

FRIEDRICH BALKE, GREGOR SCHWERING, URS STÄHELI (HG.)

Big Brother. Beobachtungen

Big Brother. Beobachtungen

... Masse und Medium 1

Editorial

MASSE UND MEDIUM untersucht Techniken und Macht des Diskurses, seine Funktionseinheiten, Flüchtigkeiten und Möglichkeiten zu seiner Unterbrechung. Damit geht **MASSE UND MEDIUM** von einer eigentümlichen Brisanz des Massen- und Medienbegriffs aus. Denn keineswegs markieren die Massenmedien ein einheitlich integratives und symmetrisches Konzept, sie sind vielmehr auf eine Differenz verwiesen, mit der das eine im jeweils anderen auf z.T. unberechenbare Weise wiederkehrt: Weder ist die Masse in jeder Hinsicht auf Medien angewiesen noch gelingt es den Medien, die Masse allumfassend zu adressieren. Stattdessen zeigt eine Differenzierung zwischen Massen und Medien, dass es sich dabei um beidseitig *fragwürdige* Konzepte handelt, die gerade auch in ihrer gegenseitigen Zuwendung problematisch und daher zu problematisieren sind. In dieser Hinsicht wird die im *Logo* der Reihe vorgenommene Auftrennung des Kompositums zu ihrem Einsatz. Zugleich weist der hier und in Zukunft zur Diskussion gestellte Massen- und Medienbegriff auf die Unmöglichkeit eines (bestimmten) Empfängers, auf eine oszillierende Menge als immer auch konstitutive Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation. Für **MASSE UND MEDIUM** steht damit weder ein Programm der Einheit noch eines der Differenz zur Debatte. Dagegen wäre ein Brennpunkt zu fokussieren, in dem beide Felder in merkwürdiger Solidarität längst schon und wiederholt auseinander driften und zusammenwachsen. Somit benennt **MASSE UND MEDIUM** Medialität und ›Massivität‹ als Grenzbegriffe des Sozialen und thematisiert darin ebenso jene Punkte, mit denen das Soziale in seiner Fragilität auf dem Spiel steht, indem es sich für politische Re-Artikulationen öffnet.

FRIEDRICH BALKE, GREGOR SCHWERING, URS STÄHELI (HG.)

Big Brother. Beobachtungen

[transcript] ... MASSE UND MEDIUM 1



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Impressum

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Big Brother – Beobachtungen / Friedrich Balke ... (Hg.). –
Bielefeld : transcript Verl., 2000
(Masse und Medium)
ISBN 3-933127-63-7

© 2000 transcript Verlag, Bielefeld
Layout und Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Satz: digitron GmbH, Bielefeld
Druck: Digital Print, Witten
ISBN 3-933127-63-7

Inhalt

GREGOR SCHWERING, URS STÄHELI	7
Masse und Medium: Der Container und seine Umwelt	

1. Versuchsanordnungen

ULRIKE SPRENGER	17
»Die Tiere dürfen nicht getötet oder geschlachtet werden ...« Versuch einer literarhistorischen Lektüre von <i>Big Brother</i>	
NICOLAS PETHES	35
»Deppengeschwätz« – Schein oder Nichtschein in medialen Menschen- experimenten der <i>high-</i> und <i>low-</i> Kultur	
URS STÄHELI	55
<i>Big Brother</i> : Das Experiment ›Authentizität‹ – Zur Interdiskursivität von Versuchsanordnungen	
CARSTEN ZORN	79
Und wir sind nur die Kandidaten – in den Assessment-Centern der Moderne. <i>Big Brother</i> : Ein Exempel?	
LUTZ ELLRICH	99
Das Gute, das Böse, der Sex – Zur Beobachtung des Begehrens im Container	

2. Konfigurationen des Blicks

GREGOR SCHWERING	129
»Über das Auge triumphiert der Blick«. Perspektiven des Voyeurismus	

SLAVOJ ŽIŽEK

151

Die Kamera liebt dich. Unser Leben als Seifenoper

3. Privat/Öffentlich

RAINER WINTER

159

Die Antiquiertheit von Orwells »Big Brother« –
Über die Veränderung von Macht und Handlungsfähigkeit

UDO GÖTTLICH

173

Die Ware Vertrauen – »Back to Basics«
oder die Veralltäglichsung von *trash*?

KAI MARTIN WIEGANDT

195

Passions-Spiele –
Pseudoreligiöse Praktiken und ihre Funktion
bei *Big Brother*

ANTONIA KRUMMHEUER

213

Die Erotisierung des Alltags –
Die Inszenierung von Sport, Erotik und Geschlecht
bei *Big Brother*

CHRISTIAN PAPILLOUD

231

Das Begehren der Kontrolle – *Big Brother* im Internet

OLIVER MARCHART

245

Das Licht des Antagonismus –
Populärkultur zwischen Mikro-Politik und Makro-Politik

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

261

Masse und Medium:

Der Container und seine Umwelt

GREGOR SCHWERING / URS STÄHELI

Die aufgeregte und manchmal kaum zu haltende Masse vor dem *Big Brother*-Haus in Köln führte exemplarisch den Riss vor, der durch den Begriff der Massenmedien verläuft. Das unliebsame Erbe der Massentheorie und Massenpsychologie – gleichsam schon fast Insignien eines fehlgeschlagenen Versuchs, eine eigene wissenschaftliche Disziplin zu konstituieren – trägt der Begriff der Massenmedien so sichtbar vor sich her, dass es normalerweise gefahrlos übergangen werden kann. In Köln-Hürth wurde das Unsichtbare jedoch plötzlich sicht- und vernehmbar. Was sich die Medienforschung ansonsten als anonyme Menge einzelner MassenkommunikationskonsumentInnen vorstellt, tritt nun unübersehbar und massiert im Mediendispositiv auf. Hier vereinigt *Big Brother* auf eigentümliche Weise Vorstellungen des massenmedialen Publikums, die unterschiedlicher nicht sein könnten: den standardisierten TV-Zuschauer, welcher allabendlich die Sendung verfolgt, den individualisierten Internet-Nutzer, der sich sein eigenes Sendeformat zusammenschneidet, sowie die an Gustave LeBons Thesen erinnernden Massenszenen vor dem Wohncontainer. Diese verschiedenen Konfigurationen der »Publikumsmasse« werden nun selbst wiederum zum Medium für die von *Big Brother*

inszenierte Authentizitäts- und Starmaschinerie: sei es als Instanz, von welcher Authentizitätserwartungen erwartet werden, sei es als Medium, das ›gewöhnliche‹ Menschen auf schon fast ›magische‹ Weise in Stars verwandelt.

Big Brother feiert sich selbst als Hyperinszenierung der gegenwärtigen Möglichkeiten von Massen und Medien: Die »mediale Massage« (McLuhan) wirkt als Individualisierungsdispositiv, das inter- und multimedial verfasst ist. Dabei ist es das Geflecht zwischen TV-Sendung, Talk-Show, Internet-Auftritt, Magazin sowie den wuchernden Diskursen in Chat-Groups, der engagierten Intervention z. B. der TAZ bis hin zum Feuilleton der FAZ, das *Big Brother* über bisher bekannte Formate des *reality*-Fernsehens hinausgehen lässt. Angesichts solcher Rhizomatik aber kann sich auch eine ausgreifende Analyse des Medienspektakels nicht einfach auf eines der o.g. Gebiete beschränken. Und so versammeln die hier präsentierten Beiträge sozial- und kulturtheoretische Analysen zu den unterschiedlichen Massen und Medien, die in das intermediale Dispositiv *Big Brother* involviert sind. Die Texte bewegen sich darin gleichsam an drei argumentativen Fäden entlang, die sich auf vielfältige Weise gegenseitig ergänzen und verstricken. Eine erste Gruppe beschäftigt sich mit *Big Brother* als *Versuchsanordnung*, mittels der – sozusagen wie im Reagenzglas – Subjektivierungstechniken und -effekte sowie Diskurse über die Konstitution des Sozialen zu beobachten sind. Der zweite Diskussionsstrang knüpft an dieses Dispositiv an und untersucht die sich daraus ergebenden Authentizitätseffekte als (An-)Ordnungen des Blicks. Die Imagination des Blicks des Anderen macht den eigenen ›privaten‹ Raum immer schon zu einem veröffentlichten, sodass die Unterscheidung zwischen *öffentlich* und *privat* ihre *Selbstverständlichkeit* verliert. Insofern *Big Brother* also nicht zuletzt von der Verschiebung dieser Unterscheidung zehrt, bewegen sich die Beiträge im dritten Teil im Bannkreis zweier gegenläufiger Thesen: einer ›Privatisierung des Öffentlichen‹ oder einer ›Veröffentlichung des Privaten‹.

Big Brother fasziniert und verängstigt durch die übersichtliche und modellhafte *Versuchsanordnung*, die trotz ihrer minimalistischen Anlage aufwendig inszeniert wird. Als ein Sendeformat des *reality*-Fernsehens scheint sich *Big Brother* seines Realitätsgehaltes gerade durch die Angleichung an die Form von Experimenten zu vergewissern und stellt sich damit in einen weitreichenden interdiskursiven Reigen von unterschiedlichen Versuchsanordnungen. Von den Vorstellungen einer insulären Neukonstitution von Gemeinschaft in den Diskursen der Empfindsamkeit (vgl. Ulrike Sprenger) über wissenschaftliche Experimente (vgl. Nicolas Pethes, Urs Stäheli) bis hin zu Testformen in Assessment-Centern (vgl. Carsten Zorn) reichen die interdiskursiven Bezüge von *Big Brother* als Inszenierung von Versuchsanordnungen. In all diesen Analysen steht die Produktivität von Versuchsanordnungen im Vordergrund: Die prozessierte Bio-Masse dient zur Erzeugung idealtypischer Formen von Subjektivität. Das Gelingen dieses Konstruktionsprozesses beruht auf der Zitation und Verfremdung von Elementen aus unterschiedlichen Diskursen – in allen Fällen ein Zitieren, das in *Big Brother* nicht einfach bestehende Diskurse wiederholt, sondern diese anders re-artikuliert. Aufschlussreich ist hier, dass die Fernsehserie im Gegensatz zu den aufklärerischen Utopien nicht so sehr das autonome Individuum inszeniert, sondern »sympathische« (Zorn), »authentische« (Stäheli) und »empfindsame« (Sprenger) Subjekte hervorbringt. Zusätzlich dient *Big Brother* als eine Versuchsanordnung für die Erprobung normalisierender Kriterien und Klassifikationsschemata. Der Erwartung des großen Bösen durch das Publikum konnten die KandidatInnen kaum genügen – das Begehren der Zuschauer ist stattdessen mit der Banalität alltäglicher Bosheiten konfrontiert (vgl. Lutz Ellrich). Aber nicht nur Bewertungsschemata wie gut/ böse werden bei *Big Brother* getestet und vorgeführt, sondern auch die Unterscheidung zwischen hoher/ niedriger Kunst. Das »Deppengeschwätz«, so Pethes in seinem Beitrag, problematisiert gerade auch die Beobachtungsposition, welche zwischen gut und böse oder ästhetisch gelungen und misslungen unterscheidet. Indem aber genau diese

allgemeine Fragwürdigkeit von Unterscheidungskompetenz aus der *Big Brother*-Szenerie teilweise ausgeblendet wird, besteht die Faszination der Versuchsanordnung aus der Beobachtbarkeit von Subjektivierungsstrategien unter Reinheitsbedingungen. Der in diesem Sinne übersichtliche Raum des Containers kontrastiert auf merkwürdige Weise mit dem von Fans besetzten Nicht-Raum vor dem Haus.

Darüber hinaus gewährte *Big Brother* auch Einsichten in bestimmte *Ordnungen des Blicks* und der Blickmacht (vgl. Gregor Schwing, Slavoj Žižek): Zwar konnten die Einwohner der WG ihre Zuschauer nicht sehen, doch mussten sie jederzeit mit deren Blick rechnen. Sie waren also stets einer für sie unsichtbaren und deshalb unkalkulierbaren Beobachtung ausgesetzt. Die Insassen des Wohncontainers gerieten darin in die paradoxe Situation, den Blick eines Anderen im Bereich des Eigenen imaginieren zu müssen (Žižek). Es ging für sie folglich darum, sich selbst dann in einem Blickfeld zu wissen oder zu ahnen (»Du bist nicht allein«), wenn real vielleicht überhaupt keine Überwachung durch Zuschauer stattfand, da jene womöglich im Bett lagen und schliefen, anstatt sich *online* zu vergnügen. Umgekehrt war es aber exakt diese Situation als voyeuristische Attraktion, welche die Zuschauer faszinierte. Jeder konnte das Gefühl haben, qua eigener Blickmacht und ungestört in das Intimste der *Big Brother*-Probanden einbrechen zu können. Aus dieser symmetrischen Reziprozität zweier Sehfelder aber speist sich nicht zuletzt das Phantasma der Authentizität, welches das Medienspektakel fast schon auratisch umgab und umgibt. Darin beanspruchen die Zuschauer ein Reales des Blicks, während die Insassen sich bemühen, diese Beanspruchung auszuhalten und zu befriedigen, um bei der nächsten Wahl eine Runde weiter zu kommen. So wird in dieser starren Wechselseitigkeit ein Moment der Unmöglichkeit des Blickwinkels verleugnet, das exakt jenes Phantasma der Authentizität betrifft. Wie Jacques Lacan in seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Blickkapitel aus Jean-Paul Sartres philosophischem Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* hervorhebt, deutet jegliches Auftau-

chen des Blicks immer auch eine Nicht-Authentizität im Realen an, die zwar einerseits phantasmatische Orientierungen erlaubt und befördert, andererseits jene aber auch beständig und daher uneinholbar durchquert (Gregor Schwering). In diesem Sinne öffnet sich die chiasmatische Konstellation des *Big Brother*-Phantasmas in ihrer Struktur für eine Brisanz des Blicks, die sich als solche allerdings erst nachträglich zeigt: Nicht umsonst waren die Zuschauer nicht schlecht erstaunt, als sie erfuhren, dass sich trotz aller pikanten Umstände das Geschlechtsverhältnis unter der Bettdecke nicht real, sondern als Schriftverkehr konstituierte. Solche unwillkürlichen, aber immer möglichen Enttäuschungen des Blicks, welche jedoch niemals die *volle* Wahrheit preisgeben – wir wissen nicht, was auf den zwischen Kerstin und Alex zirkulierenden Zetteln tatsächlich zu lesen war – können hierin für eine mediale Ambiguität eintreten, die in ihrer immanenten Zwiespältigkeit wunschgemäße Sichtweisen nur insoweit zulässt, als sie sie in ihren Grundfesten zugleich erschüttert.

Mit *Big Brother* wird damit ebenso und auf augenfällige Weise die Unterscheidung zwischen *privat* und *öffentlich* relativiert: Das scheinbar Privateste wird zum öffentlichen Ereignis wie auch die Öffentlichkeit selbst privatisiert wird; die Grenze zwischen öffentlich/privat wird durchlässig und problematisch. Parallel dazu bedeutet eine Rekonfiguration dieses Schemas, dass der herkömmliche Begriff des Politischen seine Fundierung verliert. Dies führt bei den hier versammelten Analysen von *Big Brother* zu sehr unterschiedlichen Einschätzungen des so eröffneten oder verschlossenen politischen Potenzials. Eine an den britischen *Cultural Studies* angelehnte Leseweise betont hier die neu geschaffenen, politischen Handlungsspielräume. Denn insofern ein Medienintertext wie *Big Brother* polysemisch angelegt ist, steht er ebenso offen für eine Vielzahl von nicht zuletzt auch anti-hegemonialen Lektüreweisen (vgl. Rainer Winter). Dieser ‚kulturoptimistischen‘ Lesart stehen jedoch gleichfalls Positionen gegenüber, welche das subversive Re-Signifikationspotenzial skeptischer einschätzen. So wird hier etwa für Udo Göttlich das (private) Vertrauen zur Ware,

was zugleich die kritische Analyse einer sich nun anders abzeichnenden ›Vertrauensökonomie‹ erfordert. Denn *Big Brother* fügt sich auch auf komplexe Weise in hegemonial-diskursive Formationen ein, indem es erfolgreich etablierte Selbsttechniken und -praktiken zitiert. Davon ausgehend, zeichnet Kai Martin Wiegandt die vielfältigen pseudoreligiösen Techniken nach, mit denen Authentizitätseffekte produziert werden, während die Fallstudie von Antonia Krummheuer deutlich macht, wie in der Serie Gender, Körper und Sport inhaltlich und filmästhetisch artikuliert werden: Hegemoniale Geschlechterdiskurse wiederholen sich erfolgreich und ›Abweichungen‹ scheinen geradezu die Brisanz der vorherrschenden Diskurse zu verschärfen (Krummheuer). Denn genauso, wie in den Sportepisoden das Testen und Bewerten individueller Leistungen im Vordergrund steht, so wiederholt sich dieser Diskurs des Testens auch im Gesamtdispositiv *Big Brother*, das in seinen Effekten somit für eine sich neu entwickelnde Kontrollgesellschaft stehen kann (vgl. Christian Papilloud). Vielfältige Kontrollmechanismen durchsetzen das multimediale Arrangement der Sendung und binden darin auch den sich in seinen Handlungen souverän wählenden Internet-Nutzer in Kontrollstrategien ein. Mit einer sich derartig neu formierenden Gesellschaftlichkeit geht aber gleichzeitig eine Krise politischer Sichtbarkeit einher, die durch einen, in manchen Arbeiten der *Cultural Studies* aufzufindenden, ›Subversionspopulismus‹ keineswegs kompensiert wird, sondern sich sogar zuspitzt: Die ausschließliche Konzentration auf subversive mikropolitische Resignifikationsakte unterstützt die Unterhöhung des Öffentlichen durch das Private, wodurch ein umfassender Begriff des Politischen gefährdet und letztlich aufgegeben wird (vgl. Oliver Marchart).

Die Theorie-Essays – fast könnte man von theoretischen Versuchsanordnungen sprechen – in diesem Band eröffnen ein weites Spektrum teils recht unkonventioneller Perspektiven auf *Big Brother*. Dabei kann *Big Brother* exemplarisch für einen neuen Modus massenmedialer Realitätserzeugung stehen und für diskursive Techniken und Kommunikationsweisen, die weit über dieses

Sendeformat hinausreichen. Zugleich ist der vorliegende Sammelband auch ein Beispiel dafür, dass theoretische Analyse durchaus Tempo aufnehmen kann. Neben der Flexibilität der AutorInnen ist hier besonders dem transcript Verlag zu danken, der es möglich gemacht hat, dass dieses Buch bereits einige Wochen nach dem Auszug der letzten Insassen aus dem ersten *Big Brother*-Container erscheinen kann.

GREGOR SCHWERING

URS STÄHELI

12 | 13

Hinweis

Alle in den Beiträgen genannten www-Adressen geben den Stand von April–Juni 2000 wieder.

1. Versuchsanordnungen

»Die Tiere dürfen nicht getötet oder geschlachtet werden ...«

Versuch einer literarhistorischen Lektüre von BIG BROTHER

ULRIKE SPRENGER

»Eine meiner häufigsten Überfahrten war jene von der großen zur kleinen Insel, auf der ich an Land ging und den Abend verbrachte, bald auf vorgezeichneten Wegen durch Salweiden, Faulbäume, Flohknöterich und Sträucher aller Art spazierend, bald mich auf einem sandigen Hügel niederlassend, der mit Gras, Thymian und Blumen bewachsen war, ja sogar mit Wiesen- und Süßklee, die man wahrscheinlich einst dort gesät hatte, und der wie geschaffen war, um Kaninchen anzusiedeln, die sich dort in Frieden und ohne Schaden anzurichten vermehren konnten. Ich brachte den Verwalter [der großen Insel] auf diese Idee; er ließ männliche und weibliche Kaninchen aus Neuchâtel kommen und mit seiner Frau, einer seiner Schwestern, Thérèse und mir begab man sich feierlich zu ihrer Ansiedelung auf die kleine Insel, die sie noch vor meiner Abreise zu bevölkern begannen, und wo sie wahrscheinlich noch heute gedeihen, sollten sie die Härte der Winter überstanden haben. Die Gründung dieser kleinen Kolonie war ein Fest. Nicht einmal der Steuermann der Argonauten dürfte stolzer gewesen sein als ich, wie ich die Truppe Kaninchen im Triumph von der großen zur kleinen Insel führte; und ich bemerkte zu meiner Genugtuung, dass die Verwalterin, die das Wasser in höchstem Maße fürchtete und sich dort immer übel befand, das Schiff unter meiner Führung beherzt bestieg und auch während der Überfahrt keinerlei Furcht zeigte.« Jean Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782; Übersetzung U.S.)

BACK TO BASICS: Kein größeres Entzücken gibt es für den gealterten, von der ›großen Insel‹ Welt enttäuschten und verlassenen Ich-Erzähler Rousseaus, als in einem eigenen Schöpfungsakt eine eng eingegrenzte, nur von den notwendigsten Spuren der Zivilisation gezeichnete, quasi jungfräuliche Welt zu bevölkern und sie sodann in der Gewissheit, die Natur werde ihren guten Lauf nehmen, sich selbst zu überlassen. So erhebend ist diese alle zivilisatorischen Degenerationen der bestehenden Welt ausblendende Neugründung, dass sogar die Verwalterin ihre Angst vor dem Unbekannten vergisst und sich dem Kommandanten des Kaninchenheers anvertraut.

Der literarische Diskurs des 18. Jahrhunderts ist nicht arm an solchen Schöpfungsphantasien und an Vertrauen in ihr Gelingen. Zu Beginn der Aufklärung hatte man sich von den negativen Anthropologien der vorhergehenden Jahrhunderte, insbesondere des Barock, verabschiedet und begonnen, den Leitstern, der den Menschen zum Guten führt, seinen *moral sense*, nicht mehr in einer unerreichbaren Transzendenz, sondern in seinem eigenen, ihm von der Natur mitgegebenen Inneren zu suchen. Natürliche Vernunft und natürliches Gefühl, die so genannte Empfindsamkeit für die Freuden und Leiden Anderer, sollten sich ergänzen und den Grundstein für eine überständische, tugendhafte Gesellschaft bilden. Der neue Glaube an eine ursprünglich gute Natur des Menschen führt auch zur Neubewertung der bis dato als hervortretende Eigenschaft des gefallenen, sündhaften Menschen diskreditierten ›Eigenliebe‹. Der eingangs zitierte Rousseau setzt der *amour propre* die *amour de soi* entgegen, einen verloren gegangenen Naturzustand der ›Selbstliebe‹, die den Menschen erst gesellschaftsfähig macht. Das Glücksstreben des Einzelnen steht damit nicht im Widerstreit mit dem Glück der Gemeinschaft, sondern das von der Natur angelegte *pursuit of happiness* dient immer auch dem Wohl der Allgemeinheit – der gute Mensch kann jederzeit den Grundstein für eine gute Gesellschaft legen, und wo dies

nicht funktioniert, liegt es an der Dekadenz bereits vorhandener Zivilisation. Die Literatur ist das Medium, das mit verschiedenen Szenarien immer neu den Beweis dafür antritt, wie der Mensch in gesellschaftsferner Selbsterziehung an einer Rückgewinnung des Naturzustandes arbeiten und diesen für die Gesellschaft fruchtbar machen kann. Eines der ersten und bekanntesten Beispiele bietet Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719). Weit davon entfernt, romantisches Inselabenteuer zu sein, als das der Roman seit dem 19. Jahrhundert und auch heute immer wieder gelesen wird, macht hier die einsame Selbsterziehung unter Schmerzen eine verloren gegangene moralische und soziale Natur sichtbar, die schließlich in eine zaghafte Gemeinschaftsgründung (mit Freitag) münden kann. Die Gesellschaftsferne ist noch nicht romantische Erlösung aus den Zwängen einer der Selbstverwirklichung entgegenstehenden Gesellschaft, sondern sie ist Strafe und Läuterung, Etappe auf dem Weg in eine neue, bessere, natürlichere Gesellschaft. Nicht Individualität und Authentizität des Selbst sind erstes Ziel des so vernünftigen wie empfindsamen Subjekts – es definiert sich über sein integratives Vermögen in der Gemeinschaft, das immer neu auf die Probe gestellt wird.

Die Brüche und Aporien, in die das hier so knapp wie vereinfacht zitierte Modell gerät, sobald es sich an konkreten gesellschaftlichen Konstellationen übt, sind hinlänglich bekannt und diskutiert: Jederzeit kann die einbrechende Außenwelt das anvisierte Ziel der vernünftigen und empfindsamen Idealgesellschaft zunichte machen; gelingen kann sie als Alternativgesellschaft nur in der Enklave oder indem sie die alten Ordnungen unter neuen Vorzeichen bestätigt. Die Kosten der Tugend werden sichtbar im stets präsenten Verzicht. Im Bereich der Liebe hat Hugo Friedrich für diese charakteristische Verzichtshaltung den Begriff der »empfindsamen Hemmung« geprägt, die dafür sorgt, dass nicht-integrative, exklusive Leidenschaft nicht ausgelebt und stattdessen Entsagung genossen wird. Diese Verzichtshaltung als letzter Rückzug einer stets gefährdeten Tugend, diese Haltung ist es letztlich, die das immergleiche Muster von äußerer Versuchung

und innerer Überwindung reproduziert, ohne bestehende gesellschaftliche Ordnungen anzugreifen, und die schließlich nur noch Trivialhandlungen im Stil Johannes Mario Simmels oder Rosamunde Pilchers generieren kann.

Rousseaus Kaninchensiedlung inszeniert am Ende des 18. Jahrhunderts noch emphatisch die Hoffnung, von der großen Insel auf eine kleine, unberührte, bessere übersetzen zu können. Zugleich aber sind dieser bei aller Emphase der Schöpfungsphantasie bereits die Momente des Scheiterns eingeschrieben: Die Insel ist nicht gänzlich unberührt – mit Klee und Spieren trägt sie die Spuren einer Kultur, in der Kaninchen nicht freie Geschöpfe, sondern Waren, und daher Objekte, sind und von der sie jederzeit wieder eingeholt werden können. Auch die Natur kann der prosperierenden Kleingesellschaft durch einen einzigen zu harten Winter den Garaus machen, und nicht zuletzt ist die Schöpferrolle des Erzählers durch eine nicht zu übersehende Selbstironie gebrochen: Der Vergleich mit dem Argonautenfürher zeugt zugleich von Hybris und Gewaltbereitschaft, die wiederum in groteskem Kontrast zur Begrenztheit der gegründeten Welt stehen und zu den sie bevölkernden Kreaturen, deren einziges und sprichwörtliches Vermögen die Vermehrung ist. In den Gründungsexperimenten des 18. Jahrhunderts sind Gefahren und Scheitern immer inbegriffen: Rousseaus Kaninchen können erfrieren; Robinson kann verhungern oder von Kannibalen gefressen werden; tugendhafte Helden können in einem ungerechten Krieg fallen (Gellert: *Die schwedische Gräfin von G****), empfindsame Heldinnen an Krankheiten sterben oder von Libertins verführt werden (Richardson: *Pamela*, Laclos: *Liaisons dangereuses*) und die Gründung der menschlichen Gemeinschaft auf Gefühl statt auf Stand und Familie kann zu den gefährlichsten Mesalliancen und ungewollt inzesuösen Verbindungen führen (Prévost: *Manon Lescaut*, Lessing: *Miss Sarah Sampson* und wieder *Die schwedische Gräfin von G****). Im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts schließlich geraten die Experimente mit isolierten Kleingesellschaften zunehmend zu den uns heute vertrauten Horrorszenarien, beginnend mit William Gol-

dings *Lord of the Flies* und endend mit Amok laufenden außerirdischen Menschenkolonien im US-amerikanischen Kino der 1950er und 1960er Jahre.

Schon bis hierher dürften die Parallelen und Unterschiede zwischen den literarischen Gesellschaftsexperimenten des 18. Jahrhunderts und der Inszenierung des *Big Brother*-Spektakels augenfällig geworden sein: Wenn die Produktion das Haus als ›Welt‹ setzt und die Spielteilnehmer als deren ›Bewohner‹, greift sie meines Erachtens schon in ihrer Terminologie sehr viel mehr auf den metaphorischen Diskurs des 18. Jahrhunderts zurück als auf Orwells Roman, dem sie ihren Titel entnimmt. Andererseits unterscheidet sich das Experiment eben fundamental von der wahlweise emphatischen oder fatalistischen Ernsthaftigkeit aufklärerischer und empfindsamer Szenarien, da es sich zugleich als Sozialisationsexperiment und Gewinnspiel präsentiert, bei dem das Scheitern der Sozialisation kein Scheitern des Spiels, sondern die Voraussetzung für dessen Gelingen bietet. Die diskursive Widersprüchlichkeit des Konzepts ließe sich dahingehend beschreiben, dass Rousseaus Kaninchen – nach dem Sündenfall mit der Fähigkeit zur Selbstreflexion ausgestattet – einander von der Insel vertreiben, und genau dann, wenn sie wieder leer ist, das Experiment als gelungen angesehen und von neuem begonnen werden kann. Rousseaus Hochgefühl bei der Gründung der Kolonie ist der dysphorischen Bewertung des Experiments gewichen, die gerade im Vergleich mit Tierbeobachtung und zoologischen Experimenten ihren Ausdruck findet. Peter Voß spricht vom »Menschenzoo«, ¹ und einer der wenigen Versuche, die Produktion auf eine parodistische Ebene zu heben, zeigt im Internet eine Rund-um-die-Uhr-Überwachung einer Kaninchengruppe (!). Dabei gilt die in der öffentlichen Diskussion geäußerte Kritik zum einen der Verdinglichung der beobachteten Menschen, zum anderen der Ereignislosigkeit und Langeweile, die eine solche Beobachtung erwarten lässt.

Ich will im Folgenden versuchen zu skizzieren, wo *Big Brother* Elemente eines Sozialisationsexperiments im Stil des 18. Jahr-

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLACHTET

WERDEN ...«

hundreds zitiert (auch die Nachfolgesendungen schließen sich ja zum Teil explizit an diese Tradition an, vgl. *Robinson*) und auf welche Weise sich diese Elemente unter den Bedingungen der medialen Beobachtung verändern, ja verkehren. Ich denke, dass man mit dem zugegebenermaßen etwas gewaltsamen Versuch einer solchen literarhistorischen Lektüre den gegenwärtig diskutierten, letztlich immer noch dem 19. Jahrhundert verpflichteten Oppositionen von »Authentizität« vs. »Inszenierung«, »Ausbeutung« vs. »Selbstverwirklichung« und auch »Kultur« vs. »Unterhaltung« entinnen und jene Diskursbruchstücke sichtbar machen kann, die die Produktion ohne ihr eigenes Wissen aufgreift und die vielleicht ihren semantischen »Überschuss« ausmachen.

II

Was den **RAUM** des *Big Brother*-Settings betrifft, so eignet er sich auf den ersten Blick durchaus zur »kleinen Insel«: Abgeschieden von der Welt verräumt er in einfacher Weise die Grundbedürfnisse des sozialen Menschen: Essen, Schlafen, Kommunizieren. Bezeichnenderweise haben alle Teilnehmer den Aufenthalt in dem nach Protesten eingerichteten, für eine Stunde am Tag unbeobachteten Raum abgelehnt. Man kann dies einerseits als »spielerischen Ernst« oder »ernsthaftes Spiel« der Kandidaten interpretieren (vgl. Mikos et al. 2000), die im Rückzug eine Verletzung der selbst gewählten Spielregeln sehen; zugleich aber hebt ihr Verhalten hier den sozialen Charakter des Experiments hervor, das sie alle immer wieder sowohl als gemeinschaftliches »Projekt« als auch als »Herausforderung« an die eigene Person formulieren: Eine unbeobachtete Selbstfindung, eine Ausnahme von der Ausnahmesituation wäre nichts wert, nicht raumunabhängige »Sammlung« der Person, sondern größtmögliche Verteilung der eigenen Potenzen unter erschwerten Bedingungen gilt es zu beweisen. So wird auf engstem Raum räumliche Flexibilität teils konkret, teils imaginär inszeniert: Der ständige Wechsel zwischen den verschiedenen Funktionseinheiten zeichnet die besonders

ernsthaft spielenden Kandidaten aus (John, Andrea, Jürgen), die auch immer wieder ihr Bewusstsein von der Grenze zwischen innen und außen durch eine Zwiesprache mit den Spiegeln zur Schau stellen. Die Begrenzung des realen Raums kann außerdem durch eine Öffnung in imaginäre, innere Räume kompensiert werden, so insbesondere, wenn Verena von ihren Erlebnissen als ehemalige Stewardess berichtet oder auch durch die Wochenaufgaben, die Kandidaten – zumindest auf der Straßenkarte – durch Deutschland radeln oder Taxi fahren zu lassen. Der inszenierte Akt einer vollständigen Ausgrenzung der Außenwelt und der Schaffung eines vollständig auf sich selbst transparenten Innenraumes mündet zugleich in die Phantasie eines vollständig benenn- und erfahrbaren Außenraumes, der – wenn man erst wieder draußen ist – auf eine ganz neue Weise zur Verfügung steht: In Köln-Hürth könnte für die Bewohner der Ausgangspunkt zu einem neuen Universum liegen. Eine solche Aneignung des unbegrenzten aus dem begrenzten Raum heraus, eine solche Erneuerung durch Vereinfachung, eine solche optimistische Äquivalentsetzung von Mikro- und Makrokosmos ließe sich durchaus noch mit aufklärerischem Gedankengut vermitteln: *Big Brother* präsentiert sich als gesellschaftsferner Raum, in dem durch (körperliche und geistige) Erziehung und Gespräch der gesellschaftliche Raum neu erschlossen werden soll.

Gleichermaßen aber wird in der Strukturierung der räumlichen Gegebenheiten und den aufgestellten Regeln für ihre Benutzung deutlich, dass es sich hier um ein trivialisiertes Zitat, wenn nicht um eine Umkehrung der aufklärerischen Utopie beziehungsweise Heterotopie handelt: Werden in *Robinson Crusoe* und auch bei den vom Hof verbannten empfindsamen Gesellschaften deutscher Romane der materielle Mangel und die Gesellschaftsferne von einer (unter Umständen sogar lebensgefährlichen) Bedrohung zu einer Chance umgewertet, eine neue Gemeinschaft nach neuen Regeln zu gründen oder auch die alten Regeln mit neuem Sinn zu erfüllen, so verfährt die Beobachterinstanz in *Big Brother* genau umgekehrt. Das viel beschworene

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLACHTET

WERDEN ...«

back to basics, der Mangel an Luxus, der in den Statuten des Spiels durchaus mit sozialkritischem Impetus formuliert wird («Im Big Brother-Haus leben Sie so, wie Millionen von Menschen: ohne Luxus») scheint sich zunächst ebenfalls als naive – wenngleich touristisch verharmloste – Utopie zu verstehen. Die für die Wochenaufgaben zugestandenen ›Belohnungen‹, vor allem in Form von Alkohol, Süßigkeiten, exotischen Nahrungsmitteln und bunter Partybekleidung, inszenieren jedoch in geradezu zynischer Weise die Korruption der edlen Wilden durch die Reservataufsicht: Der Raum, der hier geöffnet wird, ist nur gespielt; seine Benutzung kann zu keinem Zeitpunkt außer Kontrolle geraten, da die Bedingungen sowohl seiner Sezession als auch seiner Reintegration von Außen bestimmt sind und der zu Grunde liegende Mangel im Verlauf des Spiels von einer Chance zu einem Kontroll- und Machtinstrument verkehrt wird. (Die Indianer Nordamerikas haben gezeigt, dass man solchen Reservatspielen wiederum nur mit Einladungen zum Glücksspiel begegnen kann – aber das nur nebenbei.) Als letzter Rückzugsraum einer unbestechlichen, nach eigenen, ›natürlichen‹ Gesetzen lebenden Heterotopie innerhalb des ›Hauses‹ als ›kleine Insel‹ bleibt nur der Hühnerstall. Wer sich aber dieser Kleingesellschaft zu sehr nähert oder sich dort seinerseits Schöpfungs- oder Kontrollgedanken hingibt wie »Chicken Tom«, wird schnell als Spielverderber 'rausgeschickt.

III

Auch im Hinblick auf die Darstellung der **FIGUREN** zitiert der Raum Zeichenhaftigkeit, die letztlich nicht mehr mit Bedeutung gefüllt wird. Bestes Beispiel für ein solches leeres Bedeutungssignal bietet die merkwürdige Holzimitat-Tapete im Sprechzimmer, bei der sich jeder gedanklich abschweifende Zuschauer schon gefragt haben muss, ob hier das Geld nicht einmal mehr für die jugendherbergliche Kiefernholzvertäfelung der übrigen Räume gereicht hat. Die Tapete scheint mir aber aus den für solche festen Kamera-Einstellungen zur Verfügung stehenden Hin-

tergründen (ob nun bewusst oder unbewusst) deswegen ausgewählt, weil sie als einzige die Information vermittelt, dass sie keine Information enthält, keine Bedeutung hat. Der Hintergrund für die vorgeschriebene Selbstpräsentation der Figuren darf im Gegensatz zu diesen auf keinerlei Weise ›echt‹ sein, um die Wahrheitsfindung am präsentierten Objekt nicht zu stören. In seiner Ähnlichkeit zu Hintergründen von Tatwaffenbildern, Täterporträts oder Passbildautomaten zeigt er sich als Materie ohne eigene Bedeutung, als reine Stofflichkeit. Gleichzeitig ist damit das Signal gesetzt für jene viel diskutierte ›Authentizität‹ der vor einem so diskreten Hintergrund präsentierten, aus dem wahren Leben gegriffenen Kandidaten: Vor dem Spiegel/der Kamera des Sprechzimmers scheint jeder Bewohner ein authentisches Selbstporträt zu schießen – die Wahrheit über seine Existenz im Haus wird in der Kabine abgelichtet, stellt sich dar als ›Beweisaufnahme‹. Es wäre müßig, an dieser Stelle die Authentizitätsfrage nochmals neu zu erörtern. Es wurde bereits aus den verschiedensten Perspektiven (medienwissenschaftlich, kommunikationswissenschaftlich, psychologisch) deutlich formuliert, dass es sich bei *Big Brother* um inszenierte Medienwirklichkeit handelt, um ein »intimes Format«, das in Anlehnung an etablierte Formate (Soap, Talkshow, Doku-Drama) zugleich Echtheits- und Fiktions-signale setzt, und in dem sich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion ebenso verwischen wie die zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit (vgl. Mikos et al. 2000). Dass die Figuren keine authentischen ›Charaktere‹ sind, versteht sich von selbst. Genauso offensichtlich ist das Bemühen der Produktion, in psychologischen und astrologischen Analysen oder eben der Passbildästhetik diesen Mangel an Charakter zu kompensieren. Unter dem Aspekt der hier betrachteten literarischen Diskurszitate zeigt sich jedoch, dass es in den inszenierten Interaktionen der Figuren weniger um Authentizität als um eine spezifische Affektökonomie geht, die wiederum auf Erzähltraditionen des 18. Jahrhunderts verweist. *Big Brother* ist in dieser Hinsicht den nachmittäglichen Talkshows ähnlicher als den Soaps: Die Zuschauer scheinen we-

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLACHTET

WERDEN ...«

niger wissen zu wollen, »wie es weitergeht« als wer zur Produktion welcher Gefühle in der Lage ist, wer rührt und sich rühren lässt (*Verzeih' mir* etc.). Die Inszenierung von *Big Brother* stellt zwar zu Beginn des Spiels ein Typen-Inventar zur Verfügung, das die Frage nahelegt, welcher Charakter sich in der Gruppe am besten bewähren und damit siegen wird (der Häusliche, die Schlampe, die Attraktive, der Verführer ...). Der Fortgang des Spiels zeigt aber, dass genau jene Figuren besonders großen Erfolg haben, die sich nicht an den Selbstverwirklichungs- und Identitätsmustern des 19. und 20. Jahrhunderts orientieren.

In der affektiven Interaktion der Bewohner lassen sich auf den ersten Blick wieder erstaunliche Übereinstimmungen mit dem Diskurssystem der Empfindsamkeit nachweisen, das für die Tugendhaften einen »vernünftigen« Umgang mit den Affekten vorschreibt, ohne darin einen Widerspruch zu sehen: Die individuelle Affektivität wird nicht nach identitätsstiftenden oder charakterlichen Kriterien beurteilt, sondern auf ihre gemeinschaftsstiftende und -taugliche Funktion hin geprüft. Das Herzstück dieser Gefühlsökonomie bildet die Freundschaft als relativ unspezifische, von unveränderlichen Qualitäten wie Stand oder Familienzugehörigkeit unabhängige Gefühlswährung, die jederzeit auch durch Intensitätssteigerung oder -minderung in andere Gefühle konvertierbar ist. So ist es für empfindsame Helden zum Beispiel (noch) kein Problem, gegenüber der nämlichen Person von der Rolle des Liebhabers zu der eines Freundes und zurück zu wechseln (vgl. *Die schwedische Gräfin von G****). John, Jürgen, Sabrina und Andrea pflegen in höchstem Maße diesen familien-, geschlechts- und charakterunabhängigen Freundschaftskult einer Freundschaft um der Freundschaft willen, einer Freundschaft als Gefühlskapital. Sie selbst bemessen ihren »Charakter« immer wieder danach, wie viele Menschen sie in ihrem Umfeld binden können, und ihr Erfolg innerhalb des Spiels beruht nicht zuletzt auf einer stets zu Markte getragenen Freundschaftsbereitschaft (die nicht mit Verträglichkeit gleichzusetzen ist). Sanktioniert werden dagegen Liebe (Kerstin, Alex) als exzessive, exklusive Gefühlsproduktion, rein

utilitaristische Begründungsmodelle der Gemeinschaft wie Sex oder Geld (Kerstin, Zlatko und auch Sabrina) und Gefühl im Dienste einer übersteigerten Introspektion, die zum Beispiel zu der von den Mitbewohnern kritisierten ›Launenhaftigkeit‹ Jonas führt. Auch exzessiv geäußerte negative, gemeinschaftsfeindliche Gefühle, wie Jana sie gleich zu Beginn in ihren ›Charakteranalysen‹ Manus und ihren Hasstiraden an den Tag legt, oder ein Mangel an inszenierter Gefühlsbereitschaft (Alex, Zlatko und mitunter auch Jürgen) werden durch Nominierung oder Abwahl gehandelt. Aber auch eine zu große Freundschaftsintensität mit Tendenz zur Exklusion scheint nicht der geltenden Affektökonomie zu gehorchen und lässt es für die Mitbewohner und Zuschauer notwendig erscheinen, die Zweisamkeit zwischen Jürgen und Zlatko zu sprengen. Größter Trumpf für jeden Kandidaten ist es jedoch, wenn er die Gelegenheit bekommt, in einer Szene »empfindsamer Hemmung« eine Geschichte von Verzicht und Entsagung zu erzählen: Statt zu verlieren, gewinnt Jürgen durch den Abgang seines besten Freundes »Sladdi« eine völlig charakteruntypische Note von Melancholie und Sehnsucht (so Sladdis Grüße von außen). Auch Andrea, die sich engen Bindungen innerhalb des Hauses auf verbaler Ebene ostentativ verweigert, produziert in Momenten des Abschieds gleichsam aus dem Nichts die im empfindsamen Diskurs so hoch im Kurs stehenden nicht-sprachlichen Zeichen zärtlicher oder gerührter Affektion. Dass sie dabei ihre Partner geschlechtsunabhängig wählt, will nicht als Provokation oder Demonstration erotischer Ambiguität verstanden sein, sondern demonstriert eben jene überindividuelle »Vernunftsinlichzärtlichkeit«², jene erhöhte Gefühlsbereitschaft und Rührungsfähigkeit der empfindsamen Figur. Am gelungensten allerdings setzt die Produktion John als empfindsamen Helden in Szene: Seine Tränen sind Zeichen von affektiver Entsagung und damit empfindsame Reaktion, insofern er sich als ›Familienvater‹ missverstanden fühlt, wenn er oberflächlich dem »Manu raus!« brüllenden Pöbel nachzugeben scheint, wo er doch nur den Affektfluss in der Gruppe regeln will.

Betrachtet man die Verteilung der Geschlechter- und Familienrollen innerhalb der Gruppe, so scheint sie ebenfalls teilweise den Regeln einer sich über die Produktion von Gefühl emanzipierenden, vorbürgerlichen Gesellschaft zu gehorchen: So gibt es »zärtliche« Väter, die auch Mutterfunktionen übernehmen können (der Brot backende John, aber auch der ruhige Alex und der immer wieder seine reale Vaterschaft thematisierende Jürgen), Töchter auf der Suche nach (väterlichen) Liebhabern oder Vätern, rebellische Söhne. Klare Mutterrollen bleiben jedoch sowohl auf der in das Spiel einbezogenen »realen« Familienebene als auch innerhalb des Hauses blass (mit Ausnahme von Manus Mutter). Dies entspricht der literarischen Strategie der Empfindsamkeit, in deren fiktionalen Familien die Mütter fast durchgängig absent sind, da die biologisch-dynastischen Bindungen durch affektiv-soziale ersetzt bzw. die affektiven Bindungen neu besetzt werden sollen und insbesondere Väter sich diese neue Form der emotionalen Autorität über ihre Kinder erarbeiten müssen. Auch Andrea als ideale Schwester-Figur würde sich perfekt in ein solches nicht-genealogisches, affektiv gedämpftes Familienmodell einfügen, das die reale Elterngeneration im Wesentlichen deshalb ausblendet, damit deren Rollen von den Jungen neu gefüllt werden können.

Sollten Scheitern und Erfolg der Einzelnen innerhalb des Spiels überhaupt diskursiv begründbar sein, so läge damit »Zicke« Manus Misserfolg als »Charakter« bzw. ihr Erfolg als negativ besetzte, stereotype Figur unter anderem in ihrer starken familiären Gebundenheit schon zu Beginn des Spiels: Sie ist keine freie Tochter, sondern wird (physisch wie psychisch) geradezu als Repräsentantin einer starken Mutter-Tochter-Beziehung inszeniert, die sie am Ende auch wieder in die *love and care*-Welt heimholen darf. Auf diese Weise verfehlt sie auch die Zielgruppe der sich (historisch wie aktuell) empfindsam Emanzipierenden: die Väter und Kinder.

Sollten Scheitern und Erfolg der Einzelnen diskursiv begründbar sein ...: Wenngleich sich sowohl die Präsentation der

Einzelfiguren als auch die Inszenierung ihrer Interaktion einer »empfindsamen« Lesart fügen, da der Spielverlauf eine Affektökonomie jenseits des Authentischen oder Individuellen zu begünstigen scheint, so erweist sich doch das »Experiment« als eines ohne Folgen für den Einzelnen wie für die Gruppe: Die gescheiterten Mütter-Töchter Manu und Jona erleben ihre Familienrückführung; der überdeutlich als gefährlicher Libertin eingeführte Alex schwängert keine Jungfrau und greift das System nicht aus Überzeugung, sondern als Beleidigter an, der eine »Ballermann-Fraktion« gegen sich intrigieren sieht; Zlatko oder Jana schlagen niemanden und *Big Brother* selbst wirft keinen ins Gefängnis. Alle diese im Diskurs der Empfindsamkeit »realen« Gefahren sind im Spiel nicht einmal als Möglichkeiten gedacht. Ähnlich wie bei der räumlichen Semantisierung des Containers als »Insel« wird klar, dass hier literarische Modelle einer sich selbst regulierenden, utopischen Gesellschaft zitiert werden, diese aber letztlich nicht in Opposition zu einem Außenraum gesetzt sind, sondern in diesem aufgehen. Nicht der Innenraum hat sich vom Außenraum getrennt, sondern der Außenraum hat die Insel abgestoßen, die er am Ende des Spiels wieder in sich aufnimmt, und die in Wahrheit die ganze Zeit nach seinen Regeln gelebt hat. Die Fusion von inszeniertem Sozialisationsexperiment und Wettkampf sieht kein Scheitern von innen und damit auch kein (utopisches) Gelingen oder Ausgreifen des Experiments ins außen vor. So folgt auch der einmal etablierten Affektökonomie zwischen John, Jürgen und Andrea nur noch das Warten auf das Ende, und die asexuelle »zärtliche Schwester« (Gellert) Andrea kann ohne weiteres ihren Anteil des Preisgeldes für eine Brustvergrößerung verjubeln – ihre Rolle ist vorbei. Die Kandidaten sind – wie *Big Brother*-Produzent Rainer Laux bereits für künftige Staffeln ankündigte – nicht wieder verwendbar, für sie gibt es im Gegensatz zu den empfindsamen Helden keine Flucht in einen neuen utopischen Raum (vgl. exemplarisch das berühmte Liebespaar Des Grieux und Manon Lescaut, die zuletzt sogar nach Amerika übersetzen), nachdem der alte Raum von der Gesellschaft resorbiert wurde. Keine

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLACHTET

WERDEN ...«

Flucht, kein Tod, kein neuer Versuch, stattdessen ein neues Spiel mit einem neuen Gewinner – der Hausverwalter schafft neue Kaninchen heran.

IV

Dass genau diese Lösung in Rousseaus »Träumerei« fehlt, die entweder die prosperierende Gesellschaft oder deren gemeinschaftlichen Untergang vorsieht, lenkt die Aufmerksamkeit auf ein weiteres formales Element, das *Big Brother* der Tradition der Schöpfungsphantasien des 18. Jahrhunderts entlehnt, um dessen Bedeutung unter anderen medialen Bedingungen signifikant zu verschieben: Die **UNSICHTBARKEIT DES BEOBACHTERS** innerhalb der *Erzählsituation*. Rousseau setzt sein Erzähler-Ich zwar ekstatisch als Schöpfer (sowohl der Kolonie als auch des erzählenden Textes) in Szene, die Entwicklung der Kaninchen jedoch bleibt unbeobachtet und auch die Introspektion des Erzählers wird nicht durch eine weitere Erzählinstanz objektiviert. Bekanntermaßen ist in vielen Romanen des frühen 18. Jahrhunderts diese Tendenz zur Auslöschung einer übergeordneten Beobachtungs- bzw. Erzählinstanz ausgeprägt. Herausgeberfiktionen präsentieren Briefsammlungen oder Tagebücher (*Robinson*) als authentische Dokumente oder Erzählungen als wörtliche Niederschriften dessen, was die betroffenen Personen selbst berichtet haben. Zum Ersten steigert ein solcher Rückzug der kommentierenden Erzählinstanz die Authentizitäts- und Unmittelbarkeitswirkung der Selbstbeobachtung einer »echten« Person, zum Zweiten erlaubt er die Entfernung von einer ständisch geprägten Ethik und Ästhetik: Hier sprechen ungebildete und damit unverbildete Menschen (mit Vorliebe die bis dahin sprachlosen Frauen) von sich und für sich; sie bieten Einblicke in ihre intime Welt (mit Pamela wird erstmals ein Dienstmädchen zur Heldin und Erzählerin ihrer eigenen Geschichte). Zum Dritten muss der (programmatisch behauptete) moralische Wert des Erzählten für den Leser nicht explizit und eindeutig eingelöst werden. Unter dem Deck-

mantel des Exemplarischen lässt sich so auch schon eine gehörige Portion voyeuristischer Melodramatik verbergen (vgl. die nahezu pornographischen Szenen verfolgter Unschuld in *Pamela*).

Auch hier lassen sich unschwer Parallelen zu Erzählstrategien von *Big Brother* ausmachen – die bereits angesprochene Tapete setzt das Signal: Hier wird das Medium einfachen Menschen zur Verfügung gestellt, die sich zeigen »wie sie selber nur sind«, das Fernsehen stellt sich in ihren Dienst und macht jeden zum Star, der bereit ist, von sich zu erzählen – »Geld für Dein Leben«. Mediale Standesunterschiede (vor oder hinter der Kamera, hinter oder vor dem Bildschirm) scheinen aufgehoben, jeder kann sich des Mediums bemächtigen – jeder, der sich den aufwendigen Auswahlverfahren, Eignungstests und Spielregeln unterwirft, jeder, der sich in die große Lotterie einspeist. Gleichzeitig mit der Illusion einer ›Verbürgerlichung‹ des Mediums verdichtet sich hier aber die bereits bei Rousseau geschlossene Allianz zwischen Allmachtsphantasie und Banalität, zwischen Genialität der Schöpfung und Primitivität der Kreatur. Die Unsichtbarkeit und Anonymität des Spielleiters *Big Brother* überlässt die Freilegung einer ›Moral‹ des Gezeigten den Zuschauern. Im umgebenden Showapparat aber, in dem das Medium sich umso schamloser als Kommentator und Manipulator, als ›Macher‹ offenbart, als es sich im Container unsichtbar macht, wird im gleichen Atemzug die Existenz einer solchen Moral überhaupt dementiert: Experiment und Sinn fallen endgültig auseinander. Während das unsichtbare Medium sich ›draußen‹ im *hype* des Banalen an seiner Allmacht berauscht, wird überdeutlich, dass das, was drinnen, auf der ›kleinen Insel‹ passiert, ohne jede Bedeutung ist für die große Insel. ›Exekutierte‹ Kandidaten stehen als Stars wieder auf, zärtliche Schwestern werden zu Sexbomben, die Zicke der Nation zur Moderatorin. Was hier sichtbar wird, sind weder die Beobachter noch die Beobachteten, sondern die Allmacht des Akts der Beobachtung selbst, in dessen Strahl man sich stellen muss, um zur Existenz zu gelangen.

Sind bei Rousseau die Kaninchen Sinnbild einer – bereits

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLACHTET

WERDEN ...«

selbstironisch gebrochenen – Schöpfungsphantasie, die ihre Hoffnung aus dem momentanen Sistieren der Beobachtung schöpft, aus dem Vertrauen in eine nicht-reflexive Natur, die vom Selbst erlöst, so stehen die Kaninchen im medialen Kontext des Fernsehens für die Bedeutungslosigkeit einer Schöpfung durch Beobachtung, eines Lebens *als* Gesehen-Werden. Harald Schmidt und Herbert Feuerstein haben übrigens als Erste das selbstreferenzielle Potenzial einer Beobachtung von animalischer Fortpflanzung für das Beobachtungsmedium Fernsehen genutzt: Die hemmungslos rammelnden Kaninchen aus *Schmidteinander* bilden jenen Moment ab, in dem Beobachten, Beobachtet-Werden und Leben ohne Bedeutung, Fernsehen-Machen und Fernsehen-Schauen zusammenfallen, jenes sinnlose »Gelebe« wie Andrea gegen Ende des Spiels sagt. »You and I, Baby, are nothing but mammals ...«.

V

Ich habe versucht zu zeigen, dass *Big Brother* als Kombination aus Sozialexperiment und Wettkampf auf in trivialisierter Form zur Verfügung stehendes diskursives Material des 18. Jahrhunderts zurückgreift und sich dessen prä- bzw. post-individualistischer Affektsprache bedient, den Diskurs jedoch nicht mehr als gesellschaftsrelevanten führt, sondern für seine unverhohlenen, selbstreferenziellen Allmachtsphantasien funktionalisiert. Die viel diskutierte, offenbar skandalöse »neue Dimension«, die das Fernsehen mit *Big Brother* erreicht hat, läge damit nicht in der Vorbereitung einer totalen Überwachungsgesellschaft, nicht in der voyeuristischen Beobachtung eines »Menschenzoos« und nicht in der Aufdeckung der unerträglichen Banalität des Seins, sondern in der Zurschaustellung der grenzenlosen Reproduzierbarkeit menschlichen oder menschenähnlichen Materials und kultureller Diskurse durch ein sich bewusst als vierte Gewalt inszenierendes Medium.

Anmerkungen

1 Zum öffentlichen Diskurs um *Big Brother* siehe Mikos et al. 2000: 183ff.

2 Zur Verschmelzung von Vernunft und Empfindsamkeit vgl. Wegmann 1988.

ULRIKE SPRENGER

32 | 33

Literatur

Defoe, Daniel (1885/1719): *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, London: Penguin Books.

Friedrich, Hugo (1929): *Abbé Prévost in Deutschland. Ein Beitrag zur Geschichte der Empfindsamkeit*, Heidelberg: C. Winter.

Gellert, Christian Fürchtegott (1885/1750): *Leben der schwedischen Gräfin von G****, Stuttgart: Reclam.

Gellert, Christian Fürchtegott (1888/1747): *Die zärtlichen Schwestern*, Stuttgart: Reclam.

Golding, William (1982/1954): *Lord of the Flies*, London: Faber + Faber.

Laclos, Choderlos de (1972/1782): *Les liaisons dangereuses*, Paris: Gallimard.

Lessing, Gotthold Ephraim (1988/1755): *Miß Sarah Sampson*, Stuttgart: Reclam.

Mikos, Lothar/Feise, Patricia/Herzog, Katja/Prommer, Elizabeth/Veihl, Verena (2000): *Im Auge der Kamera. Das Fernseh-ereignis Big Brother*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft (BFF), Band 55, Berlin: VISTAS.

Orwell, George (1998/1949): 1984, Berlin: Ullstein.

Prévost, Abbé (1972/1731): *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris: Gallimard.

Richardson, Samuel (1990/1740): *Pamela, or Virtue Rewarded*, London: Penguin Books.

Rousseau, Jean-Jacques (1985/1782): *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris: Le Livre de Poche.

Sprenger, Veit (2000): »Despoten auf der Bühne. Normie-

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLACHTET

WERDEN ...«

rung, Kontrollverlust und Absturz in der Inszenierung von Macht«. In: Rolf Parr/Matthias Thiele (Hg.): *Gottschalk, Kerner & Co. Telefigur Spielleiter*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (im Erscheinen).

Vogl, Joseph (2000): *Szenen des Gerichts*. Vorlesung, gehalten an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar im Sommersemester, Manuskript.

Wegmann, Nikolaus (1988): *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler.

»There were some things
called the pyramids, for
example [...]. And a man
called Shakespeare. You've
never heard of them, of
course.«

**»Deppengeschwätz« –
Schein oder Nichtschein
in medialen Menschenexperimenten
der high- und low-Kultur**

NICOLAS PETHES (Aldous Huxley, *Brave New
World*)

I

Der Protest, zu dem die ›Hundert Tage von Hürth‹ in den deutschen Feuilletons Anlass zu geben schienen, bediente sich mehrerer Register: Neben dem frankfurtgeschulten Triumphgeschreier derer, die in *Big Brother* den endgültigen Beweis der These ansahen, das Fernsehen sei ein genuines Medium der Volksverdummung,¹ erklangen – im Kontext der Debatten um große Lauschangriffe und gläserne Bürger – ethische Bedenken an der republikübergreifenden Rundumüberwachung von zehn Freiwilligen, deren einziges Ziel die Abschiebung ihrer WG-Kollegen zur höheren Ehre des Geldes sei. Kandidaten wie Zuschauer, so die CDU-Politikerin Maria Böhmer in ihrem Plädoyer für ein Verbot der Show, müssten vor sich selbst geschützt werden, um zu vermeiden, dass sie in ihrer Verfallenheit an den wahrhaft diabolischen Cocktail aus Medienpräsenz und Mammon ihren Mitmenschen zu televisionären Wölfen würden.²

John de Mol, der Produzent der Sendereihe, relativierte solche Bedenken mit Hinweis auf die relativ gemäßigte Position der Doku-Soap auf der nach oben offenen *reality*-Skala: Selbst für ein

Show-Konzept *Russisch-Roulette* ließen sich in Deutschland genügend Kandidaten finden.³ Für die wachsame Kritik war das der Offenbarungseid eines Entertainment-Unternehmens ohne ästhetische oder moralische Standards. Dass diese aber überhaupt an *Big Brother* angelegt wurden, führte gemäß der Logik jeder auf Differenzen setzenden Kommunikation zwangsläufig dazu, dass Ästhetik und Moral unverhofft zu zwei ständigen Kategorien im dialektischen Schatten der Produktion wurden. Die Anwälte der Hochkultur, so wird man im Rückblick auf das Spektakel wohl diagnostizieren, haben sich verdächtig dankbar auf ein offenkundiges *trash*-Produkt gestürzt, um der eigenen Überlegenheit eine besonders dunkle Kontrastfolie zu bescheren.⁴ Ästhetische Standards, so dokumentierte die Debatte allzu deutlich, bilden sich, indem sie das Nichtästhetische mit großer Geste in den *unmarked space* ihrer Unterscheidung verbannen.

Unweigerlich wird dieser *unmarked space* durch eine solche Ausschlussgeste allerdings selbst bis zur Kenntlichkeit umrissen: Die Hürther wohnten in einem Container und hatten schon allein dadurch wenig Chancen, mehr zu sein als der Abfall der Gegenwartskultur. Der eigentliche Skandal an *Big Brother* war nun aber, dass dieser Fernseh-Mülleimer wie aus heiterem Himmel zum Schauplatz eines Recyclings wurde, eines Wiederauftauchens dessen, was man sicher auf der anderen Seite der Unterscheidung verortet glaubte: Der vermeintlich kunstfreie Raum der Container-Gespräche wurde durch ein *crossing* der Trennlinie zwischen Hoch- und Niedrigkultur Zeuge eines geradezu unheimlichen Wiedereintritts des Ausgeschlossenen: Die Bewohner der WG sprachen über William Shakespeare.

Zlatko: Frauen sind die, die wo hinter den Herd gehören!

Andrea: Du Dumpfbacke, kennst du Shakespeare?⁵

Schon diese kurze Sequenz ist genau kalkuliert:⁶ Andrea, eine sensible, emanzipierte Frau kontert Zlatkos unüberhörbar anti-quiertes Macho-Diktum nicht innerhalb von dessen Diskurs, son-

dern straft ihn durch Aufrufen eines Signifikanten, der den feinen Unterschied ihrer soziokulturellen Überlegenheit dokumentieren soll.⁷ Der zentrale Dialog hierzu findet am 26. März statt und hat Zlatkos Kultstatus zur Folge. Andrea und Kerstin blättern in einem Buch:

NICOLAS PETHES

36 | 37

- Zlatko: Shakespeare? Schon mal gehört. In welchem Film hat der noch mal mitgespielt? Sag mal ehrlich. Muss man den kennen?
- Alex: Den sollte man schon kennen.
- Zlatko: Den kenn' ich schon, aber wenn du mich fragst, was der gemacht hat; mmh, keine Ahnung, ob der Romane geschrieben hat, Filme mitgemacht hat, Dokumentationen – keine Ahnung.
- Alex: Das ist der Bruder von Jacques Cousteau.
- Zlatko: Warum lacht ihr, und wer ist Jacques Cousteau?
- Alex: Den kennst du auch nicht.
- Zlatko: Ach so, *Shakespeare In Love* gibt es doch.
- Kerstin: Ja, da gab's einen Film *Shakespeare in Love*.
- Zlatko: Jetzt verklicker weiter. Erklär mal zur Person. Wer war William Shakespeare?
- Kerstin: Der hat *Hamlet* geschrieben, *Macbeth*, *Romeo und Julia* und so.
- Zlatko: Guck mal, das zeigt nun wirklich, dass ich noch nie ein Buch gelesen hab'. Ich kenne den Namen nur, weil ich ihn cool finde, weil mich so was noch nie in meinem Leben interessiert hat.
- Kerstin: Geh' mal in die Videothek und hol' dir auf deutsch den Videofilm *Romeo und Julia*.
- Zlatko: Stimmt, das ist ja das Deppengeschwätz, wo ich nach zehn Minuten keinen Bock mehr hatte. Was für'n Scheiß die da labern und die wiederholen sich 40 Mal, hau ab, nein.⁸

Dem massenmedialen Untergang des Abendlandes, für den Zlatko einsteht, wird so innerhalb seiner eigenen Sphäre noch einmal die Buchkultur entgegengesetzt – ein *re-entry* der *high/low*-Unterscheidung in den *low*-Bereich.⁹ Zlatko hält sich scheinbar perfekt an diese Spielregel: Sein Statement zu Shakespeare – »der, wo dieses Deppengeschwätz geschrieben hat«¹⁰ – bedient die

Kriterien einer bekennend aliterarischen, selbst- und (bis in den popkulturellen Bereich) kunstvergessenen Generation vollkommen. Der letzte Zugang zur Kultur ist das Kino, das sich gerade in den 1990er Jahren noch einmal verstärkt um den abendländischen Literaturkanon – also um das, was »man schon kennen« sollte – bemüht hat. Shakespeare stand dabei hoch im Kurs, ob in Form der erwähnten Filmbiographie *Shakespeare in Love* oder als Verfilmung einzelner Dramen wie *Hamlet*, *Richard V* oder *Romeo und Julia*. Gerade letzteres ist ein Beispiel für eine aktualisierende Adaption, insofern die Handlung in das Los Angeles des 21. Jahrhunderts verlegt wird – ohne stilistische Modifikationen des Textbuchs. Wer die Capulets und Montagues derart bei der Familienfehde an der Tankstelle belauscht, kann sich kaum des Gefühls erwehren, Zlatkos Urteil habe eine gewisse Plausibilität: Shakespeares Dialoge sind in gewissen Kontexten »Deppengeschwätz«.

