

**»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 sich 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.)

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLACHTET

WERDEN ...«

---

I

**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 verschiedensten 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

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLACHTET

WERDEN ...«

---

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 Mesallianzen und ungewollt inestuösen 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 Horrorszenerien, 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 ›Weltsetzt 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«,<sup>1</sup> 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« ent-rinnen 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 verräumlicht 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 »ernsthafte 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 Fiktionsignale 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«<sup>2</sup>, 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.

»DIE TIERE DÜRFEN

NICHT GETÖTET

ODER GESCHLÄCHTET

WERDEN ...«

---

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 einspielt. 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 Sozalexperiment 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.

## Literatur

**Defoe, Daniel** (1985/1719): *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** (1985/1750): *Leben der schwedischen Gräfin von G\*\*\**, Stuttgart: Reclam.

**Gellert, Christian Fürchtegott** (1988/1747): *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 Fernsehereignis 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.