäheli 2000: 59). Die Kandidat_innen gelangen in den Versuchsanordnungen

gen »zu ihrem »eigentlichen« Selbst« (ebd.: 73), Stäheli betont jedoch, dass dieser Authentizitätseffekt nur durch eine strikte Innen-/Außen-Unterscheidung erzielt werde: »Erst durch die Isolation der Versuchsanordnung kommt das wahre Ich zum Vorschein, das ansonsten durch die Zwänge des Alltags, der Familie und des Berufslebens verzerrt wird« (ebd.). Demgegenüber wird nachfolgend argumentiert, dass sich mit den neuen Interaktionsmöglichkeiten des Social-TV auch die Grundcharakteristik der Versuchsanordnung verschiebt: Zunehmend werden die Kandidat_innen der Sendungen bereits als Influencer_innen und aufgrund ihrer vorhandenen öffentlichen Reichweite gecastet. Noch unbekannte Gesichter können sich im Verlauf der Ausstrahlung eine erhebliche Follower_innen-Zahl aufbauen. Bestand eine wesentliche Herausforderung der TV-Experimente vormals darin, sich dem »massenmedialen Rampenlicht« (ebd.: 69) in einem zeitlich begrenzten Rahmen zu exponieren, wird der »kontrollierende Blick der Öffentlichkeit« (ebd.) durch Social-TV entgrenzt. Der Authentizitätseffekt des Experiments ist nicht länger auf die künstlichen Versuchsanordnungen der TV-Experimente beschränkt. Möglichst umfänglich liefern sich die Kandidat_innen dem voyeuristischen Blick des Publikums als Influencer_innen nunmehr auch in ihrem Privatleben aus. Die über die Sendung hinaus intensivierte Bindung zum Publikum qualifiziert die Kandidat_innen zur wiederholten Teilnahme an verschiedenen Formaten: Social-TV ermöglicht und monetarisiert (vgl. L'Hoiry 2019: 2f) diese

»Durch die Bühnenexperimente wurden mediale Atmosphären geschaffen, durch die sich die neuen Bedingungen und Möglichkeiten im Angesicht der Apparatur erkunden ließen. Der darüber vollzogene Prozess künstlerischer Versuchspraktiken und experimenteller Aushandlungsprozesse ließe sich aus Benjamins Perspektive als ›konstellierendes Forschen‹ deuten. Die utopischen Entwürfe der Theaterbauten versinnbildlichen die darüber gewonnenen Erkenntnisse und zielten darauf ab, sie in neuen Dimensionen zu entfalten.«

Entwicklung in „hypertelischer“ Weise (vgl. Simondon 2012: 51), indem die neuen Sendungs-Formate die unterschiedlichen Spielkonfigurationen ausdifferenzieren und an verschiedensten Lebenssituationen des neuen Reality-Star- und Influencer_innen-Milieus ansetzen. Auch für Samira und Serkan gilt diese Formel: So kann Samira im Anschluss an ihren erstmaligen TV-Auftritt in der achten Staffel von *Der Bachelor* (2018) auf Teilnahmen in den Formaten *Take me out* (2018) und *Beauty and the Nerd* (2020) zurückblicken. Exklusiv ließ sie sich vom Lifestyle-Magazin *Taff* außerdem bei ihrer Brazilian-Butt-Lift-Operation begleiten, bevor sie mit Serkan bei *Bachelor in Paradise* (2021) ihr Glück fand. Sein vermeintliches Glück hatte Serkan wiederum schon eine Staffel zuvor mit der Kandidatin Carina Spack gefunden. Auch wenn die Beziehung nicht lange hielt, kam es 2022 in der Sendung *Prominent getrennt – Die Villa der Verflorenen* (während der Schwangerschaft von Samira) zu einem Wiedersehen. Ebenfalls kann Serkan eine Big Brother-Teilnahme (2022) sowie den Gewinn der Sendung *Kampf der Realitystars – Schiffbruch am Traumstrand* (2023) für sich verbuchen. Spiegelbildlich lassen sich ihre TV-Biografien anhand der Likes und Kommentierungen ihrer jeweiligen Posts nachvollziehen. In ihrem Verlauf zeigt sich auch, dass Serkan und Samira vor allem als Paar und Familie erhebliche Reichweitzugewinne verbuchen konnten, ihren Social-Media-Content professionalisiert und um weitere Formate wie einen gemeinsamen Podcast (*Badass Reality*) erweitert haben. Mit ihren Lebensentwürfen

stehen sie stellvertretend für das sich neuformierende Milieu medialer Identitäten, für das Social-TV und das damit verbundene Versprechen der Interaktivität (Holmes 2004: 214) zur Lebensgrundlage und Voraussetzung geworden ist.