Die eigentliche Provokation dieses Diktums liegt aber nicht in seinem Kontrast zum Wertekanon des Abendlands, sondern in seiner unheimlichen Allianz mit diesem: Zlatko wendet das gleiche Argument gegen die Hochkultur, mit dem deren Anhänger *Big Brother* verurteilen: Die Sendung sei langweilig, weil man niveaulosen Leuten beim Parlieren über belanglose Themen zuhören – Deppengeschwätz also.¹¹ Wer Zlatko & Co. derart den Kulturverfall diagnostiziert, übersieht also, in welchem Verhältnis noch der Verfall mit dem Paradigma der Hochkultur steht. Shakespeare, der durch Zlatkos beredte Ignoranz das leuchtende kulturelle Gegenmodell zum massenmedialen Menschenexperiment *Big Brother* zu sein scheint, wird dann als durchaus zugehörige Kehrseite des gegenwärtigen Spektakels kenntlich, das die Strukturen der Inszenierung wie des Diskurses über *Big Brother* mitträgt.

Dies betrifft zum einen den Bereich der Ästhetik, die ihre eigene *high/low*-Unterscheidung unweigerlich reproduziert: Tatsächlich ist die an *Big Brother* kritisierte Struktur des sinnlosen Redens auch, wie Zlatko zielsicher erkennt, die Struktur der Shakespeareschen Dramen selbst. Gerade die populärphilosophisch nobilitierte Frage »Sein oder Nichtsein?« aus *Hamlet* entstammt

einem Monolog, in welchem Hamlet sich wahnsinnig stellt – Deppengeschwätz also. Zum anderen berührt das Problem den Bereich der Moral, traditionell und interessanterweise auch wieder gegenwärtig oft kurzgeschlossen mit der Frage nach dem Schönen: Die Allianz von Voyeurismus und Exhibitionismus in *Big Brother* folgt einer observatorischen Logik des abendländischen Menschenbildes, die sich auch hinter scheinbar interesselosen Alltags-Dokus verbirgt. Bereits bei *Hamlet* funktioniert die Strategie der zweiten Absicht, z.B. im Fall des inszenierten Theaterstücks, das Hamlet seinem Stiefvater zum Zwecke von dessen Entlarvung vorführt. Hier fungiert das »Deppengeschwätz« der angeworbenen Schauspieler im Rahmen eines medial vermittelten Menschenexperiments, dessen Dispositiv dem Prinzip von *Big Brother* erstaunlich nahe ist: Die Beobachtung der Reaktion von Menschen – sei es im Theater auf dem Theater oder vor dem Fernsehschirm – dient gleichermaßen der Hoffnung, etwas über die ›Wahrheit des Menschen‹ herauszufinden. Die – entweder emphatische oder resignierte – Reaktion auf *Big Brother*, das Fernsehen zeige endlich Menschen, wie sie wirklich sind, beweist, wie die Sein-/Schein-Codierung das letztlich anthropologische Interesse medialer Experimentalszenarien bestimmt. Deppengeschwätz ist aus dieser Perspektive ein zentrales Medium abendländischer Kultur, nicht deren Verfall.

II

Dass die Dramen William Shakespeares einen impliziten Mediendiskurs transportieren, ist seit Marshall McLuhans entsprechenden Lektüren ein poptheoretischer Topos (McLuhan 1994: 25). Es bedarf aber gar nicht McLuhans bemühter Dekodierung von Lichtmetaphern, um den kommunikativen Interaktionen bei Shakespeare Kategorien zu entnehmen, die ganz unmetaphorisch auch moderne Medien prägen: Trivialkultur und Menschenbeobachtung. Ein gutes Beispiel bietet das Intrigenspiel im Schloss des Königs von Dänemark, der sein Leben wie seine Frau

an seinen Bruder verliert, welcher seither bemüht ist, gegen den argwöhnischen Prinzen den Anschein einer restituierten Ordnung zu erwecken. Beide Parteien, Hamlet wie sein Onkel – immerhin Angehörige des mittelalterlichen Hochadels, präsentiert im Rahmen eines klassischen Kunstwerks –, bedienen sich dabei solcher Mittel, die aus einer ganz anderen Sphäre als der ihren zu stammen scheinen: Der illegitime König lässt seinen Neffen durch zwei alberne Jugendfreunde, Rosenkranz und Gündenstern, aushorchen; der Prinz engagiert eine Truppe fahrender Gaukler, um dem Onkel ein entlarvendes Schauspiel vorzuführen. Wie in der Szene, in der Hamlet den Schädel des Hofnarren Yorrick um Rat fragt, wird der klassische Blankvers allerorten mit dem Populären – Karneavalesken, Nürrischen – kontrastiert.¹²

Shakespeares Bühne wird zum Schauplatz einer Inszenierung der Begegnung mit dem scheinbar Ausgeschlossenen: Ästhetisch-moralische Hochkultur trifft auf Bedeutungsleere und Unaufrichtigkeit. Beide Parteien inszenieren Schauspiele, um Einblicke in die Beweggründe des jeweiligen Gegenspielers zu gewinnen. So auch der König: Nachdem die »Prüfung« Hamlets durch Rosenkranz und Gündenstern auf Grund von Hamlets »schlauem Wahnwitz« gescheitert ist, wird er selbst zum Experimentator und sein Schloss zum Labor.¹³

Wir haben Hamlet heimlich herbestellt,
Damit er hier Ophelien wie durch Zufall
Begegnen mag. Ihr Vater und ich selbst,
Wir wollen uns so stellen, dass wir sehend
Doch ungesehen von der Zusammenkunft
Gewiss urteilen und erraten können;
Ob's seiner Liebe Kummer ist, ob nicht,
Was ihn so quält (III / 1).¹⁴

Der König und sein Kämmerer Polonius begeben sich also an eine voyeuristische Position, um den Reaktionen Hamlets Rückschlüsse auf seine wahren Absichten zu entnehmen. Hamlet, der

diese Beobachtung ahnt, sabotiert die Versuchsanordnung, indem er den Blicken seiner Beobachter ein Gegenschauspiel anbietet. Schlaun Wahnwitz also: »Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage« usf. (III/2). Kein Wort ist wahr: Wo Theaterbesucher jahrhundertlang Tiefsinn vermuteten, klingt bei Hamlet durch das bloße Aufrufen der Möglichkeit des Selbstmords bewusst der Wahnsinn durch, der Narr, der Depp. Hamlets paradoxes und fatalistisches Rasonieren über das Verhältnis von Tugend und Schönheit macht Ophelia schließlich aufstöhnen: »O welch ein edler Geist ist hier zerstört!« (III/2).

Hamlets Inszenierung erreicht ihren Zweck bei Ophelia wie bei den eifrigen Laboranten: Sein Irrsinn scheint beschlossene Sache, seine Rede ist offenkundiges Deppengeschwätz. Wer Tugend und Schönheit nicht mehr zusammen zu denken im Stande ist, kann kaum normal sein. Das Problem ist, dass Hamlet eben dies vorzuführen beabsichtigt: Das Schöne ist nicht zugleich das Tugendhaft-Wahre. Seine großen Worte – Sein oder Nichtsein, Schön oder Nichtschön – mögen poetisch sein, sie sind aber nicht wahr. In die Sphäre ästhetischer Stimmigkeit tritt der schiele Unfug ein. Auf diese Weise produziert Hamlet für seine Beobachter Schein statt Sein.

Das Fatale an dieser Gegeninszenierung des Versuchskaninchens ist, dass es die Verlässlichkeit der experimentellen Inszenierung in Frage stellt. Hamlets uneigentliches Sprechen, seine bewusste Transformation zum Narren, präludiert ein spezifisches Verhaltensmuster, das Personen unter medialer Beobachtung an den Tag legen. Die voyeuristische Rahmenstruktur des Hamlet-Monologs macht ihn als Inszenierung kenntlich. In ähnlicher Weise geraten auch heutige Versuche, Authentizität vor der Kamera zu produzieren, zu Dokumenten der Uneigentlichkeit. Die Kandidaten von *Big Brother*, im steten Bewusstsein ihrer Überwachung durch Millionen Internet- und Fernsehzuschauer, konnten den Anspruch der Wahrhaftigkeit nicht erfüllen. Der Diskurs über die Show, der versuchte, die *high*-Semantik des Authentischen auf das *low*-Format der Sendung anzuwenden, produziert nur diskur-

sive Effekte, keine Evidenzen.¹⁵ Umgekehrt verfehlte die kulturpessimistische Verurteilung der Containerisierung ihr Ziel, das Bild, das die eingesperrten Menschen aus Hürth vermittelten, als glaubwürdige Dokumente ihrer Bedeutungslosigkeit zu werten. Sowohl die Echtheitsfanatiker (*Big Brother* als Sein) wie auch die Kulturkritiker (*Big Brother* als Schein) übersehen, dass die jeweilige Unterscheidung, der sie glauben, sich souverän bedienen zu können, ein Produkt des Mediendispositivs ist, auf das sie sie anwenden wollen.

Die fragliche Differenz zwischen dem Echten und dem Inszenierten durchzieht also beide Bereiche, Hoch- wie Niedrigkultur: Hamlets Wahrheit liegt in der Inszenierung und das klassische Drama ist insofern denkbar weit von einem authentischen Ausdruck des Menschen entfernt. Umgekehrt ist die Show *Big Brother* mit Sicherheit eines nicht gewesen: eine Dokumentation ungefilterten, echten Lebens. Man muss hierzu gar nicht auf die Tatsache der konstruierten Umgebung und Personengruppierung hinweisen, auch nicht auf die immer schon verstellend wirkende Anwesenheit von Kameras: Sowohl Form wie Inhalt der *Big Brother*-Präsentation folgen von sich aus einem genuin literarischen, genauer: einem theatralen Paradigma: Die Regie von RTL2 fokussierte in ihrer Selektion des gesendeten Materials die Charakterzüge der Personen, steuerte die Unterscheidung der Zuschauer zwischen *good guys* (Zlatko) und *bad guys* (Manu), präferierte in Form der paranoiden Diskussion um eine mögliche Intrige gegen Zlatko einen klassischen Topos des barocken Dramas, narrativierte das Material durch einen allwissenden Erzähler aus dem »Off« und choreographierte schließlich die Gespräche der Beteiligten – bis hinein in deren schulmäßige Transkription auf der *Big Brother*-Homepage mit Regieanweisungen etc. – nach Maßgabe des Spannungsbogens von Bühnendialogen. Erst durch diese Inszenierung und Rollenkonstanz des Personals konnte der Eindruck des Authentischen überhaupt erwachsen.¹⁶ Dietrich Leters ästhetischer Befund – »Bei »Big Brother« fehlen die Erzählungen und die Ereignisse« (Leder 2000: 3)¹⁷ – ist in dieser Hinsicht

verfehlt. Vielmehr legt der Versuch, eine solche »Geschmacksdebatte« (Ring 2000) um *Big Brother* zu führen, die strukturelle Allianz des *trash* mit der Hochkultur offen. Die Inszenierung des Non-sens ist eines ihrer ältesten Mittel. Die Insassen von Hürth werden also zu Narren, nicht weil sich darin ihr wahres Wesen offenbarte oder weil RTL2 aus den untersten Schubladen der Bevölkerung gewählt hätte, sondern weil die mediale Versuchsanordnung der Show ihre Probanden methodisch Unsinn produzieren lässt. Hamlet, der Prinz und Zlatko, der »Media-Proll« (Seeßlen 2000: 44) reagieren beide auf die gleiche Weise auf die hochkulturelle Beobachtung: mit Deppengeschwätz. »Ich reiße Possen wie kein anderer« (III/2).

III

Neben den ästhetischen sind es stets moralische Bedenken, die die medialen (Selbst-)Inszenierungen von Deppen begleiten. Im Fall von *Big Brother* schien die inhaltliche Niveaulosigkeit der Sendung in der formalen Konstellation aus Exhibitionismus und Voyeurismus Gehalt zu finden. Den entsprechenden ethischen Ergänzungen zum kulturkritischen Mediendiskurs lieferte der Generalsekretär des Zentralkomitees der deutschen Katholiken, Stefan Vesper, am 13. Februar 2000 im Südwestfunk das Stichwort vom »Menschenexperiment«. Die Landesmedienanstalt Hessen hatte zuvor bereits die Bundesärztekammer angerufen, um prüfen zu lassen, ob ein medizinethisch induziertes Verbot gegen die Sendung geboten sei.

In der Tat steht das mediale Dispositiv des Sendeformats im Kontext eines Interesses am »Menschen«, das dessen Wesen in seinen unreflektierten Reaktionen und unkontrollierten Handlungen verortet. Seit den statistischen Methoden des 19. Jahrhunderts hat sich das Paradigma der Menschenwissenschaft von Verstehen auf Beobachten verschoben. Die neuen Medien, die – nicht zufällig – gleichzeitig entwickelt werden, prägen mit der Eröffnung neuer Blicktechniken das Menschen- wie Körperbild ihrer

Zeit (vgl. Crary 1996). Dieser Struktur scheint ein bestimmter Zug der Fernsehgeschichte zu entsprechen, der im *reality*-Boom der 1990er Jahre einen Gipfel erreicht. Natürlich dienen Fernsehspiele wie *Candid Camera*, soziologische Experimente wie *The Wave* sowie *reality*-Shows wie *Big Brother* oder *The Cheaters* zunächst unterschiedlichen Zielen.¹⁸ Tatsächlich teilen sie aber eine Grundstruktur, die darin begründet ist, dass der Zuschauer vor dem Fernseher in die Position des anthropologischen Voyeurs und Experimentators tritt, dem die Reaktionen seiner Probanden spontan und unkontrolliert vor Augen geführt werden. Hier, in dieser scheinbar ungefilterten Unmittelbarkeit, scheint das Geheimnis des Menschen verborgen. Die Frage, ob es sich dabei um ein veritables Menschenexperiment handelt, ist dabei weniger hinsichtlich des Gegenstandes als mit Blick auf den Diskurs über den Gegenstand positiv zu beantworten: Die Kritiker der Sendung bedienen sich terminologisch und argumentativ des gleichen Diskursinventars, das die Debatte um das medizinische Menschenexperiment seit dem 19. Jahrhundert prägt: Menschenwürde, Freiwilligkeit, *informed consent* usw.¹⁹

Big Brother scheint gegen diese Einwände gut gerüstet: Die Bewohner sind nicht nur freiwillig zusammengezogen, die Beobachteten wissen auch, dass sie beobachtet werden. Allerdings wird die Einschränkung, die dieses Bewusstsein für die Authentizität der Reaktionen haben könnte, durch die Tatsache einer permanenten Totalüberwachung kompensiert: Angesichts eines pausenlosen Blicks verschwimmt die Differenz zum unbeobachteten Zustand zunehmend. Michel Foucault hat diese Grundstruktur des dauerbeobachteten Menschenexperiments am Beispiel der modernen Gefängnisarchitektur beschrieben. In Jeremy Benthams Panopticon sind die Gefangenen so angeordnet, dass sie Tag und Nacht den Blicken eines zentralen Beobachters ausgeliefert sind und keine ihrer Handlungen unbeobachtet vollziehen können. Eine solche »Maschine für Experimente«, so Foucault, generiert dasjenige anthropologische Wissen, das zur epistemologischen Herausbildung des modernen Subjekts vonnöten ist:

»Das Panopticon funktioniert als eine Art Laboratorium der Macht. Dank seiner Beobachtungsmechanismen gewinnt es an Wirksamkeit und dringt immer tiefer in das Verhalten der Menschen ein; auf jedem Machtvorsprung sammelt sich Wissen an und deckt an allen Oberflächen, an denen sich Macht entfaltet, neue Erkenntnisgegenstände auf« (Foucault 1976: 262f.).

Eine bestimmte Form der Rezeption von *Big Brother* rückt an die Stelle des entsprechenden Wissenschaftsoptimismus, der ein ungeheures Vertrauen in die Ergebnisse solcher Experimentalanordnung zum Ausdruck bringt. Getreu dem Votum des Produzenten de Mol »Big Brother« ist erfolgreich, weil alles echt ist²⁰ feierte der Diskurs der Authentizität von den Fan-Foren im Netz bis in die soziologischen Kommentare fröhliche Urständ: »Er [sc. Zlatko] entspricht dem Klischee vom Prolo. Gleichzeitig wirkt er sehr authentisch; das was er dargestellt hat, lag ziemlich nah an dem, was er ist.«²¹ Es ist ein ungebrochenes Vertrauen in die eigene Beobachterposition, die nicht nur Deppengeschwätz von Klassik, sondern auch echtes von falschem Handeln unterscheiden kann. Eine trügerische Hoffnung, wie der Blick auf die Experimentalanordnungen in *Hamlet* so deutlich vor Augen führt.

Noch einmal zurück nach Dänemark also, um den epistemologischen Stellenwert von Medienexperimenten auf die Spur zu kommen: Unmittelbar im Anschluss an seinen närrischen Monolog lässt Hamlet Schauspieler zu sich kommen, um sie für das Spiel vor dem Mörder seines Vaters zu instruieren. Diesmal schlüpft er in die Rolle des Experimentators und versetzt seinen Onkel in den Status des Versuchskaninchens. Die Schauspieler spielen den Giftmord nach, den Hamlets Onkel an Hamlets Vater begangen hat:

- König: Habt ihr den Inhalt gehört? Wird es kein Ärgernis geben?
 Hamlet: Nein, nein; sie spaßen nur, vergiften im Spaß, kein Ärgernis in der Welt.
 König: Wie nennt ihr das Stück?
 Hamlet: Die Mausefalle. Und wie das? Metaphorisch. Das Stück ist die Vorstellung eines in Vienna geschehenen Mordes. [...] Ihr werdet gleich sehen,

es ist ein spitzbübischer Handel. Aber was tut's? Eure Majestät und uns, die wir ein freies Gewissen haben, trifft es nicht. Der Aussätzige mag sich jucken, unsere Haut ist gesund (III / 2).

Hier gelingt der Versuch: Der König reagiert als Theaterzuschauer ›authentisch‹ auf das Stück, das ihm sein Verbrechen vor Augen führt, da er nicht weiß, dass er, der Zuschauer, selbst unter Beobachtung steht: »Leuchtet mir! Fort!« Die Maus ist in der Falle: Der Schuldbeweis gelingt, weil der Beobachtete sich als unbeobachtet Beobachtender wähnt und seine Reaktion daher nicht kaschiert. Hamlet hingegen, der scheinbar unter Beobachtung des Königs steht, verbirgt sich hinter der Maske des Narren: »Mein Verstand ist krank.« So ist es letztlich der Depp, der den Blick steuert und das Wissen über diejenigen akkumuliert, die sich ihm gegenüber in der überlegenen Position des Wissens glauben.

Diese Überlegungen zum Verhältnis zwischen Beobachter und Beobachtetem in einer medialen Versuchsanordnung machen deutlich, wie wenig man sich bei der Rezeption eines Medienszenarios des eigenen souveränen Standorts und Urteils gewiss sein sollte. Der Zuschauer eines Schauspiels glaubt sich auf der sicheren Seite der Unterscheidung: ich der König, dort die Narren. Tatsächlich ist er aber selbst Gegenstand einer Beobachtung, die eine weitere Unterscheidung auf ihn anwendet: dort der Schein, hier das Sein. Der Beobachter einer Medieninszenierung kann seine eigene Unterscheidung nicht mitbeobachten und glaubt deshalb umso fester an ihre markierte Seite. Die Beobachtung des Beobachters hingegen zeigt, wie die Unterscheidung auf sich selbst anwendbar ist und daher keine Wahrheit, sondern nur einen Wertungsdiskurs enthüllt. Der König glaubt, bloßen Schein zu beobachten und wird dadurch in seiner eigenen Lügenhaftigkeit beobachtbar. Der kritische Zuschauer von *Big Brother*, der glaubt, das Gesehene als *low*-Kultur klassifizieren zu können, ebenso wie der euphorische Fan, der meint, den echten Menschen zu sehen, merken beide nicht, wie sie durch die Eindeutigkeit ihrer Zuschreibungen von Zlatko der Unterkomplexität über-

führt werden: Zum einen tritt der Garant für Hochkultur, William Shakespeare, ebenso sehr in der Niedrigkultur auf, wie er umgekehrt selbst zur Szene des Wiedereintritts der *high/low*-Unterscheidung wird. Zum anderen dokumentieren die medialen Rahmenbedingungen der Beobachtung menschlicher Authentizität deren dunkle Seite: die zweite Absicht der Inszenierung, des Rollenspiels.

In der Konsequenz erfährt der Zuschauer von *Big Brother* nicht mehr als die Einsicht, dass die Versuchspersonen im Labor exakt die gleichen Unterscheidungen benutzen, wie er selbst draußen: Shakespeare vs. Dumpfbacken, Hochkultur vs. Fernsehen, *reality* vs. *fake*. Die eigentliche Erkenntnis, die das panoptische Menschenexperiment erlaubt, liegt also in einer Beobachtung zweiter Ordnung: Sie generiert weniger Wissen über die Insassen als vielmehr ein Wissen, das die Zuschauer selbst betrifft. Medien – seien es Gauklerbühnen oder Fernsehshows – provozieren Mediendiskurse, deren kulturkritischer Tenor die Wertsysteme der jeweiligen Gesellschaft offenlegt. Der Diskurs über das Fernsehen seit den 1950er Jahren ist ein Paradebeispiel für die Tatsache, dass eine Gesellschaft ihre Selbstverständigung und ihr Menschenbild in Abgrenzung von demjenigen entwirft, das sie als minderwertig exkludiert.²² Die Aufregung um *Big Brother* dokumentiert, dass es bestimmte Konstanten in diesen Mediendiskursen gibt, denen noch Foucaults These von unserer heutigen ›Gefängnisgesellschaft‹ verfallen ist. In Wirklichkeit ist der panoptische Ort des Beobachters gerade in der Gesellschaft der Massenmedien längst in Gefahr. Das Wiedereinführen der ausgeschlossenen Hochkultur in den Bereich des bloßen Konsums und der Täuschung beweist, wie die Hochkultur selbst von diesen Bereichen durchwirkt ist und wie das voyeuristische Paradigma der Bildschirmmedien derjenigen Dezentralisierung des externen Beobachters unterliegt, die seit dem Renaissancedrama zu den dramaturgischen Techniken der medialen Inszenierung zählt. Zlatko und Hamlet, diese so verschiedenen, aber gleichermaßen obskuren Objekte der Beobachtung, dokumentieren die Durch-

lässigkeit der Unterscheidung zwischen Beobachter und Beobachtetem, zwischen *high* und *low*, zwischen Moral und Amoral. Ihr Deppengeschwätz entlarvt diejenigen, die darüber das Verdikt des Schwach- oder Wahnsinns fällen, als allzu selbstsichere Betrachter einer Medienlandschaft, deren Unterscheidungen sie gerade im Namen der Kultur niemals kontrollieren können:

»Schlimm ist der Kulturbegriff, weil er seine eigene Operation verheimlicht und an die Stelle eines Wissens um die Kontingenz die Emphase für sich selbst setzt. Kultur ist das Bedeutende, das Wichtige, das Unverzichtbare, ja sogar, Gipfel der Verheimlichung, das Notwendige schlechthin« (Baecker 2000: 51).

Anmerkungen

1 Die Zeitung *Die Woche* präsentierte etwa einen »Unbildungskanon« der vergangenen Jahre, dessen Ende nun erreicht sei: »Mit Zlatko ist der Untergang des Abendlandes endgültig in die Zielgerade eingebogen« (*Woche-Kulturressort* 2000: 39). Vgl. Ernst Corinth 2000: »Es [das *Big Brother*-Gucken] löscht nämlich kontinuierlich die biologische Festplatte des Zuschauers, der dann wie gelähmt täglich um 20.15 Uhr automatisch auf den RTL2-Einschaltknopf drückt.« Vgl. außerdem Reinhard Mohr (2000: 110).

2 In der *Bild am Sonntag* von Ostern 2000. Innenminister Otto Schily bezeichnete die Sendung in der Zeitung *Die Woche* gar als verfassungswidrig und sagte: »Wer sich ein Gefühl für die Würde des Menschen bewahrt hat, sollte die Sendung boykottieren.« Solche Boykottaufrufe existieren durchaus: Vgl. www.germany-products.de/Boykottaufruf/boykottaufruf.html. Eine differenzierte Position zwischen der »Schutzpflicht gegenüber den Teilnehmern« und dem »Prinzip der Rundfunkfreiheit« vertritt der Präsident der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien, Wolf-Dieter Ring (vgl. Ring 2000).

3 In der Sendung *Johannes B. Kerner* (ZDF) am 30. März 2000, im Gespräch mit Heiner Geißler.

4 Vgl. zu dieser grundsätzlichen Dialektik des Diskurses über Popkultur Simon Frith (1981: 60): »Die Unterscheidung zwischen Kunst und Massenkultur basiert auf der Trennung zwischen individueller Sensibilität und Massengeschmack, zwischen ›Bereicherung‹ und ›Flucht‹.« Diese Unterscheidung kann durchaus selbst wieder auf die Massenkultur angewandt werden: Frith zeichnet die Logik dieses Prozesses nach, der in der Tradition der Frankfurter Schule zwischen ›echter‹ Volkskultur und den bloß kommerziellen Massenmedien unterscheidet: »Die Massenmedien werden an den Maßstäben wie den Praktiken der ›hohen‹ wie der der Volkskunst gemessen« (ebd.: 49). Vgl. auch Peter Goodall (1995).

5 Zit. nach Endemol Entertainment/RTL2 (2000: 62).

6 Unmittelbar nach dem Ende der Sendereihe am 9. Juni wurde das Gerücht über eine sektenartige Vertragsvereinbarung zwischen der Produktionsfirma Endemol und den Mitspielern lanciert, die die Reglementierung und Inszenierung der Dialoge und Handlungen im *Big Brother*-Haus zum Inhalt haben soll; vgl. Michael Hanfeld (2000: 43).

7 Vgl. für eine Lesart von Kulturkonsum und kulturellen Präferenzen als Matrix sozialer Distinktion Pierre Bourdieu (1982). Selbstredend kann sich auch die vorliegende Argumentation dieser Matrix nicht entziehen: »Nichts hebt stärker ab, klassifiziert nachdrücklicher, ist distinguiert als das Vermögen, beliebige oder gar ›vulgäre‹ [...] Objekte zu ästhetisieren, als die Fähigkeit, in den gewöhnlichsten Entscheidungen des Alltags [...] und in vollkommener Umstellung der populären Einstellung die Prinzipien einer ›reinen‹ Ästhetik spielen zu lassen« (ebd.: 25).

8 Dokumentiert auf der *Big Brother*-Homepage, www.big-brother-haus.de/f_main_low_home.html, hier im Archiv unter dem Suchbegriff »Shakespeare« und der Rubrik *Zlatko the Gump 4: Shakespeare*.

9 Vgl. Titus Arnu (2000: 22): »Fernsehen dient also, wie ›Big Brother‹ beweist, zur Popularisierung von Literatur.« Zum Problem der Kanonisierung in der Relation von Fernsehen und Literatur vgl. Helmut Schanze (1996).

10 Zit. nach Endemol Entertainment/RTL2 (2000: 33).

11 Überdies ist Langeweile ja kein Mangel, sondern ein Strukturmoment von Fernsehen. Vgl. Lorenz Engell (1989).

12 Dass der Karneval die legitime Form des Umkehrens von Hierarchien ist, hat Michail Bachtin (1990) plausibel gemacht. An Stelle einer solchen Umkehrung behauptet meine Lektüre Shakespeares jedoch die Spannung zwischen Hierarchie und Dehierarchisierung, zwischen Hoch- und Populärkultur *innerhalb* eines Textes.

13 Zur Soziologie der experimentellen Produktion von Wissen im Labor vgl. Bruno Latour/Stephen Woolgar (1979).

14 Aus der *Hamlet*-Übersetzung von August Wilhelm Schlegel wird hier nach der Reclam-Ausgabe unter Angabe von römischer Akt- und arabischer Szenenzahl im laufenden Text zitiert.

15 Authentizität wird gerade auch im Popdiskurs als Maßstab gegen Kommerzialität perpetuiert. Vgl. Frith (1981: 50): »Das Weltbild der Massenkultur ist demzufolge trivial. Diese Kultur korrumpiert wahres Gefühl; sie stellt keine Anforderungen an ihre Konsumenten, sondern schmeichelt ihnen mit seinen Stars, seiner Verherrlichung der Mittelmäßigkeit und seinem Mythos vom Massenkonsumenten als Durchschnittsbürger.« Das Qualitätskriterium der authentischen Kommerzfeindlichkeit wiederholt also das ästhetisch-ideologische Argument der Hochkultur.

16 Entsprechend hatte *Big Brother* seinen wirkmächtigen Erfolg auch vor allem als allabendliches Sendeformat und weniger auf Grund des diffusen Kameramaterials im Internet.

17 Vgl. dagegen Mark Siemons (2000: 56).

18 Vgl. Wolfgang J. Koschnick/Monika Lungmus (2000: 26–27). Zum Sozialexperiment im Allgemeinen siehe Hanfried Helmchen/Rolf Winau (1986).

19 Vgl. Christiane Schulzki-Haddouti (2000) sowie den Bericht über die unabhängigen Rechtsgutachten, *Big Brother – freiwillige Teilnahme der Kandidaten unterliegt dem Schutz des Grundgesetzes*, auf der Homepage des *Big Brother*-Hauses, www.big-brother-haus.de/news/119_days_left/03_Jurist_Gutachten/c_index.html. Freiwilligkeit ist aber selbstverständlich alles andere als ein hinreichendes Argument für ethische Unbedenklichkeit von Humanversuchen (vgl. Katz 1972).

20 Zit. nach Koschnick/Lungmus (2000: 26).

21 Andrea Vlasic, zit. nach Barbara Spitzer (2000: 62).

22 Zur Selbstbeobachtung der Gesellschaft durch ihre Massenmedien und zum Modell der Beobachtung zweiter Ordnung vgl. Niklas Luhmann (1996, bes.: 151ff.). Die Analyse von Mediendiskursen in ihrer Relevanz für das kulturelle Selbstverständnis der Bundesrepublik Deutschland ist außerdem Gegenstand eines von Irmela Schneider und Peter Spangenberg bearbeiteten Projekts im Rahmen des Forschungskollegs *Medien und Kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln.

Literatur

Arnu, Titus (2000): »Ohne Zlatko«, SZ vom 12.4.2000, S. 22.

Bachtin, Michail (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/Main: Fischer.

Baecker, Dirk (2000): *Wozu Kultur?*, Berlin: Kadmos.

Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Corinth, Ernst (2000): »Zlatko ist ein Virus«. *Telepolis*, 10.5.2000 (www.heise.de/tp).

Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Beobachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Basel, Dresden: Verlag der Kunst G + B Fine Arts.

Endemol Entertainment/RTL2 (2000): *Big Brother – Zlatko, the Brain: Seine besten Sprüche*, Leinfelden Echterdingen: Cultfish.

Engell, Lorenz (1989): *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründung des Fernsehens*, Frankfurt/Main: Peter Lang.

Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Frith, Simon (1981): *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*, Reinbek: Rowohlt.

Goodall, Peter (1995): *High Culture, Popular Culture. The Long Debate*, St. Leonards: Allen and Unwin.

Hanfeld, Michael (2000): »Für Jürgen und John«. *FAZ* vom 10.6.2000, S. 43.

Helmchen, Hanfried/Winau, Rolf (Hg.) (1986): *Versuche mit Menschen in Medizin, Humanwissenschaften und Politik*, Berlin, New York: de Gruyter.

Huxley, Aldous (1994/1934): *Brave New World*, London: Flamingo.

Katz, Jay (1972): *Experimentation with Human Beings. The Authority of the Investigator, Subject, Professions, and State in the Human Experimentation Process*, New York: Russel Sage Foundation.

Koschnick, Wolfgang J./Lungmus, Monika (2000): »Menschen im Zoo«. *Journalist* 3, S. 26.

Latour, Bruno/Woolgar, Stephen (1979): *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, London: Sage.

Leder, Dietrich (2000): »Hamster sind telegener«. *Funk-Korrespondenz* Nr. 11 vom 11.3.2000, S. 3.

Luhmann, Niklas (1996²): *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

McLuhan, Marshall (1994²): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst.

Mohr, Reinhard (2000): »Der totale Spaß«. *Der Spiegel* Nr. 23 vom 5.6.2000, S. 110.

Ring, Wolf-Dieter (2000): »Big Brother« und mehr: Ein epd-Interview mit BLM-Präsident Wolf-Dieter Ring. *epd medien* 19/20 vom 11.3.2000, S. 10–15.

Schanze, Helmut (Hg.) (1996): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*, München: Fink Verlag.

Schulzki-Haddouti, Christiane (2000): »Alles nur Spiel. Streit um die ›Big Brother-Show‹«. *Telepolis*, 23.2.2000.

Seeßlen, Georg (2000): »Der Media-Proll«. *Die Woche* Nr. 17 vom 20.4.2000, S. 44.

Siemons, Mark (2000): »Kerstin und Kulturkritik. ›Big Brother‹ nach Zlatko«. *FAZ* vom 11.4.2000, S. 56.

Spitzer, Barbara (2000) »Big Brother«: Zlatko oder die Lust am trash«. *Zürich Online* vom 14.4.2000 (www.zhol.ch/pubs/redaktion/media/media-16249.asp).

Woche-Kulturressort (2000): »Das Abendland geht unter. Von Adorno bis Zlatko: Wie die Kultur, der Deutschen höchstes Gut, kontinuierlich den Bach runtergeht«. *Die Woche* Nr. 17 vom 20.4.2000, S. 39.

Es bleibt festzuhalten, daß

die experimentelle Methode

BIG BROTHER:

nicht das Eigentum dieser

Das Experiment ›Authentizität‹ –

oder jener Wissenschaften

Zur Interdiskursivität

vom Menschen [...] ist. [...]

von Versuchsanordnungen

Darüber hinaus stellt sich

URS STÄHELI

das Experimentieren als

ganz normal für jeden in

Wissenschaftliche Ausdauer und Genauigkeit, die Liebe zum unspektakulären Detail, unbeirrbar Maschinerien wissenschaftlicher Methodiken und die Schärfe des Begriffs – all dies scheint das massenmediale Potenzial von Wissenschaft von vornherein stark zu beschränken. Zwar wird Wissenschaft im Rahmen des Bildungsauftrags öffentlich rechtlicher Medien immer wieder zum Gegenstand von Informationssendungen; aber der spröde Charme des TV-Labors macht schnell deutlich, dass Wissenschaft hier nur in der Nische geduldet wird und kaum mit der Logik der Unterhaltung unter einen Hut zu bringen ist. Auch aus der Perspektive der Wissenschaft wird zu viel Unterhaltung schnell suspekt. Obwohl Wissenschaft sich heute kaum noch legitimieren muss, wenn sie sich mit Formen populärer Unterhaltung auseinandersetzt, gerät sie in Probleme, sobald sie selbst ins Unterhaltungsformat gegossen wird. Der Auftritt als Experte in einer TV-Sendung mag endlich auch zum Renommee beim Nachbarn führen, dem wissenschaftlichen Ruf aber ist massenmediale Reputation meist nicht förderlich.

einer Gesellschaft dar,

deren eigentliche Natur

durch und durch artifiziell

ist.

(Robert Pagès, *Das Experi-*

ment in der Soziologie)

Die Wissenschaft, so Niklas Luhmann (1990), ist mit der Herstellung von Wahrheiten beschäftigt und benötigt dazu neben

Theorien kontrollierte Verfahrensweisen (Methoden) und Instrumente (wie z.B. das Experiment). Das System der Massenmedien dagegen interessiert sich nicht für die Etablierung von Wahrheiten, sondern für das Flüchtige und Unterhaltende (vgl. Luhmann 1996). Das Interesse am Neuen mag zwar Wissenschaft und Massenmedien zeitweise miteinander verbinden; zu beachten ist allerdings der wichtige Unterschied, dass Massenmedien ihre Neuigkeiten schon fast mit ihrer Mitteilung wieder vergessen. Die Logiken der beiden Systeme scheinen also nicht ohne weiteres miteinander vereinbar: *Wissenschaftliche Unterhaltung* degradiert schnell zum Schulfunk, während *unterhaltsame Wissenschaft* bestenfalls in die Feuilletons vertrieben wird.

Die Unverträglichkeit von Wissenschaftlichkeit und massenmedialer Unterhaltung bedeutet nicht, dass keine gegenseitigen Bezugnahmen und Irritationen vorlägen. Aber bereits die obigen Beispiele der oberlehrerhaften Wissenschaftssendung oder des massenmedial wirksamen Wissenschaftsstars verweisen auf gravierende Nebenwirkungen der »strukturellen Kopplung« von Wissenschaft und Unterhaltung: sei es die sinkende ZuschauerInnenquote oder die rapide Einbuße wissenschaftlicher Zitierfähigkeit. Die Hybridisierung von Wissenschaft und Unterhaltung erzeugt meist Kommunikationsformen an den »Rändern« der jeweiligen Funktionssysteme – stets behaftet mit der Gefahr mangelnder Anschlussfähigkeit im Systemkontext oder gar der Exklusion aus dem System.

Vor dem Hintergrund dieser schwierigen Beziehung von Massenmedien und Wissenschaft erstaunt der Erfolg von *Big Brother* in besonderem Maße. Denn mit *Big Brother* wird das unterhaltsame Potenzial von Wissenschaft dieser nicht von außen aufgepfropft, sondern in ihr selbst, im *Experiment*, entdeckt. Das Experiment ist, zumal im populären Imaginären (aber nicht nur dort), jenes wissenschaftliche Instrument, mit dem die Wahrheit wissenschaftlicher Beobachtungen und somit die Verlässlichkeit wissenschaftlichen Wissens gegenüber dem Alltagswissen hergestellt wird. *Big Brother* führt exemplarisch vor, wie eine Kommunikationsform, die

als genuin wissenschaftlich gilt, ein überraschendes Unterhaltungspotenzial entfalten kann. Mit dem Experiment ist in das Herz der (Natur-)Wissenschaften ein Element eingelassen, das durch seine Interdiskursivität über das Wissenschaftssystem hinausweist und als neues Unterhaltungsformat massenmediale Karriere macht.¹

1 Das Medienexperiment *Big Brother*

Big Brother als massenmedial formatiertes Experiment vergisst seine wissenschaftliche Herkunft nicht, sondern selbst der öffentliche Diskurs um *Big Brother* organisiert sich um die Experimentmetaphorik. Trotz äußerst kontroverser Bewertungen und Einschätzungen von *Big Brother* verknoten sich die unterschiedlichen Positionen in der Rhetorik des Experiments. Die Metapher des Experiments eröffnet einen diskursiven Raum, innerhalb dessen unterschiedliche Beschreibungen und Bewertungen von *Big Brother* formuliert werden können. In der Selbstbeschreibung von *Big Brother* findet sich die Charakterisierung als »TV-Experiment« an prominenter Stelle:

»Dort wohnen zur Zeit neun tapfere, *experimentierfreudige* Menschen auf engstem Raum beieinander, die auf jeglichen Luxus verzichten müssen. Man stelle sich vor, ohne Spülmaschine, ohne elektrische Zahnbürste und ohne PC mit Pentium III Prozessor!!! Kann man so überhaupt leben? [...] *Alles ist möglich* in 100 Tagen *Big Brother*. Bei der größten, spannendsten Herausforderung, die das Fernsehen 2000 zu bieten hat. Zehn Fremde betreten eine Wohnung. Fünf Frauen und fünf Männer, die sich nie vorher trafen. Sie haben eine mutige Entscheidung getroffen, für ein *extremes TV-Experiment*. Sie sind Heldinnen und Helden unserer Zeit« (www.big-brotherhaus.de; Hervorhebungen U.S.).

Auch jene KulturkritikerInnen, welche das *Big Brother*-Konzept grundsätzlich angreifen, stimmen wie der rheinland-pfälzische Ministerpräsident Kurt Beck (SPD) zumindest darin mit Endemol überein, dass es sich hier um ein spektakuläres Experiment han-

delt: »Für mich ist das ein Experiment, das bei Ratten den Tierschutz auf den Plan rief.«² Und selbst die Insassen des Containers sehen im Experimentcharakter der Sendung neben der Gewinnchance eines ihrer Hauptmotive für die Teilnahme an *Big Brother*:

»Ist Big Brother ein Menschenzoo, ein »Menschen-Experiment«?

Despina: Für mich ist das eine Extremform des *living theatre*, das es seit vielen Jahren gibt. Und es ist eine zu erwartende Medienentwicklung. Ich würde das mit der *Gentechnologie* vergleichen: Es ist egal, ob wir es machen oder etwa ein anderer Sender – es wird gemacht. Man kann nur schauen, wie die Leute darauf reagieren. Vielleicht flacht das Interesse irgendwann ab oder auch nicht. Das kann man nicht voraussehen.

Aber mit Ihnen wurde experimentiert. Macht Ihnen das nichts aus?

Despina: Nein, es war eine bereichernde *Selbsterfahrung*, die ich auf keinen Fall bereue« (www.big-brotherhaus.de; Hervorhebungen U.S.).

Wie jedes wichtige naturwissenschaftliche Experiment ist auch das TV-Experiment möglicherweise gefährlich und erzeugt den politisch-ethischen Ruf nach Interventionen. Gerade die Eingriffsforderung muss sich aber wiederum Gegenargumenten aussetzen, die sich ebenfalls aus der Experimentmetaphorik speisen. Da es »Zeit« für dieses Experiment geworden ist, wird es genau wie das gentechnologische Experiment trotz seines umstrittenen Charakters stattfinden (Despina). Das Experiment ist hier eingelassen in ein Fortschrittsnarrativ, das nicht darauf Rücksicht nehmen kann, ob z. B. politische Diskurse schon »reif« sind für die neuen Formen des Experimentierens. Indem Kurt Beck die Parallele zwischen *Big Brother* und Tierexperimenten mit Ratten zieht, bestärkt er nur die Zentralstellung der Experimentmetaphorik und schränkt somit gleichzeitig die Formulierung seiner Kritikmöglichkeiten massiv ein. Sobald der diskursive Horizont, innerhalb dessen über *Big Brother* diskutiert werden kann, durch die Experimentmetaphorik organisiert ist, befinden sich dessen GegnerInnen schon fast automatisch in einer fortschrittsfeindlichen Position.

Denn auch das interdiskursive Zitieren des Experiments lebt von dessen wissenschaftlichen Konnotationen. Vor allem wird mit dem Experiment die Selbstreferenzialität des wissenschaftlichen Systems assoziiert: Es ist eine Versuchsanordnung, welche für die Gewinnung wissenschaftlicher Wahrheiten benutzt wird und sich durch diese Funktion legitimiert. Nur in Ausnahmefällen ist hier ein Eingriff von außen legitim – dann nämlich, wenn die Menschenwürde oder der Tierschutz verletzt wird. Der Eingriff von außen ist für das Experiment stets bedrohlich, wird doch so die Ausgangssituation gefährdet. »Alles ist möglich« – so beschreibt die *Big Brother*-Homepage das, was die ZuschauerInnen/ ExperimentatorInnen erwartet. Und genau diese *tabula rasa*, die am Anfang des Experiments liegt, wird von äußeren Eingriffen bedroht, die abgewendet werden müssen, wenn der Erfolg des Experiments nicht aufs Spiel gesetzt werden soll. Denn jeder Eingriff verfälscht die *Authentizität* der experimentell erzeugten Daten.

Die Experimentmetaphorik organisiert aber nicht nur den Streit zwischen BefürworterInnen und GegnerInnen der Sendung, sondern erhält in der Selbstbeschreibung der TeilnehmerInnen eine zusätzliche Bedeutung. Für Despina (und viele der anderen KandidatInnen) ist die Teilnahme an *Big Brother* eine Möglichkeit der *Selbsterfahrung*. Besonders interessant an Despinas Äußerung ist die Zusammenführung von drei unterschiedlichen Rhetoriken: die Gentechnologie steht für umstrittene, aber unabwendbare naturwissenschaftliche Experimente; das experimentelle *living theatre* stilisiert das Experiment zu einer künstlerischen Praxis der Selbsterfahrung.³ Gentechnik und *living theatre* verbinden sich im Medienexperiment *Big Brother* auf kongeniale Weise: In *Big Brother* 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.

Big Brother, so lassen sich meine ersten Beobachtungen zu-

sammenfassen, verschiebt die Experimentmetapher vom wissenschaftlichen Diskurs in den Mediendiskurs. Das Zitieren des wissenschaftlichen Experiments in einem neuen Kontext führt zu einer seltsamen Hybridisierung des Experiments: Es zehrt einerseits von wissenschaftlichen Rhetoriken (z.B. Echtheit, Erfahrung, intersubjektive Beobachtung), andererseits wird das Experiment als wissenschaftliches Hilfsmittel dekontextualisiert und zum Gegenstand massenmedialer Unterhaltung.⁴ Wie aber lässt sich dieser Hybridisierungsprozess beschreiben?

2 Experimentelle Technologien

Nicht nur die *Metapher des Experiments* wird zum interdiskursiven Element, sondern auch das *Dispositiv des Experiments*. Schauen wir uns zunächst die Genese des Experiments in den Naturwissenschaften an. Mit der Erfindung des Experiments versuchen die entstehenden Naturwissenschaften ein Verfahren zu entwickeln, das die Herstellung wissenschaftlicher Fakten sicherstellen kann. Erst so wird es möglich, bloße *Meinungen* von gesicherten wissenschaftlichen *Tatsachen* zu unterscheiden. Ein zentraler Mechanismus für die Umwandlung individueller und beliebiger Meinungen in wissenschaftliche Tatsachen ist die Entindividualisierung der empirischen Erfahrung: »If that experience could be extended to many, and in principle to all men, then the result could be constituted as a matter of fact« (Shapin/Schaffer 1985: 25 über Boyle). Wichtig für das Funktionieren von Experimenten ist also gerade die Möglichkeit, eine einzigartige Erfahrung zu verallgemeinern – sie prinzipiell für jede und jeden verfügbar zu machen.

Mit *Big Brother* erhält die *Universalisierung* experimenteller Erfahrung eine neue Qualität – eine Qualität, die in den Beschreibungen idealer Experimente zwar zuweilen erträumt wird, deren Unerreichbarkeit gleichzeitig aber ebenfalls deutlich ist. Das soziale Geschehen im *Big Brother*-Haus kann nicht nur von einer kleinen Zahl wissenschaftlicher ExpertInnen beobachtet werden, sondern steht prinzipiell jeder und jedem offen, die/der über einen TV-

oder Internet-Anschluss verfügt. Die im Wissenschaftssystem angelegte Universalisierung der Beobachterrolle von Experimenten erreicht bei *Big Brother* einen ungeahnten Höhepunkt: Die Position der Wissenschaftlerin/ des Wissenschaftlers ist nicht mehr an die wissenschaftsspezifischen Voraussetzungen (z.B. bestimmte Bildungstitel) gebunden, sondern an die Faszination durch das massenmediale Experimentspektakel. Damit geschieht mit der Versuchsanordnung ein eigentümlicher Vorgang: Gerade in dem Moment, in dem eine der Idealbedingungen des Experiments – die prinzipielle Zugänglichkeit für alle, welche die gleiche wissenschaftliche Erfahrung machen und überprüfen wollen – erfüllt wird, verliert es weitgehend seinen wissenschaftlichen Charakter.⁵

Wie aber kommt es dazu, dass gerade jenes diskursiv-materielle Dispositiv des Experiments, das einst das Spezifikum (natur-)wissenschaftlicher Kommunikation ausmachte und es ermöglichte, wissenschaftliche Kommunikation von bloßer Meinung zu unterscheiden, so erfolgreich außerhalb der Wissenschaft zitiert werden kann? Um diese Frage beantworten zu können, ist es sinnvoll, mit Shapin/Schaffer (1985: 25ff.) davon auszugehen, dass Experimente als Ensemble von drei unterschiedlichen Wissenstechnologien beschrieben werden können: (1) materielle, (2) literarische und (3) soziale Technologien. Ein Experiment stellt eine spezifische Kombination dieser Technologien dar, die auch außerhalb des wissenschaftlichen Kontexts zitiert werden können.

(1) Die *materielle* Technologie bezeichnet die Messinstrumente und Maschinen, welche benutzt werden, um wissenschaftliche Tatsachen zu produzieren (z.B. die Luftpumpe bei Robert Boyle). Wichtig wird hier die soziale Übereinstimmung der BeobachterInnen, dass das Instrument selbst physisch integer ist. Gingen die BeobachterInnen davon aus, dass sich bereits in den materiellen Technologien gravierende Fehler fänden, dann wäre der Validität des Experiments der Grund entzogen.

Was für Boyle die Luftpumpe war, ist für Endemol das *Big Brother*-Haus. Das Haus und der Garten sind durch einen hohen Zaun und Wachpersonal deutlich von ihrer Umwelt abgegrenzt, wodurch

eine klare Trennlinie zwischen ExperimentatorInnen und ProbandInnen gegeben ist – nicht zuletzt wird so verhindert, dass über-eifrige BeobachterInnen ins *Big Brother*-Haus eindringen. Zur architektonischen Anlage des Experiments treten audio-visuelle Überwachungstechniken hinzu, welche die Beobachtung aller Räume und des Gartens ermöglichen. Genauso wie vorausgesetzt werden muss, dass die architektonische Trennung von der Umwelt zuverlässig funktioniert, wird auch das reibungslose Funktionieren der Überwachungstechnik angenommen.

Das *Big Brother*-Experiment kann nur dann funktionieren, wenn die Grenze zwischen Außen und Innen intakt bleibt. Dazu dient zum einen die bereits erwähnte architektonische Anlage des Experiments sowie die Überwachungstechnik, aber auch das Regelwerk, welches festlegt, wie die Architektur zu handhaben ist. Zum Experiment gehört, dass die Grenze zwischen *Big Brother*-Haus und Außenwelt nur reguliert überschritten werden darf. Das Verlassen des Hauses von KandidatInnen wird zu einem festen Zeitpunkt durch die Stimme *Big Brothers* angekündigt; der/die KandidatIn unterwirft sich einem Verabschiedungsritual, zu dem auch schriftliche Abschiedsgrüße auf dem Koffer gehören. Erst in diesem Moment des bevorstehenden *crossing* der Grenze zwischen Innen und Außen ist Schriftlichkeit zugelassen; erst jetzt kann die »Zwangsmündlichkeit« des Hauses aufgehoben werden. Hier zeichnet sich eine interessante Konfiguration von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ab. Der Zwang zur Mündlichkeit, der im Regelwerk niedergelegt ist (vgl. FAZ vom 10.6.2000: 41), ist direkt mit der Innen/Außen-Unterscheidung verknüpft: Das *Big Brother*-Haus ist der Ort der Mündlichkeit, an dem eine höchstmögliche Interaktionsdichte erreicht werden soll. Schrift darf nur für den Außenkontakt eingesetzt werden, und dies muss entsprechend stark reguliert geschehen: Die auf den Koffer gekritzelten Abschiedsgrüße gefährden die mündlichen Interaktionen im Haus nicht mehr, da der Adressat oder die Adressatin der Grüße bereits zu den Ausgeschlossenen gehört und die Schrift buchstäblich aus dem Haus entfernt.

(2) Ein Experiment beschränkt sich nicht auf die Materialität seiner Anlage und Regelwerke, sondern es beruht ebenfalls auf *literarischen* Technologien. Aufgabe dieser spektakulären Technologien ist es, das Experiment über den ursprünglichen TeilnehmerInnen-Kreis hinaus publik zu machen.⁶ Diese Technologien sind nicht zuletzt für die Außendarstellung des Wissenschaftssystems wichtig, was sich in den ersten naturwissenschaftlichen Experimenten deutlich zeigte: Robert Boyles Luftpumpe und Robert Hookes Mikroskop waren herausragende Ausstellungsstücke der *Royal Society*, welche etwa von Margaret Cavendish, der Gräfin von Newcastle, im Jahre 1661 mit großer Bewunderung betrachtet wurden (Shapin/Schaffer 1985: 30f.). Die Apparatur des Experiments steht für das Außerordentliche der Wissenschaft: Sie ist zwar jenes Instrument, das wissenschaftliche Wahrheiten produziert – gleichzeitig aber ist sie selbst spektakulär und eignet sich gerade deshalb für die Außendarstellung des Wissenschaftssystems. Diese Spektakularität erklärt sich zum einen aus dem ungewöhnlichen Design von Instrumenten – die deshalb auch ein beliebtes Element der Darstellung von Wissenschaft in Filmen bilden. Man denke hier nur an die seltsamen optischen Instrumente, welche der Constable Ichabod Crane auf der Suche nach dem kopflosen Reiter in Tim Burtons *Sleepy Hollow* (1999) verwendet. Experimente werden zum anderen dadurch spektakulär, dass sie allegorisch für ihr Versprechen stehen, Einblick ins noch nie Gesehene zu verschaffen: »There is a new visible World discovered« (Hooke zit. nach Shapin/Schaffer 1985: 37) – sei es die Welt neuer wissenschaftlicher Tatsachen oder jene des kopflosen Reiters. Es ist kein Zufall, dass das Laboratorium und das Experiment sich für die cinematische Darstellung anbieten, verbindet sie doch den Gebrauch spektakulärer *special effects* mit einer narrativen Struktur. Das naturwissenschaftliche Experiment selbst ist narrativ angelegt, da es von einer offenen Situation auf Überraschungseffekte zielt (Cantor 1989). Zudem ist die Rhetorik des Experiments zentraler Bestandteil der Dramaturgie wissenschaftlicher Texte wie z.B. in Galileis Abhandlungen, die das Publikum mit der Schil-

derung von Experimenten von der eigenen wissenschaftlichen Position überzeugen wollen. Das Experiment als literarische Technologie verknüpft also narrative, spektakuläre und persuasive Mittel auf erfolgreiche Weise.

Das Experiment ist daher stets einer Logik des Spektakulären verpflichtet: Neben die Produktion wissenschaftlicher Wahrheiten tritt das Spektakuläre der Versuchsanordnung selbst, die vorgezeigt und bewundert werden kann. Gerade diese Spektakularität des Experiments findet in *Big Brother* eine neue Steigerung, wobei der Ort des Spektakulären sich eigentümlich verschoben hat. Nicht in erster Linie die experimentellen Instrumente wie z.B. die Kameras oder der Wohncontainer faszinieren die BetrachterInnen, sondern vielmehr die Möglichkeit eines immer währenden Blicks in den Alltag. Während bei den ersten naturwissenschaftlichen Experimenten der Einblick in eine neue, bis dahin unsichtbare Welt bezauberte, fasziniert nun, dass die eigentlich »zugängliche« Welt des Alltags zum Gegenstand eines Experiments wird. Was der perfekten Versuchsanordnung eines soziologischen Experiments gleicht, wird dadurch spektakulär, dass die ZuschauerInnen als ExperimentatorInnen ihren eigenen Alltag als künstlich erzeugt beobachten können. Das Spektakuläre an *Big Brother* ist also nicht der recht unauffällige, schon fast minimalistische Wohncontainer,⁷ sondern vielmehr der wundersame Mechanismus, für den das Experiment steht: Es ist die Magie der Verwandlung gewöhnlicher Alltäglichkeit in einen Kultgegenstand – oder kurz: die »Spektakularisierung« des Alltags –, welche *Big Brother* seine persuasive Wirkung entfalten lässt.

(3) Die dritte Technologie, auf der Experimente beruhen, sind soziale Technologien – genauer: Experimente sind Disziplinerungsanordnungen. Experimente finden nicht irgendwo, sondern an einem kontrollierten Ort statt: »The laboratory was, therefore, a disciplined space, where experimental, discursive, and social practices were collectively controlled by competent members« (Shapin/Schaffer 1985: 39). Nur an solchen Orten, an denen die Beobachtungsweisen reguliert werden und an denen eine Beob-

achtung der wissenschaftlichen BeobachterInnen möglich ist, werden nicht einfach beliebige Meinungen oder gar Illusionen produziert, sondern wiederholbare Beobachtungen. Je genauer nicht nur die Instrumente des Experiments beschrieben sind, sondern auch die Art der Beobachtung, um so eher wird es möglich, Experimente zu wiederholen und zu validieren.

Big Brother muss sich ebenfalls um eine Disziplinierung seines experimentellen Raums bemühen. Gerade weil *Big Brother* ein Experiment ist, dessen Thema der Alltag ist, muss es sich deutlich von ›normalen‹ Alltagssituationen abgrenzen. Das *Big Brother*-Experiment ist auch nicht mit einer einfachen teilnehmenden Beobachtung des Alltagslebens gleichzusetzen – denn hier wäre gerade nicht gewährleistet, dass die Beobachtung zum ›authentischen‹ Kern des zu erforschenden Alltags vordringt. Zu zahlreich sind dafür die Fehlerquellen: Zum einen kann dem flüchtigen Beobachter gerade das entgehen, was im Off-Bereich alltäglicher Darstellungen stattfindet; zum anderen aber, und dies ist in diesem Zusammenhang wichtiger, könnte es sich um die idiosynkratische Täuschung des einzelnen Beobachters handeln. Es muss eine Beobachterkollektivität geschaffen werden, welche die Zufälligkeit individueller Beobachtungen möglichst ausschaltet. Dies geschieht ganz im Sinne von Boyle: »It is not I who says this; it is all of us« (Boyle zit. nach Shapin/Schaffer 1985: 78). Nicht indem der Einzelne Zlatko als Deppen erlebt, wird dieser kultfähig, sondern erst dadurch, dass sich eine Vielzahl von Beobachtungen miteinander vernetzt und »Zlatko, the brain« als Eigenwert herauskristallisiert; dadurch z. B., dass eine Öffentlichkeit in unzähligen Fan-Sites etwa im Internet entsteht, aber auch durch die spezifische Auswahl der allabendlich gesendeten Szenen.

Es ist kein Zufall, dass sich am Problem der Auswahl der Szenen öffentliche Kritik an der Sendung festmacht, würde doch eine manipulierte Auswahl den disziplinierten, kollektiven Blick gefährden. So schreibt z. B. der Standard vom 20.4.2000:

»Über die Kriterien, nach denen 24 Stunden Aufzeichnungsmaterial täglich auf 50

Minuten gekürzt werden, ist nichts bekannt: Für ein »öffentliches soziales Experiment«, als das Big Brother auch gerne gefeiert wird, liefert die »Reality«-Show also höchst unzureichende überprüfbare Daten und Fakten.«

Diese Kritik an der Auswahl des gesendeten Bildmaterials orientiert sich genau an dem hier beschriebenen Diskurs des Experiments. Der Standard klagt die Wissenschaftlichkeit der *Big Brother*-MacherInnen ein – sollte die Methode der Auswahl ungeklärt bleiben, so steht der *reality*-Gehalt des Experiments und damit seine Echtheit auf dem Spiel. Die imaginäre einheitliche Stimme des »Beobachterkollektivs« zerfiele und würde sich als »manipuliert« entpuppen. Es geht hier also um die methodische Disziplinierung jenes Raums, der eine Kollektiverfahrung des *Big Brother*-Experiments erst möglich machen soll.⁸ Die »Authentizität« des Alltags und der KandidatInnen kommt nur dann zum Vorschein, so die Erwartung der *Big Brother*-ExperimentatorInnen, wenn eine repräsentative Auswahl aus dem Beobachtungsmaterial vorliegt.

3 Obszöne Hyperinklusion

Big Brother zitiert also zentrale Technologien des naturwissenschaftlichen Experiments und verschiebt die innere Anordnung dieser Technologien zu Gunsten der literarischen, persuasiven Dimension. Was den Experimenten bereits bei ihrer Einführung als wissenschaftliches Erkenntnisinstrument am Rande anhaftete, tritt in der massenmedialen Zitation des Experiments in den Vordergrund. Allerdings findet hier eine wichtige Verschiebung der persuasiven Dimension von der Ausstellung bisher unbekannter wissenschaftlicher Instrumente hin zu einer Literarisierung der *gesamten* Versuchsanordnung statt. *Big Brother* arbeitet nicht mit Aufsehen erregenden materiellen Technologien. Es scheint weniger die Faszination durch die Überwachungsarchitektur und -technik zu sein als die Tatsache des Überwachtwerdens, welche in *Big Brother* zur literarischen und persuasiven Technik wird. Dies wiederum basiert auf der Universalisierung der Inklusionsfigur: Nicht

nur ein ausgewählter Kreis von ExperimentatorInnen darf das Experiment beobachten. Vielmehr wird die Außenwelt selbst, an die sich das Experiment richtet, zur Beobachterin des Experiments. Die ZuschauerInnen werden als AlltagsexpertInnen zu idealen und kompetenten BeobachterInnen. Damit verlagert sich das Spektakuläre auf den Inklusionsprozess selbst: Exemplarisch wird vorgeführt – bzw. führt man sich selbst vor –, dass jeder zum Beobachter eines Experiments werden kann. Mehr noch, selbst die Veränderung der Variablen des Experiments unterliegt nun dem Publikum, indem es einzelne KandidatInnen abwählen kann. Wissenschaft wird zum Erlebnispark.

Bemerkenswert ist, dass die sozialen Technologien, welche im wissenschaftlichen Experiment für die kontrollierte Einheit des kollektiven Blicks sorgen, bei *Big Brother* teilweise versagen. Gerade hier wird die hybride Gestalt des *Big Brother*-Experiments besonders deutlich. Statt ausschließlich den objektivierenden Blick des Wissenschaftlers einzunehmen, verwandelt sich das Kollektiv der ExperimentatorInnen in eine manchmal nur schwer zu zügelnde Masse, die mit ihren »Manu raus«-Rufen die Regeln des Experiments ignoriert, ist doch jeglicher Kontakt zwischen Außenwelt und *Big Brother*-Haus, der nicht über *Big Brother* läuft, prinzipiell untersagt. Mehr noch, die Versuchsanordnung selbst wendet sich unter dem Eindruck der wilden Masse vor dem Haus an das Publikum und bittet um die Einhaltung der Regeln (Kerstin am 10.4.2000). Aber selbst wenn die Zuschauer-ExperimentatorInnen sich an die Regeln halten, wird in der öffentlichen Wahrnehmung die hyperinklusive ›Demokratisierung‹ der Beobachterposition problematisch und gar zum Tatbestand der Obszönität. So beklagt sich etwa der Präsident des Berufsverbandes Deutscher Psychologinnen und Psychologen über das ›voyeuristische Verhalten‹ der Experimentatoren und über die exhibitionistische Struktur des Experiments: »*Big Brother* ist ein menschenverachtendes Gruppenexperiment und zugleich eine ungeahnte Steigerung des exhibitionistischen Fernsehens.«⁹ *Big Brother* wird hier zur Versuchsanordnung, welche die normalerweise einseitige Lust des Voyeurs

am Schauen symmetrisiert: Exhibitionistische Zurschaustellung trifft auf den neugierigen Blick des Voyeurs. Damit wird aber gleichzeitig eine der Grundstrukturen des wissenschaftlichen Experiments deutlich, wird dieses doch nur deshalb inszeniert, damit die ProbandInnen ihr Verhalten wissentlich zur Schau stellen und der/die ExperimentatorIn im Verborgenen, einem Voyeur nicht unähnlich, das ausgestellte Verhalten beobachtet. In der Forschung über Versuchspersonen, die an sozialwissenschaftlichen Experimenten teilnehmen, wird festgehalten, dass es sich hierbei häufig um Exhibitionisten handelt (Webb et al. nach Zimmermann 1972: 263) – wobei die Position des wissenschaftlichen Voyeurs allerdings unerwähnt bleibt.

Die Hyperinklusion der ZuschauerInnen in die Subjektposition des Experimentators führt rückwirkend zu einer »Obszönisierung« des wissenschaftlichen Experiments. Interessant ist bei der Hyperinklusion, dass das Experiment diese Bedeutung durch die Steigerung der bereits im wissenschaftlichen Experiment angelegten Züge erhält: Das wissenschaftliche Ideal der intersubjektiven Überprüfbarkeit zwingt zur wissenschaftsöffentlichen Zurschaustellung – zur Exhibition – der experimentellen Geschehnisse; das Ideal des neutralen Beobachters, der sich außerhalb des Experimentiergeschehens befindet, macht den Wissenschaftler zum versteckten Beobachter, zum Voyeur im Dienste der Wahrheit.

4 Zur Authentizität des Künstlichen:

Die Echtheit der KandidatInnen

Die Probleme der voyeuristischen Beobachtungs- und Blickanordnung im wissenschaftlichen Experiment haben zur Erforschung der ProbandInnen von Experimenten geführt. Die Untersuchungen zeigen, dass der Blick des wissenschaftlichen Voyeurs derart mächtig ist, dass ProbandInnen alles zu tun bereit sind, nur um ein *good subject* zu sein: Selbst der Aufforderung, einen Käfig mit gefährlichen Giftschlangen zu betreten, kommen die meisten Testpersonen nach (Singleton/Straits 1999: 195). Versuchsanord-

nungen konstituieren ein *good subject* als möglichst perfektes Experiment-Subjekt.

Hier liegt bei *Big Brother* eine weitere wichtige Verschiebung des Experimentdiskurses vor. Zwar spielt auch hier die Konstitution des Subjekts durch die Versuchsanordnung eine wichtige Rolle. Allerdings verschiebt sich der imaginäre Identifikationshorizont: Im sozialwissenschaftlichen Experiment wird das *good subject* durch die Identifikation mit dem Wahrheitsanspruch der Sozialwissenschaften geschaffen (vgl. Singleton/Straits 1999: 196), während in *Big Brother* als Medienexperiment dieses Identifikationsangebot wegfällt.¹⁰ Nun werden die Prozesse der Subjektkonstitution um die Referenz auf ein übergeordnetes Gut verkürzt: Die Produktion wissenschaftlicher Wahrheiten kann hier nicht mehr als Referenzpunkt und als Horizont für die Identifikation der KandidatInnen dienen. Stattdessen werden gerade jene Sekundärmotivationen umso bedeutsamer, die auch bei ProbandInnen wissenschaftlicher Experimente anzutreffen sind: die Herausforderung durch neue Erfahrungen, Erfolgchancen und Lernmöglichkeiten sowie das Herausfinden des Experimentzwecks (Singleton/Straits 1999: 197). *Big Brother*-KandidatInnen beschreiben denn auch häufig ihre Motivation als *Möglichkeit neuer Selbsterfahrungen*, als *Überstehen einer ungewohnten Situation* – und nicht zuletzt ist die Möglichkeit, *100 Tage im massenmedialen Rampenlicht zu stehen*, eine besondere *Herausforderung*. Das Experiment wird dadurch, dass es selbstreferenziell wird, zum Selbstexperiment: Motivation zur Teilnahme sind Selbsttechniken, die zur Selbsterfahrung verhelfen – und der kontrollierende Blick der Öffentlichkeit validiert das neu gefundene Ich.

