

Der Test des Großen Bruders.

Menschenexperiment Massenmedium

NICOLAS PETHES

»It's all true. It's all real. Nothing here is fake. Nothing you can see on this show is fake. It's merely controlled.« Der Film *Truman Show* von Peter Weir (USA 1998) präsentiert eine Fernsehsendung, die aus der totalen Überwachung wie der kompletten Übertragung des Lebens eines Menschen besteht: Truman Burbank, der seit seiner Geburt in der künstlichen Welt von Seahaven festgehalten wird, in einem gigantischen Fernsehstudio, das eine vollständige Ortschaft beherbergt und Arbeitsplatz aller Schauspieler ist, die dem ahnungslosen Helden die Bevölkerung geben. Den Horizont, und damit die Grenze von Trumans Welt, bildet die bemalte, kuppelförmige Studiowand, im künstlichen Mond am Firmament sitzt die Regie, geleitet von dem gottgleichen Schöpfer der Show, dem »televisionary« Christof. Von hier aus werden die Kameras gesteuert, die Trumans Leben aufzeichnen, wird jede seiner Bewegungen verfolgt, um die Schauspieler auf ihren nächsten Einsätze vorzubereiten und ihnen die passenden Dialoge zu soufflieren. Und von hier aus werden die Bilder seit 30 Jahren tagtäglich an das Millionenpublikum in der Welt außerhalb von Seahaven als *Truman Show* gesendet, die Soap Opera eines ganzen Lebens, versehen mit dem unüberbietbaren Bonus des »Echten«.

Truman Show ist zum einen eine wirkungsvolle Selbstthematisierung der Medienindustrie am Ende des 20. Jahrhunderts. Die Bedeutung des Films liegt aber weniger in der vergleichsweise schlichten Geschichte von der Selbstfindung des tumben Toren, als in der Konstellation, in der er mit der wachsenden *reality*-Tendenz von Fernsehsendungen seit Mitte der 1990er Jahre steht, die in der nur ein Jahr nach dem Film entwickelten Show *Big Brother* gipfelte. *Truman Show* macht dabei kenntlich, was dieser Tendenz zur »Realität« im Fernsehen zugrunde liegt: Es ist der Wunsch, den »echten Menschen« zu sehen, Zeuge seiner unverstellten – von keinem Dreh-

buch vorgegebenen – Reaktionen zu werden. Während in der Realität von *Big Brother* und allen seinen Nachfolgeprojekten die Beteiligten jedoch zwangsläufig um Ihre Medienpräsenz wußten, vermochte die Fiktion der *Truman Show* aufzuweisen, wie der authentische Mensch vor allem dann sichtbar wird, wenn der Betreffende nichts von seiner Überwachung weiß.

Die Tendenz zum *reality*-TV ist gekennzeichnet von einer Verschiebung des Interesses am Spektakulären zugunsten des Interesses am schieren Alltag, an der ›Normalität‹ des Menschen. Dadurch werden zwei Aspekte der Realität verbunden: diejenige des Helden, der in seiner immergleichen Alltäglichkeit präsentiert wird, und diejenige der Zuschauer der Show, die gerade aufgrund dieser Alltäglichkeit zu »Voyeuren ihrer eigenen Existenz« werden.¹ Auf diese Weise machen Medieninszenierungen des ›Realen‹ eine Aussage zu der Frage, wie man Wissen über den Menschen, den *true man*, erlangt. Und diese Aussage unterscheidet sich dabei unter Umständen maßgeblich von der impliziten Anthropologie, die etwa der Plot der *Truman Show* entwirft: die letztlich theologische Konfrontation des über seine vorgegebenen Grenzen hinausstrebenden Individuums mit seinem Schöpfergott. Eine solche theologische Lesart überblendet die dem *reality*-Format zugrundeliegende wissenschaftliche Versuchsanordnung: Tatsächlich wird der wahre Mensch durch die Produktion und Aufzeichnung seiner ›unverstellten‹ Reaktionen sichtbar. Diese Konstellation positioniert das Wissen vom Menschen in das Feld der Techniken der experimentellen Datenerhebung, zu denen die Mediendispositive einen entscheidenden Beitrag leisten.

Diesem Zusammenhang gehen die folgenden Ausführungen nach. Sie zeichnen dabei einen historischen Prospekt der Verbindungslinien zwischen dem Dispositiv der Massenmedien und der experimentellen Generierung anthropologischen Wissens nach. Der Begriff des ›Experiments‹ meint dabei jede Beobachtungssituation, die Eingriffe in die Versuchsanordnung, Kontrolle der Abläufe und Überprüfbarkeit der Ergebnisse vorsieht.² Vor dem Hintergrund

1. Matthias Wörther: *Die Truman-Show*, Frankfurt/Main: Katholisches Filmwerk 1999 (www.erzbistum-muenchen.de/medienzentrale/kfwtruman.html vom 18.5. 2001), S. 10. Wörther führt vor, wie die spezifische Ästhetik des Films den Zuschauer des Films mit dem Publikum der fiktiven Fernsehshow zusammenfallen läßt.

2. Zum Konzept des medialen Experiments als interdiskursive Kopplung von wissenschaftlichem Wahrheitscode und Unterhaltungspraxis vgl. Urs Stäheli: »*Big Brother*: Das Experiment ›Authentizität‹ – Zur Interdiskursivität von Versuchsanordnungen«, in: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.), *Big Brother. Be-*

dieser Definition ist das Studio von Seahaven die Allegorie eines modernen Labors, dessen Kameras einen ganzheitlichen Menschenversuch dokumentieren.³ Auf die Charakteristika solcher Experimente werden im folgenden die Diskurse über Massenmedien seit den frühen Tagen des Films bis zur Etablierung des Fernsehens zu untersuchen sein. In Frage steht dabei weniger, ob die Massenmedien selbst ein Menschenexperiment *sind*, als die Beobachtung, inwiefern der Diskurs über das Dispositiv der Massenmedien immer schon den Konnex zwischen *Beobachten* und *Konfigurieren* des Menschen herstellt.

Es geht demnach darum zu zeigen, daß die ästhetische und populäre Dimension der Massenmedien mit ihrer technischen und wissenschaftlichen verbunden ist; und inwiefern diese Konstellation dazu geführt hat, daß Medienprodukte wie -diskurse ein bestimmtes Menschenbild vermessen: auf der einen Seite, indem die Kamera den Menschen aufzeichnet, um sein Verhalten zu dokumentieren; auf der anderen Seite, indem man die Reaktionen derjenigen Menschen beobachtet, die solche Aufzeichnungen zu sehen bekommen.⁴ Der Film kann also *erstens* ebenso sehr den Menschen beobachten, wie er zum Ausgangspunkt für die Beobachtung seiner Zuschauer wird, und an beide Experimentaldispositive kann *zweitens* die Frage gestellt werden, ob es das jeweilige mediale Dispositiv ist, dessen Visualisierungsstrategien die fraglichen Menschenbilder determiniert oder ob nicht bereits die Versuchsanordnungen selbst bestimmten anthropologischen Vorannahmen folgen.⁵ Gemäß der

obachtungen, Bielefeld: transcript 2000, S. 55–78. Zum umgekehrten »elegante[n] Sprung aus Experimentalanordnungen in Unterhaltungsindustrie« in der Frühgeschichte des Kinos vgl. Friedrich A. Kittler: *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 220.

3. Daß die moderne Strafpraxis der permanenten Überwachung in einem architektonischen Dispositiv gründet, das als »Maschine für Experimente« angesehen werden kann, hat Michel Foucault in *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 262, ausgeführt.