Verschiebungen der Wirklichkeit

Gegenüber ihrem Arbeitsalltag als Influencer_innen und den damit einhergehenden Anforderungen, den täglichen und mühseligen Herausforderungen, das (massen-) mediale Rampenlicht auf die eigenen Social-Media-Profile zu lenken, bieten die Reality-Formate vielversprechende Produktionsvoraussetzungen und Freiheiten: professionelle Bild- und Ereignismaschinen, traumhafte Kulissen, Sendezeit und garantierte Reichweite. Die Versuchsanordnungen der Reality-TV-Formate garantieren Storys, Partys, Spielkonfigurationen und eine in Bezug auf die Logik des Influencer_innen-Marketings unschätzbare Ressource: Die Herausbildung des authentischen Selbst. Zwar gilt es für die Influencer_innen, ihre aufwändig reproduzierte Authentizität im Angesicht der TV-Apparaturen unter Beweis zu stellen, diese muss darin jedoch nicht länger gesucht oder aufwändig dargestellt werden. Vielmehr eröffnen sich nunmehr Spielräume, in denen oder durch die die Kandidat_innen ihr authentisches Selbst unmittelbar ausleben können. Ähnlich wie es Benjamin für die Apparatur im Filmatelier beschrieben

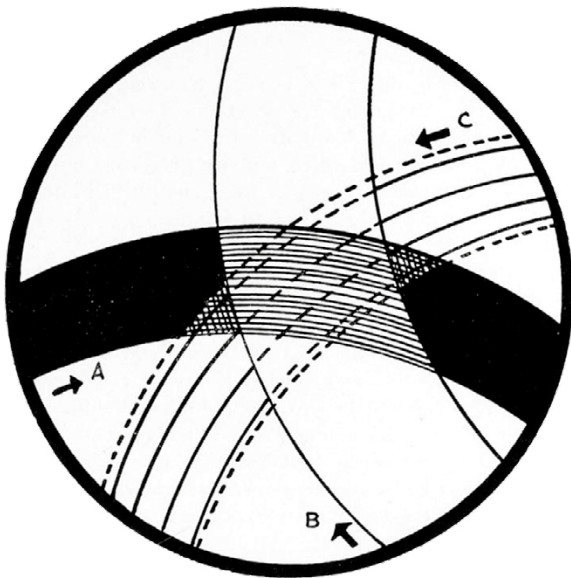


Abb. 6: »Von links nach rechts läuft der Film des Herrn A: Geburt, Lebenslauf. Von unten nach oben läuft der Film der Dame B: Geburt, Lebenslauf. Die Projektionsflächen der beiden Filme schneiden sich: Liebe, Ehe usw. Die beiden Filme können dann entweder sich kreuzend, in durchscheinenden Geschehnisfolgen oder parallel nebeneinander weiterlaufen; oder es kann ein neuer gemeinsamer Film der beiden Personen an die Stelle der beiden ersten treten.« Text und Abbildung aus: Bauhaus Bücher 8: Malerei Fotografie Film, München: Albert Langen Verlag, Seite 40, 1927, László Moholy-Nagy.

hat, ist damit der »apparatfreie Aspekt der Realität [...] hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zu der blauen Blume im Land der Technik« (Benjamin 1991: 458). Die Realität der Reality-TV-Formate wird für die Influencer_innen zur unvergleichlich bedeutungsvolleren. Einer romantischen Sehnsucht gleich offenbart sich als unmittelbar manifestiertes Idealbild und verräumlichte Utopie die Ideologie der Werbekörper. Die makellosen, durchtrainierten und aufwändig operierten Körper treffen am Pool vor traumhafter Kulisse auf Gleichgesinnte, setzen sich gegenseitig in Szene und verstärken so ihre Attraktivität und Reichweite. Sie leben instagramfähige Momente, werden für das Product-Placement an entsprechender Stelle instruiert und vor romantischen Sonnenuntergängen mit einem Picknick am Strand überrascht. Aus historischer Ferne, so scheint es, hallt in diesem Lebensmodell das Mantra des Bauhaus-Meisters Johannes Itten nach: »[U]nser Spiel zur Arbeit und unsere Arbeit zum Fest und unser Fest zum Spiel [...] — dies scheint mir höchste Vollendung des

menschlichen Wirkens« (Rotzler & Itten 1978: 68). Dabei erscheint, analog zu den Beschreibungen von Nymoyen und Schmidt (2021), auch das Leben auf der Insel, im Paradies oder im Sommerhaus im Horizont stereotyper und neokapitalistischer Lebenswirklichkeiten und Vorstellungen.