Die Entkopplung von Wahrheitsproduktion und Versuchsanordnung schafft eine bedeutsame Reartikulation des Experiments im Mediensystem. Es geht nicht mehr darum, eine bestimmte Hypothese zu testen, die zur neuen wissenschaftlichen (Un-)Wahrheit werden kann. Was im wissenschaftlichen System als Nebenprodukt und mögliche Fehlerquelle von Experimenten erforscht wird, wird nun zum Mittelpunkt des Experiments: die Konstitution

von Subjekten durch die Versuchsanordnung. Zum Thema des Experiments wird *das Problem, wie im Experiment authentische KandidatInnen erzeugt werden können*. Die Rede von der Produktion von Authentizität mag sich zunächst wie ein Widerspruch anhören, gilt doch das Authentische geradezu als das, was nicht produziert, sondern was ursprünglich ist. »Authentische Ursprünglichkeit« aber erfordert die Entfernung all jener Nebensächlichkeiten, welche den Kern der Ursprünglichkeit zu verdecken drohen:

»Der Physiker nimmt keineswegs das Wachs, das man ihm vom Bienenkorb bringt [...], sondern ein möglichst reines Wachs, das chemisch genau definiert ist, und als Ergebnis einer langen Serie methodischer Manipulationen isoliert wurde. Das gewählte Wachs ist somit in gewisser Weise ein genaues Moment der Methode der Objektivierung [...]. Ohne das künstliche Experiment wäre ein solches Wachs – in seiner reinen Form, die nicht seine natürliche Form ist – niemals entstanden« (Bachelard 1949: 169, zit. nach Pagès 1967: 334).

Genau an diesem Punkt setzt *Big Brother* ein, indem die Sendung mit der Illusion eines möglichst reinen Anfangs beginnt: Die KandidatInnen sind zwar schon individualisiert – was durch die kurzen *feature*-Filme, die die KandidatInnen porträtieren, deutlich wird –, aber sie müssen erst noch ihre »eigentliche« Identität im *Big Brother*-Haus entwickeln. *Big Brother* versucht, mit einer sozialen *tabula rasa*, mit einem Naturzustand zu beginnen. Gerade um die Reinheit des Ursprungs zu bewahren, betonen die *Big Brother*-MacherInnen, dass es sich nicht um einen Luxusurlaub handelt, sondern um ein Überleben unter Knappheitsbedingungen. Die Rationierung von Alkohol, Zigaretten, anderen Genussmitteln und Büchern, das Verbot von Drogen, Radio, Fernsehen, Internet und Schreiben – all diese Vorschriften dienen dazu, authentische und unverfälschte Subjekte zu produzieren. Genau so wie das »reine Wachs« nur durch äußerst künstliche Prozeduren erzeugt werden kann, bedarf auch der wirklich authentische Kandidat der experimentellen Versuchsanordnung. Das Medienexperiment *Big Brother* erweist sich als eine der »komplexen Apparaturen der Authentizi-

tätsfindung« (Stauth 1999: 38), die mittels differenzierter »Techniken der Selbstreinigung« authentische Subjekte herstellen.

URS STÄHELI

5 Die Schrift der Bettdecke

70 | 71

Die Verbote im *Big Brother*-Haus betreffen v.a. den Gebrauch von Medien: Während das gesamte *Big Brother*-Sendekonzept die Multi-Medialität der Sendung zelebriert, verlangen die Regeln möglichst hohe Mono-Medialität: Mit wenigen Ausnahmen sind Mündlichkeit und Körperlichkeit die einzigen legitimen Kommunikationsmedien im Haus.¹¹ *Big Brother* zelebriert im Derrida'schen Sinne einen Phonozentrismus (zu dem auch die Unmittelbarkeit des Blicks auf den Körper gehört).¹² Weil das direkte Bild und die Stimme als direkter Ausdruck des KandidatInnen-Selbst gelten, muss das Schreiben im Haus weitgehend verboten werden. Schriftlichkeit im Haus, die sich nicht an ein Außen richtet, wird zur gefährlichen Kommunikation, die vor den Augen *Big Brothers* und der ZuschauerInnen verborgen werden muss.

Am deutlichsten zeigt sich dies in der berühmten Bettszene von Kerstin und Alex: Beide sind von der Bettdecke verhüllt und unsichtbar. Die ZuschauerInnen können nur einige rhythmische Bewegungen beobachten. Die Interpretation dieser Bewegungen liegt zunächst nahe – endlich ist das lange erwartete und wohl kalkulierte Ereignis »Sex im Container« eingetroffen. Allerdings überrascht Kerstin nach ihrem Ausscheiden aus dem Container in der *Harald Schmidt Show* (26.4.2000) mit einer eigenwilligen Interpretation der so eindeutig scheinenden Bewegungen: Statt sexueller Kommunikation haben sich Kerstin und Alex unter der Bettdecke Briefe geschrieben. Das Schreibverbot im Haus zwingt zum versteckten Schreiben und rückt Schrift und Sexualität eng zusammen. Gegenstand des Begehrens wird der iterative Rhythmus des Schreibens selbst, der sich auf seltsame Weise verdoppelt: Während Kerstin und Alex sich unter der Bettdecke Briefe schreiben, deren Zeichen sie im Dunkeln wohl kaum entziffern können, kann der/die ZuschauerIn dieselben Bewegungen dank der Infra-

rotkamera von außen beobachten und sie zum Zeichen von etwas anderem machen. Das Schreiben unter der Bettdecke wird zur Schrift der Bettdecke, deren Entzifferung dem Publikum obliegt. Kerstins Erklärung der Bettszene in der *Harald Schmidt Show* erweist sich als meisterhaft inszenierte Paradoxie:¹³ Der Ort, an dem der/die ZuschauerIn die Wahrheit der Beziehung zwischen Alex und Kerstin vermutet, wird zum Ort der Schrift. Die sexualisierten Zeichen der Bettdecke stehen letztlich für das Begehren der Schrift selbst, das jede Authentizität untergräbt.

Die Schrift wird also aus dem *Big Brother*-Haus verbannt, damit der echte und wahrhaftige Kern des Kandidatensubjekts zum Vorschein kommen kann: »Leb' [und nicht: schreib'!] wie du dich fühlst!« Das authentische Subjekt kommt jedoch nicht vollendet in das *Big Brother*-Haus, sondern re-konstituiert sich erst durch die Differenz zwischen Versuchsanordnung und dem Leben draußen. Diese Differenz wird im Haus immer wieder thematisiert: Das Außen wird zum Unbekannten schlechthin, über das man Spekulationen anstellen kann; das Außen wird als Lärm der Massen vor dem Haus erfahrbar, wenn auch nicht verstehbar. Einzelne Informationen wie die bekannten »Manu raus«-Rufe gelangen zwar auch ins Haus, können dort aber nicht kontextualisiert werden: Handelt es sich um einzelne Fans oder um die Stimmung einer imaginierten Öffentlichkeit?

Diese Grenzziehung zwischen Innen/Außen dient den ProbandInnen zur Selbst-Verortung: Unterschieden wird zwischen dem Leben hier drinnen und dem, was draußen vor sich geht. Exemplarisch lässt sich das an den Interaktionen von Kerstin und Alex ablesen. Die Unbestimmtheit ihrer Beziehung ist, so in Kerstins Selbstbeschreibung, nur hier drinnen möglich; »draußen« hätte sie längst auf eine Klärung gepocht. Ganz ähnliche Beschreibungen der Sonderbedingungen finden sich auch bezüglich anderer KandidatInnen. Andreas Freundin formuliert dies so: »Sonst ist sie ganz anders drauf: Blinker raus, überholen und Vollgas« (*Big Brother Magazin* 9: 14). Deutlich zeigt sich auch in Zlatkos Selbstreflexion diese eigentümliche Veränderung zwischen seiner *Big*

Brother-Identität und seiner Alltags-Identität. Etwas verwirrt über seine neue und ungewohnte Position im Netzwerk der *Big Brother*-KandidatInnen meint er: »Normalerweise bin ich immer der, wo den Ton angibt.«

Die Versuchsanordnung *Big Brother*-Haus produziert aber nicht einfach seltsam veränderte KandidatInnen, sondern erst die Anordnung erzeugt ihren eigentlichen Kern. Nur bei oberflächlicher Betrachtung widerspricht die Annahme einer Veränderung im Container der Produktion von Authentizität. *Big Brother* funktioniert als »Authentizitätsmaschine«, d. h. als eine Apparatur, in der das »wahre« und »eigentliche« Selbst zum Vorschein kommt, indem von »unwichtigen« Nebenaspekten abstrahiert werden kann. Die oben erwähnte Veränderung von Andrea ist dann auch nur das Präludium zu einer doppelten Authentizitätserzeugung. Das *Big Brother Magazin* deutet Andreas überraschende Sympathie für Sabrina, für die sie »draußen« kein Interesse hätte, in genau diesem Sinne:

»Draußen pfui, innen hui. Wie passt das zusammen? Ganz einfach: Powerfrauen wie Projektmanagerin Andrea haben im Alltag viel Stress. Kommen selten dazu, sich mit jemandem zu befassen, den sie auf den ersten Blick wenig sympathisch finden. Im Haus hatte Andrea dagegen Zeit genug herauszufinden, dass hinter Sabrinas burschikoser Fassade ein sensibler Mensch steckt« (*Big Brother Magazin* 9, 25.5.2000: 15).

Sowohl Andrea als auch Sabrina finden in *Big Brother* zu ihrem »eigentlichen« Selbst: Andrea entdeckt, dass sie dazu fähig ist, Menschen jenseits ihrer oberflächlichen Fassade zu verstehen und zu schätzen, und Sabrina ist »eigentlich« ein sensibler Mensch. Andreas Empathiefähigkeit und Sabrinas Sensibilität gehören zu ihren »authentischen« Charakteristika.

Dieser Authentizitätseffekt des *Big Brother*-Hauses organisiert sich anhand der Innen/Außen-Unterscheidung: Im Haus kann man authentischer sein als im »wahren« Leben außerhalb des Hauses – 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. Das

wahre Selbst bedarf genauso wie die Subjektposition des Kandidaten eines Abstraktions- und Reinigungsprozesses, der durch das *Big Brother*-Dispositiv ermöglicht wird – die Befreiung von den Fesseln bestehender sozialer Kontakte, um auf das zu stoßen, was vermeintlich jenseits aller Sozialität vom einzelnen Individuum übrig bleibt. Die unbeschränkte Zeit, die Zwangsmündlichkeit im Container, die ständige Beobachtung und die anfängliche Ungesellschaftlichkeit des Zusammentreffens von Fremden beschreiben die grundlegende Ausstattung der Authentizitätsmaschine *Big Brother*. Die in das Sendeformat integrierten sonntäglichen »ExpertInnenrunden« halten genau dies fest, wenn betont wird, dass sich keiner dem immer währenden Blick der Kamera dauerhaft entziehen kann – ob gewollt oder nicht, die KandidatInnen sind gezwungen, sich selbst zu sein.

Big Brother inszeniert die Konstitution des authentischen Subjekts – des Subjekts, das befreit ist von den nicht-essenziellen Zufälligkeiten des Lebens draußen. Ganz ähnlich wie bei Robinson Crusoe, der auf einer Insel auf sich selbst zurückgeworfen ist, wird die »uneigentliche« Identität der Kandidaten durch den Einzug ins Haus erschüttert – »I that was reduced to a mere state of nature« (Defoe 1945: 87) – und als neue Eigentlichkeit rekonstruiert. Und genauso wie bei den Wachs-Experimenten das reine Wachs nie ohne ein künstliches Experiment erzeugt werden könnte, bliebe das Authentische der KandidatInnen ohne *Big Brother* verhüllt unter der (Bett-)Decke rätselhafter Zeichen.

Anmerkungen

1 »Interdiskursivität« bezeichnet hier in Anknüpfung an Michel Foucault (1973) und Jürgen Link (1999) Elemente wie Kollektivsymboliken, Themen und Metaphern, die nicht auf *ein* spezifisches Funktionssystem begrenzt werden können.

2 Interview mit Kurt Beck: »Bei Ratten würden die Tiereschützer aktiv« in *TV-Spielfilm*, www.tvspielfilm.de/specials/big-brother/0,1796,447405,00.html.

3 *Big Brother* scheint denn auch eine seiner Wurzeln in avantgardistischen Kunstpraktiken zu haben (vgl. Schmid 2000).

4 Systemtheoretisch könnte man hier von einer unerwarteten strukturellen Kopplung zwischen dem System der Massenmedien und dem Wissenschaftssystem sprechen, welche die semantische Form des Experiments benutzt.

5 Vgl. Stäheli (2000) für eine Diskussion des Zusammenhangs von Hyperinklusion und dem Populären.

6 Vgl. Stichweh (1984: 258–268) zum Verhältnis der sich ausdifferenzierenden Physik und dem außerwissenschaftlichen Publikum.

7 Die Insel-Reality-Soaps setzen dagegen eher auf die unmittelbare, spektakuläre Wirkung einer exotischen und Aufsehen erregenden Experimentanordnung.

8 Allerdings sind durch die im Internet immer eingeschalteten Kameras die Auswahlkriterien der Sendung zumindest prinzipiell auszumachen.

9 www.bdp-verband.org/presse/pr46.html.

10 Ein weiteres Identifikationsangebot mag die Position des Gewinners von 250.000 DM sein. Diese Summe scheint aber angesichts der letztlich geringen Gewinnchancen nicht im Vordergrund zu stehen.

11 Ausnahmen betreffen v.a. *Big Brother* selbst, welcher den KandidatInnen seine Anweisungen in mündlicher und schriftlicher Form zukommen lässt, sowie die Abschiedsgrüße auf den Koffern. Das Anschauen von Videos wurde einzig als Belohnung für die erfolgreiche Erledigung von Wochenaufgaben eingesetzt (z.B. das gemeinsame Anschauen von *Titanic*).

12 Das *Big Brother*-Haus wird zum Hort des Phonozentrismus, da sich die Authentizität der KandidatInnen in der trügerischen Unmittelbarkeit ihrer Stimmen und Gestik zu zeigen scheint: »Das vom Laut im allgemeinen Gesagte gilt a fortiori für die stimmliche Verlautbarung, die Phonie, durch die das Subjekt vermöge des unauflöslichen Systems des Sich-im-Sprechen

Vernehmens, sich selbst affiziert und sich im Element der Idealität auf sich bezieht« (Derrida 1974: 26).

13 Es ist unwichtig, ob Kerstins Erklärung der Bettszene zutrifft. Zentral erscheint mir, dass die verborgene Schrift von Kerstin als Interpretationsrahmen angeboten wird und dass dieses Interpretationsangebot ein im Rahmen des *Big Brother*-Hauses fundiertes Verbot aufgreift: Du sollst nicht schreiben!

Literatur

Cantor, Geoffrey (1989): »The Rhetoric of Experiment«. In: David Gooding et al. (Hg.), *The Uses of Experiment. Studies in Natural Sciences*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 159–180.

Defoe, Daniel (1945): *Robinson Crusoe*, London: J.M. Dent; New York: E.P. Dutton.

Derrida, Jacques (1974): *Grammatologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1973): *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Link, Jürgen (1999): »Diskursive Ereignisse, Diskurse, Interdiskurse«. In: Hannelore Bublitz et al. (Hg.), *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, Frankfurt/Main, New York: Campus, S. 148–161.

Luhmann, Niklas (1990): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Pagès, Robert (1967): »Das Experiment in der Soziologie«. In: René König (Hg.), *Handbuch der empirischen Sozialforschung. Bd. 3a: Grundlegende Methoden und Techniken*, Stuttgart: DTV/Enke, S. 273–333.

Schmid, Karlheinz (2000): »Neues Casting. »Big Brother« anders betrachtet«. *Kunstzeitung* 45, Mai, S. 7.

Shapin, Steven / Schaffer, Simon (1985): *Leviathan and the*

Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life, Princeton/NJ: Princeton University Press.

Singleton, Royce A./ Straits, Bruce C. (1999): *Approaches to Social Research*, New York, Oxford: Oxford University Press.

Stäheli, Urs (2000): »Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie«. In: Udo Göttlich/ Rainer Winter (Hg.), *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*, Köln: Herbert von Halem, S. 321–337.

Stauth, Georg (1999): *Authentizität und kulturelle Globalisierung. Paradoxien kulturübergreifender Gesellschaft*, Bielefeld: transcript.

Stichweh, Rudolf (1984): *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen*, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Zimmermann, Ekkart (1972): *Das Experiment in den Sozialwissenschaften*, Stuttgart: Teubner.

Und wir sind nur die Kandidaten – in den Assessment-Centern der Moderne.

BIG BROTHER: Ein Exempel?

CARSTEN ZORN

Vom Quiz zum Assessment-Center

Hinsichtlich der wissenschaftlichen Verfahren zur Eignungsprüfung (bei der Einstellung von Stellenbewerbern, in der Berufswahl-Beratung sowie schließlich auch bei Entscheidungen über Beförderungen) brach im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts eine neue Epoche an (vgl. Horn 2000). Mittlerweile haben sie sich beinahe konkurrenzlos durchgesetzt: die Methoden der Eignungsbeurteilung im Assessment-Center. Ersetzt wurde durch sie eine »Eignungs-Episteme«, die sich bündig durch die Bezeichnung »Test« charakterisieren lässt (ebd.: 3). Und an ihre Stelle trat eine, die im Wesentlichen auf Rollenspiele setzt – und für die darum kein Titel passender scheint als der des »Theaters« (ebd.).

Der Mensch, mit dem die Eignungsprüfung mittels Tests »rechnet, ist fertig als ein Set von Qualitäten, die im Beruf nur in unterschiedlicher Weise aktiviert und routinisiert werden« (ebd.: 6). Das Eignungs-Theater im Assessment-Center dagegen »rechnet mit einem sich selbst dynamisierenden Menschen, der sich als Projekt einer permanenten Vervollkommung entwirft« (ebd.: 11).

»Das Rollenspiel soll lehren, jede Position einzunehmen, jede Strategie verfolgen und jede Situation meistern zu können« (ebd.: 12).

Nun sind die Verfahren der Eignungsprüfung jedoch »nur ein Spielfeld« (ebd.: 3; Hervorhebung C.Z.) dieser »Formatierungen des Menschen«. Bei den Unterhaltungsformaten in den Massenmedien etwa lässt sich eine vergleichbare Entwicklung ausmachen. War Fernsehunterhaltung, nicht zuletzt die »Große Samstagabend-Unterhaltung« (Kulenkampffs *EWG*), zunächst noch von »Quiz-Elementen«, dem Abfragen von »Allgemeinbildungsgut« bzw. »Spezialwissen« (Thielkes *Der Große Preis*) oder vom Lösen »kniffliger Rätsel« durch strategisches Fragen (Lembkes *Was bin ich?*) beherrscht, so erweiterte sich auch die Palette der Unterhaltungsangebote, spätestens seit der Zulassung des Privatfernsehens, zunehmend um Formate, für deren Funktionieren es immer deutlicher auf »theatrale« Züge ankam (zunächst und vor allem Daily-Talks) – und immer weniger auf die »Bildung« der Mitwirkenden, letztlich aber: immer weniger auf irgendetwas, das sich auch nur im Entferntesten noch im vorher üblichen Sinne als »messbares« oder »testbares« Wissen (oder Können) qualifizieren ließe (wie es etwa bei *Wetten dass ... ?* immer noch gefragt scheint, bezeichnen derweise aber auch dort zusehends zu Gunsten anderer Elemente der Sendung in den Hintergrund tritt).

In »Game-Shows« geht es seither vielmehr vornehmlich um die Bewährung in Aufgaben und Wettkämpfen, für die gar nicht mehr unbedingt speziell für die jeweiligen Aufgaben qualifizierte Kandidaten ausgewählt werden. Geradezu im Gegenteil: Es werden auch (und gerade) solche Kandidaten interessant, die die sie erwartenden Aufgaben zum Beispiel »eklig« finden oder »tief sitzende Ängste« mit ihnen verbinden (wie bei der *GlücksSpirale*, SAT.1, Kai Pflaume). Zumindest sollte die Kandidaten die Absolvierung der jeweiligen Aufgaben also eine »gewisse Überwindung« kosten. Und zugleich sollten sie solche Prüfungen als »Herausforderungen« ihrer »ganzen Persönlichkeit« schätzen. »Wichtig ist bei diesen Prüfungen nicht mehr das »Ergebnis« – es gibt im Sinne des

Tests gar kein Ergebnis mehr« (ebd.: 7). Worum es vielmehr geht, ist: wie »man sich so anstellt« dabei.

Es gelten auf jeden Fall auch für den, der heute als Kandidat für einen Auftritt in einem Daily-Talk, als Kandidat für eine Game-Show und (nicht zuletzt) auch als »Host«, »Showmaster« oder Moderator (fürs »Infotainment« etwa) in Frage kommt, *auch in den Massenmedien* also offenbar *ganz andere, neue Kriterien der Eignung*.¹

Diese Entwicklungen fanden ihren (vorläufigen?) Höhepunkt nun in *Big Brother* (im Folgenden: *BB*). Und auf der Seite der Eignungsverfahren (im Wirtschaftssystem also vornehmlich) eben: im Assessment-Center. Darüber hinaus aber näherte sich die Fernsehunterhaltung mit dem *Big Brother*-Format, bis in zahllose Details hinein, nun auch noch ganz unmittelbar dem Assessment-Center (im Folgenden: *AC*) an.

Der Kandidat im Assessment-Container

Keine(r) der »rausgewählten« *BB*-KandidatInnen zeigte bei der Verkündung des Urteils (über sie/ihn) Unverständnis oder Unmut gegenüber dem Votum der Zuschauer. Alle erklärten hingegen bei jeder passenden (und unpassenden) Gelegenheit, quasi stündlich und egal, wie die Sache für sie jeweils ausging, dass ihre Wochen/Monate im Container »eine Herausforderung« waren und eine »wichtige« oder am besten gleich »tolle Erfahrung« zudem, aus der sie in jedem Fall für ihr weiteres Leben »ganz viel mitnehmen« und »über sich gelernt« hätten:

»Das Transparenzprinzip kulminiert darin, dass dem Kandidaten [...] das Ergebnisgutachten in schöner Offenheit [...] mitgeteilt wird. ›Es kommt relativ selten vor, heißt es, ›dass ein Teilnehmer den Aussagen in einem Gutachten nicht zustimmt« (ebd.: 11). »AC betonen [...] immer wieder, dass sie keine endgültigen Verurteilungen aussprechen, sondern Hinweise zur ›Entwicklung und Förderung‹ geben wollen.² Das Gutachten, das diesem Zweck dient, nicht zu akzeptieren, würde bedeuten, die eige-

UND WIR SIND

NUR DIE

KANDIDATEN

ne Verbesserung auszuschlagen oder zu dementieren – und das wäre die kategoriale Selbstdisqualifizierung in einem System der permanenten Steigerung. [...] Qualifikationen, Zeugnisse, Kenntnisse und nicht zuletzt Testergebnisse erhalten so eine immer kürzere Halbwertszeit, man wird, wie es Deleuze formuliert, »nie mit irgendetwas fertig.« (ebd.)

Nachdem *BB* eigentlich schon vorbei war, war dementsprechend auch *BB* mit seinen Kandidaten (und: diese mit ihren Prüfungen) lange noch nicht fertig. Neben zahllosen Talk-Show-, anderen Fernseh- sowie Veranstaltungs-Auftritten und Zeitungsinterviews – zu denen es manche Ex-Bewohner zwar offenkundig durchaus gedrängt hat (Jona aber, zum Beispiel, wohl eher nicht), zu denen sie jedoch offenbar auch, in einem gewissen Umfang wenigstens, vertraglich verpflichtet waren, stand ihnen vor allem noch eine besondere Prüfung bevor: Noch Wochen nach dem 9.6.2000, dem Tag des Finales, konnte man auf RTL2 (bei *Big Brother – Das Leben danach*) sehen, wie alle ehemaligen Bewohner sich Aufnahmen aus dem Container anschauen und ihr eigenes Verhalten in den verschiedensten Situationen dort kommentieren und analysieren mussten.

Und natürlich wird auch im AC gefilmt. Denn auch im AC geht es anschließend um eine »kritische Analyse des eigenen Ichs« (Jeserich 1981: 19). AC messen eben (ebenso wie der Assessment-Container) »eigentlich überhaupt nicht mehr Fähigkeiten, sondern Selbstverhältnisse« (Horn 2000: 12). Darum wird dann auch die

»panoptische Unterwerfung durch den einseitig beobachtenden Blick im Test [respektive: Quiz; C.Z.] und die Unmöglichkeit »seitlichen« Vergleichens [...] hier abgelöst durch ein Spiegelkabinett unendlich vervielfältigter Sichtbarkeit und Rückkopplung. Man beobachtet die anderen dabei, wie sie einen beobachten, beobachtet sich selbst beim Beobachtet-Werden, und man handelt im Vorgriff auf die Erwartungen der Beobachter wie der Mitspieler« (ebd.: 10).

Entsprechend befassten sich Analysen des Geschehens »im Haus«

– im Gespräch mit Freunden, Bekannten und Arbeitskollegen ebenso wie in der Presse – immer wieder mit dem »komplexen Spiel aus Selbstdarstellung, Gruppendynamik und Medienbewusstsein, mit dem die Teilnehmer des Experiments immer souveräner umzugehen wussten« (Siemons 2000: 56). Und man könnte allenfalls ergänzen, dass an die Stelle des Mit-Bedenkens des »Beobachters« im AC (also: der Interessen des potenziellen Arbeitgebers) im Falle von *BB* eben das zitierte »Medienbewusstsein« trat – das ständige Mit-Bedenken potenzieller Publikumswünsche also (was allerdings zuletzt auf nichts anderes hinausläuft als eben wieder nur: auf das Mit-Bedenken der Interessen des künftigen Arbeitgebers in diesem besonderen Fall, worauf noch genauer einzugehen sein wird. Wie sich darin schon andeutet, könnten, sobald einem die Ähnlichkeiten erst einmal aufgefallen sind, die Modifikationen noch aufschlussreicher sein, die das »Eignungstheater« im massenmedialen Kontext erfuh: die Variationen also, die den Assessment-Container von AC (im Wirtschaftssystem) unterschieden.

Mit Hilfe von AC hoffen Unternehmen, die »Stichprobe eines Verhaltens« (Horn 2000: 8) zu erhalten, das »als repräsentativ für das Verhalten in einer bestimmten Situationsklasse (z. B. Kundenberatung) angesehen werden kann« (Schuler 1997: 969). Entsprechend wird empfohlen, das AC »so einzurichten, dass exakt die gleiche Atmosphäre herrscht wie im Büro« (Horn 2000: 9). Endemol und/oder RTL2 haben im *BB*-Container nun offenkundig *kein* Büro nachgestellt. Und es interessierte wohl auch niemanden, wie die Bewohner sich etwa als »Kundenberater« anstellen würden. Im Container wurde eine Wohnung nachgestellt. Und die Insassen des Containers waren (oder spielten) entsprechend zunächst einmal »Bewohner« sowie füreinander: »Mitbewohner« (und jedenfalls nicht z. B. Kollegen, Mitarbeiter, Vorgesetzte und Untergebene).

Worum also ging es? Die Bewohner kannten sich vorher nicht, mussten sich also erst einmal kennenlernen. Es gab darum gemeinsame Abende am Lagerfeuer. Man schloss Freundschaften

UND WIR SIND

NUR DIE

KANDIDATEN

(Manu/Kerstin, Andrea/John). Es bildeten sich »Peergroups« oder »Cliques« (Alex/Kerstin/Manu, Jürgen mit abwechselnd: Zlatko/Jana/Sabrina) und ein Pärchen (Alex/Kerstin). Es kam zu etwas, das entfernt an Sex erinnerte. Man bastelte, feilte Specksteine, erfüllte gemeinsam kleine Aufgaben (die »Wochenaufgabe«). Es wurden Hanteln gestemmt. Man massierte sich, gammelte 'rum, lag in der Sonne und redete über seine Eltern sowie, soweit vorhanden, seine Kinder, über persönliche Interessen, Freunde, Ex-Freunde und -Freundinnen (aber z.B. so gut wie *nie über »die Arbeit«*). Man diskutierte gelegentlich (ansatzweise) miteinander.³ Man redete hinter dem Rücken der anderen über sie (legendär in dieser Hinsicht: das »Mitbewohner-Bashing« von Jürgen und Zlatko beim nächtlichen »Tischtennis«-Spiel). Man erzählte Witzchen und Zoten (Jürgen, Sabrina) oder schlug sonstwie die Zeit tot, ohne dabei allerdings auf Ablenkungen wie etwa Musik, Fernsehen oder Zeitungen zurückgreifen zu können. Die Bewohner mussten sich also irgendwie anders, selbst und vor allem: miteinander beschäftigen.

Schön und gut. Wie aber ließe sich dieser Komplex von Verhaltensweisen, Handlungen und Beschäftigungen zusammenfassen? Für ihr Verhalten in welcher »Situationsklasse« kann also, anders gefragt, als »repräsentative Stichprobe« angesehen werden, wie die Kandidaten sich im Assessment-Container »so anstellen«? Und: Wofür eigentlich qualifizierten sich die Insassen – die einen mehr, die anderen weniger – durch diese »Stichprobe«?

Urlaub in den Assessment-Centern der modernen Freizeitkultur

»Ich wäre ganz klar bereit für eine Beziehung, aber wir sehen das locker. Es ist, als hätte man sich im Urlaub getroffen: Das echte Kennenlernen geschieht zu Hause.« Soweit Kerstin (jedenfalls noch kurz nachdem sie Alex »draußen« wiedergesehen hatte) über das Nachleben ihrer Container-Beziehung (in: FOCUS 20/2000: 100). Verona Feldbusch kam ihr Besuch bei den Bewohnern ebenfalls vor wie ein Kurzbesuch bei Leuten, die irgendwo ein

paar Wochen Urlaub machen. Alle formulierten es irgendwann einmal. Despina zum Beispiel bei *Big Brother – Das Finale*: »Was ich da drin wollte, war ein Abenteuerurlaub«. Vielleicht gehörte dies ja auch zu den Gründen für ihre frühe Aufgabe. Jedenfalls simulierte *BB* zwar offensichtlich eine typische Urlaubs- und/oder Freizeitsituation, jedoch nicht gerade eine von der Art, für die heute üblicherweise die Bezeichnung »Abenteuerurlaub« in Gebrauch ist: Urlaube, in denen man sich extremen Naturbedingungen aussetzt oder andere, aber jedenfalls eher physische (als soziale) »Herausforderungen« sucht – beim Bungeejumping oder anderen »Extremsportarten« etwa.⁴ Und man wird zwar zu unserem Zusammenhang wohl auch zählen müssen, dass im Jahr 2000, beginnend mit *Inselduell*, auch Sendungen anliefen, die genau solche Urlaubs- und/oder Freizeitsituationen simulierten, dass das *Inselduell*-Äquivalent *Survivor* in den USA zum Beispiel (wie *BB* hierzulande) zeitweise unglaubliche Quoten erzielte sowie dass *auch diese Formate AC-ähnliche Elemente enthalten*. Vorbilder für die Urlaubs- und Freizeitsituationen, die *BB* simulierte, muss man aber offenbar in anderen typisch freizeitlichen Interaktionssituationen und -mustern suchen.

Der Verfasser hat in seinem Leben zwei- oder dreimal an »Gruppenfahrten« des Westdeutschen Skiverbandes, sogenannten »Ski-Freizeiten«, teilgenommen (Kategorie: »Jugendliche zwischen 14 und 16 Jahren«). In den Pensionen, in denen wir damals wohnten, gab es keinen Fernseher. Soweit ich mich erinnere, las in den 14 Tagen »Gruppenurlaub« niemand irgendetwas. Dafür kannte man fast alle Mitfahrenden vorher nicht. Man musste sich also erst einmal kennen lernen und war damit schon ausreichend beschäftigt. Die »Betreuer« sorgten zur Unterstützung des Kennenlernens für »Programm«: Lagerfeuer, Disco, manchmal »Gruppenspiele«. Nach einigen Tagen »gingen« dann einige »miteinander« und es kam auch (gerüchteweise) zu Geschlechtsverkehr. Ich fand ein paar Freunde, die ich danach noch ein-, zweimal wiedersah. Ebenfalls nach wenigen Tagen fuhren immer die gleichen Leute miteinander Ski. Und dieselben »Cliquen« saßen dann auch

UND WIR SIND

NUR DIE

KANDIDATEN

abends wieder zusammen (im »Aufenthaltsraum« oder auf ihren Zimmern) – und zogen über die Angehörigen der jeweils anderen Grüppchen her. Über Schule wurde so gut wie nie geredet. »Wie« man dort »war«, interessierte hier nicht. Es wurde viel über anzügliche Witzchen gekichert. Manche fanden nie richtig Anschluss.

Ähnliches wird wohl jeder zu berichten wissen, der als Jugendlicher einmal ein Zeltlager absolviert hat – oder als Erwachsener einen »Club-Urlaub«. Was in all solchen freizeitlichen Interaktionssituationen offenbar auf dem Spiel und auf dem Prüfstand steht ist, ob man als »sympathisch« empfunden wird – und von wem. Wie außerdem auch der Umstand anzeigt, dass die BB-Kandidaten immer wieder rituell versicherten, jene Mitbewohner, die sie jeweils nominierten, »natürlich trotzdem sympathisch« zu finden, scheint es sich hier offenbar um die »Kontingenzformel« der Freizeitkultur zu handeln. Kontingenzformeln sind (vgl. zum Folgenden z.B. Luhmann 1992a: 396f.) einesteils Leerformeln: Wie alle Parteien natürlich immer wieder versichern (müssen), dass sie mit ihrer Politik dem »Gemeinwohl« dienen, so ist zugleich doch klar, dass sie darunter sehr Verschiedenes verstehen können – und nicht alles (das wiederum ist vielleicht nicht allen und jederzeit genauso klar), was sie tun, tatsächlich diesem Ziel dient. Jedenfalls gehört auch das zu ihren Funktionen: Kontingenzformeln »verdecken den Durchblick« (ebd.: 397). Einerseits. Andererseits steht so immerhin das Ziel selbst außer Diskussion und muss nicht mehr begründet werden. Eben dass es in der Politik um das »Gemeinwohl« zu gehen hat, zum Beispiel. Außerdem: »Stets wird durch solche Kontingenzformeln eine ausarbeitungsfähige Semantik bereitgestellt, mit der man »etwas anfangen kann« (ebd.). Und: Es geht um Begrenzungen des Möglichen (um das es sonst noch gehen könnte), die »nötig sind, weil sonst nichts mehr liefe« (ebd.). Man benötigt eben eine Begrenzung dessen, worum es geht, um sich darauf konzentrieren zu können. Und in der Freizeitkultur geht es eben um »Sympathie« – eine Formel, mit der sich immerhin »etwas anfangen« lässt, die sich also vor allem genauer ausarbeiten und immer wieder neu diskutieren lässt (wobei sie

selbst jedoch immer stabiler Anhaltspunkt bleibt). Mit der Behauptung, irgendjemand sei »sympathisch«, können wir alle etwas anfangen; oder tun doch wenigstens so und fangen sogleich an, darüber zu reden (die Semantik also »auszuarbeiten«): Ist sympathisch, wer witzig ist, wer gut aussieht, ein »schönes Lächeln« hat?

Und wie in der Politik keine Partei mehr eine Chance hat, die nicht dem Gemeinwohl verpflichtet scheint, hat eben auch in den AC der Freizeitkultur keine Chance mehr, wer einmal als »unsympathisch« gilt. Und wie man als Mitarbeiter jahrelang gute Arbeit geleistet haben mag, und dann werden plötzlich alle Mitarbeiter zur Prüfung ins AC gebeten und man verliert daraufhin seinen Job, so kann man eben auch in den AC der Freizeitkultur sein blaues Wunder erleben. Man denke nur an Manu, die offenbar vollkommen überrascht war, dass man sie derart unsympathisch finden konnte. Darauf wies in ihrem Leben vor BB offenbar nichts hin. Aber: Man lernt eben nie aus heutzutage, wird »nie [mehr] mit irgendetwas fertig«:

»Man geht nicht mehr durch eine begrenzte Menge von Examina, sondern das Leben wird zur unendlichen Fortbildungsmaßnahme, in der immer mal wieder gründlich geprüft wird, ob man ein Erfolgsmensch oder eher ein ziemlicher Versager ist« (Horn 2000: 12).

»Die Bewohner« haben demnach bei BB jedenfalls, so können wir zusammenfassen, eine Stichprobe ihres »Freizeit-Ichs« abgeliefert. BB, das war ein Wettkampf um die Attraktivität (die »Sympathischkeit«) verschiedener Freizeit-Ichs – ausgetragen (bzw. getestet) in einer verschärften (aber gerade darin auch schon wieder, inzwischen wenigstens: typischen) freizeitlichen Interaktionssituation. Schließlich sind die Orte, an denen heute nicht wenige ihren Urlaub/ihre Freizeit verbringen (Ferienclubs vor allem) selbst schon wieder: AC der Freizeitkultur. Und jene Mitbewohnerin, die mit den Prüfungen in solchen »Freizeit-Ich-Testlagern« am vertrautesten war, Sabrina (mit Erfahrungen als »Animateurin«), zeigte sich im Umgang mit dem ganzen Theater dann ja auch als eine der Sou-

UND WIR SIND

NUR DIE

KANDIDATEN

veränsten, am wenigsten Überraschbaren, Unverletzbarsten. Alles schien ihr vertraut, nichts mehr peinlich. Ein echter »Freizeit-Profi« eben (vgl. Zorn 2000).

Und wofür qualifizierten sich die Kandidaten mit ihren Freizeit-Ich-Performances im Eignungs-Container *BB*? Man kann wohl zusammenfassend sagen: für einen Job in der Unterhaltungsbranche, als »Prominente«, »Publikumsliebblinge« oder gar »Stars« – auf Zeit freilich. Aber: Solche Jobs gibt es ja sowieso nur auf (mehr oder weniger begrenzte) Zeit.

Prominenz, Castings und das mediale Interesse am Privatleben

»Sind die Zlatkos nicht auch Folge Ihrer Arbeit? Sie machen es den Medien schwer, über Prominente zu berichten, also müssen Ersatzprominente her?« So fragt (in: SPIEGELreporter 7/2000: 101) der Redakteur Rainer Schmidt den »Promi-Anwalt« »Herrn Dr. Prinz« (ebd.: 96), dem es in jüngster Zeit immer wieder gelungen war, für zahlreiche Prominente (u.a. Caroline von Monaco) zuvor undenkbar hohe Entschädigungssummen zu erstreiten, für (davon überzeugte er jedenfalls ziemlich viele Gerichte) Verletzungen der Persönlichkeitsrechte dieser Prominenten durch die Presse. Das ist nun sicherlich entschieden zu viel der Ehre für Rechtsanwalt Dr. Prinz. Richtig ist aber zweifellos die im Hintergrund der Frage stehende Beobachtung. Herrscht doch in der Tat in der Unterhaltungsbranche eine ständige Nachfrage nach »neuen Gesichtern«, neuen Prominenten, über die sich dann berichten lässt, die dann von Talk-Show zu Talk-Show, von Zeitschriften-Interview zu »Home-Story« und von Fernseh- zu Radio-Interview weitergereicht werden können – vor allem aber: deren Privatleben dann ausgeschlachtet werden kann. Das Unterhaltungssegment der Massenmedien braucht Prominente – um beschäftigt zu sein. Und Prominenz ist daher zweifellos und notwendigerweise ein knappes Gut. Darum werden Prominente systematisch »hochgeschrieben« (um sie dann wieder »runterschreiben« zu können), darum müht man sich nach Kräften, »bekannte Personen« in »Stars« »umzu-

widmen«. Darum wird aber vor allem ständig, überall und dauernd »gecastet«. Jugendliche werden für »Boy-« und »Girl-Groups« gecastet und systematisch aufgebaut, es wird dauernd nach »neuen Moderatoren-Persönlichkeiten« und »neuen Gesichtern« im Allgemeinen gesucht. Und hier nun ist den Erfindern von *BB* etwas wahrhaft Neuartiges eingefallen (oder unterlaufen): *Big Brother* umging die Kosten und Risiken, die den »Aufbau« von Unbekannten begleiten. *Big Brother* machte stattdessen gleich das Casting öffentlich, machte das »Promi-Casting« gleich selbst zur Show – und ließ gleich die Zuschauer selbst entscheiden, wen sie noch länger auf dem Bildschirm, den Namen welches Kandidaten sie auf Bierflaschen sehen und von wem sie Platten und T-Shirts kaufen wollen. Und dass die Kandidaten für dieses Casting ihr Privatleben ausstellen und ihr Freizeit-Ich spielen mussten, das macht dann, so gesehen, noch einmal besonders Sinn. Schließlich müssen Prominente in Interviews und Fernsehshows auch dauernd beweisen, dass sie schlagfertig oder sonstwie unterhaltsam – und dass sie sympathisch sind. Auch sie müssen permanent ein attraktives Freizeit-Ich vorführen. Vor allem aber: Auch an Prominenten interessiert insbesondere ihr Privatleben, das darum ebenfalls genauestens beobachtet, dokumentiert, gefilmt, fotografiert und öffentlich gemacht wird: »Der Allerbeobachtetste ist ein Star« (Diederichsen 2000). Bloß: Für die *BB*-Kandidaten kam, was Prominenten am Ende blüht, gleich zu Beginn. Für sie galt in dieser (und: wohl nicht nur in dieser) Hinsicht: »Danach war schon« (Thomas Kapielski 1999).

Bewertung von Freizeit-Ichs: Zum Stellenwert des Unterhaltungssegments der Massenmedien

Zum festen Bestandteil einer jeden unterhaltsamen Unterhaltung, eines jeden guten Gesprächs in der Freizeit gehört zweifellos nicht nur, dass alle Anwesenden ein interessantes Freizeit-Ich darzustellen haben. Mindestens ebenso wichtiger Bestandteil freizeitlicher »Standardsituationen« ist der Austausch von Urteilen über andere,

vornehmlich Nicht-Anwesende. Und wer gar seinen Anteil an der Unterhaltung ausschließlich dadurch zu bestreiten vermag, dass er originelle, unterhaltsame Urteile über andere zu produzieren vermag, die »Sympathie-Semantik« also originell »auszuarbeiten« versteht (und darum auch: nicht viel von sich selbst preisgeben muss); wer als »Parasit« der anderen und ihres Sich-Abstrampelns bei der Stilisierung ihres Freizeit-Selbsts also gewissermaßen zu überleben (und die Zuhörer dann auch noch für seine Urteile zu gewinnen) vermag, der ist unter allen Freizeit-Ichs vielleicht in der denkbar komfortabelsten Position, auf jeden Fall in einer sehr angesehenen. Das mag schon in den Salons so gewesen sein – ganz sicher aber ist heute innerhalb der Unterhaltungsbranche, wer dort aus seinem »Parasiten-Talent« dann auch noch einen Beruf zu machen versteht, König. Denn schließlich wird er, nicht zuletzt, dann auch als *Informationsquelle* interessant. Was wirkt affektiert? Was ist peinlich, was sympathisch, was unsympathisch? Bei ihm kann man es erfahren.

So gesehen scheint es dann auch, als benötigten die Massenmedien vor allem deshalb ständig neue Prominente, ständig Neuigkeiten aus deren Privatleben und ständig neue Aufnahmen von »Freizeit-Ich-Performances« (in Daily-Talks etwa), damit immer genügend Material da ist, um dies in einem zweiten Schritt sortieren, kommentieren, parodieren, letztlich: *bewerten* zu können. In Sendungen wie *Switch* (PRO7) etwa oder der *Wochenshow* (SAT.1), vor allem aber natürlich im *Raab-TV* (*TV-Total* [PRO7]) und bei Harald »Wir brauchen täglich standrechtliche Exekutionen« (SPIEGEL 19/2000: 114) Schmidt. Denn hier wird populär sortiert und bewertet, hier kann man sich informieren, wer, was und warum aktuell wohl als peinlich, eitel, dumm, bigott, eingebildet, naiv, lächerlich, eklig usw. gelten dürfte.

Anhand solcher Sendungen zeigt sich darum vielleicht auch am deutlichsten, worin, in den Begriffen Luhmanns, »der Sonderbeitrag des Segments »Unterhaltung«« (Luhmann 1996: 115) zur Funktion der Massenmedien besteht, wie die Unterhaltung also mitwirkt daran, dass die Massenmedien eine »gesellschaftsweit

akzeptierte, auch den Individuen bekannte Gegenwart« garantieren können, »von der sie [die Individuen; C.Z.] ausgehen können, wenn es [...] um die Festlegung von für das System wichtigen Zukunftserwartungen geht« (ebd.: 176). An solchen Sendungen zeigt sich besonders deutlich, dass, was als Unterhaltung angeboten wird, zwar »niemanden festlegt; aber [...] genügend Anhaltspunkte (die man weder in den Nachrichten noch in der Werbung finden würde) für Arbeit an der eigenen ›Identität‹« gibt (ebd.: 115f.). Womit der Unterhaltung eine nicht gerade unwichtige Aufgabe zufällt – ist das Individuum in seiner modernen »Exklusions-Individualität« auf solche Anhaltspunkte doch angewiesen, ist es doch, »was seine Identität betrifft, Selbstversorger« (ebd.: 116). Und wo kann es sich denn sonst noch (ebenso leicht) hinwenden? »Verlässt« doch (zum Beispiel) der Roman »als Kunstform um die Mitte des 19. Jahrhunderts [...] das Gebiet der Unterhaltung und überlässt es – den Massenmedien« (ebd.: 107).

Moderne Strukturschwächen – Theater als Lösung?

Natürlich:

»Eine Zentralagentur, die sich mit den Möglichkeiten befasst, individuell zu sein, und dies auch noch kommuniziert, ist nicht nur eine Greuelvorstellung, sondern außerdem eine offensichtliche Paradoxie« (Luhmann 1997: 805).

Dass sich die massenmediale Unterhaltung (im Verbund mit den »Freizeit-Ich-Testlagern«) einmal zu einem funktionssystemähnlichen Zusammenhang zusammenschließen könnte, zu einem System, das mit der Funktion betraut wäre, die Identität der Individuen, ihre Strategien der Selbstthematisierung usw. zu bewerten und so (ein zentrales Merkmal für Funktionssysteme) *stellvertretend für die ganze Gesellschaft* (zumindest) das jeweils gültige »attraktive und sympathische Freizeit-Ich« auszuwählen, zu ermitteln bzw. *zu erzeugen*, das wird man dagegen, wie es aussieht, wohl nicht mehr ebenso sicher ausschließen können. Ob dies nicht ein

ebenso großes Greuel wie eine »Zentralagentur« darstellen würde, sei einmal dahingestellt. Wichtiger ist hier, dass man wohl damit rechnen muss, dass es zumindest Nachfrage nach/Bedarf für ein solches Funktionssystem geben könnte – und vielleicht zunehmend.

Zum einen gehört schließlich zu den durchgehenden Trends der Evolution in der modernen Gesellschaft, dass die »freie Zeit« durchschnittlich zunimmt. Zum anderen hängt der Wert der Persönlichkeit (darum?) immer mehr (auch) von Faktoren ab, die von der Erwerbsarbeit wie vom »bürgerlichen Werdegang« unabhängig sind, was zunächst einmal heißt (aber nicht zugleich auch heißen muss): von *zusätzlichen* Faktoren. Von Faktoren auf jeden Fall, die damit zu tun haben, wie man seine Freizeit verbringt. Ob man sie »kreativ« zu nutzen weiß, ob man »Interessen« hat, zu feiern und interessant zu erzählen weiß (oder erst mal: überhaupt etwas zu erzählen hat), ob man sexuell zufrieden, unterhaltsam oder einfach (und das scheint aktuell zugleich das Fehlen jeder anderen Qualität kompensieren zu können) witzig ist. Und was es in all diesen Hinsichten für Möglichkeiten gibt, darüber informiert die Unterhaltung offenbar auch heute schon (vgl. auch Zorn 2000).

Vielleicht wäre darüber hinaus aber eine *Chancenverteilung* im Modus dieses Mediums (»Attraktivität des Freizeit-Ichs«) der Komplexität der aktuellen Gesellschaft sogar adäquat und funktional sehr angepasst (ja sogar: »gerecht«)? Die nötigen Informationen zur Ausbildung eines »attraktiven Freizeit-Ichs« sind jedenfalls über die Massenmedien (im Unterschied zu »Informationen«, wie man sie zur Ausbildung von »Kunstsachverstand« etwa benötigt) allen zugänglich. Entsprechend wäre eine Hineinnahme entsprechender zusätzlicher/alternativer Kriterien zumindest dann sehr funktional (ja »gerecht«, wie gesagt), wenn die Gesellschaft auf diese Weise tatsächlich die Möglichkeit entwickeln würde, die »richtigen Leute« in die »richtigen Positionen« zu bringen – jedenfalls: Individuen auch dort eine Chance zu geben, wo es für sie ganz und gar ausgeschlossen wäre hinzugelangen, ginge es (allein) nach den üblichen »bürgerlichen« Verteilungsmechanismen.

Unübersehbar ist auf jeden Fall schon einmal, dass die moderne Gesellschaft längst nicht mehr (allein) den Selektionen ihrer (»traditionellen«) Funktionssysteme traut (also etwa der Schule, den Universitäten, »berufsspezifischen Ausbildungen« oder eben: professionellen Castings). Und dazu musste es wohl auch kommen, wird doch das Bildungssystem niemals passgenau die Fähigkeiten und die Zahl etwa von Ingenieuren, Wissenschaftlern und Journalisten ausbilden, die im Wirtschafts-, im Wissenschaftssystem oder in den Massenmedien jeweils benötigt werden. Stattdessen lassen sich inzwischen insbesondere Geisteswissenschaftler in AC auf ihre Befähigung zum Manager, ihre Eignung für »Führungspositionen« also, prüfen – und Arbeitslose, Studenten, jedermann bei BB auf seine Befähigung zum Teilzeit-Prominenten. Darin, wie die Individuen zu ihrem Platz in der Gesellschaft kommen, herrscht jedenfalls wenig Ordnung – und die Einführung des zusätzlichen Kriteriums »sympathisch/unsympathisch« (von »Freizeit-Qualitäten« jedenfalls) scheint immer mehr als Kompensationsmöglichkeit einspringen zu können, wenn es darum geht, unter den gegebenen, komplexen Bedingungen Entscheidungen zu erleichtern – wenn man es diesen Kriterien also zumindest überlässt, den »letzten Ausschlag« zu geben. Und schon heute geht es schließlich, wenn »Führungsqualitäten« im AC geprüft werden, nicht zuletzt darum, »den anderen in Freundlichkeit und Rücksicht zu übertreffen und auszusteichen« (Horn 2000: 11).

Big Brother: Das total Exemplarische

Bei BB nun wurde nicht nur das »Vorher« (das Casting) in die Inszenierung hinein genommen, sondern gleich der gesamte, sonst arbeitsteilig organisierte massenmedial institutionalisierte freizeitliche »Eignungs-Bewertungs-Prozess« kurzgeschlossen. Bei BB wurden sämtliche Stationen einer einzigen Sendung versammelt, an denen Zeige- und Schaulust (respektive »Theato-« und »Delophilie«; vgl. dazu z.B. Roselt 2000) relevant werden; alle Elemente

freizeitlicher »Eignungs-Bewertungs-Verfahren«, die die moderne Gesellschaft inzwischen ausgebildet hat, also in einer einzigen Sendung komprimiert und simuliert. Nicht mehr Casting, Daily-Talk und Talk-Show-Auftritt hier, Parodie dort und Raab und Schmidt an noch einmal anderer Stelle – nein, alles in einem. Alles gleich bei *Big Brother*, »all inclusive«, sozusagen. Die Parodie zum Beispiel (und gar nicht übel) lieferten die Bewohner gleich selbst, als sie sich einmal verkleideten und sich für eine Live-Schaltung reihum in einen anderen Mitbewohner verwandelten, und sie spielten auch mal »Daily-Talk«. Kritiker wurden gleich in die Sendung eingeladen.

»Das Raffinierte scheint mir zu sein, dass Big Brother den Diskurs um die Sendung gleich mitdesignt, indem Halb-, Pseudo- und Vollwissenschaftler im Studio aufmarschieren und psychologische Betreuung simulieren« (Roselt 2000: 6).

Und das Publikum durfte in die Rolle von Raab und Schmidt schlüpfen (vgl. auch Zorn 2000) und auf Internetseiten seine vernichtenden Urteile über die Bewohner mitteilen oder gleich in Köln-Hürth Raab-Kellen-ähnliche Plakate in die Kamera halten sowie, nicht zu vergessen: abwählen, wen es nicht mochte.

Dank der Integration aller »Teile« des Unterhaltungssegments in eine einzige massenmediale Inszenierung konnten ihre jeweiligen Funktionen und ihr Zusammenwirken nun aber bei *BB* auch besonders exemplarisch – vielleicht sogar zum ersten Mal überhaupt – offenkundig werden: Wie durch eine Lupe konnte man anhand von *BB* plötzlich gewahr werden, dass die Massenmedien (in ihrer Gesamtheit) im Verhältnis zu den in ihnen Auftretenden wie ein Tag für Tag aufs Neue prüfendes Dauer-AC funktionieren, sie das oberste Freizeit-AC der modernen Gesellschaft darstellen – aus dessen Prüfergebnissen wir uns täglich mit Anhaltspunkten für die Arbeit an unserem Freizeit-Ich versorgen.

Am Ende bleibt immer die Hoffnung auf Unvorhersehbarkeiten der Rezeption

CARSTEN ZORN

94 | 95

Es dürfte sich kaum mehr mit Sicherheit feststellen lassen, von welcher Stelle in der modernen Gesellschaft das ganze Theater letztlich seinen Ausgang genommen, wo und wann genau das alles angefangen hat. Auch unmittelbare Einflüsse einzelner Orte aufeinander nachzuweisen, an denen es sich »einzunisten« begann, dürfte schwer fallen. Dennoch ist es heute außerordentlich verbreitet. Offenbar handelt es sich hier um einen »äquifinalen Prozess« (vgl. etwa Luhmann 1992b: 212f.), an dem die »Nichtbeliebigkeit der Einstellung eines Systems auf seine eigene Komplexität« (Luhmann 1993: 309) sich zeigt: In der modernen Gesellschaft kommt kein Kontext, kein Funktionssystem auf Dauer um die Einführung AC-ähnlicher Elemente und Strukturen herum. Das bedeutet natürlich zugleich, dass an *Big Brother* nichts grundsätzlich neu war. Mit *BB* wurde gewissermaßen nur das Unterhaltungssegment der Massenmedien »auf den Stand der Dinge« gebracht.

An *BB* war nichts neu – sondern eben: alles *exemplarisch*. Bemerkenswert immerhin: *wie* exemplarisch. Bemerkenswert auch: *wie unterhaltsam* *BB* dann doch war. Das Allerbemerkenswerteste an *BB* (das zugleich »das Exemplarische« dieser Sendung noch einmal von einer anderen Seite her zu bestätigen scheint) war aber wohl die »Reichweite« der Sendung:

»Selten beschäftigen sich die Titelseite der Bildzeitung, das Feuilleton der Süddeutschen, Tagungen von Kulturwissenschaftlern und deutsche Ministerpräsidenten mit demselben Phänomen« (Roselt 2000: 1).

Und nicht nur Presse, Wissenschaft, Politik (und Kunst – bliebe noch hinzuzufügen: Schlingensiefel!): Alle sprachen über *BB*. Und so etwas kommt nicht nur »selten« vor. Genau genommen gilt so etwas (und seit langem schon) als unmöglich. Schlicht ausgeschlossen. Seit man nämlich von »forcierter Individualisierung« und, als

deren Folge, von »fragmentierten Öffentlichkeiten« spricht (vgl. z.B. Holtz-Bacha 1997) – also davon ausgeht, dass es nichts mehr geben kann, was die Aufmerksamkeit Aller noch gleichermaßen (und dauerhaft) in Anspruch nehmen könnte. Daraus, dass *BB* das Unmögliche (wieder) möglich machte, ergab sich nun außerdem noch eine besondere Chance: Dieser Umstand verschaffte der Sendung (und das ist nun sicher das Allerallerbemerkenswerteste) geradezu ein (freilich völlig ungenutzt gebliebenes) »politisches Potenzial«. Jedenfalls kann man sich leicht vorstellen, welches Gewicht hier jedes Wort, jede Handlung – tja: hätte haben können. Und wie unterhaltsam das noch hätte werden können! Mit einem Kandidaten vom Schlage Andy Kaufmans etwa oder ...

Vielleicht aber war *BB* sowieso »exemplarisch« in einem ganz anderen Sinne des Wortes gemeint? Dass die Kandidaten sich stets brav an die Regeln hielten, jedes noch so dämliche Spielchen freudig begrüßten, der Kandidaten Total-Identifikation mit der AC-Philosophie, sollte das alles mich vielleicht erschrecken, aufschrecken, abschrecken? Mir schien es ja schon so. Manchmal.

Anmerkungen

1 Freilich gilt für die Unterhaltung wie für die Wirtschaft: »Wenn die frühe Psychotechnik hier unter ›Test‹, die Rollenspiele und Simulationen des Assessment-Centers unter ›Theater‹ figurieren, so ist das zweifellos eine Verkürzung, die sich hauptsächlich der Alliteration verdankt. Korrekter müsste man sagen, dass Test und Theater als strukturelle Momente in beiden Epochen und Instituten vorkommen« (Horn 2000: 3). Aber doch immerhin: »mit anderen Gewichtungen« (ebd.). So gibt es ja gerade beispielsweise wieder einen »Quiz-Boom«. Bei den aktuellen Quiz-Formaten fließen jedoch dauernd Tränen und es ist überhaupt für deutlich mehr Dramatik als früher gesorgt – was vor allem auf die hohen Gewinnsummen zurückgeht (weshalb es für die Kandidaten nicht

mehr bloß um die Anerkennung ihrer gelungenen »bürgerlichen« Existenz geht, sondern darum, dass am Ende eine einzige Antwort ihr ganzes Leben verändern kann).

2 Im »Regelbuch« für die *Big Brother*-Kandidaten (abgedruckt in: FAZ vom 10.6.2000: 41) wie auch sonst von Seiten der Macher wie der Kandidaten war immer wieder die Rede von einer *Big Brother*-Philosophie. Das hier dürfte wohl eines auch ihrer Axiome sein.

3 Wohl in weiser Voraussicht, dass in dieser Hinsicht sonst nicht viel zu erwarten gewesen wäre, gab *Big Brother* regelmäßige Diskussionsthemen vor.

4 Aber gerade lese ich in TV Today (15/2000: 15): »Big Brother« war ja eher Sanatoriumssoap als Actionknaller. [...] Deshalb wird es in der *BB*-Fortsetzung weniger Essen (wegen des Nervenkitzels), dafür aber eine Sauna (des nackten Fleisches zuliebe) geben.«

Literatur

Diederichsen, Diedrich (2000): »Being Homo sapiens. Alle Theorien des Sommers«. FAZ vom 8.7.2000: BS 8 (*Berliner Seiten-Beilage*, »Tausend Theorien« [43]).

Holtz-Bacha, Christina (1997): »Das fragmentierte Medien-Publikum. Folgen für das politische System«. *Aus Politik und Zeitgeschichte* (Beilage zur Wochenzeitung »Das Parlament«) 42/97, S. 13–21.

Horn, Eva (2000): »Test und Theater. Verfahren der Eignungsprüfung«, Manuskript (erscheint in: Ulrich Bröckling/Eva Horn [Hg.] [2001]: *Anthropologie der Arbeit*, Tübingen: Günther Narr.)

Jeserich, Wolfgang (1981): *Mitarbeiter auswählen und fördern: Assessment Center Verfahren*, München: Hanser.

Kapielski, Thomas (1999): *Danach war schon, Gottesbeweise I-VIII*, Berlin: Merve.

UND WIR SIND

NUR DIE

KANDIDATEN

Luhmann, Niklas (1992a): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1992b): *Beobachtungen der Moderne*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Luhmann, Niklas (1993): *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Band I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (2 Bände), Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Roselt, Jens (2000): »Big Brother« – Zur Theatralität eines Fernsehereignisses«, Manuskript (eine umgearbeitete Fassung erscheint voraussichtlich Herbst 2000 in *Theater der Zeit*).

Schuler, Heinz (1997): »Personalauswahl, Eignungsdiagnostik und Assessment Center«, In: Holger Luczak (Hg.), *Handbuch Arbeitswissenschaft*, Stuttgart: Walter Volpert, S. 973.

Siemons, Mark (2000): »Kerstin und die Kulturkritik. »Big Brother« nach Zlatko«, *FAZ* vom 11.4.2000, S. 56.

Zorn, Carsten (2000): *Alle werden Stefan Raab. Ein Vorschlag, es in den Diskussionen um »Big Brother« doch mal mit ein paar gesellschaftstheoretischen Thesen zu probieren*: www.jump-cut.de/big-brother.html.

Das Gute, das Böse, der Sex –

Zur Beobachtung

des Begehrens im Container

LUTZ ELLRICH

Experimente von Menschen mit Menschen üben eine merkwürdige Faszination auf die beteiligten Akteure und das Publikum aus. Das Labor erscheint als Ort einer unter normalen Umständen verborgenen anthropologischen Wahrheit: Elementares und Substanzielles kommen schlagartig zum Vorschein. Die Komplexität und Unübersichtlichkeit der sozialen Welt wird beseitigt zu Gunsten einer einfachen und transparenten Situation. Hochartifizielle Arrangements führen zurück zur Natur. Man kann jetzt die Genese der gesellschaftlichen Ordnung beobachten und erhält überdies einen Einblick in die Seele des Menschen.

Die Fernsehsendung *Big Brother* erzeugte mit voller Absicht der Macher diese obskure Aura des Labors, in dem ein Experiment stattfindet, das wichtige, gerade heute unverzichtbare Aufschlüsse liefert. Es wurde der Eindruck erweckt, dass man hier eine Versuchsanordnung gefunden habe, mit deren Hilfe sich entscheiden lasse, ob Konsens oder Dissens, Solidarität oder Rivalität, Liebe oder Hass unser Zusammenleben bestimmen und ob der einzelne Mensch letztlich gut oder böse ist.

Der Erfinder des Formats, John de Mol, machte aus seinem metaphysischen Anliegen gar keinen Hehl und erklärte: »Wenn

man bestimmte Umstände kreiert, öffnen Menschen sich tatsächlich. Das ist absolut die Wahrheit.« Beim Arrangement dieser »Umstände«, die das Innere der Menschen und die Grundgesetze des Sozialen offenbaren sollen, konnte de Mol von den Befunden einer inzwischen schon klassisch zu nennenden Fernsehtheorie profitieren. Joshua Meyrowitz hatte in seinem 1985 erschienenen Buch *No Sense of Place* die These vertreten, dass sich bei lang anhaltender medialer Beobachtung die Verhaltensweisen der ins Visier genommenen Probanden »normalisieren«. Durch den Gewöhnungseffekt gleicht sich das Gehabe auf öffentlichen Schauplätzen dem Benehmen im privaten bzw. intimen Bereich allmählich an. Es ist daher zu erwarten, dass in einer satte 100 Tage währenden Reality-Show die raum-zeitliche Anordnung schließlich Wirkung zeigt: die Masken der Subjekte fallen, die Individuen verlieren die Kontrolle über ihre Rolle und zeigen sich, wie sie im wirklichen Leben sind. Weil de Mol mit seinem Projekt aber mehr erreichen wollte als bloß die Veralltäglichung einer künstlich hergestellten und überwachten Situation, wurden die Zeitabläufe im Container einem strengen Reglement unterworfen. Die sich einschleifende Normalität des Verhaltens war durch Prüfungen, Diskussionsrunden mit vorgegebenen Themen, Sitzungen auf dem »Stuhl der Wahrheit« etc. beständigen Irritationen ausgesetzt. Diese Strategie diente nur dem einen großen Ziel: die Kruste des Normalen aufzubrechen und den Blick auf das »Eigentliche« freizugeben.

In Anbetracht des Aufwandes, der getrieben wurde, um etwas bislang Verborgenes ans Licht zu zerren, mag es verblüffen, dass der Initiator den Ausgang des Experimentes bereits im vorhinein kannte und auch preisgab. Das grandiose Unternehmen sollte gar nicht eine noch unbekannte Wahrheit ermitteln, sondern eine Meinung, die schon längst gefasst war, nur belegen. Für John de Mol stand nämlich fest: »Der Mensch ist eigentlich gut.« Allein durch soziale Konventionen, künstlich erzeugte Schichten- und Rassendifferenzen werde er daran gehindert, sich so zu geben, wie er von Natur aus sei (vgl. Minkmar 2000). Das

ist also der letzte Schrei: nackter Neo-Rousseauismus aus den Niederlanden, der das »Back-to-basic«-Dasein anpreist und dabei noch Kasse macht. Das Medium *verkörpert* nicht länger, wie Marshall McLuhan mit seinem legendären Leitspruch von 1964 verhiess, die Botschaft, sondern es *hat* endlich wieder eine, die sich zudem noch mit dem Adjektiv »froh« schmücken darf.