4. Vgl. zu diesen beiden möglichen filmischen Experimentalanordnungen Christoph Hoffmann: »φ-Phänomen Film. Der Kinematograph als Ereignis experimenteller Psychologie um 1900«, in: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hg.), *Die Adresse des Mediums*, Köln: Dumont 2001, S. 236–252, hier S. 243.

5. Vgl. zum »Zusammenspiel eines Diskurses mit einer experimentellen Forschungspraxis« Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, die einleitend das Entstehen eines »Regimes

Art und Weise, wie sich diese beiden Unterscheidungen jeweils neu untereinander verschränken, werden vier Stationen in der Entwicklung der Massenmedien hinsichtlich des Wissens, das sie vom Menschen gewinnen, zu beschreiben sein: Die naturwissenschaftliche Debatte um das Verhältnis von Film und menschlichem Körper in den 1910er Jahren, die auf anthropologischen Typenbildungen beruht (1.); die psychotechnischen Zuschauertests, die den Ausgangspunkt der industriellen Menschenwissenschaft und Massenanalyse bilden (2.); die soziologischen Experimente mit Filmzuschauern nach dem Zweiten Weltkrieg, die ein spezifisches Menschenbild vor dem Einfluß der Massenmedien zu retten versuchen (3.); und die Versuchsszenarien in Fernsehshows seit den 1950er Jahren, die an den ›authentischen‹ Reaktionen der Menschen auf dem Bildschirm interessiert sind (4.). In dieser vierfachen Rekombination der beiden Leitalternativen zeigt sich exemplarisch das Spektrum experimenteller Menschenwissenschaft in der modernen Mediengesellschaft.

Anthropologie der neuen Medien: Der Film als »Biograph«

Der Diskurs über das neue Medium Film, der in den 1910er Jahren ganz selbstverständlich im Wissenschaftssystem angesiedelt ist, thematisiert beide fraglichen Beobachtungsanordnungen: Einerseits steht am Beginn der Karriere des Kinos als führendem Unterhaltungsmedium die Auswirkung des filmischen Angebots auf den Zuschauer zur Diskussion. Dabei werden die negativen Konsequenzen (nervöse Erregung, Suggestion, Ermüdung der Augen) und positiven Möglichkeiten (Vermittlung von Wissen, Einsatz in Schulen, Volksbildung) der neuen Technik gegeneinander abgewogen, meist mit Akzent auf der pessimistischen Seite:

»Indem aber der Kino nur einfache, leicht verständliche Dinge vorführt und indem er diese, um verständlich zu sein, vergrößert, ja geradezu karikiert, nähert er sich dem Geschmack des ungebildeten, des primitiven Menschen, der starke Kontraste und heftige Gemütsbewegungen liebt, gerne in rührseliger Stimmung schwelgt, das Sentimentale und das Grauensvolle, das Düstere und Gruselige, das Groteske und Derbko-

der Sichtbarkeit« um 1900 beschreiben, »das mit den begrifflichen Regelmäßigkeiten der Epoche verbunden wurde« (S. 9) und bei dieser Einführung von Industrialisierung und Physiologie nicht etwa ein Verhältnis der Determination, sondern der wechselseitigen Resituierung der Paradigmen nachzeichnen.

mische, das Phantastische und das Schwül-sinnliche bevorzugt, während es den gedankenreichen Dichtungen, den gedämpften Gefühlen, wie sie die Kunst unserer Zeit auslöst, verständnislos oder gleichgültig gegenübersteht. Müheloses Genießen ohne geistige Mitarbeit [...].«⁶

Die Folge sind körperliche und psychische Depravierung, die keineswegs nur kulturkritisch behauptet, sondern experimentell nachgewiesen werden.⁷ In diesen pessimistischen Einschätzungen schlägt sich aber zugleich auch nieder, welche Wirkkraft der neuen Technik auf dem Weg zum Massenmedium unterstellt wurde: Der allgegenwärtige Vorwurf der Suggestion dokumentiert, welche Faszination von der Möglichkeit ausgeht, den Menschen medial zu beeinflussen. Das hat eine entsprechend präzise Auslotung der verschiedenen Spielarten dieser Einflußnahme zur Folge: Der Mensch erscheint als programmierbares Wesen, das der Suggestion bzw. Hypnose, wenn nicht gar der motorischen Konditionierung durch visuelle Reize zu verfallen vermag.⁸

Die pessimistische Filmanthropologie geht also eng mit Technikbewunderung einher. Das wird besonders dort deutlich, wo der Film – andererseits – als Medium einer möglichst präzisen Wahrnehmung, Beobachtung und Aufzeichnung des Menschen und seiner Handlungen auftritt, also im Dienste der experimentellen Wissenschaften vom Leben.⁹ Seine Qualität liegt dabei in dem Vermögen, wissenschaftliche Versuche oder medizinische Operationen naturgetreu aufzuzeichnen und nachvollziehbar zu machen. »Der urkundliche Charakter des Photogramms macht es besonders geeignet für Registrierungen aller Art. Irrtum ist bei der photographischen Ablesung ausgeschlossen.«¹⁰ Der »Meßfilm« ist wissenschaft-

6. Robert Gaupp: »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt«, in: *Dürerbund. Flugschrift zur Ausdruckskultur* (1912), Nr. 100, S. 1–12, hier S. 4.

7. Siehe unten das Beispiel Nado Felke (Anm. 18).

8. Vgl. Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaft und die Erfindung des Kinos*, München: Fink 2000.

9. Vgl. C. Hoffmann: »φ-Phänomen Film« (Anm. 4), der nachzeichnet, wie das »Ereignis des Kinematographen« in der experimentellen Psychologie und Sinnesforschung neue Fragestellungen und Möglichkeiten des Wissens einräumt: Apparatur und Wissensdaten sind diesem Ansatz zufolge beide Ergebnis derselben Epistemologie.

10. Arthur Lassaly: »Industrielle Kinematographie«, in: *Die Umschau* 23 (1919), S. 832–834, hier S. 832.

liche Dokumentation, Norm und Unterweisung zugleich. Seine – auch pädagogisch nutzbare¹¹ – Wirklichkeitsnähe gestattet ein Wissen, das nicht mehr qua Sprache verständlich, sondern qua Analogaufzeichnung sichtbar gemacht werden kann. Die Möglichkeit, Bewegungsabläufe in ihre Einzelabschnitte zu zerlegen, gestattet Einsichten in die Mikrostrukturen des Lebens, die den Film als »Biograph«¹² qualifizieren. Diese Präzisionsanalyse menschlicher Bewegungen konstituiert das Wissen um die »normalen« Abläufe und macht jede Abweichung von der Norm kriminalanthropologisch kenntlich: »Der Betrüger, der Simulant, wird mit Hilfe des Kinematographen sicher entdeckt und entlarvt.«¹³

Diese Auswahl aus frühen Kommentaren zum wissenschaftlichen Film dokumentiert deutlich, wie sich das neue Medium in dasjenige Dispositiv einschreibt, das ein maschinelles Wissen über den Menschen erzeugt.¹⁴ Das berührt vor allem die Psychiatrie, die in Fortsetzung der photographischen Dokumentation der Hysterie durch Charcot nun filmische Dokumentationen des Wahnsinns – »»pathologische Kinematogramme«« – zu gewinnen sucht.¹⁵ Diese Möglichkeit scheint auf der Ebene des *Wissens* an der Grenze zwischen Mensch und Maschine zu rühren, und in eben dieser Weise hat Friedrich Kittler im Rückblick die anthropologische Funktion des Films gewertet: In der Allianz aus Experimentalwissenschaft und Medientechnik wird eine Selbstwahrnehmung des Menschen erzeugt, die ihn als in Einzelabschnitte zerlegbare Apparatur begreift. Dabei verweist Kittler anhand des Beispiels des Neurologen Hans Hennes, der 1910 mit der Kamera experimentierte, zu Recht auf den konstruktiven Anteil der Anwendung der neuen Apparatur,

11. Vgl. Bastian Schmid, »Kinematographie und Schule«, in: *Die Naturwissenschaften. Wochenschrift für Fortschritte der Naturwissenschaft, der Medizin und der Technik* 1 (1913), Nr. 6, S. 145–146.