In der mediatisierten Arena des Social-TV

Im »Aufeinanderbezogensein medialer Inszenierungen, menschlicher Körper und (Medien-) Technologien« (vgl. Töpfer 2021: 268) haben sich im vormaligen Außen der TV-Experimente demgegenüber neue Nebenschauplätze eröffnet. Erfahrungen und Handlungen aus den Sendungen werden in der Arena des Social-TV reflektiert, diskutiert und fortgeführt. Damit gerät die alltägliche Lebenswirklichkeit zwar zunehmend in Reflexion zur Unmittelbarkeit der TV-Erlebnisse, ebenso gehen daraus jedoch neue Interaktionen, Storys und Geschäftsmodelle⁶ hervor. Auch Serkan und Samira reflektieren und analysieren ihre Erfahrungen und Eindrücke in ihren Posts, ihrem Podcast, in Interviews und Kommentarspalten. Einen Eindruck der neuen Wirkungsgefüge, samt ihrer Kehr- und Schattenseiten vermittelt die große Wiedersehens-Folge der achten Staffel des TV-Formats *Sommerhaus der Stars* (RTL 2023d). Statt in einer paradiesischen Inselvilla finden sich die Paare dazu in einem ländlichen Bauernhof in der Nähe von Bocholt ein.⁷ Bereits im Verlauf der Staffel müssen zwei Paare die Sendung aufgrund ihres gewalttätigen und übergriffigen Verhaltens außerplanmäßig verlassen. Die hitzigen, durch die Versuchsanordnung gezielt hervorgebrachten Konflikte führten auch im Anschluss an den letzten Drehtag zu Auseinandersetzungen auf Social Media. Im Netz bekamen Serkan und Samira dabei auch den Unmut des Netz-Publikums zu spüren. Als »Marionettenspieler« (ebd.: 01:14:58) hatte Serkan die anderen Teilnehmenden in der Sendung gezielt manipuliert und sich mit Samira hierdurch den Sieg gesichert. Während Samira den Einzug ins Sommerhaus noch scherzhaft als »Gateway to Hell« (RTL 2023b: 00:04:44) bezeichnet hatte, wurde ihre Prophezeiung im Anschluss an die Sendung zur bedrohlichen Wirklichkeit.

6 Beispielsweise begleitete eine Influencerin, die in der neunten Staffel das Herz des Bachelors eroberte, Erlebnisreisen einer Reiseagentur. Die »Mitreise von Jennifer« (Travel to Grow 2024), wird in den Reiseleistungen explizit aufgeführt. Für die Follower_innen eine einzigartige Gelegenheit, ihre Bezugsperson aus Social Media in besonderer Umgebung hautnah kennenzulernen und dabei selbst paradiesische Erfahrungen zu machen.

7 Wie viele der zu Filmsets umgebauten Villen und Häuser der Reality-TV-Formate können auch die einzelnen Zimmer bzw. das ganze Sommerhaus privat gemietet werden (vgl. booking.com 2023). Zahlreiche Drehorte und Ferienunterkünfte werden darüber hinaus in Artikeln und Blogbeiträgen zusammengetragen und als Reisedestinationen akquiriert (vgl. TUI Blog 2022/ WMN 2021).