Dass der Name dieses heilsamen und hochmoralischen Medien-Experimentes auf das berühmte Buch George Orwells anspielt, war beileibe kein Versehen, sondern auch wieder nur ein Zeichen für die besten Absichten, denen das *Big Brother*-Projekt huldigte. Orwell beschwor 1948 in seinem Roman 1984 eine Zukunftswelt, in der die totale Überwachung des Einzelnen Realität geworden ist. Wer mithin den Satz »Big Brother is watching you« zitiert, ruft unweigerlich Manipulation, Folter, Gehirnwäsche und verratene Liebe als drohende Gefahren der vollendeten Moderne ins Bewusstsein. Dieser Reflex soll – so lautete das Ziel de Mols und seiner Crew – nach der flächendeckenden Rezeption der Sendung nicht mehr erfolgen. Die Zuschauer werden von *Big Brother* zwar tatsächlich einer Gehirnwäsche unterzogen; aber die mediale Umerziehung hat das Gedeihen und nicht das Verderben der Menschen zum Ziel. Sobald der Gewinner des Spiels gekürt ist, soll auch dem letzten Betrachter klar sein, dass Orwells apokalyptisches Szenario im Jahre 2000 seine Bedeutung verloren hat. *Big Brother* wird sich dann als eine höhere Instanz erwiesen haben, die es nicht bloß gut meint mit den ihr anvertrauten zehn Schäfchen, sondern diesen auch noch die wohldotierte Gelegenheit gibt, den guten Kern, der in ihnen steckt, peu à peu zum Vorschein kommen zu lassen.

Die Beobachtung des Bösen

Schenkt man einem Artikel von Jens Jessen in der ZEIT (2000b) Glauben, so ist John de Mols Konzept aufgegangen. Das Gute hat, von kleinen Beeinträchtigungen großzügig abgesehen, vor den Augen von Millionen Einzugs in den Container gehalten. Wer

sich durch die Werbekampagne zu der Annahme verleiten ließ, die eingesperrte Gruppe werde sich nicht lange mit Vorreden zur Überschreitung des Normalen aufhalten, sondern umstandslos zur Sache gehen, sah sich getäuscht. Jessen machte sich zum Anwalt der Frustrierten und konnte auch gleich mit einer Erklärung aufwarten: »Der zivilisatorisch befriedete Mensch hat seine unfriedlichen Sehnsüchte behalten«, aber offenbar – so möchte man hinzufügen – vor dem Container in Aufbewahrung gegeben. Auch das gehört vielleicht zu den Routinen, die der zumindest äußerlich besänftigte Kulturmensch entwickelt hat, der Jessen vor Augen steht. Oder haben die Einziehenden – jeder für sich – während der Zusammenstellung ihres leichten Gepäcks das leise »Du darfst!« nicht vernommen, das ihnen die Erlebnisgesellschaft im Chor zuraunte? Stellten sie sich am Ende taub, weil sie Widerstand gegen die begierige Masse üben wollten? Ist es überhaupt zu begreifen? Möglicherweise trifft Jessen eine Unterscheidung, die die Probanden im Container missachteten, weil sie ihre Situation anders einschätzten als der anthropologisch versierte Journalist. Jessen suggeriert seinen Lesern, dass die Zuschauer, unter die er sich selbst gewiss einreihet, ihrer Sehnsucht nicht untreu werden, auch wenn sie permanent eine Enttäuschung erleben. Soziologen sprechen in solchen Fällen von normativen Erwartungen, die gegen Lernerfahrungen resistent gehalten werden, weil die Geltung der Norm höher steht als die schlichte Faktizität. Die Zuschauer fühlen sich also im Recht, sie haben einen legitimen Anspruch auf das Exzessive, wenn ihnen eine so obskure Mischung aus Realität und Fiktion angepriesen und dargeboten wird. Der »Erfolg« der Serie beweist es. »Jeden Abend aufs Neue« rechnet, wie Jessen behauptet, die TV-Gemeinde »mit dem endlichen Ausbruch der Gewalt und der Leidenschaft.« Der zivilisierte Mensch lässt sich selbst in seiner Alltagspraxis zu dergleichen natürlich nicht mehr hinreißen, aber er träumt noch davon. Und weil er die Medien für veritable Traummaschinen hält, die sich seinen Wünschen zu fügen haben, erwartet er von ihren Programmen, dass sie ihn an Gewalt und Leidenschaft, die er durch

strapaziöse Sozialisationsprozeduren zu meiden gelernt hat, wenigstens *in effigie* teilhaben lassen. So wird das Bedürfnis nach Sicherheit vor dem Bildschirm und das Bedürfnis nach Schrecken auf dem Bildschirm gestillt. Besonders intensiv ist die Befriedigung, wenn die Akte der Überschreitung echt sind und aus einer Entfernung, die vor Gefahren schützt, beobachtet werden können. Man ist dabei und doch nicht involviert. Genau diese attraktive Sonderform der Beobachtung hätte die *Big Brother*-Sendung gewähren können, wenn die realen Mitspieler nicht gar so spröde gewesen wären. Alle Hoffnung war vergeblich. Man gab sich mehr oder minder genüsslich dem »Warten aufs Böse« hin, »aber bei *Big Brother* wollte es sich noch nicht zeigen.« Anscheinend waren – um im schaumigen Kielwasser von Jessens Ergüssen zu verweilen – die Lebensbedingungen im Container trotz aller Einschränkungen zu »zivilisatorisch«. Auch die Mitspieler waren zum Träumen verurteilt und nicht zum transgressiven Handeln motiviert. So saßen sie an manchen Abenden einfach vor dem entkabelten Fernsehgerät und zogen sich wie brave Bürger Videofilme rein, z.B. James Camerons Werk *Titanic*, das im sauberen Rahmen der Fiktionalität von all den Entgrenzungsgeschehnissen handelt, die Jessen und seine konstruierte Zuschauerhorde gerne als Aktionen im Container miterlebt hätten.

Folgt man den Einlassungen von John de Mol, so liegt der Witz der medial hinreichend raffiniert hergestellten Versuchsanordnung darin, die geweckten Erwartungen zu enttäuschen und die Zuschauer zu einem anderen Genuss zu bekehren. Nicht eine Sehweise, die durch daserspähnen von »kleinen Gesten der Gier und Gewalt [...] die Hoffnung auf das große Böse« wachhält (Jessen 2000b), wird antrainiert, sondern ein Blick, der die Banalität des Bösen erkannt hat, zugleich aber auch bemerkt, dass die Banalität ihre bösen Seiten hat. Das bereitwillige Einfügen in die »reine ›langweilige‹ symbolische Form einer Ordnung, die von allen imaginären Spuren [...] befreit« ist (Žižek 1999: 93), stiftet vielleicht einen Mehrwert des Genießens, der durch rohe Exzessivität nicht zu erlangen ist.

Die *Big Brother*-Sendung hat das Feld des Bösen in Zonen der Anwesenheit und der Abwesenheit unterteilt. Dieser aufschlussreiche Effekt wird übersehen, wenn man nur auf die Vorgänge im Container achtet. Im Haus und im Garten der umzäunten Hürther Anlage besitzen Jessens Feststellungen gewiss Gültigkeit. »Die Bewohner des künstlichen Käfigs verhielten sich nur maßvoll missgünstig.« Es gab tatsächlich nur kleine Intrigen, allzu menschliche Boshaftheiten und recht harmlose Sticheleien. Der Konfliktpegel im Container blieb unter den Margen, die für vielköpfige WGs üblich sind. Kostproben einer schichtenspezifischen Streitkultur konnte der soziologisch interessierte Zuschauer nur selten erhaschen. Die Spannungen zwischen der Proll-Fraktion und der Abi-Abteilung waren unübersehbar, aber alles andere als knisternd. Und doch lag das Böse förmlich in der Luft. Es suchte in einem fort nach Anschlüssen und fand sie mit Leichtigkeit. Während *im* Container eine Form der Konfliktvermeidung oder -bemäntelung betrieben wurde, wie sie für das Innenleben archaischer Stammesgesellschaften typisch war, deren Mitglieder sich unvermeidlich Tag für Tag *face to face* begegneten, ließ das Böse sich mitunter beim Massenaufmarsch der Fans und Feinde *vor* dem Container blicken. Sprechchöre, die »Manu raus!« skandierten und Plakate mit Hass-Parolen schwenkten, vermittelten einen Eindruck von den Affekten, die das *Big Brother*-Projekt zwar nicht unter den Mitspielern, aber dafür um so heftiger bei den Zuschauern hervorzurufen vermochte, besonders dann, wenn diese sich zu einer anonymen Meute zusammenballen konnten.

Von den maßvollen *container-internen* Grenzüberschreitungen zogen jene, die auf das Konto von Jürgen und Zlatko gingen, das meiste Interesse auf sich. Als rheinischer Spaßvogel *par excellence*, der sein humoriges Pflichtprogramm termingerecht absolvierte, verkündete Jürgen am 1. April, er wolle das Haus vorzeitig verlassen. Dieser Aprilscherz löste bei den Fans einen Sturm der Entrüstung aus: Über derart ernste Dinge dürfe man keine Witze machen, hieß es. Schlagartig verlor die Jürgen-Aktie an der Online-Börse (www.bigbrother-boerse.com) ihren Spitzenplatz. Doch

schon bald war alles vergeben und der Kurs zog wieder an. Altlinke und gesinnungsethische Wollsockenträger, die beim Anschauen von TV-Trash noch immer den inneren Schweinehund überwinden müssen, blieben allerdings hart. Für sie war Jürgen ein »eitles Ekelpaket«. Und die Möglichkeit, dass »das schleimigste, verlogenste und spießigste Mitglied der Wohngemeinschaft das Spiel gewinnt«, wurde geradezu als bedrohlich empfunden (Bröckers 2000).

Bei Zlatko lagen die Dinge anders. Er erreichte Kultstatus, weil er – unschuldig wie Kinder und Toren – geltende Standards missachtete. Diabolische Reflexionen waren ihm fremd. Ohne zu zögern, verließ er die normalistischen Zonen der Durchschnittsbildung und des moralisch guten Tons. Wer Shakespeare war, weiß kein Mensch; nicht einmal philologische Profis können uns sagen, ob es sich um einen Kaufmann aus Stratford-upon-Avon oder einen gewissen Earl of Oxford gehandelt hat. Zlatko demonstrierte mediengerecht, dass man das Unentscheidbare ignorieren darf und in Sachen Höhenkammliteratur am besten nach dem Motto »As you like it« verfährt. Die TV-Zuschauer hatten jedenfalls ihr fast ungetrübtes Vergnügen an diesem durchweg unverblümt und unbefangen dreinredenden Mischkulturphänomen.

Zlatko erwies sich auch als clever genug, die Kriterien für Gruppenzugehörigkeit und störende Andersartigkeit bedenkenlos anzuwenden: Auf den Endemol-Slogan »Du bist nicht allein!« lieferte er extra für »Chicken-Tom« das Echo: »Du passt hier nicht rein!« Die gastronomische Empfehlung, »Hühnerkopfhirn« mit dem »Strohalm aus[zu]saugen«, fassten wohl nur versierte Beobachter als Tip zur Direktverwertung von Toms überforderter Informtikergrütze auf. Zlatko, *the brain*, gab freilich nicht nur kryptische Kommentare zur Krise im IT-Bereich ab, er zeigte überdies allen, die es sehen und hören wollten, wie man unpolitisch, aber korrekt mit Frauen umzugehen hat: Solange sie sich nur als Volksschullehrerinnen aufspielen und den Bedeutungsunterschied zwischen »Homo« und »homogen« erklären, sollte Mann jovial reagieren, einfach mal gestehen: »Jetzt haben mich Frauen auf-

geklärt« und ganz nebenher die dämliche Wortspielerei mit Hilfe der griffigen Differenz von »sexueller« und »charakterlicher Basis« ins rechte Licht setzen. Wenn Frauen allerdings beständig herumzicken und nerven, so darf man ruhig einmal vor versammelter Mannschaft und laufenden Kameras verkünden: »Der hau ich in die Fresse.« Das sitzt und begeistert selbst weibliche Fans. Auf die öffentliche Ausföhrung des Vorhabens kann man dann ungestraft und ohne Sympathieverlust verzichten.

Die externen Beobachter der Container-Szene zogen sich weniger maßvoll als die Bewohner aus der Affäre: Während Jens Jessen, der am Puls der ZEIT auf das Böse wartete, Zlatko noch das Prädikat »gutmütig« (2000a) verlieh, ging mit Christoph Schlingensief die Phantasie durch. Der schwäbische Automechaniker mazedonischer Herkunft geriet ihm in einem Artikel für die Frankfurter Rundschau zum Inbegriff des brutalen Söldners. Schlingensief richtete einen regelrechten postmodernen Tumult der Assoziationen an: Phantom-Zlatko »kommt aus dem Osten, hat rumänische Vorfahren und kämpfte zu Zeiten des Kosovo-Krieges, der als Vorlage für *Big Brother* herhalten muss, auf deutscher Seite gegen die Kosovo-Albaner.«

Detlef Kuhlbrodt hing in der TAZ etwas anderen Träumen nach:

»Wenn *Big Brother* ein Film und keine Doku-Soap wäre, wären die Rollen von Gut und Böse eindeutig verteilt. Der große Böse wäre der Sender mit seinen ekligsten ModeratorInnen. Einer aus der Gruppe – vielleicht ein Pärchen – würde kurz vor dem Ziel rebellieren, mit viel Trara aussteigen und als Held gefeiert. Das Szenario ist nicht ganz unwahrscheinlich. Die allgemeine Sehnsucht nach dem Leben wie im Film wird ja immer begleitet von dem Wunsch, aus dem veranstalteten Leben auszubrechen. Emanzipieren kann sich nur der, der gegen den Veranstalter rebelliert. Möglich wäre es auch, dass Zlatko eine Geisel nimmt und das doppelte Preisgeld fordert« (Kuhlbrodt 2000: 22).

Eine wesentlich schärfere narrative Gangart wählte am 11. Mai (ebenfalls in der TAZ) dann Fritz Tietz. Die Geiselnahme auf Jolo,

die mit dem *Big Brother*-Event um die Headline der BILD-Zeitung konkurrierte, wurde von dem enthemmten Autor als »philippinische Variante der TV-Sendereihe *Big Brother*« präsentiert: Für die »weltweite Vermarktung (fordern) die Rebellen nunmehr eine erfahrene Produktionsfirma sowie einen leistungsstarken Sender«. Man benötigt »tropenfeste Kameras«, damit »die Rund-um-die-Uhr-Beobachtung der Geiseln« gewährleistet ist. »Bundesaußenminister Joschka Fischer zeigte sich [...] erleichtert darüber, dass sich die vermeintliche Geiselnahme als »harmlose TV-Show« entpuppt hat« und wünscht dem »Geisellager [...] eine möglichst hohe Einschaltquote« (Tietz 2000). Klar war, dass diese Art der Satire bei manchen TAZ-Lesern Empörung hervorrufen musste. So führte man Klage über das gewählte »Niveau« der »Auseinandersetzung mit der Rolle der Medien im Krieg« und erinnerte den offenbar recht unbekümmerten Autor daran, dass »die Sprache eine Hure sein [kann]« und dass »ein zynisches Spielchen von einem Berliner Schreibtisch aus« die Sache »nicht besser« macht (TAZ vom 15.5.2000: 12).

Vollzieht man nach dem Übergang vom Fernsehereignis zum Presserummel noch einen weiteren Medienwechsel, so gewinnt man unweigerlich den Eindruck, dass *Big Brother* zwar »Brücken zwischen alten und neuen Medien baut«, wie de Mol (2000: 104) in einem Spiegel-Interview verkündete, aber diese sogleich mit Tretminen bestückt. Wer sich nämlich mit Jens Jessen zu der Meinung bequeme, dass *Big Brother* »gemessen an der Angstlust, von der die Sendung begleitet wurde, eine große Enttäuschung war«, musste sich (wenn er nur Augen und Ohren aufsperrte und die Computertechnik halbwegs zu nutzen verstand) nicht nur durch den oben riskierten Blick aufs massenhafte Gedruckte, sondern auch durch eine Surfstunde im Internet eines Besseren belehren lassen. Das sogenannte »Böse«, das auf dem Fernsehbildschirm zu »kleine[n] Gesten der Gier und Gewalt« geschrumpft war, konnte im derzeit avanciertesten Kommunikationsmedium zwar nicht alltags-pur, dafür aber im grellen Gewand der virtuellen Realität genossen werden. In eigens installierten Diskussions-

foren wurde nicht allein ausgiebig darüber spekuliert, wer unter den KandidatInnen sich alsbald mit wem verbünden würde, um einen besonders missliebigen Mitspieler rüde rauszukippen. Hier war auch der für jedermann/-frau zugängliche und juristisch ganz unverfängliche ›Raum‹ ausfindig zu machen, in dem sich unbeheligt eine Gruppe maliziöser Cyber-Figuren traf, um den Meuchelmord an Manu, »der Kondome lutschenden«, »kotzenden«, »kichernden«, »nölenden«, »nervenden«, »nichtsnutzigen Schlampe« (Chatmaterial), zu propagieren.

John de Mol betonte in seinem *Geheimen Regelbuch für die Mitwirkenden der Endemol-Produktion* zu Recht, dass es sich beim »Big Brother-Projekt« um »ein Medienereignis« handelt, welches andere Medien zu parasitärer Teilhabe verlockt. Es ist also nicht verwunderlich, wenn Fernsehen, Presse und Internet im Zuge der Projektdurchführung eine Art Medienverbund ergaben. Man muss jedoch festhalten, dass die einzelnen Elemente dieses Verbundes zur Erzielung der enormen Gesamtwirkung inhaltlich und formal recht unterschiedliche Beiträge leisteten.

Speziell der Grad jener moralischen Entgrenzung, über die ja im Vorfeld der Sendung viel gesprochen worden war, variierte erheblich in den genannten Medien. Diese Differenzen hängen nun nicht allein mit deren technischen Eigenarten zusammen, sondern auch mit den Vorstellungen, die die Nutzer von den jeweiligen Medien hegen. Während das Fernsehen eine eher schichtenunspezifische para-soziale Nähe zu den Konsumenten herstellt und die Presse durchweg die Bildung von Lesergemeinden mit ganz bestimmten Meinungsspektren und ethischen Reflexionsstilen begünstigt, ermöglicht das Internet die Schaffung einer neuartigen Form anonymer Direktheit. Zahlreiche Netz-Akteure haben ein ausgeprägtes Elitebewusstsein und verwenden das weltweit zugängliche und kaum kontrollierbare Medium, um etablierte Grenzen zu überschreiten und den Sachen auf den Grund zu gehen (vgl. Ellrich 1999; 2000).

Die Thematisierung und Entfesselung des ›Bösen‹, die man im Kontext der *Big Brother*-Events beobachten konnte, mögen

durchaus Anlässe zur Besorgnis sein. Sie sind aber auch Indizien für eine vielleicht unvermutete Medienkompetenz des gesamten Publikums. Diese Fähigkeit im Umgang mit Medien zeigte sich z.B. daran, dass eine große Zahl von Nutzern die altbewährten Unterscheidungen zwischen Sein und Schein, Alltäglichem und Außeralltäglichem, Ernst und Spiel, Inhalt und Form nach wie vor beherrschte und auf die differierenden Angebote bzw. Verwendungsweisen der einzelnen Medien sinnvoll beziehen konnte. Den Fernsehzuschauern war zumeist vollkommen klar, auf welchen Seiten der angeführten Unterscheidungen die medial präsentierten Ereignisse einzuordnen waren, die die Theoretiker unter dem Begriff »performatives Realitätsfernsehen« verbuchten. Man beurteilte die Akteure im Container letztlich nach ihrer Sozialverträglichkeit, also nach der Leistung, die sie bei der Bewältigung von Problemen erbrachten, mit denen sich auch die Zuschauer im normalen Leben herumschlagen müssen. Streitlust, allzu exzentrisches Auftreten und heikle Gespräche, die ans »Eingemachte« gingen, wurden weit weniger positiv gewertet als etwa lockere Sprüche und Verhaltensformen, die ein geselliges Beisammensein ohne kraftraubende Kräche ermöglichten. Die gewöhnlichen *Big Brother*-Fans, die die abendlichen Zusammenschnitte im Fernsehen verfolgten, Berichte und Kommentare in Zeitungen und Illustrierten lasen und sich intensiv mit Kollegen und Freunden über die Sendung unterhielten, wählten zu Sympathieträgern robuste Verdrängungs- und Aufmunterungskünstler, die sich mehr um ihre gestylten Bodies als um den Weltzustand sorgten, und erkoren gerade solche Personen zu Helden, die sich durch ihr reichlich unheroisches Gerede und Getue auszeichneten.

Ganz anders votierte und verhielt sich (wie erwähnt) eine beachtlich große Gruppe fanatischer Internet-User. Diese *Big Brother*-Jünger bezogen medial erschlossene Räume, in denen sie unkenntlich und unbelangbar waren. Hinter den digitalen Schutzschildern, die die Computertechnik bereitstellt, trieben sie ein obszönes und feiges Spiel: Spott und Hohn, Geilheit und Mordlust

wurden kommunikativ vernetzt, ohne dass auch nur eines der beteiligten Subjekte für sein virtuelles Hantieren öffentlich einstehen musste.¹

Man könnte diese Vorkommnisse mit moralischer Emphase als abgeschmackte und empörende Praktiken verurteilen oder mit soziologischer Abgeklärtheit zu belanglosen Randphänomenen im weiten Feld der *Big Brother*-Effekte erklären. Beides wäre zu einfach; denn auch bei den Internet-Berserkern macht sich die oben konstatierte Medienkompetenz bemerkbar. Es handelt sich um die bemerkenswerte Fähigkeit, für bestimmte Inhalte die passenden medialen Ausdrucksformen zu finden und sie funktional in die jeweiligen sozialen Kontexte einzufügen. Auch die Sünder, die das Internet bevölkern, haben ein Credo: Wenn es schon unvermeidlich ist, dass das Böse als Zeichen absoluter menschlicher Freiheit zur Präsenz gelangen muss, dann wenigstens nur in einer virtuellen Sphäre und in einem (gemessen an den Zahlen der Fernsehzuschauer) ziemlich kleinen Kreis von Akteuren und Rezipienten.

All denen aber, die vor dem Fernseher hocken blieben und nicht ins Internet sahen, rief *Big Brother* zu: Schaut nur, ihr seid gar nicht böse, abgründig und exzessiv, sondern sammelt Abend für Abend die Rabattmarken der Sozialverträglichkeit. Die Alltagskost, die leichte, bekömmliche Langeweile bedeutet euch mehr als jegliche Grenzüberschreitung. Und wenn euch einmal die Lust auf das ganz Andere packt, so gebt ihr ruhig nach, doch haltet euch an die Regel: Schnell und schmutzig sollt ihr genießen und danach wieder auf Sendung gehen. Denn dort findet ihr das wahre, lang währende Leben. Bleibt vor dem Schirm, ihr habt Zeit, mehr als genug. Alles, was dauert und dem Gesetz der Serie folgt, ist schmerzlos und moderat, es hält euch bei Laune und spendet euch das große Behagen.

Big Brother gab also Einführungskurse zum Thema Ökonomie des Genießens. Aber lässt sich auch die sinnliche Liebe diesen moderaten Maximen unterwerfen? Sind die Medien der Ort, an

dem die erotische Libertinage zugleich propagiert und gebändigt werden kann?

LUTZ ELLRICH

Das Begehren der Beobachtung

110 | 111

Als Ende der 1970er Jahre – längst waren die heftigen Turbulenzen der sexuellen und politischen Befreiungsversuche abgeklungen – die »Neue Liebesunordnung« (Bruckner/Finkielkraut 1977) von sich Reden machte, stand das Leitmedium Fernsehen noch auf Seiten der alten sittlichen Werte. Zehn Jahre später sah dies (zumindest in der BRD) schon anders aus. Öffentlich-rechtliche und private Sender konkurrierten nun um die Aufmerksamkeit des Publikums und lockten mit Einblicken in die ganz normale Abgründigkeit des Liebeslebens. Paarungsspiele, Hochzeiten, Ehekrisen und Versöhnungsfeste waren Gegenstand mehr oder minder unterhaltsamer Fernsehsendungen (vgl. Keppler 1994; Müller 1999). Die Spannung zwischen den Zwängen des Alltags und den modernen Liebesobsessionen wurde aufgegriffen, an diskutiert und in ruhige, fast therapeutische Gewässer geleitet. Jahr um Jahr öffnete man die Büchse der Pandora ein wenig mehr und sah, dass es halb so schlimm war. Die Geständnisfreude wog – wie es schien – den Tatendrang auf. Ob die Sendungen zur realen Nachahmung oder zur imaginären Kompensation anregten, vermochten die Medienforscher nicht zu klären. Und so hielt der Trend an. Bald war man aus erster Hand vertraut mit der ganzen Palette sexueller Perversitäten und neurotischer Ticks. Talkshows ersetzen die Beichtstühle und Analytikerliegen. Alle gärenden Früchte, die beim Striptease von Körper und Seele auf der Mattscheibe serviert wurden, konnte man sich munden lassen zu immerfort steigenden, aber erschwinglichen Gebühren.

Der erotische Boden für die Liebesversuche im *Big Brother*-Format war bereit; denn mit dieser Extremshow (Mikos et al. 2000: 27) sollte ja nicht nur das Gute über das Böse den Sieg davontragen, sondern auch guter Sex geboten werden. Gut ist der

Sex, den man nur am Bildschirm beobachtet und nicht selbst praktiziert, aber nur dann, wenn er mit dem Salz des Realen gewürzt ist. Die Phantasie benötigt zu ihren Höhenflügen als Treibstoff ein Stück (und sei es noch so winzig) von jener Wirklichkeit, die sich weder in Zeichen noch in Bilder auflösen oder vervielfältigen lässt. Jeder weiß, dass eine entblößte Studentin im Unitheater mehr Zuschauer anlockt als ein gleichzeitig im Audimax gezeigter Erotikklassiker.

Auf Seiten der *Big Brother*-Macher ebenso wie auf Seiten der Zuschauer wurde mit einer wie auch immer gearteten Form der »Paarbildung« gerechnet. Dafür sprach auch die Erfahrung mit der holländischen Staffel, die im Herbst 1999 ausgestrahlt worden war. BILD titelte ganz unverblümt: »Ganz Deutschland wettet – Wer schläft zuerst mit wem?«

Die experimentelle Situation im Container, die fünf Männer mit fünf Frauen konfrontierte, schien unter dem Motto zu stehen: Gelegenheit macht Liebe, und anfängliche Verlegenheit steigert nur die Triebe. Das war allen Beteiligten klar. Sie wussten nicht nur, dass sie unter Beobachtung (und in vieler Hinsicht unter Kuratel des Senders) standen, dass ihnen ein erkleckliches Preisgeld winkte und am Ende vielleicht sogar Kultstatus und Prominentenaura würde zufallen können, sondern sie wussten ebenso, dass hohe Erwartungen, die sich niederen Instinkten verdankten, auf sie gerichtet waren.

Die Container-Insassen erfuhren also das potenzielle eigene Begehren zunächst einmal als öffentlich bekundetes Begehren der Anderen. Bevor sie als Teilnehmer des Spiels schließlich aufeinander trafen, um sich unter dem Gesichtspunkt zu beobachten, ob das erotische Verlangen auf der Bildfläche erscheint oder fernbleibt, stand ihnen das unermessliche und dennoch in Zuschauerquoten abzumessende Begehren der Umwelt vor Augen.

Um das »Spiel der Geschlechter« erfolgreich in Gang zu bringen, hatte der Sender etliche Vorkehrungen getroffen. Eine anspielungsreiche Werbekampagne sorgte für die nötige Einstimmung. Die passenden Kandidaten waren zahlreichen Eignungs-

tests und Prüfungen unterzogen worden. Zudem hatte man Ersatzleute rekrutiert, die ggf. an die Stelle von Aussteigern treten und das Geschehen in die erwünschte Richtung lenken sollten. Dass Menschen bekanntermaßen eine gewisse Unberechenbarkeit innewohnt, wurde nicht nur in Kauf genommen, es wurde als Komponente der Versuchsanordnung besonders herausgestellt; denn schließlich ging es um das Spiel von Liebe und Zufall, um Überraschungen, die mit ihrer konstitutiven Unvorhersehbarkeit dem Walten des Schicksals, das man gewöhnlich immer erst im Nachhinein erkennt, zuarbeiten sollten.

Nach all den Prozeduren und Präliminarien präsentierten die Macher der Sendung weder eine explosive noch eine morbide, sondern eine unverkennbar »gesunde« Mischung als Container-Besatzung.² Sie bedienten mit ihrer Crew zwar gängige, aber keineswegs nur abgegriffene Klischees. Bei der Auswahl der Frauen schien man weniger auf klassische Schönheitsindikatoren als auf ausgeprägte Charaktereigenschaften geachtet zu haben, bei den Männern hingegen auf modellierte Muskelpartien, die sich makellos ins Fernsehbild setzen ließen. Die Tatsache, dass propere Männerkörper inzwischen profitable Werbeträger hergeben, wurde offenbar als Kriterium herangezogen, das die Spreu vom Weizen scheiden durfte. Drei hantelbewährten Burschen und einem etwas teigigen, aber keineswegs unattraktiven Porsche-fahrer aus der Bonner Gastronomieszene stand nämlich nur ein »hühnerbrüstiger« Informatik-Student gegenüber, der – wie man sich sofort ausrechnen konnte – auch rasch durch die Sympathie-Netze von Gruppe und TV-Publikum fiel.

Dies waren die mehr oder weniger ansehnlichen Exemplare, die der Sender aus dem reichhaltigen, gefügigen Menschenmaterial auswählte, das sich zu dem viel versprechenden Versuch bereit fand.

Von Beginn an gaben sich die Akteure redliche Mühe, ein erotisches Klima auf RTL2-Niveau zu schaffen. Sie betrieben das Geschäft der sexuellen Aufheizung zunächst mit Utensilien, die käuflich leicht zu erwerben sind. Von hautnaher Unmittelbarkeit

war nichts zu spüren. Schlüpfrige Dinge beherrschten die Szene. Alex spielte mit geschmacksintensiven Kondomen herum, von denen Manuela, die nicht auf den Mund gefallen war, sogleich einige kompetent verkostete. Und Jana, die Telefonsexanbieterin, ließ verlauten, dass sie »asiatische Liebeskugeln«, die auf mancherlei Weise zum praktischen Einsatz gebracht werden könnten, im Handgepäck hatte. Alles schien auf platten Beate-U(h)se-Sex herauszulaufen oder auf eine läppische Dauerrhetorik letzter Lockerungen, mit deren Hilfe man die spürbare Peinlichkeit der Lage beheben wollte.

Doch nach dieser mühsamen Kommunikation genereller sexueller Interessen besannen sich die Akteure darauf, dass sie zusammengekommen waren, um die vorgespilte Ungezwungenheit abzulegen und zurück zu ganz elementaren Formen des Liebesspiels zu finden. Bald wurde auch denjenigen Zuschauern, die de Mols Philosophie nicht kannten, klar, was man hier in Szene zu setzen versuchte. Nicht eine desillusionierende »Erziehung des Herzens« (à la Flaubert) war geplant, sondern ganz im Gegenteil: Die Akteure sollten den Weg von der adressierten Nüchternheit und Coolness zu jener menschlich-allzumenschlichen Selbsttäuschung beschreiten, die man gemeinhin als romantische Emphase bezeichnet. Es ging also nicht um die fortgesetzte Zerstörung der Wunschträume, die wir alle mehr oder minder im Geheimen hegen. Wir waren nicht als Zeugen geladen, um irgendeiner pädagogisch wertvollen Form von seelischer Abhärtung oder der in Liebesangelegenheiten unvermeidlichen Entzauberung beizuwohnen; vielmehr sollten wir miterleben, wie durchgecheckte und vorgetestete Personen ihre verschüttete Naivität und Unmittelbarkeit Schritt für Schritt zurückgewinnen und sich bereit finden, einfache und doch tiefe Gefühle füreinander zu entwickeln.

Und siehe da, das Begehren des »großen Bruders« fand sein passendes Objekt. Alex und Kerstin formierten sich langsam zum Paar, kuschelten, schmusten und gaben sich schließlich den obligatorischen »Filmkuss«. Noch aber standen die alles ent-

scheidenden Fragen des ersten *Big Brother*-Magazins im Raum: »Luder oder lieb (Kerstin), zahm oder Zocker (Alex)?« War sie »die kühl Kalkulierende, die Sex als Strategie einsetzt?« War er der »Macho und Frauenschwarm«? Und dann, in der vierten Woche, kam Willemsens Nacht: »Man muss sich das vorstellen: Millionen von Menschen starren auf eine im Grün der Infrarotkamera minutenlang elektrisierte Bettdecke, unter deren rhythmischem Zucken Unaussprechliches³ vorgehen muss. Der Gaffer weiß jetzt, die Begierde der Liebenden war stärker als der Wunsch, Intimes privat zu halten, und mitten in dieser optisch kargen, psychologisch aber quasi obszönen Situation betrat plötzlich die gute, alte sentimentale Liebe die Bühne. Die motorische Bewegung erlahmte, da hörte man aus dem Berg der Bettdecke Kerstins Stimme flüstern: ›Mein Engel, mein Engel‹, und plötzlich war Intimität hergestellt, nämlich als bilderlose Bewegung. Die Szene war ergreifend, denn inmitten des ›obszönen‹ Arrangements erblindeten die Bilder und verweigerten dem Gaffer jede optische Spur.«

Roger Willemsen konstruiert hier (2000a) eine erstaunliche Wende: Zunächst wird etwas, das der Sprache nicht zugänglich ist (oder sein soll), visuell präsent gemacht, dann aber zerfallen die Bilder durch magische Worte, denen sich die Beobachter nicht entziehen können. Aus den Zuschauern werden Zuhörer. An die Stelle des Distanz schaffenden und wahren Fernsinns ›Sehen‹ tritt der Gemeinschaft stiftende Nahsinn ›Hören‹. Das Sehen der ›Gaffer‹ kommt ohne Berührung aus, es erlaubt ein unge-rührtes Studieren der Objekte. Das Hören hingegen vergegenwärtigt das Packende und Eindringliche des Geschehens. Das Sehen kann durch einen Lidschlag unterbrochen und zensiert werden, das Hören macht eigentümlich wehrlos gegen das Herandrängende. Willemsen fasst also das romantische Liebespiel von Entzug und Hingabe, das Kerstin und Alex zelebrieren, als mediale Spannung zwischen Bildern und Worten. Er treibt einen Keil in das audio-visuelle Kompaktphänomen *Big Brother*. Keine technisch präformierte Verschmelzung der Sinne steht uns demnach

bevor, sondern eine elementare Erfahrung des Bruchs, die sich gerade dann einstellt, wenn die Medien uns den suggestiven Anschein der Authentizität gewähren.

Das sind zweifellos interessante Überlegungen. Aber treffen sie den neuralgischen Punkt? Hat der hermeneutisch geschulte Talkmaster und ausgewiesene Kritiker einer trostlos gewordenen Pornographie (vgl. Willemsen 1997) den Entzug, als dessen auf richtig betörter Zeuge er sich beschreibt, richtig verortet?

Slavoj Žižek z.B. entwarf in seinem Kommentar zu *Big Brother* (Žižek 2000) und in anderen Texten über die Begleiterscheinungen der aktuellen Medienevolution ein vollkommen anderes Skript, mit dem man das Verhältnis von Erotik und Medialität interpretieren kann. Zunächst lieferte Žižek eine pointierte Zeitdiagnose: Das hedonistische Programm der späten Moderne (Genieße! Erlebe etwas! Habe Spaß!) raubt den Subjekten die Fähigkeit, über ihre eigenen Genuss-Erfahrungen ein kompetentes Urteil zu fällen. Sie wissen nicht mehr, was sie sich wirklich wünschen. Jedes Individuum erwartet daher vom anderen, dass er oder sie ihm mitteilt, welches Objekt begehrenswert ist und wie man sich fühlt, wenn das Gewünschte endlich erlangt ist (vgl. Žižek 1999: 197). Wir haben es mit einer historisch keineswegs neuen, aber ungewöhnlich dramatischen Situation zu tun: Die moderne Gesellschaft verordnet ihren emanzipierten und individualisierten Mitgliedern ein unaufhörliches Begehren. Doch das Begehren kann aus eigener Kraft die wirklich erstrebenswerten Objekte nicht mehr auszeichnen, es sucht aus diesem Grunde Halt im Akt des Beobachtens. Damit wird das Problem nur verschärft, denn auch das Beobachten führt nicht zur Gewissheit über erstrebenswerte Objekte, sondern verfängt sich im Netz der Beobachtungen anderer Beobachter.

Das erotische Verlangen spielt eine besondere Rolle im modernen Szenario des Begehrens. Es wird zu einem eigenständigen Streben erhoben, das nur genossen werden kann, wenn es sich nicht mit Wünschen nach Macht, Prestige, Reichtum etc. vermischt. An keinem anderen Typus des Begehrens zeigt sich

die Schwierigkeit der Objektwahl mit vergleichbarer Deutlichkeit. Und es ist deshalb auch nicht erstaunlich, dass die kühnsten Ideen, die im Diskurs der Moderne entwickelt wurden, dem Themenkreis Liebe/Erotik/Sexualität gelten. Nirgendwo haben sich semantische Experimente von den bestehenden Gesellschaftsstrukturen in solchem Maße gelöst wie hier (vgl. etwa Luhmann 1982). Das radikalste Konzept zur Darstellung und Lösung der Probleme, die das erotische Begehren aufwirft, liefert bekanntlich der Liebescode der Romantik, der den »rein formellen Verwandlungsakt (vollzieht), durch den eine bedeutungslose, äußere Kontingenz des Realen ›verinnerlicht‹, symbolisiert, mit Bedeutung versehen wird« (Žižek 1996: 123).

Diese Transformation kann allerdings nur gelingen, wenn der Liebesakt an zwei Orten zugleich stattfindet: an einer verwunschenen Stelle, die allein die Akteure kennen, und auf einem Schauplatz, der allen anderen zugänglich ist und sie zur Anerkennung des ungeheuren Ereignisses aufruft. Die Liebe soll etwas Absolutes und etwas gesellschaftlich Abgesegnetes sein: *amour fou* und haltbare Ehe. Am sexuellen Vollzug des romantisch codierten Liebesgenusses wird die Paradoxie offenkundig. Es kommt zu einer doppelten Traumatisierung: Als eine heimliche Aktivität betrieben, signalisiert der Sex, dass etwas fehlt, und als ein »dem öffentlichen Blick« ausgesetzter Vorgang wird er »immer als ›gefälscht‹ erfahren« (Žižek 1997: 171).⁴

Das Dilemma lässt sich – allem Anschein nach – nicht umgehen. Aber hat nicht der »Strukturwandel der Öffentlichkeit«, den wir gegenwärtig miterleben, die Lage verändert? Vielleicht repräsentiert der Zeuge, den die Verliebten herbeisehnen müssen, damit die Zufälligkeit der Begegnung die Gestalt des Schicksalhaften annimmt, nicht länger nur die eine Seite der paradoxen Differenz, sondern bildet heute die Einheit des Unterschiedenen und Widersprüchlichen. Denn der medial zugeschaltete Beobachter gibt den Akteuren zu verstehen: »Die Kamera liebt dich« und keineswegs der gänzlich unerreichbare Andere. Vielleicht geleitet diese verführerische Insinuation zu ganz neuartigen Genüssen

und die »unangenehme Erfahrung, dass es »wirklichen« Sex nie gegeben hat« (Žižek 2000: 17), wird plötzlich zum Initiationsritual für subjektive Autonomie.

Träfe diese Spekulation zu, so wäre folgender Schluss zu ziehen: Erst die technisch bedingte Freisetzung der spätmodernen Beobachtungsformen schafft die Voraussetzung dafür, dass jene erotischen Intensitäten, die die romantisch codierte Liebe ihren Anhängern versprach, wirklich erlebt werden können und nicht in die vielfach tödlichen Katastrophen einmünden müssen, von denen die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts zu berichten weiß. Blickt man zurück, so lautet das Fazit: »Romantische Liebe ist im Kern diejenige, die nicht vollzogen wird« (Kremer 1997: 103f., 108). Ist das inzwischen wirklich anders geworden? Empirische Untersuchungen über die Liebeskonzepte westlicher Jugendlicher zeigen, dass das romantische Paradigma – trotz der grassierenden »Kultur der Cooltour« (Guggenberger 1987: 77ff.) – immer noch dominiert. Allerdings haben sich zwei entscheidende Veränderungen ergeben (vgl. Giddens 1993): *Erstens* steht heute nicht mehr die Einzigartigkeit der gewählten Person im Vordergrund, sondern das bedeutsame Flair der erotischen Situation; *zweitens* sind die geschlechtsspezifischen Rollenmuster, in denen die romantische Verklärung sich durchweg vollzog, heute verschlissen; speziell unter männlichen Jugendlichen breitet sich eine erhebliche emotionale und sexuelle Unsicherheit aus, die den Nährboden für eskapistische Reaktionen liefert. Die Spielwelten, die die Medien neuerdings zur Verfügung stellen (vom performativen Fernsehen bis hin zu den MUDs und MOOs im Internet), sind wahre Auffangbecken für derartige Fluchtbewegungen. Denn sie bieten den Akteuren die Chance, sich einander anzunähern, ohne sich zu nahe zu kommen. Entweder bleibt alles virtuell in der Schwebelage oder die reale Berührung findet unter den Augen eines schmeichlerischen Beobachters statt, der den gefährlichen phantasmatischen Rahmen von einst zu einem hygienischen Schutzraum umfunktioniert.

Die romantischen Liebesqualen, die die Liebe vormals zur

Passion machten, sind damit entscheidend gelindert. Man kann entweder selbst den »Großen Bruder« für die anderen mimen oder darf unter seiner Aufsicht weiter vom Wunder der erotischen Verwandlung träumen. Haben damit die psychoanalytischen Oberhirten und ihre unbarmherzigen Lehren endgültig ausgespielt? Oder gewinnen diese Lehren als Gegenkonzepte einer neuen Härte an Attraktivität? Die Psychoanalyse hatte nämlich die romantische Utopie, die die Verklärung vollbringt, um die Katastrophe heraufzubeschwören, durch eine Forderung ersetzt, die kaum weniger utopisch anmutet: Der Patient sollte am Ende der Kur in der Lage sein zu akzeptieren, »dass die traumatischen Begegnungen, welche seinen Lebenslauf zeichneten, ausgesprochen kontingent und indifferent waren: dass sie keine ›tiefere Botschaft‹ in sich tragen« (Žižek 1996: 122).

Anziehend ist dieses brutale Kontrastprogramm aus mehreren Gründen. Zunächst weist es die schale These zurück, der Cyberspace und das neue »Wirklichkeitsfernsehen« à la *Big Brother* seien begrüßenswert, weil durch die »spezifische Synthese medialer und sozialer Realität« hier »ein erfahrungs- und persönlichkeitsverstärkender Effekt« erzeugt werde (Mikos et al. 2000: 208). Sodann verteidigt es energisch die Einsicht, dass Erfahrungsverlust und Persönlichkeitsentleerung die Zeichen der Zeit sind, denen man nicht ausweichen dürfe. Schließlich huldigt dieses Programm einer heroischen Anthropologie, die das menschliche Dasein als etwas zutiefst Defizitäres, aber zugleich auch als etwas Grandioses bestimmt: Der Mensch habe die Fähigkeit und das Recht, seinen Makel phantasievoll zu bedecken, doch es stehe ihm nicht zu, ihn feige zu verdrängen.

Žižek und verwandte Geister revitalisieren ästhesiologische Grenzposten wie Ekel und Scham. Menschen müssen sich vor der »ekelerregenden Substanz des Lebens« ebenso schützen wie vor der Lächerlichkeit und Erbärmlichkeit ihrer sexuellen Aktivitäten (1999: 113, 66). Den Propheten einer neuen Eigentlichkeit, die sich im Gewand der »digitalen Elite« präsentieren (vgl. Ellrich 2000), oder auf den Spuren de Mols die »Extremshows« im Fern-

sehen als metaphysische Laboratorien feiern, wird Plessners Mahnung von 1924 entgegengehalten: »Alles Eigentliche, bei Licht besehen, enttäuscht« (1981: 67). Nur die Masken der Scham bewahren vor dieser Frustration und vor den grotesken Kapriolen der Verdrängung, die jene aufführen, die zu den »nackten Tatsachen« vorgedrungen sind, ohne ihnen gewachsen zu sein. Das kraftvolle Theater der Scham besteht in der Pflege einer artistischen Befähigung, die Schaulust und Darstellungsbedürfnis ausbalanciert.

Plädoyers für eine derartige Form des Ausgleichs und Selbstschutzes wirken unter den aktuellen Medienbedingungen hoffnungslos antiquiert. Kein Kraut scheint gegen den Beobachtungsboom gewachsen zu sein. Jede Kritik wirkt spießig und hypermoralisch. Jean Paul Sartres These aus dem Jahre 1943, der Blick des Anderen sei der »Tod meiner Möglichkeiten« hat heute offenbar ihre Geltung verloren. Stellvertretend für die ganze gegenwärtige Gesellschaft betonte de Mols Container-Crew, dass die mediale Situation der Überwachung überhaupt kein Problem für sie sei, und protestierte sogar gegen die angeordnete kamerafreie Stunde, weil dieser Eingriff der Medienpolitiker das Experiment beschädige.

Die Gefolgschaft von de Mol fügte sich dem herrschenden Trend und legte – getreu ihrer Aufgabe – die vermeintlich »falsche« Scham einer medial unterbelichteten Gesellschaft ab. Doch das heiß begehrte Objekt, welches entblößt werden sollte, kam nur in der Phantasie von Roger Willemsen zum Vorschein. Das Authentische hielt sich – vielleicht aus gutem Grunde – bedeckt. Eindruck hinterließen vielmehr die Szenarien des Entzugs, mit denen die Container-Truppe ihre Beobachter versorgte:

Zlatko und Jürgen, die athletischen Hantelmänner, fanden clowneske Gesten der Reinheit: Wie der eine die unbesudelten Hände demonstrativ über der Bettdecke hielt und der andere sich Sabrinas Gunst nach Herzenslust verscherzte – dies wird zweifellos in die deutsche Doku-Soap-Geschichte eingehen.

Andrea, die Frau mit Stehvermögen, gab irritierend undeut-

liche Signale: Oft verweilte sie zusammengerollt und in sich gekehrt auf dem Sofa, trug Schlapphut und Sonnenbrille wie Insignien der Abkehr und ließ den Dingen ihren Lauf. Sie wirkte zugleich schutzbedürftig und *tough*. Undurchschaubar und unberührbar wandelte sie durch Raum und Zeit des Containers. Es gab keine Tiraden und keine Tränen. Andrea war das leere Zentrum einer weiblichen Macht, deren Wirkung auf Projektionen beruhte. Der Sender z.B. pries sie als Vertreterin einer post-feministischen Frauenpower an, die ihr Preisgeld ohne Scheu zum Schönheitschirurgen trage. Ist es zu glauben? So wenig bedrohlich soll die neue starke Frau sein, so nett die Vermischung der Kulturen, so leicht assimilierbar die Fremdheit von Gender und Race? Und was sahen die professionellen Beobachter? Etwa die Spuren jener Scham, die Plessner und Žižek thematisieren? Gab es hier eine ästhetische Grandezza zu bewundern, die den verletzbaren Kern des Ich schützt? Oder bloß die trostlose »Erfahrung der Scham«, die laut Anthony Giddens unter Bedingungen der Spätmoderne »immer häufiger [...] wird: z.B. das Gefühl, dass [...] der eigene Körper ein nicht adäquater Entwurf des Selbst ist« (1993: 190).

Alex und Kerstin, das Quoten-Paar, suchte nach den »Liebesszenen«, die der Sender zu einem kitschigen Clip verwertete, vor allem eines: Distanz. Trennungen wurden vollzogen, die letzte und endgültige durch eine offizielle Presseerklärung ratifiziert. Die geplante New-York-Reise fiel ins Wasser. Kerstin gab Roger Willemsen noch ein Interview. Sie übte Kritik an Sabrinas Proll-Sex, erklärte das zusammengestückelte Filmchen mit dem aufgesetzten Romantik-Touch zum »Scheißclip, der so viel kaputt gemacht« habe, und als Willemsen, der es natürlich nicht lassen konnte, sie an ihre Worte »mein Engel, mein Engel« erinnerte, schüttelte sie sich und war peinlich berührt. Dennoch ließ sie ihren Fan wissen, dass ihr nichts von dem »peinlich« sei, was ihren »Ruhm« begründet habe. Willemsen war anscheinend zufrieden und kommentierte: »Sie hat sich im Haus nicht verstellt, warum sollte sie es jetzt tun« (2000b: 33). Aber wäre es nicht spätestens in diesem Augenblick an der Zeit gewesen?

Danach sah man Fotos der beiden in unterschiedlichen Blättern. Alex neben Jenny Elvers, die ihn durch ihre Komplimente zugleich erhob und auslöschte: Alex, der Frauenschwarm, nichts als ein Kopie des jungen Jack Nicholson. Und Kerstin, »die Schlaue aus *Big Brother*«, bot derweil ihren Kussmund für gemeinnützige Zwecke dar. Zehn Mark betrug der Einsatz, der einer Gruppe von Kindern zu Gute kommen sollte, die den schicken Namen »Off-Road-Kids« trug.

Das Liebespaar aus dem Container führte sich ganz so auf, als hätte es unter der Beobachtung des Soziologen Heinz Bude gestanden. Bude nämlich erteilte vor zehn Jahren in einem kleinen Aufsatz (1990: 433) dem amerikanischen Poeten William Carlos Williams das Wort: Dieser betrachtete »eine Welt, in der niemand wagt, etwas kennenzulernen, was ihn im Innersten berührt – außer vielleicht den Schmerz; denn sollten wir Freude erfahren, so wird sie uns augenblicklich und gewaltsam von den anderen entrissen – so ausgehungert sind wir danach, und so eifersüchtig wachen wir über uns.«

Anmerkungen

1 Es entsteht hier eine neue Arkanzone für passive Voyeure und aktive Flaming-Virtuosen. Denn man kann sich im Netz nicht nur der totalen Beobachtung aussetzen (wie etwa die berühmte Jenni mit ihrer inzwischen vielfach imitierten »livecam«-Performance), sondern auch Beobachterposten beziehen, die (zumindest beim gegenwärtigen Stand der Technik) unbeobachtbar sind. Roger Willemsens interessante Behauptung, mit den neuen Medien ändere sich die Lage des Voyeurismus fundamental, ist daher etwas voreilig. Der »klassische Voyeur«, der »die Bilder und die Lust daran« erlitt, findet im Netz seine Nischen und hat noch nicht zu Gunsten des »modernen« Spanners abgedankt, der »von den Blicken der Bilder zum Voyeur und zur Lust am Bild verurteilt« wird (Willemsen 2000a).

2 Auch ein ehemaliger Haus-Besetzer durfte selbstver-

ständig mitmachen. Dieser arg ›gezeichnete‹ Mitspieler gab so überzeugend echt den vollständig gezähmten Wilden aus dem exotischen Osten, dass ihm schließlich der in aller Augen wohlverdiente Sieg zufiel. »Der ›Gute‹ setzt sich durch«, kommentierte Detlef Kuhlbrodt im Badischen Sonntagsblatt das überraschende Ereignis. Kein Wunder also, dass die über und über punktierte »Ossi-Pelle« (Chat-Slang) *ex cathedra* von Kurt Scheel, dem Mitherausgeber des *Merkur* zur »ehrlichen Haut« erklärt wurde (vgl. Schröder 2000). Mathias Bröckers von der TAZ votierte in weiser Voraussicht schon Mitte Mai energisch für John, der »echt ist, Gefühle zeigt, sich kümmert und sich nicht dauernd mediengeil für die Kamera produzieren muss« (Bröckers 2000).

3 Jürgen hatte mit dem Aussprechen keine Probleme: »Wenn Kerstin gehen sollte, dann haben wir einen männlichen Paradiesvogel, den Alex, und einen weiblichen Paradiesvogel, die Sabrina. Und vielleicht kommt es dann zum Vögeln« (18.4. 2000).

4 Besteht also nicht, so wäre zu fragen, die Liebeskunst darin, »die beiden Grundkräfte seelischen Lebens: de[n] Drang nach Offenbarung, die Geltungsbedürftigkeit, und de[n] Drang nach Verhaltung, die Schamhaftigkeit« (Plessner 1981: 63) zu verknüpfen?

Literatur

Bröckers, Mathias (2000): »Die Stimme der Kritik – Betr.: Wohngemeinschaften in Deutschland«, *TAZ* vom 15.5.2000, S. 11.

Bruckner, Pascal/Finkielkraut, Alain (1977): *Le nouveau désordre amoureux*, Paris: Editions du Seuil.

Bude, Heinz (1990): »Das nervöse Selbst in der geschlossenen Welt des Sinns«. *Merkur* 5, S. 429–432.

de Mol, John (2000): »Alles wäre machbar« (Spiegel-Gespräch). *DER SPIEGEL* vom 10.7.2000, S. 100–104.

Ellrich, Lutz (1998): »Die Lust an der Kälte«. *kursiv* 5/2, S. 27–31.

Ellrich, Lutz (1999): »Zwischen ›wirklicher‹ und ›virtueller‹

Realität«. In: Claudia Honegger et al. (Hg.), *Grenzenlose Gesellschaft*. Verhandlungen des 29. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, Opladen: Leske + Budrich, S. 397–411.

Ellrich, Lutz (2000): »Der verworfene Computer – Überlegungen zur personalen Identität im Zeitalter der elektronischen Medien«. In: Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.), *Was vom Körper übrig bleibt – Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt/Main, New York: Campus, S. 71–102.

Endemol (2000): »Auszüge aus dem Geheimen Regelbuch für die Mitwirkenden an der Endemol-Produktion Big Brother«. *FAZ* vom 10.6.2000, S. 41.

Giddens, Anthony (1993): *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*, Frankfurt/Main: Fischer.

Guggenberger, Bernd (1987): *Sein oder Design*, Berlin: Rotbuch.

Imhof, Kurt/Schulz, Peter (1998): *Die Veröffentlichung des Privaten – die Privatisierung des Öffentlichen*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Jessen, Jens (2000a): »Die Eingeschlossenen«. *DIE ZEIT* vom 9.3.2000, S. 41–42.

Jessen, Jens (2000b): »Warten auf das Böse«. *DIE ZEIT* vom 8.6.2000, S. 41.

Keppler, Angela (1994): *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*, Frankfurt/Main: Fischer.

Kluge, Alexander (1980): »Ein Liebesversuch«. In: Ders., *Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (Neufassung der Ausgabe von 1962), S. 156–159.

Kremer, Detlef (1997): *Prosa der Romantik*, Stuttgart: Metzler.

Kuhlbrodt, Detlef (2000): »Das Blöde am Klugen«. *TAZ* vom 8.3.2000, S. 22.

Luhmann, Niklas (1982): *Liebe als Passion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

McLuhan, Marshall (1968): *Die magischen Kanäle. Unterstan-*

ding Media, Düsseldorf/Wien: Econ Verlag (engl. [1964]: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill).

Meyrowitz, Joshua (1985): *No Sense of Place*, New York/NY: Oxford University Press (dt. [1987]: *Die Fernseh-Gesellschaft*, Weinheim, Basel: Beltz).

Mikos, Lothar/Feise, Patricia/Herzog, Katja/Prommer, Elizabeth/Veihl, Verena (2000): *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft (BFF), Band 55, Berlin: VISTAS.

Minkmar, Nils (2000): »Unser großer Bruder. Der Holländer John de Mol verändert unablässig das Fernsehen. Was will er?«. *DIE ZEIT* vom 27.1.2000, S. 46.

Müller, Eggo (1999): *Paarungsspiele. Beziehungssows in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens*, Berlin: Edition Sigma.

Plessner, Helmuth (1981): »Grenzen der Gemeinschaft«. In: Ders., *Gesammelte Schriften V*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7–134.

Schröder, Christian (2000): »Die hundert Tage in Hürth. Was der Literaturwissenschaftler Kurt Scheel bei »Big Brother« über den Zustand der Bundesrepublik gelernt hat. Ein Fernsehabend«. *DER TAGESSPIEGEL* vom 14.6.2000, S. 34.

Tietz, Fritz (2000): »Big Brother auf Jolo«. *TAZ* vom 11.5.2000, S. 20.

Willemsen, Roger (1997): »Über das Obszöne«. In: Barbara Vinken (Hg.), *Die Nackte Wahrheit*, Frankfurt/Main: Fischer, S. 129–147.

Willemsen, Roger (2000a): »Du bist nicht allein«. *SZ* vom 27.4.2000, S. 17.

Willemsen, Roger (2000b): »Wir sind wieder wer«. *SZ Magazin* vom 9.6.2000, S. 33–35.

Žižek, Slavoj (1996): *Der nie aufgehende Rest*, Wien: Passagen.

Žižek, Slavoj (1997): *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*, Wien: Passagen.

ZUR BEOBACHTUNG

DES BEGEHRENS

IM CONTAINER

Žižek, Slavoj (1999): *Liebe Deinen Nächsten? Nein, Danke! Die Sackgasse des Sozialen in der Postmoderne*, Berlin: Volk und Welt.

Žižek, Slavoj (2000): »Die Kamera liebt dich. Unser Leben als Seifenoper«, SZ vom 28.3.2000, S. 17. Wiederabdruck in diesem Band: S. 151–155.

2. Konfigurationen des Blicks

»[E]s gibt jenseits des

Scheins zwar kein

Ding an sich, aber den

»Über das Auge Blick. In dieser

triumphiert der Blick«. Beziehung situiert sich das

Perspektiven des Voyeurismus¹ Auge als Organ.«

GREGOR SCHWERING (Jacques Lacan,

Seminar XI)

Es liegt nahe, für eine Untersuchung der Situation der in der *Big Brother*-WG einsitzenden Personen auf Michel Foucaults Analyse des Panopticons zurückzugreifen.² Denn genauso wie das Panopticon einem Wächter erlaubt, auch im Falle seiner Abwesenheit bei den Gefangenen noch das Gefühl permanenter Überwachung zu erzeugen, genauso war es dem Fernseh- oder Internet-Zuschauer möglich, jederzeit in die Privatsphäre(n) von Alex, Jürgen, Kerstin, Sabrina oder Zlatko einzubrechen und damit bei den Bewohnern eine stete Spannung des Erblicktseins aufrecht zu erhalten. In diesem Sinne erschließt sich in der Struktur der panoptischen Beobachtungssituation zwar sehr wohl die Kontrollmacht des Zuschauers, d.h. seine Lizenz, qua Auswahl auszuschließen, sie erklärt aber weniger das *voyeuristische* Interesse oder Kalkül, also den Blick durchs elektronische Schlüsselloch, den *Big Brother* ebenfalls aktivierte und attraktiv machte. Diesen zweiten Aspekt möchte ich nun im folgenden Beitrag aufgreifen, ohne mich dabei allerdings direkt auf das Medienspektakel zu beziehen. Stattdessen möchte ich einige allgemeine Überlegungen zur Macht wie Ohnmacht des begehrenden und begehrten Blicks in den Vordergrund stellen, indem ich an zwei diesbezüglich berühmt geworde-

»I was looking back to see,

if you were looking

back to me,

to see me looking

back at you.«

(Massive Attack: *Blue*

Lines)

ne Analysen anknüpfe. Es sind dies Jean-Paul Sartres Ausführungen zum Blick in *Das Sein und das Nichts* sowie der daran anschließende kritische Kommentar Jacques Lacans aus seinem Seminar.

I Ein schillerndes Objekt

In seinem Seminar XI bringt Jacques Lacan einen Aphorismus, den Norbert Haas als Übersetzer des Textes folgendermaßen ins Deutsche überträgt: »*Nie erblickst Du mich da, wo ich Dich sehe. [...]* Umgekehrt ist das, *was ich erblicke, nie das, was ich sehen will*« (Lacan 1987: 97 und 109). Um diese stark komprimierte Formulierung nun zu entfalten, bemüht Lacan u. a. folgende Anekdote aus seiner Jugendzeit: Der in seinen Zwanzigern stehende »Intellektuelle« (Lacan 1987: 101f.; folgende Zitate ebd.) befindet sich in der Bretagne. Dort fährt er mit den Fischern in ihren Nusschalen hinaus aufs Meer, um sich, wie Lacan betont, im Angesicht von Risiko und Gefahr zu bewähren. Eines Tages, es ist kein stürmischer, sondern ein Tag schönsten Wetters, erlebt er Folgendes: Während die Fischer auf See darauf warten, ihre Netze mit dem Fang einholen zu können, entdeckt einer von Lacans Gefährten eine Sardinenbüchse, die auf dem Wasser schwimmt. Petit-Jean, das ist der Name des Fischers, deutet auf das in der Sonne spiegelnde Relikt der Konservenindustrie (die »wir ja beliefern sollten«) und ruft aus: »*Siehst Du die Büchse? Siehst Du sie? Sie, sie sieht Dich nicht!*« Derweil Petit-Jean sich noch über seinen gelungenen Scherz amüsiert, kann der junge Lacan sich eines Unbehagens nicht erwehren, und er fragt sich jetzt in seinem Kommentar zu dieser Geschichte, warum er sie damals weniger komisch fand. Dabei meint dieses *weniger komisch* aber nicht einfach, dass der Witz des Gefährten schlecht wäre. Im Gegenteil, er war in gewisser Weise *zu* komisch. Dabei liegt das Merkmal des *zu* genau in dem Augenblick, in dem im Witz das Unheimliche aufblitzt, welches ihm zu Grunde liegt. Worum geht es hier? In seiner nachträglichen Analyse der Situation hebt Lacan hervor, dass die Sicht des Fischers, die ihr Objekt so klar und brillant vor sich sieht,

dass sie meint, Witze über es reißen zu können, einem Irrtum anheimfällt. Sicherlich ist es einerseits so, dass die Büchse durch das Auge des Seemannes gesehen wird, aber, und dies ist Lacans Einsatz, es ist ebenfalls und drängender so, dass die Büchse den Sehenden »in einem bestimmten Sinn« tatsächlich »anblickt/angeht [regarder]«. Das indes entgeht Petit-Jean. Dass er in seinem Scherz Realität aber zu einer witzigen Form verdichtet, ermöglicht ihm einerseits eine Pointierung, andererseits entsteht hier auch jene unbehagliche Kehrtwende, die uns die Büchse in einem anderen Licht sehen lässt.³ Dabei ist mit dem Erscheinen dieses Lichtpunkts bereits der Ort bezeichnet, auf den sich die Lichtverhältnisse im Folgenden maßgeblich beziehen. Das Licht in diesem Sinne ist der Schein, in dem es etwas zu sehen gibt, aber eben auch der Anschein, ein Wendepunkt, der auf den Betrachter selbst zurückschnellt, wenn dieser einen Gegenstand ins Auge fasst. Dass die Sardinendose ihren Betrachter anblickt, heißt folglich zunächst, dass sie ihn angeht, weil sie sich in der Perspektive des Fischers zu verkörpern beginnt, weil sie in und mit dieser Perspektive Objektstatus erlangt.⁴ In der Konsequenz dieser Verkoppelung zerfällt die Sehkraft in zwei Teile: das Auge als Organ des Sehens und den Blick als die zwiespältige Möglichkeitsbedingung, welche das Sehen als ein Begehren des Sichtbaren stützt, es mit einem Objekt verknüpft. Insofern der Blick darin als »Kehrseite des Bewusstseins« (Lacan 1987: 90) beschreibbar wird, kehrt er sich in seinem Verhältnis zum Auge um. Nicht ist es primär das Sehen, welches die Dinge mustert, indem »es sich als Bewusstsein imaginiert« (Lacan 1987: 80), sondern es ist wesentlich der Blick, der dem Auge in der Hinsicht vorausgeht, sodass Realität sich im »Rücken« des Sehstrahls verdichten kann.

Das Sichtbarwerden der Wirklichkeit verweist den Sehenden also einerseits auf den Gesichtssinn, andererseits auf eine Einbildungskraft, die – das zeigt der Rück- als An-Blick der Büchse – hier keineswegs uneingeschränkt aktiv ist. Vielmehr organisiert sie sich nach Maßgabe einer Sicht, welche die Beziehung zwi-

schen dem Subjekt und seinem Objekt auf beunruhigende Weise in die Schwebe bringt *und* – das zeigt das Moment der Verken-
nung, auf der der Witz basiert – festigt. Warum? Dazu Lacan:

»In dem, was sich mir so als Raum des Lichts darstellt, bedeutet Blick immer ein Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit. Es geht stets um ein Spiegeln, wie in meiner kleinen Geschichte von eben, stets ist etwas da, was mich zurückhält, an jedem Punkt, weil es Schirm [i. O. écran] ist, und so das Licht als ein Schillern erscheint, das über diesen Schirm läuft. Um alles zu sagen: diesem Blick-Punkt eignet stets etwas von der Ambiguität eines Juwels« (Lacan 1987: 103).