12. R. Gaupp: »Der Kinematograph« (Anm. 5), S. 1. »Biograph« war auch der Name eines Filmprojektors sowie der Filmfirma, die auf dem Patent dieses Projektors aufbaute. Diesen Hinweis verdanke ich Jens Ruchatz.

13. O. Polimanti, »Der Kinematograph in der biologischen und medizinischen Wissenschaft«, in: *Naturwissenschaftliche Wochenschrift* 26 (1911), Nr. 49, S. 769–774, hier S. 770.

14. Vgl. Wolfgang Schäffner: *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München: Fink 1995, S. 230f.

15. Vgl. ebd., S. 269 und insgesamt S. 268–271 (am Beispiel von Robert Sommer): »Mit Kinematographen und Phonographen sind die Wahnsinnigen vollständig ans Netz der Registrierungstechniken angeschlossen und werden in den medientechnischen Datenbanken vertreten sein« (S. 275).

der zur Folge hat, daß letztlich »jeder Test produziert, was er angeblich nur reproduziert«. ¹⁶ Diese Einschränkung, die dem grundsätzlichen epistemologischen Einwand Gaston Bachelards gegen die Objektivität der Experimentalforschung entspricht, ¹⁷ ist bei Kittler allerdings emphatisch auf die Technik selbst bezogen. Zieht man jedoch die dritte Position des Experimentaldispositivs – den Versuchsleiter – hinzu, so wird deutlich, daß dieser konstruktive Anteil auf anthropologische Vorannahmen zurückgeführt werden muß. So experimentiert etwa Nado Felke mit der »Augenfolter« Kino anhand der Frage:

»wie lange kann ein normaler Mensch derartigen Lichtbildvorführungen beiwohnen? Ich wählte für diese Versuche aus: einen Durchschnittsmenschen von höchst robuster Konstitution, einen geistig tätigen Akademiker, beide mit kräftigen gesunden Augen; als dann einen nervösen Künstler mit einer Schwäche der Augennerven.« ¹⁸

Ergebnis des Versuchs ist, daß als erster »erstaunlicherweise der kerngesunde, robuste Mensch [versagte]«. Am neuen Medium gerät die Typologie des Menschen auf den Prüfstand. Auf diese Weise interveniert der Film in das vorausgesetzte anthropologische Wissen. Solange aber die Auswahl der Versuchspersonen einem Inventar bestehender Annahmen über den Menschen gehorcht, verschiebt sich nur das Funktionsbild der Typologie, nicht diese selbst. Die medientechnischen Instrumente in den Versuchen werden so als, wiederum mit Bachelard gesprochen, »materialisierte Theorien« kenntlich. ¹⁹

Angesichts einer wechselseitigen Verwiesenheit von Diskurs und Technik muß das neue Menschenbild, das das Beobachtungs- und Experimentaldispositiv Film erlaubt, relativiert werden: Die Rückkehr zu einer visuellen Kultur, die etwa Béla Balázs begrüßt

16. F.A. Kittler: *Grammophon* (Anm. 2), S. 218. Vgl. Georges Didi-Huberman: »Ästhetik und Experiment bei Charcot. Die Kunst, Tatsachen ins Werk zu setzen«, in: Jean Clair/Cathrin Pichler/Wolfgang Pircher (Hg.), *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien: Löcker, S. 281–296.

17. Gaston Bachelard: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beiträge zur Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, S. 347: »Jede genau Messung ist eine präparierte Messung.«

18. Nado Felke: »Die Gesundheitsschädlichkeit des Kinos«, in: *Die Umschau* 17 (1913), S. 254–255.

19. Gaston Bachelard: *Der neue wissenschaftliche Geist*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 18. Vgl. zur »Dualität von Apparat und Theorie« ders., *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes* (Anm. 17), S. 348.

und die den Menschen »eine neues Gesicht gibt«²⁰, erscheint weniger als medieninduziertes Phänomen, denn als diskursiver Anschluß an das neue Mediendispositiv Kino. Daß der Film die »leibliche Wirklichkeit« zu sehen gebe und aufgrund dieses die Einzelsprachen übergreifenden Codes der Körpersprache an der »Schaffung des internationalen Typus Mensch« beteiligt sei, ist weniger als Einlösung des Anspruchs einer »Errettung physischer Realität«²¹ zu lesen, sondern als diskursiv gesteuerte und technisch realisierte Folge eines spezifischen utopischen Menschenbildes der 1920er Jahre. Die scheinbar objektive Beobachtbarkeit des Menschen im Film wird von anthropologischen Modellen unterlaufen und artikuliert auch in ihrer technikoptimistischen Version den Diskurs einer Krise: der Krise des Menschen in der modernen Industriegesellschaft, die seine ›Realität‹ ebenso sehr bedroht, wie sie sie neu konfiguriert.

Fließband und Kamera: »Lichtbildwissen« vom Massenmenschen

Schauplatz dieser Neuvermessung des Menschen im technischen Zeitalter ist in den 1910er Jahren die Disziplin der Psychotechnik, die in Anschluß an Frank B. Gilbreth das »Normalarbeitsverfahren«²² – also die Planung, Normalisierung und Routinisierung von Arbeitsabläufen – für spezifische Berufssparten zu bestimmen unternimmt. Protagonist in Deutschland ist Hugo Münsterberg, dessen Arbeiten die Schnittstelle der Psychotechnik zwischen Psychologie und Medienwissenschaft exemplarisch dokumentieren: Nicht nur hat Münsterberg 1914 ausführlich die *Grundzüge der Psychotechnik* als experimentelle Wissenschaft niedergelegt, zwei Jahre später publizierte er mit *The Photoplay* eine avancierte Ästhetik des Kinos, die zudem eine präzise Umsetzung psychotechnischer Einsichten in das Feld moderner Medienästhetik darstellt.²³ Auf dieser Kopplung aufbau-

20. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch und die Kultur des Films*, Wien, Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924, S. 225.

21. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1964, S. 389.