Viele Zuschauende reagierten verärgert und überemotional auf das ›falsche Spiel‹ der beiden: »Die haben gesagt, wir werden euer Kind mit dem Jugendamt, alles Mögliche daransetzen, dass es euch weggenommen wird. [...] wir werden euch finden und euch beim Einkaufen aufsuchen [...]« (RTL 2023d: 01:17:52). Reaktionen, die Serkan in der Wiedersehenssendung auf den Post eines gegnerischen Paares zurückführt: »Eure Story hat dermaßen was bei uns ausgelöst, das ich selber noch nie erlebt habe«. Eine Erfahrung, die er seinen Gegenübern »nicht in einem Tag in eurem Leben« (ebd.: 01:17:42) wünsche. Die toxische Versuchsanordnung des Sendungsformates hatte sich in der Arena des Social-TV verselbstständigt. Indem sie die Spielregeln und Versuchsanordnungen der Sendungen akzeptierten, hatten sich Samira und Serkan durch die Bühnenkonfiguration des Social-TV neue Spiel- und Handlungsräume eröffnet. Die Produktionserwägungen des Sendungsformates, mit der größtmöglichen sozialen Entgleisung Einschaltquoten zu generieren, fanden darin jedoch ebenso ihren Widerhall. Der vormalige Schutz der Innen-/Außen-Unterscheidung ist aufgehoben, die Teilnehmenden verdammt, in der medialen Arena weiterzuspielen und sich im Angesicht der Apparatur fortlaufend zu behaupten. Symptomatisch richtet sich Serkans Zorn nicht gegen die Umstände und Versuchsanordnung als solche, sondern gegen seine Mitkandidat_innen. Wessen Gesetz soll gelten?

Spiel- und Verhandlungsräume

In Ansätzen offenbart sich im Social-TV dahingehend ein Spiel der Kräfte und Zwänge, der Kämpfe und Aushandlungsprozesse um die Frage, inwieweit es den Subjekten der neuen medialen Wirkungszusammenhänge letztlich gelingt, Spielräume selbst zu gestalten, zu verteidigen und in selbstbestimmter und kollektiver Weise am Geschehen zu partizipieren. Queere Formate wie *Prince* oder *Princess Charming* schaffen eine neue Repräsentanz marginalisierter Gruppen im Fernsehen und durch die Interaktionsmöglichkeiten des Social-TV zugleich Anlauf- und Vernetzungsräume für queere Communities. Dabei nehmen die Kandidat_innen ihre Vorbildfunktion als Verantwortung wahr und versuchen aktiv, den gängigen Klischees neue Formen des Miteinanders entgegenzusetzen (vgl. u.a. Boisvert 2020). Das sich auf der anderen Seite auch das Publikum Spielräume zur kritischen Auseinandersetzung und Mitgestaltung erschließen kann, erörtert der Kriminologe Xavier L'Hoiry (2019) am Beispiel der englischen Ausgabe von *Love Island* aus dem Jahr 2018. Dabei zeigt er auf, inwieweit die interaktiven Möglichkeiten von der Community genutzt wurden, um auf die stereotypisierende und rassistische Inszenierung einer Kandidatin aufmerksam zu machen und dieser auf

Social Media Gegen narrative entgegenzustellen (vgl. 2019: 8). Diese Ansätze lassen erahnen, dass dem neuen medialen Gefüge des Social-TV auch transformatorische Potenziale innewohnen. Trotz dieser positiven »Randerscheinungen«, so konstatiert die Künstlerin und Schauspielerin Monika Freinberger im *Kompressor*-Podcast des Radiosenders Deutschlandfunk Kultur, unterstützen die Sendungen und Formate weiterhin ein System, welches die grundlegenden »Diskriminierungskategorien erst hervorbringt« (Deutschlandfunk Kultur 2021: 00:02:53) und die marginalisierten Zielgruppen somit ebenfalls darin eingliedert. Als Mitproduzentin und Schauspielerin setzt sie sich im künstlerischen Format *TV WOW* in parodistischer und kritischer Weise mit Reality-TV-Formaten auseinander. Darin werden Formate imaginiert, in denen die Versuchsanordnung die Kandidat_innen etwa dazu herausfordert, ihre »neoliberalen Denk- und Verhaltensmuster zu verlernen« (*TV WOW*). In parodistischer Weise werden die echten Reality-TV-Formate somit ausschnittshaft simuliert und satirisch verfremdet. Eingang in die wirkliche Theaterapparatur des Social-TV fanden diese Ansätze bislang noch nicht.