Greifen wir also nochmals Lacans kleine Geschichte auf, so be-
merken wir, dass jener in seinem Bericht explizit festhält, wie die-
se Büchse blitzt und blinkt; sie »[s]piegelte in der Sonne« (Lacan
1987: 101). Das verführerische Spiegeln erscheint somit als das,
was die Aufmerksamkeit des Fischers erregt, was ihn zu sehen
begehren lässt. Doch – wie bereits gesagt – lauert in diesem
Sehen immer schon ein An-Blick, der sich verkörpert, indem er
die Augen sehen lässt.⁵ Die Schwierigkeit ist hier jedoch, dass
gerade der Anblick unsichtbar bleibt, wenn sich das Bild des
Sichtbaren wirkmächtig entfalten soll. Lacans Anekdote zeigt dies
anhand der Ausblendung im Witz des Seemanns, die es ihm erst
erlaubt, das Gesehene amüsant zu finden. Der Blick in diesem
Sinne ist also exakt das, was der Sehende nicht sieht. Er sieht ihn
nicht, weil er sich beim Sehen nicht zusehen kann, weil seine
Augen ihm unsichtbar bleiben. Daher gibt es einen Knick in der
Optik des Beobachters, der, obwohl Asymmetrie, dennoch für das
Sichtbare konstitutiv ist. Denn es ist dieser Knick, der ein Amü-
sement zulässt. Oder anders formuliert: Fiele der Blick eines An-
deren (der Umwelt) direkt auf den Betrachter, würde dieser in
sich zusammensinken.⁶ Er hätte kein Interesse am Sichtbaren,
sondern allein Angst vor diesem. Von allüberall erblickt und ohne
Chance der Vermittlung müsste der Sehende vor der drückenden
Präsenz des Sichtbaren zurückweichen. Er könnte sich ihm nicht
öffnen, weil er vom Blick quasi erschlagen würde. Gleiches gilt

nun auch für die Umkehrung dieses Verhältnisses, in der dem Blick des Betrachters die alleinige Sehkraft zugemessen wird. Paradoxerweise kann sich der Blick also nur dann in seiner konstitutiven Funktion entfalten, wenn er aus dem Bereich des Gesehenen herausfällt. Darin muss er zu dem in und an sich unmöglichen toten Winkel werden, der zwar niemals konkret fassbar, in seinen Effekten aber spürbar und daher buchstäblich *effektiv* (nicht: reibungslos) wirksam ist.

Somit ist der Blick nichts, doch ist er nicht reines Nichts, da seine Nichtigkeit (Abtrennung) die Kluft in die Realität reißt, aus der das Begehren aufsteigt. Hier kommt jetzt ebenso der *Schirm* ins Spiel, der eine bedeutungslose Blechdose zu dem schillernen Objekt macht, das zu einem Witz taugt. Indem er dies tut, d.h. ein Begehren auf ein und in einem Objekt lenkt, schützt er zugleich das Subjekt vor dem Blick des Anderen bzw. vor der Intensität einer dort enthaltenen Leere.⁷ Dass der Schirm dabei den Blick auch wieder in faszinierender Form zum Vor-Schein bringt, liegt in der Struktur des Feldes begründet, das, ich habe es gerade ausgeführt, im Spiegeln/Schillern des Objekts auf einem Nicht-Spiegelbaren, auf einer Unmöglichkeit basiert. Daraus aber folgt, dass der Schirm das Begehren des Subjekts gleichfalls zurückhält, weil er in dessen Sicht den blinden Fleck bezeichnet, der die Macht des Sehens in einer symbolischen Kastration beschneidet. Wie aber lässt sich dieser Schirm nun genauer fassen? Lacan sagt, dass das

»*Phantasma* immer nur einen Schirm darstellt, dessen Funktion es ist, ein absolut Erstes, in der Funktion der Wiederholung Determinierendes jedem Zugriff zu entziehen« (Lacan 1987: 66; Hervorhebung G.S.).

Ein *jedlichem Zugriff* Entzogenes aber wird zum Unmöglichen, es wird zum Blick, und dem Phantasma eignet damit vor allem eine Distanz oder Differenz. Zugleich aber, als Abschirmung vor dieser Kluft, dient es dazu, die Welt der Schaulust in Szene zu setzen, ihr Fassung zu geben, d.h. das Begehren des Subjekts im Spie-

geln der Objekte zu stützen. Damit ist das Phantasma durch jene Ambiguität gekennzeichnet, die dem Subjekt einerseits *funkelnden Genuss* im Begehren seiner Objekte verheißt. Andererseits, und dies drückt sich bereits im Begriff der Ambiguität aus, kann es in dieser Funktion doch nicht vollends über die notwendige Unmöglichkeit des Blicks hinwegtäuschen. Genau das ist dann der Moment, in welchem der Schirm zum »Ort der Vermittlung« (Lacan 1987: 114) wird. Er wird dies, indem er zum einen die Sehnsucht des Subjekts partiell befriedigt, da er sie provoziert und inszeniert. Zum anderen trägt der Schirm dazu bei, diesem Genuss eine gewisse Grenze aufzuzeigen, ihn in puncto Blick an eine Distanz zu verweisen. Das Phantasma als Schirm und Ort der Vermittlung funktioniert demnach, insofern es dem Sehenden einen Blickwinkel zur Verfügung stellt. Im selben Zug aber erinnert es daran, dass dieses Sehen immer schon unter einem unmöglichen Blick steht, dass jede Optik durch ein Moment des Anderen betroffen ist, das mir entgeht, obwohl es mich real angeht. So evokiert Lacans Diktum: »*Nie erblickst Du mich da, wo ich Dich sehe. [...]* Umgekehrt ist das, *was ich erblicke, nie das, was ich sehen will*« eine doppelte Kontingenz. Auf der einen Seite (er-)öffnet der Wegfall des zentralen Blicks *ohne Namen* (Lacan) ein Netzwerk des Sichtbaren, in welchem sich die Subjekte in ihrem Sehen wiederholt verheddern und gegenseitig verfehlen. Auf der anderen Seite können sie in diesem Dilemma nur über das Phantasma eine gewisse Orientierung veranschlagen: Jede Form der Beobachtung impliziert somit immer auch die Koppelung des Auges an einen Blickwinkel als jene dort konstitutive Blindheit, die die Sichtung/Sehung des Subjekts in bestimmter Weise zu einer einäugigen, voyeuristischen stempelt.⁸ Insofern ist dieses Unheimliche⁹ der schaulustigen Perspektive kein außerordentliches Privileg des Spanners oder Voyeurs. Es betrifft nicht nur eine ›Nachtseite‹ der Sehnsucht, sondern findet ebenso – Lacan versäumt nicht, dies zu berichten – an Tagen *schönsten Wetters* statt.

II Beobachtungen des Anderen

GREGOR SCHWERING

134 | 135

Wenden wir uns jetzt aber einem sozusagen »expliziten« Fall von Voyeurismus zu, den Sartre in seinem Buch *Das Sein und das Nichts* (Sartre 1994) beschreibt. Dabei versucht er zu illustrieren, wie es in der Wahrnehmung des Anderen zuvorderst um eine reine *Desintegration* geht, mit der »ich« mich »nicht in das Zentrum stellen« kann:

»Erscheint also unter den Gegenständen *meines* Universums ein Element der Desintegration eben dieses Universums, so nenne ich das das Erscheinen *eines* Menschen in meinem Universum« (Sartre 1994: 461f.).

Und: »[I]n jedem Augenblick *sieht mich der Andere an*« (Sartre 1994: 465).¹⁰ In der für die Auszeichnung von Welt *fundamentalen* Verbindung des Sehens erscheint mit dem Anderen zugleich ein Fluchtpunkt, auf den die Dinge sich unaufhörlich zu bewegen, ohne dass jener Punkt sich jemals als manifestes Ziel offenbart. Hier erweist sich mein Kosmos als nur vermeintlich mir gehörender, wenn er im Einbruch des Anderen auf diesen hin abfließt, sich in ihm und durch ihn *dezentriert*. Der Andere trifft ein, er lässt mich zur Ader, schlägt ein Loch in meine Realität, indem er jeden Selbstgenuss unterbricht. Wie aber muss man sich diesen Einbruch des Anderen vor- bzw. wie lässt er sich im Beispiel konkret darstellen? Zu diesem Zweck entwirft Sartre ein Schauspiel, das er in drei Akte gliedert:

ERSTENS:

»Nehmen wir an, ich sei aus Eifersucht, aus Neugier, aus Verdorbenheit so weit gekommen [...], durch ein Schlüsselloch zu gucken. Ich bin allein und auf der Ebene des nicht-thetischen Bewusstseins (von) mir. Das bedeutet zunächst, dass es kein *Ich* gibt, das mein Bewusstsein bewohnt. Also nichts, worauf ich meine Handlungen beziehen könnte, um sie zu qualifizieren. Sie werden keineswegs *erkannt*, sondern

ich bin sie [...]«. Folglich bin ich »reines Bewusstsein von den Dingen« (Sartre 1994: 467f.; folgende Zitate ebd.).

Die Dinge bieten sich dem Blick durch das Schlüsselloch dar, insofern sie nicht mit der Reflexion über sie zusammenfallen. Im *Zirkel meiner Selbstheit* gefangen, geben sie dem Bewusstsein die Möglichkeit, sich als direkten Kontakt, d.h. die Dinge als unmittelbare Antwort wahrzunehmen. In dieser Verschmelzung wird das Gesehene indes nicht erkannt, da jede Einsicht bereits Vermittlung desselben wäre. Vielmehr wird der Beobachter durch das Schlüsselloch angesaugt. Angestachelt und überwältigt durch die Affekte Neugier, Eifersucht, Verdorbenheit klebt er an diesem, um in seinem Schauen nichts als reiner Blick (reines Bewusstsein) zu sein. Obwohl Tür und Schlüsselloch dabei den Zugriff auf das zu Sehende behindern, geben sie doch in erster Linie die Instrumente ab, mit denen ich tun kann »was ich zu tun habe«. Die im Blick durch das Schlüsselloch markierte Affektivität der Situation verwandelt die Instrumente zum *reinen Inbezugsetzen*. So bedingt sie ebenso die Ich-Verlorenheit des Bewusstseins als dessen Freiheit, an seinen Handlungen zu kleben.¹¹ Das eigentlich Erregende des heimlichen Blicks durch das Schlüsselloch ist somit die Niederlegung einer Grenze der Vermitteltheit. Denn dem reinen Blick als reinem Bewusstsein werden selbst Hindernisse noch zu Komplizen seines Tuns: »[D]er Zweck rechtfertigt die Mittel, die Mittel existieren nicht für sich selbst und außerhalb des Zwecks«. So ist der Beobachter am Schlüsselloch frei, da er buchstäblich ohne Hemmung agiert. Doch hat er nichts davon, da er in seinem Tun vollends aufgeht. Insofern jenes im Zirkel *reiner Selbstheit* steht, verschwindet das Ich als Resonanzboden aus diesem und das Bewusstsein mutiert zum Blick, der selbstvergessen verfolgt, was er durchaus sehen, *sich* darin aber nicht erkennen kann. In dieser dramatischen Situation, die allein ist, weil sie kein Außen mehr kennt,¹² zeigt sich jedoch schnell ein unerhört Prekäres. Denn indem der Spanner sich allein der Spannung

des Augenblicks hingibt, sein Ich also in der Schaulust versinkt, wird er zugleich verletztlich.

ZWEITENS:

»Jetzt« [so spitzt Sartre die Lage zu] »habe ich Schritte im Flur gehört: man sieht mich. Was soll das heißen? Das heißt, dass ich in meinem Sein plötzlich getroffen bin und dass wesentliche Modifikationen in meinen Strukturen erscheinen – Modifikationen, die ich durch das reflexive Cogito erfassen und begrifflich fixieren kann« (Sartre 1994: 469).

Nehmen wir zuerst die Modifikationen in den Blick, die Sartre für das unreflektierte Bewusstsein behauptet. Dieses wird vom Ich *heimgesucht*. Dabei hängt die Heimsuchung wesentlich von der überraschenden Ankunft des Anderen ab, sie erwischt das Bewusstsein im Rein-Genuss auf dem falschen Fuß. Was heißt das? Im selbstvergessenen Angesaugtwerden durch das Schlüsselloch bietet sich das Subjekt der Intervention des Anderen schutzlos dar. Was es selbst tut, kann auch mit ihm geschehen; jederzeit kann der Voyeur durch den Blick des Anderen getroffen werden. Taucht dieser nun auf, ist der Voyeur, welcher sich eben noch im Zentrum der Situation befand, jetzt Opfer einer solchen. Er erfährt sich als Objekt des Anderen. Allerdings ist das so heimgesuchte Bewusstsein damit nicht schon Herr der Lage. Vielmehr verdankt sich das *reflexive Cogito* erst der dezentrierenden *Berührung* durch diese:

»Das bedeutet, dass ich mit einem Schlag Bewusstsein von mir habe, insofern ich mir entgehe, [...] insofern ich meinen Grund außerhalb von mir habe. Ich bin für mich nur als reine Verweisung auf Andere« (Sartre 1994: 470).

So aber geht es in den Hinwendungen des Sehens an das Sichtbare primär nicht um die Auffassung der Objekte als vor allem darum, sich in diesen Hinwendungen als ungesichertes Bewusst-

sein des Erblicktseins zu *erfahren*.¹³ Nur so, d.h. in der Trennung von Auge und Blick¹⁴ und der sich darin konstituierenden Freiheit des Anderen (welche die meinige durchbricht) ergeben sich jene Strukturen, in denen die Knoten der Reflexion hängen. Kommen wir damit zum dritten Akt des Schauspiels.

DRITTENS:

»[I]ch bin über das Schlüsselloch gebeugt; plötzlich höre ich Schritte. Ich zucke vor Scham zusammen: jemand hat mich gesehen. Ich richte mich wieder auf, ich suche den leeren Flur mit den Augen ab: es war blinder Alarm. Ich atme auf« (Sartre 1994: 497).

Die Änderungen in Sartres Beispiel betreffen hier sowohl das Gefühl der Scham als auch einen Anderen, der in seiner Blickmacht auch dann ungebrochen erscheint, wenn er mich nicht in meiner Neugier ertappt. Denn obwohl der Beobachter aufatmen kann, ist ihm der Genuss doch gründlich versalzen. Ständig wird er sich observiert fühlen, sich umwenden, da er niemals sicher sein kann, dass der Andere nicht wiederkommt oder irgendwo auf der Lauer liegt.¹⁵ Kurz gesagt: Der Voyeur beginnt, den bedrohlichen Blick des Anderen zu *imaginieren*. Zugleich aber ist damit der Affekt der Scham aufgerufen, dem Sartre eine besondere Bedeutung in der Beziehung zum Anderen zuschreibt. Denn es ist wesentlich die Scham des überraschten Zuschauers, die diesen in sich zusammenkippen lässt, d.h. ihm das »ursprüngliche Gefühl« vermittelt,

»mein Sein *draußen* zu haben, engagiert in ein anderes Sein und als solches ohne irgendeinen Schutz [...], unheilbar [...] zu sein« (Sartre 1994: 516).¹⁶

Insofern die Scham als eine Art ›Grundstimmung‹ des Voyeurs aber auch dann zur Geltung kommt, wenn jener real keinen Anlass für sie hat, wird sie zum Problem der Sartre'schen Argumentation. In dieser wird sie zum *Sündenfall*, der, indem er den Blick

des Anderen antizipiert bzw. dessen drohende Existenz voraussetzend setzt, das schlechte Gewissen und somit die *mauvaise foi* (Verdorbenheit, Unaufrichtigkeit) zum ontologischen Fixum gerinnen lässt.¹⁷ Dies lässt sich ebenso an einer weiteren Funktion zeigen, welche die Scham in Sartres Universum besetzt. Auf der anderen Seite der Scham-Medaille besteht die »Reaktion« auf diese nämlich

»genau darin, denjenigen als Objekt zu erfassen, der *meine* eigne Objektheit erfassete. Von da an erscheint mir ja der Andere als Objekt, seine Subjektivität wird eine bloße *Eigenschaft* des betrachteten Objekts. [...] Und dadurch *gewinne ich mich wieder*: denn ich kann nicht *Objekt für ein Objekt* sein« (Sartre 1994: 517).

Wenn ich den Anderen, der mich vor dem Schlüsselloch aufscheucht und mich der Scham meiner Objektheit ausliefert, nun meinerseits anblicke, degradiere ich ihn ebenfalls zum Objekt. Wiederum kann ich aufatmen. Doch trete ich in ein Gegeneinander der Blicke ein, das in seiner unerbittlichen Konfliktlogik an Hegels Kampf zwischen Herr und Knecht erinnert.¹⁸ Trotzdem: »Hat es hier nicht eine Erfahrung gegeben, die sich selbst zerstört hat?« fragt Sartre (Sartre 1994: 497). Ja – wäre die mögliche Antwort, sofern diese unterstreicht, dass der eben noch mit durchdringender Kraft in das Universum des Subjekts hereinbrechende Andere nun doch wieder im Modus einer Selbstbeziehung erscheint. Bei aller zerstörerischen Kraft im Blick des Anderen gibt es doch eine Chance:

»Jeder Blick lässt uns konkret – und in der unbezweifelbaren Gewissheit des *Cogito* – erfahren, dass wir für alle lebenden Menschen existieren, das heißt, dass es (mehrere) Bewusstseine gibt, für die ich existiere« (Sartre 1994: 504).

Zwar übergibt mich der Andere an die Scham, in der ich mich verwundbar, dezentriert fühle, doch verweist er mich darin auch wieder an mich selbst zurück, ohne dass es mir freilich gelänge, meine *zerbrochene Ganzheit* zu kitten. Der unergründliche Sub-

jekt-Andere – »Ich werde in einer erblickten Welt erblickt« (Sartre 1994: 485) – wandelt sich in einen Objekt-Anderen, dessen Subjektsein momentan eingeklammert ist und dem ich deshalb qua Blick entgegentreten kann. Nichtsdestotrotz aber muss dieser Blick durch die Scham hindurch und der Andere bleibt, genauso wie ich für ihn, »versteckte[r] Tod meiner Möglichkeiten« (Sartre 1994: 477). Wie aber lässt sich dies für eine Theorie des Voyeurismus fruchtbar machen?

III Triumph des Blicks

Kehren wir dazu abschließend zu Lacan zurück, genauer: zu seiner Kritik an Sartre. Lacan reformuliert Sartres Thesen zum Blick, die er als eine der *glänzendsten Passagen* aus das *Das Sein und das Nichts* auszeichnet, kurz und bündig. Dabei fragt er danach, ob diese beanspruchen können, eine »korrekte phänomenologische Analyse« zu sein (Lacan 1987: 90f., folgende Zitate ebd.). Lacan verneint das, indem er seine Rede wie folgt auf den Punkt bringt:

»Ein Blick überrascht ihn [Sartre; G.S.] als Voyeur, wirft ihn aus dem Gleis, haut ihn um und lässt ihn einschrumpfen auf das besagte Schamgefühl. Der Blick, um den es hier geht, ist also in der Tat Gegenwart des anderen als solchen. Bedeutet dies aber, dass wir ursprünglich den Blick in der Beziehung von Subjekt zu Subjekt, in der Existenz des anderen als eines, der mich anblickt, zu begreifen haben? Liegt nicht auf der Hand, dass der Blick hier nur erscheint, nicht weil das nichtende, der Welt der Objektivität korrelierende Subjekt sich hier überrascht sieht, sondern das in einer Begehrensfunktion sich behauptende Subjekt!«

Die rätselhafte Kraft des Blicks liegt für Lacan also nicht in einer Intersubjektivität, in der es zu einem wirklichen Blickwechsel kommen könnte. Vielmehr ist es gerade der Blick, der ein Subjekt nicht direkt, sondern allein auf Umwegen betrifft. Der Andere, der mich anblickt, verfügt darin keineswegs über die Möglichkeit realer Nichtung. Vielmehr hängt er, sowie ich auch, in den Repräsentationen seiner Existenz an einer ur-sprünglichen *Begehrensfunk-*

tion, d.h. am Ort und *Diskurs des Anderen*, am Unbewussten¹⁹, welches als Begehren gerade aus der Trennung/dem Verzicht des Subjekts vom/auf den Blick (dessen Omnipotenz) hervorgeht. Die Begegnung, die Lacan oben zusammenfasst, ist also bei Sartre keine, die für den Diskurs des *Anderen* offen wäre, insofern sich in diesem Unbewussten artikuliert. Der Blick ist hier nicht *Kehrseite des Bewusstseins*, sondern Vehikel desselben und läuft damit auf die Spiegelfechtereien des Imaginären hinaus. Diesen Sackgassen »existentielle[r] Negativität« aber hatte Lacan bereits in seinem frühen Text über das Spiegelstadium eine Absage erteilt. Bezüglich *Das Sein und das Nichts* erläutert er dort, dass es ihm nicht um eine »bewusstseinsmäßige self-Genügsamkeit« des nichttenden Subjekts geht, welches »die Illusion der Autonomie [...] verkettet mit den konstitutiven Verkennungen des *Ich* (moi)«. ²⁰ Lacans Kritik an Sartres Schrift betrifft danach vor allem den Untertitel des Werks, d.h. den Versuch, eine phänomenologische Ontologie zu verfassen. Diese existenzielle Fundierung, die in der Fixierung der Scham auch auf den Blick übergreift, konfrontiert Lacan nun mit ihrer Kehrseite. Dabei markiert er, dass der Blick (auch der des Anderen) immer schon außerhalb aller Möglichkeiten liegt. So wird er zu der Objekt-Ursache²¹, welche in die Begehrensfunktion als toter Winkel eingeht, ohne in ihr anders als *spürbar* »präsent« zu sein. Wenn er sich dennoch verkörpert, so geschieht dies im Phantasma, d.h. in einer immer auch imaginären Formation, die sich in Sartres Beispiel allerdings zu einer besonderen Konsistenz verfestigt.²² Hier spiegelt sich der Blick im Anderen und ist als solcher manifest. Grundlage dafür ist der Glaube, in den Manifestationen des Einschnitts jene Selbstbeziehung stiften zu können, die bei aller inneren Gebrochenheit doch auf ein Gleichgewicht zielt. Bei Sartre gehorcht die Sichtung einem voyeuristischen Kalkül, das zuletzt darauf aus ist, das Unheimliche des Blicks, d.h. einen – wie man mit Gilles Deleuze sagen könnte – »Besetzer ohne Platz« (Deleuze 1993: 63) zu leugnen. Hierin fußt die Schaulust auf einer Nähe zum Anderen, die sich, als Resultat dieser Nähe, *allein* in Affekten Bahn bricht. So speist

der Voyeur sein Begehren aus einem Genießen, das einen großen Anderen (seinen Blick) imaginiert, um in diesem ein Genussprinzip gegen jede eventuelle Begehrensfunktion in Stellung zu bringen.²³ Zugleich aber erscheint der Blick des Anderen, der ein Subjekt betrifft, um es in seinen Allmachtswünschen in Frage zu stellen, als – zugespitzt formuliert – Koketterie. Indem nämlich der heimliche Zuschauer seine Scham jedenfalls antizipiert, erweist sich diese *grundlegend* im Modus der Schaulust. Erst mit ihr kommt folglich die funkelnde Ambiguität ins Spiel, die das Phantasma des Voyeurs genussfertig macht. Dabei handelt es sich mitnichten um jenes zwiespältige Schillern, das Lacans Fischer in seinem Witz unbewusst aufgreift. Vielmehr geht es darum, genau dies aus dem Phantasma herauszuhalten. Das wiederum ist nur dann gewährleistet, wenn der Andere in seiner Macht zunächst so drückend erscheint, dass er als Folie für die Spannkraft des Begehrens taugt, dem sich der Spanner verschreibt.²⁴ Vielleicht ließe sich sogar behaupten, dass der Voyeur bei Sartre seinen Sehakt als Provokation²⁵ des Anderen auslegt, dass er sich insgeheim einer Hoffnung des Erwischtwerdens hingibt, um so in der Scham jene, wenn auch merkwürdig bizarre Selbstbeziehung zu beschwören, die ihn sich spüren lässt.

Doch geht Lacan nicht soweit, wenn er Sartres Schrift in seinem Seminar wiederholt kommentiert. Stattdessen ist er voller Bewunderung für ihre »Phänomenologie des Lochs«²⁶, solange es bei einer solchen bleibt. Dies in Rechnung gestellt, kann Lacan auch die meisten Elemente der Sartre'schen Blickanalyse in die eigene Rede übernehmen. In seiner Kritik hingegen legt er den Akzent auf das Loch des Nimmerwiedersehens, in welchem der Blick verschwindet. Dieses ist für das Subjekt mit dem Angesehenwerden im Anderen irreduzibel; es öffnet sich und lässt die Welt ohne Unterlass und ohne Ziel abfließen. Bei Lacan offeriert der Blick dem Subjekt zunächst keinerlei Garantie (für nichts). Als solcher ist er unmöglich, flüchtig auch für den Anderen. Wenn er trotzdem zum Stein des Anstoßes wird, so weist dies auf einen

blinden Fleck, einen toten Winkel, auf ein Phantasma. Wobei nicht zuletzt auf eine Differenz der beiden wunden Punkte zu achten wäre. Denn obwohl sowohl der blinde Fleck als auch der tote Winkel im Phantasma am Werk sind, bezeichnen sie darin nicht einfach dasselbe: Während Ersterer das Merkmal (Blindheit) des Unterschieds und des Unterscheidens ist, stellt Letzterer die strukturelle Ursache dar, welche in ihrem primordialen Entzug Unterscheidungen allererst erlaubt sowie diese in der Wiederkehr ihres imaginären Mehrwerts flankiert. Das aber bedeutet in der Konsequenz, dass jegliche Aufhebung der Distanz nur scheinbar sein kann. Allerdings, und dies ist nicht zu verachten, bietet die dort eingezeichnete Teilung des Subjekts jenem immerhin die Möglichkeit, sein Sein- und Habensverfehlen partiell zu umgehen. Dies ist gleichzeitig und in zugespitztem Maße der Grund dafür, warum der Voyeur nicht rigoros auf sein Objekt zugreift. Stattdessen legt er es darauf an – man könnte auch sagen, er muss es darauf anlegen –, »sein Objekt mit Bedacht [zu distanzieren]«. ²⁷ Deshalb entspricht die Diskretion dieser Situation weniger ihren verdorbenen Umständen. Vielmehr drückt sich in den Heimlichkeiten des Voyeurs dessen Angst aus, im Objekt seines Begehrens auf das Unheimliche der verlorenen Ursache zu stoßen, d.h. feststellen zu müssen, dass es am Schlüsselloch für ihn gar nichts zu ›sehen‹ gibt, es sei denn einen leeren (ausgestrichenen) Blick. In dieser Konstellation aber ist das Subjekt weder in der Lage, einen Anderen zu ertappen, noch wird es von einem Anderen auf frischer Tat ertappt (vgl. Borch-Jacobson 1999: 259ff.). Denn es ertappt sich selbst in einem Anderen, im Unvorstellbaren seines Begehrens, und also auch in den Ermächtigungsbestrebungen und -phantasien, die es umtreiben, und für die es keinen Anderen schuldig sprechen kann. Exakt darin bestätigt sich Lacans Annahme von einem Triumph des Blicks ²⁸ über das Auge. Sie erweist sich in einem zweiseitigen Spiegeln/Schillern als dem Fleck im Feld des Sehens, der die repräsentativen Inszenierungen der Schaulust für einen Witz öffnet.

Nichts aber illustriert diese merkwürdigen Verschiebungen im *Nie erblickst Du mich da ...* besser als ein von Elisabeth Roudinesco berichteter Tag im Leben des Docteur Lacan (vgl. Roudinesco 1996: 555f.): Während einer Amerikareise im Jahre 1975 äußerte Lacan in New York den Wunsch, die *Metropolitan Opera* zu besichtigen. Überzeugt davon, »weltweit eine Berühmtheit« zu sein, bestand er auf eine Privatführung. Mit diesem Problem konfrontiert, entschloss sich seine Betreuerin Pamela Tytell zu folgender Lösung: Sie kündigte dem Direktor der Oper nicht Jacques Lacan, sondern Jean-Paul Sartre an. Ob des Wunsches eines großen Philosophen geschmeichelt, willigte der Direktor in die Privatbesichtigung ein. Diese wurde jedoch an die Bedingung gekoppelt, dass der französische Gast nicht mit seinem Namen anzusprechen sei. Trotz einiger kniffliger Fragen zu Simone de Beauvoir und dank des Übersetzergeschicks der Betreuerin flog der Schwindel nicht auf. Lacan kam also, um zu sehen und anscheinend bekam er, was er zu sehen wünschte. Allerdings nicht im Brustton des eigenen Namens. Und auch als ein (großer) Anderer ging es für ihn nicht ohne Übersetzung ab.

Anmerkungen

1 Der hier publizierte Text bietet eine überarbeitete Fassung des Vortrages, den ich auf der Tagung *Le Voyeur* der Universitäten Orléans und Siegen im Juni 1999 gehalten habe.

2 Vgl. dazu auch einige der in diesem Band versammelten Texte.

3 Diese Doppelbödigkeit als Technik des Witzes vergleicht Sigmund Freud mit den Mechanismen der Traumarbeit. Vgl. Freud 1999b: 95f.

4 »[D]ie Büchse, wenn sie ihn schon nicht *sehen* konnte, [*blickt*] ihn doch als Vereinigungspunkt des Lichts, das sie auf den Beobachter zurückwirft, gewissermaßen *an*« (Rose 1996: 195).

5 Diese Doppelstruktur der Schaulust findet sich bereits bei Freud: »Etwas andere und einfachere Ergebnisse liefert die

Untersuchung eines anderen Gegensatzpaares, der Triebe, die das Schauen und sich Zeigen zum Ziele haben. (Voyeur und Exhibitionist in der Sprache der Persionen). Auch hier kann man die nämlichen Stufen aufstellen wie im vorigen Fall [des Sadismus-Masochismus; G.S.]: a) Das Schauen als *Aktivität* gegen ein fremdes Objekt gerichtet; b) das Aufgeben des Objekts, die Wendung des Schautriebes gegen einen Teil des eigenen Körpers, damit die Verkehrung in Passivität und die Aufstellung des neuen Zieles: beschaut zu werden« (Freud 1999c: 222; vgl. auch ders. 1999a: 56). In Lacans Beispiel verschiebt sich die hier durch Freud vorgenommene manifeste Zurechnung der Doppelstruktur auf die Perversion zu Gunsten eines allgemein Unheimlichen dieser Doppelung. Zum Unheimlichen vgl. Anmerkung 9 dieses Beitrages.

6 Für dies sowie im Folgenden vgl. auch Baas 1999: 111.

7 »Denn das Begehren ist eine Abwehr, die Abwehr dagegen, eine Grenze im Genießen zu überschreiten« (Lacan 1986b: 202).

8 In diesem Sinne kann Lacan von der »Funktion der *Sichtung/voyeure*« (Lacan 1987: 88) sprechen.

9 Zum Unheimlichen des Unheimlichem vgl. Freud: »[F]ür uns [ist es] am interessantesten, dass das Wörtchen heimlich unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Das heimliche wird dann zum unheimlichen; vgl. das Beispiel von Gutzkow: ›Wir nennen das unheimlich, Sie nennen's heimlich‹. [...]. Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich« (Freud 1999d: 235 und 237).

10 »Das ›Vom-Andern-gesehen-werden‹ ist die *Wahrheit* des ›Den-Andern-sehens‹« (Sartre 1994: 464).

11 »[K]eine transzendente Sicht verleiht meinen Handlungen den Charakter von etwas *Gegebenem*, über das ein Urteil gegen

fällt werden könnte: mein Bewusstsein klebt an meinen Handlungen; es ist meine Handlungen« (Sartre 1994: 468).

12 »[E]s gibt nur deshalb ein Schauspiel hinter der Tür zu sehen, weil ich eifersüchtig bin, aber meine Eifersucht ist nichts außer der bloßen objektiven Tatsache, dass es hinter der Tür ein Schauspiel zu sehen gibt«; dies »nennen wir *Situation*« (Sartre 1994: 469).

13 Vgl. dazu auch Sartre 1994: 483 sowie Miran Božovič 1992: 160ff.

14 Zur Unterscheidung von Auge und Blick vgl. auch Sartre 1994: 344.

15 Vgl. auch Sartres Beispiel in ders. 1994: 465f.

16 »Die Macht, welche der Schaulust entgegensteht und eventuell durch sie aufgehoben wird, ist die *Scham*« hatte Freud in den *Drei Abhandlungen* (1999a: 56) geschrieben. Im Unterschied zu Sartre nimmt er allerdings an, dass die Schaulust sich zuletzt doch gegen die Scham durchsetzen kann und darin vergleichbar der Aufhebung des Ekels vor den »Genitalien des anderen Geschlechts« in der »Stärke des Sexualtriebs« verfährt (ebd.: 51).

17 In diesem Sinne sind »[d]er mich ertappende Blick und die mich erfüllende Scham [...] Elemente der Urszene einer Quasi-Einpflanzung von Sozialität und Moralität; sie zeigen aber auch ein für Sartre typisches initiales Übergewicht der Erfahrung des schlechten Gewissens, der *mauvaise foi* oder Unaufrichtigkeit« (Gondek 1997: 185).

18 Denn in der gegenseitigen Negation setzen sich die Kontrahenten auch wieder füreinander voraus. Der von Sartre beschriebene Akt bleibt »ein Vexierspiel«. Vgl. Waldenfels 1998: 89 sowie Gondek 1997: 182.

19 Das »Unbewusste [ist] Diskurs des Andern« (Lacan 1986b: 190).

20 Konsequenz daraus ist, so Lacan, eine »voyeurhaft-sadistische Idealisierung der sexuellen Beziehung« sowie ein »Bewusstsein des Andern, das sich erst mit dem hegelschen Mord zufrieden gibt« (Lacan 1986a: 69).

21 Den Terminus der »Objekt-Ursache des Begehrens« reserviert Lacan für das Objekt *a*, das Objekt des Triebs. Als solches ist es nicht Objekt *des*, sondern Objekt *für* das Begehren, insofern es im Phantasma *aufscheint*: »[I]m Phantasma tritt es in Erscheinung, und im Phantasma wird es mit dem Begehren artikuliert« (Juranville 1990: 216). Damit ließe sich das Objekt *a* auch als »das Schema des Begehrens« bezeichnen (vgl. Baas 1995: 61–65). Zum »Blick als Objekt klein *a*« vgl. insgesamt die Ausführungen in Lacan 1987: 71–126. Zur diesbezüglichen Problematik von Blick und Schema siehe auch Schwering 1999: 41ff.

22 »Der Blick ist sichtbar – eben der Blick, den Sartre meint, der Blick der mich überrascht, mich auf ein Gefühl von Scham reduziert, das von Sartre ja als das deutlichste Gefühl bezeichnet wird. Dieser Blick, dem ich begegne – das ließe sich am Text von Sartre selbst zeigen – ist zwar nicht gesehener Blick, aber doch Blick, den ich auf dem Feld des Andern imaginiere« (Lacan 1987: 90).

23 »Das Objekt ist hier Blick – Blick, der das Subjekt ist, der es trifft, der beim Scheibenschießen ins Schwarze trifft« (Lacan 1987: 191).

24 Nicht umsonst verdichtet sich der Andere in einigen Passagen von *Das Sein und das Nichts* zu einem schon göttlichen Prinzip (Sartre 1994: 504); vgl. dazu auch Gondek 1997: 182f.

25 So hält Walter van Rossum fest, dass Sartres Text sich in *Das Sein und das Nichts* »in einer bestimmten Lust ergeht, die ›humanistischen‹ und ›realistischen‹ Moralvorstellungen zu dis-kreditieren« und dennoch von Sartres »moralischem Problem durchdrungen bleibt« (v. Rossum 1990: 132).

26 Lacan 1997: 113. Vgl. auch ders. 1990: 272.

27 Rose 1996: 197; vgl. auch Božovič 1992: 170 sowie Lacan selbst: Der Voyeur »sucht, merken Sie gut auf, das Objekt als Absenz. Der Voyeur sucht und findet lediglich einen Schatten, einen Schatten hinterm Vorhang. Zwar wird er sich irgendeine magische Präsenz zusammenphantasieren, das Zierlichste aller

Mädchen, selbst dann, wenn auf der andern Seite nur ein behaarter Athlet ist« (Lacan 1987: 191).

28 »Es geht also eigentlich um die Täuschung des Auges. Über das Auge triumphiert der Blick« (Lacan 1987: 109).

Literatur

Baas, Bernard (1995): *Das reine Begehren*. Übersetzt von Gerhard Schmitz, Wien: Turia&Kant (frz. Paris/Louvain: Éditions Peeters 1992).

Baas, Bernard (1999): *Die Anbetung der Hirten oder Über die Würde eines Helldunkels*. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Wien: Turia&Kant (frz. Paris/Louvain: Éditions Peeters 1994).

Borch-Jacobson, Mikkel (1999): *Lacan, der absolute Herr und Meister*. Übersetzt von Konrad Honsel, München: Fink (frz. Paris: Flammarion 1990).

Božovič, Miran (1992): »Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut«. Übersetzt von Isolde Charim. In: Slavoj Žižek (Hg.), *Ein Triumph des Blicks über das Auge*, Wien: Turia&Kant (frz. Paris 1988).

Deleuze, Gilles (1993): *Logik des Sinns*. Übersetzt von Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp (frz. Paris: Les Éditions de Minuit 1969).

Freud, Sigmund (1999a): »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«. In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke V*, Frankfurt/Main: Fischer.

Freud, Sigmund (1999b): »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«. In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke VI*, Frankfurt/Main: Fischer.

Freud, Sigmund (1999c): »Triebe und Tribschicksale«. In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke X*, Frankfurt/Main: Fischer.

Freud, Sigmund (1999d): »Das Unheimliche«. In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke XII*, Frankfurt/Main: Fischer.

Gondek, Hans-Dieter (1997): »Der Blick – zwischen Sartre und Lacan. Ein Kommentar zum VII. Kapitel des Seminar XI«. *RISS* 37/38, S. 175–196.

Juranville, Alain (1990): *Lacan und die Philosophie*. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek, München: Boer (frz. Paris: Presses Universitaires de France 1984).

Lacan, Jacques (1986a): »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«. Übersetzt von Peter Stehlin. In: Jacques Lacan, *Schriften, I*, Weinheim/Berlin: Quadriga (frz. Paris: Éditions du Seuil 1966).

Lacan, Jacques (1986b): »Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten«. Übersetzt von Chantal Creusot und Norbert Haas. In: Jacques Lacan: *Schriften, II*, Weinheim/Berlin: Quadriga (frz. Paris: Éditions du Seuil 1966).

Lacan, Jacques (1987): *Das Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übersetzt von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga (frz. Paris: Éditions du Seuil 1973).

Lacan, Jacques (1990): *Das Seminar I. Freuds technische Schriften*. Übersetzt von Werner Hamacher, Weinheim/Berlin: Quadriga (frz. Paris: Éditions du Seuil 1975).

Lacan, Jacques (1997): *Das Seminar III. Die Psychosen*. Übersetzt von Michael Turnheim, Weinheim/Berlin: Quadriga (frz. Paris: Éditions du Seuil 1981).

Rose, Jacqueline (1996): *Sexualität im Feld der Anschauung*. Übersetzt von Catherina Zakravsky, Wien: Turia & Kant (engl. London, New York/NY: Verso 1986).

van Rossum, Walter (1990): *Sich verschreiben. Jean-Paul Sartre 1939 – 1953*, Frankfurt/Main: Fischer.

Roudinesco, Elisabeth (1996): *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Köln: Kiepenheuer & Witsch (frz. Paris: Fayard 1993).

Sartre, Jean-Paul (1994): »Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie«. Übersetzt von Hans Schöneberg und Traugott König. In: Jean-Paul Sartre, *Gesammelte*

Werke. Philosophische Schriften I, Reinbek: Rowohlt (frz. Paris: Gallimard 1943).

Schwering, Gregor (1999): »Imagination und Differenz. Fassungen des Imaginären bei Rousseau, Freud, Lacan, Castoriadis«. In: Erich Kleinschmidt/Nicolas Pethes (Hg.), *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 32–51.

Waldenfels, Bernhard (1998): *Phänomenologie in Frankreich*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Sonstige Quellen

Massive Attack (1991): *Blue Lines*, London: 4 Circa.

Die Kamera liebt dich.

Unser Leben als Seifenoper¹

SLAVOJ ŽIŽEK

Neulich ist einem Freund in Slowenien etwas Lustiges passiert. Als er spätabends noch einmal in sein Büro zurückging, bemerkte er, wie in einem Büro im Haus gegenüber der verheiratete Geschäftsführer auf dem Schreibtisch mit seiner Sekretärin kopulierte. Sie waren so leidenschaftlich damit beschäftigt, dass sie gar nicht gemerkt hatten, dass es da noch ein Gebäude gab, von dem aus man sie beobachten konnte. Mein Freund tat Folgendes: Er rief drüben an, und als der Geschäftsführer den Hörer abnahm, flüsterte mein Freund in den Hörer: »Gott beobachtet dich!« Der arme Mann sank in sich zusammen und bekam beinahe einen Herzanfall.

Mit dem Eingriff einer solchen traumatisierenden Stimme, die wir nicht lokalisieren können, kommen wir der Erfahrung des Sublimen vielleicht so nah wie nirgends sonst. Warum ist das so? Es geht weniger darum, dass der Geschäftsführer so unangenehm überrascht wurde – die Überraschung bestand für ihn eher darin, dass er die tiefe innere Überzeugung, er werde beobachtet, auf so unmittelbare Weise erfuhr. Dies führt zum Kern einer psychoanalytischen Deutung der Vorstellungskraft. Was uns so fasziniert

niert, ist ja nicht die vorgestellte Szene als solche, sondern die Vorstellung vom Blick auf diese Szene – so wie es beispielsweise einen unwirklichen Blick gibt von oben auf die Vögel in der aztekischen Malerei, obwohl diese Dinge vom Boden aus nicht zu erkennen sind. Kurz gesagt: Die elementare Szene unserer Phantasie ist nicht die Vorstellung, beobachtet zu werden, sondern die Feststellung, dass es da überhaupt jemanden gibt, der uns beobachtet. Es handelt sich nicht um einen Traum, sondern um die schlichte Erfahrung, dass wir die Objekte im Traum eines anderen sind.

Und wird das nicht durch die Video-Webseiten bestätigt, die neuerdings das Internet überfluten? Diese Seiten wenden die Logik aus Peter Weirs Film *The Truman Show* an: Wir sind in der Lage, ein Ereignis oder einen Ort ununterbrochen zu beobachten – das tägliche Leben einer Person in ihrer Wohnung, ihren Blick auf die Straße. Zeigt das nicht, dass der Blick des Anderen, das Wahrge-nommenwerden erst die Gewähr dafür ist, dass eine solche Person überhaupt existiert?

»Ich existiere nur insofern, als ich dauernd beobachtet werde.« Dieses Phänomen, das von Claude Lefort beschrieben wurde, können wir mit einem Fernsehprogramm vergleichen, das den ganzen Tag über eingeschaltet ist, auch wenn es sich niemand anschaut. Es ist die Minimalbedingung dafür, dass es soziale Bindungen gibt. Wir haben damit die tragikomische Umkehrung der Orwell'schen Beschreibung einer panoptischen Gesellschaft, in der wir potenziell »dauernd unter Beobachtung stehen« und wo es keinen Platz gibt, an dem wir uns vor dem Blick dieser Macht verstecken können. Heute geht eher die Angst davor um, *nicht* die ganze Zeit von dieser Macht beobachtet zu werden, so dass die Leute den Blick der Kamera als Beweis für ihre Existenz brauchen.

Diese Tendenz hat ihren Höhepunkt erreicht mit der außerordentlich beliebten Sendung, die den ironischen Namen *Big Brother* trägt. Was die Sache so unheimlich macht ist, dass *Big Brother* die *Truman Show* in gewisser Weise radikalisiert: Die Naivität

von Truman lag ja darin, dass er sich immer noch vormachen ließ, er lebe in einer realen Gemeinschaft, obwohl die ganze Dramaturgie des Films nur dadurch funktionierte, dass Truman immer mehr an dem zweifelte, was um ihn herum vor sich ging.

Im Gegensatz zur *Truman Show* spielen die Teilnehmer von *Big Brother* ihre Rollen in einem künstlichen, abgeschlossenen Raum. Sie spielen sie in gewisser Weise, *als ob sie wirklich wären*, so dass die Einbildung buchstäblich nicht mehr von der Wirklichkeit zu unterscheiden ist. Die Akteure geraten in 'echte' Gefühlskonflikte, und wenn sie sich mit den Leuten draußen beraten, dann handelt es sich nicht so sehr darum, dass sie zurückkehrten ins wirkliche Leben, sondern dass sie auf eine merkwürdige Art aus ihm heraustreten, das wirkliche Leben dabei als ein virtuelles Spiel ansehend, zu dem man zeitweise auf Distanz geht, um seine Berater zu fragen, was zu tun ist.

Auch gibt es Momente, in denen die Akteure direkt mit der Öffentlichkeit darüber sprechen, wie sie sich verhalten sollen, so dass das Ganze im wörtlichen Sinne interaktiv ist, das heißt, die Zuschauer können mitbestimmen, was passiert. Der Unterschied zwischen dem wirklichen und dem gespielten Leben wird auf diese Weise ausgehebelt, und zwar indem beide zusammenfallen, obwohl die Leute ihr eigenes wirkliches Leben führen, im wörtlichen Sinn aber *sich selbst* in der Fernsehrolle spielen. An dieser Stelle ist das Bentham'sche Paradox der Selbstwahrnehmung schließlich verwirklicht: Die Akteure sehen aus wie sie selbst.

Und war die Lektion der amerikanischen Fernsehserie *How to Marry a Millionaire* vom vergangenen Februar nicht die gleiche? Was daran so schockierend war, das war die Vorstellung, dass ein unbekannter Millionär hinter dem Bildschirm sich aus sieben Teilnehmerinnen, die ihm in der Sendung präsentiert wurden, eine Frau aussuchte, die er heiraten konnte und dann ja auch wirklich heiratete, wobei der Unterschied zwischen Show und Realität aufgehoben wurde. Geht nicht in der berühmt-berüchtigten Disney-Stadt in Florida genau das Gleiche vor sich: die künstliche Erschaffung des Lebens in einer amerikanischen Kleinstadt nach so

genannten menschlichen Maßstäben; einer Welt, deren Bewohner ebenfalls in gewisser Weise sich selbst spielen oder ihr wirkliches Leben auf einer Bühne führen?

Hier schließt sich der Kreis. Das Fernsehen war dazu bestimmt, uns eine durch und durch fiktionale Unterhaltung zu bieten, die uns weit weg von unserer realen sozialen Umgebung führt – in den *reality soaps* wie *Big Brother* wird die Realität selbst noch einmal erschaffen und uns als durch und durch eskapistische Fiktion angeboten.

Also was beunruhigt uns? Es ist der schreckliche Gedanke, dass die Erfahrung, die empfindliche Gemüter mit *Big Brother* machen, von der gleichen Art sein könnte wie die mit dem virtuellen Sex im Cyberspace. Die unangenehme Lektion des virtuellen Sex ist ja, dass wir stimuliert werden von inhaltlosen Bildern, mit denen uns der Bildschirm bombardiert. Die Lektion, die dahinter steckt, besteht in der viel unangenehmeren Erfahrung, dass es *wirklichen* Sex nie gegeben hat. Sex war immer und überall ein Spiel, das wir, um uns selbst zu befriedigen, in unserer Phantasie betrieben haben. Das landläufige Verständnis der Masturbation ist der Geschlechtsverkehr mit einem in der Phantasie vorgestellten Partner: Ich treibe es mit mir selbst, während ich mir vorstelle, wie ich es mit einem anderen treibe. Lacans Behauptung, es gebe keine sexuellen Beziehungen, kann als Umkehrung verstanden werden: Was ist, wenn *realer* Sex nichts ist als die Selbstbefriedigung mit einem wirklichen Partner? Und während ich es mit einem realen Partner treibe: Was ist, wenn der Spaß, den ich dabei habe, nur von den geheimen Phantasien herrührt, die ich darauf verwende?

Das Ganze gilt auch für unsere extreme Erfahrung, die wir mit *Big Brother* machen: Was ist, wenn der große Bruder immer und überall schon da war – als der (in unserer Vorstellung existierende) Blick auf jeden Einzelnen: der Blick, dem ich zu imponieren, den ich zu verführen versuchte, auch wenn ich mit mir alleine war? Was ist, wenn die *Big Brother*-Show für uns alle diese universale Lebensstruktur nur sichtbar macht? Mit anderen Wor-

ten: Was ist, wenn wir, auch in unserem *wirklichen Leben*, immer und überall nur bestimmte Rollen spielen, wenn wir nicht sind, was wir sind, sondern uns selbst nur spielen? Es ist sehr zu begrüßen, dass *Big Brother* uns an diese unheimliche Tatsache erinnert.

Anmerkung

1 Aus: *Süddeutsche Zeitung* (Feuilleton) vom 28.3.2000.
Aus dem Englischen von Edo Reents.

3. Privat/Öffentlich

Die Antiquiertheit von Orwells

»Big Brother« –

Über die Veränderung von Macht

und Handlungsfähigkeit

RAINER WINTER

»Der große Bruder sieht dich an!«

George Orwells 1984 handelt von der totalen Überwachung durch eine Staatspartei, die mit technischen Apparaten wie einem Tele-Auge das Leben ihrer Mitglieder bis in die Privatsphäre erkundet und kontrolliert. Sie errichtet in Ozeanien eine totalitäre Welt, in der die Geschichte systematisch gefälscht wird und jede Form des Widerstands, auch des inneren in Form von Gedanken, ausgelöscht werden soll. Trotzdem leisten der kleine Angestellte Winston Smith, der für das »Wahrheitsministerium« arbeitet, und Julia, die wie er Mitglied der »äußeren Partei« ist, Widerstand. Bereits die von ihnen gelebte (körperliche) Liebe lässt sich im Kontext ihrer Welt als politischer Akt interpretieren, der gegen die Macht der Partei gerichtet ist. Brutal und sadistisch wird Smith schließlich gefoltert und gezwungen, Julia zu verraten. Er wird nicht getötet, aber sein Bewusstsein wird »gereinigt« und umgepolt. Interessanterweise werden keineswegs alle Mitglieder der Gesellschaft vom großen Bruder permanent bespitzelt. Stattdessen werden die »Proles«, das gemeine Volk, 85 Prozent der Bevölkerung, mit na-

tionalistischen Ideologien infiltriert und unmündig gehalten, jede Aufsässigkeit wird im Keim erstickt.

Niemand, der den Roman gelesen oder die werkgetreue Verfilmung von Michael Radford (1984) gesehen hat, wird das depriemierende und alptraumartige Szenario dieser totalitären Welt vergessen.

Was hat George Orwells 1984, eine der bedrückendsten negativen Utopien der Literatur des 20. Jahrhunderts, mit dem neuen Fernsehformat *Big Brother* zu tun, das im Jahr 2000 zum Gegenstand einer populären Freizeitbeschäftigung wurde? Gibt es eine tiefere Verbindung zu Orwells Vision totaler Überwachung oder ist es nicht eher so, dass die Programm-Macher sich in unserem »Kultur-Supermarkt« (Winter/Eckert 1990) einfach mit den erforderlichen »Waren« in Form von Ideen, Slogans, Bildern etc. versorgt haben und mit diesen dekontextualisierten Sinnbausteinen dann eine neue ästhetisierte Medienwelt gebastelt haben? Aus »Der große Bruder sieht dich an!«, Symbol für die Herrschaft einer totalitären Partei, wird »Du bist nicht allein!«, RTL2 und die Zuschauer sind mit dir.

Big Brother als postmoderner Text

Das Format *Big Brother* lässt sich als erfolgreicher Versuch verstehen, eine eigene selbstreferenzielle Medienwelt zu schaffen, so z.B. durch eine sehr gut besuchte Internet-Homepage, eine *Big Brother*-Zeitschrift, ein Computerspiel¹, eigene Songs² oder Aktionen wie »Big Brother hilft«. An dieser Stelle liegt es nahe, das Format *Big Brother*³ als ein typisch postmodernes Produkt zu bestimmen (Jameson 1991; Winter 1995: 39–45), das eklektizistisch und spielerisch mit der Kultur umgeht: 1) So wird aus den verfügbaren Stilen, Genres und Mustern intensiv zitiert. Zudem werden diese auf neue Weise miteinander kombiniert. 2) Es dominiert die Oberfläche. Jede Frage nach einem tieferen Sinn wird durch die ironische Inszenierung abgewehrt. 3) Die Beschäftigung der Zuschauer mit *Big Brother* wird durch Intensitäten, zwischen

hoch und niedrig schwankenden Energiezuständen, geprägt. Ein Beispiel hierfür war die auf- und abflauende Begeisterung der Fans, die den Wohncontainer belagerten. 4) *Big Brother* inszeniert ein Spiel der Signifikanten, das ein Netz der Intertextualität entstehen lässt. Hierzu werden primäre (die Fernsehsendung und die Live-Übertragung im Internet), sekundäre (Berichte in der Presse, das von RTL2 herausgegebene Fanjournal, das Computerspiel) und tertiäre Texte (Aussagen von Fans) miteinander verknüpft.⁴ 5) Zudem wird eine kritische Distanz untergraben, durch den karnevalesken Showcharakter von *Big Brother – Der Talk* sogar lächerlich macht. So ist es bezeichnend, dass ein Astrologe als Experte geladen war und dass zum großen Teil Psycho-Fachleute auftraten, die affirmative Statements bzw. für das Format überaus positive Forschungsergebnisse zum Besten gaben.⁵ Wissenschaft wurde im Rahmen von *Big Brother* primär als Parodie ihrer selbst inszeniert, was an die Darstellung von Wissenschaftlern in Hollywoodfilmen erinnerte.⁶ Auf diese Weise schuf das Format *Big Brother* eine intertextuell wuchernde, auf sich bezogene Welt mit eigenen Bedeutungen und Formen des Vergnügens. Aus Orwells Alptrauumszenario wurde postmodern gewendet ein Spaßuniversum, das die Lust an der Überwachung zelebrierte.

Die Popularität der Erlebniswelt *Big Brother* lässt sich zum Teil durch die geschickten Strategien der Programm-Macher erklären, die unterschiedliche Ansatzpunkte für Zuschauer- und Fanaktivitäten boten. In gewisser Weise wurden diese immer schon mitgedacht und vorstrukturiert. Bei *Star Trek* und bei Horrorfilmen entwickelten sich Fanpraktiken noch weitgehend in der Eigenregie der Fans (Tulloch/Jenkins 1995; Winter 1995: 127–213; Winter 1999). Diese zeichnen sich durch Produktivität und Kreativität aus, was in die Schaffung affektiver Allianzen und ästhetischer Gemeinschaften mündet. *Big Brother* hatte von Anfang an das Ziel, diese Prozesse in Gang zu setzen und eine Spezialkultur zu kreieren. Fast könnte man sagen, dass in diesem Fall die Handlungsmächtigkeit (*agency*) auf das Fernsehformat übergegangen ist. Es lässt sich als ein Ensemble diskursiver Praktiken begreifen, das

Zeit/Räume des Alltags organisiert, die durch die Produktion von Bedeutungen und durch Lust und Vergnügen bestimmt werden (vgl. Morris 1992). Lawrence Grossberg fordert deshalb, davon auszugehen, dass die Medien dem Subjekt immer schon vorausgehen:

»Ich schlage vor, eine Handlungsfähigkeit der Medien als Konstruktion einer strukturierten Mobilität oder einer gelebten Geographie von Praktiken zu beschreiben, von ermächtigten und ermächtigenden, verbotenen und lähmenden Praktiken. Um es direkter auszudrücken, die Medien arbeiten als Kartographen« (Grossberg 2000: 305).

Es wäre also verkürzend, würde man ausschließlich die Prozesse des »encoding« und »decoding« untersuchen, deren Analyse lange Zeit im Zentrum der Medienforschung der Cultural Studies stand.⁷ Denn ein medialer Text wie *Big Brother* ist mit Absicht polysem angelegt, erlaubt unterschiedliche Rahmungen⁸ und produktive Praktiken. Wie bei anderen populären Texten bildete sich beispielsweise eine Gemeinschaft von Fans heraus, die sich *face to face* oder im Internet über das Geschehen im Wohncontainer austauschte, es moralisch und ästhetisch bewertete sowie zum Medium der eigenen Selbstreflexion machte. Insbesondere Jugendliche nutzten *Big Brother*, um emotionale Allianzen einzugehen, außeralltäglichen Beschäftigungen nachzugehen, um gemeinschaftlich expressive Identitätsmuster zu realisieren und um sich mit ihren persönlichen Beziehungen und ihrer Lebenssituation als Heranwachsende auseinanderzusetzen (vgl. Mikos et al. 2000: 140–151).

Auch hier zeigt sich, dass Medien eine bedeutende Rolle als Kristallisationspunkte kultureller Differenzierungen spielen. Je mehr in der heutigen Gesellschaft die Informations- und Kommunikationsstrukturen an die Stelle traditioneller Orientierungsinstanzen treten, desto größer wird die Pluralisierung der Lebensformen (vgl. Winter/Eckert 1990; Lash 1996). Die *Big Brother*-Spezialkultur ist nur ein Beispiel für eine Kondensierung von Sozialität, die auf der Basis gemeinsam geschaffener und geteilter

Bedeutungen sowie von Vergnügen entstanden ist. Allerdings ist es fraglich, ob sich diese Wahlnachbarschaft nach dem Ende der Sendung über einen längeren Zeitraum hinaus reproduzieren kann. Der Zugang zu den Medien schafft aber die Voraussetzung dafür, dass trotz der abnehmenden Bedeutung traditioneller sozialer Strukturen neue Gemeinschaften gebildet werden können.

Im Folgenden möchte ich weniger die Aktivitäten der Zuschauer betrachten, sondern, Grossberg folgend, die Frage stellen, wie die diskursiven Praktiken von *Big Brother* mit dominanten Praktiken unserer heutigen Welt zusammenhängen. Durch diese Kontextualisierung lässt sich eine mögliche subversive Lesart bzw. Gebrauchsweise identifizieren. Dieses Vorgehen bringt uns auch zur kritischen Ernsthaftigkeit von George Orwell zurück, allerdings nicht zu seiner Vorstellung von »Big Brother«.

Big Brother als Ausdruck der »Cinematic Society«

Wie Norman K. Denzin in seinem Buch *The Cinematic Society* (1995) gezeigt hat, ist die zentrale kulturelle Figur in der postmodernen Gesellschaft der Voyeur. Die diskursiven Praktiken von Kino, Fernsehen und Video haben seinen neugierigen Blick allgegenwärtig gemacht, indem sie private Bereiche und Lebenswelten aufdecken und deren verborgene Wirklichkeiten öffentlich machen. Als Filmfigur wird der Voyeur in der Regel als neurotisch, paranoid (z.B. in *The Conversation*) oder als moralisch indifferent und skrupellos vorgeführt (z.B. in *Blow-Up*⁹). Man würde seine Bedeutung aber unterschätzen, wenn man ihn lediglich als jemanden betrachten würde, der die Normen des Alltagslebens auf oft aggressive Weise verletzt. Vor dem Hintergrund der von Michel Foucault analysierten modernen Machtformationen lässt sich der Voyeur nämlich als die Fortsetzung des von Bentham entworfenen Panopticons begreifen, einer architektonischen Überwachungsanlage, die auf der strikten Trennung von Sehen/Gesehenwerden beruht (vgl. Foucault 1976: 251ff.). Während dieses »Laboratorium der Macht« der automatisierten, lückenlosen und systemati-

schen Überwachung von Personen im Gefängnis und in anderen (totalen) Institutionen dienen sollte, erschließt der obsessive Blick des Voyeurs im Kino, vor dem Fernsehapparat bzw. vor dem Computer Welten, die vor nicht allzu langer Zeit als privat, intim, geheim und unantastbar galten. Auf diese Weise wird dem Zuschauer eine unsichtbare Präsenz in dem, was gesehen wird, verschafft. Er wird zum Voyeur, für Denzin das primäre postmoderne Selbst. (So wird er z.B. im dunklen Kinosaal dazu angehalten, die Normen höflicher Unaufmerksamkeit [Goffman], die den Kontakt mit Fremden in der Öffentlichkeit regulieren, zu verletzen.)

Kein Bereich der Gesellschaft wird von den audiovisuellen Medien ausgespart, alles wird dem überwachenden Auge der Kamera unterworfen. Auch unsere Erfahrung und unser Erleben im Alltag werden zunehmend von medialen Realitäten durchdrungen. Jean Baudrillard (1978) folgend schreibt Denzin:

»Members of the contemporary world are voyeurs adrift in a sea of symbols. They know and see themselves through cinema and television« (Denzin 1991: VII).

Die postmoderne Gesellschaft ist eine dramaturgisch und visuell dominierte Gesellschaft. Denzin zeigt, dass das Kino, die Medien, aber auch der (Enthüllungs-)Journalismus als »Überwachungssysteme des 20. Jahrhunderts« zum einen auf der Struktur des Blicks aufbauen, wie er für den Alltag typisch ist (vgl. Goffman 1971), zum anderen sich in die Logik der von Foucault (1976) beschriebenen Überwachung einfügen. Die visuelle und auditive Überwachung, die implizit auf Kontrolle (durch die Repräsentation und die Enthüllung) und Normalisierung (durch die Vorgabe von Normalitätsvorstellungen) sozialer Welten und Verhaltensweisen zielt, ist Teil unseres Alltags geworden. In der Auseinandersetzung mit den Symbol- und Bilderwelten der Medien bilden wir ein postmodernes Selbst aus, das zu einem immer größeren Teil Produkt eines medialen Blicks wird.

»Reality, as it was visually experienced, became a staged, social production. Real,

everyday experiences, soon came to be judged against their staged, cinematic, video-counterpart« (Denzin 1995: 32).

RAINER WINTER

164 | 165

Vor diesem von Denzin vor allem in Bezug auf die Entwicklung des Kinos historisch rekonstruierten Hintergrund wird die Faszination von *Big Brother* verständlicher. Das Format bringt durch seine diskursiven Praktiken ein Arrangement hervor, das den Voyeur ins Zentrum stellt. Auch die Berichterstattung in der Presse unterstützte diese Erwartungen. So wurde das neue Format u.a. als »Spanner-TV«, »Käfig-TV«, »Schlüsselloch-TV« oder »Gaffer-Show« bezeichnet.¹⁰ *Big Brother* enttäuschte wohl viele Zuschauer insofern, als keine echte Pornographie zu sehen war, dafür bot es jedoch die »Pornographie des Sichtbaren« (Jameson 1992) im Übermaß.¹¹ Anders als bei Orwell sind es jedoch nicht die Parteimitglieder, die Elite der Gesellschaft, die einer Überwachung unterworfen werden, sondern die »Proles«, die Repräsentanten des »Unterhaltungsmilieus« der »Erlebnisgesellschaft« im Sinne von Schulze (1992). Darüber hinaus war *Big Brother* Anlass, eigene Lebenserfahrungen wiederzuerkennen und über sie zu reflektieren, so z.B. über den WG-Alltag, in dem Konflikte freundlich und kooperativ gelöst werden sollen, sich Fraktionen bilden, Mitglieder zu Außenseitern werden können und die WG verlassen müssen.

Die voyeuristische Lust an *Big Brother* entsteht im Kontext einer (zum großen Teil) unsichtbaren Überwachung im heutigen Alltag. Durch Videokameras werden immer mehr Bereiche des öffentlichen Lebens kontrolliert. Da diese Technologie viel billiger als früher ist, wird sie auch im privaten Bereich öfter genutzt. Ungefähr 400.000 Überwachungskameras sind zur Zeit in Deutschland im Einsatz. Video- und Webkameras werden auch verstärkt zur Dokumentation privater Welten und zur ästhetischen Selbstinszenierung eingesetzt (vgl. Neumann-Braun 2000). Außerdem machen die Entwicklung neuer digitalisierter Bildtechnologien und die Verfügbarkeit von Spionagesatelliten die Vision einer weltweiten optischen Überwachung zur Realität. Allerdings droht heute nicht wie bei Orwell die Gefahr durch eine totalitäre Staatspartei,

sondern eher von jenen, die das »Ende der Privatheit«¹² nutzen, um aus privaten Daten Waren zu machen.

In gewisser Weise führen die Macher von *Big Brother* gerade dies vor. Die Kandidaten (sowie ihre Verwandten und Freunde) geben Informationen aus ihrem Leben preis, die benutzt werden, um sie in Trailern, Zeitungsberichten oder in *Big Brother – Der Talk* zu typisieren. Der Hintergrund dieser Strategie ist ein kommerzieller. Durch den Aufbau von narrativer Spannung soll eine möglichst hohe Einschaltquote erzielt werden. Die Typisierung der Charaktere, so z. B. in der Pilotsendung, dient dazu, narrative Erwartungen zu wecken. Alex z. B. wurde als Junggeselle und Macho eingeführt, John wurde beim Sport und im Rahmen seiner Familie gezeigt, Jana mit Telefonsex und Aktfotos assoziiert. Wie Mikos et al. (2000: 81) feststellen, ist mit diesen Inszenierungsstrategien eine »starke Tendenz zur Stigmatisierung« verbunden. Während es Zlatko gelang, diese Stigmatisierung nach dem Verlassen des Containers positiv zu wenden, wagte sich Sabrina angesichts der über sie verbreiteten Informationen (z. B. die Höhe ihrer Schulden) zunächst nicht auf die Straße (SPIEGEL ONLINE 9. Juni 2000). Auch wenn die Verwendung privater Daten in *Big Brother* in der Regel mit Zustimmung der Teilnehmer und teilweise zu ihrem Nutzen erfolgte (so wurde nach einem Aufruf von RTL2 für Sabrina gesammelt), wird hier doch in einem spielerischen Rahmen etwas vorgeführt, was in einem beruflichen Kontext negative Auswirkungen für die Betroffenen haben kann. So können Informationen über einen unsteten Lebenswandel oder über gesundheitliche Risiken dazu führen, dass jemand nicht eingestellt wird.