22. A. Lasally: »Industrielle Kinematographie« (Anm. 10), S. 833.

23. Vgl. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*, Wien: Synema 1996, S. 37: »Unter den Naturwissenschaftlern wird der Psychologe ein besonderes Interesse an diesem neuesten Unternehmen der Filmwelt haben. Die Leinwand sollte eine einmalige Gelegenheit bieten, weite Kreise an psychologischen

end entwickelte Münsterberg 1916 eine Reihe filmischer Testverfahren für *Paramount*, die unter dem sprechenden Titel *Testing the mind* Kurzfilme versammeln, deren Spektrum von Prüfungsaufgaben für das Publikum bis hin zu Vorläufern heutiger Fahrsimulatoren reichen:

»Man hat denn auch bereits Apparate hergestellt, welche die Bremsvorrichtung des Automobils reproduzieren und es ermöglichen, den einzelnen zu prüfen, wieviel Tausendstel der Sekunde nötig sind, um bei plötzlich auftauchenden Hindernissen zweckmäßig zu reagieren. Es wurde vorgeschlagen, sogar kinematographische Bilder als Reize dafür zu benutzen. Wer nicht eine natürliche Reaktionsfähigkeit besitzt, soll dann nicht die Lizenz als Chauffeur erhalten.«²⁴

Die kinematographische Apparatur testet also nicht etwa die grundsätzliche ›anthropologische‹ Disposition des Menschen, sondern ausschließlich seine Fähigkeit zum Umgang mit eben solchen Apparaten. Und genau in dieser Selbstbezüglichkeit trifft sich das experimentelle Wissen der Psychotechnik mit der neuen Medienästhetik. Denn Münsterberg zufolge realisiert der Film exakt das Vorgehen der Psychotechnik: die Unterteilung motorischer Abläufe in ihre einzelnen Bestandteile. Überdies finde im Film eine technische Umsetzung der Leistungen des menschlichen Wahrnehmungssystems statt.²⁵ Die Operationen der Kamera und filmische Techniken wie z. B. die Montage materialisierten mentale Vorgänge – Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie, Emotionen –, und die von Münsterberg in *Grundzüge der Psychotechnik* avisierte »Psychognosis« des Menschen wird in *The Photoplay* explizit zum »Lichtbildwisse[n]«. ²⁶ Während die Psychognosis sich aber noch auf vorexperimentelles Wissen um das »allgemein Menschliche«²⁷ beruft, erweist das

Experimenten und an psychologischen Tests zu interessieren und auf diese Weise das Wissen um ihre Wichtigkeit für die Berufsberatung und für praktische Lebensfragen zu verbreiten.«

24. Hugo Münsterberg: *Grundzüge der Psychotechnik*, Leipzig: Barth 1914, S. 415.

25. Vgl. H. Münsterberg: *Das Lichtspiel* (Anm. 23), S. 114, zur entsprechenden Lesart des Films als medialem Korrelat zur psychotechnischen Testhaltung F.A. Kittler: *Grammophon* (Anm. 2), S. 240: »Kino ist ein psychologisches Experiment unter Alltagsbedingungen, das unbewusste Prozesse des Zentralnervensystems aufdeckt.«

26. H. Münsterberg: *Grundzüge der Psychotechnik* (Anm. 24), S. 198 bzw. ders., *Das Lichtspiel* (Anm. 23), S. 36.

27. H. Münsterberg: *Grundzüge der Psychotechnik* (Anm. 24), S. 218.

Lichtbildwissen bereits das Ungenügen solcher Vorannahmen: »Mit dem raschen Hintergrundwechsel erreicht der Lichtspielkünstler aber auch ein Bewegungstempo, das die tatsächlichen Menschen hinter sich läßt.«²⁸

Was sind die anthropologischen Implikationen dieses Versuchsergebnisses? Sie werden deutlich, wenn man das münsterberg-sche Test-Paradigma durch dasjenige Trainings-Programm ergänzt, das Walter Benjamin Mitte der dreißiger Jahre als besondere Leistung des Films herausgestellt hat. Zwar betont auch Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die »Fähigkeit der Apparatur zu testen«²⁹, also ihre Einsatzmöglichkeit für Berufseignungstest:

»Die Erweiterung des Felds des Testierbaren, die die Apparatur am Filmdarsteller zustandebringt, entspricht der außerordentlichen Erweiterung des Feldes des Testierbaren, die durch die ökonomischen Umstände für das Individuum eingetreten ist. So wächst die Bedeutung der Berufseignungsprüfungen dauernd. In der Berufseignungsprüfung kommt es auf Ausschnitte aus der Leistung des Individuums an. Filmaufnahmen und Berufseignungsprüfung gehen vor einem Gremium von Fachleuten vor sich. Der Aufnahmeleiter im Filmatelier steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht.«³⁰

Die Testhaltung, die sowohl der Kameramann wie das Publikum im Kino dem Schauspieler gegenüber einnehmen, zerstückelt dessen ganzheitliches Erscheinungsbild in einzelne Bestandteile. Auf diese Weise schlägt aber die zu Beginn der Filmdebatte konstatierte wissenschaftliche Präzision und dokumentarische Genauigkeit des Mediums auf dem Feld der Menschenwissenschaft in ihr exaktes Gegenteil um: Denn das Experiment am gefilmten Menschen, als welches Benjamin das Kino-Dispositiv zunächst ansieht, erlaubt zwar eine genauere Einsicht in das menschliche Verhalten, es entfremdet diese sezierten und isolierten Bewegungssegmente aber auch genau derjenigen Vertrautheit, mit der man ansonsten dem Menschen begegnet: »Im Film erkennt der Mensch den eigenen Gang nicht, im Grammophon nicht die eigene Stimme. Experimente

28. H. Münsterberg: *Das Lichtspiel* (Anm. 23), S. 39.

29. Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (erste Fassung)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 431–469, hier S. 468.

30. Ders., dass. (dritte Fassung), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 471–508, hier: S. 488.

beweisen das.«³¹ Das geradezu operative Eindringen der Apparatur in die Wirklichkeit eröffnet diese in ihrer taktilen, materiellen Dimension, produziert aber in dieser äußersten Nähe zugleich die größtmögliche Entfernung von allen Zusammenhängen, in denen Mensch und Welt sonst erscheinen: Sie werden zerstückelt und wirken aufgrund dieser Unvertrautheit schockartig auf den Betrachter.³²

Benjamins Pointe ist es aber nun, nach dem Potential dieser »physischen Chockwirkung«³³ des Films zu fragen: Es liegt in der Gewöhnung an die unzusammenhängenden Eindrücke, die der Film seinen Zuschauern bietet und die den Schockerfahrungen entsprechen, die außerhalb des Kinos auf den modernen Menschen einprasseln. Und genau auf diese Weise gelingt es dem Film auch, die psychotechnischen Ziele umzusetzen: die Gewöhnung des Arbeiters an die technische Apparatur.

»So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. [...] Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde. Nicht umsonst betont Marx, wie sehr beim Handwerk der Zusammenhang der Arbeitsmomente ein flüssiger ist. Dieser Zusammenhang tritt am Fließband dem Fabrikarbeiter verselbständigt als ein dinglicher gegenüber.«³⁴

Der Film wird bei Benjamin über seine bloße psychotechnische Testfunktion gegenüber dem auf der Leinwand sichtbaren Menschen hinaus zum Trainingsmodell für den Menschen, der vor der Leinwand sitzt – und diese Trainingsfunktion kann er genau aufgrund der Überforderung des Zuschauers durch die filmischen Eindrücke gewinnen, die die frühe Filmkritik vom medizinischen Standpunkt her befürchtet und die Münsterberg psychologisch konstatiert. Der einzelne Mensch erscheint vor dem prüfenden Auge der Kamera wie vor dem Spektakel auf der Leinwand – also in bei-

31. Ders., dass. (erste Fassung) (Anm. 29), S. 436. Vgl. mit dem entsprechenden Schlagwort vom »Optisch-Unbewußten« ders., dass. (dritte Fassung) (Anm. 30), S. 500.

32. Vgl. hierzu ausführlich: Nicolas Pethes: »Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900: David Katz, Walter Benjamin«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 117 (2000), S. 33–57, hier bes. S. 51ff.