Epilog

Die künstlerischen Experimente am Bauhaus können hierzu in exemplarischer Weise ermutigen. Durch die Bühnexperimente wurden mediale Atmosphären geschaffen, durch die sich die neuen Bedingungen und Möglichkeiten im Angesicht der Apparatur erkunden ließen. Der darüber vollzogene Prozess künstlerischer Versuchspraktiken und experimenteller Aushandlungsprozesse ließe sich aus Benjamins Perspektive als ›konstellierendes Forschen‹ deuten. Die utopischen Entwürfe der Theaterbauten versinnbildlichen die darüber gewonnenen Erkenntnisse und zielten darauf ab, sie in neuen Dimensionen zu entfalten. In diesem Sinne zeugen die Auseinandersetzungen am Bauhaus von der Relevanz und den Potenzialen, sich den Apparaturen der Unterhaltungsindustrie über künstlerisch-wissenschaftliche Zugänge anzunähern, um sich ihren Gestaltungsinstrumenten in explorativer Weise zu bemächtigen. Auch der mediatisierten Arena des Social-TV ließen sich in diesem Verständnis Bühnen- und Spielräume eröffnen, um das Verhältnis von Mensch und Technik im Angesicht der Apparatur, das heißt im Angesicht neuartiger Herausforderungen, Zwänge und Möglichkeiten der vernetzten Wirklichkeitssphäre zu erkunden, zu reflektieren und zu verhandeln.

Benjamin, Walter (2018): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991): Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1984): Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht [Erste Fassung]. In: Walter Benjamin & Sebastian Kleinschmidt (Hg.): Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940. Leipzig: Verlag Phillip Reclam jun., 236–248.

Bestgen, Ulrike (2009): Unser Spiel, unser Fest, unsere Arbeit. Bühne, Fest und Spiel am frühen Bauhaus. In: Ute Ackermann, Ulrike Bestgen & Klassik Stiftung Weimar (Hg.): Das Bauhaus kommt aus Weimar. Berlin, Weimar: Deutscher Kunstverlag, 145–180.

Blättler, Christine (2017): Nicht abgedichtet gegen Erfahrung. Zu Genesis und Geltung des Experiments. In: Kyung-Ho Cha (Hg.): Cultural Inquiry. Wien: Turia + Kant, 188–202.

Boisvert, Stéfany (2020): ›Queering‹ TV, One Character at a Time. How Audiences Respond to Gender-Diverse TV Series on Social Media Platforms. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 15, 183–201.

Buschow, Christopher & Beate Schneider (2015): Social TV in Deutschland. Leipzig: VISTAS Verlag.

Ceron, Andrea & Sergio Splendore (2018): From Contents to Comments: Social TV and Perceived Pluralism in Political Talk Shows. *New Media & Society* 20, 659–675.

Cesar, Pablo & David Geerts (2011): Understanding Social TV: A Survey. <https://lirias.kuleuven.be/retrieve/164379> (zuletzt abgerufen: 20. September 2023).

Deutschlandfunk Kultur (2021): TV Wow Reality-TV in queer und antikapitalistisch. Kompressor Podcast vom 21.12.2021 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/tv-wow-serie-kritik-reality-100.html> (zuletzt abgerufen: 1. Dezember 2023).

Giedion, Sigfried (1954): Walter Gropius – Mensch und Werk. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

Gropius, Walter & László Moholy-Nagy (1927): bauhaus 3. Zeitschrift „kreis der freunde des bauhauses“ 3. Dessau: c.dünnhaupt g.m.b.h. Dessau.

Hauptmann, Aileena & Carla Hirsch (2023): Princess Charming Special mit Nina. Queer Revier der LGBTQ+ Podcast vom 30. Oktober 2023. <https://open.spotify.com/episode/1mzmP67YHTT7Isjn0JMijN> (zuletzt abgerufen: 20. November 2023)

Holmes, Su (2004): ›But This Time You Choose!‹ – Approaching the ›Interactive‹ Audience in Reality TV. *International Journal of Cultural Studies* 7, 213–31.

Illouz, Eva (2018): Wa(h)re Gefühle: Authentizität im Konsumkapitalismus. Berlin: Suhrkamp.

Kramer, Sven (2018): Zwischen Apparatur und Wahrnehmung, Sprache und Bild, Reflexion und Erinnerung – Medien bei Walter Benjamin. In: Handbuch der Medienphilosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 109–116.

L’Hoiry, Xavier (2019): Love Island, Social Media, and Sousveillance: New Pathways of Challenging Realism in Reality TV. *Frontiers in Sociology* 4.

Lünenborg, Margreth, Claudia Töpfer, Laura Süna & Tanja Maier (2021): Affektive Medienpraktiken – Emotionen, Körper, Zugehörigkeiten im Reality TV. Wiesbaden: Springer.

Moholy-Nagy, László & Oskar Schlemmer (1924): Die Bühne im Bauhaus. Bauhausbücher Band 4. München: Albert Langen Verlag.

Moholy-Nagy, László (1927): Malerei Fotografie Film. Bauhausbücher Band 8. München: Albert Langen Verlag.