Zu einer ermächtigenden Praktik im Sinne von Grossberg kann es dann kommen, wenn das Spiel *Big Brother* im Kontext der Überwachungspraktiken betrachtet wird, die die Zeit/ Räume unseres Alltags immer mehr erfassen. Wir haben gesehen, dass ohne die diskursiven Praktiken der »cinematic society«, die unser Alltagsleben strukturieren, ein Format wie *Big Brother* nicht denkbar wäre bzw. nicht erfolgreich sein könnte. Eine weitere Staffel und Variationen der Sendung werden zeigen, ob diese Verbindung von

den Zuschauern hergestellt und wie sie bewertet wird. Hierzu sind Rezeptionsuntersuchungen erforderlich. Dabei wird die Popularität des Formats¹³ davon abhängen, welche Anschlussmöglichkeiten und welche Formen der Handlungsmächtigkeit es eröffnet. So stellt Grossberg zu populären Medien fest:

»Sie bieten Prozeduren an und produzieren Zustände, bei denen es um das Finden von Wegen geht, auf denen man seinen Weg durch das Alltagsleben navigieren kann« (Grossberg 2000: 305).

Das Sichtbarmachen der alltäglichen Überwachung in *Big Brother*, ihre spielerische Thematisierung und lustvolle Zelebration, über die sich viele Politiker, Vertreter der Kirchen und Landesmedienanstalten entrüstet haben, könnte auch ein Hinweis darauf sein, dass die Überwachung in der sich formierenden globalen Gesellschaft für viele selbstverständlich geworden ist. Gleichzeitig scheint sie aber ihre Funktion verändert zu haben. Sie dient weniger der Disziplinierung, wie Foucault (1976) herausgearbeitet hat, als der Kontrolle. *Big Brother* führt vor, wie Personen sich flexibel auf die Anforderungen eines sozialen Settings einstellen müssen, kontinuierlich kontrolliert werden und sich unter dem Druck ihrer Mitkonkurrenten bzw. der Zuschauer permanent verändern und anpassen müssen. Bei Versagen droht ihnen nicht die ihr Verhalten korrigierende Einsperrung, sondern die Exklusion. Sie scheiden aus dem Spiel aus. Vielleicht zeigt *Big Brother* unfreiwillig die Spielregeln der Kontrollgesellschaft auf, die Gilles Deleuze (1993) im Anschluss an William Burroughs skizzierte.

Die Analyse hat deutlich gemacht, dass die Populärkultur ein wichtiger Bereich ist, um Machtformen und kulturelle Auseinandersetzungen identifizieren und analysieren zu können. Auf eindringliche Weise führt das neue Fernsehformat *Big Brother* vor, dass der »Big Brother«, den George Orwell unter dem Eindruck von Faschismus und Stalinismus konzipierte, in der Mediengesellschaft im Jahr 2000 überholt ist. Aus der Angst vor einem Über-

wachungsstaat wird die Lust an der Überwachung durch einen kommerziellen Sender. Dabei bringen die diskursiven Praktiken der Medien auch neue Formen von Handlungsfähigkeit hervor. Es wird sich zeigen, ob sich auch neue Widerstandsformen gegen die sich herausbildende Kontrollgesellschaft entwickeln werden.

Anmerkungen

1 Am erfolgreichsten ist das Zlatko-Merchandising mit T-Shirts, Kaffeebechern, Mousepads und dem »Shakesbier«, das auch im Container getrunken wurde.

2 So wurden die Kandidaten aufgefordert, einen *Big Brother*-Song zu texten und aufzuführen.

3 Zum Begriff des Formats vgl. Hickethier 1999; zur Analyse des Formats *Big Brother* die spannende Studie von Lothar Mikos und seinem Team (Mikos et al. 2000).

4 Zur Unterscheidung zwischen primären, sekundären und tertiären Texten vgl. Fiske (1987: Kapitel 7) und Jurga (1999: 77–81).

5 Die Ausnahme waren Lothar Mikos und Verena Veihl im Abschlusstalk, denen aber weniger Redezeit als anderen Experten eingeräumt wurde.

6 Zur Rolle von Psycho-Experten im Film vgl. die umfassende Studie *Psychiatry in the Cinema* von Gabbard/Gabbard (1987) und Andrew Tudors Buch *Monsters and Mad Scientists* (1989), das die Rolle von oft hilflosen Experten in der Geschichte des Horrorfilms analysiert.

7 Zur Entwicklung der Medienforschung der Cultural Studies vgl. Winter (1995: 82–108).

8 So stellen Mikos et al. fest (2000: 209): »Die Faszination von Big Brother machen die verschiedenen Rahmungen aus, in denen die Sendung betrachtet werden kann. Gerade das Spannungsverhältnis zwischen Spiel, Show, Soap und den Auswirkungen auf das reale Leben machen das Format interessant. Auch für

die Zuschauer wechseln die Bezugsrahmen während der Rezeption.«

9 Vgl. hierzu Denzins Analyse von *Blow up* (Denzin 1999).

10 Für eine ausführliche Analyse des Diskurses um *Big Brother* vgl. Mikos et al. (2000: 183–204).

11 Jameson (1992) zeigt, wie die heute alles durchdringende Visualität pornographischen Charakter hat. Pornographische Filme potenzieren diese Qualität nur.

12 Diese Diagnose hat Reg Whitaker (1999) gestellt. Ausgehend von der rasanten Entwicklung der Informationstechnologien enthüllt er die Konturen einer sich herausbildenden Überwachungsgesellschaft und ihre möglichen Folgen.

13 Die amerikanische Variante von *Big Brother* ist bei vielen Fans deshalb populär, weil durch die Zensur der Schimpfwörter und unschicklicher Verhaltensweisen ein fragmentierter, inkohärenter und unfreiwillig komischer Text entsteht, der von den Fans begeistert aufgenommen wird (Ich danke Uli Jung für diesen Hinweis). Auch bei den deutschen Fans lassen sich produktive und ironische Aneignungsweisen feststellen. So werden Zlatko-Zitate aus der Sendung gesammelt, die Fans machen sich lustig über die Kandidaten, was in Sprechchören vor dem Container und in Rufen wie »Manu raus« gipfelte. Insbesondere im Internet entfaltet sich auf unzähligen Fanseiten die populärkulturelle Produktivität. So werden z.B. ironische Fotostorys zusammengestellt, die viel amüsanter als die Sendung selbst sind.

Literatur

Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*, Berlin: Merve.

Deleuze, Gilles (1993): »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«. In: Ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 254–262.

Denzin, Norman K. (1991): *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, London, Newbury Park/CA, New Delhi: Sage.

Denzin, Norman K. (1995): *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*, London, Newbury Park/CA, New Delhi: Sage.

Denzin, Norman K. (1999): »Ein Schritt voran mit den Cultural Studies«. In: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Praktiken. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 116–145.

Fiske, John (1987): *Television Culture*, London: Methuen.

Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gabbard, Krin/Gabbard, Glen O. (1987): *Psychiatry in the Cinema*, Chicago/IL, London: University of Chicago Press.

Goffman, Erving (1971): *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Grossberg, Lawrence (2000): »Globalisierung, Medien und Agency«. In: Ders., *What's going on? Cultural Studies und Popularkultur*, Wien: Turia & Kant, S. 287–315.

Hickethier, Knut (1999): »Genre oder Format«. In: Johann von Gottberg/Lothar Mikos/Dieter Wiedemann (Hg.), *Mattscheibe oder Bildschirm? Ästhetik des Fernsehens*, Berlin: VISTAS, S. 204–215.

Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, New York/NY: Verso.

Jameson, Fredric (1992): *Signatures of the Visible*, New York/NY, London: Routledge.

Jurga, Martin (1999): *Fernsehtextualität und Rezeption*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Lash, Scott (1996): »Reflexivität und ihre Doppelungen. Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft«. In: Ulrich Beck/Anthony Giddens/Scott Lash, *Reflexive Modernisierung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 195–286.

Mikos, Lothar/Feise, Patricia/Herzog, Katja/Prommer, Elizabeth/Veihl, Verena (2000): *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft (BFF), Band 55, Berlin: VISTAS.

Morris, Meaghan (1992): »On the beach«. In: Lawrence Grossberg/Cary Nelson/Paula Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York/NY, London: Routledge, S. 453–472.

Neumann-Braun, Klaus (2000): »Webcam-Angebote im Spannungsfeld von Kulturindustrie und Eigenproduktion«. *Medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik* 3, S. 12–16.

Orwell, George (1998/1949): 1984, Berlin: Ullstein.

Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main, New York/NY: Campus.

Tudor, Andrew (1989): *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Cambridge: Blackwell.

Tulloch, John/Jenkins, Henry (1995): *Science Fiction Audiences*, London, New York/NY: Routledge.

Whitaker, Reg (1999): *Das Ende der Privatheit. Überwachung, Macht und soziale Kontrolle im Informationszeitalter*, München: Kunstmann.

Winter, Rainer (1995): *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*, München: Quintessenz.

Winter, Rainer (1999): »The Search for Lost Fear: The Social World of the Horror Fan in Terms of Symbolic Interactionism and Cultural Studies«. *Cultural Studies. A Research Annual* 4, Norman K. Denzin (Hg.), Greenwich: JAI Press, S. 277–298.

Winter, Rainer/Roland Eckert (1990): *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung. Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften*, Opladen: Leske + Budrich.

Die Ware Vertrauen –

»Back to Basics« oder

Veralltäglichung von *trash*?

UDO GÖTTLICH

Im Mediensystem wird Aufmerksamkeit vielfach über Vertrauen erzielt. Was bislang für Nachrichten- und Informationsangebote im Besonderen galt – Seriosität, Glaubwürdigkeit und Überprüfbarkeit – gewinnt zusehends Gültigkeit für unterschiedliche Unterhaltungsformate. Neue Inszenierungsweisen des Privaten und Intimen bewegen sich dabei im Spannungsfeld von Alltagsdramatisierungen und Vermarktungsstrategien, die populäre Kulte um Personen und Ereignisse anstoßen. Gleichzeitig verschwimmen die Grenzen zwischen informativen und unterhaltenden Angebotsformen sowie fiktionalen und non-fiktionalen Inhalten. Mediale Erlebnisse spielen gegenüber nicht-medialisierten Erfahrungen eine wachsende Rolle. Was *Big Brother* als neues Unterhaltungsformat in diesem Sinne weiter verfolgt, tauchte jedoch im Fernsehen in den letzten Jahren bereits in zahlreichen kleineren Episoden des Unterhaltungs-Business auf.

Kampfszenen am Maschendrahtzaun

Als die Hausfrau Regina Zindler aus Auerbach in der Gerichtsshow *Richterin Barbara Salesch* in SAT.1 ihren Nachbarschaftsstreit um einen Maschendrahtzaun zur Verhandlung brachte, konnte noch

niemand ahnen, dass daraus nicht nur ein Hit von Stefan Raab,¹ sondern vor allem ein Medienereignis werden sollte, das den Jahrtausendwechsel begleitete.

Am Ende waren es die Sender SAT.1 und RTL, die nicht nur beide versuchten, die Hintergründe des Nachbarschaftsstreits und der musikalischen Erfolgsgeschichte für eigene Zwecke zu nutzen, sondern auch darüber in Streit gerieten, wer die Belange von Frau Zindler wohl am Besten vertrete und verteidige. Während SAT.1 die Versöhnung im Nachbarschaftsstreit vor Ort und *live* im Boulevard-Magazin *Blitz* feiern wollte, versuchte RTL, Familie Zindler durch eine vom Sender finanzierte Reise nach Paris aus der medialen Schusslinie zu nehmen und spielte sich zum moralischen Verteidiger gegen die Auswüchse des Boulevard-Journalismus auf (vgl. Magerl 2000). Schließlich ist auch der musikalische Erfolg des Liedes *Maschendrahtzaun* ein Indiz für die Bedeutung, die Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien für die Schaffung populärkultureller Kulte haben. Für die Sender ist entscheidend, dass sie ein Image und eine Markenidentität ausbilden, wozu sie auf unterschiedliche populärkulturelle Verweise setzen. Über diese Verweise und Selbstthematisierungen werden nicht nur neue Kommunikations- und Konsumanlässe (Musik, Events, Merchandising-Artikel) geschaffen, sondern es wird auch Glaubwürdigkeit hergestellt. Aber warum und mit welchen Konsequenzen?

Nimmt man den banalen Gegenstand in den Blick, der einmalig in der deutschen Medienlandschaft ist² und mit dem vielleicht nur der Medienrummel um den vor ein paar Jahren zu einem Baggersee entlaufene Kaiman konkurrieren kann, ergibt sich zunächst nichts Außergewöhnliches. Allein die ‚Spaßkultur‘ scheint kaum mehr überbietbar zu sein. Zieht man jedoch die an diesem Fall beteiligten Ebenen in ihrem Zusammenspiel in Betracht, wird ein Medienverbund erkennbar, mit dem, an unterschiedlichen Punkten ansetzend, nicht nur versucht wurde, mit dieser besonderen Form der Unterhaltung durch das Wecken von Emotionen und Affekten Aufmerksamkeit zu erzielen und Marke-

ting-Strategien zu forcieren – im Licht der Aufmerksamkeitsökonomie ging es insbesondere auch darum, Seriosität und Vertrauen beim Publikum zu erlangen.³

UDO GÖTTLICH

174 | 175

Maßgeblich wird daher der Umgang mit dem ›Vertrauen‹ selbst, das den Sendern – für diese möglicherweise sogar überraschend – von unterschiedlichen Seiten entgegengebracht wird. Die Frage des *Umgangs mit Vertrauen* bietet sich auch für *Big Brother* als eine bislang in der öffentlichen Debatte kaum thematisierte Deutungsfolie zur Analyse der Stellung und der Folgen dieses Formats an.

Vertrauen als neue Regel des »Affektfernsehens«?

Wie das einleitende Beispiel zeigt, sind für den Erfolg nicht die Präsentations- und Selektionskriterien alleine wichtig, die sich der Stilmittel des »Affektfernsehens«⁴ bedienen. Das Fernsehen stellt gerade mit seinen neueren Unterhaltungsangeboten, zu denen nun die *Real Life Soaps*⁵ dazugestoßen sind, eine Orientierungsgröße dar, der sich Menschen mit ihren intimen Geschichten anvertrauen und von der sie Entscheidungen verlangen, die ihre Identität und Identitätsbildungsprozesse ganz unmittelbar beeinflussen.

In der öffentlichen Debatte um *Big Brother* ging es jedoch bislang vorzugsweise um die Herausforderung und den Umbau von Kriterien, mit denen Intimes und Privates *angeschaut* wird. In dieser Blickrichtung steht *Big Brother* als Speerspitze für die – manche kaum mehr überraschenden – Auswüchse in der Inszenierung des Privaten und Intimen. Dafür ergeben sich in einem entfalteten multimedialen Medienverbund anscheinend immer mehr Möglichkeiten. Der Umbau, der zweifelsohne stattfindet, bringt plötzlich Ebenen miteinander in Beziehung, die bisher nicht in engem Zusammenhang gedacht wurden. Die Durchdringung von Alltagskommunikation mit dem Marketing und den unterschiedlichen Formen des Fantums schafft eine neue Agenda, die von der seriösen Presse mit großem Interesse verfolgt wird, da Fragen nach

der öffentlichen Rolle der Unterhaltung und den moralischen Konsequenzen aufgeworfen werden, derer man sich nicht mehr wie beim bisherigen Umgang mit *Trash-TV* durch schlichte Nichtbeachtung entledigen kann.

Ein solcher Umgang ist schon deshalb nicht mehr möglich, weil *Big Brother* zu einem Zeitpunkt in das Fernsehen kommt, zu dem sich die klassische Einweg-Kommunikation immer deutlicher aufzulösen beginnt. Von dieser Seite betrachtet, besteht die Rolle des neuen Formats darin, die Bewertungsrichtung für die Darstellung von Intimem und Privatem ein Stück weit auf den Kopf zu stellen. Damit sind wohl nun diejenigen in die Defensive und unter Begründungszwang geraten, die für Hemmung dieser Umstellung eintreten und sich aus moralischen Gründen dafür einsetzen, Privates und Intimes nicht weiter öffentlich zu machen.⁶ Die Rolle des neuen Formats besteht gerade darin, durch die Zurschau-stellung von privaten und intimen Bereichen, die der Öffentlichkeit bislang verborgen waren, zu verdeutlichen, wo die Grenzen von ehemals als geteilt gedachten Verständigungsformen bzw. Urteils-regeln liegen. Die Frage des Vertrauens (und der Konsequenzen von Misstrauen) stellt sich somit direkt von dieser Seite.

Bedenkt man diese Veränderungen, so hat RTL2 die »Karten« im deutschen Fernsehmarkt in der Tat »neu gemischt«. Der Sender RTL profitierte von RTL2, weil Teile der *Big Brother*-Zusammenfas-sungen auf RTL kommentiert wurden. In der zweiten Staffel von *Big Brother* wird nun die große Show um die Nominierung und Ab-wahl der Kandidaten exklusiv am Samstagabend von RTL gesen-det, während die tägliche Ausstrahlung weiterhin in RTL2 stattfin-det. SAT.1 versucht, wie bei den *Daily Talks* und *Daily Soaps* auch, auf diesen Zug aufzuspringen und sendete im Sommer 2000 das *Inselduell*.⁷ Die zahllosen *Webcams*, mit denen Privatleute ihren Alltag und ihre Interieurs im Internet preisgeben, sprechen eben-falls eine deutliche Sprache, die die Sender gerne übernehmen, indem sie wie im Fall von *Big Brother* Möglichkeiten anbieten, das Leben der Beteiligten auch über das Internet verfolgen zu können.

Das zum 14. August 2000 gestartete Internet-Spiel *Realityrun-*

ner (www.realityrunner.com) ging noch einen Schritt weiter (Löwer 2000: 37). In diesem Spiel geht es darum, eine Person, die sich in einer Großstadt versteckt hält, anhand der von ihr ins Internet gespeisten Umgebungsgeräusche, Video-Bilder sowie weiteren Informationen aufzuspüren. Der Finder erhält 20.000 DM, Kopfgeld genannt. Der Gesuchte gewinnt diesen Preis, wenn er nicht aufgespürt wird. Ihm winken nach mehreren Spielrunden in verschiedenen Großstädten bis zu 200.000 DM. Die Macher von *Realityrunner* verstehen dieses neue Format als konsequente Fortsetzung von *Big Brother*. Der Einsatz neuester Medientechnik ergibt so etwas wie eine mobile Variante einer ‚Reality Soap im Großstadtschungel‘, die als Räuber-und-Gendarm-Spiel für Erwachsene angepriesen wird.

Die Gesellschaft als Zaungast am *Big Brother*-Container

Vor dem Hintergrund der angedeuteten Entwicklung muss man sich fragen – unter diesem Auspizium stehen bereits große Teile der Debatte –, ob auf diese Formate weiterhin Kriterien angewendet werden können, die in der sich abzeichnenden neuen Kommunikationskultur in die Defensive zu geraten scheinen. Sie tun dies, weil sie für angeblich ruhigere Zeiten galten und weil die Diskussion – über die aktuelle fallweise Erhitzung hinaus – übergreifende mediale und gesellschaftliche Veränderungsprozesse einbeziehen sollte.

Denn dass die Zeiten nie wirklich ruhig waren, zeigt der Prozess der ‚Long Revolution‘ um Öffentlichkeit, Demokratie und Rechte des Individuums. Dabei gab es immer Momente, in denen vom Einzelfall ausgehend der gesamte Zusammenhang *ausgerichtet* wurde, wodurch den Maßstäben, an denen sich die Diskussion auch heute orientiert und entzündet, erst zum Durchbruch verholfen wurde. Man denke nur an die herausragende Rolle und Stellung der *Dreyfus-Affäre* für die Bildung von Öffentlichkeit und der machtkontrollierenden Funktion der Presse. Während die Durchsetzung der Freiheitsrechte des Einzelnen in diesem Fall darin be-

stand, Schutz vor den gesellschaftlichen Mächten bzw. ihrer Willkür zu erwirken, stellen sich heute Fragen über den Schutz von Individual- und Persönlichkeitsrechten, die mit der ›forcierten Ausstellung‹ der Privat- und Intimsphäre Dritter zusammenhängen. Der mit der Individualisierung vollzogene Bruch riskiert eben auch die eingespielten Regeln und trägt zum Wandel der Öffentlichkeit bei.

Vor diesem Hintergrund lenkt die Betrachtung des Einzelfalls von einer Dynamik auf den unterschiedlichen Feldern ab, die zusammen gesehen werden sollten. Stichworte sind sowohl die Individualisierungsdebatte und die Globalisierung als auch der besonders von Anthony Giddens (1991) herausgestellte Aspekt »existentieller Strategien«, mit denen Individuen auf die neuen Herausforderungen gezwungen sind zu reagieren. Selbst wenn man diese Deutungen nicht in allen Punkten teilt, so dürfte doch Zustimmung finden, dass die gesellschaftliche Differenzierung Konsequenzen haben kann, die eingespielte Einstellungs- und Handlungserwartungen verfehlen können.

Eine der nachhaltigsten Konsequenzen für die gesellschaftliche Kommunikation wird in der von Jürgen Habermas ausgearbeiteten Theorie der Entkopplung von System und Lebenswelt behandelt. Schließt man für die hier in Rede stehende Problemstellung an den Gedanken an, dass die in modernen Gesellschaften entstehenden Bereiche organisationsförmiger und mediengesteuerter Sozialbeziehungen für die identitätsbildenden sozialen Zugehörigkeiten und für die Einübung normenkonformen Handelns nicht mehr zur Verfügung stehen, so wird die Notwendigkeit neuer ›Bühnen‹ zur Verhandlung dieser in der Lebenswelt nicht eliminierbaren Fragen deutlich (vgl. Habermas 1981, Bd. 2: 231). Sie werden also von der Peripherie – an die Habermas sie gedrängt sieht – in Form einer Fernsehinszenierung von Alltagssituationen wieder in die Lebenswelt eingespeist. Dass diese ›Einspeisung‹ in einer ›Sprache‹ geschieht, die als Bruch bestehender moralischer Konventionen bewertet wird, verwundert vor diesem Hintergrund weniger. Die besondere Form der Inszenierung ist nur

zu einem Teil der fernsehtypischen Regel zur Erzeugung von Aufmerksamkeit geschuldet. Während sich die bürgerliche Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts die Einübung ihrer Regeln mit Theater und somit in fiktionaler Form vor Augen stellte, geschieht die Einübung heute anhand konkreter Lebenssituationen. Das Leben selbst wird als Ernstfall auf die Bühne gestellt. Und auch daher drängen sich notwendig Probleme sowohl mit eigentlich als eingespielt gedachten als auch den neuen Verhaltensweisen und Normen auf, die uns nun im ›dramaturgischen Handeln‹ der Kandidaten als Grenzüberschreitungen vorgeführt werden, zumal diese sogar einen »besonderen Platz in den kommerziell organisierten Träumen der Nation einnehmen« (Goffman 1968: 31).⁸

Insofern stellt *Big Brother* nicht nur einen weiteren Modellfall in einer Kette von Grenzverschiebungen seit den Tagen des *Reality-TV* dar, an dem sich zeigt, dass die jetzt offenen Fragen der Entgrenzung der Intimität nicht nur einer dringenden Beantwortung bedürfen, sondern auch für neue Zusammenhänge gelten müssen. Die These lautet, dass mehr auf dem Spiel steht als nur eine bloße Regelverletzung moralischer Werte, als welche *Big Brother* teilweise wahrgenommen wird. Man sollte auch hier nicht nur auf *Big Brother* schauen, sondern den Zusammenhang gesellschaftlicher Veränderungen miteinbeziehen, für die *Big Brother* möglicherweise der ›Lackmustest‹ ist.

Die Beunruhigung, die derzeit die öffentliche Debatte kennzeichnet, rührt daher, dass die Sender bereits dabei sind, aufkommende Fragen auf ihre Art zu beantworten. Dadurch fällt ihnen jedoch auch Verantwortung zu, da sie bislang wenig definierte Bereiche mit ihren Antworten besetzen. Mit möglicherweise zweifelhaftem Ausgang: So dürfte sich die Tendenz verstärken, die Auswahl von Situationen, in denen es um Vertrauen geht, nach den Regeln der Emotionalisierung und Intimisierung zu behandeln. Dabei wird die Auswahl von Kandidaten und Szenen nach bestimmten, dem Image der Sender entsprechenden Regeln erfolgen, bzw. man ›kauft‹ den Kandidaten ihr ›Vertrauen‹ für den

Moment der Inszenierung ab, in dem sie entblößt werden. Zum anderen wird der Schilderung von Misstrauen – Situationen des gescheiterten Vertrauens – kaum Raum gegeben oder solche Situationen werden sogar ausgeblendet. Die Vertrauenslücke, in die diese Formate dadurch gelangen, ist schwerer zu schließen als die privat-kommerziellen Anbieter bislang annehmen. Daher stellt sich nicht nur die Frage, ob sie die Verantwortung annehmen, sondern ob sie dieser überhaupt gewachsen sind.

Das Bestreben der Veranstalter ist jedenfalls ernst zu nehmen, und sie scheuen auch Grenzüberschreitungen nicht, die im Dienst der Vermarktung ihres Programmangebots gerade auch unter der multimedialen Angebotskonkurrenz erfolgen. Oder in die trockene medienökonomische Sprache übersetzt: Die Kommerzialisierung findet in der Individualisierung erstaunliche neue Möglichkeiten für die Bildung von Wertschöpfungsketten.

Es ist aber auch eine weniger beunruhigende Wendung denkbar, die sich mit der Frage einleiten lässt, was eigentlich geschieht, wenn das Medium bzw. die Medienkultur zusammen mit der fallweisen ›Erhitzung‹ auf dem Umweg über *Big Brother* nun auch zu einer ›Selbstaufklärung‹ über Normen und den Grad ihrer Verschiebung auf dem Weg ist.

Das Problem besteht nun aber genau darin, worin auch die zweite These begründet liegt, nämlich dass diese mögliche ›Selbstaufklärung‹ gerade deshalb nicht eintritt, weil unter den Regeln des privat-kommerziellen Fernsehens das Vertrauen zur Ware wird. Bereits jetzt leiden diese Anbieter selbst bei einem Teil ihrer Stammzuschauer unter einem Seriositätsdefizit. Glaubwürdigkeit als ein ›Amalgam‹ des Eindrucks der Vollständigkeit, der Verlässlichkeit, der Verständlichkeit, der Professionalität, der Neutralität und auch der Wahrheitstreue wird den öffentlich-rechtlichen Anbietern vor allem wegen ihres Nachrichten- und Informationsangebots in einem höheren Maße zugesprochen.

Dennoch, gerade in dieser Ausgangslage liegt für *Big Brother* eine Chance, zur ›Selbstaufklärung‹ der Gesellschaft und ihrer Kultur über die Wurzeln ihrer Öffentlichkeitsvorstellungen bis hin

zu deren aktuellem Umbau und den sich daraus ergebenden Folgen beizutragen. Was die Postmoderne-Diskussion auf philosophischem, ästhetischem und politischem Gebiet an Problemen und Fragestellungen aufgeworfen hat, scheint in den Wohnzimmern angekommen zu sein. Die Gesellschaft *leidet* und *lernt* am Container-Modell und geht »back to basics«.

»Back to Basics«

Vor diesem Hintergrund lässt sich das Motto von *Big Brother* durchaus auf eine Art interpretieren, mit der der angesprochene Umbau von Werten und die eingetretenen Verschiebungen in der Darstellung von Privatem und Intimem auf neue Weise sichtbar werden. Während die Macher der Sendung ihr Motto noch als Aufruf an die »Robinsons« und »Freitags« im Container verstanden, authentisch zu sein – wozu es zu gehören scheint, keinen Strom zu haben, oftmals kalt zu duschen oder selbst Brot zu backen –, sehen Intellektuelle, wie schon zu Zeiten des *Reality-TV*, wiederholt einen Anlass, die Normendebatte zu führen. Sie fragen, auf welche Arten das Innerste des gesellschaftlichen Konsenses über das Verhältnis von Privatheit, Intimität und Öffentlichkeit nun nach außen gekehrt wird und worin mögliche Gefährdungen liegen. Aber man kann an der Herausforderung durch *Big Brother* auch scheitern, wenn man allein die Moral- und Wertedebatte verfolgt.

Der Fall *Big Brother* stellt nicht nur ein Beispiel für den weiteren Umbau der Regeln dar und bedeutet mehr, als einfach neue Regeln zu finden. Das hier forcierte Sichtbarwerden von »Hinterbühnen«, durch die Intimes nun öffentlich wird, stellt nicht nur die Frage, wie mit der Schilderung von Intimem und Privatem, etwa unter Aspekten des Jugendschutzes oder des Schutzes der Menschenwürde, zukünftig umzugehen ist. Die Frage radikalisiert sich nicht allein dadurch, dass damit im aktuellen Fernsehgeschäft unter den Bedingungen des *Kult-Marketings* Profite gemacht werden. Brisant wird der Fall insbesondere deshalb, weil das Vertrauen, das die Kandidaten in die ihnen sich nun bietenden Bühnen für

ihre Selbstdarstellungen setzen und auch das Vertrauen des Publikums in dieses Angebot zur Ware wird. Dieser Prozess ist ernsthaft zu überprüfen. Können die Macher der neu entstehenden Verantwortung nachkommen? Angesichts der Verheißungen des kommerziellen Erfolges durch den Verkauf dieser Kandidaten ans Publikum und angesichts der Ziele, die die werbetreibende Wirtschaft mit der Sendung verfolgt: Können sie das von den Kandidaten – aber auch von den Zuschauern – in sie gesetzte Vertrauen überhaupt erfüllen?

Welche Kriterien der *media performance* sind zu veranschlagen, wenn zutrifft, dass sich mit dem aktuellen Umbau nicht nur die Grenzen immer weiter verschieben und mithin die Grenzziehung immer problematischer wird? Da privates Vertrauen die vorerst noch verbleibende Restgröße zu sein scheint, mit der zumindest im wechselseitigen Verkehr Einverständnis erzielt und zunächst überhaupt Grenzen gesetzt werden können, und weil Vertrauen bei Missbrauch nicht wechselseitig einklagbar ist, ist hier behutsam vorzugehen. Dies gilt, weil es sich um private Regelungen handelt, die nur darin ihre Grenze finden, dass gesellschaftliche Regeln greifen.

Diese aber sind nun soweit im Umbau begriffen, dass es im Fall *Big Brother* keine gemeinsam anwendbare Urteilsregel zu geben scheint. Vielmehr ist eine große Portion Macht im Spiel, das die Kandidaten eingehen. Vertrauensbruch gab es in *Big Brother* mehrfach. Er manifestierte sich darin, dass plötzlich Prominenz ins Spiel gebracht, auf ›kultige Szenen‹ der neu entstandenen Idole wie Zlatko gesetzt, und dass andere Kandidaten, wie Manu, dem Urteil der ›Meute‹, insbesondere durch die Berichterstattung im Fan-Magazin, ausgesetzt wurden. Den Kandidaten im Container entging durch die Übertragung auf eine Großleinwand nicht, wie sie in den täglichen Zusammenschnitten in Szene gesetzt wurden. Wegen der möglichen Folgen verließ Kerstin freiwillig mit der abgewählten Manu den Container.

Weiterhin ist es nicht unerheblich, *Big Brother* gerade im Zusammenhang mit der Dualisierung des Fernsehmarkts durch die Herausbildung des privat-kommerziellen Fernsehens zu sehen. Selbstverständlich ist die sich daraus ergebende Konkurrenz zwischen öffentlichem und privatem Fernsehen von Anfang an eine Konkurrenz um Werbepartner und Marktanteile und damit vor allen Dingen darum, mit welchen Formaten, Gattungen bzw. Angeboten man die werberelevanten Zuschauergruppen an den Sender bindet. Da hat sich bereits in den neunziger Jahren einiges getan, und eigentlich haben die *Daily Talks* und *Daily Soaps* vieles von dem vorweggenommen, was *Big Brother* in anderer Form aufgreift, die *Darstellung von Alltag und Alltäglichkeit als Drama* (Göttlich 1996; Göttlich/Nieland 1998, 1999a, 1999b). Inzwischen haben es die privat-kommerziellen Sender mit neuen Programmangeboten – *Reality-TV*, *Boulevard-Magazine*, aktuelle amerikanische Serien, *Fiction-Angebote* etc. – geschafft, ihr Image aufzubauen und die Inszenierung von Alltag und Alltäglichkeit bis hin zu den *Doku-Soaps* zum Normalfall werden zu lassen. Diese Angebote sind für die Selbstausslegung vor allem von Jugendlichen zentral. Da ist es seitens der Fernsehsender nur konsequent, diesen Weg weiter zu beschreiten und die Empfänglichkeit für immer neue Formate, die den Alltag auf unterschiedliche Arten zum Gegenstand haben, zu forcieren.

Nun kann man dagegenhalten, dass erstmals der öffentlich-rechtliche Sender ARTE *Doku-Soaps* in Deutschland gesendet hat, um die Verantwortung für diese Formate nicht nur bei den privat-kommerziellen Veranstaltern zu sehen. Auch *Daily Soaps* und *Daily Talks* sind keine Domäne der kommerziellen Anbieter alleine. Aber *Daily Talks*, *Daily Soaps* und *Doku-Soaps* als ein Element von Alltagsdramatisierung zu verhandeln, heißt ja noch etwas anderes. Sie sind noch deutlich als Fiktionen bzw. im Fall der *Doku-Soaps* als Anleihen am Dokumentarfilm erkennbar. Aber bei *Big Brother* geht es ganz offensichtlich nicht um Dokumentation. Es geht

um Strategien, die sich in der Festigung von Marktanteilen und Sender-Images andeuten, an deren Ende es sogar unerheblich ist, dass diese Strategien eine ganz andere Verheißung in den Vordergrund stellen, als mit »back to basics« angedeutet wird, nämlich die des kommerziellen Erfolgs im Leben nach *Big Brother*. Eine erste provozierende Antwort zeichnet sich daher ab:

Gerade da es auf der inhaltlichen Ebene um Verhandlung von kleinen Alltags-Sets und moralischen Stellungnahmen und Positionen geht, erkannten die Sender ihre Chance, sich auf einem neuen Gebiet des Fernsehmarkts als professionelle Instanzen für Vertrauen zu positionieren, ohne hier die Konkurrenz der öffentlich-rechtlichen Sender befürchten zu müssen. Das Problem der Kritiker mit dem neuen Format scheint zu sein, dass sie der Kulturindustrie weiterhin unterstellen, Unterhaltung allein unter dem Aspekt ihrer Verkäuflichkeit anbieten zu wollen – was, wenn es zuträfe, die Grenzüberschreitung bereits implizieren würde, da immer wieder neue Emotionen geweckt werden müssten. Das Argument der verkäuflichen Unterhaltung alleine trifft in den diversifizierten Medienmärkten und fragmentierten Zuschauermärkten aber heutzutage nicht mehr. Zusehends ist nicht nur Qualität erforderlich, sondern auch Glaub- und Vertrauenswürdigkeit. Letzteres wird in zunehmendem Maße zur Voraussetzung für den Erfolg der weit verzweigten Marketingstrategien. Nicht zuletzt geht es auch darum, vom Publikum ernst genommen zu werden, um möglicherweise, wie bereits die Episode *Maschendrahtzaun* zeigte, auch als moralische Instanz gelten zu können. Da diese ›Moral‹ aber die eingespielten Grenzen der Darstellung von Intimem und Privatem verschiebt und rechtliche Regelungen kaum greifen, ist ein neues Spiel eröffnet. Zu dessen Erkenntnis braucht es aber das Wissen um die Populärkultur sowie der Aneignungs- und Rezeptionsweise solcher Angebote durch den Zuschauer. Was lässt sich zur Rezeption sagen?

Im Rahmen von Gruppendiskussionen mit Jugendlichen ergeben sich wichtige Einblicke in die Rolle und Stellung der angesprochenen Unterhaltungsangebote als Orientierungsgrößen. Mit dieser Blickrichtung ergibt sich die Möglichkeit zu einer weiteren Verhandlung der Vertrauensfrage, die mit *Big Brother* ins Spiel kommt. Die folgenden Interviewpassagen⁹ machen deutlich, dass die Jugendlichen die Unterhaltungsangebote miteinander vergleichen, daraus ihre Schlüsse ziehen und die Unterhaltungsangebote mit eigenen Erfahrungen und Lebenssituationen konkret in Zusammenhang bringen.

FRAGE: Wie ist denn das mit den Themen bei *Big Brother* und in den Soaps: Kann man die vergleichen?

Mädchen I, 15 Jahre: Nee, dat is Realität bei *Big Brother*.

Mädchen II, 17 Jahre: Nee, weil das is' die wirkliche Welt!

FRAGE: Ist das die wirkliche Welt?

M I: Nee, find' ich auch nich', aber ...

M II: Doch! Was die da zeigen, is' für mich die wirkliche Welt.

Mädchen III, 15 Jahre: Die beschäftigen die gleichen Themen wie wir: Wenn wir Streit haben, und die haben da drin auch Streit und diskutieren das dann aus, nicht wie in den Soaps, in den Serien.

M II: Ja, und hier is' dat meistens so: Sprich mich nich' mehr an, du bist für mich dat allerletzte A ..., auf Deutsch gesagt, neh?!

Mädchen IV, 15 Jahre: Und plötzlich, weißte, am nächsten Tach haben 'se sich wieder vertragen, und dann, ey ...

M II: Ja, nee, dann kommen 'se wieder angeschissen. So is dat, neh?! Aber da hinten, da diskutieren 'se wenigstens über das, da machen 'se wenigstens ihr Maul auf!

M IV: Und die haben auch so kleine Probleme wie wir mal im Alltag haben, haben die auch da.

M III: Ja klar, bei *Big Brother* schon.

Der von den Jugendlichen geleistete Vergleich und der Bezug auf den eigenen Erfahrungsraum spielt für die Frage der Orientie-

rungsleistung der Genres demnach eine entscheidende Rolle. Die Problemlösung und der Umgang mit Problemen findet dabei die größte Aufmerksamkeit. Die folgende vergleichende Betrachtung der unterschiedlichen Unterhaltungsangebote verdeutlicht, dass die Bedeutung der Inszenierungsregeln und ihre Gültigkeit für die Bewältigung von alltagsrelevanten Themen gemeinsam ausgehandelt werden:

FRAGE: Wie werden denn die Themen in den Soaps behandelt? Werden sie in Form von Geschichten dargestellt, mit denen die einzelnen Charaktere dann unterschiedlich umgehen?

Junge I, 14 Jahre: Ich weiß nicht, Soaps, die haben so irgendwie ihre klaren Richtlinien, wonach die gehen und irgendwie, wie die aufgebaut sein sollen und, äh, was so irgendwie die Botschaft so mehr oder weniger davon sein soll. Bei Talkshows ist das ja in jeder Folge irgendwie anders. Weil, wenn sich da irgendwelche Idioten streiten, da kann man auch auf dem Schulhof hier irgendwie gucken gehen, wenn sich zwei Leute in die Wolle kriegern.

Junge II, 13 Jahre: Das passiert nur nicht so oft.

Junge III, 13 Jahre: Also 'ne Soap, die ist ja von Anfang so ausgelegt, wenn man die guckt, die versucht, nicht krankhaft realistisch zu sein. Wenn man die guckt, ist das klar, das ist eine Geschichte. So, und wenn man sich jetzt eine Talkshow ansieht, ja, dann kommen die Leute da rein, fangen an zu diskutieren, das soll jetzt echt sein, und wahrscheinlich werden die aber sowieso dafür bezahlt, irgend 'ne komische Meinung da zu haben.

Mädchen, 14 Jahre: Eben.

J III: Und da werden die Leute so unterschiedlich bezahlt, dass sie nach Möglichkeit möglichst heftig in die Wolle geraten oder dass die sich dann anfangen sollen zu kloppen, und das natürlich die Leute dann toll finden.

J I: Ich finde ja aber irgendwie, das deutsche Fernsehen steigert sich in solche realen Shows immer mehr rein. Erst waren es die Daily Soaps, dann kamen die Talkshows und jetzt *Big Brother*. Ich weiß nicht, ob das noch krasser geht. Ich finde, *Big Brother* schon ziemlich krass in solchen Sachen.

J III: *Big Brother* ist irgendwo scheiße. Ich habe das einmal nur geguckt. Ich finde das erstmal überhaupt, ich weiß nicht, totale Spannerei irgendwie, da irgendwelchen anderen Leuten beim Leben zuzugucken, aber die sitzen dann den ganzen Tag auf

dem Sofa und unterhalten sich, was sie irgendwann in ihrem Leben gemacht haben, wie sie mal eine Freundin gekriegt haben. Dann sieht man die schlafen, 'ne Viertelstunde lang sieht man die schlafen! Mein Gott, das kann ich aber selber, eine Kamera in mein Zimmer bauen, mich schlafen gucken (Lachen).

M I: Manchmal ist das ganz witzig da, bei *Big Brother*, z. B. dieser komische Zlatko, der überhaupt nichts kann ...

J III: Der könnte in jede Talkshow kommen ...

M I: Der überhaupt nichts kann, dem die alles Mögliche erklären müssen, und der das dann doch nicht kapiert.

J I: Aber Schachspielen kann er.

M I: Aber Schachspielen ...

J I: ... Vielleicht ist auch irgendwie der Reiz ...

M I: ... ob er jetzt hetero ist, dann sagt er ne, und dann fragen die ihn, bist Du bi, ne, und der weiß überhaupt nicht, was das heißt, und dann muss man dem das erst mal erklären.

J I: Für mich ist auch der Reiz dabei, wenn man diese Typen sieht, die da von dieser Kamera beobachtet werden, dass sie auch genau wissen und in dieses Spiel eingestiegen sind, dass man sich immer überlegt, wie wäre das denn, wenn ich denn mal dabei wäre, und sich das dann dabei vorstellt. Und das ist vielleicht auch der Reiz daran.

In ihrem Medienumgang gehen die Jugendlichen von der Inszeniertheit der Formate aus, verständigen sich über die Tragweite der Inszenierungen für die Kandidaten und erkunden auch die Möglichkeit, *Big Brother* ungeschnitten im Internet zu verfolgen. Dadurch eröffnen sich Möglichkeiten, Sichtweisen und Bewertungskriterien zu erweitern:

Mädchen I, 13 Jahre: Ja, ich mein', aber wenn man das im Fernsehen dann nich' gucken, ähm, will, weil man weiß, dass das eh' zusammengeschnitten is', dann kann man auch im Internet gucken. Da wird eben da richtig was gezeigt. Also, [die sehen ...

Mädchen II, 13 Jahre: ... aber auch nich' alles!]

M I: Ja, außer auf Toilette gehen, das wird immer 'rausgeschnitten. Weil, das is' auch nur zur Sicherheit so, aber wenn man eben nich' im Fernsehen gucken will und

nich' immer so lange warten will, kann man auch im Internet gucken. Das find' ich auch irgendwie gut, dass man eben andere Möglichkeiten hat, auch mal die jetz' richtig zu sehen, und nich' immer nur Zusammengeschnittenes.

Mädchen III, 13 Jahre: Also, ich denke auch, bei *Big Brother*, da wird's irgendeinen, ähm, geben, der da auch sagt: »So, das kommt mir aber jetz' nich' da rein!«. »Also, das is' jetz', also, zu, ähm, also, das is' zu geschauspielert oder was, also, das bringen wir besser nich' rein.« Oder, also: »Da haben die aber also voll den Blödsinn geredet.« Das, also, ich – der schneidet das wahrscheinlich auch zusammen, nur, dass der eben nich', äh, denen vorschreibt, was die sagen müssen.

Wie diese Interviews verdeutlichen, sind die Rezeptionsmotive eng aufeinander bezogen und drehen sich vorwiegend um die Frage des Verhältnisses von Inszeniertheit und ›Wahrheitstreue‹ sowie der dadurch geleisteten Wirklichkeitsdarstellung. Es fällt auf, dass die Jugendlichen deutliche Zusammenhänge zwischen den einzelnen Angeboten *Daily Soaps*, *Daily Talks* und *Big Brother* herstellen und die Bedeutung aus diesem wechselseitigen Vergleich erschließen. Es wird auch sichtbar, dass für sie viele der Alltagsfragen anscheinend gerade in diesen Formaten verhandelt werden, auf die sie an anderer Stelle in ihrem Alltag und Medienumgang offenbar nicht treffen. Gerade daher stellt sich für ihre Rezeption die Vertrauensfrage, wobei das Misstrauen und dessen Bewältigung einen entscheidenden Ankerpunkt für die Gespräche und das Aushandeln der Situationsdefinitionen bildet.

Mit Blick auf die Rezeption sind daher auch die Sender nicht aus der Verantwortung zu entlassen. Das gilt vor allem, wenn man bedenkt, was aus einem enttäuschten Vertrauen für Folgen erwachsen können. Daher stehen sie hier in einer besonderen Verantwortung, die sich noch dadurch erhöht, dass Vertrauen nicht zuletzt durch *Kult-Marketing*-Strategien zur Ware wird und scheinbar unverfängliche kleine Plebiszite über Wohl und Wehe von Akteuren in *Big Brother* abgehalten werden.

Das Spielerische an dieser Unterhaltungsform, das sich ebenfalls in den Einschätzungen der Jugendlichen wiederfindet, ist ernst. Wo sich Misstrauen breitmacht, ist für das Vertrauen, das

gerade dann nötig ist, wenn andere kulturelle und gesellschaftliche Regeln und Normen im Umbruch sind, und an dem für die Wiedergewinnung von Regeln anzusetzen ist, leicht vieles verspielt. Die ›Lösung‹ seitens des Senders, dann ein neues, noch radikaleres Angebot auf den Markt zu bringen, das zumindest Aufmerksamkeit des (jugendlichen) Publikums verspricht, überwiegt gegenüber der Geduld der Sender, aus ihren auf Emotionen und Affekte zielenden Programmen etwas Verlässliches zu machen. Eine wirkliche Lösung des Vertrauensproblems bestünde neben der Suche nach gemeinsamen Urteilsregeln aus der Kenntnis populärkultureller Diskurse darin, Erzählformen eben nicht nur im Licht der Aufmerksamkeitsökonomie als beliebig austauschbare Hüllen, sondern als kulturelle Foren für die Verhandlung alltagsrelevanter Themen und Geschichten wahrzunehmen. Der von den Jugendlichen vorgenommene Vergleich der Formate macht deutlich, wie diese als Folien für das Aushandeln gemeinsamer Verständigungsregeln und als Orientierungsmöglichkeit gelesen werden.

Medienöffentlichkeit und Unterhaltung

Das Bild der Medien als vierte Gewalt bekommt in dieser Hinsicht eine neue, vom Gesetzgeber nicht vorgesehene Bedeutung. Denn wir stoßen auf eine ernsthafte Herausforderung, die darin besteht, dass gesellschaftliche Themen auf neuen, möglicherweise unmittelbareren, emotionszentrierten Niveaus verhandelt werden. Für die in den neuen Formaten dargestellten Themen und Probleme, die sich durchaus auch als Antwortversuche auf die Folgen der Individualisierung lesen lassen, gibt es anscheinend gerade für Jugendliche noch keine anderen Genres und Formate, als die nun zur Diskussion stehenden. Man kann diese Formate unter der Frage abhandeln, ob mit ihnen eine Veralltäglichung von *trash* einhergeht. Auch hier befindet sich *Big Brother* inmitten einer schon länger anhaltenden Debatte um Grenzverschiebungen. Aber diese vordergründig als *trash* bezeichneten Angebote erfah-

ren vor allem vom jugendlichen Publikum oftmals eine andere Wahrnehmung, die sich genau aus der Lücke heraus ergibt, die infolge der Individualisierung entsteht. Damit wandelt sich auch die Form der vorwiegend genutzten Formate, bei denen es sich nun nicht mehr um Fiction-Angebote wie Serien und Spielfilme handelt, aus denen gelernt wird, die Anforderungen des eigenen Alltags zu bewältigen, sondern zusehends um neue Unterhaltungsangebote, in denen der Alltag inszeniert und dramatisiert wird (vgl. Göttlich 2000).

Insofern bietet sich gerade *Big Brother* für einen kulturellen Vergleich der nationalen Fernsehkulturen mit ihren unterschiedlichen Diskussionen zu diesem Thema an. Die Realisierungen dieses von Sendern in den USA, Japan, Spanien und weiteren Ländern adaptierten Formats liefern ein umfassenderes Bild der Herausforderung, die sich daraus ergibt, dass Intimes in die Öffentlichkeit tritt und Vertrauen wie oben beschrieben zum Problem wird. Die Lösungen werden zwar von der jeweiligen demokratischen Kultur und den nationalstaatlichen Regelungen des Rundfunks mitbestimmt sein, aber das mit *Big Brother* aufgeworfene Problem betrifft ja nicht die Befindlichkeit einer Nation alleine, sondern lehrt einiges über die kulturelle und gesellschaftliche Herausforderung der Individualisierung und Globalisierung und den daraus folgenden Veränderungen der Medienöffentlichkeit(en).

Anmerkungen

- 1** Ausgangspunkt war die TV-Sendung *TV-Total* auf PRO7.
- 2** Das Marketing um Zlatko aus *Big Brother* stellt eine weitere Steigerung dar.
- 3** Vgl. zum Aspekt der Aufmerksamkeitsökonomie die aktuelle Publikation von Georg Franck (1998). Leider wird kein ausdrücklicher Zusammenhang mit dem hier aufgeworfenen Vertrauensproblem hergestellt.
- 4** Der Begriff »Affektfernsehen« wird von Bente/Fromm (1997) vor allem für die *Daily Talks* benutzt. Er lässt sich aber auf-

grund der vergleichbaren Nutzung der Stilmittel der Privatisierung, Personalisierung, Intimisierung und Emotionalisierung zu einer umfassenden Charakterisierung der hier in Rede stehenden Fernsehformate heranziehen.

5 Lothar Mikos spricht für *Big Brother* von einer »Fernsehsow sozialen und medialen Verhaltens [...], die Elemente der verhaltensorientierten Gameshow, von Docusoaps und performativem Realitätsfernsehen vereint, die nach fiktionalisierenden Mustern inszeniert ist, aber vor allem im Hinblick auf Authentizität rezipiert wird« (Mikos et al. 2000: 136). Zur Rezeption bei Jugendlichen siehe weiter unten.

6 Diesen wichtigen Aspekt hat Norbert Schneider in Anlehnung an eine Beobachtung von Ulrich Beck in seiner Diskussion zur Sendung *Big Brother* in den Mittelpunkt seiner Behandlung der Moralfrage gestellt; siehe Schneider 2000: 40.

7 Diese Entwicklung erfährt ihre Logik auch daraus, da zuschauerattraktive Fiction-Programme in naher Zukunft verstärkt im digitalen Fernsehen laufen werden, wodurch für das Free-TV eine »Software-Knappheit« entstehen wird. Daher braucht es andere Inhalte, und das werden Angebote wie *Big Brother* sein, in denen Menschen »Alltagsdramen« (er-)leben.

8 Goffman spricht die Rolle von Schauspielern und Sportlern als Idole an. Seit *Big Brother* hat man sich aber mit den Selbstdarstellungen von »gewöhnlichen« Menschen und eben nicht mehr mit den als legitim und normal geltenden Marotten von Schauspielern und Prominenten auseinanderzusetzen.

9 Beim ersten Interviewauszug handelt es sich um Hauptschülerinnen, beim zweiten um eine Gruppe von Mädchen und Jungen eines Gymnasiums und der dritte stammt aus einer Mädchengruppe eines Gymnasiums. Die Gruppeninterviews wurden im Rahmen des DFG-Projekts *Daily Soaps und Kult-Marketing* erhoben.

Beck, Ulrich (Hg.) (1997): *Kinder der Freiheit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Beck, Ulrich (1997): »Kinder der Freiheit: Wider das Lamento über den Werteverfall«. In: Ders. (Hg.), *Kinder der Freiheit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 9–33.

Bente, Gary/Fromm, Bettina (1997): *Affektfernsehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkungen*, Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Rundfunk NRW, Band 23, Opladen: Leske+Budrich.

Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München, Wien: Carl Hanser.

Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in Late Modern Age*, Stanford: Stanford University Press.

Göttlich, Udo (1996): »Der Alltag als Drama – Die Dramatisierung des Alltags«. In: Stefan Müller-Doochm/Klaus Neumann-Braun (Hg.), *Kulturinszenierungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 89–113.

Göttlich, Udo (2000): »Zur Reinszenierung des Privaten in Daily Soaps. Konsequenzen der Alltagsdramatisierung in der Unterhaltungskommunikation«. In: Ingrid Paus-Haase/Dorothee Schnatmeyer/Claudia Wegener (Hg.), *Wenn Information zur Unterhaltung wird*, Bielefeld: GMK, S. 190–209.

Göttlich, Udo/Nieland, Jörg-Uwe (1998): »Alltagsdramatisierung und Daily Soaps. Öffentlichkeitswandel durch Lifestyle-Inszenierung«. In: Udo Göttlich/Jörg-Uwe Nieland/Heribert Schatz (Hg.), *Kommunikation im Wandel. Zur Theatralität der Medien*, Köln: Herbert von Halem, S. 36–53.

Göttlich, Udo/Nieland, Jörg-Uwe (1999a): »Der Angriff der Soaps auf die übrige Zeit oder Reader's Digest der Individualisierung«. In: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.), *Televisionen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 54–73.

Göttlich, Udo/Nieland, Jörg-Uwe (1999b): »Daily Soaps als Kaleidoskop der Individualisierung«. In: Michael Latzer/Ursula

Maier-Rabler et al. (Hg.), *Die Zukunft der Kommunikation*, Innsbruck, Wien: Studien Verlag, S. 313–328.

Goffman, Erving (1968): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper.

Habermas, Jürgen (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Löwer, Chris (2000): »Menschenjagd«. *Die Woche* vom 14.7.2000, S. 37.

Magerl, Sabine (2000): »Es war einmal ein Zaun. Wie ein Knallerbsenstrauch, ein Countrysong und eine sächsische Exsekretärin zwei Fernsehsender in den Wahnsinn trieben«. *DIE ZEIT* Nr. 5, Beilage Leben, S. 4–5.

Mikos, Lothar/Feise, Patricia/Herzog, Katja/Prommer, Elizabeth/Veihl, Verena (2000): *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft (BFF), Band 55, Berlin: VISTAS.

Schneider, Norbert (2000): »Homo homini iocus. Was macht *Big Brother* mit dem Menschen?«. In: *Medienforum NRW*, S. 12–14 u. 40–42.

Passions-Spiele – Pseudoreligiöse Praktiken und ihre Funktion bei BIG BROTHER

KAI MARTIN WIEGANDT

Einleitung

Gewiss hat mancher von denen, die das Fernsehen schon vor *Big Brother* langweilig fanden, nach *Big Brother* die Feststellung machen müssen, vorschnell geurteilt zu haben. Statt einem Fest der Sensationen bekam er eine Show geboten, die ihm den Alltag, den er zurückgelassen zu haben glaubte, durch die Hintertür wieder ins Haus brachte. Der Alltag ist banal, und so war auch *Big Brother* meist banal, weil die Sendung größtenteils den Alltag spiegelte. Und doch haben Menschen zugeschaut. Nicht wenige: *Big Brother* war – zumindest in kommerzieller Hinsicht – ein großer Erfolg, was als zuverlässiges Indiz dafür gewertet werden darf, dass in Zukunft mehr Sendeformate in *real-life-soap*-Manier die Fernsehlandschaft prägen werden.

Wie funktionieren solche Sendungen? Das ist eine Frage, deren Beantwortung komplexer ist, als das Fernsehbild errahnen lässt. Alle Versuche, *Big Brother* »en passant« zu erklären, müssen scheitern. Ich werde mich deshalb auf die Auseinandersetzung mit einem Teil des Sendekonzepts beschränken: auf die pseudoreligiösen Praktiken und ihre Funktionen. Die Wiederkehr des Sa-

kralen im Säkularen, die in vielen Lebensbereichen zu beobachten ist,¹ vollzieht sich auch in den Medien. Ich werde darzulegen versuchen, dass pseudoreligiöse Praktiken keine sekundären Merkmale dieser Sendung sind, sondern einen ihrer Eckpfeiler bilden. Sie erfüllen in meinen Augen weitgehende Funktionen und tragen somit *Big Brother* als Phänomen inszenierter Authentizität. Mein zentrales Anliegen ist es, die christlichen Praktiken und Motive (wie Andacht, Auferstehung, Beichte, Erlösung, Nächstenliebe, Opfer, Passionsspiele, Vergebung, Verhaltenskodex) sowie ihre Funktion bei *Big Brother* kenntlich zu machen.

Dass *Big Brother* »inszenierte« Authentizität ist, hat große Bedeutung für die Funktionsbestimmung der pseudoreligiösen Praktiken. Von der Erwartung ausgehend, die Sendung werde das wahre, unverstellte Leben zeigen, wurde häufig festgestellt, dass etwa die Selektion der Kandidaten, die Szenenauswahl oder die Kameraperspektive Elemente einer Inszenierung darstellten. Das ist alles richtig, doch wurde das Leben der Container-Insassen sehr viel stärker durch fest vorgegebene, sogar vertraglich fixierte pseudoreligiöse wie nichtreligiöse Rituale bestimmt. So sind, um zwei Beispiele zu nennen, die verordnete »Beichte« im so genannten Sprechzimmer und die obligatorischen Zusammenkünfte an den Sonntagabenden, wenn ein Kandidat die WG verlassen musste, als gravierende Eingriffe in eine vermeintlich von Freiheit und Spontaneität² geprägte Lebenswelt zu betrachten.

Um eine sinnvolle Funktionsbestimmung der pseudoreligiösen Praktiken zu ermöglichen, soll vor deren Besprechung die Frage geklärt werden, ob *Big Brother* tatsächlich religiöse Sehnsüchte befriedigt oder ob diese Praktiken aus anderen Gründen in das Sendekonzept integriert wurden.

Religiöse Funktion vs. funktionalisierte Religion

Der Theologe Arno Schilson hat in *Medienreligion. Zur religiösen Signatur der Gegenwart* (1997) religiöse Botschaften in Werbung, Serien und Shows identifiziert.³ In Schilsons Augen stellt das »Me-

dienreligiöse« eine »beachtliche Ausdrucksform gegenwärtiger Religion« (Schilson 1997: 92) dar. Zwar seien Darstellungen in den Medien nicht explizit religiös, doch

»sollte man sich davor hüten, deshalb von einem säkularisierten Abklatsch, einer völligen Verwässerung und Banalisierung christlicher oder allgemein-religiöser Elemente [...] zu sprechen« (Schilson 1997: 99).

Schilson sieht also eine eher graduelle Differenz zwischen traditioneller und medial funktionalisierter Religiosität. Er geht davon aus, dass beide im selben Dogmengrund verankert sind und demselben Zweck dienen. Beide sind für ihn Formen derselben Religion.

Dieser Auffassung schließe ich mich mit Blick auf *Big Brother* nur eingeschränkt an. Ich teile Schilsons Meinung, dass die aus dem Christentum entlehnten Praktiken ihren religiösen Kern beibehalten. Für einen Zuschauer, der in einer Umwelt sozialisiert wurde, die erheblich von christlichen Vorstellungen geprägt ist, rekurriert eine Praktik wie die »Beichte« auf den Kontext der mehr oder weniger vertrauten Religion. Die Zuschauer integrieren die Praktik in das ihnen bekannte System von Schuld und Vergebung. Nur die wenigsten von ihnen werden dies *bewusst* getan haben; dafür ist der religiöse Charakter der Praktiken zu unauffällig. Doch unbewusst findet ein Abgleichen mit religiösen Bildern statt.

Andererseits darf die Bedeutung der christlich-religiösen Konnotation nicht überbewertet werden. Denn es sind große Zweifel daran angebracht, ob Praktiken im Fernsehen, die unschwerflich als christlich-religiöse identifizierbar sind, tatsächlich dieselbe Wirkung entfalten können wie im explizit religiösen Raum. Als der Kandidat John sein Herz im Sprechzimmer ausschüttete und seine Fehler eingestand, tat er dies nicht, um den Gott der Bibel um Vergebung zu bitten. Sein Gott war der Fernsehzuschauer. Er vollzog eine »Beichte«, die ihrem ursprünglichen Zweck entfremdet war: Statt um die Vergebung von Sünden zu

bitten, welche die Kirche relativ klar als solche nennt, buhlte er möglichst telegen um die Gunst eines heterogenen Publikums, dessen einziges Beurteilungskriterium die individuelle Meinung war.

Dies ist denn auch mein Einwand gegen Schilson: Religiöse Praktiken werden im Fernsehen in erster Linie um anderer Qualitäten willen bemüht als darum, religiöse Inhalte wachzurufen. Deshalb nenne ich sie *pseudoreligiös*. Um welcher Qualitäten willen? In den Medien geht es in erster Linie um ihre Eignung als Kontrollinstrumente sowie um ihr dramatisches Potenzial. Mit Blick auf die Verwendbarkeit übt *Big Brother* einen konsequenten Eklektizismus der geeigneten Mittel: Das Format nutzt einzelne (religiöse wie nicht religiöse) Praktiken, von denen jede gezielt ausgewählt wurde, um eine bestimmte Funktion zu erfüllen. Von diesen Praktiken und ihren Funktionen ist im Folgenden die Rede, nicht von *Big Brother* als Religion. Nicht von religiöser Funktion, sondern von funktionalisierter Religion.

Die erste Funktion der pseudoreligiösen Praktiken: Kontrolle

Der *Big Brother*-Container ist ein Mikrokosmos der Macht. Das war das Kolosseum in Rom zur Zeit der Gladiatorenkämpfe auch. Doch während die römische Arena ausschließlich als Versuchsstätte der gewaltsamen körperlichen Auseinandersetzung diente, wollte *Big Brother* die komplexen und oft subtilen, zuweilen auch groben Machtkämpfe des Alltags im kleinen Rahmen abbilden. Auch hier musste der Einzelne sich gegen die Anderen durchsetzen, um am Ende als Sieger hervorzugehen. Das konnte jeder Zuschauer ohne Schwierigkeit erkennen.

Was darüber leicht in Vergessenheit geraten konnte, war der Umstand, dass das Funktionieren des Sendekonzepts, das *bellum omnium contra omnes*, keine Selbstverständlichkeit war. Strenge Regeln haben dafür gesorgt, dass die zehn Kandidaten zu telekompatiblen Figuren wurden. Der Unterhaltungschef bei Ende-mol, Axel Beyer, wusste: »Wenn sich das Team geschlossen ver-

weigert, dann können wir uns auf den Kopf stellen, das nützt gar nichts« (Jessen 2000). Dies galt es von vornherein zu unterbinden – das Rauschen des Diskurses musste unterdrückt, seine Unberechenbarkeit möglichst aufgehoben werden. Dabei haben pseudoreligiöse Praktiken eine wesentliche Rolle gespielt.

In *Die Ordnung des Diskurses* hat Michel Foucault Machtpraktiken dargestellt, deren Kenntnis zur Untersuchung der Kräfteverhältnisse, die den Verlauf der Sendung bestimmt haben, fruchtbar gemacht werden kann. Ausgehend von der Annahme, dass in jeder Gesellschaft der Diskurs durch Machtpraktiken selektiert, organisiert, kontrolliert und kanalisiert wird, stellt Foucault das Verbot als eine der einfachsten und zugleich mächtigsten Praktiken vor (vgl. Foucault 1991: 10f.). Tatsächlich war die drastischste und mächtigste Art der Kontrolle das explizite Verbot, festgehalten in Form eines Kontrakts zwischen der »Obrigkeit« und den zehn auserwählten Kandidaten.⁴ Der schriftlich fixierte Regelkatalog, der den Kandidaten vor ihrem Einzug ausgehändigt wurde, enthielt genaueste Bestimmungen etwa darüber, welche Dinge ins Haus mitgebracht werden durften und welche nicht.

»Selbstverständlich sind bestimmte Dinge [...] im Big-Brother-Haus streng verboten: [...] Betäubungsmittel/ Drogen, Waffen, Tagebücher [...]« (FAZ 10.6.2000: 41).

Selbst kleinste Details wie die Frage, an welchem Bettende der Kopf beim Schlafen zu liegen habe, wurden reglementiert.