33. W. Benjamin: *Das Kunstwerk* (dritte Fassung) (Anm. 30), S. 503.

34. Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 605–654, hier S. 630f.

den eingangs unterschiedenen Versuchsszenarien – als überfordert und in seiner Überforderung entlarvt. Der Topos von der Schädlichkeit der Filme im Wissenschaftsdiskurs wird so von der frühen ästhetischen Kinotheorie aufgegriffen, ausdifferenziert und zum Signum eines modernen Menschenbilds umgedeutet: Der Film ist bei Benjamin nicht mehr die Ursache für den technisch traumatisierten Menschen der Gegenwart, sondern vielmehr die experimentelle Allegorie seiner grundsätzlichen Stellung in der Welt der Apparate. Damit einher geht die Verschiebung der Perspektive vom einzelnen, beobachteten Menschen zum zugleich beobachtenden und beobachteten Massenpublikum, dessen kollektive Reaktionen auf das Darbotene zum Gegenstand des filmischen Experimentaldispositivs werden. Damit steht auch der entgegengesetzte Topos aus den frühen Filmdiskursen erneut zur Debatte:

»Aber während sich diese Gefahrenquellen nicht übersehen lassen, sollten die Sozialreformer ihr Interesse doch verstärkt den ungeheuer positiven Einflüssen, die vom Film ausgehen können, zuwenden. Der Umstand, daß täglich Millionen im Bann der Vorführungen auf der Leinwand stehen, ist unbestreitbar. Der hohe Grad ihrer Suggestibilität während der Stunden im dunklen Haus kann ebenfalls als erwiesen angesehen werden. Jeder zuträgliche Einfluß, der vom Lichtspiel ausgeht, hat folglich eine unvergleichliche Macht, wenn es um die Formung und den Aufbau der nationalen Seele geht.«³⁵

Der Optimismus, daß der »zuträglichen Einfluß« des Films gerade im »Aufbau der nationalen Seele« zu sehen sei, war drei Jahrzehnte nach Münsterberg zwar nicht von der Sache, wohl aber von ihrer positiven Evaluierung her, mehr als nur revisionsbedürftig. Siegfried Kracauer weist in seinem zuerst 1947 in englischer Sprache erschienen film- und mentalitätsgeschichtlichen Rückblick *Von Caligari zu Hitler* auf die ursprüngliche Allianz hin, die das Projekt des »Aufbaus einer nationalen Seele« mit der frühen expressionistischen Filmästhetik in Deutschland unterhalten hatte. Bei Kracauer ist das Dritte Reich fleischgewordener Stummfilm:

»Rettungslos der Regression verfallen, mußte die Mehrheit des deutschen Volkes sich einfach Hitler ergeben. Da Deutschland so verwirklichte, was in seinem Film von Anfang an bereits angelegt war, nahmen die Leinwandgestalten tatsächlich Leben an.«³⁶

35. H. Münsterberg: *Das Lichtspiel* (Anm. 23), S. 100.

36. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 287. Differenzierter als Kracauers tiefenpsychologischer Ansatz es erlaubt, führt Melissa Goldmann die fa-

Der frühe deutsche Film wird hier als Ausdruck derjenigen »Kollektivdispositionen« verstanden, die in die faschistische Diktatur münden. Daß dieser auf Stummfilme konzentrierte, tiefenpsychologische Ansatz³⁷ den soziopolitischen Abläufen wie den rezeptionsästhetischen Realitäten kaum gerecht wird, ist zeitgleich mit Kracauers Rückblick Gegenstand einer Vielzahl von Diskursen, die dennoch im Kontext von Kracauers Vorschlag, Filmanalyse im Kontext von »Studien zum gegenwärtigen Massenverhalten«³⁸ zu betreiben, gesehen werden können: 1948 veröffentlichte George Orwell seinen Roman *1984*, der vor dem Hintergrund seiner jüngsten medienpolitischen Vergangenheit ein scharfes Bild von den zukünftigen Möglichkeiten der medialen Überwachung und Manipulation des Menschen bietet. Orwell zeichnet dabei in laborähnlichen Situationen nach, wie Menschen einerseits auf das Bewußtsein einer vollständigen medientechnischen Überwachung reagieren,³⁹ andererseits durch manipulative Propagandafilme zu loyalen Gefolgsleuten ihrer

schistische Grundstruktur des frühen Films auf die technikgeschichtlichen und psycho-technischen Kontexte der Zeit zurück: »entrapped agency. an exploration of the links between cinema and fascism«, in: Supplement zu *SEHR* 5 (1996); www.stanford.edu/group/SHR/5-supp/text/goldmann.html vom 15.2.2001.

37. Vgl. S. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler* (Anm. 36), S. 215: »Während der gesprochene Kommentar eher Absichten zum Ausdruck bringt, durchdringt die Kamera eher das Unbeabsichtigte. Genau darin liegt die Leistung der Stummfilme. Sie stießen auf Ebenen unterhalb des Bewußtseinsbereichs, und da das gesprochene Wort noch nicht beherrschend war, konnten sich unkonventionelle, ja subversive Bilder einschmuggeln.«

38. Ebd., S. 7.

39. Vgl. George Orwell: *1984*, Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein 1976, S. 6: »Hinter Winstons Rücken schwatzte die leise Stimme aus dem Televisor noch immer von Roheisen und von der weit über das gesteckt Ziel hinausgehenden Erfüllung des neunten Dreijahresplans. Der Televisor war gleichzeitig Empfangs- und Sende-gerät. Jedes von Winston verursachte Geräusch, das über ein leises Flüstern hinausging, wurde von ihm registriert. Außerdem konnte Winston, solange er in dem von der Metallplatte beherrschten Sichtfeld blieb, nicht nur gehört, sondern auch gesehen werden. Es bestand natürlich keine Möglichkeit festzustellen, ob man in einem gegebenem Augenblick gerade überwacht wurde. Wie oft und nach welchem System sich die Gedankenpolizei in einen Privatapparat einschaltete, blieb der Mutmaßung überlassen. Es war sogar möglich, das jeder einzelne ständig überwacht wurde. Auf alle Fälle konnte sie sich, wenn sie es wollte, jederzeit in einen Apparat einschalten. Man mußte in der Annahme leben – und man stellte sich tatsächlich instinktiv darauf ein – daß jedes Geräusch, das man machte überhört [sic!] und, außer in der Dunkelheit, jede Bewegung beobachtet wurde.«

Überwacher erzogen werden können.⁴⁰ In diesem fiktionalen Szenario erweisen sich die hier unterschiedenen zwei Versuchsanordnungen eng mit einander verknüpft. Entsprechend schickt sich 1949 die amerikanische Forschergruppe Hovland/ Lumsdaine/Sheffield an, Kracauers Retrospektive wie Orwells Utopie vom Menschen des 20. Jahrhunderts, der von seinen Medientechniken entmündigt, kontrolliert und gesteuert wird, experimentell auszuloten. Bereits ein Jahr zuvor hatte Allen Funt im amerikanischen Fernsehen dieses Wissenschaftsdispositiv wieder in Unterhaltung übersetzt und das bis heute erfolgreiche Format der *Versteckten Kamera* ins Leben gerufen. Binnen dreier Jahre entstehen so auf unterschiedlichsten Diskurs- und Praxisfeldern – der Filmwissenschaft, der Literatur, der Soziologie wie der Populärkultur – Elaborate, denen die experimentellen Prüfung der Wirkung von Massenmedien auf den Menschen gemeinsam ist. Dieser interdiskursiven Zirkulation der Figur einer medialen Versuchsanordnung innerhalb eines engen Zeitraums wird nun nachzugehen sein.