Neumann, Eckhard (1971): Bauhaus und Bauhüsler – Bekenntnisse und Erinnerungen. Bern, Stuttgart: Hallwag.

Piscator, Erwin (1963): Das politische Theater. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Rath, Norbert (2021): Unmittelbarkeitssehnsucht und das Konzept der zweiten Natur. In: Kritiknetz – Zeitschrift für Kritische Theorie der Gesellschaft https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Rath_Unmittelbarkeitssehnsucht.pdf (zuletzt abgerufen: 20. November 2023).

Redden, Guy (2018): Is Reality TV Neoliberal? Television & New Media 19, 399–414.

RTL (2021): Bachelor in Paradise – Das große Finale. Staffel 3, Folge 9 vom 19.12.2021. RTL+.

RTL (2023a): Das Sommerhaus der Stars. Staffel 8, Folge 1 vom 19.09.2023. RTL+.

RTL (2023b): Das Sommerhaus der Stars. Staffel 8, Folge 7 vom 31.10.2023. RTL+.

RTL (2023c): Das Sommerhaus der Stars. Staffel 8, Folge 8 vom 01.11.2023. RTL+.

RTL (2023d): Das Sommerhaus der Stars – Das große Wiedersehen. Staffel 8, Folge 12 vom 01.11.2023. RTL+.

Ruelfs, Esther, Tulga Beyerle, Bernd Stiegler, Ulrike Bergermann, Susanne Holschbach, Florentine Muhry,

Susanne Regener & Sven Schumacher (2019): Amateur-fotografie: Vom Bauhaus zu Instagram. Katalog Zur Ausstellung Im Museum Für Kunst Und Gewerbe Hamburg. Heidelberg: KEHRER Verlag.

Scheper, Dirk (1988): Oskar Schlemmer, das Triadische Ballett und die Bauhausbühne. Berlin: Akademie der Künste.

Schlemmer, Oskar (1958): Briefe und Tagebücher. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.

Simondon, Gilbert (2012): Die Existenzweise technischer Objekte. Übersetzt von Michael Cuntz. Schriften des Internationalen Kollegs für Kultur-technische forschung und Medienphilosophie 11. Zürich: Diaphanes.

Stäheli, Urs (2000): Big Brother: Das Experiment ›Authentizität‹ – Zur Interdiskursivität von Versuchsanordnungen. In: Friedrich Balke, Gregor Schwing & Urs Stäheli (Hg.): Big Brother – Beobachtungen. Bielefeld: transcript-Verlag, 55–78.

Travelbook.de (2023): Schon gewusst? „Das Sommerhaus der Stars“ in Bocholt kann man mieten. Blogbeitrag vom 13.09.2023. <https://www.travelbook.de/orte/drehorte/bauernhof-bocholt-nrw-drehort-das-sommerhaus-der-stars-kann-man-mieten> (zuletzt abgerufen: 15. Dezember 2023).

Travel to Grow (2023): Reiseprogramm und Leistungen für die Südafrikareise vom 09.–17. November 2024. https://travel-to-grow.com/wp-content/uploads/2023/01/TTGY-Reise_Programm-Kapstadt_2024.pdf (zuletzt abgerufen: 17. Dezember 2023).

TUI Blog (2022): Die traumhaft romantischen Drehorte der Bachelor Dreamdates. Blogbeitrag vom 03.02.2022 <https://www.tui.com/blog/bachelor-drehort-und-dream-dates/> (zuletzt abgerufen: 20. Dezember 2023).

TV WOW & Freinberger, Monika (o.J.): Too Bougie to Handle. Episode 1 – TVWOW. <https://reality-tvwow.de/episode-1/> (zuletzt abgerufen: 1. September 2023).

Whitford, Frank & Nora von Mühlendahl-Krehl (1993): Das Bauhaus – Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt.

WMN (2021): Urlaub in der „Finger weg“-Villa: So viel musst du springen lassen für Urlaub mit Lana. Artikel vom 17.07.2021. <https://www.wmn.de/lifestyle/travel/urlaub-in-der-finger-weg-villa-so-viel-musst-du-springen-lassen-fuer-urlaub-mit-lana-id235114> (zuletzt abgerufen: 15. August 2023).

Yavuz, Samira (2022): Instagram-Post von @samirayasminleila am 26. Mai 2022. <https://www.instagram.com/p/CeB9mDzLS10/?hl=de> (zuletzt abgerufen: 20. September 2023).