Der Regelkatalog, den die WG-Bewohner Alexander, Andrea, Despina, Jana, John, Jona, Jürgen, Kerstin, Manuela, Sandra, Thomas, Verena und Zlatko zu befolgen hatten, zeichnet sich nicht durch die Nüchternheit einer Straßenverkehrsordnung aus. Von der »Big-Brother-Philosophie« (FAZ 10.6.2000: 41) ist darin die Rede – das Regelwerk versteht sich als Grundsatzprogramm einer ganzen Lebensphilosophie, als Anleitung zum guten Leben. Entsprechend klingen pädagogische Ambitionen an, wenn es heißt:

»Das Haushaltsgeld ist absichtlich knapp bemessen, damit Sie und Ihre Mitbewohner nicht nur so bewusst wie möglich mit dem Geld umgehen lernen, sondern auch so bewusst wie möglich leben – dies ist eines der Anliegen von Big Brother. Im Big Brother-Haus leben Sie so, wie Millionen von Menschen: ohne Luxus« (ebd.).

Das Selbstverständnis des Regelwerks als Programm einer Lebensphilosophie, als Anleitung zum besseren Leben, als Aufruf zur Solidarität mit den Schwachen, ferner die mit Heilsverheißungen durchgesetzten Ver- und Gebote sowie die Androhung von Sanktionen bei Zuwiderhandlungen machen das Regelbuch zu einer Pseudo-Bibel. »BITTE NEHMEN SIE DIESES REGELBUCH MIT INS HAUS!!!« (ebd.). Bekanntermaßen festigt die Bibellektüre den Glauben.

Als ein subtileres Mittel der Kontrolle erwies sich die ritualisierte »Beichte« im Sprechzimmer. Ein solches Ritual lässt sich gezielt zur Kontrolle der Teilnehmer einsetzen, und zwar umso mehr, je weniger diese es als solches erkennen (vgl. Braungart 1996: 108f.). Jeder Kandidat musste einmal täglich im Sprechzimmer seine Gedanken offen legen – in dem an potenzielle Kunden gerichteten Werbetext der Endemol-Homepage (www.endemol.com) zu *Big Brother* ist die Rede vom Raum »in which the contestants are required to record their feelings, frustrations and thoughts«.

Es mag überraschen, dass diese Praktik hier als »Beichte« identifiziert wird und nicht etwa als eine Spielart des Patientengesprächs. Ich halte den Begriff der »Beichte« allerdings für gerechtfertigt: Im Unterschied zum Patientengespräch, bei dem der Fragende gezielt Auskünfte einholt und dem eine – wenn auch asymmetrische – Dialogstruktur eigen ist, wurde bei *Big Brother* auf das monologische Sprechen der Kandidaten Wert gelegt, wenn die einzige Frage der Redaktion lautete: »Na, Jürgen, was hast du auf dem Herzen?« Auf das Bekenntnis kam es an. Das grenzt diese Praktik vom therapeutisch orientierten Patientengespräch ab.

Die »Beichte« etablierte eine Komplizenschaft der einzelnen

Kandidaten sowohl mit dem Publikum als auch mit dem Sender. Gedanken, die innerhalb des Containers Geheimnisse waren und blieben, wurden mit der Außenwelt geteilt und dort auf dem Weg der Kommentierung diskursiv aufbewahrt. RTL2 versäumte nicht, den Erstkommentar selbst zu liefern, um den Zuschauern eine favorisierte Rezeptionsart nahezulegen. In *Big Brother – der Talk* zog der Moderator Percy Hoven so genannte »Experten« zu Rate, welche die Abstimmungen und das Container-Leben kommentieren und deuten sollten. Unter anderem kamen ein Motivationstrainer, Jürgen Möllemann sowie ein Astrologe zu Wort. Allen war gemein, dass sie die Sendung lobten oder sie zumindest gegen Kritik verteidigten. Nach einem Monat durfte man mit Recht von einem wöchentlichen Ritual sprechen. Als nun vor dem Container ein aggressiver Mob »Manu raus!«-Rufe skandierte – die Zuschauer hatten per *tele voting* entschieden, dass die Kandidatin Manuela das Haus verlassen musste –, wurde dieses Verhalten im simultan stattfindenden »Talk« bewusst übergangen. Auch das Schweigen ist eine Spielart des Kommentars. Wie der Kommentar vermag auch der vorsätzliche Nicht-Kommentar den Diskurs zu ordnen (vgl. Foucault 1991: 18ff.).

Da alle Kandidaten um die Tatsache wussten, dass ihre Konkurrenten dem Publikum mehr anvertrauten als ihnen, entstand eine Atmosphäre des Verdachts, der sich gegen die Mitbewohner richtete und nicht etwa gegen den Sender. Der Solidarität wurde die Vertrauensbasis genommen – tatsächlich verkam sie zu einer opportunistischen Zwecktugend auf Zeit. Der Schutz des Senders ging somit – erfreulich für RTL2 – mit der Korruption des Harmoniezustands im Container einher: Ein eindrückliches Beispiel dafür, wie die Funktionalisierung einer religiösen Praktik deren ursprünglichen Inhalt pervertieren kann.

Die zweite Funktion der pseudoreligiösen Praktiken: Wiederherstellung der Persönlichkeit

Als die Kandidaten in einem Casting für *Big Brother* ausgewählt wurden, hat man nach bestimmten Kriterien über die Teilnahme entschieden. Dabei kam es offenkundig weniger auf die individuelle Persönlichkeit des Bewerbers oder der Bewerberin an als vielmehr darauf, welchen Typ er oder sie verkörperte. Da Typen erst zu Typen werden, wenn ihnen andere Typen gegenüberstehen – sie zeichnen sich immer durch das aus, was die anderen nicht sind –, ist jene Mischung von Typen die ideale, welche die größtmöglichen Kontraste zwischen ihren Elementen aufweist. Je größer die Merkmalsdifferenz zwischen den Typen, desto individueller ist der einzelne Typ und desto größer ist auch die Konfliktträchtigkeit als primäre Voraussetzung für Zuschauerinteresse. Da nun dieses Interesse für jedes kommerzielle Format unbedingtes Desiderat sein muss, war die Zusammenstellung der verschiedenen Charaktere auch bei *Big Brother* von eminenter Bedeutung. Würden die beiden Singles, Kerstin und Alexander, miteinander anbandeln? Wie würde der Diplomatensohn Alexander mit dem ehemaligen Hausbesetzer John zurechtkommen? Und schließlich: Wie sollte sich die Begegnung von Jona, der verzagten Umweltschützerin, und Zlatko, dem »Alpha-Männchen« im Fernsehzoö, gestalten? Erst die vorangegangene Typenwahl hat die Konstruktion dieser Konflikt- bzw. Interessensfelder ermöglicht.

Die Funktion der pseudoreligiösen Praktiken, namentlich der »Beichte«, bestand nun darin, den WG-Bewohnern die Möglichkeit zu geben, ihre Persönlichkeit (hier als Gegensatz zum »Typ« gebraucht) wiederherzustellen. Während im Gemeinschaftsraum, in der Küche oder im Garten der konstruierte Kampf der Typen vor sich ging, ermöglichte es die »Beichte«, die eigene Persönlichkeit jenseits des Typs wiederherzustellen. In einer solchen Situation fehlte der Gegentyp. Die wechselseitige Determination der Handlungen war damit für einen Moment aufgehoben. Das war der Au-

genblick, in dem die eigentliche, ansonsten beschränkte Selbstinszenierung der Kandidaten stattfand. Im monologischen Sprechen fehlten sie an ihrem Ich und stellten sich als das dar, was sie gerne sein mochten.

Die dritte Funktion der pseudoreligiösen Praktiken:

Dramatisierung

Das wahre Leben ist langweilig. Zu diesem Schluss musste gelangen, wer *Big Brother* sah. Egal, ob beim gemeinsamen Essen, beim Hanteltraining, beim Großputz oder beim Füttern der im Garten gackernden Hühner – stets zeigte sich, dass Authentizität und Sensation inkompatibel sind. Gerade das »echte«, das unangeleitete Sprechen war es, das der Sendung ihre dumpfsten Momente bescherte – weil es so beschämend trivial war. Dass John das Essen im Container besser schmeckt als das Essen zu Hause, Jana auf ihre Brüste stolz ist, dass für Zlatko Treue in einer Beziehung unerlässlich und Mama sowieso die Beste ist, das glaubte man gerne, eben weil es so langweilig war.

Dass die Langeweile als *conditio humana* des Container-Lebens bemängelt wurde, wirft aber die Frage auf, was zu erwarten gewesen wäre, hätte *Big Brother* auf pseudoreligiöse Praktiken verzichtet. Zweifellos hätte der Begriff der Langeweile eine neue Dimension gewonnen. Die Inszenierung des Sprechens durch pseudoreligiöse Praktiken erwies sich als adäquates Mittel, gegen die Langeweile des Alltags anzugehen. Die *Big Brother*-Redaktion hatte erkannt: Die Inszenierung ist die Sensation, nicht das wahre Leben. Denn das schreibt eben doch nicht die besten Geschichten.

Schon der Einzug der Kandidaten wird festlich, im Zuschnitt einer Taufe, begangen. Das Regelbuch sagt dazu:

»Der Einzug [...] ist ein Ereignis, das wir mit Familienmitgliedern und Freunden als großes Fest gestalten werden« (FAZ 10.6.2000: 41).

Der Einzug wird als »wichtiger Moment in ihrem Leben« (ebd.) bezeichnet. Schließlich ist es der Tag, an dem man sich definitiv für die *Big Brother*-Philosophie entscheidet. Diese Entscheidung ist verbindlich:

»*Big Brother* behält sich zu jedem Zeitpunkt das Recht vor, Bewohner, die sich nicht an diese Regeln halten, aufzufordern, das Haus zu verlassen« (ebd.).

Das Taufwasser ist eine erste Prise dessen, was insbesondere im Unterhaltungssegment des Fernsehbetriebs als das Kapital schlechthin gelten kann: Popularität. Während ein Kandidat nach dem anderen effektiv in einer Limousine vorgefahren wird, legt eine überschaubare Menschenchar mit ihrem Beifall den Grundstein zu der Kathedrale des Ruhms, welche im Laufe der Sendung für die WG-Bewohner, allen voran für Zlatko, errichtet werden soll. Der Applaus ist ein Vorschuss an Popularitätskapital, eine Anschubfinanzierung, die noch durch keine »Leistung«, also keine Selbstinszenierung gedeckt ist. Er ist ein Akt des Wohlwollens und der Gnade: ein Segen, der im Nachhinein gerechtfertigt werden will und der zu dem verpflichtet, was er selbst darstellt: Popularität. Die Annahme des Applauses ist damit auch Gelöbnis: ein Leben zu leben, das andere sehen wollen. Ob die Kandidaten dieser Forderung genügen werden, das ist die Probe, welche die Taufe initiiert. Die Last des Auftrags ist den Kandidaten ins Gesicht geschrieben – nie sieht man Zlatko verbissener als beim Einzug in den Container. Er ist in diesen Augenblicken ein Soldat, der in seine womöglich letzte Schlacht zieht. Bei einem Boxkampf empfinden die Zuschauer den von pathetischen Hymnen untermalten Einzug der Kontrahenten häufig als spektakulärer als den eigentlichen Kampf. Während Boxer sich bestimmten Spielregeln unterstellen, an die sie sich halten müssen, fügen sich bei *Big Brother* die Kandidaten dem Diktat der *Big Brother*-Philosophie. In beiden Fällen findet eine Zustimmung zum Schicksal statt, ein öffentlich bekundeter *amor fati* im Zeichen des Spektakels.

Das Ende eines jeden Schicksals markiert der Tod. Wie kein

zweites Ereignis, veranlasst er den Menschen dazu, auf einen rituellen Rahmen zurückzugreifen, der Unbegreifliches in die gesellschaftliche Wirklichkeit zu integrieren vermag. Bei *Big Brother* wird der Fernsehtod der Kandidaten als Prozess eines öffentlichen Sterbens inszeniert. Nicht nur der Abschied wird rituell inszeniert, auch das Sterben selbst. Erwartungsgemäß stellen jene Sonntage, an denen ein Kandidat die WG verlassen muss, die Höhepunkte von *Big Brother* dar. Alle Kandidaten, darunter zwei, von denen einer bald schon nicht mehr unter den Begünstigten weilen wird, sitzen gemeinsam um einen Tisch. Die Andacht ist von RTL2 angeordnet worden. Nicht selten hat man im Verlauf der Sendung die Stimme des Moderators gehört, die den Kandidaten die in einer Frage versteckte Anweisung gegeben hatte: »Würdet ihr euch bitte hinsetzen?«. Stets ist es dann ruhiger als gewöhnlich. Lautes Reden wäre in der gedämpften und gleichzeitig angespannten Atmosphäre unpassend. Eine der beiden nominierten Personen wird abgerufen werden und nicht mehr wiederkehren. Gleichzeitig wird die andere Person bleiben dürfen. Sicher kann das als Zweikampf verstanden werden, aber es ist auch eine ritualisierte Opferung, die es erlaubt, das Konkurrenzverhältnis zwischen den Kandidaten in eine Form der Nächstenliebe umzudeuten. Denn indem die eine Person geht, geht sie *für* den anderen. Besonders wenn zwei enge Freunde (wie beispielsweise Jürgen und Zlatko) nominiert sind, wird diese Sicht des endgültigen Ausscheidens deutlich; aber auch in anderen, weniger eindeutigen Konstellationen wird sie durchaus sichtbar. Diese Zerrissenheit zwischen Nächstenliebe und Konkurrenz, auf der das Sendekonzept basiert, ist maßgeblich für die Dramatik der Abschiedsszenen verantwortlich. »Wir werden uns wiedersehen«, heißt es meist, oder: »Irgendwann sind wir alle wieder vereint«. Natürlich in einer aus Sicht der Kandidaten ganz anderen Welt. Es ist erstaunlich: Zur Konstitution der Transzendenz genügt eine Welt hinter dem gegenwärtigen Blickfeld; ihre Funktion unterscheidet sich nicht maßgeblich von derjenigen der christlichen Vorstellungswelt.

Gegen Mitte der hundert Tage, die das Fernsehexperiment dauert, baut die *Big Brother*-Redaktion den Fernsehshow in Einzelfällen zu einem regelrechten Passionsspiel aus. Am deutlichsten sichtbar wird das beim Ausscheiden der Kandidatin Manuela. Manuela hat sich bereits nach kurzer Zeit im Container beim Publikum den Ruf einer selbstverliebten, weltfremden Mimose erworben. Die Tatsache, dass im Fernsehen *alles* gezeigt wird (wie der Sender nicht zu versichern vergisst), lässt nun Teile des Publikums zu dem Schluss kommen, nun dürfe auch *alles* gesagt werden. Bald tauchen die ersten »Fans« vor dem Container auf, die mit Hassparolen gegen die Jurastudentin Stimmung machen. Als Zlatko die WG verlassen muss und eine große Menschenmenge vor dem Container versammelt ist, kommt es schließlich zu einer Eskalation der Antipathie. Ist es dem Sender bislang gelungen, die Feindseligkeiten durch geschickte Schnitte unsichtbar werden zu lassen, so treten sie nun umso offener zu Tage. Unüberhörbar intonieren Hunderte Menschen vor dem Container »Manu raus!«-Sprechchöre, die Manuela schockieren: »Wer sind die?«, fragt sie in der düsteren Ahnung, es könne sich um die Stimme Deutschlands handeln.

Durch diese Publikumsreaktion stigmatisiert, ist Manuelas Weg vorgezeichnet. Ganz offensichtlich ist die *Big Brother*-Redaktion von diesem Zeitpunkt an auf einen angemessenen Abgang Manuelas bedacht: nicht zu wüst bitte, aber immer noch ein Spektakel. Der offen artikulierte Hass jedenfalls darf nicht weiter eskalieren. Die von Manuela ausgestrahlten Bilder setzen deshalb zunächst eine am Boden zerstörte Person in Szene – jede Träne findet ihren Weg zum Zuschauer. Später werden nicht mehr wie bisher narzisstische Schminkszenen vor dem Spiegel gesendet, sondern Situationen, die Manuela bewusst von ihrem bisherigen Image wegrücken. Nach einer zweiwöchigen Phase, in der es der Kandidatin nicht gelingt, sich von dem Schock ganz zu erholen, wird sie dazu bestimmt, die WG zu verlassen. Die Zuschauer haben weniger eindeutig gegen Manuela entschieden als erwartet – der erste Faktor, der die Härte des Ausscheidens relativiert. Zwei-

tens hat sich die ebenfalls nominierte Kandidatin Kerstin (aus welchen Gründen auch immer) bereit erklärt, freiwillig mit Manuela das Haus zu verlassen für den Fall, dass diese gehen muss. Erschien Manuelas Ausscheiden schon zuvor als Erlösung, so steht sie nun durch Kerstins Entscheidung sogar im Zeichen der Nächstenliebe. Drittens hat RTL2 vermutlich dafür gesorgt, dass es vor dem Container nicht mehr zu unschönen Szenen kommen wird. Ein mutmaßlich herbeiorganisiertes Publikum hat die Aufgabe, den barmherzigen Kontrapunkt zu den vormaligen Hasstiraden zu intonieren, ehe Manuelas Martyrium im »Talk« zur Sendung sein vorläufig glimpfliches Ende nimmt. Der Sender meistert die Aufgabe, den Hass des Publikums zu entschärfen, indem er die Kandidatin »aus dem Spiel« nimmt. Darüber hinaus gelingt ihm das Kunststück, diesen Vorgang mittels eines am Passionsspiel geschulten Blicks als ausgewachsenes Spektakel zu präsentieren.

Zlatkos Ausscheiden trägt in weit geringerem Maß Merkmale eines Leidenswegs. Doch lässt sich an seinem Beispiel besonders gut zeigen, wie weit die Dramaturgie des Senders noch Zeiträume im Blick hat, die schon gar nicht mehr Bestandteil der Sendung sind. Auch Zlatko muss relativ bald den Container verlassen. Zusammen mit seinem Kameraden Jürgen ist er nominiert worden und – ein Rätsel für alle Zuschauer – unterlegen. Das Ausscheiden des unbestrittenen Publikumsliebings führt jedoch bald zu nahe liegenden Spekulationen. Selbst seriöse Kommentatoren verdächtigen den Sender nun des Betrugs. RTL2 hat Zlatko womöglich absichtlich aus der WG geholt, um den im Container zum Star Herangereiften zu vermarkten – indem seine Auferstehung großformatig inszeniert wird. Bereits am Tag nach dem Auszug nimmt Zlatko seine erste CD auf, deren Erlös ihn über Nacht reich machen wird. Und während das Ausscheiden für andere Kandidaten (wie zum Beispiel Thomas) bedeutet, dass mit dem Verlust der Darstellungsplattform auch die kommerziell verwertbare Beliebtheit weitgehend verloren geht, wird Zlatko in umso größere Höhen der Popularität gewuchtet. Neben Auftritten in beinahe sämtlichen Talkshows des deutschen Fernsehens be-

kommt er seine eigene Show mit dem Namen *Zlatkos Welt*, die samstags direkt im Anschluss an *Big Brother* von RTL2 – wem sonst – ausgestrahlt wird.⁵ Der Container erweist sich für Zlatko als Fruchtblase. Die Auferstehung nach seinem Fernsehtod gleicht einer zweiten Geburt. In *Big Brother – der Talk* formuliert Moderator Percy Hoven: »A star is born.« Und so ist es.

Die Ambivalenz des göttlichen Blicks oder: »Du bist nicht allein«

Es bleibt festzuhalten, dass der Transzendenz, unabdingbare Ingredienz jeder Religion, der Orwell'sche »Große Bruder« stets inhärent ist. Die Warte des Außerweltlichen legt dem göttlichen Blick die Gesamtheit des menschlichen Handelns restlos bloß. Das Auge des Schöpfers ist zu jeder Zeit und an jedem Ort gegenwärtig, es ist wachsam, zugleich aber auch fürsorglich. Im Fünften Buch Mose 11, 12 ist zu lesen:

»Es ist ein Land, um das der Herr, dein Gott, sich kümmert. Stets ruhen auf ihm die Augen des Herrn, deines Gottes, vom Anfang des Jahres bis zum Ende des Jahres.«

Dass nun die ständige Gegenwart des Herrn durchaus nicht nur im Zeichen der Fürsorge steht, belegt ein weiteres Bibelzitat:

»Denn seine Augen schauen auf des Menschen Wege,
alle seine Schritte sieht er wohl.
Kein Dunkel gibt es, keine Finsternis,
wo sich die Übeltäter bergen könnten« (Hiob 34, 21f.).

Überwachung ist die Kehrseite der Fürsorge Gottes. Die christliche Ikonographie kennt ein Symbol, welches diese Ambivalenz des göttlichen Blicks treffend darstellt: Das von einem Dreieck umrahmte strahlende Auge Gottes. Es steht für die Dreifaltigkeit in ihrer Allgegenwart und Allwissenheit (vgl. Kirschbaum 1968: 222f.).

Das rituelle Schlusswort des sonntäglichen *Big Brother*-Talks,

gleichzeitig Motto der Sendung: »Du bist nicht allein«, beinhaltet die gleiche Ambivalenz. Der widernatürliche Zustand des fortwährenden Beobachtet-Werdens wird umgedeutet in eine intime, menschliche Beziehung zwischen Beobachter und Beobachtetem, zwischen Kandidat und Sender.⁶ Gleichzeitig wendet sich das Motto an den einzelnen Zuschauer, indem ihm der Ausgang aus seiner Einsamkeit durch das – freilich imaginäre – Mitleben in der Wohngemeinschaft verheißen wird. Die Süddeutsche Zeitung begleitete das Geschehen im Container kommentierend in einer unregelmäßig erscheinenden Rubrik mit dem Titel *Teilnehmende Beobachtung* (vom 15.3.–7.6.2000). Sie versetzte sich damit in die Lage des Zuschauers, der das Leben im Fernsehen nicht nur betrachtet, sondern gleichzeitig auch daran teilnimmt. Die Wahl der Perspektive hatte ihren Grund. *Big Brother* bezog sein Publikum in noch höherem Maße ins Geschehen ein als etwa *daily soaps*, welche durch ihre tägliche Ausstrahlung auch schon eine Verbindung von Zuschauerleben und Fernsehwelt zulassen, die einer »Gleichschaltung« recht nahe kommt.⁷ Indem der Zuschauer direkt (per Telefon) über das Ausscheiden von Kandidaten entscheiden konnte, wurde ihm Macht eingeräumt über das Schicksal derer, die im Container um seine Gunst buhlten. Ein Gott aus Tausenden von Telefonanrufern hielt den Daumen nach oben – oder nach unten.

Ein vergänglicher Weltenlenker. Denn am Ende, nach hundert Tagen, war auch seine Zeit vorüber.

Anmerkungen

1 Längst begegnet uns das Paradoxon der säkularisierten Religion nicht mehr nur im Tempel der Populärkultur, dem Fußballstadion. Besonders die Konzerne haben die Produktivität religiöser Praktiken für sich entdeckt und versuchen etwa, die eigene *corporate identity* als Glaubensgemeinschaft zu inszenieren. Die Religion wird nicht nur innerbetrieblich urbar gemacht: Der Volkswagen-Konzern hat in Wolfsburg mit seiner »Autostadt« un-

längst eine Art Tempellandschaft errichtet, in welcher der Kult ums Kraftfahrzeug zur monotheistischen Religion erhoben wird – das Blickfeld des Konsumenten wird durch die Gestaltung von Landschaft und Architektur auf das zentriert, was Objekt seiner Begierde sein soll.

2 Der Song zur Sendung trug etwa den Titel *Leb' so wie du dich fühlst*.

3 Nach Schilsons Analyse zehrt besonders die Sendung *Traumhochzeit* vom Glanz der Liturgie. Auch *Verzeih mir!* imitiere die ekklesiale (Vergebungs-)Praxis (vgl. Schilson 1997: 99). Beide Formate sind Endemol-Produktionen. Die Vergebungspraxis wurde auch bei *Big Brother* nachgeahmt: Als bekannt wurde, dass die Kandidatin Sabrina größere finanzielle Probleme hatte, tilgte *Big Brother* ihre Schulden.

4 Die Frankfurter Allgemeine Zeitung veröffentlichte den Text am 10.6.2000 unter dem Titel *Der Große Bruder*.

5 Auf der Endemol-Homepage wird *Big Brother* unter anderem folgendermaßen charakterisiert: »It is a format which has a wide range of applications including internet exploitation and various programme spin-offs« (www.endemol.com).

6 Der von Orwell »entlehnte« Name *Big Brother* selbst lässt das schon anklingen: Der Beobachter ist »groß«, er hat Macht über den Beaufsichtigten; aber immerhin ist der Aufpasser der »Bruder« des Überwachten, beide pflegen also eine relativ intime Beziehung zueinander. Auf Systeme totaler Überwachung bezogen, wird der Ausdruck genauso zynisch, wie George Orwell ihn ursprünglich gemeint hat.

7 Die Gefahr, diese Formate mit der Wirklichkeit zu verwechseln, bestätigt sich immer wieder, wenn Schauspieler auf der Straße von Fernsehzuschauern für ihr Verhalten in der Sendung verantwortlich gemacht werden.

Braungart, Wolfgang (1996): *Ritual und Literatur*, Tübingen: Niemeyer.

Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*, München: Fischer.

Frankfurter Allgemeine Zeitung (2000): »Der Große Bruder«. FAZ vom 10.6.2000, S. 41.

Jessen, Jens (2000): »Die Eingeschlossenen«. DIE ZEIT vom 9.3.2000, S. 41.

Kirschbaum, Engelbert (Hg.) (1968): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg: Herder.

Schilson, Arno (1997): *Medienreligion. Zur religiösen Signatur der Gegenwart*, Tübingen, Basel: Francke.

Die Erotisierung des Alltags – Die Inszenierung von Sport, Erotik und Geschlecht bei BIG BROTHER

ANTONIA KRUMMHEUER

Betrachtet man die räumliche Ausstattung, die den BewohnerInnen des *Big Brother*-Hauses zur Verfügung steht, so fällt auf, dass neben den notwendigen Einrichtungsgegenständen wie Toilette, Dusche und Küchenseite auch Sportgeräte bereitgestellt wurden. Die Nutzung der Sportgeräte ist somit von vornherein als Option der Beschäftigung gegeben. Angesichts der Tatsache, dass der Beschäftigungsradius auf den Container und den angrenzenden Garten beschränkt ist, soll untersucht werden, wie sich die BewohnerInnen (fünf Männer und fünf Frauen) um die Sportgeräte anordnen und inwieweit dabei geschlechtsspezifische Unterschiede und Gemeinsamkeiten festzustellen sind.

Ausgehend von konstruktivistisch-feministischen Theorien wird in diesem Beitrag *Big Brother* als Produktionsstätte von Geschlecht und Geschlechtervorstellungen verstanden. Anhand von Szenen der Tage 5 bis 10 soll beispielhaft die Konstruktion von Männlichkeit, Weiblichkeit und subordinierter Männlichkeit am Beispiel des Sports untersucht werden.

Da es sich bei den täglichen *Big Brother*-Sendungen um ca. halbstündige Zusammenfassungen des vorherigen Tages handelt, also um eine Auswahl und Zusammenstellung spezifischer Sze-

nen, wird neben der Analyse der Interaktionen zwischen den BewohnerInnen auch den gestalterischen Möglichkeiten des Filmbeziehungsweise TV-Formats Beachtung geschenkt, die auf die Sinnggebung der Szenen und die Konstruktion von Geschlecht Einfluss nehmen.

Geschlecht als soziale Konstruktion

In aktuellen Gender-Theorien wird Geschlecht als Produkt sozialer und kultureller Prozesse gesehen (vgl. Connell 1995; Gildemeister/Wetterer 1992: 205ff.; Hagemann-White 1993; Klinger 1995; Nicholson 1994; Wetterer 1995; u.a.). Es ist das Ergebnis wechselseitiger Zuschreibung, eigener Darstellung und unterschiedlicher Diskurse. Geschlecht und die damit verbundenen Vorstellungen von männlich und weiblich werden weder als *isolated objects* (Connell 1995: 67) noch als starr und monolithisch verstanden. Sie werden vielmehr als soziale Konstruktionen beschrieben, die situations- und kontextabhängig sind. Durch die Erzeugung von Geschlecht in Interaktionen werden die Geschlechtervorstellungen einer Gesellschaft oder Kultur (re)produziert und modifiziert (Wetterer 1995: 227; vgl. Connell 1995: 68ff.), gleichzeitig sind diese Interaktionen wiederum eingebunden in die kulturellen und gesellschaftlichen Vorstellungen von Geschlecht. Die Konstruktion findet somit auf unterschiedlichen, voneinander abhängigen und sich beeinflussenden Ebenen statt (Brückner/Hagemann-White 1993; Connell 1995).

Gemeinsamer Nenner aller Geschlechtervorstellungen ist in den modernen europäischen und nordamerikanischen Vorstellungen die bipolare Geschlechterordnung, welche zwischen Mann und Frau unterscheidet. Die beiden Pole definieren sich dabei jeweils in Relation zueinander (Connell 1995: 67f.). Die Trennung von Mann und Frau, männlich und weiblich ist jedoch nicht neutral, sondern unterliegt einer asymmetrischen Bewertung meist zu Ungunsten der Frau (vgl. Wetterer 1995: 228; Klinger 1995).

Auf die Konstruktion von Frauen- und Männerbildern im Film

nimmt neben den gezeigten sozialen Situationen (Interaktionen, Orte und AkteurInnen) auch die Filmtechnik Einfluss (vgl. Monaco 1980). Dabei spielt u.a. die Montage, das Zusammenschneiden verschiedener Filmaufnahmen zu einer Szene, eine erhebliche Rolle bei der Sinngebung der Filmsequenzen (Monaco 1988: 202). Inhärente Eigenschaft der Montage ist der dialektische Prozess. Durch das Zusammenschneiden unterschiedlicher Filmaufnahmen kann eine »dritte Bedeutung aus den beiden ursprünglichen Bedeutungen zweier Filmaufnahmen« (ebd.: 202) geschaffen werden. Diese Sinngebung wird zudem von der Kameraperspektive, der Belichtung und weiteren filmtechnischen Faktoren beeinflusst (ebd.: Kapitel 3). Die ca. halbstündigen Zusammenschnitte des alltäglichen Lebens im *Big Brother*-Haus stellen nicht die »Realität« des *Big Brother*-Hauses dar, sondern es wird durch die unterschiedlichen Filmtechniken eine neue »Realität« geschaffen (vgl. Kapfer/Thoms 1984: 94). Entsprechendes gilt auch für die Konstruktion von Geschlecht in den gezeigten Zusammenschnitten des Tages. Durch die Auswahl der Szenen und Kameraperspektiven, den Einsatz von Nahaufnahmen oder Bildern der gesamten Situation, die Zusammenstellung und die Abfolge der Filmsequenzen, den Kommentar und die Interpunktion der Szenen mit Jingles und Werbeblöcken werden Geschlecht und spezifische Geschlechtervorstellungen inszeniert und konstruiert.

Die Reproduktion von Klischees?

Das untersuchte Datenmaterial dieser Studie basiert auf den *Big Brother*-Folgen vom 6. März bis zum 11. März 2000, dies entspricht den Zusammenschnitten der Tage 5 bis 10. Diese frühen Sendungen wurden ausgesucht, da hier noch fast alle Container-BewohnerInnen anwesend und an der Konstruktion von Geschlecht beteiligt sind.¹

Der Aufbau der untersuchten Folgen gestaltet sich wie folgt: Nachdem die Werbung zweier Firmen eingespielt wurde, beginnen die *Big Brother*-Folgen jeweils mit einer charakteristischen Szene

des Tages. Dann leitet das *Big Brother*-Logo den Vorspann ein, in dem in Schlagworten noch einmal das Konzept von *Big Brother* dargestellt wird. Der Vorspann wird mit dem *Big Brother*-Logo abgeschlossen. Gleichzeitig mit den ersten Aufnahmen aus dem *Big Brother*-Haus wird der Tag der Folge eingeblendet. Die Serie wird durch mehrere Werbeblöcke unterbrochen. Die Sequenzen zwischen den Werbeblöcken werden wiederum von Jingles unterteilt. Die Jingles und Werbeblöcke erfüllen dabei die Funktion, Anfang und Ende zusammengehöriger Aufnahmen und Geschehnisse als Szene zu markieren. Die Folgen enden jeweils damit, dass eine Stimme aus dem Off eine Frage für den nächsten Tag formuliert, z. B. »Kerstin und Alex – die ersten Zärtlichkeiten? Morgen 20.15 – *Big Brother*!« (Tag 9).² Nach diesem Kommentar wird ein weiterer Jingle eingespielt. Die beiden Nominierten werden mit einer Telefonnummer eingeblendet und die ZuschauerInnen aufgefordert, per Anruf zu entscheiden, welche/r der beiden das Haus verlassen soll. Nach einem weiteren *Big Brother*-Logo werden – unterlegt mit dem *Big Brother*-Song – rasch wechselnd szenische Highlights des Tages präsentiert. Dem folgt die Einblendung des *Endemol*-Logos.

Erotik, Sport und Männlichkeit

Eine Analyse der Interaktionen und filmtechnischen Faktoren macht deutlich, dass sich bei *Big Brother* die Konstruktion von Männlichkeit und Sport durch eine Kopplung mit Macht und Erotik auszeichnet. Dies soll exemplarisch an der folgenden Szene und ihrem Zusammenschnitt gezeigt werden:³

Tag 8

Nach dem Anfangs-Jingle sieht man Zlatko im Bad. Er steht mit freiem Oberkörper und Boxershorts am Waschbecken und putzt sich die Zähne. Dabei spuckt er geräuschvoll ins Waschbecken. Als wenige Minuten später ein ähnliches Geräusch von Jürgen aus der Dusche zu hören ist, bezeichnet ihn Zlatko als »Widerling«, spuckt aber kurz darauf wieder geräuschvoll ins Waschbecken. Während dieses »Gesprächs«

werden im Wechsel Aufnahmen von Jürgens kräftigem Oberkörper und von Zlatko gezeigt. Nach ein paar Minuten wechselt die Einstellung zu John, der allein beim Hanteltraining ist. Sein angestrengtes Atmen ist zu hören.

Die folgenden Aufnahmen widmen sich wieder Jürgen und Zlatko im Bad. Jürgen steigt aus der Dusche und Zlatko geht hinein. Andrea kommt im Bademantel in den Raum. Dabei bemerkt sie amüsiert zu den Männern: »Geht ihr jetzt auch noch zusammen duschen?« Jürgen stimmt dem zu.

Anschließend werden erst Zlatko in der Dusche, dann die beiden Männer vor dem Spiegel beim Einschäumen des Gesichtes, Rasieren und Ohren reinigen gezeigt. Dabei werden sie hauptsächlich von einer Kamera hinter dem Spiegel gefilmt, so dass nur ihre Gesichter zu sehen sind. Zlatko zieht sich mit dem Finger den Mund nach, um ihn vom Schaum zu befreien, dabei schaut ihn Jürgen amüsiert und fragend an. In einer späteren Einstellung fragt Zlatko Jürgen, ob er beim Ohren putzen auch immer husten müsse. Dieser verneint.

Zwischen diesen Aufnahmen von den Männern im Bad werden in Abständen Einstellungen von John beim Hanteltraining eingespielt. Nach einem dieser Wechsel schwenkt die Kamera langsam von Jürgens und Zlatkos Händen über die muskulösen Arme und Oberkörper zu ihren Köpfen.

Zum Abschluss der Szene sind Zlatko und Jürgen im Bad mit freiem Oberkörper zu sehen. Sie stehen sehr nahe beieinander. Es kommt zu einer Berührung der beiden Männer, als Zlatko mit seiner Hand etwas aus Jürgens Gesicht entfernt. Die Montage dieser Szenen wird mit einem Jingle beendet.

Eingeführt wird diese Montage mit dem geräuschvollen Spucken der beiden Männer. Dieses Spucken wird in Filmen häufig zur Darstellung bestimmter Bevölkerungsgruppen – beispielsweise von »Prols« oder bestimmten Machotypen – benutzt, um ein extrem betontes oder derbes Männlichkeitsbild zu inszenieren. In dem Film *Allein unter Frauen* von 1991 unter der Regie Sönke Wortmanns wird beispielsweise ein ähnliches Spucken zur Beschreibung eines typischen Machos der Unterschicht eingesetzt.

Nach dem Spucken werden alltägliche Badszenen gezeigt, die im Verlauf der Szene zunehmend erotisiert werden. Dabei spielen die Kameraführung und die Montage der Aufnahmen eine große Rolle. Die einzelnen Einstellungen der Körperpflege für sich ge-

nommen erscheinen nicht erotisch. Die Erotisierung des Alltags wird erst durch den Schwenk der Kamera von den Händen zu den Köpfen der Männer sowie durch den geballten Zusammenschnitt nackter Körper und muskulöser Arme erzielt. Dabei werden die Männer durch eine Kamera hinter dem Spiegel gefilmt, so dass ihre Blicke und Mimik besonders deutlich zu sehen sind. In Verbindung mit der Berührung am Ende des Zusammenschnitts wird dadurch ein Eindruck von Intimität erzeugt und die erotische Wirkung der Szene verstärkt.

Die erotisierten Szenen im Bad werden im Wechsel mit dem angestrengten Muskeltraining von John gezeigt. Das ehrgeizige Training kann Assoziationen wie Durchhaltevermögen, Härte, Stärke und Aktivität hervorrufen. Durch den wiederholten Wechsel der Einstellungen in den Einzelszenen sowie der Szene selbst wird eine Dynamik erzielt, die den Aspekt der Aktivität unterstützt.

Wendy Chapkis (1988) beschreibt, wie in einigen nordamerikanischen Spielfilmen über das Militär beispielsweise *Top Gun* sexualisierte und unterschwellig (homo-)erotische Phantasien eingebunden werden, indem eingölte männliche Körper oft in Slow-Motion gezeigt und so in einen sexualisierten Kontext gestellt werden (Chapkis 1988: 110). Diese Phantasien basieren, laut Chapkis, auf der Vorstellung, dass Macht erotisch sei. Durch die Betonung der männlichen Körper wird Macht an Männlichkeit gebunden und erotisiert. Das Militär wird zu einer »sexual fantasy built around images of masculinity« (ebd.: 110). Diese Verbindung zwischen erotischer Darstellung männlicher Körper und Macht lässt sich auch in der oben beschriebenen Szene finden. Dabei werden männliche Körper und alltägliche Körperpflege durch spezifische Filmtechniken erotisiert und durch den Zusammenschnitt mit Szenen des Hanteltrainings mit dem Aspekt der Macht – hier in Form von (körperlicher) Stärke – verknüpft.

Die Erotisierung dieser alltäglichen Szenen hat ihre Grenzen. Das Gespräch der Männer über Ohren reinigen und Husten sowie das anfängliche Spucken entbehren jeglicher Erotik und wirken

teilweise abstoßend, was auch die erotisierenden Filmtechniken nicht verhindern können. Die erotisierte Assoziation von Männlichkeit wird durch diese unerotische und abstoßende Alltäglichkeit vielmehr gestört. Die Akteure besitzen zwar erotische Körper, verhalten sich aber nicht entsprechend. Dies hat den Effekt, dass die Szene zudem komisch wirkt, da ein Männlichkeitsideal um Akteure konstruiert wird, deren Verhalten nicht den Erwartungen entspricht, die an ein erotisches Männlichkeitsbild geknüpft werden.

Das Männlichkeitsideal selbst bleibt aber trotz der sich unpassend verhaltenden Akteure und der dadurch hervorgerufenen Komik bestehen. Die Zuschauerin lacht über die Akteure, nicht über das Ideal. Die Aufrechterhaltung des Männlichkeitsideals bestätigt sich auch darin, dass diese Form der Männlichkeit in anderen Situationen immer wieder inszeniert wird. So werden die Männer in den *Big Brother*-Sendungen häufig beim Sport, der Körperpflege oder mit freiem Oberkörper gezeigt, wobei diese Szenen oft eine nachträgliche Erotisierung durch unterschiedliche Filmtechniken erfahren (Tag 7-9).

Der »Unmann« Thomas

Die Zentralität dieses Männlichkeitsbildes zeigt sich auch in Abgrenzung zu einem Mitbewohner, der dem beschriebenen Männlichkeitsideal nicht entspricht. Als Gegenstück zum erotisch-sportlichen Männlichkeitsideal wird der Student Thomas inszeniert. Im Gegensatz zu den anderen Männern ist er nicht kräftig und breit gebaut, sondern eher schlaksig. Seine sportlichen Ambitionen wirken bei weitem nicht so gekonnt wie die von Zlatko oder Jürgen. Dies zeigt ein Zusammenschnitt von Tag 7, in dem Bilder von einem ungelenken Thomas im Wechselspiel mit Zlatko gezeigt werden, der spielerisch seine Übungen macht und dabei singt. Auffällig an dieser Szene ist, dass Thomas nur in Aufnahmen der Gesamtsituation zu sehen ist, er ist einer von mehreren Akteurlin-

nen im Bild, Zlatko dagegen wird auch in Nahaufnahmen gezeigt. Thomas wird somit marginalisiert, während Zlatko als Sportler betont wird.

Neben körperlicher Stärke sind auch emotionale Härte und Durchhaltevermögen wichtige Aspekte von Männlichkeit bei *Big Brother* (vgl. das Hanteltraining). Dies zeichnet sich vor allem in der Woche ab, in der Thomas und Zlatko nominiert sind. In dieser Zeit werden häufig Szenen gezeigt, in denen Jürgen und Zlatko Thomas Durchhaltevermögen anzweifeln. Am Tage 6 bezeichnet Jürgen Thomas als »sensibel« und meint sogar, wenn einer zu Thomas sagen würde, »du bist ja fei ein Arschloch«, würde er »kurze Zeit später anfangen zu weinen« (Tag 6). Auch wenn dies zunächst nur die Meinungen zweier Einzelner (Jürgen und Zlatko) sind, so sind sie immer wieder in den Folgen präsent. Thomas wird auf diese Weise wiederholt als zu schwach für das *Big Brother*-Projekt dargestellt.⁴ Zusätzlich werden oft Missgeschicke von Thomas gezeigt:

Tag 7

Nach einem Zwischen-Jingle sieht man Zlatko, Jürgen und Thomas an der Fitnessbank stehen. Thomas ist dabei, von der großen Hantel, die auf einer Vorrichtung liegt, auf einer Seite die Gewichte abzunehmen. Zlatko und Jürgen schauen ihm dabei zu. Thomas fragt Jürgen den man nur von hinten sieht: »Diesmal wird's a bissel mehr. Was hatte ich letztes Mal, zweieinhalb – zwei mal zweieinhalb [Kilogramm der Gewichte; Anmerkung A.K.]?« Noch während Thomas spricht, beginnt Zlatko im Hintergrund, Jürgen sehr breit anzugrinsen. Als Thomas das Gewicht nennt, ist zudem das Lachen einer Frau zu hören.⁵ Zlatko fragt Thomas noch etwas. In diesem Moment nimmt Thomas das letzte Gewicht von der einen Seite der Hantel, die daraufhin gegen das Fenster schlägt und herunterfällt ...

In dieser Szene wird deutlich, dass auch das Verhalten der anderen AkteurInnen zur Konstruktion der »Unmännlichkeit« von Thomas beiträgt. Als er von seinem Vorhaben spricht, mehr Gewichte zu heben, ist das Lachen einer Frau zu hören. Zusammen mit dem Grinsen von Zlatko wird der Eindruck erweckt, dass Thomas sich

überschätzt. Er versucht stärker und somit männlicher zu sein als er ist, was unglaublich wirkt.

Hinzu kommt, dass das Umschlagen der Hantel vorhersehbar ist. Langsam aber sicher entfernt Thomas ein Gewicht nach dem anderen. Jürgen und Zlatko sehen ihm dabei zu, reagieren aber erst, nachdem die Hantel umgeschlagen ist, indem sie ihm Vorwürfe machen, was alles hätte passieren können. Die Vorhersehbarkeit des Umschlagens sowie die Schuldzuweisung an Thomas untermauern dessen Ungeschicklichkeit und Unüberlegtheit. Er wird als Versager und Tolpatsch dargestellt.

Das Bild des Versagers, den keiner ernst nimmt, wird auch in anderen Zusammenhängen und Bildmontagen konstruiert. Am Tag 8 werden z.B. mehrmals Bildzuschnitts gezeigt, in denen Alex wiederholt gähnt, während Thomas etwas erzählt. Thomas ist demnach nicht nur ein Versager, er ist außerdem ein Langweiler.

Big Brother inszeniert mit Thomas das Negativbild des Männlichkeitsideals der Serie. Die polare Konstruktion von Männlichkeit und Unmännlichkeit lässt sich mit dem hegemonialen Maskulinitätsmodell von Connell analysieren. Der hegemoniale Männlichkeitsbegriff bezieht sich auf das Machtverhältnis innerhalb männlich dominierter Gesellschaften oder Gruppen, in denen die Kontroll- und Definitionsmacht und somit die Vormachtstellung bestimmten Bevölkerungsgruppen vorbehalten ist. Hegemoniale Männlichkeit steht dabei immer in Relation zu Weiblichkeit und/oder subordinierten Männlichkeiten. Diese subordinierten Männlichkeiten unterscheiden sich z.B. durch Klasse, Ethnie oder Sexualität von den hegemonialen Männlichkeiten (Kersten 1997: 48; Connell 1995: 76ff.). Bei *Big Brother* sind zentrale Aspekte der hegemonialen Männlichkeitskonstruktion körperliche Stärke und Durchhaltevermögen. Indem Thomas immer wieder dabei gezeigt wird, wie er diesen Aspekten nicht entspricht, wird er bei *Big Brother* zum Vertreter der subordinierten Männlichkeit. Gleichzeitig wird in Relation zu Thomas das hegemoniale Männlichkeitsbild innerhalb der *Big Brother*-Gemeinschaft reproduziert.

Während sich Thomas dem hegemonialen Männlichkeitsideal der *Big Brother*-Gemeinschaft unterordnet, indem er kläglich versucht, dem sportlichen Ideal nachzueifern, entzieht sich Alex dem sportlichen Anspruch. Der Kneipier Alex ist nie beim freiwilligen Sport (abgesehen von Wochenaufgaben) zu sehen. Trotz dieser sportlichen Verweigerung wird er jedoch nicht der subordinierten Männlichkeit zugeordnet, da er innerhalb der *Big Brother*-Gemeinschaft eine eigene Männlichkeitsrolle gefunden hat. Er ist der »Lonely Cowboy«, der selbstbewusste Einzelgänger und Frauenaufreißer in der Gruppe (vgl. das Gespräch mit Kerstin am Tag 6, in dem er damit prahlt, dass er sich nicht mehr an alle Namen der Frauen erinnern kann, mit denen er zusammen war). Er besitzt somit einen anderen Status als Thomas und versucht nicht, dem oben dargestellten Männlichkeitsideal zu entsprechen.

Körperideale und Sport

Die filmische Kopplung von Männlichkeit, Stärke und Erotik mit Sport und Körperpflege wurde oben am Beispiel des 8. Tages gezeigt. Nachfolgend soll das Thema Frauen und Sport beleuchtet werden.

Tag 9

Nach dem einführenden Jingle wird Andrea gezeigt. Sie steht still an der Wand im Wohnzimmer und blickt konzentriert in die Luft. Dann wird eine Großaufnahme ihrer Füße gezeigt, von denen sie einen langsam hebt und senkt. Sie trägt Gewichte an den Fesseln. Zu diesen sehr ruhigen Bildern hört man keuchendes Atmen und hektisches Rascheln von Stoff. Als Nächstes wird eine Aufnahme von Jana im Garten beim Jogging eingespielt. Sie ist die Quelle der Geräusche. Die Bilder der eher statischen Andrea, die nun mit den Hanteln trainiert, und der sich aktiv bewegenden Jana werden kurz im Wechsel gezeigt.

Dann wird John eingeschnitten und eine Großaufnahme des Kuchenteigs, den er gerade fertig stellt. Kurz darauf sind John und Jana beim Kuchenteigschlecken zu sehen. Dabei wird eine Großaufnahme von Jana eingeschnitten, die gerade einen Finger mit Kuchenteig ableckt.

Als Nächstes äußert Andrea den Wunsch, dass sie gerne einen Trainer hätte wie Popstar Madonna. Daraus entwickelt sich eine Diskussion der drei, ob Madonnas muskulöser Körper schön sei. Das Gespräch wechselt bald zu dem Problem, dass Personen im Fernsehen oft dicker aussehen, als sie tatsächlich sind. Es wird darüber gescherzt, dass sie ja nun selbst im Fernsehen seien und die Frauen meinen lachend, dass man abnehmen müsse.

Jana beginnt mit dem Hanteltraining. John bemerkt, dass ihre Oberarme schon sehr kräftig seien und dass Jana sie nicht mehr trainieren sollte. Auch Andrea fragt Jana: »Was willst du denn für Arme kriegen?« John rät Jana, die Schultern zu trainieren. Auf Janas Nachfrage zeigt John, wie sie ihre Schultern richtig trainieren kann. Dabei erklärt er ihr, wenn die Schultern etwas breiter seien als die Hüften, dies den Effekt habe, die Hüfte optisch schmaler wirken zu lassen. Jana meint: »Na, dann aber los hier [mit dem Training; Anmerkung A.K.]!« Beide Frauen müssen lachen.

Während des Schultertrainings zeigt Jana auf die Unterseite ihre Oberarme. Anscheinend will sie so darauf aufmerksam machen, dass diese zu dick seien. John erklärt, dass dies nichts mit Training zu tun habe. Etwas später sagt John, Jana müsse nicht ihre Arme trainieren, sondern ... »abspecken« wirft sie selbst ein. Daraufhin meint Andrea, dass sie ab heute keine Schokolade mehr essen will. John bietet sich an, die Schokolade zu verstecken. Jana stimmt dem erst zu, gibt jedoch dann zu bedenken, dass sie die Schokolade heimlich suchen würde. John malt die Szene aus, wie Jana verzweifelt die versteckte Schokolade sucht. Alle müssen lachen.

Während der Unterhaltung werden Großaufnahmen der angestregten Gesichter von Andrea und Jana gezeigt. Hin und wieder ist Andreas keuchender Atem zu hören.

Dieser Zusammenschnitt wird eingeführt mit einer Montage von ruhigen Einstellungen und hektischen Geräuschen. Hierdurch wird Spannung erzeugt, die zusammen mit dem relativ raschen Einstellungswechsel der Frauen beim Sport der Szene eine sportliche Dynamik verleiht. Die beiden Frauen werden als sportlich und aktiv dargestellt.

Nach Lotte Rose sind »Körper – ihre Ideale und Erscheinungsformen – [...] immer kulturelle Produkte, in denen sich soziale Verhältnisse, gesellschaftliche Arbeitsteilung und Klassenunterschiede mediatisieren« (Rose 1997: 125). Körper und die gesell-

schaftlichen Körpervorstellungen sind auch immer Schauplatz von Geschlecht und Geschlechterordnungen. Rose zeigt, dass sich die Körperästhetik der Geschlechter westlicher Gesellschaften seit den 1980er Jahren dahin gehend gewandelt hat, dass Sportlichkeit und weibliche Schönheit nicht mehr im Widerspruch zueinander stehen: Sportlichkeit und Fitness werden zu einem wesentlichen Bestandteil des weiblichen Körperideals (ebd.: 127ff.).

Diese Verbindung von Weiblichkeit und Sport ist auch bei *Big Brother* zu erkennen. Die oben beschriebene Szene zeigt die Frauen beim Sport. Neben den aktiven Einstellungen, in denen sie laufen und mit den Hanteln trainieren, sind auch ihre angestregten Gesichter zu sehen und dazu passende Geräusche wie Andreas angestrenzter Atem zu hören. Frauen und Weiblichkeit wie auch Männer und Männlichkeit werden so gleichermaßen mit Fitness, Anstrengung und Durchhaltevermögen verbunden. Die Dynamik des Zusammenschnitts erzeugt ähnlich wie beim oben beschriebenen Zusammenschnitt der »Männerszenen« bei den Frauen den Eindruck von Aktivität.

Doch weisen die Geschlechterkonstruktionen durch das Thema Sport auch Differenzen auf. Während die Männer (Zlatko, Jürgen und John) oft in Großaufnahmen beim Sport gezeigt werden (z.B. Tag 7, 8 und 9), sind Frauen in der zweiten Woche von *Big Brother* nur zweimal beim Sport zu sehen: in den oben beschriebenen Szenen und am Tag 7. Auffällig ist bei dem Zusammenschnitt von Tag 7, dass Jana ähnlich wie Thomas marginaler Bestandteil der Szene bleibt, da sie nur in Aufnahmen der Gesamtsituation am Rande des Bildes erscheint. Zudem werden in den untersuchten Folgen nur zwei der fünf bzw. vier Frauen beim Sport gezeigt. Frauen werden somit zwar mit Sport in Verbindung gebracht, aber in wesentlich geringerem Maße als die Männer. Die (hegemonialen) Männer wirken in Relation zu den Frauen viel aktiver.

Des Weiteren wird die Konstruktion von Weiblichkeit und Sport anders konnotiert als bei den Männern. Während Männlichkeit und Sport mit Stärke und Erotik verbunden wird, wird die

Konstruktion von Weiblichkeit und Sport zunehmend mit den Themen des idealen Frauenkörpers, der naschhaften Frau (Jana) und des Abnehmens konnotiert.

Das Verhältnis von Frauen zu ihrem Körper ist – nach Mariana Valverde – geprägt durch die »Sorge um die äußere Erscheinung« (Valverde 1989: 3). Das Aussehen orientiert sich an den jeweiligen gesellschaftlichen Idealen. Das heutige Schönheitsideal der Frau ist definiert durch Jugendlichkeit, Schlankheit und Sportlichkeit (vgl. auch Rose 1997: 129). Um dieses Ideal zu erreichen, werden für viele Frauen Schokolade und andere Süßigkeiten zu »Todsünden« (Valverde 1989: 36), die dick machen und die somit vom Idealbild entfernen.

Diese »typisch weiblichen« Problematiken werden auch in der obigen Szene von Tag 9 thematisiert. Jana weist selbst darauf hin und wird zusätzlich von John darauf aufmerksam gemacht, dass sie noch »abspecken« muss. Andrea, die nach den heutigen Schönheitsidealen nicht dick zu nennen ist, ist der Ansicht, sie müsse nun abnehmen und ab sofort keine Schokolade mehr essen. Weiblichkeit wird somit bei *Big Brother* zwar mit Stärke und Durchhaltevermögen gekoppelt, doch ist diese Verbindung im Gegensatz zur Männlichkeit nicht erotisch. Der weibliche Körper ist beim Sport eingebunden in Problematiken (dick sein) und Diskussionen um weibliche Körperideale.

Die Orientierung am weiblichen Körperideal wird zudem zu einem schwierigen Balanceakt. Die Frauen dürfen zwar sportlich sein und Muskeln haben, aber wie Andreas Äußerung »Was willst du denn für Arme kriegen?« und Johns Sorge um Janas Oberarme zeigen, dürfen es nicht zu viele Muskeln sein. Die Frauen müssen die Balance halten zwischen »sportlich sein« und »noch nicht männlich sein«, also zu viele Muskeln zu haben.

Auch bei der Konstruktion von Männlichkeit ist das körperliche Aussehen von Bedeutung. Hierzu zählen die Tattoos, die fast alle männlichen Bewohner haben, das Zeigen freier Oberkörper und die vielen Szenen, in denen die Männer bei der Körperpflege zu sehen sind. Doch bleiben die männlichen Körperideale implizit.

Die starken männlichen Körper werden gezeigt und erotisiert, aber sehr selten problematisiert. Die weiblichen Körperideale und ihre Probleme werden dagegen wiederholt explizit angesprochen, diskutiert und dargestellt. Es scheint so, als ob Männer einen schönen Körper haben, Frauen ihn erst noch bekommen müssen. Der weibliche Körper wirkt mangelhaft (vgl. auch Rose 1997).

Darüber, was denn nun ideale weibliche Körperformen sind, gibt es unter den KandidatInnen durchaus geteilte Meinungen; beispielsweise lachen die beiden Frauen in der oben beschriebenen Szene, als John ihnen erklärt, breite Schultern ließen die Hüfte optisch schlanker erscheinen. Doch trotz der Verspottung dieser Interpretation idealer Körperformen durch das Lachen werden die Körperideale selbst nicht ernsthaft in Frage gestellt. Die oben dargestellte Szene endet damit, dass Andrea beschließt, keine Schokolade mehr zu essen. Zudem wird die Sorge der Frauen um ihr Äußeres wiederholt in anderen Situationen inszeniert. So werden die Bewohnerinnen häufig dabei gezeigt, wie sie über Kleidung, Kosmetika oder Abnehmen reden (z. B. Tag 5).

Die Erotisierung von Körpern bei der Körperpflege weist im Gegensatz zum Sport bei den Geschlechterkonstruktionen kaum Unterschiede auf. Es werden sowohl Groß- und/oder Slow-Motionaufnahmen weiblicher Beine beim Rasieren oder Eincremen (Jana, Tag 8) gezeigt, sowie Aufnahmen, in denen sich die Bewohnerinnen entkleiden (Despina, Tag 5), als auch Aufnahmen der männlichen Bewohner bei der Körperpflege und dem Entkleiden z. B. in den oben beschriebenen Badszenen von Tag 8 oder Aufnahmen von Alex beim Duschen und Abtrocknen, in denen immer wieder Großaufnahmen von seinem Hintern, seinen Beinen und seiner Brust gezeigt werden (Tag 9).

Der Unterschied bei der erotischen Darstellung von Männern und Frauen liegt jedoch darin, dass bei den Männern Erotik auch mit Aktivität (Sport) verbunden und betont wird. Durch diese Verbindung wird die Assoziation einer erotischen Männlichkeit mit Stärke und Aktivität hervorgerufen. Bei den Frauen hingegen wird Erotik nicht an Sport, sondern an Schönheitspflege gekoppelt.

Die Untersuchung von Sport, Erotik und Geschlecht bei *Big Brother* zeigt, wie Fitness, Stärke und Durchhaltevermögen sowohl an Männlichkeit als auch an Weiblichkeit gekoppelt werden. Doch sind auch Unterschiede bei der Konstruktion der Geschlechter um das Thema Sport zu verzeichnen. Die sportlichen Tätigkeiten der Frauen werden nicht so stark betont wie die der Männer. Zudem erfährt der männliche Körper beim Sport und der Körperpflege eine Erotisierung. Auch der weibliche Körper wird bei der Körperpflege erotisiert, beim Sport wird er jedoch mit Problemen wie Abnehmen und Fragen nach den weiblichen Körperidealen in Zusammenhang gebracht. Eine wichtige Rolle spielen bei der Erotisierung des Alltages die Filmtechniken, die häufig unerotische und alltägliche Ereignisse wie Körperpflege durch die Montage der Einstellungen, Großaufnahmen oder Slow-Motion in einen erotischen Kontext bringen.

Beide Konstruktionen werden gleichwohl in Frage gestellt. Einerseits wird das Männlichkeitsideal durch abstoßend und komisch wirkende Äußerungen der Darsteller ironisiert, andererseits lachen die Frauen in der beschriebenen Szene über die Körperideale. Doch kann dabei weder die Assoziation von Männlichkeit mit Stärke und Erotik noch die von Weiblichkeit mit Abnehmen und die Sorge um die äußere Erscheinung wirklich durchbrochen werden.

Anmerkungen

1 Eine der Bewohnerinnen (Despina) verlässt das Haus freiwillig am fünften Tag.

2 Zur dramaturgischen Funktion der sog. »Cliffhanger« siehe Mikos et al. 2000: 65ff.

3 Für die Analyse der Folgen wurde ein Protokoll angefertigt, das sowohl über die gezeigten Situationen, Interaktionen, AkteurInnen und Orte, als auch über die Montage der Szenen, die Kommentare, die eingefügten Jingles und Werbepausen informiert. Anhand des Protokolls wurden Szenen herausgesucht, in

denen das Thema Sport dargestellt wird. Diese Szenen wurden anschließend auf die Konstruktion von Geschlecht bei *Big Brother* untersucht.

4 Interessanterweise wird Thomas, der in dieser Woche zusammen mit Zlatko nominiert ist, in den nächsten Tagen von den ZuschauerInnen 'rausgewählt. Es wäre spannend zu untersuchen, inwieweit die negative Darstellung von Thomas dazu beigetragen hat.

5 Das Lachen stammt vermutlich von Jana, die später im Hintergrund zu sehen ist.

Literatur

Brückner, Magrid/Hagemann-White, Carol (1993): »Diskussion: Geschlechterverhältnisse und Gewalt gegen Frauen und Mädchen«. *Zeitschrift für Frauenforschung* 11, S. 47–66.

Chapkis, Wendy (1988): »Sexuality and Militarism«. In: Eva Isaksson (Hg.), *Women and the Military System*, London: Harvester Wheatsheaf, S. 106–113.

Connell, Robert W. (1995): *Masculinities*, Cambridge: Polity Press.

Gildemeister, Regine/Wetterer, Angelika (1992): »Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung durch die Frauenforschung«. In: Gudrun-Axeli Knapp/Angelika Wetterer (Hg.), *Traditionellen Brüche. Entwicklung feministischer Theorie*, Freiburg: Kore, S. 201–254.

Hagemann-White, Carol (1993): »Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen einer theoretischen Einsicht«. *Feministische Studien* 11/2, S. 68–78.

Kapfer, Reinhard/Thoms, R. (1984): »Über den wissenschaftlichen Film. Ein Gespräch mit Peter Fuchs«. In: Magarete Friedrich et al. (Hg.), *Die Fremde sehen. Ethnologie und Film*, München: Trickster Verlag, S. 91–100.

Kersten, Joachim (1997): *Gut und (Ge)schlecht. Männlichkeit, Kultur und Kriminalität*, Berlin: Walter de Gruyter.

Klinger, Cornelia (1995): »Beredtes Schweigen und verschwiegenes Sprechen: Genus im Diskurs der Philosophie«. In: Hadumand Bußmann/Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Kröner, S. 34–59.

Mikos, Lothar/Feise, Patricia/Herzog, Katja/Prommer, Elizabeth/Veihl, Verena (2000): *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft (BFF), Band 55, Berlin: VISTAS.

Monaco, James (1980): *Film verstehen*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Nicholson, Linda (1994): »Was heißt ›gender?«. In: Institut für Sozialforschung (Hg.), *Geschlechterverhältnisse und Politik?*, Frankfurt/Main: Institut für Sozialforschung, S. 188–220.

Rose, Lotte (1997): »Körperästhetik im Wandel. Versportung und Entmütterlichung des Körpers in den Weiblichkeitsidealen der Risikogesellschaft«. In: Irene Dölling/Beate Kraus (Hg.), *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 125–149.

Valverde, Mariana (1989): *Sex, Macht und Lust*, Berlin: Orlanda Frauenverlag.

Wetterer, Angelika (1995): »Dekonstruktion und Alltagshandeln. Die (möglichen) Grenzen der Vergeschlechtlichung von Berufsarbeit«. In: Dies. (Hg.), *Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen*, Frankfurt/Main: Campus, S. 223–246.

Das Begehren der Kontrolle –

BIG BROTHER im Internet

CHRISTIAN PAPILLOUD

Die Sendung *Big Brother* lässt uns nicht allein, nicht vor unserem Fernseher und auch nicht vor dem Bildschirm unseres Rechners. Die ›spielende Familie‹ des großen Bruders wurde im Internet installiert, um uns überall dort antreffen zu können, wo ein Computer im Netz ist.¹ Im Büro, in Cyber-Cafés und auch nach der Fernsehsendung selbst können wir kontinuierlich anschauen, was die technischen ›Augen‹ des großen Bruders sehen.

Das Internet entwickelt die Formel *Big Brother* weit über die Grenzen der Television hinaus. Es stellt nicht nur die Möglichkeit bereit, das Leben der Container-Bewohner Tag und Nacht mittels *webcams* zu verfolgen. Entsprechend seiner Aufmerksamkeit und Treue zum Sender kann der Internet-Zuschauer auch an Wettbewerben des Fernsehsenders teilnehmen. Wer die Geschichte oder die Regeln der Sendung nicht kennt, findet nach Anklicken von Schaltflächen alles, was er braucht, um sein Wissen über die Sendung zu vervollständigen. Zwischen der Produktwerbung des Senders erscheint der Tageszähler, der den Zuschauern die noch verbleibenden Tage bis zur letzten Nominierung anzeigt.

Der Internet-Zuschauer erlebt die *Big Brother*-Sendung also nicht nur als eine Fernsehsendung oder als ein Schauspiel, son-

dem er steht auch in Interaktion mit den Interaktionen der Bewohner. Er kann sie kontrollieren, und man gibt ihm alle Mittel für diese spielerische Manipulation an die Hand. Im Endeffekt kann er seinen Strategien und seinem Geschmack entsprechend, oder nach Lust, Laune und Langeweile wählen, wer aus der Sendung ausgeschlossen werden oder in ihr bleiben soll. Er soll also entscheiden, welches Mitglied der ›Familie‹ über Beziehungskompetenzen verfügt, die zur Unterhaltsamkeit der Sendung beitragen können.