Experimentelle Menschenwissenschaft: Der Zuschauer als Datenträger

Von der frühen wissenschaftlichen Verwendung des Films über Münsterberg zu Benjamin verschiebt sich das Interesse vom Menschen auf der Leinwand zum Menschen als Zuschauer des Geschehens auf der Leinwand. Die szientifische Dimension des Films wird nun in seinem Charakter als Reiz für das Publikum, das die Stelle des Versuchsobjekts einnimmt, gesehen. Die Verschiebung von Benjamins Prognose, der Film könne auf diese Weise als Trainingsinstrument für den Umgang des Menschen mit der Apparatewelt der technischen Moderne dienen, zu Kracauers Retrospektive, faktisch

40. Ebd., S. 14–18: »Die *Haß-Sendung* hatte begonnen. Wie gewöhnlich war das Gesicht Immanuel Goldsteins, des Volksfeindes auf dem Sehschirm erschienen. Da und dort im Zuschauerraum wurde gezischt. [...]. Ehe die Haßovationen dreißig Sekunden gedauert hatten, brachen von den Lippen der Hälfte der im Raum versammelten Menschen unbeherrschte Wutschreie. [...] In der zweiten Minute steigerten sich die Haßovationen zur Raserei. Die Menschen sprangen von ihren Sitzen und schrien mit vollem StimmAufwand, um die zum Wahnsinn treibende Blöckstimme, die aus dem Televisor kam, zu übertönen. [...] Jetzt stimmten alle Versammelten einen kraftvollen, langsamen Sprechchor an: »G-B! ... G-B! ... G-B!« [...]. Zum Teil war es eine Art Hymne auf die Weisheit und Majestät des Großen Bruders, mehr aber noch ein Akt der Selbsthypnose [...].«

sei die Kinokultur der Weimarer Kultur die kollektivpsychologische Vorwegnahme des nationalsozialistischen Regimes gewesen, stellt dabei nichts weniger als eine vollständige Umkehrung einer medienoptimistischen in eine zutiefst resignative Einschätzung der Versuchsanordnung Film dar. Noch jedoch harrte die spekulative These von der totalitären Substruktur des Filmmediums und seiner darin begründeten Tauglichkeit für propagandistische Zwecke der wissenschaftlichen Überprüfung, und das Forschungsprojekt von Carl Hovland, Arthur Lumsdaine und Fred Sheffield verdient dabei insofern Beachtung, als es das erste großangelegte soziologische Menschenexperiment zur Filmrezeption darstellt.

Hovland/Lumsdaine/Sheffield arbeiteten im »Research Branch of the Army's Information and Education Division« und waren bemüht, »to collect and analyze data on soldiers attitudes and opinions« gegenüber den Schulungsfilmen, die Teil der Ausbildung für den Einsatz im Zweiten Weltkrieg gewesen waren.⁴¹ Die »Experimental Section« des *branch* verortet ihre Untersuchungen zu Wirkung und Effektivität der Rezeption der im Einsatz befindlichen »mass educational media« explizit in den »modern socio-psychological research techniques in the evaluation of educational and ›indoc-trination‹ films«. Die Situation innerhalb des Ausbildungscamps sollte als idealisierte Laborumgebung Schlüsse von der Modellstudie auf den grundsätzlichen Umgang mit Massenmedien gestatten. Die Experimente betrafen zum einen die *orientation films* (z.B. »Why We Fight«), die Kriegshintergründe vermittelten, zum anderen *training (or instructional) films*. Im Verlauf des Experiments wurden die ausgefüllten Fragebögen einer *experimental group*, die den jeweiligen Film zu sehen bekommen hatte, mit den Antworten einer *control group*, die den Film nicht gesehen hatte, zu den gleichen Fragen verglichen. Die Auswertung zielte einerseits auf den Wissenszuwachs und die Akzeptanz der Filme, andererseits auf ihren Motivationsgehalt für die Soldaten und die grundsätzlichen Möglichkeiten, »to use films as a means of influencing opinion«.⁴² Die Ergebnisse

41. Carl I. Hovland/Arthur A. Lumsdaine/Fred. D. Sheffield: *Experiments on Mass Communication*, Princeton: Princeton UP 1949, S. v. Diese Einbindung des Medienexperiments in ein militärisches Dispositiv erweitert Kittlers These von der genealogischen Verbindung von Informations- und Kriegstechnologie aus dem Bereich der Technik in den der Praxen: vgl. etwa Friedrich Kittler: »Zur Theoriegeschichte von Information Warfare«, in: Gerfried Stocker/Christine Schöpf (Hg.), *Information. Macht. Krieg*, Wien: Springer 1998, S. 301–307.

42. Hovland/Lumsdaine/Sheffield, *Experiments* (Anm. 41), S. 21. In der Anfangseinstellung hörten die Probanden General Marshall: »This film, the first of a

ihrer Testreihe gewinnen Hovland/Lumsdaine/Sheffield aus dem Vergleich der Prozentzahlen des Auftretens bestimmter Antworten aus den beiden Gruppen.

Im Vergleich zum Aufwand des Versuchs sind diese Ergebnisse denkbar bescheiden: Die Auswertung ergibt einen hohen Zuwachs bei den Wissensfragen, geringe Unterschiede bei den ideologischen Fragen und kaum Aussagekräftiges über die »willingness to serve«. Die einzige meßbare propagandistische Wirkung besteht in der Förderung des »resentment against the enemy«. ⁴³ Die untersuchten Menschen werden durch das Massenmedienexperiment demnach nur zum Teil kenntlich: Sie sind lernfähig, ideologisch beeinflussbar, doch motivational hinreichend autark, um der Propaganda eines Films zu widerstehen:

»Regardless of a man's ability to learn a new interpretation, he will not adopt it as his own unless he believes in it. He may learn what the film said but may nevertheless consider what the film said to be incorrect. Hence his own opinion may be unchanged by what he has learned. If some of the interpretations made by the films were not acceptable to intelligent men but were acceptable to those of lesser intelligence, the factor of learning ability might be sufficiently offset by the factor of the acceptance, so that a negative correlation would be obtained between intellectual ability and particular opinion changes produced by the films.« ⁴⁴

Dieses Ergebnis markiert zugleich die Grenze des Versuchs: Insofern »an experimenter cannot directly manipulate an individual's intellectual capacity«, müssen die ›Intelligenz‹ und die autonome Kontrolle des Einzelnen aus dem Set möglicher experimenteller Variablen entfernt werden:

»However, in the experimental measurement of film-induced changes in interpretations, opinions, and ›morale‹, it was necessary to measure the effects of the film without awareness on the part of the men that an experiment was in progress.« ⁴⁵

Gerade die vernunftmäßige Korrektur des Einzelnen, die sich den

series, has been prepared by the War Department to acquaint members of the Army with factual information as to the causes, the events leading up to our entry in the war, and the principles for which we are fighting. A knowledge of these facts is a indispensable part of the military training and merits the thoughtful considerations of every American soldier« (S. 22).

43. Ebd., S. 45.

44. Ebd., S. 164f.

45. Ebd., S. 14.

Tests auf der Resultatebene entzieht, wird durch das Experimentaldispositiv von vornherein außer Kraft gesetzt, insofern die Versuchspersonen nicht wissen, daß sie Versuchspersonen sind. Während die Schulungsfilme ihren Zweck, die Mitglieder der US-Armee zu einer gut informierten und voll motivierten Einheit zu formen, nur teilweise erreichen, gelingt es den Versuchsleitern damit einerseits, die Teilnehmer ihres Experiments zu einer anonymen statistischen Größe zu formen: Hovland/Lumsdaine/Sheffield sind am spontanen Reflex interessiert und an seiner Berechenbarkeit durch die Gewinnung repräsentativer Durchschnittswerte. Zugleich und andererseits aber sind sie bemüht, empirisch zu belegen, daß dieser Blick auf die Durchschnittswerte gerade nicht an die Vernunftautonomie des Menschen rührt: Das Testdesign schließt die intellektuelle Kontrolle aus dem Testparadigma aus und bedingt das Testergebnis, daß Menschen durch die Massenmedien inhaltlich belehrt werden können, ohne dabei das Opfer einer Manipulation zu sein. Im Trainingscamp der US-Armee scheinen die Bildmedien ihr bedrohliches Potential zu verlieren, indem die Versuchsanordnung die intellektuelle Souveränität als bedrohtes Gut aus dem Einzugsbereich der medialen Suggestion bewegt.⁴⁶ Statt der angekündigten Untersuchung der grundsätzlichen Wirkungen der Massenmedien auf den Menschen etablieren Hovland/Lumsdaine/Sheffield um so wirkungsvoller eine Methode der empirischen Medienwissenschaft, die den Menschen als Untersuchungsgegenstand und Versuchsperson so plaziert, daß er als berechenbares Element in der Masse aufgeht, ohne das Phantasma seiner intellektuellen Autonomie zu verlieren.

Mediale Menschenversuche: Überwachen und Lachen

Diese Korrelation zwischen der entstehenden empirischer Massensoziologie und Studien zu den neuen Massenmedien wird in der Folge auch auf dem Bildschirm des neuen Massenmediums Fernsehen selbst sichtbar: 1947 hebt Allen Funt die Radiosendung *Candid Microphone*, ein Jahr später dann das Fernsehformat *Candid Camera* aus der Taufe. Das Interesse sozialpsychologischer Menschen-

⁴⁶. Vgl. ebd., S. 221: »The results of this experiment have an obvious bearing on the frequently made assertion that »propaganda« merely reinforces the opinions already held, i.e., that those initially favoring a point of view tend to be made more favorable, whereas those initially opposed may tend to become even more opposed than at the outset.«

versuche an der Reaktion von Menschen auf Streßsituationen und Verletzung ihrer Intimsphäre⁴⁷ wird hier zum Plot einer Show. Funt inszenierte vor laufenden, aber versteckten Mikrophonen und Kameras absurde Situationen und Dialoge und dokumentierte die Repliken seiner ahnungslosen Versuchspersonen. In seinem Rückblick auf sechs Jahre Arbeit als Medienexperimentator beschreibt Funt als Prämisse seiner Versuchsreihe, »that the basic emotions of live – hate, pride, anger, innocence, etc. – are aroused by minor crises as quickly as by extraordinary events.«⁴⁸ Damit etabliert das Fernsehen eine neue Dimension im hier verfolgten Diskurs über mediale Menschenexperimente: Es verschiebt sich wieder von der Untersuchung des Zuschauers auf den gezeigten Menschen, zielt nun aber nicht mehr auf seine Körperfunktionen und ihre Regulierbarkeit, sondern auf die schiere Authentizität seiner Reaktionen.

Das Prinzip der *candid* – also der ›aufrichtigen‹ – *camera* perfektioniert die wissenschaftliche Feier von der Präzision filmischer Einblicke in menschliches Verhalten durch die Modifikation, daß aus psychologischer Perspektive diese Präzision nur zu erreichen sei, wenn der gefilmte Mensch nicht um die Anwesenheit der Kamera – und also, wie bei Hovland/Lumsdaine/Sheffield, nicht um die Existenz des Experiments – wisse. Damit wandert aber die Möglichkeit, des echten Menschen habhaft zu werden, vollends ins mediale Experimentaldispositiv ab: Sowohl die alltägliche interpersonale Interaktion als auch eine für alle offenkundige Aufzeichnung menschlichen Verhaltens unterliegen dem Simulationsverdacht. ›Echt‹ ist nur der unwissend in unechter Umgebung gefilmte Mensch.

Funts Versuchsergebnis lautet, daß Menschen zum einen auch die größten Abweichungen vom erwartbaren Geschehen zu rationalisieren versuchen und dabei stets bemüht sind, durch möglichst passive Reaktionen jeder Form von »trouble« aus dem Weg zu

47. Vgl. Heinz Schuler: »Versuche mit Menschen in der Psychologie – das Milgramexperiment und die Folgen«, in: Hanfried Helmchen/Rolf Winau (Hg.), *Versuche mit Menschen in Medizin, Humanwissenschaft und Politik*, Berlin, New York: de Gruyter 1986, S. 191–219.

48. Allen Funt: *Eavesdropper at Large. Adventures in Human Nature with »Candid mike« and »Candid camera«*, New York: Vanguard Press 1952, S. 65. Vgl. zur Verwandtschaft von Fernsehunterhaltung und Soziologie seit den späten 1940er Jahren Michael Clegg/Martin Guttman: »Gespräch«, www.mip.at/en/dokumente/1130-content.html vom 10.5.2001: »And again it's the same idea of at the same time a lot of curiosity about people's behavior and a feeling that by breaking up the expectation you can learn a lot about how people feel and how they react, how they behave, etc.«

gehen; zum anderen aber, daß noch die extremsten Angebote angenommen werden, wenn sie mit einer Verdienstmöglichkeit verbunden scheinen: Der Elektriker, den er bittet, ihm einen elektrischen Stuhl für private Zwecke anzufertigen, notiert den Auftrag kommentarlos. Die Autonomie des Menschen, die Hovland/Lumsdaine/Sheffield noch vor den Massenmedien retten wollten, wird hier auf dem Bildschirm selbst wiederlegt: Funt nennt seine Produkte »experiments to show how submissive people can be«⁴⁹ und die Philosophie der Sendung setzt diesen anthropologischen Wissensgewinn über alle ethischen Bedenken. Funts Sohn gab 1988 dem *International Herald Tribune* zu Protokoll: »They don't have to worry about us invading people's privacy. It was very clear in my dad's work, that he cared about people. And I feel the same way. I believe people are wonderful.« Sein Vater verband mit seiner »care« für die wunderbaren Menschen wissenschaftliche Ziele: David Riesman nannte ihn »next to Paul Lazarsfeld the most ingenious sociologist in America«⁵⁰, er selbst verstand sich weniger als Komiker denn als Erforscher der menschlichen Natur und verwandte Videoaufzeichnungen seiner Show in der von ihm gegründeten »*Laughter Therapy*«-foundation zur Behandlung von Depressionen.

»From my point of view, there is much more than the simple entertainment value of candid recordings and films to be considered. For example, our findings are used by eleven universities as basic subject matter in their drama, sociology and psychology courses; instructors of those courses have told me that only in our candid studies have they found a means of examining human beings who are completely unaware they are being examined. [...] Business and industry have also found interesting and rewarding uses for our candid studies. We have made training films graphically demonstrating to salesmen the right and wrong ways to sell. [...] We've used a similar approach in making candid films intended to show factory employees the ›do's‹ and ›don't's‹ of working together.«⁵¹

Die versteckte Kamera bedient also in ihrem Selbstverständnis nicht Voyeurismus oder Schadenfreude, sondern transportiert bis in die einzelnen Elemente hinein jene Konstellation, in der das Dispositiv der Massenmedien mit der experimentellen Wissenschaft vom Menschen von Beginn an gestanden hat. Vor dem Hintergrund dieser

49. A. Funt: *Eavesdropper* (Anm. 48), S. 86.

50. David Riesman: *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character* (zus. mit Reuel Denney und Nathan Glazer), New Haven, London: Yale UP 1950, S. 126.