Big Brother im Internet sprengt den Interpretationsrahmen technisch-interaktiver Phänomene, den das Modell des Panoptikums bereitstellt: Die Sendung steht jenseits *technophober* Äußerungen. Die Teilnehmer, d.h. die Container-Bewohner, machen freiwillig mit. Die technische Struktur der Interaktivität erlaubt ihnen, in Beziehung zu ihren Richtern, den Internet-Zuschauern, zu treten. Die *webcam* ist das exklusive Medium der Internet-Zuschauer, das ihnen alles, was sie von den Bewohnern wissen oder erkennen können, vermittelt. Dem Internet-Zuschauer ist es erlaubt, mit den Bewohnern zu diskutieren. Dies passiert im *Chat Room* und allerdings erst *nach* dem Verdikt der Zuschauer, d.h. nach dem Ausschluss einer Kandidatin oder eines Kandidaten. Dann kommt für Letzteren eine seltsame Befreiung, die er nicht brauchte und vielleicht auch nicht wollte, in der er unterstützende und tröstende Worte hören kann, um das Ende seines Auftritts mehr oder weniger »happy« zu wenden. Trotzdem lässt sich die Sendung aber auch nicht vom *technophilen* Standpunkt aus analysieren. Die Strategie des Senders ist es nicht, eine Gemeinschaft der Gemeinschaft zu präsentieren, sondern einfach zu zeigen, wie Leute, die sich nicht kennen, zusammen leben. Es wird kein Mythos geliefert. Vielmehr entwickelt *Big Brother* im Internet eine originäre Art der Kontrolle, die sich als Kontrolle der sozialen Beziehungen zwischen den Bewohnern und den Internet-Zuschauern durch die sozio-technischen Beziehungen konzeptualisieren lässt.

Zunächst zeigen wir den Unterschied zwischen dem Panoptikum-Modell und *Big Brother*, und dann versuchen wir, die spezifischen Formen der Kontrolle zu bestimmen, die die Sendung entwickelt. Auf diese Weise wird es möglich, *Big Brother* als Topos einer zunehmend artifiziellen Gesellschaft² zu verstehen.

Big Brother is not watching you

Wenn das Panoptikum kommuniziert

Big Brother lädt ganz offen dazu ein, Voyeur zu sein. Die kleinsten Dinge des Lebens im Container können überwacht werden. Man wird ausschließlich Auge. Dieses Argument des Panoptikums wird explizit oder implizit auf allen Anti-*Big-Brother*-Internet-Seiten³ vertreten. Um es genau zu verstehen, ist an Michel Foucault zu erinnern, der uns in seinem Buch *Surveiller et punir* (1974) das Panoptikum vorstellt.

Foucault zeigt anhand von Beispielen, dessen berühmtestes vielleicht das Gefängnis ist, dass das Panoptikum die Idee einer einseitigen und generellen sozialen Überwachung enthält. Als Indiz eines neuen Typus der Machthandlung unterscheidet sich die Überwachung von der Strafe. Sie

»[...] trifft den genauen Kern der Individuen, erreicht ihren Körper, gliedert sich in ihre Gesten, in ihre Haltungen, in ihre Worte, in ihre Ausbildung, in ihr Alltagsleben ein« (Foucault [1975] 1994: 741)⁴.

Kann aber *Big Brother* nach dem Muster der Beaufsichtigung analysiert werden? Drei Argumente scheinen gegen eine Übertragung des Panoptikum-Modells auf *Big Brother* zu sprechen.

Das erste und evidente Argument ist ein *rechtlich-institutionelles*. Die *Big Brother*-Sendung wird im Internet zur freien Nutzung veröffentlicht. Niemand ist verpflichtet, die Internet-Seiten der Sendung in sein Adressfenster zu tippen. Das gleiche Prinzip gilt für die Bewohner des Containers. Sie können wählen, ob sie an dem Projekt teilnehmen. Die Überwachung im Panoptikum dage-

gen steht unter dem Zwang einer Gefängnissituation. Sie findet somit, wie Foucault feststellt, in Gefängnissen, der Psychiatrie und sogar in der Schule Anwendung.

Das zweite Argument ist ein *technisch-strategisches*. Das Panoptikum ist eine Art, Macht auszuüben, welche die Einseitigkeit der Beobachtungsordnungen voraussetzt. *Big Brother* dient nicht einer solchen Machtausübung, wie die Produzenten und Akteure der Sendung im Internet selbst es zeigen. Dort findet der Internet-Besucher zwar Werbungen, Schaltflächen wie Interaktivitätsmöglichkeiten und gerät in die Marketingstrategien des Senders. Aber dieser ist seinerseits von den Internet-Zuschauern abhängig, und zwar zumindest aus zwei Gründen. Erstens erhöhen viele Internet-Zuschauer die Einschaltquote des Senders, was im Konkurrenzkampf um Marktanteile hilfreich ist. Zweitens sind die Internet-Zuschauer potenzielle Kunden für andere Sendungen oder Produkte des Unternehmens.

Das dritte Argument scheint uns das wichtigste zu sein. Es ist gleichzeitig ein *chronologisches* und *logisches*. Das Panoptikum war ein Ausdruck der Macht in westlichen Gesellschaften gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Die dort »eingeschlossenen Milieus« (vgl. Deleuze 1993) wurden im Modus der Disziplin regiert. Dieser Modus wurde aber im 19. Jahrhundert rasch ungültig, wie Foucault konstatiert. Besonders das von ihm zitierte Beispiel des Gefängnisses zeigt, dass die Reform der Gefängnisse, statt die Kriminalität zu senken, mehr Delinquenz produzierte.⁵ Das Gefängnis sollte die ökonomische und soziale Praxis reformieren – und dies war auch das Ziel der frühen öffentlichen Formen des Internets (vgl. Moréno 1971; Nora/Minc 1978). Als Produkt der Informationsgesellschaft sollte das Internet nicht einfach die Welt umspannen und Informationen direkt verfügbar machen; es sollte zugleich – jedenfalls nach einer bestimmten Ideologie des Internets – eine neue, saubere Gesellschaft erzeugen. Unter seiner oberflächlichen Erscheinung als saubere Neuheit transformiert das Internet kaum merkbar die elementar-anthropologischen Ei-

enschaften der zwischenmenschlichen Beziehungen. Per Internet kann von der Gesellschaft gesagt werden: *non olet!* Aber wonach soll es nicht stinken? Vielleicht nach Menschen? Diese Vermutung scheint sich zu erhärten, da im Internet die Beziehungen zwischen Menschen *erstens* entsinnlicht werden, und zwar in dem Sinne, dass alle sinnlichen Wahrnehmungen durch Kabel vermittelt werden. Der Andere ist ohne *webcam* nicht mehr sichtbar, er ist nicht mehr fühlbar, seine Bewegungen bzw. Raum- und Zeitverhältnisse, seine Stimme sind transformiert. Er hat sein Gesicht verloren, wird eine Spur. Von ihm bleibt uns höchstens eine mehr oder weniger genaue logische Rekonstruktion, die auf binäre Codes aufgebaut ist. Die Beziehungen werden *zweitens* abstrakter in dem Sinne, dass sie sich kaum mehr auf das traditionelle Verständnis von Ort und Zeit beziehen. Sie entsprechen auch nicht mehr irgendwelchen Zeichen geschlechts-stratifizierter Kommunikation. Im Internet kann man mit einem Individuum verbunden sein, ohne genau zu wissen, wer es ist. Die Produktionslogik der Kommunikation, die auf konkreten Austauschbeziehungen zwischen Menschen beruht, gilt immer weniger. Durch das Internet befreit sich die »Chiffre-Beziehung«⁶ von der Gesellschaft und entwickelt durch Technik die Fähigkeit, die Beziehungen minimal zu generieren. Damit ist es möglich geworden, eine Interaktion herzustellen, ohne eine real-körperliche Beziehung zu unterhalten: *Deus ex machina*.

Big Brother entspricht darum – und trotz seines Namens – weder reinem Voyeur-Verhalten noch der Form eines sozialen Panoptikums und ist folglich kein Instrument der Überwachung. An *Big Brother* lässt sich eher eine Logik der generalisiert-sozialen Kontrolle ausmachen. Wir können versuchen, uns dieser Logik im Rahmen der Theorie der »eingeschlossenen Gesellschaften« zu nähern. Dieser Weg wird von Gilles Deleuze beschritten, der sich mit Kontrollgesellschaften beschäftigt (Deleuze 1990). Nach Deleuze sind unsere alltäglichen Gesellschaften zu Kontrollgesellschaften geworden, die unseren Austausch durch elektronische

Unterschrift, Passwort und forciertes Selbstmarketing neu formieren. Sein Aufsatz wird uns erlauben, den Internet-Kosmos der *Big Brother*-Sendung genauer auszuleuchten.

Big Brother als Zeichen der »Contrôlématique«

Um den im Folgenden näher ausgeführten Unterschied zweier gesellschaftlicher Regime zu zeigen, stellt Deleuze diese einander systematisch gegenüber: Die *eingeschlossenen Gesellschaften* sind Gesellschaften, in denen

»[...] man nicht aufhört, wieder anzufangen, identische Typen von unterschiedlichen Sachen und Menschen zu reproduzieren, (von der Schule zur Kaserne, von der Kaserne zur Fabrik) [...]« (ebd.: 113).

Die Fabrik mit ihren Fließbändern illustriert eindrücklich, was Deleuze mit dem unaufhörlichen Anfang der alltäglichen Aufgaben ausdrückt. Das Modell-Prinzip (z.B. das Modell *des* Autos oder *des* Arbeiters) gibt der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Bedeutung. Darum kann Deleuze diese Gesellschaften als »[...] Einschließungen, [die] unterschiedliche Formen, Gussformen [sind] [...]« (ebd.: 112) bezeichnen oder sie als »Gesellschaften des Papiers« und der organisierten Bürokratie vorstellen, die die »[...] Unterschrift, die das Individuum [als Existierendes] zeigt [...]« sowie die »[...] Zahl oder Matrikelnummer [...]« (ebd.: 113) brauchen.

Nach Deleuze erleiden die eingeschlossenen Gesellschaften Mitte des 20. Jahrhunderts eine Krise. In ihrer Nachfolge entwickeln sich die *Kontrollgesellschaften*. Eine solche ist die des

»[...] sich selbst-verformenden Abgusses, der sich kontinuierlich, plötzlich ändert, oder wie ein Sieb, dessen Maschen sich [...] ändern« (ebd.: 112).

Diese Gesellschaft ist eine der Vielfalt, der unterschiedlichen und

unerschöpflichen Differenzierungen, in der man das Modell und die Quantität nutzt, um Kriterien zu finden und herzustellen. Hier

»[...] ist das Wesentliche weder eine Unterschrift noch eine Zahl, sondern eine Chiffre: Die Chiffre ist ein Geheimwort, während die disziplinären Gesellschaften vom Befehlswort geregelt werden [...]. [In den Kontrollgesellschaften] endet man nie; das Unternehmen, die Ausbildung, der Dienst, die meta-stabilen und koexistierenden Zustände entstammen ein und demselben Guss wie von einem universellen Verformen« (ebd.: 113).

Das Modell modelliert sich selbst, indem es die Modulation zu seinem Prinzip macht. Die Härte der Strafe, der Regulationsmodus der Einschließungsgesellschaften, hat der Flüssigkeit der Autorisierung Platz gemacht. Diese *members-only*-Gesellschaft reguliert sich nach dem Pattern der Kontrolle. Deleuzes Aufsatz gibt uns einige Charakterzüge für die Interpretation der *Big Brother*-Sendung als Beispiel einer solchen Kontrollgesellschaft an.

Big Brother braucht Chiffren durch die Internet-Zuschauer, um das *turnover* der Bewohner zu bestimmen. Diese Chiffren bewirken gleichzeitig eine entsprechende Verformung der Interaktionsspiele, die im Container stattfinden. Seine Bewohner wissen, dass ihre Kommunikationskompetenz bewertet wird. Wie Deleuze sagt:

»[...] die Kontrolle bezieht sich auf schwimmende Relationen, auf Abgüsse, die sich als Chiffre eines Prozentsatzes verwenden lassen [...]« (ebd.: 113).

Big Brother ermöglicht dies durch die verschiedenen Kommunikationsmittel, die von den Produzenten der Sendung für die Interaktivität der Internet-Zuschauer mit dem Leben der Bewohner im Container zur Verfügung gestellt werden. Jeder Bewohner weiß nur wenig von den Zuschauern. Während seiner Zeit im Container sind ihm Beziehungen zur Außenwelt verboten. Aber wegen der *webcam* kennt er die Hauptsache: Er wird kontinuierlich beobach-

tet und bewertet. Darum bleibt ihm nur die Suche nach einer Selbstrepräsentation gegenüber den Zuschauern, die sein Schicksal in der Sendung bestimmen. Er lebt auf sozialem Kredit. Er muss sich entsprechend verhalten, um die wieder auf ihn wartende Anonymität hinauszuschieben. Dabei hilft ihm insbesondere die Konkurrenz mit den Mitbewohnern. Neben den beobachtenden Zuschauern sind die anderen Mitglieder des Containers die zweite Gewissheit jedes Bewohners, und sie ist ein Mittel mehr, um seine Bewertung durch die Internet-Zuschauer zu prüfen. Wer im Container bleiben will, um am Ende zu gewinnen, muss die Fähigkeit haben, seine Beziehungen zu den Zuschauern und den konkurrierenden Mitbewohner rasch und flexibel zu modifizieren. Konstruktion und Dekonstruktion sind die zwei Topoi der interaktionellen Strategien der Container-Bewohner, die die rasche Verformung der Persönlichkeit durch die Forderung und Förderung des das Spiel entscheidenden Prozentsatzes verlangen.

Durch die Interaktion mit den Interaktionen der Bewohner zeigt der Internet-Zuschauer den Produzenten von *Big Brother* sein eigenes interaktionelles Profil. Er lässt sich synchron analysieren, er gibt seine Vorzüge offensichtlich nicht nur für irgendwelche Produkte des Fernsehsenders, sondern auch für eine bestimmte Art und Weise der Interaktivität preis. Er hat nicht nur die Möglichkeit, die Sendung mitzugestalten. Er regt den Sender an, eine direkt von den Zuschauern bestimmte Fernsehsendung herstellen zu lassen. Er lässt sich vom Fernsehprogramm kontrollieren, um Gelegenheiten für ähnliche zukünftige Formen der Interaktivität zu erhalten, um mit den interaktiven Optionen zu spielen und dem Fernsehsender seine relationelle Kompetenz zu demonstrieren. Von diesem Standpunkt aus skizziert *Big Brother* die Grundlinien eines neuen Regimes: die der »Contrôlématique« (vgl. Haessler 1995: 264), d.h. einer Gesellschaft der generalisierten Kontrolle.

Was kann die »Contrôlématique« für *Big Brother* bedeuten? Die folgenden Überlegungen beschränken sich auf zwei bestimm-

te Formen der Kontrolle, die wir als »scoring-Kontrolle« und »mediale Kontrolle« bezeichnen und darstellen möchten.

CHRISTIAN PAPILLOU

Die Kontrollformen der »Contrôlématique« bei *Big Brother*

238 | 239

Nach Aldo Jean Haesler leben wir in der Epoche der Generalisierung der ökonomischen Eigenschaften, die unsere sozio-kulturellen Verhältnisse beherrschen. Die sozialen Beziehungen wirken mehr und mehr durch ihre pragmatisch verwirklichte Reduktion auf das Pattern des modernen *do ut des* (vgl. Haesler 1988), das die Form einer singulativen Transaktion annimmt (vgl. Haesler 1995: 286). Eine Sendung wie *Big Brother* könnte in dem Maße, in dem sie in das Internet übertragen wurde, eine entscheidende Etappe dieses Prozesses sein. Es ist tatsächlich das erste Mal, dass der Austausch beinahe zum Selbstzweck wird, dass er fast »rein« geworden ist, also nicht mehr unbedingt der Individuen als Träger bedarf. Es ist das erste Mal, dass der Austausch für die Container-Bewohner, die Internet-Zuschauer und den Fernsehsender fast nur Information bedeutet. Haesler folgend (ebd.: 288–289), kann man diese Bemerkungen genauer bestimmen:

a. *Big Brother* im Internet stellt einen Austauschmodus zwischen Internet-Zuschauern, Container-Bewohnern und Produzenten der Sendung fest, dessen Eigentümlichkeit es ist, soziale Verhältnisse zuzulassen, die das Muster der raschen Konstruktion-Dekonstruktion des sozialen Austauschs produzieren, und darin diesem Abguss entsprechende Persönlichkeiten entwickelt. Die Beziehungen sollen Profile von leicht veränderbaren Relationen hervorbringen, denen Chiffren, Geld und Informationen entsprechen.

b. Diese Beziehungsprofile erlauben dem Fernsehsender, das Beziehungsmuster der *Big Brother*-Interaktivität im Internet permanent zu kontrollieren. Damit besitzt er die Informationen, um die ihm nützlichen Interaktionskompetenzen bzw. Bezie-

hungsprofile künftig immer genauer auszuwählen. Er installiert einen präzisen, selbstlaufenden Regulationsprozess, in dem die Bewohner sich gegenüber den Internet-Zuschauern positionieren können; dadurch binden sie sich aneinander oder schließen einander aus, d.h., dadurch sozialisieren und differenzieren sie sich.

c. Die Internet-Sendung ändert die Verhältnisse zwischen Austauschprozessen, Räumen und Zeiten; die Beziehungen sind Inter-Reaktionen, d.h. Beziehungen von flüchtiger abstrakter Nähe und Unmittelbarkeit; Rubriken im Internet, wie »Archiv« und »News«, sollen eine technische Synthese des Austauschs gemäß der Geschwindigkeit der *in time*-Informationen erlauben; sie sollen die unmögliche konkrete Gegenseitigkeit simulieren.

d. Die Internet-Sendung entleert die praktischen Kriterien der Vergesellschaftungsprozesse (*face-to-face*-Beziehungen, Tabus, Unterscheidungen) und relativiert sie auf einer formellen Basis, die die entscheidenden Kriterien der Reproduktion des Rahmens von *Big Brother* gemäß den Marktanteilen des Fernsehprogramms stimuliert.

Auf der Basis der Contrôlématique, die am Beispiel *Big Brother* erhellt wird, kann man verschiedene Hypothesen über die Formen der Kontrolle formulieren. Im Fall *Big Brother* lassen sich zumindest zwei Formen der Kontrolle erkennen:

a. Die »scoring-Kontrolle«: Sie ist eine Kontrolle durch den Prozentsatz, durch die Punkte oder die Evaluierung, die alle Bewohner des Containers erwarten, ja, begehren. Sie erlaubt dem Sender, die Bewohner und die Internet-Zuschauer gemäß ihrer interaktiven Kompetenz zu klassifizieren und die Strategien des Fernsehprogramms für *Big Brother* wie auch für andere Sendungen zu verfeinern.

b. Die »mediale Kontrolle«: Sie ist eine direkte Kontrolle der Internet-Zuschauer über die Container-Bewohner und eine indirekt-reaktive Kontrolle der Bewohner über die Internet-Zuschauer (z.B. dadurch, dass sie sich als Projektionsfläche verschiedener Begehrensmodalitäten zur Verfügung stellen). Diese Kontrolle wird durch die vom Sender bereitgestellten Mittel, wie *webcams*

und Statistiken, ermöglicht. Sie zeigt eine originäre Art sich zu vergesellschaften, und zwar auf der Basis eines Konkurrenzkampfes zwischen Internet-Zuschauern und Bewohnern des Containers.

Big Brother lässt uns die ersten Schritte einer Contrôlématique erkennen, deren Formen der Kontrolle sich in einer spielerischen und damit nur indirekt gewaltsamen Atmosphäre entwickeln. So dient *Big Brother* als Fenster für die künftigen artifiziellen Gesellschaften, deren Contrôlématique sich bereits heute manifestiert.

Die artifiziellen Gesellschaften

Was eine artifizielle Gesellschaft sein könnte, haben wir schon kurz angesprochen.⁷ Diese Perspektive soll jedoch mit Haesler noch näher erörtert werden, der uns folgende Definition dieses Begriffs vorschlägt: Die artifizielle Gesellschaft bedeutet weder die Gesellschaft

»des Bedürfnisses oder der Armut, noch der Unbestimmtheit und der Abführung (Evakuierung) der essenziellen Gewalt, weder der Realisierung des Begehrens oder des Nominalen, noch auch die Simulation einer Hyperrealität, um den einzigen Ruhm ihrer Inszenierung zu bekommen, nein, die Aufnahme der Zugehörigkeit, von der Agamben spricht, die Inklusion des Dividuums, von der Deleuze spricht, [...] ist nichts anderes als eine ungeheure und unwiderruflich ästhetische Reduktion auf das Pattern der singulativen Transaktion, eine Reduktion aller Kategorien, die uns erlauben, die Welt zu denken und auf sie Einfluss zu nehmen« (ebd.: 292).

Diese Gesellschaft lebt ohne den Geruch des Menschlichen. Als artifizielle Gesellschaft beruht sie auf der Verwebung durch die reaktive Anerkennung der singulativen Transaktion, d.h., sie beruht auf der Logik des *in-put/out-put*, die personalisiert ist, aber keine Irrtümer verzeiht. In der artifiziellen Gesellschaft versucht man alles, um ›drin‹ zu bleiben, auch auf die Gefahr hin, auf die elementaren Reflexe des Überlebens reduziert zu werden.

Haeslers Perspektive der artifiziellen Gesellschaft könnte im Fall *Big Brother* als übertrieben erscheinen. Man mag einwenden, dass es die Möglichkeit gibt, sich dem Internet zu verweigern oder dass man zumindest nicht gezwungen ist, die Internet-Seiten von *Big Brother* zu besuchen. Die Langeweile oder die Ironie gegenüber der Sendung sind Verhaltensweisen, die zeigen, dass es demgegenüber noch eine soziale, und zwar traditionell interaktionelle Regulation gibt. Kann diese aber als Grund gelten, die hier vorgeschlagene Argumentation für eine bloße Übertreibung zu halten? Ein Vorwurf, der immer erhoben wird, wenn man sich mit technischen Phänomenen beschäftigt. Wir haben versucht zu zeigen, dass die Internet-*Big Brother*-Formel nicht nur als eine bloß interaktive Sendung gelten kann, sondern eine neue Logik der Vergesellschaftung illustriert. Der Sinn dieser Logik liegt darin, die Beziehungen zwischen Menschen durch Technik zu codieren, um sie auf eine rein singulativ-transaktionale Ebene zu reduzieren. Dadurch könnte sich eine neue Gesellschaft profilieren, in der eine reaktive Konkurrenzfähigkeit das Soziale bestimmt und somit zuvorderst rentable Beziehungsformen produziert, innerhalb derer wir allein das Recht beanspruchen können, »drinnen«, d.h. in der Gesellschaft, zu bleiben. *Big Brother* im Internet gibt einen aufschlussreichen Eindruck davon.

Anmerkungen

1 Die Web-Seiten der *Big Brother*-Sendung können unter www.bigbrother-haus.de gefunden werden.

2 Dabei ist die »artifizielle Gesellschaft« eine Gesellschaft, in der sich der soziale Austausch von einer wechselseitigen, persönlichen Reziprozität in eine zunehmend reaktive, funktional zerstreute Interaktion verschiebt. Diesen Übergang von einer »Relationsgesellschaft« in eine »Reaktionsgesellschaft« werden wir im Folgenden noch näher erläutern.

3 Eine davon ist www.hitkarussell.de/big/.

4 Alle Übersetzungen aus dem Französischen stammen von mir (C.P.).

5 »[...] weit entfernt, die Kriminellen in ehrbare Leute zu transformieren, nutzt das Gefängnis nur dazu, neue Kriminelle zu produzieren oder die Kriminellen noch mehr in die Kriminalität hineinzutreiben« (Foucault [1975] 1994: 742).

6 Der Ausdruck »Chiffre-Beziehung« referiert auf Deleuzes Artikel »Les sociétés de contrôle« von 1990 (für die deutsche Übersetzung, vgl. Deleuze 1993), in den wir unten einführen werden. »Chiffre-Beziehung« bedeutet, dass eine Chiffre eine soziale Beziehung vertritt. Das lässt sich häufig in Unternehmen wie z. B. dem Fernsehen oder den Banken finden. Die Chiffre-Beziehung wird mit Hilfe von Marketingstrategien, Umfragen, Informatikprogrammen, Statistik usw. hergestellt, und sie wird generell genutzt, um eine soziale Stratifikation der Kunden/des Publikums herzustellen (vgl. Courpasson 1995).

7 Vgl. Anmerkung 2.

Literatur

Bolz, Norbert (1994): »Neue Medien«. *Information Philosophie* 1, S. 48–55.

Courpasson, David (1995): *La modernisation bancaire*, Paris: L'Harmattan.

Deleuze, Gilles (1990): »Les sociétés de contrôle«. *L'autre journal* 1, S. 111–114.

Deleuze, Gilles (1993): »Postsriptum über die Kontrollgesellschaften«. In: Ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 254–262.

Foucault, Michel (1974): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1994/1975): »Entretien sur la prison: le livre et sa méthode«. In: Ders., *Dits et écrits* 2, Paris: Gallimard, S. 740–753.

Goux, Jean-Joseph (1978): *Les iconoclastes*, Paris: Seuil, S. 145–190.

Haesler, Aldo Jean (1988): »Passages de l'économique. De l'échange symbolique à la transaction ›singulative‹«. *Société* 3, S. 27–62.

Haesler, Aldo Jean (1989): »L'électron affolé. Immatériaux, monnaie mondaine et réalité post-moderne«. *Société* 5, S. 153–176.

Haesler, Aldo Jean (1995): *Sociologie de l'argent et postmodernité*, Genève, Paris: Droz.

Moréno, Roland (1971): *Théorie du bordel ambiant. Souvenir de l'Irréversible*, Paris: Belfond.

Nora, Serge/Minc, Alain (1978): *L'informatisation de la société*, Paris: La Documentation française.

Sonstige Quellen

www-Seiten der Big Brother-Sendung: www.bigbrother-haus.de

Anti-Big-Brother-www-Seiten: www.hitkarussell.de/big/

Das Licht des Antagonismus – Populärkultur zwischen Mikro-Politik und Makro-Politik

OLIVER MARCHART

Mit großer Regelmäßigkeit werden *Cultural Studies* wirklichen wie angeblichen kulturkonservativen Erzählungen vom Ende der Hochkultur und des öffentlichen Raumes entgegengesetzt: Cultural Studies werteten das Populäre (das Kulturindustrielle) wie auch das Populäre (das Proletarisch-Massenkulturelle) erstmals zu einer wertvollen gesellschaftlichen Praxis und zu einem gültigen Studienobjekt der Wissenschaften auf und treten damit einer elitären Kulturtheorie selbsternannter Geistesaristokraten entgegen. Ein beliebtes Feindbild gab da immer schon die *Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer/Adorno 1969) ab, vor allem die elitär erscheinende Kritik an der amerikanischen Kulturindustrie. Auf ähnliche Weise kann das verkürzte Politikverständnis der politischen Wissenschaft wie auch so mancher politischen Theorie von den Cultural Studies angegriffen werden. Und nicht nur von den Cultural Studies: Das Private (*the personal*) sei politisch, hieß es im Feminismus – nicht zu Unrecht. Der Begriff der Mikro-Politik wurde von Foucaultianern und ihren Verbündeten stark gemacht, um das Netzwerk jener Machtpraktiken zu bezeichnen, das den Alltag, d.h. die Praktiken des Alltagslebens, durchzieht. Oft vermischten sich Theorieelemente aus Cultural Studies, Feminismus,

Neo-Marxismus und Foucaultianismus. Was sie vereinte, war jedoch die gemeinsame Ablehnung herkömmlicher Politikkonzeptionen, also von »Makro-Politik«: Macht sei nicht im Staat lokalisiert, Politik fände nicht nur zwischen Parteien statt etc.

Diese Kritik war zu einem bestimmten Zeitpunkt durchaus berechtigt, ja sogar dringend notwendig. Es besteht kein Zweifel daran, dass beispielsweise Geschlechtsidentitäten a) nicht naturgegeben, sondern konstruiert sind und b) diese Konstruktion zu einem großen Teil über repetitive Praktiken im so genannten privaten oder alltagskulturellen (also nicht auf den ersten Blick schon »politisch« scheinenden) Bereich abgesichert werden. Der angestrebte Paradigmenwechsel von Makro-Politik zu Mikro-Politik, vom Öffentlichen zum Privaten und vom »Herkömmlich-Politischen« zum Persönlichen führte aber zu einem Effekt, der in der Durchsetzung neuer Paradigmen fast mit Notwendigkeit auftritt: Das alte Paradigma wurde nicht etwa nur supplementiert (dann hätte es beibehalten und einfach nur erweitert werden können), sondern es musste – auf Grund des Durchsetzungsinteresses des neuen – gänzlich abgedrängt, aus dem Fokus geschoben und schließlich vergessen werden.

In den Mikro-Politik-Theorien führte das zu einer Art hypertrophen Übersteigerung ihrer Erklärungsansprüche. Von der Behauptung, das Politische am Alltag sei bislang gänzlich übersehen worden, ging man zur inversen Behauptung über, Alltagspraktiken seien an sich schon subversiv politisch. So zelebrierte das Mikro-Politik-Paradigma zu Zeiten seiner Hochkonjunktur das Begehren und die subversiven Leidenschaften (*pleasures*) einer *active audience*, die den Erzeugnissen der Kulturindustrie nicht hilflos und passiv ausgeliefert sei, sondern die Bedeutung dieser Erzeugnisse aktiv dekodiere und darin subvertiere (*locus classicus* ist hier das Werk von John Fiske [1989]).¹ Das vor die Fernsehgeräte verteilte »Volk« wurde in solchen kulturpopulistischen Ansätzen vom passiven Rezipienten zum politischen Akteur aufgewertet. Die Aktivität war nun aber entschieden *mikro*-politisch, d.h., sie betrat den Raum dessen nicht, was wir unter herkömmlicher Politik,

Öffentlichkeit oder eben *Makro*-Politik verstehen. Da die alltagskulturellen Praktiken *immer eh schon* politisch waren, konnte man sich die Passage in den Raum der Makro-Politik sparen.

Damit blieb die prinzipielle Einäugigkeit der alten Makro-Politik-Theorien erhalten, nur das Auge wechselte. War man vorher auf dem Auge der Mikro-Politik blind, so war man es nun auf dem Auge der Makro-Politik. Insofern jede etwas abweichende Individualrezeption sowieso schon politisch war, konnte es den Mikro-Euphorikern gar nicht mehr in den Sinn kommen, dass nur dann ernsthafterweise von Politisierung gesprochen werden kann, wenn sich bestimmte gegenhegemoniale oder subversive Rezeptionen aus ihrer Vereinzelung lösen, vervielfachen, aneinanderketten und schließlich auch offen und kollektiv politisch zu artikulieren beginnen, d.h. wenn Effekte im Makro-Politischen – wie vermittelt auch immer – spürbar werden. An dieser Stelle setzt der folgende Versuch ein, die Mikro- und die Makro-Dimension von Politik, das Private und das Öffentliche, das Kulturelle und das Politische wieder miteinander zu vermitteln. Das soll exemplarisch an *Big Brother* geschehen. Statt die Unterscheidung als solche zu verabschieden (was doch nur dazu führen würde, dass sie uns als verdrängte früher oder später wieder einholt), plädiere ich also dafür, ihre Natur zu überdenken und sie – als Unterscheidung – wieder analytisch fruchtbar zu machen.² Erst wenn wir wieder auf beiden Augen zu sehen lernen, wird sich uns ein plastisches und tiefenscharfes Bild von Kultur und Politik bieten.

Das öffentliche Private oder das private Öffentliche

Worin genau bestand der Irrtum der Mikro-Euphoriker und Kulturpopulisten? Aus der an sich korrekten Beobachtung, dass die im Privaten/Kulturellen herrschenden Unterordnungsverhältnisse politische *Wurzeln* haben, wurde geschlossen, dass Alltagspraktiken selbst schon Politik seien. Die Erkenntnis, etwas habe politische Wurzeln, ist aber nicht identisch mit der Behauptung, es sei Politik. Wenn das Politische nun in den *Wurzeln* der Alltagsprakti-

ken, welche Unterordnungsverhältnisse reproduzieren, zu suchen ist, kann *Politisierung* nur in einer Rückkehr oder Reaktivierung der Wurzeln liegen, vor allem in der Bewusstmachung ihres kontingenten Charakters. Es ist eben nicht natürlich, dass »die Frau« – um beim Fernsehen zu bleiben – in den meisten Familien keine Gewalt über die Fernbedienung hat und »der Mann« sich diese Machtinsignie nicht so schnell entwenden lässt, sondern es ist kontingent: Es könnte auch umgekehrt sein. Dass es nicht umgekehrt ist, ist Ergebnis der gesellschaftlichen Hegemonie, die im Kulturellen und Privaten reproduziert wird, aber im Öffentlichen thematisiert werden kann, d.h. zum »Politikum« werden kann. Will man etwas ändern, wird man die gesellschaftliche Hegemonie verschieben müssen, und zwar durch gegenhegemoniale Artikulationen. Diese werden zuallererst versuchen müssen, die kontingenten Wurzeln häuslicher Unterordnungsverhältnisse sichtbar zu machen und als *Unterdrückungs*-Verhältnisse zu benennen (etwa zu skandalisieren). Da dieser Benennung andere hegemoniale Kräfte entgegenstehen, wird sie sich nur im Konflikt und Kampf mit diesen Kräften durchsetzen können. In dieser Weise wird die Differenz von Unterordnungs- und Unterdrückungsverhältnissen von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe definiert:

»Wir verstehen unter einem *Unterordnungsverhältnis* die Unterwerfung eines sozialen Agenten unter die Entscheidungen eines anderen – beispielsweise unter die Entscheidungen eines Unternehmers, oder in bestimmten Formen der Familienorganisation die der Frau unter die Entscheidungen des Mannes und so weiter. *Unterdrückungsverhältnisse* nennen wir im Gegensatz dazu jene Unterordnungsverhältnisse, die sich zu Orten von Antagonismen transformiert haben« (Laclau / Mouffe 1991: 212f.).

Über diese Benennung, Sichtbarmachung und letztlich Eingliederung in ein *politisches* Projekt (d.h. Ankoppelung an eine Vielzahl weiterer Forderungen) – über die Transformation von Unterordnungs- in Unterdrückungsverhältnisse – werden sich schließlich auch private Praktiken langsam verschieben lassen: Der sie lei-

tende Alltagsverstand wird reartikuliert werden. Vorbedingung ist allerdings die Transformation einer sozialen, kulturellen oder »privaten« Differenzposition³ in einen *politischen* Antagonismus.

Was in diesem Modell, im Unterschied zum Modell eines rein mikro-politischen Subversionspopulismus, notwendig erhalten bleibt, ist ein Raum der »Sichtbarkeit« im übertragenen Sinn. Wo ist dieser Ort, an dem bislang unbemerkte Unterordnungsverhältnisse als Unterdrückungsverhältnisse »sichtbar« gemacht werden? Traditionell trägt er den Namen *Öffentlichkeit*. In gewisser Weise ist diese Öffentlichkeit aber kein bestimmter Ort – nicht einmal unbedingt jener der Medien –, sondern eher ein Modus: ein Modus von Politik als *Makro*-Politik. Und da sie nirgends vorab schon lokalisierbar wäre, kann Öffentlichkeit auch nicht so einfach gefunden, sondern sie muss immer erst hergestellt werden. Was ist zu dieser Herstellung, zur »Veröffentlichung« von Unterordnungsverhältnissen, zum *going macro* der Mikro-Politik, zum Wechsel von einem Modus in den anderen erforderlich?

Big Brother gibt hier ein schlagendes Beispiel ab, wenn auch zunächst ein Negativbeispiel. Zwar trifft zu, dass *Big Brother* ein nahezu ideales Studienobjekt für politisch aufgeklärte Cultural Studies darstellt (leider gibt es nach wie vor auch unaufgeklärte, zelebrierische Cultural Studies). Wunderbar lassen sich differenzielle Identitätsbildungen analysieren entlang von Fragen von sexueller Orientierung (Zlatkos Verhältnis zu Jürgen), »Rasse« (etwa Sabrinas Überraschung beim Einzug darüber, dass Andrea »schwarz« ist), Geschlechtsidentität (z. B. die männlichen Praktiken der Körperertüchtigung) bis hin zu Klasse (im Mix aus Studentinnen, Proletariern und subproletarischen Kleinkriminellen). Was aber daran bereits auffallen muss ist, dass sich diese Fragen mikro-politischer Identitätsbildung auf ausschließlich *nicht*-politische Weise stellen, ja fast strukturbedingt stellen müssen: Denn natürlich sind Diskussionen über Politik im Container – wie auch im echten Knast – *tabu*, da unter den Bedingungen der Encounter-Situation in politischen Auseinandersetzungen zu viel Konfliktpotenzial läge. Zwar kann eine Cultural-Studies-Analyse diese Unterord-

nungsverhältnisse analysieren. Vergessen wir aber nicht, dass diese Analyse durch den wissenschaftlichen Blick noch lange keine *politische* Reaktivierung mit sich bringt: Hier wird die Mikro-Politik der häuslichen Praktiken nicht in Makro-Politik überführt, sondern in erster Linie in Wissenschaft. Um tatsächlich politisch zu werden, müssten die Unterordnungsverhältnisse der *Big Brother*-Community in Unterdrückungsverhältnisse transformiert werden, was so ziemlich das letzte wäre, was man von RTL erwarten würde (oder von *Big Brother*-Fans/Insassen).

So kommt der Verdacht auf, dass die von *Big Brother* hergestellte Öffentlichkeit die oben angeführten Kriterien des Makro-Politischen nicht erfüllen kann: Die Sichtbarkeit der Identitätsbildungen im *Big-Brother*-Container ist nicht gegeben – und doch: Liegen die privaten Unterordnungsverhältnisse nicht offen, sind sie nicht für jeden »sichtbar«, der den Fernseher einschaltet oder auf die *Big Brother*-Site geht? Hier wird es notwendig, noch einmal zum besseren Verständnis zwischen bloß medialer Sichtbarkeit und politischer Sichtbarkeit zu unterscheiden, also zwischen Sichtbarkeit im engeren und im übertragenen Sinn.

Sichtbarkeit – medial und politisch

Wir alle (die Mitglieder der *Big Brother*-Audience) »sehen« die Unterordnungsverhältnisse, die sich über bestimmte Identitätsbildungen herstellen und offen zu Tage treten, und doch »sehen« wir sie nicht als Unterdrückungsverhältnisse. Offenbar unterscheidet sich die erste Form der Wahrnehmung von der zweiten. Eine foucaultianische Analyse würde das Sichtbarkeitsdispositiv von *Big Brother* wohl als Panoptikum identifizieren. Doch nach einer These von Thomas Mathiesen (zit. in Bauman 1999) wird das zentrale Beobachtungs- und dadurch Sichtbarkeitsdispositiv der Disziplinargesellschaft, das Panoptikum, zunehmend durch sein Spiegelbild ersetzt: das Synoptikum. Während das Panoptikum wenigen erlaubt, viele zu beobachten, verhält es sich beim Synoptikum genau umgekehrt: Jetzt wird es vielen möglich, wenige zu beobach-

ten. Während man hier an Talk- und Celebrity-Shows denken mag, sind es doch vor allem die internationalen *Big Brother*-Versionen, die das Dispositiv des Synoptikums am deutlichsten veranschaulichen. Und das, obwohl der Name *Big Brother* – aufgrund der panoptischen Anspielung auf Orwell – irreführend ist: Die Sendung konstruiert keineswegs das panoptische Dispositiv des »einer sieht alle«, sondern tatsächlich konstruiert sie ein synoptisches Dispositiv des »viele sehen wenige«.

Sollte diese Diagnose der medialen Sichtbarkeit zutreffen, dann könnte die Verschiebung vom Panoptikum zum Synoptikum auch Auswirkungen auf das Verhältnis des Öffentlichen zum Privaten haben und damit auf die Sichtbarkeit im übertragenen Sinn. So kommentiert zumindest Zygmunt Bauman die Diagnose folgendermaßen:

»If Panopticon stood for the war of attrition waged against the private, for the effort to dissolve the private in the public or at least sweep under the carpet all particles of the private which would resist being put in a publicly acceptable shape, Synopticon reflects the disappearing act of the public, the invasion of the public sphere by the private; it's conquest, occupation and piecemeal but relentless colonization. The pressures exerted on the borderline dividing / connecting the public and the private have been reversed« (Bauman 1999: 71).

Das Dispositiv des Panoptikums erlaubt das zunehmende Einbrechen des Öffentlichen *ins Private*. Was dagegen das Dispositiv des Synoptikums ermöglicht, ist genau umgekehrt die Invasion des Öffentlichen *durch das Private*. Das Private frisst das Öffentliche auf. Das ist eine zutiefst arendtsche Diagnose, hatte Hannah Arendt doch genau vor dieser Kolonisierung des öffentlichen Raums durch das Private gewarnt. Für Hannah Arendt, der vielleicht wichtigsten Theoretikerin des öffentlichen Raums, stellt sich genau in der agonalen Auseinandersetzung in der Öffentlichkeit als »Bühne der Politik« ein Moment der Freiheit her, die für sie der Sinn der Politik ist. Für Arendt wäre *Big Brother* ein exemplarischer Fall der *Vernichtung* politischer Öffentlichkeit durch den Sieg des Privaten.

Insofern Arendt Öffentlichkeit über eine Metaphorik des Lichts und der Sichtbarkeit beschreibt und das Private über eine Metaphorik des Dunklen und der Verborgenheit, muss sie auch Politisierung (das *going macro*) als Sichtbarmachung, als Heraustreten aus dem Dunkel des Hauses in das Licht der Öffentlichkeit, als *Sich-Zeigen* konzipieren. Obwohl für Arendt in der Moderne die »Lichtung« der Öffentlichkeit zunehmend vom Dunkel des Privaten überschattet wird, sollte man sich hier vor allzu krassen Missverständnissen ihrer Theorie in Acht nehmen. Arendt ist keineswegs eine Feindin des Privaten. Im Gegenteil, für sie ist die Existenz des Privaten notwendige Voraussetzung des Öffentlichen. So kann sie sagen:

»Wir kennen alle die eigentümliche Verflachung, die ein nur in der Öffentlichkeit verbrachtes Leben unweigerlich mit sich führt. Gerade weil es sich ständig in der Sichtbarkeit hält, verliert es die Fähigkeit, aus einem dunkleren Untergrund in die Helle der Welt aufzusteigen; es büßt die Dunkelheit und Verborgenheit ein, die dem Leben in einem sehr realen, nicht-subjektiven Sinn seine jeweils verschiedene Tiefe geben« (Arendt 1981: 68).

Die Wortwahl mag einen kulturkonservativen Beiklang haben, und es wäre tatsächlich müßig, die konstante Veröffentlichung des Privaten in *Big Brother* am Maßstab irgendeiner angeblichen Verflachung zu messen (obwohl am auffälligsten an *Big Brother* sehr wohl die schreiende Langeweile der Insassen ist, die sich die meiste Zeit – wenn nicht gerade eine sinnlose Beschäftigungstherapie sie *irgendwie* aktiv hält – apathisch auf der Couch herumdrücken). Doch als *Validisierung* des Privaten gelesen, gibt dieses Zitat auch einen Hinweis auf die Attraktion von *Big Brother* als Attraktion des ans Licht gezerzten Verborgenen: Diese Attraktion, die letztlich der Ursprung des Voyeurismus ist, liegt in der Dunkelheit selbst, die plötzlich von einem medialen Lichtkegel durchschnitten wird. Neue Technologien wie das Internet und neue Sendeformate machen es möglich: Was vorher im Dunkeln lag (die Wohnung des »Nachbarn«), wird jetzt medial sichtbar.

Es wäre also ein Missverständnis, Arendt als Feindin des Privaten zu porträtieren. Was sie ablehnt, ist nicht das Private selbst, sondern die *Privatisierung* des Öffentlichen; vor allem private Verhaltensweisen und Affekte hätten in der Politik nichts zu suchen. Wer zum Beispiel auf das Elend der Welt mit einem spezifisch privaten Affekt wie *Mitleid* reagiert, handelt nicht politisch, sondern privatisistisch (hierin steht Arendt sogar dem Marxismus nahe). Was also die politische Öffentlichkeit gegenüber der Sphäre des Privaten auszeichnet, ist mehr der *Modus des Umgangs* mit bestimmten Themen als diese Themen selbst. Die Hauptgefahr besteht für Arendt – im Unterschied zu heutigen Kritikern etwa des Lauschangriffs und der Rasterfahndung (des panoptischen Dispositivs)⁴ – also nicht so sehr im Eindringen des Öffentlichen ins Private als umgekehrt im Eindringen des Privaten ins Öffentliche.

Auf (Makro-)Politik *bezogen* – als Öffentlichkeitseuphorikerin – verhält sich Arendt damit genau antagonistisch zu den Alltagseuphorikern der Cultural Studies. Aus der Sicht der von ihr emphatisch vertretenen *vita activa*, des sichtbaren, öffentlichen Politikhandelns, erscheinen die vor dem Fernseher gefesselten passiven Nihilisten als paradigmatische Träger einer *vita passiva*. Und zwar unabhängig davon, ob die Medienbotschaft nun von einer *active audience* dekodiert wird oder nicht (denn *diese* Aktivität gilt, wenn schon, für *jede* Rezeption und impliziert darum noch lange keine notwendige politische Ermächtigung der *audience*). Selbst die »Aktivitäten« der Fans – ihr *fandom* – entsprechen aus Sicht des politischen Öffentlichen einem *privatistischen* Verhaltensmuster.⁵ Denn als mikro-politische Aktivitätsformen sind sie nicht dem Licht der *politischen* Öffentlichkeit ausgesetzt.

Worin besteht dann der Unterschied zwischen bloß medialer und politischer Sichtbarkeit? Wenn wir Arendt weiterdenken und radikalisieren wollen, kommen wir zu einer paradoxen Schlussfolgerung: Der mediale Lichtkegel erfasst politisch betrachtet gar nichts. Er mag bislang Privates allgemein sichtbar machen, aber

er lässt es – um bei der arendtschen Metaphorik zu bleiben – nicht in die »Helle der Welt« aufsteigen. Aus der Sicht der politischen Öffentlichkeit ist das ausgestellte (bloß medial sichtbare) Private der *Big Brother*-Insassen genauso *dunkel* wie jedes andere Private, das nicht von Kameras umzingelt ist. »Dunkel« bezieht sich dabei auf die *politischen Wurzeln* der alltagskulturellen Unterordnungsverhältnisse: Sie sind es, die *als Unterordnungsverhältnisse* für den nicht-politischen medialen Blick weiterhin im Dunkeln liegen – so enorm hoch die Zuschauerquote auch sein mag. Erst wenn sie auch *politisch* sichtbar gemacht werden, wenn also ihre politische Natur bewusst wird, können sie aktiv beeinflusst und modifiziert werden. Etwas, das in der bloß medialen Sichtbarkeit der Identitätsbildungsprozesse in *Big Brother* natürlich nicht geschieht. »Dunkelheit« wäre dann weder ein spezifisches Merkmal des Sichtbaren noch des Unsichtbaren, sondern würde eher jenen Bereich des Privaten auszeichnen, dessen Wurzeln entweder nicht mehr als politische erkennbar sind oder der noch nicht ins Licht des Politischen getreten ist. Auch etwas für alle Welt Sichtbares kann, wenn es dem *Modus* des Privaten angehört, dunkel sein. Soziale Unterordnungsverhältnisse und Identitätsbildungsprozesse können so offen zu Tage liegen wie in *Big Brother*. Solange sie nicht *politisch* reaktiviert werden, also ins Register der Makro-Politik wechseln, liegen sie streng genommen im Dunkeln.

Der grundlegende Mechanismus, über den der Wechsel vom Mikro-Politischen ins Makro-Politische funktioniert, wurde bereits angesprochen: sein Titel ist *Antagonismus*. Erst wenn sich differenzielle Unterordnungspositionen gegenüber einem gemeinsamen Feind, der sie in ihrer positiven Identität negiert, zu einer Äquivalenzkette verbinden, entsteht so etwas wie ein Antagonismus. Vereinfacht gesagt: Nur im Moment des kollektiven Konflikts, nur durch Antagonisierung werden Unterordnungs- in Unterdrückungsverhältnisse und wird das Private ins Öffentliche transformiert. Erst dann *zeigen sich* die politischen Wurzeln alltagskultureller Verhältnisse. Damit dürfte auch klar sein, warum eine mediale Öffentlichkeit noch lange keine politische sein muss: Politische

Öffentlichkeit – die »Lichtung des Politischen« – entsteht überhaupt erst im Moment des Konflikts, der Antagonisierung; deshalb muss sie immer erst hergestellt werden und kann nicht als einfach gegeben angenommen werden: Ein städtischer Platz *allein* ist in diesem strengen Sinn genauso wenig ein öffentlicher Raum wie ein TV-Kanal – erst durch den Konflikt öffnet sich der Raum zur Lichtung des Politischen (vgl. Marchart 1999).

Das Private wird somit, wie Ernesto Laclau sagt, zu einer Residualkategorie,

»begrenzt auf jene Aspekte unserer Aktivität, in denen unsere Ziele von keiner strukturellen sozialen Barriere behindert werden, in denen wir sie erreichen können, ohne dass die Herstellung irgendeiner kämpfenden Gemeinschaft, irgendeines ›Wir‹, erforderlich wäre« (Laclau 2000: o.S.).

Damit entfernt sich das Problem von der klassischen Befürchtung einer Kolonisierung der privaten Lebenswelt. Öffentlichkeit ist der Ort, an dem sich – qua Antagonisierung – ein kollektives ›Wir‹ herstellen lässt und von dem aus die Identitätsbildungen des Privaten überhaupt erst reartikuliert, die dort herrschenden Unterordnungsverhältnisse überhaupt erst *als solche* sichtbar gemacht werden können:

»Es geht nicht länger darum, einen öffentlichen Raum daran zu hindern, den privater Individuen zu überwältigen, da diese öffentlichen Räume konstruiert werden müssen, um individuelle Ziele zu erreichen« (ebd.).

Übersetzt in unsere Terminologie: Der Rekurs auf Makro-Politik ist notwendig, will man Verschiebungen im Feld des Mikro-Politischen hervorrufen.

Big Brother als Asylanten-Container

Betrachten wir zum Abschluss ein Beispiel für eine Aktion, der diese politische Reaktivierung qua Antagonisierung in Ansätzen⁶

gelingt: Christoph Schlingensief's »Bitte liebt Österreich!«-Aktion zu den Wiener Festwochen 2000. Hintergrund ist die Beteiligung der ausländerfeindlichen FPÖ an der österreichischen Bundesregierung, die den Festwochen-Intendanten Luc Bondy dazu verleitete, Schlingensief als politisches Feigenblatt zu den Festwochen einzuladen. Schlingensief nahm das *Big Brother*-Konzept auf, das zu diesem Zeitpunkt durch alle Medien geisterte, und wendete es politisch. Die wesentlichen Merkmale von *Big Brother* blieben dabei – wenn auch als politische Travestie – erhalten. Im Zentrum Wiens, zwischen Staatsoper und Hotel Sacher, baute er zwei Container auf, die zwölf Asylbewerber beheimaten sollten (verstärkt durch tägliche Gaststars). Am Tag der Eröffnung zogen diese unter einem starken Security-Aufgebot ein. Von da an wurden täglich zwei von ihnen via Internet zum Rausschmiss aus dem Container und zum Abschieben nominiert und am jeweiligen Abend in einem Gitterauto abtransportiert. Die auf Plakaten kundgegebene »Gebrauchsanweisung« las sich: »Wählen Sie Ihren Ausländer! Wählen Sie seine Nummer! Schmeißen Sie ihn aus dem Land! Jeden Tag werden 2 abgeschoben.« Das »Private« der Container und seiner Insassen war über Webcams einzusehen, wobei der Andrang den Server www.webfreetv.at regelmäßig zum Absturz brachte. Der Erfolg dieses an sich simplen Konzepts lag aber nicht in der »Zuschauerbeteiligung«, auch nicht im gewaltigen Medienecho an sich, sondern in der geglückten Ankoppelung an das Feld der Politik und in der Antagonisierung von Politikern und Bevölkerung.

Einmal abgesehen von den Wortgefechten zwischen den Pasanten, die bereits am Ort selber einen Raum der konfliktuellen Debatte eröffnet hatten, schlugen die Wellen ins Makro-Politische über und brachen sich dort an dem zu dieser Zeit Österreich spaltenden Antagonismus zwischen Befürwortern und Gegnern der Regierung. Der Höhepunkt war erreicht, als die Stadt-FPÖ einen Misstrauensantrag gegen den zuständigen Wiener Kulturstadtrat einbrachte und der FPÖ-Justizminister Dieter Böhmdorfer persönlich die Medien von der Aufnahme staatsanwaltschaftlicher Ermittlungen gegen Schlingensief wegen Wiederbetätigung in

Kenntnis setzte. Schlingensief hatte auf einem Transparent den SS-Spruch »Unsere Ehre heißt Treue« an den Containern angebracht, den kurz zuvor der niederösterreichische FPÖ-Parteiboss auf einem Landesparteitag seinem Publikum zugerufen hatte – angeblich, ohne dessen historische Bedeutung zu kennen. Schlingensiefs Travestie wurde schließlich von der Realität eingeholt, als ein Rechtsanwalt in der Tageszeitung *Der Standard* darauf hinwies, dass es ein reales Vorbild zu den Containern Schlingensiefs (und damit vermittelt auch zum *Big Brother*-Container) gebe:

»In einem halben Dutzend Containern am Gelände des Flughafens Wien-Schwechat werden tatsächlich Tag für Tag Asylbewerber angehalten. Bis zu sechs Wochen lang, manche noch länger, weil man sie – offizielle Diktion – an der Einreise hindern will. Es gibt keinen Haftbefehl, keine Haftprüfung, noch nicht einmal eine Internet-Wahl ermöglicht ein Verlassen. Eine für die meisten Betroffenen anonym bleibende Behörde sorgt von irgendwo trotzdem für täglichen Wechsel. Manche dürfen nach Österreich, manche werden wieder abgeschoben« (Bürstmayr 2000: 37).

Schlingensief aktualisiert damit öffentlich das Wissen (oder die Befürchtung), dass der plebiszitäre Mechanismus des Rauswählens vom bloßen Gewinnspiel jederzeit ins politische Register wechseln kann (wenn nicht gar politische Wurzeln hat). Die von den *Big Brother*-Machern stolz hinausposaunte politische Inkorrektheit ihrer Sendung wird vom *korrekten Inkorrekten* Schlingensief beim Wort genommen, indem er sie in ihrer politischen Konsequenz durchspielt. Schlingensief beantwortet den fröhlich ausgestellten Zynismus der *Big Brother*-Macher (der sich schon in der affirmativen Wendung des Orwell-Titels ausdrückt) mit völliger Ernsthaftigkeit und praktischer Umsetzung. Wesentlich an der Aktion ist aber nicht die implizite Kritik an *Big Brother*, sondern die symbolische Intervention in die österreichische Innenpolitik, die jedoch erst durch den Rückgriff auf das bereits ins populärkulturelle Wissen eingegangene *Big Brother*-Modell an Breite gewinnt.

Wodurch kam es letztlich zur Politisierung des Modells, zur

Herstellung von Öffentlichkeit durch Schlingensiefs *Big Brother*-Travestie? Die Antwort lautet: Durch die Ankoppelung der Intervention an die Äquivalenzkette der Regierungsgegner, an die Anti-Regierungskette. Diese Ankoppelung wurde vor allem in jenem Moment sichtbar, als die jeden Donnerstag demonstrierenden Regierungsgegner die *Big Brother*-Travestie in ihre Demonstration einbezogen und zum spontanen Sturm auf die Container ansetzten, um die Insassen symbolisch zu »befreien«. Indem sie sich selbst zum Teil der kulturellen Travestie machten und die Travestie zum Teil der politischen Demonstration, errichteten sie einen gemeinsamen Antagonismus gegenüber dem Feind Regierung. So symbolisch diese Aktion auch gewesen sein mag, *Big Brother* wurde damit – zumindest für einen kurzen Moment – zum Teil der Makro-Politik. Man könnte auch sagen: Das Licht des Antagonismus fiel auf die Populärkultur.

Anmerkungen

1 Zur Kritik dieses so genannten *cultural populism* vgl. McGuigan 1992.

2 Und zwar fruchtbar zu machen, ohne hinter die Erkenntnisse von Feminismus und Cultural Studies zurückzufallen.

3 Mit Differenzposition ist im Anschluss an Laclau und Mouffe gemeint, dass Unterordnung über die Zuschreibung bestimmter differenzieller (also sich von anderen unterscheidenden) Positionen funktioniert, während eine »Unterdrückungsrelation« eine Reihe differenzieller Positionen zu einer Äquivalenz zusammenschließt, also zum Antagonismus, der sich über die radikale Negation eines Feindes oder Gegners (des Unterdrückers) herstellt.

4 In diesem »orwellschen« Sinn beklagt zum Beispiel Chantal in Milan Kunderas Roman *L'identité* das Durchleuchten und innere Ausleuchten der einstmals dunkelsten Höhle des Privaten: »You realize that even in your mother's belly, which they

call sacred, you're not out of reach. They film you, they spy on you, they observe your masturbation. Your poor little foetus-masturbation. You'll never escape them while you're living, everybody knows that. But you don't even escape them before you're born« (Kundera 1998: 53).

5 Wobei Arendt davor warnen würde, sie in die Politik zu tragen: In der Politik wird der Fan, so könnte man sagen, zum *Fan-atiker*, der ein *privates*, d.h. libidinöses Verhältnis zu einer Führerfigur aufbaut.

6 »In Ansätzen« soll hier heißen: auf der bescheidenen Ebene der Verkoppelung einer Kunstaktion mit einer politischen Bewegung.

Literatur

Arendt, Hannah (1981): *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, München, Zürich: Piper.

Bauman, Zygmunt (1999): *In Search of Politics*, Cambridge: Polity Press.

Bürstmayr, Georg (2000): »Apropos Schlingensiefel«. Leserbrief, *Der Standard* vom 17.6.2000, S. 37.

Fiske, John (1989): *Reading the Popular*, Boston/MA: Unwin Hyman.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1969): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Fischer.

Kundera, Milan (1998): *Identity*, London, Boston/MA: Faber + Faber.

Laclau, Ernesto (2000): *Emanzipation und Differenz*, Wien: Turia + Kant (im Erscheinen).

Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1991): *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien: Passagen.

Marchart, Oliver (1999) »Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen

Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie«. In: Andreas Lechner/Petra Maier (Hg.), *Stadtmotiv. 5 Essays zu Architektur, Stadt und Öffentlichkeit*, Wien: Edition Selene, S. 96–157.

McGuigan, Jim (1992): *Cultural Populism*, London, New York: Routledge.

Die Autorinnen und Autoren

LUTZ ELLRICH, Privatdozent für Soziologie und Kulturanthropologie in Frankfurt/Oder. 1998/99 Vertretung des Lehrstuhls für Medienwissenschaft in Paderborn. Zurzeit Vertreter einer C-2 Professur am Institut für Informatik und Gesellschaft in Freiburg. Zudem wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt »TROPOS« des DFG-Schwerpunktprogramms »Sozionik«.

Neuere Veröffentlichungen: »Entgeistertes Beobachten«, in: Gerhard Wagner/Peter-Ulrich Merz-Benz (Hg.), *Die Logik der Systeme*, Konstanz: UVK 2000, S. 73–126; »Der verworfene Computer. Überlegungen zur personalen Identität im Zeitalter der elektronischen Medien«, in: Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.), *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2000, S. 71–101.

UDO GÖTTLICH, Dr. phil., M.A., geb. 1961. Studium der Soziologie, Politischen Wissenschaft und Komparatistik an der RWTH-Aachen. 1991–1996 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 240 »Bildschirmmedien« der Universität-GH Siegen. Seit 1996 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Rhein-Ruhr-Institut für Sozialforschung und Politikberatung (RISP) an der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg. Arbeitsschwerpunkte: Medien-, Kommunikations- und Kultursoziologie, Cultural Studies Approach, Fernsehnutzung.

Neuere Veröffentlichungen: zusammen mit Roger Bromley/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg: Klampen 1999; zusammen mit Rainer Winter (Hg.), *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*, Köln: Herbert von Halem 2000.

ANTONIA KRUMMHEUER studiert seit Oktober 1996 Soziologie an der Universität Bielefeld. Die Schwerpunkte ihres Studiums sind Geschlechterforschung und empirische, vor allem qualitative

Sozialforschung. Sie ist Gründerin und Mitorganisatorin des Soziologinnensalons, einem wissenschaftlichen Forum für Soziologiestudentinnen zur Professionalisierung und Förderung von Frauen an der Universität.

OLIVER MARCHART, Dr. phil., Lehrbeauftragter am Institut für Philosophie der Universität Wien.

Neuere Veröffentlichungen: Herausgeber von *Das Undarstellbare der Politik. Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*, Wien: Turia+Kant 1998; *Das Ende des Josephinismus. Zur Politisierung der österreichischen Kulturpolitik*, Wien: Edition Selene 1999.

CHRISTIAN PAPILLOU, Studium der Philosophie an der Universität Genf, Studium der Soziologie und Psychosozialogie an der Universität Lausanne. Christian Papilloud arbeitet heute als Soziologe an der Universität Bielefeld in der Simmel-Forschungsgruppe mit Otthein Rammstedt. Er promoviert an den Universitäten Paris X-Nanterre und Lausanne über Marcel Mauss und Georg Simmel. Seine Arbeit ist mit der Gründung einer tauschtheoretischen Soziologie (New Exchange Theory) verbunden, die er gemeinsam mit Aldo J. Haesler entwickelt.

NICOLAS PETHES, Dr. phil., geb. 1970. Studium der Germanistik, Philosophie und Theaterwissenschaft in Köln und Hamburg, Promotion 1998. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« an der Universität zu Köln; Veröffentlichungen zur Psychotechnik, zur literarischen Anthropologie und zur Poetik des Zitats.

Neuere Veröffentlichungen: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen: Niemeyer 1999; »Gebrauchen, Kritisieren, Verraten. Poetologische Anmerkungen zu einem Rechtsstreit um die Rolle des Zitats und die Stimme Brechts in Heiner Müllers ›Germania 3‹«, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 2/2000, S. 331–348.

GREGOR SCHWERING arbeitet als Literaturwissenschaftler an der Universität-GH Siegen; diverse literatur- und medienwissenschaftliche Veröffentlichungen.

Neuere Veröffentlichungen: »Taktilität. Text und Bild im Spannungsfeld leibhaftiger Praxis«, in: LiLi 117/2000; »Schrift im Netz? Mediengeschichte und Dekonstruktion«, in: Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation (MuK) 131/1999; »Schrift im Netz? Mediengeschichte und Dekonstruktion«, in: Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation (MuK) 131/1999.

ULRIKE SPRENGER, Studium der Romanistik, Germanistik und Anglistik in Bochum, Bologna und München. Dissertation in München über *Stimme und Schrift. Inszenierte Mündlichkeit in Prousts »A la recherche du temps perdu«*, Tübingen: Narr 1995. Zurzeit wissenschaftliche Assistentin für französische Literaturwissenschaft am Romanischen Institut der Ludwig-Maximilian-Universität München. Seit 1993 regelmäßig Autorin und Interviewpartnerin für TV-Sendungen von Alexander Kluge zu literarischen und zeitgeschichtlichen Themen.

Neuere Veröffentlichungen: *Proust-ABC*, Leipzig: Reclam 1997; »Au clair de la lune [...] – Prousts Paris«, in: Andrea Mahler (Hg.), *Stadt – Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1999.

URS STÄHELI, geb. 1966, Studium der Soziologie und Germanistik in Basel und Berlin. 1998 Promotion am Centre for Theoretical Studies of the Humanities and Social Sciences der University of Essex (UK). Seit 1998 wissenschaftlicher Assistent an der Fakultät für Soziologie der Universität Bielefeld. Arbeitsschwerpunkte: Soziologische Theorie (insbesondere Systemtheorie und Poststrukturalismus), Kulturanalyse und Politische Theorie.

Neuere Veröffentlichungen: *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*, Weilerswist: Velbrück 2000; *Poststrukturalistische Soziologien*, Bielefeld: transcript 2000.

KAI MARTIN WIEGANDT, studiert Germanistik, Anglistik und Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Artikel von ihm sind in der Süddeutschen Zeitung und in der ZEIT erschienen.

RAINER WINTER, Dipl.-Psychologe, Soziologe M.A., geb. 1960. Privatdozent am Institut für Soziologie der RWTH Aachen und Lehrbeauftragter für Medienwissenschaft an der Universität des Saarlandes und an der TU Dresden.

Neuere Veröffentlichungen: zusammen mit Karl H. Hörning (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999; zusammen mit Udo Göttlich (Hg.), *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*, Köln: Herbert von Halem 2000.

SLAVOJ ŽIŽEK ist Professor für Philosophie in Ljubljana, Slowenien. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Themen der Psychoanalyse, der Philosophie des deutschen Idealismus, der politischen Theorie und Medientheorie. Er arbeitet derzeit am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen.

Veröffentlichungen u. a.: *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso 1989; *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, London: Verso 1999.

CARSTEN ZORN, geb. 1970, Politikwissenschaftler, Stipendiat am Graduiertenkolleg »Repräsentation – Rhetorik – Wissen«, Frankfurt/Oder; promoviert zu »Zum Beispiel Speichern. Probleme und Konzepte für eine Systemtheorie der Medien«.

Neuere Veröffentlichungen: Zusammen mit C. von Blanckenburg »Die Versicherung der Freiheit«, in: Hans-Liudger Dienel et al. (Hg.), *Späte Freiheiten. Neue Lebensformen im Alter*, München, London, New York: Prestel 1999, S.133–138; zusammen mit Hans-Liudger Dienel et al. (Hg.), *Technik, Freundin des Alters. Vergangenheit und Zukunft später Freiheiten*, Stuttgart: Steiner 1999.