51. A. Funt: *Eavesdropper* (Anm. 48), S. 180–182.

hier nachgezeichneten Verknüpfung von Unterhaltung, Berufstraining und wissenschaftlichem Test ist auch der Boom des *reality-TV* in den 1990ern nicht als Auswuchs, sondern als logische Konsequenz der Mediengeschichte anzusehen. Zugleich macht er die Spannung zwischen dem Anspruch, menschliche Authentizität zu zeigen und der Realität medialer Inszenierung deutlich. Während an Talk-Shows noch kritisiert wurde, daß sie die spontane Kommunikation nach Regeln inszenieren und die gewünschten Sehergebnisse durch ritualisierte Abläufe und Streit-Provokation sicherstellen, versuchte der vorläufige Höhepunkt der Gattung, die *reality-Soap Big Brother*, das Experimentalszenario nicht einmal mehr zu kaschieren: 10 Insassen einer Wohngemeinschaft werden 24 Stunden bei allen ihren Alltagsvollzügen gefilmt, mit gezielten Inputs aus der ›Umwelt‹ versehen und einem Millionenpublikum im Fernsehen präsentiert. Dabei verschiebt sich bei *Big Brother* die Kopplung der Authentizität an die Sensation, die noch für *Candid Camera* gegolten hatte, hin zur Kopplung von Authentizität und Alltäglichkeit: Gerade weil *Big Brother* langweilig ist und nur die schiere Tatsache des Wohnens zeigt, darf es beanspruchen, Menschen zu zeigen ›wie sie wirklich sind‹.⁵²

Diese Realität läßt sich aber auch durch das entgegengesetzte Prinzip generieren: In *survival shows* wie *Inselduell* feiert der Ur-

52. Die Frage, warum die Sichtbarkeit des ›rechten Menschen‹ dabei gerade an diejenige »durchschnittliche Alltäglichkeit« und ihr »Geschwätz« gekoppelt wird, die etwa bei Martin Heidegger noch das Signum einer ganz und gar unauthentischen »Verfallenheit« gewesen war, ist damit allerdings noch nicht beantwortet. Vgl. hierzu wie zu den Konzepten ›Wahrheit‹ und ›Wirklichkeit‹ Hans Ulrich Gumbrecht: »Alltagswelt« und ›Lebenswelt« aus genealogischer Perspektive«, in: Thomas W. Kniesche (Hg.), *Körper/Kultur. Kalifornische Studien zur deutschen Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 76–99. Daß der Realwert der Alltäglichkeit ein Effekt der gesellschaftlich flächendeckenden Massenkommunikation ist, betont Peter M. Spangenberg: »TV, Hören und Sehen«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 776–798, hier S. 780f.: »Medienrealität [...] kann somit nicht nur in Konkurrenz zu anderen Realitätsebenen der Alltagswelt treten, sondern die kollektive ›Vollzugsrealität‹ werden.« Entsprechend kann auch *Big Brother* seinen Authentizitätsanspruch trotz des Wissens der Insassen um die Beobachtung sowie eines großen inszenatorischen Aufwands aufrechterhalten, da die Dauer und Permanenz der Versuchsanordnung die Differenz zum unbeobachteten Zustand verschwimmen läßt. Vgl. Nicolas Pethes: »Depengeschwätz«. Schein oder Nichtschein in medialen Menschenexperimenten der *high-* und *low-Kultur*«, in: F. Balke/G. Schwering/U. Stäheli (Hg.), *Big Brother* (Anm. 2), S. 35–53.

sprünglichkeitsmythos des Menschen im Überlebenskampf Urständ. Hier versucht die Medienanthropologie, mit hochartifiziiellen Inszenierungen »archaische Instinkte«⁵³ des Menschen zu evozieren und zum Sehen zu geben. Diesen Instinkten dient auch die Eifersuchts-Show *Cheaters*, in der Ehebrecher von Detektiven gefilmt und anschließend in flagranti gestellt werden. Indem der Fernsehzuschauer hier ein »echtes menschliches Drama voller roher Gefühle« sieht, wird die experimentell generierte Authentizität des Menschen auf dem Fernsehschirm mit einer theologischen Anthropologie des Zuschauers vor dem Gerät gekoppelt. Produzent Bobby Goldstein: »Wir erheben den Zuschauer zum Allwissenden. Er schaut den Menschen zu, wie es sonst nur Gott kann.«⁵⁴

An dieser Stelle ist das eingangs aufgerufene Szenario der *Truman-Show* wieder eingeholt: Peter Weirs Film thematisiert sowohl das Alltagsszenario – insofern überspitzt, als Truman jeden Morgen das exakt gleiche Personal mit identischen Dialogritualen begegnet – als auch den Überlebenskampf – wenn Christof in der Schlußsequenz versucht, den Ausbruchversuch seines Helden durch einen sehr realen Orkan auf dem künstlichen Meer zu verhindern. *Truman Show* demonstriert aber zudem, wie die derart erzeugte »Echtheit« des Menschen abhängig bleibt von einem allwissenden und allmächtigen Beobachter und wie diese Beobachterposition schließlich zur »Hyperinklusion der ZuschauerInnen in die Subjektposition des Experimentators«⁵⁵ führt: Die *reality*-Soap *Truman Show* zeigt den wahren Menschen Truman Burbank; er zeigt ihn aber all denjenigen fiktiven Fernsehzuschauern im Land, die der Film *Truman Show* dem Kinobesucher zu sehen gibt.⁵⁶ In dieser

53. Vgl. Stefan Kreml: »Reality kennt keine Mediengrenzen«, in: *Telepolis*, www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/c08823/1.html vom 29.9.2000, S. 3.

54. Matthias Müller von Blumenron: »Eifersucht als Entertainment«, in: *Der Spiegel* (1999), Nr. 45, S. 148. Die Liste experimentalanthropologischer Fernsehsendungen ließe sich fortsetzen und letztlich bis zum fiktiven »reality-TV« der 1950er Jahre zurückverfolgen: Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Fernsehfamilien. Medienforschung: Die Ewings und die Hesselbachs«, in: *FAZ* vom 8.7.1987.

55. U. Stäheli: »*Big Brother*« (Anm. 2), S. 67.

56. In dieser Beobachtungskonstellation wird die Distanznahme des hier gemeinsam mit dem Fernsehen als »Massenmedium« besprochenen Films deutlich: Ähnlich, wie etwa auch in Federico Fellinis *Ginger e Fred* (Italien 1986) tritt der Film an, die Inszenierungsmaschinerie des Fernsehens zu entlarven – eine Inszenierung jedoch, die ihm selbst trotz unterschiedlicher Dispositive und Zuschauerpositionen ebenso sehr zugrundeliegt. Zu Konzeptionen des Zuschauers vgl. den Beitrag von Irmeta Schneider in diesem Band.

Verschränkung fällt das Medienexperiment am gefilmten Menschen mit demjenigen am Publikum zusammen und die Gesamtinszenierung enthüllt selbst eine anthropologische Dimension: das Begehren zu sehen, den Menschen zu sehen und in diesem Bild letztlich – durch Strategien und Inszenierungen der Wissenschaftlichkeit, der Disziplinierung, der Normalisierung und Authentifizierung – sich selbst zu sehen. Dieses originale Selbstbild ist nur im Labor zu erzeugen, Realität, Normalität und echte Gefühle sind das von Millionen Zuschauern bejubelte Produkt einer ebenso bombastischen wie minutiösen medialen Versuchsanordnung. Dieser Publikumsjubiläum im Finale des Films scheint sich an Truman zu richten, und er ist die Basis für Christofs Erfolg. Letztlich aber gilt er denen, die jubeln, selbst: *True man* ist der Mensch, der die Versuche beobachtet, der Zuschauer des Zuschauers des großangelegten Menschenexperiments, das die Karriere der Massenmedien im 20. Jahrhundert erlaubte.